

*Retrospektiewe vervreemding van tegnologiese media:  
animasieprosesse by William Kentridge*

deur

**Johannes Arnoldus Opperman**

voorgelê ter voldoening aan die  
vereistes vir die graad

**Ph.D (Kunsgeskiedenis)**

in die Fakulteit Lettere en Wysbegeerte,  
Departement Kunsgeskiedenis en Visuele Kultuurstudies

aan die

Universiteit van die Vrystaat

Promotor:  
Prof. Dirk J Van den Berg

Januarie 2013



William Kentridge besig met 'n tekening  
in sy Houghton-ateljee, Johannesburg (1996)

*There's a simple alchemy  
in the transformation of the paper into something else,  
just as there is in filmmaking or any mimetic work.*

(Kentridge in Christov-Bakargiev 1999: 19)

# Verklaring

Studentenommer: 2004059818

Ek verklaar hiermee dat die proefskrif getiteld,

*Retrospektiewe vervreemding van tegnologiese media:  
animasieprosesse by William Kentridge*

wat hierby vir die graad PhD (Kunsgeskiedenis)  
aan die Universiteit van die Vrystaat deur my ingedien word,  
my selfstandige werk is en nie voorheen deur my  
vir 'n graad aan 'n ander universiteit/fakulteit ingedien is nie.

Ek verklaar voorts dat ek alle bronne wat ek gebruik en aangehaal het,  
deur volledige verwysings aangedui het.

Ek doen voorts afstand van die outeursreg in die proefskrif  
ten gunste van die Universiteit van die Vrystaat.

(J.A. Opperman)

Januarie 2013

# Kopiereg

Alle regte voorbehou.

Geen gedeelte van hierdie proefskrif mag sonder die skriftelike verlof van die Universiteit gereproduseer of in enige vorm of deur enige elektroniese of meganiese middel weergegee word nie, hetsy deur fotokopiëring, skyf- of bandopname, of deur enige ander stelsel vir inligtingsbewaring of –ontsluiting.

© Universiteit van die Vrystaat 2013

# Inhoudsopgawe

Nommer	Titel	Bladsy
	Verklaring	ii
	Kopiereg	iii
	Lys van afbeeldings	xi
	Dankbetuigings	liv
<b>Hoofstuk 1:</b>		<b>1 – 24</b>
	Agtergrond, verantwoording en metodologie	
1.1	Navorsingsprobleem en doelwitte	4
1.2	Toeligting van sleuteltermes	8
1.2.1	Beeltenis	8
1.2.2	Die muurtekening	11
1.2.3	Beweeg, beweging en die bewegende beeld	13
1.2.4	Tegniek en tegnologie	19
1.3	Hoofstukindeling van die navorsingsverslag	19
<b>Hoofstuk 2:</b>		<b>25 – 68</b>
	Tekening as beeldskeppende proses by Kentridge	
2.1	Teksture van merke en hul voorstellingswaarde	26
2.2	<i>Gamma</i> en <i>graphein</i>	28
2.3	Enkele sienings rakende merkmaking in die vroegste grottekening	29
2.4	Tekening as 'n proses van verbeeldingryke en skeppende merkmaking	33
2.5	Tekenoppervlak en medium	37
2.6	Die uitveër as tekeninstrument	45
2.7	Kentridge se vroeë tekeninge	54
2.8	Kentridge as tekenkunstenaar se kreatiewe skeppingsproses	65

<b>Hoofstuk 3:</b>		<b>69 – 136</b>
Starende blikke, visuele waarnemings, retinale nabeelde en optiese toestelle		
3.1	Persepsie en illusie	73
3.2	Die nabeeld, beta- en phi-fenomene	80
3.3	Rariteitskabinette ( <i>Wunderkammern</i> ), optiese toestelle en speelgoed	85
3.3.1	Die toumatroop of wonderwiel	89
3.3.2	Die phenakistoskoop	91
3.3.3	Die soötroop of “wiel van die lewe” en sy voorlopers	95
3.3.4	Die praksinoskoop	98
3.3.5	Blaaiboekies, kineograph en die filoskoop	100
3.3.6	Die stereoskoop en stereotekeninge	103
3.3.7	Anamorfiese tekeninge en anamorfiese animasie	108
3.4	Die <i>camera obscura</i> en die oorsprong van die fotografiese beeld	119
3.5	Fotografie en die rolprentkamera	120
3.5.1	<i>Le voyage dans la Lune</i> teenoor Kentridge se <i>Journey to the Moon</i>	122
3.6	Vroeë beeldende kunstenaars en hul films	128
3.7	Klank, musiek en beweging	133
3.8	Die oordrag van die film na die videoband	135
<b>Hoofstuk 4:</b>		<b>137 – 176</b>
Animasietegnieke en beeldingstegnologieë: vertrekpunte vir Kentridge		
4.1	Animasie	139
4.2	Vroeë animeerders en hul animasies	140
4.2.1	John Stuart Blackton (1875-1941)	140
4.2.2	Satire	148
4.2.3	Émile Cohl (1857-1938)	151
4.3	Verskillende animasietegnieke	155
4.3.1	Getekende animasie	156
4.3.2	Tradisionele sel-animasie	156
4.3.3	Rotoscoping	158

4.3.4	Stop-beweginganimasie	159
4.3.5	Poppe-animasie	162
4.3.6	Uitsny-animasie	164
4.3.7	Silhoeëtanimasie	166
4.3.8	Klei-animasie	170
4.3.9	Ruimtekwantifisering ( <i>pixilation</i> )	170
4.3.10	Rekenaaranimasie	171
4.3.11	‘Motion capture’-animasie	173
4.3.12	‘Pinscreen’-animasie	174

**Hoofstuk 5: 177 – 230**

Die *auteur* se tekening-na-tekening as visuele vertelling

5.1	Teken as proses	179
5.2	Antropomorfisme en metamorfose	184
5.3	Beweging in tyd en ruimte	186
5.4	Narratiewe manipulasie van tydsdimensies	188
5.5	Sny en redigering	196
5.6	Filmredigering	198
5.7	Uitbeelding en filmiese montage	203
5.8	<i>Auteur</i>	207
5.9	Titels en intertitels	210
5.10	Die tekening ( <i>disegno</i> )/tekenaar as verteller	213
5.11	Narratiewe personae en karakters	214
5.11.1	Oupa Morris Kentridge	215
5.11.2	Soho Eckstein	217
5.11.3	Mrs Eckstein	219
5.11.4	Felix Teitlebaum	219
5.12	Kentridge se vroegste films en animasies	222
5.12.1	<i>Title/Tale</i> (1978)	222
5.12.2	<i>Howl at the moon</i> (1981)	222
5.12.3	<i>Vetkoek/Fête Galante</i> (1985)	222
5.12.4	<i>Exhibition</i> (1987)	223
5.12.5	<i>Freedom Square &amp; Back of the moon</i> (1988)	224

5.12.6	<i>T &amp; I</i> (1990)	225
5.12.7	<i>Memo</i> (1993/1994)	227
5.12.8	<i>Another Country</i> -musiekvideo (1994)	228

## Hoofstuk 6:

231 – 312

Tekeninge-vir-projeksie (*Drawings for projection*): die visuele vertelling van verhale

6.1	Die projektor, ligbron en lens	232
6.1.1	Projeksie vanaf die laat negentiende eeu	232
6.1.2	Tussenpose-beweging ( <i>intermittent movement</i> )	234
6.1.3	Projeksie van die beeld	234
6.2	<i>Drawings for projection</i>	235
6.2.1	<i>Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris</i> , 1989	242
6.2.2	<i>Monument</i> , 1990	246
6.2.3	<i>Mine</i> , 1991	250
6.2.4	<i>Sobriety, Obesity &amp; Growing Old</i> , 1991	253
6.2.5	<i>Felix in Exile</i> , 1994	255
6.2.6	<i>History of the Main Complaint</i> , 1996	263
6.2.7	<i>Weighing ... and wanting</i> , 1997	272
6.2.8	<i>Stereoscope</i> , 1999	279
6.2.9	<i>Tide Table</i> , 2003	284
6.3	Die geprojekteerde beeld op die skerm en die resepsie daarvan	287
6.4	Deursigprojeksie ( <i>rear projection</i> )	292
6.5	Voorprojeksie ( <i>front projection</i> )	295
6.6	Digitale projeksie	298
6.7	<i>The Magic flute</i> (2007)	300
6.8	<i>The Nose</i> (2010)	310



**Hoofstuk 7:****313 – 385**

Die beweging van lig, skaduwees, silhoeët en projeksie as elemente van teatraliteit

7.1	Fotografie as die fiksering van skaduwees	317
7.2	Lavater en die silhoeët	318
7.2.1	Kentridge se bewegende silhoeëtprosessies	324
7.2.2	<i>Zeno at 4 a.m.</i> (2001)	331
7.2.3	<i>Confessions of Zeno</i> (2002)	333
7.2.4	<i>Shadow Procession</i> (1999)	334
7.3	Skaduwee	338
7.4	Die kykkas	340
7.4.1	Samuel van Hoogstraten	341
7.4.2	Dioramas (“Kijkkasten”) en Gerrit Schouten	345
7.4.3	Die populêre rarekiek en die reisende kykkas	345
7.5	Die towerlantern	349
7.5.1	Athanasius Kirch[n]er	350
7.5.2	Thomas Walgenstein en Christian Huygens	351
7.6	Veelvuldige projektors en projeksieskerms	353
7.6.1	Robert(son) se Fantasmagorie (Fantasmagoria)	354
7.6.2	Die skadubeeld (Butades-legende) as teken van verlange	357
7.6.3	Die skadubeeld as teken van gierigheid	358
7.6.4	Oosterse skaduteater	361
7.6.5	Europese skaduteater	365
7.6.6	Die <i>Cabaret du Chat Noir</i>	366
7.6.7	Kentridge en die skadu-beeld/skadu as beeld	370
7.6.8	Kentridge se gebruik van die omgekeerde skaduwee	371
7.7	Die boogformasie as narratiewe vorm	372
7.7.1	<i>Portage</i> (2000)	377
7.7.2	Kentridge se bronsbeelde in beweging	379
7.7.3	<i>Procession</i> (2000)	383

**Hoofstuk 8:****386 – 477**Multimedia, tegnologiese media, teaterpoppe en *performance* as eksponente van Kentridge se teaterproduksies

8.1	Teater, multimedia- en verhoogproduksies	388
8.1.1	Teater en teatraliteit as grootse multimedia-ondervinding	389
8.1.2	Teaterruimte	393
8.1.3	Dramatiese handeling en gebeure	395
8.1.4	Taalhandelingsteorieë as basis van <i>performativity</i>	397
8.2	Verhoogproduksies en die bewegende, getekende beeld ( <i>drawings for projection</i> )	401
8.3	Stelontwerp	401
8.3.1	Miniatuurteatermodelle en die teaterverhoog	403
8.3.2	Kentridge as regisseur	406
8.3.3	Die toeskouergehoor en resepsie	408
8.4	Poppe en <i>agency</i> in Kentridge se <i>performances</i>	419
8.4.1	Meganiese poppe en die outomaton	429
8.4.1.1	<i>Black box/ chambre noire</i> (2005)	435
8.4.2	Multimedia-tegnologieë en verhoogproduksies	442
8.4.2.1	<i>Woyzeck on the Highveld</i> (1992)	443
8.4.2.2	<i>Faustus in Africa!</i> (1995)	448
8.4.2.3	<i>Ubu and the Truth Commission</i> (1997)	452
8.4.2.4	<i>Il Ritorno d'Ulisse</i> (1998)	457
8.5	Allegorie	460
8.6	Zeno-produksies	472
8.6.1	<i>Zeno at 4 am.</i> (2001)	472
8.6.2	<i>Confessions of Zeno</i> (2002)	475
8.6.3	<i>Zeno writing</i> (2001/2002)	476

<b>Hoofstuk 9:</b>	<b>478 – 484</b>
Samevattende gevolgtrekkings	
Doelwit van die navorsing	479
Vraagstukke en antwoorde op die vrae	480
Uitkomst	482
Slotopmerking	484
Aanhaling	485
<b>Opsomming</b>	<b>486</b>
<b>Trefwoorde</b>	<b>488</b>
<b>Summary</b>	<b>489</b>
<b>Keyterms</b>	<b>491</b>
<b>Biografiese Addendum</b>	<b>492 – 498</b>
William Kentridge: kunstenaar, rolprentmaker en verhoogregisseur	
<b>Bibliografie</b>	<b>499 – 564</b>

# Lys van afbeeldings

Nommer	Titel en bron	Bladsy
<b>Figuur na titelbladsy</b>	<i>William Kentridge besig met 'n tekening in sy Houghton-ateeljee, Johannesburg (1996).</i> <b>Bron:</b> Christov-Bakargiev, Carolyn; Cameron, Dan & Coetzee, J.M. 1999. <i>William Kentridge</i> . London: Phaidon: 6.	<b>i</b>
<b>Hoofstuk 1:</b> Agtergrond, verantwoording en metodologie		
<b>Figuur 1.1</b>	William Kentridge se houtskooltekening van Nandi en Felix uit sy film, <i>Felix in exile</i> (1994). Houtskool, pastel en gouache op papier. 120 cm x 160 cm. Versameling onbekend. <b>Bron:</b> Christov-Bakargiev, Carolyn; Cameron, Dan & Coetzee, J.M. 1999. <i>William Kentridge</i> . London: Phaidon: 125.	<b>10</b>
<b>Figuur 1.2</b>	Henri de Toulouse-Lautrec. 1891. <i>Moulin-Rouge (La Goulue)</i> . Litografiese druk op papier. 195 cm x 122 cm. Versameling: Winterthur, Oskar Reinhardt. <b>Bron:</b> Gaisford, John (red.). 1985. <i>Toulouse-Lautrec. The Great Artists, 5</i> . London: Marshall Cavendish: 136.	<b>12</b>
<b>Figuur 1.3</b>	Giacomo Balla. 1912. <i>Dinamismo di cane al guinzaglio</i> (1912). Olie op doek. 95,57 cm x 115,57 cm x 6,67 cm. Versameling: Albright-Knox Kunsgalery, Buffalo, VSA. <b>Bron:</b> Rush, Michael. 1999. <i>New media in late 20<sup>th</sup>-century art</i> . London: Thames & Hudson: 14.	<b>15</b>
<b>Hoofstuk 2:</b> Tekening as beeldskeppende proses by Kentridge		
<b>Figuur 2.1</b>	'n Voorstelling van jagters en wildsbokke op 'n rotswand, Drakensberg, Suid-Afrika. <b>Bron:</b> Anderson, Gavin & Wahl, Beth. [s.a.]. <i>Bushman Art of the Drakensberg</i> . Durban: Art Publishers: 10.	<b>32</b>

- Figuur 2.2** William Kentridge. Landskaptekening met rooi landmetermerke uit 'n reeks tekeninge getiteld, *Colonial Landscapes* (1995-96). Houtskool en pastel op papier. 120 cm x 160 cm. 44
- Bron:** Cameron, Dan; Christov-Bakargiev, Carolyn & Coetzee, J.M. 1999. *William Kentridge*. London: Phaidon: 48.
- Figuur 2.3** William Kentridge. Tekening van 'n kop van 'n gewonde man uit sy animasiefilm, *Faustus in Africa!* (1995). Houtskool en pastel op papier. 56,5 cm x 76,5 cm. 44
- Bron:** Cameron, Dan; Christov-Bakargiev, Carolyn & Coetzee, J.M. 1999. *William Kentridge*. London: Phaidon: 21.
- Figuur 2.4** William Kentridge. 'n Tekening van myners uit sy animasiefilm, *Mine* (1991). Houtskool en pastel op papier. 75 cm x 120 cm. 48
- Bron:** Christov-Bakargiev, Carolyn. 2004. *William Kentridge*. Exhibition catalogue. Milano: Skira: 86-87.
- Figuur 2.5** William Kentridge. Tekening van Felix die uitgewekene in sy hotelkamer uit sy animasiefilm, *Felix in Exile* (1993). Houtskool en pastel op papier. 120 cm x 160 cm. 50
- Bron:** Cameron, Dan; Christov-Bakargiev, Carolyn & Coetzee, J.M. 1999. *William Kentridge*. London: Phaidon: 67.
- Figuur 2.6** William Kentridge. Landskaptekening met waaiende papiere in die agtergrond uit sy animasiefilm, *Felix in Exile* (1993). Houtskool en pastel op papier. 120 cm x 160 cm. 51
- Bron:** Benezra, Neal; Boris, Staci; & Cameron, Dan. 2001. *William Kentridge*. Exhibition catalogue. New York: New Museum of Contemporary Art in conjunction with Harry N. Abrams, Inc: 32.
- Figuur 2.7** Uitstalling van Kasimir Malevich se skildery, *Black Square*, tydens die *Laaste Futuristiese uitstalling 0.10* in Petrograd, Desember 1915. 52
- Bron:** Columbia University. 2011. *The Russian and Soviet Avant Garde*. Verkrygbaar by: <http://www.mcah.columbia.edu/dbcourses/item.cgi?template=submagnify&id=2752&table=items> (24 Desember 2011 geraadpleeg).
- Figuur 2.8** Detail van man se oë in truspieëltjie uit Kentridge se tekening, *Flood at the opera house* (1986). Houtskool, pastel en gouache op papier. 100 cm x 73 cm. 56
- Bron:** McCrickard, Kate. 2012. *William Kentridge*. Parkwood: David Krut: 16.

- Figuur 2.9** Detail van man se oë in truspieëltjie, uit Kentridge se animasiefilm *History of the main complaint* (1996). **56**  
**Bron:** Christov-Bakargiev, Carolyn. 2004. *William Kentridge*. Exhibition catalogue. Milano: Skira: 102.
- Figuur 2.10** William Kentridge. 1989. Harry: Voorstudie vir *Arc Procession*. Houtskool op papier. 150 cm x 120 cm. **56**  
**Bron:** Christov-Bakargiev, Carolyn. 2004. *William Kentridge*. Exhibition catalogue. Milano: Skira: 61.
- Figuur 2.11** William Kentridge. 1990. Harry: *Monument*. Houtskool op papier. 150 cm x 120 cm. **56**  
**Bron:** Christov-Bakargiev, Carolyn. 2004. *William Kentridge*. Exhibition catalogue. Milano: Skira: 82.
- Figuur 2.12** William Kentridge. 1984-1985. *Dreams of Europe I, II, III*. Houtskool op papier. Triptiek, elk 100 cm x 73 cm. **59**  
 Versameling: SA Nasionale Kunsmuseum, Kaapstad.  
**Bron:** Benezra, Neal; Boris, Staci; & Cameron, Dan. 2001. *William Kentridge*. Exhibition catalogue. New York: New Museum of Contemporary Art in conjunction with Harry N. Abrams, Inc: 17.
- Figuur 2.13** William Hogarth, *The Reward of Cruelty* (Plaat IV) (1750). Ets. **59**  
 42 cm x 53 cm.  
**Bron:** Peters, Greg & Peters, Connie. 2010. *Art of the Print: William Hogarth*. Verkrygbaar by:  
[http://www.artoftheprint.com/artistpages/hogarth\\_william\\_crueltyreward.htm](http://www.artoftheprint.com/artistpages/hogarth_william_crueltyreward.htm) (1 Maart 2010 geraadpleeg).
- Figuur 2.14** William Kentridge, *The Conservationists' Ball: Culling, Gamewatching, Taming* (1985). Houtskool, pastel en gouache op papier. 198,5 cm x 93,5 cm; 198,5 cm x 138,5 cm; 198,5 cm x 93,5 cm. Versameling: Kunsstigting Rembrandt van Rijn. **60**  
**Bron:** Kunsstigting Rembrandt van Rijn. 1985. *Kaapstadse Triënnale 1985*. Exhibition catalogue. Kaapstad: Kunsstigting Rembrandt van Rijn: [s.p.].
- Figuur 2.15** William Kentridge. 1988. *Art in a State of Grace; Art in a State of Hope; Art in a State of Siege*. Syskerm op papier. Elk 160 cm x 100 cm. Versameling: Johannesburg Kunsmuseum. **63**  
**Bron:** Law-Viljoen, Bronwyn (red.). 2006. *William Kentridge prints*. Exhibition catalogue. Johannesburg: David Krut: 34-35.
- Figuur 2.16** Vladimir Tatlin se maket vir die *Monument aan die Derde Internasionale* (1919). Beplande hoogte: 400 m. Getilt 23,5 grade. **63**

**Bron:** Columbia University. 2011. *The Russian and Soviet Avant Garde*. Verkrygbaar by: <http://www.mcah.columbia.edu/dbcourses/item.cgi?template=submagnify&id=21979&table=items> (24 Desember 2011 geraadpleeg).

### Hoofstuk 3:

Starende blikke, visuele waarnemings, retinale nabeelde en optiese toestelle

- Figuur 3.1** In hierdie tekening werp die vuur (regs) lig op die skouspel (in die middel) wat op sy beurt skadu en drogbeelde op die teenoorstaande muur kaats. 75
- Bron:** Arête Wines. 2012. *The allegory of the cave*. Verkrygbaar by: [http://aretewines.typepad.com/arete\\_wines/2008/09/the-allegory-of-the-cave.html](http://aretewines.typepad.com/arete_wines/2008/09/the-allegory-of-the-cave.html) (27 April 2012 geraadpleeg).
- Figuur 3.2** In hierdie illustrasie van Plato se grotgelykenis skyn die son deur die grotopening en projekteer sigbare en herkenbare skaduwees en skadubeelde op die teenoorstaande grotwande. 76
- Bron:** Wikinoticia. 2012. *The cinema and the myth of the cave*. Verkrygbaar by: <http://en.wikinoticia.com/entertainment/Movies/47214-the-cinema-and-the-myth-of-the-cave> (27 April 2012 geraadpleeg).
- Figuur 3.3** Jan Saenredam. *Antrum platonicum* (1604). Gravure. 27,5 cm x 44,4 cm. Versameling: British Museum, Londen. Na die olieverskildery *La caverne de Platon* van Cornelis Cornelisz van Haarlem. 77
- Bron – Jan Saenredam:** Verkrygbaar by: [http://www2.sunysuffolk.edu/pecorip/SCCCWEB/INTRO\\_TEXT/Chapter%20%20GREEKS/Plato\\_Republic.htm](http://www2.sunysuffolk.edu/pecorip/SCCCWEB/INTRO_TEXT/Chapter%20%20GREEKS/Plato_Republic.htm) (28 Desember 2011 geraadpleeg).
- Bron – Cornelis Cornelisz van Haarlem:** Verkrygbaar by: <http://www.art-en-jeu.ch/dossiers/platon.html> (28 Desember 2011 geraadpleeg).
- Figuur 3.4** Ferante Imperato se ets van 'n *Wunderkammer* met kabinette uit sy *Dell'istoria Naturale* (Napels, 1599). 86
- Bron:** Delahunt, Michael. 2010. Artlex art dictionary: *Wunderkabinett* and *Wunderkammer*. Verkrygbaar by: [http://www.artlex.com/ArtLex/wxyz/images/wundrkmr\\_dreyer.lg.jpg](http://www.artlex.com/ArtLex/wxyz/images/wundrkmr_dreyer.lg.jpg) (31 Desember 2011 geraadpleeg).

- Figuur 3.5** Ferdinando Cospi se ets wat 'n *Wunderkammer* verbeeld. Uit *Lorenzo Legati*, Museo Cospiano (Bologna, 1677). **86**
- Bron:** Lane, Christopher W. 2011. *Antique prints blog: a cabinet of curiosities*. Verkrygbaar by: <http://antiqueprintsblog.blogspot.com/2011/04/cabinet-of-curiosities.html> (31 Desember 2011 geraadpleeg).
- Figuur 3.6** Een-en-twintigste-eeuse *Wunderkabinette* in die vorm van 'n 1/12 skaal Victoriaanse pophuiskabinet. **87**
- Bron:** Versameling: Susan Opperman, Pretoria.
- Figuur 3.7** Die beeld hierbo verbeeld beide kante van 'n toumatroop. Die teks op die voorkant lui: *Why is a pointer dog like a Highwayman* en vervolg dan op die keersy: *Because he is in quest of prey*. Wanneer die toumatroop gedraai word versmelt die visuele beeld van die hond met die voëls en dit lyk dan asof die hond die voëls jag. **90**
- Bron:** North Carolina School of Science and Mathematics. 2012. *Thaumatrope: John Ayrton Paris, 1825*. Verkrygbaar by: <http://courses.ncssm.edu/gallery/collections/toys/html/exhibit06.htm> (8 Januarie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 3.8** In hierdie tekening/gravure word die gebruik van Joseph Plateau se *Phenakistoscope* aangedui. Wanneer die skyf gedraai word en die toeskouer deur die straalinsnydings na die beeld kyk, word 'n illusie van beweging sigbaar. **93**
- Bron:** Crary, Jonathan. 1990. *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge, MA: MIT Press: 107.
- Figuur 3.9** William Kentridge. *Phenakistoscope*. 2000. Vier kleurlitografiese kaarte uit *Bacon's Popular Atlas of the World* (1893) en *The Oxford Atlas* (Oxford University Press, 1951) op Vélín d'Arches Blanc-papier. Elke afdruk is in 'n sirkelformaat uitgeknipt en op 'n grammofoonplaat geplak. Die Phenakistoskoop is uit 'n metaalstaaf met 'n handvatsel en twee vinielplate gevorm. Beeld deursnee: 29,2 cm. Grootte: 80 cm x 50 cm x 50 cm. Edisie: 40. **93**
- Bron:** Law-Viljoen, Bronwyn (red.). 2006. *William Kentridge prints*. Exhibition catalogue. Johannesburg: David Krut: 89.
- Figuur 3.10** William Kentridge. *Living Language (Cat)*. 1999. Droënaaldets (viniel grammofoonplaat) op Fabriano Rosapina Bianco 220 gsm papier. Beeld deursnee: 24,7 cm. **95**
- Bron:** Law-Viljoen, Bronwyn (red.). 2006. *William Kentridge*



*prints*. Exhibition catalogue. Johannesburg: David Krut: 79.

- Figuur 3.11** 'n Soötroop. 97  
**Bron:** North Carolina School of Science and Mathematics. 2012. *Zoetrope: William George Horner, 1834*. Verkrygbaar by: <http://courses.ncssm.edu/gallery/collections/toys/html/exhibit10.htm> (1 Januarie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 3.12** Tekening vir *Black box/chambre noire*. 2005. Houtskool en gekleurde potlode op papier wat gecollage is. Deursnee: 115,5 cm. 97  
**Bron:** Kentridge, William. 2006b. *William Kentridge: Black box/chambre noire* Exhibition catalogue. New York: Guggenheim Museum: 36.
- Figuur 3.13** Reynaud en sy praksinoskoop (links), die projeksie op die skerm in die Théâtre Optique in die middel, en die toeskouers wat die beweging waarneem heel regs. Let op die spieël, heel links bo, wat die filmiese beelde op die teenoorstaande skerm kaats. 99  
**Bron:** Parkinson, David. 1995. *History of film*. London: Thames and Hudson: 11.
- Figuur 3.14** 'n Voorbeeld van 'n blaaiboekanimasie. 101  
**Bron:** Detail van voorbladfoto van die boek, *The flipbook shop*. Verkrygbaar by: [http://wernernekes.de/00\\_cms/cms/upload/Ausstellungsfotos/FlipBookAntwerpen.jpg](http://wernernekes.de/00_cms/cms/upload/Ausstellungsfotos/FlipBookAntwerpen.jpg) (8 Januarie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 3.15** Die voorblad van William Kentridge se blaaiboek, *Cyclopedia of Drawing* (2004). 101  
**Bron:** Kentridge, William. 2004a. *Cyclopedia of Drawing*. Exhibition catalogue. Johannesburg: David Krut: voorblad.
- Figuur 3.16** Drie bladsye (pp 01, 20 en 71) uit William Kentridge se blaaiboek, *Cyclopedia of Drawing* (2004). 102  
**Bron:** Kentridge, William. 2004a. *Cyclopedia of Drawing*. Exhibition catalogue. Johannesburg: David Krut: 1, 20 en 71.
- Figuur 3.17** Hippolyte Jouvin. Stereoskopiese foto van Pont Neuf, Parys (1860-1865). 104  
**Bron:** Daval, Jean-Luc. 1982. *Photography. History of an art*. Genève: Skira: 65.
- Figuur 3.18** William Kentridge se stereotekening van Soho in sy kantoor, uit die animasiefilm, *Stereoscope* (1999). Houtskool en pastel op 105

- papier. 120 cm x 160 cm elk.
- Bron:** Wilkins, David G, Schultz, Bernard en Linduff, Katheryn M. c 2005. *Art past, art present*: 5de uitgawe. Upper Saddle River, N.J.: Pearson Prentice Hall: 566.
- Figuur 3.19** Vier stereotekeninge uit William Kentridge se animasiefilm, *Stereoscope* (1999). Houtschool en pastel op papier. 120 cm x 160 cm elk. **106**
- Bron:** Christov-Bakargiev, Carolyn; Cameron, Dan & Coetzee, J.M. 1999. *William Kentridge*. London: Phaidon: 30.
- Figuur 3.20** Hans Holbein. 1533. *Die Gesandten*. Olie op hout. 209,5 cm x 207 cm. Versameling: National Gallery, London. **110**
- Bron:** Hans Holbein the younger. 2012. Google art project: *The ambassadors*. Verkrygbaar by: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Hans\\_Holbein\\_the\\_Younger\\_-\\_The\\_Ambassadors\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Hans_Holbein_the_Younger_-_The_Ambassadors_-_Google_Art_Project.jpg) (8 Januarie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 3.21** Skuins gedraaide skildery en herkenbare beeld van die kopbeen in Holbein se skildery, *Die Gesandten* (1533). **110**
- Bron – skuins gedraaide beeld:** Verkrygbaar by: [http://it.wikipedia.org/wiki/File:Holbein\\_Ambassadors\\_ana\\_morphosis.jpg](http://it.wikipedia.org/wiki/File:Holbein_Ambassadors_ana_morphosis.jpg) (8 Januarie 2012 geraadpleeg).
- Bron – herkenbare beeld (kopbeen):** Verkrygbaar by: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Holbein\\_Skull.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Holbein_Skull.jpg) (8 Januarie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 3.22** William Kentridge. 2001. *Medusa*. Litografiese druk (anamorfiese tekening) op chine collé afkomstig uit *Le Nouveau Larousse Illustré*-ensiklopedie (c. 1906) op wit Rives BFK papier. Deursnee van beeld 58,5 cm. **114**
- Bron:** Law-Viljoen, Bronwyn (red.). 2006. *William Kentridge prints*. Exhibition catalogue. Johannesburg: David Krut: 116.
- Figuur 3.23** Refleksie van William Kentridge se anamorfiese litografie *Medusa* (2001), op 'n silinderspieël. **114**
- Bron:** *Parkett 63*. 2001. Zürich: Parkett-Verlag: 112.
- Figuur 3.24** Albrecht Dürer. *Rhinocerus* (1515). Houtsnee. 21,4 cm x 29,8 cm. Versameling: British Museum, Londen. **117**
- Bron:** Wikipedia. 2012. *Albrecht Dürer. Rhinocerus (1515)*. Verkrygbaar by: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:D%C3%BCrer\\_rhino\\_full.p](http://en.wikipedia.org/wiki/File:D%C3%BCrer_rhino_full.p)

- ng (8 Januarie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 3.25** William Kentridge. *Larder*. 2007. Tekeninge (houtskoop, pastel en gekleurde kryt op papier), spieëls en 'n driepoot. Twee tekeninge, elk 213,5 cm x 275 cm. Versameling: Doris en Donald Fisher. **117**
- Bron:** Rosenthal, Mark (ed). 2009. *William Kentridge: five themes*. Exhibition catalogue. San Francisco, CA: San Francisco Museum of Modern Art: 59.
- Figuur 3.26** Peter Kolbe se 'Rhinoceros zoo als die meest afgebeeld worden'. **118**
- Bron:** Kolbe, Peter. 1727. *Naaukeurige en uitvoerige beschrijving van de Kaap de Goede Hoop behelzende een zeer omstandig verhaal van den tegenwoordigen toestand van dat vermaarde gewest, deszelfs gelegenheit, haven, sterkte, regerings-vorm, uitgestrektheit, en onlangs ontdekte aanleggende landen*. Amsterdam: Balthazar Lakeman: teenoor 189.
- Figuur 3.27** Peter Kolbe se 'Rhinoceros volgens deze beschrijving' **118**
- Bron:** Kolbe, Peter. 1727. *Naaukeurige en uitvoerige beschrijving van de Kaap de Goede Hoop behelzende een zeer omstandig verhaal van den tegenwoordigen toestand van dat vermaarde gewest, deszelfs gelegenheit, haven, sterkte, regerings-vorm, uitgestrektheit, en onlangs ontdekte aanleggende landen*. Amsterdam: Balthazar Lakeman: teenoor 190.
- Figuur 3.28** Detail van toneel uit Méliès se *Le Voyage dans la Lune* (1902). **122**  
Versameling: Museum of Modern Art, Film Stills Archive.
- Bron:** The Museum of Modern Art (MoMA). 2012. The Collection: *A Trip to the moon*. Verkrygbaar by: [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=89492](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=89492) (8 Januarie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 3.29** Produksiestilbeeld van William Kentridge besig met sy produksie, *I am not me, the horse is not mine* (2008), as deel van Performa 09, New York, 2009. **124**
- Bron:** art21. 2012. *William Kentridge: Anything is possible. On play*. Verkrygbaar by: <http://www.art21.org/anythingispossible/slideshow/on-play/#art21-wkaip-play-007> (1 Mei 2012 geraadpleeg).
- Figuur 3.30** **a:** Positiewe suikertekening en miere; **125**  
**b-d:** Negatiewe 'suiker'- en miertekeninge
- Bron (a-c):** Kopenhagen Aktuel information om samtdiskunst. 2012. *Interview: William Kentridge*. Verkrygbaar by:

<http://www.bing.com/images/search?q=Kentridge+%2b+journey+to+the+moon&view=detail&id=E5911FDBD23EF8AFD9CCFD73409183EE04B27804&first=0&qpv=Kentridge+%2b+journey+to+the+moon&FORM=IDFRIR> (1 Mei 2012 geraadpleeg).

**Bron (d):** Sempre aos domingos. 2012. Journey to the moon. Fotos e colagens Graça Oliveira, Belo Horizonte (MG). Verkrygbaar by: [http://bp1.blogger.com/\\_iY73qz7Oo/R7jMHUEq1GI/AAAAAAAAAK4/o5s9f6V6fsM/s1600-h/Journey+to+the+moon+3.jpg](http://bp1.blogger.com/_iY73qz7Oo/R7jMHUEq1GI/AAAAAAAAAK4/o5s9f6V6fsM/s1600-h/Journey+to+the+moon+3.jpg) (1 Mei 2012 geraadpleeg).

**Figuur 3.31** Objekte uit Kentridge se films, *Journey to the moon* en *7 Fragments for Georges Méliès*. 126

**Bron:** Museo Maco. 2012. William Kentridge. Verkrygbaar by: <http://www.bing.com/images/search?q=Kentridge+Journey+to+the+Moon&view=detail&id=CD309AA52AC17D4600B4E3128A5324F175060401&first=91&FORM=IDFRIR> (1 Mei 2012 geraadpleeg).

**Figuur 3.32** In hierdie stilbeeld uit *Journey to the Moon* (2003) gebruik Kentridge 'n koppie as 'n teleskoop. 127

**Bron:** Art21, Inc. 2010. In the studio. Verkrygbaar by: <http://www.art21.org/anythingispossible/slideshow/in-the-studio/#art21-wkaip-studio-011> (1 Mei 2012 geraadpleeg).

**Figuur 3.33 (a & b)** Twee skaduprosessie-stilbeelde uit die film *Journey to the Moon* (2003) – links is 'n groep skadufigure (a) en regs loop sy vrou, Anne, oor die verlate landskap (b) 127

**Bron:** William Kentridge. 2003. *Journey to the moon*.

**Figuur 3.34** Vergelykende stilbeelde uit Méliès se *Voyage dans la lune* (1902) (links) en William Kentridge se *Journey to the moon* (2003) (regs). 129

**Bron:** Méliès se *Voyage dans la lune* (1902):

YouTube. 2012. *Georges Méliès – 1902 – Le Voyage dans la Lune (A trip to the moon)*. Verkrygbaar by: <http://www.youtube.com/watch?gl=US&v=mMmUtvYL4B8> (3 Februarie 2012 geraadpleeg).

**Bron:** William Kentridge. 2003. *Journey to the moon*.

**Figuur 3.35** William Kentridge. *The Battle Between Yes and No* (1989). Syskermdruk (ongelyke kante) 150 cm x 97,2 cm. Versameling: Museum of Modern Art, New York. 134

**Bron:** The Museum of Modern Art (MoMA). 2012. The Collection: *The battle between yes and no*. Verkrygbaar by: [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=100](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=100)

#### Hoofstuk 4:

Animasietegniese en beeldingstechnologieë: vertrekpunte vir Kentridge

- Figuur 4.1** Twee filmraampies uit Blackton se getekende animasiefilm, *Humorous Phases of Funny Faces* (1906). **141**
- Bron:** Wyver, John. 1989. *The moving image. An international history of film, television and video*. Oxford: Blackwell (BFI Publishing): 99.
- Figuur 4.2** Ses stilbeelde uit die film, *Invisible mending* (2003), wat Kentridge verbeeld waar hy die selfportret/figuurstudie maak, die geskeurde dele van die tekening op 'n magiese wyse saamvoeg en uit die tekening as visuele towenaar loop en 'n blanko tekenoppervlak op die skerm laat. **144**
- Bron:** William Kentridge. 2003. *Invisible mending*.
- Figuur 4.3** Thomas Rowlandson. *Six stages in mending a face* (1792). Hand gekleurde ets. **149**
- Bron:** Gerken, Dorothee. 2009. *Hamburger Kunsthalle: The arena of ridicule*. Verkrygbaar by: [http://www.hamburger-kunsthalle.de/archiv/seiten/en\\_arena.htm](http://www.hamburger-kunsthalle.de/archiv/seiten/en_arena.htm) (2 Junie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 4.4** *Madams and maids 1980* uit William Kentridge se *Domestic Scenes*-reeks. Ets en akwatint op papier, 28,5 cm x 38 cm. Onvoltooide edisie van 30. **149**
- Bron:** McCrickard, Kate. 2012. *William Kentridge*. Parkwood: David Krut: 11.
- Figuur 4.5** William Kentridge. *Domestic scene* (1980). 140 cm x 140 cm. **150**
- Bron:** Absolut Art. 2011. *William Kentridge*. Verkrygbaar by: <http://www.bing.com/images/search?q=domestic+scenes+kentridge&view=detail&id=616DADC9AFA65F661424A8B0CA44D114FA922434&first=0&FORM=IDFRIR> (3 Junie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 4.6** Filmstilbeeld van 'n koffiepotfiguur uit Kentridge se *Shadow Procession* (1999). **151**
- Bron:** artnet.com. 2012. William Kentridge. Verkrygbaar by: <http://www.artnet.com/magazine/news/ntm2/ntm3-1-4.asp> (3 Junie 2012 geraadpleeg).

- Figuur 4.7** William Kentridge. *Scissor man*. Brons. **151**
- Bron:** Benezra, Neal; Boris, Staci; & Cameron, Dan. 2001. *William Kentridge*. Exhibition catalogue. New York: New Museum of Contemporary Art in conjunction with Harry N. Abrams, Inc: 64.
- Figuur 4.8** William Kentridge. *Brás Cubas*. 2000. Hand gekleurde litografie op die dubbel bladsye van Machado de Assis se *Brás Cubas* Memoirs [1880]. Gedruk op 250 gsm Velin d'Arches papier. 28,5 cm x 33 cm. **151**
- Bron:** The Artist's Press. William Kentridge print archive continued. Verkrygbaar by: <http://www.artprintsa.com/william-kentridge-print-archive-one.html> (3 Junie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 4.9** William Kentridge. *Atlas Confession*. 2002. Chine collé. Edisie van 10 op unieke kaarte. **151**
- Bron:** The Artist's Press. William Kentridge print archive continued. Verkrygbaar by: <http://www.artprintsa.com/william-kentridge-print-archive-one.html> (3 Junie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 4.10** 'n Voorbeeld van 'n Emile Cohl-“metamorfose” (1908) van 'n olifant wat binne 16 raampies tot 'n ballerina metamorfoseer. **153**
- Bron:** Canemaker, John. 1977. *The animated Raggedy Ann & Andy. An intimate look at the art of animation: Its history, techniques, and artists*. Indianapolis: Bobbs-Merrill: 199.
- Figuur 4.11** 'n Stilbeeld uit Cohl se *Le Cauchemar Du Fantoche*. **154**
- Bron:** Ciné Musiques: cinéma muet en concert. 2012. Drôles de bobines! Emile Cohl: père dudessin animé. Verkrygbaar by: [http://www.cinemusiques.com/Nouveau\\_2010/droles/droles.html](http://www.cinemusiques.com/Nouveau_2010/droles/droles.html) (10 Januarie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 4.12** Muybridge se *Galloping horse*. 1878. Foto. **160**
- Bron:** The digital journalist (Life). 2011. *Galloping horse 1878*. Verkrygbaar by: <http://digitaljournalist.org/issue0309/lm20.html> (3 Junie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 4.13** Étienne-Jules Marey, *Homme courant et poussant une charette*. Foto. **161**
- Bron:** La Maison du Cinéma. 2000. *Étienne-Jules Marey: le mouvement en lumière*. Verkrygbaar by: <http://www.expo-marey.com/medsup02.html> (4 Junie 2012 geraadpleeg).

- Figuur 4.14** Niles, die krokodil wat Handspring Puppet Company vir Kentridge se produksie, *Ubu and the Truth Commission* (1996), gemaak het. **163**  
**Bron:** Taylor, Jane (ed). 2009. *Handspring Puppet Company*. Parkwood: David Krut Publishing: 84.
- Figuur 4.15** Lotte Reiniger se Prins Achmed op die magiese perd se rug teen die uitgesnyde sterrehemel uit haar film, *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926). **165**  
**Bron:** Reiniger, Lotte. 1970. *Shadow theatres and shadow films*. London: B.T. Batsford Ltd: 120.
- Figuur 4.16** Stilbeeld van figure in prosesie uit William Kentridge se *Shadow procession* (1999). **166**  
**Bron:** William Kentridge. *Shadow procession* (1999).
- Figuur 4.17** Twee uitsny-animasies van Lotte Reiniger getiteld *Die Geschichte*. **167**  
**Bron:** Festival der Kuenste. 2012. *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*. Verkrygbaar by: <http://www.festival-der-kuenste.de/film.html> (10 Januarie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 4.18** Lotte Reiniger besig om haar silhoeëtanimasies op die ligtafel te verskuif voor verfilming. **167**  
**Bron:** Larson, E.H. 1999. Silent era personalities page: *Lotte Reiniger*. Verkrygbaar by: <http://www.nwlink.com/~erick/silentera/reiniger/lr-pic1.html> (8 Januarie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 4.19** Foto van Kara Walker se installasie, *Darkytown Rebellion*, in die Brent Sikkema Galery, New York, in 2001. Projeksie, geknipte papier en kleefstof op galerymuur, 4.3 x 11.3 m. Versameling: Stigting Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, Luxemburg. **169**  
**Bron:** Sollins, Marybeth (ed). 2003. *art:21. Art in the twenty-first century*. New York: Abrams: 71.
- Figuur 4.20 (a & b)** Twee stilbeelde uit *Easing the passing (of the hours)* (1992–1993). **172**  
**Bron:** *Easing the passing (of the hours)* (1992-1993)
- Figuur 4.21** Digitale *pinscreen*-gesig van 'n jong seun uit Pedro Faria Lopes en J. Xavier se film, *Palavras de Pessoa*. **175**  
**Bron:** Lopes, Pedro Faria. 1999. *The pinscreen in the era of the digital image*. Verkrygbaar by: <http://www.writer2001.com/lopes.htm> (9 Januarie 2012 geraadpleeg).

## Hoofstuk 5:

Die *auteur* se tekening-na-tekening as visuele vertelling

- Figuur 5.1** Stilbeeld met myntorings uit William Kentridge se animasiefilm, *Weighing ... and wanting* (1997-98). Houtskool en pastel op papier. Versameling: Museum of Contemporary Art, San Diego. **182**
- Bron:** Art Gallery of Ontario (AGO). William Kentridge: *Weighing ... and wanting*. 5 Augustus tot 29 Oktober 2000. Verkrygbaar by: <http://www.ago.net/william-kentridge> (4 Februarie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 5.2** Stilbeeld van uitgeveegde myntorings uit Kentridge se animasiefilm, *Weighing ... and wanting* (1997-98). **182**
- Bron:** Kentridge, William. 2000. *Weighing ... and wanting*. Exhibition catalogue. Curator: Hugh M. Davies. La Jolla, CA: Museum of Contemporary Art, San Diego: 32.
- Figuur 5.3** Stilbeeld uit Kentridge se animasiefilm, *Weighing ... and wanting* (1997-98), getiteld *In whose lap do I lie*. **182**
- Bron:** Moore, Nikki. 2006. *Arts review: William Kentridge: Weighing ... and wanting*. The Austin Chronicle.
- Verkrygbaar by:  
[http://www.austinchronicle.com/binary/9030/arts\\_review-36736.jpeg](http://www.austinchronicle.com/binary/9030/arts_review-36736.jpeg)
- Figuur 5.4 (a, b & c)** Drie stilbeelde uit Kentridge se animasiefilm, *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris* (1989), ter illustrasie van Soho se kosgooi-aksie. **195**
- Bron:** William Kentridge. 1989. *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris*.
- Figuur 5.5** 'n Stilbeeld uit Kentridge se animasiefilm, *Stereoscope* (1999). **196**
- Bron:** Baker, Kenneth. 2001. *Kentridge's moving sketches*. Verkrygbaar by: [http://articles.sfgate.com/2001-10-17/entertainment/17624331\\_1\\_kentridge-s-films-truth-and-reconciliation-commission-contemporary-art](http://articles.sfgate.com/2001-10-17/entertainment/17624331_1_kentridge-s-films-truth-and-reconciliation-commission-contemporary-art) (14 Januarie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 5.6** Stilbeeld van die *Mine*-filmtitel (1991). **200**
- Bron:** William Kentridge. 1991. *Mine*.
- Figuur 5.7** Stilbeeld van 'n myner wat besig is met booraksie uit Kentridge se animasiefilm, *Mine* (1991). **200**



- Bron:** William Kentridge. 1991. *Mine*.
- Figuur 5.8 (a & b)** Illustrasie van inzoom-kamerabeweging in twee stilbeelde uit Kentridge se animasiefilm, *Monument* (1990). **200**
- Bron:** William Kentridge. 1990. *Monument*.
- Figuur 5.9** Die uitdooftegniek soos dit in die slottonele van Kentridge se animasiefilm, *Monument* (1990), gebruik is. **201**
- Bron:** William Kentridge. 1990. *Monument*.
- Figuur 5.10** Hanna Höch. *Schnitt mit dem Küchenmesser DADA durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* (c. 1919). Collage 90 cm x 144 cm. Versameling: Nationalgalerie, Staatliche Museum, Berlyn. **205**
- Bron:** [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Hoch-Cut\\_With\\_the\\_Kitchen\\_Knife.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Hoch-Cut_With_the_Kitchen_Knife.jpg) (14 April 2012 geraadpleeg).  
Ades, Dawn. 1986. *Photomontage*. Revised edition. London: Thames and Hudson: 18.
- Figuur 5.11** Stilbeeld van Kentridge se filmtitel, *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris* (1989). **211**
- Bron:** William Kentridge. 1989. *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris*.
- Figuur 5.12** Stilbeeld van die intertitel, *Her absence filled the world*, uit Kentridge se film, *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris* (1989). **211**
- Bron:** William Kentridge. 1989. *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris*.
- Figuur 5.13 (a & b)** Twee intertitel-stilbeelde, “Mrs Eckstein” en “Waiting”, uit Kentridge se film, *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris* (1989). **212**
- Bron:** William Kentridge. 1989. *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris*.
- Figuur 5.14** Die intertitel-stilbeeld, “Captive of the city”, uit Kentridge se film, *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris* (1989). **213**
- Bron:** William Kentridge. 1989. *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris*.
- Figuur 5.15** Verkiesingsfoto van Morris Kentridge (MP) vir die Troyeville-kiesafdeling en verso daarvan. **215**
- Versameling:** Johann Oppermann.

- Figuur 5.16** William Kentridge. *Muizenberg 1933* (1976). Linosnee op moerbeipapier, 33 cm x 35 cm. **216**
- Bron:** Law-Viljoen, Bronwyn (red.). 2006. *William Kentridge prints*. Exhibition catalogue. Johannesburg: David Krut: 22.
- Figuur 5.17** Twee stilbeelde uit Kentridge se animasiefilm, *Tide Table* (2003), wat oupa Morris Kentridge verbeeld. **217**
- Bron:** William Kentridge. 2003. *Tide Table*.
- Figuur 5.18** 'n Stilbeeld uit Kentridge se film, *Sobriety, obesity, and growing old* (1991) wat Soho, Mrs Eckstein en Felix verbeeld. **219**
- Bron:** William Kentridge. 1991. *Sobriety, obesity, and growing old*.
- Figuur 5.19 (a, b, c & d)** Vier stilbeelde uit William Kentridge se *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris* (1989) wat Felix se angstigtheid beskryf en verbeeld. **221**
- Bron:** William Kentridge. 1989. *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris*.
- Figuur 5.20** Twee stilbeelde uit Kentridge se geanimeerde 16 mm film, *Vetkoek/Fête Galante* (1985). **223**
- Bron:** William Kentridge. 1985. *Vetkoek/Fête Galante*.
- Figuur 5.21 (a, b, c & d)** Vier stilbeelde uit Kentridge se geanimeerde 16 mm film, *Exhibition* (1987). **223**
- Bron:** William Kentridge. 1987. *Exhibition*.
- Figuur 5.22** Stilbeeld uit *Freedom Square & Back of the moon* (1988). **225**
- Bron:** <http://www.thebomb.co.za/freedom.htm> (29 Januarie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 5.23 (a & b)** Twee stilbeelde uit Kentridge se animasiefilm, *Memo* (1993/1994). **228**
- Bron – foto links:** <http://www.brainwavez.org/watman/wk.htm> (29 Januarie 2012 geraadpleeg).
- Bron – foto regs:** Christov-Bakargiev, Carolyn. 1998. *William Kentridge*. Exhibition catalogue. Brussels: Société des Expositions du Palais des Beaux-arts de Bruxelles: 170.
- Figuur 5.24 (a & b)** Twee stilbeelde uit Kentridge se musiekvideo, *Another Country* (1994). **229**
- Bron:** <http://www.youtube.com/watch?gl=US&v=mMmUtvYL4B8> (3 Februarie 2012 geraadpleeg).

## Hoofstuk 6:

Tekeninge-vir-projeksie (*Drawings for projection*): die visuele vertelling van verhale

- Figuur 6.1** Stilbeeld van hand met vissie uit Kentridge se film, *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris* (1989). **236**  
**Bron:** William Kentridge. 1989. *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris*.
- Figuur 6.2** Basiese tekeninge vir Kentridge se animasiefilm, *Monument* (1990). **238 – 239**  
**Bron:** William Kentridge. 1990. *Monument*.
- Figuur 6.3** Die stad Johannesburg, soos voorgestel deur Kentridge in *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris* (1989). **244**  
**Bron:** William Kentridge. 1989. *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris*.
- Figuur 6.4** Soho Eckstein rook sigare, blaas rooksirkels en dra sy kenmerkende potloodstrepiespak in *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris* (1989). **245**  
**Bron:** William Kentridge. 1989. *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris*.
- Figuur 6.5** Stilbeeld uit *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris*. In hierdie tekening konfronteer Soho vir Felix met die liefdesvissie in sy hand. **246**  
**Bron:** William Kentridge. 1989. *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris*.
- Figuur 6.6** Stilbeeld uit *Monument* (1990) van die figuur wat 'n swaar vrag dra. **247**  
**Bron:** William Kentridge. 1991. *Mine*.
- Figuur 6.7** Lenin praat oor 'n megafoon in die Kremlin, 29 Maart 1919. Foto. **248**  
**Bron:** Willett, John. 1987. *The new sobriety. 1917-1933. Art and politics in the Weimar period*. Great Britain: Thames and Hudson: 36.
- Figuur 6.8** Luigi Russolo. *Intonarumori*. 1919. Foto. **248**  
**Bron:** Saggini, Valero. 2004. *Intonarumori*. <http://www.thereminvox.com/article/articleview/116> (26 April 2012 geraadpleeg).

<b>Figuur 6.9 (a &amp; b)</b>	Twee stilbeelde uit Kentridge se film, <i>Monument</i> (1990): die voete van die beeld (a) en die skrefiesoë van die beeld (b).  <b>Bron:</b> William Kentridge. 1990. <i>Monument</i> .	<b>249</b>
<b>Figuur 6.10</b>	Stilbeeld van die filmtitel, <i>Mine</i> (1991), met Ife-kopbeeld.  <b>Bron:</b> William Kentridge. 1991. <i>Mine</i> .	<b>251</b>
<b>Figuur 6.11</b>	Gevangenes in hul slaapbanke in die Buchenwald-konsentrasiekamp. Die skrywer en latere Nobelpryswenner, Elie Wiesel, lê in die tweede ry, sewende van links.  <b>Bron:</b> Anne Frank Stichting. 1996. <i>Een gesiedenis voor vandaag: Anne Frank</i> . Amsterdam: Anne Frank Stichting: 78.  Ook verkrygbaar by: <a href="http://www.bing.com/images/search?q=buchenwald+concentration+camp&amp;view=detail&amp;id=0EE93C4B3A4DA28C02AB6192672DCC153E07BF1E&amp;first=31&amp;FORM=IDFRIR">http://www.bing.com/images/search?q=buchenwald+concentration+camp&amp;view=detail&amp;id=0EE93C4B3A4DA28C02AB6192672DCC153E07BF1E&amp;first=31&amp;FORM=IDFRIR</a> (28 April 2012 geraadpleeg).	<b>252</b>
<b>Figuur 6.12</b>	Kentridge se tekening van slapende myners in beknopte slaapbanke in Soho se mynkampong uit sy film, <i>Mine</i> (1991).  <b>Bron:</b> William Kentridge. 1991. <i>Mine</i> .	<b>252</b>
<b>Figuur 6.13</b>	Stilbeeld uit <i>Mine</i> (1991) van Soho in sy bed met sy troetelrenoster.  <b>Bron:</b> William Kentridge. 1991. <i>Mine</i> .	<b>253</b>
<b>Figuur 6.14</b>	Stilbeeld van Soho by sy lessenaar terwyl hy na Mrs Eckstein kyk in die fotoraam en oor Johannesburg tuur uit Kentridge se film, <i>Sobriety, obesity &amp; growing old</i> (1991).  <b>Bron:</b> William Kentridge. 1991. <i>Sobriety, obesity, and growing old</i> .	<b>254</b>
<b>Figuur 6.15</b>	Stilbeeld van die twee geliefdes in die landskap met megafone: die naakte Felix en Mrs Eckstein uit Kentridge se film, <i>Sobriety, obesity &amp; growing old</i> (1991).  <b>Bron:</b> William Kentridge. 1991. <i>Sobriety, obesity, and growing old</i> .	<b>254</b>
<b>Figuur 6.16</b>	Stilbeeld van Soho se oproep aan Mrs Eckstein: <i>Come home</i> uit Kentridge se film, <i>Sobriety, obesity &amp; growing old</i> (1991).  <b>Bron:</b> William Kentridge. 1991. <i>Sobriety, obesity, and growing old</i> .	<b>255</b>
<b>Figuur 6.17 (a &amp; b)</b>	Twee stilbeelde uit Kentridge se film, <i>Felix in exile</i> (1994), van die landmeter, Nandi, wat haar tekeninge van die Johannesburgse landskap maak.  <b>Bron:</b> William Kentridge. 1994. <i>Felix in exile</i> .	<b>256</b>

<b>Figuur 6.18 (a &amp; b)</b>	Lyke voor 'n Joodse barak in die Buchenwald-konsentrasiekamp (a) en 'n stilbeeld uit <i>Felix in exile</i> (1994) (b) wat lyke in die landskap verbeeld wat deur koerante toegewaaï word.  <b>Bron – a:</b> Scrapbookpages. 2010. <i>Buchenwald Concentration Camp</i> . Verkrygbaar by: <a href="http://www.scrapbookpages.com/Buchenwald/JedemDasSeine.html">http://www.scrapbookpages.com/Buchenwald/JedemDasSeine.html</a> (19 Februarie 2012 geraadpleeg). <b>Bron – b:</b> William Kentridge. 1994. <i>Felix in exile</i> .	<b>258</b>
<b>Figuur 6.19</b>	In hierdie stilbeeld uit <i>Felix in exile</i> (1994) word Nandi uitgebeeld waar sy haar wêreld met 'n teodoliet beskou.  <b>Bron:</b> William Kentridge. 1994. <i>Felix in exile</i> .	<b>259</b>
<b>Figuur 6.20 (a en b)</b>	Twee stilbeelde van Nandi se waargenome sterkonstellasies: 'n badprop (a) en 'n oopgedraaide kraan (b) uit Kentridge se animasiefilm, <i>Felix in exile</i> (1994).  <b>Bron:</b> William Kentridge. 1994. <i>Felix in exile</i> .	<b>260</b>
<b>Figuur 6.21 (a, b, c &amp; d)</b>	Vier stilbeelde uit Kentridge se <i>Felix in exile</i> (1994) wat Felix en Nandi se spieël-ontmoeting voorstel.  <b>Bron:</b> William Kentridge. 1994. <i>Felix in exile</i> .	<b>261</b>
<b>Figuur 6.22</b>	Stilbeeld met Nandi se lyk in die landskap uit Kentridge se <i>Felix in exile</i> (1994).  <b>Bron:</b> William Kentridge. 1994. <i>Felix in exile</i> .	<b>263</b>
<b>Figuur 6.23</b>	Stilbeeld van die naakte, hulpelose Felix in die landskap uit Kentridge se <i>Felix in exile</i> (1994).  <b>Bron:</b> William Kentridge. 1994. <i>Felix in exile</i> .	<b>263</b>
<b>Figuur 6.24</b>	'n Stilbeeld van Soho, gekoppel aan 'n respirator uit Kentridge se film, <i>History of the main complaint</i> (1996).  <b>Bron:</b> William Kentridge. 1996. <i>History of the main complaint</i> .	<b>264</b>
<b>Figuur 6.25 (a &amp; b)</b>	Twee stilbeelde uit <i>History of the main complaint</i> (1996) van William Kentridge. Die figuur links (a) verbeeld die eerste dokter wat Soho kom ondersoek, later volg nog nege ander. In die figuur regs (b) lê Soho steeds in 'n koma met 'n dokter wat net soos hy lyk wat oor hom leun.  <b>Bron:</b> William Kentridge. 1996. <i>History of the main complaint</i> .	<b>265</b>
<b>Figuur 6.26</b>	Stilbeeld uit Kentridge se film, <i>Mine</i> (1991) wat Soho verbeeld waar hy die cafetière-dompelaar druk.	<b>266</b>

- Bron:** William Kentridge. 1991. *Mine*.
- Figuur 6.27** Stilbeeld uit *History of the main complaint* (1996) wat op die X-straalmonitor aantoon hoe die sensor deur Soho se liggaam beweeg. **266**
- Bron:** William Kentridge. 1996. *History of the main complaint*.
- Figuur 6.28** Jean-Honore Fragonard. *Les hasards heureux de l'escarpolette*. 1767-1768. Olie op doek. 81 cm x 64 cm. Versameling: Wallace Versameling, Londen. **268**
- Bron:** Fragonard – The Swing.  
[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Fragonard,\\_The\\_Swing.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Fragonard,_The_Swing.jpg)  
 (14 Mei 2012 geraadpleeg).
- Figuur 6.29** William Kentridge. *Swinging Lady*. 1986. Houtskool op papier. **268**
- Bron:** Benezra, Neal; Boris, Staci; en Cameron, Dan. 2001. *William Kentridge*. Exhibition catalogue. New York: New Museum of Contemporary Art in conjunction with Harry N. Abrams, Inc: 15.
- Figuur 6.30 (a & b)** In die linkerkantse stilbeeld (a) beweeg die figuur voor Soho se motor in en word getref. In figuur b (regs) het Soho pas wakker geword uit sy koma en kom effe regop in sy hospitaalbed. **270**
- Bron:** William Kentridge. 1996. *History of the main complaint*.
- Figuur 6.31** In hierdie stilbeeld word Soho voorgestel by sy oorvol lessenaar met die hospitaalgordyne wat sy ruimte omvou. **271**
- Bron:** William Kentridge. 1996. *History of the main complaint*.
- Figuur 6.32** Hierdie stilbeeld toon een van die ongewone sonarbeelde wat verskyn as die sonar oor Soho se liggaam beweeg. **271**
- Bron:** William Kentridge. 1996. *History of the main complaint*.
- Figuur 6.33** Tekening uit *Weighing ... and wanting* (1997) wat Soho verbeeld by die tafel met papierfragmente en 'n skaal terwyl hy 'n rots in sy hand vashou. Houtskool en pastel op papier. 120 cm x 160 cm. **272**
- Bron:** Christov-Bakargiev 1999: 70.
- Figuur 6.34** In die boonste figuur (a) word 'n lyk in die verassingsoond by Dachau gestoot. In die tekening van Kentridge (links) word Soho op bykans dieselfde wyse in die skandeermasjien gestoot as die Joodse lyke. **273**
- Bron – a:** United States Holocaust Memorial Museum, Washington D.C. 2012. *Holocaust Encyclopedia: World War II*

*Liberation photography.*

Verkrygbaar by:

[http://www.ushmm.org/wlc/en/media\\_ph.php?ModuleId=10006237&MediaId=4041](http://www.ushmm.org/wlc/en/media_ph.php?ModuleId=10006237&MediaId=4041) (19 Februarie 2012 geraadpleeg).

**Bron – b:** William Kentridge. 1997. *Weighing ... and wanting.*

- Figuur 6.35** Stilbeeld van skandering van Soho se skedel – met ’n klip as brein. **275**  
**Bron:** William Kentridge. 1997. *Weighing ... and wanting.*
- Figuur 6.36** Stilbeeld van ’n reusagtige klip (Soho se brein) in die landskap. **275**  
**Bron:** William Kentridge. 1997. *Weighing ... and wanting.*
- Figuur 6.37** Le Corbusier. 1929-31. *Villa Savoie*, Poisse (Poissy-sur-Seine), naby Parys, Frankryk. **276**  
**Bron:** Villa Savoie. Verkrygbaar by: [http://www.e-architect.co.uk/paris/villa\\_savoie\\_corbusier.htm](http://www.e-architect.co.uk/paris/villa_savoie_corbusier.htm) (19 Februarie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 6.38** Stilbeeld van die modernistiese huis in Kentridge se film, *Weighing ... and wanting* (1997). **276**  
**Bron:** William Kentridge. 1997. *Weighing ... and wanting.*
- Figuur 6.39 (a & b)** Die stilbeeld links (a) verbeeld die rug van ’n vrouetorso wat geleidelik tot myntoring vervorm word en in die stilbeeld regs (b), tuur Soho oor die myntorings in die landskap wat “In whose lap do I lie” spel. **277**  
**Bron:** William Kentridge. 1997. *Weighing ... and wanting.*
- Figuur 6.40 (a, b, c & d)** In Kentridge se film, *Weighing ... and wanting* (1997) word ’n gebreekte koppie (a) heelgemaak (b); en geskeurde fotofragmente (c) tot ’n eenheid saamgevoeg (d). **278**  
**Bron:** William Kentridge. 1997. *Weighing ... and wanting.*
- Figuur 6.41 (a & b)** Stilbeelde uit Dziga Vertov se film, *The man with a movie camera* (1929) wat die alomteenwoordige kameraman (a) met sy kino-oog (kamera) (b) verbeeld. **280**  
**Bron – a:** Bomblog. 2011. *Vertiginous Vertov*. Verkrygbaar by: <http://bombsite.com/articles/5011> (25 Februarie 2012 geraadpleeg).  
**Bron – b:** Jake Ray. 2012. *My adventure through film*. Verkrygbaar by: <http://filmadventhrough.blogspot.com/2011/02/man-with-movie-camera-vertov-1929.html> (25 Februarie 2012 geraadpleeg).

<b>Figuur 6.42 (a &amp; b)</b>	Twee stilbeelde uit Kentridge se film, <i>Stereoscope</i> (1999) wat die kontras tussen volheid en leegheid verbeeld.  <b>Bron:</b> William Kentridge. 1999. <i>Stereoscope</i> .	<b>281</b>
<b>Figuur 6.43 (a &amp; b)</b>	Soos die swart kat oor die skerm beweeg, word die filmtitel <i>Stereoscope</i> geskryf. In die linkerkantste figuur (a) is nog net die letters “Ste” sigbaar, terwyl die titel voluit geskryf is in figuur b.  <b>Bron:</b> William Kentridge. 1999. <i>Stereoscope</i> .	<b>282</b>
<b>Figuur 6.44 (a &amp; b)</b>	Twee stilbeelde van die blou kat uit <i>Stereoscope</i> (1999).  <b>Bron:</b> William Kentridge. 1999. <i>Stereoscope</i> .	<b>282</b>
<b>Figuur 6.45 (a, b, c &amp; d)</b>	Vier ‘stereoskopiese’ stilbeelde uit <i>Stereoscope</i> (1999). In hierdie tekening word die betragter telkens met twee verskillende visuele beelde gekonfronteer.  <b>Bron:</b> William Kentridge. 1999. <i>Stereoscope</i> .	<b>283</b>
<b>Figuur 6.46 (a &amp; b)</b>	Twee stilbeelde wat die oorgang tussen “give” (a) en “forgive” (b) aantoon in Kentridge se <i>Stereoscope</i> (1999).  <b>Bron:</b> William Kentridge. 1999. <i>Stereoscope</i> .	<b>284</b>
<b>Figuur 6.47 (a &amp; b)</b>	Twee stilbeelde uit Kentridge se <i>Tide table</i> (2003). Die figuur links (a) verbeeld Soho wat sy koerant lees en die figuur regs (b) vertoon die filmtitel.  <b>Bron:</b> William Kentridge. 2003. <i>Tide table</i> .	<b>284</b>
<b>Figuur 6.48 (a &amp; b)</b>	In die stilbeeld links (a) word die spelende seun op die rotse verbeeld en Soho word in die stilbeeld regs (b) ook op dieselfde rotse verbeeld.  <b>Bron:</b> William Kentridge. 2003. <i>Tide table</i> .	<b>286</b>
<b>Figuur 6.49 (a &amp; b)</b>	In die linkerkantste stilbeeld (a) word die sewe vet koeie in <i>Tide table</i> (2003) verbeeld; en in die figuur regs (b) word een van die laaste uitgeteerde koeie verbeeld. Waar die koeie reeds gevrek het, is daar bakens in die landskap geplant.  <b>Bron:</b> William Kentridge. 2003. <i>Tide table</i> .	<b>286</b>
<b>Figuur 6.50</b>	Willem Boshoff se werk, <i>’n Bol strooi</i> , uit sy <i>Kyk Afrikaans</i> -reeks (1980). Gepubliseer in ’n boek.  <b>Bron:</b> Vladislavic 2005: 24.	<b>290</b>
<b>Figuur 6.51 (a &amp; b)</b>	William Kentridge en Doris Bloom se <i>Memory and Geography</i> -projeksies van geanimeerde film, Johannesburg, Augustus 1994.  <b>Bron:</b> Till, Christopher (curator). 1995. <i>Africus Johannesburg</i>	<b>291</b>



*Biennale*: 1995 (28 February – 30 April). Exhibition catalogue. Johannesburg: Greater Johannesburg Transitional Metropolitan Council: 7 en 11.

- Figuur 6.52** Moholy-Nagy se agtergrondprojeksie (fotomontage) vir die 1928-29 opvoering van Mehring se *Der Kaufmann von Berlin* (onder regie van Piscator). **293**
- Bron:** *Photomontage*. Verkrygbaar by: <http://photomontage.tumblr.com/post/347001614/laszlo-moholy-nagy-stage-set-element-for-the> (11 Julie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 6.53** 'n Toneel met Dawid Minnaar as Vader Ubu uit Kentridge se verhoogproduksie van *Ubu and the Truth Commission*, 1997. Let op die kenmerkende Ubu-skaduwee wat op die agterskerm geprojekteer is. **294**
- Kentridge het tesame met Jane Taylor, Handspring Puppet Company en Mannie Manim Productions as regisseur vir die 1997-produksie opgetree. Dié première was by die Kunstfest, Weimar en is daarna in verskeie internasionale dorpe en stede opgevoer: Grahamstad, Avignon, Johannesburg, Zürich, Genève, Basel, Romain-mortier, Hanover, Rungis, Ludwigsburg, Nantes, Kristiansand, Neuchâtel, Dijon, Erlangen, München, New York, Washington D.C. en Los Angeles.
- Bron:** Benezra, Neal; Boris, Staci; en Cameron, Dan. 2001. *William Kentridge*. Exhibition catalogue. New York: New Museum of Contemporary Art in conjunction with Harry N. Abrams, Inc.: 38, 149.
- Figuur 6.54** Vader Ubu (Dawid Minnaar) in die stort terwyl erotiese beelde op die agterdoek geflits word. **294**
- Bron:** artthrob. 2009. *William Kentridge*. Verkrygbaar by: <http://www.artthrob.co.za/99may/images/kentridge-ubulive.jpg> (17 Junie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 6.55 (a & b)** Twee stilbeelde uit William Kentridge se operaproduksie, *Il Ritorno d'Ulisse*. Heel bo (a) word 'n fotografiese wolkformasie agter die akteurs en toneelpoppe geaats. In die stilbeeld links (b) word Kentridge se getekende animasiefilm op die verhoogskerm geprojekteer. **296**
- Bron a:** Bron: dwell. 2009. *The return of Ulysses*. Verkrygbaar by: <http://www.dwell.com/articles/the-return-of-ulysses.html> (17 Junie 2012 geraadpleeg).
- Bron b:** Kaplan, Cheryl. 2005. The time image: William Kentridge interviewed by Cheryl Kaplan. *Performing Arts Journal*

- Figuur 6.56** Stilbeeld uit die Ulysses-produksie wat Ulysses verbeeld met boog en pot vol rooi merke. **297**
- Bron:** Gallery Extraña. 2009. *Art and experimental film: William Kentridge's Return of Ulysses at Project Artaud*. Verkrygbaar by: <http://galleryextrana.blogspot.com/2009/03/if-drawings-short-films-and-theatrical.html> (17 Junie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 6.57** Stilbeeld tydens 'n produksie van *Il Ritorno d'Ulisse*. In hierdie toneel word die siek Ulysses in sy hospitaalbed verbeeld (voorgond), terwyl hy droom oor sy omswerwing in die Johannesburgse landskap (agtergrond). **298**
- Bron:** dwell. 2009. *The return of Ulysses*. Verkrygbaar by: <http://www.dwell.com/articles/the-return-of-ulysses.html> (17 Junie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 6.58** William Kentridge se tekening van voëls in beweging uit sy animasiefilm, *Learning the flute* (2003). **301**
- Bron:** Marian Goodman Gallery. 2004. *William Kentridge*. Verkrygbaar by: <http://www.mariangoodman.com/exhibitions/2004-03-04-william-kentridge/> (14 Desember 2012 geraadpleeg).
- Figuur 6.59** William Kentridge se voëlvanger, Papageno, uit sy produksie van *The Magic Flute* (2007). Akwatint en 'drypoint' op 300 gsm Hahnemühle papier. 47 cm x 47 cm. **301**
- Bron:** Trinkl, Garth. 2007. *Renaissance research: 'Art for opera' ... (or 'visi d'Arte') ... (or 'when Zeno met Renee')*. Verkrygbaar by: [http://renaissanceresearch.blogspot.com/2007\\_04\\_01\\_archive.html](http://renaissanceresearch.blogspot.com/2007_04_01_archive.html) (14 Desember 2012 geraadpleeg).
- Figuur 6.60** Kentridge by sy miniatuurteatermodel vir *The Magic Flute*. **303**
- Bron:** exhibart.com. 2012. William Kentridge a il suo Flauto Magico al Teatro San Carlo di Napoli (2 ottobre 2006). Verkrygbaar by: <http://www.exibart.com/notizia.asp/IDNotizia/17384/IDCategoria/204> (14 April 2012 geraadpleeg).
- Figuur 6.61** Videostilbeeld uit Kentridge se operaproduksie, *The magic flute*. Let op die skadubeelede – wat aan Kentridge se uitveemerke herinner – wat regoor die operaverhoog gekaats is. **304**
- Bron:** Mozart, Wolfgang Amadeus. *Die Zauberflöte*. DVD recording. 2012. Teatro alla Scala (Director: William Kentridge). Opus Arte.

- Figuur 6.62** Twee videostilbeelde uit Kentridge se *The Magic Flute*. In die boonste illustrasie (a) gooi ’n swewende glas water/wyn oor die operasanger en in die onderste illustrasie (b) word ’n paar van die bewegings van die voëls vasgevang. **305**
- Bron:** Mozart, Wolfgang Amadeus. *Die Zauberflöte*. DVD recording. 2012. Teatro alla Scala (Director: William Kentridge). Opus Arte.
- Figuur 6.63** ’n Videostilbeeld uit *The Magic Flute* wat aantoon hoe projeksie oor ’n eenvoudige trapstruktuur op die verhoog geprojekteer is om ’n gevoel van diepteperspektief daar te stel. **306**
- Bron:** Mozart, Wolfgang Amadeus. *Die Zauberflöte*. DVD recording. 2012. Teatro alla Scala (Director: William Kentridge). Opus Arte.
- Figuur 6.64** William Kentridge besig om die papier-renosterpop saam te stel vir sy *Black box/chambre noire* (2005)-produksie. Speelgoedteater met houtskooltekeninge, meganiese poppe en 35 mm film wat op film oorgedra is, 22 minute. Geskeurde papier vir renosteranimasie 360 cm x 200 cm x 139 cm. **307**
- Bron:** McCrickard, Kate. 2012. *William Kentridge*. Parkwood: David Krut: 105.
- Figuur 6.65** Videostilbeeld uit Robert Schumann se dokumentêre film, *Rhinoceros hunting in German East Africa* (1911-12). Hierdie dokumentêre materiaal is gebruik in Kentridge se *Black box/chambre noire* (2005). **307**
- Bron:** McCrickard, Kate. 2012. *William Kentridge*. Parkwood: David Krut: 105.
- Figuur 6.66** William Kentridge se dansende renoster in *The Magic Flute*. **308**
- Bron:** Rosenthal, Mark (ed). 2009. *William Kentridge: five themes*. Exhibition catalogue. San Francisco, CA: San Francisco Museum of Modern Art: 180.
- Figuur 6.67** ’n Ongetitelde tekening (2008) deur Kentridge wat ’n lopende neus verbeeld. Indiese ink op papier. 25,4 cm x 23,495 cm. **311**
- Bron:** art 21. Drawings for “Art & Australia” (2008). Verkrygbaar by: <http://www.art21.org/images/william-kentridge/drawings-for-art-australia-2008> (21 Julie 2012 geraadpleeg).

## Hoofstuk 7:

Die beweging van lig, skaduwees, silhoeët en projeksie as elemente van teatraliteit

- Figuur 7.1** Stilbeeld van 'n silhoeëtprofielaansig van 'n vrou uit Kentridge se verwerking van *The Magic Flute*. **317**
- Bron:** Mozart, Wolfgang Amadeus. *Die Zauberflöte*. DVD recording. 2012. Teatro alla Scala (Director: William Kentridge). Opus Arte.
- Figuur 7.2** 'n Kunstenaar besig om die gesigskontoere van 'n model sorgvuldig na te trek op Lavater se silhoeët-eselstoel'masjien'. Die gravering is in sy werk, *Von der physiognomik* (1772), gepubliseer. **319**
- Bron:** Musée du quai Branly. 2012. *Les actes de colloques: Nature, idéal et caricature. La perception des types physiques chez les premiers anthropologues*. Verkrygbaar by: <http://actesbranly.revues.org/docannexe/image/262/img-3.jpg> (10 Junie 2012 geraadpleeg).
- Johann Kaspar Lavater, « Machine sûre et commode pour tirer les silhouettes », *L'art de connaître les hommes par la physionomie par Gaspar Lavater*, nouvelle édition augmentée par Moreau (de la Sarthe), Paris, Depelafol, 1807.
- Figuur 7.3** Lyngravering (1792) deur Thomas Holloway wat Monsieur de Silhouette se profielmasjien-stoel verbeeld vir die natrek van profielportrette en vermaakspel, vir Johann Kaspar Lavater se Engelse uitgawe van *Essays on Physiognomy* (1792). **319**
- Bron:** The National Portrait Gallery, Londen. 2012. Thomas Holloway. 1792. A sure and convenient machine for drawing silhouettes (1792). Lyngravering. 28,5 cm x 22,4 cm. Verkrygbaar by: <http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait.php?search=ap&npgno=D16510> (21 Julie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 7.4** 'n Bladsy met profiele uit Johann Kaspar Lavater se *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenlebe* (1775-1778). **321**
- Bron:** Shadowdance. 2012. *Fysiognomie: Johann Kaspar Lavater*. Verkrygbaar by: <http://www.shadowdance.nl/> (21 Julie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 7.5** Kentridge se profielbeeldtekening vir *Black box/chambre noire* (2005). Houtskool, gekleurde crayon en collage op papier. 120 cm x 160 cm. **321**
- Bron:** Law-Viljoen, Bronwyn (ed). 2007d. *William Kentridge: Flute*. Parkwood: David Krut: 173.

Ook Artthrob – archive. William Kentridge by Michael Smith. Issue no 123, November 2007. Verkrygbaar by: <http://www.artthrob.co.za/07nov/images/kentridge09a.jpg> (6 Maart 2012 geraadpleeg).

- Figuur 7.6** Joseph Benoît Suvée. 1791. *Ontdekking van de tekenkunst*. 267 cm x 131,5 cm. Versameling: Groeningemuseum, Brugge. **323**
- Bron:** Vlaamsekunstcollectie. 2012. Joseph Benoît Suvée. *Ontdekking van de tekenkunst*. Verkrygbaar by: [http://www.vlaamsekunstcollectie.be/en/invention\\_of\\_the\\_art\\_of\\_drawing\\_\\_1791.aspx](http://www.vlaamsekunstcollectie.be/en/invention_of_the_art_of_drawing__1791.aspx) (10 November 2012 geraadpleeg)
- Figuur 7.7** In hierdie grafiese voorstelling word die oorwinning van Ramses III se leër en soldate oor die seevolke in detail verbeeld. **325**
- Bron:** Groenewegen-Frankfort, H.A. 1972. *Arrest and movement: an essay on space and time in the representational art of the ancient Near East*. New York: Hacker: 140 (fig 33. *Ramses III defeating the Sea-Peoples*).
- Figuur 7.8** Een van die sewe panele skadufigure uit Kentridge se *Shadow procession* (1999). Elke paneel 200 cm x 134,6 cm. Totaal: 200 cm x 942 cm. Papier collage en gekleurde kryt op linne in 7 dele. **325**
- Bron:** MutualArt.com. 2012. *William Kentridge: Shadow procession*. Verkrygbaar by: <http://www.mutualart.com/Artwork/Shadow-Procession/973884A92999BE52> (21 Julie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 7.9** In hierdie illustrasie van Kentridge beweeg drie skadufigure (net-net herkenbaar as figure) oor bladsye uit die publikasie *De Peccato originali* (c. 1750). **326**
- Shadow procession*. 2000. Chine-collé van geskeurde papierfigure op bladsye van die *De Peccato originali*. 37 cm x 50 cm. Edisie: 25.
- De Peccato Originali* is deel van 3 werke, te wete: *De Peccato Originali (Landscape)*, *Anatomy of Vertebrates* en *De Peccato Originali (Shadow Procession)*.
- Bron:** David Krut Publishing. 2012. *De Peccato originali (Shadow procession)*. Verkrygbaar by: <http://davidkrutpublishing.com/artbase/abf-artwork.php?artist=1&artwork=563> (15 Maart 2012 geraadpleeg).
- Bron:** McCrickard, Kate. 2012. *William Kentridge*. Parkwood: David Krut: 49.

- Figuur 7.10** 'n Stilbeeld uit William Kentridge se *Shadow procession* (1999). 35 mm film geanimeerde film op video oorgedra. 7 minute. **329**
- Bron:** Mutualart.com. 2012. *William Kentridge: Shadow procession*. Verkrygbaar by: <http://www.mutualart.com/Artwork/Shadow-Procession/973884A92999BE52> (15 Maart 2012 geraadpleeg).
- Figuur 7.11** Kentridge in sy uitvoeringswerk, *I am not me, the horse is not mine* (2008), tydens die Sydney Biënnale (2008). **330**
- Bron:** Rosenthal, Mark (ed). 2009. *William Kentridge: five themes*. Exhibition catalogue. San Francisco, CA: San Francisco Museum of Modern Art: 62.
- Figuur 7.12** 'n Toneel uit die 2002-produksie (The Dance Factory, Johannesburg) van *Zeno at 4 a.m.* Terwyl die toneelstuk in die voorgrond opgevoer word, word Kentridge se animasiefilm en silhoeëtbeelde op die agterdoek geprojekteer om die teateraksie visueel aan te vul. **332**
- Bron:** Taylor, Jane (ed). 2009. *Handspring Puppet Company*. Parkwood: David Krut : 113.
- Figuur 7.13** Skadupophanteerders cum sangers cum akteurs met 'n paar van die skadupoppe uit Kentridge se *Zeno at 4 am* (2001). **334**
- Bron:** McCrickard, Kate. 2012. *William Kentridge*. Johannesburg: David Krut: 32-33.
- Figuur 7.14** 'n Kleurlitografie uit Jean Jacques Grandville (1803 – 1847) se reeks, *Les ombres portées (La caricature, Paris 11 novembre 1830, planche 1)* wat ses figure in prosesie en hul 'magiese' gekaatste karikatuuerskaduwees uitbeeld. **335**
- Bron:** Museo della figurina. 2012. *Grandville, Les ombres portées, La caricature, Paris 11 novembre 1830, vol 1 n. 2*. Verkrygbaar by: <http://www.comune.modena.it/museofigurina/museo-figurina/sala-stampa/archivio-comunicati-stampa-e-immagini/sagome-inquiete/immagini-sagome-inquiete/grandville-les-ombres-portes-la-caricature-paris-11-novembre-1830-vol.-1-n.-2/view> (14 Maart 2012 geraadpleeg).
- Figuur 7.15** 'n Gedeelte van Kara Walker se silhoeëtinstallasie, *Slavery! Slavery! ...* (1997). **337**
- Bron:** Brooklyn Museum. 2012. *Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art: Feminist Art Base: Kara Walker*. Verkrygbaar by: [http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist\\_art\\_base/gallery/kara\\_walker.php?i=699](http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/kara_walker.php?i=699) (21 Julie 2012 geraadpleeg).

- Figuur 7.16** Samuel van Hoogstraten, *Kijkkas of Peepshow box* (1660's), 58 cm x 88 cm x 63,5 cm. Versameling: National Gallery, Londen. **342**
- Bron:** The National Gallery: Source Art. 2012. *Samuel van Hoogstraten: A peepshow with views of the interior of a Dutch house*. Verkrygbaar by:  
<http://www.nationalgalleryimages.co.uk/Imagedetails.aspx?q=NG3832&ng=NG3832&frm=1> (14 April 2012 geraadpleeg).
- Figuur 7.17** Die sewentiende-eeuse Nederlandse interieur is met dioramiese presisie beskilder. Deur die geverfde deure word die kyker bewus van vertrekke wat agter hierdie sentrale vertrek skuil. **342**
- Bron:** Mannoni. 2004. *Eyes, lies and illusions*: 18.
- Figuur 7.18** Sy-aansig van Van Hoogstraten se *kijkkas*. **342**
- Bron:** <http://geerts.com/Painters/painters10.htm> (15 April 2012 geraadpleeg).
- Figuur 7.19** Samuel Dirksz van Hoogstraten se gravure, *Schaduwendans vir sy Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*, Rotterdam, 1678. **343**
- Bron:** Stoichita 2011: 130 en Van Hoogstraten, Samuel Dirksz. 1969 [1678]. *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*. Holland: Davaco: 260. Verkrygbaar by:  
<http://www.archive.org/stream/inleydingtotdeho00hoog#page/n5/mode/2up> (14 April 2012 geraadpleeg).
- Figuur 7.20** Gerrit Schouten (1779-1839), *Het Gouvernementsplein in Paramaribo, Suriname* (1812). Diorama – Geskilder op papier en papier-machefigure. 68,5 cm x 99 cm x 32 cm. Versameling: Rijksmuseum, Amsterdam. **345**
- Bron:**  
[http://www.rijksmuseum.nl/attachments/persmap/Aanwinsten/diorama/P-NG-412-08.jpg?\\_\\_utma=198820521.987108999.1334500875.1334500875.1334505654.2&\\_\\_utmb=198820521.1.10.1334505654&\\_\\_utmc=198820521&\\_\\_utmz=198820521.1334505654.2.2.utmcsr=dioramasandcleverthings.com|utmccn=\(referral\)|utmcmd=referral|utmct=/2011/06/gerrit-schouten-1779-1839-dioramas.html&\\_\\_utmv=-&\\_\\_utmk=70584656](http://www.rijksmuseum.nl/attachments/persmap/Aanwinsten/diorama/P-NG-412-08.jpg?__utma=198820521.987108999.1334500875.1334500875.1334505654.2&__utmb=198820521.1.10.1334505654&__utmc=198820521&__utmz=198820521.1334505654.2.2.utmcsr=dioramasandcleverthings.com|utmccn=(referral)|utmcmd=referral|utmct=/2011/06/gerrit-schouten-1779-1839-dioramas.html&__utmv=-&__utmk=70584656) (14 April 2012 geraadpleeg).
- Figuur 7.21** Willem van Mieris, *De rarekiek*, ook bekend as *'t Fraay curieus* (1718). Olieverf op paneel. 57,1 cm x 48,2 cm. Versameling: Rijksmuseum, Amsterdam **347**
- Bron:** Rijksmuseum. *De rarekiek*. Verkrygbaar by:  
[http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria\\_assets/SK-A-](http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria_assets/SK-A-)

- 4941?lang=nl
- Die werk kan ook in detail beskou word by:  
<http://www.verenigingrembrandt.nl/zoom.php?collectieitemid=5026> (16 Junie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 7.22** William Hogarth, *Southwark Fair* (1733). Ets. 34,44 cm x 45,24 cm. **347**
- Bron:** artoftheprint.com. 2012. Verkrygbaar by:  
[http://www.artoftheprint.com/artistpages/hogarth\\_william\\_southwarkfair.htm](http://www.artoftheprint.com/artistpages/hogarth_william_southwarkfair.htm) (14 April 2012 geraadpleeg).
- Figuur 7.23** William Hogarth, *Credulity, superstition and fanaticism*. 1762. Ets. 36,830 cm x 31,91 cm. **348**
- Bron:** artoftheprint.com. 2012. Verkrygbaar by:  
[http://www.artoftheprint.com/artistpages/hogarth\\_william\\_credulitysuperstitionandfanaticism.htm](http://www.artoftheprint.com/artistpages/hogarth_william_credulitysuperstitionandfanaticism.htm) (21 Julie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 7.24** *Laterna magica*-illustrasies in Athanasius Kirchner se boek, *Ars magna lucis et umbrae*. **350**
- Bron:** Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. 2002. *Athanasius Kircher und Herzog August*. Verkrygbaar by:  
<http://www.hab.de/ausstellung/kircher/vitrine6-3.htm> (21 Julie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 7.25** 'n Tekening van Athanasius Kirchner se towerlantern. **351**
- Bron:** arco YuKX. 2011. *Phantasmagoria – the magic lantern*. Verkrygbaar by:  
<http://intelligentheritage.wordpress.com/2011/09/19/phantasmagoria-the-magic-lantern/> (21 Julie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 7.26** Handbeskilderde towerlantern-glasdia met 'n dansende skelet uit die negentiende eeu. Versameling: National Media Museum, Bradford, VK. **352**
- Bron:** de Roo, Henc R.A. 2012. *De Luikerwaal: Lantaarnplaten en –plaatjes (1)*. Verkrygbaar by:  
[http://www.luikerwaal.com/newframe\\_nl.htm?/inh\\_geschiedenis\\_nl.htm](http://www.luikerwaal.com/newframe_nl.htm?/inh_geschiedenis_nl.htm) (10 Junie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 7.27** Robert(son) se Phantasmagorie in die Couvent des Capucines (1797). **355**
- Bron:** Memento Production SPRL. 2011. *Etienne-Gaspard Robertson, la vie d'un fantasmagorie*. Verkrygbaar by:  
<https://www.google.com/accounts/ServiceLogin?service=mail&passive=true&rm=false&continue=https%3A%2F%2Fmail.google.com%2Fmail%2F%3Fui%3Dhtml%26zy%3Dl&bs>



v=1eic6yu9oa4y3&ss=1&sc=1&ltmpl=default&ltmplcache=2&hl=en-GB (13 Junie 2012 geraadpleeg).

- Figuur 7.28** Titelbladsy van Etienne Gaspard Robertson se ‘Memoires Recreatifs Scientifiques et Anecdotiques’ (1831) wat sy Fantasmagorievertoning in die Couvent (cour) des Capucines (1797) uitbeeld. **355**
- Bron:** Look and learn history picture library. 2012. Phantasmagoria. Verkrygbaar by: <http://www.lookandlearn.com/history-images/XB200413/Phantasmagoria?img=7&search=a+la+me+moire> (21 Julie 2012 geraadpleeg); asook
- Bron:** Terpak 2001f: 302.
- Figuur 7.29** Detail van Joseph Benoît Suvée se skildery, *Ontdekking van de tekenkunst (1791)*. 267 cm x 131,5 cm. Versameling: Groeningemuseum, Brugge. **357**
- Bron:** Vlaamsekunstcollectie. 2012. Joseph Benoît Suvée. *Ontdekking van de tekenkunst*. Verkrygbaar by: [http://www.vlaamsekunstcollectie.be/en/invention\\_of\\_the\\_art\\_of\\_drawing\\_\\_1791.aspx](http://www.vlaamsekunstcollectie.be/en/invention_of_the_art_of_drawing__1791.aspx) (16 April 2012 geraadpleeg).
- Figuur 7.30 (a & b)** In die linkerillustrasie (a) verkoop Peter Schlemihl sy skaduwee aan ’n ou man met ’n grys jas, terwyl hy dit in die regterillustrasie (b) weer probeer terugkry. **360**
- Bron: (a)** Project Gutenberg eBook. 2007. *Peter Schlemihl by Adelbert von Chamisso (1861)*. Verkrygbaar by: <http://www.gutenberg.org/files/21943/21943-h/21943-h.htm> (15 Junie 2012 geraadpleeg).
- Bron: (b)** Rooke Books. 2009. *Peter Schlemihl*. Verkrygbaar by: [http://www.rookebooks.com/product?prod\\_id=19107](http://www.rookebooks.com/product?prod_id=19107) (15 Junie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 7.31** Gedurende ’n Wayang-skaduteaterproduksie sit die Tok Dalang (poppemeester) agter ’n semi-deurskynende wit doek en kontroleer die bewegings, spraak en sang van elke pop, terwyl die skadubeelde vir die toeskouersgehoor wat aan die anderkant van die skerm sit, gekaats word. **363**
- Bron:** allMalaysia.info. 2012. *Wayang kulit*. Verkrygbaar by: <http://allmalaysia.info/2011/05/30/wayang-kulit/> (15 Junie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 7.32** ’n Advertensieplakkaat vir die silhoeët-skaduvertoning, *Les Silhouettes*. **364**
- Bron:** The Richard Balzer Collection. 2007. *Les silhouettes a la main*. Verkrygbaar by:

[http://www.dickbalzer.com/showpic.php?file=uploads%2Fpics%2Fshadow\\_theater-Les\\_silhouettes\\_a\\_la\\_main\\_1\\_01.jpg&width=800m&height=600m&bodyTag=%3Cbody%20leftmargin%3D%220%22%20topmargin%3D%220%22%20marginwidth%3D%220%22%20marginheight%3D%220%22%20style%3D%22margin%3A%200px%3B%20background%3A%20white%3B%22%3E&title=Zoom&wrap=%3Ca%20href%3D%22javascript%3Aclose%28%29%3B%22%3E%20%7C%20%3C%2Fa%3E&md5=6cbe76cf4e037563a8cbc239c8a1a294](http://www.dickbalzer.com/showpic.php?file=uploads%2Fpics%2Fshadow_theater-Les_silhouettes_a_la_main_1_01.jpg&width=800m&height=600m&bodyTag=%3Cbody%20leftmargin%3D%220%22%20topmargin%3D%220%22%20marginwidth%3D%220%22%20marginheight%3D%220%22%20style%3D%22margin%3A%200px%3B%20background%3A%20white%3B%22%3E&title=Zoom&wrap=%3Ca%20href%3D%22javascript%3Aclose%28%29%3B%22%3E%20%7C%20%3C%2Fa%3E&md5=6cbe76cf4e037563a8cbc239c8a1a294) (14 Junie 2012 geraadpleeg).

**Figuur 7.33 (a & b)** 'n Foto van die Paryse kabaret, *Chat Noir*, ca. 1885-86 (links). **367**  
Let op die heel boonste titel op die gebou: *Caveau du Chat Noir* wat direk vertaal 'Die grafombe van die Swart Kat', beteken.

Théophile-Alexandre Steinlen se kleurlitografiese plakkaat vir Tournée du Chat Noir, 1896 (regs). Versameling: Van Gogh Museum, Amsterdam.

**Bron – a:**

<http://www.jarecki.ikki.com.pl/kabaret/kabaret.htm> (24 April 2012 geraadpleeg).

**Bron – b:** <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Steinlein-chatnoir.jpg> (24 April 2012 geraadpleeg).

**Figuur 7.34** Die pophanteerder, Elsbeth Schulz, (**links - a**) besig met 'n **368**  
vertoning tydens die 1947-Berliner Schattenspiele.  
Op die regterkantste foto (**b**) is Lotte Reiniger besig om haar *Shock-headed Peter*, (1949), van onder met verlengstokkies te manipuleer.

**Bron beide foto's:** Reiniger, Lotte. 1970. *Shadow theatres and shadow films*. London: B.T. Batsford Ltd: 63.

**Figuur 7.35** Christian Boltanski. *Théâtre d'Ombres*. 1984. **369**

**Bron:** Vogue masters: Christian Boltanski. Verkrygbaar by: [http://www.images.vogue.it/imgs/galleries/vogue-stars/vogue-masters/006949/theatre-d-ombre-1984-331367\\_0x440.jpg](http://www.images.vogue.it/imgs/galleries/vogue-stars/vogue-masters/006949/theatre-d-ombre-1984-331367_0x440.jpg) (11 Maart 2012 geraadpleeg).

**Figuur 7.36** Rogier van der Weyden. *Scupstoel*. 1444-50. Pen en bruin ink **373**  
bo-oor swart kryt op papier. 30,0 cm x 42,6 cm. Versameling: Metropolitan Museum of Art, New York.

**Bron:** The Metropolitan Museum of Art. 2012. *Men shoveling chairs (Scupstoel)*. Verkrygbaar by: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/150000261> (14 Julie 2012 geraadpleeg).

- Figuur 7.37** William Kentridge. *Arc/procession: develop, catch up, even surpass.* 1990. 294.48 cm x 106.29 cm. Houtskool en pastel op papier. **373**
- Bron:** MutualArt.com. 2012. *William Kentridge: Arc/Procession: Develop, Catch up, Even surpass.* Verkrygbaar by: <http://www.mutualart.com/Artwork/Arc-Procession--Develop--Catch-Up--Even-/232CC062EB559D83> (19 Junie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 7.38** *Arc procession (smoke, ashes, fable).* 1990. Houtskool en pastel op papier in drie dele. Elk: 70 cm x 151 cm. Totaal: 178,8 cm x 384,05 cm. Versameling: William Kentridge. **374**
- Bron:** Artobserved. 2010. *Go see-New York: William Kentridge's Five themes at the Museum of Modern art through May 17th 2010.* Verkrygbaar by: <http://artobserved.com/2010/04/go-see-new-york-william-kentridges-five-themes-at-the-museum-of-modern-art-through-may-17th-2010-2/> (19 Junie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 7.39** William Kentridge se *Overloed* (1999). 35 mm geanimeerde film oorgeplaas op video. 6 minute. Installasie by Koninklijk Paleis, Amsterdam. **375**
- Bron:** Jalakas, Peeter. 2012. *Kus on olulised asjad?* Verkrygbaar by: <http://www.sirp.ee/archive/2003/12.09.03/sirp.html> (16 Junie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 7.40** 'n Stilraampie uit William Kentridge se animasiefilm, *Overloed* (1999). **376**
- Omdat die karakters in Kentridge se animasiefilms nie praat nie, word klank dus ekspressief geteken en visueel uitgebeeld. In hierdie tekening sê die megafoon/luidspreker: "One should not be too hopeful of a ship sailing from Europe".
- Bron:** Breidbach, Angela. 2006. *William Kentridge Thinking Aloud. Conversations with Angela Breidbach.* Köln: David Krut: 20.
- Figuur 7.41** Detail van William Kentridge se collage, *Portage* (2000). Collage op ensiklopediebladsy. Agtien panele elk: 27,5 cm x 23,5 cm. Totale werk: 27,5 cm x 427 cm). Versameling: William Kentridge. **378**
- Bron:** Art & Création! Soyez inspiré ... 2010. *William Kentridge au Jeu de Paume.* Verkrygbaar by: <http://blog.carolevillain.com/2010/08/08/william-kentridge-au-jeu-de-paume/> (21 Julie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 7.42** 'n Koloniale dokter word op 'n drastoel (*tippoy*) deur portiers gedra (1910). Foto. **378**
- Bron:** Aloubé. 2004. *Une enfance au Congo: le colonial.* Verkrygbaar by : <http://users.skynet.be/aloube/colonial.htm>

- (17 Junie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 7.43** Portiers dra bagasie en goedere deur die oerwoud. Foto. **378**  
**Bron:** Aloubé. 2004. *Une enfance au Congo: le colonial*. Verkrygbaar by: <http://users.skynet.be/aloube/colonial.htm> (17 Junie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 7.44** Detail van William Kentridge se collage, *Portage* (2000). Collage op ensiklopediebladsye. Agtien panele elk: 27,5 cm x 23,5 cm. Totale werk: 27,5 cm x 427 cm). Versameling: William Kentridge. **378**  
**Bron:** Art & Création! Soyez inspiré ... 2010. *William Kentridge au Jeu de Paume*. Verkrygbaar by: <http://blog.carolevillain.com/2010/08/08/william-kentridge-au-jeu-de-paume/> (21 Julie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 7.45** Umberto Boccioni. *Forme uniche della continuità nello spazio*. 1913 (gegiet in 1931). Brons, 111,2 cm x 88,5 cm x 40 cm. **379**  
 Versameling: Museum of Modern Art, New York.  
**Bron:** Wilkins, David G, Schultz, Bernard en Linduff, Katheryn M. c 2005. *Art past, art present*. Fifth edition. Upper Saddle River, N.J.: Pearson Prentice Hall: 489.
- Figuur 7.46 (a & b)** Twee aansigte van Rik Wouters (1882-1916) se beeldhouwerk, *Het zotte geweld* (1912). Brons. 200 cm x 120 cm x 135 cm. **380**  
 Versameling: Middelheimmuseum, Middelheim-beeldhoupark, Antwerpen.  
**Bron:** Eddy VDB. flickriver. 2012. *Rik Wouters – het zotte geweld*. Verkrygbaar by: <http://www.flickriver.com/photos/38700906@N02/4627155035/> (17 Junie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 7.47 (a & b)** Anonieme foto van Rodin se gunstelingmodel, César Pignatelli (1880) **(a – links)**, ook genoem Bevilacqua, wat Auguste Rodin as model vir *L'Homme qui marche* (1907) **(b – regs)** gebruik het. **381**  
**a:** Pignatelli vu de face (1880) (Ph 1354).  
**Bron – a:** Cat'zArts : Beaux-arts de Paris, l'école nationale supérieure – Ph 1354. Verkrygbaar by: [http://www.ensba.fr/ow2/catzarts/rechcroisee.xsp?f=Ensemble&v=&f=Datedecreation\\_field&v=vers+1880&e=&sf=N%C2%B0dinventaire\\_field](http://www.ensba.fr/ow2/catzarts/rechcroisee.xsp?f=Ensemble&v=&f=Datedecreation_field&v=vers+1880&e=&sf=N%C2%B0dinventaire_field) (17 Junie 2012 geraadpleeg).  
**b:** Auguste Rene Francois Rodin (1840-1917), *L'homme qui marche* (1907). Brons. 213,5 cm x 71,7 cm x 156,5 cm.  
**Bron b:** Musée Rodin. 2012. *Auguste Rodin (1840-1917) L'homme qui marche*. Verkrygbaar by: <http://www.musee->

rodin.fr/fr/collections/sculptures/lhomme-qui-marche (15 Junie 2012 geraadpleeg).

- Figuur 7.48** 'n Aantal van William Kentridge se miniatuur silhoeët-bronsfiguurtjies, getiteld, *Procession* (2000), op uitstalling in Kentridge se ateljee in Johannesburg. Installasie van 26 vrystaande bronsfiguurtjies. Groottes wissel van 33 cm x 25 cm x 17 cm tot 40 cm x 32 cm x 25 cm. Edisie: 7. **382**
- Bron:** Benezra, Neal; Boris, Staci; & Cameron, Dan. 2001. *William Kentridge*. Exhibition catalogue. New York: New Museum of Contemporary Art in conjunction with Harry N. Abrams, Inc: 58.
- Figuur 7.49 (a & b)** Twee bronsfiguurtjies uit William Kentridge se *Procession*-reeks (2000). *Megaphone man* links en *Coffee pot woman* (regs). **384**
- Bron Megafonman:** Benezra, Neal; Boris, Staci; & Cameron, Dan. 2001. *William Kentridge*. Exhibition catalogue. New York: New Museum of Contemporary Art in conjunction with Harry N. Abrams, Inc: 64.
- Bron Koffiepotvrou:** *Parkett 63*. Zürich: Parkett-Verlag: 91.
- Figuur 7.50** Honoré Daumier se *Les émigrants* (1849-50). Olie op hout. 16 cm x 28 cm. Privaatversameling. **384**
- Bron:** <http://uploads4.wikipaintings.org/images/honore-daumier/the-refugees.jpg!HD.jpg> (14 Julie 2012 geraadpleeg).
- Figuur 7.51** Drie bronsfiguurtjies uit William Kentridge se *Procession*-reeks (2000). **384**
- Bron:** Benezra, Neal; Boris, Staci; & Cameron, Dan. 2001. *William Kentridge*. Exhibition catalogue. New York: New Museum of Contemporary Art in conjunction with Harry N. Abrams, Inc: 65.

## Hoofstuk 8:

Multimedia, tegnologiese media, teaterpoppe en *performance* as eksponente van Kentridge se teaterproduksies

- Figuur 8.1** Alfred Jarry se houtsnede wat Père Ubu (1896) verbeeld. **391**
- Bron:** Project Gutenberg. 2012. *Ubu Roi by Alfred Jarry*. Verkrygbaar by: <http://www.gutenberg.org/ebooks/16884> (1 Augustus 2012 geraadpleeg).

- Figuur 8.2** William Kentridge se ets, *Act III, Scene 9* uit sy etsreeks, *Ubu tells the truth* (1996). Edisie 44/50. 25 cm x 30,5 cm. 391  
 Versameling: William Kentridge.  
**Bron:** ACMI. 2012. *William Kentridge: five themes*. Verkrygbaar by: <http://www.acmi.net.au/kentridge-tour-occasional-residual-hope.htm> (1 Augustus 2012 geraadpleeg).
- Figuur 8.3** 'n Stilbeeld van 'n geprojekteerde tekening uit William Kentridge se 2005-produksie van *Black box/chambre noire* by die Deutsche Guggenheim, Berlyn. 394  
**Bron:** Dailyserving.com. 2012. *William Kentridge – Black box/chambre noire*. Verkrygbaar by: <http://dailyserving.com/2012/09/william-kentridge-black-box-chambre-noire/> (13 September 2012 geraadpleeg).
- Figuur 8.4** 'n Toneel uit William Kentridge se 2005-produksie van *The Magic Flute* by Le Théâtre Royal de la Monnaie, Brussel, waar die voor en agterprojeksie op die teaterverhoog sigbaar is. 395  
**Bron:** art21. 2012. *William Kentridge's Black box: Mozart, Goya, and the darkening of the Enlightenment*. Verkrygbaar by: <http://www.art21.org/anythingispossible/resources/essays/william-kentridge%E2%80%99s-black-box-mozart-goya-and-the-darkening-of-the-enlightenment/> (14 September 2012 geraadpleeg).
- Figuur 8.5** Willem Boshoff besig met sy proses-installasiewerk, *The writing in the sand* (2000/2001). Tien 40 kg-sakke sand, stelsels, siwwe en emmers. Installasie by The Castle Champlitte, Frankryk. 398  
**Bron:** Vladislavić, Ivan. 2005. *Willem Boshoff*. Houghton: David Krut: 65.
- Figuur 8.6** Stilbeeld uit Kentridge se animasiefilm, *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris* (1989). 398  
**Bron:** Kentridge se animasiefilm, *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris* (1989).
- Figuur 8.7** Twee etse uit Kentridge se reeks van agt etse getiteld, *Ubu tells the truth* (1996-7). 30 cm x 34 cm elk. 399  
**Bron:** RKart. 2006. *William Kentridge: Ubu tells the truth*. Verkrygbaar by: <http://www.rosekorberart.com/artists/item1494.htm> (9 Augustus 2012 geraadpleeg).
- Figuur 8.8** Stephen Cohen se bisarre performatiewe besoek/optrede, *Chandelier performance* (2001-2002), in die Newtown-plakkerskamp (Johannesburg) in 2001, geklee in 'n verligte 400

kandelaartutu en hoëhakskoene.

**Bron:** thepandorian.com. 2011. *Life is short, art is long*. Verkrygbaar by: <http://thepandorian.com/2010/02/steven-cohen-life-is-shot-art-is-long/> (4 Augustus 2012 geraadpleeg).

- Figuur 8.9** Installasie van teaterwerke: *Black box/chambre noire* (2005) (links); *Learning the flute* (2003) (middel) en *Preparing the flute* (2005) (regs) in die Museum of Modern Art, 24 Februarie – 17 Mei 2010. **402**
- Bron:** WQXR. 2010. *A look at the sound man behind Kentridge's films*. Verkrygbaar by: <http://www.wqxr.org/#!/articles/wqxr-features/2010/mar/19/look-sounds-man-kentridges-films/> (14 September 2012 geraadpleeg).
- Figuur 8.10** Kentridge se *Black box/chambre noire*-miniatuurteater word deur galerygangers beleef tydens die uitstalling daarvan in Oktober 2005 in die Deutsche Guggenheim-galery, Berlyn. **405**
- Bron:** Kentridge, William. 2006. *Black box/chambre noire*. New York: Guggenheim-museum: binnekant van die agterste buiteblad.
- Figuur 8.11** Kentridge by 'n skaalmodelletjie van die *Il ritorno*-teaterverhoog. **407**
- Bron:** Christov-Bakargiev, Carolyn. 1998: 143.
- Figuur 8.12** Die operaverhoog van die Théâtre de Nîmes met Kentridge se geprojekeerde animasietekeninge, musici, akteurs, operasangers en popmanipuleerders in die 2008-produksie van *Il ritorno d'Ulisse*. **407**
- Bron:** theatredenimes.com. 2008. *Le Retour d'Ulysse – Il ritorno d'Ulisse*. Verkrygbaar by: [http://www.theatredenimes.com/spect-43-le\\_retour\\_d\\_ulyse\\_il\\_ritorno\\_d\\_ulisse.html](http://www.theatredenimes.com/spect-43-le_retour_d_ulyse_il_ritorno_d_ulisse.html) (8 September 2012 geraadpleeg).
- Figuur 8.13** Die toeskouersgehoor in die galeryruimte kyk met aandag na Kentridge se *Black box/chambre noire*-teaterproduksie in die Deutsche Guggenheim, Berlyn, 2005. **409**
- Bron:** Law-Viljoen, Bronwen. 2007. *William Kentridge: Flute*. Parkwood: David Krut : 198.
- Figuur 8.14** 'n Stilbeeld uit Méliès se een minuutlange film, *Le portrait mysterieux*, 1899. Versameling: Archive Maurice Bessy. **412**
- Bron:** Frazer, John. 1979. *Artificially arranged scenes: the films of Georges Méliès*. Boston: GK Hall & Co: 75

- Figuur 8.15** 'n Dubbelportret van William Kentridge aan die werk in sy Johannesburgse ateljee (2010) uit sy film, *Carnets d’Egypte: acquire* (4’34’’). 412
- Bron:** l’official des spectacles. 2012. *Expositions et musées: William Kentridge: photos*. Verkrygbaar by: <http://www.offi.fr/expositions-musees/musee-du-louvre-2615/william-kentridge-38023.html> (15 September 2012 geraadpleeg).
- Figuur 8.16** Stilbeeld van William Kentridge (dubbelportret) in sy Johannesburgse ateljee uit sy filmfragment, *Balancing act* (2003) (1:20 min) deel van sy filminstallasie, *Seven fragments for Georges Méliès* (2003). 414
- Bron:** oneartworld.com. 2012. *William Kentridge*. Verkrygbaar by: <http://oneartworld.com/artists/W/William+Kentridge.html?atab=works&image=3983> (21 September 2012 geraadpleeg).
- Figuur 8.17** Drie gemaskerde Bunraku-poppemanipuleerders besig met ’n bunrakuteateropvoering. 416
- Bron:** Bunraku puppets. 2007. *Bunraku puppets: a research paper*. Verkrygbaar by: <http://bunraka.wikidot.com/> (22 September 2012 geraadpleeg).
- Figuur 8.18** Die poppe Gretchen, Faustus en Helen of Troy met (links na regs) Busi Zokufa, Dawid Minnaar, Adrian Kohler en Antoinette Kellermann. Avignon Theatre Festival, Julie 1996. 416
- Bron:** Taylor, Jane (ed). 2009. *Handspring Puppet Company*. Parkwood: David Krut: 76.
- Figuur 8.19** ’n Toneel uit Sir Peter Shaffer se toneelstuk, *Equus* (1973), in die Guild Hall-teater (2010), met die akteurs Tuck Milligan (Harry Dalton), Sam Underwood (Alan Strang) en Georgia Warner (Jill Mason) in die voorgrond. Die akteurs wat perde voorstel dra perdekopmaskers en platformhoeve. 418
- Bron:** sagharboronline.com. 2010. *Blinded by faith: “Equus”*. Verkrygbaar by: <http://sagharboronline.com/sagharborexpress/arts/blinded-by-faith-equus-8119> (14 September 2012 geraadpleeg).
- Figuur 8.20** Deur die Japanese Noh-masker op of af te tilt, kan ’n verskeidenheid uitdrukkings waargeneem word: van treurig (heel links) tot gelukkig (heel regs). 421
- Bron:** *The Nob mask effect: a facial expression illusion*. Verkrygbaar by: [http://www.kasrl.org/noh\\_mask.html](http://www.kasrl.org/noh_mask.html) (28 Julie 2012 geraadpleeg).



- Figuur 8.21** In die illustrasie hierbo is die driedimensionele vorm van die Noh-masker met 'n Cyberwarelaser-skandeerder geskandeer. **A:** Die kontoere van die bolip is effens uitgelig om die aandag op die treurigheid of die glimlag te vestig. **B:** In hierdie illustrasie word die driedimensionele vorm van die Noh-masker met 'n Japanese vrouegesig gekontrasteer. **Bron:** *The Noh mask effect: a facial expression illusion*. Verkrygbaar by: [http://www.kasrl.org/noh\\_mask.html](http://www.kasrl.org/noh_mask.html) (28 Julie 2012 geraadpleeg). 422
- Figuur 8.22 (a & b)** Stilbeelde uit William Kentridge se 2008-produksie van *Il Ritorno d'Ulisse*, Theatre Malibran, Venesië. Die toneelpop, Ulisses, word hier deur die popmanipuleerder, Jason Potgieter hanteer; terwyl die sanger Jean-François Novellider, die linkerarm beheer (foto regs). Die animasieprojeksie (in die agtergrond in figuur 8.22 b) is deur William Kentridge. **Bron:** Taylor, Jane (ed). 2009. *Handspring Puppet Company*. Parkwood: David Krut Publishing: 166-167. 428
- Figuur 8.23** Fritz Kahn se plakkaat, *Der Mensch als Industriepalast* (1926/1927). Chromolitografie. **Bron:** Deutsches Hygiene-Museum, Dresden. Henning M. Lederer, 2011. *Der Mensch als Industriepalast*. The original poster of the Industrial Palace. Verkrygbaar by: [http://www.industriepalast.com/IP\\_poster.jpg](http://www.industriepalast.com/IP_poster.jpg) (1 September 2012 geraadpleeg). 430
- Figuur 8.24** Die popmanipuleerder, Louis Seboko beheer die Woyzeck-staafpop tydens 'n vertoning van *Woyzeck on the Highveld*, in Brisbane, Australië, 2008. **Bron:** 612 ABC Brisbane. 2008. Review: Woyzeck on the Highveld. Verkrygbaar by: <http://blogs.abc.net.au/queensland/2008/04/review-woyzeck.html> (1 September 2012 geraadpleeg). 434
- Figuur 8.25** Die kontemporêre outomatamaker, Dug North se draaimeganisme-outomaton, *Manchini the marvel: the transmutative hat trick* (2005). 45 cm x 20 cm x 15 cm. **Bron:** Dug North automata. 2012. *Manchini the marvel performing The Transmutative hat*. Verkrygbaar by: [http://www.dugnorth.com/automaton\\_machini\\_animation.aspx](http://www.dugnorth.com/automaton_machini_animation.aspx) (1 September 2012 geraadpleeg). 434
- Figuur 8.26** Sy-aansig van William Kentridge se miniatuurverhoogmodel vir *Black box/ chambre noire* (2005) wat die werking van die miniatuurteater en ses verskillende outomatons in hul onderskeie bane aantoon. 435

Teatermodel met tekeninge (houtskool, pastel, collage en kleurpotlode op papier), meganiese poppe, 35 mm film oorgedra op video (22 minute). Opdrag van Deutsche Bank AG in konsultasie met Solomon R Guggenheim Foundation vir die Deutsche Guggenheim, Berlyn.

**Bron:** Law-Viljoen, Bronwyn. 2007d. *William Kentridge. Flute*. Parkwood: David Krut: 191.

- Figuur 8.27** Stilbeeld uit William Kentridge se *Black box/chambre noire*-produksie. Let op die animasiebeelde wat bo-oor die toneeldekor en outomatons geprojekteer word. 437
- Bron:** Deutsche Bank AG. 2012. *Deutsche Bank artworks: William Kentridge's "Black box" back in Berlin*. Verkrygbaar by: <http://artmagexporter.medianet.de/en/69/news/william-kentridges-black-box-back-in-berlin/> (15 September 2012 geraadpleeg).
- Figuur 8.28 (a & b)** Twee van die ses outomatonkarakters uit William Kentridge se *Black box/chambre noire*-produksie: 'n man met 'n megafoon (links) en 'n ontploffende skedel (regs). 438
- Bron:** Malmö Konsthall. 2012. *William Kentridge press images*. Verkrygbaar by: <http://www.konsthall.malmo.se/o.o.i.s/3763> (10 September 2012 geraadpleeg).
- Figuur 8.29** Tekening [*Trauerarbeit*] vir die *Black box/chambre noire*-installasie (2005). Houtskool en collage op papier. 50 cm x 64,5 cm). Opdragwerk van die Deutsche Bank AG en Solomon R Guggenheim Foundation vir die Deutsche Guggenheim, Berlyn. 439
- Bron:** Deutsche Bank. 2012. *Db artmag: interview: William Kentridge*. Verkrygbaar by: <http://db-artmag.de/archiv/2005/e/7/1/383-3.html> (15 Augustus 2012 geraadpleeg).
- Figuur 8.30** William Kentridge se ets, *Trauerarbeit*. Beeld: 20 cm x 14,5 cm. 439
- Bron:** RKart. 2012. *William Kentridge: Trauerarbeit*. Verkrygbaar by: <http://www.rosekorberart.com/artists/item1492.htm> (15 September 2012 geraadpleeg).
- Figuur 8.31 (a & b)** Kentridge se *Trauerarbeit*- (links) en verdeelpasser (regs) outomatons tydens die *Black box/chambre noire*-uitstalling in die Moderna-museet, Stockholm (3 Februarie – 15 April 2007). 440
- Bron:** FAC. 2012. *Fac-system på moderna museet*. Verkrygbaar by: <http://www.facsystem.se/modernamuseet.asp> (15 September 2012 geraadpleeg).

- Figuur 8.32 (a & b)** Die *Woyzeck*-pop deur Adrian Kohler (detail links) en regs, Woyzeck met Kentridge se animasie in die agtergrond tydens die 2008-produksie van *Woyzeck on the Highveld* (1992), by The Market Theatre, Johannesburg. **447**
- Bron:** Taylor, Jane (ed). 2009. *Handspring Puppet Company*. Parkwood: David Krut: 31 (links), 71 (regs).
- Figuur 8.33** 'n Toneel uit Kentridge se verhoogproduksie, *Faustus in Africa!*, in The Market Theatre, Johannesburg in 1995. Antoinette Kellermann (regs onder) is die stem agter die Helena van Troje-pop (links). **451**
- Bron:** Christov-Bakargiev, Carolyn. 1998. *William Kentridge*. Exhibition catalogue. Brussels: Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles: 174.
- Figuur 8.34** Dawid Minnaar (heel links) en Busi Zokufa (heel regs) met die Faustus- en Gretchen-poppe uit William Kentridge se verhoogproduksie, *Faustus in Africa!*, in The Market Theatre, Johannesburg, in 1995. **451**
- Bron:** Christov-Bakargiev, Carolyn. 1998. *William Kentridge*. Exhibition catalogue. Brussels: Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles: 105.
- Figuur 8.35 (a & b)** Twee tonele uit William Kentridge se verhoogproduksie, *Ubu and the Truth Commission* (Johannesburg, 1997). Adrian Kohler manipuleer die alles-vretende, Niles-tas-cum-krokodilpop, terwyl Ubu (Dawid Minnaar) dit met skoene (links) en 'geheime dokumente' (regs) voer. **455**
- Bron (a):** Christov-Bakargiev, Carolyn. 1998. *William Kentridge*. Exhibition catalogue. Brussels: Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles: 122.
- Bron (b):** Taylor, Jane (ed). 2009. *Handspring Puppet Company*. Parkwood: David Krut Publishing: 85.
- Figuur 8.36** In hierdie toneel uit Kentridge se 1997-verhoogproduksie, *Ubu and the Truth Commission* (1997) (The Market Theatre), ry Pa Ubu (Dawid Minnaar, middel) op die driekoppige hondpop, Brutus, wat deur onder andere Basil Jones en Louis Seboko gemanipuleer word. **456**
- Bron:** Christov-Bakargiev, Carolyn; Cameron, Dan en Coetzee, J.M. 1999. *William Kentridge*. London: Phaidon: 138.
- Figuur 8.37** In hierdie toneel uit Kentridge se operaproduksie, *Il Ritorno d'Ulisse* (2008) by die Theatre Malibran, Venesië, span die Ulisses-pop met behulp van Basil Jones die boog terwyl die sanger, Julian Podger (regs) die boog ondersteun. Die boog- **458**

animasie op die agterdoek is deur William Kentridge.

**Bron:** Taylor, Jane (ed). 2009. *Handspring Puppet Company*. Parkwood: David Krut Publishing: 91.

- Figuur 8.38** Die verswakte Ulisses lê op 'n sewentiende-eeuse operasietafelbed in William Kentridge se 1998-operaproduksie, *Il Ritorno d'Ulisse* (1998), by die Kunsten Festival des Arts, Brussel. **459**
- Bron:** Benezra, Neal; Boris, Staci; & Cameron, Dan. 2001. *William Kentridge*. Exhibition catalogue. New York: New Museum of Contemporary Art in conjunction with Harry N. Abrams, Inc: 52.
- Figuur 8.39 (a & b)** Twee animasietekeninge uit die animasiefilm, *Il ritorno d'Ulisse* (1998). In die linkerkantste figuur (a) word 'n boomman verbeeld en die regterkantste figuur verbeeld 'n hart met 'n 'ECHO scan slide bottle' daarop gejuks taponeer. **461**
- Beide tekeninge 86 cm x 120 cm. Wit kryt op swart gouache op papier.
- Bron a:** Christov-Bakargiev, Carolyn. 1998. *William Kentridge*. Exhibition catalogue. Brussels: Société des Expositions du Palais des Beaux-arts de Bruxelles: 149.
- Bron b:** Christov-Bakargiev, Carolyn. 1998. *William Kentridge*. Exhibition catalogue. Brussels: Société des Expositions du Palais des Beaux-arts de Bruxelles: 146.
- Figuur 8.40** William Kentridge se iris-animasietekening vir *Il Ritorno d'Ulisse* (1998). Houtskool op papier. **463**
- Bron:** Christov-Bakargiev, Carolyn. 1998. *William Kentridge*. Exhibition catalogue. Brussels: Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles: 147.
- Figuur 8.41** Rembrandt van Rijn. *De anatomische les van dr. Nicolaes Tulp*. 1632. Olieverf op doek. 169,5 cm x 216,5 cm. Versameling: Mauritshuis, Den Haag, Nederland. **468**
- Bron:** [mauritshuis.nl](http://www.mauritshuis.nl). 2012. *Rembrandt van Rijn – The anatomy lesson of Dr Nicolaes Tulp*. Verkrygbaar by: <http://www.mauritshuis.nl/index.aspx?FilterId=988&ChapterId=2346&ContentId=17481> (8 September 2012 geraadpleeg).
- Figuur 8.42** Thomas Eakins se *The Agnew clinic* (1889). Olie op doek. 214 cm x 300 cm. Versameling: University of Pennsylvania, John Morgan-gebou, Philadelphia, Pennsilvanië, VSA. **468**
- Bron:** flickr. 2012. *The Agnew clinic by Thomas Eakins*. Verkrygbaar by: <http://www.flickr.com/photos/gmbernstein/2413993814/>

(20 September 2012 geraadpleeg).

- Figuur 8.43** 'n Foto van die aksie op die verhoog tydens die Théâtre de Nîmes se 2009-produksie van *Il Ritorno d'Ulisse* (1998). Let op die meerdere betekenislae van hierdie produksie: die projeksie van visuele beeldmateriaal op die agterdoek wat dien as visuele demonstrasie van die betekenis van die gebeure, die halfsirkel van musici wat as studente by die anatomie-les, asook 'n metareferensiële toespeling op die koor in Griekse teater en 'n juridiese hofsitting gelees kan word, en die dokters (operasangers) en hul pasiënt, Ulisses (marionet), op die bed. Die toeskouersgehoor op wie die geprojekteerde beeldmateriaal gerig is, voltooi die sirkel. **468**
- Bron:** San Francisco Museum of Modern Art. 2012. *SFMOMA presents opera in conjunction with William Kentridge exhibition*. Verkrygbaar by: <http://www.sfmoma.org/about/press/images/426> (13 September 2012 geraadpleeg).
- Figuur 8.44** Ets ontwerp deur Lodovico Ottavio Burnacini: *Il pomo d'oro, Courtyard in the palace of Paris (Act 1 Scene 11)* koperplaatgraving van die folio-edisie van *Il pomo d'oro* deur Antonio Cesti en Francesco Sbarra, 1668. Graving deur Matteo Küsel. Versameling: Österreichisches Theater Museum, Wene. **469**
- Bron:** Österreichisches Theater Museum. 2012. *Theatergrafik, Plakate und Programme*. Verkrygbaar by: <http://www.theatermuseum.at/de/sammlungen/theatergrafik-plakate-und-programme/highlights/> (2 en 3 September 2012 geraadpleeg).
- Figuur 8.45** Matteo Küsel se graving vir Lodovico Burnacini se *Il pomo d'oro* se agtste dekorstel wat 'n storm op see verbeeld. **471**
- Bron:** LiveJournal. 1999. *Адвоы Уста (Hell Mouth) 11-17 век. Часть 1* Verkrygbaar by: <http://marinni.livejournal.com/843367.html> (3 September 2012 geraadpleeg).
- Figuur 8.46** Dawid Minnaar, as Zeno, lê op die dagbed terwyl die boomagtige skadupopfigure in die agtergrond oor die verhoog beweeg tydens William Kentridge se 2002-produksie van *Confessions of Zeno* (2002), The Dance Factory, Johannesburg. **473**
- Bron:** Taylor, Jane (ed). 2009. *Handspring Puppet Company*. Parkwood: David Krut Publishing: 116.

- Figuur 8.47** William Kentridge se hangtoneel uit *Faustus in Africa!* (1995). 475  
**Bron:** Christov-Bakargiev, Carolyn. 1998. *William Kentridge*. Exhibition catalogue. Brussels: Société des Expositions du Palais des Beaux-arts de Bruxelles: 176.
- Figuur 8.48** Goya se ets, *El agarrotado* (1778-1780). Ets met blou ink gedruk. 32,99 cm x 21,01 cm. Versameling: Metropolitan Museum of Art. 475  
**Bron:** Metropolitan Museum of Art. 2010. *The Garotted Man*. Verkrygbaar by: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/20.22> (2 September 2012 geraadpleeg).
- Figuur 8.49** Kentridge se houtskooltekening, *I promise my wife ...* Houtskool op papier. 55 cm x 75 cm. 476  
**Bron:** artcritical.com. 2003. *William Kentridge: Zeno writing*. Verkrygbaar by: <http://www.artcritical.com/2003/01/01/william-kentridge-zeno-writing/> (14 September 2012 geraadpleeg).
- Figuur 8.50** Kentridge se tekening, *Female figure lying on stomach*. Houtskool op papier. 79 cm x 1119 cm. 476  
**Bron:** artcritical.com. 2003. *William Kentridge: Zeno writing*. Verkrygbaar by: <http://www.artcritical.com/2003/01/01/william-kentridge-zeno-writing/> (14 September 2012 geraadpleeg).

### Biografiese Addendum

William Kentridge: kunstenaar, rolprentmaker en verhoogregisseur

- Figuur A** *William Kentridge se ouers, Sir Sydney Kentridge QC, en Felicia Kentridge (née Geffen) op hul huweliksdag.* 492  
**Bron:** Kentridge, Morris. 1959. *I recall: Memoirs of Morris Kentridge*. Johannesburg: Free Press: 160.
- Figuur B** *Drie generasies Kentridges: William Kentridge sit op die skouers van sy pa, Sir Sydney Kentridge QC, terwyl sy oupa, Morris Kentridge heel voor staan.* 493  
**Bron:** Kentridge, Morris. 1959. *I recall: Memoirs of Morris Kentridge*. Johannesburg: Free Press: 161.

# Dankbetuigings

Dit is bykans onmoontlik om almal wat my bygestaan het om van hierdie proefskrif 'n sukses te maak, te bedank – ek sou egter graag die volgende persone wou uitsonder:

- Ek is besondere dank aan my promotor, **Prof Dirk Van den Berg**, verskuldig vir sy toegewyde ondersteuning, onderskraging en uiters waardevolle raad met die skryf van hierdie proefskrif. Deur sy leiding is hy die status van akademiese rolmodel waardig. Prof Van den Berg se streng, kritiese oordeel is op elke bladsy van hierdie proefskrif sigbaar;
- **William Kentridge** vir sy hulp, leiding en beskikbaarstelling van bykomende visuele materiaal;
- 'n Groot dankie aan **Unisa se Research Directorate** vir die finansiële bydrae wat ek van hul ontvang het deur middel van die MDSP-program om vir die redigering, druk en bind van hierdie proefskrif te betaal;
- Ek is ook groot dank verskuldig aan die personeel van **Unisa Biblioteek** – die uitleentoonbank vir toestemming om tot 100 boeke op my uitleenrekord te kon hê, die IBL-toonbank in samewerking met Sabinet om boeke van heinde en verre vir my in die hande te kry en Marié Coetzee, Ammi Ryke en Annette le Roux van die Unisa-argief vir hulp en skanderings van baie skaars en waardevolle argiefmateriaal.
- Graag bedank ek ook me Estie Pretorius (Interbiblioteeklenings, UOVS Biblioteek) vir haar behulpsaamheid om skaars bronne en vele kunsgeskiedenisartikels vir my in die hande te kry en per koerier of digitaal aan te stuur;
- My vrou, **Susan Opperman**, verdien 'n baie besondere dankie vir haar onbaatsugtige ondersteuning, haar kritiese proeflees en die finale redigering van my proefskrifteks.  
Sonder haar volgehoue liefde, bystand, motivering en ondersteuning sou ek totaal verlore gewees het in my mees desperate oomblikke.
- Voorts is ek ook besonder dankbaar vir vier prominente vroue wat oor 'n hele aantal jare in my skeppende en kreatiewe vermoë geglo het en steeds glo:
  - **Me Elsie Botha-Ebbers**, voormalige kunsgeskiedenis en grafiese kunsonderwyseres, Pretoriase Kuns-, Ballet- en Musiekskool – sy het die tekengogga in my wakker gemaak deur seker te maak dat ek daaglik op die ritmiese maat van Maria Farantouri se ballades geteken het. Sy het dit ook haar plig geag om by my 'n intense voorliefde vir kunsgeskiedenis as vak te ontwikkel;

- **Dr. Frieda Harmsen (van Proosdij)** as redakteur van die Pretoriase Kunsmuseum se voormalige tydskrif, *PAM Bulletin*;
- **Prof. Estelle Maré** as huidige redakteur van die *SA Journal of Art History*; én
- **Prof. Rosemary Moeketsi**, Executive Dean, College of Human Sciences, Unisa.

Die geleentheid wat hierdie vroue my gebied het gedurende die verloop van my loopbaan, het nie alleen my visie verbreed nie, maar ook deure vir groter grafiese- en kunsgeskiedenisondervindings moontlik gemaak. Ek sal hul ewig dankbaar bly!

**Vir hierdie redes dra ek graag hierdie proefskrif aan hul op.**

- Laastens, my dogter, **Esther Opperman**, en my Jack Russell, **Shakespeare**, vir jul liefde, belangstelling en volgehoue kameraadskap!

*Liberté, égalité, fraternité*

**Johann Opperman**

Pretoria

25 Januarie 2013



# Hoofstuk 1

## Agtergrond, verantwoording en metodologie

Die vernaamste besieling agter hierdie ondersoek is die navorser se inherente passie om self te teken en te animeer; ’n voorliefde vir William Kentridge se grootse tekeninge, sy films en teaterproduksies, en die bekende animeerder, Norman McLaren se uitlating dat “animasie nie die kuns is van tekeninge wat beweeg nie, maar eerder beweging wat geteken word”.<sup>1</sup> In sy films, *Pas de deux* (1967) en *Sphères* (1969) het Norman McLaren bogenoemde uitlating van hom in totaliteit uitgeleef. McLaren het byvoorbeeld direk met ’n knipmes, ’n skeermeslem en naalde op die filmoppervlak geteken en dit dan geprojekteer.<sup>2</sup> Hierdeur het hy die kenmerk van film as fisiese materiaal bevestig, want hy het film bewerk soos ’n beeldhouer klip sou hanteer, of ’n meubelmaker sy stuk hout bewerk het; hy het selfs klank direk op sy 35mm strookfilms geteken (Wells 2008: 109).

Net soos Norman McLaren, het William Kentridge ook verouderde en uitgediende visuele tegnologieë en tegnologiese media by sy animasieprosesse gevoeg, maar het hy dit deur ’n proses van retrospektiewe vervreemding en dekonstruksie sy eie gemaak deur dit beide teë te staan en boonop ook daarop te kommentariseer. Kentridge het en bestaande tegnologieë met sy tekeninge geïntegreer en verwys daarna as sy *stone-age*-animasietegniek. Sy besondere integrasie van tegnologieë en tegnieke met sy houtskooltekeninge het verseker dat die varsheid van die tekenessensie in geheel vasgevang is soos te sien is in sy teaterproduksie, *Faustus in Africa!* (1995).

Wanneer daar na die maak van Kentridge se films en animasie gekyk word, moet daar in essensie ook na die verloop of proses vanaf die enkele (tekening/foto) (vroë

---

<sup>1</sup> “Animation is not the art of drawings that move, but the art of movements that are drawn, . . . what happens between each frame is more important than what happens on each frame” (Solomon 1987: 11 en <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/n/normanmcla283853.html>).

<sup>2</sup> “He is a true pioneer of frame-by-frame film-making. He made films using a wide variety of techniques such as scratching, painting, ink, drawing, pixilation, and cut-outs” (Wells 2008: 107).

1980's) na 'n reeks tekeninge/foto's wat as geprojekteerde sekvens bewegende of geanimeerde motiewe/ figure skop (*drawings for animation*) (1988-1996); die filmiese tekeninge vir projeksie (*drawings for projection*) (1996 tot hede); die gehoor se resepsie; asook die losstaande 'tekeninge vir animasie' wat as afsonderlike kunswerke verkoop en versamel word, gekyk word.

Deur middel van beweging in verskillende gedaantes (byvoorbeeld animasie, geprojekteerde animasie, films, *performance*, ens.) visualiseer, verbeeld, verweef en spreek die invloedryke Suid-Afrikaanse kunstenaar, William Kentridge, beide die individuele betragter aan deur sy tekeninge, asook 'n veel groter gehoor tydens sy nuwe-media- en multimedia-opvoerings en -vertonings.

Kentridge se teateroeuvre sluit verskillende soorte produksies in waaronder animasies, films, video's, verhoogstukke en -produksies, poppeteater, operas, installasies, *performances*, en multimediaproduksies. Met behulp van sy eenvoudige tegniek wat hy *stone-age filmmaking* gedoop het, het hy die maak van sy houtskool- en pasteltekeninge raampie-vir-raampie verfilm. Kentridge het die tradisionele tekentegniek in 'n wye verskeidenheid media ingevoer, waaronder animasie, videoprojeksie, stelontwerp, teaterproduksies en ander artistieke aktiwiteite. Met behulp van sy eiesoortige tegniek en narratief het hy 'n nuwe, kontemporêre en artistieke metode daargestel waarmee die verskillende media op 'n hele aantal geslaagde wyses in multimediaproduksies gebruik is en het hy voorts kontemporêre uitbeeldingsmetodes bevraagteken.

Sy veelsydige kunswerke handel onder meer oor die komplekse Suid-Afrikaanse geskiedenis, apartheid, kolonialisme en die onthou en bewaring daarvan, asook menslike respons deur sy verfilming en projeksie daarvan. Deur hierdie projeksies van sy tekeninge in wording word die betragter/toeskouer opnuut bewus van Kentridge se eiesoortige teken- en verfilmingsproses. In hierdie studie sal 'n ondersoek geloods word om te bepaal watter animasietegnieke en -metodes Kentridge gebruik het om sy getekende sekvens tot animasiefilm te redigeer. Die getekende beeld is dus 'n sentrale element tot die Kentridge filmnarratief

Alhoewel Kentridge sy kreatiwiteit op 'n hele aantal terreine (as waarnemer, aktivis, kunstenaar en regisseur) in 'n wye verskeidenheid media vrygelaat het — waaronder landkuns, beeldhou, etse en verskeie teaterproduksies (dramas en operas) — is dit veral sy houtskooltekeninge (*drawings for animation*) en unieke, kort, handgemaakte animasie-

films (video's) asook die projeksie en vertoon daarvan, wat nasionaal en internasionaal hoog aangeskryf word. Vir Kentridge bly die tekenkuns en *drawings for animation* en geprojekteerde tekeninge (*drawings for projection*) in beweging sentrale temas in al die nuwe-media-uitvoerings. Deur sy *drawings for projection* is sy eenvoudige, getekende animasiefilms tot grootse verhoogdekor omskep. Hier het die klem op die dramatiese en narratiewe kombinasie van interdisiplinêre media met sy film, video- en teaterproduksies.

Sy vroegste, tweedimensionele kunswerke was alleenstaande of selfstandige, narratiewe houtskooltekeninge. Met verloop van tyd het hy begin eksperimenteer om 'n visuele storie deur middel van die gebruikmaking van animasietegnieke te vertel. Volgens Christov-Bakargiev (1998: 105) staan Kentridge se tekeninge vir animasie in diens van opvolgende aksies, byvoorbeeld sy tekeninge vir projeksie wat gedurende sy verhoogproduksies regoor die verhoog geprojekteer word.

Ten einde sy tekeninge op 'n skerm te kon projekteer, het Kentridge sy groot houtskooltekeninge met sy 16 mm-Bolex rolprentkamera gefotografeer, gedeeltes uitgevee, weer oor en op gekose gedeeltes geteken, weer gefotografeer, dele uitgevee en weer verwerk, weer gefotografeer, totdat hy eindelijk daarmee tevrede was. Hierdie gefotografeerde tekeninge, elk 'n statiese opname van 'n tekening, word dan in sekvens geprojekteer om bewegende beelde te verkry. Wanneer Kentridge tevrede was met sy filmiese eindproduk het hy die rolprent op video oorgedra. Die ontginning van aksie en beweging deur middel van die filmmedium dra by tot die bewegingsillusie van sy eiesoortige, handgetekende animasiefilms. Christov-Bakargiev (1998: 19) beskryf dit as volg:

Even after having broadened his practice into film, installation and theatre, Kentridge continues to conceive works as extended drawings — a pragmatic and practical form for unselfconsciously jotting down one's ideas and experiences. Drawings can mutate and fluctuate; they can change by erasure and addition. They are an ideal medium for acting and reacting, moving back and forth between the making of spontaneous marks on the paper, and thought. They are also simple to transport, do not cost much to make, and, like prints, are easier to disseminate and communicate than oil paintings, sculpture or installation. Drawing is therefore an ideal medium for an artist working on the periphery of the art world.

'n Verdere belangrike afdeling van sy monochromatiese tekenwerk is die voorstudie-tekeninge wat hy vir sy grafiese drukwerk (monodrukke, lino-sneë, etse, akwatinte, litografie en syskerm) gemaak het. Sy gunsteling grafiese drukmedium is egter ets en al die onderliggende tegnieke daarvan, soos *hard ground*, *soft ground*, fotogravure en *sugarlift*.

Ondanks die toevoeging van verskillende tipes media, tegnologieë en masjiene – die kamera met ondersteunende film, die filmprojektor en die outomaton – sal die tekenkuns altyd vir Kentridge ’n passie bly en ’n sentrale element in al sy werke wees. Dit geld vanaf sy vroegste tekeninge tot sy tekeninge vir animasie (*drawings for projection*-reeks) en die vinnig bewegende verhoogdekor (hetsy projeksies of die toevoeging van die selfbewegende outomaton).

Kentridge het die verhoogproduksies en sy *drawings for projection* saam met ’n wye verskeidenheid ou- en nuwe-media gebruik, verdere tekeninge en grafiese drukke gemaak, afvalpapier geskeur en met sy tekeninge en produksies gekombineer deur dit byvoorbeeld te verfilm, ’n aantal meganiese figuurtjies gekonstrueer, verskeie miniatuurteater-modelle gebou, alledaagse voorwerpe op ’n tafel of ander oppervlakte gerangskik, dit rondbeweeg en verskeie kere gefotografeer asook eksperimentele beeldmateriaal teen ’n verskeidenheid agtergronde (byvoorbeeld ’n skoolswartbord, voor- en agterprojeksies op werklike en miniatuurteaters) geprojekteer. Die voltooide animasiefilm, is gevolglik as sentrale kunswerk, in verhoogproduksies (toneel/opera) as beide dekorelement en verteller aangewend ten einde deur die toeskouersgehoor ervaar, geniet en gedekodeer te word. In sy dubbelportret filminstallasie, *Balancing act* (2003), eksperimenteer Kentridge met illusionêre filmiese beelde en laat hy die realiteit van die film vervaag deurdat hy in en uit die tekeninge klim en beweeg.

In die installasie, *Black box/chambre noire* (2005), word sy driedimensionele ‘tekening’ omskep in werktuie deur die toevoeging van ’n masjien — die outomaton — asook foto’s as produkte van ‘visualiseringsmasjinerie’. Volgens Patrick Maynard (1997: 47, 271) het die veranderende oppervlakstruktuur en kleurveranderinge van die foto ’n dualistiese funksie – dit verskuif die klem na die fotografiese oorsprong van die beeld en “... it produces the impression in the viewer that the prints are machined, exactly reproducible, rather than handmade. It brings photography into a new world.” Kentridge gebruik en pas hierdie masjientegnologie en fotografiese tegnieke toe in sy films – die film as eindproduk is masjiengemaak.

Maria-Christina Villaseñor omskryf Kentridge se toevoeging van die outomaton tot sy verfilmde geanimeerde tekeninge as volg:

... Kentridge refers to the elements of *Black Box* not as puppets, but as ‘automata’. Automata, figures endowed with the ability to move independently through their

mechanical status, have origins as diverse as their role in medieval churches — as *dei ex machina* — and in major clockworks, where they were referred to colloquially as ‘jacks.’ ... Kentridge’s insertion of the automata into *Black Box* problematizes this notion of movement untroubled by human action and fallibility, for although the hand of the creator per se is not visible, the mechanisms that allow the automata to function are. The automata in *Black Box* come into play and unsettle clear notions of agency. (Kentridge 2006: 85, 87)

Die ‘agency’ in hierdie stelling van Maria-Christina Villaseñor verwys na beide die hand, tekenaksies en verbeelding van Kentridge as animeerder tydens sy animasieproses; terselfdertyd kan dit ook na die affektiewe beeld van die kunswerk/installasie/aksie en die interaksie met die toeskouers verwys. Hierdie ‘lewendige’, kinetiese outomata-tekeninge beweeg met die gemak van lewende akteurs, volgens ’n vooraf uitgewerkte plan in hul meganiese bane op die miniatuur-teaterverhoog.

Die ‘agency’ van die tekenproses staan sentraal tot Kentridge se *Black box*-produksie. Deur middel van Kentridge se tekeninge, sy ‘tekeninge vir animasie’ en ‘tekeninge vir projeksie’ lewer hy metaforiese verwysings na die teater, *camera obscura* en ’n vlugopnemer wat gelaai is met teenoorstaande dualiteite, soos verlede teenoor hede, toneel teenoor betragter/kyker en aggressor teenoor slagoffer.

In Kentridge se films word sy unieke tekenaksie vasgevang tot in die fynste detail. Hierdie films is op hul beurt in kunsgalerye, filmteaters en ook as toneelrekwisiete en verhoogdekor geprojekteer. In hierdie studie is ’n ondersoek geloods om te bepaal watter metodes en tegnieke die filmregisseur gebruik om ’n reeks tekeninge tot ’n animasiefilm te redigeer. Alhoewel daar kortliks na animasievervaardigers soos Disney verwys word, word daar gekonsentreer op William Kentridge se uitbeelding van voorwerpe en figure wat beweeg en gevolglik ook hierdie voorwerpe en figure se aksies binne die onderskeie verhaal-verlope van sy eiesoortige animasiefilms.

## 1.1 Navorsingsprobleem en doelwitte

Uit die navorser se praktiese opleiding en ervaring, asook sy bestudering van verskeie van William Kentridge se “tekeninge voor animasie”, met ander woorde sy vroeë tekenkuns voordat Kentridge met die fotografering en projeksie daarvan begin het, en sy ‘tekeninge vir animasie’; blyk die projeksie van getekende beweging deur middel van die bewegende beeld ’n sentrale element van die filmnarratief te wees.

Kunswerke regoor William Kentridge se oeuvre word ondersoek: van sy vroeë ‘muurtekeninge’ van die vroeë 1980’s; tot sy ‘tekeninge vir animasie’ (1988-1996) en sy ‘tekeninge vir projeksie’ (1996-tans). Sy werk word met die vroegste grottekeninge en

met werk van William Hogarth, Max Beckmann, Robert Rauschenberg en kontemporêre kunstenaars soos Doris Bloom en Kara Walker vergelyk en in verband gebring.

Die vraagstuk vir hierdie studie kan as volg geformuleer word:

Daar bestaan 'n leemte in die film- en animasieliteratuur oor hoe die 'muurtekening' met behulp van 'n eenvoudige teken- en uitveeproses en fotografiese/filmiese opnames van die proses gelei het tot die sekwensiële plasing van die getekende beeld wat eindelijk deur middel van die filmmedium tot tekeninge in beweging getransformeer is.

Kentridge se muurtekening kan beskryf word as houtskooltekening van groot afmetings in proses – die ontwikkeling van die tekening is slegs sigbaar deur die uitgewiste spookbeelde van houtskoolmerke wat steeds deel van die finale tekening uitmaak. Hierdie wolkerige uitveespore of wissersmerke dra dieselfde gewig as die tekenmerke in William Kentridge se films. Slegs die finale tekening waarvan tallose gedeeltes uitgevee, bygeteken en gefotografeer is, is in werklikheid beskikbaar om as alleenstaande prosestekening teen 'n galerymuur te hang.

Met verloop van tyd het Kentridge in toenemende mate die filmmedium begin gebruik om sy houtskooltekening vir animasie te fotografeer. Gevolglik is die vertelling deur middel van tekening versterk deur die intense karakterbeelding van twee van sy bekendste karakters: Soho Eckstein en Felix Teitlebaum. Na vele ure se teken, terugstaan en verfilming is die tekenproses op film vasgevang om as bewegende beeld vertoon te word. Die *agency*-konsep het na vore getree juis om die 'agentskap' of 'werking' nie alleen tot die kunstenaar en die maakproses te beperk nie, maar juis om 'n *agency*-netwerk ('n *nexus* volgens Gell)<sup>3</sup> te identifiseer, waarin die 'prototipe', die 'maker', die 'werk' en die 'gebruiker' almal 'n aandeel het.

Hierdie studie bied voorts waardevolle inligting oor hoe 'n eenvoudige, getekende animasiefilm tot grootse verhoogdekor aangewend kan word. Die studie beskik oor die potensiaal om die algemene siening rakende animasie te ontsluit tot grootse kunswerke in wording.

---

<sup>3</sup> Gell 1998: 16, 17 en 25.

Die doel van hierdie ondersoek is voorts om vas te stel hoe William Kentridge deur die maak van tekeninge, foto's en voorwerpe soos marionette en outomatons illusionêre beweging gebruik om volwaardige narratiewe en dramatiese kunswerke, opvoerings en installasies te skep. Die feit moet egter beklemtoon word dat die getekende beeld die sentrale element is van bykans alle films wat deur Kentridge gemaak is. Elke element soos byvoorbeeld die afsonderlike tekeninge en stilbeelde van die film kan afsonderlik bestaan as die basiese boustone van die filmiese narratief.

Die suggestie van beweging deur middel van tekeninge is aanvanklik onsigbaar omdat elke afsonderlike filmraampie 'n spesifieke oomblik in die totale bewegingsproses van die tekenaksie vasvang. Die bewegingsaksie word eers sigbaar wanneer die film geprojekteer word.

Tot so onlangs as 1998 het Kentridge steeds met die volgende vraag geworstel: "How does one bring [about] the entire representation of the world inside one's head?" (Christov-Bakargiev 1998: 136). Sy gevatte kommentaar op die Suid-Afrikaanse samelewing is onder meer beïnvloed deur sy aanvanklike studies in die regte aan die Universiteit van die Witwatersrand, asook sy opleiding in drama- en teaterkuns en liggaamlike bewegingsklasse. As jongman was hy aktief betrokke by die teaterproduksies van die Junction Avenue Theater Company waar hy met die uitsonderlike verhoogtalent van die dramaturg, Malcolm Purkey,<sup>4</sup> kennis gemaak het. Hierdie teatergeselskap het 'n ruimte gebied waar Suid-Afrikaners tydelik van die beperkings van die apartheidsmonster kon ontsnap, kon ontmoet as mense op gelyke vlak, sonder ras en kleurvooroordele en kreatief kon saamwerk (Christov-Bakargiev 1998: 152). Deur die visuele voorstelling wat hy deur middel van sy tekeninge in proses-medium aanbied, lewer hy sosiale kommentaar op beide die sterk- en swakpunte van die menslike samelewing en versterk die onderliggende narratief.

Die ondersoek fokus op die modus en motivering van William Kentridge se toeëiening van verouderde en uitgediende visuele tegnologieë by die animasieprosedures wat

---

<sup>4</sup> Malcolm Purkey (1951–) was 'n toonaangewende dramaturg by onder meer die Junction Avenue Theatre Company (1976-1999). Hierdie teatergeselskap het reeds veelrassige teater en politieke dramaproduksies soos *Tooth and nail* en *The fantastical history of a useless man* (1976) gedurende die 1970's by die Markteater, Johannesburg, aangebied. Hierdie produksies is sedertdien op verskeie verhoë wêreldwyd opgevoer. Vele van Purkey se teaterproduksies het politieke kommentaar gelewer op die 1976 Soweto-opstande en die vertraagde bekendstelling van televisie as massamedium in Suid-Afrika (<http://www.mtholyoke.edu/offices/comm/csj/033001/purkey.shtml>).

kenmerkend van sy kuns geword het. Dit kan beskryf word as “retrospektiewe vervreemding” van verskeie prosesse van visualisering en medialisering in die vroeë stadia van die moderniseringsgeskiedenis van die Westerse visuele media.

Op soortgelyke wyse as wat kunstenaars sedert die Renaissance in voortdurende gesprek is met figure, houdings, verhale en diskoerse uit die Grieks-Romeinse Oudheid, ontgin Kentridge die visuele materiaal en illusionêre prosesse van beeldprojeksie sedert die *camera obscura*, anamorfose, skadupoppe, die kamera, die praksinoskoop en ander wondertoestelle (*devices of wonder*). Die Getty Museum se *Devices of Wonder*-uitstalling<sup>5</sup> het ondersoek hoe visuele kuns en optiese toestelle (towerlanterns, dioramas, anamorfiese perspektiefbokse en blaaiboekies die samelewing se visuele denke sedert die sewentiende eeu beïnvloed en versterk het. Die katalogus van bogenoemde uitstalling deur Barbara Maria Stafford en Frances Terpak het die komplekse verband tussen ou en nuwe media verder ondersoek en geïllustreer.

Vervloë prosesse, apparaat en beeldmateriaal word geïnkorporeer binne die jongste stand van gevorderde visuele media en tegnologieë. Animasiefilms verskyn daaglik as vermaak in kinderprogramme en reklame op televisie en die nuwe mode van digitale animasiefilms en spesiale effekte in tegologies-gevorderde visualisering (soos *Avatar*). Kentridge-animasies verplaas egter toeskouers na andersoortige kritiese omgewings en diskoerse wat die geldigheid en waarde van hierdie tegologies-gevorderde industriële vermaak en winsbejaagde verstrooiing bevraagteken. Met sy *stone age*-animasies ondergaan sy produksies ’n skynbaar ondoeltreffende en tydrowende proses van teken, verfilming, gedeeltelike uitwissing, teken en verdere verfilming in die uiteindelijke konstruksie van ’n narratiewe geheel.

Deur die tydrowende prosedure van voortdurende verandering en filmiese vaslegging van elke stadium word grafiese tekeninge in bewegende filmbeelde omskakel wat die indruk skep van ’n onsigbare kunstenaarshand wat al tekend besig is met ’n visuele vertelling om, onder meer politieke kommentaar te lewer deur middel van fiktiewe karakters en verhaalgebeure, om die narratief te ontsluit. Vervreemd van hul bekende oorsprong word bewegende elemente van beeld, klank, musiek en narratief saamgevoeg tot ’n nuwe en unieke kunsvorm met ’n skerp kritiese inslag. Kentridge se

---

<sup>5</sup> Die *Devices of Wonder*-uitstalling was vanaf 13 November 2001 tot 03 Februarie 2002 by die J. Paul Getty Museum, Los Angeles, VSA, te sien.



vervreemding van tegnologiese media en prosesse hou verband met 'n soort tegnologiese askese, oftewel 'n weiering om van gemaklike beeldgenerering van nuwe media gebruik te maak. Hierdie studie wil poog om teenoor die populêre opvatting van animasie as vermaaklike en sprokiesagtige fantasiemedium, William Kentridge se grootse en kritiese kunsprojekte in reliëf te plaas.

Die ondersoek wil onder meer die volgende besondere vraagstukke aan die orde stel:

- Hoekom het William Kentridge juis die betrokke visualiseringsprosedures en werkwyses aangepak en wat is sy uiteindelige doel daarmee?
- Hoe het Kentridge bepaalde visualiseringsprosedures en tegnologieë bemeester en aangepas by sy eie animasieprosesse?
- Hoekom het Kentridge bepaalde verouderde en uitgediende tegnologiese media soos optiese toestelle, projeksietegnieke en ander fotografiese en filmiese tegnieke geselekteer, aangepas en binne nuwe kontekste van beeldanimasie en tegnologies-gevorderde media laat herleef?
- Waarom en binne watter diskoerse het Kentridge dit alles met vervreemdende en skokkende media- en sosiaal-kritiese oogmerke aangepak en aangebied?

Die navorser het van 'n wye verskeidenheid bronne vir sy navorsing gebruik gemaak, waaronder gedrukte media, e-boeke (Kindle), CD's, DVD's, en internetbronne. Die feit moet hier beklemtoon word dat sommige van die webwerwe van baie wisselende kwaliteit en betroubaarheid is, byvoorbeeld inligting rondom vroeë filmmakers soos Segundo de Chomón in sy films, *El hotel eléctrico* (1908) en *El teatro eléctrico de Bob* (1908) (Hoofstuk 4). Die internetinligting is sover moontlik teen ander betroubare bronne nagegaan en geverifieer.

## **1.2 Toeligting van sleutel terme**

Die sleutel terme word vervolgens kortliks hieronder bespreek om die benutting daarvan in die studie duidelik te maak.

### **1.2.1 Beeltenis**

Hoe kan 'n beeltenis beskryf word? In kort kan 'n beeltenis as 'n afbeelding, 'n weergawe, 'n voorstelling, 'n weerkaatsing, 'n projeksie of 'n nabootsing van iets of iemand beskryf word, maar dit kan ook 'n geestesbeeld, 'n metafoor, effigie en personifikasie insluit.

Die geestesbeeld kan beskryf word as 'n beeld of ervaring van 'n voorwerp of 'n toneel wat in die gedagtes en denke geskep word en dus nie sintuiglik waarneembaar is nie, byvoorbeeld wanneer 'n mens aan die slaap raak of wakker word en onwillekeurige beelde ervaar. Sien ter illustrasie Soho Eckstein se beleving van 'n ongeluk in Kentridge se animasiefilm, *History of the Main Complaint* (1996).

Breidbach (2006: 94) beskryf metafoor soos volg: "In the form of the visual metaphor, two things are brought together as one and it is the double connotation or double existence which postulates a third entity." 'n Metafoor gee dus nie direk voor wat dit is nie, want die onderliggende simboliese strekking (die figuurlike betekenis) moet self deur die kyker gedekodeer en verstaan word. Deurdat Kentridge herhaaldelik dieselfde groep van metafore gebruik, versterk dit die implisiete strekking van die visuele voorstelling. Vier voorbeelde van visuele metafore/metamorfoses in Kentridge se films:

- Wanneer Soho die skynbaar, doodgewone dompelaar van die koffiepote op sy ontbytstasiebord in die animasiefilm, *Mine* (1991), tot op die bodem daarvan afdruk (laat beweeg), beweeg die dompelaar deur die bodem en verander die toneel. Die koffiedompelaar vervorm tot 'n bewegende mynhysbak wat met myners gevul is — almal in diens van Soho wat deur die kampongstorte en -slaapkwartiere beweeg voordat dit in 'n ertsboor verander. Die beweging word dus van die een voorwerp na die ander voorwerp oorgeplaas. Elemente soos 'n bewegende hysbak of 'n bewegende trein is van die oudste metareferensies van beide die filmstroom en filmkuns. Die term metamorfoseer verwys dus na iets, iemand, 'n voorwerp in aksie, of 'n proses wat 'n gedaantewisseling, 'n gedaanteverandering of vormverandering ondergaan het.
- In die animasiefilm, *Felix in Exile* (1994), kyk Felix na sy eie weerkaatsing in die spieël terwyl hy skeer (Figuur 1.1). Terwyl Felix skeer, verdwyn sy gesig geleidelik en metamorfoseer dit tot die gesig van Nandi, die landmeter, wat in die spieël verskyn. Hierdie soort versmeltingsproses sinspeel op die verhouding tussen die twee geliefdes, hul verlange en spookagtige eenwording. Hierdie metaforiese proses berus op betekenisoordrag, betekenisverskuiwing en betekenisvernuwing. Nandi word hier dus as 'n metafoor vir versoening en oorgang na 'n blinknuwe toekoms uitgebeeld.

- In Kentridge se film, *Stereoscope* (1999), transformeer hy byvoorbeeld 'n kat in 'n verskeidenheid voorwerpe waaronder 'n tikmasjien, 'n bandopnemer, 'n telefoon en 'n bom.
- 'n Kop of 'n brein wat in 'n reuserots metamorfoseer in die animasiefilm, *Weighing and wanting*.

'n Effigie is gewoonlik 'n driedimensionele beeltenis, afbeelding (gewoonlik 'n beeldhouwerk) of 'n afbeeldsel, byvoorbeeld 'n dodemasker van was wat in kontak met die afgestorwene se liggaam was (Warner 2006: 24). Deurdat die kyker 'n beeltenis of voorstelling waarneem en dekodeer, bekom hy 'n meer spesifieke en soms ook verskuilde metaforiese betekenis.



**Figuur 1.1**  
William Kentridge se houtskooltekening van Nandi en Felix uit sy film, *Felix in exile* (1994)

Die regisseur vertel 'n storie deur gebruik te maak van filmbeelde as verhaalfragmente in sekvens. Fantasieroerings kan met mimetiese voorstelling gekombineer word om 'n verhaal te vertel. Die kunstenaar kan dus sy eie fantasie, geskiedenis, houding, emosies en ondervindings gebruik om sy uitbeelding, voorstelling en/of tekening te

skep wat hy aan die betragter voorhou om te dekodeer en te verstaan. Die betragter se ervaring en resepsie van die visuele is dus van uiterste belang.

Dieselfde geld die betragter. Die betekenis van 'n beeltenis of 'n reeks beeltenisse, oftewel die visuele narratief, word gevorm deur die betrokke sekwens van tekenveranderinge en metamorfoses van getekende beelde. Elke tekening / animasie / verfilming is 'n inherente vertelwyse van 'n verhaal wat op velerlei wyses vertel kan word en die betragter se lesing en aanskoue van die filmvertoning is inderwaarheid 'n hervertelling, want die betragter moet hier ook die rol van die verteller of herverteller speel, net soos Kentridge ook die verteller / hervertellersrol speel met die opstel van die tekening en/of verfilming. Elke stap in die sekwens dra dus by tot die groter geheel binne die visuele narratief. Nuanses akkumuleer geleidelik deur middel van terugflitse (grepe) en vooruitskouende projeksies van die leser of betragter.

Personifikasie kan beskryf word as die verpersoonliking van 'n lewlose voorwerp of saak, byvoorbeeld “die wind huil” of “die maan is bleek”. Die maan kan nie bleek wees nie, want dit is 'n menslike eienskap.

### 1.2.2 Die muurtekening

Die tekening verwys na 'n voorwerp of voorwerpe wat geen beweging, aksie of verandering ondergaan het nie. In beide tweedimensionele kunswerke, soos tekeninge en skilderye, en statiese beeldhouwerk, kan beweging alleenlik gesuggereer word, want beweging vind nie intyds (*real time*) plaas nie. As voorbeelde hiervan kan verwys word na Henri de Toulouse-Lautrec se litografiese plakkaat (Figuur 1.1), *Moulin-Rouge (La Goulue)* (1891),<sup>6</sup> asook Marcel Duchamp se skildery, *Nu descendant un Escalier No. 2* (1912).<sup>7</sup> In film beweeg die filmrol en word die bewegende beeld illusionêr op die skerm geprojekteer.

---

<sup>6</sup> In hierdie Moulin Rouge-plakkaat word die danseres, La Goulue, saam met haar dansmaat, Valentin-le-Désossé (die beenlose), in die voorgrond verbeeld. Valentin-le-Désossé was die skuilnaam van Jacques Renaudin wat bedags 'n café bedryf het (Shone 1977: [s.p.] teks by afdruk 14). Die liggaamshouding van beide figure dra tot die sentrale bewegingseffek by. Die plasing van Valentin se hande en die herhaling van die woorde *Moulin Rouge*, dra voorts by tot die opgewonde stemming in die Moulin Rouge-kabaretplakkaat. Die ongelyke swart silhoeëtfiguur (in die agtergrond) wat oor die breedte van die plakkaat strek, dien as visuele oorgang tussen die letterwerk en die grafiese verbeelding van die twee hoofdansers in die voorgrond.

<sup>7</sup> Olie op doek 147,5 x 89 cm Philadelphia Art Museum, Philadelphia, PA, VSA.

Merke wat op 'n papier gefikseer is, is staties, maar 'n tekening is veel meer. 'n Tekening is die voorstelling van 'n denkbeeldige wêreld met byvoorbeeld denkbeeldige kwaliteite, soos onder meer herkenbare gelaatstrekke by portrette of bewegende figure in aksie. Die nie-statische kenmerke is ook nie beperk tot die aksies van die tekenkunstenaar en die skanderende oë van die betragter nie, maar die lewende of geanimeerde voorstelling wat tussen die twee bewerstellig word. Tania Kovats beskryf die maak van tekeninge as 'n proses om met 'n tekeninstrument oor die tekenoppervlak te beweeg, ten einde merke op die oppervlak te maak sodat die betragter gevolglik 'n komplementerende, verbeeldingryke lees van die getekende merke kan maak. Kovats (ed.) (2005: 09) skryf voorts:

The act of drawing is associated with the act of seeing but the two things are not the same – nothing looks like a drawing. Drawings have their own visual reality and we have the capacity to look at them because of the analogising faculty of our minds. Our ability to recognise form and give it its appropriate name or analogy is what makes our experience communicable; this is the basis of comprehension and language.



**Figuur 1.2**  
Henri de Toulouse-Lautrec se  
litografiese druk, *Moulin-Rouge (La  
Goulue)* (1891)

Tekeninge hoef egter nie te kan beweeg om as films geklassifiseer te word nie. Daar is ook ander tipes beweging wat net so belangrik as die meganiese beweging van die rolprentprojektor is, byvoorbeeld denkbeeldige beweging, soos voorgestel in Lautrec se *Moulin-Rouge (La Goulue)*.

Die liggaamsopvoeder, Georges Demeny, wat in 1892 saam met Jules Marey gewerk het, het profetiese woorde gespreek toe hy die volgende gesê het (Braun 1992: 180): “The future will replace the static photograph, fixed in its frame, with the animated portrait that will be given life with a turn of a wheel”.<sup>8</sup> Die wyse waarop die onderwerpe uitgebeeld en voorgestel word het verander na die verfilming van beeltenisse in beweging.

### 1.2.3 Beweeg, beweging en die bewegende beeld

Die fisiese beweging van voorwerpe en figure is ’n dinamiese proses wat in direkte kontras met die statiese afwesigheid van beweging en verandering staan. Ten einde ’n objek of voorwerp te laat beweeg, moet daar ’n vorm van lewe of ’n energiebron beskikbaar of betrokke wees. Deur middel van beweging verskuif ’n voorwerp van die plek wat dit vantevore ingeneem het en verkry dus ’n nuwe posisie. Beweging in ruimte en tyd is nie alleen kenmerkend van lewende organismes nie, maar ook van dooie voorwerpe. Beweging in ’n biotiese sin (byvoorbeeld voortplanting en respirasie) is kenmerkend van lewende organismes.

Die bekende filmskrywers, John Halas en Roger Manvell (1970: 7), skryf in hul boek, *Art in Movement* (1970), dat lewende organismes ’n sentrale kenmerk het “om te beweeg”, wat hul opvolg met ’n volgende stelling: “as iets beweeg, dan lewe dit”.<sup>9</sup> In films word daar ’n illusie van beweging, denkbeeldige lewe en aksie in die bewegende beeld op die skerm geskep deur die vinnige sekvens van getekende voorstellings of gefotografeerde beelde binne die opeenvolgende filmraampies; asook die beweging van die filmrol deur die projektor ten einde die film te projekteer. Deur animasietegnieke verkry getekende voorstellings die effekte van beweging, verandering, vitaliteit en handeling wat tot die geloofwaardigheid van fiktiewe karakters en gebeure kan bydra.

---

<sup>8</sup> Oorspronklik gepubliseer in Demeny, *Les photographies parlantes, La Nature*, 16 April 1892: 311.

<sup>9</sup> “Movement is the sign of all living organisms ... [they] manifest their existence through movement”.

Volgens Wells en Hardstaff (2008: 115) is die dae van die kinematiese masjinerie-apparaat, oftewel die meganiese projektor, getel, want dit het plek gemaak vir die digitale projektor en digitale beelding. Hul beskryf die kinematiese apparaat as volg:

Within film study, the cinematic apparatus has been understood as the viewing principles, physical infrastructures and delivery technologies, which facilitate the execution of film exhibition and its reception. This has necessarily had to take into account the material aspects of creating cinema, and the psychological, emotional and physical experience of the viewer spectator. With the digital shift, both the subject and object of film study is under threat, and the cinematic apparatus, though still extant is necessarily re-thought and re-defined.

Die meganisme van die projektor het reëlmatige, matematiese beweging bewerkstellig omdat die rolprentfilm se sykante met gelyke tussenposes gepons is om gevolglik gemaklik deur die masjien (projektor) gevoer en voor die projektorlens verby te kan beweeg. Die reëlmatige geperforeerde filmrol bewerkstellig 'n konstante kinetiese beweging wat nie moontlik was toe die rolbeweging deur die mens uitgevoer is nie. Die kinetiese konstansie van beweging wat op 'n vaste beweginglose skerm geprojekteer word, skep 'n illusie van geprojekteerde en bewegende skadubeelede.

Reeds van die vroegste tye af was die mens geïnteresseerd in aksie en beweging asook die uitbeelding daarvan. Vroeg in die twintigste eeu het beeldende kunstenaars, soos Fernand Léger, begin om meganiese beweging (*ballet mécanique*) en aksie in hul kunswerke te verbeeld nadat hulle onder andere aan die filmmedium blootgestel is. Aksie was die sentrale element van hierdie vroeë films. Léger het in sy swart-en-witfilm, *Ballet mécanique* (1924), 'n reeks filmiese beelde van Kiki van Montparnasse se lippe entande, nabyskote van alledaagse voorwerpe, beelde van menslike aktiwiteite en ritmiese masjienbewegings deur middel van die montagetegniek tot 'n film saamgevoeg.

Die kunstenaar Georges Seurat het byvoorbeeld probeer om lewe en beweging te verbeeld in 'n werk soos *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte* (1894), terwyl lewensgetroue tonele gemaklik deur fotografie gefikseer is. Seurat het ligvibrasies geskilder, terwyl die Futuristiese kunstenaars eerder op die dinamiese uitbeelding van kragte en beweging as vektore gekonsentreer het. Hulle het die opeenvolgende bewegings tot 'n sintetiese geheel saamgestel – byvoorbeeld Giacomo Balla (1871-1958) se skilderye, *La Mano del Violinista* (1912) waar die violis se hand vinnig oor die viool beweeg en *Dinamismo di cane al guinzaglio* (1912) (Figuur 1.3). In laasgenoemde werk word 'n Franse dashond verbeeld wat vinnig langs sy eienaar loop. Ten einde die

beweging te suggereer, word die hond met verskillende stelle bene verbeeld, die eienaar met verskillende bene, terwyl die leiband die twee bewegings verbind.

Ten einde beweging te simuleer het Balla tussen 1911 en 1913 heelwat na die chronofotografiese eksperimente van die twee Italiaanse broers, Anton Giulio en Arturo Bragaglia, gekyk. Sien byvoorbeeld Arturo Bragaglia se bromiedfoto, *Waaier* (1928). Volgens Bendazzi (1994: 12-13) het die foto 'n al hoe belangriker rol begin speel om bewegende voorwerpe uit te beeld:

These artistic currents were all based on a 'plastic' concept of movement: the new mode of painting and taking photographs tried to express optical effects or psychological concepts of action. From there to film, the step was short. Capable of moving, or in the Futurist terminology, of rendering mobile any object, animation was the medium closest to the purposes of designers, sculptors and painters. The history of animation is marked by contact with painters, as well as the equally fertile attention of animators to the innovative currents in graphics and plastic arts (Picasso himself was on the brink of entrusting some of his drawings to animator Giulio Gianini).



**Figuur 1.3**  
Giacomo Balla se skildery, *Dinamismo di cane al guinzaglio* (1912), wat deur middel van 'n reeks opeenvolgende diagonale vorms, 'n bewegingsillusie skep

In teenstelling met Balla wat al die bewegings van byvoorbeeld 'n figuur wat trappe klim, op een doek geskilder het, het Kentridge sedert die vroeë 1980's kort animasiefilms geskep deur die vordering in proses van sy houtskool- en pasteltekeninge op 16 mm film vas te lê ten einde die onderliggende narratief bloot te lê.

Vir elke film het Kentridge 'n reeks van tekeninge van groot formaat gemaak wat elkeen 'n sentrale dramatiese narratiewe konsep bevat het. Elkeen van hierdie tekeninge



is aan 'n proses van teken, uitvee en herteken onderwerp wat Kentridge direk op film vasgelê het. Hierdie tekeningprosesse word dan met 'n rolprentkamera verfilm, subtiele wysigings word aangebring: dele word uitgevee en nuwe dele bygeteken en weer verfilm. Op dieselfde wyse word nog hooftekeninge gemaak en filmopnames gemaak. Deur middel van hierdie stadige en oorwoë skeppingsproses van herhaalde teken – verfilm – wysig – verfilm, vind Kentridge se animasies plaas. Deur middel van sny en redigeertegnieke het Kentridge die verskillende filmopnames in sekvens saamgevoeg en bygevoeg (montage), om eindelik 'n volwaardige film te vorm.

Montage behels meer as die blote samevoeging van verskillende kameraskote. Dit verwys na die sny, redigering en samevoeging van duidelik losstaande, botsende en teenstrydige filmraampies tot 'n nuwe sekvens wat dikwels sensoriese reaksies soos skok en afgryse deur die narratief uitgelok het. Met behulp van redigering en montage het Kentridge die narratiewe dimensie van verlede, hede en toekoms binne die verloop van 'n filmrol vasgevang – sien byvoorbeeld die spookbeeldkwaliteit wat in Kentridge se houtskooltekening teenwoordig is. Montage is deur die Sovjet-filmmakers, Vsevolod Pudovkin, Sergei Eisenstein en Dziga Vertov, vervolmaak – hul estetiese herlewing en revolusie was 'n direkte gevolg van die 1917 Russiese revolusie waartydens die massa in opstand gekom het teen onder meer die aristokrasie en die tsaar – sien hier ter illustrasie Eisenstein se film, *Стачка (Strike)* (1925), waar die opbou van die staking deur die massas in kontras met die regerende party se ontlonting van die aksie teenoor mekaar geplaas word.

Eisenstein het montage gebruik om die krag en mag van die massas te verheerlik, terwyl Pudovkin verkies het om op die dapperheid en taatheid van die individu te konsentreer. In sy artikel, *Word and Image* (1938) en sy hoofstuk, *Methods of montage* (Eisenstein 1957: 72 – 83), het Eisenstein sy vyf montage metodes onderskei, te wete:

- **Metriese montage:** Die filmstroke word in bepaalde lengtes gesny en dan volgens 'n metriese metode, verkry uit die musiek, aan mekaar gelas. Spanning en meganiese versnelling is verkry deur korter stroke film aan mekaar te heg. In Vertov se film, *Eleventh Year*, byvoorbeeld verkry die komplekse, wiskundig uitgewerkte maat die oorhand bo die beelde wat visueel waargeneem word. Die oordadige gebruik van die meganiese maat laat die film in totale chaos verval in plaas daarvan om die spanning te verhoog.

- **Ritmiese montage:** Hier het die lengte van die filmstrokede dieselfde waarde as die aksie wat binne 'n reeks filmraampies gebeur. Die filmstrokede word dus nie volgens 'n metriese formule aan mekaar geheg nie. Die formele spanning kan wel versnel word deur die verkorting van filmstrokede en die byvoeging van filmiese materiaal van 'n intensiewe aard. Sien ter illustrasie soldate se skoene wat die trappe bestyg in die Odessa-traptonele, in *Броненосец Потёмкин* (*Slagkruiser Potemkin*) (1925), in skrilte kontras met die babawaentjie wat die trappe afrol.
- **Klank/toonwaarde montage** word vir die eerste keer deur Eisenstein gebruik en verwys na 'n toestand verby ritmiese montage. Die konsep van beweging word met ander woorde deur klank- en kleureffekte omsluit. Net soos by ritmiese montage kan dit gemeet word, byvoorbeeld die effek van helder lig wat voortdurend geflits word, of harder teenoor sagter klanke, byvoorbeeld die ligte en mistige atmosfeer voor die donker en somber tonele tydens die massa se rouklaag na Vakulinchuk se afsterwe in sy film, *Броненосец Потёмкин* (*Slagkruiser Potemkin*) (1925).
- **Botoon montage** verwys na klank of toonwaarde montage wat tot die uiterste gevoer is. Eisenstein (1957:79) skryf: “Tonal montage grows out of the conflict between the rhythmic and tonal principles of the piece. And finally—over tonal montage, from the conflict between the principal tone of the piece (its dominant) and the overtone”.
- **Intellektuele montage** verwys na intellektuele jukstaposisie van klank en toonwaardes sodat die beeldmateriaal intellektueel waargeneem kan word. Sien ter illustrasie Eisenstein se film, *Октябрь «Десять дней, которые потрясли мир»* (*October: ten days that shook the world*) (1927).

Vir Eisenstein is die beeldbetekenis vlak en beperk by die laagste vorm van montage, terwyl die teenoorgestelde waar is by die hoogste vorm van montage. Eisenstein se teorie berus op die feit dat montage ontstaan waar verskillende kameraskote gejuks- taponer word deur middel van elemente soos skaal, volume, ritme, beweging en sosiale stand. Twee verskillende simbole word gejuks- taponer om 'n derde betekenis bloot te lê, byvoorbeeld kind + mond = skreeu, terwyl 'n wit voël en 'n mond op sang kan dui. Sien ter illustrasie Eisenstein se uitgerekte sewe minute lange ritmiese Odessa-trap-

toneel in *Броненосец Потёмкин* (*Slagkruiser Potemkin*) (1925) – die massa se afhardloop van die trappe sou in werklikheid nooit so lank geduur het nie.

*Montage* was vir Thomas Adorno die voorvereiste vir die modernisme. Adorno (1984: 193) beweer dat “art has absorbed objects from outside, leaving them as they are without assimilating them”, byvoorbeeld die vroeg-kubistiese *papier collées* wat hy gesien het as “the non-illusory debris of real life is to be let into the work” (Adorno 1984: 222). Montage was vir hom onsamehangend en dit het voorts die betekenis van duister kunswerke verdoesel. Adorno (1984: 223) sê dat dit “shocks people into realizing how dubious any unity (is)”.

*Montage* staan dus in direkte kontras met die kultuurindustrie en Hollywood-redigering wat op geleidelike, naatlose oorgange gekonsentreer het wat nie die emosies ontugter het nie. Die montage-filmtegniek maak die aanname dat die betragter na opeenvolgende kontrasterende filmstroke, filmraampies of beelde kan kyk wat na mekaar geplaas en geredigeer is en daarna geprojekteer word – die aanskoue van die lateres is met ander woorde deur die voriges geaffekteer – gevolglik kan ’n verband tussen die twee teenoorstaande beelde getrek word. Eisenstein het dus deur twee kontrasterende beelde, byvoorbeeld ’n bul wat geslag word en tonele van werkers wat vermoor word, kort na mekaar te plaas begrip en betekenis verkry in sy film, *Стачка* (*Strike*) (1925). In ’n vroeë Kentridge-kunswerk, *Dreams of Europe I, II en III* (1984-85) word die kadawer se lot oor drie panele heen in kontras met mekaar geplaas.

Kentridge het dikwels nie ’n draaiboek of scenario gehad voor hy begin werk (teken en fotografeer) het nie (Stone 2005: [s.p.], Christov-Bakargiev 1998: 68 en Auping 2009: 228) – sien byvoorbeeld *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris* (1989), of hy het die bestaande toneeldraaiboek aangepas om by Suid-Afrikaanse omstandighede en omgewing aan te pas – sien ter illustrasie *Faustus in Africa!* (1995) en *Ubu and the Truth Commission* (1996) – in laasgenoemde twee produksies het sy kreatiwiteit en redigering die oorhand gekry. ’n Enkel beeld (raampie) uit ’n film sal moontlik leweloos en staties voorkom, maar wanneer die verfilmde tekeninge (raampies) geprojekteer word, het die tekenproses vir die betragter lewendig geword en het die narratief geleidelik ontvou. Snitte uit verskeie van Kentridge se geanimeerde films word by die teks ingesluit om die dokument bykomend te illustreer.

In teenstelling met die scenario (beskrywing van 'n reeks aksies) of draaiboek, was Kentridge se 'sleuteltekeninge' elk vergelykbaar met 'n *act*/bedryf in teaterkuns en sy animasiefilms. Kentridge het 'n paar sleuteltekeninge gemaak wat hy keer op keer verander (bygeteken of uitgevee, geskeur en herrangskik het) en weer en weer gefotografeer en verander het. Hierdie sleuteltekeninge is kunswerke in eie reg, want hul kan op sigself funksioneer, maar kan ook as inherente deel van 'n teaterproduksie (byvoorbeeld *Ubu and the Truth Commission*) of minimale dekor vir 'n operaproduksie (byvoorbeeld *The Nose*) bestaan. In hierdie teaterproduksies het Kentridge gewoonlik as regisseur opgetree.

#### 1.2.4 Tegniek en tegnologie

Die navorser het bevind dat sommige bronne die term 'tegnologie' vir enige menslike aanwending van werktuie (*tools*) gebruik, gevolglik verwys hul na prehistoriese tegnologie. Die navorser het bevind dat dit akkurater is om die term 'tegnologie' te gebruik vir tegniese prosedures en ontwikkelinge vanaf die agtiende eeu, met ander woorde die praktiese implementering van natuurwetenskaplike teorieë in industriële prosesse van grootskaalse en gestandaardiseerde produksie, verspreiding, gebruik en vermaak. Vgl Baudrillard se toepassing van Plato se term *simulacrum* op die moderne industriële media.

In die Antieke tyd en Middeleeuse eras daarenteen, het 'n mens nog te make met *techné* of tegniek in die sin van kleinskalige vaardighede gebaseer op hande-arbeid en letterlike perde-, wind- en waterkrag. Die navorser plaas die *camera obscura* as tegniese eerder as tegnologiese apparaat, alhoewel dit op die oorgangsterrein van tegniek en tegnologie lê. Die *camera obscura* is 'n verdere tegniese voortsetting van Plato se grot en is op sy beurt die basis vir negentiende-eeuse tegnologiese ontwikkelinge. Plato het 'n kritiese doel met die grot-allegorie gehad deurdat hy die sintuiglik waarneembare *simulacra* as bron van kennis afgekeur het — die "... shadow represented deep ignorance and primitivism" (McCrickard 2012: 45). Kentridge sit hierdie kritiese potensiaal voort deur eerder op die teenoorgestelde te konsentreer, byvoorbeeld die potensiaal van die skadubeeld om die kyker van indirekte visie bewus te maak. Die skadu's in Plato se grotgelykenis is tegniese representasies (die voorwerpe wat die skadu's gooi is mensgemaakte dinge en die bron van die lig is 'n mensgemaakte vuur). Die fokus by Plato is die bron of aard van betroubare kennis, die bedrieglikheid van menslike afbeeldings en die onbetroubaarheid van die sintuiglike ervaring.

Kentridge kritiseer tegnologie deur dit doelbewus met tegnologie te konfronteer deur sy tydrawende hande-arbeid, maar dit weerhou hom geensins daarvan nie om die kamera en projektor by sy werk te inkorporeer. Die term ‘tegniek’ kom derdens ter sprake by prosedures wat eie is of spesifiek toegeken is aan die kunste, waar daar byvoorbeeld van *devices* van kuns ter sprake is.

### 1.3 Hoofstukindeling van die navorsingsverslag

In Hoofstuk 2 sal die tekening as verbeeldingryke, beeldskeppende tekenproses by Kentridge aan die hand van sy unieke merkteksture, *gramma* en *graphie* ondersoek word. Van die vroegste grottekeninge sal betrek word na aanleiding van enkele kenners soos Leroi-Gourhan, Belting, Lewis-Williams en Pearce. In hierdie hoofstuk word daar gekonsentreer op Kentridge se vroeë “muurtekeninge” wat onder meer figure in aksie voorstel, d.w.s. *tekeninge voor animasie*, soos die bekende drie-paneel-tekening, *The Conservationists’ Ball* (1985), waarin die dinamiese chronotopiese voorstellings van die panele afsonderlike en gesamentlik ’n duidelik narratiewe werking vertoon. In hierdie hoofstuk sal die tekening as produk van die merkmaakproses ondersoek word met spesifieke verwysing na Kentridge se vroeë tekeninge en ander kunswerke wat reeds op hierdie stadium *performance*-kwaliteite, kinematiese en kinetiese effekte bevat het.

In Hoofstuk 3 sal die uitgediende tegnieke van vervloë tegnologiese media soos optiese toestelle en speelgoed, asook fotografie en film ondersoek word met die illusie van beweging as basis, m.a.w. die voorlopers van fotografiese en filmiese beweging deur die illusie van bewegende beelde, die vasvang van stilstaande beelde en beelde in beweging deur middel van fotografie en film. Daar sal ook gepoog word om aan te toon hoe Kentridge met behulp van uitgediende, optiese toestelle en rariteitskabinette (*Wunderkammern*) die teenoorgestelde van die oorspronklike doel probeer vermag het en dit in sy kunswerke laat herleef het. Deur die kombinasie van sy tekentegniek en tegnologieë soos die rolprentkamera, -film en -projektor het sy *Drawings for projection* tot stand gekom. Crary se nuwe fisiologiese teorieë van menslike visie sal aan die hand van voorbeelde belig word. Op dié basis word voorbeelde van Kentridge se appropriasie van hierdie media ondersoek, onder meer werke soos *Phenakistiskoop* (2000), stereotekeninge vir die film *Stereoscope* (1999) en *Cyclopedia of Drawing* (1924), ’n blaaiboek-animasie wat rondom Mei 2004 verskyn het.

In Hoofstuk 4 sal animasietegnieke en beeldingstegnologieë as vertrekpunte vir Kentridge se tekeninge ondersoek word. Kentridge se gebruik en kritiek op die

animasietegnieke en tegnologieë van animasiepioniers soos John Stuart Blackton, Emile Cohl, Winsor McCay en Georges Méliès sal ook ondersoek word. Verskillende animasietegnieke en opnames van getekende beweging deur middel van film en 'n filmkamera in Kentridge se ontwikkeling vanaf muurtekeninge tot tekeninge in beweging, sal ook in hierdie hoofstuk ondersoek word.

Sy *stone age*-animasies of voortdurende verandering van voorstellings as gevolg van herhaalde teken, uitvee en verfilmingsprosedures word met Disney-animasie asook ander animasietegnieke, soos uitsny-animasie, poppe-animasie en silhoeëtanimasie, gekontrasteer. Tipiese voorbeelde van bekende video's/films uit Kentridge se *Drawings for Projection*-reeks word in diepte ontleed. Die klem val op die verskuiwing vanaf muurtekeninge na tekeninge vir animasie en tekeninge vir projeksie, spesifiek ook deur die redigering van beweging, transformasie, klank en musiek, saamgevoeg binne die narratiewe filmmedium. Die ondersoek wil aan die hand van voorbeelde vasstel hoe die appropriasie van prosedures, sitate en materiaal uit vervloë visuele tegnologieë geskied het terwille van visuele en narratiewe vervreemdingseffekte, met die oog op kuns-, sosiaal- en tegnologiekritiese kommentaar. Die vraag is selfs of animasie die gepaste konsep is vir Kentridge se kuns — dit is nie soseer voorstellings wat geanimeer word nie as die narratiewe tekenproses self.

In Hoofstuk 5 word die *auteur* se tekening-na-tekening as visuele vertelling nagevors. Deur Kentridge se gebruikmaking van tegnieke soos redigering, filmtruuks en spesiale effekte het hy nuwe moontlikhede aan animasie as kuns- en kinematiese vorm en vertelling gebied. In hierdie hoofstuk word daar op Kentridge se besondere bydrae as individuele *auteur* en visuele verteller gekonsentreer deur sy betrokkenheid binne verskillende hoedanighede as onder meer merkmaker en tekenaar (*disegno*), fotograaf, redigeerder en regisseur, aan te toon. In hierdie hoofstuk word Kentridge se fiktiewe verhaalwêreld, sy unieke en uiteenlopende karakters en personae, binne die stedelike ruimte van Johannesburg, aan die hand van agt van sy vroeë filmiese skeppings — *Title/Tale* (1978); *Howl at the moon* (1981); *Vetkoek/Fête Galante* (1985); *Exhibition* (1987); *Freedom Square & Back of the moon* (1988); *T & I* (1990); *Memo* (1993/1994) — en die musiekvideo *Another Country* (1994) ondersoek.

In Hoofstuk 6 word die visuele vertelling van Kentridge se eie verhale met sy eie karakters aan die hand van sy tekeninge-vir-projeksie (*Drawings for projection*) ondersoek. Al nege *Drawings for projection*-films sal aan die hand van voorbeelde bespreek word —

snitte uit van die films is op die meegaande CD beskikbaar. Die gebruik van die projektor as medium waarmee die *Drawings for projection*-films geprojekteer en die verhale vertel word, tegnieke soos tussenpose-beweging en die vermaaklikheidsaspek van projeksie sal onder die loep kom. Die terme “projeksie” en die “projeksie van bewegende beelde” sal ondersoek en bespreek word aan die hand van Kentridge-animasies. Die klem val op animasie binne teateromgewings waar voltooide en selfstandige animasiefilms in teaterproduksies (toneel en opera) opgeneem word as dekorelement sowel as akteur-verteller (produksies soos *Ubu and the Truth Commission* (1997) en *The Magic Flute* (2005)).

Daar word op Kentridge se performatiewe en dramatiese gebruik van lig-, skaduwee-, refleksie- en silhoeëtbeelde, soos byvoorbeeld *Shadow Procession* en die agtergronddekor van swewende stoele vir *Confessions of Zeno* (2002) en die driedimensionele beeldhouwerk *Procession* (2000), gekonsentreer.

In Hoofstuk 7 word die invloed van fotografie as die fiksering van skadu's, lig, skaduwees, silhoeët en projeksie op William Kentridge se animasieprosesse, sy kunswerke, kunsinstallasies en teateropvoerings gehad het, ondersoek, aan die hand van multimedia-teaterproduksies soos *Zeno at 4 a.m.* (2001), *Confessions of Zeno* (2002), *Shadow procession* (1999), *Portage* (2000), *Procession* (2000), *Black box/chambre noire* (2005) en *The Magic Flute* (2007). Die geskiedenis van die silhoeët word aan die hand van Lavater se silhoeët-eselstoel of -masjien' ondersoek en hoe dit tot Kentridge se unieke prosessieoptogte in *Shadow Procession* (1999) asook die unieke profiele van geskeurde silhoeëtprosessies, byvoorbeeld *Confessions of Zeno* (2002) en *Zeno at 4 a.m.* (2001) bygedra het.

Die skaduspel, verskillende tipes kykkaste, dioramas, die populêre rarekiek, die werking van die towerlanterns en glasdia's as voorlopers van die skyfieprojektor word ook in hierdie hoofstuk bespreek en van gepaste voorbeelde voorsien. Daar word ook gefokus op Kentridge se vertolking van die skadu as beeld en op die skadubeeld aan die hand van sy gebruik van die tekenende hand as beide 'n intelligente merkmakende en merkwissende werktuig. Die geskrifte van Plato, Wolfgang Schöne, Victor Stoichita, Barbara Stafford, Marina Warner, Ernst Gombrich en Baxandall word geraadpleeg om die belangrike rol van die skaduwee binne die kunsteorie aan te toon.

In Hoofstuk 8 word Kentridge se gebruik van multimedia, tegnologiese media, verskillende tipes teaterpoppe en *performance* as eksponente van Kentridge se teaterproduksies nagespeur. Deur sy gebruikmaking van 'n eiesoortige animasietegniek en narratief het hy 'n nuwe, kontemporêre en artistieke metode daargestel waarmee verskillende media op 'n hele aantal geslaagde wyses in multimedieproduksies gebruik is. Kentridge het bestaande Europese tekste na 'n Afrikakonteks verskuif en het voorts postkoloniale kritiek op hierdie Afrika realiteite betrek – vgl Goethe se *Faust* (1808) na *Faustus in Africa!* (1995); Georg Büchner se *Woyzeck* (1913) na *Woyzeck on the Highveld* (1992); en Alfred Jarry se *Ubu roi* (1896) na *Ubu and the Truth Commission* (1997). Kentridge het inspirasie vir sy grootse teater en verhoogproduksies geput uit die stelontwerpe van Barok stelontwerpers, soos Alfonso Parigi en Lodovico Burnacini en sosialistiese teaterregisseurs, soos Bertolt Brecht en Erwin Piscator.

In hierdie hoofstuk word die narratiewe funksionering van toneelpoppe, marionette en ander bewegende beeldhouagtige vorme in Kentridge se teaterproduksies (die redigering van *Ubu and the Truth Commission* (1997) en die opera, *Il Ritorno d'Ulisse* (1998)), ondersoek. Aandag word ook gegee aan Kentridge se metamorfose van tekening tot masjien of *automaton* waar voorafgeprogrammeerde aksies gemeganiseerde tekeningecum-figure animeer (byvoorbeeld *Megaphone man* uit die *Black box/chambre noire*-produksie (2005)).

In die slothoofstuk word 'n samevatting van die studie gegee. Kentridge se belangrike bydrae as teken- en animasiekunstenaar, as maatskappykritiese en denkende regisseur en storieverteller sal beoordeel word. Die klem sal val op sy dramatiese, narratiewe en kritiese kombinasie van interdisiplinêre media soos teken, taal, fotografie en film, video en teaterproduksies.



## Hoofstuk 2

### Tekening as beeldskeppende proses by Kentridge

In hierdie hoofstuk word tekening as beeldskeppende proses by Kentridge ondersoek aan die hand van die voorstellingswaarde van sy unieke merkteksture en *gramma* en *graphein*. Aangesien hierdie konsepte na die mees “elementêre” of “primitiewe” komponente van die tekenkuns verwys, word die tekenproses by Kentridge hier vergelyk met van die vroegste menslike voorstellings wat behoue gebly het. Merkmaking en superponering in die vroegste grottekeninge word betrek na aanleiding van beskouing van enkele kenners van prehistoriese voorstellings en prente (voor die era van kuns), soos Leroi-Gourhan, Belting, Lewis-Williams en Pearce. Op hierdie basis word die tekening as proses van verbeeldingryke en skeppende merkmaking in die kunswerke van William Kentridge ondersoek op grond van sy unieke tekenproses (tekenoppervlak, medium en die uitveër), die tekenprodukt (tekening) en die tekenresepsie, of visuele ervaring van die prent of beeld na die era van kuns (Belting en Mitchell).

Klem sal gelê word op Kentridge se vroeë “muurtekeninge” wat onder meer figure in aksie voorstel, d.w.s. sy *tekeninge voor animasie*, soos die bekende driepaneel-tekening, *The Conservationists' Ball* (1985), waarin die dinamiese chronotopiese voorstellings van die panele afsonderlike en gesamentlik ’n duidelik narratiewe werking vertoon. In hierdie hoofstuk word die tekening dus as proses of aksie en die merkmaakproses ondersoek, met spesifieke verwysing na Kentridge se vroeë tekeninge en ander kunswerke.

Na ongeveer vyf jaar van eksperimentering met hierdie groot, losstaande, ‘selfstandige’ tekeninge het hy dit eindelijk verruil vir “tekeninge in beweging” (animasietekeninge) en animasiefilms. Dit is belangrik om reeds op hierdie punt daarop te let dat die kinetiese en kinematiese effekte wat hy later deur animasie sou bewerkstellig reeds in hierdie vroeë tekeninge aanwesig is. So ook is sy latere optrede as *performance*-kunstenaar en as regisseur van verhoogstukke reeds aanwesig in die aksie van die merkmaakproses.

Kentridge het tydens die apartheidjare in Suid-Afrika grootgeword en is indirek deur politieke kuns beïnvloed. Hy is ook onder meer blootgestel aan die groot houtskooltekeninge van Dumile Feni, wat vir hom betekenis aan tekening en merkmaking verleen het, asook David Goldblatt se treffende fotografiese uitbeeldings van kalm en gelate mense binne 'n bar en onherbergsame Suid-Afrikaanse landskap.

## 2.1 Teksture van merke en hul voorstellingswaarde

Deurdadig verskillende teksture van merke op 'n bepaalde wyse saamgestel en geplaas word, dra dit by tot die betrokke voorstellingswaarde van dit wat geteken word. Deur aktief aan 'n tekeningproses deel te neem kan merke en 'n getekende beeltenis op bykans enige oppervlak gemaak word. Die tekeningmerke wat gemaak word, is nie voorstellend of denkbeeldig nie, want hulle is altyd beide. 'n Getekende merk as sodanig is nie voorstellend en ook nie denkbeeldig nie. Hierdie waardes verkry 'n individuele merk slegs binne 'n groter geheel as deel van 'n tekstuur van merke, wat byvoorbeeld 'n Gestalt vorm. Hierdie merkteksture is met mekaar verweef en vervleg om gevolglik tot die inherente betekenis by te dra.

Vir Kentridge is hierdie tekenproses 'n langdradige en moeisame skeppingsproses van teken, uitvee, weer byteken, veranderings maak en die verfilming van hierdie langdradige skeppingsproses. Deur middel van die voortdurende verfilmingsproses wil dit voorkom asof daar 'n massa tekeninge gemaak is — die teenoorgestelde is egter waar. Alhoewel Kentridge se film heelwat uitveemerke en verwysings na vroeëre weergawes van die tekeninge bevat, bou Andrei Tarkovsky (1987: 117) deur die volgende aanhaling voort op die terminologiese hantering van Eisenstein se montage-teorie, soos reeds in Hoofstuk 1 omskryf is:

The distinctive time running through the shots makes the rhythm of the picture [...] Editing cannot determine rhythm (in this respect it can only be a feature of style); indeed, time courses through the picture despite editing [in the specific sense of montage] rather than because of it. The course of time, recorded in the frame, is what the director has to catch in the pieces laid out on the editing table.

Tarkovsky beweer in bogenoemde aanhaling dat die filmregisseur eerder tydsverloop deur filmredigering (*montage*) bewerkstellig, as ritme. Die ritme van die film word deur die regisseur se besondere individuele styl bepaal. Alhoewel Kentridge dele van sy getekende merke deur sy uitveër verwyder het, het daar steeds spookbeelde van vorige tekeninge agtergebly wat op tydsverloop dui. Deur Kentridge as filmmaker/regisseur

se gebruik van montage het hy van alle dele en filmsnitte ontslae geraak wat hy nie benodig het nie en wat ook nie tot sy storielyn bygedra het nie. Hy het gevolglik by Eisenstein se montage-teorie aangesluit dat die film as geheel eintlik die kunswerk is (Eisenstein 1957: 127). Film is vir Eisenstein nie alleen dit wat verfilm word nie, maar eerder die redigering van die geknipte selluloïde wat hy later aanmekaar gelas het, ten einde die visuele vertelling te versnel of te vertraag. Deur middel van redigering het die filmregisseur dus bepaal watter filmiese beelde in sy ‘kunswerk’ ingesluit sou wees en watter nie – met ander woorde, dit wat hy wou projekteer om sy narratief te dra. Kentridge het op dieselfde wyse deur gebruikmaking van montage en redigering beide stadige en vinnige oorgange in die loopspoed van sy film bewerkstellig wat ook die tydsverloop van sy film en die storielyn gemanipuleer het.

Alhoewel die tekenkuns deur die eeue heen nooit agterweë gelaat is nie, het kunstenaars van die laat twintigste en vroeë een- en-twintigste eeu ’n nuwe betekenis aan ’n vars hantering van die tekenhandeling en merkmaking gegee. In Emma Dexter se boek, *Vitamin D*, word tekenkuns essensieel as ’n merkmaakproses beskryf, waartydens enige tekenmedium op enige oppervlak of materiaal aangebring kan word:

... drawing is no longer limited to the notebook or the preparatory sketch, nor to pencil on paper. Drawing is [...] defined as a mark-making process used to produce a line-based composition; [...] today’s drawing ranges from monumental to micro, from conceptual to three-dimensional, from black-and-white to full-color. [...] artists are redefining and pushing the boundaries of drawing in fresh directions (Dexter 2005: 05).

*Vitamin D* is ’n belangrike bron, want dit ondersoek die komplekse verskeidenheid tekeninge van 109 kontemporêre kunstenaars wat sedert 1990 die belang van tekenkuns en merkmaking as sodanig ondersoek het. *Vitamin D* bied ’n vars oorsig rondom tekenkuns as eksperimentele en relevante artistieke medium binne ’n een-en-twintigste-eeuse konteks. Die tekeninge wissel van klein tot groot werke, van enkellynmerke tot hoogs gedetailleerde en vrye merkmaking op ’n oppervlak.

## 2.2 *Gamma* en *graphein*

In James Elkins (1999: 83) se *The domain of images* gebruik hy die Griekse woord *gramma* (of gemaakte merk) wanneer hy na die beelddomein verwys. Die term *gramma* omsluit dus “drawing, writing, notation” as gevolg van *graphein*. Die werkwoord *graphein* lewer verdere vryhede, deurdat om merke te maak kan beteken om te teken, te skryf, of te noteer. In kombinasie verwys *gramma* en *graphein* na merkmaking op en binne oppervlaktes. Elkins (1999: 83) omskryf dit as volg:

Together, *gramma* and *graphein* preserve a memory of a time when the divisions we are so used to did not exist, and they help us remember, when we need to, that picturing and writing are both kinds of “scratching” – that is, marking on and in surfaces.

Die terme *gramma* en *graphein* word by die bespreking in hierdie hoofstuk betrek om skerper te fokus op die kenmerke van een van die drie, naamlik tekening, en andersyds omdat Kentridge in sy tekeningeviranimasie van al drie gesamentlik gebruik maak. In Kentridge se tekeninge fokus hy op die voorstellende of piktorale vermoë van grafiese merke (meer as blote opteken van notasies) en ook anders as die konvensionele lettertekens van die skrif.

’n Tekening kan dus gedefinieer word as die proses of aksie van merke maak met enige tekeninstrument, soos byvoorbeeld ’n potlood, houtskool, of selfs ’n stok op enige oppervlakte, soos byvoorbeeld ’n vel papier, ’n stuk been, ’n rots en selfs die grond, met ander woorde, daar is geen beperkende faktor meer nie.

Alhoewel tekening as merkmaakproses in hierdie hoofstuk ondersoek word, word die klem op die bewegende/veranderende/wisselende tekeningoppervlaktes as draers van die merke en getekende merke, in die maakproses geplaas. Hierdie oppervlaktes is dus die fisiese oppervlakte van een of ander materiaal asook die pigmentmerke of skaduwepende oppervlaktewerking as draers of medium van die denkbeeldige voorstellingswêreld.

Reeds in William Kentridge se vroeë tekeninge was sy unieke tekeningproses van verbeeldingryke, kreatiewe en skeppende merkmaking deur van beide houtskool en ’n uitveër gebruik te maak, teenwoordig. Net soos die vroeë grot- en skuilingbewoners het Kentridge met ritmiese bewegings merke (houtskool en uitveër) op verskeie

tekenoppervlaktes gemaak. Waar hy dele met sy uitveër verwyder het (palimpses), het hy weer daarvoor geteken en nuwe merke daarvoor aangebring (superponering).

### 2.3 Enkele sienings rakende merkmaking in die vroegste grottekeninge

Die Franse paleontoloog en antropoloog, André Leroi-Gourhan, het in publikasies soos *Le geste et la parole* en *Milieu et techniques*, die konseptuele kompleks van die hand (ritmiese bewegings), geweld, die tegniek (byvoorbeeld die weefraam van Joseph Jacquard, of Jacques Vaucanson se outomata), die instrument, die tekening en skrif ondersoek en beskryf. Hierdie proses van merkmaking het Leroi-Gourhan (1993: xix) beskryf as die tegniese vaslegging van visuele beelde wat nie van taal losgemaak kan word nie:

Figurative behavior cannot be dissociated from language: It forms part of the same human aptitude, that of reflecting reality in verbal or gestural symbols or in material form as figures. Just as the emergence of language is connected with that of hand tools, figurative representation cannot be separated from the common source from which all making and all representation spring.

Van die vroegste bewaarde tekeninge wat die plek van 'gesproke taal' volstaan/vervang en gedaantes in beweging of voorstellings van mense of diere in beweging verbeeld, kom onder andere voor op die Altamira-grotwande (Noordwes-Spanje), byvoorbeeld die *Hardlopende varkbeer*,<sup>1</sup> die Lascaux-grotte in die Dordognestreek (Suid-Frankryk) en in die rotsskuilings in die Drakensberge (Suid-Afrika) (Figuur 2.1). Millennia nadat hierdie tekeninge op die rotswande gemaak is, word die verhaal van die hardlopende varkbeer steeds visueel 'vertel'. Leroi-Gourhan (1993: 190) beskryf die maak van hierdie tekeninge op die grot- en rotswande nie as kopiëring van dit wat waargeneem word nie, maar eerder as simboliese verplasing:

It was symbolic transposition, not copying of reality; in other words, the distance that lies between a drawing in which a group agrees to recognize a bison and the bison itself is the same as the distance between a word and a tool. In both signs and words, abstraction reflects a gradual adaptation of the motor system of expression to more and more subtly differentiated promptings of the brain. The earliest known paintings do not represent a hunt, a dying animal, or a touching family scene, they are graphic building blocks without any descriptive binder, the support medium of an irretrievably lost oral context.

Deur hul uitbeelding van die bison op die grotwand word die teken van die bison van geslag na geslag oorgedra. Grot- en skuilingsbewoners het grafiese ekspressie aan hul

---

<sup>1</sup> Een van die bekendste uitbeeldings van beweging is sekerlik die tekening van 'n hardlopende varkbeer, met ses pote en twee sterre, op 'n rotswand in Altamira, Spanje. Deur die varkbeer se pote en stert te herhaal, word beweging gesuggereer.

denke en verbeelding gegee deur onder andere gebrande stokke en takke (’n primitiewe vorm van houtskool) vir die uitvoering van tekeninge op diverse grotwande te gebruik. Die diversiteit van kontekste en impulse word deur Lewis-Williams & Pearce (2004: 175-176) as volg na aanleiding van San-rotskuns beskryf:

Some [shelters] are large and can accommodate dozens of people in comfort. Others are small and afford very little, if any, shelter even to an individual. Some overlook wide expanses of land, and writers suspect that hunters used them as look-out posts. Others are in small gullies; they have no prospect at all. It does not seem that painted sites were chosen according to conventions that related them to topography. Given the nature of the art, it seems more probable that sites were selected because of personal spiritual experiences that happened in or near them and that are now lost to us.

Die meeste van hierdie tekeninge en/of grotskilderinge is in Europa in diep versteekte ruimtes op die wande aangebring, terwyl die San dit in rotsskuilings op die rotswande en in die opelug uitgevoer het. Voorstellings kon dus midde-in die stilte in die verskuilde ruimte van die bultende rotswande, bewegende lig en skadu van vuur en rituele handelings, of in die opelug ervaar word. Met al bogenoemde elemente in kombinasie, asook aktiewe betragtersdeelname word die voorstelling “geanimeer”, lewend in die gedeelde verbeeldingswêreld van die gemeenskap van skilders en betragters.

In *What do pictures want? The lives and loves of images* beskryf en ondersoek W.J.T. Mitchell (2005) enige prent wat in direkte verhouding tot die betragter staan. Die betragter word direk gekonfronteer met die inherente spanning wat tussen ’n prent (beeld, ikon of prent) as uitbeelding en/of realiteit bestaan. Deur middel van verskillende tipes uitbeeldings word die ruimte van die betragter binnegedring op soek na die realiteit van dit wat voorgestel word. Mitchell (2005: 28) stel dit as volg: “When the question of desire is raised, it is usually located in the producers or consumers of images, with the picture treated as an expression of the artist’s desire or as a mechanism for eliciting the desires of the beholder.”

Deur middel van hierdie betragtersdeelname word die kunswerk as beeld (ikon) gesien en dien dit dus as die lokus van die voorstelling. Volgens Belting (1994: 1, 15 & 16) het voorstellings en prente van die vroegste prehistoriese tye (voor die era van kuns) reeds kwaliteite ontwikkel wat byvoorbeeld wonderwerke en oorwinnings op die slagveld kon bewerkstellig.

Rotstekeninge is uitgevoer deur houtskool en pigmente met dierevet tot 'n pasta te verwerk en direk op die rots- en grotwande aan te bring. Wilde diere, soos die bison, wisent en mammoet, asook ander diere uit die omgewing is in groepe in byvoorbeeld jagtonele verbeeld. Ander temas vir tekeninge sluit onder meer prosessies, danse, feeste, en ander gekodeerde krabbels in. Die voorwerpe is as buitelyntekeninge uitgebeeld wat hier en daar deur pigmentareas gevul is. 'n Gevoel van ruimte en diepte is verkry deur die diere en figure in groepe uit te beeld, of te superponeer.

Volgens Lewis-Williams (1990: 44-54) en Lewis-Williams & Pearce (2004: 177) is die doel van hierdie rotstekeninge en voorstellings onder meer om rituele beswering, spiritualiteit,<sup>2</sup> sukses na die jag, genesing, reiniging en oorlewing met die grotbewoners te deel en te verbeeld. In hul boek, *San Spirituality*, skryf Lewis-Williams & Pearce (2004: 105):

People probably experienced the sorts of hallucinations that they saw on the walls of rock shelters – power-filled eland, creatures of the spirit world, and dances shot through with spiritual entities. There was a recursivity in the ritual sequence of making and using rock paintings: The paintings impacted on the formation of mental images, some of which were, in turn, destined to be “fixed” on the rock face.

Sommige uitbeeldings het ook die skilders se persoonlike voorkeur vir 'n spesifieke dier verbeeld. In die onderstaande voorstelling van jagters en wildsbokke (Figuur 2.1) in 'n rotsskuiling in die Drakensberg, is die jagter se boog gespan voordat hy die bok skiet. Die wildsbokke is bo-oor ander hardlopende jagters gesuperponeer.

---

<sup>2</sup> “Traditional San spirituality, ... is based on socialized experiences of altered states of consciousness in which religious specialists are believed to travel between levels of the cosmos to perform tasks beneficial to the community (Lewis-Williams & Pearce 2004: 230).



**Figuur 2.1**

'n Voorstelling van jagers en wildsbokke op 'n rotswand, Drakensberg, Suid-Afrika. (Anderson & Wahl s.j.: 10)

Lewis-Williams & Pearce (2004: 176, 177) beskryf hoe moeilik dit vir die toeskouer is om die laag-op-laag skilderye te aanskou en volgens vooropgestelde reëls te dekodeer:

Some are painted directly on top of others, partly obliterating them, and the viewer struggles to make out the lower layers of paint. In short, southern African rock shelters do not seem to be embellished according to any rules or conventions ... it is wrong to suppose that a rock shelter is painted in such a way as to direct a viewer's gaze from one image to another, as happens within a Western picture.

Hierdie rotsskilderinge word ook nie soos Westerse skilderings deur 'n raam omring nie en sluit ook nie beelde uit nie, want die rotsoppervlak het nie 'n beperkende raam nie.

Illusionêre beweging, superponering, of laag-op-laag skilderye kom ook in die plaaslike San-rotsskilderinge van Tandjesberg voor (Van den Berg 2003: 38, 52). Dit bly 'n raaisel hoekom die San-kunstenaar dikwels een beeld bo-oor 'n ander een met verloop van tyd aangewend het, al was daar heelwat ander gladde rotswande waarop rotsskilderinge uitgevoer kon word. Kwantitatiewe navorsing het aangetoon dat vroeëre beelde nie noodwendig dowwer as die meer onlangse skilderings was nie en dat die nuwe skilderings ook deur dieselfde kunstenaar uitgevoer is. Dit is egter totaal onmoontlik om die tydsverloop tussen kunswerke aan te toon – dit kan wissel van ure tot etlike eeue. Hierdie superponering van diere en figure versterk egter die narratiewe funksie (Lewis-Williams 1990: 15, 17, 22-43; Lewis-Williams & Pearce 2004: 109-112, 178 en Van den Berg 2003: 57-60).



Die eland is dikwels bo-oor die menslike figuur geskilder,<sup>3</sup> terwyl dit ongewoon is om mense bo-oor elande te skilder. Lewis-Williams & Pearce sê dat dit nie verklaar kan word nie, maar dat daar eerder op die konseptuele verhouding tussen individuele komponente gekonsentreer moet word (Lewis-Williams & Pearce 2004: 178). Wanneer 'n skildering in die flikkerende lig, veroorsaak deur die vuur in die grot beskou is, is die illusie van beweging verder versterk. Let hier op die duidelike onderskeid tussen die illusie van beweging weens fisiese omstandighede wat met sekere voorstellingstipes gekombineer is (sien ter illustrasie die beswymings-koordans wat op Fulton's Rock, KwaZulu Natal Drakensberg geskilder is) enersyds; en andersyds die superponering waartydens reeds bestaande voorstellings tydens afsonderlike skilderepisodes op so 'n bepaalde manier gewysig is dat die inhoud/gedaantes van die denkbeeldige voorgestelde wêreld so verander of transformeer dat 'n storieverloop uitgebeeld word. Sien figuur 2.1: *Jagters en wildsbokke* op 'n grotwand in die Drakensberg (Anderson & Wahl s.j.: 10).

Hierdie superponering van beelde wat by die San moontlik oor eeue plaasgevind het, geskied by Kentridge as 't ware in versnelling – binne enkele minute, met behulp van animasie. Kentridge verwoord sy direkte tekenaanslag as volg:

Dis animasie wat van die steentydperk dateer. Uiteens 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 asemtuig (Burger 1997: 71).

Kentridge se houtskooltekeninge (tekeninge-vir-animasie) as produkte van skeppende merkmaking staan dus sentraal tot die betragter.

#### **2.4 Tekening as 'n proses van verbeeldingryke en skeppende merkmaking**

Oor eeue heen is tekening (*disegno*, *Zeichnung*, *dessin*, tekening of ontwerp) as grafiese uitbeelding gebruik om basiese voorstellings te maak wat dien as basis van alle ander visuele kunste.

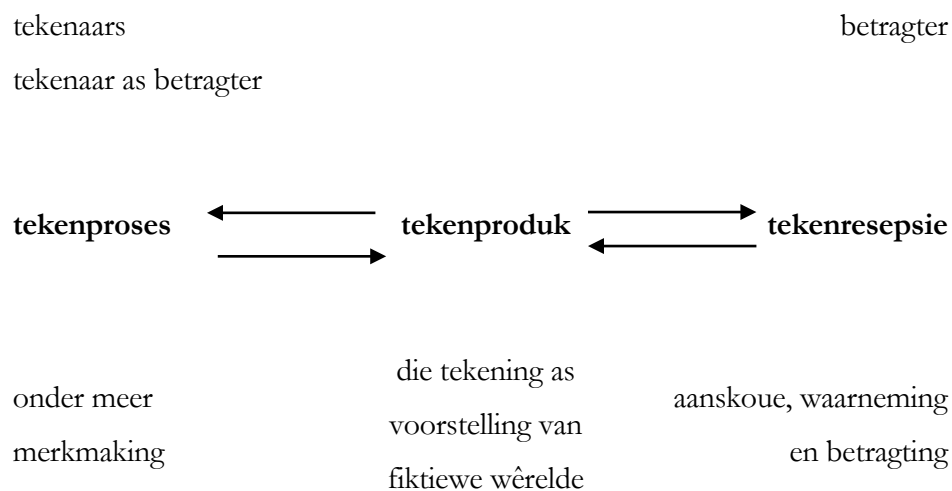
---

<sup>3</sup> Sien ter illustrasie die skildering in die Game Pass-rotsskuiling, Kamberg, KwaZulu Natal Drakensberg van drie elande wat bo-oor die drie gehoefde figure met hul bloeiende neuse geskilder is (afbeelding: Lewis-Williams & Pearce 2004: 170).

Sestiende-eeuse visuele kunstenaars soos Tintoretto, Cavedone en Brueghel<sup>4</sup> het reeds die tekening as medium gebruik om visuele sin en interpretasie te bewerkstellig deur byvoorbeeld studies en voortekeninge te maak voordat hul die finale skildery met olie verf uitgevoer het. Die herkenning van tekeninge as 'n selfstandige en aparte kunsvorm het reeds vanaf die agtiende eeu plaasgevind en het hul plek as werke op papier volgestaan.

Volgens Dexter (2005: 09) moet tekenkunstenaars oor besondere kreatiwiteit, vaardigheid en verbeelding beskik. Om 'n tekening te maak, word 'n eenvoudige oppervlakte en merkmaakinstrumente benodig vir die uitvoering. Alhoewel tekeninge (die eindprodukte van voorstellende, of beeldende merke op draers as fisiese oppervlaktes en gefikseerde merke) gewoonlik as blywende, verhandelbare, versamelbare en uitstalbare entiteite beskou word, staan die getekende beelde as denkbeeldige voorstelling(s) sentraal in die interaksie tussen die tekenaksie as beeldende merkmaakproses (*mark making*) en die betragtingsaksies van aanskouers.

Die dinamiese wisselwerking tussen Kentridge as tekenaar met 'n tekening-in-wording en die betragtersdeelname en aanskoue daarvan kan skematies as volg voorgestel word:



Hierdie proses sluit drie fasette in, naamlik die tekenproses, die tekenprodukt en die tekenresepsie. Die pyle in bostaande skema wys in beide rigtings om die tweerigting-

<sup>4</sup> Byvoorbeeld die grafiese werke van Jacopo Tintoretto (1518–1594), Giacomo Cavedone (1577–1660) en Pieter Bruegel (1525 [1530]–1569).

verkeer, dialogiese vorms van vervanging en die onderlinge wisselwerkings aan te toon tussen die mense wat deelneem (die tekenaar en die betragters). Tussen die tekenaar en die tekening speel wedersydse wisselwerkingprosesse af. Die kunstenaar het die inisiatief, maar reageer ook op die tekening-in-wording, asook op sy denkbekende verplasing van homself in die posisie van 'n betragter (hy/sy probeer na sy/haar voorstelling deur die oë van iemand anders te kyk). Die tekening is nie bloot 'n passiewe objek wat die blik van 'n betragter ontvang nie, dit neem aktief deel aan die waarnemings- en resepsieproses.

Mendelowitz (1988: 04) plaas heelwat klem op waarneming, want teken kan nie van dit wat waargeneem word geskei word nie:

[Drawing] is making marks to communicate and share visually by the most immediate means responses to perceptions and experiences. The process of drawing, [...], cannot be separated from the act of seeing.

Die ervarings waarvan Mendelowitz hier praat, is wyer as 'n “verbeelding van die realiteit” en 'n “illusie van die realiteit” en kan onder meer elemente soos verbeelding, fantasering, abstrahering, spel en betekenisgewing insluit.

Wanneer hierdie waarnemingsaksie met die merkmaakproses gekombineer word, kom die tekening tot stand. René Huyghe van die Académie Française beweer selfs dat die tekenproses spontaan deur die kunstenaar se sentrale senuweestelsel en spierstelsels beheer word. Laliberté *et al.* (1973: 39) haal René Huyghe in dié verband as volg aan:

Of all the creative acts performed by the artist, the most directly legible is drawing. Drawing is also the first to which the artist resorts when he sketches the future form of what is still a mere feeling within himself. Finally, it is the act that is most directly and spontaneously governed by his nervous and muscular system.

Tekening kan derhalwe as 'n kreatiewe proses beskryf word waartydens die kunstenaar se hand, as gevolg van spontane dog geoefende beweging, oor die tekenoppervlak beweeg en merke op die oppervlak maak. Deur druk op die betrokke tekeninstrument, byvoorbeeld 'n potlood of houtskoolstafie te plaas, word merke op die oppervlak gemaak. Die beeldhoudster, Kiki Smith, word as volg deur Tania Kovats (2005: 250) in *The Drawing Book* aangehaal:

Drawing is something where you have a really direct, immediate relationship with the material, with the paper and pencil in front of you. So you make a mark, and then you make another mark in relation to that mark, whereas with a lot of my sculpture, I have a concept, and then it's labor. With drawing, you're in the present. In drawing you take physical energy out of your body and put it directly onto a page.

“The present” verwys hier na die taktiele hier-en-nou van deiksis teenoor, enersyds, die verlede, vergangenheid en herinnering maar, andersyds, staan dit ook teenoor die afwesigheid van die kunstenaar wanneer ’n betragter die tekening bekyk en in Kentridge se geval verwys dit na die aanskoue van ’n vertoning van sy tekeninge-vir-animasie.

’n Tekening is dus ’n kunstenaar se interpretasie van dit wat hy waargeneem, beleef, gefantaseer, bedink, gekonstrueer of onthou het (iets of iemand), deur sy weergawe van voorwerpe en tonele op ’n tekenvlak, deur middel van ’n merkmaakproses. Die tekening kom tot stand deurdat merke lyne, skaduwees en oppervlakteksture kan voorstel en suggereer. Die sigbaarheid van die papier is ’n belangrike onderdeel van die groter geheel van die tekening.

Sodoende lewer die kunstenaar sy interpretasie van die onderwerp op ’n plat oppervlak as ’n uitnodiging aan betragters om met hul skerpsinnige voorstellingsfantasie en visuele geheue die merkteksture as leidrade tot denkbeeldige motiewe te ontsyfer, deel te neem aan die spel van metaforiese betekenisnuanses, ten einde die tematiese strekking van die tekening te interpreteer, om kritiese solidariteit met, of weerstand teen die tekening te bewerkstellig. Hierdie teken-merkmaak-betragtingsproses by Kentridge is so kompleks dat die deelname van die betragter nie bloot as kommunikasie afgemaak kan word nie, maar eerder as interaktief gesien moet word.

In Paul Wells se boek, *Fundamentals of animation* (2006), haal hy Mario Minichiello se linguistiese dimensie aan deur die uitlating dat die grafiese voorstelling, of geprojekteerde animasietekening eienskappe met verbale tekste deel:

The act of drawing empowers the artist to look at the world, to deconstruct and rebuild it. Drawing as a discipline will enable the maker to develop a visual memory, meaning that past experiences and observations can be used in informed, insightful ways that, in turn, change the nature of what is created and communicated. In truth drawing has much in common with text in that it has rules and these rules can be broken. The basic rules of construction to drawing are: grammar (mark making), syntax (composition) and meaning (content, subject). In drawing we use media, process, techniques, craft, methods, mark making, compositions, juxtaposition, context, gesture, atmosphere, character development and description (Wells 2006: 26).

Deur bogenoemde stelling bevestig Minichiello sy aansluiting by die Westerse kritiese nuanses sedert Alberti, waarvolgens daar met betrekking tot die leesbaarheid van historieskildering, of die verstaanbaarheid van narratiewe kuns na analogieë gesoek

word tussen die pikturale komposisie en linguistiese of grammatikale sintaksis. Dit is 'n voortsetting van Alberti se definisie in die Renaissance van *istoria* en die sintaktiese opbou vanaf *linea* tot *membra* tot *corpora* tot *istoria*. Vervolgens word daarteenoor meer klem op die subsemiotiese kwaliteite van die grafiese merke gelê.

'n Tekening kan gemaak, ervaar en aanskou word wanneer 'n versameling van merke op 'n oppervlak (deur byvoorbeeld met 'n klip op 'n ander klip te krap, of verfynder mediums soos potlood of houtskool op papier te gebruik), agtergrond, of binne 'n ruimtelike omgewing aangebring word, deur byvoorbeeld 'n tekeninstrument oor 'n oppervlakte te beweeg sodat sigbare merk(e) op 'n draer of oppervlak gefikseer word.

Tekeninge kan ook gemaak word deur aksies en gebare, soos om byvoorbeeld met 'n toon in die sand te teken; of 'n danser wat met sy liggaam op die verhoogruimte teken; of 'n priester wat 'n kruis met sy handgebare voor sy gemeente teken.

## 2.5 Tekenoppervlak en medium

Omdat merkmakende tekenaksies die sentrale proses in Kentridge se kunsskepping-werk is, gebruik hy graag duursame, goeie kwaliteit katoenpapier (Opperman 1999: 33), soos Fabriano Rosapina, BFK Rives en Stonehenge om sy reusehoutskooltekeninge op uit te voer. Hierdie katoenpapier word van klein, afvalstukkies, 100% suiwer katoenvesels (sellulose), of onbewerkte katoen vervaardig. Papiermeulens verkry die afvalvesels van tekstielafval en klerevervaardigers en verwerk dit dan tot kwaliteitpapier met 'n besondere tekstuur (*tooth*). Katoenpapier is ook redelik bederfbestand (Wood 1988: 11). Omdat katoenpapier redelik dik en sterk is, is dit taamlik bestand teen Kentridge se voortdurende uitvee- en hertekenaksies. Kentridge gebruik ook dikwels getekstureerde papier van kwaliteitpapiermeulens soos Canson, Ingres en Michellet. Dié oppervlaktekstuur verseker 'n beter kleefvermoë van die houtskool. Sodoende sal die merke wat die kunstenaar tydens sy tekenproses daarop gemaak het, redelik duursaam wees. Kunstenaars soos Edgar Degas, Vincent van Gogh en Käthe Kollwitz het houtskool gebruik om tekeninge te maak wat hul as finale kunswerke beskou het.

Kentridge ontgin die volle potensiaal van die houtskoolmedium (swart- en-wit) deurdat hy van verskillende grade van hardheid en sagtheid gebruik maak om die tonale waardes van sy onderwerp te verbeeld. Die tekeninge word laag-vir-laag opgebou en al

die stappe van die tekenproses word gefotografeer. Hierdie laag-vir-laag-, of stap-vir-stap-verfilmingsproses word inderwaarheid by Kentridge die ontvouende fases van 'n vertelproses waarin die verloop van die tekenproses tot 'n narratiewe *performance* geredigeer word.

Kentridge integreer die individuele houtskoolmerke deur liggies oor die tekenoppervlak met 'n vinger of 'n snesie te beweeg, of om op die tekenoppervlak te blaas (Christov-Bakargiev 1998: 64). Sodoende word 'n egalige oppervlak verkry. 'n Wye verskeidenheid van tonale waardes is moontlik deur die houtskool ligter aan te wend, of dit met 'n papierrol, *tortillon* of seemsleerlap te vryf.

In Christov-Bakargiev (1998: 14) verklaar Kentridge sy voorliefde vir die monochroom-kwaliteit van houtskool bo gekleurde media. Hy erken dat kleur nie sy sterkpunt is nie, terwyl sy tekenwerk buitendien hoofsaaklik na die beeldwêreld van vroeë twintigste-eeuse swart- en-wit films verwys:

Drawing is a very different process. The speed of putting the marks down, the fact that they are dry yet changeable, and that you can alter them as quickly as you can think (you don't have to wait for the paint to dry and then scrape it off), gives the work a kind of immediacy. Also, I'm insecure about colour: I don't trust my taste. Charcoal has a range of grey scales, and there are moments of colour that can come through, but the work is not constructed around colour; it is constructed around line and tone. The drawings don't start with 'a beautiful mark'. It has to be a mark of something out there in the world. It doesn't have to be an accurate drawing, but it has to stand for an observation, not something that is abstract like an emotion. I never say, 'I have to make a sad drawing'.

Die veelseggende sin in bogenoemde aanhaling, "It has to be a mark of something out there in the world", stel dit duidelik dat Kentridge se kunswerke direk narratief is. Die merke op die papier moet nie verstaan word as iets wat slegs deur die kunstenaar se hand gemaak is nie, maar eerder as die spoor van "iets anders", oftewel 'n "bewegende spoor" as dit in 'n animasiekonteks beskou word. Wanneer tekeninge as spore of merke van 'n bewegende hand (die aksie van die tekening) beskou word, maar daarby ook 'n denkbeeldige wêreld van beweeglikheid voorstel, behels animasie bloot die voortsetting of transponering van 'n tekening na 'n ander medium. Die performatiewe aard van Kentridge se tekeninge en die tekenproses is inherente deel van visuele vertelling. Die tekening word dus geleidelik vernietig in hierdie performatiewe tekenverfilming-verhalingsproses.

Al Kentridge se tekeninge is in konsep en uitvoering prosesmatig. Houtskool as sy verkose medium word gekenmerk deur die relatiewe ongefikseerde karakter van die merke wat maklik veranderbaar en uitwisbaar is. In hierdie opsig word Kentridge se tekeninge amper vloeiend wanneer die tekenproses met merke as narratiewe spore van ontvouende verhaaldebeure gefotografeer word. Die intense swart teenoor die kontrasterende wit oppervlak maak sy tekeninge visueel aangrypend. Die verfilming van elke stap in Kentridge se tekenproses het tot gevolg dat bykans elke oomblik in die verloop van tekenaksies vasgelê word.

Kentridge se tekeninge vir animasie sluit aan by Kiki Smith se uitlating: “With drawing, you’re in the present. In drawing you take physical energy out of your body and put it directly onto a page” (Kovats 2005: 250). Kentridge se animasiefilms konsentreer immers op die taktiele kwaliteit van merkmaking, op tekenaksies soos die uitvee van sommige merke en die opbou en byteken van ander areas. Deur die verfilming word die illusie geskep dat die betragters ’n onsigbare hand aan die teken sien. Die ‘present’ lê gevolglik nie slegs in die kunstenaar se ervaring van die tekenaksie nie, maar ook in dié van die betragter se belewing daarvan. In beide gevalle word die performatiewe ervaring van ’n vertellersinstansie wat ’n verhaal vertel, gekonstateer – sien ter illustrasie Kentridge se film, *Weighing and wanting* (1997) wat in Hoofstuk 4 behandel sal word.

Hierdie film van Kentridge verwys implisiet na die Bybelse verhaal (Daniël 5: 1-5; 25-8) van die hand wat op die muur skryf wat kunstenaars en filosowe soos Rembrandt en Adorno se verbeelding aangegryp het. In Rembrandt se skildery, *Die Fees van Belsasar* (ca. 1636-38),<sup>5</sup> stel hy die feestelike banket voor wat koning Belsasar van Babilonië vir ’n duisend adellikes aangebied het. Wanneer Belsasar en sy gaste op godslanderlike wyse wyn uit die heilige goud- en silwerbekers wat sy vader en voorganger, Nebukadnesar uit die Joodse tempel geroof het, bedien en die afgodsbeelde van goud, silwer, brons, staal, hout en klip besing, skryf die vingers van ’n ‘hand’ (soos dié van ’n mens) die woorde *mené mené tekél ufarsin* (Daniël 5:25)<sup>6</sup> op die paleismuur.<sup>7</sup> Slegs koning Belsasar

---

<sup>5</sup> Olie op doek, 167.6 cm x 209.2 cm, National Gallery, Londen.

<sup>6</sup> Rembrandt het hierdie Hebreeuse inskripsie van sy geleerde vriend, ’n rabbi en drukker, Menasseh ben Israel, se publikasie, *De Termino Vitae* (Amsterdam 1639), gekry en een karakter verkeerd getranskribeer en die teks in kolomme geplaas, in plaas daarvan om die teks van regs na links te rangskik soos dit in Hebreeus geskryf was (vgl. <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/rembrandt-belshazzars-feast> en Baker & Henry 1995: 562).

kon die skrywery waarneem. Daniël het die merke (skrif) op die muur ontsyfer en dit soos volg geïnterpreteer: God het koning Belsasar se regering tot 'n einde gebring; Belsasar is op die skaal geweeg en te lig bevind en sy koninkryk sal aan die Mede en Perse gegee word. Dieselfde aand is Belsasar verslaan.

Vir beide Noël Carroll (1998) en Theodor Adorno was die skrif ook aan die muur vir massa- of populêre kuns wat nie oor dieselfde gevorderde waarde as avant-gardistiese kuns beskik nie. Carroll het massakuns (of gestandaardiseerde werke wat in grootmaat geproduseer is) as 'n onderafdeling van die populêre kuns beskou – met ander woorde, massakuns word as vermaaklikheidskommoditeit vir gewone mense gemaak, of geniet 'n groot aanhang by die betragters as bedwelmings- en verstrooiingsmiddel, terwyl gevorderde en relatief-ontoeganklike kuns bestem is vir 'n uitgesoekte elite, aangesien die duisterheid en ontoeganklikheid daarvan dit ontkoppel van, en kritiese opstel teenoor die kultuurindustrie. Volgens die neo-Marxistiese filosoof en estetikus, Theodor Adorno is die estetiese potensiaal van film as kommoditeit deur die meganiese en kommersiële onderbou van filmskiet gekorrupteer (in teenstelling met die beskouings van sy kollega, Walter Benjamin). Hierdie kommersiële vermaaklikheidsfunksie en kommoditeitswaarde staan dus in konflik met die outonome kunsmaakproses wat juis in die dialektiese konstruksie van die tegniese maakproses van kunswerke as seismograaf dien waarin sosiale konflik en menslike lyding registreer.

In Adorno se korrespondensie aan Benjamin (2 Augustus 1935)<sup>8</sup> kom die dialektiek en sosiale kritiek/oordeel van die *menetekel*-funksie ter sprake, soos byvoorbeeld in die volgende aanhaling:

This seems to me an important key in so far as all those motifs of the theory of the dialectical image, which basically underly my criticism, crystallize about it as an *undialectical* sentence: such that its elimination could lead to a clarification of the theory itself. For the sentence implies three things: a conception of the dialectical image as a content of consciousness, albeit a collective one; its direct—I would almost say: developmental—relatedness to the future as Utopia; and a notion of the 'epoch' as the pertinent and self-contained subject of this context of consciousness.

---

<sup>7</sup> Vandaar die frase: 'Die skrif is aan die muur' wat beteken dat die tyd aangebreek het en die frase dat 'iemand die skrif aan die muur lees' wat beteken dat die persoon oor die vermoë beskik om die toekoms te kan voorspel.

<sup>8</sup> Vgl Scribd. 2011. <http://www.scribd.com/doc/11510904/Adorno-Letters-to-Walter-Benjamin>: 56.



Met hierdie siening beweer Adorno dat die oorspronklike konsep/idée van die dialektiese beeld tot so 'n mate vereenvoudig is dat die subjektiewe inhoud in die proses verlore gegaan het.

Hierdie maatskappykritiek figureer ook sterk by Kentridge deur die skep van 'n nuwe medium (film as tekeninge-vir-animasie) en die gepaardgaande remedialisering. Kentridge se tekeninge in proses bestaan in 'n toestand van veranderlikheid en hiermee lewer hy kommentaar op sy direkte omgewing en die mens wat dit bewoon. In sy onderhoud met Carolyn Christov-Bakargiev (1999: 35) beskryf Kentridge die motivering agter sy tekening en merkmaakproses soos volg: “The activity of drawing is a way of trying to understand *who we are or how we operate in the world* [my kursivering]. It is in the strangeness of the activity itself that can be detected judgement, ethics, and morality”. Deur hierdie uitlating verklaar Kentridge dat sy tekeninge wat direk sosiale dimensies registreer, op enige kuns van toepassing kan wees.

Daar is 'n duidelike onderskeid tussen sy ‘tekeninge vir animasie’ wat as selfstandige houtskooltekeninge op papier gesien word, in teenstelling met die ‘animasietekeninge’ wat in die proses van verfilming ‘vernietig’ of ‘opgebruik’ word sodat die filmvertoning, en nie meer die tekening nie, as die eindproduk gesien word. Deur die verfilming-proses het die taktiele ervaring van die papier-oppervlaktekstuur en die tekenoppervlak verdwyn en word dit vervang deur die ligveld van die projeksie van filmopnames van die getekende tekenmerke op die skerm (hetsy videoskerm of silwerdoek). Deurdat die projektor 'n ligstraal deur lense en die filmstrook werp, word die bewegende filmbeelde op die publieke of private teaterskerms of galerywande vertoon. Die unieke merke en draers van individuele tekeninge word dus vervang deur die publiek se visuele beleving van herhaalbare vertonings van filmopnames van die gereproduseerde tekeninge.

Die projeksieskerm kan 'n permanente oppervlak soos 'n galerymuur of rolprentteater wees; dit kan draagbaar en beweegbaar wees, 'n buitemuur in die opelug, of bloot 'n digitale rekenaarskerm. Omdat die geprojekteerde beelde (behalwe in die geval van rekenaarskerms of monitors) baie groter as lewensgrootte vertoon, kan die film 'n gevoel skep dat die beelde meer werklik as werklik is (Boggs *et al.* 2008: 4). 'n Uitsondering hierop was die Lumière Cinématographe wat as beide kamera en projektor diens gedoen het (Friedberg 2009: 92).

Die tyd waarbinne Kentridge se opnames of verfilmings plaasgevind het en die tyd waarbinne die projeksie daarvan plaasgevind het word dus gesintetiseer deur die projeksies van die projektor. Deur die projeksie en gevolglike genieting van die geprojekteerde film op die skerm deur betragter(s) word betekenis deur verskeie elemente waaronder taal, beeld en dialoog (kommunikasie) oorgedra. Die tydsame verloop van opname of verfilming van tekeninge by Kentridge word nie in die filmvertoning gereflekteer nie. 'n Nuwe kinematiese tydsverloop van die narratiewe ontvouing van verhaaldeure word deur die filmvertoning gesintetiseer.

'n Unieke en soms brose tekening kan teen verwerking bewaar word deur die oppervlak van die tekening met 'n aantal dun lagies fikseermiddel te fikseer. In Walter Benjamin se *The work of art in the age of mechanical reproduction* ondersoek hy die skynbare onver-nietigende herhaling van gereproduseerde beeldmateriaal deur te verwys na die maak van vele reproduksies “[as] it substitutes a plurality of copies for a unique existence” (1982: 223). Benjamin (1982: 240) plaas ook die unieke beleving van 'n kunswerk (“... painting invites the spectator to contemplation; before it the spectator can abandon himself to his associations”), terwyl die filmiese beleving die betragter nie hierdie vryheid toelaat nie, want voordat hy vrede met een beeld gemaak het, is dit reeds 'n reeks ander beelde opgevolg. In die tweede weergawe van Benjamin (2008: 22) se *The work of art in the age of its technological reproducibility* omskryf hy hierdie herhaling by film verder: “By replicating the work many times over, it substitutes a mass existence for a unique existence.”

Kentridge hou van die direktheid van die houtskoolmedium (tekenproses) en die veranderlikheid daarvan. Omdat die houtskoolmerke nie die papieroppervlak binnedring nie, kan dit redelik maklik gelig, of uitgevee word deur 'n uitveër of stuk seemsleer te gebruik. Gedurende die skeppingsproses begin Kentridge met 'n basiese tekening, daarna lê hy hierdie tekening op film vas, maak weer wysigings deur dele uit te vee en nuwe gedeeltes by te teken, voordat hy weer verfilm. Alhoewel sy “tekeninge vir animasie” in eie reg bestaan, is die aanvanklike hoofdoel daarvan om tekeninge te maak wat eindelik verfilm en geprojekteer gaan word.

Deur elke stap van die tekening in proses te verfilm, skep Kentridge 'n reeks van tekeninge in proses en kan dit as animasie beskou word. Terselfdertyd verskil dit ook van animasie, want Kentridge gebruik die tekening en getekende komponente soos 'n

rolprentvervaardiger akteurs en lokaliteite sal gebruik. In die proses word die film of video die kunswerk en die losstaande tekeninge (‘tekeninge vir animasie’) kan as “afvalprodukte” of dokumentasie van die maak-proses gesien word. Die visuele storie is nie bykomend nie, want die tekenproses word ’n dramatiese en direkte narratiewe proses. Die losstaande tekeninge bevat die sleutelbeelde of episodes van die narratief.

Elke merk wat Kentridge op die papier gemaak en uitgevee het, dra tot die narratiewe analogie by, alhoewel die kunswerk nie noodwendig ’n akkurate tekening is van dit wat die kunstenaar waargeneem het nie. Daar bestaan dus ’n analogie tussen dit wat Kentridge waargeneem het; dit wat hy op die tekenoppervlak voorgestel het; en dit wat op die skerm geprojekteer word — ’n sogenaamde “bewegende spoor”. Die geprojekteerde tekeninge-*cum*-films vang nie alleen die tekenproses as totaliteit vas nie, maar dra primêr by tot die geslaagde narratief, die kinematiese vertelling van verhaalkarakters en -gebeure. Die kronotope,<sup>9</sup> gebeure en karakters ontvou soos Kentridge se getekende films van begin tot einde vorder.

Kentridge gebruik gekleurde pastelle, bykomend tot sy groot houtskooltekeninge, om op beperkte skaal detail uit te lig, om sekere belangrike areas te versterk, of as narratiewe aksente te beklemtoon. Hy maak van die gebruiklike emosionele konnotasies van helder rooi en blou hoogligte en merkers gebruik om gedeeltes van sy intense, swart houtskooltekeninge te aksentueer.

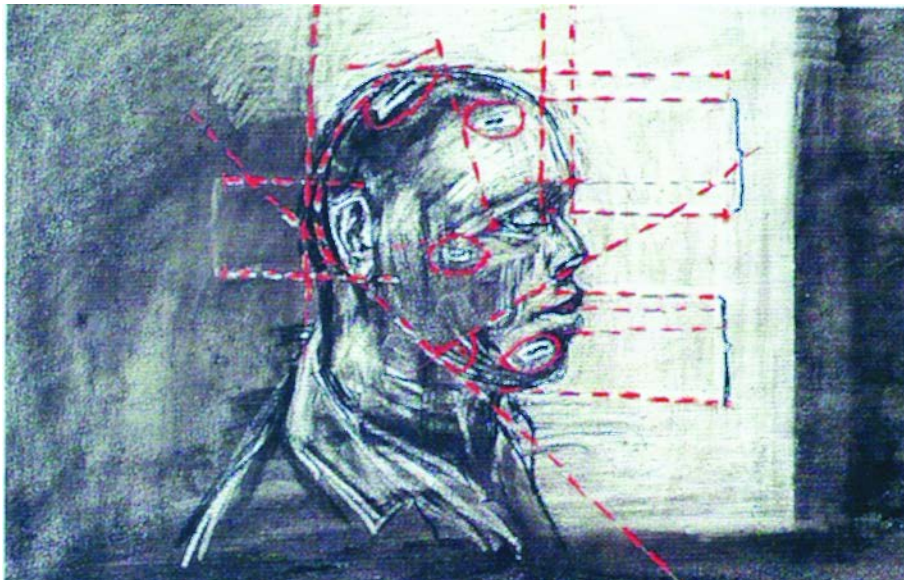
**Blou:** Kentridge gebruik hierdie koel kleur om water, veiligheid, kontrole, rus, treurigheid en somberheid te verbeeld. Water (deur die blou kleurvlakke verbeeld) is ’n belangrike simbool in Kentridge se werk omdat die historiese omgewing van Johannesburg waarmee hy homself vereenselwig, van nature waterryk was, hoewel, as gevolg van industrialisering en mynbou, besoedel en uitgeput. Die uitbeelding van die beskadigde land/omgewing waarbinne talle van sy verhale afspeel, is juis een van Kentridge se hooftemas. Watermotiewe kom gereeld voor in sy animasies van sy historiese omgewing, as epiiese ruimte, of narratiewe kronotoop.

---

<sup>9</sup> Volgens Nichols (Heffernan 1987: 20) verwys Mikhail Bakhtin se term *kronotoop* na die assimilering van historiese tyd en ruimte om die narratiewe element metafories in kunswerke (geskrewe en visuele werke) verder te versterk.



**Figuur 2.2**  
 William Kentridge se landskap-  
 tekening met rooi landmetermerke  
 uit sy reeks tekeninge getiteld,  
*Colonial Landscapes* (1995-96)



**Figuur 2.3**  
 William Kentridge se tekening van 'n kop van 'n gewonde man uit sy animasiefilm,  
*Faustus in Africa!* (1995)

**Rooi:** In aansluiting by bestaande konvensies sinspeel rooi op gevaar, bloed, vuur en passie. Kentridge gebruik byvoorbeeld rooi pastel om die merke van die landmeter op gekolonialiseerde landskappe (Figuur 2.2) en industrieel-ontginde en besoedelde terreine te merk en die wonde van die slagoffers aan te toon (Figuur 2.3).

## 2.6 Die uitveër as tekeninstrument

Tom Gunning (2001a: 66) lei sy artikel “Doubled vision – peering through Kentridge’s ‘Stereoscope’” in met die volgende treffende aanhaling uit Jean-Luc Godard se filmreeks, *Histoire(s) du cinéma*: “Only the hand, which can erase, can write”. Hierdie stelling pas Kentridge soos ’n handskoën, want hy gebruik sy uitveër oorwoë en strategies om wysigings aan sy tekeninge in beweging aan te bring, want die uitveër of wisser (en die spore wat dit laat) het vir hom as regisseur dieselfde waarde as die houtskoolstiffie. Hierdie merke of spore wat die wisser laat, skep ’n grafiese en beweeglike wolkerigheid, bykans soos verligte gas, op die tekening-oppervlak.

Umberto Eco (1984: 161) verwoord as volg die simboliese betekeniswaarde van wolkerigheid: “It was a symbol standing for a nebula of alternative and nevertheless complementary contents, namely, the vagueness of remembrance, the incumbence of the past, the transiency of time ...” Hierdie grafiese wolkerigheid wat op die tekenoppervlak gelaat is deur die wisser kan gevolglik ’n ondefinieerbare wolk van vele ander interpretasies moontlik maak omdat dit steeds verdere verwysings verberg en herberg. Die inhoud van die simbool bied dus ’n *nebula* van moontlike verklarings, wat selfs van interpreteerder tot interpreteerder sal verskil. Die simbool (sinnebeeld) as voorstelling van ’n bepaalde begrip is oop vir verskillende interpretasies, terwyl die metafoor die ooreenkoms tussen twee voorwerpe kan suggereer (Eco 1984: 161-163).

In Hubert Damisch se *A theory of /cloud/: toward a history of painting* plaas hy die term */cloud/* tussen skuinsstrepe om aan te dui dat hy na *clouds* as tekens verwys, eerder as na wolke in die lug. Damisch (2002: 16) verklaar: “/Cloud/ is not just an instrument adopted by a style; it is the very material of a *construction*.” Deur die gebruikmaking van die wolk en wolkformasies as teken(s) in visuele aanbiedings het dit vir kunstenaars moontlik geword om ’n spesifieke goddelike ruimte (*Raumverdentlichung*)<sup>10</sup> en sakrale teenwoordigheid daar te stel waar engele, putti, die Maagd en Christus (Damisch 2002:

---

<sup>10</sup> ’n Spesifieke ruimte volgens Burckhardt (Damisch 2002: 20).

19, 43, 50) gerieflik en op hul gemak kan wees. Die betragter word eerstens bewus van die beeld (teken) van die wolk en die oog en brein word daarna gelei om die betekenis van die term te ontsluit: die betragter word ikonografies teruggevoer na die goddelike teenwoordigheid as die wolk- en vuurkolom wat die Israeliete in die woestyn gelei het en die wolk wat die tabernakel en later die tempel gevul het (afkomstig uit die altaarikonografie van die Middeleeue). Damisch kontrasteer die wolk met die ruimtelike geometrisering van die Renaissance-perspektiefontwerp (Damisch 2002: 41). Wolfgang Schöne het 'n parallelle historiese ontwikkeling vir lig ontleed (van sakrale stralingslig tot die beligtingslig/skaduwees van die Renaissance, tot die outonome piktorale luminositeit of *Bildlicht* van latere kuns).

Vir Kentridge het die wolk 'n spookagtige en fantasmagoriese betekenis binne sekulêre konteks gekry. Kentridge gebruik sy uitveër as volwaardige tekeninstrument, want hy verwyder nie alleen van die getekende houtskoolmerke op die tekenpapier nie, maar verander ook in die proses die betekenis van die kunswerk in wording. Dit is dan ook die onderliggende motivering agter Kentridge se aksies van uitvee en byteken. Deur middel van sy ingewikkelde tekenproses is hy voortdurend besig om sy tekeninge te verander deur te teken, uit te vee en weer te teken. Die proses sluit dus byvoeging en verwydering van elemente en voorwerpe in wat op die performatiewe dimensie van die filmiese vertelling dui.

In teenstelling met industriële animasie maak Kentridge nie van tallose tekeninge met klein onderlinge verskille gebruik nie; hy maak eerder een tekening wat hy herhaaldelik verander deur komponente uit te vee, oor te teken, te verfilm, met die oog op die komponering van kinematiese verhale. Met ander woorde, hy vee gedeeltes van 'n bestaande tekening uit en vervang dit met nuwe voorstellings. Die illusie van beweging is nie Kentridge se oogmerk nie, maar dien eerder as animasie-effek van tekening-as-vertelling waar die ontvouende tekening self as vertellerinstansie, of die onsigbare tekenaar as verteller optree. Dit is bykans asof die tekening vanself verander en gevolglik sy eie regie inisieer.

Kentridge sê in Christov-Bakargiev (1998: 64):

I started filming drawings as a way of recording their historys [*sic*]. ... A film of the drawing holds each moment. And of course, often, as a drawing proceeds, interest shifts from what was originally central, to something that initially appeared incidental. Filming enables me to follow this process of vision and revision as it

happens. This erasing of charcoal, an imperfect activity, always leaves a grey smudge on the paper. So filming not only records the changes in the drawing but reveals too the history of those changes, as each erasure leaves a snail-trail of what has been.

Die tydsgedimensie is 'n belangrike faktor, want die teken- en verfilmingsproses kan dalk lank duur, maar die filmvertoning is van korter duur. Hierdie verandering van die tydsgedimensie lê aan die hart van animasie sowel as die performatiewe hart van visuele vertelling (met snitte tussen basiese tekeningformate of 'filmtonele' en die aksie van elke toneel).

Deur van sy tekenmerke te verwyder, uit te vee en daarna weer bo-oor te teken, laat Kentridge by die kyker die vraag: wie en wat is die kragte wat die spore laat? Waar hy uitgevee het, verskyn gryserige teksture met die silhoeëtte, spookbeelde en wolkerige, newelagtige, kolkende effekte van vorige tekeninge wat steeds op die papieroppervlak sigbaar is.

Houtskooltekeninge kan vele kere uitgevee word, en transformerende tekeninge bo-oor die uitgeveegde gedeeltes gemaak word. Sodoende ontstaan 'n wordende of evoluerende tekening wat opnuut verfilm kan word. Na elke wysiging word die tekening verfilm. Dié proses word baie kere herhaal totdat die film eindelijk voltooi is. Die stopbeweging-animasie en verfilmingsproses lê elke stap in hierdie proses van teken- en uitvee-aksies vas. Dit behels terselfdertyd 'n redigeringsproses wat die tydverloop van die filmopname manipuleer deur die tekening stap-vir-stap as narratiewe episodes op te bou. Die ritme en gang van die uiteindelijke videovertoning asook die wisselende tydspan van die filmiese opnames word bepaal deur beide die teken- en uitveeprosesse in ag te neem.

Deur areas op die tekening uit te vee, kan die houtskoolmerke bykans heeltemal verwyder word in 'n spesifieke area, 'n area kan ligter gemaak word, hoogligte kan geskep, of detail aangebring word op, of in 'n bestaande tekening – sien ter illustrasie Figuur 2.4. In hierdie werk uit Kentridge se film, *Mine* (1991), boor die myners met krag die rots om die erts bloot te lê. Christov-Bakargiev (1998: 38) sinspeel op metaforiese analogieë tussen Kentridge se uitveetegniek en die temporele prosesse van herinnering en vergeet, bewaring en geheueverlies:

They [the (erased) drawing(s)] evoke the fact that it is impossible to remember everything, but it is equally impossible totally to forget. And in order to remember,

one must be able to forget. By allowing traces of imperfect erasure to remain visible in the images, time is amplified; 'before' and 'now' overlap and subjectivity is experienced as a passage, hovering in a zone between forgetting and recalling.



**Figuur 2.4**  
'n Tekening  
van myners  
uit Kentridge  
se  
animasiefilm,  
*Mine* (1991)

Hierdie gebied tussen vergeet, herinnering en weer beleef staan dus langs mekaar en bo-oor mekaar in die tekening wat die temas uitbrei en die kronotope betrek wat die Kentridge-films vertel. In die onderafdeling, 'Forgive and forget', in die hoofstuk oor 'The right to forget, peace through forgetting' van Harald Weinrich (2004: 165-171) se *Lethe, the art and critique of forgetting*, worstel Lethe met die terme vergeet en vergewe en bespreek dit aan die hand van die evangelie van Jesus Christus. Jesus het nooit 'n enkele woord opgeteken nie, maar sy evangelie het deur oorvertelling en herlewing vir eeue daarna behoue gebly. Die parallels tussen hierdie skeppingsproses en die beskrywings van die leesproses daarna is in die hermeneutiek te vinde — te wete die geleidelike akkumulering van betekenisnuanses, deur middel van retensie en projeksie, terug- en vooruitskouing waarmee 'n geheelbeeld van die narratiewe substansie van 'n teks, tekening of film gekomponeer en beleef word.

Die areas in 'n houtskooltekening wat uitgevee is, laat gewoonlik 'n skaduwee of spookbeeld (*trace*) van die vorige tekening op die papieroppervlak agter wat met palimpses en *apparition* in verband gebring kan word. Palimpses verwys na 'n versameling van spookbeelde (*traces*) wat op die papieroppervlak agtergebly het nadat Kentridge sy wisser daarvoor beweeg het. Alhoewel die uitwisaksie die meeste van die getekende merke verwyder het, bly daar steeds 'n collage van wolkerigheid op die



papieroppervlak agter. Hierdie skimagtigheid dien as indeks van “dit wat tevore op die oppervlak gewees het” (Benjamin 2005: 13) en waarvan daar nou net ’n wolkerige skadubeeld op die papier oorgebly het. *Apparition* verwys na die spookagtige-cum-wolkerige kwaliteit (skadu) wat op die verfilmde beeld verskyn. Volgens Dirk Baecker (Gumbrecht & Marrinan 2003: 11) het Walter Benjamin *aura* as “unique appearance of a distance however close it may be” gedefinieer wat op die kultusstatus van die kunswerk van toepassing gemaak kon word. Benjamin het die verlies aan *aura* beskryf as die massamens se betrokkenheid tot die direkte ruimte en die belangstelling in die nuwe moontlikhede wat tegniese reproduksie gebied het.

Reproduksie is ’n kardinale verskynsel by Kentridge. Dit is die basiese meganisme van sy kuns en hy doen dit in volle bewussyn van die kritiese betekenis wat Walter Benjamin (1982: 220-221, 223, 232) en andere daaraan heg. Hierdie reproduksie-verskynsel hang saam met die fantasmagoriese kwaliteit van sy beeldmateriaal. Kentridge teken bo-oor hierdie dowwe skadubeelde (tipiese palimpses-verskynsel) van uitgeveegde tekeninge wat op die papier agtergebly het. Deurdat hy die oorblyfsels van vorige getekende merke met sy nuwe tekening kombineer, stimuleer dit denkende verbandlegging en verbeeldingryke fantasering om metafore vir die verhaaldebeure en -figure in die fiktiewe verhaalwêreld te vind. Die palimpses-verskynsel is duidelik sigbaar in die landskaptekening met waaierende papiere in die agtergrond uit sy animasiefilm, *Felix in Exile* (1993), hieronder (Figuur 2.6). Die kyker word deur hierdie spookbeelde van vorige tekeninge, letters en voorwerpe in die landskap tydens die filmvertoning herinner aan die vergange tekeninge op papier wat verfilm is en daar word ook op vorige gebeure en episodes van die storie gesinspeel. Dieselfde spookbeeld van waaierende papiere kom ook voor in sy tekening van Felix die uitgewekene, in sy hotelkamer (Figuur 2.5).



**Figuur 2.5**

Kentridge se tekening van Felix die uitgewekene in sy hotelkamer uit Kentridge se animasiefilm, *Felix in Exile* (1993)

Naas die verhaaldeure wat in Felix se hotelkamer (Figuur 2.5) afspeel, roep die plasing van die tekeninge op die mure van Felix se hotelkamer getekende beeld metaprent-verwysende elemente op na 'n foto van Kasimir Malevich se uitstalling van sy skildery, *Black Square*,<sup>11</sup> tydens die *Laaste Futuristiese Uitstalling 0.10* in Petrograd, in Desember 1915 (Figuur 2.7). Alhoewel daar minder kunswerke op die mure in Kentridge se getekende kamer is, is daar net soos in bogenoemde foto 'n kunswerk in die boonste agterste hoek – hierdie doek is wit, in teenstelling met Malevich se swart doek in die foto en selfs die plasing van die stoel in Felix se kamer is bykans dieselfde (Figuur 2.5 en Figuur 2.7). In teenstelling met die geometriese skilderye in die foto, verbeeld die skilderye in die getekende vertrek tonele uit Kentridge se verlede – dit wat hy onthou en wat vir hom belangrik is.

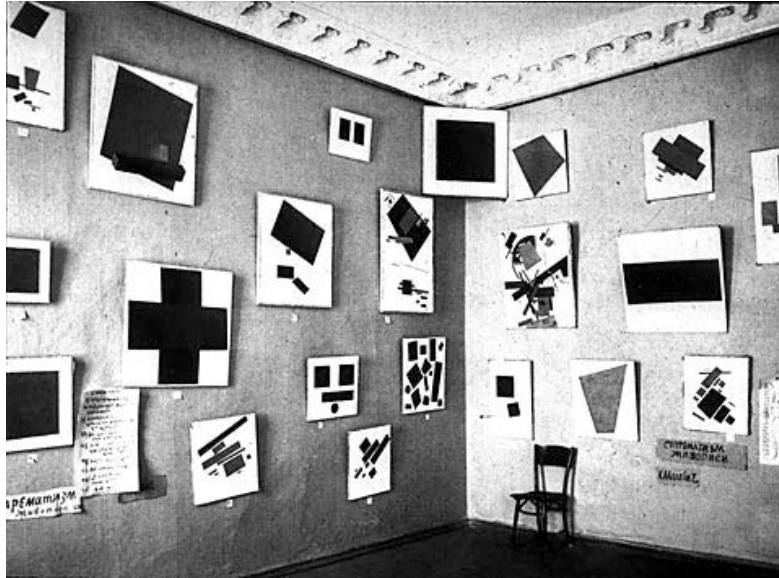
<sup>11</sup> Kasimir Malevich. [1913] 1923–29. *Black Square*. Olie op doek. 106.2 cm x 106.5 cm. State Russian Museum, St Petersburg (<http://www.mcah.columbia.edu/dbcourses/publicportfolio.cgi?view=1396>).



**Figuur 2.6**

Kentridge se landskaptekening met waaïende papiere in die agtergrond uit sy animasiefilm, *Felix in Exile* (1993)

Deurdadig dele van die tekening wat vir die kyker sigbaar was, uitgevee word (bykans onsigbaar word), en daar weer bo-oor geteken word, lê Kentridge klem op die proses van teken, uitvee en weer teken (vervang). In die volgende sitaat van Christov-Bakargiev (1998: 12) beskryf sy baie raak hoe Kentridge spookbeelde en motiewe op sy tekeninge agterlaat, nadat die uitveër byvoorbeeld groot gedeeltes daarvan verwyder het, as volg: “Like the echoes of past art that pervades the drawings, these smudges and shadows reflect the way in which events are layered in life, how the past lingers in the mind and affects the present through memory.” Hierdie motiewe en skadubeelde, afkomstig van vorige kunswerke, wat in Kentridge se tekeninge gesitueer is, of deur sy kunswerke daarop gesinspeel word, is veroorsaak ’n staat van visuele geheue teenwoordig by Kentridge sowel as sy betragters.



**Figuur 2.7**  
 Uitstalling van Kasimir Malevich se skildery, *Black Square*, tydens die *Laaste Futuristiese uitstalling 0.10* in Petrograd, Desember 1915.

Kentridge se proses van teken, uitvee en weer teken kan deur Martin Heidegger se term *sous rature* verklaar word.<sup>12</sup> *Sous rature* kan losweg as in 'n proses van skrapping, deurhaling, kansellasië, uitwissing (uitvee)' vertaal word. Gewoonlik word *sous rature* in 'n skryfkonteks gebruik, byvoorbeeld wanneer 'n woord in 'n stuk teks deurgehaal word. Die woord is dus nog daar, leesbaar, maar net deurgehaal of gekanselleer. Dit is beide aan- en afwesig en letterlik dubbelsinnig.

Jacques Derrida het die term *sous rature* ook in sy woordeskat opgeneem en verder binne die literêre dekonstruksie ondersoek. Vir Derrida beteken *sous rature* dat alhoewel die deurgehaalde woord ontoereikend is, is dit nogtans nodig en aanwesig (Sarap 1993: 33). Vir Derrida handel dit nòg oor die beeld, nòg oor die woord, maar spesifiek oor *écriture*, die skrif of skryfwyse as 'n vorm van diskoersvoering of redenering.

Die konsep van *sous rature* kan ook by William Kentridge se animasiefilms betrek word. Vergelykbaar met 'n woord as tegniese term wat in 'n geskrewe teks deurgehaal word, maar steeds leesbaar bly, so verwyder Kentridge dele van sy tekeninge met 'n uitveër. As gevolg van die intensiteit van die houtskoolmedium op die katoenpapier is dit bykans onmoontlik om 'n houtskooltekening geheel en al skoon uit te vee, want die spore (*traces*) van die vorige tekeninge bly altyd op die papieroppervlak agter. Die woord *trace* is reeds in die 1960's deur Jacques Derrida in sy boeke, *Writing and difference* en *Of*

<sup>12</sup> LePort, Brian. 2010. *Interpreting Derrida: Sous rature* (<http://nearemmaus.wordpress.com/2010/12/11/interpreting-derrida-sous-rature/>).

*grammatology*,<sup>13</sup> gebruik. Derrida het egter nie die woord *trace* duidelik gedefinieer nie – hy voeg eerder ander woorde (met dieselfde betekenis) by tot sy groter gesprek: *différance*, *arché-writing*, *pharmakos* en *specter*.

In Derrida (1993: 12 en 101) se katalogus *Memoirs of the blind: the self-portrait and other ruins*, pas hy die konsepte *tracé* en *différance* in outobiografies-belydende sin, as volg toe op die aksie van tekening:

I then scribble with my right hand a few squiggly lines on a piece of paper attached to the dashboard or lying on the seat beside me. Sometimes, still without seeing, on the steering wheel or itself. These notations – unreadable graffiti – are for memory; one would later think them to be a ciphered writing [...] This eye guides the tracing or outline [*trace*]; it is a miner's lamp at the point of writing, a curious and vigilant substitute, the prosthesis of a seer who is himself invisible.

What happens when one writes without seeing? [...] If you trace on my hand with a point, a nose, a mouth, a man, a woman, or a tree, I should be sure to recognize them; and if the tracing was correct, I should hope to recognize the person whom you had drawn; my hand would become a sensitive mirror, but the difference in sensibility between this hand and the organ of sight is immense.

In die lig van hierdie omskrywings kan *trace* as die spoor van 'n afwesige teenwoordigheid in merke gesien word. Palimpses is dalk 'n beter grafiese parallel omdat die oorspronklike skribbels of merke afgekrap of verwyder is en met nuwe merke, skrif of herskrywing vervang is.

Daar is gevolglik méér by Kentridge se tekeningveranderingsproses ter sprake as die tegniese uitvee van 'n deel van 'n tekening en die deurkruising van 'n woord. Soos Kentridge teken, uitvee, byteken en verfilm, word elke stap van sy skeppingsproses op film vasgelê. Na elke filmopname word nuwe voorstellings vervolgens bo-oor die uitgeveegde gedeeltes geteken – moontlik slegs tydelik, want met verloop van tyd kan selfs die nuut bygetekende gedeeltes ook voor die uitveër swig, indien nodig, in die vertelling van die verhaal. Hierdie verbeelding van die tydsdimensie in die tekeninge bring die betragter nader aan die visuele idee van *différance*, *deferment* en 'uitstalling as uitstelling' en verskuif gevolglik die ruimtelike bo-oor tekening na die tydelike tekening.

In die glossarium van Patrick Fuery se *New developments in film theory* verklaar hy dat Derrida se neologisme, *différance*, die intermediêre toestand tussen betekenis en die daaropvolgende vertolking daarvan omsluit. Vir Derrida het elke interpretasie 'n nuwe

---

<sup>13</sup> Die oorspronklike Franse titel, *De la grammatologie*, het in 1967 by die uitgewer, Les Éditions de Minuit, verskyn.

betekenis tot gevolg gehad. Deur middel van *différance* is die idee van 'n enkele, sentrale, en universele betekenis in die kiem gesmoor (Fuery 2000: 183).

'n Uitveër kan ook 'n vernietigende konnotasie verkry, byvoorbeeld Robert Rauschenberg se tekening, *Erased De Kooning drawing* (1953),<sup>14</sup> waar hy 'n tekening van Willem de Kooning uitgevee het. Rauschenberg het sy uitvee-aksie nie as vernietigend gesien nie, maar as 'n skeppingsaksie, want volgens Rauschenberg, in 'n *YouTube*-video (2007), het hy die uitveër as tekeninstrument gebruik en bloot 'n 'nuwe tekening' oor 'n ou tekening uitgevoer. In *Erased De Kooning drawing* (1953) is Rauschenberg se oogmerk nie die narratiewe aksie of dokumentering van die proses, soos die geval is by Kentridge nie. Kentridge, daarenteen gebruik die teken-uitvee-herteken-proses in houtskool om beide die proses van tekening te dokumenteer (soos in animasiefilms) en terselfdertyd ook 'n meersinnige narratief te konstrueer.

## 2.7 Kentridge se vroeë tekeninge

Reeds in Kentridge se vroegste tekeninge word die betragter gekonfronteer met die dualiteit van ruimte: die fisiese ruimte van die teaterouditorium wat die betragter betree en liggaamlik in verkeer en die filmiese beeldruimte (scenario) wat filmies gekonstrueer word deur kameroeke, kamera- of lensbewegings, filmsnitte, ensovoorts, wat op die skerm geprojekteer word (Sobchack 1992: 297). In Sobchack se *Carnal thoughts* (2004: 22, 55, 58, 82) beklemtoon sy dat die materiële ervarings wat die kinema-betrager tydens 'n film beleef, beslis meer as bloot visueel is. Vir Sobchack gaan dit dus oor die totale liggaamservaring van die betragters se sintuie, senuwees, en bowenal, totale

---

<sup>14</sup> Rauschenberg het die gevestigde en bekende kunstenaar, Willem de Kooning, genader om 'n tekening (soos hy dit stel 'n 'masterpiece' te bekom om uit te vee, omdat hy bloot nie tevrede was om sy eie tekening uit te vee nie. Gewapen met 'n bottel Jack Daniels het hy aan de Kooning se voordeur geklop en hom van sy voorneme vertel om een van sy kunswerke uit te vee. Aanvanklik was de Kooning nie geneë met Rauschenberg se idee nie, maar het eindelijk ingestem en vir hom 'n gemengde media-werk waarmee hy besig was op sy esel, gegee. Die 'tekening' was uitgevoer in houtskool, olieverf, potlood en 'crayon'. Dit het Rauschenberg 'n maand geneem om hierdie relatief klein werk uit te vee. Hierdie uitvee-aksie het natuurlik 'n reuseskandaal veroorsaak – hoe kon 'n redelik onbelangrike kunstenaar 'n belangrike kunstenaar se werk 'vernietig' in 'n vandalistiese aksie? – '... it was a gesture protest against Abstract Expressionism ...'. Rauschenberg het dit egter as 'poetry' gesien (<http://www.youtube.com/watch?v=tpCWh3IFtDQ>).  
"Later, de Kooning became angry when the younger artist publicly exhibited *Erased de Kooning*. De Kooning believed the murder should have remained private, a personal affair between artists, rather than splashed before the public. He was from an older generation"  
(<http://nymag.com/docs/08/05/dekooningpages.pdf>).

menswees. Jonathan Crary (1990: 150) onderskryf ook Sobchack se teorie deur sy idee van “carnal density”.

Die filmiese ruimte noodsaak die betragter om die aksie of gebeure van die ontvouende verhaal wat op die skerm voor hom afspeel, waar te neem, te dekodeer en volgens sy verwysingsraamwerk te dekodeer en te verwerk. Deurdat die filmregisseur die verfilmde beeldmateriaal in ’n bepaalde sekvens plaas deur gebruikmaking van byvoorbeeld sny, redigering en montage, word die narratiewe element gevolglik hierdeur versterk en kan die betragter dus herhaaldelik na die vasgevangde beelde/beeldmateriaal op die skerm kyk. Anne Friedberg (2009: 151) omskryf die betragtingsaksie tussen betragter en skerm as volg:

A theory of spectatorship that describes the shifting views of a spectator engaged in an imaginary and *virtual mobility*, however, relies on a different concept of the space of spectatorship – one that emphasizes the relation between the bodily space inhabited by the spectator and the virtual visibility presented on the space of the screen.

Omdat tyd deur die kinematiese ruimte gemanipuleer word, versterk dit ook die narratiewe funksie (Campany 2007: 78).

Na Kentridge se blootstelling aan die filmiese ruimte en as regisseur in die privaat-filmindustrie tussen 1983 en 1984, het hy baie klem geplaas op die uitbeelding, voorstelling, verfilming en beleving van die veranderbare en veranderende ruimtes, lokaliteite en temporaliteite waarin die mens rondbeweeg. Davis (1996: 141) haal Kentridge as volg aan oor sy vroeë betrokkenheid by die filmmedium, wat hom baie oor temporele en ruimtelike verbeelding geleer het: “So the drawings that emerged from the film work had to do with the freedom that came from being able to play with space”.

Die filmmedium het vir Kentridge ’n bevryding van ruimtelike representasie gebring. Nou kon hy deur gebruikmaking van verskeie filmtegnieke (onder meer sny, redigering en montage) ruimtelik verwyderde aksies kompakteer en aksies wat oor ’n uitgerekte periode afspeel, kort op mekaar laat volg om sodoende die tydsbeleving te versnel. In Kentridge se film, *Mine* (1991), lê Soho die een oomblik rustig en slaap in sy bed, dan verskuif die toneelgebeure na die myners se slaapsale onder hom. In die volgende toneel sit Soho in sy bed met sy kenmerkende potloodstrepiespak en rook statig aan ’n sigaar. Dan verander die kussings op sy bed eers tot ’n landskap en dan weer in ’n

stadslandskap. Tydens ontbyt in sy bed druk Soho sy cafetière se dompelaar in; kort daarna boor dit deur die pot se bodem en deur sy bed, tot in die somber kampong; dan verander die boor in 'n mynhysbak wat die myners na die oppervlak hys.

### Vroeë werk



**Figuur 2.8**  
Detail van man se oë in truspieëltjie,  
uit Kentridge se tekening,  
*Flood at the opera house* (1986)<sup>15</sup>

### Latere werk



**Figuur 2.9**  
Detail van man se oë in truspieëltjie,  
uit Kentridge se animasiefilm,  
*History of the man complaint* (1996)<sup>16</sup>



**Figuur 2.10**  
Harry: Voorstudie vir *Arc Procession* (1989)<sup>17</sup>



**Figuur 2.11**  
Harry: *Monument* (1990)<sup>18</sup>

Reeds in sy vroegste monodrukke uit 'n reeks van ses- en-dertig klein monodrukke (elk 54 cm x 43,5 cm), getiteld *Pit* (1979), het Kentridge sy gevoel vir teater- en filmruimte

<sup>15</sup> Illustrasie McCrickard 2012: 16

<sup>16</sup> Illustrasie Christov-Bakargiev 2004: 102 en Rosenthal 2009: 48

<sup>17</sup> Illustrasie Christov-Bakargiev 2004: 61

<sup>18</sup> Illustrasie Christov-Bakargiev 2004: 82



op papier verbeeld (Cameron 1999: 16; Alemani 2006: 18-19). In hierdie werkies gebruik hy donker toonwaardes om verskillende somber figure in 'n swart kamer wat deur drie hoë mure omring word, te verbeeld. Volgens Cameron (1999: 17) herinner hierdie somber en donker tonele aan die stelontwerpe van Bertolt Brecht, Kurt Hirschfeld en Teo Otto, vir Brecht se toneelstuk, *Herr Puntila und Sein Knecht Matti* (1948), waar 'n enkel ligbron die onderwerp belig. Die tonele word vanaf 'n hoë gesigspunt voorgestel. Dit is asof die betragter(s) uit 'n vliegtuig se stuurkajuit afkyk na die gebeure daaronder.

In Kentridge se vroeë groot houtskoolmuurtekeninge en tekeningtriptieke kombineer hy besige interieure, grootse argitektoniese ruimtes, met 'n volgende angswekkende oomblik in tyd, bykans soos by getekende strokiesprente. Samantha James skryf in *The Star* van 26 April 1985: “Kentridge is a master of the dramatic angle. The drawings give the impression of being snatches of an almost haunting world; remembered, visualised and fantasised in separate chambers of the mind.” Hierdie kenmerk is opvallend in Kentridge se groot, houtskooltekeningtriptieke, *Dreams of Europe I, II, III* (1984-85)<sup>19</sup> (Figuur 2.12) en *The Conservationist's Ball: culling, game watching, taming* (1985) (Figuur 2.14), wat by die Kaapstadse Triënnale, 1985, uitgestal is en waarvoor Kentridge 'n merieteprys tydens die Triënnale ontvang het.

Kentridge se vroeë houtskooltekeninge bevat voorstellings, idees en konsepte wat weer in latere werke herhaal sou word, byvoorbeeld: 'n man (Kentridge) se oë in die motor se truspieëltjie – in die vroeë werk, *Flood at the opera house* (1986) (Figuur 2.8) en later herhaal in sy animasiefilm, *History of the main complaint* (1996) (Figuur 2.9). Hierdie oogmotief is ook te sien in die middelste paneel van *The Conservationists' Ball: culling, gamewatching, taming* (1985) (Figuur 2.14). Harry, met sy kenmerkende visgraatpatroonjas, verskyn in die vroeë voorstudie vir *Arc procession* (1989) (Figuur 2.10) en word later in sy animasiefilm, *Monument* (1990) (Figuur 2.11), herhaal. In *Dreams of Europe I, II, III (Koevoet)* (Figuur 2.12) word daar op elk van die drie panele 'n ander toneel, ruimtelike aansig en 'n verskillende deel van die gewonde liggaam van 'n man voorgestel. Die verdeling van die komposisie in drie verskillende tonele herinner nie alleen aan die uitbeelding van beweging binne 'n filmsekwens nie, maar ook aan Max Beckmann se

<sup>19</sup> Kentridge se *Dreams of Europe I, II, III* (1984–1985), is op Hogarth se *The Rewards of Cruelty* gebaseer. Die subtitel vir hierdie kunswerk is *Stages of Cruelty*. Dié kunswerke is by sy solotoonstelling, by Cassirer Fine Art, Johannesburg, uitgestal op 15–27 April 1985 (Christov-Bakargiev 2004: 234).

gebruik van uiteenlopend gesegmenteerde perspektief, byvoorbeeld *Abflug* (1932)<sup>20</sup> en *Die Nacht* (1918-19)<sup>21</sup> en die triptiek as narratiewe komposisie, soos te sien in Otto Dix se triptiek, *Großstadt* (1927-28).<sup>22</sup>

In *Dreams of Europe I, II, III (Koevoet)*<sup>23</sup> word 'n naakte liggaam van 'n verwonde man wat op 'n ronde tafel lê, voorgestel. Hy is van kop tot toon met analogiese swart merke gemerk – moontlik meswonde. Daar is 'n visuele ooreenkoms (analogie) of verwantskap tussen die skynbare meswonde cum swart merke op die man se liggaam. Rondom hom is verskeie mans in aandpakke en elegante vroue (die *haute bourgeoisie*) wat sigare rook en lees, binne die argitektoniese agtergrondruimte, verbeeld. Is hy dalk 'n terroris waarna lank gesoek is, nou gemartel (Christov-Bakargiev 1998: 16) en gedood deur die dekadente mans in aandpakke wat na hom op 'n koue, afsydige manier kyk en vandaar moontlik die vierings in die agtergrond? Die betragter word deur Kentridge gelaat om die verhaal te voltooi.

Die titel, *Dreams of Europe (Koevoet)*, verwys moontlik na die nagmerriedrome van blanke Suid-Afrikaners wat na Europa verlang. Daar is beslis ook parallele tussen Weimar, Duitsland en apartheid, Suid-Afrika. Hierdie tekening is duidelik op William Hogarth se etsgravure, *The reward of cruelty* (1750) (Figuur 2.13), gebaseer en herinner sterk aan die saamgeperste ruimte en perspektief van vele van Max Beckmann se satiriese werke (byvoorbeeld die man met die sigaar by Kentridge en *Café* (1921)<sup>24</sup> van Beckmann) en ander beeldmateriaal van die Weimar-bourgeoisie en café-tonele.

---

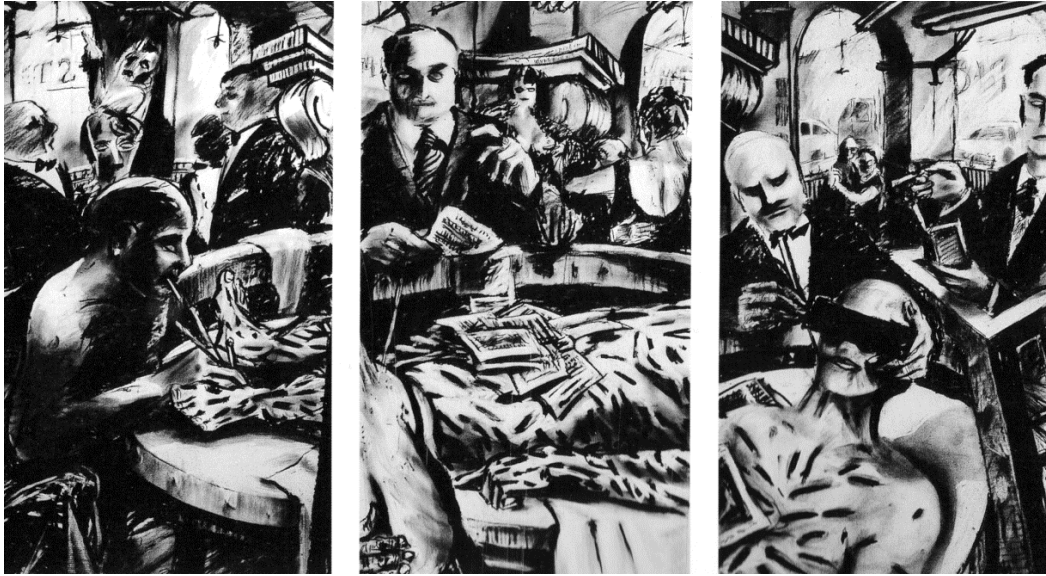
<sup>20</sup> Max Beckmann. *Abflug* (1932). Olie op doek. 3 panele; sypanele 215,3 cm x 99,7 cm en sentrale panel 215,3 cm x 115,2 cm. Museum of Modern Art, New York. Sien illustrasie: [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=78367](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78367).

<sup>21</sup> Max Beckmann. *Die Nacht* (1918–19). Olie op doek. 133 cm x 153 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Sien illustrasie in Alemani 2006: 10 en [http://kunst.gymzbad.de/zab2006/ts-2/beckmann-nacht-1918\\_19.htm](http://kunst.gymzbad.de/zab2006/ts-2/beckmann-nacht-1918_19.htm).

<sup>22</sup> *Großstadt-triptychon* (1927–28). Gemengde media op hout. 181 cm x 402 cm. Kunstmuseum Stuttgart. Sien illustrasie in Gutbrod 2010: 94–95 en <http://www.kunstmuseum-stuttgart.com>.

<sup>23</sup> Die woord 'Koevoet' in hierdie titel verwys moontlik na die Suidwes-Afrika Polisie Teeninsurgensie-eenheid (SWAPOL-COIN) wat gedurende die (1970's en 1980's) die Namibiese Onafhanklikheidsoorlog-operasies teen SWAPO-aktiviste uitgevoer het.

<sup>24</sup> Max Beckmann. *Café*. 1921. Droënaaldets. 337 mm x 256 mm. Sien illustrasie in Christov-Bakargiev 2004: 19.



**Figuur 2.12**  
Kentridge se drie-paneeltekening, *Dreams of Europe I, II, III* (1984–1985)



**Figuur 2.13**  
William Hogarth se ets, *The reward of cruelty* (Plaat IV) (1750)

In elke paneel word die sentrale liggaam geviktimizeer: in die linkerkantste paneel word 'n verklaring afgelê en/of moontlik insnydings in die veloppervlak gemaak; in die middelste paneel word hy ondervra en/of word die koerant van sy skoot verwyder terwyl die sigaar-as op die naakte vel val; terwyl die figuur in die regterkantste paneel geblinddoek word, of die blinddoek verwyder word, terwyl 'n ander man moontlik

instruksies gee omtrent wat met die naakfiguur moet gebeur. Die verskillende verbeeldings in elk van die drie panele dui op aksie/handeling en gebeurtenisse in die verhaal, soos die aksie oor die panele heen ontvou. Alhoewel die naakfiguur niks kan sien nie, is sy oë met 'n swart lap bedek, terwyl sy omstanders se oë op hom gerig is. In elkeen van die drie panele word die gewonde man uit 'n ander hoek beskou. Die betragters van hierdie kunswerk voltooi die sirkel.

Die drie-paneel gemengde media-werk, *The Conservationist's Ball: Culling, Gamewatching, Taming* (1985) (Figuur 2.14), het vir Kentridge 'n Meriete-toekenning by die 1985 Kaapstadse Triënnale besorg.



**Figuur 2.14**

William Kentridge se tekening, *The Conservationists' Ball: Culling, Game watching, Taming* (1985)

Paneel 1, getiteld *Culling*, verbeeld 'n interieurruimte en herinner aan Velázquez se *Las Meniñas* (1656). Net soos in *Las Meniñas*, is daar 'n skilderdoek se rugkant wat na die betragter wys. In die agtergrond staan 'n man by die agterste deur van die kunstenaar se ateljee (ook met sy voete op verskillende trappe soos in die Velázquez-werk) – in Kentridge se tekening is die figuur egter naak (Kentridge?). Hierdie paneel vang momente van menslike drama vas, soos skynheiligheid, ontrouheid en gevoelloosheid – sien die vrou (links voor), met haar mantel van luiperdpels, wat oor die luiperd streel.

Die tweede (middelste) paneel, *Gamewatching*, verbeeld die plesiertjies van die bourgeois *café society*, maar konsentreer op die afwykings en woordspelings: die spel van die klein renoster wat op die tafel in die middel van die tekening dans en die jagtrofeë (bo regs). Net regs hiervan teken Kentridge sy portret in die spieël. Hierdie spieël word voortgesit in die derde paneel, maar die gekaatste beeld daarop is waasagtig. In die agtergrond dans figure binne die café-ruimte. In die voorgrond staan is twee voorwerpe op 'n wit tafelloppervlak geplaas: die verkyker staan regop en 'n deurgesnyde draaiskulp word deur die tekening se rand afgesny. Beide die tafelloppervlak en die skulp kom ook in die eerste paneel voor – hier is die perspektief egter verskillend.

In paneel drie, *Taming*, word kommentaar op die roekelose stad gelewer. Let op die hewige verkeersknoppe, die 'chips'-uithangbord, die muur met lemmetjiesdraad wat diagonaal deur die tekening sny en die hoë geboue daaragter. Die emblematisiese 'mak' hiëna word as alleenbewaarder en oorgeblewene van hierdie onnatuurlike, meganiese habitat verbeeld. Die groter kolle van die hiëna herhaal die luiperdkolpatroon in paneel een.

Die getekende voorstellings in Kentridge se *The Conservationist's Ball* (1985) word alreeds in filmiese terme gekonseptualiseer. Elk van die drie tonele van hierdie werk het die kwaliteit van filmtonele (*film scenes*) wat op die regisseur se 'aksiel'-bevel wag. Die tonele is gekonseptualiseer asof elkeen die begin kan word van animasie/verfilmingsprosesse. Tussen elk van die drie tonele is daar *Leerstelle* – openinge/*indeterminacies* wat herinner aan die oorgange/spasies, die skote van 'n filmiese montage, of ook tussen die hoofstukke van 'n novelle waar die leser tussen denkbeeldige narratiewe verbande lê.

Kentridge se vroeë tekeninge en etse behou die toeskouer se aandag, deurdat hul meestal meer as een fokuspunt bevat wat onwillekeurig die betragters laat deelneem aan dit wat die kunstenaar visueel voorgestel het en wat hy wil hê die betragter(s) moet waarneem. Die betragter se aandag word gevolglik deur die voorgestelde, geredigeerde gegewens behou omdat daar deur middel van die menslike blik (skandering en van fokuspunt na fokuspunt) oor die visuele gegewens beweeg word. Volgens Van den Berg (2004b: 168) is visuele voorstellings nie passiewe objekte wat waargeneem word nie, maar hierdie voorstellings 'kyk terug' na die betragter. Hy beweer voorts dat menslike wesens nie passiewe ontvangers van optiese stimuli is nie, maar ook daarop

kan en mag reageer. Omdat visuele aanbiedings die betragters se aandag trek, word hul voorts daardeur aangeraak en ook emosioneel daarby betrek.

In Kentridge se etsreeks, *Industry and Idleness*<sup>25</sup> (1986–87), word die ras- en klas-diskriminasie binne die stedelike Johannesburgse ruimte uitgebeeld – die een man geniet voorregte, terwyl die ander man verwerp word. In die voorlaaste ets stel Kentridge vir Harry voor as vasgevang in rykdom en korrupsie, as *Lord Mayor of Derby Road*. In die finale ets in die reeks, *Coda*, lê die brandspiritus-drinker, Harry, dood in die straat.

In Kentridge se *Industry and Idleness*-reeks en sy driepaneel werk, *Art in a State of Grace; Art in a State of Hope; Art in a State of Siege* (1988) (Figuur 2.15), word die kyker bewus van verskillende storielyne wat gelyktydig visueel aangebied word. Soos die oog van uitbeelding na uitbeelding beweeg, word die onderliggende narratief geleidelik ontsluit. In sy dramatiese syskermtriptieke, *Art in a State of Grace*, *Art in a State of Hope* en *Art in a State of Siege*, stel Kentridge drie nostalgiese en ironiese terugblikke voor deur middel van ineengestremgelde ruimtes, tyd en beweging wat oor drie drukoppervlaktes verbeeld word. Met hierdie driepaneelwerk verwys Kentridge moontlik na die Russiese Futuristiese en Konstruktivistiese heilstate; Umberto Boccioni se triptiek, *Stati d'animo (Geestestoestand)* (1911),<sup>26</sup> asook die morele krisis van die apartheidsjare. Kentridge gebruik montage-elemente wat hy binne die drie verskillende fases (*Grace*, *Hope* en *Siege*) van kuns en lewe jukstaponeer.

In die linkerkantse paneel, *Art in a State of Grace* (Figuur 2.15), verbeeld Kentridge 'n vrou met 'n bewegende vis as hooftoisel op haar kop. Law-Viljoen (2006: 34) haal William Kentridge aan oor wat hy in die linkerkantste paneel van die kunswerk verbeeld: "... a condition in which the artwork could be completely removed from society and would give redemption in and of itself".

---

<sup>25</sup> William Hogarth se etsreeks, *Mariage à la Mode*, het William Kentridge, Deborah Bell en Robert Hodgins geïnspireer om 'n reeks etse te maak. Kentridge het agt etse gemaak wat deur Hogarth se *Industry and Idleness*-werke geïnspireer is. Die drie kunstenaars se etsreekse is saam in boekvorm deur die redakteur, Michael Godby, onder die titel, *Hogarth in Johannesburg*, in 1990 uitgegee.

<sup>26</sup> Olie op doek, elke doek 70,5 cm x 96,2 cm, Museum of Modern Art, New York. Hierdie driepaneelskildery van Boccioni verbeeld die chaotiese beweging wat eie aan 'n treinstasie is – in essensie verdwyn die treinpassasiers onder die stoomwolke van die trein wat pas op die perron aangekom het. Die linkerkantste paneel van die werk verbeeld die groet en afsien van passasiers; die middelste paneel verbeeld die passasiers wat pas vertrek het, terwyl die regterkantste paneel die treurige stemming van die agtergelatenes verbeeld.



**Figuur 2.15**

William Kentridge se syskermdruk, *Art in a State of Grace; Art in a State of Hope; Art in a State of Siege* (1988)



**Figuur 2.16**

Vladimir Tatlin se maket vir die *Monument aan die Derde Internasionale* (1919)

In die tweede paneel, *Art in a State of Hope* (Figuur 2.15), word die menslike kopvorm herhaal, maar word deur 'n reusagtige waaierkop (as simbool van industriële meganika of masjinerie) vervang. Die kop troon oor die Berea-stadion uit, terwyl daar in die voorgrond 'n Leninistiese megafoon verbeeld word net bokant die teks: *Tatlin in Berea*. Hierdie werk verwys na Tatlin se *Monument aan die Derde Internasionale* (1919) (Figuur 2.16),<sup>27</sup> aldus Cecilia Alemani (2006: 24). In Kentridge se geskrif, 'Art in a state of

<sup>27</sup> Vladimir Tatlin se utopiese beeldhouprojek, *Monument aan die Derde Internasionale* (1919), wat 400 meter hoog sou wees, is nooit opgerig nie (<http://www.tatlintowerandtheworld.net>)

hope' (Cameron 1999: 102-103), skryf hy dat die foto's wat hy van Tatlin se monument gesien het een van die belangrikste beelde van hoop is wat hy nog waargeneem het. In die foto's klim Tatlin en sy assistente oor die model en hoop om die beeld uiteindelik uit te voer – hierdie droom is egter nooit bewaarheid nie en dit is juis hierdie hoop wat Kentridge bewonder. Kentridge (Cameron 1999: 103) laat hom soos volg hieroor uit: "The failures of those hopes and ideals, their betrayals, are too powerful and too numerous. I cannot paint pictures of a future like that and believe in the pictures."

In die regterkantste paneel, *Art in a State of Siege* (Figuur 2.15), word 'n reuse mansgesig vervorm tot 'n mengelmoes van vlakke en lyne binne 'n oop ruimte. Die lyne van sy potloodstrepiespak word deur rye klein, swart figuurtjies gevorm. Hierdie man rook sy smeulende sigaar, terwyl die prominente teks, "100 YEARS of Easy Living"<sup>28</sup> sweef bokant die fontein wat ringbewegings op die water maak.

Heelwat van sy vroeë houtskooltekeninge sentreer tematies rondom die teater, naamlik *The Highveld Style Masked Ball* (1988)<sup>29</sup> en *Flood at the Opera House* (1986).<sup>30</sup> In *Flood at the Opera House* word water as metafoor gebruik om die vernietiging en suiwering van ongelykhede binne die Suid-Afrikaanse samelewing te verbeeld. In hierdie vroeë werk van Kentridge trek hy kritiese parallele tussen Suid-Afrika en die Weimar Republiek<sup>31</sup> — in bogenoemde werke verbeeld hy sy vaderland as utopie binne die harde en verbete werklikheid van apartheid Suid-Afrika, in die 1980's.

Ander belangrike temas in sy werk is interieur- en landskaptonele. Kentridge word deur Rose Korber (1988: 24) in 'n artikel in *Weekly Mail* aangehaal dat heelwat van hierdie vroeë werke aanvanklik as interieurtonele met landskappe daaragter begin het, maar dat die landskap in latere werke die oorhand gekry het:

---

<sup>28</sup> In 1986 het Johannesburg se eeufeesvierings plaasgevind, terwyl Suid-Afrika in 'n noodtoestand gewikkel was en Kentridge is gevra om 'n kunswerk te maak om teen die feesvierings te protesteer. Hy is gevra om 'n demonstratiewe plakkaat te maak wat oornag in die Johannesburgse-strate opgesit sou word. Kentridge het 'n tekening gemaak, genaamd, *Johannesburg 100 Years of Easy Living: What Cause to Celebrate?* Die drukker wat die plakkaat moes druk, het egter die hasepad gekies en hierdie plakkaat is nooit gedruk of opgesit nie. Hy het die plakkaat later vervorm tot die driepaneelwerk: *Art in a State of Grace; Art in a State of Hope; Art in a State of Siege* (aldus Kentridge in Law-Viljoen 2006: 34).

<sup>29</sup> Houtskool en pastel op papier, 95,5 cm x 70 cm.

<sup>30</sup> Houtskool en pastel op papier, 105 cm x 80 cm.

<sup>31</sup> Sien ter illustrasie Georg Grosz se *Stützen der Gesellschaft* (1926, Olie op doek, 200 cm x 108 cm, Alte Nationalgalerie, Berlyn); Max Beckmann se droënaaldets, *Café* (1921, 337 x 256 mm) en Otto Dix se *Sylvia von Harden* (1926), gemengde media op hout, 120 cm x 88 cm, Musée National d'Art Moderne, Parys) wat uit die 1920's dateer.



Some of these, he explains, began as ‘interiors with landscapes; and, as the drawings progressed, the visions through the windows took over and engulfed the drawing and the domestic residues in the landscape’. In some cases, this ‘disjunction’ worried him, and he removed it: in others, it has been left in.

Met die toevoeging van die filmmedium tot sy tekeninge in proses het die grootsheid van die Suid-Afrikaanse landskap en die ruimte wat die filmmedium hom bied ’n belangrike element in sy werk geword.

## 2.8 Kentridge as tekenkunstenaar se kreatiewe skeppingsproses

Reeds vanaf sy kinderdae was Kentridge voortdurend aan kunswerke en visuele materiaal in musea en boeke blootgestel. Deur hierdie blootstelling is sy visuele geheue van vroeg af gebou en hy het geleer om krities te kyk, beeldmateriaal te ontsyfer, visuele betekenisse te dekodeer, te vertolk en toe te pas. Dit wat hy waargeneem het, het hy onthou en geteken. Net soos mimiek is die tekenkuns ’n universele kreatiewe taal wat op ervare, geoefende merk- en grafiese betekenismaking geskoei is:

Though Kentridge’s work may appear archaic, it is in fact highly contemporary. A sense of belonging to a cultural ‘periphery’ of Europe, and therefore of *geographic* distance from a ‘centre’, is translated into the visual imagery of objects that represent a *historical* distance from today’s accoutrements. The clothes, telephones, typewriters and other items in his animated drawings recall an early 20<sup>th</sup>-century colonial world as perceived by a child in the 1950s and 60s looking at illustrated books from the 1940s (Christov-Bakargiev 1998: 11).

In teenstelling met Kentridge se gebruikmaking van argaïese hulpmiddels en verouderde visuele tegnologieë, is sy tekeninge inderdaad baie kontemporêr omdat hy hierdie bykans vergete tegnologieë eietyd geaktualiseer het, deurdat hy van argaïes-kontemporêre en sentrum-periferie-teenstellings gebruik maak in sy visuele voorstellings. Kentridge beskryf die aard en doel van die tekenkuns soos volg: “The drawing is a diagram of the way that we make sense of the world, constructing, filling in gaps, trying to find coherences” (Breidbach 2006: 71). Kentridge gebruik dus beide die wisselvallige onsekerheid en die onnoukeurige merkmaking om ooreenkomste en betekenis in sy houtskooltekeninge te skep.

In ’n onderhoud met Carolyn Christov-Bakargiev (1999: 08) laat Kentridge hom as volg uit oor die vloeiende en veranderende verloop van sy besondere tekenproses:

Drawing for me is about fluidity. There may be a vague sense of what you’re going to draw but things occur during the process that may modify, consolidate or shed doubts on what you know. So drawing is a testing of ideas; a slow-motion version of thought. It does not arrive instantly like a photograph. The uncertain and imprecise way of constructing a drawing is sometimes a model of how to construct meaning. What ends in clarity does not begin that way.

Vir William Kentridge behels die term ‘tekening’ ’n wye verskeidenheid grafiese metodes en voorstellende tegnieke om sy visualiserende en verhalende denke in hierdie medium bloot te lê, deur byvoorbeeld, gebruik te maak van die intense interaksie en performatiewe aard van sy kuns; die interaksie van die hand, die oë, die denke, houtskool, papier, in kombinasie met ’n kamera en film. Hierdie intense interaksie en performatiewe aard van Kentridge se kuns kan met die ‘action painting’ van Jackson Pollock vergelyk word. Pollock het algaande geïmproviseer en op die wordende *colour fields* gereageer deur sy *performances*. Kentridge het op dieselfde wyse tekenkuns gerevolusioneer deurdat hy die beelde wat hy pas met houtskool op papier geteken het, vernietig het deur groot gedeeltes daarvan uit te veer en met nuwe gedeeltes te vervang om sodoende sy animasies en films te skep. Deurdat Kentridge aan die betragter sy skeppende tekenproses wys, word die betragter betrokke by die visualisering van sy teken- en uitvee-aksies.

Hierdie intense fisiese kwaliteit van die opbou en die afbreek van die getekende oppervlak bly duidelik sigbaar selfs nadat dele uitgewis is. Deur middel van sy tekeninge, films en uitvoerings verwys Kentridge na die pyn en lyding van individue binne ’n sosiale en politieke apartheidsbestel, deur middel van die verwantskap tussen die tegniese prosedures van merkmaking en beeldmontage, aan die een kant en sosio-politieke wantoestande, aan die ander kant.

Die betragter of toeskouer ervaar die tipiese ritmiese vertelling deur middel van aksie en gebeure wat Kentridge as teatermens vir sy gehoor aanbied. Hy beoefen ’n teatrale kuns wat voortdurend gedokumenteer word en wat altyd op ’n gehoor of publiek gemik is. Die betragter is dus in voortdurende interaksie met die skeppingsproses. Sy spel is met hulle (betragter) en sy effekte moet hulle oortuig, met ander woorde ’n geïmpliseerde kommunikasie tussen die verbeelde persoon in die film en die betragter (Fried 2009: 7, 12). Die betragter raak so intens betrokke by hierdie belewing van die skeppingsproses dat hy dit as die realiteit ervaar.

Kentridge verwys self na die teatraliteit en ritme in die maakproses van sy groot houtskooltekeninge:

Drawing for animation is broken the whole time between changing a fragment of the drawing and the walk across to the camera and a walk back. There is a different rhythm provided through that walking, and through the pause at each stage to shoot the frames (Breibach (2006: 57).

Die kunshistorikus, Rosalind Krauss beweer dat Kentridge sy tekeninge moedswillig na 'n pre-filmiese staat terugneem. Hy verbreed sy improvisering deur heen en weer tussen die tekening en die kamera te beweeg soos hy die wordende tekening raampie-vir-raampie fotografeer. Dit is juis met hierdie kamera dat hy die oog van die toeskouer bedink. Carolyn Christov-Bakargiev (Rosenthal 2009:118) beweer dat hierdie heen en weer 'danse' van Kentridge binne tyd en ruimte, vrye assosiasies, 'n oop narratief en betekenis tot gevolg het. Volgens Krauss (Rosenthal 2009:118) ontstaan Kentridge se kunswerke (tekeninge) nie uit 'n behoefte om beweging te skep of te animeer nie, maar eerder om die vloei van die film te onderbreek. Hy maak dus gebruik van 'n tipe palimpses wat teen die vloei van die film inwerk. Gevolglik fokus Kentridge op die herlewing van handgetekende werk in 'n era van digitale beeldvorming.

Elke afsonderlike komponent speel dus 'n belangrike rol binne die totale teken- en verfilmingsproses. Deur sy unieke teken- en-verfilmingsproses gee hy nie alleen nuwe betekenis aan die tekening deur elke stap (proses) van die skeppingsproses te verfilm nie, maar Kentridge skep voorts 'n nuwe kunsvorm of kunsmedium.

Verder in sy gesprek met Breidbach (2006: 69) verklaar Kentridge: "Each time you walk away and return, there is a glance at the drawing, a fresh view of it". Hierdie voortdurende heen en terug beweging is inherent deel van Kentridge se visueel-denkende, grafiese skeppingsproses. Na elke verfilming redigeer en verander Kentridge sy verfilmde tekeninge om sodoende wysigings aan te bring en tot die vertelling by te dra. Hierdie unieke skeppings- en verfilmingsproses (tekeninge vir animasie) sal in Hoofstuk 4 onder die loep kom.

In hierdie hoofstuk is die voorstellingswaarde van unieke merkteksture, merkmaking en superponering ondersoek, ten einde 'n beeld te skep. Voorbeelde van prehistoriese voorstellings en prente (voor die era van kuns) is deur onder meer Leroi-Gourhan, en Belting ondersoek en daarna is die unieke tekenproses van verbeeldingryke en skeppende merkmaking in Kentridge se kunswerke ondersoek aan die hand van sy vroeë "muurtekeninge". Reeds in hierdie vroeë tekeninge het William Kentridge se unieke proses van tekening en skeppende en kreatiewe merkmaking gestalte gekry deur sy groot tekeninge uit te voer deur van houtskool, pastel en 'n uitveër gebruik te maak. Met verloop van tyd het Kentridge sy kreatiwiteit vrye teuels gegee en ook met ander formate, mediums, en 'n verskeidenheid onkonvensionele formate soos vuur,

skaduwee, geskeurde objekte (latere werke) en selfs beeldhouwerke begin eksperimenteer. Dit blyk dus dat die getekende driepaneelformaat en losstaande tekeninge na ongeveer vyf jaar se eksperimentering nie meer vir Kentridge aanvaarbaar was nie. Sy film- en teateragtergrond het hom genoop om nuwe horisonne vir sy dramatiese tekeninge te ondersoek. Gevolglik het Kentridge met tekeninge in beweging en animasiefilms begin eksperimenteer. Hy het die ekspressiewe kwaliteit van elke tekenmedium in sy groot kunswerke geïnkorporeer wat hy voortdurend verfilm en eindelik geprojekter het.

In Hoofstuk 3 sal Kentridge se bekoring met optiese toestelle, hul bewegingsfoefies en fotografie (film) bespreek word aan die hand van gepaste voorbeelde en voorts sal daar ondersoek word hoe hy hierdie optiese toestelle aangepas en by sy werke geïnkorporeer het.

## Hoofstuk 3

### Starende blikke, visuele waarnemings, retinale nabeelde en optiese toestelle

In hierdie hoofstuk word daar op Kentridge se unieke vertolking van starende blikke, visuele waarnemings, retinale nabeelde en optiese toestelle gekonsentreer. Reeds by Plato se grotgelykenis en die ouere optiese apparate was die spel met illusie op die voorgrond as produk van 'n tegniese prestasie. Deur sy unieke vertolking van hierdie tegniese en tegnologiese uitvindings het Kentridge sy unieke merk gemaak. Deur middel van hierdie perseptuele illusie word die oë van die betragter mislei en wil dit voorkom asof dit wat voorgestel word beweeg, die ruimte verander en tidspronge plaasgevind het. In vroeë werke van Kentridge soos sy groot, losstaande tekening wat in Hoofstuk 2 ondersoek en bespreek is, was daar reeds kinematiese, sensoriese en kinetiese effekte (byvoorbeeld Wertheimer se *phi*- en *beta*-fenomene asook die retinale nabeelde) wat Kentridge later in sy *Drawing for projection*-animasies betrek deur die wolkerige kwaliteit van sy tekening. Hiermee wou Kentridge nie illusionêre nie, maar kritiese oogmerke bereik.

Teen die middel-1820's is daar indringend met navorsing oor retinale nabeelde begin en met verloop van tyd is daar 'n aantal optiese toestelle (soos die *toumatroop*, *phenakistoskoop*, *soïtroop*, *praksinoskoop* en blaaiboekies) en ander optiese tegnieke ontwikkel wat die gewildheid daarvan onder gewone mense laat toeneem het. Deurdat hierdie optiese toestelle gedraai, getol en beweeg is, het 'n retinale nabeeld (*optical afterimage*) gevorm wat tot 'n illusie van beweging aanleiding gegee het. Aanvanklik is hierdie toestelle vir wetenskaplike waarnemings gebruik, maar hul status het gou tot populêre vermaak verskuif (Crary 1990: 104-105). In hierdie hoofstuk word daar aangetoon hoe Kentridge probeer het om met behulp van rariteitskabinette (*Wunderkammern*) en optiese toestelle die teenoorgestelde te vermag as wat die doel was van die oorspronklike optiese toestelle en rariteitskabinette – naamlik demonstrasies van kennis en vermaak. Hy het dus hierdie uitgediende tegnologieë laat herleef in die een en twintigste eeu en in die nuwe konteks van kritiese artistieke diskoerse in sy kunswerke geïnkorporeer. In plaas daarvan om byvoorbeeld die eenvoudige

bewegingsillusie van diere in sekvens op sy phenakistoskoop te herhaal, het Kentridge eerder deur sy spesifieke vertolking van die phenakistoskoop hierby aangesluit en die bestaande tegnologieë gekritiseer.

Allegorie kan beskryf word as 'n sinnebeeld of sinnebeeldige voorstelling van 'n abstrakte begrip wat gewoonlik baie sterk betekenis en suggestiewe ooreenkomste met lewende wesens bevat. In hierdie hoofstuk word daar ook ondersoek hoe William Kentridge figuurlike, allegoriese kuriositeite soos byvoorbeeld allerlei visuele materiaal en -verwysings van die vroegmoderne wonderkamers en rareiteitskabinette (*Kunst- und Wunderkammern*); verskeie optiese toestelle en speelgoed; die *camera obscura* en die *stereoskoop*; anamorfose en aspekte van die starende blik; die beeld/*image*, visuele beelde van kunswerke, boeke, films (byvoorbeeld die verwonding en verblinding van die oog in Louis Buñuel se film *Un chien andalou* (1929) en Vertov se gebruik van oë wat geknip word en kameralense, gebruik het. Hy het hierdie visuele materiaal oor die jare by sy tekeninge en kunswerke geïnkorporeer en met narratief, tyd en ruimte gekombineer en dit in die proses “verKentridge” deur eie betekenis daaraan te heg. Daar sal voorts ondersoek word hoe Kentridge bestaande tegnieke en tegnologieë, byvoorbeeld anamorfose, aangepas en in die proses vereenvoudig het.

Die *camera obscura* is 'n verdere voortsetting van tegniek (*techné*)<sup>1</sup> uit Plato se grot en is op sy beurt die basis vir die negentiende-eeuse tegnologiese ontwikkelinge. Die skadu's in Plato se grotgelykenis is tegniese weergawes, want die voorwerpe wat die skadu's gooi, is mensgemaakte dinge en die bron van lig is 'n mensgemaakte vuur. Plato het 'n kritiese doel met die grot-allegorie gehad deurdat hy die sintuiglik waarneembare *simulacra* as bron van kennis afgekeur het (McCrickard 2012: 45). Die fokus by Plato is dus die bron of aard van betroubare kennis, die bedrieglikheid van menslike afbeeldings en die onbetroubaarheid van die sintuiglike ervaring.

Kentridge sit hierdie kritiese potensiaal voort deur eerder op die teenoorgestelde te konsentreer, byvoorbeeld die potensiaal van die skadubeeld om die kyker van indirekte visie bewus te maak. Hy kritiseer die tegnologie deur dit doelbewus met tegniek te konfronteer (tydrowende hande-arbeid), maar dit weerhou hom nie daarvan om

---

<sup>1</sup> Die *camera obscura* is 'n tegniese apparaat wat op die oorgangsterrein tussen tegniek en tegnologie lê. *Techné* of tegniek verwys na die kleinskalige vaardighede wat op handarbeid en letterlik perde-, wind- en waterkrag binne die antieke en Middeleeuse eras gebaseer is. Die term tegniek kom ter sprake by prosedures wat spesifiek of eie aan die kunste is, byvoorbeeld wanneer daar van 'devices' van die kuns sprake is.

tegnologieë soos die kamera en projektor in te span in sy *drawings for projection* nie – sien ter illustrasie Soho Eckstein se x-strale in *History of the main complaint* (1996). Hierdie x-strale is nie ware x-strale van Soho se anatomie nie, maar word simbool vir elemente en aksies uit sy verlede. Kentridge stel dit soos volg: “Maybe the shadow of an apple can tell us something about appleness, which the apple itself can no longer reveal” (McCrickard 2012: 45). Deur hierdie stelling van Kentridge verwys hy met ander woorde na dit wat waargeneem word, wat allegories vir iets anders instaan.

Outeurs soos Crary het in hul ondersoekte van subjektiewe visuele persepsieprosesse veral klem gelê op eksperimente en optiese toestelle van die tweede helfte van die negentiende eeu toe nuwe tegnologies-bemiddelde maniere van kyk en nuwe fisiologiese teorieë van die menslike visie vorendag gekom het. Crary (1999: 217 en 1990: 16) beweer dat daar sekere visuele sensasies en momente is wat die menslike oog nie kan waarneem nie, byvoorbeeld blinde kolle en retinale nabeelde.<sup>2</sup> Wanneer ’n aantal prente (*pictures*) vinnig en metafories in sekvens voor “die oog” verby beweeg, kan die toeskouer nie elke afsonderlike prent waarneem nie omdat die aksie bloot te vinnig vir retinale retensie gebeur. Nadat retinale retensie ontdek is, het velerlei ontwikkelinge daaruit voortgespruit, waaronder die retinale nabeeld, Marey se chronofotografie en die kinematografie van die Lumière-broers.

Resina & Ingenschay (2003: 1-2) trek die konsepte retinale retensie en retinale nabeeld in twyfel en skryf dat die “concept of after-image does not suggest that one transcends and leave behind the imaginary. The image is fully retained, but it is now a temporalized, unstable, complex image brimming with the history of its production”. Resina & Ingenschay se konsep van “after-imaging” beskryf immers presies waarmee Kentridge besig is. Van den Berg (2009) stem met Resina en Ingenschay saam deurdat hy beweer dat fenomene van na-beelding (soos stroboskopiese effekte en diverse optiese illusies) “op die grens tussen willekeurige en onwillekeurige, bewuste en onbewuste prosesse van aanskoue en waarneming” lê. Van den Berg beweer voorts: “hierdie temporele verbreding van die menslike visie betrek toekoms en verlede. Dit

---

<sup>2</sup> Mannoni (2004: 194) skryf dat Chevalier Patrice d’Arcy reeds in 1765 eksperimente gemaak het om ’n illusie van deurlopende beweging of retinale retensie of nabeelding te probeer bewys. D’Arcy het byvoorbeeld ’n koord aan ’n stuk rooiwarm steenkool vasgemaak en dit in totale duisternis in die rondte gedraai en in die proses het hy bewys dat “the afterimage lasts as long as the time taken for the piece of coal to make one revolution, i.e., a minimum of 0.133 or 8/60<sup>th</sup> of a second”. Die bewegingsillusie ontstaan deurdat die lig wat die brandende kool projekteer vir ’n oomblik op die retina gelaat word (retinale retensie) voordat dit deur die optiese indruk van die volgende prent vervang word.

impliseer dus dimensies van visualiteit waar projektiewe verwagting en retentiewe bewaring grens aan voor- en versindheid (*foresight*), aan herinnering en geheue (*memory*), en aan *déjà-vu*". Van den Berg (2009) sê verder: "Na-beelding geskied prosesmatig, deurlopend en vervloeiend, en moet dus nie as afsonderlike "prentagtige beelde" of visuele representasies verstaan word nie". Kentridge gebruik dus hierdie vroeë kinematografiese voorbeelde van die bewegende beeld nie om perseptuele illusie te bewerstellig nie, maar eerder om 'n impak op die betragter te maak deur die dinamisering van die grafiese voorstelling van die produksie.

Met die uitvinding van die rolprentkamera, -film en -projektor het 'n nuwe stel visuele reëls ontstaan om alledaagse gebeure te verfilm en te interpreteer. Sosiale veranderinge het in kombinasie met tegniese middele soos kamera-film-projektor plaasgevind (byvoorbeeld nuwe distribusiekanale, teateruites en publieke) weg van die individuele betragter en 'n kunswerk in 'n museum. Dit alles saam is die nuwe medium. Die film as nuwe medium het dit wat nie met die blote oog sigbaar was nie verdeel in die fatale onderskeid tussen populêre massavermaak binne die teateruites en 'n elitistiese avant-garde wat revolusionêre pretensies aangehang het. Wanneer die verfilmde beelde op 'n skerm geprojekteer is, het dit 'n geweldige impak op kykers of die kyker gelaat — sommige beelde word nog lank na projeksie onthou, terwyl andere blitsvinnig in die vergetelheid verdwyn.

Reeds vanaf die 1970's het die teater 'n groot bekoring vir Kentridge ingehou – nie alleen was hy 'n stigterslid van die befaamde Junction Avenue Theatre Company<sup>3</sup> in Johannesburg nie, maar hy was hy ook die geselskap se hoofplakaatontwerper, stelontwerper, regisseur en akteur (Rosenthal 2009: 196).

In die besonder sal ook in hierdie hoofstuk ondersoek word hoe vroeë filmpioniers soos Lumière en Méliès hul merk op Kentridge se werk gelaat het. Dit was veral Méliès se *Le voyage dans la Lune* (1902) wat Kentridge 'n honderd jaar later aangespoor het om sy huldigings-animasiefilms, *Journey to the moon*, *Seven fragments for Georges Méliès* (2003) te maak waar hy ook van stopbeweging-fotografie, ongekunstelde storielyne en visuele truuks gebruik gemaak het. Daar sal ook gekyk word na Kentridge se tematisering, sy

---

<sup>3</sup> In 'n onderhoud met Michael Auping (Rosenthal 2009: 244-245) sê Kentridge: "The productions [with the Junction Avenue Theatre Company] were often political, but not dogmatic – mostly about the absurdities of apartheid, very Brechtian. It was almost like a support group of multidisciplinary people—artists, performers, psychologists, writers, everyone contributed to the narrative".



aansluiting by en kommentaar op die werk van vroeë twintigste-eeuse filmmakers soos Vertov, Buñuel, Dali en Lang. Die invloed van bepaalde temas uit hul werk op Kentridge se oeuvre, soos hul belangstelling in die masjien, die kino-oog en film as produk vir die massas, sal in oënskou geneem word. In die laaste gedeelte van hierdie hoofstuk word die belangrikheid van die videomedium as massamedium en kunswerk aan die hand van voorbeelde van Kentridge se animasies bespreek.

### 3.1 Persepsie en illusie

In die essay “What is an image and what is image power?” ondersoek van den Berg (2004) die slaggate wat deur die meersinnigheid van die term beeld/*image* veroorsaak word aan die hand van teoretici soos Gibson, Mitchell en andere se “prente-teorieë van die visuele persepsie” (van den Berg 2004: 155). In hierdie essay het van den Berg die veelsydigheid van die beelddomein ondersoek en herbesin aan die hand van populêre prentteorieë rakende persepsie (‘niemand kan namens ’n ander persoon kyk/waarneem nie’ – aldus van der Berg (2004: 163) en hy verdeel persepsie in vyf onderafdelings: grafiese-, optiese-, perseptuele- konseptuele en verbale beelde), piktuarilisering van konseptuele, nie-piktorale, onsigbare en “inner bodily images [...] images of memory, dreams” (van den Berg 2004: 165) en die “ideologiese gesag van okulosentrisme” en logosentrisme.

James Gibson baseer sy perseptuele kritiek op die progressiewe verwerking van waargenome inligting. In die voorwoord van die boek wat Margaret A. Hagen geredigeer het, *The perception of pictures*, identifiseer James J Gibson (1980: xv-xvii) kortliks tien diverse kategorieë, te wete “*solid image*”; “*pictorial image*”; “*arrested image*”; “*mirror image*”; “*camera image*”; “*photographic camera image*”; “*retinal image*” (’n vae term wat volgens Gibson die visuele verwarring in fisiologie en sielkunde beskryf); “*afterimage*”; “*memory image*”; en ’n “*mental image*”. Hierdie tien kategorieë is geïdentifiseer weens die foutiewe dominansie van een (die “*arrested image*”) wat die sleutelkonsep is van die prentteorieë wat foutiewe konstruksies van al die ander kategorieë veroorsaak. Gibson beweer onder meer dat oppervlaktes beelde en betekenis bevat terwyl die merke op die oppervlak verwysende betekenis mag bevat (van den Berg 2004: 160). Volgens Barlow *et al.* (1990: xi, 20) het dit later duidelik geword dat die verwarring wydverspreid was en nie alleen tot die fisiologie en sielkunde beperk was nie.

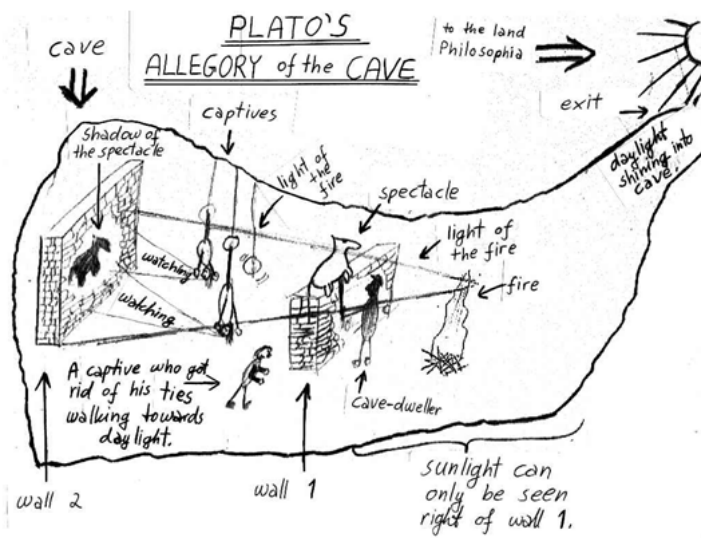
Deurdat verskillende tipes waarneming en bewegingsillusie sentrale temas in Kentridge se werk is, sal dit in hierdie hoofstuk ondersoek en bespreek word. In die essay “William Kentridge: portrait of the artist” skryf Rosenthal (2009: 44) dat Kentridge Plato se grot-allegorie waardeer want die waarskynlikheid “of attaining legitimate and accurate sight is turned upside down”. Die grot-allegorie word deur Jan Saenredam (1565-1607) se bekende gravure *Antrum platonium* (1604) geïllustreer (Figuur 3.3). Die gekaatste skaduwees in die allegorie is inderwaarheid illusionêre beelde (*simulacra, phantasmata*) of grense tussen oorsprong en representasie, of idee en afbeelding (eintlik ideële oervorm en die afbeelding van afbeeldings). Die grense word slegs vervaag vir die gevangenes in die grot wat gekerker en geketting is. Die grotgelykenis en Saenredam se gravure wil juis die grense duidelik maak (daar moet dus gekies word tussen gevangenskap in die grot of om in volle sonlig buite die grot te verkeer).

Die woord illusie (*simulacra*) is van die Latynse woord *il-ludere* afgelei, wat *in spel bring; speel met; bespeel* beteken (Mannoni 2004: 13). Die Griekse term, *simulacrum* kom uit Plato se grotgelykenis waar dit eerder op die bedrieglikheid van enige beeld/afbeelding dui as op spesifieke illusionêre voorstellinge. Baudrillard pas die term *simulacrum* toe op die moderne industriële media en hy definieer die konsep van weergawe (*representation*) binne die postmoderne konteks deur middel van vier kenbare stadiums: “... a first stage in which the sign ‘reflects’ a basic reality; a second stage in which the sign ‘masks’ or ‘distorts’ reality; a third stage in which the sign masks the *absence* of reality; and a fourth stage in which the sign becomes mere SIMULACRUM, i.e. a pure simulation bearing no relation whatsoever to reality” (Stam 1992: 215). Kentridge sluit by hierdie *simulacrum*-konsep van Baudrillard aan deurdat hy doelbewus op anti-illusionistiese animasies konsentreer – sien ter illustrasie Kentridge se dansende renoster in sy werk, *Larder* (2007) wat later in hierdie hoofstuk ondersoek word. In die essay, “What is media” sluit Wiesing hierby aan deur sy stelling dat “media make visible, audible, legible something that does not exist physically” (Wiesing 2010: 131).

’n Bewegingsillusie kan geskep word deur byvoorbeeld ’n reeks opeenvolgende beelde, soos tekeninge, in sekvens te vertoon of te projekteer. Hierdeur word die illusie geskep dat voorgestelde figure beweeg, die agtergrond en omgewingsruimte verander en tydspronge soos donker (nag) na lig (dag) gegenerereer word. Illusie kan dus as beide ’n misleidende en behendige aksie beskryf word, wat van suggestie en implikasie gebruik maak, om sodoende ’n illusie van beweging daar te stel. In die volgende sitaat beskryf

Marina Warner (2006: 28) hoe baie kopieë met 'n oorspronklike wasvorm gemaak kan word sonder om die oorspronklike beeld te verloor: “Like a waxwork, which can be cast from the original mould many times over, the substance of the image does not have to be permanent; but the image itself must incorporate a memory of contact with the subject’s form.”

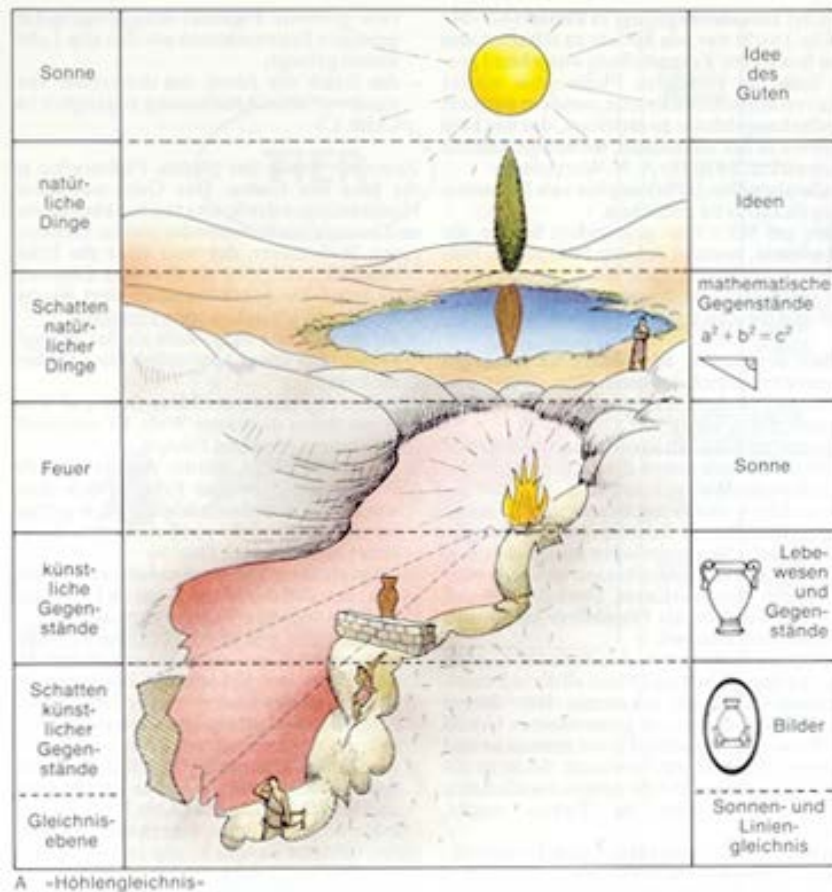
Een van die vroegste literêre verwysings na 'n persepsie en 'n illusie van beweging is sekerlik die Griekse filosoof, Plato (427 – 347 v.C.). Daar was nog nie filmiese beelde soos ons dit vandag ken en ervaar nie, maar sy idee van bewegende skadubeelde voorspel so iets. In gedeeltes 514a – 15c van sy grootse werk, *Die Republiek*,<sup>4</sup> beskryf Plato sy vorm- en ideëteorie aan die hand van die allegorie van die grot. In essensie handel sy teorie oor 'n aantal toestande van die sigbare wêreld waaronder die fisiese wêreld en alles wat daarbinne bestaan, met ander woorde dit wat buite die grot bestaan; en 'n illusionêre toestand soos vervat in weerkaatsings en skaduwees wat binne die grotruimte bestaan – sien ter illustrasie Jan Saenredam (1565-1607) se gravure *Antrum platonicum* (1604) (Figuur 3.3) en die sketsagtige (Figuur 3.1) en skematiese (Figuur 3.2) voorstellinge wat Plato se grot-allegorie grafies interpreteer en wat hieronder bespreek sal word. In Stafford (1990) se essay “‘Fantastic’ images: from unenlightening to enlightening ‘appearances’ meant to be seen in the dark” demonstreer sy hoe tegniese en optiese toestelle daartoe bydra om 'n illusie van beelde in die donker weer te gee, net soos in Plato se grot.



**Figuur 3.1**  
In die sketsagtige tekening van Arête Wines werp die vuur (regs) lig op die skouspel (in die middel) wat op sy beurt skadu- en drogbeelde op die teenoorstaande muur kaats

<sup>4</sup> Die grot-allegorie is afkomstig uit die sewende boek van Plato se grootse werk, *Politeia* en kan as inleiding tot die filosofie gesien word.

Stafford (1990: 159) onderskei tussen skenografiese en skiagrafiese (skaduskildering) weergawes van onderwerpe soos “filmy or steamy meteorological evanescence” – dit wat menslik onverstaanbaar, onbepaald, vaag of onvoorspelbaar kan wees. In teenstelling met ’n skenografiese weergawe, beklemtoon skiagrafies die “ ‘ontologically distant relation of the object to the spectator [...] is inherently shadowy, sketchy, or ‘atmospheric’ with respect to *our* perception”.



**Figuur 3.2**

In hierdie illustrasie van Plato se grotgelykenis skyn die son deur die grotopening en projekteer sigbare en herkenbare skaduwees en skadubeelde op die teenoorstaande grotwande

Plato se grotgelykenis is deel van Sokrates se gesprek met ’n jongman, Glaucon, oor die filosofie en wat dit behels om ’n filosoof (liefde vir wysheid) te word. Plato konstateer dat die mens gevange in die grot staan vir die ewige menslike siel en die denke gevange in die tydelike liggaam en gebonde aan die sintuiglike ervaring.

In hierdie allegorie word ’n groep mense as gevangenes in ’n dofverligte grot aangehou, vasgeketting sodat hulle slegs die rotswand voor hulle kan sien. Die dowwe lig van die vuur (enigste lig in grotruimte) agter die gevangenes, kaats skaduprosessies van

voorstelling van objekte, diere en figure (hul eie koppe en liggaamsbewegings) wat agter die muur gedra word, op die teenoorstaande grotwand. Hierdie skaduwees is illusionêre beelde (*simulacra, phantasmata*) wat die grense vir die gevangenes laat vervaag het. Die feit dat hul sintuiglik-waarneembare en mensgemaakte beelde is, kwalifiseer hulle alreeds as vals, verleidelik, bedrieglik, drog-of waanbeelde (delusionêr eerder as illusionêr). Alhoewel bewegende skadubeelde bekend is aan talle antieke kulture het Plato dit gebruik om sy ideëleer te verduidelik. As gevolg van hul omstandighede as gevangenes en hul beperkte uitsig op die grotwand, het die gevangenes die gekaatste skaduwees as enigste realiteit ervaar. Stoichita (1997: 23) beweer dat die byvoeging van klank en skadu (ouditief en opties), die gekaatste beelde baie meer oortuigend gemaak het. Hy vervolg op dieselfde bladsy deur te sê: “Consequently, even in a world of optical illusions, the shadow precedes the specular reflection”.



**Figuur 3.3**

Jan Saenredam se gravure, *Antrum platonicum* (1604) na die olieverfskildery, *La caverne de Platon*, van Cornelis Cornelisz van Haarlem<sup>5</sup>

Wanneer die ‘gevangenes’ praat, galm of eggo hul stemme deur die ruimte en wil dit voorkom asof die skaduwees self praat. Deurdat hul slegs aan hul eie gekaatste skaduweewêreld blootgestel is, interpreteer en identifiseer hul dit volgens hul gebonde

<sup>5</sup> Na 'n olieverfskildery van Cornelis Cornelisz van Haarlem *La caverne de platon*. Verkrygbaar by: <http://www.art-en-jeu.ch/dossiers/platon.html>

liggaamlike toestand. Hulle is gevolglik gemaklik met hul onkunde, omdat hul nie van beter weet nie.

Plato beweer dat die volgende vrae onder meer gevra sal word: Wat sal gebeur as een van hierdie ‘gevangenes’ aan die wêreld daarbuite blootgestel word? Sal die ‘gevangene’ se oë brand as hy aan die direkte lig van die vuur blootgestel word? Sal die figure minder oortuigend wees as die skadu’s teen die muur? Sal die ‘gevangene’ so geplaas word dat hy ‘kan sien’? Wat sal gebeur as die ‘gevangene’ aan direkte sonlig blootgestel word? Sal sy oë brand en sal hy niks kan sien nie?

Wanneer die gevangene eindelijk hierdie donker grot met sy vele klank en skadu-illusies verlaat, word hy met die werklikheid en die intensiteit van die sonlig gekonfronteer. Hierdie skielike blootstelling aan skerp lig, verblind hom en laat sy oë brand. Noudat die gevangene homself in die daglig bevind, sien hy die wêreld soos dit is en kom gevolglik tot die besef dat sy visie in die grot beperk was. Plato beskryf die eksgevangene se visuele gewaarwordings en soeke na normaliteit as volg (Stoichita 1997: 23):

...[He] would need to grow accustomed to the light before he could see things in the world outside the cave. First he would find it easiest to look at the shadows [skias], next at the reflections [eidola] of men and other objects in water, and later on at the objects themselves. After that he would find it easier to observe the heavenly bodies and the sky at night than by day, and to look at the light of the moon and stars, rather than at the sun and its light ... The thing he would be able to do last would be to look directly at the sun, and observe its nature without using reflections in water or any other medium (phantasmata), but just as it is.

Soos die ‘gevangene’ se oë geleidelik aan die helder sonlig gewoond raak, raak die skadubeelde minder en word hy bewus dat die skadubeeld deur die son veroorsaak is. Hy kan nou selfs voorwerpe helderder as die son waarneem (waarheid). Bogenoemde kan soos volg verklaar word: wanneer ons aanvanklik met die idee van die ware in die bo-sinlike *topos noetos* (die slegs vir die denke toeganklike (verstaanbare) wêreld van die ideë) gekonfronteer word, is dit nogal vreesaanjaend en sal baie mense na hul bekende ruimte wil terugkeer. Maar noudat hy selfs voorwerpe helderder as die sonlig beleef het, probeer die ‘gevangene/nou verlose’ tot elke prys om weer sy ou donker grotbestaan op te neem en met sy medegevangenes oor die weerkaatsings te kommunikeer. Alhoewel die ‘gevangene’ se oë vinnig by die gedempte lig aanpas, herken hy weer die skadu’s. Sy medegevangenes kan hom egter nie meer vertrou nie want hy weet van beter. As jy egter aanhou om na die waarheid te soek, sal jy met verloop van tyd beter toegerus wees om dit te hanteer en sal jy steeds na meer soek.

Die les wat hieruit te leer is, is dat as jy eers die waarheid ontdek het jy nie weer na onkunde kan terugkeer nie! Stafford (1990: 161) beweer dat wanneer die filosoof van die helder sonlig na die “chaotic ‘puppet theater’” beweeg, hy vir hom die voorwerpe skiografies (skaduskildering) of simbolies voorstel. Aanvanklik word hy oorweldig deur die “confusing chromatic impressions”, maar wanneer hy dit vergelyk met wat hy waargeneem het en nou nog onthou, “he start[s] to estimate skenographically” (mimeties).

Wanneer die gevangene die lig verlaat en weer na die donker grot terugkeer, sukkel hy weer eens om enigiets in die swak verligte grot waar te neem, want die kontras tussen lig en donker en tyd en ruimte is bloot te groot.

Plato se grotgelykenis kan soos volg verklaar word: die gevangenes stel die mens se liggaamlike bestaan voor in die sintuiglike en tydelike wêreld (*topos aisthetos*) as ’n straf vir die denkgees (*nous*) wat in sy pre-eksistensie in die verstaanbare en ewige wêreld van die idee van die Goeie, die Ware, die Skone en die getalle self bestaan het en dit steeds onthou (*anamnesis*) en verlang om dit weer te aanskou. Die son staan vir die idee van die Goeie; die vuur in die grot is die sintuiglik waarneembare nabootsing daarvan. Die mensgemaakte beelde is volgens die aard daarvan in Plato se werk bedrieglike en onbetroubare afbeeldings van afbeeldings; drie stappe verwyderd van die waarheid en werklikheid. Die gelykenis handel dus oor die verlossingskrag van die metafisiese denke.

Vir eeue is die skaduwêreld van die grot as onkunde en veranderlikheid met die ideewêreld van kennis, van ewige norme, van universele waarhede, ensovoorts gekontrasteer. Rondom 1800 het die filosofiese deurbraak plaasgevind met die besef dat die mens nie die skaduwêreld van verandering, individuele ervaring, foute, en so meer kan ontsnap nie en dat die mens moet leer om in hierdie irrasionele omstandighede te leef en te oorleef.

In die twintigste eeu word die skaduwêreld self geloof (soos by Kentridge) omdat die mens dit slegs kan oorleef en kennis kan verwerf deur op sy verbeelding te vertrou. In sulke onsekere, kontingente en onvoorspelbare situasies bied die verbeelding uitkoms om die duisternis, die spore en flitse van insig uit te bou. Kentridge het sy lesing *In praise of shadows* in 2001 by die Chicago Museum of Contemporary Art gehou en dit in 2012 by die Sanders Theatre as deel van die Norton Lectures herhaal. In hierdie lesing

verwys Kentridge na 'n gedeelte in die sewende boek van Plato se *Politeia* – die grotallegorie wat voorwetend na kinema as 'n fundamentele bousteen van sy werk verwys. In sy film *Shadow Procession* (1999) het Kentridge die grotgelykenis van Plato aan die hand van sy marsjerende prosesie vertel. Kentridge sê dat hy nie 'n gepaste ruimte kon vind nie: “The procession could not end with a *fête galante* on the island of Cythera, like Watteau; it could not arrive at a civic state, as in David; nor could it arrive at a collective farm”<sup>6</sup> – vandaar sy keuse om die storie binne 'n vae ruimte te vertel.

Die soeke na kennis as sentrale tema van Plato se grotallegorie is metafories in Kentridge se film, *Shadow Procession* (1999) teenwoordig. Die skadu's van die protesterende marsjeerders “sets the scene for the journey towards knowledge, or away from ideology, or false consciousness, or from appearance to substance” (Stone 2005: [s.p.]). Kentridge skryf dat sy prosesie van marsjeerders “a kind of universal diaspora of people seeking justice, usually far from home” (Rosenthal 2009: 47) verteenwoordig. In hierdie werk het Kentridge die eerste keer die tekening vervang met 'cut outs' en silhoeëtte (Rosenthal 2009: 49) wat hy ook verfilm het. Deur 'n sekvens van beelde na mekaar te vertoon, skep Kentridge 'n bewustheid van die krag van die verbeelding wat met die minimum visuele gegewens die produktiewe krag van die betragters se verbeelding ontsluit, ondanks die feit dat 'n mens weet dit is swart skaduwees of cut-outs, projekteer jou verbeelding figure, handeling, aksies, betekenis, en so meer.

### 3.2 Die nabeeld, beta- en phi-fenomene

'n Sensoriese ondervinding/gewaarwording is by Wertheimer en andere se eksperimente rondom *phi*- en *beta*-fenomene teenwoordig wanneer die betragter na filmprojeksie(s) kyk. Die toeskouer is totaal onbewus van die swart skerms tussen die opeenvolgende filmraampies wanneer hy/sy na 'n film kyk. In die eerste instansie *lyk* dit vir die toeskouer asof die voorstelling beweeg; tweedens *verbeel* die toeskouer sig dat aksie plaasvind waarin hy sig kan inleef; derdens op die vlak van die denke neem die toeskouer 'n houding van “suspension of disbelief” in, want hy is bewus daarvan dat dit net 'n filmprojeksie is. Die bewegingsillusie word dus gedekodeer deurdat die posisie van die beeld verskuif. In Marina Warner se boek, *Phantasmagoria* (2006: 328) byvoorbeeld, word hierdie fantasmagoriese “suspension of disbelief” aan die hand van J.M. Coetzee se novelle, *Elizabeth Costello* (2003) beskryf. In hierdie fiksieteks verwys

---

<sup>6</sup> <http://harvardmagazine.com/2012/03/william-kentridge-in-praise-of-shadows>.



Coetzee na iets wat bestaan het, of iemand wat weg of oorlede is, of maak hy verwysings/uitlatinge na die verlede. Warner (2006: 327-328) haal aan uit *Elizabeth Costello*:

We used to believe that when the text said, 'On the table stood a glass of water,' there was indeed a table, and a glass of water on it [...] The word-mirror is broken, irreparably, it seems. About what is really going on in the lecture hall your guess is as good as mine [...] how beautiful it is, this world, even if it is only a simulacrum!

Warner antwoord hierop deur haar uitlating: "... fiction is an idea — in all its forms; the glass of water is never on the table in a book". Warner (2009: 329) sê dat alhoewel taal die denke en verbeelding lei, "... visual technologies give it no room; through their perfect fabrications, the glass of water does appear".

'n Verdere filmiese voorbeeld kan as volg voorgestel word: In die eerste filmraampie word die toeskouer gekonfronteer met 'n beeld van 'n mes hoog in die lug. 'n Hele aantal raampies verder, is die mes heelwat nader aan die teiken en vier- en-twintig raampies verder het die mes bykans die teiken deurboor. Om hierdie aksie in film weer te gee, sal enkele sekondes in beslag neem en die toeskouer sal moontlik dink dat hy 'n enkele foto gesien het as gevolg van die retensie- en projeksieprosesse van visuele waarneming. Alhoewel die visuele beeld nie langer sigbaar is nie, is die betragter reeds met die volgende beeld op die skerm gekonfronteer (Crary 1990: 16, 110-111).

Volgens van den Berg (2009) verwys die optiese nabeeld (sonder 'n koppelteken) gewoonlik na die "eng oftalmiese veld"<sup>7</sup>, terwyl "temporele verplasinge, sekswense, vervangings en betrokkenhede" na 'n na-beeld (met 'n koppelteken) verwys. Op die basis van die sogenaamde "retinale retensie" of "optiese na-beeld" vind 'n dinamiese beeldkaskade plaas deur middel van 'n aantal beeldtipes (onder meer metaforiese beelde, denkbeelde, mentale beelde, geheuebeelde, ensovoorts). Dit is dus 'n proses waar die menslike verbeelding 'n groot rol speel in teenstelling met 'n dominante rol by kunswerke.

Nabeelding kan as volg omskryf word:

... a sensation that lingers after the visual stimulus has disappeared—but also, more importantly, a theoretical domain influenced by other semantic forces tending to destabilize the notion of the image. [...] [image] includes tropes, mental arrangements of spatial information, and the effects of perceptual organization [...] of "the real." (Resina & Ingenschay (eds). 2003: xi–xii, 1).

---

<sup>7</sup> [http://www.argief.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=print\\_article&news\\_id=73788&cause\\_id=1270](http://www.argief.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=print_article&news_id=73788&cause_id=1270)

Die denkbeeldige na-beelding is dus meer gevorderd en anders as die optiese nabeeld wat hierbo beskryf word en sluit onder meer fenomene in soos entoptiese vorme (visuele/perseptuele effekte van die oog),<sup>8</sup> stroboskopiese effekte en ander optiese illusies.

Max Wertheimer het sy studie in *beta*-beweging in 1912 onder die titel, *Experimental studies on the seeing of motion*, gepubliseer (Dalle Vache 2003: 164). *Beta*-beweging behels die projeksie van byvoorbeeld twee beelde: in die eerste filmbeeld word 'n balletjie aan die linkeronderkant van die filmraampie vertoon; die tweede filmbeeld wat direk daarna vertoon word, is die bal aan die regterkant van die filmraampie. Nadat beide filmraampies vertoon is, wil dit vir die toeskouer voorkom asof die bal van links na regs beweeg het, terwyl dit slegs 'n perseptuele verskynsel is. *Beta*-beweging is een van die Gestaltpsigologie se persepsieteorieë en kan met die *phi*-fenomeen vergelyk word (Anderson & Anderson 1993: 5). Volgens Wertheimer se teorie sal die “successive exposures, the resulting Phi process will, under the best conditions, continually join [the successive items] together, giving rise to a single, continuous total event” (De Laureatis 1978: 82). Die *phi*-effek skep dus 'n indruk van wolkerigheid rondom 'n voorwerp wat teen 'n bepaalde spoed beweeg. So kan *phi* ook ontstaan wanneer 'n flitslig byvoorbeeld in stikdonker te groter word om 'n ligsirkel te vorm. Deur middel van hierdie sensoriese verskynsel word die bewegende liggpunt vervloei tot 'n ligsirkel.

Daar is immers groot verskille en ooreenkomste tussen 'n *phi*-effek in die oog en Kentridge se wolkerigheid op papier en film. In die titel van die boek *A theory of /cloud/* plaas Hubert Damisch (2002) die betekenaar “cloud” tussen skuinsstrepe om aan te toon dat hy eerder wolke as semiotiese tekens gebruik het, in plaas daarvan om wolke as realistiese elemente in perspektief te gebruik. Damisch (2002: 16) skryf dat “/Cloud/ is not an instrument adopted by a style; it is the very material of a *construction*” en dat dit ook ruimte kan aandui (Damisch 2002: 17). Die wolkerigheid wat dus in Kentridge se gefotografeerde en geprojekteerde tekeninge ontstaan, het weens die voortdurende uitvee / uitwis van tekeningelemente, gevolglik tot 'n narratiewe wolkerigheid binne die verhaalvlak (kronotoop, karakter, toneel en aksie) gelei.<sup>9</sup> Sien ter illustrasie byvoorbeeld

---

<sup>8</sup> Sien byvoorbeeld foto's van die sogenaamde “eye floaters”: <http://www.mouches-volantes.com/gallery/gallery-spot1.htm> en entoptiese kuns: <http://www.mouches-volantes.com/gallery/gallery-popup.htm>.

<sup>9</sup> [http://criticalinquiry.uchicago.edu/agency\\_and\\_automatism\\_photography\\_as\\_art\\_since\\_the\\_sixties](http://criticalinquiry.uchicago.edu/agency_and_automatism_photography_as_art_since_the_sixties)

die tekeninge van die branders wat op die strand klots en terugbeweeg terwyl die jong seun wat van rots tot rots spring in Kentridge se animasiefilm, *Tide table* (2003).

Crary (1990: 104-105) bevestig dat “research on afterimages had suggested that some form of blending or fusion occurred when sensations were perceived in quick succession, and thus the duration involved in seeing allowed its modification and control.” Hierdie nabeeld-gewaarwording kom veral voor wanneer daar na rolprente gekyk word en is in essensie die basis vir Resina se denkbeeldige nabeeldingsprosesse wat Kentridge deur sy animatiewe kunswerke aanspreek.

In Joan Ramon Resina (2003: 1-22) se teoretiese essay “The concept of after-image and the scopic apprehension of the city” verwys hy onder andere na Walter Benjamin se “instability of the image” (Resina 2003: 13) en Roland Barthes se verklaring van die semantiese beeld (Resina 2003: 13-20). Resina konsentreer op die ontologiese gaping tussen waarneming en weergawe wat hy met behulp van filmiese voorbeelde van nabeelding binne die stedelike omgewing toelig, byvoorbeeld Fritz Lang se *Metropolis* en Ridley Scott se *Blade Runner* (Resina 2003: 4, 20). In Kentridge se film, *Johannesburg* (1989), ondersoek en verbeeld hy die denkbeeldige nabeeldingsproses, hoe die karakters se oordeel van die stedelike metropolis gevorm en bewerk word, dit ondermyn, vernietig en weer herontdek word deur die verloop van die film.

Die toeskouer verbeel hom dat hy na aaneenlopende, vloeiende beweging op die skerm kyk, maar inderwaarheid word hierdie illusie van beweging deur ’n geprojekteerde sekvens van filmraampies gevorm wat elkeen net ’n bietjie van die vorige raampie verskil en wat teen ’n hoë spoed verby die lens beweeg. Die filmkamera belig ’n enkel raampie op ’n keer – elke filmraampie is dus ’n foto in eie reg. As gevolg van hierdie optiese tegniek bloei die een filmraampie in die volgende filmraampie. Dit lei gevolglik tot ’n illusie van vloeiende beweging sonder flikkering. Visueel kan dit as volg voorgestel word: ’n sekonde film kan as ’n aaneenlopende lyn gesien kan word, \_\_\_\_\_, maar inderwaarheid is dit ’n onderbroke stippellyn - - - - - . Die toeskouer is onbewus van die optiese effek van die optiese nabeelde wat die gapings vul tussen filmraampies, en denkbeeldige nabeelde en herinneringsbeelde wat die gapings tussen tekeningepisodes, tussen vertelepisodes, tussen lees-episodes en verhaalkomponente vul. Hierdie aksies van verskillende soorte nabeelde versmelt met die nuwe beeld nadat die beelde reeds van die skerm verdwyn het.

Animasiefilms word gewoonlik teen 12 raampies per sekonde vertoon, terwyl stilfilms (*silent movies*) 16 raampies per sekonde en natuurlike beweging (gewone films) 24 raampies per sekonde vereis. Wanneer die spoed waarteen die film geprojekteer word verander of vinnig versnel, sal die filmbeelde rukkerig (*jerky*) begin vertoon. By die vroeë films is die swart raampies tussen opeenvolgende filmraampies dikwels beklemtoon – dit het tot langer donker periodes en flikkering (*flicker*) aanleiding gegee. Nadat hierdie flikkerprobleem opgelos is, was die stremming heelwat minder op die kyker se oë en die illusie van beweging gevolglik meer oortuigend.

Joseph Plateau<sup>10</sup> en Simon Ritter von Stampfer se eksperimente met die *persistence of vision*-fenomeen het aansienlike belangstelling uitgelok. In 1824 het Peter Mark Roget (1779-1869), die outeur van die bekende tesourus, 'n praatjie by die British Royal Society gelewer getiteld, *The Persistence of Vision with regard to moving objects* (Anderson & Anderson 1993: 3) wat ook later gepubliseer is. In hierdie publikasie het Roget verklaar dat die waargenome retinale beeld (met ander woorde die retinale registrasie van 'n bewegende objek) (*image*) nog vir 'n fraksie van 'n sekonde (ongeveer 'n tiende van 'n sekonde) deur die retina van die menslike oog behou is, voordat dit deur die daaropvolgende beeld vervang is. Wanneer aksie/beweging op film vasgevang word en met 'n projektor geprojekteer word, wil dit voorkom asof die aksie aaneenlopend is. By nadere ondersoek van 'n film word dit egter duidelik dat 'n film uit 'n sekwens van stilbeelde of raampies bestaan. Wanneer die film geprojekteer word, word die aksie as voortdurende beweging gesien.<sup>11</sup>

Bogenoemde *persistence of vision*-fenomeen is egter deur die navorsing van Joseph en Barbara Anderson (1993) weerlê soos uiteengesit in hul essay “The myth of persistence of vision revisited”<sup>12</sup> waarin hulle verklaar: “persistence of vision [...] is a myth!”. Anderson & Anderson poog deur beide hul essays (1978 en 'n opvolg in 1993: 4) om

---

<sup>10</sup> Teen die laat 1820's het Joseph Plateau gevolg met velerlei nabeeldekseksperimente en het hy tot die slotsom gekom dat retinale nabeelde by die kleurwiel verskil van intensiteit, kleur, tyd, rigting asook stimulus. Plateau het ook bepaal dat retinale nabeelde omtrent 'n derde van 'n sekonde duur. Deur sy navorsing het Plateau bewys dat retinale nabeelde deur 'n aantal positiewe en negatiewe stadiums beweeg voordat dit eindelijk verdwyn het (Crary 1990: 107).

<sup>11</sup> Die Britse wiskundige, Peter Mark Roget, het in 1825 bewegende treinwiele deur die vertikale hortjies van die heining geobserveer en geskryf dat dit wil voorkom asof die wielspeke bewegingloos is of in trurat beweeg. Hierdie waarneming kan verklaar word omdat die verskillende wielspeke op dieselfde tydstip tussen die heininghortjies met gereelde tussenposes sigbaar word (Crary 1990: 106; Anderson & Anderson 1993: 3).

<sup>12</sup> Hierdie artikel het reeds in 1978 die eerste keer verskyn onder die titel *The Myth of Persistence of Vision* (Anderson & Fisher).

die saak reg te stel en 'n akkurate beskrywing van beweging te lewer. Anderson & Anderson (1993: 11) beweer dat “[t]he changes from frame to frame in “live action” cinematography are small – not an instant of apparent motion as it is usually presented”. Die konsep van die passiewe kyker is vervang deur 'n konsep van kykers wat “interface with motion pictures” (Anderson & Anderson 1993: 12). Kykers prosesseer dus beweging in “active meaning-seeking ways” en let op die dinge wat verander en dít wat nie verander nie. Hul vervolg deur hul stellings dat: “We seek greater clarity of both our vision and our understanding [...] whether everything in our field of vision is moving or whether only certain things are moving”. Deur hierdie elemente word 'n nuwe teorie van die rolprent daargestel en is daar geen illusie nie.

### 3.3 Rariteitskabinette (*Wunderkammern*), optiese toestelle en speelgoed

Stafford (2001a: 3) verwys na die optiese toestelle en speelgoed as allegoriese kuriositeite in die vroegmoderne rariteitskabinette (*Kunst- und Wunderkammern*) waar onder meer die eerste beeldprojeksies en anamorfose aangetref is:

That earlier societies were interested in unveiling media that made manifest invisible presences through ‘mechanical helps,’ ‘artificial organs,’ and ‘curious eyes’ will not be an alien concept to the third millennial visitor — by now accustomed not only to using virtual search engines to sail toward elusive data but also to hearing fantastic reports from modern investigators into the intangible.

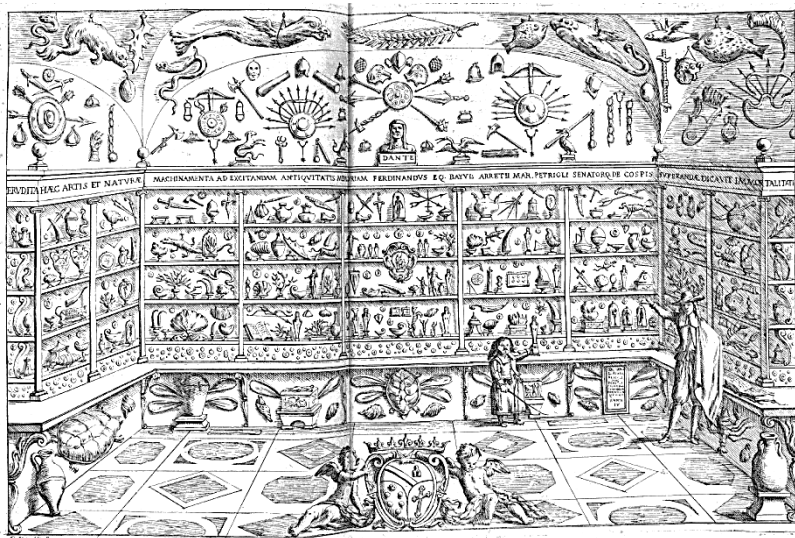
In die inleiding tot Horst Bredekamp se boek *The lure of antiquity and the cult of the machine* omskryf Anthony Grafton (Bredekamp 1995: xii-xiii) Bredekamp se *Wunderkammern*-konsep as volg: “... a particular, identifiable moment in early modern and cultural history [...] enchanted garden of acquisitiveness and curiosity, [...] the nostalgia for the perfection of a classical past and the desire for the power of a scientific future all fitted together as organic parts of one sensibility and one enterprise”.

Bredekamp (1995: 2, 4, 31, 48) omskryf in sy boek hoe outomata, optiese apparaat soos magiese lanterns en die negentiende-eeuse gepopulariseerde fantasmagorieë uit die oorgeërfde terrein van kuriositeite en wonder ontspring het. Bredekamp (1995: 28) beweer dat die *Kunstkammern* baie gewild was tussen 1540 en 1740 en dat daar byvoorbeeld nie 'n klipversameling, 'n prentgalery of 'n antieke versameling was wat nie daardeur beïnvloed was, of daardeur uitgedaag is nie. Die *Kunstkammern* het drie vertikale lae van ontwikkeling gekombineer: “ from *naturalia* to *artificialia* to *scientifica* (Bredekamp 2009: 36). Bredekamp beweer verder dat tegnologiese innovasies soos fotografie, televisie, rekenaarkuns en digitale beeldingsprosesse die betragter se

persepsies van die moderne wêreld verander het. Hy fokus voorts op die ontwikkeling van multimedialuns wat byvoorbeeld laserskywe (CD-ROM), videovertonings en klankgrepe en die kommersialisering van die internet gebruik.



**Figuur 3.4**  
Ferante Imperato se ets van 'n Wunderkammer met kabinette uit sy *Dell'istoria Naturale* (Napels, 1599)



**Figuur 3.5**  
Ferdinando Cospi se ets van 'n Wunderkammer verbeeld. Uit *Lorenzo Legati*, Museo Cospiano (Bologna, 1677).

Versamelaars het aanvanklik hul seldsame versamelstukke en rariteite in rariteitskabinette (*Wunderkabinette*)<sup>13</sup> uitgestal (Figuur 3.6), maar soos hul versamelings gegroei het, het hul wonderkamers (*Wunderkammern*) ingerig waar besoekers hierdie versamelings kon besigtig (Figuur 3.4 en detailuitbeelding in Figuur 3.5). Hierdie wonderkamers was inderwaarheid die eerste museums as “... repositories of ‘*machinamenta artis et naturae*,’ [...] the term ‘*machinamenta*’ [...] captured the broader meaning of the *Kunstkammer* [...] all objects collected with a particular purpose in

<sup>13</sup> “[John] Locke considered this cabinet to be a container for all things of the physical world which could be represented in pictures” ((Bredenkamp 2009: 41).  
Sien ter illustrasie die Augsburg wonderkabinet (1620 – 1630) in die J. Paul Getty Museum.  
Verkrygbaar by: ([http://www.getty.edu/art/exhibitions/devices/html/augsburg\\_cabinet.html](http://www.getty.edu/art/exhibitions/devices/html/augsburg_cabinet.html)).

mind—natural formations as well as sculpture, buildings, paintings, instruments, and machines” (Bredekamp 2009: 44).



**Figuur 3.6**  
Een en twintigste-eeuse  
*Wunderkabinette* in die  
vorm van ’n 1/12 skaal  
Victoriaanse  
pophuiskabinet

In die afdeling “Revealing Technologies / Magical Domains” in Barbara Stafford en Frances Terpak se J. Paul Getty Museum-katalogus, *Devices of wonder* (2001a: 1), vra Stafford hoekom iemand van die digitale tyd en eeu teruggaan in die tyd en geskiedenis en inspirasie put uit die eenvoudige optiese toestelle van meer as ’n eeu gelede.<sup>14</sup> Stafford (2001d: 82) verklaar verder:

Optical devices played a key role in this dialectical process of joining earthly to unearthly experiences. Specifically, the technologies of projection, magnification, and transparency made it possible to permeate tangible substances with intangible light. Cray beweer dat die klem in die negentiende eeu verskuif het na ’n nuwe wetenskaplike belangstelling in en bewustheid van optiese toestelle (veral die *camera obscura* en die *stereoskoop*) en vermaaklike speelgoed. Hierdie dubbelslagtigheid is tipies van al die optiese apparaat wat in hierdie hoofstuk behandel word. Alhoewel hierdie optiese toestelle/apparaat ’n eksperimentele wetenskaplike oorsprong gehad het, is hul

<sup>14</sup> “How do we coordinate the variable, physically based analog past with the programmed, chip-driven digital present? How do we bring vanished mechanisms into our midst again so they can provide substance to the thinned formats of virtuality, thoughtful alternatives to the automated logic of cybernetics?” (Stafford 2001a: 1).

populêr aangewend in die kwasiwetenskaplike atmosfeer van vermaak, verstrooiing en algemene tydverdryf. Die vermaaklikheidswaarde van die optiese toestelle het veral gelê in die illusie van beweging wanneer die toestel gedraai of getol is. Crary (1990: 7, 8 en 16) beklemtoon die klemverskuiwing van optiese speelgoed soos die *stereoskoop* en *phenakistoskoop* van eenvoudige wetenskaplike uitvindings verskuif het tot industriële visuele instrumente vir massageniëting.

Kentridge het van visuele tegnologiese uitvindings soos vroegmoderne optiese speelgoed (phenakistoskope), ‘shadow plays’, anamorfose, stereoskope, projektors, Victoriaanse voorkamerspeletjies en vroeë rolprente ondersoek, eksperimente daarmee uitgevoer en dit in sy kunswerke met narratief en ruimte gekombineer om die optimistiese moderne popularisering van die gesag van die wetenskap in die vermaaklikheidswêreld te kritiseer. Die ruimtelike konfigurasie van laat-negentiende- en vroeg-twintigste-eeuse toneel- en rolprentteaters (‘bioskope’) is verwant aan optiese toestelle deurdat hulle die ruimtelike omgewing van betragters bepaal. Kentridge het byvoorbeeld vir sy uitstalling in 2008 by die Marian Goodman Galery, ’n hele aantal werke ten toon gestel wat deur stereoskope beskou moes word. Rudolf Frieling skryf dat “... stereoscopic and telescopic devices establish a clear distinction between an object and its visual representation through a mechanical setup. To look through a lens or into a machine is to see a world invisible to the naked eye” (Rosenthal 2009: 154).

Europese wetenskaplikes en uitvindings soos sir John Herschel, dr. John Ayrton Paris, Simon Ritter von Stampfer, Horner en Franz von Uchatius het gedurende die negentiende eeu heelwat navorsing oor die produksie en projeksie van visuele beweging gedoen en met optiese toestelle geëksperimenteer. Optiese speelgoed en toestelle is vir hul opvoedkundige-, didaktiese- en vermaaklikheidswaarde deur Victoriaanse ouers gebruik. Die vroeë uitvindings het uiteenlopende tipes illusionistiese beeldmateriaal in hul vertonings aan hul toeskouers voorgedien: van verre en nabye ruimtes (byvoorbeeld watervalle in Afrika en ysberge in die Noordpool) tot oëverblindende en magiese illusies en lanternskyfies. Nadat films algemeen gevestig is, kon toeskouers veranderende en bewegende beelde binne ’n spesifieke tyd beleef, byvoorbeeld die tyd wat die verteller gebruik om stories aan sy beelde te verskaf.

Die uitvinding van verskeie optiese vermaaklikhede en speelgoed soos die *Fantasmagoria* van Étienne-Gaspard Robert (1797), die *toumatroop* (1825), die *phenakistoskoop* (1832),



die *soötroop* (ongeveer 1867) en die *praksinoskoop* (1877), was gemoeid met die illusie van bewegende beelde. Hierdie name is almal van Griekse woorde afgelei, byvoorbeeld *tropeō* (om te draai) en *skopeō* (om na te kyk). Alle optiese speelgoed deel een sentrale kenmerk – hul speel visuele toertjies met die oë van die toeskouer. Elk van die volgende toestelle onder bespreking moet nie alleen binne hul eie beperkings en potensiaal gesien word nie, maar as stappies nader aan die rolprent as sodanig.

### 3.3.1 Die toumatroop of wonderwiel

Net soos die *Wunderkabinette* en *Wunderkammern* wondere en fantasmagoriese kuriositeite na die algemene publiek gebring het, het dr. Paris se toumatroop visuele wondere binne die bereik van die algemene publiek gebring.

Die Britse fisikus, dr. John Ayrton Paris, het begin om toleksperimente met muntstukke uit te voer: wanneer hy 'n muntstuk getol het, het sy oë die voorkant en agterkant van die muntstuk tot 'n gekombineerde beeld versmelt. Hierdie toleksperiment van dr. Paris het indirek tot die ontwikkeling en gewildheid van die toumatroop<sup>15</sup> onder die publiek in Londen aanleiding gegee (Crary 1990: 105).

Verskillende voorstellinge is weerskante van 'n klein ronde skyf aangebring (Figuur 3.7), byvoorbeeld 'n leë voëlhok aan die een kant en 'n voëltjie op die keersy. Wanneer die toutjies aan weerskante van die skyf styfgetrek is, het die ronde skyf vinnig begin roteer en sodoende 'n illusie gevorm. Dit het gelyk asof die voëltjie binne die voëlhok verskyn het. Alhoewel die toumatroop nie beweging verbeeld het nie, het hierdie eenvoudige toestel die twee nabeelde visueel tot 'n enkel visuele beeld versmelt (Crary 1990: 105). Paris het die verhouding tussen sy toestel en die retinale nabeelde as volg beskryf (Crary 1990: 105-106):

---

<sup>15</sup> Grieks: *thauma* = wonderwerk; *tropos* = draai. Ook bekend as *Wunderdreber* – *turning wonder* of *wonder disc* (Mannoni 2004: 230). Die toumatroop (*thaumatrope*) is 'n kartonskyf wat aan weerskante met 'n stukkie tou geheg is. Verskillende voorstellinge is geverf, geplak en later kommersieel gedruk op beide kante van die skyf. As die toutjies aan weerskante getrek word, dan draai die skyf vinnig en die twee voorstellinge vermeng tot een. Hierdie optiese toestel is in 1825 deur W.H. Fitton (1780-1861) en John Ayrton Paris (1785-1856) ontwikkel, nadat hul oorspronklik deur Charles Babbage (1792-1871) se uitvinding geïnspireer was (Mannoni 2004: 230).

An object was seen by the eye, in consequence of its image being delineated on the retina or optic nerve, which is situated on the back part of the eye; and that it has been ascertained, by experiment, that the impression which the mind thus receives, lasts for about the eighth part of a second after the image is removed ... the Thaumatrope depends upon the same optical principle; the impression made on the retina by the image, which is delineated on one side of the card, is not erased before that which is painted on the opposite side is presented to the eye; and the consequence is that you see both sides at once.

Vroeë toumatrope het dikwels beide beelde en woorde bevat, byvoorbeeld: *I WANT TO GET OUT* (die een kant van die skyf stel 'n rot voor terwyl die keersy 'n rothokkie verbeeld).



**Figuur 3.7**

Die beeld hierbo verbeeld beide kante van 'n toumatroop. Die teks op die voorkant lui: *Why is a pointer dog like a Highwayman* en vervolg dan op die keersy: *Because he is in quest of prey*. Wanneer die toumatroop gedraai word, versmelt die visuele beeld van die hond met die voëls en dit lyk dan asof die hond die voëls jag

By toumatrope word die bewegingsaksie dus in twee fases opgebreek – die eerste stilbeeld op die een kant van die sirkel en die tweede beeld op die keersy. Wanneer die toutjies getrek word, word die eerste beeld waargeneem, die nabeeld behou terwyl die oog reeds besig is om die volgende beeld vas te vang. Die betragter word visueel agtergelaat met 'n versmelte beeld. Wyver (1989: 10-11) stel dit as volg:

And as stimuli come in, one which follows rapidly on another can mask the former, allowing the brain to compensate for likely changes. This information about changes is understood automatically, and in an area of the brain separate from the primary acts of perception. So as long as images are exposed at a speed below the perceptual threshold (as with film's 24 frames per second) they will be read as continuous.

Die kunstenaar Mary W. Alsop, het 'n paar humoristiese toumatrope (c. 1840) die lig laat sien, byvoorbeeld 'n prediker wat binne en buite sy preekstoel verskyn asook 'n kaalkop vrou wat met 'n kop vol krulle sit as die skyf getol word.<sup>16</sup>

Die toumatroop is een van die belangrikste toestelle om visuele waarneming te destabiliseer deur fantasiebeelde en illusies van spookagtige en wolkerige gelyktydigheid daar te stel, vandaar die term “wonder”. Dit was dan ook die voorloper van vele optiese toestelle en speelgoed wat in die afsienbare toekoms sou volg. Die toumatroop is 'n vermenging van 'n speelding en 'n wetenskaplike eksperiment. As fantasmagoriese verskynsel het dit wetenskaplikheid, vermaak, bedrog, behendigheid (*sleight of hand*) en vertonerigheid vermeng op dieselfde wyse as dit waarop die kritiek van Plato se grotgelykenis gerig is.

Alhoewel dieselfde kritiek by Kentridge gevind word, verskil sy kritiek met die van Plato. Michael Auping skryf Kentridge se animasies “... engage a different kind of magic, not so much a sleight of hand as what the artist calls ‘stone-age filmmaking’ ” (Rosenthal 2009: 229) terwyl hy besig is met die tekenproses. Sy hande is “ever-present as marks appear, develop, are erased, and are reconfigured [...] like graffiti on city walls, the imagery is constantly invented, displaced, and re-invented”. Net soos die Franse filmpionier, Georges Méliès, het Kentridge van soortgelyke tegnologiese behendighede (*sleights of hand*), visuele humor en illusies in sy films gebruik gemaak. Rosenthal (2009: 52) skryf dat Kentridge gehou het van die wyse waarop Méliès tyd in sy film *Le voyage dans la lune* (1902) omgekeer het en probeer aantoon hoe dit sal wees as die toekoms onthou kan word. Gevolglik het Kentridge van soortgelyke effekte in sy eie films gebruik gemaak. Kentridge trek hierdie visuele behendigheid deur na sy film *7 Fragments* en die opera *The Magic Flute* waar Mozart se operamusiek sy behendigheid ondersteun. In beide werke stal Kentridge homself ten toon as 'n skimagtige towenaar, 'n voorganger van Papageno wat voëls op 'n magiese wyse nadertrek.

### 3.3.2 Die phenakistoskoop

Die Belgiese ontleedkundige en fisikus, professor Joseph Antoine Ferdinand Plateau (1801-83), het in 1829 sy navorsing oor *persistence of vision* en die nabeeld gepubliseer. Cray (1990:16) beweer dat “[the phenakistoscope ...] designed for the illusory simulation of movement, was produced in the midst of the empirical study of retinal

---

<sup>16</sup> <http://www.dickbalzer.com/Thaumatropes.260.0.html>.

afterimages". Rondom 1830 het Plateau 'n optiese kultoestel, genaamd die phenakistoskoop,<sup>17</sup> ontwikkel wat beweging deur middel van tekeninge gesimuleer het en voorts ook sy teorieë ondersteun het.

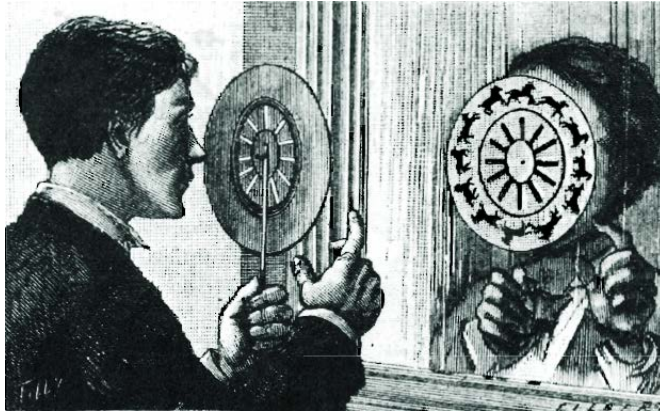
Die phenakistoskoop is 'n dun, ronde, kartonskyf wat in 'n aantal straalinsnydings aan die buiterand van die skyf verdeel. 'n Sekwens van sestien visuele voorstellinge van figure in opeenvolgende stadiums van beweging is tussen die straalinsnydings op die keersy geteken of geverf (Figuur 3.8). Dansende narre, sirkusartieste of helderkleurige geometriese ontwerpe was gewilde versierings (Terpak 2001g: 356). Die ronde skyf is vertikaal op 'n handvatsel gemonteer. Wanneer die skyf voor 'n spieël gedraai is, is elke voorstelling vir 'n enkele toeskouer deur 'n aparte spleet waargeneem. Hierdie splete omring nie elke afbeelding nie, maar dien tog as 'pretraam' om die stadiums van beweging van die figure van mekaar te skei. Wanneer die opeenvolgende voorstellinge vinnig na mekaar waargeneem word, word 'n illusie van bewegende figure (die ingevoerde afbeelding) sigbaar. Die eindeffek was nie dié van 'n reeks voorstellinge nie, maar eerder 'n enkele voorgestelde figuur in beweging of 'n bewegende geometriese ontwerp en kleurespel wat oor-en-oor herhaal word. Plateau se phenakistoskoop was 'n belangrike voorloper van beweging in film omdat hy deur beide sy teoretiese en praktiese navorsing bepaal het dat 16 beelde per sekonde die ware Jakob is om oortuigende aaneenlopende beweging weer te gee.

In 2000 het William Kentridge 'n phenakistoskoop gemaak wat hy ook *Phenakistoskoop* noem, maar wat die optiese bewegingsbeginsel omkeer (Figuur 3.9). Die phenakistoskoop-toestel is uit twee metaalstawe, 'n handvatsel en twee vinielplate, gevorm. Kentridge se skyf daarenteen hoef nie voor 'n spieël gedraai te word nie, want die voorstelling is reeds op die agterste plaat afgedruk. Kentridge verklaar die werking van sy phenakistoskoop as volg

To test the principle of the device I cut crude holes into gramophone records, attached a dowel stick and spun them. And when it came to making the final edition, gramophone records still seemed a good scale and material to work with. ... I wanted the phenakistoscope to work in reverse. When you turn the handle slowly, the whole procession moves around the spindle. When you look through the gaps in the second (front) record and turn the handle, the figures should appear to stay in place, only passing their burdens from one to another (Law-Viljoen 2006: 89).

---

<sup>17</sup> Grieks: *phenakizein* = om te mislei of te bedrieg deur vals weerkaatsings; *skopeo* = om te kyk, om te sien (Mannoni 2004: 224).



**Figuur 3.8**

In hierdie tekening/gravure word die gebruik van Joseph Plateau se *Phenakistoscope* aangedui. Wanneer die skyf gedraai word en die toeskouer deur die straalinsnydings na die beelde kyk, word 'n illusie van beweging sigbaar



**Figuur 3.9**

In William Kentridge se *Phenakistoscope* (2000) het hy die optiese bewegingsbeginsel omgekeer, want die voorstelling is reeds op die agterste plaat afgedruk.

Hierdie werk bestaan uit vier kleurlitografiese kaarte wat uit *Bacon's Popular Atlas of the World* (1893) en *The Oxford Atlas* (Oxford University Press, 1951) afkomstig is. Elke afdruk is uitgeknipt en op 'n grammofoonplaat geplak. Op die voorste vinielplaat (naaste aan die betragter) is 'n ronde vinielplaatetiket geplak waarop die grys en swart getekende skadubeeldman met 'n grammofoontrumpet-kop teen 'n gekleurde, gedrukte kaartagtergrond loop. Rondom hierdie sentrale figuuretiket is twaalf

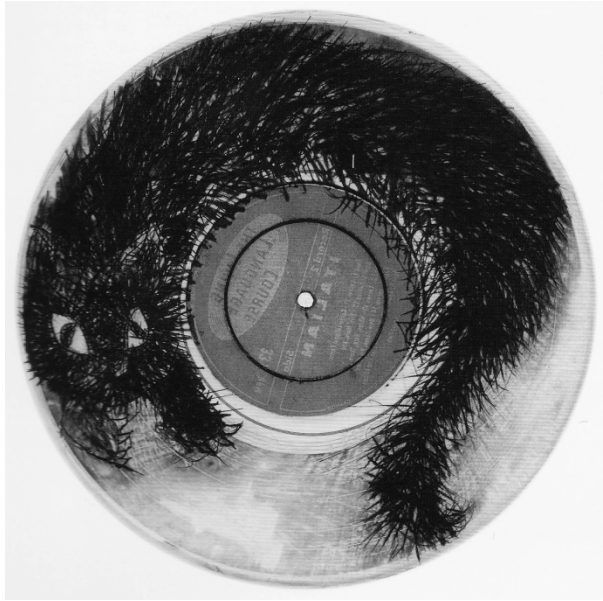
reghoekige insnydings gemaak waardeur daar na 'n tweede plaat met twaalf verskillende skadufigure gekyk kan word.

Hierdie silhoeëtfigure loop rondom 'n aardbol elkeen met sy eie vrag (grawe, vurke, hout op die kop, ensovoorts) (Figuur 3.9). Wanneer die handvatsel gedraai word, roteer die twee plate in verskillende rigtings. Wanneer daar dus deur die reghoekige insnydings na die tweede plaat met twaalf figure gekyk word, wil dit gevolglik voorkom asof die figure stilstaan en bloot hul vrag van die een na die ander verplaas. By Plato is die mensgemaakte of tegniese voorwerpe wat agter die muur gedra word, alreeds afbeeldings van afbeeldings. Hul skaduwees is des te meer skimagtig as afbeeldings van afbeeldings (*simulacra*). Hierdie konteks staan dus teenoor tegnologiese prestasie. Wanneer Kentridge by hierdie vroeë tegnieke aangesluit het, het hy dit gebruik om dit te kritiseer. Kentridge het met sy *Phenakistoscope*-toestel die teenoorgestelde vermag as wat die doel was van die oorspronklike phenakistoskope wat eenvoudige beweging van diere in sekvens verbeeld het. Kentridge stel met hierdie toestel voor, of sterker: voer met hierdie toestel op (*perform*) “... struggles that are far fiercer and more ruthless: the disastrous downfalls of men, nations and ideals. Worlds away from the irony of Walt Disney or Pixar technology: Kentridge treats animation as a tool for exploring memory and the unforeseen, often tragic, byways of history” (Alemani 2006: 8).

Wanneer Kentridge se phenakistoskoop (Figuur 3.9) gedraai word, lyk dit asof sy tekening van figure in prosesie, inderdaad beweeg. Kentridge het die figure-in-prosesie-tema in latere werke soos *Portage* (2000) verder gevoer en herhaal die basiese sirkelvorm in latere werke soos sy akwatintets, *Atlas procession II* (2000)<sup>18</sup> en sy anamorfiese, droënaaldets, *Living language (Cat)* (1999) (Figuur 3.10).

---

<sup>18</sup> Die prosesiefigure in *Atlas Procession II* (2000) is waarskynlik geïnspireer deur fotografiese beelde van Rwandese, Mosambiekse en sentraal-Europese vlugtelinge wat voortdurend aan die migreer is.



**Figuur 3.10**  
William Kentridge se droënaaldets,  
*Living language (Cat)* (1999)

### 3.3.3 Die soötroop<sup>19</sup> of “wiel van die lewe” en sy voorlopers

Optiese toestelle soos die *stroboskoop* van Stampfer en William G. Horner se *soötroop* (“wiel van die lewe”) het in 1834 hul verskyning gemaak. Dit was veral die soötroop, ’n draaiende silinder met ’n sekvens van beelde van dansers, bokseers en akrobate in verskillende posisies wat tot ’n illusie van beweging aanleiding gegee het deur middel van nabeelde (Figuur 3.11). Deur middel van optiese illusie word die oog blootgestel aan vinnige opeenvolgende posisies van foto’s/prente van beelde in sekvens wat tot ’n illusie van beweging aanleiding gee.

Die Oostenrykse wetenskaplike en meetkundige, professor Simon Ritter von Stampfer (1792-1864) het in 1832 ’n toestel ontwikkel wat hy ’n *stroboskoop*<sup>20</sup> (Mannoni 2004: 224) genoem het. Hierdie toestel is deur Michael Faraday se *Michael Faraday’s Wheel* en die uitvindings van Roget geïnspireer (Krasner 2004: 6). Die stroboskoop het uit twee skywe bestaan, wat op ’n spindel gemonteer is en op sikliese, reëlmatige beweging (soos by meganiese masjinerie) fokus. Wanneer die gekaatste tekeninge van die stroboskoop deur die buitenste gleuwe waargeneem word, is ’n bewegingsillusie soortgelyk aan dié van die phenakistoskoop in die spieël gevorm.

<sup>19</sup> Engels: *Zoetrope* of *Zootrope*. Grieks: *zoe* = om te lewe; *tropos* = om te draai. Die Soötroop is ook bekend as ’n Daedaleum, ‘slit drum’, ‘wonderdrom’, or ‘wiel van die lewe’.

<sup>20</sup> *Strobo* beteken draaikolk.

In 1834 het William George Horner (1786-1837) die stroboskoop baie verfyn en sy nuwe uitvinding 'n *Soötroop* genoem. Die sikliese karakter van die stroboskoop is in wese meganies oftewel masjinaal. Die konstante sikliese beweging bied die basis vir die kamera en die projektormasjinerie soos aangewend deur Kentridge se “handaan-gedrewe” toestelle.

In die artikel “On the Properties of the Daedaleum, a New Instrument of Optical Illusion” (1832), beskryf Horner die toestel in detail en verklaar hoekom hy dit 'n *Daedaleum* genoem het.<sup>21</sup> Horner het die plat skyf en spieël deur 'n potagtige metaalsilinder vervang. 'n Sekwens van twaalf illustrasies of gedrukte voorstellinge van opeenvolgende bewegingsaksies was op 'n strook papier geteken of gedruk. Hierdie beelde is horisontaal op die onderste helfte van die binnekant van die *soötroop* aangebring – dus kon een stel animasies maklik met 'n nuwe stel vervang word. Die lang gleuwe is met gelyke tussenposes teenoor elke beeld gerangskik. Hierdie ruimte tussen elke gleuf stem ooreen met die oopaak gedeeltes van die filmraampie wat deur die kamera- of projektorsluiser beweeg (een beeld moet eers heeltemal voor die lens verwyder word voordat die volgende beeld voor die lens kon inskuif).

Die silinder was op 'n vertikale as gemonteer. Wanneer die silinder horisontaal gedraai word, kon verskillende toeskouers tegelykertyd rondom die *soötroop* deur die lang, reghoekige gleuwe op die boonste helfte van die silinder, na die beelde kyk – dit was vooruitgang op die phenakistoskoop – en die begin van filmprojeksie soos ons dit vandag ken. Hoe vinniger die *soötroop* geroteer is, hoe meer egalig het die animasie vertoon. 'n Springende perd of 'n kind op 'n swaai was gewilde onderwerpe vir *soötroop*-animasies. Dit wil voorkom asof die beelde beweeg: die swaai beweeg heen en weer en die perd val en staan weer op tydens sy springoefening (Figuur 3.11).

In 1834 het Baron Franz von Uchatius 'n stroboskopiese toestel (soortgelyk aan 'n fantaskoop) met 'n towerlantern ('n argaïese skyfieprojektor wat met kerslig gewerk het) gekombineer. Vir Kentridge was die towerlantern 'n soort omkering, aktivering of dinamisering van die *camera obscura* in sy werk. Daarna het hy 'n klompie van hierdie projektor-lanterns langs mekaar in 'n ry of in 'n semi-sirkel geplaas terwyl hy almal op dieselfde skerm gefokus het. Elke lantern is daarna met 'n daaropvolgende

---

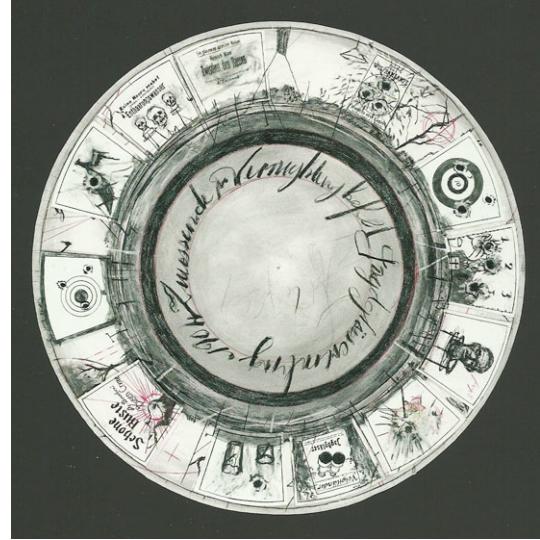
<sup>21</sup> “This was a reference to Daedalus, the builder and sculptor from Greek mythology who is reputed to be the first to have sculpted humans and animals in motion” (Mannoni 2004: 201).



handgeskilderde glasskyfie in die bewegingsreeks gelaai. Daarna het Uchatius met 'n ligbron van lantern tot lantern gehardloop. Dit het veroorsaak dat die onderskeie opeenvolgende grafiese beelde op die skerm geprojekteer is, wat voorts 'n illusie van beweging op 'n sentrale skerm geskep het. Hierdie visuele gewaarwording (projeksie) kon deur 'n groep toeskouers gewaardeer word, in plaas van die enkele toeskouer soos vantevore. Dit was beslis 'n voorloper van die geanimeerde tekenprent binne 'n massa-media omgewing, maar met 'n sterk grafiese inslag (Crary 1990: 16).



**Figuur 3.11**  
'n Soötrop



**Figuur 3.12**  
Kentrige se tekening vir  
*Black box/ chambre noire* (2005)

Soötropes het by die industriële ontwikkeling gebaat deurdat dit in fabriekke vervaardig is en in afdelingswinkels aan die publiek verkoop is. Sodoende het die soötrop binne elkeen se bereik gekom. Teen 1853 het hy 'n *Projecting Phenakistoscope* ontwikkel wat 'n phenakistoskoop skyf met 'n enkele towerlantern gekombineer het (Wyver 1989: 11). Wanneer die soötroposkyf deur die operateur gedraai is, het die lantern die bewegende beelde in sekvens op die skerm geprojekteer.

Kentrige se sirkelvormige tekening vir *Black box/chambre noire* (2005) (Figuur 3.12) herinner aan die soötroposkywe. In teenstelling met die soötroposkywe wat beelde in sekvens bevat het, het Kentridge se skyf 'n reeks verskillende tekeninge bevat wat op 'n plat, ronde vlak aangebied is. Kentridge se soötrop het bestaan 'n plat tekening op 'n ronde skyf waar al die beelde met een oogopslag waargeneem kon word. Deur hierdie *Black box/chambre noire*-werke tart Kentridge dus die meganika van die prekinema visuele voorstelling, die towerlanterns, die *camera obscura* asook die soötrop.

### 3.3.4 Die praksinoskoop

In 1876 het die Parysenaar, Emile Reynaud (1844-1918), sy optiese toestel die *praksinoskoop*,<sup>22</sup> bekend gestel. Hierdie toestel het dit ook moontlik gemaak dat verskillende toeskouers dieselfde visuele ervaring kon geniet. Sy uitvinding was in essensie ’n *soötrop* – Reynaud het egter ’n veelhoekige spieëltrom in die middel toegevoeg – dit het korter met die beelddistorsie (veroorzaak deur die bewegende gleuwe) gemaak; en ’n ligbron wat die interieur van die trom verlig het – “... in using a lamp and reflective surfaces, [...] have an image of greater luminosity that had been possible with the simple zoetrope or related machines” (Crary 1999: 261). Wanneer die praksinoskoop gedraai is, is die kleurvolle getekende of gedrukte strook afbeeldings op die binnekant van die silinder op die statiese, sentrale spieëls gereflekteer wat sodoende ’n illusie van bewegende figure en motiewe daargestel het. Reynaud se beelde het dikwels voorstellinge of prente van groot-koppige monsters wat hul monde oop- en toemaak, skrynwerkers wat hout saag of akrobate wat balle rondgooi, ingesluit (Terpak 2001g: 356).

Hierdie bewegingsillusie kon dus deur verskeie toeskouers waargeneem word. Hierdie optiese toestel versmelt die losstaande bewegings tot ’n onverwonge beeldsekwens van bewegende figure/voorstellinge sonder flikkering. Die praksinoskoop het so gewild onder die publiek geword dat dit industrieel vervaardig en in afdelingswinkels te koop aangebied is (Crary 1999: 261).

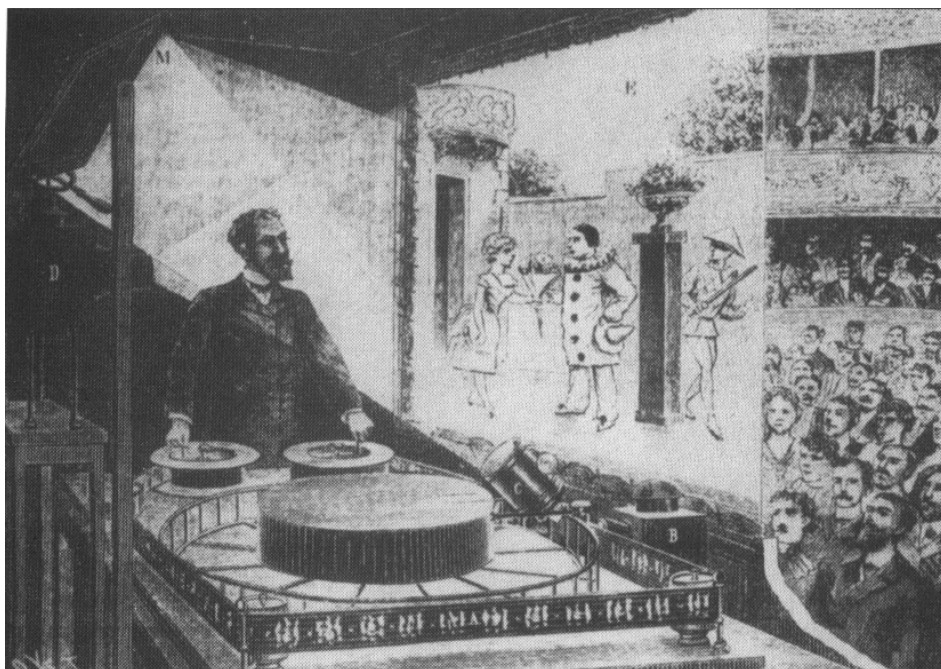
Teen 1892 het Reynaud ’n praksinoskoop ontwikkel en gepatenteer wat ook oor projeksiefunksies beskik het — hy noem dit sy *Praxinoscope à Projections* — met hierdie praksinoskoop het hy “fantasmagoriese” illusionêre projeksies in die Théâtre Optique,<sup>23</sup> Musée Grévin-wasmuseum, Parys behartig. Reynaud het binne hierdie argitektoniese Praksinoskoop-Théâtre ’n teatrale ruimte gebied waar die onbeweeglike betragter vanuit sy teaterstoel die ‘fantasmagoriese genieting’ kon ervaar (Crary 1999: 261) (Figuur 3.13).

---

<sup>22</sup> Grieks: *praxis* = om te doen, om op te tree; *skopeó* = om te kyk, om te sien (Mannoni 2004: 226). In essensie beteken dit dus om die aksie waar te neem.

<sup>23</sup> Die towerlantern het ’n voorstellings op die verhoog geprojekteer, byvoorbeeld ’n landskap wat op ’n glasplaat gevef is. ’n Tweede lantern het deurskynende prentstroke wat bewegende figure bevat bo-oor die agtergrond geprojekteer (Mannoni 2004: 226).

Reynaud het stroke van deurskynende selluloïedfilm (*celluloid*)<sup>24</sup> van ongeveer vyftig meter<sup>25</sup> lank geneem en daarop geteken of geverf of hy het daarop laat druk. Hierdie strookfilms wat hy sy *pantomimes lumineuses* ("mimiekdanse van lig") genoem het, is met behulp van spoelsilinders (*bobbins*) en tandratte (*sprockets*) stadig voor die projeksie-lantern verby beweeg. Die proses van Kentridge se tekeninge-vir-animasie is net so arbeidsintensief omdat die verloop van die aksie in die mees basiese verhaal letterlik honderde losstaande raampies bevat het. Kentridge het egter nie die intensiteit van die handwerke van die tekenproses probeer wegsteek in 'n industriële sisteem nie, maar het dit eerder juis op die voorgrond geplaas met 'n kritiese motief.



**Figuur 3.13**

Reynaud en sy praksinoskoop (links), die projeksie op die skerm in die Théâtre Optique in die middel en die toeskouers wat die beweging waarneem heel regs. Let op die spieël, heel links bo, wat die filmiese beelde op die teenoorstaande skerm kaats

Met hierdie tegniese uitvinding het Emile Reynaud dit vir groot groepe mense in 'n teateromgewing moontlik gemaak om sy animasieprojeksies op 'n openbare skerm mee te maak (Figuur 3.13) — Reynaud se apparaat/toestel kan dus ook as 'n volgende stap van teatralisering voor die uitvinding vir film soos ons dit vandag ken, beskou word.

<sup>24</sup> Alexander Parkes het in 1855 'n tipe film, *Parkesine*, uitgevind en gepatenteer wat later tot selluloïed herdoop is (Mannoni 2000: 342).

<sup>25</sup> "... he projected long bands (up to fifty meters) on which he had laboriously painted the images: these were the first animated films to be seen by the public" (Braun 1992: 156).

'n Ligstraal is deur 'n lens en die filmstrook geprojekteer op 'n sentrale, veelhoekige spieël vanwaar dit op die groot, wit deurskynende skerm op die verhoog weerkaats is. Die operateur het die film met die praksinoskoop van agter die skerm geprojekteer. Die gehoor het die geprojekteerde beeld aan die ander kant waargeneem (Figuur 3.13). Hierdie projeksie-praksinoskoop was die eerste projeksietoestel waarmee Reynaud se geanimeerde tekeninge soos hedendaagse tekenprente vertoon is.

Reynaud het ook sy tekeningsekwensie van bewegende figure op dekorstukke binne 'n klein proscenium (die area tussen die gordyn en die orkes in 'n moderne teater) en tafelbladteater gesuperponeer. William Kentridge maak nes Reynaud ook van truprojeksie gebruik in sy verhoogproduksie van Mozart se *Towerfluit*.

Met verloop van tyd het die oorspronklike praksinoskoop 'n reeks veranderinge ondergaan: die beeld het duideliker geword, die projeksiespoed het verander en die swart kolle tussen beelde het ook verdwyn. Teen 1895 is sy produksies in die Musée Grévin vervang deur filmprojeksies van bewegings van mense en diere asook die filmprojeksies van die Lumière-broers in Parys. Die laaste vertoning het op 28 Februarie 1900 plaasgevind (Mannoni 2000: 385).

Teen die einde van die negentiende eeu was daar letterlik honderde variante van bogenoemde optiese toestelle op die mark. Elke nuwe toestel is 'n meer deftige Griekse of Latynse naam as sy voorganger gedoop.

### 3.3.5 Blaaiboekies, kineograph en die filoskoop

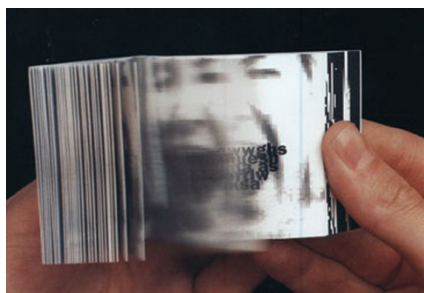
Blaaiboekies (*flipbooks/folioscope*) is reeds sedert die sestiende eeu in Europa bekend. In 1868 het 'n Engelsman, John Barnes Linett, 'n tipe blaaiboekie ontwikkel wat hy 'n *kineograph* genoem het (Burns 2010).<sup>26</sup> Linett het 'n strook van tekeninge dieselfde grootte gesny en in kodeks- of boekvorm gebind. In wese is hierdie metode nog nie animasiefilm nie, maar beslis 'n voorloper, want dit was 'n boekie met tekeninge wat op los velle papier geteken was, of 'n versameling foto's in sekvens. Die tekeninge was reeds in sekvens – elke tekening of foto het die volgende fase van 'n aksie bevat. Wanneer die bladsye vinnig tussen die duim en die wysvinger geblaai word, word 'n illusie van bewegende voorstelling geskep (Figuur 3.14). Mannoni (2000: 432) beskryf

---

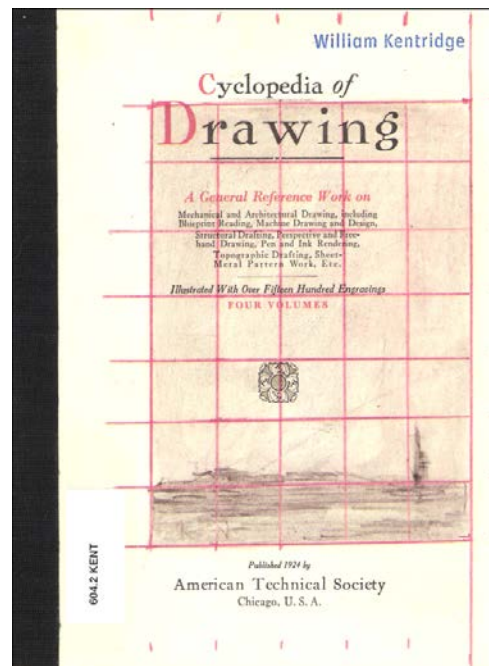
<sup>26</sup> <http://www.precinemahistory.net/1860.htm>

dit as volg: “... manually flicking through a booklet of photographs or drawings showing the different phases of a movement, giving a simple and effective animation.”

Nadat Eadweard Muybridge en Étienne-Jules Marey se bewegingstudie-foto's van mense en diere gepubliseer is, het die rekonstruksie van beweging deur middel van opeenvolgende fotografiese beelde (of raampies) weer eens belangrik geword. Die hernieude negentiende-eeuse belangstelling in bewegende voorstelling het opnuut die *flipbooks* laat herleef. Opeenvolgende fotografiese opnames van bewegende figure is in die blaaiboekies afgedruk – elke foto op 'n nuwe bladsy — en as die boekie se bladsye vinnig geblaai word dan wil dit voorkom asof die beweging van figure voor 'n mens se oë afspeel – bykans soos in 'n animasiefilm. Patmore (2003: 152) beskryf hierdie eenvoudige animasie soos volg: “Simple animation made by drawing a series of images on the pages of a book and flipping the pages with one's thumb to make the characters or design move”.



**Figuur 3.14**  
'n Voorbeeld van 'n blaaiboekanimasie

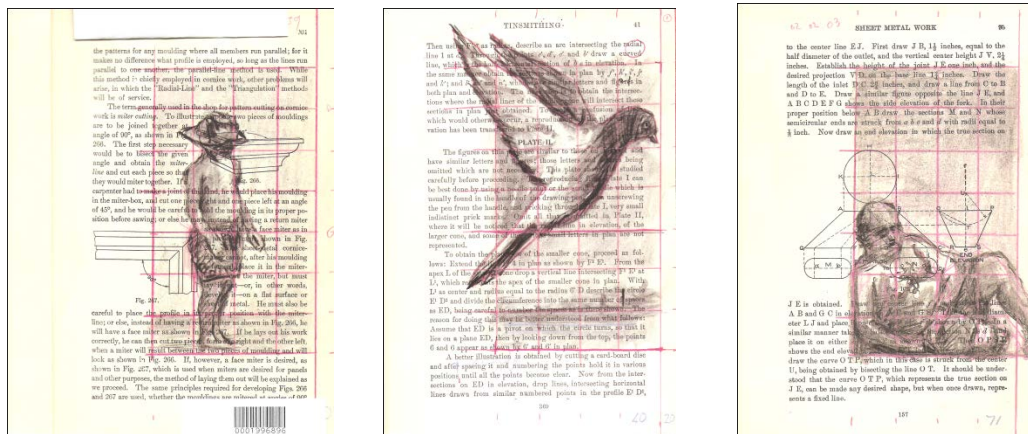


**Figuur 3.15**  
Die voorblad van William Kentridge se blaaiboek, *Cyclopedia of Drawing* (2004)

'n Blaaiboekie kan gemaak word deur naastenby 100 vertikale tekeninge op klein velletjies papier te maak. Hierdie tekeningreeks skep 'n illusie van beweging (byvoorbeeld 'n meisie wat tusspring of 'n man wat deur 'n hoepel spring). Elke voorstelling verskil minimaal van die voorafgaande en daaropvolgende voorstelling. Dieselfde hoeveelheid opeenvolgende foto's kan ook gebruik word. Die tekeninge of

foto's word dan in 'n sekvens geplaas voordat dit in klein boekies gebind word. Die tekening was dikwels van 'n erotiese aard en het die figure in beweging verbeeld deur 'n illusie van beweging te skep sodra dit van bo na onder ge'flip'/'thumbed' is (Nelmes 2003: 215) (Figuur 3.14).

Blaaiboekies was populêre vermaakitems tot vroeg in die twintigste eeu. Thomas Edison het hierdie blaaiboekidee gemeganiseer en gevolglik sy mutoskoop (1895) ontwikkel (Robinson 1994: 8, Smith 2001: 74). Kentridge het ook 'n blaaiboek op die kunsmark gebring wat hy *Cyclopedia of drawing* noem (Figuur 3.15). Vir hierdie blaaiboek gebruik hy bladsye uit 'n navorsingspublikasie wat in 1924 deur die American Technical Society gepubliseer is. Die bladsye waarop hy sy tekeninge uitvoer, bevat meganiese en argitektoniese gravures wat die vervaardiging van plaatmetaal illustreer.



**Figuur 3.16**

Drie bladsye (pp 01, 20 en 71) uit William Kentridge se blaaiboek *Cyclopedia of Drawing* (2004)

In *Cyclopedia of drawing* (Figuur 3.16) spring 'n jong seun in die lug en morfoseer twintig bladsye verder tot 'n voël in vlug, daarna tot 'n voël met wydgesperde vlerke. Na sy kort metamorfose as Ikarus slaan hy bollemakiesie en morfoseer op die grond tot die rustende figuur van 'n middeljarige man op bladsy 71. Die bladsye van die oorspronklike publikasie is voorts geherrangskik om Kentridge se seun-voël-man-metamorfose meer oortuigend te voltooi. Die diagramme, formules en tekeninge op elke bladsy is deur gedrukte opskrifte soos 'PERSPECTIVE DRAWING', 'SHEET METAL WORK' en 'TINSMITHING' gekroon wat op humoristiese wyse die draak steek met konstruksie, gewig en gewigloosheid.

### 3.3.6 Die stereoskoop en stereotekeninge

Die Britse fisikus, Charles Wheatstone, het in 1838 aan die *Royal Society of London* bewys dat die menslike oë twee effens verskillende aansigte (Figuur 3.17) waarneem wanneer daar na iets (beeld/*image*) gekyk word as gevolg van die plasing van die oë. In haar essay *William Kentridge: Stereoscope* beskryf Lilian Tone 'n stereoskoop as “a device which makes images appear three-dimensional by presenting each eye with a slightly different point of view of the same scene. In attempting to reconcile the difference, the eye is tricked into seeing volume”.<sup>27</sup> Gevolglik kon driedimensionele objekte en ruimtelike uitgebreidheid waargeneem word (Figuur 3.17). Die *stereoskoop* het die psigologiese werking van biokulêre visie gekwantifiseer en geformaliseer.

Ten einde sy teorie en eksperimente te bewys, het Wheatstone 'n optiese toestel geskep wat van bo na 'n hoofletter 'M' gelyk het wat ontplof het. Wheatstone het sy toestel 'n stereoskoop genoem. Terpak (2001h: 357) beskryf dit as volg: “to indicate its property of representing solid figures” en vervolg:

It consisted of two rectangular mirrors mounted at right angles and positioned midway between two drawings placed parallel to and facing each other. One of the drawings showed the aspect of an object normally seen by just the right eye, the other the view of the same object normally seen by the left eye alone. When looking into the mirrors while standing at their intersection, the user saw a virtual image in which the object seemed to have more volume than in either drawing alone.

Teen 1849 het sir David Brewster hierdie toestel vir die populêre mark verfyn en dit as die Brewster-stereoskoop bemark. Teen die laat 1850's het stereoskopiese visie baie gewild as vorm van vermaak onder die gewone publiek geword. Terpak (2001h: 357) beskryf die werking van die stereoskoop as volg:

It looked like a small wooden box grafted onto the eyepieces of a larger pair of opera glasses. In the top of the box was a hinged and mirrored flap that could be lifted to illuminate stereoscopic daguerreotypes or paper prints inserted in the box. The frosted glass across the end of the box (opposite the eyepieces) allowed for backlighting the photographic stereographs printed on glass that were produced throughout the second half of the nineteenth century.

Wanneer 'n mens met die blote oog na stereografiese voorstellinge of fotografiese beelde kyk, lyk dit na kopieë. Wanneer die beelde egter langs mekaar in die stereoskopiese toestel geplaas word en deur die lense beskou word, word 'n stereoskopiese beeld sigbaar.

---

<sup>27</sup> <http://homepage.mac.com/studioarchives/artarchives/liliantone/tonekentridge.html>.

Stereoskopiese foto's<sup>28</sup> word gewoonlik met 'n dubbellenskamera verfilm ten einde gelyktydig twee bykans identiese foto's te kry. Elke foto verbeeld dus 'n effens verskillende hoek van dieselfde toneel (Figuur 3.17). Voorts word hierdie twee foto's rofweg op dieselfde afstand as die menslike oë van mekaar in die stereoskoop geplaas. Wanneer die kyker deur die lense in die oogstuk na die twee stereoskopiese foto's wat langs mekaar geplaas is kyk, versmelt die twee foto's tot 'n enkelbeeld en word 'n illusie van die driedimensionele ruimte deur middel van reliëf bewerkstellig. 'n Sentrale lyn verdeel die linker- en regterfoto's. Hierdie visuele versmelting van effe verskillende fotobeeelde veroorsaak 'n illusie van driedimensionaliteit (Heyes 1993: 15). Stereoskopiese foto's kan met behulp van 'n stereoskoop (optiese toestel – hand of tafelmanneke) waargeneem word ten einde 'n illusie van driedimensionaliteit daar te stel. Plante, straattonele, argitektoniese en geologiese beeldmateriaal was gewilde onderwerpe vir stereokaarte:

Stereoscopic views counted for much in the popularization of photography. They were published by the million, in series devoted to cities, countries, historic buildings, the Holy Land and a variety of other subjects; some series even made up imaginary stories. The illusion of relief is utterly convincing. In its popularity, the stereoscopic view heralded the great vogue of the postcard. It had the further advantage that its negatives could be and were developed on paper (Daval 1982: 65).

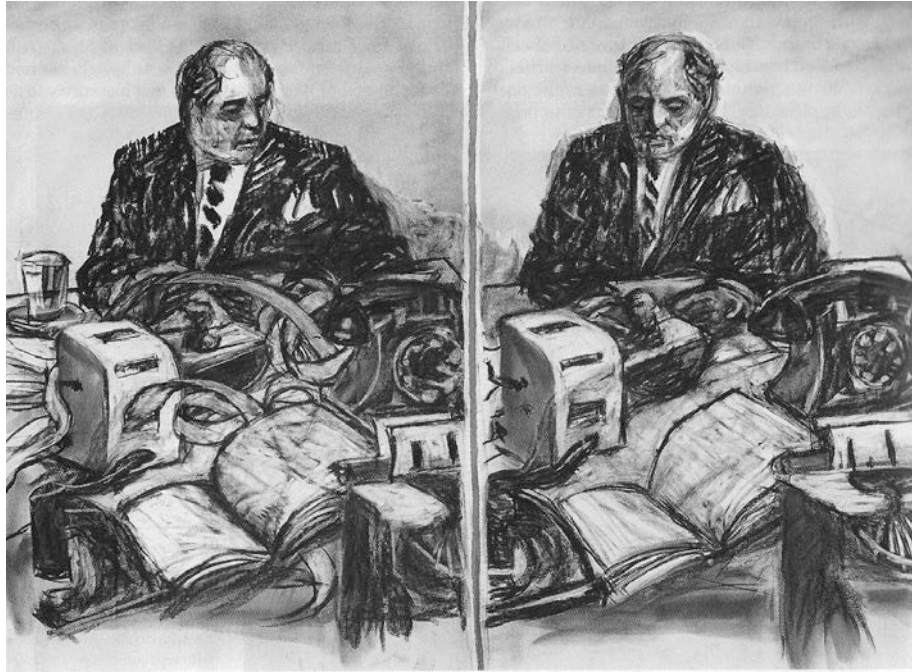


**Figuur 3.17**

Hippolyte Jouvin se stereoskopiese foto van Pont Neuf, Parys (1860-1865)

<sup>28</sup> Engels: *stereoscope*. Stereo is van die Griekse woord *stereos*, wat samehorig beteken, afgelei.





**Figuur 3.18**

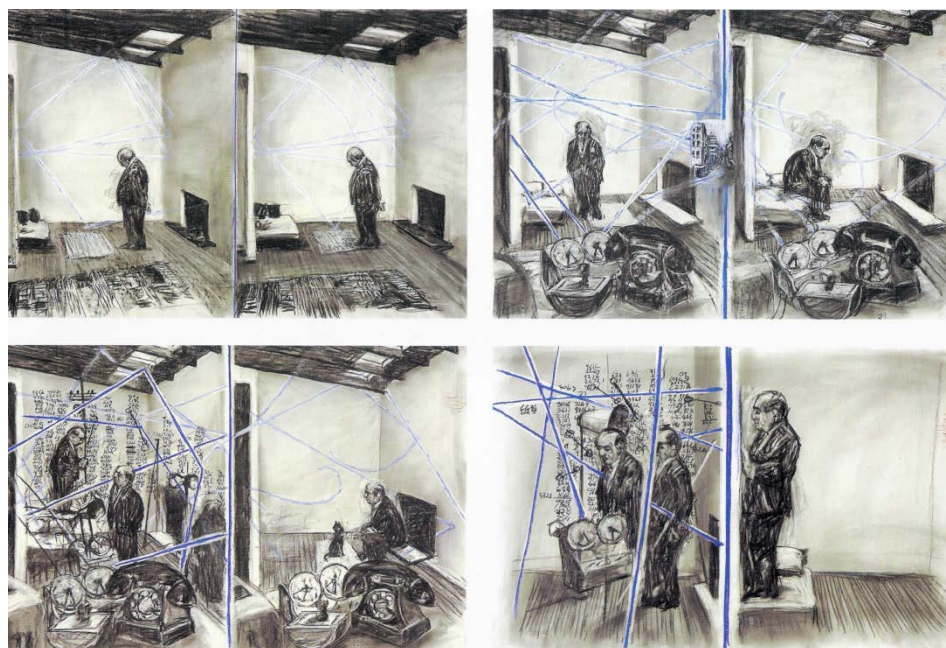
William Kentridge se stereotekening van Soho in sy kantoor, uit die animasiefilm, *Stereoscope* (1999)

William Kentridge pas hierdie stereoskopiese fotografietegniek toe op sekere tekeninge. Vir sy film *Stereoscope* (1998/99) het Kentridge 'n reeks stereotekeninge gemaak wat in sekvens geplaas is, ten einde dit 'n animasiefilm te maak. Net soos met die stereofotografietegniek skei Kentridge ook sy *Stereoscope*-tekeninge met 'n sentrale lyn (soms wit en soms blou) van mekaar (Figuur 3.18 en Figuur 3.19), maar in teenstelling met die twee eenderse stereoskopiese foto's (Figuur 3.17) wat langs mekaar geplaas is, is Kentridge se twee tekeninge redelik verskillend, bykans soos 'n volgende filmskoot (Figuur 3.18 en Figuur 3.19). Wanneer daar na die twee stereoskopiese foto's deur 'n stereoskoop gekyk word, sal 'n enkel beeld/*image* driedimensioneel en visueel ervaar word – die teenoorgestelde is egter van toepassing by Kentridge. Kentridge ondergrawe en lewer kritiek op die illusionêre effekte. Hy lê eerder klem op dis-illusionering of ontmaskering van die verontmensliking wat met die industriële tegnologie gepaard gegaan het.

Die hoofkarakter, Soho Eckstein, en sy omgewing word deur dubbelgetekende voorstellinge, net soos negentiende-eeuse stereoskopiese foto's, voorgestel. Die twee Soho-figure word visueel gekombineer om een stereoskopiese beeld te vorm. In teenstelling met tradisionele stereofoto's van twee bykans eenderse foto's het Kentridge dikwels die oppervlak van die tekeningdraer verdeel en twee kontrasterende tekeninge langs mekaar geteken.

Die teenoorstaande tekeninge kan soms twee totaal verskillende ruimtes verbeeld (Figuur 3.19), byvoorbeeld ’n telefoongesprek tussen twee persone. Hierdie tipiese filmiese narratiewe vorm bots uiteraard met die stereoskopiese visie en toon gevolglik aan dat stereoskopiese illusie nie Kentridge se oogmerk in hierdie werk was nie. Dit kan eerder as ’n *Verfremdungseffekt* soos in die teater van Bertolt Brecht gesien kan word. Die illusie van stereoskopiese visie as een van die wyse waarop *simulacra* opereer, word dus in die proses afgebreek.

Kentridge se stereoskopiese tekeninge bevat heelwat blou pastelmerke en lyne om interpellasie (met ander woorde, kommunikasie as sosiale magsmiddel waarmee unieke menslike identiteite gewelddadig vernietig word deur die superponering van stereotipes soos ‘die bedelaar’, ‘die misdadiger’, ‘die geweldenaar’, ensovoorts) of die sogenaamde *hailing effects* van ideologiese magte/magshebbers binne die tekeninge aan te toon. Die bewegende blou kommunikasie-lyne is afkomstig vanaf luidsprekers, telefone, telegraafdrade en bandopnemers (Figuur 3.19) en dit beur en bars deur die mure van die gebou(e) totdat dit eindelijk die hele stad geïnfiltere en beheer het. Kentridge se animasiefilm *Stereoscope* sal in meer detail in Hoofstuk 5 bespreek word.



**Figuur 3.19**  
Vier stereotekeninge uit William Kentridge se animasiefilm, *Stereoscope* (1999)

Die term “apparatuur” het bekendheid verwerf deur Louis Althusser se essay, *Ideology and ideological state apparatuses* (1972). Althusser (1972: 162) ondersoek die verhouding tussen die staat, metodes om mag te verkry en ideologie wat volgens ’n Marxistiese perspektief (re)produseer, en definieer ideologie as “... the imaginary relationship of individuals to their real conditions of existence”. Althusser beskou dus ideologie as bemiddelaar tussen magsisteme en -middele vir oorheersing (*hegemonic power*) aan die een kant en ruimte vir die individu binne die magstruktuur aan die ander kant. Die stereotiperingsideologie, hetsy positief of negatief, het dus ’n plek in bestaande sosiale kulture. Dieselfde terme kan ook in ’n tegniese sin gebruik word vir die optiese toestelle waarmee Kentridge in kritiese gesprekke tree met die verborge ideologiese magsmotiewe in moderne samelewingsordes en politieke denkwyses.

In Foucault se onderhoud<sup>29</sup> met Jean-Pierre Barou en Michelle Perrot, getiteld *The eye of power*, verwys hy na sy belangstelling in Jeremy Bentham se werk *Panopticon* (sy koepelgevangenis/panoptikum) wat hy tydens sy mediese studies bestudeer het. Foucault (1980: 147; 2002: 95-96) beskryf die sirkelvormige argitektoniese struktuur van die gevangenis met ’n sentrale wagtoring vanwaar die gevangenes wat in selle rondom gerangskik is, bewaak kon word. Die asimmetriese struktuur van die panoptikum het hom uitstekend tot die bewakingsfunksie geleen wat Van den Berg (2004b: 167) treffend vergelyk het met “... the soul’s bodily confinement in the dark and phantasmagoric interior of Plato’s grotto.”

Deur middel van die magsmotief in die asimmetriese verhouding van sigbaarheid en onsigbaarheid (*surveillance*), die gedwonge prosesse van aanpassing en sosialisering, en die internalisering (selfdwang, selfdissipline, aanpassing) het die onmagtiges/gevangenes die dissipline van toesig/waarneming (*surveillance*) geïnternaliseer. Kentridge poog om hierdie internalisering (hoe mense hul onbewustelik in terme van sosiale sisteme verstaan) na die oppervlak te bring. Die panoptikum kan ook vergelyk word met die panorama (dieselfde gebouform, maar een waarin die sentrale toring nie die magsposisie van toesig verteenwoordig nie), maar omgekeerd die posisie van die groot illusie in ’n vorm van publieke vermaak.

---

<sup>29</sup> Jean-Pierre Barou en Michelle Perrot het die onderhoud met Foucault gevoer (Foucault 1980: 146).

### 3.3.7 Anamorfe tekeninge en anamorfe animasie

Die Griekse woord *anamorphosis*<sup>30</sup> beteken om iets te vervorm of te transformeer, selfs totdat dit onherkenbaar verwing is. Mannoni (2000: 11) beskryf anamorfoses as “... distorted images which would reveal their secret from particular viewpoints or by particular methods.” Lyle Massey (2007: 2) sluit hierby aan wanneer hy anamorfoses as ’n tipe perspektief beskryf wat verborge en truukbeelde skep en skryf verder dat “... anamorphic illusions juxtapose disembodied and embodied notions of vision”. Sy beweer voorts dat perspektieftorie deur anamorfose tot ’n uiterste beproef word, maar dan toegee om steeds binne die geometriese optiese reëls te bly (Massey 2007: 42).

In James Elkins (1994: 80) se *Poetics of perspective* skryf hy dat plafonskilderye meestal oor dosyne verskillende perspektiwiese verdwynpunte (oë) beskik, terwyl anaglieuwe of stereoskopiese prente oor twee oë beskik. Slegs ’n enkel oog is by kykkaste en anamorfoses teenwoordig en in ander gevalle is dit heeltemal afwesig. Massey (2007: 56) beweer “[a]namorphosis reverses the projection of perspective so that the picture no longer recedes away from but rather extends toward the viewer”. Elkins (1994: 167) beweer dat die dood soos gesimboliseer in Dürer se *Melancholia I* en Holbein se versteekte skedel in *Die Gesandten* (1533), oor hul eie perspektief beskik: “... the skull is to see both paintings ‘from the point of view of eternity,’ that is, away from mortal perspectives”.

In Jacques Lacan se bespreking van die starende blik voer hy aan dat “... the perspective viewpoint is nothing more than a mask behind which the subject falsely imagines his or her own true self to reside” (Massey 2007: 2) en voer voorts aan dat hierdie blik verdeeld is. Lacan het anamorfose gebruik om die verdeeldheid tussen die “speaking subject” en die “subject position(s)” aan te toon en dit “symbolic order” genoem – hierdie idee het hy uit Jurgis Baltrušaitis se grootse werk, *Anamorphoses ou perspectives curieuses* (1955), ontnem.

Die postmodernis, Jean-Francois Lyotard, gebruik byvoorbeeld die visuele term *anamorfose* (uiterste perspektiwiese verwinging) om die verwinging, verbuiging, verdraaiing van betekenis deur figuratiewe taalgebruik in verbale tekste aan te dui – vergelyk ter illustrasie Michel Foucault se idee van die blik as panoptiese oorheersing

---

<sup>30</sup> Die term anamorfose is afkomstig van die Griekse woorde *ana* wat ‘weer’ en ‘terug’ beteken, en *morphe* wat vorm beteken. Die term is die eerste keer deur Gaspar Schott in 1657 gebruik (Massey 2007: 20).

(Van den Berg 2004b: 167) wat op Jeremy Bentham se argitektoniese, perspektiewiese ontwerp vir 'n sirkulêre gevangenis, genaamd *Panopticon* (1791), gebaseer is. Deur middel van die gekombineerde grondplan, dwarsdeursnee en vooraansigplan (anamorfose) word die sentrale brandwagtoring en selle wat dit omring, sigbaar. Die optiese beeld is 'n onderstebo- of omgekeerde beeld (*pictura*), wat analogieë tussen optiese konfigurasies in die retinale mosaïek en die perspektiewiese ontwerp van grafiese beelde of prente skep.

Twee hoofipes anamorfose kan onderskei word, te wete perspektiewiese (skuins projeksietekening) anamorfose wat reeds in die vroeë Renaissance voorgekom het en spieëlanamorfose (katoptriese-anamorfose) wat veral gedurende die baroktydperk gewild was. Die anamorfose van verwronge beelde word herkenbaar vanaf 'n ekstreme gesigshoek terwyl daar by die afbeelding-van-afbeelding soos by Plato, 'n tweede herkenbare afbeelding of refleksie herkenbaar word. Wanneer visuele voorstellinge vanuit die regte hoek beskou word of in 'n spesifieke spieël (keëlvormig, silindries of piramiedvormig)<sup>31</sup> geëksentrieër word, kan die grafiese voorstelling ontsyfer word en keer die proporsies en perspektief na normaal terug (Terpak 2001b: 235). Die spesifieke plek waar die kyker staan en na die teatrale anamorfiese voorstellinge in die optiese toestelle en spieëls kyk, het 'n groot invloed op hoe die tekeninge lyk en speel ook 'n intellektuele spel met die verwagtings, konvensies en konklusies van die teatrale betragtersgerigtheid.

Hierdie tegniek van geometriese projeksie is oorspronklik deur Renaissance-kunstenaars ontwikkel en is gebruik om die verwingings te herstel wat ontstaan wanneer daar na plafonskilderye (*quadratura*) vanaf die grond gekyk word. Die Italiaanse argitek, Vignola (Giacomo Barozzi), het die anamorfiese tegniek van perspektiewiese projeksie breedvoerig in sy boek, *Le due regole della prospettiva pratica* (1583), bespreek. Die teks word ryklik ondersteun deur verskeie illustrasies, byvoorbeeld die profiel van 'n man wat uitgestrek op 'n ruitnet voorgestel word. Wanneer die kop skuins en van die kant deur 'n loergat in 'n kas beskou word, dan word die beeld opeens korrek gedekodeer (afbeelding in Terpak 2001b: 236). Hans Holbein se skildery, *Die Gesandten* (1533) (Figuur 3.20) en Andrea Pozzo se *trompe-l'oeil*-plafonskildery in Sant'Ignazio di Loyola-kerk in Rome is verdere voorbeelde. Pozzo

---

<sup>31</sup> Mannoni 2000: 73.

kombineer werklike argitektoniese elemente met geskilderde illusionêre elemente. Die plafon van Sant'Ignazio di Loyola is in werklikheid plat en sonder 'n koepel. In die Holbein-skildery lê daar in die voorgrond van die skildery 'n diagonale verwronge voorwerp (die skedel as *memento mori*) (Figuur 3.20) (Žižek 1989: 99).



**Figuur 3.20**  
Hans Holbein se  
skildery, *Die*  
*Gesandten* (1533)



**Figuur 3.21**  
Skuins gedraaide  
skildery en  
herkenbare beeld  
van die kopbeen in  
Holbein se  
skildery, *Die*  
*Gesandten* (1533)

Wanneer daar na hierdie verwronge voorwerp (*simulacra*) – “ ‘phallic’, erected Guarantee of Meaning” (Žižek 1989: 99, 100) – teen die korrekte perspektiewiese hoek of van die boonste regterkantste hoek gekyk word, verskyn die versteekte kopbeen (Figuur 3.21) en kom die betekenis na vore. Žižek (1989: 99) verwys hierna as “ideological anamorphosis”. Hierdie erekte, falliese item verwys na die anamorfisme in die skildery wat nie by die res van die Holbein-skildery pas nie, want dit staan uit “from the idyllic surface scene and denatures it, renders it uncanny” (Žižek 1991: 90). Ten einde die anamorfiese beeld in die Holbein-skildery te kan lees en dekodeer, moet die toeskouer óf die skildery teen ’n bepaalde hoek in ’n spieël kaats, óf sy/haar liggaam teen ’n sekere hoek draai om die skildery visueel korrek te kan waarneem.

’n Goeie kennis van geometrie en optika word benodig om gekompliseerde, sistematies verwronge anamorfiese tekeninge te maak. Deur gebruik te maak van ’n spesiale grafiese ruitnet kan ’n gewone tekening segment vir segment in ’n anamorfiese vervorming omgeskakel word soos duidelik in die Holbein skildery sigbaar is. Die spesifieke kurwe of hoek van die spieël moet ook korrek uitgewerk word ten einde die verwronge tekening te kan dekodeer (Figuur 3.21). Joseph Plateau het gedurende die laat-1820’s ’n anorthoskoop ontwikkel waarmee verwronge getekende of geskilderde voorstellinge tot herkenbare grafiese beelde verander kan word wanneer hierdie beelde deur die sluiters beskou is.

Stafford (2001b: 29) beweer dat ten einde enige sistematies-gekodeerde tekeninge se distorsie te herstel en hul te kan lees, moet dit in aanraking met die korrekte dekoderingsoppervlakte gebring word, byvoorbeeld ’n silindriese spieël, ’n keël, ’n silinder of ’n piramide. Na Kentridge se kennismaking in 1996<sup>32</sup> met sewentiende- en agtiende-eeuse anamorfiese tekeninge in die Museo di Storia Naturale di Firenze (La Specola)<sup>33</sup> in Florence het hy ook daarmee begin eksperimenteer. Resente kunstenaars

<sup>32</sup> Jane Taylor (2008) skryf dat Kentridge tydens sy kunsverblyf in 1996 by die Civitella Ranieri-kasteel by die Museo La Specola besoek afgelê het en in aanraking met hul versameling anamorfiese tekeninge gekom het ([http://www.artaustralia.com/article.asp?issue\\_id=182&article\\_id=122](http://www.artaustralia.com/article.asp?issue_id=182&article_id=122)).

<sup>33</sup> Die Museo di Storia Naturale di Firenze, of beter bekend as La Specola, in Florence huisves versamelings wat terugdateer tot die Medici-familie. Hierdie wetenskapmuseum (*Wunderkammer*) besit ook ’n groot versameling agtiende-eeuse naakte anatomiese wasbeelde (*simulacra*) byvoorbeeld Clemente Susini se *Medical Venus* en sy *Reclining female figure* wat tussen 1803 en 1805 gemaak is. Die Venus-wasbeeld lyk lewend, omdat haar oë oop is. Die disseksies konsentreer op die romp wat soos ’n deksel gelik kan word om die interne, verwyderbare organe bloot te lê. Jessica Palmer skryf op die *Bio ephemera* webblad: “Reclining, drowsy nudes were common artistic subjects, and by giving his female nudes a classical, theatrical flourish, Susini may have been sidestepping the anxiety and taboos associated with dissection and violation of a corpse” ([http://scienceblogs.com/bioephemera/2008/02/wombs\\_waxes\\_and\\_wonder\\_cabinet\\_1.php](http://scienceblogs.com/bioephemera/2008/02/wombs_waxes_and_wonder_cabinet_1.php)).

soos René Magritte (*Tenter l'impossible*, 1928), Jan Dibbets (*A trace in the wood in the form of an angle*, 1969), Itsván Orosz (*Rejtélyes sziget* en *A holló*, 2006) en Chuck Close (*Self-portrait* (anamorphic), 2007) het net soos Kentridge anamorfiese ontgin deurdat hulle die terrein van hiperikone, selfbewuste beelde, metaprente wat sigself (*mise en abyme*) of sitate van ander bevat, of eksemplariese prente geraam binne pikturaliteits-diskoerse, betree het.

In plaas daarvan om sy anamorfiese tekeninge volgens presiese geometrie (soos die ou meester-anamorfiste dit gedoen het) uit te werk, het Kentridge sy anamorfiese tekenproses baie vereenvoudig. In sy gesprek met Breidbach (2006: 41) omskryf hy sy vertolking van die anamorfiese tegniek soos volg: hy teken op 'n vel papier terwyl hy die weerspieëling van die tekening in die regopstaande silindriese spieël dophou. As die kunstenaar 'n anamorfiese sirkel wil teken, sal hy byvoorbeeld 'n lang nierboontjievorm moet teken. Daarna het hy direk begin om sy tekening op die papieroppervlak te maak terwyl hy na die refleksie van sy anamorfiese swart- en wittekeninge op die oppervlak van die spieëlsilinder gekyk het. Die spieël sal dus die raaiselspel met illusie (*simulacra* en *phantasmata*) en disillusie, oftewel nie- en herkenning herstel. Die Städel Museum-persvrystelling (2007) beskryf die tegniek as volg:

William Kentridge avoids these down-to-earth exercises by looking into a mirror while drawing, positioning his hands and arms on the desk as usual instead of basing his work on mathematical calculations. What he draws he sees in the mirror and not on the sheet in front of him. An unusual drawing process already precedes the unusual perception that the viewer is confronted with later.

Wanneer die toeskouer na die refleksie van die anamorfiese tekeninge in die spieël oppervlak van die silinder kyk, word die tekeninge opties herstel. Kentridge sê:

The animation is composed of a sequence of anamorphic drawings made by the artist; it is only by watching the mirrored cylinder at the center of the table, which appears to be spinning, that the viewer can read the imagery in a conventional way (Rosenthal 2009: 58).

In Kentridge se werk, *Medusa* (2001) (Figuur 3.22), is die litografiese voorstelling van die Medusa-kop op bladsye van die eeu-oue *Nouveau Larousse Illustré*-ensiklopedie gedruk. Wanneer 'n silinder in die middel van die verwronge tekening geplaas word (Figuur 3.23), verander die verwronge anamorfiese tekening (Figuur 3.22) na 'n herkenbare voorstelling van die gevreesde Medusa (Figuur 3.23). Die silindriese toestel

---

Annette Burfoot se artikel *Surprising origins* verwys na die La Specola-versameling as “a visual feast of gore and the erotic” en sy skryf voorts dat die wasbeelde as die vroegste ‘kinematiese weergawe van die liggaam as liminale onderwerp tussen vrees en die rasionele sleutelkomponente van die gruwelgenre gesien kan word (<http://www.kinoeye.org/02/09/burfoot09.php>).



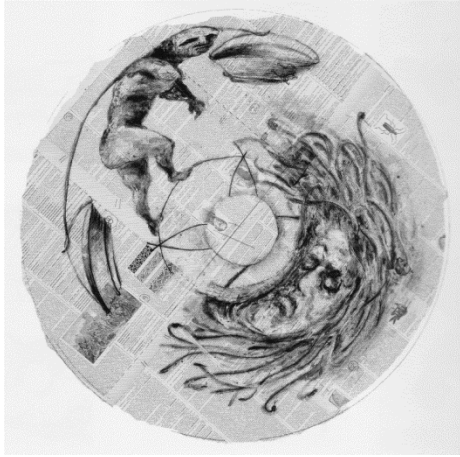
help dus om die mite van Medusa wat deur haar blik almal op aansig laat versteen die nek in te slaan; gevolglik kan die betragter veilig en gemaklik na haar beeld kyk sonder die vrees om moontlik te versteen, maar bewus van die magspel of beeldmag van die Medusa-blik wat soos visuele interpellasie optree. Na die Renaissance het die Medusa-mite onder meer deur kunstenaars soos Caravaggio en Bernini se kunswerke 'n herlewing beleef.

Volgens Robins (1996: 6) skei en beskerm hierdie magspel of beeldmag plesier en wraak op dieselfde wyse as wat Michelangelo die Moses-figuur van 'n wraaksugtige figuur in die Bybel skei. Robins (1996: 6) skryf verder “[...] how images can be used to know and understand the world, [...] they can also be used to avoid, deny or disavow the reality of the world’s events”. WJT Mitchell (2005: 30) skryf dat prente en foto’s “[...] present not just a surface, but a *face* that faces the beholder” en dat hul ook oor fisiese en virtuele stigmata beskik wat die toeskouer op 'n unieke manier kan aanspreek.

Michael Fried (1980: 92) sluit hierby aan deur sy uitlating dat 'n skildery eerstens die toeskouer se aandag moet trek (*attirer, appeller*), dit daarna moet vasvang (*arrest, arrêter*) en dit laastens moet behou (*attacher*) “as if spellbound and unable to move”. Julia Kristeva (2012: location 801 of 3445) skryf die Medusa-mite “prefigures an aesthetic of incarnation” omdat sy in kunswerke weerspieël word. Wanneer Medusa se kop byvoorbeeld afgesny sou wees deur spektakel of spekulasie het die kyker die argaïese verskrikking oorwin. Kristeva (2012: locations 761-764 of 3445) beweer dat met bogenoemde in ag genome “you can give your fantasies free rein, [...] Could Medusa be the patron goddess of visionaries and artists”.

Volgens Guirand (1994: 106) was Medusa 'n mooi jong meisie – nadat sy Athena se tempel ontreinig het deur by Poseidon te slaap, het Athena haar van haar skoonheid ontnem en haar hare in slange verander. Sy het by die ingang van die onderwêreld (Hades) gewoon het en almal wat haar gade geslaan het, het onmiddellik versteen. Warner (2006: 173) skryf dat Medusa wat met haar starende blik alles laat versteen, “... is captured and beheaded when she beholds her own image in the polished shield that Perseus holds up”. Hierdie refleksie van haar in die spieël roep ook heelparty bygelowe rakende spieëls op – byvoorbeeld die refleksie van 'n persoon in 'n bak water “... could be fatal to the soul: as a premonition of impending disembodiment, and as a dispersal of bounded identity through a doubling of the self” (Warner 2006: 173). Die blik van

Medusa se kop en van die ander Gorgone is sedert die Renaissance sentrale literêre embleme van krag, gevaar en fassinatie en is dikwels op tempels en grafte geplaas om die duistere magte te besweer (van Reeth 1994: 92).



**Figuur 3.22**  
William Kentridge se anamorfiese litografiese druk, *Medusa* (2001)



**Figuur 3.23**  
Refleksie van William Kentridge se anamorfiese litografie *Medusa* (2001), op 'n silinderspieël

Die beeld van Medusa leef die volle betekenis van die woord uit omdat dit gelykertyd fassinerend, vreesaanjaend en bekorend is. Gaspard Robertson het byvoorbeeld in sy fantasmagoria-vertonings 'n glasskyfie met 'n geskilderde Medusa-motief (teen 'n swart geverfde agtergrond) gebruik om sy gehoor nog verder die skrik op die lyf te jaag. Robertson het besef dat as hy skrikwekkende motiewe op swart agtergronde verf, sou dit voorkom asof hierdie fantome vrylik in die ruimte rondbeweeg wanneer dit op die dun, wasdeurdrenkte gaasskerms geprojekteer word (Warner 2006: 148).

Kentridge het egter die anamorfiese tegniek verder gevoer. Hy het 'n sekvens van anamorfiese tekeninge gemaak en die onderskeie tekeninge in elke stadium van bo gefotografeer soos hy met sy gewone stop beweging animasies (byvoorbeeld sy *Drawing for projection* reeks) gedoen het (Costello & Iversen 2012). Kentridge “create[d] new automatisms within existing media” (fotografie) en dit sy eie gemaak en by sy werke geïntegreer, “[but] that are internally reliant on photography for their possibility nonetheless”.<sup>34</sup> Geleidelik het die anamorfiese tekeninge begin vorm aanneem en wanneer die sekvens voltooi was, het Kentridge die projektor direk bokant die vel papier met silinder in die middel geplaas en die anamorfiese film op die blanko

<sup>34</sup> [http://criticalinquiry.uchicago.edu/agency\\_and\\_automatism\\_photography\\_as\\_art\\_since\\_the\\_sixties](http://criticalinquiry.uchicago.edu/agency_and_automatism_photography_as_art_since_the_sixties)

oppervlak geprojekteer soos te sien is in sy animasiefilm *What will come (has already come)* (2007)<sup>35</sup> (Rosenthal 2009: 58-59). Bogenoemde animasiefilm is ’n verwysing na, en lewer ook kritiek op die tegologies-optimistiese uitbeelding in H.G. Wells se wetenskapfiksieboek, *The shape of things to come* (1933)<sup>36</sup> en die rolprent wat daarop gebaseer is, *Things to come* (1936).

In teenstelling met Kentridge se ander films het hy ’n draaiende en onherkenbare anamorfiese-animasie teen 90° van die plafon af op ’n sirkelvormige papier en spieël-silinder wat op die tafel staan geprojekteer (Rosenthal 2009: 58). Wanneer die projeksie van die verwronge verfilmde tekening deur hierdie spieël op die sentrale silinder gekaats word en die toeskouer dit vanaf die regte hoogte waarneem, word die geanimeerde tekening nie slegs sigbaar nie, maar ook herkenbaar. Kentridge sê dat een van die mees opvallende kenmerke van die anamorfiese tekeninge “... is that, even through the initial drawing does not move [...], it changes radically in the mirror [...] on the basis of the nearness of the mirror and the angle of vision”.<sup>37</sup> Hierdie proses van verandering/herkenning kan beskryf word as die beweging van die onherkenbare merk(e) (*visual confusion*) na herkenbare vorm (*visual clarity*) aldus Massey (2007: 68).

Die geprojekteerde anamorfosetegniek wat Kentridge vir hierdie film gebruik, is heel ongewoon en kwalifiseer weereens Kentridge se beheptheid met optiese toestelle, waarneming en beweging. By gewone anamorfiese werke is die prent geteken (fisies merke op die oppervlak) volgens anamorfiese perspektief en benodig ’n silinder om die enkele prent visueel aan die betragter te bied.

In teenstelling met die gewone anamorfiese tekening wat ’n enkel tekening bevat het, het hierdie anamorfiese film van Kentridge ’n sekvens van tekeninge (beelde) op die papier geprojekteer wat dan 360° visueel sigbaar was. Hierdie anamorfiese films is ook

---

<sup>35</sup> Die titel van die anamorfiese-animasiefilm, *What will come (has already come)*, het sy ontstaan gehad uit die Ghanese spreuk: “what will come has already come” (*Beeld*, 27 November 2007: 2). Hierdie kortfilm is 8 minute lank.

<sup>36</sup> In sy wetenskapfiksieboek, *The shape of things to come* (1933), spekuleer H.G. Wells in vyf afdelings oor die toekoms (1933-2016) en die totstandkoming van ’n wêreldstaat as oplossing van ‘alle’ probleme (Friedberg 2009: 102).

<sup>37</sup> illycaffè S.p.A. 2008. illy press release: The Teatro La Fenice has collaborated with the Fondazione Bevilacqua La Masa for many years, hosting videos by contemporary artists in its stage space. Verkrygbaar by: <http://www2.illy.com/wps/wcm/connect/US/illytools/footer/press/press-releases/william-kentridge-in-venice> (2 Januarie 2012 geraadpleeg).

in galeryruimtes soos die Goodman-galery vertoon. Kentridge beskryf sy anamorfiese animasie- en projeksietegniek as volg in Breidbach (2006:44):

I would like to make an animated film which is filmed from above, and projected back down onto black circles. From there it would project itself onto a cylindrical screen. The animated drawings would be anamorphic, the film would be read in the mirror. One of the things that can happen in the cylindrical drawing is that you can circle it. So if you draw a room, which you see as a flat room, there is almost a sense of being able to circle that room as you go round.

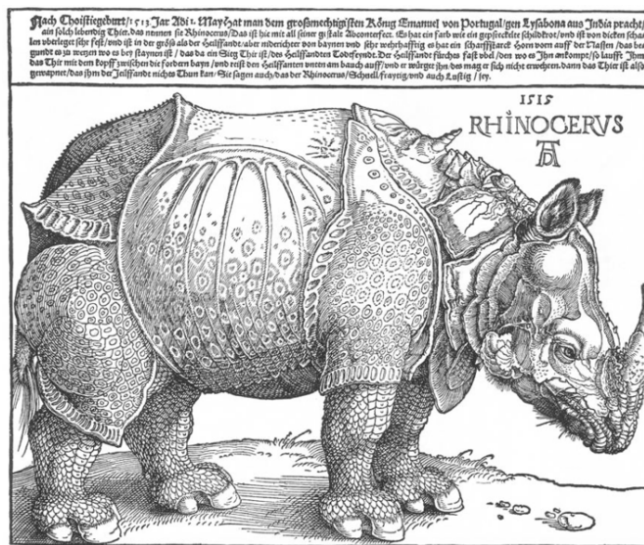
Met ander woorde, die toeskouer word dus bykans deel van die denkbeeldige ruimtes van die tekeninge in hierdie animasiefilm. In sy anamorfiese animasiefilm *What will come (has already come)* (2007) teken Kentridge woude, figure, oorlog en vernietiging. Alhoewel Breidbach (2006: 21) in die boek *William Kentridge: thinking aloud* beweer dat *What will come* die “eerste anamorfiese film in die geskiedenis is” het Kentridge haar teorie in sy onderhoud met Mark Rosenthal (2009: 58) weerlê. Die gasmasker wat Kentridge in die film teken, verwys na die Abessiniese<sup>38</sup>-oorlog (1935-36) waarin 275,000 Ethiopiërs gesterf het. Die klankbaan van *What will come (has already come)* (2007) bevat die Fascistiese marslied, *Facetta Nera* (wat spottend na ’n klein swart gesiggie verwys),<sup>39</sup> wat veral tydens Mussolini se regering gewild was; in kombinasie met ’n komposisie van Dmitri Shostakovich.

Die onderliggende inspirasie vir *What will come (has already come)* (2007) was die groot versameling van houtsneëwerke vervat in Albrecht Dürer se boek *Underweysung der Messung [...] (1525)* wat Kentridge in die Städel Museum, Frankfurt am Main gesien het. Alhoewel die boek verskeie drukke van perspektiwiese projeksie bevat, is dit veral die druk van ’n kunstenaar wat sy voorwerp of model deur ’n grafiese rasterpatroon (volgens die projektiewe geometrie) beskou en in korrekte perspektief en ideale proporsies op papier teken wat hom geïnspireer het. Hierdie werk van Dürer het Kentridge geïnspireer om ’n reeks variasies op die kunstenaar- en-model-tema in 2001 voort te bring. Mark Rosenthal skryf (2009: 59) “The artist is guided in his prurient portrait by means of a screened grid, creating a composition that predates Marcel Duchamp’s *Etant Donnés* by more than four hundred years”. McCrickard (2012: 81)

<sup>38</sup> Die land Ethiopië (noordoos-Afrika) is voorheen Abessinië genoem. Tussen 1936 en 1941 het Italië die land beset. In 1974 is hierdie antieke, Koptiese-Christen koninkryk onder keiser Selassie, deur ’n Kommunistiese militêre junta oorgeneem. Godsdienstige oorlogvoering het egter reeds in 1960 kop uitgesteek tussen Moslem Eritrea se seessionistiese magte en Somaliërs in die Ogaden-gebied (*Readers Digest* 1985: 577 en Woodward 1988: 34–35).

<sup>39</sup> Die koor van *Facetta Nera* lui as volg: *Facetta nera / Bell’ abbissina / Aspetta e spera / Che già l’ora s’avvicina! / Quando staremo / Vicino a te / Noi te daremo / Un’ altra legge e un altro Re!* (<http://www.isherartifacts.com/Amy/pdl/PDL-Pages/pdlfd0016.html>)

beweer dat Kentridge homself direk met Dürer verbind en gevolglik die verlede by die hede laat aansluit “... but the two worlds he depicts are not purely art historical”.



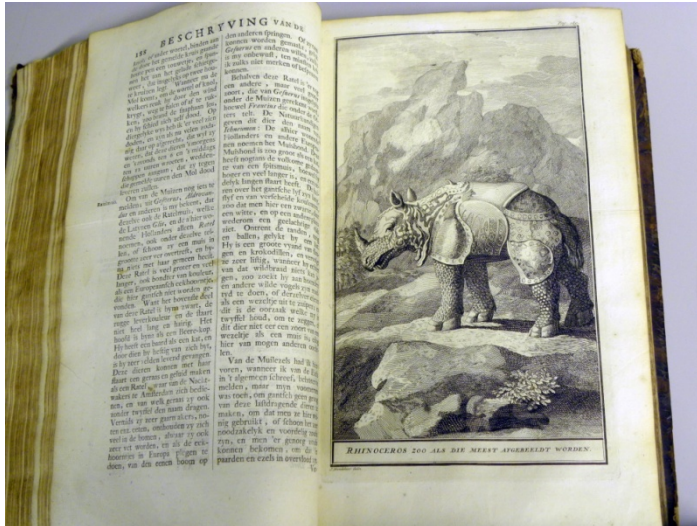
**Figuur 3.24**  
Albrecht Dürer se houtskiedruk,  
*Rhinoceros* (1515)



**Figuur 3.25**  
William Kentridge se tekening, *Larder* (2007)

Kentridge se poserende model is ’n kartonfiguur, sonder arms en bene, wat die kyker passief vanuit die driedimensionele ruimte aankyk. Die stereoskopiese effek word geskep deurdat elke oog van die toeskouer ’n voorstelling vanuit ’n ander hoek van die voorwerp sien – dus twee voorstellinge wat net effens van mekaar verskil. Eers wanneer beide prente in die brein saamgevoeg word, word ’n enkele driedimensionele beeld gevorm. Die optiese toestel, ’n stereoskoop, boots hierdie twee effens verskillende aansigte na wat tot ’n enkel driedimensionele beeld versmelt. Kentridge se twee groot stereoskopiese installasiewerke, getiteld *Larder* (2007) (Figuur 3.25), is deur

Albrecht Dürer se *Rhinoceros* (1515)<sup>40</sup>-tekening en houtsneedruk (Figuur 3.24) geïnspireer. In teenstelling met gewone stereoskopiese foto's wat in 'n draagbare stereoskoopinstrument geplaas word, word die betragter deur Kentridge se spieëls wat op verskillende hoeke bo-op 'n driepoot staangemaak is, genooi om die twee werke op teenoorstaande mure binne die gallery of uitstalruimte te aanskou.



**Figuur 3.26**  
Peter Kolbe se  
'Rhinoceros zoo als die  
meest afgebeeld worden'



**Figuur 3.27**  
Peter Kolbe se  
'Rhinoceros volgens deze  
beschryving'

In die tekeninge verplaas Kentridge die renosterfiguur na 'n tafel binne sy modelteater en sê daaromtrent: "It is always a process of meeting the world halfway, in which we

<sup>40</sup> Volgens oorlewering is 'n renoster in 1503 na Lissabon gebring waar dit saam met ander rariteite uitgestal is. Dürer se vriend, Valentim Fernandes, het tekeninge van die renoster gemaak en hom daaromtrent ingelig. Danksy die houtsneetegniek het Dürer se renoster oor eeue heen 'n belangrike verwysingsbron geword (Anonymous. 2007. Städel Museum press release: *William Kentridge: what will come (has already come)*, 2 June – 5 August 2007. Verkrygbaar by: <http://outsidetheivorytower.blogspot.com/2007/06/william-kentridge-what-will-come-has.html>.

counteract the reports of the world onto our eyes with the pressure of the existing knowledge, understandings, prejudices and fixed ideas streaming out of us” (Städel Museum 2007). Soos die betragter die kruisingshoek van die spieëls nader, word die twee tekeninge tot ’n enkel visuele beeld versmelt asof hy dit deur ’n stereoskoop aanskou.

Daar is ’n duidelike verskil tussen die voorkoms van renosters en Dürer se monsteragtige en mitiese weergawe daarvan. Die Dürer-weergawe het vir lank die siening en uitbeelding van renosters beïnvloed. In Peter Kolbe se illustrasies van renosters in sy boek, *Naaukeurige en uitvoerige beschrijving van de Kaap de Goede Hoop* (1727), maak hy visueel en ook in die teks duidelik onderskeid tussen die “Rhinoceros zoo als die meest afgebeeld worden” (Figuur 3.26) en “Rhinoceros volgens deze beschrijving” (Figuur 3.27). Kolbe (1727: 189-190) skryf: “De huid is vol rimpels en kerven, [...] Het is echter niet schobachtig, zoo als de schilders hem doorgans aan het gemeen vertonen, heeft ook gene schilfers, maar de rimpels en vouen komen van het onbezuist lopen door struiken en heggens [...] vermids zy zich als schobben of schilfers vertonen”.

### 3.4 Die *camera obscura* en die oorsprong van die fotografiese beeld

Die Latynse woord *camera obscura* beteken letterlik “donker kamer”. Die camera obscura kan beskryf word as ’n klein, donker kamer met ’n enkel opening aan die een muur. Hierdie opening het dikwels ’n lens bevat waardeur die statiese, eksterieur beeld onderstebo op die teenoorstaande binnemuur gekaats kon word (Mannoni 2000: 3-5).

Deur die onderstebo, gekaatste beeld eers op ’n spieël binne die vertrek te kaats, word die eksterne beeld in die proses omgedraai (Platt 1992: 6) en korrek op die teenoorstaande muur gekaats. Crary (1999: 24-25) onderskryf hierdie korrekte kaatsing van die *camera obscura* deur sy stelling:

[...] an ideal relation of self-presence between observer and world. Attention as a process of selection necessarily meant that perception was an activity of *exclusion*, of rendering parts of a perceptual field unperceived.

Hierdie beskrywing van Crary stem ooreen met die epistemologiese en kenteoretiese *Gegenstand*-relasie<sup>41</sup> van die wetenskap. Dit is ’n aanduiding of bevestiging dat die *camera*

---

<sup>41</sup> In hul essay, “Towards a female dialectic of enlightenment: Julia Kristeva and Walter Benjamin”, skryf Sigrid Weigel (1996: 77): “History is the object [*Gegenstand*] of a construction whose site is not homogeneous, empty time, but time filled by the presence of the now [*Jetztzeit*]”.

*obscura* as wetenskaplike apparaat (soos ook die teleskoop of mikroskoop) verstaan is, terwyl dit aan die ander kant ook deel was van hoofse vermaak en *divertissement*.

Sodoende het dit vir kunstenaars moontlik geword om 'n vinnige en natuurgetroue tekening van eksterne voorwerp(e) te maak. Hierdie kaatsing van die eksterne beeld maak die *camera obscura* dus 'n direkte voorganger van die fotografiese kamera (*camera lucida*). Met die kamera het dit egter moontlik geword om die gekaatste beeld op film vas te lê.

### 3.5 Fotografie en die rolprentkamera

As 'n mens die woord fotografie uit Grieks vertaal, beteken dit letterlik om met lig en skadu te teken — deur middel van fotografie word 'n gefokusde, geprojekteerde, chemies-gefikseerde en -ontwikkelde skadubeeld, d.w.s. meganiese beeld van voorwerp(e) in die ruimte voor die kameran lens op fotografiese papier vasgevang.

Gibson (1980: xi-xviii) het die beeld van die *camera obscura* en *camera lucida* saamgesnoer en tien variasies/beeldkonsepte daarop geïdentifiseer. Gibson maak 'n duidelike onderskeid tussen 'n kamerabeeld en die fotografiese kamerabeeld. Hy omskryf die kamerabeeld (*camera obscura*) as die prent wat deur die pengat (*pinhole*) op die binneoppervlak van 'n donker kamer of teenoorstaande muur gekaats word. Gibson (1980: xvi) beweer dat hierdie gekaatste beeld dikwels as *arrested image* geklassifiseer word, terwyl dit in werklikheid baie meer progressief kan wees. Gibson (1980: xvi) beskryf die fotografiese kamerabeeld (*camera lucida*) as 'n prent wat vasgevang (*arrested*) word deur 'n komplekse proses wat die kamerasluit, die filmemulsie, 'n latente beeld op die filmemulsie, 'n negatiewe beeld op die film en 'n positiewe beeld op 'n ander oppervlak, insluit. Die fotografiese beeld word dus vasgevang terwyl die kamerasluit oop is.

David Company (2008: 7) beweer dat alhoewel fotografie reeds vir ongeveer sestig jaar bestaan het, was die rolprent 'n nuwe ontwikkeling. In Laurent Mannoni se artikel, "The art of deception" beaam hy ook dat die rolprent in 1895 tot stand gekom het<sup>42</sup> toe die eerste publieke rolprentprojeksies in Europa en die VSA plaasgevind het

---

<sup>42</sup> In 1895 is Louis en Auguste Lumière se patent vir hul *Cinématographe*-rolprentkamera en projeksiesistiem goedgekeur (Company 2008: 7) en kon hul met publieke vertonings begin.



(Mannoni 2004: 41). Regdeur 1895 het die Lumière-broers<sup>43</sup> hul films by privaat vertonings vertoon. Op 22 Maart 1895 het die Lumières se eerste film, *Sortie des Usines Lumière à Lyon*,<sup>44</sup> vir 'n klein, private gehoor vertoon. Hul eerste publieke vertoning vir 'n betalende gehoor volg op 28 Desember 1895 in die Salon Indien, Grand Café, Boulevard des Capucines, Parys. Toe die realistiese filmbeelde van die vinnig bewegende trein op die teaterskerm geprojekteer is, het die naïewe gehoor daarvoor geskrik en begin skreeu en rondhardloop — pandemonium het in die vertrek uitbreek! Die bioskoop is gebore. Hierdie filmiese deurbraak het onmiddellik aan die Lumières die status verleen as uitvindings van die rolprentkuns – die nuutjie het egter nie lank gehou nie: die toeskouers was op soek na films met 'n onderliggende storie — Georges Méliès het hier 'n belangrike rol gespeel.

Die woord *kinema* (*cinema*) het sy oorsprong by die Griekse woord vir beweging, naamlik *kine*. Dit kan na film en rolprentfilms (*cinematography*) of 'n rolprentteater of bioskoop verwys. 'n Rolprentfilm kan beskryf word as 'n reeks stilbeelde wat in sekvens afgeneem en saamgevoeg is om moontlik 'n aksie of gebeure deur middel van die projeksie van bewegende beelde voor te dra.

Nadat Méliès die Lumière-broers se publieke Cinématographe filmprojeksievertoning op 28 Desember 1895 in Parys bygewoon het, het hy die nuwe illusionistiese moontlikhede wat die *Lumière Cinématographe* vir sy teater kon bied, besef. Hy het hul genader om 'n *Cinématographe* aan hom te verkoop — die Lumières het egter geweier. Ongeveer drie maande later het Méliès 'n vroeë *Animatographe*-projektor by Robert W. Paul<sup>45</sup> in Londen gekoop. Tesame met sy ingenieursvriend, Lucien Reulos, het hul hierdie projektor tot 'n filmkamera gewysig waarmee hy spesiale filmeffekte soos byvoorbeeld verdwynings en metamorfoses verfilm het: voorwerpe en mense was die een oomblik daar en die volgende het hul tussen neus en ore verdwyn; ander karakters het weer deur die lug gevlieg of in 'n volgende voorwerp verander. Hy het met gemak

---

<sup>43</sup> Nadat die gebroeders Lumière Edison se kinetoskoopkykkas in 1894 in Parys gesien het, het hulle hul eie rolprentmasjien in Februarie 1895 gepatenteer en dit 'n *Cinématographe* gedoop – dit was 'n kamera, drukker en projektor in een. In teenstelling met Edison se kinetoskoop wat tot 'n enkel waarneming in 'n kykkas beperk was, het die *cinématographe* die filmbeelde op 'n groot, sentrale skerm geprojekteer sodat die Lumière-films 'n groter gehoor kon bereik deurdat die hele gehoor dit op een slag kon geniet.

<sup>44</sup> *Sortie des Usines Lumière à Lyon* (1895), 48 sekondes.

<sup>45</sup> Die Engelsman, R. W. Paul het geëksperimenteer om ou motors te laat verdwyn en dit daarna weer voort te tower (Manvell 1980: geen bladsynommers).

alledaagse voorwerpe soos meubels, gereedskap, skilderye en ander voorwerpe deur die lug laat trek of dit laat verdwyn en verskyn.

### 3.5.1 *Le Voyage dans la Lune* teenoor Kentridge se *Journey to the Moon*

In 1902 het Méliès met sy eerste suksesvolle epiese, wetenskapfiksiefilm, *Le Voyage dans la Lune*,<sup>46</sup> gevolg. In hierdie film kombineer Méliès sy onderliggende narratief met elemente van fantasie en humor, byvoorbeeld wanneer die vuurpylruimtetuig die regteroog van die maangesig (man in die maan) tref (Figuur 3.28) en dié daaropvolgend ’n traan stort.



**Figuur 3.28**  
Detail van toneel uit  
Méliès se *Le Voyage dans la Lune* (1902)

Alhoewel Méliès se kamera, net soos Kentridge s'n stil staan as hy sy beelde verfilm, maak hy bykomend van filmiese truuks soos vermengings (*dissolves*) en verdwynings gebruik om sy film visueel interessant vir die betragters te maak. Volgens oorlewing het Méliès se kamera op ’n dag vasgehaak toe hy ’n perdekarretjie verfilm het. Toe sy film weer begin rol is latere bewegings van die perd verfilm. Toe die film ontwikkel is, het Méliès die magiese sprong tussen vroeëre en latere tonele ervaar — stop-bewegingfotografie<sup>47</sup> is gebore. Deurdat Méliès sy film op berekende momente in tyd

<sup>46</sup> *A trip to the Moon*, 35 mm, swart- en-wit stilfilm, c. 11 minute – verskillende lengtes van hierdie film is in omloop. Die filmrol was 825 voet, oftewel 14 minute lank. Die eerste gedeelte van die film is deur Jules Verne (1828-1905) se roman, *De la terre à la lune* (*From the earth to the Moon*, 1865), geïnspireer; terwyl die tweede gedeelte H.G. Well se verhaal, *The first men on the Moon*, as inspirasie gebruik het (Frazer 1979: 98). Die sentrale tema van die film is ’n mens se reis deur die ruimte en ’n besoek aan die maan.

<sup>47</sup> Stop-beweging fotografie vereis dat die kamera gestop word sodat elemente verwyder, geskuif of bygevoeg kan word. Nadat die toneel verander is, kon daar met die verfilming voortgegaan word. Deur hierdie stop en voortgaanaksie word ’n definitiewe bewegingseffek in die film verkry. Edison se assistente het die tegniek reeds in 1895 gebruik maar het dit nie verder ontwikkel nie. In Méliès se film, *Cendrillon* (*Cinderella*, 1899), word al die filmtonele deur vermengings saamgevoeg bykans soos

gestop het en wysiginge en veranderings gemaak het voordat hy weer verfilm het, het hy duidelike bewegingsillusies of metamorfoses bewerkstellig. Sy stop-bewegingtegniek kan dus beslis as 'n belangrike voorloper van animasie beskou word.

In *Le voyage dans la Lune* (1902) verander 'n teleskoop in 'n stoel en maankreature verdwyn in 'n rookwolk (*phantasmata*). Paul Wells (Nelmes 2003: 214) beweer dat hierdie film aan Méliès internasionale roem besorg het:

Animation can defy the laws of gravity, contest our perceived view of space and time, and endow lifeless things with dynamic vibrant properties. In short, animation can change the world and create magical effects, but most importantly, it can interrogate previous representations of 'reality' and reinterpret how 'reality' might be understood – a point well understood by pioneer film-makers such as Georges Méliès, and early animators, [...] Emile Cohl.

Kentridge gebruik 'n honderd jaar later, net soos Georges Méliès, stopbeweging fotografie, eenvoudige storielyne en skouspelagtige toertjies wat objekte laat verskyn, verdwyn of transformeer in totaal nuwe objekte in sy huldigingsanimasiefilms, *Journey to the moon*, *Seven fragments for Georges Méliès* (2003) en *Day for night* (2003). Méliès is ook in die onlangse film, *Hugo* (2011) van Martin Scorsese, gehuldig.

In Kentridge se *Seven fragments for Georges Méliès* word hy geïnspireer deur die films van die volgende kunstenaars wat hul kreatiewe werke in hul ateljees uitvoer: Bruce Nauman,<sup>48</sup> die fotograaf Hans Namuth se foto's en films van Jackson Pollock se *action painting* asook die eksperimentele films van Georges Méliès. Net soos hierdie drie kunstenaars het Kentridge sy liggaam gebruik en “improvising actions within the studio context” (Rosenthal 2009: 53). Butler *et al.* (Rosenthal 2009: 201) skryf dat Kentridge veral deur Nauman se vroeë films, waar hy heen en weer in sy ateljee beweeg<sup>49</sup> (net soos in Méliès-films teen sy geverfde agterdoeke), geïnspireer is. Terwyl Nauman rusteloos in sy ateljee rond beweeg “as waiting for an idea to come to him”, beeld Kentridge homself rustig en gemaklik uit terwyl hy teken, 'n praatjie lewer, lê, toneel speel en beweeg, “portraying the act of art making as a performative process that both

---

die skyfievertonings voor bioskoop. Volgens Salt (1992: 34) het Méliès nie hierdie tegniek gebruik om tydsvloei aan te dui nie, maar eerder losstaande filmskote te verbind.

<sup>48</sup> Gedurende sy New Yorkse verblyf in 2002 het Kentridge verskeie Nauman-uitstallings by die Columbia University bygewoon en ook 'n lesing oor Nauman by die Dia Art Foundation, New York gelewer (Rosenthal 2009: 53).

<sup>49</sup> Sien ter illustrasie die Bruce Nauman-film, *Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square* (1967-68). Verkrygbaar by: [http://www.youtube.com/watch?v=Qml505hxp\\_c](http://www.youtube.com/watch?v=Qml505hxp_c) (1 Mei 2012 geraadpleeg).

passes and visualizes time” (Rosenthal 2009: 201). Sien ter illustrasie Figuur 3.29 en Costello & Iverson 2012.<sup>50</sup>



**Figuur 3.29**

Produksiestilbeeld van William Kentridge besig met sy produksie, *I am not me, the horse is not mine* (2008), as deel van Performa 09, New York, 2009.

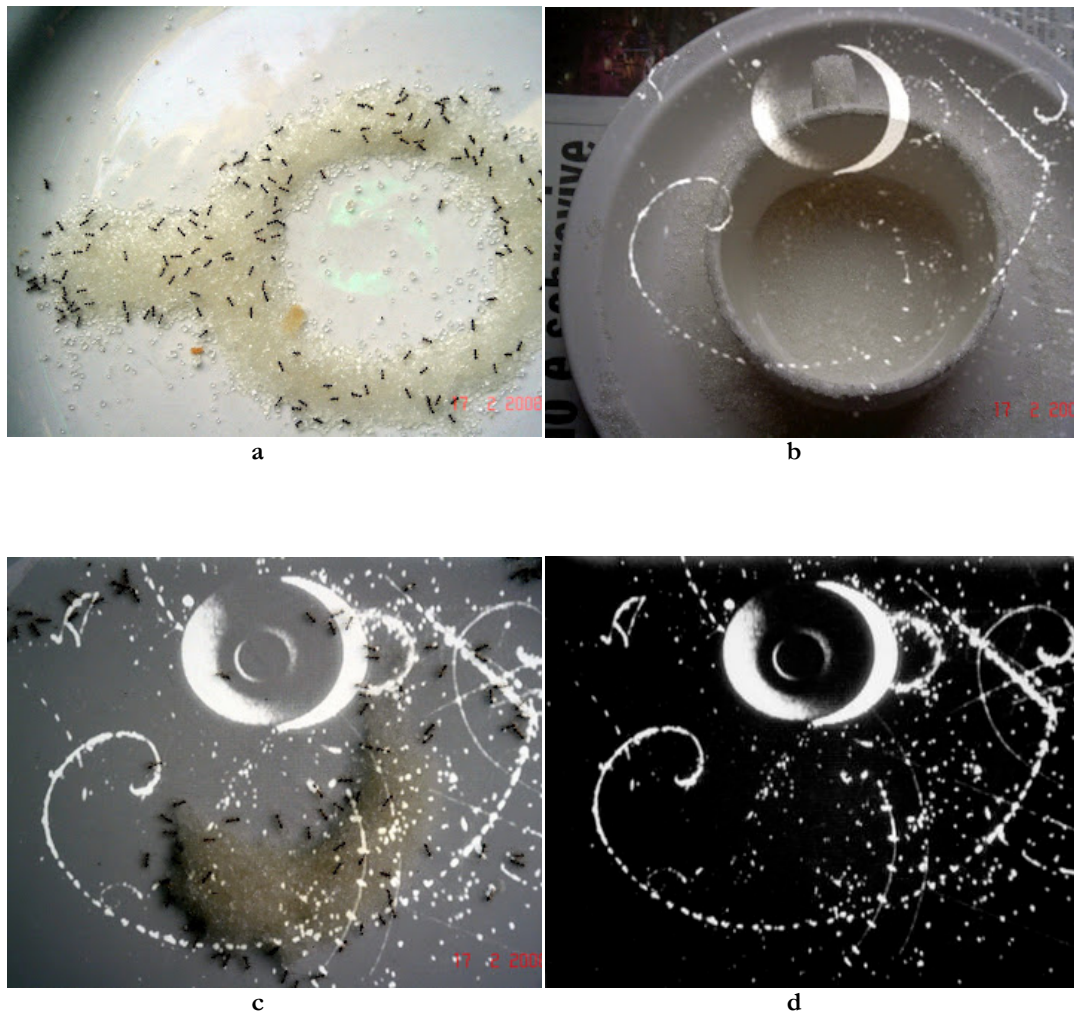
Dit is veral Méliès as grootse kunstenaar en belangrike filmmaker (*cinéaste*) se film, *Le Voyage dans la Lune* (1902) en sy gebruikmaking van magiese kwaliteite en die ontluikende filmtegnologie<sup>51</sup> wat Kentridge ondersoek en gebruik het. Kentridge voel op ’n kreatiewe wyse baie na aan Méliès. Kentridge se huldeblyk bestaan uit agt videoprojeksies<sup>52</sup> wat film, uitvoeringskuns en animasies kombineer tot ’n kreatiewe hoogtepunt. Kentridge (Rosenthal 2009: 13) skryf dat die sewe kort Méliès-filmfragmente beide ’n huldeblyk aan Méliès die filmpionier is, maar hierdie reeks sinspeel ook op die ateljee as onderwerp. Die reeks variasies bestaan uit die ateljee as model, die kunstenaar as model, en die model as model. Die ateljee beklee dus ’n dubbelfunksie: dit is beide die onderwerp en die skilderdoek.<sup>53</sup>

<sup>50</sup> [http://criticalinquiry.uchicago.edu/agency\\_and\\_automatism\\_photography\\_as\\_art\\_since\\_the\\_sixties](http://criticalinquiry.uchicago.edu/agency_and_automatism_photography_as_art_since_the_sixties).

<sup>51</sup> Hierdie reeks films is vir Kentridge ’n eerbetoon aan Georges Méliès wat al “the magical possibilities that the nascent technology of film could afford” ondersoek en ingespan het (<http://www.atjoburg.net/?p=75>).

<sup>52</sup> Te wete 7 *Fragments for Georges Méliès* (2003) en *Journey to the Moon* (2003).

<sup>53</sup> Kentridge beweer “The studio is an enclosed space, not just physically but also psychologically, like an enlarged head; the pacing in the studio is the equivalent of ideas spinning round in one’s head, as if the brain is a muscle and can be exercised into fitness, into clarity. So the fragments are the internal noise, each finished fragment a demonstration of those impulses that emerge and are abandoned before the work begins” (Rosenthal 2009: 13).



**Figuur 3.30**  
**a:** Positiewe suikertekening en miere;  
**b-d:** Negatiewe 'suiker'- en miertekeninge

In Kentridge se narratiewe film, *Journey to the Moon* (2003), volg hy Méliès se meesterstuk *Voyage dans la lune* (1902) na en hergebruik hy die objekte en tekeninge wat hy ook in die voorafgaande Méliès-fragmentfilms gebruik het. Die Méliès-fragmente is verfilm met objekte en materiale wat binne Kentridge se ateljeer ruimte was in kombinasie met eenvoudige filmiese truuks. So word daar byvoorbeeld espressokoppies as teleskoop gebruik; die Italiaanse mokka/espresso-koffiepot as ruimtetuig ingespan, 'n piering as maan terwyl hordes kriolende miere die suikerwaterwolkepatrone wat Kentridge op papier geteken het, slaafs navolg en gevolglik Kentridge se ruimtelike prentjie voltooi (Figure 3.30 a en b). Die negatiewe beelde van hierdie miertekeninge (Figure 3.30 b-d en Figuur 3.31) is gebruik om die sterrekonstellasie in bogenoemde films te verbeeld. Hierdie negatiewe beeldtema is

later hergebruik in die film *Day for night* waar die swartmiere wit word “... as the paper’s coloration reverses, befitting the title” (Rosenthal 2009: 51).



**Figuur 3.31**

Objekte uit Kentridge se films, *Journey to the moon* en *7 Fragments for Georges Méliès*.

Kentridge sê: “I discovered that the studio, which I had hoped could be a whole universe, became only the enclosed rocket” (Rosenthal 2009: 13). Met die vervaardiging van hierdie films het Kentridge gehoop om die beperkende ruimte van sy ateljee te ontsnap, maar “ended up still stuck inside it, looking out through the window of the rocket ship (i.e., staring at a sheet of black paper pinned to the studio wall)” (Rosenthal 2009: 13).

Enigiets in Kentridge se ateljee is gebruik om hierdie ruimte na ’n verafgeleë planeet te verbeeld, selfs die leegheid en die angst van die blankobladsy. Terwyl hierdie grootse maanlanding vertel word, loop ’n parallelle storielyn deur die visuele fragmente: die historiese kolonialisering van Afrika – die kartering van die “donker kontinent”, die tema, domestikasie en bekendstelling daarvan, asook die uiteindelijke besit daarvan.

Wanneer *Journey to the Moon* (2003) begin, is Kentridge in sy ateljee besig om koffie uit ’n espressokoppie te drink en wanneer die koppie leeg is, word dit gebruik as beide ’n vergrootglas en teleskoop (Figuur 3.32) waarmee hy die naderende proses in die landskap en die hemelliggame dophou.



**Figuur 3.32**

In hierdie stilbeeld uit *Journey to the Moon* (2003) gebruik Kentridge 'n koppie as 'n teleskoop



**Figuur 3.33 (a en b)**

Twee skaduprosessie-stilbeelde uit die film *Journey to the Moon* (2003) – links is 'n groep skadufigure (a) en regs loop sy vrou, Anne, oor die verlate landskap (b)

Sy vrou Anne, wat as 'n naakte muse uitgebeeld word (Figuur 3.33 b), is deel van hierdie optog/prosessie (Figuur 3.33 a). Beide die koffiepot en koppie beskik oor 'n aantal magiese kwaliteite wat hom toelaat om dwarsdeur objekte te kan sien, verby die onmiddellike ruimte (Figuur 3.32); terwyl die koffiepot stadig na die maan vertrek net soos Méliès se vuurpyl (Figuur 3.34). Kentridge skryf oor sy weergawe van *Journey to the Moon* (2003) die volgende:

A bullet-shaped rocket crashes into the surface of the moon, a fat cigar plunged into a round face. When I watched the Méliès film for the first time at the start of this project, I realized that I knew this image from years before I had heard of Méliès. I was far advanced in the making of the fragments for Méliès. I had resisted any narrative pressure, making the premise of the series, what arrives when the artist wanders around his studio. What arrived was the need to do at least one film which surrendered to narrative push.

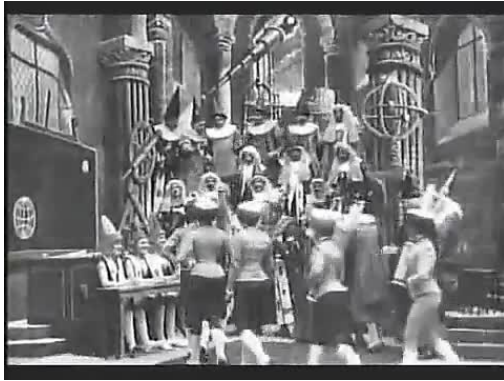
Ander ooreenkomste tussen Kentridge se *Journey to the Moon* (2003) en Méliès se *Voyage dans la lune* (1902) is die miermars en die optog van mense, die Hoëveld en die maan, en die man in die ateljee en die man in die maan (Figure 3.34). Alhoewel Kentridge 'n reis na die maan gehad het, moet hy terugkeer na Suid-Afrika. Kentridge (Rosenthal 2009: 52) verduidelik dat Méliès se maan “a late 19th century colonial moon [is] .... My lunar landscape is ... just outside Johannesburg” (sien die Hoëveldse landskap in Figuur 3.34).

### **3.6 Vroeë beeldende kunstenaars en hul films**

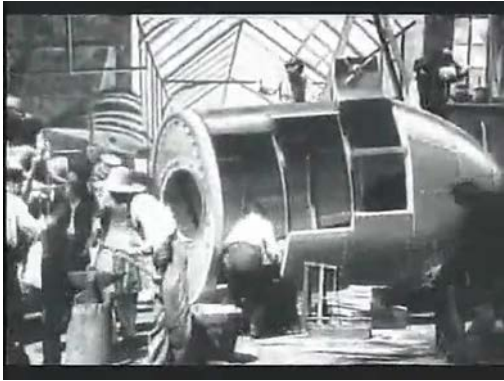
Gedurende die 1920's het verskeie kunstenaars en rolprentmakers hul hand aan film en filmanimasie gewaag. Hul motivering was nie kommersieel nie, maar eerder om eksperimentele kuns te maak. Die kunstgemeenskap het hierdie eerste abstrakte animasies en films goedgekeur op grond van hul ekspressiewe inhoud. Baxandall (1985: 3) skryf dat deur die ervaring en onthou van prente “... we construct something — it is hard to say what — in our minds”, maar wanneer dit geteken word, sal dit verskil weens vooraf kennis en ondervinding, “particularly [...] to which painters it made us think of, and according to our individual constructive dispositions”. Kentridge het deur sy hedendaagse animasiefilms by bepaalde aspekte van die verlede aangesluit. Dit is veral die kunselfilms van kunstenaars uit die verlede soos Dziga Vertov, Oskar Fischinger, Fernand Léger, Man Ray, Hans Richter, Len Lye, Luis Buñuel, Salvador Dalí en Fritz Lang waarby Kentridge aangesluit het.



Méliès se *Voyage dans la lune* (1902)



Optog van mense



Maantuig



Maan



Ruimtetuig tref die maan

Kentridge se *Journey to the moon* (2003)



Miermars



Maantuig



Maan bokant Hoëveld-landskap



Ruimtetuig tref die maan

Figuur 3.34: Vergelykende stilbeelde uit Méliès se *Voyage dans la lune* (1902) (links) en William Kentridge se *Journey to the moon* (2003) (regs).

Die revolusionêre Sowjet-rolprentmaker, Dziga Vertov (1896-1954),<sup>54</sup> het beweer dat sy kamera in 'n toestand van voortdurende beweging verkeer en dat sy wêreld gevolglik voortdurend verander as gevolg van sy *blinking eye*-metafoor as metafoor vir sig. Vertov vergelyk die *blinking eye*-metafoor met blinders wat oop- en toegemaak word net soos die oë geknip word. Soos die wiele en hefbome gedraai word, draai die werkers in gelid saam. Hy jukstaponeer byvoorbeeld tonele van 'n vrou wat haar hare was met 'n ander vrou wat weer klere was, asook tonele van 'n barbier wat 'n man skeer terwyl dit afgewissel word met gewetenlose tonele waar 'n lemskeermes geslyp word.

'n Toestand van *blinking eye* verwys na oë wat meer-en-meer geknip word as gevolg van irriterende toestande soos angstigheid, moegheid en stres. Kentridge gebruik byvoorbeeld 'n koffiedompelaar-'masjien' wat afgedruk word en waarmee Soho byvoorbeeld sy werkers in *Mine* dophou.

Volgens Lloyd (1984: 155) het Vertov gesê: “The film drama is the opium of the people [...] Long live life as it is!” Deur hierdie vitalistiese stelling of *Lebensphilosophische* motivering beklemtoon Vertov die belang van die film as massamediumprodukt vir die massas – as jy een keer aan filmvertonings (opium) blootgestel is, kan jy nie daarsonder nie – dit het verslawende effekte.

Robert Stam (1985: 80-81) beweer dat Vertov se eintlike doel met die kinema was “... to intoxicate the spectator and insinuate certain reactionary notions into the subconscious” en om drie verskillende filmiese metafore daar te stel: “magic (‘the cinema of enchantment’); drugs (‘ciné-nicotine,’ ‘the electric opium of the movie theatres’); and religion (‘the high priests of the cinema’)”. Vertov se drie metafore was spesifiek gegrond op die historiese werklikhede van die oomblik, die stryd van die Sowjet-Rewolusie, die magiese bygelowe van die gewone mense, hul dwelmverslawing en alkoholisme en die geweldige invloed van die Russies-Ortodokse Kerk – dit waarvan hy probeer wegkom het en waarvan hy hom gedistansieer het. Vertov het die projeksie van bewegende filmiese beeldmateriaal gesien as 'n beweeglike kamera en die filmprojektor as masjiene om die masjinale integrasie van mens en masjien te vertoon

---

<sup>54</sup> Die Pool, Denis Arkadyevich Kaufman, het sy naam na Dziga Vertov verander wat om *te roteer* of *draaitop* beteken (Michelson 1984: xxiii). Vir Vertov het die naam, Dziga, onomatopee (klanknabootsing) opgeroep, want Dziga is die klank wat die slinger van die kamera maak as dit gedraai word: *dziga, dziga, dziga* . . . (Michelson 1984: xviii).

deur sy uitlating “I am kino-eye, I am mechanical eye, I, a machine, show you the world as only I can see it” (Michelson 1984: 17).

In Kentridge se ikonografie gebruik hy die koffiemaakaksie om die myners in *Mine* (1991) dop te hou (Rosenthal 2009: 44). William Kentridge (Rosenthal 2009: 44) beaam hierdie bewakingsaksie (*surveillance*)<sup>55</sup> deur sy volgende stelling: “beyond ‘everyone’s eyes’ he searches for machines that are involved in various forms of sight [...] coffee is often an aid to achieve acute sight”. David Lyon (2003: 1, 5) skryf dat die bewakingsaksie alomteenwoordig, deurlopend, algemeen, sistematies en onpersoonlik is. Die onderwerp van Kentridge se films was die moderne industriële arbeiders aan die werk binne die stad as die groot masjien. Die samelewing na 9/11 het ’n nuwe taak om burgerregte te beskerm teen die alomteenwoordige tirannie van beheer en die bedreiging van militante geweld. Kentridge lewer hierop kommentaar in sy uitlating: “There’s a hunger in everyone’s eyes to understand the world and to look for any clues to create the space” (Breidbach 2006: 7). In Astrit Schmidt-Burkhardt (2002: 31) se essay “The all seer: God’s eye as proto-surveillance” skryf sy dat “the phantasm of omnipresence of the divine eye, [...] is well preserved in the modern police state through the leading medium, the computer. “Seeing machines,” [...] take over the almighty function of control as a kind of public retina”. Lyon (2007: 47) sluit hierby aan deur sy opnoem van die funksies van bewaking en beheer: “to watch, record, detail, track and classify”.

Oskar Fischinger (1900-1967) het ’n aantal kortfilms gemaak waarin hy visuele beelde gevorm het deur met gekleurde vloeistowwe, was en klei en verskillende projektors te eksperimenteer (Horrocks 2009: 35). In 1955 het hy sy Lumigraph-toestel gepatenteer waarmee hy gekleurde strale geprojekteer het. Fischinger skryf: “The real artist should *not care* if he is understood, or misunderstood by the masses. He should listen only to his Creative Spirit and satisfy his highest ideals, and trust that this will be the best service that he can render humanity”.<sup>56</sup> Die filmmaker, Len Lye, is veral bekend vir sy direkte gekrap en verfaanwending op 35 mm film (Crary 1999: 266; Clark 2007:

---

<sup>55</sup> “[...] we are under surveillance. When we use a credit card or an ATM, when we call on our cell phones or use EZ Pass, when we surf the web or simply walk down the street, we leave traces [...]” (Levin, Frohne & Weibel 2002: 10).

David Lyon (2003: 5) skryf dat bewakingsaksies orals plaasvind: in die werkplek, by winkels, wanneer daar gereis word of met ander mense gekommunikeer word.

<sup>56</sup> <http://www.oskarfischinger.org/MyStatements.htm>

4). Hy het op bewegende komposisies eerder as natuurlike vorm konsentreer. Kentridge vind veral aansluiting by beide Lye en Fischinger se belangstelling van masjienvorms en nuwe tegnologieë (Horrocks 2009: 45, 90) en gebruik van hul materiaal en tegnieke in sy werk. Horrocks (2009: 7) skryf dat alhoewel Lye gebore is binne 'n samelewing wat steeds deur Victoriaanse voorbehoude gedomineer word, "his art would be energised by new ideas about movement". Lye het die term 'kinetiese kuns' op 'n meer selektiewe en spesifieke manier gebruik en voortdurend die grense daarvan verskuif, om gevolglik masjiene, nuwe tegnologieë soos byvoorbeeld film, optiese illusies, ligpatrone of beweging daarby in te sluit (Horrocks 2009: 90).

Hans Richter beskou beweging as 'n logiese uitvloeisel van die kinetiese kwaliteite van vorm en hy put veral inspirasie uit die Kubisme. In sy films kwyn die onderwerp en word positiewe en negatiewe vorm op die voorgrond geplaas, byvoorbeeld *Rhythm 21* en *Rhythm 23* (1923) – hy gaan selfs so ver as om die filmraampie te verdeel ten einde ruimte en diepte te verkry. Dit is veral Viking Eggeling, Hans Richter en Walter Ruttmann se film *Berlin: die Symphonie der Großstadt* (1927) waarin hul Berlyn as 'n masjien en die leefwyse van 'n stedeling met masjinerie geïntegreer het wat moontlik vir Kentridge geïnspireer het om sy kontemporêre stedelike ruimtes in films soos *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris* (1989) en stedelike optogte en argitektuur in *Sobriety, obesity and growing old* (1991) te verbeeld.

Daar is voortdurend verwysings in Kentridge se werk na die oog wat oopgesny word in Luis Buñuel (regisseur) en Salvador Dalí (kunstenaar) se surrealistiese film *Un chien andalou* (1929); en Man Ray se *Object to be destroyed* (1923) waar 'n metronoom en foto van 'n oog aan 'n arm vasgemaak word (Rosenthal 2009: 44). Paul Coates (1994: 50) skryf: "to open one's eyes in the cinema is to lose them in actuality. Buñuel will use the cutter's razor to open our eyes so wide that their contents literally fall out". Alhoewel die bisarre, irrasionele beelde lyk of dit gevries is en stadig deur die loop van die film beweeg, verander die klank voortdurend en het dit die kykerspubliek geskok (Phillips 2005: 133). Deur middel van filmredigering is die betragters visueel gelei en is die emosionele toestand van die film verhoog (Phillips 2005: 134). In die film *Ubu tells the truth* (1997) teken Kentridge oë in die hemelruim en verbind dit met gebeure op die aarde. Wanneer Ubu byvoorbeeld die oog gryp en dit op sy liggaam plaas, morfeer dit tot 'n kamera op 'n lopende driepoot (wat aan Vertov se *Man with a movie camera* herinner) wat op Ubu se *alter ego* of dubbelganger dui (Rosenthal 2009: 49).

Gedurende die stilfilm-era het individualisme hoogty gevier. Kreatiewe outeurs soos Thea von Harbou (outeur van *Metropolis* en Lang se vrou) en die filmregisseur, Fritz Lang (1890-1976) het deur hul wetenskapfiksiefilm *Metropolis* (1926-1927)<sup>57</sup> die filmmedium gebruik om hul fantastiese visie van die toekoms aan sy toeskouersgehoor oor te dra. Lang se *Metropolis* het verskeie temas aangespreek waaronder toring van Babel-*hubris*, die masjinale stedelike ruimtes en arbeid, arbeidersuitbuiting, die vraagstukke van stedelike behoeftiges en sosiale onrus, die alledaagse konfliktsituasies, godsdienstige herlewing en vreemde kultusse, opkomende industriële tegnologie sekerlik die belangrikste is (Neumann 1999: 33, 34). Neumann (1999: 36) beskryf die Metropolis-stad wat Lang in sy film verbeeld as: “... one of fear, danger, and oppression, of loneliness and unsuccessful struggle”.

Deur middel van spesiale effekte en truukfotografie het Lang die vrees, gevaar en verdrukking van die masjienstad verbeeld. Die beskikbaarheid van spesiale effekte, filmiese stelle, ruimte-illusies, spieëls en truukfotografie het daartoe bygedra dat rolprentvervaardigers met gemak ruimte- en reisfilms onder die water en reis na die maan kon skiet, byvoorbeeld *2001: A Space Odyssey* (1968) en *Star Wars* (1977) (Neumann 1999: 44).

### 3.7 Klank, musiek en beweging

Net soos die vroeë films van Oskar Fischinger en Hans Richter is Kentridge se animasiefilms essensieel stilfilms, want die karakters in Kentridge se films praat nie – sy films is geanimeerde prente, nie geanimeerde karakters nie.

Kentridge gebruik die gedrukte en geskrewe woord as ’n suggestieryke manier om ’n segging te vertel of ’n visuele voorstelling van spreke (byvoorbeeld die verbeelding van ’n megafoon, of die klank wat ’n telefoon of radio voortbring in werke soos sy syskermdruk, *The battle between Yes and No* (1989) (Figuur 3.35) en die akwatint-ets, *Man and megaphone* (1989).

Kentridge voeg musiek en ander byklanke as agtergrond tot sy ritmiese gebaar-tekeninge op ’n wyse verwant aan tradisionele stilfilms. Soos die aksie eskaleer, word

---

<sup>57</sup> Nadat Fritz Lang en Thea von Harbou in 1922 in die huwelik getree het, het hul saam verskeie draaiboekke vir Lang se films die lig laat sien waaronder *Metropolis* (1925) en *M* (1931), seker die belangrikste is ([http://www.leninimports.com/thea\\_von\\_harbou.html](http://www.leninimports.com/thea_von_harbou.html))

die toeskouer bewus van die opbou van die klankbaan, asook terselfdertyd die klankbaan se kommentaar op die visuele beelde wat op film aangebied word.

Musiek as sodanig het twee funksies: dit kan estetiese plesier verskaf of in kombinasie met byvoorbeeld byklanke, kan dit iets buite sigself verbeeld. In Kentridge se werk kan musiek nie aan plesier gekoppel word nie, maar hou eerder verband met die ekspressiewe kwaliteit en wisselende stemming van sy films. Musiek met lirieke kan voorts tot die visuele beeld se betekenis bydra en dit ook beklemtoon. Kentridge gebruik dikwels nostalgiese musiek van kunstenaars soos die Dar Es Salaam Swingsters (1940), die Gold Coast Police Band (1930), die Kaapstadse Munisipale Orkes (1930), 'n Zoeloe-koor en selfs Duke Ellington om tot die stemming van sy films by te dra.



**Figuur 3.35**  
William Kentridge se syskermdruk,  
*The battle between Yes and No* (1989)

William Kentridge het die Suid-Afrikaanse komponis, Philip Miller, opdrag gegee om die klankbaanmusiek te komponeer vir verskeie van sy produksies, waaronder *Monument* (1990); *Felix in exile* (1994); *Weighing ... and wanting* (1997); *Stereoscope* (1997); *Journey to the Moon* (2003); *I am not me, the horse is not mine* (2008) en *Five themes* (2008). Op

Philip Miller se webruimte<sup>58</sup> laat Kentridge homself as volg uit oor Miller se komposisies (musiek) vir sy produksies: “the music does find an equivalent to the emotional timbre of the drawing, but much more than this it both has to give a narrative thrust to the films and provide a grammar to them”. Kentridge se animasiefilms verskaf dus aan Miller se musiek ’n geleentheid om nie alleen ’n sterk emosionele narratief voort te bring nie, maar ook ’n onafhanklike ruimte te bied waarbinne dit kan bestaan. Sy musiek ontsluit ook die tempo waarteen die film “reveals itself – so that the unfolding of the film is only possible with a dual absorption of image and sound”. Miller se ritmiese komposisies spreek die kruheid van die Kentridge films aan, dra by tot die inherente betekenis van die visuele beelde en verander ook die wyse waarop daar na die films gekyk word.

Vir sy operaproduksie, *Il Ritorno d’Ulisse* (1998), gebruik Kentridge die oorspronklike operamusiek van Monteverdi (met dieselfde titel) — hierdie musiek is meer as 350 jaar oud. Die emosionele kwaliteit van Monteverdi se meesterwerk word deur Kentridge se vernuwende, getekende anatomiese beeldmateriaal op die skerm versterk.

### **3.8 Die oordrag van die film na die videoband**

Gedurende die 1960’s het die rolprentwese ’n groot verandering ondergaan met die bekendstelling van die videomedium as nuwe tegnologiese filmmedium in teenstelling met kommersiële televisie. Net soos film, is video ook ’n massamedium wat ’n wye en groot gehoor lok, dit is egter makliker bereikbaar deurdat die kyker slegs sy videomonitor moet aanskakel, die band in die videospeler moet plaas, die speelknoppie druk en gevolglik die videofilm geniet.

Hierdie revolusionêre medium was relatief goedkoop en spoedig deel van elke huishouding. Die videomedium is nie alleen vir ontspanning gebruik nie, maar het ook ’n belangrike rol in politieke manipulasie gespeel – in wese is dit ’n massamedium.

By tradisionele filmprojeksie word die filmbeeld van die projeksiekamer agter die betragters op ’n skerm voor hul geprojekteer wat tot gevolg het dat as iemand voor die gekaatste filmbeeld sou verbystap, dit ’n skadu op die projeksieskerm sou kaats. By die videomonitor is dit nie moontlik nie, omdat die projektor in die buis ingebou is wat terselfdertyd ook as ’n skerm dien. Die beelde word dus direk na die kyker op die

---

<sup>58</sup> <http://www.philipmiller.info/collaborator-comments>

televieskerm gekaats. Die televisie-monitor is 'n reghoekige struktuur met 'n skerm van 'n spesifieke grootte. Gevolglik kan die gekaatste beeld nie groter vertoon word as die televisie-monitor waarop dit vertoon word nie.

In hierdie hoofstuk is daar gekyk hoe Kentridge met teken as grafiese medium geëksperimenteer het en hoe hy rariteitskabinette (*Wunderkammern*), optiese speelgoed en -toestelle, film en fotografie met sy tekeninge geïnkorporeer het (Costello & Iversen 2012). Deurdat hy van uitgediende tegnieke en tegnologiese media gebruik gemaak het wat hy na 'n kontemporêre milieu en hedendaagse tegnologiese infrastruktuur verplaas het, het hy gevolglik metareferensieel die ekspressiewe kenmerke van sy medium ten toon gestel. Kentridge kan indirek as 'n visuele towenaar beskryf word omdat hy bestaande ou tegnieke en tegnologieë ondersoek, dekonstrueer en vernuwe (verKentridge) het en gevolglik 'n tipe *Wunderkammern* of kabinet van kuriositeite, beelde en prente geskep het waarin hy sy eie ikonografie kon huisves.

In die volgende hoofstuk sal animasietegnieke en tegnologieë as grondslag vir die verKentridge-proses ondersoek word aan die hand van die animasiepioniers. Die ontwikkeling van Kentridge se muurtekeninge tot tekeninge vir animasie en projeksie sal voorts bespreek word, terwyl klem gelê sal word op merkmaking, montage en redigering binne die groter filmiese geheel wat eindelik geprojekteer sal word as kunswerk.



## Hoofstuk 4

### Animasietegnieke en beeldingstegnologieë: vertrekpunte vir Kentridge

In hierdie hoofstuk word animasie omskryf aan die hand van voorbeelde van die werk van animasiepioniers, soos John Stuart Blackton, Emile Cohl en Winsor McCay en die stand van animasie waarmee Kentridge te doen gekry het, maar hy staan ook krities daarteenoor en wyk doelbewus af van die toepassing van hierdie tegnieke en tegnologieë. Kentridge het verskillende tipes animasietegnieke en animasie-tegnologieë in beginsel by animasiepioniers, soos Blackton, Cohl en McCay, oorgeneem en dit nie alleen by sy eie konteks aangepas om sy ‘nuwe’ kunswerke te skep nie, maar dit in die proses ook “verKentridge”. Met die term “verKentridge” word bedoel dat Kentridge by hierdie animasietegnieke en beeldingstegnologieë aansluit deur na die vroeë eksperimentele stadia van die animasie- en reproduksietegnologieë terug te verwys, dit te gebruik en kritiek binne hedendaagse omstandighede daarop te lewer. Hy het dus hierdie tegnieke en animasietegnologieë verwerk en sy eie gemaak.

William Kentridge se nuwe-media-kunswerke het uiteenlopende temas soos drome, mag, verlies, herinnering en liefde ondersoek deurdat hy die verouderde, argaïese tegnologieë met die houtskooltekenmedium versmelt het. Die ontwikkeling vanaf William Kentridge se groot muurtekening tot sy tekening vir animasie en projeksie deur middel van verskillende animasietegnieke en metodes word ondersoek. Die klem val dus op welke wyse Kentridge sy tekening vervaardig deur merke op papier te maak, daarna sekere van die gemaakte merke te verwyder, en weer merke bo-oor te maak terwyl hy voortdurend hierdie skeppingsproses op film vaslê.

Gedurende sy skeppingsproses terwyl hy sy tekening maak, staan Kentridge dikwels terug vir ’n paar oomblikke, soms langer terwyl hy die tekening van ’n afstand beskou voordat hy nuwe merke op die tekenoppervlak maak (Rosenthal 2009: 13), of film- en animasietegnologieë soos montage en redigering en filmiese ruimte (beide verfilmingsruimte en projeksieruimte) byvoeg.

Filmiese ruimte verwys na die dinamiese ruimte wat geleë is in die projeksie van 'n sekvens van filmraampies, met ander woorde die ruimte wat verfilm en geredigeer word. “Verfilm” verwys na die ruimtelike motiewe (soos landskappe, stads- en binnenshuise tonele) waarin die figure geplaas is en waar die handeling afspeel. “Geredigeer” verwys na die ruimtelike effekte wat verband hou met die kamera-oog, hoek van waarneming, swenking (*panning*), afwisseling tussen naby- en verskote wat in 'n narratiewe konteks gebruik word om vertelfokalisering te skep. Elke filmraampie in sekvens word gevolglik deel van die groter filmiese geheel, deurdat die film geprojekteer word as dit voor die projektorlens verby beweeg en gevolglik 'n baie kragtige verhaalelement word.

'n Film is inderwaarheid 'n samestelling van 'n reeks dramatiese gebeure wat met behulp van redigering saamgevoeg is om die bepaalde dramatiese tydsverloop van die film te versnel of te vertraag. Ten einde tot die narratief by te dra, word filmiese tyd nooit teen dieselfde pas gespaseer soos dit in die realiteit beleef word nie, maar inderwaarheid gemanipuleer deur tyd byvoorbeeld te versnel, te vertraag, die tyd te laat stilstaan of dit totaal en al omver te gooi, terug in tyd te beweeg asook vooruit in tyd te beweeg.

Verskillende animasietegnieke soos getekende-; tradisionele sel-; *rotoscoping*-; stop-beweging-; poppe-; uitsny-; silhoeët-; klei-; ruimtekwantifisering-; rekenaar-; ‘motion capture’- en ‘pinscreen’-animasie word in hierdie hoofstuk bespreek en van voorbeelde voorsien om te verduidelik watter aspekte of kenmerke van bestaande film- en animasietegnologieë Kentridge in beginsel oorgeneem het, maar die tegnologie “ver-Kentridge” het, oftewel tot sy eie kritiese media en *performances* in 'n unieke medium omvorm het.

In hierdie hoofstuk sal ondersoek word in welke mate Kentridge na eertydse animeerders, soos byvoorbeeld Méliès en Blackton se animasies gekyk het, aspekte daarvan geappropriëer en gekommentareer het in die aksies waarmee hy hedendaagse omstandighede aanspreek. Hy is 'n groot bewonderaar van die filmpionier Georges Méliès en het selfs 'n reeks filmfragmente aan hom opgedra. Kentridge het dus aspekte van bestaande maar uitgediende tegnologieë oorgeneem in die nuwe medium waarin hy werk en die nuwe performatiewe werkkonsep wat hy eksperimenteel beproef het.

## 4.1 Animasie

Die term ‘animasie’ verwys gewoonlik na visuele aksie wat met behulp van film, video, rekenaars, of speelgoed geskep is. Animasies bestaan gewoonlik uit reekse van tekeninge of foto’s wat met behulp van ’n masjien in beweging gebring word op ’n filmskerm of videomonitor, of deur die vinnige deurblaai (*flipping*) deur middel van die duim en vingers van ’n boekie met beelde in sekvens op afsonderlike bladsye.

Volgens Thomas & Johnston (1981: 147) kan die term ‘animasie’ afgelei word van die Latynse woord *animus*<sup>1</sup> wat onder meer *lewe* of *om te lewe* kan beteken. Die Hongaarse animasie-kunstenares, Tissa David,<sup>2</sup> besing animasie soos volg: “Animation is the most creative art of all, because you are creating life. You are making a drawing come alive. You can’t be more creative than that!” (Canemaker 1977: 158).

Die lofprysing van Tissa David kan verder uitgebrei word om ook Paul Wells (2006: 6-7) se siening van animasie in die inleiding van sy *The fundamentals of animation* in te sluit:

Animation is a cross-disciplinary and inter-disciplinary art and craft, embracing drawing, sculpture, model-making, performance, dance, computer science, social science and much more. It has a distinctive language that enables it to create the art of the impossible. Whatever can be imagined can be achieved. ... This is why animation has remained the most consistently experimental art form even as it has entered the mass popularity of mainstream visual culture.

Paul Wells beskryf nie alleen die unieke en kreatiewe moontlikhede wat animasie bied nie, maar hy meld dat dit oor ’n ‘taal’ beskik waarmee die bykans onmoontlike bereik kan word. Deur middel van animasie as ekspressiewe middel het dit vir die kunstenaar/regisseur moontlik geword om met beeld, aksie en klank (in watter vorm ook al) aksies en gebeure vas te vang, daarmee tegnologieë, grafies en visueel deur middel van die filmiese medium te eksperimenteer voordat dit eindelik geprojekteer word.

---

<sup>1</sup> *Animus* het in Latyn ’n aantal betekenisse, waaronder bedoeling, maar dit beteken nie werklik lewe nie. Clark (2007: 12) beskryf animasie as “the bringing to life of still images/drawings, puppets and models (and in the case of some *art film*, drawings on celluloid itself) which are filmed in sequence to produce the illusion of movement”.

<sup>2</sup> Tissa David is in 1921 in Kolozsvár, Transsylvanië, gebore. Sy begin haar animasieloopbaan in 1943 in Boedapest. In 1950 het sy na Parys ontsnap om die Kommunistiese oorname van Hongarye vry te spring. In Parys het sy onder meer saam met Jean Image en Paul Grimault gewerk en het later as regisseur vir die animasiefilm, *Bonjour Paris* (1953), opgetree. In 1955 verhuis sy na New York en word die assistent van Grim Natwick. Tissa was een van die hoofanimeerders vir die rolprent, *Raggedy Ann and Andy: A musical adventure* (1977) (vgl. <http://www.michaelspornanimation.com/SourceFiles/Bios/TissaDavid.html>).

Animasie het vir bykans 'n eeu 'n passiewe rol beklee deurdat animasiefilms slegs op televisie of bioskoopskerms vertoon is. Vanaf die laat 1990's het die toneel verander deurdat animasies nou ook op die internet ervaar kon word. Hierdie nuwe virtuele arena het gevolglik ook 'n nuwe toeskouersgehoor gelok. Animasies is nou deur diverse skeppers soos musici en skaatsplankryers met rekenaarprogrammatuur vervaardig, teenoor die tradisionele animeerders en grafiese ontwerpers wat derduisende tekeninge met die hand geteken en verfilm het. Gevolglik word daar dikwels na animeerders as akteurs met 'n potlood verwys (Burnett 1996).

Die animasiekunstenaar het 'n reeks opeenvolgende tekeninge van karakters of voorwerpe gemaak wat raampie vir raampie geteken en verfilm is en daarna tot die aksies van 'n narratiewe film geredigeer is, voordat dit eindelijk op 'n moviola of skerm van 'n rolprentteater geprojekteer is. As gevolg van hierdie tydsame proses van teken en verfilming word 'n illusie van beweging, lewe en aksie aan andersins beweginglose voorwerpe op die skerm geprojekteer, wat as animasie bekend staan. As medium het die rolprent nuwe moontlikhede aan hierdie tegniek gebied: karakters kan byvoorbeeld verdwyn en dan weer verskyn as direkte gevolg van filmtruuks soos redigering (Kittler 1999: 115-117).

Wanneer die verfilmingsproses voltooi is, word die verfilmde sekwense in die redigeringsateljee getoets en saamgevoeg. Hier word die stroke van raampies, elk met filmiese stilbeelde, in 'n narratiewe of dramatiese sekwens geplaas en met behulp van filmiese redigeringstegnieke gekombineer met 'n klankbaan, ten einde die finale film daar te stel.

Wanneer die finaal-geredigeerde film geprojekteer word, is raampies met losstaande stilbeelde nie meer sigbaar nie, want soos die film voor die projektorlig deurbeweeg en deur 'n lens op die skerm geprojekteer word, verskyn 'n bewegende beeld op die skerm wat tonele, gebeure, karakters en aksie aan toeskouers vertoon.

## **4.2 Vroeë animeerders en hul animasies**

### **4.2.1 John Stuart Blackton (1875-1941)**

Dikwels word daar na Emile Cohl en Winsor McCay as die animasiepioniers verwys (Comer 2009: 134; Bardeche 1970: 18), maar dit was inderdaad die uitvinder van die *Vitagraph*, James Stuart Blackton, wat inderwaarheid hierdie plek moet inneem

(Robinson 1994: 11; Lenburg 1991: 1). 'n Dekade nadat Georges Méliès bekendheid verwerf het met sy verfilming van bewegende voorwerpe en enkelraamskote, het Blackton begin om sy geanimeerde tekeninge te verfilm.

Blackton was aanvanklik 'n spotprenttekenaar en joernalis by die *New York Evening World* en het die grafiese styl van die koerantspotprent as inspirasie vir sy animasies gebruik. Rondom 1906 het Blackton se maatskappy, *Vitagraph Studios*, die getekende animasiefilm, *Humorous Phases of Funny Faces*, vrygestel. Deurdat hy een filmraampie per keer verfilm, die nodige wysigings aan sy verfilmde voorwerpe en/of tekeninge gemaak het en dit daarna weer verfilm het totdat die aksie of gebeure voltooi was, het Blackton verseker dat hy beweging op film vasgelê het. Hierdie tegniek het as “as one turn, one picture” bekend geword (Krasner 2004: 13).



**Figuur 4.1 (a & b)**  
Twee filmraampies uit Blackton se getekende animasiefilm,  
*Humorous Phases of Funny Faces* (1906)

Blackton het byvoorbeeld die titel van die film deur bewegende papierfragmente gevorm. Hy skets met sy regterhand en wit kryt die komiekklike gesigte van 'n man en vrou op 'n swartbord, terwyl die kamera rol (Figuur 4.1 a). Soos hy sy hand beweeg, rol die twee karakters hul oë. Geleidelik word meer details tot die tonele toegevoeg. Die vrou se gesig word byvoorbeeld deur 'n rookwolk komende van die man se sigaar verdoesel (Figuur 4.1 b), daarna is die tekening uitgewis en het Blackton met 'n nuwe tekening begin.

In 'n ander toneel teken 'n man vir homself 'n hardebolkeil en sambreel en haal daarna sy hoed af. Gedurende die verloop van die film word letters, woorde en gesigte ingespan om allerlei bewegings en toertjies op die skerm te doen. Die skielike warreling van uitveërmerke vorm die profiel van 'n man en vrou. Teen die einde van die film is al

die figure uitgevee en word 'n skoon bord agtergelaat. 'n Uitgesnyde kartonnar met 'n poedel vorm die finale sekvens. Die feit dat Blackton se arm en hand voortdurend deur die kamera afgeneem word (*sleight of hand*-verfilming) dra aan die een kant by tot die kruheid van sy films, maar terselfdertyd dra dit by tot die virtuositeit van die tekenaar. Hierdie nuwe, stop-bewegingtegniek in samewerking met die *sleight of hand*-verfilming, het op die krag van die toeskouers se verbeelding staatgemaak om die doodeenvoudige tekeninge klaar te maak en as metafore op te tree.

In Kentridge se animasiefilms is die tekenende hand nie sigbaar nie, maar die feit dat Kentridge met die een hand teken en met die ander hand die kamera hanteer kan aansluit by 'n goël- of kulkunstenaar se vertoning van bewonderenswaardige vaardigheid en gesigsbedrog-truuks (*sleight of hand*) in die vermaaklikheidswêreld. Saam met Plato se kritiek van Sofistiese kunsgrepe en bedrieglike retoriek en hedendaagse tegnologies-gevorderde spesiale effekte tel hierdie vermaaklikheidsdemonstrasie van kwasiwetenskaplikheid téén hierdie aanwending van fotografie en diegene wat dit as tegnologiese vooruitgang in die wetenskap wil aanwend.

William Kentridge sluit aan by die kruheid van Blackton-animasie en hy posisioneer homself binne sy animasiefilms, *Vetkoek/Fête Galante* (1985) en *7 Fragments for Georges Méliès* (2003)<sup>3</sup> — veral in die twee filmfragmente, *Invisible mending* en *Balancing act*. In die *Vetkoek/Fête Galante* -film word die onderskeie figure voor die tekening verbeeld of waar hul besig is om die tekening te skep, terwyl 'n getekende Kentridge in die *Invisible mending*-film as dromer/towenaar/kunstenaar uit die multi-film installasietekening ontsnap en “wandering around the studio waiting for something to happen” (McCrickard 2012: 65).

In die fragment, *Invisible mending*, word die film in omgekeerde aksie teruggespeel. Die filmtitel *Invisible mending*<sup>4</sup> sluit aan by die onsigbare of versteekte manier waarop 'n geskeurde portrettekening weer deur Kentridge as visuele towenaar herstel word (Figuur 4.2). Aan die begin van die film hou die kunstenaar 'n skoon vel papier vas, met verloop van tyd word geskeurde fragmente en verwyderde fragmente op die

---

<sup>3</sup> Alhoewel elkeen van die sewe fragmente van 'n eie titel voorsien is, is dit die eerste fragment, *Invisible mending* wat die toon van die reeks aandui (Rosenthal 2009: 50).

<sup>4</sup> *Invisible mending* verwys na die naaldwerktegniek van fynstopwerk of kunsstop waarvolgens 'n stuk beskadigde/geskeurde materiaal deur 'n ander stuk materiaal bykans onsigbaar herstel kan word.

selfportrettekening teruggeplaas. Rosenthal (2009: 50) skryf: “Here we see the artist capturing torn sheets of paper that are flying through the air; he reassembles them on the wall to form a photographic self-portrait, over which lies an abstract drawing he erases”. Kentridge versterk ook die tema van verlies en herinnering aan deur sy gebruik van die titel, *Invisible mending* (2003), asook sy kenmerkende uitveeproses.

Met verloop van tyd maak Kentridge wilde houtskoolkrabbels regoor die tekening. Gedurende die verloop van hierdie fragment word vier verskillende weergawes van Kentridge in die kamerruimte uitgebeeld: Kentridge teken en vee gedeeltes van homself uit en teken daaroor; Kentridge loop uit die prentvlak (film); dan word die tekening ‘lewendig’ en Kentridge as tekening loop uit die tekening en laat die tekenoppervlak blanko (Figuur 4.2). Daarna loop Kentridge die filmoppervlak in en gryp na swewende stukke geskeurde papier (stukke van ’n vroeëre tekening) wat hy behendig op die muur soos ’n legkaart rangskik om weer die getekende Kentridge te voltooi. Dan vee hy die swart krabbels uit wat die tekening ontsier en herstel die selfportret tot sy eertydse glorie. Dan loop Kentridge weer uit die toneel en die tekening loop weer van die tekenoppervlak af. In een van die laaste tonele word Kentridge as kunstenaar in stereo teenoor die getekende beeld van homself geplaas (Figuur 4.2).

In die werk, *Balancing Act*, dra Kentridge ’n leer voor die kamera in – hy plaas dit voor ’n reeks tekeninge wat teen die muur opgesit is. Dan bestyg hy die leer en die ware leer word met ’n getekende weergawe vervang terwyl die kunstenaar oor en voor die tekening rol en beweeg (Rosenthal 2009: 18-19).

Die Blackton-tipe animasiefilm was in essensie elementêr: die film het nie op tekeninge van bewegende aksie gekonsentreer nie, maar eerder op tekeninge in verskillende stadia van voltooiing (byvoorbeeld die voorstelling van basiese bewegings soos die man se ore wat beweeg). Die idee dat tekeninge gefotografeer word om sodoende lewende aksie voor te stel, het hier begin en is deur ’n ander filmpionier, Winsor Zenis McCay,<sup>5</sup> voortgesit (Parkinson 1995: 50; Lenburg 1991: 1-2 & 44). McCay was nie slegs ’n goeie

---

<sup>5</sup> Winsor McCay (1869-1934) is veral bekend vir sy spotprentreeks, *Dreams of a rarebit fiend* (1905) en *Little Nemo in Slumberland* (1905), wat in die *New York Telegram* gepubliseer is. In 1906 is *Dreams of a rarebit fiend* deur Edwin S. Porter tot ’n film verwerk en in 1912 is sy spotprentkarakter, Little Nemo, tot ’n animasiekarakter verwerk en het sy strokiesfilm, *How a Mosquito operates*, ook die lig gesien.

waarnemer nie, maar hy het ook 'n besondere tekkentalent gehad en het onder meer as kommersiële illustreerder en spotprentkunstenaar vir 'n koerant gewerk.



**Figuur 4.2**

Ses stilbeelde uit die film, *Invisible mending* (2003), wat Kentridge verbeeld waar hy die selfportret/figuurstudie maak, die geskeurde dele van die tekening op 'n magiese wyse saamvoeg en uit die tekening as visuele towenaar loop en 'n blanko tekenoppervlak op die skerm laat

William Kentridge sou dieselfde tegniese prosedures bykans 'n eeu later weer gebruik om sy 'stone age'-animasiefilms met behulp van die stop-aksie verfilming te maak, maar sy oogmerke was verskillend. Vir Kentridge was sy heen en weer loopaksie tussen die tekening waarmee hy besig was en die kamera wat die skeppingsaksie verfilm het



net so belangrik as die skepping van sy tekeninge self. In sy film, *Vetkoek/Fête Galante* (1985), het Kentridge die eerste keer van stop-aksie verfilmingstegnieke gebruik gemaak (Frieling 2009: 157): in een toneel skryf sy vrou, Anne, die woorde *persistence of pleasure* oor die tekenoppervlak voordat hy dit in 'n volgende toneel uitwis – daar word dus 'n dualiteit geskep: 'n tree vorentoe en dan weer een terug – of 'n kortstondige oomblik van blydskap wat deur verlies en herinnering vervang word. Kentridge (Cameron *et al.* 1999: 114) beskryf dit as volg:

Filming enables me to follow this process of vision and revision as it happens. This erasing of charcoal, an imperfect activity, always leaves a grey smudge on the paper. So filming not only records the changes in the drawing but reveals too the history of those changes, as each erasure leaves a snail-trail of what has been.

In 1907 reik Blackton sy sensasionele film *L'Hôtel hanté*,<sup>6</sup> in Parys uit wat beide die Franse toeskouerspubliek en regisseurs na hul asems laat snak het met sy slim vermenging van spesiale verfilmingseffekte soos byvoorbeeld skootvermenging (*lapse dissolve*), stop-aksie vervangings en dubbelbeligting (*double exposure*). Hy het ook lewende en geanimeerde aksie hiermee vermeng. In *L'Hôtel hanté* beweeg 'n verskeidenheid objekte vanself, 'n huis verander in 'n orrel, 'n onsigbare hand dek 'n tafel en 'n mes sny eiehandig die brood, terwyl 'n wynbottel vanself wyn in 'n kelk skink. Alhoewel sommige tonele in hierdie film rukkerig vertoon, dra dit tot die spookagtige en vreemde atmosfeer van die film (fantasma/skynbeeld) by en kan hierdie film as't ware as animasie beskou word.

*Fantasma* kan as 'n skynbeeld of verdigsel van die verbeelding beskryf word, terwyl fantasmagorie as 'n towerbeeld of die fantastiese voorstelling van wisselende beelde deur middel van optiese toestelle beskryf kan word. Breverton (2011: 6) beskryf fantasmagorias as die skepping van skynbaar bonatuurlike illusies, 'n versameling fantome of fantasieë. Hy vervolg verder: “Today we realize that some of our ghosts and demons are based on events in real life or in past experiences, and that our forebears, with less knowledge or information, rationalized things that they could not understand by means of myths, legends and religions”.

Marina Warner (2006: 15) brei hierop uit: “The images flickered and fluttered, and so created an illusion of possessing that quality of conscious life: animation. As Robertson

---

<sup>6</sup> The haunted hotel (Warner 2006: 146, 149).

boasted, he could 'raise the dead!'" Met ander woorde, daar word dus probeer om fantasmagoriese en onsigbare spookbeelde of drogbeelde visueel deur middel van projeksieapparaat (*camera obscura* en towerlanterns) voor te stel (Warner 2006: 142, 147).

Robertson se *Fantasmagorie*-produksie het uit 'n reeks fantasmabeelde bestaan wat met behulp van 'n Fantascope-projektor op 'n groot plat skerm agter op die verhoog vertoon is. Die projektor, 'n tipe towerlantern (*lanterne magique*), is voorts op wieletjies geplaas sodat dit vir effek heen en weer agter die skerm op die verhoog rondgestoot kon word om die beelde van demone, skelette en spookbeelde groter, kleiner, meer verwronge en angswekkend op die dun, wasbedekte gaasdoekskerm te kaats sodat enige toeskouer tot slagoffer gedwing word. Die newelagtige kwaliteit en drogbeelde is ondersteun deur grillerige en bonatuurlike byklanke soos Benjamin Franklin se glasharmonika, 'n Chinese ghong vir summum momente (Warner 2006: 148), menslike hulproepe en noodkrete daarmee saam te gebruik. 'n Verdere hulpmiddel om die emotiewe onderbou van die toneelproduksie te versterk, was om die drog- en skynbeelde op rook te projekteer (Warner 2006: 147-148; Gunning 2004: 103, 104 en Breverton 2011: 6). Robertson se produksies was so snedig en nugter dat die polisie die produksie verbied het omdat daar geglo is dat hy Lodewyk XVI weer terug na die lewe sou bring (Warner 2006: 147).

Die intrinsiek makabere en bonatuurlike stemming van die fantasmagoriese onderwerpmateriaal is verder versterk deur die swak kwaliteit en hakkerigheid van die towerlanternskyfies, 'n wye verskeidenheid projektorlense, transparante en ander illusiebeelde wat voor die kersvlam of Argand-olielamp verby beweeg het – 'n beeld van 'n kasteel is tot die skaduwee van 'n verlate ruïne verwing deur bloot die ligbron effe te verdoesel of materiale daarvoor te beweeg (Warner 2006: 148). Kentridge se animasies bou voort op die fantasmagoriese aspekte van die vroeëre illusionêre kunstenaars soos Blackton en Robertson deurdat hy die spookagtige kwaliteit (*apparition*) en sublieme van sy fantasmagoriese beelde met Robertson se vermaaklikheidskonteks verbind het. Kentridge se figure van bedelaars, kreupeles en portiere wat hy uit swart papier geskeur het, sou hiermee vergelyk kan word.

Aan die begin van die twintigste eeu het verskeie filmregisseurs begin om met die film as medium te eksperimenteer deur byvoorbeeld die kruk-as te draai, die film te stop en die objekte 'n paar millimeter buite die kameralens te skuif, voordat daar met die

verfilming voortgegaan is. Wanneer die voltooide film geprojekteer word, wil dit voorkom asof die voorwerp(e) verdwyn het. Nadat hierdie truukfilmtegnieke deur ander regisseurs, soos Segundo de Chomón in sy films, *El hotel eléctrico* (1908) en *El teatro eléctrico de Bob* (1908),<sup>7</sup> ontrafel is (Crafton 1990: 133-134), het dit 'n ontploffing in die ontwikkeling van animasietegnieke veroorsaak. 'n Bedrewe filmregisseur kon egalige beligting bewerkstellig, terwyl rukkerigheid en flikker meer 'n amateuragtige regisseur verrai het.

Blackton het ook van hierdie truukfilmtegniek gebruik gemaak in sy films, *The Enchanted Drawing* (1900) en *The Magic Fountain Pen* (1909) (Crafton 1990: 128 en 172). In *The Enchanted Drawing* skets die kunstenaar-kameraman-regisseur 'n karikatuur – nadat hy 'n bottel wyn en sigare byvoeg, begin die gesig om te glimlag. Wanneer Blackton die getekende objekte aanraak, transformeer dit tot werklike objekte in sy hande. Wanneer hierdie objekte verwyder word dan frons die gesig. Hierdie film is ook met die stop-bewegingtegniek geskiet — Georges Méliès het hierdie tegniek vervolmaak. Crafton (1990: 128) beskryf Blackton se stop-bewegingtegniek as volg:

During shooting the camera was stopped while an assistant tore away the top sheet of paper to reveal the next drawing underneath (nearly identical, except for a change of expression; for example, a smile changes to a scowl). Drawn objects (a bottle of wine, a cigar) disappeared from the sheet and were replaced by real objects held up in the same position. Then the camera was restarted, and an instantaneous transformation would be produced during projection.

Kentridge se geheimsinnige en rowwe animasietegniek is inderwaarheid 'n aanwending en lewer kommentaar op die stop-bewegingstegniek wat deur J. Stuart-Blackton aan die einde van die negentiende eeu ontwikkel is. Sy animasies staan ook in direkte kontras met dié van Disney en meer hedendaagse glansryke animasies en konsentreer meer op die *sleight of hand*.

Die vroegste films het gekonsentreer op lewende aksie van die akteurs, animasietruuks, en die uitbeelding van beweging. Filmregisseurs soos Méliès en DW Griffith het die potensiaal van die rolprent ontwikkel tot 'n filmiese taal wat beide die storie vertel en ook die toeskouers emosioneel betrokke gemaak het (Branigan 1992: 20-21, 23). Blackton se films het voorts tot die skepping van die tipiese filmheld gelei – met ander woorde, die ontwikkeling van 'n karakter waarmee die gehoor kon vereenselwig. Sy

---

<sup>7</sup> Vgl. <http://www.weirdwildrealm.com/f-segundo-de-chomon.html>

films het beslis latere animasiefilms en karakters soos *Felix the Cat* (rondom 1928), *Betty Boop* (1932), *Fred Flintstone* (1950) en *Buzz Lightyear* (1995) geïnspireer. In hierdie films was die karakters nie meer karikature nie, maar mens of dier in eie reg (Canemaker 1977: 52 en Macphee 2002: 170-171).

*Felix the Cat* was die eerste strokieskarakter met 'n individuele persoonlikheid midde-in die stilfilm-era. Hy is deur Pat Sullivan geskep en deur Otto Messmer geanimeer. Messmer beweer (Canemaker 1977: 52) dat hierdie kat uit sy diere-realiteit ontsnap het en vir hom 'n identifiseerbare mens-persoonlikheid aangeneem het. Volgens Canemaker (1977: 52) is die bewegings van die geanimeerde Felix op Charlie Chaplin se tipe van aksie geskoei. Frank Thomas verduidelik Felix as oortuigende karakter: "Felix [the Cat] was great because the audience understood how he felt, what he was thinking, and what he was trying to do" (Canemaker 1977: 52).

#### 4.2.2 Satire

Vele kunstenaars wat vroeër hul grappige tonele en satires<sup>8</sup> in die gedrukte medium vrygestel het, het ook hul hand aan die nuwe strokiesfilmmedium gewaag om hul stories te vertel. Beide Cohl en McCay het aanvanklik as spotprentkunstenaars begin voordat hul na animasiefilm oorgeskakel het.

Twee Engelse spotprentkunstenaars, James Gillray en Thomas Rowlandson, het gedurende 1780-1790 die politieke spotprent tot kunsvorm verhef na hul blootstelling aan die werk van Hogarth. Hul het nie alleen op die kop in hul spotprente gekonsentreer nie, maar ook die spot gedryf met die figure van hul karakters. Sien ter illustrasie Rowlandson se reekse, *The English dance of death* (1814-16)<sup>9</sup> en *Six stages in mending a face* (1792) (Figuur 4.3). In Thomas Rowlandson se oprol-panoramastrook, *Mister O'Squat: A panorama* (1822)<sup>10</sup> wat ook as animasievoorloper beskou kan word, verbeeld

---

<sup>8</sup> Die hoofdoel van satire is nie alleen snaakse, gevatte en humoristiese sêgoed nie, maar ook om gebeure, persone of groepe op 'n slim manier, byvoorbeeld deur parodie of oordrywing, te kritiseer. Quintero (ed) (2007: 4) verwoord dit soos volg: "[Satirists] encourage our need for the stability of truth by unmasking imposture, exposing fraudulence, shattering deceptive illusion, and shaking us from our complacency and indifference".

<sup>9</sup> Sien illustrasies: [http://www.wittert.ulg.ac.be/fr/flori/opera/rowlandson/rowlandson\\_notice.html](http://www.wittert.ulg.ac.be/fr/flori/opera/rowlandson/rowlandson_notice.html)

<sup>10</sup> *Mister O'Squat: a panorama*. London: published by William Sams, Booksellers to his Royal Highness the Duke of York opposite the Palace, St. James Street, 1822 - [http://blogs.princeton.edu/graphicarts/2008/05/mister\\_osquat\\_a\\_panorama.html](http://blogs.princeton.edu/graphicarts/2008/05/mister_osquat_a_panorama.html).

Rowlandson twaalf ongetekende, handgekleurde etse met 'n narratiewe byskrif. Hierdie drukke was bedoel om deur die raam van 'n *myriopticon* gekyk te word.



**Figuur 4.3**  
Thomas Rowlandson se *Six stages in mending a face* (1792)



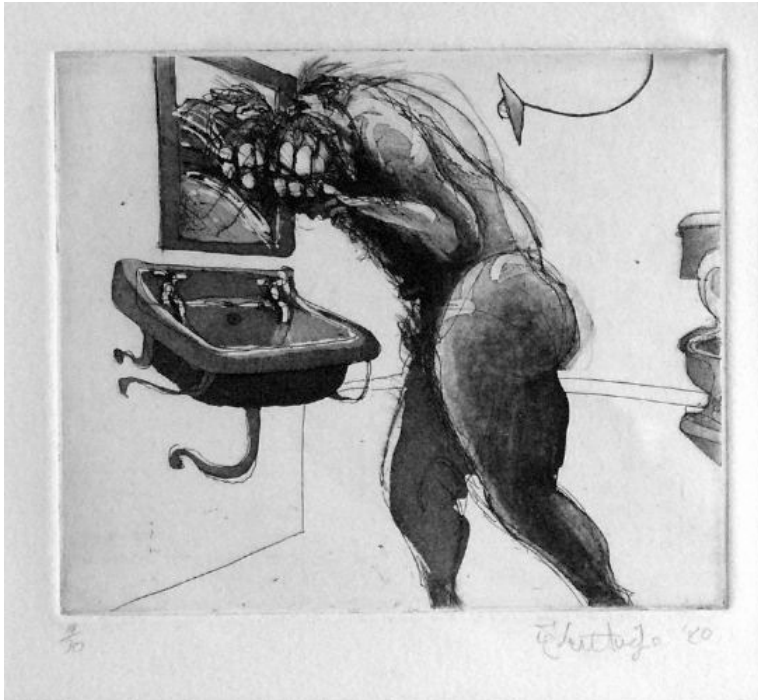
**Figuur 4.4**  
*Madams and maids* 1980 uit  
William Kentridge se *Domestic Scenes*-reeks

Gillray en Rowlandson het in hul spotprente sekere kenmerke oorbeklemtoon soos byvoorbeeld 'n persoon se neus of ore, byvoorbeeld James Gillray se ets, *Smelling out a rat* (1790) (Quintero 2007: 295, 312-313) wat hy op 'n verpiepte klein liggaam geplaas het ten einde die klem verder te versterk; of Charles Philipon wat die bourgeois monargie van koning Louis-Philippe as 'n peer uitgebeeld het.

---

Dié oprol-animasiestroom word steeds aan beide Thomas Rowlandson en Theodore Lane (1800-1828) toegewys as gevolg van onvoldoende bewysstukke.

In 1980 het Kentridge 50 kleinformaat etse, genaamd *Domestic scenes 1980*,<sup>11</sup> die lig laat sien.<sup>12</sup> Hierdie huishoudelike baas-klaas etse lewer 'n visuele parodie op huishoudelike situasies. Sy groot, geronde, swart bediendes (Figuur 4.4) dra byvoorbeeld sambrele, bedien tee en plaas handdoeke langs die swembad vir hul base. In hierdie werke teken Kentridge (homself as baas) meestal naak en ontbloot (Figuur 4.5), teenoor die bediendes, tuiniers, kokke, skoonmakers en bewakers wat in volle uniform geklee is.



**Figuur 4.5**  
William Kentridge se  
werk, *Domestic scene*  
(1980)

In Kentridge se *Drawings for Projection*-tekeninge van die mynmagnaat, Soho Eckstein, het hy ook sekere kenmerke en elemente oorbeklemtoon ten einde dit vir die aanskouer makliker te maak om Soho te herken en die spot te dryf met die besondere mynmagnaat en tipe. In meer onlangse werke, soos die *Shadow Procession*-reeks (1999) (Figuur 4.6), *Portage* (2000) en *Atlas Confessions* (2002) (Figuur 4.9), het Kentridge die satiriese tendens voortgesit en selfs die liggaamsvorm van sommige van sy figure

<sup>11</sup> Kentridge het die Junction Avenue Theatre Company-toneelstuk, *Dikhitsheneng (In the kitchens)*, as inspirasie gebruik vir sy bediende en 'madam'-tonele (*Domestic scenes 1980*) (McCrickard 2012: 11).

<sup>12</sup> "These two extraordinary groups of prints [*Pitt series* (1979) and *Domestic Scenes* (1980)] served to establish Kentridge's artistic identity, an identity he has continued to develop in various media. Despite his on-going exploration of non-traditional media, the foundation of his art has always been drawing and printmaking" (<http://www.hypocritdesign.com/william-kentridge/>).

vervang deur 'n kramdrukker, 'n passer (Figuur 4.9), 'n koffiepote, 'n kragtoring of tafel (Figuur 4.8) en selfs 'n skêr (Figuur 4.7).



**Figuur 4.6**  
Filmstilbeeld van 'n koffiepotefiguur uit Kentridge se *Shadow Procession* (1999)



**Figuur 4.7**  
William Kentridge se bronsbeeldjie, *Scissor man*



**Figuur 4.8**  
William Kentridge se werk, *Brás Cubas* (2000)



**Figuur 4.9**  
William Kentridge se werk, *Atlas Confession* (2002) *Maps*

#### 4.2.3 Émile Cohl (1857-1938)

Terwyl Émile Eugène Jean Louis Courtet met militêre diens besig was, het hy in kuns begin belangstel en sketse van sy kolonel en regiment gemaak. Na sy dienspog het hy by die ateljee van die invloedryke, politieke spotprentkunstenaar, André Gill, aangesluit (Crafton 1990: 8). Teen 1879 het hy die skuilnaam, Émile Cohl, aangeneem. Geen duidelikheid bestaan hoekom hy juis die naam 'Cohl' gekies het nie, dit is moontlik 'n verwysing na kohl-pigment, maar dit kan ook moontlik na sy voorliefde vir die gebruik

van woordspeling, byvoorbeeld: “hy kleef soos gom aan sy leermeester” (*collé*),<sup>13</sup> verwys. Onder Gill se invloed het hy ’n lid geword van die *Club des Hydropathes*, ’n Boheemse literêre en teatergroep (Crafton 1990: 19-24). As spotprentkunstenaar het Cohl dikwels in tydskrifte soos *Le chat noir*<sup>14</sup> en *Les Hommes d’Aujourd’hui* gepubliseer. Cohl het menigmaal die ruimte-illusie in sy tekeninge verbreek deur in ’n spel met die raam te tree, deur byvoorbeeld ’n ledemaat verby die raam van die tekening te laat strek.

In 1907 sluit Cohl by die Léon Gaumont-filmateljee aan. Hier kom hy in aanraking met fotografie, die rolprent en visuele foefies (Crafton 1990: 115-121). Terselfdertyd word Stuart Blackton se *L’Hôtel hanté* in Franse teaters uitgereik wat Cohl geïnspireer het om sy eerste animasiefilm, *Fantasmagorie*<sup>15</sup> wat ongeveer twee minute geduur het, te maak (Crafton 1990: 121). In hierdie film word ’n stokkerige narfiguur met wit kryt op ’n swart agtergrond geteken. Soos die nar beweeg, verander hy van vorm en kom met ander snaakse bewegende voorwerpe in aanraking en verkry hierdie animasietekeninge lewe (Crafton 1990: 137). Cohl het ook swart Indiese inktekeninge op wit ryspapier<sup>16</sup> gemaak. Die oorspronklike tekening is daarna op ’n tweede vel papier nagegetrek met behulp van ’n ligkas. Enkele wysigings word op hierdie tekening aangebring. Hy het honderde tekeninge op dieselfde wyse geteken en gefotografeer ten einde sy voorwerpe te laat beweeg (Crafton 1990: 121).

Ten einde die indruk van vloeiende beweging, sonder rukkerigheid, oortuigende transformasie en beweging van figure deur ruimte te bewerkstellig, het Cohl agt tekeninge per sekonde vir sy animasies benodig. Ondanks die staat van stilering (oordrywing en hewige distorsie) het sy twee hoofkarakters (’n nar en ’n vooraanstaande man) hul groteske, humoristiese en komiese ondertoon behou deurdat hulle hul vuurhoutjie-agtige figure tussen, oor en deur ’n wye verskeidenheid van voorwerpe beweeg het en

---

<sup>13</sup> Crafton 1990: 11. “I base my pun theory on Cohl’s lifelong interest in puns and on the affection for word games by Gill and his friends. Cohl was only a professional name; legally his name remained Courtet” (Crafton 1990: 316 note 25).

<sup>14</sup> Rodolphe Salis (-1897) se kabaret, *Chat Noir*, het in Januarie 1882 die eerste kopie van hul tydskrif, *Le Chat Noir*, die lig laat sien.

<sup>15</sup> Hierdie film is die eerste keer op 17 Augustus 1908 by die Théâtre du Gymnase vertoon (Crafton 1990: 138-139).

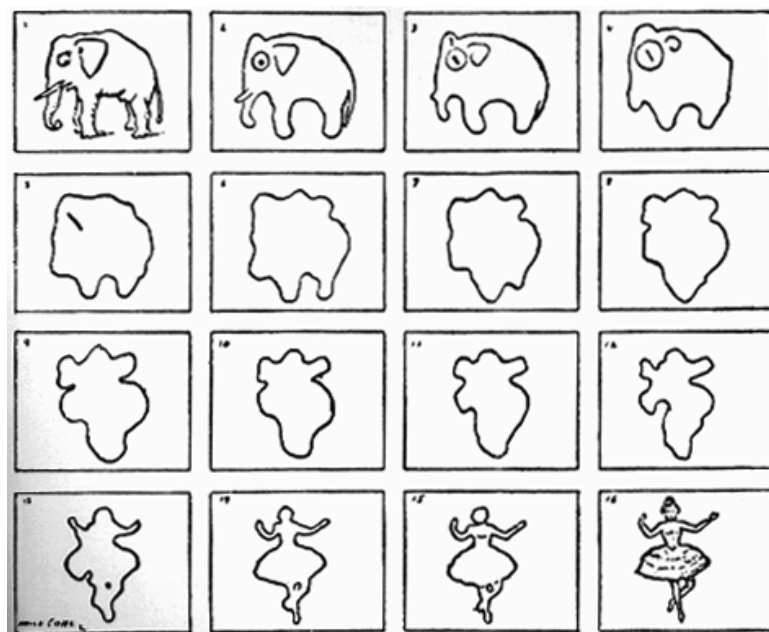
<sup>16</sup> Cohl het sy animasietekeninge op papier uitgevoer, aangesien hy nog nie aan die Amerikaanse deurskynende asetaatvelle en sel-animasie blootgestel was nie.



steeds oor volume geseëvier het. 'n Wynbottel verander byvoorbeeld in 'n oogwink na 'n blom en 'n olifant na 'n dubbelverdieping huis. Maltin (1987: 3) beskryf die proses as: “evolving from one to the next in a continuous flow as if their lines were made of clay, to be reshaped at the artist’s whim”.

In totaal het Cohl 700 tekeninge gemaak wat hy elk twee keer en in sekvens verfilm en die filmstrook in negatief gedruk het (Crafton 1990: 121). Wanneer die film geprojekteer word, beweeg die wit lyne op 'n swart agtergrond en skep 'n bewegingsillusie in die proses. Aan die begin en einde van die film is Cohl se hande in positief verfilm, terwyl hul wit tekeninge op 'n swart *tabula rasa*-agtergrond maak ten einde die deurlopende animasiesekwens te behou (De Lauretis 1978: 109 en Crafton 1990: 121 en 137-138). Hierdie animasietegniek noem Cohl “metamorfose” (Figuur 4.10).

Alhoewel William Kentridge nie sy tekenende hande in sy animasiereeks, *Drawings for projection*, verfilm nie, konsentreer hy eerder op die resultaat van sy tekenaksies. Sy hande is nie bloot afwesig nie, maar hy wil doelbewus die effek skep van ‘tekeninge wat hulself teken’, of tekeninge wat skynbaar hulself vertel of tekeninge waarvan die narratiewe potensiaal asof vanself ontvou. Dit moet egter nie verwar word met die *legerdemain* (kaart in die mou of onsigbare tou) van die kulkunstenaar nie, met ander woorde die ‘sigbare onsigbare’ aldus Stafford (1994: xxiv en 74).



**Figuur 4.10**  
'n Voorbeeld van 'n Emile Cohl-“metamorfose” (1908)  
van 'n olifant wat binne 16 raampies tot 'n ballerina metamorfoseer

In 'n onlangse installasiefilm, *I am not me, the horse is not mine* (2008), by die Sydney Biënnale word 'n film van Kentridge as skeppende kunstenaar in aksie in sy ateljee op 'n muur geprojekteer, terwyl hy terselfdertyd direk voor die projeksie besig is met 'n lesing oor die Gogol-verhaal en met homself mimeer (Rosenthal 2009: 62). In hierdie installasiewerk word die performatiewe aspek baie meer prominent deurdat Kentridge ook verfilm word.

Nadat die verfilming voltooi is, is afdrukke van Cohl se films gemaak en binne enkele maande met rolprentprojektors in openbare filmteaters in onder meer Londen en Parys vertoon (Crafton 1990: 138-139).

Cohl het sy belangrikste rolprentfilms voor 1910 gemaak. Hy het nie alleen tweedimensionele tekeninge geanimeer nie, maar tussen 1908 en 1923 het hy ook toneelpoppe en ander lewlose voorwerpe geanimeer. Hierdie films omsluit nie alleen humor en beweging nie, maar hy voeg die spotprentkarakter, *Fantoché*,<sup>17</sup> 'n klein toneelpop, by (Figuur 4.11). Kleur en klank het egter nog in hierdie vroeë films ontbreek. Sy laaste groot film was *Fantoché cherche un logement* (*The puppet looks for lodging*, 1921).



**Figuur 4.11**  
'n Stilbeeld uit Cohl se *Le Cauchemar Du Fantoché*

---

<sup>17</sup> *Fantoché* verwys na 'n tipe marionet waar die pophanteerder sy kop deur 'n gat in 'n swart lap of laken steek en die popvoete reg onder die pophanteerder se kop hang. Fantoché het dus 'n menskop en popvoete.

### 4.3 Verskillende animasietegnieke

Animasie kan op 'n wye verskeidenheid maniere geskep word, afhangende van die materiale en tegnieke wat gebruik word vir die uitvoering van die projek. Dit is nodig om verskillende animasietegnieke te behandel en met voorbeelde toe te lig sodat Kentridge se besondere animasietegniek binne die breëre konteks van animasie en kommersiële animasie gesien kan word.

Tweedimensionele animasies vertoon plat en bestaan uit tekeninge, skilderye of stukke gesnyde óf geskeurde papier, terwyl driedimensionele animasies volume as bykomende element bevat, byvoorbeeld klei, poppe, huishoudelike objekte en selfs mense. Ongeag die middels wat gebruik word, moet die animeerder oor 'n basiese kennis beskik rakende die vraag van hoeveel raampies stilbeelde per sekonde benodig word ten einde een sekonde film te maak.

Film of video gebruik elk 'n ander loopspoed. Die Amerikaanse NTSC (*National Television Standards Committee*)-videofilm gebruik byvoorbeeld 30 raampies per sekonde, terwyl animasie met Macromedia se *Flash*-animasieprogram teen slegs 12 raampies per sekonde kan beweeg. Film met klank, daarenteen, benodig 24 raampies per sekonde om nie rukkerig te vertoon nie. In effek beteken dit dat Kentridge as animeerder dus 24 raampies met stilbeelde moet maak vir elke sekonde film wat op die skerm vertoon word. Nadat die animeerder die idee(s) vir sy film ontwikkel het, moet hy besluite maak rakende die finale tydsduur van elke idee. Vir drie sekondes animasie benodig Kentridge dus 72 stilbeeld raampies (3 sekondes beweging vermenigvuldig met die 24 raampies loopspoed van die film). Ten einde tyd te bespaar kan die animeerder een stilbeeld vir twee of drie filmraampies verfilm, in plaas daarvan om elke stilbeeld eenmalig te gebruik. Ongeag watter standaard die animeerder gebruik, moet die klem dus op egalige beweging as essensie van die animasieproses lê.

Lewendige-aksie rolprentmakers het die vryheid dat hul op die filmstel mag improviseer, terwyl die industriële animeerders, daarenteen, deeglik moet beplan wat veral die tyd betref, voor die animasieverfilming begin. Voordat die beelde geanimeer kan word, moet die basiese konsep voltooi wees; die hoofgebeure chronologies op die storiebord uitgeteken wees; die dialoog, klankbaan en ander klanke gereed wees en in sekondes op die tydtafelblad aangedui wees; en die aksie en klank gesinchroniseer wees. Die grootte van die produksie en die beskikbare begroting sal bepaal of daar van karakter-

ontwerpers, modelbouers, agtergrondkustenaars, koloriste en ander professionele mense gebruik gemaak sal word vir die filmproduksieproses.

Ondanks die feit dat Kentridge se besondere tegniek arbeidsintensief, tydsaam, uitputtend en nuwsgewend is, het hy as 'n individuele en onafhanklike tekenanimasiekunstenaar al bogenoemde rolle vervul. Hy het dus beide die tekenaksie en filmgebeure verfilm en geredigeer om sodoende sy filmiese narratief deur middel van unieke, kort animasiefilms bloot te lê.

#### **4.3.1 Getekende animasie**

Getekende animasie soos reeds vroeër in hierdie hoofstuk bespreek is, is deur onder meer John Stuart Blackton en William Kentridge gebruik vir die uitvoering van hul animasiefilms. Beide hierdie kunstenaars het van hierdie teken-, uitvee- en verfilmings-tegnieke gebruik gemaak om hul indrukwekkende animasies te maak.

Deur middel van getekende animasie word 'n illusie van beweging geskep deurdat 'n tekening gemaak word, gefotografeer word, dele bygeteken en uitgevee word, weer eens gefotografeer word, tot die tekening voltooi is. Die tekening kan teen 'n muur gemonteer word vir die fotograferingsproses of die kamera kan vertikaal bokant die tekening staan gemaak word. Ander tekeninge word op dieselfde wyse gemaak en die verskillende reekse tekeninge word bymekaar gevoeg ten einde die animasiefilm te voltooi. Getekende animasie is dus 'n baie tydsame proses.

#### **4.3.2 Tradisionele sel-animasie**

Tradisionele sel-animasie is aanvanklik op velle ondeurskynende papier uitgevoer. Elke sekvens van die bewegingsaksie is op 'n ander vel papier geteken en gefotografeer. Selfs die statiese gedeeltes van die tekening moes elke keer oorgeteken word. Omdat die papier ondeurskynend was, is die tekeninge op die verskillende velletjies papier nie eenders nie wat dikwels tot onstabiliteit en flikkering tydens projeksie aanleiding gegee het. Ondertussen het animasiepioniers, Émile Cohl (sien byvoorbeeld sy *Fantasmagorie*, 1908) en Winsor McCay (sien byvoorbeeld sy *Gertie the Dinosaur*, 1914)<sup>18</sup> steeds hul geanimeerde tekeninge op velle papier uitgevoer. Teen ongeveer 1915 het Earl Hurd

---

<sup>18</sup> In 1914 stel McCay sy animasiefilm, *Gertie the Dinosaur*, vry – in hierdie film gebruik McCay 'n dinosaurus as onderwerp sodat niemand hom kon beskuldig dat hy bloot foto's nagetrek het nie, maar Gertie se gewig en ritmiese bewegings is deur 'n magdom tekeninge in sekvens gesimuleer.

en John Randolph Bray velle deurskynende *glassine* begin gebruik as tekenoppervlakte vir hul sel-animasies (Grafton 1990: 178).

Walt Disney het 'n potloodtoets ontwikkel waarvolgens 'n animeerder eers 'n reeks voorskette (eenvoudige potlood-lyntekeninge) moes maak en dan hierdie potloodtoets (*pencil test*) verfilm om te bepaal of die gewenste beweging verkry is (Finch 1975: 67). Wanneer hierdie potloodtoets geslaag het, is alle onnodige lyne verwyder om sodoende die tekening skoon te maak. Daarna is die tekening op selle (asetaatvelle) oorgeteken en ingekleur voordat dit deur die filmprojektor geprojekteer is.

Nadat die agtergrondtoneel op papier, hardebord of doek uitgevoer is, is 'n deurskynende vel selluloïed (of sel) bo-oor geplaas waarop die bewegende karakters en elemente geteken is. Die verhaal word vertel deur die deurskynende selle met nuwes te vervang, terwyl die agtergrondtoneel staties gebly het. Enigiets wat op die boonste deurskynende sel geteken is, het dus deel geword van die oorspronklike toneel wat daarmee saam verfilm is. Deur byvoorbeeld nuwe selle by te voeg, kon die toneel maklik verander word. Hierdie tegniek het verseker dat die nie-veranderende elemente nie oorgeteken moet word nie en het gevolglik baie tyd gespaar — 'n noodsaaklike voorwaarde vir die industriële ontwikkeling van animasiefilms. Die sukses van Bray en Hurd se eksperimentering met asetaatvelle het dus verseker dat die sel-animasietegniek ontstaan en geblom het.

Gedurende die vroeë 1960's is die handgetekende inkproses deur Ub Iwerks met 'n industriële Xerox-fotostaatproses op selluloïed-asetaat vervang, ten einde beide geld en tyd te bespaar.<sup>19</sup> Die animeerder se tekening is nou direk deur die Xerox-proses op die selle oorgedra. As gevolg hiervan was die agtergronde van die selle baie meer lineier en grafies en is die spontaniteit van die animeerder se tekening ook behou, sien byvoorbeeld Disney se *One Hundred and One Dalmatians* (1961). Die animeerders het slegs 'n paar hondjies geanimeer waarna dit met behulp van die kamera reg oor die filmraam herhaal is. Wanneer die kyker na die film kyk, is die dupliseringsproses glad nie sigbaar nie. Teen 1990 is tradisionele sel-animasie bykans geheel en al vervang deur rekenaaranimasie by groot animasie-ateljees soos Walt Disney Pictures.

---

<sup>19</sup> Die nuwe Xerox-proses (xerography) is in 1961 vir *101 Dalmatians* gebruik en in 1963 vir *Sword in the stone* (<http://www.justdisney.com/Features/1960s/index.html>).

Kentridge se houtskoolgetekende animasiefilms staan dus in direkte kontras met konvensionele sel-animasie waar elke raampie afsonderlik geteken en verfilm is. Kentridge daarteenoor, gebruik slegs 'n paar velle papier waarop hy teken, uitvee en weer gedeeltes byteken terwyl elke verandering van die tekening verfilm word. Die sel-animasietekeninge (Disney) is meer dekoratief en ontwerpagtig (buitelyne met plat kleurvlakke), terwyl Kentridge se animasies meer op sy direkte houtskooltekenwerk en uitgeveegde dele gekonsentreer het.

### 4.3.3 Rotoscoping

Mark Langer definieer *rotoscoping* in Wells (2006: 134) as volg:

A device that allowed the rear-projection of a live-action film frame-by-frame on to a translucent surface set into a drawing board. An animator could simply trace each live-action image on to a piece of paper, advance the film by another frame and repeat the process.

Die *rotoscoping*-tegniek is in 1917 deur Max Fleischer gepatenteer.<sup>20</sup> Hierdie tegniek behels die natrek van bestaande films en individuele filmraampies op velle papier ten einde 'n reeks tekeninge te skep (Clark 2007: 192). Wanneer hierdie sekvens van tekeninge verfilm en geprojekteer word, blyk die geprojekteerde animasie baie lewensgetrou te wees.

Kentridge gebruik elemente van die *rotoscoping*-tegniek deurdat hy sy skadusilhoeët natrek en laat beweeg in die voëlvangertonele vir *The Magic Flute*-reeks (2006). In die eerste werk in hierdie reeks staan Kentridge geboë op 'n stellasië met sy arms uitgestrek asof hy gereed maak om te spring. Die gekurfde lyne in die agtergrond dui moontlik op die gereedmaking vir die vlug, of 'n reuse rol wat gereed is om oopgerol te word. In die daaropvolgende tonele sluit 'n aantal duiwe en ander voëls hul by die voëlvangertoneel aan. In die voorlaaste toneel verander die grafiese voëltekeninge tot harde en kantige swart vlakke wat sterk herinner aan vroeë animasies soos *Shadow Procession* (1999) en sy *Portage*-reeks (2000).

---

<sup>20</sup> [http://worldwide.espacenet.com/publicationDetails/originalDocument?CC=US&NR=1242674A&KC=A&FT=D&ND=1&date=19171009&DB=&locale=en\\_EP](http://worldwide.espacenet.com/publicationDetails/originalDocument?CC=US&NR=1242674A&KC=A&FT=D&ND=1&date=19171009&DB=&locale=en_EP)

#### 4.3.4 Stop-beweginganimasie

Stop-beweginganimasie kan kortliks beskryf word as die verdeling of opbreek van kontinue beweging.<sup>21</sup> Eadweard Muybridge het byvoorbeeld opeenvolgende foto's met reekse kameras geneem, soos *Galloping horse* (1878) (Figuur 4.12) en het ook met panoramiese en stereoskopiese visie geëksperimenteer. Wanneer Muybridge se sestien genummerde foto's van die galopperende perd agter mekaar vertoon word, lyk dit na die bewegende beeld van nie-geanimeerde rolprente.<sup>22</sup> Deur middel van hierdie sekvensiële stilbeelde vertoon die bewegings logies en blyk progressief te wees. Die stilbeelde in sekvens laat die kyker glo dat die beweging ononderbroke is en dat die beweging in presies dieselfde orde gebeur as wat die kyker dit waarneem. Deur die stilbeelde in sekvens waar te neem, word 'n bewegingsillusie geskep, selfs al is daar geen beweging nie.

Gedurende die laat 1880's het Muybridge hierdie silhoeëtbeelde, afkomstig van sy sekvensfoto's, op 'n groot ronde skyf oorgedra en dit met sy eie uitvinding, die *Zoopraxiscope*,<sup>23</sup> projektor-cum-lantern, beeld na beeld tydens sy lesings by die California School of Fine Arts vertoon. Met hierdie projeksietoestel het hy foto's vinnig na mekaar (dikwels 200 of meer enkel beelde) op 'n skerm geprojekteer ten einde 'n illusie van beweging daar te stel; bykans op dieselfde wyse as 'n film. Hierdie vinnig, opeenvolgende projeksie van fotografiese beelde het tot gevolg gehad dat die kyker 'n gevoel van ruimte en tyd ervaar het tydens die waarneming van die beelde.

Muybridge se sekvensfotografie het ander belangrike uitvindings beïnvloed en tot nuwe hoogtes geïnspireer: byvoorbeeld professor Étienne-Jules Marey (1830-1904) wat

---

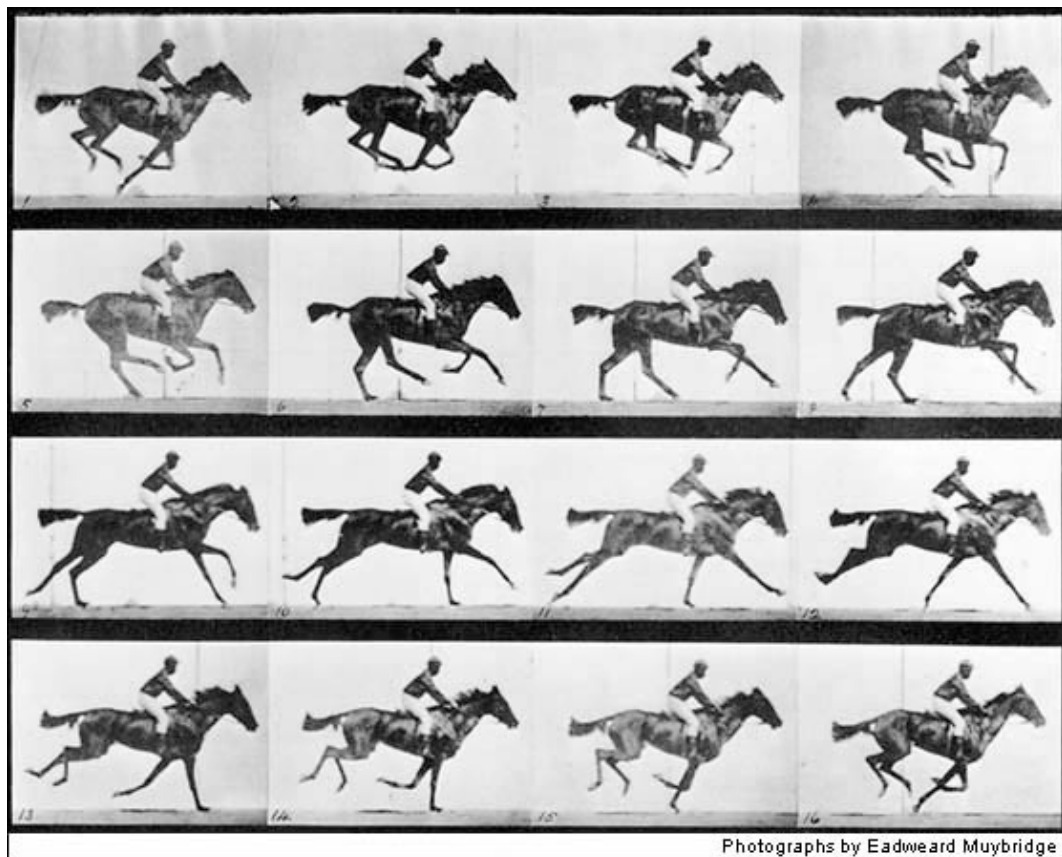
<sup>21</sup> “The illusion of movement is created by photographing each individual frame separately, and moving the subject slightly between each shot” (Clark 2007: 216).

<sup>22</sup> Leland Stanford, die President van die *Central Pacific Railroad* en stigter van die Stanford Universiteit, Kalifornië, het in 1872 vir Muybridge 'n kommissie aangebied om 'n galopperende perd te fotografeer om aan te toon dat al vier hoeftes in die lug is as die perd op spoed is. In Julie 1877, na vyf jaar se mislukte pogings het Muybridge 'n ateljee langs die renbaan opgerig. Twaalf statiese kameras, toegerus met hoë-spoedsluiters is langs mekaar, langs die renbaan opgestel. Oorkant die kameras is 'n wit agtergrond wat met vertikale merkers en nommers gemerk was, opgerig. Die kamerasluiters was aan toultjies wat regoor die renbaan gespan was, gekoppel. Wanneer die perd die toultjie raak trap, is die sluiters geaktiveer en 'n foto geneem. Op hierdie wyse is daar binne 'n sekonde twaalf verskillende foto's deur twaalf kameras geneem, wat elk die verskillende stadia van die perd se beweging aangetoon het (Kittler 2010: 156; Horrocks 2009: 15; Sutton 2009: 51-52).

<sup>23</sup> Muybridge se *zoopraxiscope* was op 'n projeksie *fantascope* geskoei.

chronofotografie ontwikkel het en Thomas Edison wat rolprentkuns in die vroeë 1890's ontwikkel het.

Marey was nie 'n fotograaf in die ware sin van die woord nie, hy was eerder geïnteresseerd in die fisiologie, die diverse onsigbare en sigbare bewegings, soos byvoorbeeld bloedsirkulasie, die bewegings wat die hart laat klop, asook spier- en senuweebewegings (Horrocks 2009: 14-15; Lemagny 1986: 73-75). Marey het die menslike liggaam as 'n animasiemasjien beskou en regdeur sy loopbaan het hy die beweging van die menslike liggaam bestudeer (Figuur 4.13). In 1894 het hy sy bewegingsnavorsing onder die titel, *Le mouvement*, gepubliseer.<sup>24</sup> Die Engelse vertaling, *Movement*, het die daaropvolgende jaar verskyn.

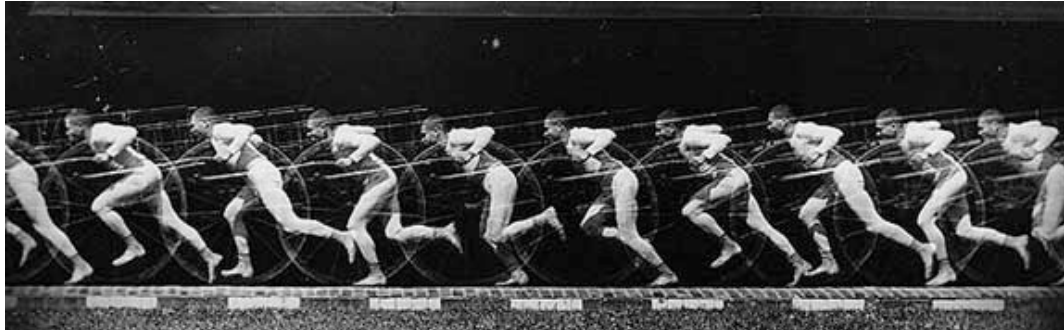


**Figuur 4.12**  
Muybridge se *Galloping horse* (1878)

---

<sup>24</sup> <http://www.victorian-cinema.net/marey.htm>





**Figuur 4.13**  
Étienne-Jules Marey se *Homme courant et poussant une charrette*

Stop-beweginganimasie is dus die direkte gevolg van die stop-aksiefotografie-tegniek waarmee 'n sekvens van foto's verkry word wat tydens die ononderbroke projeksie van die sekvens 'n illusie van beweging skep. Sodoende kon figure en voorwerpe van die filmraam verskyn en verdwyn, of op heeltemal 'n ander plek in die filmraam verskyn. Met ander woorde, die filmregisseur kan die verloop van die narratief bepaal deur die filmraampies met stop-beweginganimasie te manipuleer om geleidelik aksies en gebeure in 'n verhaalverloop voor te stel. Hierdie filmtegniek is bykans deur die Franse filmmaker, Georges Méliès in sy film, *Le voyage dans la lune* (1902), vervolmaak. Sien ook Martin Scorsese se film, *Hugo* (2011).

Ten einde stop-beweginganimasie te kan toepas, word 'n statiese rolprent- of digitale kamera benodig wat enkelraampies kan fotografeer. Dit is belangrik dat die kamera staties bly om konstante registrasie en vloeiende opeenvolging van beelde oortuigend uit te voer. Die voorwerp wat geanimeer word, word in posisie geplaas, byvoorbeeld 'n stoel. Die toneel word in fokus gebring en die kameraman fotografeer 'n enkelraampie soos met 'n gewone kamera. Daarna word die voorwerpe effens geskuif of verander voordat daar met verfilming voortgegaan word.

By ou kameras is die kamerahandvat net so ver gedraai om 'n enkeltoneel te kan verfilm. Hedendaagse kameras kan egter toegerus word met 'n stop-bewegingtoestel om meganies telkens net 'n enkelraampie aan te skuif. Wanneer die kamerasluis toe is, kan daar weer veranderinge aan die toneel gemaak word voordat 'n volgende (nuwe) raampie geskiet word. Hierdie proses word herhaal totdat daar genoeg beeldmateriaal geskiet is vir die betrokke tonele. Die bewegingspoed word bepaal deur die lengte van die beweging en die aantal raampies wat benodig word om die betrokke beweging daar

te stel. 'n Illusie van vloeiende beweging word geskep deurdat dit skyn asof die voorwerpe vanself beweeg.

Stop-beweginganimasie vereis ook dat die sluiterspoed dubbel so lank as normaal oopbly sodat voorwerpe onder swak ligtoestande verfilm kan word. Voorts is dit ook belangrik om 'n driepoot vir verfilming te gebruik omdat die kamera bewegingloos moet bly sodat die oorgange tussen raampies sonder rukke en stampe verloop.

Kentridge maak in essensie van hierdie tegniek gebruik – hy teken, skiet 'n raampie of twee, vee uit en teken bo-oor die uitgeveegde gedeeltes en skiet weer 'n paar raampies. Sy tegniek verskil dus van gewone stop-beweginganimasie in die sin dat hy nie duisende tekeninge elkeen op 'n eie stuk papier of asetaat maak nie, maar bloot 'n paar groot muurtekeninge wat hy intensief gedurende sy teken- en verfilmingsproses verander. Elkeen van hierdie tekeninge kan op sigself as 'n kunswerk bestaan en in 'n galeryruimte uitgestal word. Wanneer die tekeninge in sekvens afgeneem is, geredigeer en in sekvens op film vasgelê is, verkry dit 'n nuwe realiteit wat slegs deur projeksie sigbaar word.

Deur middel van die filmmedium voeg Kentridge losstaande tekeningopnames (raampies) dus tot 'n groter filmgeheel saam. Kentridge as kunstenaar en/of filmregisseur besluit watter elemente (byvoorbeeld kleur, byklanke of musiek) hy by die film wil voeg, hoe hy die narratief wil ontwikkel, hoe hy die verhaal visueel wil vertel en wat hy as beeldskepper wil hê die kyker moet sien.

Kentridge se aanwending van hierdie tegniek maak die toeskouer nie alleen bewus van die sketsagtige kwaliteit van sy handgetekende voorstellings nie, maar ook van die emosionele spanning wat in en deur sy films geskep word.

#### **4.3.5 Poppe-animasie**

Poppe wat buigbaar en beweeglik is se eenvoudige veranderings kan maklik na die verfilming van elke raampie gewysig word, voordat 'n volgende raampie geskiet word. Hul buigbaarheid en beweeglikheid is egter beperk. Gerhard Marx (Taylor 2009: 247) beweer dat “It is within the audience that the puppet comes to life, rather than in the hands of the puppeteer”.

Bekende poppe-animeerders en regisseurs sluit onder meer in die Hongaar George Pal (1908-1980),<sup>25</sup> die Tsjeggiese poppemeester en kunstenaar, Jiří Trnka (1912-1969)<sup>26</sup> en die Russiese kunstenaar, Ladislav (Vladislav) Starewicz (1882-1965).<sup>27</sup> Sedert die 1980's word lateksrubber gebruik om animasiepoppe te vervaardig. Hierdie poppe beskik oor 'n buigbare interne skelet (*armature*) wat hul plooibaarheid vergemaklik het – byvoorbeeld die regisseur Henry Selick se animasiefilm, *The nightmare before Christmas* (1993).



**Figuur 4.14**  
Niles, die krokodil wat Handspring Puppet Company vir Kentridge se produksie, *Ubu and the Truth Commission* (1996), gemaak het

Die Suid-Afrikaanse marionettegeselskap, *The Handspring Puppet Company*, het aanvanklik 'n wye verskeidenheid materiale gebruik vir die vervaardiging van hul poppe. In 1992 het die *Handspring Puppet Company* met William Kentridge begin saamwerk om multimedia-produksies, soos *Woyzeck*, op die planke te bring (Taylor 2009: 28-31, 69-73). Reeds met hul eerste produksie, *Woyzeck on the Highveld* (1992) is daar van hout gebruik gemaak om die poppe te vervaardig, want die grof uitgesnyde hout het by die direktheid van die houtskool-animasietekeninge gepas (Taylor 2009: 70). Die kop en stert van Ma Ubu se krokodilhandsak is ook uit hout gekerf, terwyl die sentrale

<sup>25</sup> Vgl. <http://www.oscars.org/events-exhibitions/events/2008/palhumphreys.html>

<sup>26</sup> Vgl. <http://www.radio.cz/en/section/czechs/jiri-trnka-an-artist-who-turned-puppets-into-film-stars>

<sup>27</sup> Vgl. [http://www.awn.com/heaven\\_and\\_hell/STARE/stare1.htm](http://www.awn.com/heaven_and_hell/STARE/stare1.htm)

lyfgedeelte uit 'n ou seil- en leer weermagsak vervaardig is (Figuur 4.14). Adrian Kohler (Taylor 2009: 85) skryf dat “with its jaws, it could catch, eat and swallow all the evidence, from shoes to film and videotape [...] It became a character with two faces [...] Ubu’s willing accomplice, would eat up all the evidence and the second, a passive bag, would reveal all to Ma Ubu as soon as the belly was opened”.

#### 4.3.6 Uitsny-animasie

Die kunstige uitsny van figure uit papier is 'n belangrike kunsvorm wat dwarsoor die wêreld voorkom. In Japan staan dit as *kirie* bekend, *sanjhi* in Indië,<sup>28</sup> terwyl dit *Scherenschnitte* in Duitsland en Switserland heet.<sup>29</sup> Hierdie uitgesnyde animasies kan as volwaardige kunswerke wees, maar is ook deur kunstenaars in animasies gebruik as agtergrond (sien Lotte Reiniger se meer intieme werke soos byvoorbeeld *Die Abenteurer des Prinzen Achmed* (1926)) (Figuur 4.15) en as volwaardige geanimeerde figure (sien byvoorbeeld Cohl se animasies en Kara Walker se reuse uitsny-animasieinstallasie, *Darkeytown Rebellion* (2001)) (Figuur 4.19).<sup>30</sup>

In plaas daarvan dat die geanimeerde karakters op selle geverf of geteken word, word die karakters op papier geteken en daarna uitgesny. Die los ledemate word met hakies verbind wat manipulering van die ledemate onder die kamera moontlik gemaak het.

Emile Cohl en Stuart Blackton het ook van hierdie uitsnytegniek (*découpage*) van animasie gebruik gemaak om tyd te spaar. Cohl se film, *En route* (1910), was moontlik die eerste film wat uitsluitlik van hierdie tweedimensionele tegniek gebruik gemaak het (Crafton 1990: 146-147). Soos die titel reeds aandui, is elke voorwerp opweg. In essensie handel hierdie film oor beweging van onder andere 'n oermens, 'n dier, voëls, visse, die aarde wat om sy eie as tol, vuurpyle, bote en ballonne. Cohl het 'n vel deurskynende selluloïed (rolprentfilm) oor animasietonele geplaas om die indruk van water te verkry. Heelwat later het die Disney-animasieateljee verskillende velle selluloïedfilm, elk met sy eie karakters en tonele, oormekaar geplaas vir meer komplekse filmraampies.

---

<sup>28</sup> Vgl. <http://www.sanjhiart.com/>

<sup>29</sup> Vgl. <http://papercutting.net/>

<sup>30</sup> Vgl. <http://www.artcritical.com/2007/11/08/review-panel-november-2007/walker-2/>



**Figuur 4.15**

Lotte Reiniger se Prins Achmed op die magiese perd se rug teen die uitgesnyde sterrehemel uit haar film, *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926)

Uitsny-animasies is gewoonlik van dieselfde kant belig as waar die kamera staan, ten einde detail soos die kleur en tekstuur van die papier te beklemtoon. Voorbeelde van uitsny-animasiefilms wat nie as tegniek alleen geniet en ervaar kan word nie, maar ook as 'n eie vorm van visuele vertelling kan bestaan, is byvoorbeeld Yiriy Norshteyn se *Skaska skazok* (*Tale of Tales* 1979)<sup>31</sup> en die *South Park*-animasiereeks (1997)<sup>32</sup> van Trey Parker en Matt Stone.

Kentridge belig sy uitsny-animasie, *Shadow Procession* (1999)<sup>33</sup> van beide die voor en agterkant om moontlik die gevoel van diepte en driedimensionaliteit van sy buitelynvorm-figure te versterk (Figuur 4.16), terwyl Kara Walker se reuse uitsny-animasies 'n kamer vul, Amerikaanse rassisme aanval, en dikwels word gedeeltes met

---

<sup>31</sup> Vgl. [http://www.youtube.com/watch?v=i4U\\_xk6CKI0](http://www.youtube.com/watch?v=i4U_xk6CKI0)

<sup>32</sup> Vgl. <http://www.southparkstudios.com/full-episodes>

<sup>33</sup> Vgl. <http://vimeo.com/3140351>

behulp van 'n lensskerm, *gobo*-kolbeligting<sup>34</sup> of 'n *cucoloris*-templaal<sup>35</sup> beklemtoon om sodoende haar titel en boodskap te aksentueer (vergelyk Figuur 4.19).



**Figuur 4.16**  
Stilbeeld van figure  
in prosesie uit  
William Kentridge  
se *Shadow procession*  
(1999)

#### 4.3.7 Silhoeëtanimasie

Silhoeëtanimasie is 'n tipe stop-beweginganimasie. Uitsny- en silhoeëtanimasie loop hand aan hand. By uitsny-animasie word 'n wye verskeidenheid en kleure papier gebruik, terwyl silhoeëtanimasie meestal tot die gebruik van swart papier beperk word. 'n Silhoeëteffek kan ook verkry word deur die uitsny-animasie van agter te belig. In wese is dit 'n tweedimensionele tegniek. Ten einde die uitgesnyde vorms te animeer, moet dit raam-vir-raam afgeneem en verskuif, beweeg of verander word.

Die bekendste silhoeëtanimeerder is sekerlik Lotte (Charlotte) Reiniger (1899-1981), van Duitsland, wat 'n groot aantal kortfilms en ook die oudste speelprent vollengte animasiefilm, *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1923-1926), die lig laat sien het. Sy is moontlik deur Raoul Walsh se *The Thief of Bagdad* (1924) en die legende van *A Thousand and One Nights (Arabian nights)* geïnspireer om haar film, *Die Abenteuer des Prinzen*

---

<sup>34</sup> 'n *Gobo*, lensskerm of templaal verwys na 'n dun stuk plaatmetaal of perspex waaruit vorms soos blare, sterre en ander patrone gesny is en wat voor 'n ligbron op die verhoog geplaas word om die vorm van die gekaatste lig en skaduwee te bepaal en te verander. *Gobos* of template kom in 'n verskeidenheid vorms voor. Vgl. <http://gobo.com/> en [http://www.inlightgobos.com/clientuploads/PDF/InLightGobosCatalogVolumeIII\\_Web.pdf](http://www.inlightgobos.com/clientuploads/PDF/InLightGobosCatalogVolumeIII_Web.pdf)

<sup>35</sup> *Cucoloris* (ook *cucularis*, *kookaloris* of *cookaloris*) verwys na 'n toestel (*shadowfoils*) waarmee skaduweebeelde of silhoeëte op 'n ander oppervlak gekaats word. Met behulp van hierdie *cookie* of *coo-ko* word die lig opgebreek om byvoorbeeld beweging te simuleer. Vgl. <http://shadowfoils.com/>

*Achmed*, te maak. Reiniger is deur verskeie feëverhale soos *Die Slapende Skone* wat sy tot *Dornröschen* (1922) verwerk het, operaverhale soos *Carmen*, en ander verhale soos Hugh Lofting se boek, *Dr Dolittle* (1920) wat sy tot *Doktor Dolittle und seine Tiere* (1928) verwerk het geïnspireer.<sup>36</sup>



**Figuur 4.17**  
Twee uitsny-animasies van Lotte Reiniger  
getiteld *Die Geschichte*

**Figuur 4.18**  
Lotte Reiniger besig om haar  
silhoeëtanimasies op die ligtafel  
te verskuif voor verfilming

Lotte Reiniger het in die 1920's begin om haar skadupoppe van 'n kombinasie van swart karton en baie dun, uitgerolde loodstroke te maak. Deurdat die skadupopfigure uit 'n hele aantal ledemate bestaan het en met klein draadskarniere geheg was, kon haar poppe gemaklik gemanipuleer word vir bewegingseffekte (Reiniger 1970: 95). Die ledemate het mekaar oorvleuel. Sy het haar skadupopfiguurtjies op 'n glastafel geplaas en met die hand gemanipuleer terwyl sy dit met behulp van 'n kamera wat bokant die verligte glas gemonteer was, raampie vir raampie gefotografeer het. Selfs die weerkaatsings van die figure in die water (die waterringe om hul bene), is in die film,

<sup>36</sup> Vgl. <http://www.awn.com/mag/issue1.3/articles/moritz1.3.html>

*Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, met behulp van uitgesnyde papier gekopieer ten einde 'n meer oortuigende atmosferiese effek en ruimte-illusie te verkry. Die ruimte-effekte is verder versterk deurdat Reiniger haar skadupoppe voor die gedetailleerde geverfde glas- en gaaspaneel (in die agtergrond en voorgrond) beweeg om gevolglik tot die geloofwaardigheid van haar films by te dra.

In kontras hiermee, plaas Kentridge die grootste skadufigure (wat wissel van 'n kramdrukker, koffiepote of skêr) van sy *Shadow Procession*-animasie (1999) teen 'n bleekwit, leë agtergrond sodat hierdie reuseskadu-figure die verhaal op sigself moet oorvertel. Kentridge kombineer die silhoeëtte met die uitgesnyde vorms. Een na ander marsjeer die skadufigure verby die leë agtergrond.

Omdat hierdie tegniek baie geduld en tyd vereis om die papiersilhoeëtte uit te knip, het dit in onbruik geraak en word deesdae byvoorbeeld slegs in 'n paar filmraampies per film gebruik. Reiniger het egter tot in die 1970's met hierdie tegniek volgehou.

Lotte Reiniger het haar inspirasie uit die agtiende- en negentiende-eeuse *ombres chinoises*-tradisies geput. In haar films uit die 1930's kombineer Reiniger haar beelde met bekende musiek, soos byvoorbeeld: *Papageno* (1935) deur Mozart se *Die Zauberflöte* (1791) geïnspireer, *Carmen* (1933) na aanleiding van Bizet se opera, *Harlekijn* (1931), ondersteun deur Barokmusiek en *Tochter* (1938), geïnspireer deur die musiek van Benjamin Britten (Reiniger 1970: 31 en 101).<sup>37</sup> Meer onlangs is gerekenariseerde silhoeëtanimasie in films soos *The mysterious geographic explorations of Jasper Morello* (regisseur: Anthony Lucas, 2005, Australië) en Michel Ocelot se *Princes and Princesses* (2000, Frankryk), gebruik (Ocelot 2000).<sup>38</sup>

Die kontemporêre Amerikaanse kunstenaar, Kara Walker (1969- ), gebruik swart papier vir die uitvoering van haar grootse ikoniese, silhoeëtfigure en -landskappe. Sy bou haar silhoeëtininstallasies rondom ras, geslag en seksualiteit. Walker heg haar silhoeëtbeelde direk op die galerymuur, waarna sy dit kombineer met gekleurde ligprojeksies, geskrewe teks – hierdeur verkry die galeryruimte 'n teatrale status deurdat die toeskouer indirek deel word van dit wat rondom hom/haar gebeur.

---

<sup>37</sup> Vgl. ook <http://www.answers.com/topic/lotte-reiniger>

<sup>38</sup> Vgl. <http://www.cgexplorer.com/2006/01/10/explorations-jasper-morello-animated-short-movie-trailer/>



In *Darkytown Rebellion* (2001) (Figuur 4.19) maak Walker bykomend van oorhoofse projektors gebruik om gekleurde lig op die galerymure, vloere en plafon te kaats. Wanneer 'n toeskouer dus hierdie teatrale ruimte betree, vermeng die nuwe bewegende skaduwees van die toeskouer met die uitgeknipte silhoeëtskadu's van Kara Walker teen die mure. Gevolglik betree die toeskouer die narratief deurdat hul skaduwees vermeng met dié van die kunswerke teen die galerymure (Terpak 2001e: 290-296). 'n Verdere voorbeeld van haar werk is *Untitled (Hunting scenes)* (2001).<sup>39</sup>



**Figuur 4.19**

Foto van Kara Walker se installasie, *Darkytown Rebellion*, in die Brent Sikkema Galery, New York, in 2001

Net soos Walker werk Kentridge hoofsaaklik in wit en swart. Alhoewel Kentridge in 'n verskeidenheid monochrome media werk, konsentreer Walker op die uitgeknipte papiersilhoeët wat sy met 'n X-acto-messie uitsny en teen die mure heg, maar sy verf ook soms haar beelde direk op die mure van haar uitstalruimte. Alhoewel haar proses en materiale eenvoudig is, is haar beeldmateriaal kompleks en byna altyd kontroversieel van aard – sy verbeeld die gruwels en fisiese aanranding en verkragting van die blanke

<sup>39</sup> Kara Walker. *Untitled (Hunting Scenes)*, 2001. Uitgeknipte papier en kleefstof op galerymuur. Linkerpaneel: 248,92 cm x 172,72cm. Regterpaneel: 261,62 cm x 160,02 cm. Centro Nazionale per le Arti Contemporanea, Rome, Italië. Vgl. afbeelding in Sollins 2003: 64.

slawe-eienaars teenoor hul swart slawe deur die beelde uit te knip. Kentridge hierteenoor, skeur sy silhoeëtfigure uit swart papier en laat hul dan oor 'n ou, afgeleefde, ryklik geïllustreerde ensiklopedie wat uit 1906 dateer, marsjeer. Teatraliteit bly 'n baie belangrike element in beide Kentridge (sien ter illustrasie Kentridge se *Portage*-reeks (2000)) en Walker se silhoeëtworke wat die toeskouers daarvan met meer vrae as antwoorde agterlaat. Omdat beide kunstenaars se werk 'n sterk politieke onderbou het, dwing dit die toeskouers om krities na hul onmiddellike ruimte te kyk. Alhoewel rassisme Walker se hooftema is, spreek Kentridge ook ander temas aan, soos die grootse mag van die tegnologie, die vernietiging van industrialisasie, asook vooruitgang.

#### 4.3.8 Klei-animasie

In teenstelling met Kentridge se houtskooltekeninge vir animasie kan klei ook as medium ingespan word om die narratief in animasiefilms oor te dra. Die klei-animasiefiguurtjies word gewoonlik van *Plastisine*<sup>40</sup> gemaak wat rondom 'n stewige interne skelet gemodelleer word, net soos by latekspoppe. Net soos by Kentridge se animasiefilms word daar ook van die stop-beweging fotografietegniek gebruik gemaak om die kleifiguurtjies te animeer. Die Will Vinton-ateljee in Portland, Oregon, het in 1986 die Claymation-tegniek ontwikkel en het veral bekendheid vir hul California Raisins-televisieadvertensies verwerf.<sup>41</sup> Daarna volg die Aardman Animations ateljee in Bristol, Engeland, met hul *Wallace & Gromit*-kortfilms (1989-2002) en *Chicken run* (2000) (Clark 2007: 40 en Bell 2001: 20).<sup>42</sup>

#### 4.3.9 Ruimtekwantifisering (*pixilation*)

Donald Grafton (1990: 142) beweer dat Norman McLaren die term *pixilation* geskep het. *Pixilation*-animasie<sup>43</sup> is 'n animasietegniek wat vereis dat mense of ander lewende voorwerpe in opeenvolgende stadia van beweging deur stilbeelde (soortgelyk aan stop-beweging animasie) verfilm word.<sup>44</sup> Wanneer hierdie bewegingsekwens teruggespeel

---

<sup>40</sup> *Plastisine* is 'n buigbare, modelleerlei met 'n oliebasis waarmee kleuters gewoonlik speel, maar dit kan ook vir animasie gebruik word.

<sup>41</sup> Vgl. <http://willvinton.net/index.html>

<sup>42</sup> Vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0120630/>

<sup>43</sup> Pikselasie hierteenoor verwys na die grafiese effek wat verkry word wanneer 'n bispatroonbeeld (*bitmap*) vergroot word sodat die pixels sigbaar word.

<sup>44</sup> Vgl. <http://ezinearticles.com/?Pixilation-Animation&id=6986381>

word, word 'n illusie van beweging geskep, byvoorbeeld in Emile Cohl se film, *Le Mobilier fidèle* (1909-10),<sup>45</sup> waar meubels en ander huishoudelike items self die trappe bestyg en onafhanklik rondbeweeg; en Norman McLaren se kortfilms, *Voisins* (1952) en *Il était une chaise* (1957),<sup>46</sup> waar die regisseur Claude Jutra eindeloos probeer om op 'n stoel te sit.

Kentridge se film, *Journey to the Moon* (2003), verwys na die Franse regisseur Georges Méliès se meesterstuk, *Le voyage dans la lune* (1902). In Kentridge se huldeblyk drink die kunstenaar koffie in sy ateljee, terwyl hy tekeninge van 'n naakte vrou en die maan in sy sketsboek maak. Meteens transformeer sy koppie in 'n teleskoop waarmee die kunstenaar die sterreheemel bekyk. Dan transformeer die koffiepote in 'n ruimtetuig wat opstyg en in die maanlandskap vasvlieg. Hierdie maanlandskap roep beelde op van die Afrikalandskap wat so eie aan Kentridge se ervaringswêreld is.

#### 4.3.10 Rekenaaranimasie

Foto's, tekeninge en videobeelde in digitale formaat kan met grafiese rekenaarprogrammatuur gemanipuleer word. Op hierdie wyse kan rekenaars ingespan word om selektief wysigings aan byvoorbeeld skaduwees, toonwaardes, kleur en perspektief aan te bring, asook om beeldelemente te sny en op 'n ander beeld te plak. Van die meer komplekse animasieprosesse kan ook geoutomatiseer word.

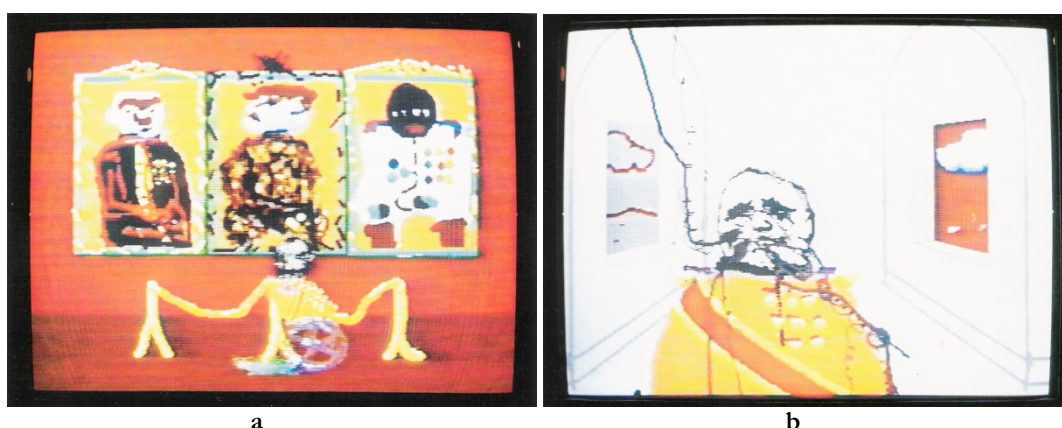
Alhoewel die rekenaar vaardigheid kan vervang, kan dit nie die verbeeldingryke menslike kreatiwiteit vervang nie. Die rekenaar moet dus eerder as ondersteuningsmiddel vir die animeerder gesien word omdat kommersiële rekenaarprogramme wat gestandaardiseerde tegnieke en spesiale effekte bevat reeds op die animasierekenaar gelaai is. Rekenaaranimeerders moet dus oor dieselfde tekenvaardighede, kennis van sekvensiële beweging, skep van aksietipes en dramatiese vertelstrategieë as tradisionele animeerders beskik. Rekenaaranimeerders werk op 'n wye verskeidenheid grafiese projekte, byvoorbeeld videospelletjies, internetprojekte en films soos *Toy Story* (1995) en *Ratatouille* (2007).

---

<sup>45</sup> Vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=8gD8Fkgt7TI>

<sup>46</sup> Vgl. [http://www.nfb.ca/film/a\\_Chairy\\_tale/](http://www.nfb.ca/film/a_Chairy_tale/)

William Kentridge en twee ander Suid-Afrikaanse kunstenaars, Robert Hodgins en Deborah Bell, het ook hul hand aan rekenaaranimasie gewaag. In hul animasiefilm, *Easing the passing (of the hours)* (1992-1993), het hierdie driemanskap tekeninge met pixels gemaak (Figuur 4.20 (a & b)). Pixels is die kleinste digitale grafiese elemente op 'n skerm. Alle beeldelemente word opgebou uit relatief-konstante konfigurasies van pixels. Rosenthal (2009: 154) beweer dat alhoewel Kentridge in hierdie film van rekenaar-gegenereerde beeldelemente gebruik gemaak het, die “digital tools and the digital aesthetic proved an ill match for his working process”. Die navorser stem met hierdie uitspraak van Rosenthal saam, want die digitale medium is 'n te vinnige en geforseerde medium, in teenstelling met Kentridge se stadige teken- en terugstaan-proses. McCrickard (2012: 7) beaam dat Kentridge die tekeningmedium verkies het, want “he claims he was ‘reduced’, due to insecurity with colour and an incontestable battle with paint, which he found too assertive”.



**Figuur 4.20 (a & b)**  
Twee stilbeelde uit *Easing the passing (of the hours)* (1992-1993)

Wanneer 'n grafiese voorstelling, foto of tekening geskandeer word, word die grafiese kontraste outomaties gerasteriseer – met ander woorde die vektorinligting (eendimensionele skikking van inligting) word in pixels (meer-dimensionele skikking van inligting) oorgeskakel. Die sagte tonale kwaliteite van 'n foto word gevolglik in 'n blokstruktuur omgeskakel (Savedoff 2000: 195-196). 'n Digitale fotografiese beeld is saamgestel uit 'n rooster van ewe groot eenhede, genaamd pixels. Colleen Strand (2001: 9 en 891) beskryf 'n pixel as “a picture element of a screen image [...] The number of pixels that can be displayed per inch [...] refer to pixel resolution from a scanned image or on a monitor”.

Elke pixel is dus opgebou uit 'n stel numeriese gegewens wat inligting rakende kleur (dimensie) en helderheid van elke pixel-beeldeenheid bevat. 'n Pixel dui 'n posisie op die skermraster aan wat vir 'n bepaalde duur, teen 'n bepaalde intensiteit met 'n bepaalde kleurwaarde bestraal word. 'n Prent (net soos musiek) is 'n analoog en kan slegs met verlies van waardes en kwaliteite in elektroniese elemente, soos pixels, verdeel word. Hierdie numeriese inligting kan nadat dit elektronies bewaar is male sonder tal gekopieer, oorgedra, vertoon, asook uitgedruk word sonder om kwaliteit prys te gee (Squiers 1990: 28). Die numeriese inligting kan voorts gemanipuleer en verander word deur byvoorbeeld gespesialiseerde grafiese programmatuur, soos Photoshop, te gebruik en 'n totaal nuwe grafiese konfigurasies tot gevolg te hê.

Kentridge sê dat hul nie mooi kunswerke hiermee gaan voortbring nie: "... very beautiful, immaculate prints with this size of pixel – it's a very coarse screen – so we're going to work with that ..." (Hodgins 2002: 59). Die kritici en digitale animeerders was nie beïndruk met wat die drie kunstenaars visueel bereik het nie. Kentridge, Hodgins en Bell het egter groot pixelkomplekse tot hul volle potensiaal gebruik en kunswerke geskep wat vir hul gewerk het en ook vir hul aanvaarbaar was.

Hierdie rekenaaranimasie van 10 minute is op video oorgedra en in die buitelig tydens *The Art Fair* aan die Kaapstad Waterfront vertoon gedurende 01 tot 04 Desember 1992.

#### **4.3.11 'Motion capture'-animasie**

Ten einde beweging digitaal vas te vang, maak animasie-ateljees gebruik van 'n tegniek genaamd "motion capture". Ten einde lewensgetroue beweging te fotografeer, dra lewende akteurs 'n kleefpak (*body suit*) wat met ruimtelike datapunte gelaai is. Hierdie datastroom van bewegende patrone of konstellasies van ruimtelike posisies binne geometriese raamwerke word deur digitale kameras opgeneem en met sagteware-programme verwerk tot visuele materiaal (Bell 2001: 25, 177-178). Die fisiese spel van die akteur (danser en/of gimnas) word aanvanklik as data opgeneem en verfilm en dan akkuraat met 'n stipper tot 'n digitale tekenraamwerk (*wireframe*) verwerk (Thain 2008 en McClean 2007: 46, 58-59). Die digitale tekenraamwerk word daarna na animasie-rekenaars oorgedra waar die data met die animasies versmelt word, ten einde oortuigende beweging aan getekende aksie te bied, byvoorbeeld die loopaksie en liggaamstaal van die pikkewynkarakters in *Happy Feet* (2006). Hierdie digitale tegniek

maak dit moontlik om 'n akteur in 'n ander tipe rol met ander fisiese kenmerke te plaas as dit wat gewoonlik aan hom/haar gebied word. Sodoende word die verfilmingsgrense oorgesteek. Alhoewel Kentridge nie van digitale “motion capture”-animasie in sy films gebruik maak nie, bly dit 'n belangrike animasietegniek waarmee beweging oortuigend weergegee kan word.

#### 4.3.12 ‘Pinscreen’-animasie

*Pinscreen*-animasie, oftewel *pinboard*,<sup>47</sup> is 'n relatief ongewone animasietegniek wat deur Alexandre (Alexander) Alexeieff en sy vrou, Claire Parker, in die vroeë 1930's uitgevind en ontwikkel is. Hul doel met die *pinscreen* was om beelde te skep wat na gegraveerde beelde in beweging gelyk het. Die *pinscreen* is 'n groot regopstaande wit bord met duisende gaatjies in, ewewydig in loodregte lyne onder mekaar gerangskik (Lopes 1999). Die beeld word gevorm deur die koplose pennetjies in die gaatjies in- of uit te druk. Wanneer dit van die kant belig word, kaats die pennetjies 'n skadubeeld. Wanneer al die pennetjies uitgedruk is, gooi dit donker skaduwees en vertoon swart; wanneer die pennetjies ingedruk is, is hul skaduwees korter en ligter en vertoon die oppervlak grys. Wanneer die pennetjies heeltemal ingedruk is, word geen skaduwee gekaats nie, en die areas vertoon wit. Alexeieff en Parker gebruik die *pinscreen*-tegniek vir hul eerste film, *Une nuit sur le Mont Chauve* (*Night on Bald Mountain* 1933), gebaseer op die toondig van Modest Petrovich Mussorgsky.<sup>48</sup> Nog voorbeelde van Alexeieff en Parker se werke is *Le Nez* (*The Nose* 1963), gebaseer op die kortverhaal van Nikolai Gogol, *Tableaux d'une exposition* gebaseer op die toondig van Mussorgsky, *Pictures at an Exhibition* (1972) en *Trois thèmes* (1980).<sup>49</sup>

Volgens Claire Parker

... we never consider the pins individually, but always in groups, like paint on a brush. Instead of brushes we use different sized rollers: for instance, bed casters, ball-bearings, etc., to push the pins toward either surface, thus obtaining the shades or lines of gray, black, or white which we need to compose the picture (Krasner 2004: 20).

Net soos Claire Parker en Alexandre Alexeieff se ‘pinscreen’-animasies nie op die enkel pennetjies konsentreer nie maar op groepe pennetjies om die prent te vorm, word

---

<sup>47</sup> In Frankryk is die *pinboard* as *l'écran d'épingles* bekend.

<sup>48</sup> Vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0024721/>

<sup>49</sup> Vgl. <http://www.imdb.com/name/nm0018944/> en <http://www.imdb.com/name/nm0662149/>

afsonderlike merke ook nie in Kentridge se getekende animasies uitgesonder nie. Beide Parker, Alexeieff en Kentridge se tegnieke staan dus in direkte kontras tot pikselering en digitalisering wat die ‘merk’ as eenheid uitsonder.

Pedro Faria Lopes het hierteenoor ’n digitale ‘pinscreen’ simulasietegniek (Figuur 4.21) ontwikkel (1988-1989) waarmee hy tradisionele *pinscreen*-animasie met ’n rekenaar en *ray tracer* gesimuleer het, gevolglik het dit baie makliker geword om beeld en beweging op ’n digitale pinboard te manipuleer en voorts te outomatiseer (Lopes 1999 en 2006).



**Figuur 4.21**  
Digitale *pinscreen*-gesig van ’n jong seun uit  
Pedro Faria Lopes en J. Xavier se film, *Palavras de Pessoa*

In hierdie hoofstuk is verskillende animasietegnieke ondersoek en is daar na die invloed van die werk van animasiepioniers, soos John Stuart Blackton, Emile Cohl en Winsor McCay, verwys op William Kentridge se animasies. Voorts is verskeie tipes animasie bespreek aan die hand van voorbeelde en hoe Kentridge verskillende tipes animasies en tegnieke by sy oeuvre ingesluit het. Gevolglik kan die leser duidelik sien hoe

Kentridge bestaande film- en animasietegnologieë in beginsel oorgeneem en gebruik het, nie alleen daarop kommentaar gelewer het nie, maar dit ook teëgestaan het.

Deur sy behendige integrasie van die houtskooltekenmedium met bestaande tegnologieë het Kentridge gevolglik iets geskep wat aansluit by die nuwe-media-konsepte. Saam met die ontwikkeling van hierdie eksperimentele media het hy kunswerke geskep wat temas, soos liefde (byvoorbeeld sy liefde vir die stad Johannesburg en mev Eckstein in die film, *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris* (1989) en *Sobriety, obesity and growing old* (1991); drome (sien ter illustrasie sy film, *Invisible mending* (2003); verlies en herinnering (soos te sien is in sy *Vetkoek/Fête Galante* (1985) en *Invisible mending* (2003)), ondersoek het. Alhoewel Kentridge deur die animasies en bestaande tegnologieë van animasiepioniers, soos onder meer Méliès en Blackton beïnvloed is, het hy dit by sy eie tydruimtelike konteks aangepas om sy ‘nuwe’ kunswerke te skep. In die volgende hoofstuk sal Kentridge se tekening-na-tekening, aan die hand van visuele verhale/stories met behulp van die filmmedium, ondersoek word.



## Hoofstuk 5

### Die *auteur* se tekening-na-tekening as visuele vertelling

Animasiefilm het deur middel van tegnieke soos redigering, filmtruuks, sogenaamde spesiale effekte soos karakters wat verdwyn, óf in 'n totaal nuwe vorm verskyn, óf totaal verander en as akteurs in die visuele vertelling van die animasiefilm, nuwe moontlikhede aan animasie as kuns- en kinematiese vorm (Wells 1998: 1, 29) en vertelling gebied. Soos reeds in die vorige hoofstuk gesien, het film-en animasiepioniers soos Blackton, Cohl en McCay die weg gebaan vir animasie en die filmiese narratief om 'n prominente plek in die skepping van die denkbeeldige (imaginêre) wêreld van geanimeerde fiksie te verkry.

William Kentridge het na hierdie vroeë animasies van die animasiepioniers gekyk en inspirasie daaruit geput vir sy grootse getekende houtskoolanimasies in proses. As individuele *auteur* het hy 'n eie visuele narratief gebied wat uit 'n unieke vertelwyse van tekeninge vir animasie en 'n eie denkbeeldige wêreld met herhalende karakters en lokaliteite vir die betragters kon bied. Hierdie uitsonderlike vertelwyse en verhaalwêreld veronderstel die identiteit van 'n unieke verteller — 'n vertellersrol wat geleidelik uitgebou word deur William Kentridge in sy verskillende hoedanighede as tekenaar, fotograaf, regisseur, ens. ...

Alhoewel Kentridge se tekeninge in beweging voortdurend kreatiewe verandering ondergaan, behou hul nogtans hul kenmerkende taktiele kwaliteite en merketekstuur. Kentridge beweer in gesprek met Angela Breidbach (2006: 35) dat hy reeds sy eerste animasie – oftewel opeenvolgende reekse van tekeninge — op veertien- of vyftienjarige ouderdom gemaak het. Hy het die eerste tekening op die laaste bladsy van 'n boekie baie dun papier gemaak, daarna is die tweede laaste bladsy omgeblaai en het hy die spookbeeld wat deur die dun papier geskyn het, nagetrek en effe verander. Kentridge het op hierdie wyse voortgegaan totdat die blaaiboekanimasie voltooi was en hy deur middel van 'n opeenvolgende reeks of sekvens van eenvoudige tekeninge visueel 'n kort storie kon vertel.

Kentridge het ook met filmredigering en ander animasietipes geëksperimenteer, byvoorbeeld deur direk met 'n argitekspen op deurskynende film te teken. Hierdie tipe animasie vereis dat duisende verskillende en opeenvolgende tekeninge op die filmoppervlak geteken word. Nadat Kentridge sy tekeninge en klein stokfiguurtjies in elke filmraampie geteken het, was die geanimeerde film gereed om geprojekteer te word. Omdat hierdie getekende filmstrook nie met 'n kamera verfilm is nie, is die fotografiese ontwikkelingsproses by hierdie tipe animasie oorbodig.

In hierdie hoofstuk word daar ook op Kentridge as visuele verteller se unieke filmredigering, sny en redigering, titels en intertitels en filmiese montage gekonsentreer om as tekenaar deur middel van sy ontwerp en tekening (soos in die tradisionele *disegno*) en sy eie interpretasie en vertolking van bekende verhale, sy narratief aan die betragter te vertoon. Kentridge het net soos 'n roman- of dramaskrywer 'n fiktiewe verhaalwêreld geskep waarbinne sy eie karakters soos Soho Eckstein en kie die stedelike ruimte en bevolking van Johannesburg betree het. Deurdat hy dikwels sy eie portret as visuele gelykenis vir uiteenlopende karakters soos Soho Eckstein en Felix Teitlebaum gebruik word sy narratiewe personae en karakters kante of aspekte van Kentridge se persoonlikheid. Vir die doel van hierdie hoofstuk sal die tydsgrens en studieveld afgebaken word om Kentridge se vroeë filmiese skeppings in te sluit – met ander woorde die films voor sy *Drawings for projection*-animasiefilms wat in Hoofstuk 6 bespreek sal word. Met verloop van tyd het Kentridge se film- en tekenaktiwiteit in al hoe meer dissiplines soos opera- en teaterproduksies vergestalt wat in daaropvolgende hoofstukke bespreek sal word.

Bykomende karakters soos Mrs Eckstein en oupa Morris Kentridge word gebruik om die onderliggende visuele narratief van sy filmanimasies te versterk. Teen die einde van hierdie hoofstuk word agt van sy heel vroeë filmiese skeppings aan die hand van visuele voorbeelde bespreek. Die vroeë films wat onder die loep kom, sluit in *Title/Tale* (1978); *Howl at the moon* (1981); *Vetkoek/Fête Galante* (1985); *Exhibition* (1987); *Freedom square & Back of the moon* (1988); *T & I* (1990); *Memo* (1993/1994) en die musiekvideo *Another Country* (1994). In hierdie films verfilm Kentridge lewende karakters en is teken 'n bysaak terwyl die maak van tekeninge (die tekening as proses) in die latere *Drawings for projection*-reeks die hooftema geword het.

## 5.1 Teken as proses

Kentridge as laat-twintigste en vroeg-een- en-twintigste-eeuse kunstenaar het deur sy byvoeging van die filmiese medium en visuele storievertelling 'n nuwe dimensie aan die tekenhandel en merkmaking gegee. In die essay, “Walking the line: drawing, printmaking and performance in the work of William Kentridge” beweer die outeurs (Butler *et al.* 2009: 194) dat tekenkuns 'n oplewing beleef het gedurende die vroeë 1990's as gevolg van die direktheid en essensie van tekenkuns as medium en die voorafgaande onderwaardering van die medium.

Sy eie tegniek, wat hy “stone-age filmmaking” gedoop het, het op die voortdurende verandering en verfilming van die bestaande tekening gekonsentreer. Elk van sy tekeninge is 'n metamorfose of 'n proses waartydens merke met houtskool op die papier gemaak en gefotografeer is, daarna is dele uitgevee, weer gefotografeer en nuwe gedeeltes bygeteken. Kentridge se animasietegniek het dus nie vereis dat 'n nuwe tekening elke keer soos met Disney-animasie gemaak moet word nie, maar eerder vereis dat die bestaande tekening deur 'n drastiese uitvee- en hertekenproses verander en verfilm is. Hierdie verfilming van die voortdurende veranderende beeld op die tekenoppervlak het tot gevolg gehad dat 'n oortuigende bewegingsillusie op film daargestel is. Kentridge se tekeninge staan in diens van die geanimeerde film – terwyl die tekeninge opgeteken en verfilm word, word hul ook terselfdertyd vernietig wanneer hy gedeeltes uitvee. Alhoewel die tekeninge nooit voltooi word nie, verkoop en stal Kentridge afsonderlike tekeninge uit bykans soos stilbeelde uit sy films. Die tekening staan dus primêr ondergeskik aan die film. Kentridge sê in Powell (1995: 25):

But in the end the process turns in on itself and the film becomes an extraordinarily complicated and cumbersome machine for arriving at a set of drawings. There's an uneasy tension in this switch – and an uncertainty important for the making of the work.

Met hierdie uitlating beklemtoon Powell die feit dat die tekenaksie/proses wat plaasgevind het inderdaad op film vasgevang is – beide die tekening wat gemaak is en die film wat daarvan gemaak is (opname (*recording*) daarvan), is kunswerke in eie reg. In haar boek *On Photography*, skryf Susan Sontag (1980: 154) oor die vaslegging van die beeld as volg:

... a photograph is not only an image (as a painting is an image), an interpretation of the real; it is also a trace, something directly stencilled off the real, like a footprint or a death mask. While a painting, even one that meets photographic standards of resemblance, is never more than the stating of an interpretation, a photograph is never less than the registering of an emanation (light waves reflected by objects)—a material vestige of its subject in a way that no painting can be.

Sontag se ‘death mask’-metafoor verwys terug na André Bazin se essay “The ontology of the photographic image” (1945) waarin hy die fotodokumentering van mummies en ander oudhede soos die kleding van Turyn vergelyk as ’n kombinasie van ’n bestaande oudheid en ’n nuwe foto asook die “transference of reality from the thing to its reproduction” (Mitchell 1992: 24). Die animasiefilms van Kentridge is dus uit verskillende stadia van voltooiing van ’n tekening wat deur die rolprentkamera op- of afgeneem is, opgebou. Laura Hoptman (2002: 11)<sup>1</sup> haal ’n verklaring aan van Richard Serra in die boek *Drawing Now: Eight Propositions*: “Anything you can project as expressive in terms of drawing – ideas, metaphors, emotions, language structures – results from the act of doing.” Hierdie uitspraak van Serra strook ook met Kentridge se tekenproses. Net soos by Serra lê Kentridge die klem op die tekenaksie of die kunsskeppingsproses en die waarneming daarvan eerder as ’n ‘voltooide kunstwerk’. Die voltooide kunstwerk verwys na die punt waar die kunstenaar die skeppingsproses gestaak het Kentridge het net soos ander moderniste van die vroeg twintigste eeu reeds vanaf sy vroegste werke (Christov-Bakargiev 2009: 117) hierdie ekspressiewe doen-aksie (byvoorbeeld die maak van tekeninge) waarvan Serra praat, of die maak van tekeningeproses gebruik om sy verhaal oor te dra. Kentridge het deur sy herhalende uitvee- en tekenproses die taktiele kwaliteit van die growwe papier blootgelê asook “revealing the process of thought and feeling” (Christov-Bakargiev 2009: 117, 118). Wat hier ter sprake kom, is die kunstenaar se betrokkenheid by die ‘materiaal’. Hierdie materiaal sluit alles in waarmee die kunstenaar werk — nie slegs die fisiese voorwerpe soos die papier, houtskool, kamera, film, en so meer waarmee die kunstenaar werk nie, maar ook sy gevoelens, stories, idees, ensovoorts. Deur Kentridge se betrokke tekenaksie of -proses word hy dus deel van sy kunstwerke. Deur sy manipulerings van die getekende voorwerpe kan die tempo van die filmiese verhaal of gebeure in enige rigting en ook op hul eie beweeg deur byvoorbeeld die byvoeging van byvoorbeeld meganiese of masjiendele.

---

<sup>1</sup> Sien die hoofstuk *Drawing is a Noun* in die genoemde publikasie.

Kentridge vertel dat hy 'n klein videokamera as sketsboek gebruik om die beweging van mense en voorwerpe op te neem voordat hy hierdie bewegings teken (McCrickard 2012: 62). Voordat en nadat hy begin teken, gebruik hy deurlopend video-opnames as verwysingsmateriaal. Hy maak ook van foto's en spieëls as visuele materiaal gebruik (Breidbach 2006: 46-47). Kentridge se films kan nie alleen as opnames/dokumenterings van sy eksperimentele tekenproses gesien word nie waartydens materiaal, tyd, ruimte en 'n onderliggende boodskap tot 'n filmiese geheel gebind word. Dit omsluit eerder 'n wye diskursiewe en nie-visuele veld van literêre bronne, teoretiese onderbou, sosiale kommentaar en politieke aksie wat met die performatiewe beeldingsproses vervleg is (Rosenthal 2009: 37, Kentridge 2009: 64-65).

Alhoewel Kentridge se kunswerke politieke temas aanspreek, gebruik hy nie kunsskepping om politieke aktivisme aan te blaas nie, maar beklemtoon eerder die individuele vertolking daarvan. Kentridge laat hom as volg uit oor watter rol kunsskepping by die toeskouer ontlok:

It's not a question that art can change people's minds. It's that we have to understand that we are constructed to such a large extent by things that we've heard, that we've seen, books we've read, films we've seen, music we've heard and that we are so much made up of them. It's not as if we are something and that art can add a little bit to that. It is rather that art can be one of the fundamental building blocks of who we are (*South African Art Times*: 6 Oktober 2011).

Kentridge is nie van mening dat sy tekeninge die samelewing kan verander nie, hoewel die kyker tog fundamenteel deur dit wat hy/sy waargeneem en verwerk het beïnvloed kan word.

Kentridge maak sy filmiese storieboektekeninge deur voortdurend elemente by te voeg en/of ander gedeeltes te verwyder deur byvoorbeeld uit te vee, terwyl hy al tekenende (deurlopende proses) die verloop van die tekening- en-verfilmingsproses, met ander woorde die wording van die visuele vertelling en beweging op film vaslê. 'n Narratief ontstaan wanneer 'n sekwens van gebeure in 'n oorsaak-gevolg-verhouding binne tyd en ruimte geplaas word. 'n Filmiese narratief word saamgestel uit verskillende gebeure wat visueel en ouditief waargeneem word en die gebeure wat ons dink wat gebeur het. Die gevolglike afleidings wat gemaak word, word dan binne kousale verhoudings, chronologiese volgorde, volgens tydsduur, herhaling en verskillende ruimtes geherrangskik en geredigeer (montage) (Žižek 1991: 110-111, Žižek 1992: 116). Die filmiese narratief staan in direkte kontras tot filmiese vertelling wat werklike gebeure verfilm en uitbeeld, byvoorbeeld 'n nuusinsetsel.



**Figuur 5.1**  
 Stilbeeld met myntorings uit  
 William Kentridge se  
 animasiefilm, *Weighing ... and  
 wanting* (1997-98)



**Figuur 5.2**  
 Stilbeeld van uitgeveegde  
 myntorings uit Kentridge se  
 animasiefilm, *Weighing ... and  
 wanting* (1997-98)



**Figuur 5.3**  
 Stilbeeld uit Kentridge se  
 animasiefilm, *Weighing ... and  
 wanting* (1997-98), getiteld *In  
 whose lap do I lie*

Deur middel van hierdie voortdurende teken-stop-verfilm-stop-teken-proses lê Kentridge bepaalde filmies-narratiewe wendings op film vas wat later weer geprojekter kan word om die narratief in wording bloot te lê. Verskillende tipes verhaale kan hier onderskei word, te wete: die verhaal van die animasiefilm wat op die visuele vertelling geskoei is, die verhaal van die verfilming en die verhaal van die tekenproses.

Elke opname is vir ongeveer een vyf-en-twintigste van 'n sekonde op die skerm sigbaar, voordat 'n volgende weergawe van die tekening die vorige een vervang. Soms is 'n tekening wat aanvanklik gewerk het (Figuur 5.1), na 'n paar uitvee- en bytekenaksies nie meer 'n sterk tekening nie (Figuur 5.2) of byvoorbeeld die einde van een storielyn en moet dit dus uit die aard van die saak met 'n nuwe tekening vervang word om gevolglik die storielyn uit te bou (Figuur 5.3). In beide figuur 5.2 en figuur 5.3 verskuif die klem van die tekening na die uitgeveegde mynskagte wat soos spookagtige gedaantes die leë Hoëveldse ruimtes beset en na 'n teksboodskap (*In whose lap do I lie*) omvorm word. Deur Kentridge se animasies bring hy konsepte van verlede, onthou, verlies en herskepping na vore. Gevolglik behou die meeste van die tekeninge verwysings of spore van vroeëre tekeninge deur die voortdurende en aanhoudende verfilmingsproses. Die uitsondering is die eerste of toneelskeppende tekeninge aan die begin van die episodiese reeks aksies.

Kentridge probeer nie om die uitgeveede gedeeltes van sy houtskooltekeninge vir die toeskouer weg te steek nie (Figuur 5.2), maar beskou hierdie uitgeveede gedeeltes as net so belangrik as die res van die tekening (Cameron 1999: 114 en Christov-Bakargiev 2004: 33). Aanvanklik het die houtskool spookbeelde wat agtergebly het nadat dele uitgevee is, vir Kentridge gepla en het hy gevolglik met verskeie tipes papier, materiale en uitveërs geëksperimenteer. Kentridge het dus hierdie spookbeeld toe as 'n tekortkoming van sy tegniek gesien. Na ongeveer 'n jaar en 'n half se eksperimentering het Kentridge egter besef dat hierdie spookbeelde van uitgeveede tekeninge 'n inherente deel van elke tekening is en tot die algehele betekenis van sy films bydra. Hierdie 'spookbeelde' is wolkerige, vervloeiende en bewegende gedaantes wat tot die animasiefilm as geheel behoort en kan nie afsonderlik gesien word nie (Damisch 2002: 203). Hierdie spore van vorige tekeninge versterk die filmiese kontinuïteit en vertellings van sy animasies. Kentridge (Rosenthal 2009: 67) verwoord die stadia van sy uitvee-aksie wat eindelijk 'n animasiefilm as eindproduk het, as volg:

The imperfect erasures of the successive stages of each drawing become a record of the progress of an idea and a record of the passage of time. The smudges of erasure thicken time in the film, but they also serve as a record of the days and months spent making the film—a record of thinking in slow motion.

Deur hierdie aanhaling verwoord Kentridge die selfreflektiewe metaprentkarakter van sy tekeninge deur die opgeboude klad- en uitveemerke wat selfverwysend en sigbaar is. Volgens Mitchell (1994: 9) verwys metaprente na prente as teorie en “as second-order reflections on the practices of pictorial representation”. Met ander woorde die

metaprentkonsep verwys na prente oor prente en Mitchell (1994: 38) skryf dat elke voorbeeld “is to be explored for what it tells us about itself and for what it might suggest about other metapictures” en “stage the ‘self-knowledge’ of pictures” (Mitchell 1994: 48). Stoichita (1997: 207) ondersoek die selfreflektiewe weergawe aan die hand van Dürer se selfportrette.

Deur middel van verfilming word die proses van teken en weer teken op film vasgelê soos dit gebeur. Nadat die geanimeerde film geredigeer is en die beelde in sekvens geplaas is, word die getekende animasie geprojekter sodat dit deur die toeskouersgehoor geniet kan word. Teen die einde word hierdie sekvens van opeenvolgende raampies, elkeen verskillend van die vorige, aan mekaar verbind om ’n film te vorm.

## 5.2 Antropomorfisme en metamorfose

Antropomorfisme verwys na die verskynsel dat leweloze voorwerpe, plante of diere (enige nie-menslike gedaante) vermensliking<sup>2</sup> ondergaan en menslike eienskappe, kwaliteite en vermoëns verkry. Antropomorfisme word as retoriese figuur van konstruksie in Kentridge se animasiefilms gebruik. In sy animasiefilm, *Monument* (1990) byvoorbeeld, maak die beeld na onthulling van die beeld sy oë oop. Hierdie oë wat geopen word, is duidelik ’n kruismediale verwysing na Walter Benjamin (2011: location 163 of 415) se beskrywing van die kunswerke met afgewende oë (met ander woorde ’n werk wat kontak maak, maar kommunikasie weier) (Morgan 2012: 3) en dan die moment waarin die werk sy oë oplaag, open en na die betragter kyk (dus ’n metaforiese beeld van inisiasie in die werk) en wat skielik verstaanbaar word. Uiteindelik is dit ook ’n verwysing na die *Angelus Novus*, die engel van die geskiedenis wat na die verlede en die opgehoopde rommel uit die verlede staar (Friedling 2009: 158, Wolin 1994: 61).

Metamorfose kan letterlik beskryf word as die mutasie of voortdurende verandering van die inherente kwaliteit van ’n figuur, voorwerp, vorm of beeld, na ’n volgende beeld. So ’n oordrag van vorm of gedaanteverwisseling kan verskillende betekenisse in verskillende dissiplines hê. Paul Wells (2003: 221) beskryf metamorfose as volg:

The ability for a figure, object, shape or form to relinquish its seemingly fixed properties and mutate into an alternative model. This transformation is literally enacted within the animated film and acts as a model by which the process of change becomes part of the narrative of the film. A form starts as one thing and ends up as something different.

---

<sup>2</sup> <http://anthropomorphism.org/index.html>



Alhoewel Kentridge van metamorfiese kinematiese/filmiese tegnieke soos byvoorbeeld vermengings (*dissolves*), sny, montage en indoof- en uitdooftegnieke (*fades*) gebruik maak het om van een vorm na 'n ander te muteer of te transformeer, het hy eerder op die kontinue verhalende ruimte gekonsentreer (Frieling 2009: 157). Frieling beweer voorts dat Kentridge se animasies nie naatloos is soos die geval is by tradisionele animasie nie, want Kentridge se hand beweeg heen-en-weer oor die tekenoppervlak “drawing and erasing as we watch”. Sien ter illustrasie byvoorbeeld die tonele in die film *Vetkoek/Fête Galante* (1985) wanneer Kentridge se vrou, Anne, die woorde “persistence of pleasure” skryf en hy die ruimte instap en dit uitvee, met ander woorde 'n aksie ('n stap vorentoe) en 'n onmiddellike teenreaksie (terugtree). Dit kan ook as 'n oomblik van geluk teenoor verlies beskou word. 'n Verdere voorbeeld is Kentridge se reeks van sewe kortfilms, getiteld *7 Fragments for Georges Méliès* (2003), waar hy stop-beweging, tydsverloopfotografie (*time-lapse photography*) en van handgeskilderde kleurareas gebruik maak het. Butler *et al.* (2009: 201) beskryf dit as: “[r]ather than recording the ‘real’, he constructed backdrops in his studio and staged the acting in front of them”. Hierdie proses van transformasie en filmiese tegnieke is reeds in Hoofstuk 4 bespreek en is 'n inherente deel van animasie.

Transformasie kan gedefinieer word as 'n proses van visuele gedaanteverandering of vormverandering (animasie) om tot die visuele vertelling van filmiese narratiewe by te dra, terwyl metamorfose beskryf kan word as 'n reeks veranderinge wat 'n voorwerp ondergaan om geleidelik van gedaante te verander. Sodra die kyker 'n beeld herken, word dit met 'n volgende beeld vervang (gemetamorfoseer). In Kentridge se animasiefilm, *Sobriety* (1991), kyk Soho byvoorbeeld na 'n geraamde foto van sy vrou op sy lessenaar. In plaas daarvan dat hierdie geraamde foto 'n enkele beeld van sy vrou vertoon (soos 'n gewone foto), het hierdie fotoraam ongewone kwaliteite deurdat dit verskillende foto's kort na mekaar, bykans soos 'n film, vertoon.

Hierdie geanimeerde portrette en sekvensfotografie van Mrs Eckstein en Felix Teitlebaum se vurige verhouding herinner aan die geanimeerde portrette, bekend as *pottergraphs*,<sup>3</sup> in die Harry Potter romans en films (2001-2011) asook die digitale fotorame wat 'n reeks foto's kan vertoon en wat deesdae in die handel verkrygbaar is.

---

<sup>3</sup> [http://abclocal.go.com/kgo/story?section=news/drive\\_to\\_discover&id=8294536](http://abclocal.go.com/kgo/story?section=news/drive_to_discover&id=8294536)

Alhoewel Kentridge se getekende, filmiese fotorame met bewegende tekeninge reeds in sy film *Sobriety, obesity & growing old* (1991) gebruik is, verwys dit na toekomstige tegnologie. Volgens internetbronne geraadpleeg wil dit voorkom asof digitale fotorame wat 'n reeks foto's kan vertoon, eers van die begin van die een- en-twintigste eeu in die handel beskikbaar geword het.<sup>4</sup>

### 5.3 Beweging in tyd en ruimte

Beide tyd en ruimte het 'n vierde dimensie; ruimte is trouens n-dimensioneel<sup>5</sup> en is voorts 'n manifestasie van tyd (soos byvoorbeeld gelyktydigheid). Alhoewel Kentridge byvoorbeeld 'n statiese kamera vir sy *Drawings for projection*-reeks gebruik het, is die filmiese ruimtekonsept van sy tekeninge afkomstig van die bewegende kamera wat die essensie van die filmkuns is.

Reeds in die eerste film wat ooit in die openbaar vertoon is, die Lumière-broers se *Sortie des Usines Lumière à Lyon* (1895)<sup>6</sup> is die opeenvolgende tydsmomente deur 'n sekvens van foto's vasgevang. Deur gebruikmaking van die stop-bewegingsmetode is beelde in sekvens afgeneem en dit is daarna met 'n projektor vertoon. Deur die filmiese beelde te herrangskik en stukke filmmateriaal uit te sny en weer te heg, is die tydsverloop aangepas om die narratief te ondersteun en het gevolglik tot 'n meer vloeiende eindproduk aanleiding gegee. In hierdie film staan die gebou staties binne die beeld, terwyl die enigste beweging die groot aantal werkers is wat die gebou verlaat.

Met verloop van tyd het verskeie kunstenaars en filmregisseurs begin om redigering en montage in hul films te gebruik wat nuwe moontlikhede vir beide aksie en verandering in tyd en ruimteverbeelding gebied het. David Company (2007: 11) skryf in die inleiding tot *The cinematic* dat die foto nuwe uitdagings en verbeeldingsmoontlikhede – beide tegnies en esteties – aan die fotograaf gebied het om 'n tydsmoment vas te vang. Dit het tot gevolg gehad dat vroeë rondom vinnige sluiterspoed (byvoorbeeld die chronofotograaf Eadweard Muybridge en Étienne-Jules Marey) of verslaggewende fotografie (byvoorbeeld Henri Cartier-Bresson en Tom Gunning) gevra is. Carolyn Gill (2000: 26-27) laat haar ook uit rondom die nuwe uitdagings- en verbeeldingsmoontlikhede van fotografie deur haar bewering dat 'n foto nie slegs 'n gelykenis is nie,

---

<sup>4</sup> <http://www.fun-tek.com/newsshow.asp?ciid=12>

<sup>5</sup> n-dimensioneel verwys na die multidimensionele aard van Euklidiese ruimte soos byvoorbeeld in fraktaalgrafika te sien is.

<sup>6</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=HI63PUXnVMw>

maar dat dit eerder “constitutes an authentication, a self-encounter which amounts to the pure event of a transformation”. Gill (2007: 27) beweer voorts dat hierdie waarmerking van die gebeure die aanskoue van ’n derde persoon benodig, want hierdie selfontmoeting “is neither a self-perception nor a self-observation, it is a pure event, ... it involves a forgetting which is no longer opposed to memory, and a death which is no longer opposed to life”. Volgens Christov-Bakargiev (2009: 110) beskou Kentridge sy teken en verfilming as ’n proses van “intentionality and chance”, met ander woorde ’n proses van merkmaking en die daaropvolgende verwydering van dele daarvan. Butler *et al.* (2009: 194) skryf dat Kentridge se werk in essensie ’n visuele rekord is van die tekenaktiwiteit wat die beweging van die getekende lyn vasvang.

Kentridge het elke tekening vele kere verfilm en elk verwys na ’n enkel toneel in die film – sommige tekeninge kan bestaan as volwaardige tekeninge, terwyl ander vinnige tekeninge slegs sigbaar is vir ’n vyf-en-twintigste gedeelte van ’n sekonde (McCrickard 2012: 18). Deur gebruik te maak van ’n kamera, redigeertegnieke en optiese truuks kan die filmregisseur heen en weer in tyd beweeg en lokaliteite verfilm waar aksies oor tydsverloop afgespeel het. Daar is ’n oneindige verskeidenheid van vorms van tydelikheid wat deur die tipes van gebeure wat aan die tydsorde onderhewig is bepaal word, of wat in ooreenstemming met die tipiese aard daarvan in die tydsorde manifesteer. Kentridge (Rosenthal 2009: 67) laat homself as volg uit rakende die maakproses van sy tekeninge, sy worsteling met tyd deur middel van sy langsame maakproses en die konsekwensies daarvan vir die filmiese vertelproses in sy animasiefilms:

The imperfect erasures of the successive stages of each drawing become a record of the progress of an idea and a record of the passage of time. The smudges of erasure thicken time in the film, but they also serve as a record of the days and months spent making the film—a record of thinking in slow motion.

Kentridge se langsame maakproses het in ’n filmiese vertelproses ontaard deurdat die idee ontwikkel het en ook selfreflektief in die verhale en geskiedenis aanwesig is. Volgens Belting (2011: 2) het die tegnologies gevorderde media juis die effek om tyd (beeldend en in prente) te versnel. Dit is eerder die onmisbare deelname van die liggaam wat hierdie tegnologiese versnelling vertraag. Hy raak daarmee die kern van Kentridge se projek. Kentridge se *Drawings for projection*-reeks maak die aanskouers besonder bewus van die liggaam van die kunstenaar wat teken en uitvee en van die beperkte bewegings/aksies van die voorgestelde karakters (amper soos stadige aksie) wat ’n gewigtige beeldkwaliteit aan Kentridge se figure gee. Die spore van die

tekeningmerke wat uitgevee is, word in die film behou. Die aftakeling van 'n tekening (uitvee-aksie) is tegelyk ook die opbou en skepping van 'n nuwe tekening.

Die verloop van tyd kan filmies deur bepaalde filmies-narratiewe middele gesuggereer word. Die vroeë films was baie soos hoëspoedfotografie: die kamera het stilgestaan en bloot die verloop van aksies opgeneem en verfilm (Wells 1998: 37, 80). Mettertyd het narratiewe vorms ontwikkel deur byvoorbeeld 'n kalender om te blaai; subjektief of indirek deur dag- en nagveranderinge, of deur vrylik van een ruimte ('n kamer, landskap of 'n land) na 'n ander ruimte te beweeg, of bloot deur die akteurs se klere te verander voordat hul weer in dieselfde toneel verbeeld word (Davis 2005: 95, Rampley 2005: 189, Van den Berg 2009: [s.p.]). Kentridge maak byvoorbeeld in sy animasiefilm, *History of the main complaint* (1996) van 'n verhalende denke-konsep gebruik – sy films 'vertel' en hervertel die verhaal, maar sy films is ook terselfdertyd besig met die skepping en herskepping van sy en ander (byvoorbeeld sy karakters) se denke. Bogenoemde voorbeelde is filmiese weergawes van bekende figure in die retoriek en literêre kunste – prolepse en analepse (Dalle Vache 2003: 155), antisipasie en retrosipasie (Dalle Vache 2003: 12) en vorms van projeksie (beide terugskouend en vooruitskouend) op die basis van die tydsdimensie (verlede, hede, toekoms) of mentale aksies (retensie, attentie, protensie) (Van den Berg 2009: [s.p.]).

#### **5.4 Narratiewe manipulasie van tydsdimensies**

Die tydsdimensies word volgens die narratiewe struktuur van 'n teks of film gemanipuleer om kontinuïteit, ritme en beweging daar te stel. Tydsverloop as voorwaarde vir filmiese kuns kan deur middel van terugflitse (verlede) en vooruitflitse (toekoms) gesuggereer word. Hierdie flitse is uit die aard van die saak dikwels moeilik interpreteerbaar. 'n Hele aantal jare kan kort na mekaar en deur 'n paar sekondes film verbeeld word om eindelijk ritme en tydelikheid aan die visuele gegewe te verskaf (Ricoeur 1984: 109). Terugflitse kom meer algemeen voor as vooruitskouings, en word gewoonlik gebruik om die kyker in te lig hoekom 'n karakter op 'n sekere wyse optree. Vooruitflitse speel in op die toeskouers se verwagtings en projeksies aangaande die filmiese verhaalgebeure. Die vraag is: hoe word die tydsbewussyn van die betragtersgehoor gemanipuleer of om gefantaseerde futuristiese en historiese effekte te skep.

Deur die tegniese prosedure van montage in filmproduksie kan die chronologie van filmraampies verander of versnel word deur snitte van skote aanmekaar te las wat 'n tipiese kenmerk van film as medium geword het (Ricoeur 1984: 109). Die regisseur

konstrueer, manipuleer en reguleer die narratiewe tydsverloop in elke film. Temporaliteit manifesteer op meerdere wyses in filmproduksie, -projeksie en -ervaring. Daar is die tyd waarin die aksie voor die kamera afspeel (slegs die vroegste voorbeelde dra dit net so oor na die volgende fases). In die regie van die film word die aksie-opnames gemanipuleer (skote word geselekteer, dele word vertraag, versnel of selfs herhaal, en skote word ook aan mekaar gelas) om die narratiewe verloop te projekteer, en op hierdie vlak word verder onderskei tussen die verteltyd en die verhaaltyd. In sy boek *Time and the narrative* (1984) onderskei Paul Ricoeur (1984: 92, 182) tussen die verteltyd (*time of action*) en die verhaaltyd (*narrative time*). Die genoemde manipulasie van die filmregie skep die verteltyd van die filmprojeksie waarmee die denkbeeldige verhaaltyd gekommunikeer word.

In essensie bestaan 'n film uit klein “fragmente of sekwense van tyd” wat deur die regisseur gekies en op 'n betrokke wyse saamgevoeg is om uiteindelik die verhaal van 'n totale film daar te stel (Ricoeur 1984: 41). Die kameraman en regisseur is in beheer van hoe vinnig die aksie gebeur en hoe dit eindelik vir die kykers aangebied word, met ander woorde, hoe vinnig daar van een toneel na die volgende oorgegaan word. Die finale filmproduksie sal dus net die mees essensiële filmsekwense bevat sodat die lengte van die filmprojeksie tot 'n minimum beperk word en die storielyn voorrang geniet. Arnheim (1983: 113) wat by die vooroorlogse Duitse filmwêreld betrokke was, beskryf hierdie keuse wat gemaak word, as volg:

The film artist chooses a particular scene that he wishes to photograph. Within this scene he can leave out objects, cover them up, make them prominent, and yet not interfere with reality. He can increase or decrease the size of things, can make small objects larger than big ones, and vice versa. [...] He creates new realities, in which things can be multiplied, turn their movements and actions backward, distorts them, retards or accelerates them.

*Deur die tempo van tydsverloop aan te pas*, mag die filmsekwens meer op genieting ingestel wees. Deur die filmaksie uit te rek sodat heelwat detail vertoon word, sal die kyker meer tyd gegun word om deel van die filmaksie te word. Maar dit hang beslis van die besondere toneel af. As dit egter 'n verkrachtings- of moordtoneel is, sal dit waarskynlik nie genietbaar wees as dit uitgerek word nie, behalwe vir regisseurs soos Eisenstein en Hitchcock.

Kentridge maak 'n reeks tekeninge wat hy in die skeppingsproses verander en verfilm. Deur hierdie geanimeerde filmiese aksie skep Kentridge 'n denkbeeldige verhaal of storiewêreld met sy eie tydsverloop en ruimtelike lokaliteite (die narratiewe kronotoop)

wat geprojekteer word. Deurdat hy elke aksie binne die teken- en-uitveeproses verfilm en opneem (*record*), kan die films as historiese gebeurlikheidsrekords gesien word.

In sy boek *Memory, history, forgetting* onderskei Ricoeur (2004: 127) tussen storie as nie-fiksievertelling “... memory, directed toward prior reality, priority constituting the temporal mark par excellence of the ‘thing remembered,’ of the ‘remembered’ as such” en verhalings as fiksievertelling en die beskrywende krag van narratiewe fiksie wat Ricoeur reeds in 1984 in sy boek *Time and the narrative* as “the fantastic, the fictional, the unreal, the possible, the utopian” (Ricoeur 1984: xi, 3, 32) beskryf het.

Die dele van die tekening wat uitgevee is, is onsigbaar in die fotografiese opname, alhoewel hierdie areas oor skadubeelde beskik van dit wat vroeër daardie betrokke ruimte gevul het en dus die betragter se geheue aanspreek. Hierdie uitgeveegde gedeeltes bestaan dus alleenlik op die fotografiese opname (filmiese raampies) as ’n film in eie reg. Binne animasie en verfilming ontvou die tekening in tyd (soos ook by die beluistering van musiek) en verteenwoordig dus beide die retensie en akkumulering van die voorafgaande beelde en klanke. Die tekening wat nou nie meer in totaliteit bestaan nie, het dus nie verdwyn nie, maar is inderwaarheid tot ’n nuwe temporeel-ontvouende vorm getransformeer.

In sy *Camera lucida: Reflections on photography* beskryf Roland Barthes (2000: 76-77) die fotografiese registrasie van die beeld (die optiese dimensie van dit wat was) as blote verwysing eerder as die kunswerk self:

I call ‘photographic referent’ not the *optionally* real thing to which an image or a sign refers but the *necessarily* real thing which has been placed before the lens ... Discourse combines signs which have referents, ... but these referents can be and are most often ‘chimeras.’ Contrary to these imitations, in Photography I can never deny that *the thing has been there*. ... [*Photography’s essence*] will therefore be: “That-has-been” ...

Die punt wat Barthes hier maak en kwalifiseer, behels kritiek op die konvensionaliteit van die sogenaamde semiotiese “effek van die realiteit” deurdat hy beweer dat in fotografie die registrasie van indeks inderwaarheid meer as ’n blote effek is.

In teenstelling met die fotografiese verwysing waarna Barthes verwys, staan Kentridge se getekende animasiefilms. Kentridge se films bestaan uit ’n klein aantal basiese tekeninge of getekende tonele wat elkeen deur ’n proses van verwerking (byteken en uitvee) gaan, maar in die verfilming redaksioneel tussen die basiese tekeninge heen-en-weer gesprink kan word. In die verfilmde weergawe volg hierdie verskillende beelde

(van dit wat telkens grafiese merke op papier was) van die onderliggende tekenproses, mekaar in sekvens op. Die toeskouers/betragters van die filmprojeksie kan nie die episodes/tonele in die verloop van die verhaaltekeninge (raampies) soos Kentridge hul geteken het, ervaar nie. Eers wanneer die geredigeerde weergawe van die verhaaltekeninge op die skerm geprojekteer word, word dit visueel toeganklik vir die betragter.

Volgens Victor Burgin (2007: 204) het Husserl hierdie idee van tydservaring as retensie-attensie-projeksie aangedui. Omdat die toeskouers by eerste aanskoue nie weet wat gaan volg nie (soos ook by musiekuitvoerings) kan hul slegs na hul verwagtings en projeksies verwys. Daarna is dit bekend, maar dit word natuurlik steeds in die leesproses afgewag. Soos die toeskouer aan die visuele vertelling blootgestel word, word die onderliggende verhaal ontsluit.

Deur “dooie aksie” (die aksie wat die gebeure en tonele sou vertraag) doelbewus deur middel van redigering weg te laat of te sny, verkort Kentridge die filmiese- en verhaaltyd en word die aandag van die toeskouer(s) gevolglik behou. In die animasiefilm *Mine* (1991) is die toneel die een oomblik op Soho se bed, die volgende druk hy die dompelaar van sy cafetière en dan beweeg die toneel na die mynkampong, storte en ander mynaktiwiteite – die betragter beweeg gevolglik visueel binne sekondes regdeur al die vlakke van mynaksie en mynruimtes, net om weer na Soho se lessenaar terug te keer. Die filmiese aksie, narratief en verloop van die film, word dus met die akkuraatheid van die regisseur se oordeel, deur kort, opeenvolgende toneelskote gelei en gekontroleer.

Wanneer ’n film gemaak word, is die spesifieke tydskonteks en tonele (spesifieke plekke soos byvoorbeeld ’n bepaalde persoon se kamer, ’n bepaalde omgewing: ’n stad of selfs ’n straat) van bepaalde narratiewe tipes (die *topoi*<sup>7</sup> van kronotope) wat verbeeld word belangrik – met ander woorde nie bloot ruimte in die algemene sin van uitgebreidheid nie. Hierdie verskillende *topoi* lei die betragter op verskillende maniere om die getekende prente as denkbeeldige beelde te herken. Valentin Nussbaum (2003: 271) verwys byvoorbeeld na die werk van Antonio Palomino as volg: “... to display their skill by leaving the traces of the working process even on a finished painting” en dit is presies wat gebeur by Kentridge se tekening-na-animasie – hy verfilm die spore

---

<sup>7</sup> *Topoi* verwys na narratiewe “schemes” (Wolf 2006: 9), oftewel die “decomposition of the story level or content level into obligatory and optional components” (Phelan 2008: 22).

(tekeninge en uitgeveegde dele) van sy tekeninge in proses en bied dit aan as finale voltooiëde kunswerk.

In die aanhaling hieronder (Christov-Bakargiev 1998: 15) verklaar Kentridge dat hy bepaalde keuses uitoefen wanneer hy foto's van sy tekeninge neem. Hy neem die foto's van sy tekeninge altyd vanuit dieselfde vertikale posisie, maar sy lensafstand verskil deurdat hy op sekere dele van die tekening wil fokus om dit te beklemtoon. Hy verwys voorts na die ruimtelike effekte van die geprojekteerde filmtonele (wat meer vloeibaar is as 'n gewone perspektieftekening) wat hy in sy tekeninge oorgeneem het. Met ander woorde die filmiese ruimtelike effekte is in sy tekeninge opgeneem nog voordat foto's daarvan geneem word, of die foto's in animasiesekwense opgeneem is.

One of the things that I learnt was the way the space in which people moved – film space – was so completely arbitrary and changeable. One's normal, Renaissance sense of perspective – how rooms are created – was completely interchangeable once you started working with flats for walls, which you could shift or change. So the drawings that emerged from the film work had to do with the freedom that came from being able to play with space.

Deur die gebruikmaking en inkorporering van hierdie tegnieke tydens produksie skep Kentridge gevolglik filmiese ruimte in sy tekeninge.

Reeds vroeg in sy loopbaan het Kentridge begin om met die triptiek te eksperimenteer en het reusepaneeltekeninge gemaak waaronder *Dreams of Europe* (1984/85), *The conservationists' ball (culling, gamewatching, taming)* (1985), en die syskermdruk, *Art in a state of grace, art in a state of hope, art in a state of siege* (1988). 'n Triptiek kan beskryf word as 'n kunswerk wat in drie dele of panele verdeel is en wat gewoonlik saam uitgestal word. Tradisioneel was daar weerskante van die (dikwels) groter middelste paneel 'n sypaneel of luik op skarniere sodat die triptiek oop of toe uitgestal kon word, byvoorbeeld Robert Campin se *Mérode*-triptiek<sup>8</sup> (1427-32). Daar is egter ook voorbeelde waar elk van die panele naastenby dieselfde grootte is, byvoorbeeld Francis Bacon se *Three studies for figures at the base of a crucifixion* (1943/1944).<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> *Mérode* triptiek (1427-32). Olie op hout. Sentrale paneel: 64,1 x 63,2 cm; elk van die twee sypaneele: 64,5 x 27,3 cm. Versameling: The Cloisters Collection, The Metropolitan Museum of Art, New York (<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/70010727>)

<sup>9</sup> *Three studies for figures at the base of a crucifixion* (1943/1944). Olie en pastel op bord. Linkerpaneel 940 x 737 cm; middelpaneel 940 x 738 cm en regterpaneel 940 x 734 cm. Versameling: Tate Britain, London (<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=-1&workid=674&searchid=20597&roomid=false&tabview=text&texttype=8>)



Die triptiek<sup>10</sup> was aanvanklik tot liturgiese altaarruimtes (katedrale, kloosters, kapelle) beperk waar dit as altaarstukke gebruik is. Die triptiekformaat verwys na die basiese narratiewe strukture van drie luik (byvoorbeeld verlede-hede-toekoms, of skenkers-heilige-skenkers, en legende-heilige-legende). Godsdienstige heilshistoriese temas is aanvanklik gebruik, maar Max Beckmann en Francis Bacon het hierdie konvensie van religieuse temas en ruimtes verbreek en geëksperimenteer met die triptiekformaat as sekulêre narratiewe skilderytipe. Max Beckmann het die triptiek as Middeleeuse kunsvorm herontdek en vernuwe binne sy kontemporêre stedelike omgewing van die stad Amsterdam deurdat hy beeldmateriaal van die stad as temas vir grootse werke soos *Karneval* (1942/43)<sup>11</sup> en *Der Anfang* (1946/49) gebruik het.<sup>12</sup> Bacon het ook na die kunswerke van vroeëre kunstenaars soos Cimabue en Peter Paul Rubens gekyk om sy *Three studies for a crucifixion* (1962) in olieverf en sand uit te voer.<sup>13</sup> In hierdie triptiek word 'n geskende liggaam met die ingewande wat na buite gekeer is oor drie panele verbeeld. In die linkerkantste paneel lê die figuur links onder op die doek, in die middelpaneel is die figuur na 'n stoel in die middel van die tweede doek uitgebeeld. In die derde paneel is die geskende figuur in die boonste en middelste gedeelte van die doek uitgevoer.

Kentridge se blootstelling aan die kunswerke van kunstenaars deur kunsboeke en blootstelling aan uitstallings soos Max Beckmann en Francis Bacon se hantering van die triptiekformaat as visueel-narratiewe vorm het hom so beïnvloed dat hy begin het om te eksperimenteer met die narratiewe potensiaal van die triptiekformaat vir sy groot tekeninge.

Elke paneel van sy triptiek, *Dreams of Europe* (1984/85), het boonop sy eie fokuspunt en spesifieke aansig wat eindelik tot 'n baie meer komplekse narratief bygedra het. Kentridge som hierdie kompleksiteit tussen aangrensende panele van 'n triptiek as volg op:

---

<sup>10</sup> “picture or relief carving on three panels, [...] hinged vertically together and often used as an altarpiece” (Thompson 1995: 1493).

<sup>11</sup> <http://uima.uiowa.edu/max-beckmann/>

<sup>12</sup> <http://www.swp.de/ulm/nachrichten/kultur/Abfahrt-und-Anfang;art4308,1196291>

<sup>13</sup> <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?object=64.1700&search=&page=&f=Title>

Working with drawings in series also has to do with storytelling. [...] There is no necessary continuity between the images. There is no allegorical, one-to-one meaning in the symbols that enables them to be read like a book (Benezra *et al.* 2001: 16).

Serie-tekeninge, prentreekse en die triptiekformaat is van die mees basiese vorms van visuele vertelling. Verdere voorbeelde sluit onder meer in gedrukte reekse soos gravures en etse, byvoorbeeld Max Beckmann se etsreeks, *Die Hölle* (1919), wat duidelik vir Kentridge se *Dreams of Europe* (1984/85) as voorbeeld gedien het, die dubbelbeelde van *Stereoscope* (1999) asook sy tekeninge-vir-animasie reeks.

Na vyf jaar van eksperimentering met die triptiek het Kentridge hierdie ruimte van drie tonele vir meer dinamiese en onvoorspelbare filmiese ruimte-effekte geruil. In teenstelling met Kentridge se vroeë triptiektekeninge waar die formaat uit drie groot tekeninge bestaan het, byvoorbeeld *The conservationists' ball* (1985) en *Dreams of Europe* (1984/85) (vergelyk Hoofstuk 2 hierbo), bestaan 'n animasiefilm soos *History of the main complaint* (1996) uit 'n stuk of twintig basiese tekeninge of tonele, elk met bepaalde elemente van animasie, wat gesamentlik en opeenvolgend in filmiese montage 'n storie vertel.

Filmiese ruimtes of lokaliteit word egter geprojekteer deur die temporele filmiese medium. Die regisseur kies die betrokke omgewing wat hy as die agtergrond, toneel of raam vir aksie, met ander woorde die lokus van aksie, wil gebruik – hetsy landskap, stad, interieur of fantasieruimte. Kentridge se karakters is in vergelyking met die aksie van kommersiële animasiefilms baie staties. Hy kies 'n aantal basiese tonele waarin karakters minimale beweging vertoon. Die ruimtelike effekte is grootliks filmiese ruimte-effekte wat geskep is deur die wisseling tussen fiktiewe verhaalruimtes deur middel van redigering en montage.

Vertraagde aksiebeweging word veral in sportfilms gebruik, byvoorbeeld om al die spierkrag en beweging van 'n atleet vir die toeskouers bloot te lê; om die hoë spoed van renmotors te vertraag sodat dit visueel ervaar kan word; dit kan ook gebruik word om die spanning van 'n swaardgevegtoneel te verhoog omdat die toeskouers bykans self met die swaarde gekonfronteer word. Vinnige beweging, daarenteen, dra by tot die belaglike en lagwekkende element in stilfilms.

In sy animasiefilm *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris* (1989) gebruik Kentridge vinnige beweging effektief wanneer Soho sy werkers met kos vanuit sy bord en vanaf sy tafel gooi (Figuur 5.4 a, b & c). In hierdie aksietonele van vinnige beweging sien die

toeskouer nie al die verskillende kossoorte wat Soho gooi nie. In die filmiese vertelling is die detail van hierdie aksie van minder belang as die betekenis van die gooihandeling in die verloop van die verhaal (Figuur 5.4 c).



a

**Figuur 5.4 (a, b & c)**  
Drie stilbeelde uit Kentridge se animasiefilm, *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris*, ter illustrasie van Soho se kosgooi-aksie



b



c

Deur 'n film agteruit te vertoon, kan gebreekte voorwerpe weer heelgemaak word, byvoorbeeld 'n hoop gebreekte glas kan weer na 'n melkbottel of glas terugverander. Kentridge gebruik hierdie filmiese agteruitspeeltegniek heel dikwels om tot die narratief by te dra, byvoorbeeld in die animasiefilm *Sobriety, obesity, and growing old* (1991) word dit aangewend om die omgewingsklanke wat opgevang word te verbeeld (redelik aan die begin van die film) en die intertitel *Felix listens to the world* wat deur die omgewingsmegafone ingesluk word. In beide gevalle word die 'visuele' getekende klanke na Soho gestuur wat in beheer van alles en almal is. 'n Verdere voorbeeld is te vinde in die animasiefilm *Mine* wanneer daar aanvanklik 'n rowwe vorm op die prentvlak is; dan volg meer van hierdie skynbaar rowwe vorms en herrangskik hul netjies tot 'n Ife-kop asook die koffiedompelaar wat aan die einde van die animasiefilm weer teruggetrek word tot op Soho se tafel en die seekoei dan uitstap.

In sy animasiefilm, *Stereoscope* (1999)<sup>14</sup> het Kentridge die beeldoppervlak van die film in twee verdeel om die man (Soho) se dualiteit te suggereer (Figuur 5.5). By vroeë stereoskopiese vermaaklikheidsapparaat was die illusie van driedimensionaliteit van belang, alhoewel dit geen rol in Kentridge se tekeninge speel nie. By Kentridge bied die verdubbelde of herhaalde beelde narratiewe moontlikhede. Die getekende beeld het óf dieselfde persoon op verskillende stadia bevat óf een persoon in gesprek met ’n ander. *Stereoscope* is ’n vinnig bewegende film wat sosiale kommentaar en betekenis binne die kontemporêre Suid-Afrikaanse samelewingsorde verbeeld, hetsy uitbundig of treurig. Dié animasiefilm verbeeld Soho wat in sy magposisie as mynmagnaat en kapitalis probeer wegkruip van verandering, geweld en menslike verantwoordelikheid.



**Figuur 5.5**  
’n Stilbeeld uit Kentridge se animasiefilm, *Stereoscope* (1999)

## 5.5 Sny en redigering

In die eerste rolprentfilms van ongeveer 1890 het die kameraman sy statiese kamera so geëposisioneer dat hy die bewegende elemente voor sy kamera kon opneem. Teen ongeveer 1902 is daar begin om films met alle erns te redigeer deur onder meer van redigeertegniese, zoem en kamerabewegings gebruik te maak. Die doel van film as

<sup>14</sup> ’n Driedimensionele ruimte-illusie word verkry deur gelyktydig na “two fractionally different images [...] through the lenses in the eyepiece” (Heyes 1993: 15) te kyk. Hierdie stereobeelde (*stereographs*) vertoon driedimensioneel wanneer dit in ’n hand-of-tafelmodel stereokooptyker geplaas word.

medium het hierdeur verander van die blote vaslegging van beelde na 'n kinematiese of filmiese kunsvorm in eie reg waardeur beelde versamel en op 'n bepaalde wyse georden is. Die aanskouers by 'n filmprojeksie dink nie aan die volgorde waarin 'n film geskiet is nie, maar aan die volgorde van die filmiese vertelling, waar hulle uit die volgorde van die vertoonde aksies 'n verhaalverloop lees. Kentridge gebruik montageredigering om ruimte en tyd, of tonele en aksie te verkort of te verdig en tot 'n gekompakteerde eenheid saam te bind.

Hierdie jukstaposisie van beelde beklemtoon die emosionele spanning. Kentridge stop net soos Méliès sy kamera om veranderings aan sy tekeninge te maak voordat hy weer verfilm. Hierdeur kan een karakter in 'n volgende verander of sommer heeltemal verdwyn.

Stone (2005: [s.p.]) beweer dat Kentridge geen storiëbord<sup>15</sup> gebruik nie: “So all the films were made without a script or a storyboard, so there are large parts of inconsistency and incoherence and parts where it requires enormous generosity on behalf of the viewer, to make narrative sense and retroactively create a script or a storyboard for the films”. Die strekking van bogenoemde stelling word ook deur Kentridge beaam:

The films of Soho Eckstein and Felix Teitlebaum were all made with the principle of NO SCRIPT, NO STORYBOARD. The making of each film was the discovery of what each film was. A first image, phrase, or idea would justify itself in the unfolding of images, phrases, and ideas spawned by the work as it progressed (Rosenthal 2009: 67).

Kentridge se getekende animasies kan gesien word as 'n tekening (grafiese beeldvorming) met sy eie “pikturale logika” (die denkende beeld, ‘thinking’ of ‘pensive image’, selfreflektiewe voorstelling). Kentridge animeer en verlewendig sy tekeninge deur die verhalende potensiaal of sinrykheid daarvan pikturaal te ontvou (iets wat woorde, kommentaar, uitleg, ensovoorts nie kan regkry nie).

Dit is net die ouer teks van Carolyn Christov-Bakargiev (1998: 65) wat beweer dat Kentridge wel van 'n storiëbord gebruik gemaak het. Maar slegs 'n paar bladsye verder weerspreek Christov-Bakargiev (1998: 68) haar vorige stelling: “None of them came about through a plan, a programme, a storyboard; neither obviously, did they come about through sheer chance”. Auping (2009: 228) onderskryf die feit dat Kentridge nie

---

<sup>15</sup> 'n Storiëbord is 'n reeks tekeninge of foto's waar elke skoot of gedeelte daarvan in fyn detail beplan word – dit word dikwels ondersteun deur kort beskrywings of notas rakende die film. “Storyboards are the visual equivalent of a rough draft of a written story” (Phillips 2005: 201).

van 'n storiebord of vooraf bepaalde narratief gebruik gemaak het vir sy getekende films nie, maar eerder “employs a few large sheets of paper that he works and reworks into a film story”. Hierdie filmstorie (tipe storiebord) kan as 'n skematiese vertelling gesien word wat in die werklike verfilming, redigering en projeksie oorvertel word. 'n Storiebord is 'n skematiese plan vir tekening-cum-verfilming. In die meeste van sy latere werke bestaan daar reeds 'n verhaal en meestersverhaal. Kentridge beweeg direk tussen die meestersverhaal en die teken-cum-fotografeerproses sonder die tussenkoms van storieborde. Die onderlinge verwantskappe tussen sy verskillende werke toon ook dat hy met 'n bepaalde denkbeeldige verhaalwêreld met eie fiktiewe karakters, gebeure en plekke werk wat hy in verskillende vertellings of films met ons deel. Kentridge het egter heen en terug van sy tekening beweeg en dit voortdurend uitgegee en gefotografeer “until the drawing or image-story has exhausted itself” (Auping (2009: 228). Ook McCrickard (2012: 27) bevestig dat Kentridge beslis nie van 'n storiebord of manuskrip vir sy *Drawings for projection*-reeks gebruik gemaak het nie.

As navorser dink ek ook nie dat Kentridge gedetailleerde storieborde gemaak het nie, want dan sou hy dit tesame met sy tekeninge in proses uitgestal het. Kentridge stel dit uiters duidelik in die aanhaling hierbo uit Rosenthal (2009: 67): “A first image, phrase, or idea would justify itself in the unfolding of images, phrases, and ideas spawned by the work as it progressed”.

## 5.6 Filmredigering

Beide Arnheim (1983: 27) en Company (2007: 11) beweer dat tyd en ruimte verkort is. Company (2007: 7) praat byvoorbeeld van “synthetic time and space” wat letterlik saamgestelde of kunsmatige tyd en ruimte beteken. Deur filmredigering (montage, kamerabeweging en kamerahoeke) het dit moontlik geword om tonele wat op verskillende plekke en tye verfilm is tot 'n hegte eenheid saam te voeg en die toeskouer/betrager te bemagtig en te oorweldig (Mitchell 1994: 410). Company (2007: 11) stel dit as volg: “editing or montage, [...] opened new possibilities for the construction of a more synthetic time and space”. Wanneer 'n karakter in die werklike lewe 'n gebou verlaat, gaan hy eerstens by die vertrek se deur uit en neem dan die hysbak of trappe tot op die grondverdieping waar hy eindelijk die gebou verlaat. Hierdie genoemde aksies vind oor tydsverloop binne die ruimtes plaas. Binne 'n geredigeerde film gebeur die aksie baie vinniger deurdat gedeeltes van die aaneenlopende (kontinue) tyd en ruimte uitgesny en/of verkort is om eerder 'n kunsmatige of filmiese vertelling

moontlik te maak: die deur word gesluit en in die volgende toneel is die karakter reeds op straat besig om ’n huurmotor te stop. Arnheim (1983: 27) beskryf dit as volg: “Within any one film sequence, scenes follow each other in their order of time—unless some digression is introduced as, for example, in recounting earlier adventures, dreams, or memories”.

Kentridge as kunstenaar en regisseur besluit hoe hy ’n verhaal visueel wil aanbied en filmies vertel. Die filmvertoning is dus so geredigeer dat die toeskouers sien en hoor, wat die regisseur van hulle vereis om hul van sy interpretasie van ’n storie, handeling, karakter of lokaliteit te oortuig. Vertelling geskied deur die leesproses (die betragter moet die verhaal aan homself vertel). Die filmmaker moet dus aan die toeskouer voldoende materiaal verskaf om die verhaal leesbaar en verstaanbaar te maak. Indien die filmmaker nie genoeg vryhede van interpretasie aan die toeskouer gun nie, sal dit in wese ’n droë, meganiese en onoortuigende film wees.

Kentridge manipuleer en kontroleer die beeldprojeksie deur middel van die volgende bekende en gevestigde filmredigeringsstegnieke om sodoende die toeskouer se aandag binne die verloop van die filmsekwens te behou:

- Die sentrale plasing van karakters (byvoorbeeld Soho Eckstein, Felix Teitlebaum en Mrs Eckstein in die Kentridge-animasiefilms: *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris* (1989) en *Mine* (1991) en van gebeure (byvoorbeeld verstedeliking en mynbedrywighe (Figuur 5.7) in bogenoemde twee films).
- Ligte kleure op ’n donker agtergrond en andersom, met ander woorde kontras, soos te sien is in die openingstonele van die animasiefilm *Mine* (1991) – die groot wit letters van die filmtitel in kontras met die donker mynruimte (Figuur 5.6); en later in dieselfde animasiefilm wanneer die myners die erts losboor, staan die swart boorpunte uit teen die wit voorgestelde booraksie.



**Figuur 5.6**  
 Stilbeeld van die *Mine*-filmtitel (1991)

**Figuur 5.7**  
 Stilbeeld van 'n myner wat besig is  
 met booraksie uit Kentridge se  
 animasiefilm, *Mine* (1991)

- Deur die gebruikmaking van tekeninge in die formaat van nabyskote bepaal Kentridge as regisseur wat belangrik is en wat nie (Figuur 5.7) – met ander woorde sentrale temas en filmiese beeldmateriaal waarvolgens die verhaal vertel word.



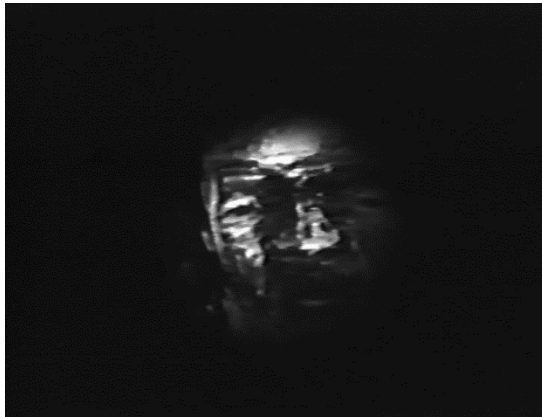
**Figuur 5.8 (a & b)**  
 Illustrasie van inzoom-kamerabeweging in twee stilbeelde uit  
 Kentridge se animasiefilm, *Monument* (1990)

- Kentridge verskuif die funksie en/of gebruik van sy tekeninge na die filmiese sekvensiële verloop. Met ander woorde, die tekening (toegepaste tekening) staan in diens van die geanimeerde film – “an ‘applied’ drawing, as Kentridge himself has called his works, alluding to ‘applied’ versus ‘pure’ science” (Christov-Bakargiev 1998: 22). Kentridge bring die kamera soms nader om op 'n spesifieke deel of element van die tekening te fokus – sien ter illustrasie in die animasiefilm *Monument* (1990) wanneer die kamera op die figuur van Harry



fokus (Figuur 5.8 a) en daarna begin inzoom om eindelijk enkele skote verder op sy gesig te fokus (Figuur 5.8 b).

- Sny beteken letterlik om die filmstroke te sny en op 'n ander wyse met mekaar te heg (montage). Die oorgang tussen verskillende tonele, ruimtes en tye is dus dadelik sigbaar en Kentridge gebruik hier regie om nuwe betekenis aan 'n toneel te gee en die aksie of narratief te versnel.
- Indoof (beelde verskyn uit 'n donker agtergrond) en uitdoof (beelde verdwyn in duisternis). Hierdie tegniek is reeds vanaf 1899 in gebruik en word aangewend om tydsverloop, of 'n ruimtelike verskuiwing of verplasing aan te dui. Doof bied dus 'n sagter en meer geleidelike filmiese oorgang as sny. Sien ter illustrasie Figuur 5.9 waar die gesig van die beeld uitgedoof word in die slottonele van *Monument* (1990).



**Figuur 5.9**

Die uitdooftegniek soos dit in die slottonele van Kentridge se animasiefilm, *Monument* (1990), gebruik is

- Kentridge gebruik die vermengingstegniek om 'n geleidelike oorgang van een beeld na 'n ander te bewerkstellig. Met ander woorde, wanneer die een filmskoot verdwyn, kom die nuwe beeld na vore.

Deur die aksie wat verfilm word in skote op te breek, kan die aksie vertraag of versnel word en kan die aksie van verskillende kante af of vanuit die gesigshoek van verskillende karakters gekonstrueer word. Films bestaan nie uit ideale aansigte, raampies of skote nie, maar uit die mees effektiewe kombinasies hiervan om die verhaal te vertel of die regisseur se siening daarvan te kommunikeer. Deur middel van redigeertegnieke kan los filmskote gekombineer word tot 'n bondige narratiewe eenheid wat opnuut deur die kykers gedekodeer moet word. Sny- en redigeertegnieke kan die tydsamestelling verander as boeiende filmiese vertelwyse waarmee die aandag van die toeskouers in die ontvouing van die aksie van 'n verhaal behou word. Carroll

(2003: 31) onderskryf hierdie stelling: “As soon as the spectator loses interest in one image, his attention is recaptured by the introduction of another”.

Redigering is ’n kernkomponent van Kentridge se animasie- en werkswyse. Deur middel van fotografiese opbreking van die getekende en filmiese aksie en die herrangskikking daarvan deur Kentridge as regisseur maak dit dus moontlik om verrassende wendings in die ontvouing van die narratief te bied, die kyker se aandag te behou van een narratiewe keerpunt tot ’n volgende een, en sodoende die storie op treffende wyse deur opeenvolgende filmskote te vertel. Die narratief is dus ’n samestelling van die regisseur se idees op sy moviola-skerm.

Alhoewel Kentridge aanvanklik nie van storieborde en draaiboeke in sy werk gebruik gemaak het nie, het hy in ’n volgende stadium begin om bestaande literêre tekste te herinterpreteer en by die Suid-Afrikaanse tyd en ruimte aan te pas, sien byvoorbeeld sy verwerking van Johann Wolfgang von Goethe se toneelstuk *Faust* (postuum in 1832 gepubliseer).<sup>16</sup> Hierdie multimedia-uitvoerings sal in meer detail in Hoofstuk 7 bespreek word. In sy grootse film-*cum*-teaterwerk, *Faustus in Africa!* (1995), maak Kentridge ook van die bykomende teks deur Lesego Rampolokeng<sup>17</sup> gebruik om die Faust-legende verder met Afrika te verweef (Taylor 2009: 74). In *Faustus in Africa* word die “overbearing weight of Europe upon Africa; the Devil representing the western desire for power” (Christov-Bakargiev 1998: 102) met behulp van drama en humor aangebied. In hierdie produksie tree Kentridge as beide regisseur en animeerder op, terwyl handpoppe se regie deur Basil Jones en Adrian Kohler van die Handspring Puppet Company behartig is.

By talle van Kentridge se films word die name van ander *editors*, soos byvoorbeeld Catherine Meyburgh as filmregisseur, Jane Taylor as kopieskrywer en Angus Gibson

---

<sup>16</sup> Die Faust-legende (Duits) verwys na ’n toewenaar en alchemis, genaamd Johann Faust (c. 1488-1541), wat sy erforsie baie gou gespandeer en uitgeleef het en daarna ’n verdrag (*magician's pact*) met die duivel gesluit het waarin hy sy siel vir kennis en mag aan hom verruil het. Die vroegste optekening van hierdie legende is seker die *Historia von D. Johann Fausten* (1587) wat met ’n geweldige toename in die belangstelling rondom die geesteleer (demonologie) saamgeval het wat in Europa tot in die laat sewentiende eeu volgehou het. Vele outeurs het hierdie legende gebruik, te wete Christopher Marlowe (*Tragicall history of dr Faustus* – 1588-93); die Nederlandse toneelstuk *De bellevart von Doktor Ioan Faust* (1731); Lessing se *Faustspiel* (1759) en Klinger se novelle *Fausts Leben* (1791). Ondertussen het Johan Wolfgang von Goethe ook begin om met hierdie tema te werk: in 1775 verskyn sy *Ur-Faust*, in 1790 en 1808 volg Deel I van *Faust* en Deel II volg postuum in 1832 (Cuddon 1982: 334-336; Christov-Bakargiev 1998: 102).

<sup>17</sup> “The South African poet, Lesego Rampolokeng, was invited to fill in all the new gaps in the script, to write in Goethe’s style but to tailor the meaning to fit the new scenario” (Taylor 2009: 75).

wat die redigering behartig het, vermeld. Catherine Meyburgh het meegehelp as filmregisseur in films soos *Ubu and the truth Commission* (1997), *Ubu tells the truth* (1997) en *Weighing ... and wanting* (Christov-Bakargiev 2004: 110, 112 en 118). Jane Taylor se deelname as skrywer word byvoorbeeld genoem in produksies soos *Ubu and the truth Commission* (1997) en die libretto van *Zeno at 4 am.* (2001) (Christov-Bakargiev 2004: 110 en 164); Angus Gibson vir die redigering en montage van *Monument* (1990), *Mine* (1991), *Sobriety, obesity and growing old* (1991), *Felix in exile* (1994) en *History of the main complaint* (1996) (Christov-Bakargiev 2004: 81, 84, 90, 94 en 99). Die rol van hierdie *editors* is om Kentridge as regisseur by te staan en met hom saam te werk om van die belangrike take (byvoorbeeld regie en redigering) rondom die maak van die film uit te voer. Hierdie *editors* se name word gewoonlik in die einkrediete gelys.

## 5.7 Uitbeelding en filmiese montage

Die Franse woord *montage* verwys na die samevoeging van foto's, fragmente van foto's, poskaarte en selfs die byvoeging van militêre aandenkings en ander elemente om eindelik 'n massagehoor te bereik. Montage verwys voorts ook na die redigering van filmskote deur middel van die jukstaposisie van filmiese beelde of die gedeeltelike oplegging/samevoeging van verskeie skote tot 'n enkel visuele beeld (Eisenstein 1957: 3, 28, 38, 72-83). Verskillende tipes montage kan onderskei word, byvoorbeeld fotomontage of filmiese montage.

Fotomontage het sy ontstaan by die uitgesnyde beeld, oftewel die *cut-out* gehad. Die foto of prentjie is met ander woorde uit sy gewone, bekende omgewing, byvoorbeeld 'n tydskrif geneem, uitgesny en op 'n nuwe, onverwagte ruimte (agtergrondpapier) geplaas en geplak om gevolglik nuwe betekenis aan die nuutgeskepte beeld te skep of te gee. Sien byvoorbeeld die *montages* van die foto-monteurs:<sup>18</sup> John Heartfield<sup>19</sup> (1891-1968) en Hannah Höch<sup>20</sup> (1889-1979) (Figuur 5.10).

---

<sup>18</sup> Die Duitse betekenis van *montage* is 'passtuk', 'montuur' of 'monteerbaan'; en *Monteur* kan as 'meganikus' of 'ingenieur' vertaal word. John Heartfield word dikwels as die uitvinder en toepasser van die fotomontage beskou. Hy het gou die bynaam van Monteur Heartfield ("Fitter Dada" (Dachy 2005: 34) by sy Dada-kollegas gekry as gevolg van sy siening oor die tegniek en sy voortspruitende kunswerke. Deur middel van die montage-tegniek het Heartfield kontemporêre nuusfoto's gebruik om uitlokkende, politieke satires saam te stel.

<sup>19</sup> John Heartfield was die skuilnaam vir Helmut Herzfelde.

<sup>20</sup> Hannah Höch het aan die Berlynse Kunstgewerbeschule gestudeer en haar eerste abstrakte collages in 1916 gemaak.

*Montage* is egter meer as 'n tegniek of 'n tegniese prosedure. Fotomontage betrek bestaande beeldmateriaal uit die massamedia en die kunswerk word gevolglik uit reeds bestaande beeldmateriaal saamgestel en dus nie 'n oorspronklike voorstelling is nie. Die laste (*sutures*) van die montage is prominent en beklemtoon en dui aan dat die modernistiese ideaal van die geslote geheel nie meer nagestreef word nie. Montage is deel van 'n konstruktivistiese beginsel in die moderne kuns waar tegniese prosedures en tegnologie die kuns kolonialiseer (Hansen 2002: 62). Net soos *collage* en *mise-en-scène* kan *montage* ook op talle ander gebiede (byvoorbeeld musiek, digkuns, stadsontwerp en die letterkunde) toegepas word.

*Montage* word ook in films aangewend deurdat verskillende, losstaande filmraampies of -skote deur filmiese redigeringstegnieke soos sny, doof en vermenging bymekaar gevoeg word. Die regisseur konstrueer dus die storielyn van die vertelling/vertoning van die betrokke film deur middel van *filmiese montage*. Arnheim (1983: 79) beskryf dit as volg: "But when it comes to montage man takes a hand in the process – time is broken up, things that are disconnected in time and space are joined together."

Deur die redigering van filmraampies in 'n bepaalde orde (sekwens), die gebruikmaking van kort- en langskote, verskillende tonele en verskillende aksies, die analeptiese en proleptiese figure van vertelling, narratiewe terugflitse (*back-flash*) en vorentoe-flitse kan die chronologie (tyd en ruimte) van die film asook die narratief versterk of gekompliseer word (Gilgen 2003: 61). Hanssen (2005: 78-79) skryf dat die "critical interventions of cutting [*montage*] had forever altered human perception [...] to the point where categories of perception and subjectivity were the effect of altered conditions in the means of technological production".

Die Amerikaner, David Wark Griffith (1875-1948), was een van die eerste gebruikers van die filmmontage-tegniek. Deurdat Griffith die filmiese gebeure in kort fragmente opgebreek het, en boonop elke toneel uit die mees oortuigende kameraposisie verfilm het, het hy die klem van skoot na skoot verskuif. Sodoende kon hy die dramatiese intensiteit van die gebeure verhoog en sy kamera inspan om inderwaarheid die verhaal visueel te vertel. Volgens Phillips (2005: 118) was Griffith een van die rolprentwêreld se mees innoverende regisseurs wat 'n reeks skote gekies en in filmiese sekvens geplaas het. In sy film, *The birth of a nation* (1915), het hy meer as 1300 kameraskote (burgeroorlog- tonele en sluipmoord op pres. Lincoln) van verskillende lengtes aan mekaar gelas op so 'n wyse dat hierdie rolprent steeds by kykers gewild is. In die film

*Intolerance* (1916) het Griffith van die parallel-redigerings-tegniek gebruik gemaak waarmee hy gelyktydig vier storielyne, elk op ’n ander plek en historiese tydvak, aan die kyker voorgehou het (Phillips 2005: 144, 261). As gevolg van hierdie komplekse struktuur “many viewers see little unity and are confused about its purpose” (Phillips 2005: 261).



**Figuur 5.10**  
Hanna Höch.  
*Schnitt mit dem Küchenmesser  
DADA durch die letzte  
weimarer Bierbauchkulturepoche  
Deutschlands* (c. 1919)

Filmmakers soos Pudovkin, Dziga Vertov, Lev Kuleshov en Sergei Eisenstein was so deur Griffith se redigerings-tegniek geïnspireer dat hul gevolglik die sogenaamde “Soviet montage” ontwikkel het. Met hierdie tipe redigering word betekenis gevorm deur middel van die dinamiese jukstaposisie van spesifieke details (Phillips 2005: 118-119) soos te sien is in bekende films van Eisenstein: *Strike* (1924) en *Battleship Potemkin* (1925) in kontras met die meer kontinue of skynbaar soomlose narratiewe benadering wat deur die Hollywood-filmmakers gebruik is (Phillips 2005: 636). Deur sy gebruik van visuele metafore (byvoorbeeld foto’s en kameraskote van stakende werkers wat deur die polisie aangeval word, afgewissel met plaasdiere wat geslag word) het Eisenstein tot die “Soviet montage” bygedra. Phillips (2005: 119) beaam hierdie siening: “Ever since the films of Griffith and those of the later Soviet masters

Pudovkin and Eisenstein, the expressiveness and power of editing have been beyond dispute.”

Kentridge het egter nie net die werke van die Russiese filmpioniers, Pudovkin en Eisenstein, as inspirasie gebruik nie, maar ook dié van Vertov. Dit is veral Vertov se rudimentêre film, *Man with a movie camera* (1928), en sy gebruik van die kino-oog-idee (die praktyk van die dinamiese opname van die realiteit deur middel van “fast-paced newsreel footage” aldus Frieling (2009: 168)) wat Kentridge Vertov-filmwysers (*film clips*) in filmfragmente soos *Commissariat for enlightenment* (2008) en *A lifetime of enthusiasm* (2008), uit sy film, *I am not me*, gebruik. Kentridge verbind elke filmfragment volgens die nuusrolprentidee sodat elke nuusfilm die kyker na verskillende plekke in die wêreld neem gedurende ’n tyd toe televisie nog nie in elke huishouding te sien was nie (Frieling 2009: 168).

Griffith het self in ’n paar toneelstukke opgetree voordat hy films in 1908 begin maak het. Hy het van toneelskikkings (*mise-en-scène*) soos kostuums, rekwisiete en toneelinkleding gebruik gemaak om sodoende die visuele verhaal te ondersteun en te versterk. Griffith se bydrae tot die filmgeskiedenis is belangrik omdat hy montage<sup>21</sup> uitgevind het en gevolglik “produce[d] the most coherent narrative sequence, the most systematic meaning, and the most effective rhythmic pattern” (Braudy & Cohen 1999: 1). Na Griffith se filmiese suksesse het verskeie regisseurs begin om van montage gebruik te maak. Hulle het hul filmopnames of skote binne ’n spesifieke sekvens gesny en gerangskik ten einde die verloop van aksie binne die filmnarratief te konstrueer. Bazin (Braudy & Cohen 1999: 44) beweer dat Griffith deur sy gebruik van montage ‘geboorte gegee het aan film as kuns, dit onderskei het van geanimeerde fotografie, en ’n taal geskep het’. Deur die gebruikmaking van montage het die regisseur die sekvensiële verhaal in tyd en ruimte filmies vertel (en dikwels aangehelp) sodat die betragter dit makliker kon interpreteer. In sy essay “Narrative discourse and the narrator system” beweer Tom Gunning (Braudy & Cohen 1999: 470) dat die betragter as gevolg van Griffith se narratiewe sekvensiële onderbou ’n nuwe filmondervinding ervaar het.

Montage en redigering dra ook daartoe by dat die kreatiwiteit van die regisseur na vore kom: twee films met dieselfde storie en karakters wat deur twee verskillende regisseurs

---

<sup>21</sup> Griffith se montage tegniek sluit in die vloeiende oorgange en integrasie van allerlei kameraskote – van baie nabyskote tot panoramiese skote.

(byvoorbeeld ’n Europese teenoor ’n Amerikaanse filmregisseur) gesny en montage toegepas is, sal twee verskillende interpretasies blootlê. Europese films word gewoonlik deur individualisme gekenmerk terwyl Amerikaanse films meer vir ’n massa of populêre (‘popcorn’)-kultuur vervaardig word.

### 5.8 *Auteur*

Volgens François Truffaut se *auteur*- of tewel outeurteorie word sommige filmmakers – hetsy regisseurs, akteurs of skrywers as filmmakers *per se* uitgesonder omdat hulle hul onderwerpe, tegnieke en betekenis van hul films voortdurend herhaal het (Phillips 2005: 623) en wat inderdaad ’n breuk met Hollywood-films verteenwoordig. Volgens hierdie teorie word die klem op die skepper van die film gelê en word die film as ’n kunswerk beskou. Wanneer daar dus na ’n *auteur*-film verwys word, kry die regisseur al die krediet as skepper van die film as kunswerk. Daar word dus aangeneem dat die regisseur elke aspek van sy film – van skepping tot regie en redigering in detail gekontroleer het.

Gedurende die Tweede Wêreldoorlog was Frankryk deur die Nazi’s beset (1940-1945) en was hul verbied om na Amerikaanse films te kyk, want die Amerikaners en Britte het hul by die Geallieerdes geskaar met die Nazi’s as vyand. Na die oorlog was daar ’n oplewing in Amerikaans-vervaardigde films wat dwarsoor Europa, insluitend Frankryk vertoon is. As teenvoeter vir hierdie stortvloed van Amerikaanse films het die  *Nouvelle Vague*-’beweging’ tot stand gekom wat op intellektuele, en “high-class” films (Kolker 2006: 83 en Elam 1996: 200) gekonsentreer het. Outeurs en filmregisseurs soos Jean Renoir, François Truffaut, Jean Luc Goddard, Eric Rohmer en Claude Chabrol het hierdie Frans-vervaardigde films verwerp. In die volgende uitlating deur Goddard kom sy veroordeling na vore: “Your camera movements are ugly because your subjects are bad, your casts act badly because your dialogue is worthless; in a word, you don’t know how to create cinema because you no longer even know what it is” (Kolker 2006: 84). Die Amerikaanse regisseurs het wel hul goedkeuring weggedra: Alfred Hitchcock, John Ford, Orson Welles, Otto Preminger en Nicholas Ray. Hierdie regisseurs het films voorgestaan wat die regisseur se unieke, individuele styl verbeeld het. Met ander woorde hierdie films was stilisties so uniek en individualisties dat deur net na die film(s) te kyk, kon die betragter bepaal wie die regisseur is – byvoorbeeld Ridley Scott, Stanley Kubrick en Martin Scorsese.

Volgens die Amerikaanse filmkrytikus, Andrew Sarris (Kolker 2006: 84-85), kan hierdie individualistiese *auteur*-styl deur die volgende drie stellings bepaal word: eerstens die regisseur se tegniese behendigheid om film op 'n ekspressiewe wyse te gebruik; tweedens 'n logiese persoonlike styl wat 'n stel visuele en verhalende elemente bevat wat in film na film voorkom soos byvoorbeeld Woody Allen se films wat meestal oor liefde en haat (verwerping) in verhoudings handel en in New York afspeel: *Annie Hall* (1977), *Manhattan* (1979), *Husbands and wives* (1992), terwyl die lokaliteit na Parys verskuif het in *Midnight in Paris* (2011). Dertens “consistent view of the world, a coherent set of attitudes and ideas. Sarris calls it ‘interior meaning’ or vision, but it might also be called a world view, a philosophy, a kind of personal narrative that is either unique to the specific director or a major and consistent variation of larger narrative variations”. In sy essay “Hitchcockian Sinthoms”<sup>22</sup> herinner Žižek (1992: 125) die leser hoe Hitchcock die betragter bewus gemaak het van allerlei visuele motiewe wat keer op keer in 'n aantal van sy films herhaal, byvoorbeeld 'n vrou wat te veel drink in sy films *Spellbound* (1945) en *Psycho* (1960).

Mark Rosenthal (2009: 53) beweer in sy essay “William Kentridge: portrait of the artist” dat terwyl Kentridge sy films *7 Fragments*, *Journey to the moon* en *Day for night* gemaak het, hy 'n dramatiese skuif gemaak het deur homself aan die werk in sy ateljee te verbeeld. Hy het vir homself die identiteit van kinematiese *auteur* aangeneem deur na Truffaut (die model-*auteur*), Méliès en Vertov te verwys. Kentridge as Suid-Afrikaanse *auteur* het na beide Franse en Russiese voorbeelde verwys en parallels in die kontemporêre visuele kuns gekry, soos byvoorbeeld Bruce Nauman se *Mapping the Studio* (2001) asook films van ander kunstenaars wat besig is om in hul ateljees te werk.<sup>23</sup>

Griffith, byvoorbeeld, het soms die kamera nader aan die akteur gebring om die emosionele lading van 'n spesifieke oomblik vas te vang. Sodoende wou hy toeskouers betrokke kry deur met die karakter wat gespeel word, te identifiseer. In sy film, *The drive*

<sup>22</sup> Volgens Žižek (1992: 126) verwys *sinthome* na 'n “signifier’s constellation (formula) which fixes a certain core of enjoyment, like mannerisms in painting – characteristic details which persist and repeat themselves without implying a common meaning (this insistence offers, perhaps, a clue to what Freud meant by the ‘compulsion to repeat’). Hierdie *sinthome*-konsep is die eerste keer deur Jacques Lacan in sy seminar *Le sinthome* (1975–1976) gebruik. Lacan beweer dat *sinthome* die argaïese spelling is van die Franse woord *symptôme* wat simptoom beteken.

<sup>23</sup> Byvoorbeeld Hans Namuth en Paul Falkenberg se film, *Jackson Pollock 51* (1951), wat Jackson Pollock onder meer verbeeld terwyl hy besig is om in sy ateljee sy reusedoeke te verf ([http://www.metacafe.com/watch/yt-CrVE-WQBcYQ/jackson\\_pollock\\_51/](http://www.metacafe.com/watch/yt-CrVE-WQBcYQ/jackson_pollock_51/))



*for a life* (1909), vertel Griffith die emosionele verhaal van 'n verwerpte en jaloerse minnares wat giftige lekkergoed aan haar gewese minnaar se verloofde stuur. Sy boots selfs die minnaar se handskrif na op die pakkie – wanneer die minnaar van hierdie wandaad bewus word, wil hy dadelik die ou minnares konfronteer, maar gaan hy betyds wees? Griffith het nie in hierdie film die nabyskote tot die gesigte van die akteurs beperk nie, maar het ook ander belangrike rekwisiete en details wat tot die visuele narratief bydra, byvoorbeeld die lekkergoed en die nagebootste handskrif, filmies uitgelig. Deur middel van sny, redigering en montage het Griffith dus die toeskouer se aandag gelei en voorts behou om geleidelik die verhaalintrige te ontvou (Fabe 2004: 04). Griffith se films bestaan gewoonlik uit 'n aantal losstaande filmskote wat hy gladweg deur montage en redigeertegniese verbind ten einde deurlopende aksie daar te stel. Omdat hy nie toeskouers met 'n onreëlmatige (*jerky*) filmverloop wou laat nie, het hy geleidelike oorgangstegniek ontwikkel wat Sowjet-filmregisseurs soos Eisenstein, Pudovkin en Vertov sou beïnvloed. Eisenstein, Pudovkin en Vertov het byvoorbeeld een beeld teenoor 'n ander gejuksaponeer om die sosio-politieke en ideologiese ondertone van hul films te beklemtoon. Kentridge sluit duidelik meer by Eisenstein, Pudovkin en Vertov as by Griffith aan, nie net wat werkswyse en montage betref nie, maar ook sy aansluiting by die verhale en inhoud van die Russe, veral Dziga Vertov se kontroversiële film, *Man with a movie camera* (1927/29). In hierdie film word die kameraman bykans alomteenwoordig as kino-oog verbeeld en verskyn binne 'n bierbeker en selfs op huisdakke.

Die styl van Kentridge se tekeninge en filmanimasies is sterk deur filmiese montage beïnvloed. Soos Eisenstein juksaponeer Kentridge byvoorbeeld verskillende, teenoorstaande beelde sodat die filmnarratief gevolglik daardeur vorm aanneem, terwyl Griffith se uitbeelding meer op die epiese vertellings gekonsentreer het. Die verskille tussen die storie-orde en vertel-orde is een van die mees basiese narratologiese onderskeidings. Alhoewel die storie vertel word, volg die aksies mekaar nie altyd chronologies op nie: die een moment word Soho se ryk verbeeld en die volgende oomblik fantaseer Felix oor Mrs Eckstein. Die kyker sal gevolglik sy eie dekodering, betekenis en verstaan aan hierdie sekwensiële en gejuksaponeerde beelde moet verleen.

## 5.9 Titels en intertitels

Die titel van 'n kunswerk of produksie is betekenisvol, want dit is bykans 'n manifest. Ten einde die aandag van die toeskouer te trek, moet die titel vir die ontvangers veelseggend en rigtinggewend wees. Titels het verskillende funksies binne 'n film: dit verleen beide identiteit aan die film asook krediet aan almal wat die vervaardiging meegemaak het. Titels moet lank genoeg op die skerm vertoon word sodat die toeskouer genoeg tyd het om dit te kan lees. Aanvanklik is alle titels (filmtitel, name van akteurs en tegniese versorgers) aan die begin van die film vertoon. Met verloop van tyd het hierdie gebruik vervaag en is eindtitels soos byvoorbeeld *Einde, Fin of The End* aan die einde van die film geplaas om die einde van die film aan te kondig. Die eindtitels wat krediet aan alle spelers en medewerkers verskaf, rol daarna. Heel aan die einde van die film, wanneer die hele rol deur die projektor geloop het, is die skerm in die verlede met 'n helder lig gevul, voordat die projektor afgeskakel is.

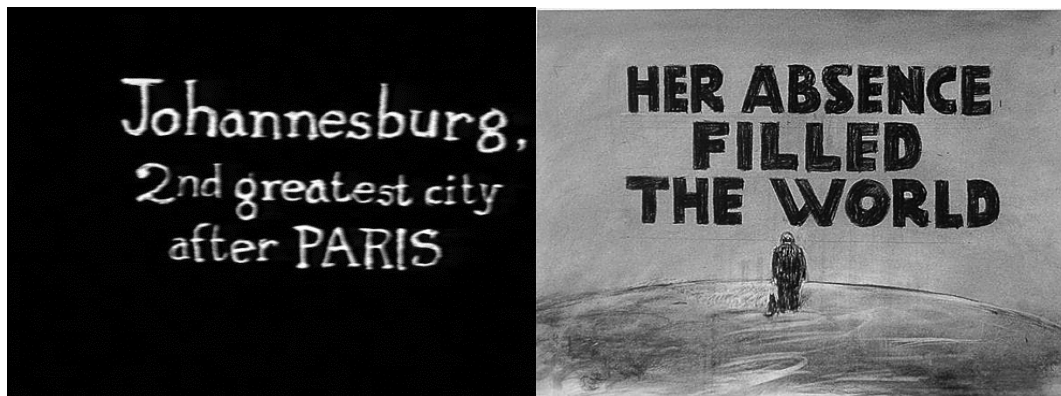
Kentridge teken sy eie titels in navolging van 'n eenvoudige, gewoonlik bonkige lettertipe (*font*) wat hy self ontwerp het, byvoorbeeld *Mine* (Figuur 5.6) en die intertitel, *Her absence filled the world* (Figuur 5.12); terwyl die lettertipe van *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris* (Figuur 5.11) slanker maar steeds handgevorm is. Hierdie handgemaakte lettertipe dra by tot die handgemaakte kwaliteit van die animasiefilm as geheel en dieselfde lettertipe is ook gebruik om die eindtitels van die film aan te kondig. Kentridge gebruik dieselfde lettertipe regdeur die animasiefilm om die karakter en kontinuïteit van die film te versterk. Die vorm en gewig van die lettertipe wat hy hier gebruik, dra tot die totale emosionele effek van die film by. Kentridge gebruik gewoonlik ligte letterwerk op 'n donker agtergrond soos by tradisionele filmbetiteling.<sup>24</sup>

Die poster-kunstenaars, John Heartfield en Barbara Kruger, het op dieselfde wyse vetgedrukte tipografiese letters uitgesny en dit op hul gepolitiseerde, fotografiese montages vasgeheg. Hierdie vashegting van die letters (woorde) op die foto's het nie alleen bygedra om die sentrale konseptuele boodskap of titel van die fotografiese kunswerk te ondersteun en te versterk nie, maar sy het ook fotografie in haar werk gebruik as '... 'n gekodeerde sisteem wat die metode en inhoud van uitbeelding aangeval het' (Jussim 1989: 7 en 10). Sien ter illustrasie Kruger se werk, *Your gaze hits the*

---

<sup>24</sup> As swart letters op 'n wit agtergrond gebruik word, sal die filmprojeksie verblindend vir die toeskouers voorkom en dit ook baie moeiliker lees.

*side of my face*, 1981.<sup>25</sup> In hierdie werk het Kruger die woorde direk op die foto geheg sodat die beeld inderwaarheid direk met die toeskouer in gesprek tree (Mitchell 2005: 44-45). In Kruger se *performance*-kunswerk, *Twelve* (in 2004 in die Mary Boone Gallery, New York uitgestal), projekteer sy 'n strook teks (bykans soos 'n intertitel) op vier skerms. Die 'bewegende' teks beweeg van een skerm na die volgende – sodoende word die toeskouer betrokke by die performatiewe gebeure (Friedberg 2009: 219).

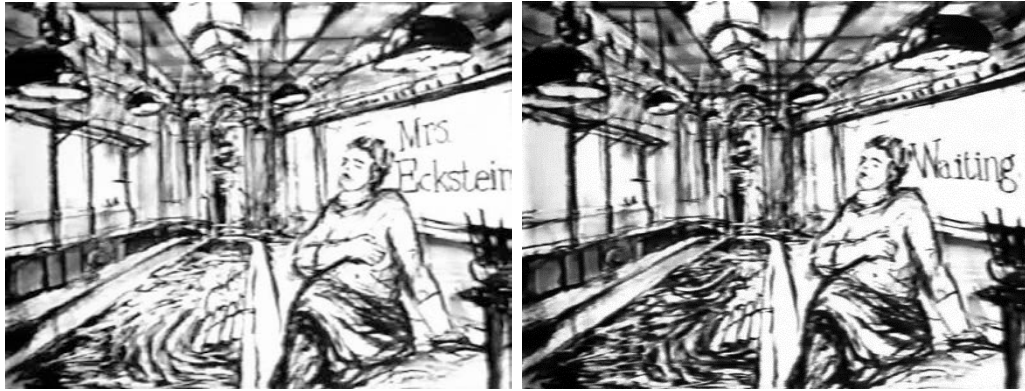


**Figuur 5.11**  
 Stilbeeld van Kentridge se filmtitel,  
*Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris* (1989)

**Figuur 5.12**  
 Stilbeeld van die intertitel,  
*Her absence filled the world*, uit Kentridge  
 se film, *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest  
 city after Paris* (1989)

Intertitels kan beskryf word as teksstrokke wat óf geteken óf op papier gedruk word en daarna in sekvens tussen filmraampies geplaas word. Die doel daarvan is dus om deur middel van hierdie geskrewe informasie die voorafgaande, die betrokke, of daaropvolgende raampies toe te lig, of om visuele vertelling van die storie binne die sekvens van opeenvolgende filmraampies verbaal te ondersteun. Dit kan met ander woorde bydra tot die vloeiende of die onderbroke en gekommentarieerde verloop, struktuur, visuele narratief en betekenis van die film. Die gebruik van intertitels het verskeie funksies wat wissel van visuele dialoog deur 'n derde persoonsverteller om die visuele narratief toe te lig, maar intertitels kan ook intertekstuele dialoog of eerstepersoonskommentaar bevat. Die filmmaker, J. Stuart Blackton, kan as die uitvinder van hierdie betitelingsvorm gesien word.

<sup>25</sup> *Your gaze hits the side of my face*. 1981. Foto, 114,2 x 104,2 cm. Versameling: Mary Boone Gallery, New York.



**Figuur 5.13 (a & b)**

Twee intertitel-stilbeelde, “Mrs Eckstein” en “Waiting”, uit Kentridge se film, *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris* (1989)

Kentridge gebruik beide titels en intertitels in visuele narratiewe wat soos outydse stilfilms gekenmerk word deur die afwesigheid van dialoog. Intertitels word gewoonlik as aankondiging op ’n losstaande raampie voor die betrokke visuele beelde geplaas. Die intertitels berei die kykers dus voor aangaande wat om binne die volgende filmraampies te verwag. Die hoof funksie van intertitels is dus om die visuele aksie toe te lig en te beskryf, asook om nieverbale betekenisnuanse te suggereer. Dit kan ook gebruik word as aanduiding van ’n karakter se gevoelens. In Kentridge se animasiefilm *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris* (1989) word Felix as *Captive of the city* beskryf en verbeeld (Figuur 5.14) en Mrs Eckstein as *Waiting* (Figuur 5.13 a & b). Intertitels is ook dikwels in die stilfilms gebruik as visueel-verbale middel om woorde in die stom karakters se monde te lê – dit was nodig voordat films oor klankbane beskik het. Die woorde is op swart agtergrond aangebring en lank genoeg op die skerm vertoon sodat die toeskouer dit kon sien en lees. Subtitels is veral handig deurdat dit die gapings in die visuele storielyn vul – dit beskryf en ondersteun die visuele vertelling.

Karl Grune as eksponent van die vroeë Duitse Ekspressioniste het in sy stilfilm, *Die Straße* (1923), Duitse, Franse, Engelse en Italiaanse titels op die plakkaat gebruik, maar in die skote self is die teks met vreemde tipografie en logo’s vervang – met ander woorde ’n tekensisteem wat na enige taal sou kon verwys. Hoe minder intertitels gebruik word, hoe meer toeganklik is die film om in enige land en enige gemeenskap vertoon te word. Hierdeur poog Kentridge dat enigiemand die implikasies van die verhaal kan dekodeer en die film sal verstaan. Films of tekste wat byvoorbeeld vertaal word, verloor dikwels hul sprankel en kwaliteit deur wanvertalings.



**Figuur 5.14**  
Die intertitel-  
stilbeeld, “Captive  
of the city”, uit  
Kentridge se film,  
*Johannesburg, 2<sup>nd</sup>  
greatest city after Paris*  
(1989)

### 5.10 Die tekening (*disegno*) / tekenaar as verteller

Die volgende vrae kom onmiddellik by mens op: Is die tekening of die tekenaar (Kentridge) die verteller? Wat sou die indruk skep dat die tekening vanself vertel of op sigself animeer? Die tekening is in die eerste instansie die medium van vertelling, maar terselfdertyd is dit ook ‘self-bewus’ of ‘self-refleksief’ of ‘meta-referensieel’.

Daar kan duidelik onderskei word tussen die verhaal / storie / fabel en die grafies-filmiese voorstelling van die fiktiewe. Met behulp van sy verfilmde tekeninge (*disegno*) in sekvens vertel William Kentridge as kunstenaar-verteller sy verhaal visueel. Die tekenaar is ’n kunstenaar wat sketse of tekeninge maak wat die basis vir sy verfilmings is. Hierdie *disegno* kan beskryf word as die tekenkunstige ontwerp wat Kentridge in gedagte gehad het voordat hy sy finale kunswerk uitgevoer het. Basualdo (2008: 15) beweer dat hierdie tipe tekening gebruik is as ’n “tool for exploring the very notion of mediality [...] the passing of time, one in which the graphic marks seem destined to pass while leaving traces of their passage, as if intending to reflect on the labor that was needed for their passing”. Die *disegno* / tekening konsep staan dus in direkte verband tot die inspirasie van die kunstenaar en sy verbeelding. Basualdo (2008: 56) konstateer die feit dat die kunstenaar se tekening (*disegno*) as ’n tipe matriks gedien het vir verskeie mediums. Gevolglik is tekening (*disegno*) gesien as die “practical and theoretical basis for any painting, sculpture, or other work of art and thus legitimated for the first time their intellectual worth as products of liberal arts”. Intellektuele, skrywers en kunstenaars uit die Italiaanse Renaissance, soos Lorenzo Ghiberti, Giorgio Vasari en Federico Zuccaro het geglo dat *disegno* as die model van God se skepping gesien moet

word en het die “ancient views of *tekhne* as an all-encompassing activity and of creativity as a generic human faculty” (Basualdo 2008: 44, 56).

Deurdad die tekenaar hierdie tekeninge wat hy gemaak het met behulp van ’n kamera verfilm het en die gefotografeerde (visuele) beelde in sekvens geplaas het, kan die tekenaar indirek as verteller optree. Die narratief (verhale en hul visuele vertelling) is ’n sentrale tema binne Kentridge se oeuvre, reeds vanaf sy vroegste werke. Die vroeë tekeninge vertel die hele verhaal binne die bestek van enkeltekeninge of triptiek-tekeninge. In sy animasiefilms word ’n nuwe manier van filmiese vertelling ingespan: die grafiese beelde van enkele basiese tekeninge waarvan die geanimeerde artikulasie in sekvens oorloop van filmraampie tot filmraampie.

’n Narratief kan oor verskillende mediums getransponeer word sonder om die essensiële verhalende kwaliteit te verloor. Die uitbeelding of staat daarvan mag verander, byvoorbeeld van ’n novelle (geskrewe) tot die verhoog (houding en beweging /gesproke/visuele) of skerm; en die storie van ’n film kan ook vertel word aan iemand wat dit nie gesien het nie (Ryan 2004: 1). Sy beweer verder dat vertelling mense help “to deal with time, destiny, and morality; to create and project identities; and to situate themselves as embodied individuals in a world populated by similarly embodied subjects” (Ryan 2004: 2).

Deurdad Kentridge die basiese tonele van losstaande tekeninge wat deur animasie geartikuleer word in sekvens verfilm het, kon hy gevolglik meer komplekse stedelike verhale visueel deur sy animasiefilms verbeeld. Hierdie verhale handel oor die stedelike omgewing as gevegsone van die oorlewingstryd, die gejaagde en sinlose stadslewe, gierige kapitaliste, mynmagnate, industrialiste, stadsontwikkelaars en uitbuiters, groot groepe mense in opstand en optogte, alleenheid, angs, gierigheid en gulsigheid. Deur sy tekeninge word die toeskouer se denke ingespan om nuwe betekenis en ondervinding aan bestaande tradisies te bied.

### **5.11 Narratiewe personae en karakters**

Regdeur sy loopbaan as kunstenaar het Kentridge gereeld homself en sy familie as bronne en verwysings vir sy metaprent-kunswerke gebruik. Gevolglik het sy kunswerke en films ’n sterk outobiografiese inslag gekry. Kentridge plaas dikwels sy karakters midde-in ’n stedelike omgewing van Johannesburg en die omliggende mynlandskap om die lokaliteit aan te toon en die ruimte te bevestig. Van den Berg (2009) verwys as volg

daarna: “ ’n portret tipe waar stedelike omgewings deel word van die uiteindelijke portretgelykenis [...] wat normaalweg bo-oor die grense van bewuste en onbewuste, persoonlike en onpersoonlike, individuele en gemeenskaplike ervaring optree”.

### 5.11.1 Oupa Morris Kentridge

Reeds in die vroeë linoosnee, *Muizenberg 1933* (1976) (figuur 5.16) verbeeld Kentridge sy oupa, Morris Kentridge<sup>26</sup> (Figuur 5.15) en ander familie lede op die strand na aanleiding van ’n familiefoto wat op die strand geneem is. Oupa Morris sit op ’n strandstoel met sy potloodstrepiespak (’n kenmerk en karaktertrek van Soho). Kentridge sê: “that only makes Soho a displaced self-portrait: there is a strong family resemblance down the generations” (Christov-Bakargiev 1998: 13). Hierdie duidelike familietreke oor drie generasies kan gesien word in figuur B in die Historiese addendum van hierdie studie. Kentridge sê dat “Morris is interesting because in some ways he becomes a model for Soho Eckstein” (Christov-Bakargiev 1998: 13).



**Figuur 5.15**

Verkiegingsfoto van Morris Kentridge (MP) vir die Troyeville-kiesafdeling en verso daarvan

<sup>26</sup> Oupa Morris Kentridge was ’n prokureur en die Arbeidersparty-parlementslid vir die Troyeville-kiesafdeling, ’n voorstad van Johannesburg, (Figuur 5.15) tot met sy dood in die 1950’s (Christov-Bakargiev 1998: 13).



**Figuur 5.16**  
William Kentridge. *Muizenberg*  
1933 (1976)

In teenstelling met die Soho-karakter, was oupa Morris Kentridge die myners goedgesind. Gedurende sy termyn as parlamentslid het hy onder meer hoër salarisse vir die myners probeer beding. In 1952 skryf Morris Kentridge (1959: 381) die volgende in *Die Mynwerker*, aangehaal in sy memoires:

May I point out, for the benefit of those who may be misled by your references to me, that I have for many years, without stint and without reward and even, as in 1922, at the expense of personal liberty, both professionally and politically helped miners, and the Union in those days showed the appreciation of my services by enrolling me as an honorary member of the Mine Workers' Union.

Kentridge erken dat hy inderdaad die verhoudings met sy gesin, familie en sy voorouers as visuele bron vir die animasiefilm *Tide Table* gebruik het:

But when I came to finish the film, I understood that it was a lot about my father and myself, myself and my son, my grandfather and my father. In fact the film is not about any of those people, but it is about the relationship to one's younger self. Is the image of oneself as a child like one's child or is it different? Does one feel protective towards the young person? (Breidbach 2006: 86).

Maar reeds in twee van sy vroegste lino-sneewerke, *Muizenberg 1933* (1976) (Figuur 5.16) en *Muizenberg strand* (1977), is daar duidelike visuele verwysings na sy oupa, Morris Kentridge (Figuur 5.15).<sup>27</sup> 'n Foto van oupa Morris wat op 'n strandstoel in Muizen-

<sup>27</sup> Kentridge beweer in Christov-Bakargiev (1998: 13): "There is an early linocut, which I made in the 1970's, based on a family photograph on the beach, where Morris Kentridge is sitting in a deck chair in his pin-striped suit. And of course, that only makes Soho a displaced self-portrait: there is a strong male family resemblance down the generations. There is even one moment in *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris* where he looks like my maternal grandfather".



berg sit, geklee in ’n driestukpak en Homburghoed<sup>28</sup> was die bron van beide bogenoemde linosneë en sy animasiefilm *Tide Table*. In Law-Viljoen (2006: 22) kwalifiseer Kentridge dat dit sy oupa se driestukpak eerder as sy voorkoms was wat die inspirasie vir die Soho-karakter was. Hierdie betrokke foto van Morris is weer jare later ingespan as bron vir sy vertolking van Soho in die animasiefilm *Tide Table* (2003) – sien ter illustrasie Figure 5.17 a en b.

Die eerste drie hoofkarakters met wie die kyker te doen kry, is Soho Eckstein, sy vrou Mrs Eckstein en haar geliefde, Felix Teitlebaum. Die *ménage-à-trois* van hierdie drie karakters het hul debuut in sy animasiefilm *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris* (1989) gemaak. Al drie karakters is nie eksklusiewe tipes nie, want hul karaktertrekke kom by die meeste mense voor.



**Figuur 5.17**

Twee stilbeelde uit Kentridge se animasiefilm, *Tide Table* (2003), wat oupa Morris Kentridge verbeeld

### 5.11.2 Soho Eckstein

Kentridge het aanvanklik gedink dat George Grosz en die Duitse ekspressioniste van die Weimar-republiek die bronne vir sy Soho karakter was, totdat hy besef het dat Soho geweldig trek op sy oupa, Morris Kentridge, alhoewel hy ook trekke van Kentridge self het.

Die eerste karakter wat in *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris* (1989) bekendgestel word, is Soho Eckstein<sup>29</sup> (Figuur 5.18). Soho Eckstein het sy van te danke aan die

<sup>28</sup> ’n Sagte vilthoed.

<sup>29</sup> “[...] Soho’s last name references Kentridge’s notion of a rocklike South Africa, for its German translation is “cornerstone.”” (Rosenthal 2009: 40).

bekende stinkryk Johannesburgse Randlord,<sup>30</sup> Hermann Ludwig Eckstein.<sup>31</sup> Net soos die *Randlords* van ouds was Soho Eckstein 'n filantroop, maar voortdurend op die uitkyk om nog meer grond en besittings vir homself in te palm. Sy inherente passie is nie alleen om alles te besit nie, maar om dit ook te beheer. In sy mensgemaakte koninkryk werk en produseer sy werkers soos masjiene vir hom, terwyl hy in gemak aan sy dik en duur sigaar teug. Rosenthal (2009: 41) skryf: “With a miniature rhinoceros, a symbol of Africa, eating from his hand, Soho lords over his dominion”.

Alhoewel die Soho-karakter heelwat oor die jare heen verander en ook verouder het, het sy kleredrag egter dieselfde gebly. Oor die jare en films heen dra Soho steeds sy kenmerkende potloodstrepiespak (soos Oupa Morris) en word bykans altyd frontaal verbeeld. Hierdie frontaliteit is moontlik veroorsaak deur die frontale familiefoto's wat Kentridge as inspirasie vir Soho gebruik het. Wanneer die kyker 'n karakter met 'n potloodstrepiespak in 'n Kentridge-film sien, word dié afleiding onmiddellik gemaak dat dit Soho is wat verbeeld word. Hierdie eiesoortige herkenningselement staan as sinekdogee<sup>32</sup> bekend. Kentridge verklaar in *Vitamin D*:

This made me understand that maybe he was not as far from me as I had anticipated ... understood Soho and Felix much more as two different sides of one character rather than two fundamentally different characters (Dexter 2005: 160)

Met verloop van tyd het die karakters van Soho en Felix al hoe meer versmelt tot 'n Soho wat elemente van beide karakters bevat het. Rosenthal (2009: 41) stel dit soos volg: “In viewing Johannesburg it becomes apparent that Soho and Felix resemble each other and the artist himself”.

---

<sup>30</sup> As produkte van die Engelse klasesisteem, het die *Randlords* die Johannesburgse samelewing teen die einde van die negentiende eeu regeer. Hulle het daarna gestreef om alles wat hul pad gekruis het, te besit. Gevolglik het die *Randlords* hulself tot selfsugtige magnate opgewerk, wat meestal hul onderdane sleg behandel het (Howard 1997: 29).

<sup>31</sup> Cartwright (1965: 70) beweer dat 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”.

Die grond waarop die Johannesburgse Dieretuin staan, het ook aan hom behoort (oorspronklik Sachsenwald) en staan steeds as die Hermann Eckstein park bekend.

Lucille Davie skryf: “Hermann Eckstein spent just five years in early Johannesburg before dying as a young man [died 16 January 1893 of apoplexy of the heart, probably a heart attack] – yet in that time became one of the city's most powerful men” ([http://www.joburgnews.co.za/nov\\_2002/nov4\\_zoolake.stm](http://www.joburgnews.co.za/nov_2002/nov4_zoolake.stm))

<sup>32</sup> “The idea that a ‘part’ of a person, an object, a machine, etc. can be used to represent the ‘whole’, and work as an emotive or suggestive shorthand to the viewer, who invests the ‘part’ with symbolic associations” (Nelmes 2003: 218).

### 5.11.3 Mrs Eckstein

Die derde karakter wat in *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris* (1989) bekendgestel word, is Mrs Eckstein, Soho Eckstein se eggenote. Dit wil voorkom asof sy ten volle geklee langs ’n binnenshuise swembad sit, dan begin sy haar bors streel en verskyn haar naam op die groot wit vlak aan die regterkant: “Mrs Eckstein” (Figuur 5.13 a). Wanneer haar naam verdwyn, verskyn die woord “Waiting” op die groot wit oppervlak (Figuur 5.13 b). Sy is ook betrokke in ’n skelm verhouding met Soho se *alter ego*, Felix Teitlebaum (Figuur 5.18). Hul gesteelde liefde word metafories verbeeld deur ’n klein sensuele houtskoolvissie wat in ’n hand rondkrul.



**Figuur 5.18**

’n Stilbeeld uit Kentridge se film, *Sobriety, obesity, and growing old* (1991)  
wat Soho, Mrs Eckstein en Felix verbeeld

### 5.11.4 Felix Teitlebaum

Die tweede karakter wat in *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris* (1989) bekendgestel word, is “Felix Teitlebaum,” – nakend met sy rug na die toeskouer en sy naam op die reuse-advertensiebord in die landskap. In die volgende filmraampie is sy naam vervang met die beskrywing: “Captive of the city” (Figuur 5.14). In die daaropvolgende toneel is die badkrane en stort groot oopgedraai sodat die bad begin oorloop en verskeie

vreemde voorwerpe (hamer, lepel, koppie en piering, brief, tandeborsel en glas) uit die bad geslinger word.

Die Felix-karakter keer, net soos Soho, by herhaling terug in sy latere animasiefilms en staan dus sentraal tot die storielyne in Kentridge se verhale. Felix Teitlebaum<sup>33</sup> (ook Kentridge se romantiese *alter ego* en gewete) is 'n middeljarige man wat meestal naak, weerloos en kwesbaar voorgestel word. Hy staan dikwels met sy rug na die kyker gedraai en tuur oor die droë Hoëveldlandskap na die proses van oproeriges in die landskap. Soos gebruiklik, kan naaktheid sinspeel op die ontbloting van sy innerlike self, dat hy bloot homself is, of ook op sy weerloosheid en blootgesteldheid. In teenstelling met Soho, dra Felix geen beskermende laag klere nie, het hy ook nie statussimbole of geboue wat sy beeld versterk nie en het ook nie mense onder hom wat vir hom werk nie. Felix het empatie met sy medemens. Felix is 'n alleenmens, 'n simpatieke dromer wat hom eerder met die natuur sal besig hou as om die aandelebeurs dop te hou – met ander woorde, die teenoorgestelde van Soho.

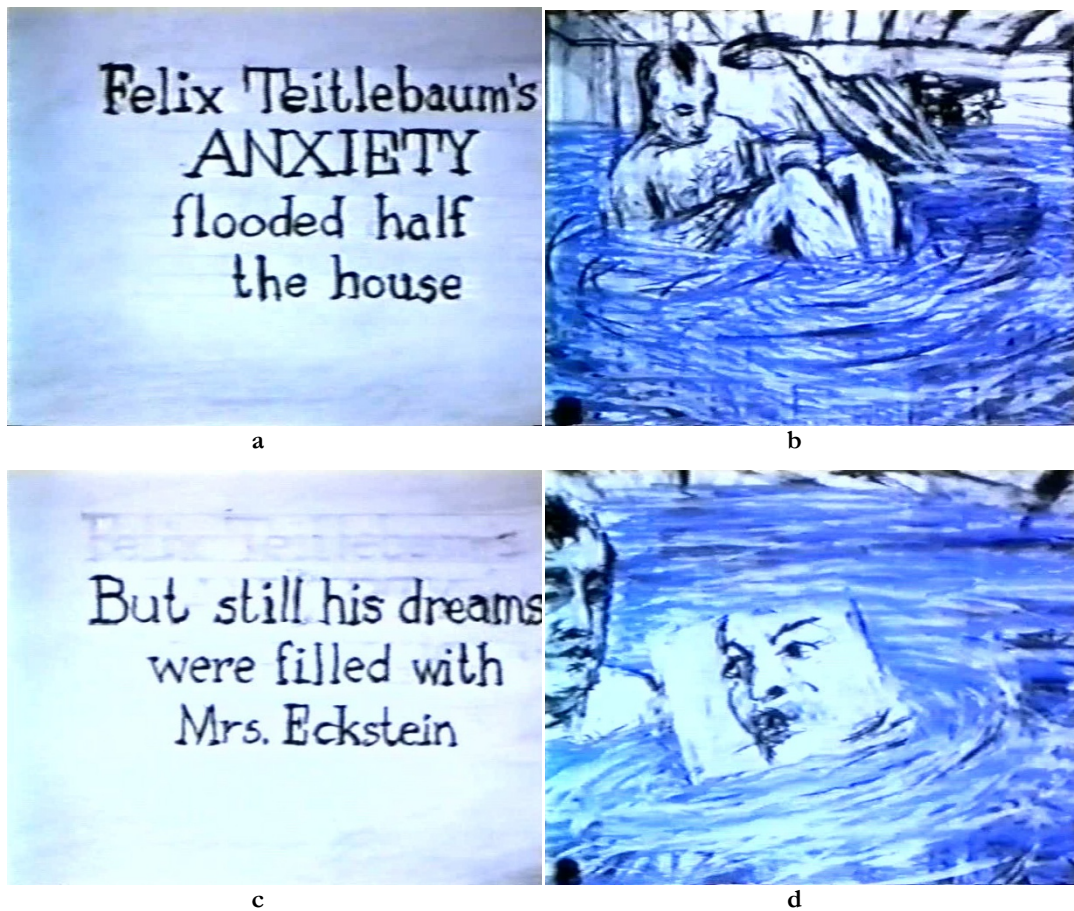
Redelik aan die begin van *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris* (1989) word die gekwelde dromer, Felix Teitlebaum, tydens een van sy droomsessies lesend in die bad verbeeld terwyl hy na 'n tekening van 'n vrou (Mrs Eckstein) teen die muur voor hom staar en die badwater rondom hom styg. Felix se “anxiety flooded half the house” (Figuur 5.19 a & b) omdat hy hom so kwel en bekommer oor alles wat hom omring – byvoorbeeld “the hearts and mines of Johannesburg” (Stone 2005: [s.p.]). Die stygende watervlak kan as simbool van Felix se inherente angstigtheid gesien word.

Die volgende intertitel lees: “But still his dreams were filled with Mrs Eckstein” (Figuur 5.19 c & d). Die badwater styg verder totdat die water bykans onder Felix se ken is en die boek begin dryf. Aanvanklik is dit net 'n blanko bladsy, dan volg 'n reeks visuele beelde wat wissel van figure, portrette, 'n motor, tot 'n erotiese verhouding tussen Felix en “Mrs Eckstein”. Alhoewel Felix, Soho Eckstein en Ubu se gelaatstrekke ooreenkom met Kentridge s'n, bykans soos 'n selfportret — want dit is vir hom gerieflik om homself te teken — bly Felix, Soho en Ubu as storie-karakters fiktief – Rosenthal (2009:

---

<sup>33</sup> Kentridge beskryf in Enwezor (1998: 168) hoe hy deur sy eie refleksie in die spieël op die boheemse karakter, Felix, uitgekom het: “I needed Felix to be a second consistent character throughout the film. So who could he be? The easiest thing was to work in a mirror. So it was by chance that he looked like me. But once he started to look like me, I understood that I had to take responsibility for his actions as well. So this became an element, not necessarily of autobiography, but of working within the realm of who Felix was. The film functions more like a diary than an autobiography”.

47) beaam dit as hy skryf: “Ubu is the new embodiment of evil predicted by the character of Soho”.



**Figuur 5.19 (a, b, c & d)**  
Vier stilbeelde uit William Kentridge se *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris* (1989)  
wat Felix se angstigheid beskryf en verbeeld

Rosenthal (2009: 44) beweer dat die Felix-karakter die laaste keer in die animasiefilm *Felix in Exile* voorgekom het. In die volgende animasiefilm in die *9 Drawings*-reeks, *History of the main complaint* (1996) begin Soho al hoe meer na Felix te lyk.

Volgens Danto (Ricoeur 1984: 145-146) definieer hy narratiewe sinne as: “they refer to at least two time separated events though they only *describe* (are only about) the earliest event to which they refer”. In Diderot se boek, *Rameau's Nephew* (1717), beskryf hy sy eie geboorte (historiese narratief) terwyl 'n volgende gebeurtenis terselfdertyd afspeel. Rosenthal (2009: 46) beweer dat Kentridge in die animasiefilm, *Tide Table*, homself op drie karakters te wete die kind, Soho en Felix geprojekteer het. Rosenthal noem verdere voorbeelde soos Anselm Kiefer wat homself as 'n Nazi uitgebeeld het om sy

die hantering van gewelddadige gedrag te ondersoek, asook Cindy Sherman wat 'n hele aantal vroulike stereotipes gebruik het om haar eie identiteit te ondersoek.

## 5.12 Kentridge se vroegste films en animasies

### 5.12.1 *Title/Tale* (1978)

In 1978 maak Kentridge sy eerste 8 mm geanimeerde film, *Title/Tale*, saam met Stephen Sack en Jemima Hunt. Hierdie animasiefilm was 2 minute lank. In 1979 volg 'n 2 minuutlange blaaiboekanimasie wat nooit in die openbaar vertoon is nie.

### 5.12.2 *Howl at the Moon* (1981)

In 1981 was hy mede-regisseur, saam met Hugo Cassirer en Malcolm Purkey, vir die 40-minuut videofilm, *Howl at the moon*, wat in sy ouers se agterplaas gemaak is.<sup>34</sup> Gedurende September 1982 word hierdie film in New York vertoon waar dit die *American Film Festival Red Ribbon Award for Short Fiction*-toekenning ontvang (Christov-Bakargiev 1998: 154; Basualdo 2008: 109).

In 1984 volg Kentridge met die videofilm, *Salestalk* (16 mm, 30 minute), wat hy self geskryf en geregisseer het. Hierdie film is Kentridge se enigste film waar hy geheel en al van bestaande voorwerpe, mense en ruimtes gebruik gemaak het. *Salestalk* wen in 1985 'n *Blue Ribbon Award* (*American Film Festival*, New York)<sup>35</sup> en word gedurende 1986 in Durban en Kaapstad by filmfeeste vertoon.

### 5.12.3 *Vetkoek/Fête Galante* (1985)

In 1985 volg Kentridge se eerste geanimeerde 16 mm film *Vetkoek/Fête Galante* wat beide akteurs en tekeninge bevat het. Hierdie film was 2 minute en 41 sekondes lank. In hierdie film het Kentridge die spot gedryf met die Suid-Afrikaanse noodtoestande wat vanaf 1985 uitgeroep is – sien byvoorbeeld die stilbeelde van die brandende motorband (Figuur 5.20 a) en “The persistence of pleasure” in Figuur 5.20 b. Thomas Micchelli skryf in sy artikel *William Kentridge Five Themes* dat hierdie “anarchic, silly, and impolite” film die eerste was waarin Kentridge veelvoudige verwerkings van sy houtskooltekeninge gemaak het om eindelijk 'n animasiefilm te bewerkstellig.

---

<sup>34</sup> 72 Houghton Drive, Houghton, Johannesburg (Christov-Bakargiev 1998: 154).

<sup>35</sup> [http://www.neuegalerie.steiermark.at/99/kentridge/bio\\_e.html](http://www.neuegalerie.steiermark.at/99/kentridge/bio_e.html)



**Figuur 5.20 (a & b)**  
 Twee stilbeelde uit Kentridge se geanimeerde 16 mm film, *Vetkoek/Fête Galante* (1985)



**Figuur 5.21 (a, b, c & d)**  
 Vier stilbeelde uit Kentridge se geanimeerde 16 mm film, *Exhibition* (1987)

#### 5.12.4 *Exhibition* (1987)

In 1987 maak Kentridge die 16 mm geanimeerde film *Exhibition* wat hy ook later op video oorgedra het. *Exhibition* was 3 minute lank. 'n Uitstalling word aangekondig

(Figuur 5.21 a) en dan volg die openingsaand waar die kunswerke vir die publiek ten toon gestel word (*Opening the exhibition*). Die kunstenaar (Kentridge) maak verskeie tekeninge en vee dit uit terwyl die galerygangers hom volg (*Singing for his supper*). Dan kom help 'n groep skoolseuns hom teken en uitvee en dan trek hul hul skoolhemde uit. Die kunstenaar plaas nuwe wit tekenpapier op die galerymure en teken 'n raam. Die intertitel *The artist explains his work* word gevolg deur Kentridge wat tekeninge maak en sy werk bespreek met die gehoor aan sy voete gevolg deur: *His explanation was not accepted* (Figuur 5.21 c). Die galeryruimte word weer skoongemaak en nuwe skoon doeke word gehang wat deur vingerwysende besoekers (ou tantes) beoordeel word, gevolg deur die intertitel: *But dissent rains*. Kentridge sit op 'n stoel terwyl die getekende reën rondom hom neerplons (Figuur 5.21 d) en hy deur 'n papier bedek word, natreën en 'n laaste hulpkreet, *Help*, roep voor die film eindig.

#### 5.12.5 *Freedom Square & Back of the Moon* (1988)

In 1988 was Kentridge mede-regisseur saam met Angus Gibson, vir 'n 50-minuutlange dokumentêre film, *Freedom Square & Back of the Moon*, wat in essensie oor die vernietiging van Sophiatown<sup>36</sup> deur stootskrapers en die herinnering daaraan dertig jaar later handel het. Die titel, *Freedom Square & Back of the Moon*,<sup>37</sup> verwys nie na twee verskillende films nie, maar na twee vergete en gewilde bymekaarkomplekke digby Johannesburg. Die film is deur die Free Filmmakers for Channel 4 Television (Londen) vervaardig. Hierdie film verbeeld 'n groep individue wat eens in Sophiatown gebly het, verplig was om te verhuis of in ballingskap gegaan het en wat nou saam op die Markteater verhoog is om hul pyn en onthou met 'n gehoor te deel (Figuur 5.22).<sup>38</sup> Die

<sup>36</sup> Die nuutverkose Nasionale Party-regering het in hul apartheidsbeleid besluit om Sophiatown (aan die noordekant van Johannesburg) plat te stoot. Uit die puin van Sophiatown het die blanke woonbuurt, Triomf, verrys. “[Sophiatown] named after Sophie, the eldest daughter of the owners, the Tobiansky family, was a leasehold township and, with the possible exception of Alexandra township, the oldest mixed settlement outside the original City limits” (*Johannesburg one hundred years* 1986: 70).

<sup>37</sup> *Freedom Square* verwys na 'n plein in Kliptown (alhoewel daar ook 'n *Freedom Square* in Sophiatown was) waar politieke kwessies bespreek is, byvoorbeeld die *Freedom Charter*, in 1955 tydens 'n massabyeenkoms deur die African National Congress (ANC) opgestel en aanvaar is.

*Back of the Moon* verwys na die baie bekende smokkelkroeg (sjebeen) in Sophiatown waar joernaliste en kunstenaars saamgekom het om te gesels, 'n drankie te geniet en hul debuut gemaak het (Herreman 1999: 175). “Sophiatown was an overcrowded black freehold area abutting Johannesburg. The film is a testament to a community forcibly moved to Meadowlands, Soweto, in spite of resistance from its residents”

[http://ccms.ukzn.ac.za/index.php?option=com\\_content&task=view&id=320&Itemid=44](http://ccms.ukzn.ac.za/index.php?option=com_content&task=view&id=320&Itemid=44) (29 Januarie 2012 geraadpleeg).

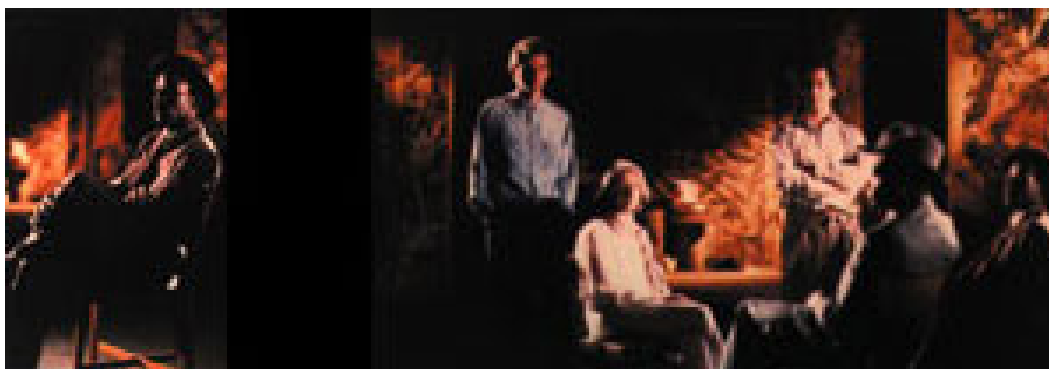
<sup>38</sup> Verkrygbaar by: <http://www.thebomb.co.za/freedom.htm> (29 Januarie 2012 geraadpleeg).



film het talentvolle individue soos Nadine Gordimer (outeur en Nobelpryswenner), Angus Gibson (outeur en regisseur), William Kentridge (as bekende kunstenaar) en Patrick Shai (bekroonde akteur) saam op die verhoog gebring. Tomaselli & Tomaselli (1990) verwoord die motivering vir die film as volg:

The interviewees wanted to, and did, talk about gangs, gangsters, and gangster movies. In the pre-television era, movie-going was very popular and a way of momentarily escaping from the slum environment. The people interviewed talked about the myth of Sophiatown, rather than Sophiatown itself, or how the myth was made. Indeed, they were partly the makers of the myth through their recently published novels, a play script, and other forms of creative expression.

Ander kommentators wat in *Freedom Square & Back of the Moon* voorkom, sluit onder meer Don Mattera, Trevor Huddleston, Anthony Sampson, Joe Mogotsi en Fikile Bam in. Die film bevat heelwat snitte uit dokumentêre programme soos *Magic Garden* (1952) en *Come Back Africa* (1959/1960)<sup>39</sup> asook enkele verwysings na die Junction Avenue Theatre Company se opvoering van Malcolm Purkey se toneelstuk, *Sophiatown* (1985/1986).



**Figuur 5.22**  
 Stilbeeld uit *Freedom Square & Back of the moon* (1988)

### 5.12.6 *T & I* (1990)

Gedurende 1990 tree Kentridge as regisseur op vir die 12-minuut lange videofilm *T & I*<sup>40</sup> wat op die mite van Tristan en Isolde (Žižek 1991: 115, Žižek 1992: 77) gebaseer is. Hierdie videofilm is gedurende September 1990 by die FIG-galery in Johannesburg vertoon. Die filmtitel *T & I* word op 'n rekenaarskerm vertoon met die rekenaar-

<sup>39</sup> Die regisseur van *Come Back Africa* is die onafhanklike Amerikaanse regisseur Lionel Rogosin en die lokprent is te sien by: <http://comebackafrica.com/trailer/>

<sup>40</sup> Tydens die verfilming van die film *T and I* het Kentridge vir Robert Hodgins in 'n Austin Reedpak aangetrek vir sy rol as Koning Markus. Deborah Bell het die middelpaadjie met sy nat hare gekam. Hodgins (2002: 60) sê hieroor: "I had a flat reptilian head under this flat reptilian hair ... and I was another person. So that's where all the suit paintings actually started". Nadat hulle hom hierdie nuwe gestalte gegee het, het Hodgins die nuwe karakter geword wat hy gespeel het.

merker (*cursor*) wat daarnaas flikker (*blink*). Hierdie onderstrepingslyn (rekenaarmerker) is deel van die titel en onderskrifte regdeur die film, *T & I*.

Hierdie film open met 'n paartjie wat onder 'n vis op die vloer lê – aanvanklik lyk dit of hul slaap; dan word die lyne rondom die 'lyke' op die misdaadtoneel sigbaar. Die toneel verskuif na Harry wat voor hom uitstaar en rook, gevolg deur die intertitel: *5 months previously*. In 'n volgende skoot ry 'n vrou met ontblote borste in 'n taxi terwyl die taxibestuurder kort-kort na haar loer. Hulle ry op 'n snelweg verby elektrisiteitstorings; en dan word die Johannesburgse stadsliggies en hoë geboue sigbaar terwyl ander motors verbysnel. Die toneel verskuif na twee geliefdes in 'n sensuele omhelsing en intense geluk – dit wil voorkom asof die landskap na 'n meer landelike omgewing verander het. Die uithangbord: Funchal Cafe word sigbaar gevolg deur: *a SHADOW hung over their LOVE*, nog 'n paar tonele en *BESPOKE by a rich husband*. 'n Volgende titel volg: *Finally, a black Tuesday evening* ontmoet die geliefdes gevolg deur *At that moment his heart was breaking*. Die toneel verskuif na Harry by die mynhope gevolg deur: *IN THE HOUSE OF THE RICH HUSBAND* sit-lê die vrou behang met pêrels in haar dubbelbed, 'n ouer man (Robert Hodgins) vat haar aan die ken. *The next morning* kam sy die ouer man se hare. Die toneel verskuif na die minnaar wat op sy stoep staan: *he tried to forget her* terwyl die vrou en ou man op die bed lê, praat sy met die beeld van haar minnaar op 'n klein TV-skerm – hy antwoord virtueel vanuit sy ateljee. In die daaropvolgende skoot sit die ou man regop en drink 'n drankie en *He smelled betrayal* terwyl hy op 'n telefoongesprek tussen die twee geliefdes inluister. Hy neem die foon by haar af en skeur liefdesbriewe op. Die minnaar ry *A search for the ELIXIR of REMEMBRANCE* verby mynhope en die stedelike landskap. Dan volg 'n paar kort skote met Harry in die landskap wat klippe in die water gooi. Harry vind 'n vis in die modder en verkoop dit aan die minnaar.

Die ou man maak die pakkie oop en kry die vis daarbinne. Die vrou werp haar op die vis en kry 'n versteekte brief met die volgende boodskap, *TONIGHT cnr Jeppe & Troye*, binne die vis. Sy hardloop die nag in en lê in die minnaar se arms en eet (*Love & curry*) terwyl hul na die ou man op die skerm kyk, gevolg deur *Their bliss was short-lived*. Hul staan op die balkon van sy woonstel (*Capitulation impossible* en *Escape futile*) terwyl die ou man op pad is na die minnaar se woonstel. Hy betree die woonstelblok terwyl die minnaar elektriese drade koppel en aan die vis vasmaak waarop hul hande rus. Wanneer die minnaar die twee elektriese drade aan mekaar laat raak, veroorsaak dit 'n

elektriese stroom en helder lig en hul albei sterf (*DEATH through electric FISH*). Die videofilm eindig soos dit begin het met die twee geliefdes op die vloer met die vis oor hul gedrapeer terwyl die ou man met afgryse toekyk.

Die toneel verskuif weer na Harry wat eers sy een hand en dan die ander in die lug gooi terwyl die woorde *Man / Woman / Man / Woman /* 'n hele aantal kere afwisselend gekeer word voor die film eindig.

### 5.12.7 *Memo* (1993/1994)

Tussen 1993 en 1994 het Kentridge in samewerking met Deborah Bell en Robert Hodgins (Figuur 5.23 b), 'n geanimeerde 35 mm film getiteld, *Memo*, gemaak<sup>41</sup> wat as installasiewerk in 1994 by die Grahamstadse Fees uitgestal is.<sup>42</sup> Hierdie 3-minuut lange film maak van tekeninge, akteurs en 'n verhoogstel gebruik en is ook op video oorgedra (Christov-Bakargiev 1998: 171). *Memo* het hoofsaaklik op die verbeelding van die alledaagse kantoorbestaan en die kunstenaar en sy model-tema (Rosenthal 2009: 51) gekonsentreer (Figuur 5.23 a & b).

Moins (1998)<sup>43</sup> beweer dat Kentridge fotografiese piksilasie<sup>44</sup> met getekende animasie in hierdie animasiefilm kombineer om tyd en die verloop daarvan, die onthou van gebeure uit die verlede en die spore wat dit nalaat, te verbeeld. In hierdie geanimeerde film het Kentridge sy figure in stywe onnatuurlike posisies verfilm wat tot die surrealistiese kwaliteit bygedra het as die film teen normale spoed vertoon sou word – sien ter illustrasie Figuur 5.23 b. Kathryn Smith skryf dat Robert Hodgins in hierdie film “acts as a hapless businessman whose trappings get the better of him in ways which can only be described as Kafka-esque”.<sup>45</sup>

---

<sup>41</sup> <http://www.davidkrutpublishing.com/artbase/abf-artist.php?artist=18>

<sup>42</sup> <http://www.rosekorberart.com/artists/bell.htm>

<sup>43</sup> <http://www.awn.com/mag/issue3.7/3.7pages/3.7moinskentridge.html>

<sup>44</sup> Piksilasie is 'n soort animasie wat gewoonlik geskep is deur gebruik te maak van “stop-motion cinematography to show three-dimensional subjects (living or non-living) moving continuously or discontinuously in ways impossible in the real world” (Phillips 2005: 639).

<sup>45</sup> <http://www.artthrob.co.za/00jun/artbio.html>



**Figuur 5.23 (a & b)**  
Twee stilbeelde uit Kentridge se animasiefilm, *Memo* (1993/1994)

### 5.12.8 *Another Country* –musiekvideo (1994)

In 1994 het Kentridge ook ’n geanimeerde musiekvideo vir Claire Johnston (van die popgroep Mango Groove) se liedjie, *Another Country*, gemaak wat op Suid-Afrikaanse televisie vertoon is (Christov-Bakargiev 1998: 171). Die *Another Country*-musiekvideo is aanlyn te sien.<sup>46</sup> In hierdie musiekvideo word musiek, klank en tekeninge tot ’n geheel saamgesnoer. Kentridge sê: “Al die kunsvorms kan saambestaan. Ek het nog altyd belang gestel in ’n kombinasie van musiek, klank en teater ... die eindproduk is maar sowat drie minute lank. Dit bied egter die geleentheid tot perfekte afwerking en ’n mens kan baie aandag aan besonderhede gee” (Burger 1994: 6).

Lucia Burger (1994: 6) skryf dat terwyl Claire Johnston “You’ll walk beside me, I’ll tell you no lies and then you’ll see another country in my eyes” sing, “word die kyker weggevoer van die seer en skuld na die droom, die beloofde Suid-Afrika” wat deur die animasietekeninge van William Kentridge verbeeld word. In hierdie verstedelike landskap word advertensieborde, spreiligte, stadsligte, mure, telefoondrade, mynskagte en doringdraad verbeeld (Figuur 5.24 a & b). Volgens Burger is daar eers ’n video van die sangeres met Kentridge as regisseur verfilm – “Nadat die beeldmateriaal met musiek en liriek verfilm is, het Kentridge en die redakteur die snitte uitgesoek wat moontlik gebruik kon word”. Hierna het Kentridge sy houtskooltekeninge rondom die gegewe geteken. Hy het groot vlakke (soos ’n inryteaterskerm, fasades van geboue en advertensieborde) op sy tekeninge gelaat waarop die kunstenaar kon “optree” midde-in sy animasies (Figuur 5.24 a & b). Burger beweer dat die “eindproduk ... eintlik ’n

<sup>46</sup> <http://www.youtube.com/watch?gl=US&v=mMmUtvYL4B8>

Kentridge-kunswerk [is] waarop 'n popliedjie geprojekteer is". In hierdie verstedelike landskap word die betragter van 'n droë landskap na een met 'n oorvloed van water verplaas (Figuur 5.24 b). Simboliek speel 'n belangrike rol in *Another Country*: die primusstoof en konka in die hemelruim kan gesien word as simbole van 'n sukkel- en arbeidersbestaan, terwyl die water in verskeie houers (in 'n bakkie, in 'n glas, komende uit 'n stort en in die landskap) moontlik op voorspoed en belofte van beter tye dui.



**Figuur 5.24 (a & b)**  
Twee stilbeelde uit  
Kentridge se  
musiekvideo, *Another  
Country* (1994)

Na die visuele, droom, historiese en narratiewe manipulerings en ondervindings wat die narratiewe personae en karakters soos oupa Morris Kentridge, Soho en Mrs Eckstein en Felix Teitlebaum deur hierdie vroeë films en animasies aan Kentridge gebied het, het hy eindelik in 1989 sy eerste volskaalse animasiefilm, *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris* in sy *Drawings for projection*-reeks gemaak. Hierdie en ander films uit sy *Drawings for projection*-reeks sal in die volgende hoofstuk ondersoek en bespreek word.

## Hoofstuk 6

### Tekeninge-vir-projeksie (*Drawings for projection*): die visuele vertelling van verhale

Tussen 1989 en 2003 het Kentridge die nuwe film-, video- en projeksietegnologieë by sy reusagtige houtskool-muurtekeninge gevoeg wat hy *Drawings for projection*<sup>1</sup> genoem het. In hierdie hoofstuk sal al nege *Drawings for projection*-films aan die hand van genoegsame voorbeelde bespreek word – snitte uit van die films is op die meegaande CD beskikbaar. Daar sal op die verhale wat Kentridge met sy films vertel gekonsentreer word. Die gebruik van die projektor as medium waarmee die films geprojekteer en die verhale vertel word, tegnieke soos tussenpose-beweging en die vermaaklikheidsaspek van projeksie sal onder die loep kom.

Aanvanklik het Kentridge sy eie verhale met sy eie karakters vertel soos te sien is in *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris* (1989), *Felix in exile* (1994) en *History of the main complaint* (1996) wat in Johannesburg afspeel en die geskiedenis as narratiewe tema behandel. Later het Kentridge begin om sy interpretasies van verhale uit die wêreldliteratuur en musiek soos, *Ubu and the Truth Commission* (1997) en *Confessions of Zeno* (2002), visueel te vertel.

Selfs na sy animasiefilm-reeks, *Drawings for projection*, het William Kentridge, steeds met projeksie geëksperimenteer. Aanvanklik was dit bloot animasie-video's op rekenaar, maar het later ook uitgebrei na projeksies in kunsgalerye en *YouTube*; daarna is die animasies ook op losstaande kunswerke geprojekteer, soos byvoorbeeld sy installasiewerkreeks, *Sleeping on glass* (1999). Nog later het die projeksies na teater- en multimedia-operaproduksies uitgebrei deur middel van voorprojeksie, deursigprojeksie en veral digitale projeksie wat tans aan die orde van die dag is. Voorbeelde hiervan sluit

---

<sup>1</sup> William Kentridge se *Drawings for projection*-reeks is gemaak in 'n tydperk waarin Suid-Afrika grootskaalse politieke en sosiale veranderings ondergaan het, byvoorbeeld in 1990 is Nelson Mandela vrygelaat en in 1994 as President verkies; terselfdertyd het die opspraakwekkende, openbare WVK-verhore plaasgevind.

Kentridge het steeds sy kenmerkende *stone-age* tegniek gebruik in latere teater en ander verhoogopvoerings soos *Preparing the Flute* (2005), *The Magic Flute* (2005) en *Black box/ chambre noire* (2005).

in *Ubu and the Truth Commission* (1997), *Il ritorno d'Ulisse* (1998), *Black box/chambre noire* (2005) en *The Magic Flute* (2007). Aan die einde van 2007 het Kentridge ook begin om met anamorfiese projeksie te eksperimenteer, soos in *What will come* (2007) te sien is.

## 6.1 Die projektor, ligbron en lens

Die hoof funksies van die projektor is om die film op filmrolle te ondersteun en dit meganies-reëlmatig deur die projektor te voer, 'n ligbron om 'n gekonsentreerde lig deur die film te straal en 'n lens om die filmskadubeelde in fokus te vergroot en op die skerm te projekteer (Sobchack 1992: 254, 299).

'n Projektor bestaan uit drie basiese eenhede: die projeksiekop of meganisme, die lamp of ligbron en die verhewe voetstuk waarop die projektor gemonteer is. Die projektormeganisme (wat ook die lens bevat) is veral belangrik om 'n goeie kwaliteit beeld te verseker. Deur die lens te verstel, kan 'n baie meer duidelike beeld op die skerm gemaak word. Die projektorlig is uiteraard die volgende baie belangrike komponent in die projeksieproses. Sonder 'n sterk ligbron is die projeksie van die filmstrook (projeksierol) deur die lens op die teenoorstaande skerm, onmoontlik.

Wanneer die filmraampie in posisie kom, maak die sluiters oop en word lig deur die film gemaak. Daarna sluit die sluiters, totdat die volgende raampie in posisie is en so herhaal die proses homself totdat die hele filmrol vertoon is. Elke filmraampie is dus vir 'n fraksie van 'n sekonde op die skerm sigbaar voordat dit deur die volgende filmraampie vervang word. Die deelname van die gehoor begin eers wanneer die film op die skerm geprojekteer word en dit aanskou word. 'n Film hoef nie 'n genieting te wees soos in die vermaaklikheidsbedryf nie.

### 6.1.1 Filmprojeksie sedert die laat negentiende eeu

Met die ontwikkeling van die rolprentkamera en rolfilm het dit duidelik geword dat fotografie nie tot die neem van stilfoto's beperk was nie, maar ook gebruik kon word om beweging op te neem ('record'), te stoor, te versend, te projekteer. Reck (2007:184) verwys na die filmprojektor en filmbeeld wat geprojekteer word as "an image of light treats the carrier of the picture as a diaphanous, transparent plane. The picture is the medium of its own surface [...] the frozen picture is the moment on which it is based". Die rolprentvervaardigers het begin om natuurlike veranderinge, of meganiese beweging, of die aksie van akteurs op te neem en dit te redigeer tot visuele vertellings vir die openbare projeksie van historiese gebeure en fiktiewe verhale. Volgens Reck



(2007: 184) is sny en redigering tegelykertyd teenwoordig en afwesig, want “cutting lives [is ...] the edifice of edited images”.

Die potensiaal van bemarking is raakgesien en ook uitgebuit deur hierdie verfilmde beelde in beweging te vertoon of te projekteer. Die ontwikkeling van die projektor gedurende die laat negentiende eeu het daartoe gelei dat die projeksie van die beelde in beweging ’n moontlikheid geword het.<sup>2</sup> Gevolglik het die filmmedium gou sy status as nuwe optiese medium, ’n vermaaklikheidsmedium, visuele kunsvorm en propagandamasjien (Kittler 2010: 76) binne elke kultuur ontwikkel.

Nadat die verfilming voltooi is, word die film ontwikkel, geredigeer, kopieë gemaak en versprei sodat dit bemark en vertoon kan word. Sobchack (1992: 3-4) beskryf ’n film soos volg: “A film is an act of seeing that makes itself seen, an act of hearing that makes itself heard, an act of physical and reflective movement that makes itself reflexively felt and understood”. Voor die film dus geprojekteer word, is dit bloot ’n filmrol wat vir die gewone oog nie na veel meer as ’n rolfilm lyk nie, met ander woorde, die filmraampies op die filmrol is so klein dat dit moeilik sigbaar is met die blote oog. Ten einde die film te kan geniet, moet dit deur die projektor gevoer word, voor die projektorlig verby beweeg sodat lig deur die film geskyn/gefokus kan word en die filmbeeld eindelijk op die skerm in die donker filmouditorium geprojekteer kan word. Die visuele effek van ’n groot silwerdoekbeeld binne ’n geslote donker ruimte dra tot die betowering van die filmmedium by en mag die kyker se aandag so vasvang dat hy voel asof hy deel van die geprojekteerde filmaksie is. Sobchack (1992: 4) skryf die rolprent “makes visible and audible the primordial origins of language in the reversibility of embodied and enworlded perception and expression”.

Deur middel van die filmmedium word die toeskouer dus tot die denkbeeldige wêreld van die filmmaker toegelaat. As gevolg van die kyker se genietingservaring, is hy salig onbewus van die projektorlig, die filmrol of die skerm, as gevolg van sy intense betrokkenheid by die narratief. Binne die konteks van die film mag die perspektief van raampie tot raampie verskil terwyl dit binne dieselfde omgewing waargeneem en geniet

---

<sup>2</sup> “In our current mania over film and television, this strategy of effects may seem strange for a new optical medium, but it is necessary to realize that the first great entertainment media of the modern era, theater and literature, arose from a centuries-long war over religion and images” (Kittler 2010: 80).

word. Filmprojeksie is dus nie die realiteit nie, maar die optiese projeksie van 'n fotografiese opname van onderwerpe — gewoonlik binne 'n teateromgewing.

Die betrokkenheid van 'n toeskouersgehoor is belangrik by film en teaterproduksies sodat deelname, dekodering en kommunikasie kan plaasvind. Die uitwerking van film by die gehoor is onder meer om te vermaak, te stimuleer, te ontstel en te oorweldig. Dit is veral die narratiewe en dramatiese funksie om verhale te vertel of op te voer, wat by die Kentridge-films interesseer.

### **6.1.2 Tussenpose-beweging (*intermittent movement*)**

Ten einde vloeiende filmbeweging te bewerkstellig, vorm die film 'n lus (*Latham loop*) voordat dit deur die projektor beweeg. Tussenpose-beweging kom tot stand wanneer die projektor se trek- en-klou-aksiemeganisme die geperforeerde film, raampie-vir-raampie, tot presies voor die ligbron intrek sodat die skerp projektorlig deur die film kan skyn (Sobchack 1992: 207; Fielding 1972: 36). Die beeld wat op die skerm geprojekteer word, is deel van 'n sekvens stilbeelde wat deur die filmkamera verfilm is. Die verskille tussen die verskillende filmraampies is nie met die blote oog waarneembaar nie, maar sodra lig deur die beelde geskyn word, kan die opeenvolgende raampies onderskei word. Die film-projeksie flikker tussen lig en skadubeelde. Hierdie proses herhaal homself totdat die film eindelijk klaar is. As hierdie aksie nie vloeiend is nie, sal die film rukkerig vertoon.

### **6.1.3 Projeksie van die beeld**

Wanneer 'n film klaar geredigeer is, moet dit nie op 'n rak geplaas word om stof te vergaar nie, maar in 'n filmteater vertoon word waar dit tot sy reg kom. In die projeksiekamer word die filmrol in die projektor gelaai. Wanneer 'n helder projektorlig deur die bewegende strook selluloïed filmbeelde gekaats word, word filmskaduwees op die silwerskermskerm gekaats sodat die toeskouersgehoor die filmbeelde kan waarneem soos byvoorbeeld by Kentridge se *Drawings for projection*-reeks.

Projeksie het sy ontstaan in die geometrie van gefokusde beligting. Wanneer die klein filmbeelde/foto's en ander beelde voor die projektorlig en agter die projektorlens deurbeweeg, word die filmbeelde vergroot om die totale teaterskerm te vul. Die beweging op die silwerskerm is die resultaat van die snelle wisseling van die raampies voor die projektorlig. Die punte van een vlak word dus ruimtelik geprojekteer of uitgereken na 'n nuwe oppervlak, die silwerskerm. Die ligskaduwee wat die skerm vul, is

'n kopie van die bewegende filmbeeld. Die geprojekteerde ligbeeld binne die donkerte van die teater ruimte is voorwaar 'n interessante kombinasie. Die geprojekteerde lig word na die toeskouersgehoor teruggeprojekteer wat die waargenome beelde (aksie en gebeure) op die silwerskerm aanskou en dit interpreteer.

Projeksie is 'n dominante kommunikasiemedium en kan basies in vier onderafdelings verdeel word, te wete lig, beweging, tyd en ruimte. Alhoewel projeksie 'n essensiële deel van elke film is en ook as die laaste stap van die filmproduksie gesien word, is dit ook die eerste stap vir die kyker en sy genieting daarvan. Sontag (1980: 81) beskryf dit as volg:

Whereas the reading time of a book is up to the reader, the viewing time of a film is set by the filmmaker and the images are perceived only as fast or as slowly as the editing permits. Thus, a still, which allows one to linger over a single moment as long as one likes, contradicts the very form of film, as a set of photographs that freezes moments in a life or a society contradicts their form, which is a process, a flow in time.

Manovich (2002: 98) beweer dat die oorsprong van die kinemaskerm terugverwys kan word na die ontstaan van populêre spektakels en vermaaklikhede van die agtiende en negentiende eeue soos towerlanternvertonings, fantasmagorias, eidophusikons, panoramas, dioramas, en zoopraxinoskoopvertonings om maar enkeles te noem. Die publiek was gereed vir kinema en die resepsie daarvan.

## 6.2 *Drawings for projection*

Die *Drawings for projection*-reeks geanimeerde kortfilms (1989-2003) is rondom die verhoudings van drie fiktiewe hoofkarakters, te wete Soho Eckstein (Figuur 6.4), die Johannesburgse mynmagnaat en inhalige antiheld, sy vrou, Mrs Eckstein, en haar water gedrewe en passiewolle verhouding met Felix Teitlebaum. Die *Drawings for projection*-films skep inderdaad 'n indruk van 'n epiese sage, alhoewel dit basies uit enkele kortfilms bestaan. In kort handel hierdie sage oor hebsug, mag en politiek binne 'n geanimeerde *théâtre de l'absurde*. Kentridge skep 'n epiese indruk deurdat sy eie verhale (in die hoedanigheid van beide die karakters en handeling) enersyds duidelik aansluit by epiese meesternarratiewe en andersyds, op die vlak van visuele vertelling ook epiese kwaliteite openbaar. Kentridge se verhale is boonop ingewikkeld en met verskeie *personae* wat op verskillende vlakke van die samelewing met mekaar in interaksie tree, byvoorbeeld sy multimedieproduksie, *Wayzbeck on the highveld* (1992), waar hy poppeteater met animasiefilms gekombineer het.



**Figuur 6.1**  
Stilbeeld van hand met  
vissie uit Kentridge se  
film, *Johannesburg, 2<sup>nd</sup>  
greatest city after Paris*  
(1989)

Volgens die Academy of Motion Picture Arts and Sciences is 'n kortfilm se looptyd korter as 40 minute met die eindtitels en krediete ingesluit. Twee kategorieë kan onderskei word, te wete die geanimeerde kortfilm en die lewendige aksie-kortfilm. Die geanimeerde film word gewoonlik saamgestel deur gebruikmaking van 'n raam-vir-raam verfilmingstegniek deur gebruikmaking van 'n verskeidenheid animasietegnieke soos byvoorbeeld stop-beweginganimasie en tradisionele selanimasie.<sup>3</sup>

In Rush (2003: 167) laat Kentridge hom as volg uit oor die verfilming van sy tekening:

I could work on my own, and did not have to know in advance any of the details of the film, as there was no crew that had to be informed. For similar reasons I continue to work in this way, and have avoided siren calls of high-tech digital animation—which would involve not producers' hoops being jumped through, but digital technicians being wooed, cajoled, seduced. I have fear of all their skills and techniques being put at the service of the artist. [ . . . ] Charcoal and paper has imperfect erasure as an ineluctable part of it. In a digital medium it would simply be a digital effect, one of any number, all gratuitous.

It has become axiomatic that the moving image, or, rather, the 'movie' image, dominated the popular consciousness in the 20<sup>th</sup> century. The making of movies, however, is prohibitively expensive, and artists drawn to the moving image, especially those trained in art schools, have not been primarily interested in the story-driven, melodrama-based consumer films. However, having grown up with movies and television, they were naturally drawn to the moving image as a primary medium of expression for their artistic questions or, more accurately, as another means, amongst many available to them, of artistic expression.

Kentridge het sy 'stone-age' animasietegniek gebruik om die tekenproses stadium vir stadium op film vas te lê. In plaas daarvan om duisende verskillende tekeninge te maak, het hy 'n enkele tekening gemanipuleer deur wysigings aan te bring tydens die

---

<sup>3</sup> <http://www.oscars.org/awards/academyawards/rules/rule19.html>

verfilming. Soos die tekening met tyd verander, word die narratief geaktiveer. Selfs in die vroeë een- en-twintigste eeu gebruik hy steeds sy unieke animasietegniek om sy animasiefilms te maak, terwyl ander kontemporêre kunstenaars en filmregisseurs hul tot video en digitale tegnologie gewend het om hul films te vervaardig en op DVD oordra ten einde dit te vertoon.

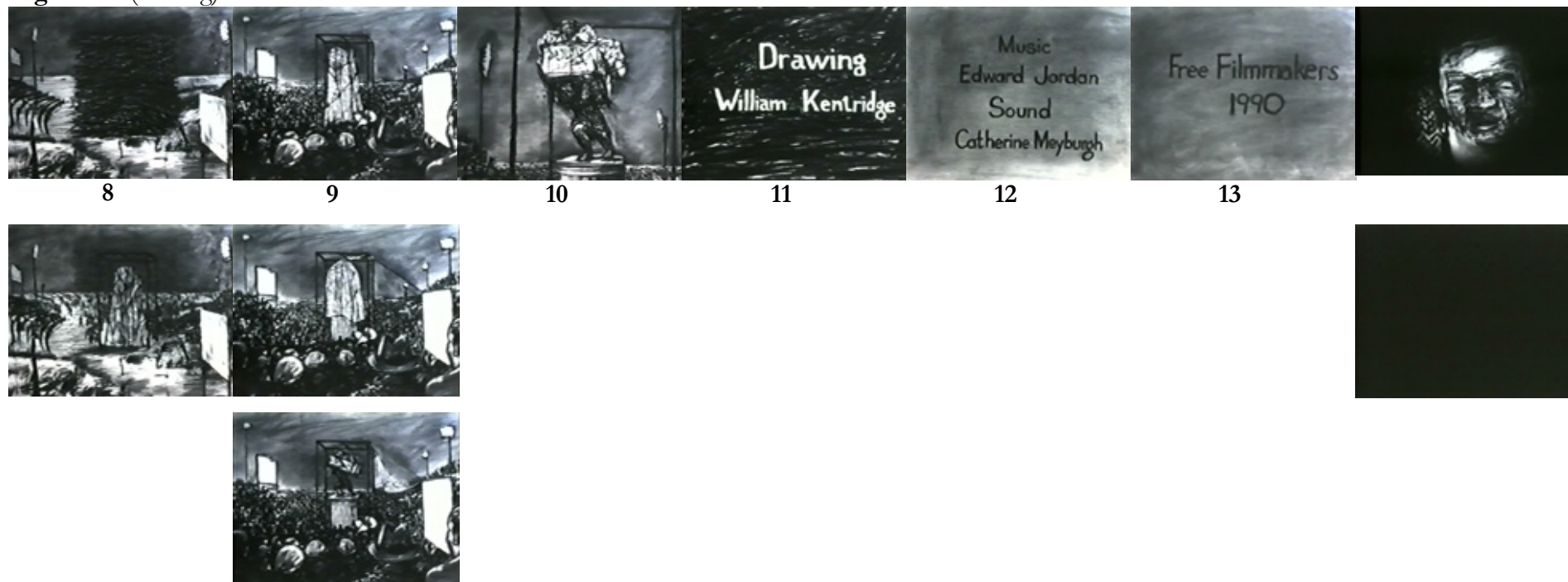
Kentridge verkies egter om basiese tegnieke van meer as 100 jaar gelede te gebruik. In kombinasie daarmee eksperimenteer hy met verskeie nuwer tegnieke, waaronder voor- en agterprojeksie, verskillende tipes beweging en skaduwees, 'n verskeidenheid poppe en sy toepassing van die stop-bewegingstegniek. In Frieling (2009: 154) skryf Kentridge “not only draws for projection but also questions the very foundation of what it means to produce and perceive moving images”. Alhoewel hy van videoprojeksie gebruik maak, is die tekeninge wat hy verfilm om sy films te maak, gewone houtskooltekeninge. Hy kombineer hedendaagse mediese toerusting (soos 'n CT-skandeerder of rekenaar-tomograaf) en ander moderne toerusting soos rekenaars, met byvoorbeeld 'n ou bakeliet-telefoon in sy tekeninge. Op dieselfde wyse kombineer hy kontemporêre videoprojeksie- en installasietegnieke met musiekinsetsels en intertitels wat in die ou stilfilms gebruik is. Rudolf Frieling (2009: 154) koppel Kentridge se gebruik van tasbare voorwerpe of idees aan sy emosionele voorliefde en betrokkenheid en dit wat hom aan sy kinderdae herinner. Frieling beskryf dit as volg: “[...] Kentridge’s cinematic work is about tapping into the unfulfilled prise of these now-distant echoes of illusion and direct engagement”.

In 'n vroeë film soos *Monument* (1990), kan daar rofweg dertien hooftekeninge (sien Figuur 6.2 om die onderskeie basiese tekeninge (filmiese tonele) en hul verloop/-wysigings waar te neem) onderskei word, en wat in proses voortdurend verander om die toneel- en verhaalverloop visueel oor te dra.

**Figuur 6.2:** Basiese tekeninge vir Kentridge se animasiefilm, *Monument* (1990)



Figuur 6.2 (vervolg)



In wese bestaan elke film uit 'n reeks tekeninge wat in sekvens geredigeer is en wat in verskillende stadia van voltooiing verfilm is, om eindelijk die narratief filmies te artikuleer. Thompson (2006: 818, 819) beweer:

Kentridge's process of the filmed erasure of drawings situates his work at the juncture 'between' impermanence/flux/undecidability and the process of filming, of fixity. While he fixes his art by using film, he is nevertheless filming a process of erasure, where the 'between' forms the connection between the visible – animated drawings and the invisible or the process of filming. [ . . . ] The process of erasure mimics the ways in which we attempt to erase the memory of our engagements, even as the prior bleeds, traces, or blots into the present. Drawing has the dual function of a personal discovery and a reminder, an injunction to formulate our attitudes and our lives in respect of these traces of the past.

In bogenoemde aanhaling lê Thompson klem op Kentridge se uitveeproses en die tydelike bestaan van 'n tekening wat voortdurend verander soos die filmiese proses vorder. Die voltooide film kan dus as 'n finale argiefrekord gesien word van al die uitvee en byvoegaksies wat plaasgevind het. Deur die tekenproses word die kyker herinner aan die 'spore' en merke wat eens daar was, maar nou verwyder is. Met hierdie gebruik van die metafoor van tekeninge en films maak, word die leser herinner aan Derrida se idees rondom mimesis (nabootsing) en *sous rature*. Derrida (1978: 230) skryf dat “the trace is the erasure of selfhood, of one's own presence”. Volgens Derrida loop die prosesse van vernietiging en skepping hand aan hand en hy noem dit *sous rature*. Derrida se *sous rature* verwys na twee gekruisde lyne (soos 'n plat x) wat bo-oor 'n woord getrek word. Heidegger was die eerste om dit te gebruik in 'n handgeskrewe brief (1956) aan Ernst Jünger.<sup>4</sup> Daarna het Derrida dit oorgeneem om aan te dui dat die term *sous rature* nie waar is nie, nie 'n vaste betekenis het nie, maar terselfdertyd nie ontbeer kan word nie. In plaas daarvan om lyne deur sy tekeninge te trek, gebruik Kentridge 'n uitveër om 'n soortgelyke effek te bewerkstellig. In beide gevalle dui hierdie *erasures* as die outeur/skepper se betrokkenheid en teenwoordigheid en tree gevolglik in gesprek met die betragter.

In Kentridge se geval gebruik hy dus die tekeninge wat hy voortdurend wysig om sy beleefde ervarings in beeld om te skakel. Kentridge maak in essensie van 'n uitveër en die hertekeningproses gebruik om sy tekeninge te maak, daarna te fotografeer en weer by te teken:

---

<sup>4</sup> Die praktyk om woorde of terme deur te haal (*sous rature*) verwys na Martin Heidegger se handgeskrewe brief aan Ernst Jünger in 1956 wat hy “Zur Seinsfrage” genoem het. In hierdie brief spekuleer Heidegger oor die problematiese aard om enigiets te definieer. Nadat hy 'n woord in die brief deurgehaal het omdat dit skynbaar onakkuraat blyk te wees, laat hy dit daar omdat dit steeds nodig blyk te wees (Spivak 1967: xiv).



The film [*Johannesburg*] was made in my studio; a drawing on the wall at one end and a wind up Bolex camera at the other. I would draw, walk across the room, shoot ... two frames of film, walk back to the drawing, ... the end of the film I was left with about 20 rather beaten drawings (Chambers 1999:4).

Soos nuwe lae op vorige lae geteken word, kom nuwe betekenis in die kunswerk na vore. In die film, *History of the main complaint*, gebruik Kentridge die metafoor van 'n motorruit as plaasvervanger vir 'n filmskerm. Die ruitveërs wat heen en weer beweeg (ritmiese beweging), tree as 'n twee-handige masjien op: so vinnig as wat die reëndruppels op die ruit val, beweeg die ruitveërs en vee die ruit skoon en herinner aan die konsep van die een hand wat die tekening maak en die ander hand wat dit opnuut verwyder (*erasure*). Hierdie is 'n goeie voorbeeld van voortdurende verwydering van die getekende merke.

Ten einde een film te maak, maak Kentridge dus ongeveer twintig hooftekeninge. Vir *Monument* (1990) kan rondom dertien hooftekeninge onderskei word – sien Figuur 6.2 vir die onderskeie hooftekeninge en tekeninge wat daaruit voortgespruit het. Deur die tonele in die dertien prente ontvou die aksie van die animasiefilm. Beide tekeninge 1 en 11 is baie donker, bykans swart, krabbeltekeninge. Tekening 1 dra die filmtitel, *Monument*, en tekening 11 die eindtitel *Drawing / William Kentridge*. Tekeninge 12 en 13 dra die ander eindtitels van die film.

Tekening 2 (vergelyk Figuur 6.2) het twee verdere variasies, soos die figure deur die landskap loop en verdwyn in die laaste variasie. In hierdie tekening vul bakens en luidsprekers die leë landskapruimte. In die derde tekening word die figuur (monument) geteken – die eerste tekening zoem in op die portret en word vervolg deur verdere kameraskote van dieselfde tekening, maar waar meer van die portret en skouers sigbaar word. Dieselfde tekening (3) is ook moontlik gebruik vir die laaste toneel wanneer die portrettekening weer gebruik word, maar hierdie keer word daar op die gesig gefokus wat sekondes verder uitgedoof word tot 'n swart prent.

Tekening 4 verbeeld voete in 'n loopaksie en word opgevolg deur tekening 5 met die woorde: *Soho Eckstein Civic Benefactor* en enkele aanduidings van mikrofone op die kante van die tekening. Soos die tekening vorder, word Soho bygevoeg en kom die mikrofone en luidsprekers al nader en word selfs voor hom geteken. Tekening 6 en variasies verbeeld Soho tussen die skare besig om sy toespraak te lewer. Tekening 7 begin by die monumentfiguur se voete en die kamera word geleidelik opwaarts beweeg tot by die portret van die figuur.

In figuur 8 is daar 'n groot swart blok krabbels in die landskap, soos hierdie merke verwyder word en met nuwes vervang word, word die monument in die landskap (met 'n doek bedek) geteken. In tekening 9 staan die monument in die landskap met die massas wat daar rondom saamgedrom het en die doek word eindelijk verwyder. In die laaste tekening (10) word die monument van naby gewys: die figuur dra 'n swaar vraag. Hierna volg die eindtitels wat reeds hierbo bespreek is.

Elke tekening is gedurende die verskillende stadia van skepping en merkmaakproses met 'n ou Bolexkamera verfilm, ten einde die maakproses te dokumenteer en die filmnarratief uit te bou. Kentridge omskryf die proses verder:

It is more like making a drawing – albeit a grey, battered and rubbed-about drawing – than making a film. Once the film in the camera is processed, the completion of the film – its editing, the addition of sound, music, and so on – proceeds like any other (Christov-Bakargiev 1999: 114).

Die titels van Kentridge se nege *Drawings for projection*-films is: *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris* (1989), *Monument* (1990), *Mine* (1991), *Sobriety, obesity and growing old* (1991), *Felix in exile* (1994), *History of the main complaint* (1996), *Weighing ... and wanting* (1997), *Stereoscope* (1999) en *Tide Table* (2003).

### 6.2.1 *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris* (1989)<sup>5</sup>

In die eerste film in hierdie reeks word Soho Eckstein se groeiende mag en die effek daarvan op die stedelike landskap uitgebeeld. Die toneelagtergrond is Johannesburg, die stad waar Kentridge gebore is – 'n stad wat op onsekerheid en spekulاسie gebou is. Net soos ander skrywers, soos Ivan Vladislavić<sup>6</sup> en Rian Malan (byvoorbeeld *My*

---

<sup>5</sup> 16 mm film wat op video oorgedra is. Duur 3 minute 11 sekondes. Die film word die eerste keer gedurende Oktober tydens die *Weekly Mail Film Festival* in Johannesburg vertoon (Christov-Bakargiev 1998: 161).

<sup>6</sup> Die post-moderne kortverhaalskrywer, Ivan Vladislavić maak in sy boeke verwysing na historiese gebeure binne die Suid-Afrikaanse konteks. Voorbeelde van sy werk sluit in *Missing persons: stories* (1989), *The restless supermarket* (2001) en *Portrait of keys: the city of Johannesburg unlocked* (2006) wat uit 138 genommerde, kort tekste oor die lewe in Johannesburg (1970-tans), bestaan. In *Portrait of keys* is Vladislavić self die protagonis, alhoewel hy dosyne ander karakters aan die leser voorstel binne die stedelike verhaalruimte.

*traitor's heart* (1989)),<sup>7</sup> en die apartheidsfotograaf David Goldblatt,<sup>8</sup> het Kentridge visuele kommentaar gelewer op wat in Suid-Afrika aan die gebeur was, ook in sy geboortestad, Johannesburg.

Dit is veral die beheptheid met mag, apartheid en onderdrukking wat hom dwars in die krop gesteeke het en waarop hy kommentaar gelewer het reeds in vroeë werke, soos *Art in a state of grace* (1988), *Art in a state of hope* (1988) en *Art in a state of siege* (1988). Hy kan met reg kommentaar lewer, want hy woon immers sy hele lewe in 'a state of siege' (apartheid Suid-Afrika). Kentridge het ook die werke van sy mede-landgenote ondersoek en daaruit geleer, byvoorbeeld die stoïsynse foto's van David Goldblatt wat mense se sukkelbestaan in 'n barre landskap uitbeeld en wat vir Kentridge 'n ontbloting van vrese en begeertes is (Stone 2005: 4). Die verhaal in *Johannesburg* word stadig visueel deur middel van intertitels vertel, wat bykans soos ruspunkte tussen tonele optree.

In wese 'n leë, onvrugbare landskap wat met mynhope en hoofweë gevul is (Figuur 6.3). Parys, daarenteen, is die stad waar hy in afsondering gaan studeer het en in kontak met eksterne en internasionale invloede gekom het. In 'n onderhoud wat Kentridge met die tydskrif *Revue Noire* gehad het, maak hy die volgende stelling wat aantoon dat alhoewel hy homself na ander plekke (byvoorbeeld Parys) verplaas het, hy altyd weer na sy geboortestad en gunstelingstad en omgewing, Johannesburg, terugkeer:

I have never been able to escape Johannesburg. The four houses I have lived in, my school, studio, have all been within three kilometres of each other. And in the end, all my work is rooted in this rather desperate provincial city. I have never tried to make illustrations of apartheid, but the drawings and the films are certainly spawned by, and feed off, the brutalised society left in its wake. I am interested in a political art, that is to say an art of ambiguity, contradiction, uncompleted gestures and uncertain endings. An art (and a politics) in which optimism is kept in check and nihilism at bay. . .

---

<sup>7</sup> Die kontroversiële skrywer, Rian Malan, publiseer sy outobiografiese boek, *My traitor's heart*, in 1990 nadat hy van sy ses jaar-ballingskap in Kalifornië, teruggekeer het en volg dit in 1991 op met, *My traitor's heart: the blood and bad dreams: a South African explores the madness in his country, his tribe and himself*. Tim Adams (2007: [s.p.]) skryf in die boekerubriek van die *Observer* dat Malan se boek "was a tortured, mesmerising attempt to capture exactly the conflicts of his upbringing, conflicts that went to the soul of the emerging nation". In *My traitor's heart* beskryf Malan sy kinderdae en familiegeskiedenis binne die Suid-Afrikaanse apartheidsbestel, hy ondersoek rasseverhoudings aan die hand van byvoorbeeld die David Rattray-moordverhale (die sogenaamde 'wit Zoeloe'), asook die verholpe korrupsie in die land.

<sup>8</sup> David Goldblatt het reeds 'n verskeidenheid publikasies gepubliseer waaronder *On the mines* (1973), *Some Afrikaners photographed* (1975) en saam met Nadine Gordimer, *Lifetimes: under apartheid* (1986). In sy boek, *South Africa: the structure of things then* (1998) bied Goldblatt 'n in diepte, visuele, fotografiese oorsig oor die Suid-Afrikaanse bestel tot en met die 1990's.

In 1992 het Kentridge bogenoemde stelling gemaak waarin hy onder meer verklaar het dat sy films kulturele, historiese en politieke temas bevat wat hy met sy herinneringe verweef het om te probeer verhoed dat hy sy verlede vergeet. Hy onderskryf ook wat Staci Boris (2001: 33) as “healing through remembering” gedefinieer het. Christov-Bakargiev (1998: 97) beweer dat Kentridge ’n baken wil oprig “against the process of forgetting the routes of our recent past”. McCrickard (2012: 18) beweer dat Kentridge weggeskram het om kleur te gebruik en ‘mooi prente’ te maak. In teenstelling, het Kentridge hom gewend tot ’n eie kunsskepping (en politiek) waar optimisme in toom gehou is, stelsels verwerp is en waar hy van die direktheid en soepelheid van die houtskoolmerk gebruik gemaak het.



**Figuur 6.3**  
Die stad Johannesburg, soos voorgestel deur Kentridge in *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris* (1989)

In *Johannesburg* verbeeld hy nie enige Paryse tonele nie, maar die betragter word slegs deur die filmtitel van sy naas-gunstelingstad, Parys, bewus gemaak. In Bunn (1987: 83) verklaar Kentridge sy grootse, primêre liefde vir sy geboortestad, Johannesburg as volg:

So even when my pictures are set in Paris or New York, in the end they are about Johannesburg – that is to say, a rather bewildered provincial city. The pictures are not all little morals or illustrations of apartheid life. But they are all provoked by the question of how it is that one is able to construct a more or less coherent life in a situation so full of contradiction and disruption.

Ondanks die feit dat Kentridge heelwat internasionaal gereis het, het sy skeppende werk voortdurend verwysings na sy Suid-Afrika, en veral Johannesburg en sy mense gehad, want dit is wat hy ken en eerstehands beleef het en wat hy met gemak kan weergee. Kentridge stel dit dat hy werk vanuit ’n perspektief van verlossing, eerder as om te werk vir die verlossing (Rosenthal 2009: 37). Kentridge beaam met die stelling

hierbo dat nie al sy werk illustrasies van apartheidsgebeure is nie, maar dat dit 'n groot en belangrike invloed op sy skeppende werk gehad het. Hierdie houvas wat Johannesburg, Kentridge se geboortestad, op hom en sy werk gehad het word in sy film *Johannesburg* voorgestel deur Felix wat na die reklamebord met die titel *Captive of the City* (Figuur 5.14) staar.



**Figuur 6.4**  
Soho Eckstein rook sigare, blaas rooksirkels en dra sy kenmerkende potloodstrepiespak in *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris* (1989)

Die Johannesburgse landskap word deur die rommel van Soho se industrieë en die verstedelike inwoners bevuil. Papier uit Soho se omgewing metamorfoseer tot geld en nog ondernemings, terwyl Felix die papier gebruik om vir Mrs Eckstein liefdesbriewe te skryf en tekeninge te maak. Metamorfose kan beskryf word as iets wat 'n reeks veranderinge of ontwikkelings ondergaan, of iets wat in 'n proses van verandering is. Paul Wells (1998: 15) skryf dat die metamorfosetegniek 'n meganisme is waarmee konstruksie, dekonstruksie, stase, konvergensie en veranderlikheid moontlik is. Hy vervolg deur sy verklaring dat metamorfose “was a kinetic construction wholly determined by the choices made by the animator, relating images purely on his own personal terms, [...] obvious association [...] or] his own psychological and emotional involvement with the visual system”. Kentridge as tekenaar en animeerder maak inderdaad keuses rakende watter prente hy wil metamorfoseer, hetsy gewone papier tot geld en geboue, of Mrs Eckstein wat haar handdoek optel en soos sy dit om haar lyf omvou transformeer die handdoek na 'n reuse vis.

In Figuur 6.5 konfronteer Soho, geklee in sy kenmerkende potloodstrepiespak, die naakte Felix (met sy rug na die kyker), met die vissie. Nadat Felix gewen het, draai die arbeidersprosessie in hul spore om en loop oor die landskap tot hul eindelijk op die

horison verdwyn. Hul aksie kan moontlik geïnterpreteer word as: “Love conquers all” (*omnia vincit amor*).<sup>9</sup>



**Figuur 6.5**  
Stilbeeld uit  
*Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest  
city after Paris*. In hierdie  
tekening konfronteer  
Soho vir Felix met die  
liefdesvissie in sy hand

### 6.2.2 Monument (1990)<sup>10</sup>

Die tweede animasiefilm konsentreer op die goudmynindustrie, arbeidsverhoudinge en bevat ook elemente van die kragtige invloed van die media. Die hele film, *Monument*, is losweg op Samuel Beckett se toneelstuk, *Catastrophe*, van 1982 gebaseer.<sup>11</sup> Die term *catastrophe* verwys na die aksie aan die einde van ’n drama wanneer die ontknoping plaasvind. By ’n tragedie sterf een of meer van die hoofkarakters, byvoorbeeld na die tweestryd-toneel in die vyfde bedryf van Hamlet, wanneer Hamlet saam met Laertes, koning Claudius en koningin Gertrude sterf. By komedies in kontras, trou die hoofkarakters. Die katastrofe is ’n tegniese dramakategorie uit Aristoteles wat ’n tragiese einde verkies het soos liggaamsverlies en rou (Eng & Kazanjian 2003: 9, Nichanian 2009: 101). Die oomblik is verontrustend wanneer die protagonis (man)

<sup>9</sup> Verwys na Virgilius (location 504 of 512) se ekloge (herdersdig) V, lyn 69: *omnia vincit amor*.

<sup>10</sup> 16 mm film wat op video oorgedra is. Duur 3 minute 11 sekondes. *Monument* wen die *Weekly Mail Short Film Festival* en word in die Planet Cinema, Johannesburg vertoon (Christov-Bakargiev 1998: 163).

<sup>11</sup> Beckett se eenbedryf toneelstuk, *Catastrophe*, is geïnspireer deur die opsluiting van die andersdenkende Tsjeggiese dramaturg, Vaclav Havel. Die woord *catastrophe* kom vir die eerste keer voor in Beckett se teks enkele sekondes voor die finale gordyn sak. Wanneer die assistent die moontlikheid noem dat die protagonis moontlik sy kop kan ophig en sy gesig wys, snou die direkteur haar dadelik toe dat sy nie die onmoontlike moet verwag nie, want hul is nie in Patagonië nie, en sê verder: “There’s our catastrophe. In the bag”. Nadat die verhoogspel geëindig het, lig die protagonis wel sy kop voordat die verhoogligte gedoof word (<http://www.english.emory.edu/DRAMA/beckettCatas.html>)

skielik opkyk aan die einde van beide Beckett se *Catastrophe* (1982) en Kentridge se *Monument* (1990). Die betragter ken nie die rede vir die protagonis se optrede nie

Die drama is gesentreer rondom 'n man, die protagonis, wat outokraties en alleen op die teaterverhoog staan terwyl sy vroulike assistent die finale toneelwysigings aanbring aan die toneel wat hy regisseur. In *Monument* rig Soho vir homself 'n monument op om erkenning binne die samelewing te kry; maar met verloop van tyd draai selfs die tegnologiese toerusting hul rug op Soho.



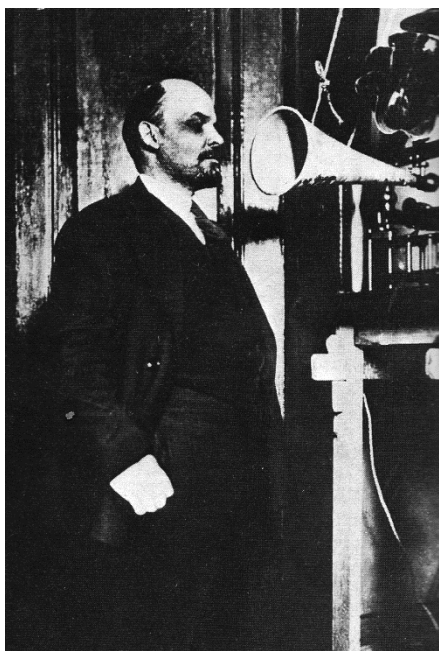
**Figuur 6.6**  
Stilbeeld uit *Mine* van die figuur wat 'n swaar vrag dra

Hierdie film kan duidelik in twee dele verdeel word. Die eerste gedeelte is gewy aan 'n swart arbeider wat 'n baie swaar las dra (geestelike marteling). Daarna zoom (*zoom*) die film tot by die arbeider se bedrukte gesig en kaalvoete (Figuur 6.2 – nommer 3 en 4). In hierdie film word beweging ook deur 'n reeks opeenvolgende tekeninge gesuggereer, soos by die vroeë chronofotografiese eksperimente asook Futuristiese skilderye. Die figuur wat die filmraampie van links betree, dra 'n lang, donker jas en dra swaar aan sy vrag (Figuur 6.6). Hy loop tot op die horison en verdwyn dan uit die kyker se sig.

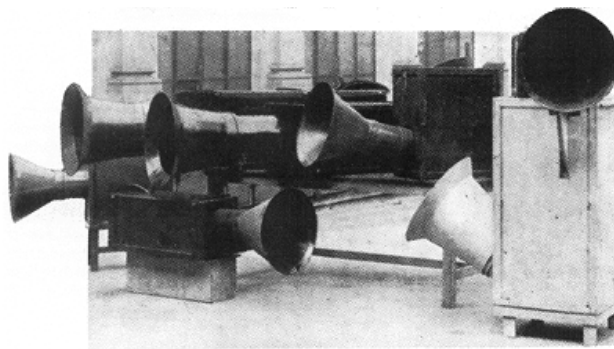
In die tweede gedeelte word die filantropiese Soho deur betiteling as “Soho Eckstein Civic Benefactor” voorgestel (Figuur 6.2 – nommer 5). Soho dra 'n stapel papiere wat sy openbare toespraak bevat. Die hoop papier transformeer tot megafone<sup>12</sup> en

<sup>12</sup> Kentridge maak gebruik van luidsprekers en megafone (eerder as Althusser se interpellasie of “hailing effect”) om 'n boodskap binne hoorafstand oor te dra (byvoorbeeld die megafoon wat op die dak van die Eckstein-gebou sy boodskap uitdra), of ondergaan 'n soort metamorfose om mikrofone in die landskap te word om moontlik die eensame Felix in die landskap af te luister.

luidsprekers in die leë landskap wat die onhoorbare klank visueel verbeeld. Kentridge gebruik voorstellings van luidsprekers en die megafoon (hetsy deur historiese foto's en skilderye – sien Figure 6.7 en 6.8) as kommunikasie-middel om ideologiese mag in sy land onder die apartheidsregime te suggereer. As Louis Althusser (1972: 62) se interpellasie, oftewel die teorie van die “hailing effect” in ag geneem word, kan die luidsprekers en megafone in Kentridge se landskappe deur die kapitalistiese industriële mag gebruik word om gewone landsburgers in te lig en ook te beheer. Soho maak van die luidsprekers en megafone in die landskap gebruik om op Felix en Mrs Eckstein te spioeneer, inligting oor te dra en almal te beheer.



**Figuur 6.7**  
Lenin praat oor 'n megafoon in die Kremlin, 29 Maart 1919



**Figuur 6.8**  
Luigi Russolo se *Intonarumori* (1919)

Wanneer die sentrale swart vierkant uitgevee word, word 'n pakkie duidelik sigbaar (Figuur 6.2 – nommer 8). Die landskap word met lang lamp-pale en skoon reklameborde gevul. Die prosessie loop vanaf die horison en omsirkel die monument. Wanneer Soho die beeld met fanfare onthul, beweeg die kamera van die voet van die standbeeld na sy gesig (Figuur 6.2 – nommer 7). Die gesig beweeg, die oë knip en begin swaar asemhaal – die beeld blyk te lewe (Figuur 6.9) net soos in Beckett se

---

Kentridge verwys in sy tekening van megafone onder meer na 'n 1920's foto van Lenin wat in 'n megafoon praat (Willett 1987: 36) (Figuur 6.7); Max Beckmann se skilderye wat megafone verbeeld – sien byvoorbeeld Beckmann se skilderye, *Nacht* (1918 – 1919), olie op doek. 133 cm x 154 cm en *Selbstbildnis mit Horn* (1938) olie op doek; asook die *Noise Intoners* (c. 1913) en *Intonarumori* (1919) (Figuur 6.8) foto's van die Italiaanse Futurist, Luigi Russolo.



verhoogstuk. In *Monument* word die beeld moontlik lewend as gevolg van die massale teenwoordigheid van die arbeiders in proses.

Hierdie 'lewendwording' sinspeel op Fritz Lang se wetenskap-fiksiefilm, *Metropolis* (1927), waarin die massabewegings van die arbeiders daartoe aanleiding gegee het dat dit wil voorkom asof die robot weer lewendig geword het. Net soos by *Metropolis*, is die megalomanie en industriële arbeidersuitbuiting ook by Kentridge se *Monument* teenwoordig. Deur hierdie 'lewendwording' het die klem van die film van die skenker na die beeld self verskuif en word die metaprentrefleksie en is die metareferensiële sinspeling tussen verskillende media duidelik sigbaar.



**Figuur 6.9 (a & b)**  
Twee stilbeelde uit Kentridge se film, *Monument* (1990): die voete van die beeld (a) en die skrefiesoë van die beeld (b)

Deur middel van historiese artefakte soos monumente, in musea en argiewe kan dit wat vergete was, weer onthou word. Hierdie konsep van onthou kom duidelik na vore deur die visuele vertelling van gebeure soos die onthulling van die monument in Kentridge se animasiefilm, *Monument* (1990). Die onthullingseremonie is bygewoon deur 'n massa armoedige werkers en mynwerkers. Die monument word sentraal in die film geplaas, moontlik om die gestorwe mynwerkers wat verdwyn het of gedood is, te onthou en hul swaar lewe (deur die vrag klip op sy rug gesimboliseer) te gedenk. Kentridge verbeeld hierdie visuele beelde van onthou bykans asof dit sy eie denk- en geheuebeelde is.

### 6.2.3 *Mine* (1991)<sup>13</sup>

Soho se onmenslike behandeling en kapitalistiese uitbuiting van die Johannesburgse mynwerkers word visueel in *Mine* (1991) deur Kentridge vertel. Hy kontrasteer byvoorbeeld die beknopteheid van die onderdrukte arbeiders se harde en hoekige slaappleaie in die kampong regonder die luuksheid van Soho se ruim bed en troon van kussings. Hierdie getekende ruimte kontraste bestaan ook in werklikheid waar die rykmanswoonbuurt, Houghton, digby Alexandra geleë is. Terwyl Soho as mynmagnaat 'n klok lui en die cafetiëre afdruk, boor dit deur die slaapsaal, storte en myngange om die myners aan hul voorafbepaalde roetine te herinner.

Wanneer Kentridge se film *Mine* begin, is die skerm donker en die visuele beeld aanvanklik afwesig, maar die toeskouer word ouditief gelei deur die klank van die ertstrein en industriële geraas, wat geleidelik tot die derde beweging van Dvorak se Tjello-konsert in B mineur, Opus 104 oorgaan (Christov-Bakargiev 1998: 60). 'n Enkele sestiende-eeuse Ife-bronskop, bewapen met 'n koplamp, verskyn op die skerm. Daarna volg die filmtitel in redelik bonkige letters: MINE (Figuur 6.10). Hierdie toneel verander tot 'n vertikale deursnit van die myn in die landskap. In 'n onlangse *YouTube* video-onderhoud met Kentridge praat hy oor vertikale denke (*Vertical thinking – a Johannesburg biography*).<sup>14</sup> Kentridge verklaar sy konsep van *vertikale denke* soos volg: wanneer 'n persoon in Rome is, word 'n horisontale landskap waargeneem, die stad is aan weerskante van die Tiberrivier, wat deur die stad vloei, gebou en op 'n horisontale denke dui.

Hierdie ruimte staan in direkte kontras met sy geboortestad, Johannesburg, wat nie op die walle van 'n rivier gebou is, of naby 'n hawe of berg is nie, maar 'n geologiese ruimte (*raison d'être*) waar goud ontdek is. Ten einde die goud te ontgin, word daar vertikale denke (*vertical thinking*) en –boorwerk vereis. Vir hom verwys vertikale denke ook na die wyse waarop 'n rolprentfilm deur 'n projektor beweeg en staan dus in kontras met hoe daar gewoonlik gedink word (*horizontal thinking*).

---

<sup>13</sup> 16 mm film wat op video oorgedra is. Duur 5 minute 50 sekondes. Hierdie film het gedurende Augustus 1990 die *Weekly Mail Short Film*-kompetisie gewen.

<sup>14</sup> Die uitstalling, *Vertical thinking* (17 November 2012 – 3 Maart 2013) word in Gallery 5 by Museo MAXXI (Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo) uitgestal en loop hand aan hand met sy installasiewerk, *The refusal of time*, wat hy in opdrag vir Documenta 13, Kassel, uitgevoer het. Verkrygbaar by: <http://www.youtube.com/watch?v=LXazu7eciVw> (16 Desember 2012 geraadpleeg).

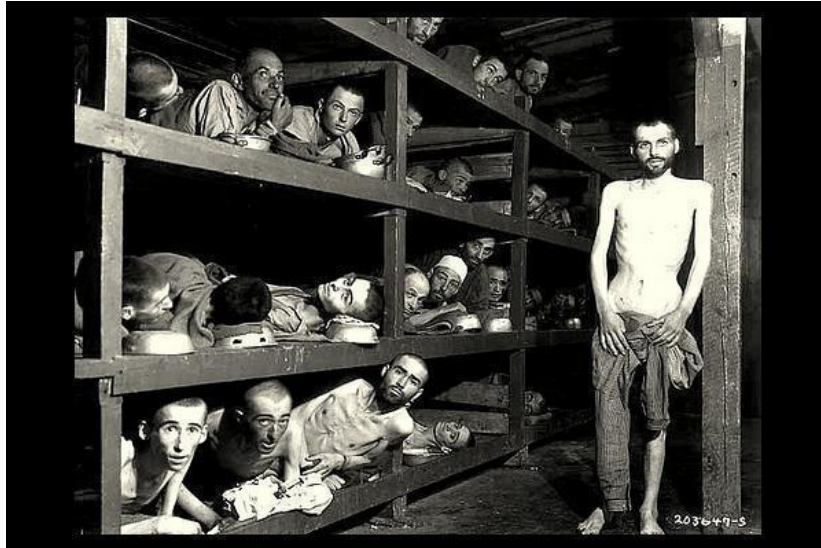
In die volgende toneel kom 'n horde myners bogronds aan via 'n mynhyser wat die aarde in twee skeur. Die toneel verander na Soho wat in sy gerieflike luukse bed wakker word. Wanneer Soho die dompelaar van sy cafetière afdruk, beweeg dit deur die skinkbord op sy skoot, deurboor sy bed totdat dit in 'n mynhyser verander en die toeskouer word gevolglik na die ondergrondse wêreld van die myners verplaas. Dit het tot gevolg dat nie alleen die epiese ruimte verskuif nie, maar ook die uitdyende chronotopos van die denkbeeldige storiewêreld die temporele en ruimtelike potensiaal van die tekeninge gerealiseer het en voorts as visuele skakeling in die verhaal gedien het.



**Figuur 6.10**  
 Stilbeeld van die  
 filmtitel, *Mine* (1991),  
 met die Ife-kopbeeld

Die myners in die storte en die wat in hul beknopte slaapbanke lê (Figuur 6.12), die een bo die ander gestapel, herinner aan die fotografiese beelde van gestapelde slaapbanke vir die gevangenes in Nazi-konsentrasiekampe (Rosenthal 2009: 41) soos byvoorbeeld die Buchenwald-slaapsaal (Figuur 6.11). Christov-Bakargiev (1998: 32) skryf dat hierdie gestapelde slaapbanke vir William Kentridge assosiasies oproep van “gassing or burning: the crematorium chimney, smoke, the sombre, charcoal atmosphere. [...] his procession of the dispossessed suggests not individuals, but the dehumanised masses incarcerated in the camps”.

In Kentridge se film word die myners voorgestel as uitgebuit deur Soho – hul verrig slawearbeid vir hom in die nou myntonnels, terwyl hy rustig by sy lessenaar sit en byvoorbeeld die knoppies van sy optelmasjien druk, word die verhaal deur Kentridge se tekeninge ontvou. Die film beweeg voortdurend tussen Soho en sy luukshede en snoesige bed en sy mynwerkers wat hul nagrus op harde slaapbanke verwyl.



**Figuur 6.11**  
Gevangenes in hul slaapbanke in die Buchenwald-konsentrasiekamp. Die skrywer en latere Nobelpryswenner, Elie Wiesel, lê in die tweede ry, sewende van links



**Figuur 6.12**  
Kentridge se tekening van slapende myners in beknopte slaapbanke in Soho se mynkampong uit sy film, *Mine* (1991)

Teen die einde van hierdie film verskyn daar beelde op die skerm van goudstawe (die bron van Soho se rykdom), moeë myners en 'n verlate landskap, terwyl 'n renoster as troeteldier op Soho se lessenaar en bed (Figuur 6.13) rondhardloop. Volgens Rosenthal (2009: 41) is die miniatuurrenoster wat uit sy hand eet, 'n simbool van Afrika – “None of this is subtle; Kentridge is here a political artist in the traditional sense, depicting the perpetrator of horror as a deeply despicable person.”



**Figuur 6.13**  
Stilbeeld uit *Mine*  
(1991) van Soho in sy  
bed met sy  
troetelrenoster

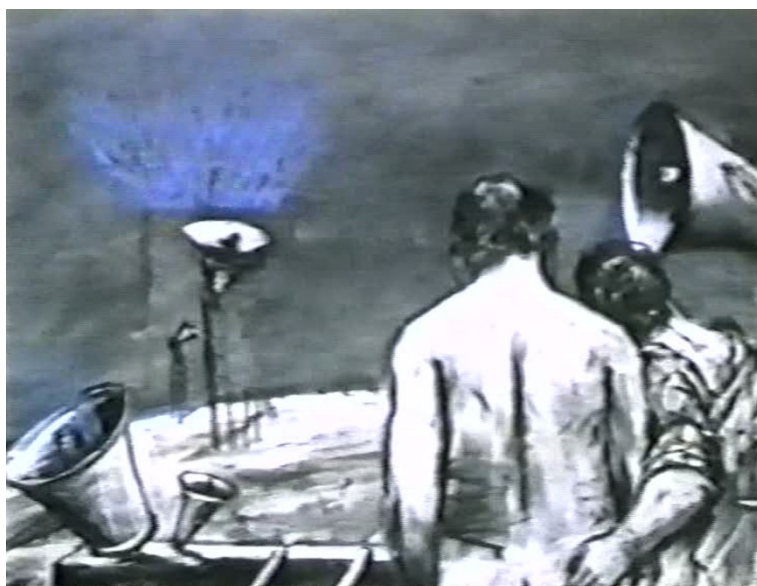
#### 6.2.4 *Sobriety, Obesity & Growing Old* (1991)<sup>15</sup>

In Kentridge se volgende film, *Sobriety, Obesity & Growing Old*, wat in 1991 kort na Nelson Mandela se vrylating volg konsentreer in essensie op Soho se alleenheid. Die kat lê op die plek waar Mrs Eckstein vroeër gelê het. In hierdie film word die leë landskap vervang deur geboue wat uit die 1950's dateer. Geleidelik verkrummel die geboue en kom betogers met luidsprekers en megafone oor die landskap aangestap. Felix word naak in die landskap voorgestel terwyl hy, volgens die intertitel 'na die wêreld luister'. Dan verskuif die toneel na Soho se kantoor waar hy by sy lessenaar sit en oor die telefoon praat met sy rug na die toeskouer gedraai. Die fitoraampie op sy tafel word bykans soos 'n televisieskerm wat Felix en Mrs Eckstein vertoon (Figuur 6.14) wanneer hul soen, seksueel verkeer (die vissie wat rondswem) en deur water oorspoel word. Daarna word die twee geliefdes in 'n landskap voorgestel waar hul na Soho oor die megafone en luidsprekers luister (Figuur 6.15), terwyl Soho rustig slaap en later met sy kat begin speel. Rosenthal (2009:41) skryf dat hierdie motiewe hul oorsprong het by foto's van Lenin wat oor 'n megafon praat (Figuur 6.7) en hy voeg by dat dit Felix uitbeeld as polities naïewe idealis. Terwyl die geliefdes in die landskap omhels, verander die kat in 'n gasmasker.

<sup>15</sup> 16 mm film wat op video oorgedra is. Duur 9 minute. *Sobriety, Obesity & Growing Old* wen die Rembrandt Goue Medalje tydens die 1991 Kaapstadse Triënnale.



**Figuur 6.14**  
 Stilbeeld van Soho by sy lessenaar terwyl hy na Mrs Eckstein kyk in die fotoraam en oor Johannesburg tuur uit Kentridge se film, *Sobriety, obesity & growing old* (1991)



**Figuur 6.15**  
 Stilbeeld van die twee geliefdes in die landskap met megafone: die naakte Felix en Mrs Eckstein uit Kentridge se film, *Sobriety, obesity & growing old* (1991)

In die volgende tonele verskuif die agtergrond na 'n tipiese 1950's woonbuurt waar die betogers weer eens bymekaar kom; selfs Felix en Mrs Eckstein is daar. Dan word die Eckstein & Co hoofkwartier sigbaar terwyl groot hoeveelhede water vrygelaat word. Kentridge gebruik water as element om sy inherente liefde vir Mrs Eckstein te verklaar (Bonami 2006: 36). Lilian Tone verwys hierna as: "... not so much as a room filling with water but as an image of Soho leaking".<sup>16</sup> Die watermassa wat deur die strate stroom en die geboue laat verkrummel, wys moontlik op die meersinnige metaforiese betekenis van water as verhalende element. Wanneer Soho 'n knoppie druk, vind nog 'n ontploffing en plaas en hy word daarna alleen met sy kat in die landskap voorgestel. Met behulp van megafone en luidsprekers in die verlate landskap roep Soho na Mrs

<sup>16</sup> <http://homepage.mac.com/studioarchives/artarchives/liliantone/tonkentridge.html>

Eckstein om terug huis toe te kom. Intertitels soos “Her absence filled the world” en “Come home” wat op Soho se emosionele gemoedstoestand kommentariseer, verskyn op die skerm.



**Figuur 6.16**  
Stilbeeld van Soho se oproep aan Mrs Eckstein: *Come home* uit Kentridge se film, *Sobriety, obesity & growing old* (1991)

Die toneel verskuif na waar Soho vir Mrs Eckstein in die landskap omhels terwyl Caruso die aria “M’appari” sing. Die massa betogers<sup>17</sup> verskyn vir ’n derde keer op die skerm waarna Felix weer eens naak en alleen in die landskap uitgebeeld word, terwyl die water rondom hom styg. In die daaropvolgende tonele praat Soho in die mikrofoon. Hierdie klank word met behulp van vele megafone in Felix se leë landskapruimte uitgesaai.

### 6.2.5 *Felix in Exile* (1994)<sup>18</sup>

Die vyfde film in die Soho-reeks, *Felix in Exile* (1994) konsentreer die visuele vertelling op Felix Teitlebaum, Kentridge se *alter ego*, wat hom in ’n verlate Paryse hotelkamer

---

<sup>17</sup> Hierdie massa betogers verwys waarskynlik na die destydse politieke toestand en gebeure in Suid-Afrika: die opheffing van die verbod op verbode organisasies (1990) en die noodtoestand (1991). Dit is destyds visueel ervaar deur opnames van gewelddadige “rolling mass action” sigbaar op talle televisieskerms – visuele materiaal waarby Kentridge aansluit.

<sup>18</sup> 35 mm film wat op video oorgedra is, duur 8 minute 43 sekondes.

bevind.<sup>19</sup> Felix word as naakte, melankoliese, middeljarige blanke man verbeeld. Felix sit eensaam en alleen in sy hotelkamer terwyl dit deur helderblou water oorstrom word en “anxiety” genoem word – vergelyk die intertitel: “Felix Teitlebaum’s anxiety flooded half the house”. Kentridge maak van woordspeletjies, alliterasie en woordspeling soos “exit/exist, historical/ hysterical, the sweet smell of Jasmine and hysteria” gebruik om die narratiewe dinamiek of betekenisgerigtheid van die tekeninge as aanduiding van die sinspelende manier waarop die animasie gelees moet word. Kentridge (Christov-Bakargiev 1998: 93) verklaar dat hy beide versigtig is om woordspeletjies en alliterasie in sy werke te gebruik, maar terselfdertyd “we have to trust in things that at the time seem whimsical, incidental, inauthentic”. Kentridge sê hieroor: “... drawing is a slow motion version of thought ... The uncertain and imprecise way of constructing a drawing is sometimes a model of how to construct meaning” (Danto 2001).<sup>20</sup> Kentridge sluit hierdeur direk aan by Walter Benjamin se konsep van die “dialektiese beeld”.



**Figuur 6.17 (a & b)**  
Twee stilbeelde uit Kentridge se film, *Felix in exile* (1994) van die landmeter, Nandi, wat haar tekeninge van die Johannesburgse landskap maak

Volgens Gerhard Richter (2002: 194) het Walter Benjamin die term “dialektiese beeld” geskep om na die oomblik van herkenning (“moment of recognisability”) te verwys en

<sup>19</sup> Hierdie hotelkamer in Kentridge se film, *Felix in Exile* (1994) verwys na ’n foto van Kasimir Malevich wat die plasing van die Suprematistiese kunswerke op die mure en die stoel in die een hoek van die kamer betref (Boris 2001: 36). In Kentridge se weergawe word sy minnares, Nandi, se gewaarwordinge en tekeninge van sy verlate Oos Randse mynlandskap; haar uitbeeldings en vertolkings van die geweldpleging; en verminkte liggame in die landskap teen sy Paryse hotelkamer se mure geplaas. Hierdie werke is meer as gewone tekeninge, want hul tree as verteller op om die uitgeweke Felix in te lig oor die stand van sake in sy geliefde Johannesburg. Hierdie werke herinner hom aan die landskapruimte wat hy liefgehad het en uit vrye keuse verlaat het om homself in ballingskap in Parys te plaas.

<sup>20</sup> *The Nation*. 2001. Danto, Arthur C. *Drawings for projection*. Verkrygbaar by: <http://www.thenation.com/article/drawing-projection> (10 Februarie 2012 geraadpleeg).



dit stem min of meer ooreen met die narratologiese onderskeid tussen verhaal en vertelling, asook storie en die hervertelling (*recounting*) daarvan. Beide die ‘droom’ (“dream”) en die ‘droomkwaliteit’ (“dreamness”) van die droom kan geëien word. Kentridge (2006: 104-105) beweer dat hy versigtig vir drome is, want om jou eie drome oor te vertel, is uiters vervelig en duister, terwyl as jy na iemand anders se drome luister, kan jy raakpunte kry. Hy sê ook dat ’n droom vir iemand wat ’n droom gedroom het, meer spesiaal is as vir iemand wat slegs daarna moet luister.

Die dialektiese beeld is dus “an image in which the vision of the image conflicts with the exhibition of the imageness of the image. It is a *dialectic* image since its two sides, the phenomenal appearance and the possibility of the condition of this appearance, only exist by means of each other and by projecting each other as its precondition” (Richter 2002: 194). Hierdie siening van Richter sluit aan by Richard Wollheim (1980: 214) se idee van “twofoldedness”, waarvolgens hy verklaar dat daar ’n ooreenkoms bestaan tussen die gelyktydige persepsie, die werklike objek (“seeing the object”, byvoorbeeld ’n persoon) en ’n skildery wat hom/haar verbeeld (“seeing the medium”). Richter beweer ook dat Benjamin elke fenomeen as dialektiese beeld beskou, want “... it only appears through its (hidden) phenomenality”. Omdat die fenomeen onherkenbaar is, ontstaan die dilemma dat die fenomeen as onherkenbaar aanvaar word en “leaving the recognition empty-handed” (Richter 2002: 194).

Daar is beslis verbande tussen Benjamin se konsep van die dialektiese beeld en Kentridge se uitbeelding daarvan. Net soos Benjamin, gebruik Kentridge die konsep van die dialektiese beeld om na historiese situasies te verwys – Benjamin het dikwels na die Jode-slagting in Nazi-Duitsland verwys, terwyl Kentridge sy verwysingsraamwerk plaas binne die Suid-Afrikaanse apartheidsruimte met wit teenoor swart en arm teenoor ryk en vir hierdie rede is Kentridge se film, *Felix in exile*, ’n uiters geskikte voorbeeld. Vir Benjamin word die verlede weergegee met die “... ‘pastness’ of the past, thereby ending the authority of the past over the present” (Richter 2002: 196). Benjamin verwys hierna as “Nou-Tyd” (*Jetztzeit*) wat by Benjamin ’n messiaanse betekenis het – tegelyk verlossend en veroordelend. Die leë landskap maak geleidelik plek vir ’n landskap wat met lyke besaai lê terwyl los koerantbladsye daaroor waai (Figuur 6.18 b). Hierdie beeld herinner aan foto’s van lyke wat in konsentrasiekampe geneem is (Figuur 6.18 a).



**Figuur 6.18 (a & b)**  
 Lyke voor 'n Joodse barak in die Buchenwald-konsentrasiekamp (a)  
 en 'n stilbeeld uit *Felix in exile* (1994) (b) wat lyke in die landskap verbeeld  
 wat deur koerante toegewaaï word

'n Vroulike landmeter, Nandi, staan voor die teodoliet (optiese waarnemingstoestel) terwyl sy haar rooi landmeter-merke in die landskap maak (Figuur 6.19). In 'n volgende toneel word sy met 'n astrolabium (hoekmeter) verbeeld terwyl sy na die hemelruim staar. Nandi se visie word op tweërlei wyse sigbaar: deur die rooi merke wat uit die aarde verrys asook die tekeninge wat sy in haar sketsboek maak (die bloeiende lyke in die landskap teenoor die ongewone sterrebeelde ('n badprop en 'n lopende kraan) in die hemelruim, vergelyk Figure 6.20 (a en b). Konstallasies (sterrebeelde) is 'n kernbegrip is in die denke van Benjamin en Adorno vir wie sommige van die sterkonstallasies herkenbare vorms aangeneem het, soos byvoorbeeld 'n gesig of 'n gebou. Met ander woorde, weer die idee van geheuebeelde wat onthou word en nou toegepas word, of iets wat waargeneem is.

Binne die film het water 'n belangrike rol en beide konstallasies vervul dus hierdie rol: met behulp van 'n kraan word die water getap en as die water behou moet word, is 'n badprop noodsaaklik. Volgens Weigel (1996: 23) onderskei Benjamin tussen verskeie

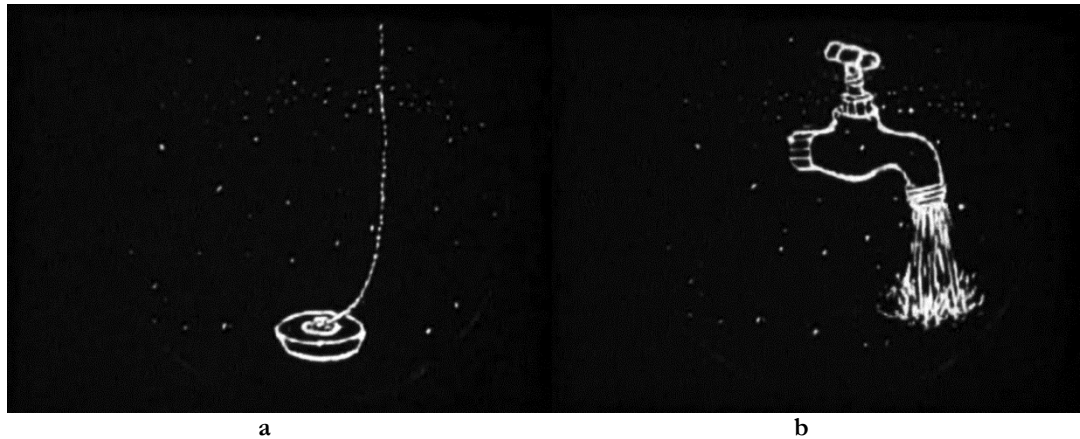
beeldtipes en kombinasies in sy skrywes, te wete, 'n *Schriftbild* ('n grafiese beeld soos byvoorbeeld Nandi of Felix), 'n *Traumbild* (droombeeld), 'n *Bild der Geschichte* ('n beeld van die geskiedenis), 'n *Erinnerungsbild* ('n mnemiese beeld), 'n *Denkbild* ('n denkbeeld), en 'n *dialektische Bild* ('n dialektiese beeld). Nandi teken dit wat sy waarneem en beklemtoon, merk en dokumenteer die menslike inmenging in die landskap met dieselfde rooi merke as wat Kentridge in sy *Colonial Landscape*-reeks gebruik het (Figure 6.17 a en b).



**Figuur 6.19**  
In hierdie stilbeeld uit *Felix in exile* (1994) word Nandi uitgebeeld waar sy haar wêreld met 'n teodoliet beskou

Sy neem die landskap waar deur haar teleskoop, “... turning the empty landscape into a space of surveillance” (Aronowicz 2009b: 16). Miriam Aronowicz (2009b: 16) beweer dat Nandi se unieke plek in die landskap na die panoptiese strukture van die koloniale ruimte te verwys: “Kentridge refuses to see the ‘empty’ African landscape as a *terra nulla* but as an ultimate space of control”.<sup>21</sup> Terwyl Nandi die groot, oop ruimtes en sterreheemel van die Oos-Rand met haar toerusting waarneem en dit teken, sit Felix geïsoleerd in sy Paryse hotelkamer en kyk virtueel na haar informatiewe tekeninge wat in sy tas verskyn – bykans soos 'n voorloper van 'n skootrekenaar met internetverbinding. Deur haar tekeninge kontroleer Nandi dit wat Felix waarneem en sy hou hom op hoogte van gebeure in Johannesburg. Die band tussen die twee karakters word geleidelik al sterker, totdat sy geskiet word en haar liggaam met die landskap een word, soos al die ander slagoffers voor haar.

<sup>21</sup> *Terra nulla*, oftewel *terra nullius* (Lat.), verwys na ‘niemandslaan / grond wat aan niemand behoort nie’. “Starting in the 17th century, *terra nullius* denoted a legal concept allowing a European colonial power to take control of “empty” territory that none of the other European colonial powers had claimed” Verkrygbaar by: (<http://homepages.gac.edu/~lwren/AmericanIdentitiesArt%20folder/AmericanIdentitiesArt/Terra%20Nullius.html>)



**Figuur 6.20 (a & b)**

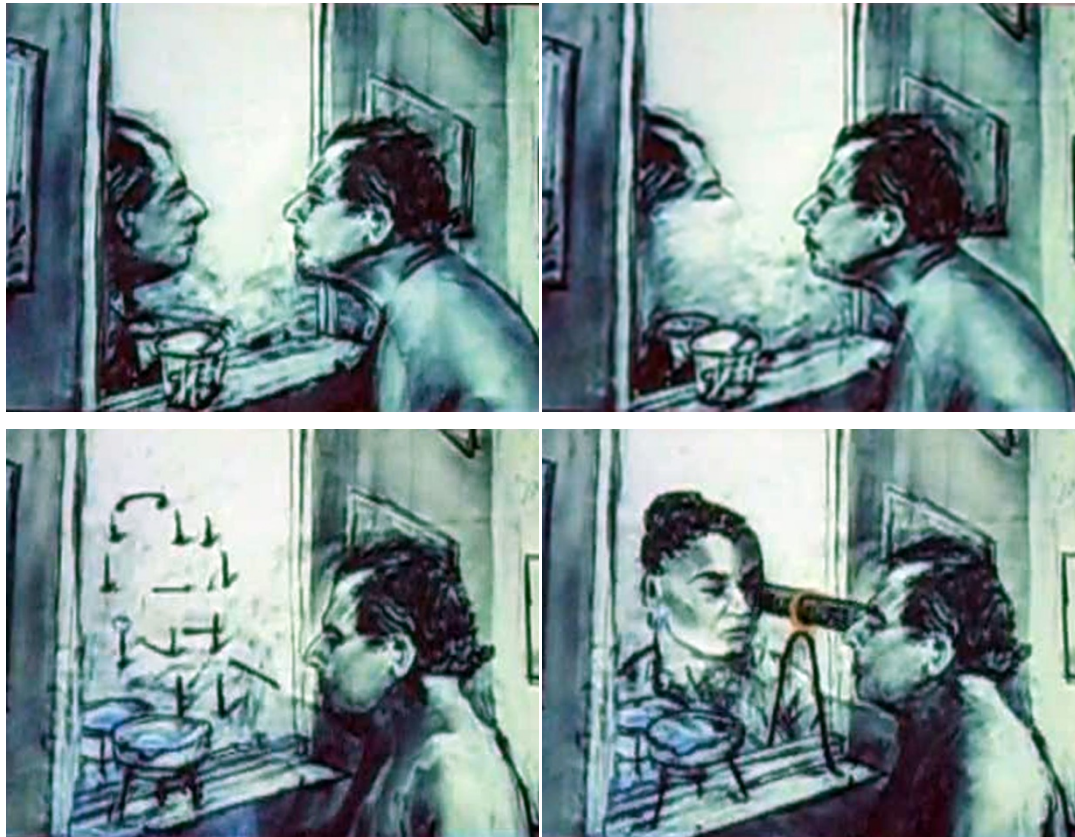
Twee stilbeelde van Nandi se waargenome sterkonstellasies: 'n badprop (a) en 'n oopgedraaide kraan (b) uit Kentridge se animasiefilm, *Felix in exile* (1994)

Alhoewel die naakte Felix geïsoleerd in sy karig gemeubileerde Paryse hotelkamer voorgestel word, kyk hy na Nandi se tekening wat hom met haar verbind. Wanneer hy na sy eie weerkaatsing in die spieël staar terwyl hy skeer, word sy gesig strook vir strook uitgevee. Geleidelik word die uitgeveegde spieëlruimte met Nandi se gesig vervang. Hulle neem mekaar waar met behulp van 'n dubbelteleskoop. Bogenoemde voorbeeld van *mise en abyme* (selfreflektiewe passasie) verwys na Kentridge se spesifieke maakproses van die film en lewer voorts kommentaar op Kentridge se werkswyse. Die kyker sien nie vir Nandi direk nie, maar deur Felix se verlange en herinnering aan haar. Derrida omskryf hierdie temporele verhouding tussen twee ruimtes as *différance*.

Rosalind Krauss (1993: 260) beweer dat *différance* neerkom op verwysings na die verlede soos “I was here” of “Kilroy was here”, bykans soos 'n tipe leidraad. In *Felix in exile* stuur Nandi voortdurend vir Felix getekende verwysings (byvoorbeeld die lyke in die landskap), herinneringe aan Johannesburg (byvoorbeeld die leë landskap teenoor die beeldryke sterrehemel) en die politieke toestand van Suid-Afrika. Krauss (1993: 260) brei uit op haar verklaring: “For if to make a mark is already to leave one's mark, it is already to allow the outside of an event to invade its inside; it cannot be conceived without ‘the nonpresence of the other inscribed within the sense of the present’”. Net soos Nandi die verminkte en bloeiende lyke in die landskap teken, word sy eendelik ook slagoffer van die geweldstoestand.

Net soos in van die vorige films word water as simbool van wedersydse liefde in *Felix in exile* gebruik. Kentridge stel die tydelike verhouding tussen die twee ruimtes (dié van Nandi en Felix) voor deur die water tussen die onderskeie ruimtes heen en weer te laat speel. Christov-Bakargiev (1998: 42) beweer dat Kentridge voortdurend water (nat)

teenoor landskap (droog) uitbeeld en hy voer dit gepas uit: sy landskaptekening is met houtskool- en uitveermerke gemaak, terwyl die water met blou pastelle aangetoon is. Sy stel dit soos volg: “This wet imagery of love and sex is presented in opposition to the dry mining landscape”. Die stygende watervlak vernietig beide Felix en Nandi se ruimtelike grense en veroorsaak dat die prente op Felix se muur binne die hotelkamer begin ronddryf; Nandi se sketse val van haar tekenbord af; en die tekening in Felix se tas val uit en waai saam met velle koerantpapier oor die bloeiende lyke in die landskap.



**Figuur 6.21 (a, b, c & d)**

Vier stilbeelde uit Kentridge se *Felix in exile* (1994) wat Felix en Nandi se spieël-ontmoeting voorstel

Die afgelope gebeure skep ’n ruimtelike sprong na Nandi se realiteit asook ’n verplasing in tyd as hy haar en hul ruimtes onthou. Op hierdie oomblik verskuif Felix se visie na die Oos-Randse mynlandskap. Die film handel in essensie oor vergeet en onthou.<sup>22</sup> Die kyker word gekonfronteer deur ’n dubbelbeeld wat sinspeel op beide Felix en Nandi se lewenswêreld en verhaalruimtes. Die spieël verbeeld altyd Nandi se

<sup>22</sup> “*Felix in Exile* was made at the time just before the first general election in South Africa [between September 1993 to February 1994], and questioned the way in which the people who had died on the journey to this new dispensation would be remembered – using the landscape as a metaphor for the process of remembering or forgetting” (William Kentridge 1998 [1997]: 90).

wêreld soos gesien van Felix se posisie, in teenstelling met die vorige gedeeltes waar sy in die landskap en onder die sterre staan (Figuur 6.21 (a, b, c, en d)).

Die film eindig tragies wanneer Nandi deur 'n dwaalkoeël getref word terwyl sy in 'n poel water swem. Haar liggaam versmelt en disintegreer net soos vele ander liggame met die omgewing (Figuur 6.22). Waar Nandi geval het, is nou net 'n hoop grond, klippe, hout, staalpype en waterpoele. Aronowicz (2009b: 14) skryf hieromtrent:

With these images Kentridge is exploring landscape's ability to neutralize its own space, to hide its trauma and to wash away its truths. He states, 'the difficulty we have in [...] the way that things that seem so indelibly imprinted on our memories become illusive, memory is mirrored in the way in which the terrain itself cannot hold onto the events played upon it.' Kentridge's film is a traumatography of the land, the writing of forgotten trauma back into the space in which it occurred.

Beide William Kentridge en Penny Siopis gebruik afbeeldings van koloniale landskappe in hul werk. Sy gebruik reproduksies van koloniale landskapillustrasies as inspirasie vir haar werk, *Terra Incognita* (1991). Die term *terra incognita* beteken letterlik 'nie weet nie'. Siopis gebruik elemente wat deur die dinamiese strata van die geskiedenis, geheue en weergawe gevorm is. Sy verklaar dat sy hul voorkeure "via particular conventions [declare], generalizations and stereotypes – covertly but nevertheless obviously (in hindsight)".<sup>23</sup> Kentridge maak negentiende-eeuse reisillustrasies wat hy, *Colonial landscapes* (1996), gedoop het en hy merk hul met landmetermerke om die verband tussen beskrywing en toe-eiening (*appropriation*) aan te toon. In haar vroeëre werk, *Patience on a monument – a history painting* (1988), kyk Siopis krities na die geskiedenis soos waargeneem deur 'n wit patriarg. Die werk verbeeld 'n anti-heroïese swart vrou wat op 'n hoop rommel sit besig om 'n lemoen te skil. Die oneindige vista agter haar is saamgestel uit 'n magdom illustrasies en prente van avonturiers, sendelinge, boere, slawe, ensovoorts wat uit skoolgeskiedenis-handboeke gefotostateer is, vasgeplak en bo-oor geveerf is. Volgens Sue Williamson (1989: 20) verteenwoordig hierdie rekord 'n spesifieke en bevooroordeelde siening en sy verklaar verder: "The terrain of sexual politics and its part in the landscape of oppression and discrimination is one that Siopis has explored with considerable energy".

Felix besef dat hy niks kan doen om die landskap te rehabiliteer nie en dat hy alleen en meer hulpeloos as ooit in die landskap staan. Felix verskyn in die slottonele waar hy steeds nakend en soos gewoonlik met sy rug na die toeskouer midde-in 'n leë en

---

<sup>23</sup> <http://www.davidkrutpublishing.com/15747/william-kentridge-reeds>

nostalgiese landskap voorgestel word (Figuur 6.23). Hierdie verbeelding van ’n rug na die toeskouer sluit aan by die rugfiguurmotief (figure van agter gesien) in die kunsgeskiedenis soos Van den Berg dit bespreek in sy essay *Na-beeld/Na-beelding: stedelike gelykenisse* (2009). Hy beweer dat hierdie rugfiguurmotief dikwels gebruik word om na stedelike, manlike figure te verwys, byvoorbeeld Gustave Caillebotte se *Man by die venster* (1875).

Kentridge stel altyd vir Felix van agter voor – Felix kan, met ander woorde as ’n gesiglose persoonlikheid beskou word omdat hy altyd van agter gesien word. Van den Berg (2009) skryf: “Allerlei gesiglose detail en kleinighede word soos gelaatstrekke ontsyfer, as uitings van imaginêre karaktertrekke”.<sup>24</sup> Resina (2003: 12) beweer dat nabeelding by films lê in die beweging tussen verskillende stilbeelde “that produces a new form of awareness in the instant of the object’s vanishing” omdat geheuebeelde (*visual memory*) deel van die tipiese nabeeldingprosesse is.



**Figuur 6.22**

Stilbeeld met Nandi se lyk in die landskap uit Kentridge se *Felix in exile* (1994)



**Figuur 6.23**

Stilbeeld van die naakte, hulpelose Felix in die landskap uit Kentridge se *Felix in exile* (1994)

### 6.2.6 *History of the main complaint* (1996)<sup>25</sup>

In Kentridge se sesde film, *History of the main complaint*,<sup>26</sup> open die film met die visuele voorstelling van ’n verlate straat in die stad, waiende koerante en sirenes. Die visuele

<sup>24</sup> [http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd+print\\_article&news\\_id=73788&cause\\_id=1270](http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd+print_article&news_id=73788&cause_id=1270).

<sup>25</sup> 35 mm film wat op video en laserskyf oorgedra is, duur 5 minute 50 sekondes. Hierdie film se première was tydens die *Fault Lines: Inquiries into Truth and Reconciliation*-uitstalling. Hierdie groeptoonstelling (13 uitstallings) is gehou in die Leerdam Bastion, Kasteel, Kaapstad (16 Junie – 31 Julie 1996). Prof Jane Taylor was die kurator van hierdie uitstalling. Kentridge se film was op ’n klein witbord geprojekteer wat op ’n esel staangemaak is.

*Fault Lines* was ’n reeks kulturele gebeure om die Soweto-opstand (1976) 20 jaar gelede te herdenk, bestaande uit ’n kunsuitstalling wat die kwessies rondom waarheid en versoening ondersoek het, asook ’n reeks poësievolesings deur Suid-Afrikaanse skrywers.

vertelling word daarna na 'n hospitaalruimte met wit gordyne verskuif. In die volgende toneel lê Soho, geklee in tradisionele strepiespak en das, in sy hospitaalbed. Hy is in 'n koma en is aan 'n ventilator/respirator gekoppel (Figuur 6.24).



**Figuur 6.24**  
'n Stilbeeld van Soho, gekoppel aan 'n respirator uit Kentridge se film, *History of the main complaint* (1996)

Wanneer die dokters (ook geklee in potloodstrepiespakke) een na die ander (Figuur 6.25) hom met hul stetoskope beluister, word Soho se onderbewuste en duistere verlede visueel aan die toeskouer blootgelê. Binne die bestek van 'n paar minute is daar tien bykans identiese dokters, net soos Soho, geklee in potloodstrepiespakke, om sy bed; elk gewapen met 'n stetoskoop om hom te beluister. Daar bestaan selfreflektiewe verbande tussen die Soho-karakter, Kentridge en die tien dokters rondom sy bed. Alhoewel al tien dokters oor dieselfde gelaatstrekke as Soho beskik, fokus hul met hul stetoskope “that bore down through him in a manner reminiscent of his French press going through the earth” (Rosenthal 2009: 45) op Soho en sy toestand (hede en verlede).

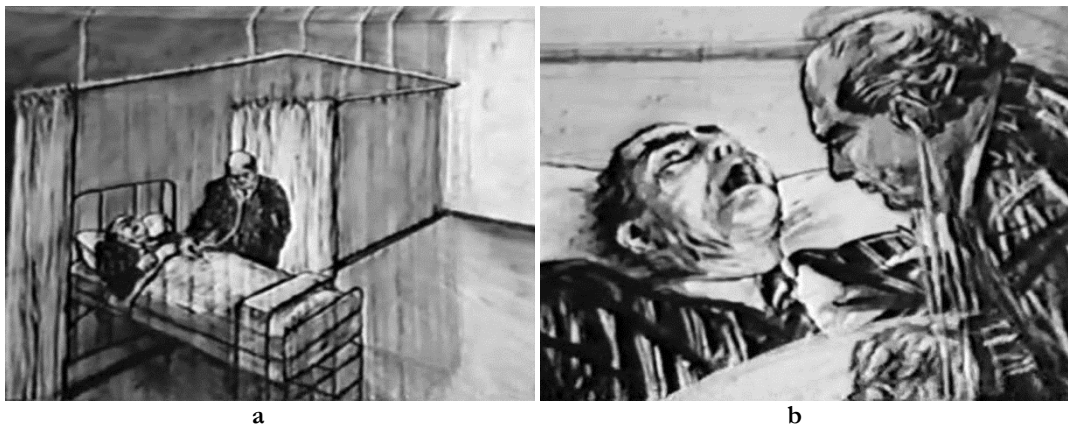
Die selfstandige beweging en metamorfose van die getekende X-strale sinspeel op prosesse van meganisering en industriële tegnologie wat outonoom word en die menslike liggaam en gees oorneem. Die sensor beweeg deur Soho se liggaam en beweeg met sy ruggraat af (Figuur 6.27), op dieselfde wyse as die cafetière-dompelaar in *Mine* (Figuur 6.26). Terwyl die dokters se stetoskope op sy bors druk, vertoon die X-

<sup>26</sup> “The film started as a sketch for an opera project scheduled for next year. I needed to see whether it was possible to combine the technique of charcoal animation I use, with the music of Monteverdi. And to see whether there was a rapport between the 17th-century music and the very 20th-century systems of viewing the body – CAT scans, sonar’s, X-rays, Magnetic Resonance Imaging etc.” (William Kentridge 1998 [1996]: 110).



straalfoto's onder meer 'n ou swart bakeliet-telefoon en pons op Soho se ribbes wat moontlik aandui dat Soho se lewe deur die roetines en dwingelandy van meganiese produksieprosesse geannekseer of gekoloniseer is. Rudolf Frieling (2009: 154) beskryf dat Soho se emosionele verhouding met tegnologie verbind kan word met beelde van tasbare voorwerpe soos die ou swart bakeliet-telefoon wat hy uit sy kinderdae onthou.

Volgens Susan Buck-Morss (1989: 110) het Benjamin ten tye van die surrealisme verouderde voorwerpe (eerste generasie industriële produkte) as vreemde relieke ontgin, want daar was “a thirst for the past”. Buck-Morss (1989: 70) beweer voorts dat Benjamin twee tydperke onderskei het: die eerste het stadig oor miljoene jare ontwikkel en die tweede wat met die industriële revolusie begin het en daaglik verander het. Frieling vervolg dat objekte, vir Walter Benjamin, “signifiers of civilization processes” geword het en dat hy gevolglik 'n essay die lig laat sien het oor die binnedring van die telefoon in die bourgeois interieur – “... pointing out that it is precisely the distance of an instrument or the obsolescence of a technology that allows one to access long-repressed memories of childhood”. Ondanks die komateuse staat van sy liggaam, is sy gees dus nog teenwoordig in sy magtige Soho-ryk. Wanneer nog dokters langs sy bed hul stetoskope op sy hulpelose liggaam plaas, is dit nie Soho se interne organe wat op die sonarskerm vertoon word nie, maar onder andere 'n braaistuk en elektrodes wat aan iemand se toon en skrotum gekoppel word.

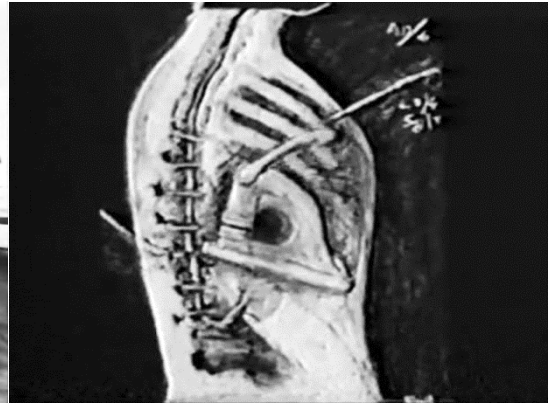


**Figuur 6.25 (a & b)**

Twee stilbeelde uit *History of the main complaint* (1996) van William Kentridge. Die figuur links (a) verbeeld die eerste dokter wat Soho kom ondersoek, later volg nog nege ander. In die figuur regs (b) lê Soho steeds in 'n koma met 'n dokter wat net soos hy lyk wat oor hom leun



**Figuur 6.26**  
 Stilbeeld uit Kentridge se film, *Mine* (1991)  
 wat Soho verbeeld waar hy die  
 cafetière-dompelaar druk



**Figuur 6.27**  
 Stilbeeld uit *History of the main complaint* (1996)  
 wat op die X-straalmonitor aantoon hoe die  
 sensor deur Soho se liggaam beweeg

Hierdie sonarbeelde transformeer tot 'n voorstelling van die omgewing wat deur die voorruit van 'n bewegende motor waargeneem word. Terwyl Soho hierdie motor in die nagtelike ure bestuur, sien hy hoe mense aangeval, vermoor en hul liggame/lyke bloot langs die pad gelaat word. Hierdie geheuebeelde van Soho sluit aan by Proust se idees van onderdrukte ervarings en onwillekeurige geheuebeelde wat hy *mémoire involontaire* noem en Benjamin geparafraseer het as “portraits that are for the most part isolated and only mysteriously present” (Gumbrecht 2003: 122). In die derde volume van sy seminale werk, *À la recherche du temps perdu* (1913-1927 (sewende volume)), getiteld *Le Côté de Guermantes* (1920/21), staar Marcel (eerste persoonsverteller) na die Saint-Loupehuwel wat net-net deur die mis sigbaar word en hy maak dadelik 'n assosiasie tussen die vorm van die heuwel/koppie (vrywillige geheue) en 'n *madeleine*-koekie (onwillekeurige geheue) wat hy uit sy kinderdae onthou.<sup>27</sup> Die vrywillige geheue verwys na verworwe intelligensie wat gevorm is deur die doelbewuste poging om gebeure, mense en plekke te onthou. As die vorm van die heuwel met die van 'n *madeleine* geassosieer kan word, is die teenoorgestelde ook waar.

Na Soho se motorongeluk lê hy komateus in die waaksaal van 'n hospitaal. Hy is aan 'n verskeidenheid sonaragtige-masjiene gekoppel wat aanvanklik beelde van sy ingewande skandeer en op skerms langs sy bed vertoon. Die stetoskoop wat oorspronklik 'n luisterapparaat is, verkry nuwe verkenningkwaliteite sodat dit met sy keel en slukderm afbeweeg en selfs tussen sy ribbes deurbeweeg. Wanneer drie dokters se stetoskope

<sup>27</sup> *Madeleine* of *petite madeleine* is 'n tradisionele klein, soet sponskoekie (*gênoise*) wat in 'n kenmerkende skulpvorm gevorm is. Die koekies is oorspronklik afkomstig van die dorpië Commery en Liverdun, in die Lorraine-streek, noord-oois Frankryk.

deur die beddegoed na sy bobeen ‘luister’, word ’n sonaragtige beeld van sy bors op die skerm vertoon. Hierdie sonarbeeld van sy bors vervorm om onder meer ’n pons en telefoon te vorm. Dan verander die sonarbeelde van liggaamsdele na beelde wat moontlik uit ’n bewegende motor waargeneem is – aanvanklik op die oop pad, dan in ’n beboude stadsomgewing en ’n beboste omgewing. Dit wil al voorkom asof die tydsbeleving hier deurmekaar loop, want terwyl Soho tans in sy hospitaalbed lê, herleef hy sy laaste rit in sy motor voor die ongeluk (verlede). Rosenthal (2009: 45) beskryf Soho se toestand as: “real, imagined, or emotional – in a nation still dominated by apartheid. Soho has become delirious, entering a coma state in which he recalls past violence”. Nou in sy komateuse toestand beleef hy beide die rit en sien hy ‘spookbeelde’ uit sy verlede van mense wat geskop, wreed aangeval en aangerand word en selfs dood langs die pad lê en met rooi kruise gemerk:

These external lacerations are set against Soho’s internal wounds, and a correspondence is established between the pain inflicted on others and the self-brutalisation of Soho’s soul (Christov-Bakargiev 1998: 110).

In die slotmomente van die film skrik Soho wakker en sit regop op sy bed (tans), voordat die kyker Soho in al sy glorie terug op kantoor beleef (toekoms).

Michael Godby (1998b: 179) beweer in sy essay “William Kentridge’s ‘History of the main complaint’ – narrative, memory, truth” dat Soho se motorrit as metafoor vir die verlede gesien moet word wat die geweld van die verlede bevraagteken het en die impak daarvan op die hede ondersoek het. In die truspieëltjie word Felix se oë sigbaar wat met ’n starende blik na die kyker staar. As dit ’n werklike spieël was, sou die kyker se oë hier verbeeld gewees het. Dit is nie die eerste keer dat die kunstenaar se oë in ’n truspieëltjie verbeeld word nie – Kentridge het reeds hierdie “oë in ’n truspieëltjie”-beeld in sy vroeë werk, *Swinging Lady* (1986) (Figuur 6.29), gebruik om na sy onthou (*memory*) en die verlede te verwys. Benezra (2001: 15) verwys daarna soos volg: “memory — Kentridge’s own, but also shared cultural and political memory in postapartheid [*sic*] South Africa”. Kentridge se vroeë houtskooltekening, *Swinging Lady*, herinner aan Jean-Honore Fragonard se olieverskildery, *Les basards heureux de l’escarpolette* (1767-68) (Figuur 6.28), en verwys ook na Benjamin se *Angelus Novus*-konsep. Deur die beeld van Kentridge se oë in die truspieëltjie in die werk, *Swinging Lady*, het hy na Fragonard se skildery teruggeskou. In teenstelling met die ideale tuin van die Fragonard-werk, swaai die vrou in Kentridge se tekening oor ’n wrakwerf vol karwrakke en motoronderdele, terwyl ’n dansende paartjie salig onbewus is van hul

onmiddellike omgewing. Beide die vrou op die swaai en die dansende paartjie maak ‘wind’ deur hul onderskeie gesuggereerde bewegings.



**Figuur 6.28**  
Jean-Honore Fragonard.  
*Les basards heureux de l'escarpolette*  
(1767-1768)



**Figuur 6.29**  
William Kentridge se tekening  
*Swinging Lady* (1986)

Volgens James Donald (Jenks 1995: 93) het Walter Benjamin ’n obsessie met *Angelus Novus*,<sup>28</sup> of nuwe engel-konsep gehad. Volgens Žižek (1992: 72) het die waaierende wind ’n verdere betekenis in okkultiese films, byvoorbeeld James Wood se waaierende hare in die klimakteriese oomblikke van die wetenskapfiksiefilm, *Videodrome* (1983). Benjamin gebruik ook die beeld van die waaierende wind om te verwys na die “storm blowing from out of paradise”. In Walter Benjamin se essay, *Theses on the philosophy of history*,

<sup>28</sup> Volgens Richter 2002: 174 het Benjamin se voorliefde vir *Angelus Novus* ontstaan nadat hy Paul Klee se waterverfskildery met dieselfde titel aangekoop het (München, 1921). Klee se werk stel “an encounter between angels and humans” voor en was deel van Benjamin se versameling vir baie jare, ook tydens sy ballingskap. Na sy vertrek uit Parys het Georges Bataille die werk vir hom in die Bibliothèque Nationale bewaar. *Angelus Novus* was vir Benjamin “a picture for meditation” en “a memento of a spiritual vocation”. In hierdie werk word die engel frontaal verbeeld met gespreide vlerke en ’n effense oop mond met heilige boekrolle in plaas van lokke. Vir hom het hierdie engel die rol van boodskapper vervul.

omskryf hy die gnostiese betekenis wat Paul Klee se *Angelus Novus* op sy katastrofale opvatting van die geskiedenis gehad het. Benjamin (1950: 259-260) beskryf die engel met starende oë, 'n oop mond, gespreide vlerke en 'n gesig wat na die verlede gedraai is. Wanneer 'n reeks gebeure sigbaar word, word 'n enkel katastrofe uitgesonder en by sy voete gewerp. Die engel wil bly staan, maar 'n “storm is blowing from Paradise ... caught in his wings with such violence that the angel can no longer close them”. Die storm werp die engel met sy rug gekeer na die toekoms in, terwyl “the pile of debris before him grows skyward”. Deur middel van hierdie storm word vooruitgang bewerkstellig.

Benjamin se *Angelus Novus*-konsep sluit in wese direk aan by Kentridge se animasiefilm, *History of the main complaint* (1996). Wanneer Soho in die nag in sy motor ry, tref dit 'n voetganger wat oor die pad hardloop – die komateuse Soho skrik wakker en maak sy oë oop. Die skanderings en x-strale van sy liggaamsdele verander na prente van kantoortoerusting: 'n optelmasjien, 'n kladblok, 'n kramdrukker en 'n telefoon. Enkele sekondes voordat die film eindig, word die gordyne rondom Soho se hospitaalbed oopgetrek (die toekoms): hy sit by sy lessenaar met sy kantoortoerusting wat voor hom gerangskik is, hy beantwoord sy telefoon wat lui, terwyl die papier wat uit sy optelmasjien kom oor die tafelloppervlak krul.

In die vroeëre films was die visuele eenwording van Soho en Felix se karakters net 'n suggestie; nou is dit realiteit (Christov-Bakargiev 1998: 110). Deur hierdie optiese spel van na-beelding beleef die kyker, met ander woorde die gevegte langs die pad asook die ongeluk saam met die bestuurder. Volgens Van den Berg (2009) se artikel oor na-beelding kan dit as: “[...] 'n soort verbeeldingsgeleide sintuiglike waarneming wat normaalweg bo-oor die grense van bewuste en onbewuste, persoonlike en onpersoonlike, individuele en gemeenskaplike ervaring optree”,<sup>29</sup> beskryf word. Hierdie “verbeeldingsgeleide sintuiglike waarneming” waarvan Van Den Berg praat, kan mens direk van toepassing maak op die motorrit wat in hierdie film verbeeld word. 'n Mens kan dus bykans sê dat die kyker net so skuldig is as die bestuurder van die motor, want hy het al die gebeure eerstehands meegemaak. Alhoewel die ruitveërs poog om die beelde uit te vee, verskyn dit elke keer weer opnuut op die skerm. Die spanning in hierdie

---

<sup>29</sup> [http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause\\_dir\\_news\\_item&cause\\_id=1270&news\\_id=73788&cat\\_id=201](http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=73788&cat_id=201)

animasiefilm word verder deur die treffende Monteverdi-madrigaal, telefone wat lui, loeiende sirenes en die getekende klanke van die sonarmasjien, versterk.



**Figuur 6.30 (a & b)**

In die linkerkantse stilbeeld (a) beweeg die figuur voor Soho se motor in en word getref. In figuur b (regs) het Soho pas wakker geword uit sy koma en kom effe regop in sy hospitaalbed

Die film maak dit nie duidelik of Soho van die daaropvolgende ongeluk droom, of dit werklik beleef het nie. Sy motor het 'n figuur in die pad getref (Figuur 6.30 a). Die impak van hierdie ongeluk laat hom sy inherente skuld besef, hy word wakker uit sy koma en sit regop in sy hospitaalbed (Figuur 6.30 b). Hierdie tonele kan dan ook as klimaks in die film gesien word – die oomblik waarop Soho besef dat elke mens skuld dra vir die wrede geskiedenis van hierdie land (Godby 1998b: 179-180 en Godby 1998a: 100-111). Dubow en Rosengarten (2005: 193) betrek 'n verdere historiese implikasie van die keerpunt in die verhaal:

... Soho is not a man-made insensible because of the weight of what he has seen, but rather because of the burden of what he has not yet seen. What this means is that the moment of regained consciousness, for Kentridge's character, can be understood as an enlivening to history, or, more strongly, as an enlivening by history.

Daarna volg enkele terugflitse na 'n gesonde Soho by sy studeertafel, gestrooi met papiere, maar met die hospitaalgordyne rondom hierdie kantoorruimte (Figuur 6.31). Dit staan in direkte kontras met sy huidige hulpelose bewustelose toestand. Wanneer die sonar oor sy liggaam beweeg, verskyn items uit sy kantoor, byvoorbeeld 'n telefoon (Figuur 6.32), in plaas van sy ingewande. Die volgende vrae kom by die kyker op: is dit terugflitse na 'n voorgeskiedenis van die koma? of is dit dalk terugskoue vanuit sy ontwaakte, herstelde toestand (in die hede) na 'n koma in die verlede?



**Figuur 6.31**

In hierdie stilbeeld word Soho voorgestel by sy oorvol lessenaar met die hospitaalgordyne wat sy ruimte omvou



**Figuur 6.32**

Hierdie stilbeeld toon een van die ongewone sonarbeelde wat verskyn as die sonar oor Soho se liggaam beweeg

Dit wil voorkom asof die val van sy ryk ook tot sy bedenklike mediese toestand aanleiding gegee het. Kentridge het getuienis, skulderkennings en verklarings wat kort vantevore gedurende die Waarheids-en-Versoeningskommissie-verhore gemaak is, as inspirasie vir *History of the main complaint* (1996) gebruik. Gedurende hierdie verhore het individue in die openbaar vertel hoe hul menseregte gedurende die apartheidsregime aangetas is. Christov-Bakargiev (1999: 71) beklemtoon Kentridge se twyfel en reserwes aangaande versoeningspogings in haar verklaring:

Perhaps this is Kentridge's underlying fear in making this film: will the citizens of South Africa use the TRC as a way of compartmentalizing their sense of responsibility for crimes penetrated in the past, and will this affect the way they work together towards a better future?

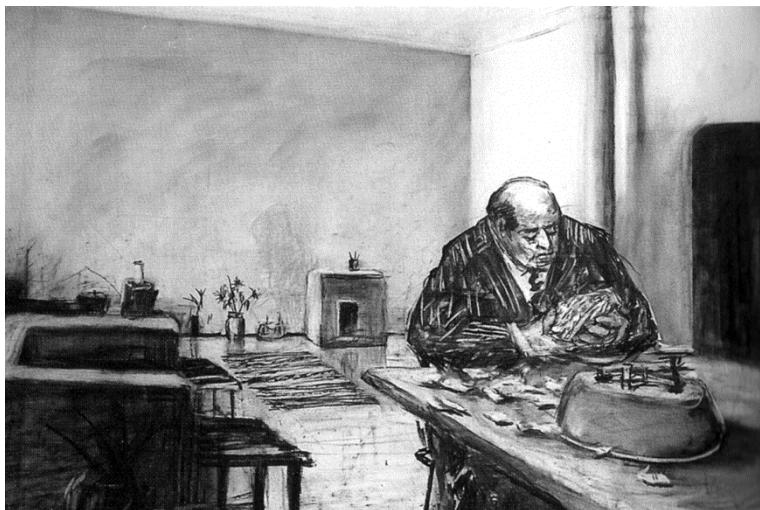
Die vraag word egter nie in die film beantwoord nie. Die onderliggende tema van hierdie film is eerder Soho se erkenning van medepligtigheid aan skuld en verantwoordelikheid vir die wandade wat in die verlede gepleeg is, in kommunale sin en nie slegs sy eie aksies (of gebrek daaraan) nie.

Die verloop van tyd in hierdie film is ook nie chronologies nie, want tyd word omgekeer in die grootste gedeelte van die film om Soho se toestand in die hospitaalbed te kwalifiseer. Hierdie film verbeeld dus nie 'n chronologiese opbou in verhaaldebeure nie – van die eerste toneel tot die laaste nie – maar konsentreer eerder op die kardinale rol wat “front” en “back flashes” in sy vertelstrategie speel; die filmiese realisering van narratiewe analepses en prolepsis deur middel van sy tekeninge.

Die film konsentreer op die sigbare pyn op Soho se gesig asook die hoogs ontwikkelde mediese toerusting wat Soho se verlede blootlê. Die tegnologie van mediese

diagnostiek en monitering van die liggaam word getransformeer tot juridiese en etiese ondersoek, ondervraging en beoordeling. Hierdie soeke na sogenaamde waarheid (en dit wat Soho in sy verlede verkeerd gedoen en hanteer het) beklemtoon die dualiteit van hierdie film verder.

Volgens Christov-Bakargiev (1999: 71) slaag *History of the main complaint* as film daarin om visueel aan te toon hoe individue probeer om hul wrede verledes toe te smeer, te ontwyk en te vergeet. Die film se slim einde noop die kyker om self te besluit of Soho se morele groei blywend gaan wees of nie, veral noudat hy weer gelukkig in sy ou omgewing voorgestel word. In *History of the main complaint* speel die tekening en daaropvolgende animasie daarvan dus 'n belangrike rol in die realisering van die verhaal. Branigan (1992: 1) skryf dat “making narratives is a strategy for making our world of experiences and desires intelligible”.



**Figuur 6.33**  
Tekening uit *Weighing ... and wanting* (1997) wat Soho verbeeld by die tafel met papierfragmente en 'n skaal terwyl hy 'n rots in sy hand vashou

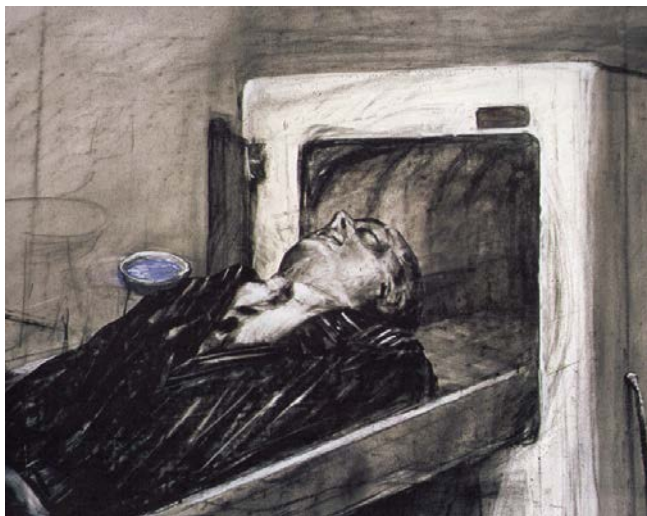
### 6.2.7 *Weighing ... and wanting* (1997)

Kentridge se sewende film *Weighing ... and wanting* (1998)<sup>30</sup> kan bykans as direkte vervolg op *History of the main complaint* gesien word, omdat dit ook oor die verbeelding van tydsverloop (met vergeet en onthou as sleutelemente) en versoening handel. Die geanimeerde film begin met die voorstelling van 'n delikate wit koppie en piering met 'n blou randjie. Die koppie is met 'n stomende vloeistof gevul. Die toneel verskuif na

<sup>30</sup> Kentridge dui aan dat die volgende droom die beginpunt van hierdie film was: 'n Vreemdeling het na hom (Kentridge) in 'n wagkamer gekom, hom probeer kalmte en gesê dat hy na beelde en teks op die kamermuur moet kyk. Dit het Kentridge onmiddellik aan die skrif teen die muur laat dink (Kentridge (*The Comfort of a Stone*) in Christov-Bakargiev 1998: 138).



'n leë sitkamer wat verwarm word deur 'n kaggel, 'n bos blomme, 'n skaal en papierfragmente wat oor 'n tafel versprei lê (Figuur 6.33).



**Figuur 6.34 (a & b)**

In die boonste figuur (a) word 'n lyk in die verassingsoond by Dachau gestoot. In Kentridge se tekening (links) word Soho op bykans dieselfde wyse in die skandeermasjien gestoot as die Joodse lyke

In die volgende toneel word die woorde *Weighing ...* en kort daarna, *... and wanting* op 'n muur<sup>31</sup> in die vertrek, geskryf. Adorno se konsepte van kunswerke as *apparition*,<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Vir hierdie film gebruik Kentridge die metafoer van *skryf aan 'n muur*. Die verwysing hiervoor kan na Daniël 5 teruggevoer word: Belsasar (die Babiloniese koning Nebukadneser se seun), het 'n visioen van 'n losstaande hand wat op die paleismuur skryf: *mené mené tekél ufarsín* (Daniël 5:25), oftewel getel, geweeg en verdeel. Die enigma rondom die aksie lê in die feit dat net Belsasar die bewegende hand en die skryfaksie kan sien, maar hy dit nie kan verklaar of verstaan nie, omdat dit in antieke Hebreeus geskryf is. Daniël het die visioen soos volg verklaar: **Mene:** God beskou u heerskappy [Belsasar] se dae as getel en sal hierdie ryk tot 'n val bring. **Tekel:** U is geweeg in die skaal [van die lewe] en te lig bevind. **Parsin:** U koninkryk is verdeel en sal vir die Mede en Perse gegee word. Volgens legende is Belsasar daardie aand vermoor en sy koninkryk deur 'n ander regering vervang (Daniël 5:30).

seismogram,<sup>33</sup> monade (eenheid), gewond en dissonant (vals / teenstrydig) tipeer die gevorderde avant-garde kunswerk as *Menetekel*. *Menetekel* sinspeel op 'n verwantskap tussen Kentridge en die kritiese teorie van die Frankfortse skool: kritiese kuns is nie polities diensbaar nie, maar as die mees gevorderde kuns in 'n gevorderde-kapitalistiese samelewing lewer die kunswerk indirekte sosiale kommentaar deurdat dit duister, of ontoeganklik is, onverstaanbaar en filosofiese uitleg benodig.

Binne enkele oomblikke word die stabiliteit versteur deurdat Soho se liggaam in die MR-skandeerder gestoot word (Figuur 6.34 b). Hierdie skandeermasjien herinner aan die verassingsoonde in Nazi-konsentrasiekampe soos Dachau (Figuur 6.34 a), Buchenwald en Auschwitz. Na die Tweede Wêreldoorlog was Adorno gemoeid met die vraag of enige kuns moontlik was na Auschwitz.<sup>34</sup> Volgens Susan Broadhurst (1999: 61) het die impak wat Auschwitz op Adorno gelaat het vir hom “the limitations of rational history” gebied en het hy die reële teenoor die rasonele gestel en die rasonele teenoor die reële. Net soos Adorno, het Kentridge die beeld van die konsentrasiekamp gebruik om die samelewing in 'n moderne toestand van die *verwaltete Welt* (burokrasies bestuurde, georganiseerde en geadministreerde wêreld) te tipeer (Patt 2001: 31; Van den Berg 1990: 226-227). In hierdie soort *verwaltete*-wêreld van die moderne industriële en gevorderde-kapitalistiese samelewing het die avant-gardistiese kunswerk 'n *Menetekel*-funksie verrig.

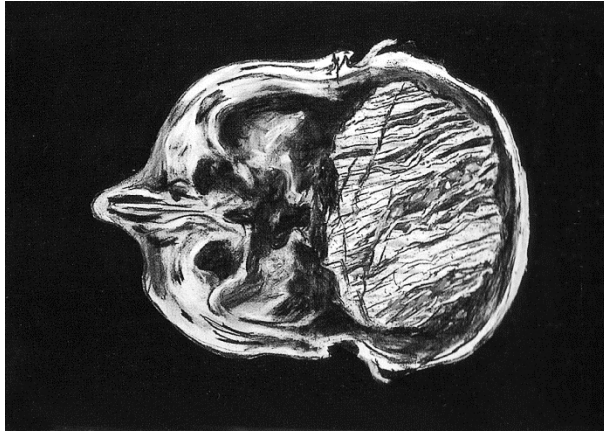
Die manlike karakter in *Weighing ... and wanting* is 'n kombinasie van die Soho en Felix *personae*. Alhoewel hierdie karakter Soho se kenmerkende potloodstrepiespak dra, is hy baie minder aggressief as in die vorige Soho-films. Die beeld van die man geklee in 'n potloodstrepiespak word dus sinekdogee vir 'n man met aansien en status. In hierdie film word hy midde-in sy alleenheid en verlies verbeeld. Soho hou byvoorbeeld die teekoppie soos 'n seeskulp teen sy oor en luister na die ritmes wat sy balans moontlik kan herstel. Net soos in *History of the main complaint* (1996) word daar ook in *Weighing ... and wanting* (1997) kritiese verbande gelê tussen die liggaamlike en geestelike toestande.

---

<sup>32</sup> Roger Malbert (Borland 2002: 11) beweer dat alhoewel *apparition* verskeie betekenisse het, hy konsentreer op “the action of appearing; or becoming visible [...] by an invisible agency”.

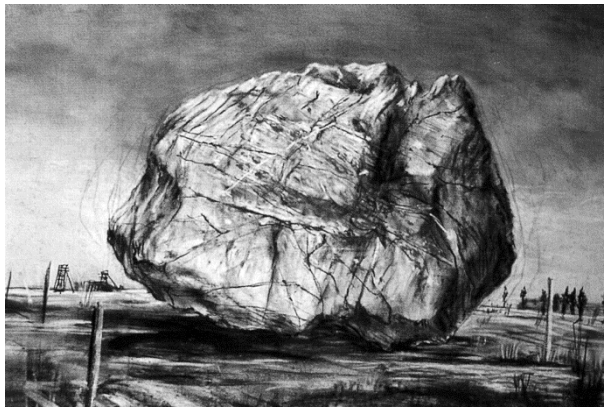
<sup>33</sup> Seismogram word deur Theodor Adorno (1970: 262) beskryf as “the most extreme shocks and gestures of estrangement emanating from modern art” en beweer voorts dat dit nader is as kuns van die verlede (historie).

<sup>34</sup> Verwys na Adorno se uitlating: “Nach Auschwitz noch ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch” wat beteken om gedigte te skryf na Auschwitz is barbaars/ongehoord ([http://www3.dbu.edu/mitchell/holocaust\\_views.htm](http://www3.dbu.edu/mitchell/holocaust_views.htm))



**Figuur 6.35**

Stilbeeld van skandering van Soho se skedel – met ’n klip as brein



**Figuur 6.36**

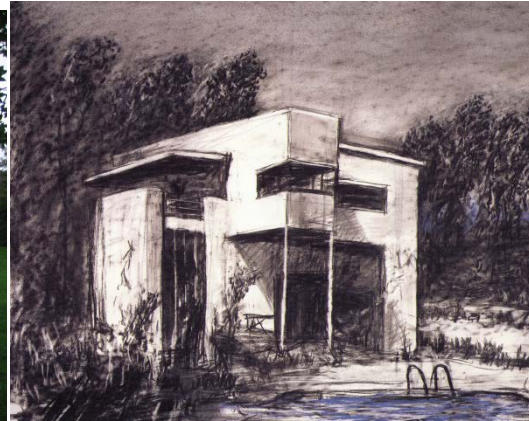
Stilbeeld van ’n reusagtige klip (Soho se brein) in die landskap

Net soos in *History of the main complaint* word die verborge of onsigbare organe van Soho se liggaam met hoogs gesofistikeerde interngeneeskundige skandeertoerusting ondersoek sodat sy denke en geheue (onthou) in die vorm van sy brein eindelik blootgelê kan word (Figuur 6.35). Beelde van myners en ’n mynomgewing verskyn op die skerm. Soho se geskandeerde brein transformeer tot ’n groot, poreuse klip (Figuur 6.36) wat hy tydens sy laatmiddag wandeling langs die huis tussen die welige bome (Figuur 6.38) raaksien, optel en met hom saamneem na sy tuiste.<sup>35</sup> Christov-Bakargiev (1998:136) skryf: “Whether this is an original modernist house or an example of late-modernist, suburban architecture is left ambiguous”.

<sup>35</sup> Christov-Bakargiev (1998: 34, 136) bevestig dat hierdie modernistiese en funksionele huis (Figuur 6.38) na beide Le Corbusier se *La Savoie* (Figuur 6.37) asook ’n modernistiese werkershuis in Sergei Eisenstein se film, *The General Line* (1928), verwys. Hierdie beelde verwys na “Le Corbusier’s utopia, but also the lost dream of modernism in contemporary suburban architecture” aldus Christov-Bakargiev (1998: 34). Die huis verwys ook na ’n idealistiese werkershuis in *The General Line* met ’n kraal vir lewende hawe voor die huis, in plaas van ’n swembad soos in Kentridge se weergawe. Volgens Christov-Bakargiev (1998: 139) het hierdie tipe argitektuur vir Kentridge herinner aan ’n Internasionale Styl-woning in Lower Houghton wat hy as kind gesien het – “My memory of these houses as a child was of their gloom, coldness, unnaturalness, of the glass-brick walls, black concrete patios. I’m sure it was this mixture of the utopian moment in the Eisenstein combined with the practical disillusion of what the houses were really like that was so seductive in the image”.



**Figuur 6.37**  
Le Corbusier. 1928-31. Villa Savoie,  
Poissy (Poissy-sur-Seine), naby  
Parys, Frankryk



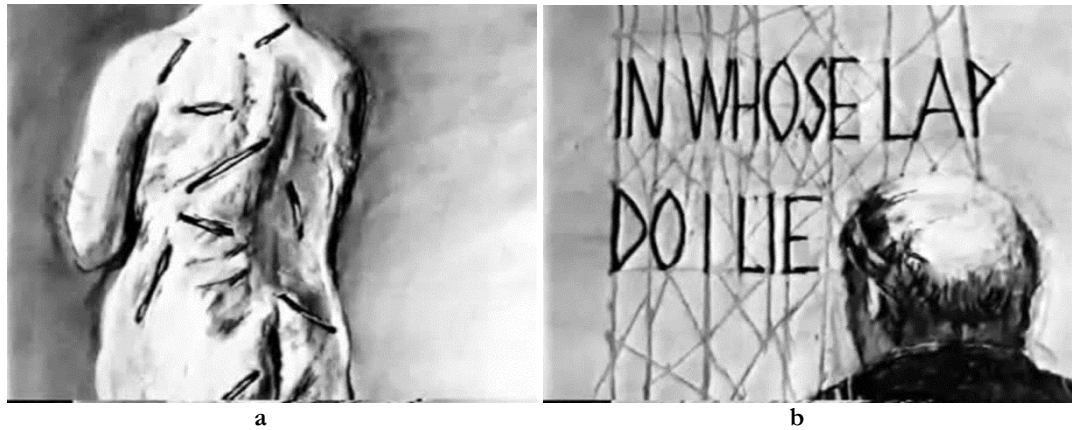
**Figuur 6.38**  
Stilbeeld van die modernistiese huis  
in Kentridge se film, *Weighing ... and  
wanting* (1997)

Die volgende toneel stel Soho binne in sy huis voor waar hy die klip inspekteer (Figuur 6.33). Net soos die skurwe oppervlak van hierdie klip verklap sy gesig ook geen geheime nie. Soho se denke en verlede is binne die lae van hierdie klip (rots) vasgevang en moet dus net soos minerale rykdom ontgin word. Die klip word deur die loop van die film met rooi kruise gemerk en tot 'n menslike brein getransformeer. Hierdie rots sinspeel op die geologiese insig; Soho die mynmagnaat gebruik rotsontledings om mineraalneerslae in myne te voorspel wat na die verborgenheid van die brein oorgedra word. Daarna word Soho ten volle geklee in die teenwoordigheid van 'n maer, naakte, vrou met 'n bril, geteken.

Die beeld van die klip is 'n allegorie, want dit omsluit verskillende metafore. Die klip is beide deel van die landskap, maar ook die landskap. Dit funksioneer voorts as die brein en die plek waar denke gevorm word. Die groot klip het 'n verdere funksie deurdat dit die landskap met sy inherente gewig beheer en domineer. Die beeld van die klip laat by die kyker 'n gevoel van tyd-ruimtelike verwarring, deurdat verskillende ruimtelike elemente in jukstaposisie geplaas word: droom teenoor realiteit; binnekant teenoor buitekant; mikrokosmos teenoor makrokosmos, verlede teenoor hede, ensovoorts.

Deur middel van redigering en montage het Kentridge daarin geslaag om die narratiewe dimensie van verlede, hede en toekoms oor te dra. Hierdie beelde wissel van breinskanderings en visuele verwysings (geheueflitse) na liefdestonele uit die man se verlede, *déjà vu*, maar moontlik ook wensbeelde na die toekoms. Soho lê vir 'n wyle met sy kop op sy geliefde se skoot, voordat sy in 'n telefoon metamorfoseer. Soho gaan lê op die telefoon – die beeld van sy geliefde wat uitgevee is, laat 'n spookbeeldkwaliteit

op die papier wat aan Adorno se *apparition*-begrip herinner. Malbert (Borland 2002: 11) beweer dat “the efficacy and meaning of a work of art depend on its imaginative reception by the viewer”. Dit is juis hierdie spookbeeldkwaliteit wat in Kentridge se tekeninge teenwoordig is wat die verbeeldingryke kwaliteit in sy werk versterk.



**Figuur 6.39 (a & b)**

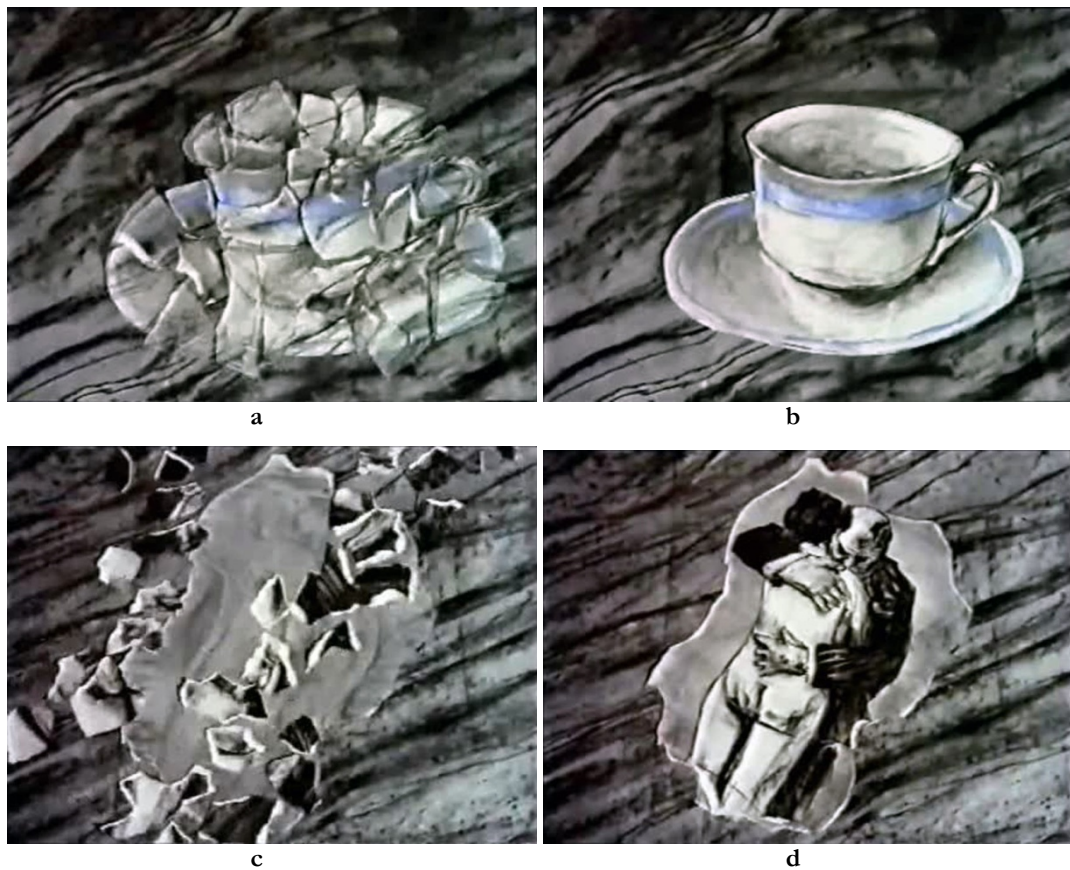
Die stilbeeld links (a) verbeeld die rug van ’n vrouetorso wat geleidelik tot myntoring vervorm word en in die stilbeeld regs (b), tuur Soho oor die myntorings in die landskap wat “In whose lap do I lie” spel

Terwyl Soho langs ’n mynafgrond/myndeursnit staan met die koppie teen sy oor en oor die landskap tuur, word strak diagonale lyne geteken oor die rugkant van die vrouetorso (Figuur 6.39 a). Die torso word vinnig deur ’n aantal groeiende myntorings in die landskap vervang (soos in *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris*). In Figuur 6.39 b verskuif die filmiese ruimte na die sit-eetkamerruimte waar vier torings teen die muur verskyn. Een van die torings teen die muur vervorm tot die intertitel vraag: *In Whose Lap Do I Lie?*<sup>36</sup> terwyl Soho daarna staar. Die ruimte verskuif weer eens na die eksterne landskap – hier word die betragter gekonfronteer met die silhoeët van ’n man wat teen ’n swart agtergrond verbeeld word.

’n Verskeidenheid geskeurde papierfragmente wat elk sy eie verhaal soos na-beelde vertel, volg mekaar in sekvens op: twee geliefdes wat omhels, dan slaan die vrou die man en sy gooi ’n koppie stukkend. Die chaos word verbeeld deur duidelike swart en rooi merke op die papier asook geskeurde fragmente wat wyd oor die oppervlak gestrooi lê. Die man slaan met sy vuus op die skaal en nog ’n koppie breek. Die naakte vroueliggaam word in die landskap gelaat. Wanneer die naakte, gebukkende vrou regop kom, vind daar ’n tipe grondverskuiwing plaas en die torings tuimel.

<sup>36</sup> Hierdie frase herroep Ulisses se monoloog in Monteverdi se opera, *Il Ritorno d’Ulisse in Patria* (Bedryf I, Toneel VII): “Am I asleep, or am I awake? What countryside do I see again? /What air do I breathe? /On what soil do I tread?”

Terwyl Soho na die klip luister, kom die naakte vrou uit die klip te voorskyn en hul ontmoet opnuut wanneer die los, geskeurde papierfragmente langs mekaar geplaas word. Hul verskille word bygelê en die skerwe van die gebreekte koppie word saamgevoeg en die koppie word herstel (Figuur 6.40 a en b); los fragmente van foto's wat die twee geliefdes verbeeld word saamgevoeg en verbeeld die twee geliefdes in omhelsing (Figuur 6.40 c en d), die waterbak (beeld van liefde) staan op haar skoot. Die skaal balanseer die klip en die koppie, terwyl nog verlore fragmente saamgevoeg word om beelde van vroeër te verbeeld. Die rots in die landskap bind al hierdie fragmentariese beelde tot 'n hegte eenheid saam, terwyl die waterbakkie nou op die eetkamertafel verbeeld word.



**Figuur 6.40 (a, b, c & d)**  
 In Kentridge se film, *Weighing ... and wanting* (1997) word 'n gebreekte koppie (a) heelgemaak (b); en geskeurde fotofragmente (c) tot 'n eenheid saamgevoeg (d)

In die slottonele van die film rus Soho met sy kop op hierdie rots in die landskap, terwyl dit geleidelik rondom hom donker word. Hierdie beeld van 'n kop wat op 'n klip rus is moontlik 'n Bybelse toespeling na Genesis 35:14. In hierdie gedeelte het Jakob 'n klip-pilaar opgerig om die plek te gedenk waar hy met God gepraat het. Jakob het olie

as dankoffer oor die klip uitgegooi om sy toegeneentheid te bewys en het die plek Betel genoem.<sup>37</sup>

Teen die einde van *Weighing ... and wanting* word die betragter gelaat met vrae soos: Het Soho geslaap of het hy net gedroom? Die kyker raak daarvan bewus dat Soho moontlik sy lewe in oënskou geneem het en moontlik ook nuwe voornemens vir sy lewe gemaak het. Christov-Bakargiev (1998: 22) lê 'n baie direkte verband tussen die getekende Soho en Kentridge deur haar volgende opmerking:

... Kentridge seems to adopt the only viable position: a retreat from the contest over which images should represent the new, decolonised South Africa, focusing instead on the intimate mechanisms of individual anamnesis, remembering one's past illnesses, one's indirect responsibility for the brutal conditions of apartheid, in a process of personal healing that must precede and may lead by extension to the broader changes in society.

### 6.2.8 *Stereoscope* (1999)

*Stereoscope* is die agtste film in die *Drawings for projection*-reeks. Ondanks Frieling (Rosenthal 2009: 159) se uitlating dat “he [Kentridge] is bad at scripted narratives, this genre of his practice is defined by a continuity of narrative as it is ‘written’ by the hand in motion”, met ander woorde die skepping en verwydering van die getekende merk. Met behulp van hierdie unieke tekenegniek eien Kentridge vir hom die “illusionistic technologies of cinematic representation” toe.

Die openingstonele van hierdie film wat in die stedelike omgewing afspeel, herinner aan Dziga Vertov se *Man with a movie camera* (1929),<sup>38</sup> waar die kameraman met sy kino-oog (kamera oog) die ritme van die metropolis met sy kamera probeer vasvang. Vertov se kameraman en sy kamera verskyn orals – op die dakke van geboue en selfs binne 'n bierbeker – en verfilm dit wat hul pad kruis en wil gevolglik die mag van hierdie kino-oog (kamera) verbeeld (Figuur 6.41). Die kino-oog was een van die “driving metaphors for a new and dynamic intimacy between ‘man’ and optical machine (Campany 2007: 10). Tomas David (2004: 24) skryf dat “A correspondence between the human eye and the cinematographic camera punctuates a set of visual operations that systematically and exhaustively explore the cinematographic medium’s matrix of formal and aesthetic

---

<sup>37</sup> Verwys ook na Genesis 28: 18-19.

<sup>38</sup> Tomas David (2004: 163) skryf dat alhoewel die film “weaves the relationships between the movie camera, automobiles, trains, electric trams, airplanes, telephones, telephone lines, airfields, tram tracks, train tracks, roads, and film strips throughout its length and in ways that have not been surpassed to this day”, het dit sy beperkings gehad: “It was developed and presented in relation to the leading imaging technology of his day: cinematography”.

possibilities ... through montage-based observational and editing strategies that tests the physical, spatio-temporal and representational boundaries of machine-based vision”. In teenstelling met hierdie bewegende kamera van Vertov, het Kentridge ’n beweginglose kamera gebruik om sy tekeninge van die metropolis te verfilm.



**Figuur 6.41 (a & b)**

Stilbeelde uit Dziga Vertov se film, *The man with a movie camera* (1929) wat die alomteenwoordige kameraman (a) met sy kino-oog (kamera) (b) verbeeld

In Rudolf Frieling se essay, *Walking and looking: technology and agency in William Kentridge's film work* (Rosenthal 2009: 167), bevestig hy hierdie bewegende teenoor beweginglose kamera met sy stelling: “In stark contrast to the revolutionary camera eye of the Russian filmmaker Dziga Vertov, which introduced audiences to a multiplicity of shifting perspectives but ultimately immobilized spectators in their seats, Kentridge’s static camera not only set pictures in motion but also the viewer”. Deur Vertov se gebruik van montage het hy alternerende objekte kort na mekaar vertoon wat die betragter self tot ’n enkel beeld moes simuleer. Tomas David (2004: 24) beweer dat die “phi-effect is the result of retinal fusion produced by the alternate frame by frame projection of independent images ... the effect is produced in the eye as opposed to being produced before the eyes”. Deur Vertov se verdeling van die geprojekteerde filmbeeld, het hy die stedelike omgewing en die interaksie tussen mens en masjien verbeeld, terwyl beide Vertov en Kentridge van dinamiese, stedelike filmiese ruimtes gebruik gemaak het.

In sy onderhoud met Lilian Tone<sup>39</sup> sê Kentridge dat sy film, *Stereoscope*, veral deur die digter-dramaturg Vladimir Mayakovsky se versdrama, *Vladimir Mayakovsky: A tragedy*

<sup>39</sup> <http://homepage.mac.com/studioarchives/artarchives/liliantone/tonkentridge.html>



(*Tragediia*) (1913/14),<sup>40</sup> beïnvloed is. Kentridge omskryf *Stereoscope* se ooreenkoms met Mayakovsky se *Tragediia* as volg (Figuur 6.42):

I think *Stereoscope* is the closest I have come to that. To that vision of the city, I also knew that I needed a very full room and an empty room as the key components of the film, and it was quite clear that the full and the empty room had to do with the sense of disquiet that I was feeling, ranging from feeling very overcrowded in the world to the world feeling very empty.



**Figuur 6.42**

Twee stilbeelde uit Kentridge se film, *Stereoscope* (1999)  
wat die kontras tussen volheid en leegheid verbeeld

Kentridge (Frieling 2009: 160) noteer dat hy oorspronklik die kontrasterende beelde van leeg en oorvol as tema vir *Stereoscope* gehad het, maar dat hierdie beelde gou die hele tematiek oorgeneem het. Wanneer *Stereoscope* begin, is daar 'n paar verwysings na beweging in verskillende ruimtes: die horlosiewysers beweeg binne die leë interieur van 'n telefoonsentrale en Soho staan alleen in 'n kamer en hou 'n klompie papiere vas. Dan vlieg 'n voël die landskap in, verby die stasiegeboue, die telefoonpaal en -lyne en Soho se megafoon. Soos die verskillende beweging gedokumenteer word, word hul uitgeveegde spore op die tekenoppervlak agtergelaat. Die spore van die voël in vlug suggereer beweging wat binne 'n tydsverloop plaasgevind het en herinner aan Étienne-Jules Marey se pelikane in vlug-chronofotografie (1882-7).<sup>41</sup> Die beweging van die voël in vlug is nie alleen 'n verandering in posisie nie, maar ook 'n voortdurende verandering van vorm in die geheel, soos die voël van die linkerkant invlieg en regs uitvlieg.

<sup>40</sup>

<http://www.bing.com/images/search?q=vladimir+mayakovsky&view=detail&id=9AF7842D455C39B01F60D7E4AB77A437CB0FAA7F&first=31&FORM=IDFRIR>

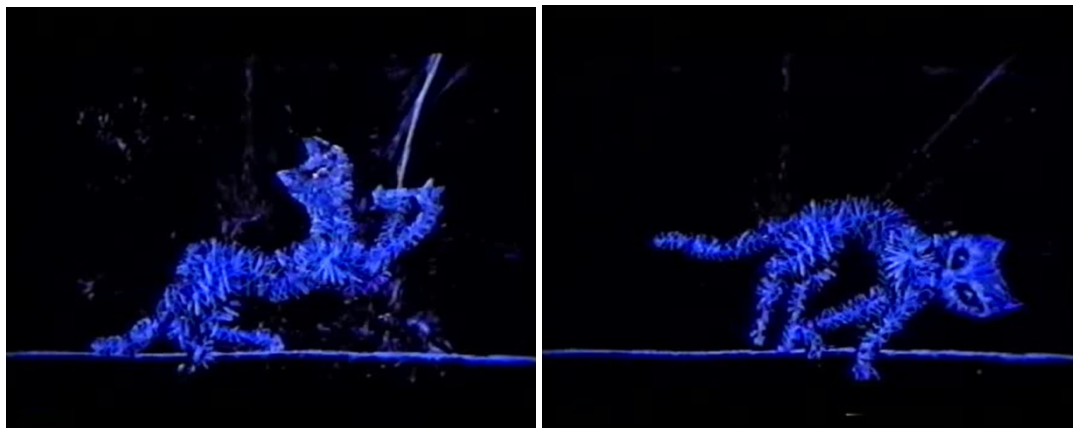
<sup>41</sup> <http://www.bium.univ-paris5.fr/histmed/medica/marey.htm>.



**Figuur 6.43 (a & b)**

Soos die swart kat oor die skerm beweeg, word die filmtitel *Stereoscope* geskryf. In die linkerkantste figuur (a) is nog net die letters “Ste” sigbaar, terwyl die titel voluit geskryf is in figuur b

Direk hierna beweeg die kat met die spykeragtige pels oor die skerm en dit wil voorkom asof die titel van die film, *Stereoscope*, in blou letters met die kat se stert op die skerm geskryf/vertoon word. Later in die film word die beeld van die spykeragtige kat eers tot ’n swart bakeliet-telefoon en later tot ’n bom getransformeer en verander ook van kleur en word blou<sup>42</sup> — moontlik as simbool van liefde.



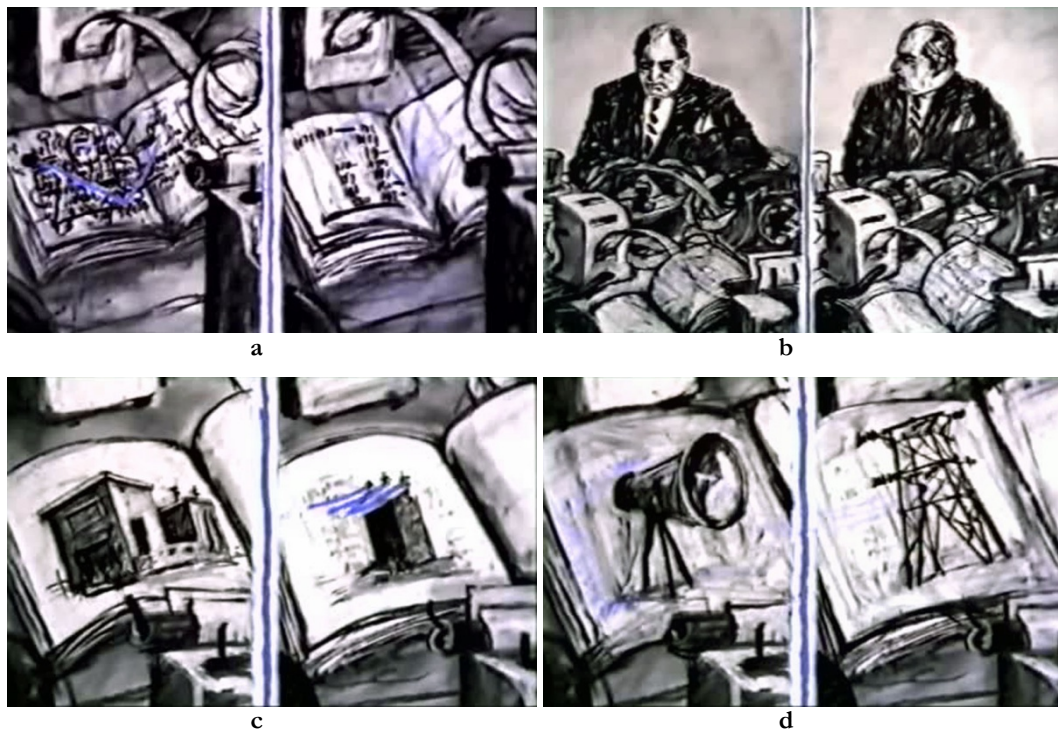
**Figuur 6.44**

Twee stilbeelde van die blou kat uit *Stereoscope* (1999)

Alhoewel Kentridge in sy film, *Stereoscope*, gebruik maak van ’n verdeelde skerm om ’n stereoskopiese blik na te boots, het hy effektief gepoog om die verskillende beelde van die dubbel op te los. Met ’n tradisionele stereoskoopbeeld is die visuele beeld (foto) waarna gekyk word reeds verdubbel en moet dit deur die betragter se visie as enkel foto byeengebring word. Kentridge se vertolking van stereoskopiese visie lewer egter

<sup>42</sup> Kentridge het hierdie besondere blou pastel in London raakgeloop. Hy sê hieroor: “thinking about what I can do with this extraordinary blue pastel that I brought from London, but that is not a question that somebody asks when they are watching it after the event” (<http://homepage.mac.com/studioarchives/artarchives/liliantone/tonkentridge.html>)

die teenoorgestelde resultate – die betragter word telkens met twee verskillende ‘stereoskopiese’ visuele beelde gekonfronteer, soos te sien is in Figuur 6.45.



**Figuur 6.45 (a, b, c & d)**

Vier ‘stereoskopiese’ stilbeelde uit *Stereoscope* (1999).

In hierdie tekeninge word die betragter telkens met twee verskillende visuele beelde gekonfronteer

In *Stereoscope* is daar twee Soho’s wat die visuele vertelling lei, terwyl Soho in *History of the main complaint* (1996) tot tien vermenigvuldig. Soho word steeds met sy potloodstrepiespak voorgestel. Hierdie film speel hoofsaaklik in Johannesburg af, waar Kentridge woon en werk. Dit skep ’n beeld van ’n besige industriële stad (metropolis) met telegraaflyne en kragstasies. Alhoewel die meeste beelde van publieke oproer in hierdie film na gebeure in Johannesburg verwys, is daar ook koerant- en televisie-beeldmateriaal bygevoeg wat na uiteenlopende plekke soos Kinshasa, Djakarta en Moskou verwys.<sup>43</sup> Hierdie samevoeging van disparate stedelike omgewings versterk die onrustigheid van hierdie film.

Later in die film maak Kentridge van intertitels gebruik om die filmraampies daarvoor en daarna toe te lig. Die woord GIVE (Figuur 6.46 a) verskyn in dieselfde blou letters as die titel van die film. Daarna word die woord, FOR, voor die GIVE geplaas wat die woord na FORGIVE (Figuur 6.46 b) verander, en gevolglik ook die betekenis daarvan

<sup>43</sup> Ask the Artists: William Kentridge. <http://www.cmoa.org/international/html/forum/kentridgeresponse.htm>

laat verander. Hierdie woordspeling “Give Forgive” word vasgevat in die herhaalde beelde van Kentridge se *Stereoscope* wat juis nie identies is nie. Die betekenis lê moontlik daarin dat jy eers moet gee, om eindelijk vergewe te word. Dit is egter nie duidelik of dit Soho is wat iemand moet vergewe en of dit hy is wat om vergifnis smeek nie en dit dui moontlik op die vergewensgesindheid van die verhore van die Waarheids-en-Versoenings-kommissie.



**Figuur 6.46 (a & b)**  
Twee stilbeelde wat die oorgang tussen “give” (a) en “forgive” (b) aantoon in Kentridge se *Stereoscope* (1999)

### 6.2.9 *Tide Table* (2003)

Na die retrospektiewe uitstalling wat die New Museum of Contemporary Art, New York en die Museum of Contemporary Art, Chicago vir hom by die Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C. in 2001 gereël het, het Kentridge sy Soho en Felix-films tot *Drawings for projection* herdoop (Rosenthal 2009: 40).



**Figuur 6.47 (a & b)**  
Twee stilbeelde uit Kentridge se *Tide table* (2003). Die figuur links (a) verbeeld Soho wat sy koerant lees en die figuur regs (b) wat die filmtitel vertoon

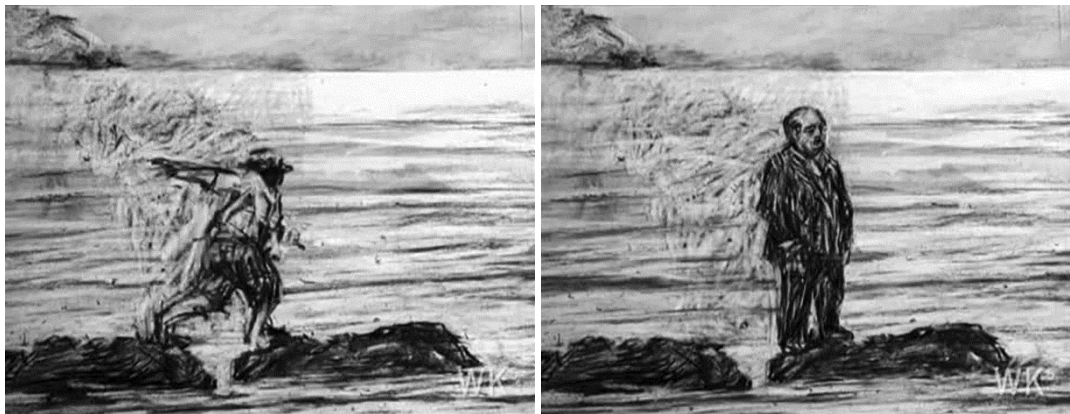
Twee jaar later het hy die film, *Tide Table*, gemaak as die laaste film in die Soho Eckstein-reeks. Volgens 'n onderhoud wat William Rosenthal met Kentridge in 2008 gehad het, was Max Beckmann se skildery, *Lido* (1924), met 'n strandtema die inspirasie vir *Tide Table*. Die water in *Tide Table* bied vertroosting vir Soho se moeë en melancholiese bestaan. Die film begin nie met 'n tradisionele filmtitel nie — eers na 'n minuut en 'n half verskyn die leesbare woorde: *Tide table* op Soho se koerant (Figuur 6.47 b).

In *Tide table* (2003) word Soho as 'n ou, vet magnaat verbeeld, terwyl hy in die branders by Muizenberg baljaar, óf waar hy rustig op sy strandstoel sit en koerant lees (Figuur 47 a), of droom terwyl die wêreld rondom hom voortgaan. Hierdie rustige strandtoneel word omraam deur rustige musiek, die roep van seemeeue en die klank van die golwe en water wat teen die lae rotse klots. Deur die tekeninge in proses ontvou Soho se visuele vertelling.

Dan verskyn 'n jong seun wat op die rotse speel (Figuur 48 a); wanneer Soho die seun op die rotse sien speel, beweeg hy ook daarheen en word ook verbeeld waar hy op die rotse staan (Figuur 48 b). In hierdie laaste film in die reeks word net Soho verbeeld. In 'n onderhoud met Michael Auping laat Kentridge (Rosenthal 2009: 238) homself soos volg hieroor uit: “When I made the sad realization that Felix and Soho had both become a split, displaced self-portrait, it became difficult to get to Felix. The loss of lack of knowledge is the sadness’. Alhoewel daar skedels van diere op die strand lê, tel Soho 'n klip op en werp dit in die watermassa. Kentridge vertel in onderhoud met Breidbach (2006: 87) dat hy aanvanklik na die foto's van die negentiende-eeuse Franse fotograaf, Albert Londe, asook 'n boek van die middel-negentiende-eeuse fotograaf, Gustave Le Gray, gekyk het om sy animasies van die see en die branders in *Tide Table* relatief getrou weer te gee.

In *William Kentridge: Thinking Aloud. Conversations with Angela Breidbach* (2006: 25-26) spekulêr Kentridge hoe een persoon hom/haar op baie mense, oor tyd, kan projekteer. Kentridge gebruik die voorbeeld van die seuntjie in die film wat net soos hyself deur 'n kinderoppasser (*nanny*) versorg is. Kentridge skryf (Rosenthal 2009: 46) “This degree of identification between the artist and his characters, true throughout *9 Drawings*, is typical of Kentridge, who wants to find himself in and through his work” en is boonop terapeuties (Christov-Bakargiev (1998: 9). Hy verbeeld ook ander lede

van sy stamboom: sy oupa, pa en ma wat uiteindelik almal een rol vertolk – so kan beide Svevo en Mayakovsky by hierdie stamboom gevoeg word (Rosenthal 2009: 46).



**Figuur 6.48 (a & b)**

In die stilbeeld links (a) word die spelende seun op die rotse verbeeld en Soho word in die stilbeeld regs (b) ook op dieselfde rotse verbeeld



**Figuur 6.49 (a & b)**

In die linkerkantste stilbeeld (a) word die sewe vet koeie in *Tide table* (2003) verbeeld; en in die figuur regs (b) word een van die laaste uitgeteerde koeie verbeeld. Waar die koeie reeds gevrek het, is daar bakens in die landskap geplant

In die latere Soho-films, soos *History of the Main Complaint* en *Tide Table*, probeer Soho as protagonis sy verlede uitsorteer om sy trauma in die proses te verminder tot dit waarmee hy gemaklik kan saamleef. In *Tide Table* word hierdie trauma egter nie effektief verbeeld wanneer die betragter(s) gekonfronteer word deur die skielike beelde van dooie koeie op 'n sonnige strand nie. Elisabeth van Caelenberghe (2008)<sup>44</sup> skryf dat Kentridge se uitveetegniek gesien moet word as teoretiese refleksie van die kunstenaar se eie estetiese skepping: “Kentridge erases his drawing which is a form of annihilating

<sup>44</sup> Elisabeth van Caelenberghe. 2008. Visual storytelling: a progressive strategy? The animated drawings of William Kentridge. *Image [&] Narrative* [e-journal], 23 (2008). Verkrygbaar by: <http://www.imageandnarrative.be/Timeandphotography/vancaelenberghe.html> (21 April 2010 geraadpleeg).

artistic history to create a new form of art. The traces left testify of his acknowledging the art historical history, which was already evident in the multiple formal instances of art historical referencing<sup>45</sup>. Hierdie koeie sinspeel ook moontlik op die Farao se droom van die vet en maer koeie<sup>45</sup> — sien figure 49 a en b ter illustrasie.

### 6.3 Die geprojekteerde beeld op die skerm en die resepsie daarvan

Soos Kentridge se loopbaan vorder, het die klem geleidelik van *Drawings for projection* na die performatiewe verskuif — van die gebruikelike kunstenaarsateljee tot die verhoog en die teater. As voorbeelde kan daar na sy vroeë film, *Memo* (1994) (in samewerking met Bell en Hodgins), sy skadubeeldprojeksies tesame met poppe in *Woyzeck on the Highveld*, en die skadu-oratorio, skadubeelde, poppe en akteurs in kombinasie met opera in die *Zeno*-werke verwys word. Later het die verhouding tussen tekeninge, poppe, film en teater in *Black box/chambre noire*; asook Kentridge se eie optredes in *I am not me, the horse is not me* gevolg. Sy kunswerke het gevolglik ’n al groter en groter performatiewe dimensie verkry, wat in teaters aangebied en geprojekteer is.

Deur Kentridge se gebruikmaking van die geprojekteerde beeld wat op ’n skerm of skerms op die verhoog geprojekteer word, word die spel van die akteurs of sangers toegelig. Hierdie visuele beelde of film is vooraf verfilm en geredigeer, ten einde net die mees dramatiese elemente te bevat wat die verhooggebeure ondersteun en aanvul. Volgens Carolyn Christov-Bakargiev (Rosenthal 2010: 116) het Kentridge in ’n werk soos *Black box/chambre noire* hom by die teateropvattinge van Bertold Brecht aangesluit, want die ateljee, apparaat, meganika en beeldskeppende toerusting “collapse together to become the subject and content of the work”. Christov-Bakargiev vervolg deur te sê dat hierdie houding die Brechtiaanse verwyderingstechniek herroep, wat bedoel was om die werklike bloot te lê deur jou van die avant-garde kuns te distansieer.

Deur die beeld op ’n gewone witgeverfde muur of silwerdoekskerm te projekteer, kan ’n positiewe beeld aan die toeskouer vertoon word. As die beeld op ’n laken of doek geprojekteer word, kan die beeld positief of negatief vertoon word — afhangende van die plasing van die projektor en die toeskouers.

---

<sup>45</sup> In Genesis 41: 1-4 word die Farao se eerste droom beskryf: Hy het van sewe vet koeie wat in die riete gewy het gedroom — hierdie beeld verwys na sewe jaar van oorvloed. Daarna het die Farao ook gedroom van sewe lelike, maer koeie wat uit die Nylrivier gekom het (Gen. 41: 3-4) en die vet koeie verorber het, voordat hy wakker geskrik het. Hierdie beeld verwys na die sewe maer jare wat op die tydperk van oorvloed gevolg het.

Volgens Wiesing (2010: 115) verwys die uitgebreide beeld van 'n verhoogstel na 'n beeld binne 'n groter geheelbeeld: met ander woorde, om een beeld na 'n verhoog te projekteer (byvoorbeeld die filmweergawe van 'n tekening in proses), terwyl akteurs op die verhoog besig is om hul volgende beeld/toneel te skep deur hul onderskeie rolle te vertolk. Die toneelhandeling of verhoogaksie word dus ondersteun en versterk deur die gebruik van multimedia, soos digitale film- en skyfieprojeksies.

Die Laterna Magika-teatergeselskap (Praag) onder leiding van Josef Svoboda (1920-2002), het in 1958 by die Brusselse Wêreldtentoonstelling<sup>46</sup> geskiedenis gemaak deur film- en skyfieprojeksies op veelvuldige skerms (*polyekran*) met lewendige akteurs, dansers en voorafopgeneemde klank te kombineer (Bell 2001: 2). In sy multimedia-opvoerings in Praag, het Svoboda sy toeskouersgehoor met beeld- en projeksie-montages gekonfronteer, wat hy met lewendige aksie en ander toneelelemente gekombineer het. Dit was veral ruimte en lig wat sleutelemente in Svoboda se multimedia-teaterproduksies was. Hy verklaar "I perceived light physically, not only visually, [...] For me, light became a substance" (Burian 1993: 06). Die Bauhaus-teaterkunstenaars, Oskar Schlemmer en László Moholy-Nagy, het ook gepoog om teatrale totaliteit en eenheid te skep deur die Bauhaus-verhoog in 'n meganiese organisme te verander "by means of mechanization rendered organic" (Smith 2007: 4, 49). John Bell (2001:6) beweer dat Schlemmer tradisionele, gewilde teater met kontemporêre eksperimentele moontlikhede gekombineer het om sy meganiese idee voort te dra.

Volgens Gumbrecht (2004: 121) het daar in die laat-1950's 'n gier in Frankryk ontstaan om *son et lumière*-vertonings/installasies vir toeriste aan te bied. Kittler (2010: 166) beweer dat die magiese Bengaalse klank- en ligvertonings meestal in ou kastele aangebied is.

Dalle Vache (2003: 26) beweer dat die bewegings wat in 'n teateropvoering gebeur, nie twee aande dieselfde is nie, want elke oomblik van die opvoering kan nie op dieselfde wyse herhaal word nie. Selfs die teatergehoor verskil in samestelling en emosionele ervaring van die spesifieke produksie en vervolg deur te beweer dat dit "is also a unique

---

<sup>46</sup> Expo 58, ook bekend as die Brusselse Wêreldtentoonstelling (Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles) (17 April – 19 Oktober 1958) was die eerste groot Wêreldtentoonstelling na die Tweede Wêreldoorlog. Die Tsjeggiese paviljoen, waar Josef Svoboda se *polyekran* vertoon is, is deur 6 miljoen mense besoek en is as beste paviljoen aangewys – Vgl. <http://www.laterna.cz/divadlo/historie/josef-svoboda/>



and one-time-only event, which can never be repeated in the very same way”. Dalle Vache sê verder dat daar weer-en-weer na films gekyk kan word, met ander woorde dieselfde beelde, maar dat dit anders ervaar (resepsie) kan word, want die toeskouers “exists in a different moment in time, each time”.

Maar projeksies hoef nie alleen op binnenshuise skerms vertoon te word nie, Kentridge en Doris Bloom het dit bewys deur hul konseptuele eksperimente en opelugprojeksies, veral hul landkunsprojek, *Memory and Geography* (1994),<sup>47</sup> wat tydens die 1995-Johannesburgse Biënnale (sien Figure 6.51 a & b)<sup>48</sup> in die bar Johannesburgse landskap uitgevoer is. Net soos Willem Boshoff, het Kentridge en Bloom van konseptuele idees en metodes gebruik gemaak om hul kunswerk in die landskap te plaas. Kentridge en Bloom het twee sentrale temas geïdentifiseer, naamlik ‘Decolonizing our minds’ en ‘Volatile alliances’ wat hulle as riglyne vir die *M & G*-uitstallings en -projeksies gebruik het. Volgens Christov-Bakargiev (1998: 175) het Bloom en Kentridge met hul eerste landkunsprojekte gepoog om die “global repercussions of colonialism on representation” met Afrika as sentrale fokus te analiseer. Die tweede tema het gepoog om die fisiese en geestelike grense te verskuif om die verskille te oorbrug. Midde-in hierdie agenda was die behoefte om die verhouding tussen Eurosentriese en Afrosentriese belange te bevraagteken en hul eerder besig te hou met ras, geslag en godsdienstige kwessies.

In teenstelling met Kentridge en Bloom se geprojekteerde woordbeelde van plekname in die landskap (byvoorbeeld Vereeniging, Copenhagen, Meyerton), het Willem Boshoff slegs Afrikaanse woorde (Vladislavić 2005: 46) in verskillende vorms op papier met behulp van ’n *daisyball*-tikmasjien gerangskik en sy woordbeelde in boekvorm by Marcus de Jong se Uitgewery Pannevis uitgegee (Vladislavić 2005: 26) – vergelyk Boshoff se reeks kunswerke, *Kykafrikaans* (1979-80) (Figuur 6.50).<sup>49</sup> Vladislavić (2005: 28) beskryf die teksture wat deur woorde gevorm is as: “cobbled, layered, crocheted, stacked together [...] if you know the language [Afrikaans]” – as die toeskouer nie Afrikaans magtig is nie, sal die woorde in Boshoff se kunswerk nie vir jou sin maak nie

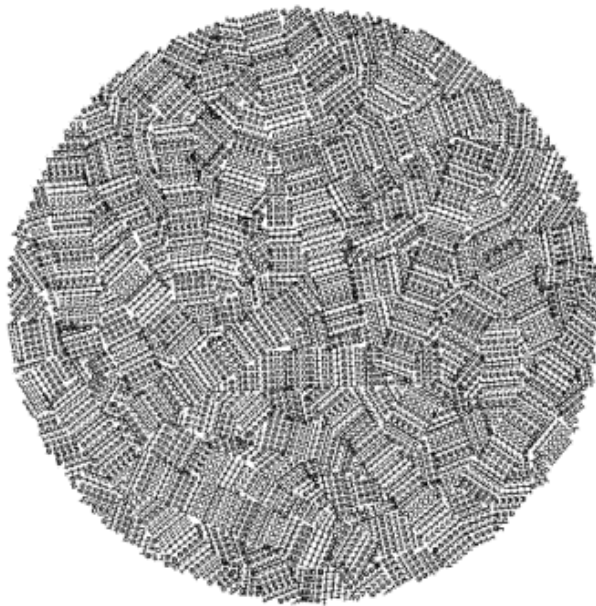
---

<sup>47</sup> Die *Memory and Geography* (1994) video-kringfilms wissel tussen drie en agt minute elk.

<sup>48</sup> Christov-Bakargiev (1998: 175) beweer dat die Johannesburgse Biënnale die geesteskind was van me Lorna Ferguson na haar besoek aan Documenta (Kassel) om bekendheid aan Suid-Afrika te gee, net soos die Documenta in na-oorlog as ’n regstellende, kulturele maatreël.

<sup>49</sup> “using a machine, repeating each step by hand, would soon become a statement in itself, an expression of wilfulness or perseverance [...] The old machine [typewriter] displayed with the works [...] is a whimsical memorial to a dead technology (Vladislavić 2005: 26).

en sou jy moontlik patroon, tekstuur en skaduering waargeneem het. As die toeskouer wel Afrikaans magtig is, word woorde herken en verkry die woorde gevolglik betekenis.

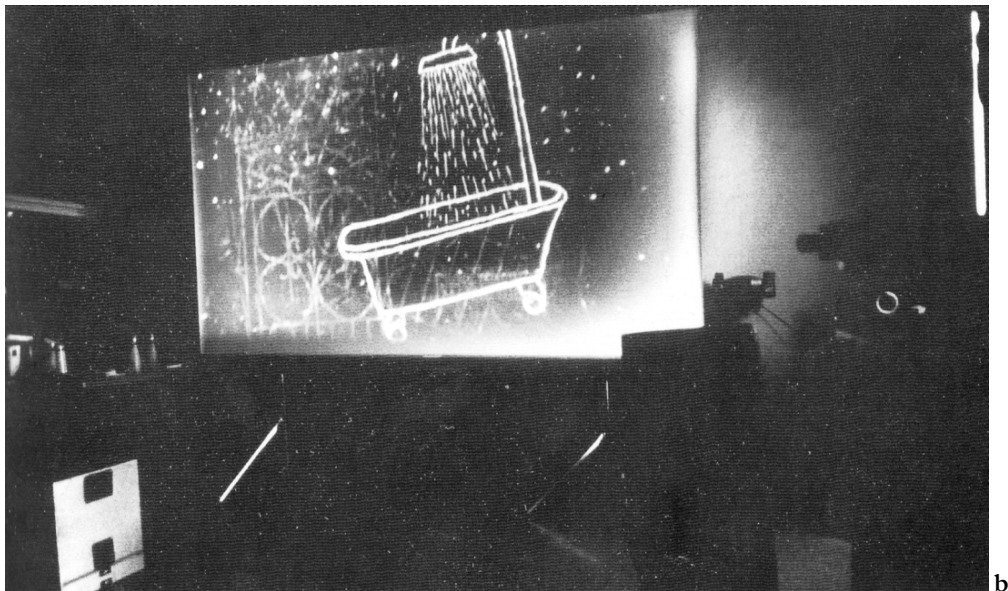
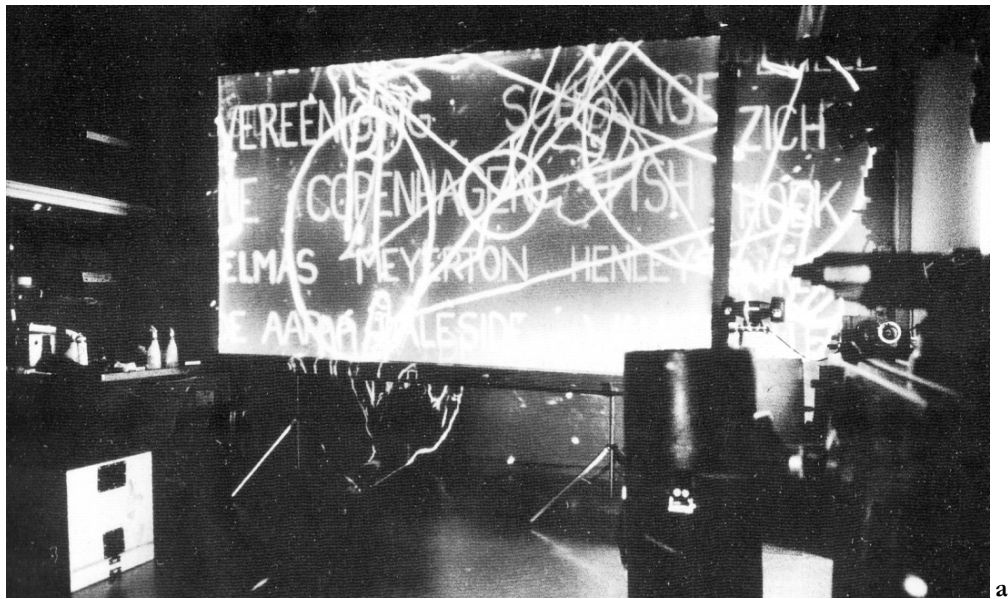


**Figuur 6.50**  
Willem Boshoff se werk, 'n Bol strooi,  
uit sy *Kyk.Afrikaans*-reeks (1980)

Volgens Staci Boris (2001: 33) het Kentridge en Bloom temas van identiteit, geskiedenis, herinnering en geografie in hul werk aangespreek. Alhoewel Kentridge se werk hoofsaaklik in Johannesburg afspeel, is dit in wese nie beperk tot tyd of ruimte nie. Boris (2001: 33) skryf sy werk “is insistent on its open-endedness and can be associated with other moments of history, allowing viewers of different backgrounds and experiences to identify with the narrative and the images”. Ofskoon beide kunstenaars Suid-Afrikaners is, het Bloom in 1998 reeds twintig jaar in Kopenhagen gewoon. Hul gesamentlike kunswerkprojek, *Memory and Geography* (1994), was die gevolg van ’n informele gesprek wat hul per faks gevoer het en “tracing the affinities and divergences of their early experiences and memories”.

Dié kunswerk het bestaan uit ’n versameling wit tekeninge op ’n swart agtergrond, tesame met ’n geanimeerde video-kringfilm [*loop*] wat op verskillende wyses geprojekteer is (Figuur 6.51a en b). Die kringfilm is op verskillende wyses vertoon deur ’n loergat binne die hoofuitstallingsruimte in die *Electric Workshop*; videomonitors aangedryf deur petrolkragopwekkers is in mangate in Johannesburgse strate geplaas; ’n trok het deur Johannesburgse strate in die aand gery en die verfilmde beelde op nabygeleë geboue gekaats en ’n 3-minuut weergawe is ook in kommersiële teaters en inryteaters voor die hoofprent vertoon (Christov-Bakargiev 1998:171). Frieling (2009: 161) beweer dat Bloom en Kentridge hierdeur bewys het dat hul gretig was om van die

beperkings wat die videomonitor of galery gebied het te ontsnap, want hierdie ruimtes kon nie die uitgebreide kinematiese ondervinding wat hul aangehang het, akkommodeer nie. Die *Memory and Geography*-projek sluit ook twee earthwork-tekeninge in: *Fire Gate*, 'n vuurtekening wat in die landskap aangrensend tot die uitstillingsruimte uitgevoer is; en *Heart* (1995), 'n wit kryttekening wat verskeie kilometers suid van Johannesburg in Walkerville gemaak is.



**Figuur 6.51 (a & b)**

William Kentridge en Doris Bloom se *Memory and Geography*-projeksies van geanimeerde film, Johannesburg, Augustus 1994.

#### 6.4 Deursigprojeksie (*rear projection*)

Die deursigprojeksie-metode is oorspronklik vir Phantasmagoria-vertonings gebruik om die magiese effekte en bonatuurlike gevoel te versterk, want die gehoor kon nie die ligbron of projektor sien nie, omdat die ligbron of projektor agter 'n deurskynende skerm geplaas is. Die beelde wat vir projeksie aangebied word, is stil en statiese beelde (met ander woorde voorwerpe sonder enige beweging); en filmiese beelde (film en animasies) van voorwerpe in beweging.

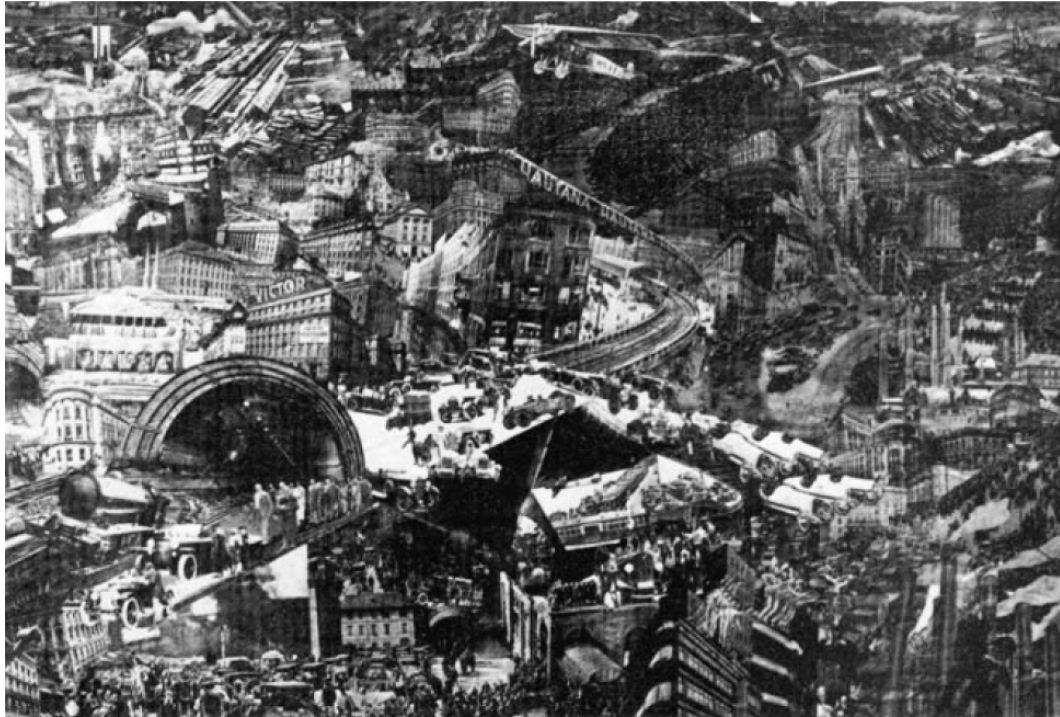
Volgens Manovich (2002: 150) speel deursigprojeksie, net soos vele ander spesiale effekte, 'n belangrike onderdeel by klassieke films, die weerkaart agter die weervoorspeler, of 'n sanger wat voor 'n animasie/film van sy musiekvideo optree.

In Kentridge se grootse *Gesamtkunstwerk*-produksies,<sup>50</sup> soos *Ubu and the Truth Commission* (1997) en *The Magic Flute*, kombineer hy sy getekende en verfilmde animasies met teater (hetsy dramatiese werke of opera), narratief en musiek. Kentridge se gebruik van deursigprojeksie en teatertegniese herinner aan die Weimar/Dessau Bauhaus-eksperimentele teaterproduksies (Smith 2007: 4) van Piscator en Bertold Brecht.<sup>51</sup> Volgens Smith (2007: 52-53) het Erwin Piscator hom vir 'n "Theatre of Totality" beywer waar hy lewende akteurs en epiese teater met sy grootse deursigprojeksies gekombineer het. Met sy totaliseringsidee het Piscator 'n toneelagtergrond/omgewing geskep waarmee hy vir die toeskouers 'n illusie kon bied waar hul totaal betrokke was by die drama, in plaas daarvan om net gedeeltelik betrokke te wees. Hierdie gevoel van totale betrokkenheid kom na vore in László Moholy-Nagy se fotomontage was as teater-agtergrondprojeksie vir die 1928-29 opvoering van Mehring se *Der Kaufmann von Berlin* (Figuur 6.52) gebruik is, met Piscator as regisseur. Volgens Smith (2007: 4) het beide Oskar Schlemmer en László Moholy-Nagy "recapture organic unity, by turning the stage into a 'mechanical organism' "

---

<sup>50</sup> *Gesamtkunstwerk* kan beskryf word as 'totale kunswerk' (Smith 2007: 1) en hy vervolg (2007: 3) "the total work of art has been marked by clashes between mechanical and organic form, technology and technophobia, mass reproduction and the aura of originality, individual genius and the *Volk*, commerce and communism".

<sup>51</sup> Smith (2007: 4) beweer dat Brecht deur middel van sy montagetegniese-eenheid bewerkstellig het, eerder as om 'n "notion of an organic whole" daar te stel. Brecht het die totale kunswerk gesien as "commodity spectacle on the one hand, and [a] fascist spectacle on the other" (Smith 2007: 4).



**Figuur 6.52**

Moholy-Nagy se agtergrondprojeksie (fotomontage) vir die 1928-29 opvoering van Mehring se *Der Kaufmann von Berlin* (onder regie van Piscator)

Kentridge het as regisseur opgetree vir die Handspring-teaterproduksie van *Ubu and the Truth Commission* (1997) waar toneelpoppe, akteurs, musiek, animasie, collage-sekwense en fotografiese en ander dokumentêre beeldmateriaal<sup>52</sup> gesintetiseer is (McCrickard 2012: 47). Die teaterstuk/drama is gebaseer op die persoonlike vertellings by die Waarheids-en-Versoeningskommissie (WVK-verhore; getuienisse en belydenisse van skuldiges oor die gruweldade en wreedhede wat hul gepleeg het) en die Franse dramaturg, Alfred Jarry se drama, *Ubu Roi*. (Rosenthal 2009: 121, 198).

McCrickard (2012:47) beskryf die animasiefilm vir die verhoogproduksie, *Ubu and the Truth Commission*, in geheel as: “violent, electric, rough-cut and vertiginous” en beklemtoon dat dit ver verwyderd is van die elegiese sekwense wat in *Drawings for projection* teenwoordig is. Kentridge gebruik byvoorbeeld Dziga Vertov se visuele beeld van die groot oopgesperde kino-oog (uit *Man with a movie camera*) ’n aantal kere in sy film. Omdat daar voortdurend en plotseling tussen die kino-oog, ander beeldmateriaal en Kentridge se animasies beweeg word, word die narratief agterweë gelaat. ’n Verdere gruwelvoorbeeld is die twee driepote – die een met ’n Ubukop en die ander met ’n

<sup>52</sup> “The archival material includes sound excerpts and images of flash points in apartheid history: police whipping a fleeing crowd in Cato Manor, 1960, the Sharpeville massacre, shots of the Soweto uprising, 1976” (McCrickard 2012: 47).

jakkalskop – wat saam beraadslaag om ’n pakketbom te maak en te laat ontplof in die gesig van ’n swart moeder en haar baba.



**Figuur 6.53**

’n Toneel met Dawid Minnaar as Vader Ubu uit Kentridge se verhoogproduksie van *Ubu and the Truth Commission*, 1997. Let op die kenmerkende Ubu-skaduwee wat op die agterskerm geprojekteer is.



**Figuur 6.54**

Vader Ubu (Dawid Minnaar) in die stort terwyl erotiese beelde op die agterdoek geflits word

Om te verhoed dat die omgekeerde beeld op die toeskouerskant van die skerm vertoon word, moet die positiewe beeld-deursigprojeksies (’n tekening of ’n foto) reeds aan die projektorkant van die skerm omgedraai word — met ander woorde dit wat die gehoor sien, is die korrekte aansig van die beeld. Hierdie positiewe beeld word van agter die

skerm met 'n projektor vertoon. Hoe verder die projektor van die skerm geplaas word, hoe groter vertoon die geprojekteerde beeld op die skerm (Figuur 6.53). Die optiese kwaliteit van die beelde moet ook van hoogstaande gehalte wees, ten einde dit genoegsaam te vergroot om op 'n reuseskerm te kan vertoon. Wanneer die digitale beeldkwaliteit nie na wens is nie, is die beeld geneig om te verdof of onduidelik te wees, of kan dit in blokkies opbreek.

Die duidelikheid van die projeksie kan verder versterk word deur geen lig aan die toeskouerskant direk op die skerm toe te laat nie, of dit tot die minimum te beperk — die auditorium moet, met ander woorde, dus redelik donker wees. Die akteur wat die spel lewer, word met geïsoleerde kolligte verlig (sien Figuur 6.53 en Figuur 6.54).

### 6.5 Voorprojeksie (*front projection*)

Hierdie tegniek van visuele effekte word gebruik om byvoorbeeld 'n agtergrond te skep waarteen persone of objekte hul aksie uitvoer (sien Figuur 6.55 a en b). Met behulp van voorprojeksie kan die hele agtergrond van die verhoog met visuele beelde (byvoorbeeld soos in Kentridge se geval 'n animasiefilm) bedek word omdat dit gewoonlik moontlik is om die projektor baie verder van die skerm te plaas as met deursigprojeksie (weens beperkte ruimte agter die skerm).

Kentridge het vir sy produksie van Claudio Monteverdi se Barok-opera, *Il Ritorno d'Ulisse in patria* (1641),<sup>53</sup> 'n sikloramaskerm gebruik vir die projeksie van sy animasiefilm met dieselfde titel. Kentridge (2004: 125) vertel dat dit veral die proloog van *Il ritorno* was wat hom inspireer het en “setting the stage for a vulnerable and distressed, rather than heroic, figure”. In hierdie produksie word die agtergrondprojeksie, oftewel *drawings for projection*, toneelpoppe en die lewendige optrede van akteurs tot 'n enkel gewaarwording gereduseer (Kentridge 2004: 56). In Figuur 6.55 b lyk dit asof die toneelpop die getekende animasie betree en daarmee saam deur die geprojekteerde landskapruimte beweeg. Kentridge (Kaplan 2005: 39) sê hieroor: “when the screen is working at it's best, it's not just an illustration of what's on the page, it acts as a counterpoint or expansion or elaboration”. In 'n volgende voorbeeld staan Ulysses met 'n boog in sy hand, terwyl die geanimeerde agtergrond 'n Griekse vaas uitbeeld wat met rooi krabbels (soos wonde) verbeeld is (Figuur 6.56).

---

<sup>53</sup> In 1998 het die Handspring Puppet Company en Kentridge-vennootskap Monteverdi se *Il Ritorno d'Ulisse* by die KunstenFestival des Arts in die Brusselse Theatre Royal de la Monnaie, België behartig (Vgl. [http://handspringpuppet.co.za/\\_oldsite/html/frameind.html](http://handspringpuppet.co.za/_oldsite/html/frameind.html))



a



b

**Figuur 6.55 (a & b)**

Twee stilbeelde uit William Kentridge se operaproduksie, *Il Ritorno d'Ulisse*.

Heel bo (a) word 'n fotografiese wolkformasie agter die akteurs en toneelpoppe gekaats. In die stilbeeld links (b) word Kentridge se getekende animasiefilm op die verhoogskerm geprojekteer.

In Kentridge se weergawe van *Il Ritorno d'Ulisse*,<sup>54</sup> is Ulysses nie meer in Ithaca of by die Trojaanse oorlog nie, maar hy lê uiters siek in 'n twintigste-eeuse hospitaalsaal in Johannesburg en verlang om huis toe te gaan (Figuur 6.57). Hierdie ruimtelike verplasing is nie ontstellend nie, as gevolg van die geestelike krag van Monteverdi se musiek. Ulysses is 'n houtpop en sy siek liggaam lê toegerol in die gestreepte lakens van

<sup>54</sup> Claudio Monteverdi se *Il Ritorno d'Ulisse* (1640) is gebaseer op Homeros se *Odusseia* (800 v C) en fokus op Ulysses se terugkeer na Ithaka na sy reis van meer as twintig jaar. Met sy terugkeer is Ulysses vermom as 'n ou bedelaar en word hy deur die godin Minerva ondersteun. Wanneer hy by sy huis aankom, verjaag hy die onwelkome minnaars wat sy vrou, Penelope, bekoor en sy huis geplunder het en hy maak sy ware identiteit bekend.



sy eenvoudige hospitaalbed;<sup>55</sup> sy gelyke asemhaling is net-net hoorbaar en dit word tesame met Ulysses se drome visueel sigbaar gemaak deur Kentridge se getekende animasies wat op die sikloramaskerm in die agtergrond geprojekteer word. Ulysses se denke is gevul met allerlei beelde wat wissel van klassieke Griekeland tot die hede. Kentridge (2004: 125) skryf dat Ulysses se denke gevul is met “scarred subjectivity and, as in a process of medical anamnesis, personal narrative and history become a healing process”.



**Figuur 6.56**  
 Stilbeeld uit die Ulysses-  
 produksie wat Ulysses  
 verbeeld met boog en pot vol  
 rooi merke

McCrickard (2012: 47) beweer dat die gryserige tekeninge wat vir die opera-animasie gemaak is soos swak faksimilees lyk en “are full of shadows and evoke the inner bruising of the emotions and spirit”. Sy beweer verder dat die uitvee en weer-tekenaksies vir stop-beweging animasie Kentridge se beskouing is van “meaning in absence and sooty smudges, not unlike the absence of light and body found in the shadow” (McCrickard 2012: 47). Sy romantiese terugkeer het ’n epiese droom geword wat nie alleen klassieke Griekeland nie, maar ook Monteverdi se Venesië en kontemporêre Suid-Afrika, oproep.

<sup>55</sup> Die siek Ulysses in sy hospitaalbed herinner aan Soho, die siek aartskapitalis wat in ’n koma lê in *History of the main complaint*. Kaplan (2005: 28) skryf “Eckstein is utterly indifferent to political reality until he becomes consumed by disease and falls to pieces in a hospital, monitored by a group of doctors who look just like him and are useless”.



**Figuur 6.57**  
 Stilbeeld tydens 'n produksie van *Il Ritorno d'Ulisse*. In hierdie toneel word die siek Ulysses in sy hospitaalbed verbeeld (voorggrond), terwyl hy droom oor sy omswerwinge in die Johannesburgse landskap (agtergrond)

## 6.6 Digitale projeksie

'n Wye verskeidenheid digitale bergings- en kommunikasiemedia het oor die afgelope twintig jaar hul verskyning gemaak (Reck 2007: 24). Dit is veral Lev Manovich se publikasies, soos *Language of New Media*, wat 'n draaipunt in digitale beeldskepping geskep het omdat hyself 'n praktiserende kunstenaar op hierdie gebied was. Manovich (2002: 52) definieer digitale weergawe aan die hand van drie losstaande konsepte, te wete: analoog-na-digitale omskakeling (digitalisering), 'n gemeenskaplike weergewende kode en die belangrikste van die drie, die numeriese weergawe daarvan.

Reck (2007: 64-65) beskryf digitale weergawe as “the ‘image’ is correspondingly reduced to the concept of depiction or representation with perhaps the intention of claiming that the ‘numerical images’ are not images at all as they are calculated and represent nothing in ontological terms”. Sodoende kan verskillende ‘digitale’ media in 'n enkel digitale lêer gekombineer word. Manovich, daarenteen, verkies om nie die

term 'digital' te gebruik nie, maar eerder op die numeriese weergawe, of die 'geometric components' daarvan, aldus Stafford (2001b: 27), te konsentreer want dit verander media in rekenaardata wat ook programmeerbaar is. Manovich (2002: 52) wys daarop dat daar inligting verlore gaan by 'n analoog na digitale media-omskakeling, terwyl digitale kopieë altyd identies aan die oorspronklike is.<sup>56</sup>

Volgens Rose (2012: 5) word analoogbeelde geskep deur tegnologieë wat 'n een-tot-een- verhouding daarmee het — wat hul vasvang, byvoorbeeld konvensionele fotografie, die in- en uitstulpings binne die groewe van 'n langspeelplaat, of 'n magnetiese sein. 'n Analoogfoto word geskep wanneer lig op ligsensitiewe chemikalieë val, 'n chemiese reaksie veroorsaak en gevolglik 'n visuele patroon/kaatsing skep, deur byvoorbeeld 'n blaas op ligsensitiewe papier te plaas, of 'n foto daarvan met gespesialiseerde lense te neem. Kittler (2010: 226) onderskei tussen tradisionele film en die digitale beeld soos volg: "It is possible to hold a film reel up to the sun and see what every frame shows. It is possible to intercept television signals, but not to look at them, because they only exist as electronic signals" en som op: "Digital image processing thus ultimately represents the liquidation of this last remainder of the imaginary".

Digitale beelde, daarenteen, het dus nie 'n een-tot-een-verhouding met dit wat hul verbeeld nie, want by 'n digitale kamera val lig op ligsensitiewe selle en die ligpatroon word deur die sagteware van die kamera na binêre digitale kode verwerk. Dalle Vache (2003: 26) omskryf die digitale verandering wat plaasgevind het soos volg: "when the filmic image abandons its photographic origin for the sake of logarythmus". Die digitale kamera gebruik 'n kombinasie van hardeware en sagteware om die kode weer na beeld om te skakel wat op die kamera-, rekenaar-of telefoonskerm vertoon kan word (digitale projeksies) (Rose 2012: 5). Hierdie digitale kode kan gemanipuleer word om die beeld te verander, te verklein of te vergroot, die beeld te verbeter of 'n paar beelde te versmelt en laat jou selfs toe om bewegende beeldmateriaal met ander media te integreer (Rose 2012: 49). Manovich (2002: 52) verklaar dat 'n "digital image, on the other hand, has precisely limited spatial and tonal resolution and contains a fixed amount of information". 'n Digitale beeld/prent bestaan uit 'n beperkte aantal pixels wat elk sy eie kleur- of tonale waarde bevat en detail kan weergee. Voorbeelde van

---

<sup>56</sup> "Digitization inevitably involves loss of information. In contrast to an analog representation, a digitally encoded representation contains a fixed amount of information" (Manovich 2002: 52).

digitale media sluit onder meer die volgende in: 'n rekenaar, *YouTube*, videospeletjies,<sup>57</sup> aanlyn (digitale) argiewe,<sup>58</sup> kameratelefone (*cameraphones*) en videoboodskappe, Facebook-bladsye, navorsingsweb-werwe, digitale foto's en deelfoto-webwerwe (*photo-sharing websites*). Alhoewel sekere materiële aspekte/beelde behoue bly wanneer dit gedigitiseer word, vind daar ook verandering plaas en ander elemente raak verlore. Rose (2012: 201) beweer dat elemente soos grootte, kleur, tekstuur, stof en gewig verskuif word, of kan verdwyn wanneer 'n beeld op skerm geprojekteer word. Sy vervolg deur te sê dat: “This loss may or may not matter to your specific project, but you should certainly consider its consequences before relying entirely on digital media”.

Kentridge gebruik multimedia-grafika, nuwe digitale media en projektors om sy tekening en geanimeerde tekening-animasies aan sy kykerspubliek te projekteer. Hy skep nuwe moontlikhede vir teken en teater, deurdat die geprojekteerde beelde as bewegende voorwerpe agter die teaterproduksie gekaats word. Volgens McCrickard (2012: 95) ontstaan Kentridge se idees in tekening en migreer na verskeie uiteenlopende media, soos byvoorbeeld weefbehangsels en opera met “necessitating unanticipated transformations”. Dit het nou belangrik geword om die transformasies, metamorfoses en sy werksproses vas te vang. McCrickard (2012: 95) skryf hieroor: “The language of one medium informs another; each form fuels and layers the rest. The feeling is of a porous studio where images percolate over time, pulled back and forth”.

### 6.7 *The Magic flute* (2007)

Kentridge het onlangs as teaterregisseur vir Mozart se laaste opera, *Der Zauberflöte* (1791) (*The Magic Flute*),<sup>59</sup> opgetree, die kostuums beskilder, die dekorstelle ontwerp en sy tekening van verbeeldingryke kreature, klassieke tempels en bewegende hemelliggame tot animasiefilms verwerk. Sy getekende animasiefilms het die gebruikelike operadekorstelle vervang. Die tekening is op 16 mm film verfilm wat daarna op DVD oorgedra is.

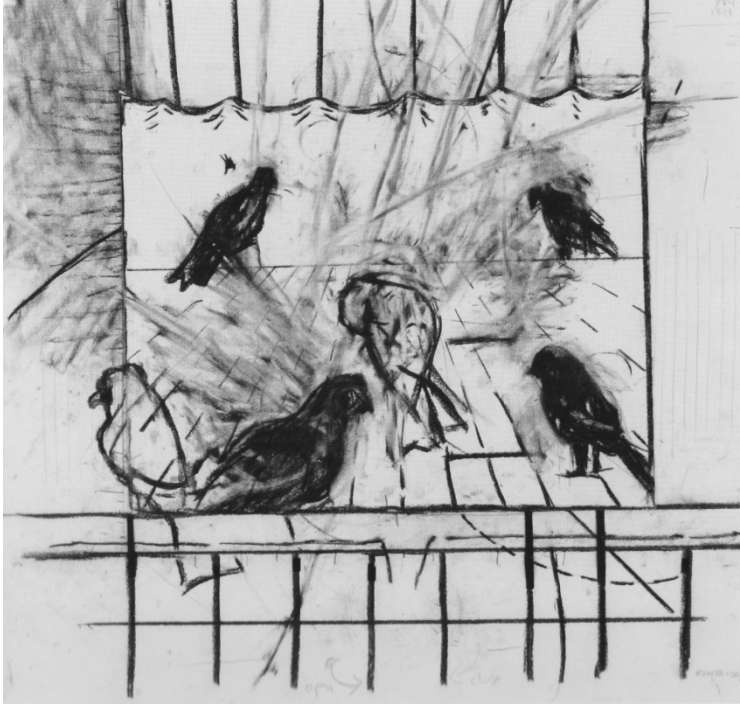
---

<sup>57</sup> Die ontwerper en programmeerder van 'n rekenaarspeletjie bepaal byvoorbeeld die beperkings en struktuur daarvan.

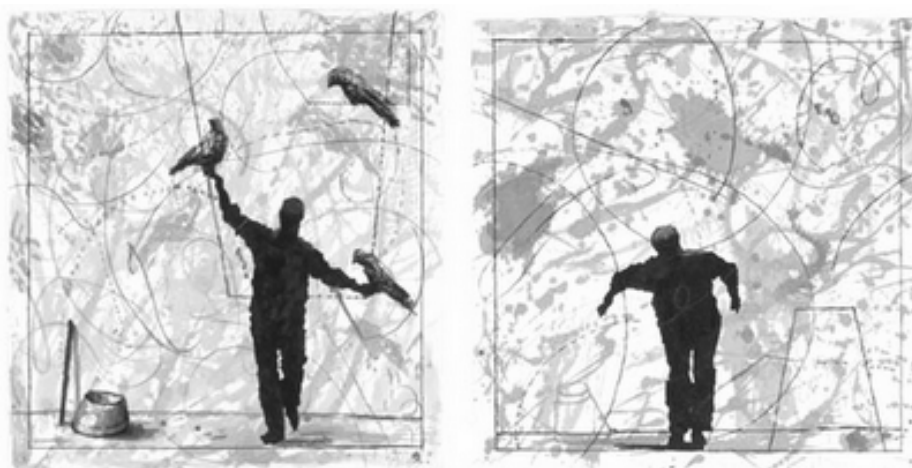
<sup>58</sup> “The digital archive is wherever your computer screen is when you go online, which means you can stay at home or in your office, warm and clean, dressed how you want, working when you want” (Rose 2012: 200).

<sup>59</sup> Wolfgang Amadeus Mozart het *Der Zauberflöte* vir Emanuel Schikaneder se vaudevilleteater in Margaretenstrasse in Wene gekomponeer. Die 2007-produksie onder regie van Kentridge is deur die Rand Merchant Bank aangebied en geborg.

Een van die mees betowerende tonele in *Der Zauberflöte* is wanneer die voëlvanger, Papageno, sy magiese klokwerk (*Glockenspiel*) bespeel en wens dat hy 'n maat kry. Kort voor lank maak Papagena haar opwagting. Kentridge se voëltekening in *The Magic Flute* (Figuur 6.58 en Figuur 6.62) staan in kontras met die visuele beelde in Alfred Hitchcock se film *The Birds* (1963) waar die voëls honger en wild rondvlieg. In Ingmar Bergman se interpretasie van die opera wat hy *Trollflöjten* (1975) noem, het hy Mozart se meesterstuk met “elegance and supreme affection” aangepak.<sup>60</sup>



**Figuur 6.58**  
William Kentridge se tekening van voëls in beweging uit sy animasiefilm, *Learning the flute* (2003)



**Figuur 6.59**  
William Kentridge se voëlvanger, Papageno, uit sy produksie van *The Magic Flute* (2007).

<sup>60</sup> Vgl. [http://bergmanorama.webs.com/films/magic\\_flute.htm](http://bergmanorama.webs.com/films/magic_flute.htm)

Gedurende Papageno se stralende eerste aria sluip Kentridge se silhoeëtskaduprojeksie as dubbelspeler vir Mozart se librettoskrywer, Schikaneder, op die verhoog rond en vang duiwe met sy hand (Figuur 6.59). In hierdie kameetoneel personifieer die teenwoordigheid van die duiwe “an extension of drawing interacting with thought” (McCrickard 2012: 68). Die duiwe word weggerokkel deur die kunstenaar se gestrekte hande, terwyl hy ’n analogie of ooreenkoms probeer skep tussen die vang- en-gooi-aksie en die tekening van ’n gedagte of ’n lyn. In essensie word die skeppingsproses weergegee en word dit die onderwerp van sy werk.

Kentridge se reuse filmiese tekeninge-in-beweging is op gaasskerms regoor die verhoog geprojekteer, terwyl die operasangers op die voorgrond hul arias in Duits vertolk het (Figuur 6.61 en Figuur 6.62). Die akteurs/operasangers tree in interaksie met die geprojekteerde tekeninge op, deurdat die tekeninge regoor die hele verhoogoppervlak geprojekteer word. In sommige gevalle is hierdie projeksies so helder dat die akteurs in silhoeët teen die projeksieskerm vertoon. Engelse subtitels word bokant die verhoog op ’n klein skerm geprojekteer sodat die gehoor die libretto kon volg.

Die hooftema van hierdie opera is die oorwinning van lig oor duisternis – ’n kenmerkende optimistiese tema van die *Aufklärung*, omhul met Vrymesselaarsimboliek. In hierdie opera word die oorwinning van *Aufklärung*-waardes (*Enlightenment*) oor chaos, en temas soos anti-kolonialisme aan die kunstenaar as wit Suid-Afrikaner voorgehou (Guarracino 2010: 268). Dit word moontlik gemaak deurdat die kunstenaar ’n wit renoster as nuwe karakter tot die opera repertoire bygevoeg het. Deur middel van panoramiese projeksies van sy geanimeerde tekeninge vertel Kentridge visueel die verhaal van Pamina en Tamino wat voor vuur en water teregstaan. *Der Zauberflöte* verbeeld die sprokiesagtige verbeelding tussen die goeie en die slegte, asook die oorwinning van wysheid en liefde oor boosaardigheid. Guarracino (2010: 268) beweer dat Kentridge die doodstema wat gewoonlik op die vroulike protagoniste as ondergeskiktes toegepas word, na die renoster verplaas het. As ondergeskikte kon die renoster nie sing of praat nie, maar wel dans (Figuur 6.66). Guarracino (2010: 268) verklaar voorts dat “the artist conjugates opera in the present tense, contaminating its music with the silenced voices of colonial history”.



**Figuur 6.60**  
Kentridge by sy  
miniatuurteater-  
model vir *The Magic  
Flute*.

Die sangers is in negentiende-eeuse Victoriaanse koloniale kleredrag gekostumeer en die opera speel in antieke Egipte af. Die hoofkarakters is 'n hoëpriester, 'n boosaardige koningin, 'n sorgvrye voëlvanger, en 'n heroïese prins, Tamino, wat die hart van 'n kwesbare prinses wil wen.

*Der Zauberflöte* is nie alleen Mozart se laaste opera nie, maar ook sy mees komplekse een. In Emanuel Schikaneder se oorspronklike libretto word die humoristiese voortdurend met die ernstige gekontrasteer en goed teenoor sleg geplaas. Kentridge bou voort op hierdie sentrale operatematiek van goed teenoor kwaad of bose, deurdat hy regdeur sy operaproduksie lig en donker in kontras met mekaar plaas.

Kentridge gebruik byvoorbeeld elemente van fotografiese filmnegatiewe en wit op swart om die sentrale tematiek van kontras binne 'n visuele kamera-metafoor te verbeeld. In Kentridge se produksie van Mozart se opera konsentreer hy op die operasangers en bewegende projeksies van sy geanimeerde beeldmateriaal. Vele kunstenaars het deur die eeue heen hul hand daaraan gewaag om dekor en kostuums vir *Die Towerfluit* te ontwerp, waaronder Karl Friedrich Schinkel, Oscar Kokoschka, Marc Chagall, Maurice Sendak en David Hockney. Kentridge het elemente, soos byvoorbeeld die Egiptiese beeldmateriaal en die Koningin van die Nag wat binne die sterreheem sit, by Schinkel se 1815-produksie van *Die Towerfluit* gaan leen. In die proses maak Kentridge die Mozart-opera sy eie, deurdat hy bogenoemde geleende elemente met sy persoonlike simboliek, soos die renoster, 'n beker wat oorloop/uitloop (Figuur 6.62 a), die duive en die kamera wat op 'n driepoot staangemaak is, kombineer. Rosenthal (2009: 55) beweer dat Kentridge die renoster

wat hy soos 'n marionet beheer (Figuur 6.66), teenoor die voël plaas. Die voël dien beide as alter ego en as 'n personifikasie van Mozart.



**Figuur 6.61**

Videostilbeeld uit Kentridge se operaproduksie, *The magic flute*. Let op die skadubeelde - wat aan Kentridge se uitveemerke herinner - wat regoor die operaverhoog gekaats is.

Kentridge vervlak en verklein die driedimensionele verhaalruimte om binne die kompakte, speelruimte van die operaverhoog in te pas. Net soos in vele ander operaproduksies bestaan die verhoogdekor uit plat gaasskerms, wat geskilderde voorstellings bevat (volgens Barokteater-tradisie) uitgevoer deur Kentridge en Sabine Theunissen (Figuur 6.63). Hierdie gaasskerms word in perspektief geplaas vanaf die voorverhoog tot by die agterdoek. Kentridge organiseer die verhoogruimte volgens die interieur van 'n konsertina-kamera – elke skerm op die verhoog verteenwoordig 'n dieper ruimtelike vlak wat tot die totale toneel van die operaverhoog as geheel bydra. Baie van die geprojekteerde bewegende voorstellings lyk soos swart en wit negatiewe en word regoor die teaterverhoog en gaasskerms geprojekteer – die lyne van hierdie voorstellings is deur lig geteken (sien Figuur 6.63).





a



b

**Figuur 6.62 (a & b)**

Twee videostilbeelde uit Kentridge se *The Magic Flute*. In die boonste illustrasie (a) gooi 'n swewende glas water/wyn oor die operasanger en in die onderste illustrasie (b) word 'n paar van die bewegings van die voëls vasgevang.

Die element van beweging en tekeninge in beweging speel ook regdeur hierdie opera 'n belangrike rol. In die ouverture tot hierdie opera word 'n animasiesekwens vertoon waar Kentridge twee rolle vertolk: aanvanklik word hy as skadufiguur-akteur in silhoeët op 'n wit agtergrond verbeeld en daarna begin hy op hierdie wit skerm te teken. Volgens Kentridge (Breidbach (2006: 53) was die eerste stap om hierdie sekwens te skep, om die nodige bewegings in sy ateljee met 'n klein videokamera te verfilm. Omdat hy op daardie tydstip in die ateljee was, het Kentridge as model opgetree. Volgens hom kon enigiemand anders ook hierdie bewegings gemaak het. Daarna is 'n enkel videobeeld van die opgeneemde beweging op 'n vel papier geprojekteer as die eerste filmraampie. Hierdie stilbeeld word dan met sy 35 mm animasiefilmkamera

verfilm. Daarna teken Kentridge op die vel papier. Die volgende beeld word daarna met die videoprojektor op die papier vertoon, verfilm en hy teken verder aan die tekening. Hierdie tydrowende proses word herhaal totdat die betrokke filmsekwens voltooi is. Deur hierdie videoprojeksie, tekenaksie en verfilming van die aksie, word die skaduwee van die menslike figuur en die tekening gekombineer. Deur hierdie tekenaksie op die verhoog te projekteer, kan Kentridge se skadubeeld ook as 'n akteurfiguur verstaan word.



**Figuur 6.63**

'n Videostilbeeld uit *The Magic Flute* wat aantoon hoe projeksie oor 'n eenvoudige trapstruktuur op die verhoog geprojekteer is om 'n gevoel van diepteperspektief daar te stel.

As deel van sy voorskotse tot die finale operaproduksie het Kentridge 'n teatermodel gemaak waar hy kon eksperimenteer met die projeksies en bewegings van die karakters. In feite kom die finale produksie daarop neer dat hierdie speelteater vergroot is om die totale operaverhoog te vul.

Kentridge se taak was om 'n oortuigende verhouding tussen die operasangers en die bewegende monochroomprojeksies visueel te bewerkstellig. Die beelde wat geprojekteer is, sluit Egiptiese en Vrymesselaarsimbole in asook geometriese diagramme, suile, voëls en vlamme. Die voorstellings wat op die skerms vertoon word, moet die oorhoofse toneel komplementeer en kan voorts ook aandui wat die betrokke karakter sien of dink. Wanneer die Koningin van die Nag byvoorbeeld haar arms beweeg, word Kentridge se getekende sterre tot die nagruim toegevoeg deur middel van sy bewegende projeksies. Daar is dus 'n duidelike dialoog tussen die musiek en die

geprojekteerde tekenwerk van Kentridge. Nog voorbeelde is wanneer Papageno sy voëls vang, of die priesters argitektoniese strukture teken.

Die renoster<sup>61</sup> is ’n herhalende motief in Kentridge se kuns en is volgens McCrickard (2007: 150) ’n simbool van ’n “romantic, exploitative, colonialist view of Africa [...] a flimsy red pastel line confines the rhino, creating the illusion of a winch, an outsized dunce’s cap and a trampoline for him to bounce on”. Net soos in *Black box/chambre noire* was die renoster ook in Kentridge se produksie van *The Magic Flute* ’n belangrike karakter – die renoster is immers ’n simbool van Afrika (Rosenthal 2009: 57).



**Figuur 6.64**

William Kentridge besig om die papierrenosterpop saam te stel vir sy *Black box/chambre noire* (2005)-produksie.



**Figuur 6.65**

Videostilbeeld uit Robert Schumann se dokumentêre film, *Rhinoceros hunting in German East Africa* (1911-12). Hierdie dokumentêre materiaal is gebruik in Kentridge se *Black box/chambre noire* (2005).

Hy gebruik gevonde fotografiese argiefmateriaal, soos ’n filmsnit van ’n koloniale jagter wat ’n renoster in die Berlynse produksie neervel (Figuur 6.65), terwyl ’n witrenoster akrobatiese toertjies in die New Yorkse produksie uitvoer (McCrickard 2007: 152). Hierdie filminsetsel van die jagtoneel is ’n fragment van Robert Schumann se film, *Rhinoceros hunting in German East Africa* (1911/12), waar die bekruiping en slagting van ’n renoster grafies onder ’n jaggeweer en kamera voorgestel word. McCrickard (2007: 152) beweer dat Kentridge se toevoeging van fotografie bygedra het tot die “conception of colonialism’s perverse relationship to the Enlightenment and its belief

<sup>61</sup> Die renoster was reeds in Kentridge se vroegste werke teenwoordig en kom regdeur sy oeuvre na vore. Voorbeelde is onder meer: ’n miniatuurrenoster wat op ’n café-tafel in *The conservationist’s ball (Culling, gamewatching, taming)* (1985) dans; aan die einde van sy animasiefilm, *Mine* (1985) ontvang Soho Eckstein ’n miniatuur renoster van die myners terwyl hy sy oggendkoffie geniet; die tekening van ’n babarenoster wat in ’n wasbak lê, getiteld *Sluice* (1989) wat moontlik gedissekteer gaan word; die houtrenosterpop in *Woyzeck on the Highveld* (1992); dokumentêre beeldmateriaal van ’n renosterslagting in *Black box/chambre noire* (2005); die anamorfiese beeld van ’n renoster in *What will come (has already come)* (2007) en ’n paar stereoskopiese etse van ’n witrenoster wat hy *Larder* (2007) noem.

that it was bringing light to the Dark Continent”. In hierdie wrede jagfilm hang die jagter aan die renoster se lip totdat dit sterf. In die renoster se sterwensoomblikke skud die twee vroeg twintigste-eeuse grootwildjagters hand oor die karkas en saag ’n voet af om as aandenking saam te neem. Kentridge het hierdie wrede slagtingstonele met Sarastro se groot vredesaria, *In Diesen heil’gen Hallen* (In hierdie heilige sale), gekontrasteer. Die renoster se lyding word met fotografiese presisie verbeeld. Die beeld verbeeld die netelige kwessie van die koloniale verhouding met die *Aufklärung* (*Enlightenment*) en die siening dat dit lig vir die donker kontinent gebring het.

In *The Magic Flute* maak Kentridge van Dürer se beroemde tekening en houtsnie (1515) van ’n renoster gebruik. Dürer het sy renostertekening en gravure op beskrywings<sup>62</sup> en vertellings<sup>63</sup> van hoe ’n renoster sou lyk, gebaseer. Kentridge se renosters vir *The Magic Flute* word gesien deur die skrim (gaasskerm) van Dürer se houtsnie en toon ’n duidelike verband met die Dürer-renoster.



**Figuur 6.66**  
William Kentridge se dansende renoster in *The Magic Flute*.

Kentridge teken sy renoster met houtskool, manipuleer dit met behulp van stop-beweginganimasie en lok dit na die operaverhoog met Tamino se verleidelike en bekoorlike fluit. Die renoster dans fyntjies (Figuur 6.66) en lig selfs sy pote soos ’n

<sup>62</sup> “Imagining a rhinoceros battle-tank based on Pliny’s belief that the rhinoceros duelled with elephants and was descended from the unicorn, he tapped into the taste for beastly exotica current during the Age of Discovery and the work became a popular, widely disseminated image’ (McCrickard 2012: 106).

<sup>63</sup> Sultan Muzafar II, regeerder van Gujarat, het ’n renoster aan koning Manuel van Portugal gegee.

gedresseerde poedel (McCrickard 2012: 106); doen 'n handstaantoertjie (gimnastiek), voordat hy met 'n hyskraan die lug in gehys word. Kentridge (Rosenthal 2009: 171) beweer dat Mozart se musiek “is enough to tame the wildest beasts” en 'n renoster word 'n troeteldier wat met aanwysings danspassies kan uitvoer. Die natuur word immers deur die musiek gekalmeer. In *Black Box* word die renoster wat op argivale film vasgevang is, gejag (aanduiding van vernietigende streep van dieselfde kultuur). Kentridge (Rosenthal 2009: 171) verklaar verder dat “these two moments of that distressing dialectic are the bookends of the project”.

'n Volgende renoster word teenoor 'n hond se waterbak, wat 'Fido'<sup>64</sup> gemerk is, geplaas. Ander renosters dra hoede (*dunce's cap*), spring op 'n trampolien soos 'n wafferse sirkusarties en spring dan uit die prentvlak uit. Die lyne van Dürer se houtsnee was ferm en versekerd, terwyl die lyngebruik in Kentridge se tekeninge sagter en ongelyk is, “giving his rhinoceros a deflated slump, not unlike his depictions of Felix, Soho and himself” (McCrickard 2012: 106). Alhoewel Kentridge se renosters beide dekoratief en absurd verbeeld word, dra hul steeds die innerlike pyn van slagting met hul mee.

Kentridge se renosters is gelyktydig komiese akrobate (Figuur 6.66), wilde gediertes, slagoffers en wonders. McCrickard (2012: 109) skryf “his forms change their surfaces, but not necessarily their symbolism [...] the rhinoceros [...] is a symbol of the European exploitation of Africa that continues to haunt both him and the continent”.

Die operasangers is geklee in koloniale drag (ca 1890) en is selfs van kameras voorsien om hul outentisiteit te beklemtoon. Tamino, geklee in 'n safaripak, dra 'n geweer (elemente van Afrika) terwyl hy na Sarastro se tempel beweeg — hier moet hy heelwat karaktertoetse ondergaan om sy liefde aan Pamina te bewys. Die verliefde Papageno word as 'n kwaksalwer vertolk. In die slottoneel kry beide Tamino en Pamina hul priesterlike ampsgewade terwyl 'n verblindende lig op hul skyn. Daarna verlaat beide die verhoog; die filmprojeksie het ook opgehou.

'n Verandering in tyd en ruimte kan in die teater ingeklee word deur die verhoog se voorgordyn te laat sak, of die verhoogligte te doof. Kentridge hanteer dit anders: wanneer die opera klaar is, vul hy die operaverhoog met helder lig. Hierdie skerp en intense lig dien as 'n visuele metafoor vir die skerp lig van 'n projektor aan die einde

---

<sup>64</sup> Die naam *Fido* is afkomstig van die Latynse woord wat ‘getrou is’ beteken en is 'n tipiese hondenaam.

van 'n filmrol; met ander woorde, as daar nie nog film deur die projektor beweeg nie. Hierdie intense lig simboliseer die einde en leegheid van alles en in die aanhaling hieronder verklaar Kentridge sy kritiek op Horkheimer en Adorno se *Dialektik der Aufklärung*, in ooreenkoms met die Frankfurter Schule. Kentridge verklaar dit as volg:

... in the end, what is called for by the libretto, is pure light: the light of success, of reason, of the realm of the triumph of the philosophers. ... Thinking of the empty screen when the film is finished brings back the whole era of early black and white movies, as one element that goes into the production.

If one has an image, and the image gets brighter and brighter, in the beginning it is rich and soon it gets bleached out and becomes complete lightness and emptiness (Breidbach 2006: 95–96).

Hierdie kritiese *Aufklärung*-benadering van Adorno en Horkheimer het dus ook na Kentridge deurgesuur, deur middel van sy negatiewe gebruik van gevorderde tegnologie en sy inkleding van die opera as geheel.

## 6.8 *The Nose* (2010)

Kentridge se vertolking van Dmitri Shostakovich (1906-1975) se satiriese en surrealistiese opera, *The Nose* (1927-1928),<sup>65</sup> het op 1 Maart 2010 in die Metropolitan Opera, New York, geopen. Sy medewerker is Valery Gergiev.

Dié opera, *The Nose*, handel oor 'n Sint Petersburgse amptenaar, Majoor Kovalyov, wat een oggend terwyl hy wakker word, uitvind dat sy neus sy gesig verlaat het en 'n lewe van sy eie begin het. Kovalyov se haarkapper, Ivan Jakovlevich, vind die neus in sy brood en gooi dit in die Nevarivier. Kovalyov merk sy neus in die Kazan-katedraal op, maar die neus het nou 'n hoër rang (lid van die staatsraad) en weier gevolglik om na sy gesig terug te keer. Na 'n lang soektog word die neus deur die polisie opgespoor en gearresteer.

In die derde bedryf besorg die polisie die neus aan Kovalyov terug. Die dokter wil dit weer op Kovalyov se gesig vaswerk, maar dit pas nie meer nie. In die slottonele word Kovalyov wakker en besef dit was maar alles net 'n droom en sy neus is steeds deel van sy gesig. Na sy besoek aan die haarkapper, loop hy langs die Nevsky Prospekt en flankeer sover as hy gaan.

---

<sup>65</sup> Shostakovich het *The Nose* kort na die Russiese Revolusie en nadat Stalin aan bewind gekom het, gekomponeer. Hierdie opera is deur Nikolai Gogol se satiriese, kortdrama/verhaal (1835-1836) met dieselfde titel geïnspireer. Gogol is veral bekend vir sy drama, *Revizor* (*The Inspector General*, 1836), wat hom besonder goed tot die poppeteater leen veral wat betref taal, groteske karakterbeelding en opvoerbaarheid van die dramatiese.

In Kentridge se voorstudies vir *The Nose*, getiteld, *News From Nowhere* (2007), maak hy van collage-elemente gebruik om Lenin en Stalin (wat ook in die opera voorkom) te karakteriseer. In die animasiefilm vir *The Nose* verbeeld Kentridge 'n perd wat galop wat hy van papier gemaak het. Kentridge het groot bewondering vir Gogol se skematiese vervlakking van 'n karakter tot net 'n neus gehad en wat boonop op sy eie kan rondloop (Figuur 6.67). Hierdie vervlakking in *The Nose* staan parallel met Jarry se Ubu wat as 'n spiraal met 'n gepunte kop uitgebeeld word. In hierdie operaproduksie kombineer hy Shostakovich se musiek met die onheilspellende kakofoniese klanke van Stalin op die radio – Kentridge het moontlik hierdie klankgreep van Stalin op die radio van *YouTube* afgelaai.



**Figuur 6.67**  
'n Ongetitelde tekening (2008) deur Kentridge wat 'n lopende neus verbeeld.

In hierdie hoofstuk is ondersoek ingestel na die mate waarin William Kentridge die skadubeeld en silhoeët, die ontwikkeling van projeksie vanaf ontwikkeling van die towerlantern, die fantasmagorias en die ontwikkeling van die projektor ondersoek het en dit in sy grootse teaterproduksies gebruik het. Verskillende tipes projeksie, soos voorprojeksie, deursigprojeksie en digitale projeksie van die bewegende beeld, is bespreek aan die hand van William Kentridge se kunswerke en sy betrokkenheid as regisseur van 'n aantal teater- en operaproduksies. Alhoewel Kentridge van beide ou en nuwe tegnologiese media in sy teater- en operaproduksies gebruik gemaak het en voortdurend nuwe assosiasies tussen media en tegnieke gemaak het, val Kentridge steeds in essensie terug na die houtskooltekening en tekendissipline. McCrickard (2012: 8) beweer dat “drawing captures the thought of the artist in all its freshness” en die

tekening word getransformeer van merkmaking tot 'n grootse produksie soos *Faustus in Africa!* (1995).

Selfs na nege films in die *Drawings for projection*-reeks het Kentridge steeds hierdie “stone-age”-animasietegniek gebruik en steeds nuwe films gemaak waarin hy van meer gevorderde tegnologieë gebruik gemaak het. In die *Drawings for projection*-reeks het hy aanvanklik sy eie stories visueel vertel. Met verloop van tyd het Kentridge begin om ook bestaande literêre werke, dramatekste asook operaverhale sy eie te maak en dit 'n Afrika-inslag te gee. Sy gebruikmaking van projeksietegnologie en 'n verskeidenheid projeksietegnieke het tot die geslaagdheid van die visuele verhalende element bygedra.



## Hoofstuk 7

### Die beweging van lig, skaduwees, silhoeët en projeksie as elemente van teatraliteit

Die doel van hierdie hoofstuk is om te bepaal in watter mate fotografie as die fiksering van skadu's, lig, skaduwees, silhoeët en projeksie 'n invloed op William Kentridge se animasieprosesse, sy kunswerke, kunsinstallasies en teateropvoerings gehad het. Die ondersoek is onderneem aan die hand van 'n aantal van Kentridge se multimedia-kunswerke en teaterproduksies, soos byvoorbeeld *Zeno at 4 am.* (2001), *Confessions of Zeno* (2002), *Shadow procession* (1999), *Portage* (2000), *Procession* (2000), *Black box/chambre noire* (2005) en *The Magic Flute* (2007).

Eerstens word die geskiedenis van die silhoeët aan die hand van Lavater se silhoeët-esselstoel of -masjien ondersoek en hoe dit bygedra het tot Kentridge se unieke profiele van sy geskeurde silhoeëtprosessies, soos *Confessions of Zeno* (2002) en *Zeno at 4 am.* (2001). Daarna word ondersoek hoe Kentridge skaduwees gebruik het om sy unieke prosessieoptogte in *Shadow Procession* (1999) saam te stel.

Vervolgens word skaduspel, verskillende tipes kykkaste, dioramas en die populêre rarekies bespreek en van gepaste voorbeelde voorsien. Die werking van die towerlanterns en glasdia's van Athanasius Kircher, Thomas Walgenstein, Christian Huygens en die fantasmagorias van Robert(son) word betrek as direkte voorlopers van die skyfieprojektor asook die gebruik van veelvuldige projeksies van die getekende of kommersiële voorstelling.

Daarna word in die besonder gefokus op Kentridge se vertolking van die skadu as beeld en op die skadubeeld aan die hand van sy gebruik van die tekenende hand as beide 'n intelligente merkmakende en merkwissende werktuig. Tipiese verskynsels soos die omgekeerde skaduwee as positief in 'n Kentridge-film, soos *Journey to the moon* en prosessie as uitbeeldingswyse aan die hand van films en miniatuurbronsfiguurtjies (*Procession*, 2006) sal ook aandag geniet.

Uit die geskrifte van onder meer Plato, Wolfgang Schöne, Victor Stoichita, Barbara Stafford, Marina Warner, Ernst Gombrich en Baxandall word dit duidelik dat die skaduwee 'n belangrike rol in kunsteorie gespeel het en dat komplekse onderliggende betekenis aan skaduwees geheg word. Baxandall (1985: 96) spekuleer dat daar tussen uitbeelding met inhoud (substansie) en uitbeelding van persepsie (kennis) onderskei kan word; selektiewe onderskeiding oor een of meer punte bring 'n balans in persepsie en klem: “leaving no more footsteps or remaining characters of themselves, [...] or a partial knowledge, or something of the sort”.

In Laurent Mannoni se historiese studie, *The great art of light and shadow: Archaeology of the cinema* (2000), beweer hy dat die droom om bewegende beelde op 'n skerm of muur te projekteer bykans so oud is soos die droom om te vlieg (Mannoni 2000: xvi). In hierdie werk ondersoek hy die ontstaan van die kinema deur onder meer na optiese toestelle, soos die camera obscura, wat vir beide astronomie en vermaak gebruik is; die uitvinding van die magiese lantern in die sewentiende eeu, kykkasvertonings en perspektiewiese studies van die agtiende eeu en vreemde en wonderlike negentiende-eeuse poginge om onder meer 'n nuwe visie te skep, te verwys. Hieronder kan die panorama, die diorama, vroeë fotografie en talle optiese toestelle en speelgoed ingesluit word vir 'n al hoe meer veeleisende publiek.

Lig en skaduwee, dag en nag, lig en donker is van die oudste verskynsels wat visueel waargeneem en ervaar kan word. Soos die ligbronne, die son bedags op die tollende aardbol en die maan snags in sy baan om die aarde wentel en hul skerp lig op voorwerpe skyn, word skaduwees (as geprojekteerde beelde) op die omliggende oppervlakte gewerp. Soos die ligbron skuif, verskuif die skadu's saam met die beligte voorwerp, in die teenoorgestelde rigting as die ligbron. Skaduwees het gevolglik 'n donkerder, swaartillende en somber kant. Die antieke Grieke het die skaduwee of skimbeeld van 'n dooie (Grieks *οὐρά*, Latyn *umbra*) as metafoer vir die afgestorwe geheel (siel en liggaam) (*eidolon*) gesien (Stoichita 2011: 44). Die siel van 'n dooie is dikwels met skaduwees vergelyk, terwyl Hades, die onderwêreld as land van skaduwees, of dode- of skimmeryk gesien is.

Hierdie somber gewaarwording staan in direkte kontras met die skadubeelde in Plato se grotgelykenis waar die beweeglike skadubeelde staan vir bedrieglike drogbeelde, terwyl lig kennis uitgestraal het (Stoichita 2011: 7, 22). Die skaduwee is die oorsprong

van die dubbelbeeld want dit dupliseer of herhaal die vorm wat voor die lig inbeweeg. Die gevangenes in Plato se grot was nie geoorloof om direk na die lig as bron van kennis te kyk nie, maar is met hul rûe na die helder lig geboei en kon gevolglik net die gekaatste skaduwees op die teenoorstaande muur waarneem. In sy lesing, “In praise of shadows” (2001), het Kentridge Plato se grotgelykenis ondersoek en die optog beskryf aan die hand van die betogers/gevangenes wat na die lig op soek is, maar verkies het om in die bedrieglike skaduwêreld te bly: “[...] we are blinded by the sun and choose to seek knowledge in ‘the world of shadows’ ” (Rosenthal 2009:50). Die gevangenes kon dus net die skaduwee van mensgemaakte vorme waarneem, en nie die realiteit waarvan die vorms afbeeldings was nie. Om dus ware kennis te verkry, moes die skaduverhoog verwerp word, die gevangenskap in die grotlewe vaarwel toegeroep word en buite in die son beweeg word (Stoichita 2011: 7) ten einde *Aufklärung*, *Enlightenment* of Verligting te bewerkstellig.

Skaduwees bestaan in werklikheid as gevolg van die geblokkeerde straling van lig, of gedeeltelike afwesigheid van lig. Dit kan met ander woorde nie op sy eie voorkom nie, maar word direk deur die teenoorstaande ligbron geprojekteer, ten einde ’n skadubeeld van ’n vorm daar te stel. Van die vroegste tye af het skaduwees en die skadubeeld ’n magiese bekoring vir die mens ingehou, byvoorbeeld die sekwensiële beelde in die Egiptiese graftombes of die skadu’s op Plato se grot (Mannoni 2000: xxi); die camera obscura is gebruik om na die sterre te kyk, terwyl dit ook vir vermaaklikheid aangewend is; fantasmagoria-vertonings; die uitvinding van die wonderlantern in die sewentiende eeu en die kykkas- en perspektiwiese vertonings van die agtiende eeu. Gedurende die negentiende eeu het verskeie metodes, fotografiese tegnieke en optiese speelgoed gevolg wat fotografie as fiksering van skaduwees en beweging gesnoer het. Kittler (2010: 12) som dit soos volg op: “the *camera obscura* receives images; the magic lantern sends them; the camera stores them”.

Lank voordat fotografie uitgevind is, het gehore reeds in die donker bymekaargekom om na geprojekteerde skadubeelde op skerms of mure te kyk en te geniet. Hierdie skaduvertonings is met behulp van optiese projeksietoestelle, soos towerlanterns (*laterna magica*) of optiese lanterns, aangebied. Lig en skaduwee het ’n belangrike rol in die ontwikkeling van die bewegende beeld gespeel. Kittler (2010: 70) beskryf die werking van die towerlantern as volg:

... *lanterna magica* employs an artificial light source in the interior of the system, such as a simple candle. Using either front or rear projection, this candle shines through interposed concave mirrors, or later systems of lenses, and illuminates a drawn and often colored pattern, whose mirror image is then projected outside through the hole and onto a screen - the forerunner of all film screens.

Vroeë wetenskaplikes het jare geswoeg om metodes te ontwikkel om die visuele beeld en die beweging daarvan vas te lê en te projekteer — iets wat ons vandag so maklik as vanselfsprekend beskou. Die probleem om bewegende beelde vir 'n gehoor te projekteer, was 'n moeilike een om op te los. Nadat 'n kamera ontwikkel is om die beelde vas te vang, moes 'n masjien en tegniek ontwikkel word om hierdie beelde te kan projekteer. Maar projeksie het sy eie probleme opgelewer: dowwe beelde, geskeurde film en heelwat geraas was aan die orde van die dag. Met verloop van tyd is hierdie probleme aangespreek en ook oorkom.

Projeksie het hom ten doel gestel om die gehoor te vermaak en op te voed. Soms het die onvoorsiene gebeur en is die gehoor totaal in die duister gelaat. Tydens die twintigste eeu het projeksietegnologie van 'n aanvanklike gewone skyfieprojektor tot digitale projeksie gevorder.

Tydens 'n onlangse sonsverduistering<sup>1</sup> het Kentridge weer eens daarvan bewus geword hoe belangrik dit is om te sien, of lig en donker te kan waarneem en hoe dit ons bestaan en bewegingspatrone beïnvloed en hy het die volgende opgemerk (Spring 2008: 146):

Approximately two years ago a solar eclipse could be seen in southern Africa ... While looking at the eclipse I became very aware of the process of looking – of being made conscious of the nature of light ... The second thing the eclipse made me consider was a question: what is the nature of the meeting point between the individual receiver of images and the broad projector of them? ... I ask this question not only in terms of looking, but also in terms of our direct experience in the world. What parts of the world do we have some control over? What parts are utterly beyond us?

Die slotsom waartoe Kentridge kom – “what parts of the world do we have some control over? What parts are utterly beyond us?”— verklap sy unieke benaderingswyse en bied verbindings tussen sy uiteenlopende kunswerke en werktipes.

---

<sup>1</sup> Tydens 'n sonsverduistering beweeg die maan tussen die aarde en son in en werp spookagtige skaduwees op die aarde. Met 'n totale sonsverduistering word die aarde metafores met 'n kombes omvou en word dag in nag verander. Voor sulke verduisterings word daar gewoonlik voorspel dat die einde van die aarde aangebreek het en besef die mens gewoonlik dat hy geensins die natuurkragte kan beheer nie.

## 7.1 Fotografie as die fiksering van skaduwees

Christian Boltanski beweer dat vele dinge met skaduwees in verband gebring kan word (Stoichita 2011: 200). Skaduwees laat ons byvoorbeeld aan beide die dood<sup>2</sup> en fotografie (in Grieks beteken die woord om met lig te skryf) dink. Vir hierdie rede is 'n skaduwee en 'n vroeë foto een en dieselfde. Die artistieke persepsie van skaduwees kan deur 'n masjien, soos die kamera gefikseer word. Schwarz (1985: 93) vra 'n aantal vrae soos "... is it then possible for the artistic will to keep its force and to remain visible and perceptible, even in the final (ultimate) effect, in the photograph itself? Or is this artistic will destroyed and stopped by the mediatizing of the apparatus, or is it diminished and only imperfectly reproduced?"

Boltanski het as gevolg van die gewig van sy fotorame besluit om met ligter media te werk wat hy byvoorbeeld in sy sak kon saamdra. Boltanski sê oor sy skaduprojeksies: "I realized that just by projecting a microscope puppet I could obtain a large shadow. At last I could travel with the minimum of luggage and work with incorporeal images". Hy vervolg: "What appeals to me [...] is that they are ephemeral. They can disappear in a flash" (Stoichita 2011: 200-201), sodra die kers doodgeblaas word of reflektorlamp afgeskakel word, verdwyn die beeld en is daar dus niks meer nie.



**Figuur 7.1**

Stilbeeld van 'n silhoeëtprofielaansig van 'n vrou uit Kentridge se verwerking van *The Magic Flute*

---

<sup>2</sup> *Shadowlands* verwys na 'n 'skadu'-ruimte waar geeste/spoke voorkom, of waargeneem kan word. Vergelyk <http://theshadowlands.net/places/>.

## 7.2 Lavater en die silhoeët

Die silhoeët as kuns- en vermaaklikheidsvorm was veral gewild in die agtiende eeu en die Victoriaanse era. 'n Silhoeët<sup>3</sup> verwys gewoonlik na 'n stuk papier wat in die vorm van iets, soos byvoorbeeld 'n borsbeeld (kop en skouers), of 'n profielaansig van 'n persoon gevorm is (Rutherford 2009: 14). Die profiel is een van die tipiese vorme van die portretkuns en kan teruggevoer word tot die numismatiese portrette die Grieks-Romeinse oudheid en die humanistiese fisonomie van die Renaissance en verskil van die agtiende- en negentiende-eeuse silhoeëtte as vorm van burgerlike vermaak.

Tans word silhoeëtte en silhoeëtknipwerk steeds nie as kunswerke gereken nie, maar eerder as kunsvlyt (*craft*) gekategoriseer. Deur Kentridge se inkorporering van die silhoeëtportret (soos in sy verwerking van Mozart se opera, *The Magic Flute*) (Figuur 7.1) en silhoeëtfigure in sy tekeninge, grafiese werke en films te inkorporeer, het hy hierdie siening verkeerd bewys. Let ook op sy profielbeeldtekeninge vir *Black box/chambre noire* (2005) (Figuur 7.5) wat verskillende kopvorme verbeeld en moontlik verskillende karaktertrekke (fisonomie) verbeeld.

Die woord 'silhoeët' is afgelei van die familienaam van die eertydse Franse *contrôleur général des finances* van Lodewyk XV se hofhouding, Étienne de Silhouette (1709-1767). "Silhoeët" is vanaf 1759 in gebruik om met Silhouette se strak en onpopulêre wetgewing die spot te dryf (Lehner 1952: 125). Omdat die troon ernstige kapitaalnod beleeft het, het Silhouette streng inperkende finansiële maatreëls ingestel. Alhoewel hy goeie bedoelings met sy suinigheid en gierigheid gehad het, het hy nie die nodige dank daarmee verwerf nie en is Silhouette na slegs agt maande in hierdie pos afgedank (Rutherford 2009: 14, 16). Ooreenkomstig Silhouette se spaarsamige aard het hy begin om bekendes se portrette uit swart papier te knip en het die woord silhoeët sinoniem met die kunsvorm geword.<sup>4</sup> Hierdie silhoeëtknipsels was bedoel om die mense wat nie geld gehad het om 'n olieverfportret te laat skilder nie, ook 'n geleentheid te bied om 'n vinnige portret van 'n geliefde of familielid te bekom (Rutherford 2009: 16, 20). As

<sup>3</sup> Rutherford (2009: 14) beweer dat sommige silhoeëtermine eerder na die skaduportret verwys as die gesig self en sluit die volgende terme in: " 'shades' or 'profile miniatures'. Lesser known terms were 'miniature cuttings', 'black profiles', 'scissor types', 'shadowgraphs', 'skiagrams' and 'shadow portraits' or 'shadow pictures'".

<sup>4</sup> Rutherford (2009: 20) beweer dat "the word *silhouette* signaled a reduction to the simplest form; second, it implied that the victims of his tax policies were reduced to mere shadows [...] men's clothing were named after him [...] garments with no place to put money, as men had no need for pockets in Étienne's hard times [...] In his [Étienne de Silhouette's] retirement from office he is said to have adorned his château with homemade profiles" Rutherford (2009: 20).

gevolg van die relatief goedkoop aard daarvan is heelwat geld gespaar en het hierdie ‘nuwe’ kunsvorm vinnig hoogmode geword.

Silhoeëtknipwerk het vinnig regoor Europa tot in Rusland versprei en het deur die eeue heen steeds die status van ’n besondere vaardigheid behou. Baie geduld, goeie sig, ’n bestendige hand asook ’n skerp, fyn skêrtjie is nodig om portrette, figure en ander voorwerpe in profiel uit ’n vel papier (gewoonlik swart), of ander materiaal te sny. Nadat die silhoeëtknipper die profiel van die lewende model noukeurig bestudeer het, het hy profiel vryhandig binne minute uitgekniip. Nevill Jackson (1981: 05) haal Gérard Meissonier aan:

In silhouette, the individuality of the sitter is dominant. [...] Above all, ‘rapidity of workmanship’, emphasized by all silhouette artists, ‘makes for correct portrayal’ again to quote that master of accurate notation – ‘Portraits should be finished at once; never be allowed to drag on, for it is impossible to take them up again, people always modify or alter in appearance . . . My touch is very rapid, my sketches are written notes.’



**Figuur 7.2**

’n Kunstenaar besig om die gesigskontoere van ’n model sorgvuldig na te trek op Lavater se silhoeëtselstoel’masjien’. Die graving is in sy werk, *Von der Physiognomik* (1772), gepubliseer



**Figuur 7.3**

Lyngraving (1792) deur Thomas Holloway wat Monsieur de Silhouette se profielmasjien-stoel verbeeld vir die natriek van profielportrette en vermaakspel, vir Johann Kaspar Lavater se Engelse uitgawe van *Essays on Physiognomy* (1792)

Wanneer die toeskouer die voorwerp of persoon wat uitgeknipt is herken, word die onderliggende visuele boodskap heelwat makliker begryp en oorgedra en het die silhoeëtknipper in sy taak geslaag. Die Switserse teoloog, Johann Kaspar (Caspar) Lavater het gedurende die agtiende eeu 'n stoel wat aan 'n esel (met 'n skerm) verbind is (Figuur 7.2), ontwikkel waarmee silhoeëtte baie akkuraat nagetrek kon word. Terwyl die model bykans immobiel op die stoel gesit het, het die kunstenaar die gesigskontoure van die model sorgvuldig op die skerm nagetrek. Hierdie 'masjien' het so gewild geword dat Lavater se werk na Frans en Engels (*Essays on physiognomy*) vertaal is. Thomas Holloway het 'n lyngraving (ets) van die masjien gemaak en dit *A sure and convenient machine for drawing silhouettes* (1792)<sup>5</sup> genoem (sien Figuur 7.3).

Lavater het sy nagetrekte en geknipte silhoeëtte (Figuur 7.4) vir sy studies in fisionomie (gelaatkunde) gebruik. Fisionomie is die wetenskap waarmee prominente karaktereienskappe geïdentifiseer kan word deur verskillende gesigs- en skedelvorme te bestudeer (Terpak 2001e: 294, vergelyk ook Stoichita 2011: 156-167, Lavater 2012: location 167 of 944 en Lavater 2012: location 226 of 944).

In Lavater se vier-volume werk, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenlebe* (1775-1778), het hy sy lesers probeer oortuig dat die wese en karakter van elke persoon deur hul profiel gekodeer kan word (Figuur 7.4) (Baltrušaitis 1989: 42, Terpak 2001: 228, 294). Lavater het vernuwing bewerkstellig deurdat hy nie die portret as oppervlak met allerlei tekens wat op 'n bepaalde wyse gedekodeer moet word nie, maar eerder 'n profiellyn wat die gekaatste profielskaduwee vasgevang het. Hierdie skaduprofiel was die kode wat geanaliseer en ontsyfer moes word om die karaktereienskappe bloot te lê (Terpak 2001: 228) – sien Figuur 7.4 hierbo.

William Kentridge se tien profiele uit sy film *Black box/chambre noire* (2005) (Figuur 7.5) verbeeld moontlik die profielaansigte van Herero's wat gedurende 1904 in die Duitse slagting<sup>6</sup> van die Herero's in Duits-Suidwes-Afrika (nou as Namibië bekend) gesterf

---

<sup>5</sup> 273 mm x 211 mm. Versameling: National Portrait Gallery, London. Gepubliseer in 1792. Verkrygbaar by: <http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw79093/A-sure-and-convenient-Machine-for-drawing-Silhouettes?LinkID=mp57270&search=sas&sText=thomas+holloway&role=art&rNo=8> (10 Junie 2012 geraadpleeg).

<sup>6</sup> In 1904 het die Duitse bevelvoerder, generaal Lothar van Trotha volksmoord teen die Herero's uitgevaardig – duisende mans, vrouens en kinders het in hierdie slagting gesterf. Die oorlewendes is



het. Die swart agtergrond waarop die wit skaduprofielportrette geplaas is, laat dit uitstaan en beklemtoon ook die tragiese kwaliteit daarvan. Hierdie skaduportrette herinner ook aan die fisonomieportrette van Lavater (Figuur 7.4) en die beelde van geskeurde fragmente uit sy film, *Weighing ... and wanting* (1998).



**Figuur 7.4**  
 'n Bladsy met profiele uit Johann Kaspar Lavater se *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenlebe* (1775-1778)



**Figuur 7.5**  
 Kentridge se profielbeeldtekening vir *Black box/ chambre noire* (2005)

na dwangarbeidkampe (*Konzentrationslager*) geban waar hul verder gemartel is en dwangarbeid moes verrig (Guarracino 2010: 274).

Volgens Stoichita (2011: 161) was Lavater nie op soek na ideale of goddelike skoonheid in sy silhoeëtte nie, maar eerder na die negatiewe en sondige kant wat hy in hul skaduwees gelees het:

To him the shadow was the imaginary area where the soul revealed itself to be full of sin. That is why the physiognomical hermeneutic can be regarded as an exercise through which the shadow-soul is questioned and interpreted (Stoichita 2011: 164-165).

Omdat silhoeëtknipwerk gedurende die agtiende en negentiende eeue as tydverdryf beoefen is en nie as formele kunsmaakproses gesien is nie, het dit nie dieselfde aura as 'n oorspronklike kunswerk ontwikkel nie. Rondom 1790 het dit ook onder die rykes hoogmode geword om swartprofielportrette op ivoor, glas en gips met pen en inkt te laat verf. Met die uitvinding van fotografie het sommige silhoeëtknippers begin om ook van foto's gebruik te maak om 'n ewebeeld van die model uit te knip. Die meeste kunstenaars het egter die profiel volgens die werklike skaduwee van die model op die papier uitgeknipt. Hierdie groot silhoeët is dan later met behulp van 'n pantograaf, 'n meganiese verkleiningstoestel, tot 'n kleiner en meer aanvaarbare skaal verklein.

Lank voor die uitvinding van fotografie en die kamera is silhoeëtknipwerk algemeen gebruik om 'n goedkoop portret van 'n geliefde te bekom. Die bygeloof bestaan ook dat deur die persoon se skaduwee vas te vang, iets van die persoon se gees behoue bly. Maar inderwaarheid is silhoeëtknipwerk 'n argaïese voorstellingsvorm. Nadat fotografie<sup>7</sup> die funksie oorgeneem het om 'n lewensgetroue beeld vas te vang, het silhoeët-uitknipkuns verflou.

Kentridge gebruik die megafoon-outomaton (*Black box/chambre noire* (2005)) as meetinstrument om die karaktereienskappe van die Herero's met behulp van fisionomie, frenologie en eugenetika te meet en dit op die *Totenliste* (sterwensregister van Herero's wat deur die Duitsers vermoor is) aan te dui (Guarracino 2010: 276, McCrickard 2012: 100). Hierdie tekeninge van rou is op 'n Italiaanse grootboek wat uit 1927 dateer, uitgevoer. Kentridge teken die megafoonoutomaton as koffie- of vleismeul “marching over careful cursive ink jottings of lists and numbers” en betitel

---

<sup>7</sup> Die letterlike betekenis van die woord, fotografie, is om met lig te skryf. Die vader van fotografie, Henry Fox Talbot, het aanvanklik beplan om sy uitvinding *sciagraphy* te noem, wat om met skaduwee te skryf, beteken (Stafford 2001c: 78; Warner 2006: 161). In wese kan 'n silhoeët as geëksposisie beskryf word.

dit as *Trauerarbeit Mill*, wat na die Freudiaanse treurwerk verwys (McCrickard 2012: 100).



**Figuur 7.6**  
Joseph Benoît Suvée se  
skildery, *Ontdekking van de*  
*tekenkunst* (1791)

### 7.2.1 Kentridge se bewegende silhoeëtprosesies

William Kentridge se gebruikmaking van skadubeelde, fotografie en die silhoeët het egter hierdie kunsvorme laat herleef deurdat hy dit inherent deel van sy grootse kunsinstallasies en kunsopvoerings of –aksies gemaak het. Hy het beide die skadubeeld en die silhoeët tot ’n moderne idioom verwerk. In teenstelling met die kunsvlytsilhoeët wat handgemaakte en uitgeknipte beelde met eie identiteite was wat spesifieke voorwerpe of persone verbeeld het, kan Kentridge se identiteitslose silhoeëtfigure as toespeling op die Grot van Plato gesien word.

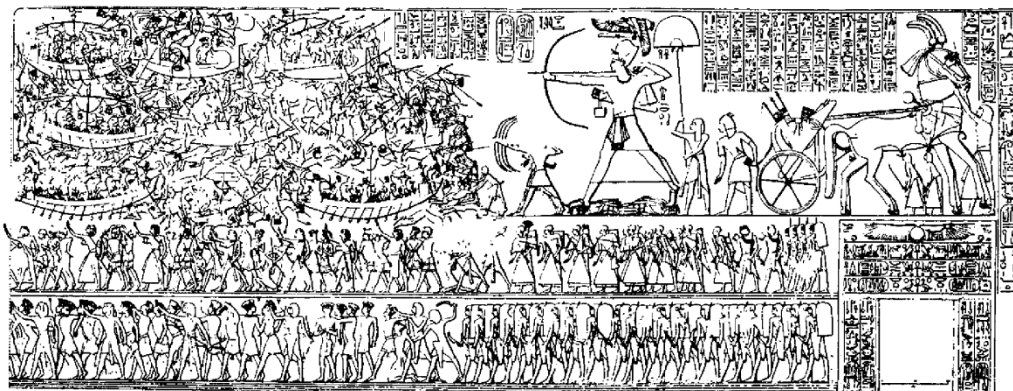
In plaas daarvan om sy figure noukeurig met ’n skêr uit te knip, soos die silhoeëtkunstenaars van ouds of die kontemporêre silhoeëtkunstenaar Kara Walker,<sup>8</sup> skeur Kentridge swart Cansonpapier papier in fragmente wat hy losweg saamvoeg om sy trekarbeiders en nomadiese figure in beweging en prosesie te verbeeld. Omdat hierdie saamgestelde figure onherkenbaar is, bly hulle bloot tipes in prosesie. Deurdat Kentridge voortdurend papierfragmente byvoeg, verander en wegneem tydens verfilming, sluit hierdie werkwyse aan by sy tekeninge en die verfilming van hul animasie. Ook hier bly die artikulasie van getekende beelde die basis van sy visuele denke. Ten einde die artikulasie van hierdie geskeurde figure te bereik, word los, geskeurde ledemaatfragmente, of ledemate in beweging volgens die collagetegniek opgebou, op die agtergrondpapier geplak en verfilm.

Prosesie is een van die oudste visuele narratiewe vorme wat oor die eeue heen gewild gebly het. ’n Prosesie kan beskryf word as ’n aantal mense en voertuie wat op ’n geordende seremoniële wyse, bykans in gelid voortbeweeg, byvoorbeeld in ’n optog soos by begrafnisse of troues; ’n triomfantelike prosesie soos uitgebeeld in die grafiese voorstelling van Ramses III se oorwinning oor die seevolke (Figuur 7.7) en Guiseppe Verdi se grootse opera, *Aida*; ’n akademiese prosesie van ’n universiteit – die ampsdraers in orde van hul universitêre belangrikheid; of ’n militêre peloton wat by ’n parade marsjeer. Die figure in die seegeveg (Figuur 7.7) is met grootse presisie en detail

---

<sup>8</sup> Die Postmoderne Afro-Amerikaanse kunstenaar, Kara Walker (1969– ), sny groot silhoeëtfigure uit swart papier met ’n skerp X-Acto-mes. Daarna monteer sy haar silhoeëtte op die galerymure, ten einde haar narratief aan die toeskouers bloot te lê. Haar stereotipe silhoeëtfigure is dikwels in historiese en vooroorlogse kostuums geklee. Walker lewer gewoonlik kommentaar op Amerikaanse rasseverhoudings deur mense van verskillende rasse en geslagte binne hul onmiddellike omgewing te verbeeld. Volgens Stafford (2001: 49) herinner Kara se donker silhoeëtte en muurtekeninge aan die satiriese opvoerings by *Le Chat Noir*, tussen 1887 en 1897. Hoenders, veral hoenderhane en swane kom gereeld in haar silhoeëtte voor.

verbeeld. Groenewegen-Frankfort (1972: 139) skryf: “... the disposition of the enemy’s ships is as mechanical as that of their bodies, the placing of the Egyptian vessels at least indicate the fatal encirclement of the enemy craft [...] the proud defiance of the Philistines seems almost a tribute paid to an enemy more formidable than the battle scenes suggest”.



**Figuur 7.7**

In hierdie grafiese voorstelling word die oorwinning van Ramses III se leër en soldate oor die seevolke in detail verbeeld



**Figuur 7.8**

Een van die sewe panele skadufigure uit Kentridge se *Shadow procession* (1999)

In teenstelling met die seegevegillustrasie (Figuur 7.7), is die figure in prosessie/optog in Kentridge se *Shadow procession* (1999) en *De Peccato Originali (Shadow Procession)* (2000) (Figuur 7.9) net-net herkenbaar as skadufigure wat in gelid aanstap – eindbestemming en doel onbekend.

In Groenewegen-Frankfort se boek, *Arrest and movement*, het sy die prosessieformaat in antieke kunswerke (reliëf, pottebakkerie, ensovoorts) ondersoek deur na antieke Egiptiese, Babiloniese en Kreteense kunswerke aan die hand van konsepte soos ruimte en narratief te verwys. As ’n mens na hierdie antieke voorbeelde kyk, is dit duidelik dat prosessie ’n voorstellingstipe is wat op herhaling en *Reihung*, letterlik ‘ry-ing’ en op die

vergelykende verandering van figuur tot figuur gebaseer is (Röttinger 1927: 35). Deurdat die figure in chronologiese rye onder mekaar gesorteer en geplaas is (soos in die seegevegillustrasie hierbo), word die verhaal (aksies en gebeure) in sekvens vertel en word die suggestie van beweging meegebring deur die beweging van die aanskouers, of van die waarneming waarmee die rye van figure geskandeer word.

Deurdat Kentridge die ligbron digby die figure in prosessie en op 'n afstand van die skerm geplaas het, het sy gekromde figure enorme skaduwees op die skerm gekaats (sien ter illustrasie die videostilbeeld uit die film, *Shadow Procession* (1999))<sup>9</sup> net soos by Christian Boltanski se *Les ombres* (Figuur 7.35), *L'Ange d'Alliance* (1986) en *Les Bougies* (1986).<sup>10</sup> Beide Kentridge en Boltanski poog nie om deur hul skaduteaterwerke permanente monumente op te rig nie, maar eerder visuele herinnerings (*memories*) van dit wat verby is, of wat verlore geraak het, te maak.



**Figuur 7.9**

In hierdie illustrasie van Kentridge beweeg drie skadufigure (net-net herkenbaar as figure) oor bladsye uit die publikasie *De Peccato originali* (c. 1750)

Wanneer Kentridge sy skadufigure bykans teen die skerm plaas en die lig van agter daarop laat skyn, word die teenoorgestelde effek verkry: die figure word skerp en

<sup>9</sup> *Shadow Procession*. 1999. 35 mm geanimeerde film oorgeplaas op video, 7 minute.

<sup>10</sup> Vgl. Gumpert 1994: 92-93. "Les Bougies" (1986). Figuurtyjies, kerse, draad, metaalbasis. Afmetings veranderlik. Installasie by Kunstmuseum, Bern, Switzerland, 1987.

duidelik op die skerm afgeëts, in teenstelling met die meer wasige effekte as die figuurtjies verder terug geplaas word. By tradisionele skaduvertonings sal die toevoeging van agtergrondtonele dien om die impak van die toneel meer treffend en vermaaklik te maak. Kentridge gebruik nie dikwels agtergrondtonele in sy vertonings nie, maar plaas eerder sy figure op verskillende afstande van die skerm sodat die figure dus groter en wasiger asook kleiner skaduwees op die skerm sal werp.

William Kentridge gebruik aanvanklik beide geskeurde figure en akteurs in sy prosessie-voorstellings. Hierdie figure se geskeurde en onduidelike buitelyne sluit aan by die wolkerige uitveemerke van sy animasietekeninge, dit sluit ook aan by en buit die ongemaklikhede van vroeëre tegnieke uit. Die konseptuele elemente maak die toeskouer bewus van herkenbare vorme eerder as die medium en beeldvormingsproses (met ander woorde elemente wat illusionêr, maar eerder disillusionêr aangewend word. Soos in Plato se grotgelykenis dra die akteurs alledaagse voorwerpe wat op hul beurt weer tot beide speelse en makabere skaduwees aanleiding gee. Kentridge se eksperimentering met die skaduwee en silhoeët bring ook 'n hele aantal nuwe karakters en tekeninge na vore en is hy veral gefassineer met die nuwe betekenismoontlikhede wat die skaduwee die kyker kan leer rondom indirekte visie (McCrickard 2012: 45).

Alhoewel Kentridge sy Zeno-multimediasproduksies, soos byvoorbeeld *Zeno at 4 am.* (2001), *Confessions of Zeno* (2002) en *Zeno Writing* (2002)<sup>11</sup> gebaseer het op Italo Svevo<sup>12</sup> se novelle, “Confessions of Zeno”, gebruik hy animasie, collages van geskeurde papier, skadufigure in prosessie, houtskooltekeninge in verskillende stadia van voltooiing, en argivale film en beeldmateriaal om Zeno, die hoofkarakter met al sy skuldkomplekse, te verbeeld. Zeno word gefolter deur sy voorliefde vir sigarette,<sup>13</sup> sy skuldgevoel oor sy minnares en onopgeloste spanning met sy vader. Die film volg die bewussyn en sorg van 'n ouerige man, Zeno, wat ontevrede is met sy omstandighede en 'n stryd voer met die veranderende samelewing na die Tweede Wêreldoorlog. Gevolglik begin Zeno sy memoires skryf – die resultaat is die onvolmaakte herinnering van 'n intelligente man

---

<sup>11</sup> *Zeno Writing* (2002). 11 minute en 16 sekondes. Dié film het sy wêreldpremière by Documenta 11 gehad tesame met die multimedia-operaproduksie, *Confessions of Zeno* (die werk was 'n samewerking tussen die komponis, Kevin Volans; die librettoskrywer, Jane Taylor, die Handspring Puppet Company en die Sontonga Kwartet).

<sup>12</sup> Italo Svevo is die pseudoniem vir Ettore Schmitz wat in 1861 in Triëst gebore is (Svevo 1989: 417).

<sup>13</sup> Verwys na die belangrike eerste hoofstuk in Italo Svevo se novelle, *Confessions of Zeno*, te wete, *The Last Cigarette*.

wat onkant betrap is deur sy begeertes en inhibisies. Kentridge skryf oor sy kennismaking met die Italiaans-Joodse skrywer, Svevo, se komiese novelle as volg:

When I first read Italo Svevo's "Confessions of Zeno", 1923 some twenty years ago, one of the things that drew me to it was the evocation of Trieste as a rather desperate provincial city at the edge of an empire - away from the center, the real world. I was intrigued how an Austrian Italian writing in the 1920s could have such a sense of how it felt to be in Johannesburg in the 1980s. In the years following this has persisted. And caused me to return to the book. But other elements have engaged me as well [...] Zeno, the hero of Svevo's novel, has remarkable self-knowledge. But it is a knowledge that is without effect. The absolute inability of self-knowledge to force Zeno to act, or at other times, to stop him from acting, feels familiar. People stuck at the edge of a historical project about to implode, stuck waiting for the eruption to happen. The teasing out of our ambiguous sense of place, and the convoluted relation we have to our own sense of self, form the starting point for the work [...].<sup>14</sup>

Uit hierdie aanhaling word dit duidelik dat Kentridge verbaas was oor die kosmopolitiese ooreenkomste tussen Svevo se Triëst<sup>15</sup> van die 1920's en sy ervaring van Johannesburg van die 1980's en Kentridge was moontlik sy tyd vooruit.

In Roselee Goldberg (2001: 103) se onderhoud met Kentridge vra sy hom of daar 'n verband tussen sy gebaarspelstudies aan l'Ecole Internationale de Théâtre Jacques Lecoq<sup>16</sup> (1981-82) en die skaduprosessies in sy onlangse teaterproduksies, soos *Shadow Procession* (1999) (Figuur 7.10), is. Kentridge antwoord haar positief: "Yes, they do silently move across the space". Sy bywoning van hierdie gebaarspel- en mimiekklassie het 'n blywende indruk op sy film-, teater- en televisiewerk gelaat.<sup>17</sup> Sy werk word gekenmerk deur 'n voorliefde vir 'n herhalende *dramatis personae*, multimedia en installasiekuns (Goldberg 2001: 99, Rosenberg 2009: 36). In sy uitvoeringswerk, *I am*

---

<sup>14</sup> Marian Goodman Gallery on William Kentridge's *Zeno Writing* (2002). Verkrygbaar by: [http://old.likeyou.com/archives/william\\_kentridge\\_goodman.htm](http://old.likeyou.com/archives/william_kentridge_goodman.htm) (11 Maart 2012 geraadpleeg).

<sup>15</sup> 'n Ander raakpunt is dat Triëst die enigste Italiaanse stad was met sy eie Nazi-konsentrasiekamp, San Sabba<sup>15</sup>. Hier is meer as 5 000 Jode, opstandelinge en ander guerrilla-vegters by die bekende San Sabba-rysfabriek gedood, terwyl nog 25 000 ander na ander konsentrasie- en doodskampe (*death camps*) in Duitsland en Pole gestuur is.

Die San Sabba-rysfabriek is in 1913 in die buitewyke van Triëst gebou. Vanaf 8 September 1943 is Italiaanse dienspligtiges hier aangehou. Dit was aanvanklik bekend as Stalag 339, maar teen die einde van Oktober 1943 is dit in 'n *Polizeibefehlslager* (polisiestrafkamp) omskep waar gyselaars, politieke gevangenes, Jode en afwagterdes vir deportasie na strafkampe soos Auschwitz, Dachau en Mauthausen gehuisves is. Die bestaande rysdrogingseenheid is verander om gelyktydig van 'n groot aantal lyke ontslae te raak (Holocaust Education & Archive Research Team [H.E.A.R.T]: San Sabba. Verkrygbaar by: <http://www.holocaustresearchproject.org/othercamps/sansabba.html> (11 Maart 2012 geraadpleeg)).

<sup>16</sup> Jacques Lecoq het in 1956 sy teaterskool gestig.

<sup>17</sup> Lecoq (2006: 4) beskryf mimiek as "a whole new area which goes beyond pure imitation [...] A normal human being is 'played' by the reality that reverberates in him".



*not me, the horse is not mine* (2008) (Figuur 7.11), tree Kentrige in gebaarspel met homself. Kentrige dupliseer die projeksie van homself “... allowing him to reveal the multiple selves that haunt his existence while also illustrating the drama of the Gogol story” (Rosenthal 2009: 62). Hierdeur kan duidelike parallele getrek word tussen die mimiekkunstenaar en Kentrige se grafiese voorstelling van homself. Kentrige gebruik sy selfportret oor en oor om sy verskillende karakters te verbeeld, maar sy protagoniste het sterk ooreenkomste met individue wat na aan hom is in die werklikheid (Rosenberg 2009: 202).



**Figuur 7.10**  
’n Stilbeeld uit William Kentrige se *Shadow Procession* (1999)

William Kentrige is egter nie slegs in die silhoeët en skaduwee geïnteresseerd nie, maar ook in die gebruik van ligskadukontraste (*chiaroscuro*, *clair-obscur*, *Helldunkel*),<sup>18</sup> asook die simboliek van lig en skadu: duisternis as die algehele afwesigheid van lig en die kleur swart teenoor wit. In *Angaza Afrika: African art now* verklaar Kentrige sy gebruik van lig, donker en die verligte skadubeeld as volg:

... the nature of shadows, which I see as an important preliminary consideration for Black Box. One of the metaphors I’m playing with is that of the illuminating shadow. If you have an image, and a shadow across it, you invert what is light and what is dark, and the shadow itself functions as a kind of spotlight [...] If the Magic Flute represents the Utopian moment

<sup>18</sup> Ligskadukontraste verwys na die subtiële balansering van lig en donker om die dramatiese effek, byvoorbeeld in Rembrandt se skilderye, te verhoog; hy gebruik donker skaduwees in teenstelling met helder lig.

of the Enlightenment, Black Box represents the other end of the spectrum (Spring 2008: 146).

Met hierdie sitaat verwys Kentridge klaarblyklik na die Kritiese Teorie van Max Horkheimer en Theodor Adorno se *Dialectics of Enlightenment (Dialektik der Aufklärung)*. Die konsep van verligting word breedweg deur Horkheimer en Adorno (2002: 1) as 'n vernuwing van die denke verklaar wat hom ten doel stel "... at liberating human beings from fear and installing them as masters" deurdat "[i]t wanted to dispel myths, to overthrow fantasy with knowledge". Hul dialektiek van verligting is gewysig tot 'n mite waar tegnologie nie in diens van die mens staan nie, maar indirek 'n wapen word waarmee menslike verhoudings vernietig word (Adorno 1970: 70 en 454).



**Figuur 7.11**

Kentridge in sy uitvoeringswerk, *I am not me, the horse is not mine* (2008), tydens die Sydney Biënnale (2008)

Rudolf Frieling beweer dat Kentridge se skaduteaterproduksies van meer uitbundige entoesiasme getuig omdat hy nie meer alleen heen en weer stap tussen sy tekening en die kamera nie, soos by sy *Drawings for Projection*-werke, maar hy nou van 'n aantal medewerkers gebruik maak om saam met hom te stap om die boodskap van verdrukking en swaarkry oor te dra (Rosenthal 2009: 169).

### 7.2.2 Zeno at 4 am. (2001)

Die libretto van Kentridge se multimedia skadu-oratorio operaproduksies, *Confessions* (2002) en *Zeno at 4 am.* (2002),<sup>19</sup> is deur Jane Taylor geskryf en Kevin Volans het die musiek gekomponeer. Die storie en teks vir sy grootse werk, *Zeno at 4 am.*, is op 'n gedeelte, getiteld "Zeno's Conscience" van die Italiaanse skrywer, Italo Svevo se boek, *Confessions of Zeno* (1923),<sup>20</sup> gebaseer. Svevo se tussenoorlogse Westerse teks is na 'n moderne Suid-Afrikaanse omgewing verplaas en aangepas. Die verhaal handel kortliks oor 'n man wat op sy sterfbed lê en terugflitse uit sy verlede ervaar en innerlik daarmee worstel. Dit is veral sy egbreuk, sy nikotienverslawing en die dood van sy vader wat onophoudelik by hom spook. Met ander woorde, dit wat by hom spook, is nie op die oppervlak sigbaar nie. Volans se musiek is deur die Duke Quartet uitgevoer, terwyl Kentridge onder meer die regie van hierdie produksie behartig het.

In hierdie produksie word staafpoppe van die Handspring Puppet Company met ander gevonde voorwerpe gekombineer, terwyl 'n verwikkelde multimedia skadu-oratorio<sup>21</sup> op die skerms in die agtergrond vertoon word. Hierdie skadu-oratorio verwys na die statige skadubeeldfigure wat op die agterteaterdoek gekaats word, terwyl die akteurs en sangers in die voorgrond optree. Van die akteurs dra tradisionele Afrikaliggaams-maskers wat poog om die droombeelde uit Zeno se droomwêreld voor te stel.

Wanneer die kyker met maskers gekonfronteer word, verskuif die visuele klem na die liggaam se ekspressiewe krag en beweeglikheid. Zeno se drome wentel rondom die konflik van sy vrou en sy minnares, of hy sou sterf as gevolg van sy rookgewoonte, of sy duistere saketransaksies of as gevolg van sy skuldgevoel na sy vader se afsterwe omdat hy hom te min liefgehad het as kind.

---

<sup>19</sup> Vgl. <http://digitalarts.wits.ac.za/artworks/contact/drama.htm>  
<http://www.handspringpuppet.co.za/handspring-people/>

<sup>20</sup> Svevo se boek, *La Coscienza di Zeno* (1923), is oorspronklik in Italiaans geskryf en in 1930 deur Beryl de Zoete in Engels vertaal. Hierdie verhaal is sterk deur die Freudiaanse psigoanalise beïnvloed (Svevo 1989: agterste buiteblad).

<sup>21</sup> Volgens Isaacs & Martin (ed) (1982: 274) is 'n oratorio 'n musikale komposisie met 'n libretto wat op 'n godsdienstige of refleksiewe teks gebaseer is en wat statig in 'n konsertsaal deur vokale soliste, 'n koor en orkes aangebied is.

*Grove music online* definieer 'n oratorio as "An extended musical setting of a sacred text made up of dramatic, narrative and contemplative elements." Alhoewel daar baie klem op die koor geplaas word, word hierdie vorm sonder dekor, kostuums of aksie aangebied. Oxford music online – verkrygbaar by:

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20397?q=oratorio&source=omo\\_t237&source=omo\\_gmo&source=omo\\_t114&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20397?q=oratorio&source=omo_t237&source=omo_gmo&source=omo_t114&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit) (9 Maart 2012 geraadpleeg).

Vgl ook <http://www.handspringpuppet.co.za/html/zeno.html>.

In *Zeno at 4 a.m.* word die dubbelpersoonlikheid van Italo Svevo se *alter ego* ondersoek – sy superioriteit en weersin in homself is deur sy verhouding met sy pa geïnspireer. Deur gebruik te maak van skadubeelde en multimedia word Zeno in ’n surreële toestand tussen wakker en slaap geprojekteer. McCrickard (2012: 51) skryf dat Kentridge vir die Zeno-werke “... conceives of an extensive shadow oratorio or opera mixed up with shadow projections, puppets and performers” om Zeno te innerlike krisisse te illustreer. Inderwaarheid kan dit as teater-binne-teater beskryf word. By Kentridge se lewendige opvoerings is skadupoppe tot die hoofteaterelement verhoog, hand-aan-hand met ‘sigbare’ pophanteerders “... uncloned, and create a sharp contrast to the little black paper, wood and junk puppets that they animate” (McCrickard 2012: 51).



**Figuur 7.12**  
’n Toneel uit die 2002-produksie (The Dance Factory, Johannesburg) van *Zeno at 4 a.m.* Terwyl die toneelstuk in die voorgrond opgevoer word, word Kentridge se animasiefilm en silhoeëtbeelde op die agterdoek geprojekteer om die teateraksie visueel aan te vul

Die animasiefilm en silhoeëtbeelde wat Kentridge op die agterdoek van *Confessions of Zeno* projekteer, vul die teateraksie visueel aan (Figuur 7.12). Supplementering (*supplement*) is ’n konsep in Derrida se gedagtegoed wat beslis ’n rol in Kentridge se multimedia-teateraksies speel. Supplementering verwys na iets wat iets anders ‘oorspronklik’ of ‘natuurlik’ ondersteun en verwys, byvoorbeeld na skrif of masturbasie (Derrida 1977: 153); of selfs die gebruik van geboortebeperkingsmiddels. In Derrida se *Of Grammatology* (1977: 281), beweer hy dat “... if supplementarity is a necessarily indefinite process, writing is the supplement par excellence since it proposes itself as the supplement of the supplement, sign of a sign, taking the place of a speech already significant”. Met hierdie uitlating onderskryf Derrida sy konsep dat supplementering dubbelsinnigheid onderskryf en die konsepte op verskillende maniere geïnterpreteer

kan word. Derrida (1977: 315) beweer voorts dat die supplement is “... not a signified more than a signifier, a representer than a presence, a writing than a speech”. Supplementering speel ook ’n rol by Kentridge se merke en die spore van gewisse merke, lig en skadu.

### 7.2.3 Confessions of Zeno (2002)

In 2002 volg William Kentridge en die Handspring Puppet Company met die volle verwerking van Italo Svevo se *Confessions of Zeno* (1923) wat hul ook *Confessions of Zeno* noem, maar effe verwerk en aangepas is om op Johannesburg van die 1980’s in te speel. Volgens Kentridge se regisseursnota op die Handspring Puppet se webbladsy rakende Zeno,<sup>22</sup> kom hierdie ruimtelike omgewings ooreen: “I was intrigued how an Austrian Italian writing in the 1920s could have such a sense of how it felt to be in Johannesburg in the 1980s”.

In *Confessions of Zeno* gebruik Kentridge geskeurde papierfigure in statiese collages of verbind hul ledemate met papierklemme sodat dit wil voorkom asof hierdie kru figure in prosesie, in sy geanimeerde films, beweeg. In Kentridge (2004c: 172-173) se essay, “Zeno at 4 am. – director’s note”, vertel hy hoe hy papier en karton skeur om sy skadufigure te vorm; en maskeerband plak om die ledemate van die geskeurde figure in beweging te plaas. Kentridge gebruik maskeerband op dieselfde wyse as wat hy die uitveër tussen verskillende stadia van die film gebruik het, om die figure tussen elke kameraskoot te wysig. Nadat ’n toneel verfilm is, word die maskeerband losgemaak en die ledemate tot die volgende stap beweeg, voordat die maskeerband weer vasgedruk/vervang word en die nuwe toneel verfilm word. Deurdat Kentridge beide ’n groep akteurs en sangers gebruik om met die skadustaafpoppe oor die verhoog te beweeg en ook die skadupop en akteurs in sy projeksies gebruik, word die skeidings tussen elke realiteit steeds kleiner (sien Figuur 7.13).

---

<sup>22</sup> Vgl. <http://www.handspringpuppet.co.za/html/zeno.html>.



**Figuur 7.13**

*Zeno at 4 am.* (2001) klederepetisie, The Dance Factory, Johannesburg, 2002. Die staafpophanteerders (van links na regs) Adrian Kohler, Otto Maidu, Fourie Nyamande, Dawid Minnaar, Basil Jones, Tau Qwelane en Busi Zokufa) in prosessie met Kentridge se eiesoortige staafpoppe wat van onder beheer en manipuleer word. Die poppe is deur William Kentridge ontwerp en deur Adrian Kohler en Tau Qwelane gemaak.

As opvolg vir die multimedia-produksie, *Confessions of Zeno*, het William Kentridge die film *Zeno Writing* van 11 minute en 60 gepaardgaande tekeninge gemaak. In *Zeno Writing* maak die man eindelijk vrede met sy pa se dood en oorkom ook sy angs. Die première van *Zeno Writing* het in 2002 by Documenta XI in Kassel plaasgevind.<sup>23</sup>

#### 7.2.4 Shadow Procession (1999)<sup>24</sup>

In die *Shadow Procession*-produksie maak Kentridge van skaduteater tegnieke gebruik. In plaas daarvan om weer met die houtskooltekenmedium te werk, het Kentridge die figure van *Shadow Procession* uit swart Cansonpapier gesny, geskeur en die verskillende gedeeltes bymekaar geplaas om figure te vorm. Hierdeur probeer hy om met sy eenvoudige, growwe en geskeurde buitelyne 'n soort parallel te vind tussen sy tipiese merk, asook sy manier van teken en hierdie nuwe medium van die skaduwerpende figure. Kentridge skeur sy figure in fragmente, en collage gedeeltes op mekaar om die loopaksie van die figure moontlik te maak. Die saamgestelde, statiese figure is daarna op verlengstokke geplaas en agter 'n opaakskerm en voor 'n helder lig, van links na regs

<sup>23</sup> Vgl. <http://www.southafrica.info/news/arts/kentridge-071205.htm>

<sup>24</sup> *Shadow procession* (1999) geanimeerde 35 mm film na DVD oorgedra: sewe minute. Kentridge het ook in 2001 die *Shadow Procession*-tema na Times Square, New York uitgebrei (Rosenthal 2009: 48 en 64 (illustrasie: Figuur 16).

verby beweeg. Gevolglik word die skaduwees van die figure in prosessie op die keersy van die skerm vir toeskouers vertoon.

J.J. Grandville se *Les ombres portées* (*La caricature*) (Figuur 7.14) verbeeld ses figure in prosessie en hul ‘magiese’ gekaatste karikatuuerskaduwees. Die gekaatste skaduwees verbeeld op spottende wyse hul karaktertrekke en hul sosiale front.



**Figuur 7.14**

’n Kleurlitografie uit Jean Jacques Grandville (1803 – 1847) se reeks, *Les ombres portées* (*La caricature*, Paris 11 novembre 1830, planche 1) wat ses figure in prosessie en hul ‘magiese’ gekaatste karikatuuerskaduwees uitbeeld

Volgens Christov-Bakargiev (Rosenthal 2009: 117) het Kentridge aanvanklik ’n kritiese anti-Verligtingshouding by sy werk geïnkorporeer deur van ’n uitveër gebruik te maak in sy nege *Drawings for Projection*-films wat hy vanaf 1988 begin maak het. ’n Tweede reeks volg in 1995 (*Ubu*-reeks) waar hy die negatiewe en positiewe aspekte van die figure, voorwerpe en hul skaduwees ondersoek het. Die derde golf van anti-Verligtingswerke volg spesifiek met die *Shadow Procession*-werke. In hierdie werke konsentreer Kentridge op ’n skeur- en vernietigings-aksie deur tekeninge en velle papier te skeur tot net fragmente oorbly en dan weer hierdie geskeurde fragmente te herrangskik tot “... new, provisional configurations by filming successive moments of

collage”. Christov-Bakargiev (Rosenthal 2009: 117) beweer hierdie skeuring van papier tot fragmente “... goes hand in hand with the artist’s exploration of forms of agency that can be found in the impulse toward aesthetic and social change—in the tearing of language from humanity and the upending of any stable notion of truth that occurred in the late nineteenth century and much of the twentieth”.

Daar word ’n magdom verskillende skadu’s deur die individuele betogers in prosessie gekaats. Volgens Kentridge herinner hul optog aan Plato en “... sets the scene for the journey towards knowledge, or away from ideology, or false consciousness, or from appearance to substance” (Rosenthal 2009: 50). Die gevangenes was in Plato se groot opgesluit en Kentridge se betogers/marsjeerders is by implikasie ook gevangenes. Volgens Rosenthal besorg Kentridge se betogers ’n positiewer of dubbele konnotasie aan die optog: terwyl hul van hul chaos en verdrukking probeer wegkom of ontsnap “... the dispossessed are effectively seeking knowledge”. In sy lesing, “In praise of shadows” (2001), het Kentridge Plato se grotgelykenis ondersoek en die optog beskryf aan die hand van die betogers/gevangenes wat na die lig op soek is, maar verkies om in die bedrieglike skaduwêreld te bly: “... blinded by the sun and choose to seek knowledge in ‘the world of shadows’ ” (Rosenthal 2009: 50).

Die verloop van *Shadow Procession* kan rofweg in drie gedeeltes verdeel word. Die eerste reeks skadufigure in prosessie vertoon uitgewekenes of slawe wat al hul besittings van een plek na ’n volgende onbekende ruimte dra. In teenstelling met Kentridge se versukkelde en geskeurde figure wat in prosessie gerangskik is, is Kara Walker se silhoeëtfigure netjies uitgeknipt en beweeg hul in verskillende rigtings regoor die panoramiese geboë oppervlak – vergelyk byvoorbeeld haar werk *Slavery! Slavery! ...* (1997) (Figuur 7.15). Silhoeët word gewoonlik met ’n geprojekteerde skadubeeld vereenselwig, maar Walker het dit meer gekompliseerd aangebied. Haar silhoeëtte is nie die van werklike mense nie, veel eerder geïdealiseerde figure. Maar binne die konteks van haar uitgestalde kunswerk word die skaduwees van die toeskouers wat na haar werk kom kyk ook akteurs en karakters in Walker se verbeelde fantasie. Walker se werk omsluit verskillende projeksielae: feit word as fiksie uitgebeeld en ook andersom; die skaduwees van die toeskouers wat die galery besoek, word op die silhoeëtte gekaats; die toeskouer(s) as buitestaander(s) word dus as deelnemend op die kunswerk geprojekteer.



Kentridge se figure sluit in silhoeëtte van skêre, gradeboë, koffiepote (Figuur 7.49) en figure gevorm uit geskeurde papierfragmente (Figuur 7.13). Die vrag en gewig wat elke figuur dra, is verskillend: van klein bondeltjies vrag tot 'n gebukkende figuur met 'n hele stad op sy skouers. Die kyker weet nie waarvandaan hierdie figure kom, of waarnatoe hul op pad is nie. Elke figuurtjie se loopbeweging maak dit duidelik dat hul beweeg en doelgerig is om by hul bestemming uit te kom.



**Figuur 7.15**

'n Gedeelte van Kara Walker se silhoeëtinstallasie, *Slavery! Slavery! ...* (1997)

Die tweede gedeelte van *Shadow Procession* vertoon die danse van 'n reusagtige Ubu-agtige figuur met 'n groot maag en hande, en 'n Jarry-hoed, terwyl militante slagspreuke in die agtergrond weerklink. Die musiek verander geleidelik na koorsange soos die figuur al stadiger en stadiger beweeg. Volgens Rosenthal (2009:47) is die boosheid wat vroeër deur die Soho-karakter verbeeld is, deur Ubu opgevolg: "The finale of this theme is the 1999 film *Shadow Procession*, in which Ubu and the procession come together in dramatic juxtaposition".

Die derde gedeelte word deur die slim bewegings en getoi-toi van 'n kat oorheers. Die kat se ledemate beweeg op die ritme van die klankbaan. Hierdie sekwens word deur 'n

marsjerende blaasorkes opgevolg wat uit anargistiese, uitgesnyde figure saamgestel is (Sitas 2001: 64). Vele van hierdie silhoeëtfigure is uit gevonde voorwerpe en vorme wat menslike kwaliteite aangeneem het, saamgestel, én word deur geskeurde figuurtjies afgewissel.

Die klankbaan van *Shadow Procession* bevat 'n treurlied wat deur die Johannesburgse straatmusikant, Alfred Makgalemele,<sup>25</sup> gesing word terwyl hy 'n akkordeon bespeel. Hierdie onheilspellende lied ondersteun die 7 minuut lange film.

### 7.3 Skaduwee

In haar essay, 'Photography's shadow', bevestig Karen Knorr (1997: 77) dat skaduwees tot dusver tot die laagste rangorde gereduseer is weens die problematiese en nie-tasbare aard daarvan:

Shadows are considered problematic since they are the lowest in the hierarchy of existing things, mimetic, indexical (much removed from the cherished universal forms which are fully real) like photographs.

Reeds van die vroegste tye is skaduwees<sup>26</sup> as die argetipe van die menslike gees gesien, die Grieke en Romeine verwys na afgestorwenes as skadu's of 'shades' dus as spoke of skimme. Volgens Hans Belting (1994: 7) "... it was one thing to represent a saint, who had a visible body, in an image, it was quite another to try to present the invisible God in a visible image". Dit was dus makliker om iets/iemand te verbeeld waarmee jy as kunstenaar vertrouwd was of aan blootgestel was as om 'n denkbeeldige iets/iemand beeldhou- of skilderkunstig voor te stel.

Kentridge se werk sluit nie by Belting se siening aan nie, want Belting konsentreer op die voorstelling van menslike of goddelike persone in die konteks van die verering of aanbidding daarvan. Kentridge daarenteen konsentreer eerder op persoonlike toespelings in die skep van fiktiewe karakters soos Felix Teitlebaum of Soho Eckstein. Die liggaam tree eerder op die voorgrond met die media wat die menslike liggaam as beelddraer vervang. In sy essay, "Image, medium, body: a new approach to iconology",

---

<sup>25</sup> Alfred Makgalemele het oorspronklik sy musiek by die Johannesburgse Parkstasie voorgedra. Hy is veral bekend vir sy vertolking van *What a friend I have in Jesus* (Christov-Bakargiev 1998: 82).

<sup>26</sup> Die skaduwee se verbintenis met die dood (Stoichita 2011: 200) kom ook onder Europese legendes, verhale en kunswerke voor, byvoorbeeld wanneer Schlemihl sterf, moet hy sy siel aan die man met die grys klere gee (Stoichita 2011: 169) en Andy Warhol se 66 variasies op 'n nagmerrie wat hy *Shadows* genoem het, het met De Chirico se dood saamgeval; maar hierdie tema sal nie verder bespreek word nie. De Chirico het op 19 November 1978 gesterf en Warhol sy *Shadows*-reeks in Desember van dieselfde jaar begin (Stoichita 2011: 206).

beweer Belting (2005: 309) dat artistieke vaardigheid deur moderne tegnologie vervang is om die “mimesis of life” vas te vang: “Its body analogies call up mirror and show, once archetypal media for representing bodies”. In Plinius die Ouere<sup>27</sup> se *Historia naturalis* (xxxv, 15 en 43) word die oorsprong van die tekenkuns vertel aan die hand van die roerende mitiese verhaal die Korintiese meisie, Butade, die dogter van Butades, ’n pottebakker van Sikyon. Voordat haar geliefde na die front vertrek het, het sy hom gevra om by ’n kerslig te staan sodat sy ’n skadubeeld van sy profiel op die teenoorstaande muur kon natrek. Natuurlike skadubeelde is ook gebruik om die verhaal van Narcissus se gekaatste beeld (weerkaatsing) op die wateroppervlak vas te vang (Heffernan 2006: 44; Stoichita 2011: 7).

Hierdie storie van Plinius waar die skadubeelde van die geliefde op ’n muur nagetrek word, het nie ’n negatiewe konnotasie nie, want dit vertel ’n verhaal van intense liefde. Die verhaal van waterrefleksie (*eidola*) het ook tot Narsissistiese verhale van weerkaatsings op metaalspieëls (*phantasmata*) gelei (Stoichita 2011: 23).

Vir hierdie rede verbeeld skaduwees dikwels die donker en onsigbare kant van die menslike psige, soos in die silhoeëtskilderye van menige grotbewoners van byvoorbeeld Cluvet, Altamira en Lascaux te sien is (Heffernan 2006: 16). Daar word ook in die Grieks-Romeinse mitologie na die onderwêreld, of doderyk as die Ryk van die Skadu’s verwys. Skaduwees hou gevolglik dikwels ’n onheilspellende, onderaardse en magiese bekoring in wat nie deur die mens verstaan kan word nie. In die mitologie van vele wêreldkulture word die skaduwee in verband gebring met die siel en lewe — wanneer die skaduwee ontbreek, het die lewe ook gewyk (Stoichita 2011: 16).

Hierteenoor staan die sigbare skadubeeld of skaduwee wat elke mens, dier of voorwerp soos ’n stille dubbelganger volg. ’n Mens kan byvoorbeeld nie aan jou skaduwee vat sonder dat die skaduwee dieselfde bewegings uitvoer nie. Alhoewel daar wesenlike verskille tussen ’n skaduwee en ’n silhoeët is, loop die twee vorme hand aan hand, want veral by skaduvertonings kan die een nie sonder die ander bestaan nie.

---

<sup>27</sup> Plinius die Ouere, oftewel Caius Plinius Caecilius Secundus.

#### 7.4 Die kykkas

Mannoni (2004: 220) beweer dat die eerste voorbeelde van die kykkas gedurende die Renaissance verskyn het en dat die “... new perspectival views opened up hitherto unknown spatial depths to the beholder”. Die vroegste beskrywing van ’n kykkas is dié van Johann Christoph Kohlhans (1604-77) wat uit 1677 dateer in *Neu-erfundene Mathematische und Optische Curiositäten* (Newly-invented mathematical and optical curiosities). Die kykkas (ook bekend as *kijkkasten*, *peepshow*, *mondo nuovo* of *Guckkasten*) het ’n belofte ingehou om ’n visuele verrassing aan die loerder te bied. Die kykkas was meestal reghoekig en het ten minste een klein loergat gehad waardeur daar na die uitbeelding binne die kykkasruimte gekyk kon word. Terpak (2001: 336) beweer hierdie reghoekige houtkaste “... had an aperture, with or without a magnifying lens, through which observers would perceive the scene with a heightened sense of spatial illusion”. Ten einde hierdie illusionêre voorstelling sigbaar te maak, is daar van kerslig (binne die kas of houer), of ’n ligbron van bo (onder die deksel) gebruik gemaak; of die kykkas is naby ’n venster geplaas. Hierdie klein, kykkasinterieurvoorstellings was die eiendom van rykes. Grau (2003: 50) beweer dat hul “... voyeuristic element, their direction of one’s gaze through a peephole toward something that is inaccessible to others” was hul hoof-aantrekkingskrag.

In plaas daarvan om op die beperkende ruimte (fisiese ruimte en enkel oogstuk of loergat) van die kykkas te konsentreer, het Kentridge sy kykkasvertoning (peepshow) na die buitelug geneem – vergelyk Kentridge se *Memory & Geography*-projeksie wat deur ’n loergat binne die hoofuitstallingsruimte in die *Electric Workshop* beskou kan word (dié werk is in hoofstuk 6 bespreek – sien Figuur 6.51a & b).

Vanaf die vroeë agtiende eeu het reisende kykkaste van kermis na kermis beweeg en mense het betaal om na die wondere in die kykkas te kyk en die drama is verder verhoog deur die kommentaar wat die kasdraer gelewer het. Die kykkas het beide ’n vermaaklikheids- en opvoedkundige funksie vervul, deurdat ander lande en kulture met hierdie toestel vertoon is (Mannoni 2004: 220).

#### 7.4.1 Samuel Van Hoogstraten

Die Nederlandse skilder en etskunstenaar, Samuel Dirksz Van Hoogstraten,<sup>28</sup> is veral bekend vir sy perspektief-eksperimente, byvoorbeeld sy perspektiefkykkas, *Kijkkas* (1655-60),<sup>29</sup> met twee loergate waardeur 'n enkel-besoeker op 'n keer na die geskilderde, tipiese Nederlandse, interieur kon kyk (Figuur 7.16; 7.17 en 7.18). Hierdie kykkas is beslis nie kinderspeelgoed nie, maar eerder 'n volwasse spektakelstuk wat perspektief binne die Hollandse interieur aantoon.

Stafford (2001: 30) skryf hierdie perspektief-kykkaste "... share this illusionistic capacity to unify space automatically" en dat "... the skewed genre scene miraculously clarify, when viewed through the peephole" (Stafford 2001: 107). Volgens Mannoni (2004: 18) Van Hoogstraten se "... use of perspective is so cunning that when you put your eye to the peepholes, the doors inside open onto a deep enfilade of rooms, as in a typical painting of a Dutch interior, with more apertures opening on to scenes glimpsed beyond those chambers". Hierdie kykkaste het nie werklike ruimte of tasbare objekte aangespreek nie, maar eerder 'n illusie aan die kyker gebied.

Van Hoogstraten se *Kijkkas* is 'n reghoekige houtkas waarvan vyf interieurlante met olie en eiertempera beskilder is. Die sesde kant is deur 'n spesiaal behandelde papier bedek wat lig kon deurlaat. 'n Kykkas is gewoonlik naby 'n venster of kers geplaas sodat die gekaatste lig deur die papierkant op die interieuroppervlaktes kon skyn. Die twee loergate is op strategiese plekke op die twee kort kante van die kas gemaak sodat die kyker die driedimensionele interieuraansigte kon ervaar.

Dié kykkas is 'n besonder omdat selfs die buitekant met allegoriese skilderye versier is wat ooreenstem met hoofstukke in 'n teoretiese boek, wat die kunstenaar later sou

---

<sup>28</sup> Samuel Van Hoogstraten (1627-1678) was vanaf 1642 'n leerling van Rembrandt en het veral Bybelse tonele gedurende hierdie vroeë periode voltooi. Alhoewel hy 'n verskeidenheid temas geskilder het, is sy skeppende werk sterk deur Pieter de Hooch beïnvloed. Van Hoogstraten was veral deur perspektief en tromp l'oeil gefassineer (Terpak 2001b: 237; [http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria\\_artists/00017413?lang=en](http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria_artists/00017413?lang=en) ; [http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria\\_artists/00017413?page=1&lang=en&context\\_space=&context\\_id=](http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria_artists/00017413?page=1&lang=en&context_space=&context_id=)).

Sy beheptheid met perspektief is moontlik deur sy blootstelling aan Carel Fabritius, 'n medestudent in Rembrandt se ateljee in Amsterdam, gestimuleer (<http://www.nationalgallery.org.uk/artists/samuel-van-hoogstraten>)

<sup>29</sup> Stafford (2001: 107) beweer "This Dutch perspective box (perspektief kas) is one of six surviving examples of such seductive seventeenth-century holdalls. Paradoxically, these empty containers hold nothing but a distorted representation, anamorphically projected and painted over the discontinuous walls of the interior".

skryf. Die lang kant illustreer die liefde vir rykdom as motivering vir die kunstenaar deur middel van 'n putto wat 'n horing van oorvloed (cornucopia) vashou. Die skilderye op die twee kort kante verbeeld die liefde vir kuns en roem, terwyl die bokant met 'n allegorie van fisiese liefde versier is: anamorfiese (verwonge perspektiefprojeksie) beelde van Venus en Cupido in die bed.<sup>30</sup>



**Figuur 7.16**  
Samuel Van Hoogstraten se *Kijkkas* of *Peepshow box* (1660's)



**Figuur 7.17**  
Die sewentiende-eeuse Nederlandse interieur is met dioramiese presisie beskilder. Deur die geskilderde deure word die kyker bewus van vertrekke wat agter hierdie sentrale vertrek skuil



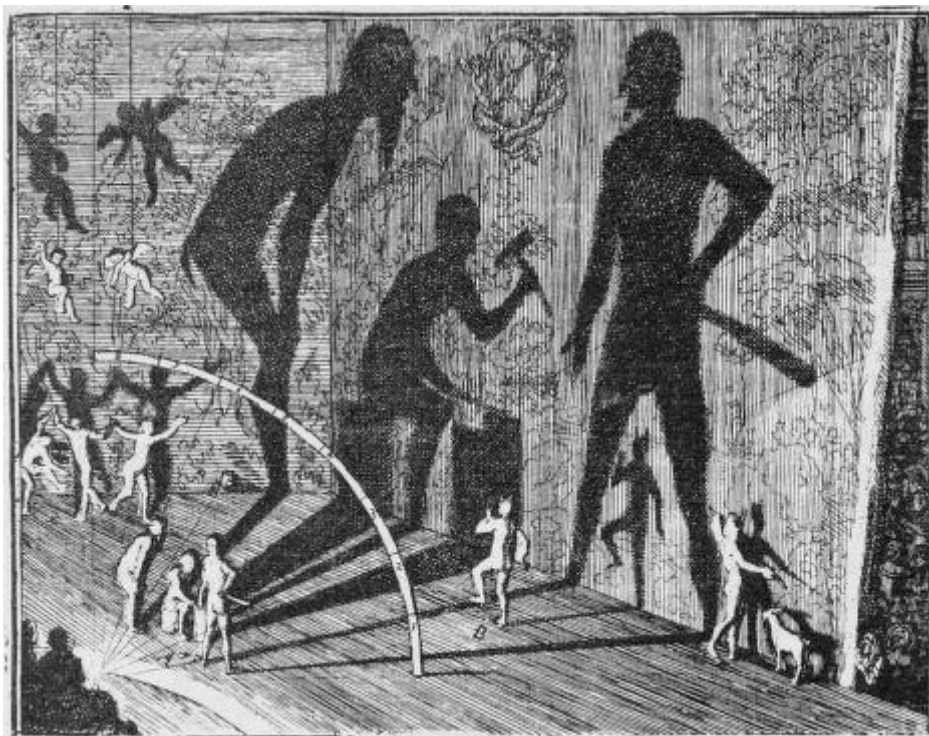
**Figuur 7.18**  
Sy-aansig van Van Hoogstraten se *kijkkas*

<sup>30</sup> <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/samuel-van-hoogstraten-a-peepshow-with-views-of-the-interior-of-a-dutch-house>.

Illustrasies van die verskillende geskilderde interieur- en eksterieurpanele op Van Hoogstraten se “Kijkkas” is verkrygbaar by: <http://geerts.com/Painters/painters10.htm> (15 April 2012 geraadpleeg).

Oliver Grau (2003: 50, 52) beskryf die interieurskilderye soos volg: “The images inside are rife with allusions to physical love: a man’s clothes, sword, and feathered hat are hanging on a wall hook; at the center of the image space is a red cushion; the middle panel shows a bed with a sleeping woman”.

Die interieurskilderye verbeeld 'n dioramiese aansig van 'n tipiese Nederlandse rykmanshuis gedurende die sewentiende eeu. Binne hierdie beskilderde illusionêre ruimte is hond en stoel ewe tuis. Deur die deuropeninge word die kyker bewus van verdere vertrekke anderkant die sentrale kamer (Figuur 7.17). Wanneer die interieurtonele perspektiwies deur een van die twee loergate beskou word, word die kyker bewus van die driedimensionaliteit van die vertrek, maar wanneer die toneel van 'n syaansig beskou word, word die anamorfiese truuks blootgelê (Figuur 7.18).



**Figuur 7.19**

Samuel Dirksz Van Hoogstraten se gravure, *Schaduwendans* vir sy *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkunst: anders de zichtbaere werelt* (Rotterdam, 1678): 260

Van Hoogstraten het in sy inleiding tot die skilderkuns, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkunst: anders de zichtbaere werelt* (1678), die grondslag vir vele kunstenaars van sy dag en eeu gelê. In hierdie belangrike kunsgeskiedenisgeskrif het dié Nederlandse skilder onder meer die oordrewe anamorfiese distorsie van die skaduwees geïllustreer en beskryf wat in sy ateljee plaasgevind het. In die sewende boek (hoofstuk), Melpomene,<sup>31</sup> wat hy aan die uitbeelding van die skaduwee gewy het, het hy, waarskynlik in toespeeling op Plato se grotgelykenis, die gravure *Schaduwendans* (Figuur

<sup>31</sup> Melpomene, een van die nege muses in die Griekse mitologie was aanvanklik die muse van sang, maar is tans bekend as muse van die tragedie. Sy is die dogter van Zeus en Mnemosyne. Sy word dikwels voorgestel met 'n tragediemasker in die een hand en 'n dolk of knoets in die ander hand, *cothornus*-stewels en 'n kroon van siprestakkies (van Reeth 1994: 161).

7.19) geplaas. Hierdie gravure illustreer dat die primitiewe kerslig-*performances* (Stafford 2001: 66) en gekaatste skaduwees nie alleen perspektief projekteer nie, maar ook lig en volume visueel aanbied.

'n Kleinerige, flikkerende ligbron (links onder), soos 'n kers, is agter 'n verskeidenheid figure met verskillende houdings geplaas. Hierdie figure is op verskillende afstande tussen die ligbron en die muur geplaas en sodoende kaats hul skaduwees van wisselende lengte op die teenoorstaande muur, afhangende van hoe ver (kleiner figure op muur), of hoe naby (reusagtige figure op die muur) die figure aan die ligbron was. Die skaduwees van sommige figure het ook monsteragtige en dierlike kwaliteite in die proses verkry (Figuur 7.19). Stafford (2001: 66) skryf dat Van Hoogstraten se studente in hierdie gravure as nakende saters wat "... frenetically dancing around a forge, bearded antediluvian giants brandishing clubs, and tiny horned demons controlling a dog" uitgebeeld word. Stafford beweer voorts dat hierdie blywende beeld van die grot as nagtelike kabaret met misvormde en skrikwekkende figure reeds vanaf die vroegste tye voorgekom het. Later is hierdie visuele skaduspel-ervarings in die spektakels van die laat negentiende-eeuse musiekkafees, soos *Le Chat Noir*, in Montmartre, voortgesit.

Die twee vlieënde putti en drie dansende figure op die linkerkantste muur is geensins so oorweldigend en skrikwekkend soos die drie reuseskadufigure wat op die agterste muur gekaats word nie. Die kyker kry die indruk dat Hoogstraten van voorneme was om twee kontrasterende tonele op die twee mure te illustreer: die hemel teenoor die hel. Dit is in die tweede voorstelling dat die beeldende krag van die gekaatste skaduwee ten volle benut word. Voorts is dit interessant om daarop te let hoe effektief projeksie daartoe bygedra het dat die eenvoudige figure verwing is, en hul in die proses sterte en horings bygekry het.

Volgens Stoichita is die fenomeen van die demonisering van die skaduwees, soos in Van Hoogstraten se *Schaduwendans* (Figuur 7.19) uitgebeeld, meestal in die onderbewuste teenwoordig. Stoichita (2011: 132) skryf: "... the myth of origin harks back to a shadow that is in no way demonic" en beweer dat die eenvoudigste verklaring in die skepping van 'n dubbelfiguur lê. Gevolglik is Westerse kuns nie meer 'n "... 'painting of a shadow' and became painting that used the shadow as one of the many figurative or symbolic instruments".



#### 7.4.2 Dioramas (“Kijkkasten”) en Gerrit Schouten



**Figuur 7.20**

Gerrit Schouten (1779-1839) se diorama *Het Gouvernementsplein in Paramaribo, Suriname* (1812)

Volgens Stafford (2001: 99–100) het die eerste dioramas hul verskyning in die laat agtiende eeu gemaak en die diorama-kykers “... experienced disjointed visual fragments not unlike the readers of a new kind of travel narrative”. In Gerrit Schouten se diorama, *Het Gouvernementsplein in Paramaribo, Suriname* (1812) (Figuur 7.20), het hy die goewernewoning en omliggende landskap uitgebeeld. Die Britse vlag wapper bokant Fort Zeelandia, langs die Surinamrivier. Die goewerneur, Sir Prinson Bonham, staan voor die huis op Gouvernementsplein in Paramaribo, Suriname.

#### 7.4.3 Die populêre rarekiek en die reisende kykkas

’n Rarekiek is ’n soort vervoerbare kykkas met ronde loergaatjies waarin vergrootglaslense geplaas is waardeur kykers op kermisse teen betaling na beelde van veldslae en ander belangrikhede kon kyk.<sup>32</sup> Die kermisman of reisende vermaaklikheidskunstenaar (*charlatan*) het die rarekiek op sy rug vasgemaak (Stafford 2001: 48) en die hele land deurreis van kermis tot kermis en sy kykers daarmee vermaak (Figuur 7.22).

In Willem van Mieris se genreskildery, *De rarekiek* (Figuur 7.21), skilder hy ’n kombuis-toneel met ’n reisende handelaar (in die spreektaal word daar na die handelaar as *Savoiaards* verwys) wat sy kykkas oopmaak om die klein poppies wat belangrike

<sup>32</sup> <http://www.rarekiek.com/siteindex.php>

gebeurtenisse uitbeeld, aan die kinders en kombuispersoneel te wys. In die skildery word hul oorstelpte liggaamshoudings, reaksies van ongeloof en intense genieting van die verskillende omstanders noukeurig geskilder.<sup>33</sup>

Friedrich Kittler (2010: 81) beskryf 'n reisende kykkas as 'n klein, vervoerbare toestel waarmee beelde met behulp van een of meer loergate aan die publiek vertoon kon word. Stafford (2001: 107-108) beweer dat hierdie reisende kykkaste verskillende loergate op verskillende hoogtes gehad het sodat beide kinders en volwassenes tegelyk deur die lense na die beelde binne die kaste kon kyk. Die tonele kon selfs gewysig word (nag na dag verander) deur verskillende toutjies te trek, of buitedeurtjies oop en toe te maak.<sup>34</sup>

Vir 'n klein footjie is kykers toegelaat om in die kykkas te kyk “... just as people later looked into the kinoscope, the immediate precursor of our cinema, and they were rewarded with images that could be mechanically wound on one after the other” (Kittler 2010: 81). Verfynde modelle het selfs oor 'n mini-verhoog beskik waar die akteurs en toneeldekors elk op sigself kon beweeg sodat die narratief blootgelê kon word. Later het die kykkaskabinette teen dieselfde spoed beweeg as die meganiese musiekoutomate – “... all that was missing was a technogenic process of storing images and it would have anticipated Edison's kinoscope” (Kittler 2010: 81). Manovich (2002: 313) skryf dat die publieke kinoskoop-salonne baie gewild was by die algemene publiek, want die kykkaste het stroke foto's bevat wat in kort film-lusse gerangskik was en wat weer en weer vir die kykerspubliek gespeel het – presies 'n honderd jaar later is rekenaargebruikers weer gefassineer deur die rekenaar en *QuickTime*-films wat 'n rekenaar in 'n onvoltooide filmprojektor verander het.

---

<sup>33</sup> [http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria\\_assets/SK-A-4941?lang=nl](http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria_assets/SK-A-4941?lang=nl)

<sup>34</sup> Stafford (2001: 108) skryf: “The views that formerly only the traveler would see could now be transmitted second-hand, through compact appliances. A universe of information thus widened the horizons of the stay-at-home”.



**Figuur 7.21**

Willem van Mieris se *De rarekiek*, ook bekend as *'t Fraay curieus* (1718)



**Figuur 7.22**

William Hogarth, *Southwark Fair* (1733)

Reisende kykkaste soos regs voor in William Hogarth se *Southwark Fair* (1733)<sup>35</sup> (Figuur 7.22) gesien kan word, was 'n groot aantrekkingskrag by karnavalle en spektakels omdat hierdie 'vertonings' gewoonlik platvloerse en populêre vermaak (*vaudeville*) aan die breë publiek verskaf het (sien byvoorbeeld *Credulity, superstition and fanaticism* (1762) (Figuur 7.23). In hierdie ets van Hogarth word die wisselwerking tussen die hoë en lae klas binne die karnavalomgewing voorgestel. Sogenaamde verhewe vorme van kuns en vermaak (met 'n mitologiese inslag) word aangebied, terwyl dit dikwels verby die denke van die breë publiek gestrek het. Aan die regterkant word 'n Punch and Judy-vertoning terwyl 'n vrou met 'n draaiorreltjie in die voorgrond boonop 'n kykkasvertoning aanbied.



**Figuur 7.23**  
William Hogarth, *Credulity, superstition and fanaticism* (1762)

Die voorstelling was dikwels geperforeer, of het uitgesnyde gedeeltes gehad wat met gekleurde papier bedek is. Wanneer die agterkant oopgemaak is en die voorstelling van agter belig is, het die visuele beeld heelwat verander: vensters is byvoorbeeld verlig, of dag het oorgeskakel na nag. Sommige kykkaste het dit ook moontlik gemaak om na 'n paar voorstellinge gelyk te kyk.

<sup>35</sup> Die Southwark Fair is jaarliks vir twee weke in September gehou, totdat oproermakers by teaters en kroëe in 1762 daarvoor gesorg het dat hierdie byeenkoms verbied is.

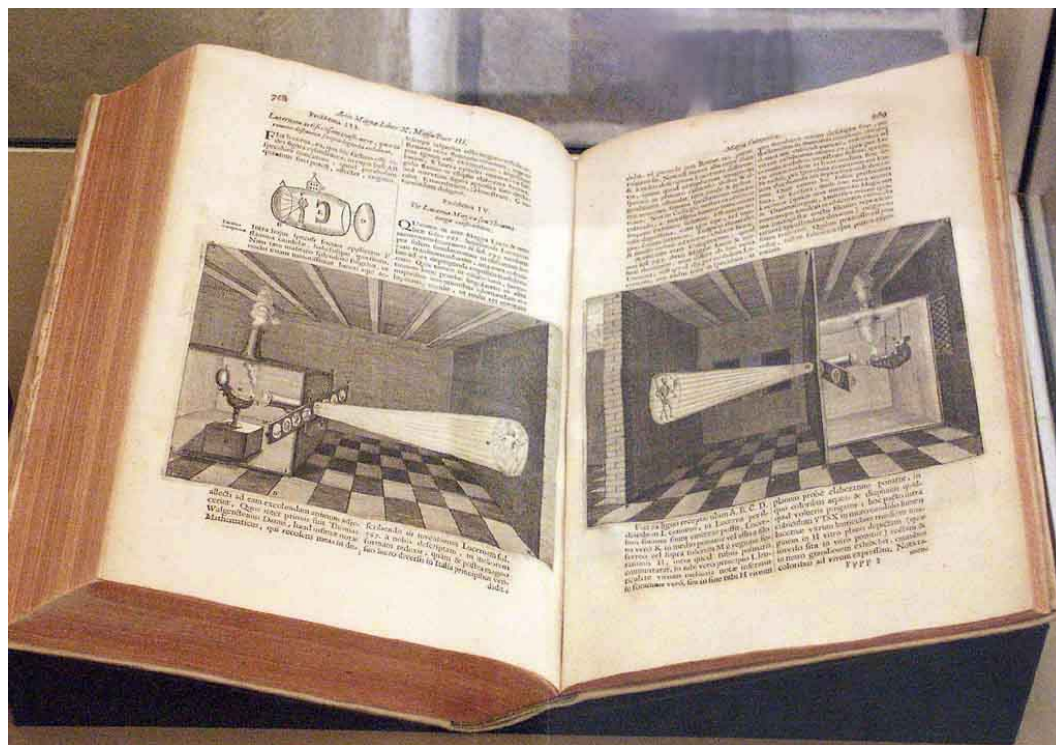
In William Hogarth se gravure, *Credulity, superstition and fanaticism: a medley* van 1762 (Figuur 7.23), loer 'n man deur die venster links asof hy deur die loergate van 'n kykkas na die gebeure daar binne kyk. Die predikant-cum-akteur is besig om sy gemeente met marionette wat die duiwel en 'n heks verbeeld, vanaf die verhewe preekstoel te vermaak. Net soos in Kentridge se animasietekeninge word die kyker / galerybesoeker geleidelik by die gebeure op die prentvlak ingetrek. In hierdie gravure word daar op vaudeville-tipe *performance* en algemene vermaak gekonsentreer. Regs onder is 'n ander geestelike besig om 'n ikoon by die rok van 'n mooi meisie in te druk. In hierdie werk word religieuse genieting met seksuele genieting in verband gebring deur die reusetermometer regs wat verskeie emosionele stadia soos angs, wellus, waansin en selfmoord aantoon. Die Hogarth-gravures, veral die *Industry and Idleness* (1747), het Kentridge aangespoor om sy eie vertolkings daarvan te maak wat hy *Hogarth in Johannesburg* (1986-87) genoem het.

## 7.5 Die towerlantern

Warner (2006: 138) beweer dat towerlanterns met hul illusionêre moontlikhede die voorlopers was van vermaaklikheidsmedia soos beeldprojeksies en die filmteater. Net soos die *camera obscuras* met lense in die loergate toegerus was om die beeld in fokus te plaas, so het die towerlantern nie die lig van buite na binne die teater gebring nie, maar eerder illusies geskep. Beide die *camera obscura* en die towerlantern is belangrik vir die ontwikkeling van skermprojeksie omdat dit 'n prototipe vir die skyfieprojektor was. Dit was ook 'n voorloper vir alle filmskerms (Kittler 2010:70). Volgens Warner (2006: 15) lê die naam 'towerlantern' klem op die gebrek aan 'n onderskeid tussen openbaring en illusie.

Stafford (2001: 6) skryf dat die towerlanterns 'n soort versamelapparaat is waarmee verskillende, uiteenlopende boodskappe "... received from the cosmos and projected them in brighter, sharper form. For an instant, they managed to trap fugitive images in the confines of a tube, lens, or perspective box, much like the temporary pinning of exotic items on a *Kunstammer's* shelf or in a *Wunderschrank's* drawer". Kentridge het op dieselfde wyse objekte (byvoorbeeld 'n espresso-koffiekoppie — sien *Journey to the moon* (2003)) en beelde uit sy onmiddellike omgewing geneem, dit met houtskool en sy videokamera geteken en gedokumenteer, dit daarna gefotografeer en dikwels weer bo-

oor geteken. Hy het hierdie *Kunstkammer*-beelde voortdurend oor-en-oor in daaropvolgende kunswerke gebruik.



**Figuur 7.24**

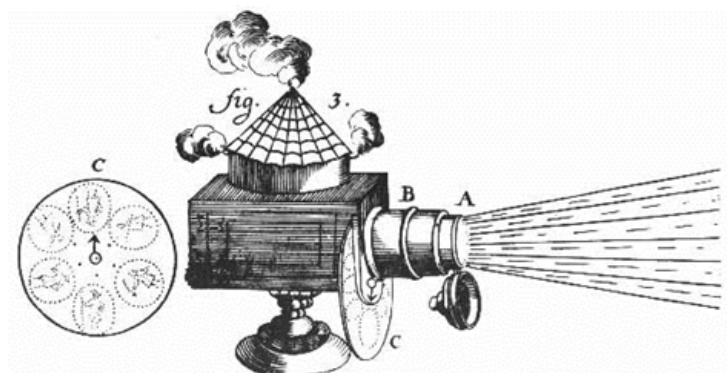
*Laterna magica*-illustrasies in Athanasius Kirchner se boek, *Ars magna lucis et umbrae*

### 7.5.1 Athanasius Kirchner

Die eerste Athanasius Kirchner het reeds in die 1640's glasdia's gemaak van denkbeeldige en bonatuurlike onderwerpe, soos byvoorbeeld 'n siel in die vaevuur, dansende skelette, duiwels en ander fantasmagoriese beelde en dit met behulp van sy towerlantern in Rome vertoon (Warner 2006: 137, 139). Die beeld op 'n glasplaat is met behulp van 'n ligbron deur 'n enkelvoudige lens op 'n nabygeleë skerm gefokus (sien Figure 7.24 en 7.25). Met behulp van hierdie vroeë, eenvoudige projeksietoestel het Kirchner nie alleen bewys dat "... optical devices did not concentrate solely on extending the faculty of sight as an organ of sense, but developed concurrently as instruments of imagination" (Warner 2006: 14). Kittler beweer voorts dat daar in die tweede uitgawe van Athanasius Kirchner (1602-80) se boek, *Ars magna lucis et umbrae*, (*Die grootse kuns van lig en skadu*, 1646-49),<sup>36</sup> geïmpliseer word dat "... the new optics was employed not as an instrument for scientific research but rather as an art" (Kittler

<sup>36</sup> Stafford (2001b: 26) dateer hierdie boek as 1646. 'n Tweede uitgawe van hierdie boek is in 1671 in Amsterdam gepubliseer (Mannoni 2004:215).

2000: 73). In hierdie publikasie het Kirch[n]er onder meer die gebruik van towerspieëls, lense, refleksie, die *camera obscura* en bewegende skaduwees beskryf. Kentridge maak ook gebruik van speieëls, refleksie en bewegende skaduwees in grafiese werke soos *Larder* (2007), *Overvloed* (1999) en *What will come (has already come)* (2007). In *Larder* kyk die toeskouer af deur 'n stereoptikon na 'n dubbel-gedrukte beeld wat die twee teenoorstaande beelde tot 'n enkele diep-ruimte driedimensionele toneel versmelt.



**Figuur 7.25**  
'n Tekenning van  
Athanasius Kirch[n]er se  
towerlantern

### 7.5.2 Thomas Walgenstein en Christian Huygens

Die eerste werkende *laterna magica* (towerlantern of *magic lantern*) is rondom 1659 deur die Deen, Thomas Walgenstein en die Hollandse humanis, wiskundige, digter en staatssekretaris, Christian Huygens ontwikkel waarmee geskilderde beelde op glasdia's geprojekteer kon word (Terpak 2001f: 297) en "... simply turns the camera obscura inside out" (Kittler 2010: 70-71). In teenstelling met die *camera obscura* wat eksterne beelde na 'n interieurruimte gelei/deurgelaat het, het die *laterna magica* van 'n interne kunsmatige ligbron gebruik gemaak. Binne-in hierdie towerlanternkas is 'n konkawe spieël agter 'n kers of keroseenlamp as ligbron gemonteer. Die kersligrefleksie in die spieël, asook die kerslig daarvoor, is deur die vervangbare glasplaat met voorstellinge daarop en die lens gefokus. Deurdat lig deur die dia geskyn het, is die getekende voorstellinge op die teenoorstaande skerm of muuroppervlak gefokus en geprojekteer. Hierdie toestel kan dus as 'n eenvoudige diaprojektor beskryf word (Kittler 2010:70). Gedurende die sewentiende eeu is hierdie towerlanternvertonings, wat uit 'n paar ryklik gekleurde glasdia's bestaan het, deur vertellings en musiek ondersteun.

Met behulp van die towerlanternvertonings kon kykers bang gemaak word deur nagmerries, demone, skelette (Figuur 7.26) en monsters te projekteer. Stafford skryf dat "... because of their exploitation of horror and distress, magic lantern grotesqueries

were a major addition to the curious presences [...] these thrilling devices, designed to manipulate viewer response by having demons jump into everyday life, belong to an enthusiasm-ridden culture that valued extremes of bodily expression”.



**Figuur 7.26**  
Handbeskilderde towerlantern-glasdia met 'n dansende skelet uit die negentiende eeu

Huygens het 'n hele reeks dias met afbeeldings oor die tema van die dans van die dood gemaak (Mannoni 2004: 215 en Terpak 2001f: 297) waarmee hy sy vriende vermaak en bang gemaak het, byvoorbeeld *Der Totentanç* (1526-38) — 'n tekening van 'n dansende skelet wat op die houtsnereeks van Hans Holbein, die Jongere (1497-1543), geskoei was (Mannoni 2004: 44). Hierdie eenvoudige towerlantern van Huygens het heelparty uitvinders geïnspireer om met verloop van tyd met baie meer komplekse weergawes vorendag te kom. Soos die anamorfose en ander optiese toestelle was die doel van die towerlantern ook retories-emblematies van aard – om te vermaak en om te leer. In Kentridge se getekende animasies, soos *Mine* (1991) en *Monument* (1990), word die toeskouer reeds in die openingstonele bewus gemaak van die toon en narratief en kan dus die gapings tussen opeenvolgende individuele raampies vul.

Alhoewel hierdie vroeë diavertonings baie gewild was, is dit dikwels ook as 'duiwels' afgemaak. Marina Warner skryf in die hoofstuk, “Camera lucida” (Mannoni *et al.* 2004: 13) dat “... he [Huygens] is the mere ape of God”, 'n meesterleuenaar, nabootser en huigelaar, maar hy is “... omnipotent when it comes to transforming substance and matter”. Sy vervolg verder in haar boek, *Phantasmagoria* (2006: 54), dat hy wondere met



illusie verrig het, byvoorbeeld “Mephistopheles in Doctor Faustus summons the pageant of the Seven Deadly Sins, and then the beguiling phantom of Helen of Troy”.

## 7.6 Veelvuldige projektors en projeksieskerms

Sonder ’n redelike sterk ligbron is die projeksie van beeldmateriaal onmoontlik. Aanvanklik is olie- en paraffienlampe as ligbron gebruik, maar is mettertyd deur helder kalkligte vervang.<sup>37</sup> Vanaf 1850 is die duur handgeskilderde glasdia’s deur goedkoper fotografiese dias vervang. Hierdie fotografiese dias vir optiese lanterns is op massaskaal geproduseer en het gewoonlik oor ’n narratief beskik.

Gedurende die agtiende eeu het Pieter van Musschenbroek (1692-1761) ’n dubbelprojektor ontwikkel waarmee hy twee verskillende dias gelyktydig geprojekteer het. Die eerste projektor het die agtergrond geprojekteer, terwyl die tweede projektor een of meer dias bevat het wat bo-oor die eerste beeld geprojekteer is. Nie lank daarna nie is ook ’n ‘triunial’, of drievoudige towerlantern ontwikkel – dit het drie lanterns in kombinasie gebruik om verrassende spesiale effekte op die skerm te projekteer, wat meestal die kyker die skrik op die lyf gejaag het. Die eerste twee lanterns is gebruik om byvoorbeeld beelde van dag en nag, óf somer en winter te projekteer en soms saam te voeg deur projeksie. Die derde lantern is byvoorbeeld gebruik om sneeuvlokkies of weerligstrale op die oorspronklike projeksies te superponeer.<sup>38</sup>

Die towerlantern was die enigste projeksietoestel, totdat die eerste films in die laat 1890’s vertoon is. Die towerlantern is in teaters aangewend om glasdia’s met geskilderde en alledaagse gefotografeerde beelde skaduwees en refleksies op ’n skerm of muur te projekteer. Met verloop van tyd is die dias, wat soms tot 30,48 sentimeter lank was (Krasner 2004: 05), met behulp van meganiese hefboome, ratte en katrolwiele deur die projektor aangedryf. Deurdat hierdie dias vinnig na mekaar in sekvens vertoon is, is ’n illusie van beweging in die proses geskep, byvoorbeeld die gedaanteverwisseling van ’n wurm wat op ’n blaar loop; daarna volg die kokon wat aan die takkie hang en die derde

---

<sup>37</sup> Warner (2006: 99) beweer dat luitenant Thomas Drummond van die Royal Engineers in die 1820’s uitvind het dat wanneer ’n silinder kalksteen (kalsiumkarbonaat) tot gloeihitte verhit is, dit ’n besondere helder lig uitgestraal het wat in kombinasie met spieëls en lense as verhoogbeligting gebruik is. “Its fierce green glow, in contrast to the diorama’s translucent chromatic effects, irradiated Victorian theaters until the advent of the incandescent electric light bulb in the 1880s”.

<sup>38</sup> Vgl. [http://www.luikerwaal.com/indexx\\_nl.htm](http://www.luikerwaal.com/indexx_nl.htm)

dia, waar die vlinder voortvlieg;<sup>39</sup> of ’n ma wat haar stoute kind oor haar skoot trek en hom ’n pak slae gee.<sup>40</sup> Sodoende is die toeskouers bewus gemaak dat optiese illusies ’n alledaagse verskynsel is wat die grense tussen realiteit en fantasie getoets het (Mannoni 2004: 14). Dus kan die towerlantern beslis as ’n voorloper van die moderne diaprojektor gesien word.

### 7.6.1 Robert(son) se Fantasmagorie (Fantasmagoria)

Teen die einde van die agtiende eeu het die Belgiese fisikus, Étienne-Gaspard Robert, wat ook as Étienne Robertson bekend was, die verlate Gotiese Couvent des Capucines, te Parys, in ’n makabere, towerlanternteater verander en rondom 1794 sy deure vir die publiek geopen (Terpak 2001f: 301). Hierdie teater het in Robert(son) se *Fantasmagorie*<sup>41</sup> (*Phantasmagoria*, ook *Fantasmagoria*)-vertonings en projeksies gespesialiseer, wat op die teaterverhoog van agter ’n gaasskerm, plaasgevind het (sien Figuur 7.27 en Figuur 7.28). Hierdie “Gotiese” gruwelvertonings het Robertson *Fantasmagorias* genoem. Hierdie fantasmagorias het ’n lewenskragtige indruk geskep. Warner (2006: 15) skryf “... the images flickered and fluttered, and so created an illusion of possessing that quality of conscious life: animation”, terwyl Robertson gespog het dat hy ‘die dooies kon laat opstaan’.

Tydens *Fantasmagorie*-spookvertonings in die laat agtiende tot vroeë negentiende eeue het die gehoor aan die voorkant van ’n deurskynende gaasskerm gesit. Agter die gaasskerm is Robert(son) se *Fantaskoop*, ’n gesofistikeerde towerlantern wat in ’n kis versteek en op ’n projeksiewaentjie gemonteer is, heen en weer asook vorentoe en agtertoe op die verhoog rondgestoot volgens die posisie waar die geprojekteerde, bewegende beeld benodig is (Stafford 2001: 301; Manovich 2002: 296; Warner 2006: 147). Sodoende het dit aan die toeskouerskant meegebring dat die geprojekteerde beelde groter en kleiner geword het en van links na regs beweeg het. Warner

---

<sup>39</sup> Vgl.

<http://www.bing.com/images/search?q=movement+in+magic+lanterns&view=detail&id=1DE5B00EEE9A7CBC75414E8E4FA65C9E34BF802C&first=0&qpvvt=movement+in+magic+lanterns&FORM=IDFRIR>

<sup>40</sup> Vgl. [http://www.luikerwaal.com/newframe\\_nl.htm?/inh\\_diversen\\_nl.htm](http://www.luikerwaal.com/newframe_nl.htm?/inh_diversen_nl.htm)

<sup>41</sup> Die woord *fantasmagorie* het sy oorsprong uit die Griekse woord *fantasmagoria* wat Warner (2006: 147) as ’n “assembly of phantasms” beskryf.

Volgens Terpak (2001f: 301) het Robertson die nuwe spelling *Fantasmagorie* gebruik om sý weergawe van dié van sy mededingers te onderskei.

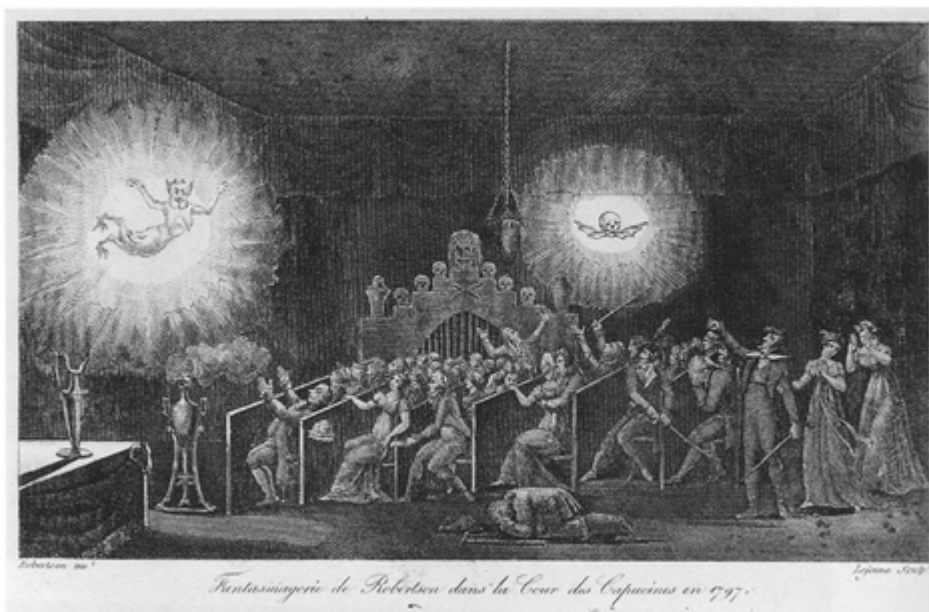
(2006:147) skryf dat Robertson se “Gotiese” gruwelspektakels enige toeskouer van sy waarnemerstatus beroof het en in ’n prikkelbare slagoffer verander het. Mannoni (2004: 45) beskryf dit as volg:

Illuminated figures moved across the screen in all directions, looming up from the end of the room at terrifying speed, coming right up to the spectators, only to disappear abruptly. Music, acoustic allusions, pyrotechnic effects and magic tricks accompanied these alarming visions.



**Figuur 7.27**

Robert(son) se *Fantasmagorie* in die Couvent des Capucines (1797)



**Figuur 7.28**

Robertson se *Fantasmagorie* in die Couvent des Capucines (1797)

Met sy fantaskoop het Robert(son) onder meer visuele beelde van spoke, hekse en demone wat op die glasdia's geteken was, op rookwalms en die deurskynende gaasskerm, vanaf sy bewegende waentjie, geprojekteer (Warner 2006: 132. Deur byvoorbeeld die fantaskoop se lens te draai, is die bewegende gruwelbeelde groter en kleiner geprojekteer (Lloyd 1984: 09), afhangende van die afstand vanaf die gaasskerm (Terpak 2001f: 301). Volgens Terpak (2001f: 301) het Robertson se *Fantasmagorie*-beeldrepertoire onder meer uit grafiese voorstellinge en beelde van die drie hekse uit *Macbeth*, die kop van Medusa, die beeld van 'n bebloede non, die graftombe van die onthoofde Lodewyk XVI, die versoeking van Sint Antonius, die oopmaak van Pandora se boks en die spook van die abdis, Héloïse, bestaan.

Beweging van die skadubeelde op die gaasskerm was 'n groot uitdaging vir die towerlantern-vertoners. Deur hierdie melancholiese skadubeelde het Robertson en sy navolgers gehore met gruwel- en skrikbeelde vermaak. Warner (2006: 156) skryf dat kunstenaars skadubeelde gebruik het om temas van verlies, onthou en afwesigheid oor te dra. Deur middel van die filmmedium, optiese tegnieke en projeksie maak Kentridge die kinematiese sprong van een tekening na die volgende. Kentridge het byvoorbeeld die funksie van die spieël omgekeer deurdat hy die kop van *Medusa* (2001) anamorfies onherkenbaar geteken het. Wanneer 'n reflekerende silinder in die middel bo-op die tekening geplaas word, kan die Medusa-kop korrek waargeneem word.

Beweging is ook bewerkstellig deur van lanternskyfies met bewegende dele en bewegende patrone gebruik te maak. Hy het voorts die beelde laat verskyn en verdwyn deurdat hy van allerlei optiese truuks, soos om byvoorbeeld 'n dia met 'n aantal kerse of 'n Argand-olielamp te belig (Warner 2006: 148), en van hulpmiddele gebruik te maak, soos byvoorbeeld negentiende-eeuse stroboskopiese speelgoed. Robertson het ook dikwels dramatiese byklanke (soos donderweer), spieëls, of meer as een lantern gebruik om 'n verdere ruimtelike dimensie aan sy vertonings te bied. Regdeur die negentiende eeu is Robertson se fantasmagoria-tegnieke steeds regdeur Europa en die VSA toegepas (Warner 2006: 153) en het eendag hul inslag in die truukfilms van Georges Méliès gekry. Spesiale effekte het "... abiding passions in the cinema" geword en die towerlantern-vertonings "... revealed a link between the medium, images of desire, and the powers of the artist who makes the fantasies visible" (Warner 2006: 156).

Gedurende die twintigste eeu is die towerlantern deur diaprojektors met elektriese ligbronne vervang. Hierdie toestelle het klein, gemonteerde, positiewe fotografiese beelde in kleur op 'n skerm vir 'n gehoor geprojekteer.

### 7.6.2 Die skadubeeld (Butades-legende) as teken van verlange



**Figuur 7.29**  
Detail van Joseph Benoît Suvée se skildery, *Ontdekking van de tekenkunst* (1791)

As sleutelfiguur van die neo-klassisisme in Vlaandere, het Joseph-Benoît Suvée deur sy werk, *Ontdekking van de tekenkunst* (Figuur 7.6 en Figuur 7.29), voortgebou op die eenvoud van die klassieke Butades-legende. In hierdie skildery teken Butades se dogter die buitelyne van haar geliefde se skadubeeld op 'n muur. Deur Suvée se vertolking word die afwesige denkbeeldige aanwesig gemaak, om as fokus van menslike aandag, verlange en liefde te dien, om 'n bewegende skadu vas te lê, om as gedenkbeeld voort te bestaan, lank na die afwesigheid en afsterwe van die persoon wat voorgestel is. Die legende loop verder dat haar pa later klei al op die geliefde se buitelyntekening geplaas het en geleidelik 'n reliëfbeeld gevorm het, wat hy later saam met sy potte gebak het (Stoichita 2011: 11, 16, 17 en 124).

Deur bloot die geliefde se skadu op die muur na te trek, het die dogter 'n memento geskep wat haar in die geliefde se afwesigheid sou bybly en die verlange dalk sou verminder (Figuur 7.29). Die buitelyntekening van die skaduwee het 'n ooreenkoms met die uitgebeelde persoon gehad, alhoewel die persoon lank nie meer op die toneel is nie. Die buitelyntekening het dus die afwesige geliefde teenwoordig gemaak. In plaas daarvan om die silhoeët van 'n enkelfiguur na te trek, het Kentridge eerder geëksperimenteer om prosessie in silhoeët te verbeeld (*Shadow Procession* (1999)) deur van geskeurde swart papier gebruik te maak, of die silhoeëtfiguur van homself as

Schikaneder se kinderlike voëlvanger wat 'n aantal duiwe lok en hulle in sy hand vang, soos te sien is in sy *The Magic Flute* (2005)-produksie.

Ander voorbeelde om die ontstaanlegende van die tekenkuns te illustreer, is onder meer verskeie gravures van Joachim von Sandrart<sup>42</sup> vir sy *Teutsche Academie* (1675) en *Academia artis pictoriae* (1683) en Joseph Wright of Derby se *The Corinthian maid* (1783-84).

### 7.6.3 Die skadubeeld as teken van gierigheid

'n Volgende bekende, letterkundige voorbeeld van die metaforiese betekenis van die skaduwee is te vinde in Adelbert von Chamisso (Louis Charles Adelaïde de Chamisso de Boncourt (1781-1838)<sup>43</sup> se novelle, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814). Von Chamisso gebruik hier die simboliese betekenis van die skaduwee as literêre en universele motief vir gierigheid. In hierdie treffende verhaal verkoop 'n arm, werklose seun, Peter Schlemihl,<sup>44</sup> in 1814 sy skaduwee aan 'n ou man met 'n grys jas (oftewel die duiwel, vergelyk Figuur 7.30 a) in ruil vir status en 'n bodemlose, towerbeursie (Stoichita 2011: 169).

'... I give you my shadow for your purse.' He grasped my hand, and knelt down behind me, and with wonderful dexterity I perceived him loosening my shadow from the ground from head to foot; – he lifted it up; – he rolled it together and folded it, and at last put it into his pocket. He then stood erect, bowed to me again, and returned back to the rose grove. I thought I heard him laughing softly to himself. I held, however, the purse tight by its strings – the earth was sun-bright all around me – and my senses were still wholly confused. (Von Chamisso 2007 [1861]: 26).

Die skaduwee dien hier as metafoor vir iets anders: op die oog af vertel dit die verhaal van hoe 'n man sy siel verkoop in ruil vir 'n beursie wat nooit leeg word nie, maar in die proses verloor hy meer as sy siel, hy is ook sy identiteit kwyt. Maar dit is ook deur hierdie einste beursie dat Schlemihl besef dat geld nie alles is nie, veral as jy jou skaduwee kwyt is. Gevolglik neem hy die beursie uit sy boesem en werp dit op die grond – deur hierdie simboliese aksie verloor die geld sy intrinsieke waarde, maar word die surrogaatwaarde daarvan beklemtoon. Selfs al lê die munte (goud) gestrooi oor die

---

<sup>42</sup> Byvoorbeeld die skaapwagter wat sy eie skaduwee omlin en fikseer asook die Butade en haar minnaar.

<sup>43</sup> Vgl Weinrich 2004:110.

<sup>44</sup> Ook Schlemiel – hierdie Hebreeuse woord word gebruik om na 'n lomperd, of 'n verloorde te verwys (Woepke 1993: xii).

grond, bly die goud goud, en verkry sy skadulose liggaam die status van “the body of ‘no-body’ ” (Stoichita 2011: 172).

Omdat daar onder normale omstandighede met die onverbreekbare band tussen beligte maar ondeursigtige voorwerpe en hul skaduwees is en waar beide lig en beweging teenwoordig is, volg die skaduwee elke beweging van mens, dier en lewlose voorwerpe noukeurig na. Stoichita (2011: 140) verwys ook na hierdie ongewone optrede om teen jou eie skaduwee te draai: “The man thinks the shadow (his other) witnessed his transgression. He wants to silence it, but once he has done so he realizes that the other is ‘himself’ [...] the homicidal struggle with the shadow ends in suicide”.

Na die man spoorloos verdwyn het, het Schlemihl besef dat hy fouteer het. Alhoewel Schlemihl bly leef het, was hy van sy identiteit beroof. Hier moet veral gelet word op die verhouding van gebondenheid (met ’n skaduwee wat die liggaam oral volg) en die nuwe verworwe vryheid van beweging (sonder ’n skaduwee). As ’n baie ryk man sonder ’n skaduwee is hy meer opvallend as ooit tevore en sy geliefde, Fanny, het hom ook nog boonop verwerp (von Chamisso 2007: 47). In plaas daarvan dat hy deur die samelewing aanvaar is, moet hy nou verwerping in die gesig staar – bloot omdat hy nie meer ’n skaduwee het wat hom volg nie. Wanneer Schlemihl probeer om sy skaduwee van die duivel terug te kry, eis hy Peter Schlemihl se siel (vergelyk Figuur 7.30 b). Ten tyde van die skryf van hierdie boek het Chamisso groot verdeeldheid in sy eie gees ervaar, want hy was sonder ’n vaderland. Hierdie gevoel van verbondenheid (dit wat ander as vanselfsprekend ervaar het) het by Chamisso ontbreek en hy het dit baie gemis.

Met verloop van tyd het Schlemihl selfs oorweeg om vir hom ’n skaduwee te laat verf, maar het gou tot die besef gekom dat as hy sou beweeg hy ook hierdie skaduwee sou verloor het (von Chamisso 2007: 20). “Schlemihl” sien ’n ongemaklike, lomp of ongelukkige persoon wie se poginge gewoonlik misluk, met ander woorde ’n sukkelaar wat sy ore vir ’n dom winskoop uitgeleen het. Na Chamisso se suksesverhaal het vele ander skrywers en digters die skaduwee as inspirasie vir hul skryfwerk gebruik, byvoorbeeld Hans Christian Andersen se *Skyggen*<sup>45</sup> (1847) en Oscar Wilde se *The*

---

<sup>45</sup> In Engels: *The Shadow*. In hierdie werk verloor die hoofkarakter sy skadu op sy reis, maar hy wil niemand wat hy teëkom daarvan vertel nie, want dan mag hul hom as nabootser afmaak.

*Fisherman and his Soul* (1891).<sup>46</sup> Schlemihl het eindelijk besef dat sy individualiteit nie deur geld gekoop kon word nie. Stoichita (2011: 171) skryf dat “[T]he shadow is priceless only as a substitute for the soul [...] it is through the shadow that a being is determined, where his identity is defined”. Deur middel van skaduweekaatsing word ’n komplekse karakter dus vervlak en eenvoudig weergegee, gepersifleer (Edzard Mik 2011), geabstraheer en misvorm.



a



b

**Figuur 7.30 (a & b)**

In die linkerillustrasie verkoop Peter Schlemihl sy skaduwee aan ’n ou man met ’n grys jas, terwyl hy dit in die regterillustrasie weer probeer terugkry

Gedurende die verloop van die twintigste eeu het ’n aantal surrealistiese kunstenaars die skaduwee met gemak en op ’n dramatiese wyse in hul skilderye gebruik. Sien ter illustrasie Salvador Dali se *La persistencia de la memoria* (1931)<sup>47</sup> en *El gran masturbador*

<sup>46</sup> In Oscar Wilde se *The fisherman and his soul* word die leser daarvan bewus dat Wilde die Schlemihl-verhaal ken en dit as moontlike inspirasie vir sy werk gebruik het. Wilde pas egter die verhaal aan: die visserman verkoop nie sy siel/skaduwee nie, maar sny dit af met ’n magiese mes sodat dit die pad kan vat.

<sup>47</sup> Salvador Dali, *La persistencia de la memoria* (1931). Olie op doek, 24,1 cm x 33 cm. Museum of Modern Art, New York City. Verkrygbaar by: [http://www.moma.org/collection/browse\\_results.php?object\\_id=79018](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=79018) (14 Maart 2012 geraadpleeg).



(1929);<sup>48</sup> Giorgio de Chirico se *La Nostalgia dell'Infinito* (1911);<sup>49</sup> en René Magritte se *La Lumière des Coïncidences* (1933).<sup>50</sup> In hierdie Surrealistiese werke het hul die dubbelsinnigheid tussen die werklike ruimte en die illusie van ruimte probeer verbeeld. Volgens Rosenthal (2009: 44) respekteer Kentridge die Surrealiste se uitbeelding van teenstrydige en irrasionele elemente in hul werke en hy inkorporeer ook surrealistiese ruimtelike elemente in sy werke: *Ubu tells the truth* (1997)<sup>51</sup> en *Telephone lady* (2000).<sup>52</sup>

In die *Ubu tells the truth*-etse word Ubu as metafoor vir apartheid aangewend. Elke druk is saamgestel uit twee aparte plate. Kentridge het Ubu op Jarry se oorspronklike tekeninge van Ubu met sy gepunte kop en spiraalmaag en sy verbeeldingswêreld (imaginêre) gebaseer. Ubu word met wit krytlyne bo-oor die getekstureerde ets van 'n naakte man (gebaseer op 'n naakte Kentridge in sy ateljee) uitgevoer, so al asof hy (Ubu) 'n bespotting van die man maak. Met hierdie etse poog Kentridge om die ondervraging en verhore tussen slagoffers en oortreders tydens die Waarheids-en-Versoeningskommissie vas te vang.

#### 7.6.4 Oosterse skaduteater

Alhoewel China, Indië en Maleisië al drie as uitvindings van skaduteater erken word, dateer die eerste geskrewe Chinese rekords van skaduteater uit ongeveer 1000 voor Christus. 'n Ou Chinese legende vertel die storie van die towenaar wat met behulp van skadufigure in 'n skaduteater-produksie keiser Wu se afgestorwe geliefde laat herleef het. Hierdie herlewing is moontlik gemaak deurdat die figuur in beweging (agter die skaduskerm) die ontslape vriendin se bewegings baie noukeurig nageboots het. Die skadubeelde en -bewegings op die verligte skerm was so na aan dié bewegings van die

<sup>48</sup> Salvador Dali, *El gran masturbador* (1929). Olie op doek, 110 cm x 150 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Spanje. Verkrygbaar by: <http://www.museoreinasofia.es/prensa/area-prensa/coleccion/3salvador dali el gran masturbador p.html> (14 Maart 2012 geraadpleeg).

<sup>49</sup> Giorgio de Chirico, *La Nostalgia dell'Infinito* (1911). Olie op doek, 135,2 cm x 64,8 cm. Museum of Modern Art, New York City. Verkrygbaar by: [http://www.moma.org/collection/browse\\_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A1106&page\\_number=3&template\\_id=1&sort\\_order=1](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A1106&page_number=3&template_id=1&sort_order=1) (14 Maart 2012 geraadpleeg).

<sup>50</sup> René Magritte, *La Lumière des Coïncidences* (1933). 60,02 cm x 73,03 cm x 5,72 cm. Dallas Museum of Art. Verkrygbaar by: <http://www.mattesonart.com/1931-1942-brussels--pre-war-years.aspx> (14 Maart 2012 geraadpleeg).

<sup>51</sup> William Kentridge se 35 mm geanimeerde film *Ubu tells the truth* (1997) (McCrickard 2012: 47).

<sup>52</sup> William Kentridge. *Telephone lady* (2000). Linosnee op papier (edisie: 25) 203 cm x 100 cm. (McCrickard 2012: 38).

geliefde dat die keiser haar as lewend-dood ervaar het.<sup>53</sup> Met ander woorde, as skadu/spook wat uit die doderyk verskyn het (*apparition*) (Malbert 2002: 11).

Net soos Lotte Reiniger se geknipte, slanke en beweegbare skadubeelde (Moscatelli 2009: 43) het Kentridge se skadubeelde (vergelyk *Shadow Procession* van 1999) ook bewegende dele, maar sy figure is effens styf in postuur en rofweg uit swart papier geskeur. Reiniger se figure is met 'n skêr geknip, terwyl Kentridge allerlei objekte, soos byvoorbeeld 'n vyfkantige espressomaker en die metaalpunt van 'n maatband met sy geskeurde figure gekombineer het — gevolglik het hy hierdie objekte/figure vermenslik. Net soos Reiniger het Kentridge die silhoeët as ekspressiewe vorm in sy films ondersoek en ook met skaduteater geëksperimenteer. Beide kunstenaars het hul tegniek tot so 'n mate uitgebou dat enkelfigure selfs as kunswerke in hul eie reg uitgestaan het. Kara Walker, daarenteen, het met haar reuse-uitgeknipte en emosionele en politiek gelaaide skadubeelde op ras- en geslagsverskille gekonsentreer.

Aanvanklik was die skadupoppe<sup>54</sup> groot, bykans onbeweegbaar en moeilik om te manipuleer (Singh 2001: 147-148), maar met verloop van tyd het die poppe meer hanteerbaar geword as gevolg van hul beweglike ledemate en ander gedeeltes wat kan beweeg. Beweging en beweegbare ledemate is moontlik gemaak deurdat die ledemate deur draadjies of papierklemme geheg is. Die meer moderne, bykans plat poppe word deur middel van lang, dun verlengstokkies (*rods*) by hul knieë en arms geheg om verdere beweging en manipulering van die skadufigure moontlik te maak (Figuur 7.31). Die skadupophanteerder sit agter 'n gaasskerm en beheer hierdie poppe van onder deur die verlengstokkies met beide hande vas te hou. Hierdie poppe is dus 'n hele entjie bokant die pophanteerder gesuspendeer. Hierdie verlengstokkies kan ook ingespan word om die skadupoppe te stut en regop te hou. Komplekse karakters is deur meer as een poppohanteerder hanteer.

---

<sup>53</sup> Vgl <http://pandora.nla.gov.au/pan/13071/20040303-0000/www.acmi.net.au/AIC/RIVIERE.html>

<sup>54</sup> Skadupoppe is dikwels uit perkament, buffelvel of ander dun leer (*kullit*) vervaardig, voordat dit aan verlengstokkies geheg is. Alhoewel kleur 'n afwesige komponent is by skaduspele, is die skadupoppe nogtans ryklik met ingewikkelde perforasiepatrone en verfwerk versier — elke kleur het sy eie simboliese waarde gehad. Die poppe het dikwels karakters uit die mitologie en volkswetenskap verbeeld. Binne 'n meer Europese konteks is die skadupopfigure gebruik om bekende verhale of tekste te verbeeld.



**Figuur 7.31**

Gedurende 'n Wayang-skaduteaterproduksie sit die Tok Dalang (poppemeester) agter 'n semi-deurskynende wit doek en kontroleer die bewegings, spraak en sang van elke pop, terwyl die skadubeeelde vir die toeskouersgehoor wat aan die anderkant van die skerm sit, gekaats word

Volgens die Javaanse *wayang kulit*<sup>55</sup> skadupop-tradisie, sit slegs een poppehanteerder agter die verligte deurskynende skerm en hanteer al die poppe en byklanke. Hierdie skadupoppe simboliseer gewoonlik die stryd tussen goed en sleg en gehore kan met voorvadergeeste kommunikeer deur die aktiwiteite van die pophanteerders (Maynard 1997: 237). Terwyl die poppehanteerder die skadupoppe voor die ligbron manipuleer, sing hy, lewer hy sangerige spraak (*chant*), asook gewone dialoog. Hierdie skaduteater-vertonings het reeds vroegaand begin en het gewoonlik tot die volgende oggend geduur. Gevolglik het hierdie skaduvertonings in beweging, heelwat plesier aan die toeskouersgehoor verskaf.<sup>56</sup>

Die simboliek van die skaduvertoning kan soos volg interpreteer word: die skerm is die hemel; die verhoog is die aarde, die skadupoppe is die mense en die pophanteerder is god. Die groot lang skerm rus op bamboesbalke en is gewoonlik deur tradisionele koper-olielampe (*blencong*) verlig – vandag word elektriese gloeilampe ook hiervoor

<sup>55</sup> Barbara Stafford (2001c: 75) beweer dat die gestileerde wayang kulit-poppe (Maleis) van jong buffelleer gemaak word wat glad gemaak, geperforeer, gekleur, verguld, geklee en op 'n houtstok staan gemaak is

<sup>56</sup> Vgl. <http://www.dickbalzer.com/Shadows.204.0.html?&L=0>

ingespan. Die flikkering van die olielampe het egter tot die misterieuse gevoel bygedra. Die skerm is gewoonlik deur 'n wye verskeidenheid musiekinstrumente, soos dromme, klokkies, fluite en ghongs, omring.<sup>57</sup> Die toeskouers is aan weerskante van die skerm gerangskik: die mans sit aan dieselfde kant as die pophanteerder en sien die poppe geklee in hul helderkleurige klere, terwyl die vroue die vertoning van filigraanwerk-figure as 'n skaduspel aanskou het.<sup>58</sup>



**Figuur 7.32**

'n Advertensieplakkaat vir die silhoeët-skaduvertoning, *Les Silhouettes*

In teenstelling met die Wayang-teatrale skaduspelvertoning of *Les Silhouettes*-skaduvertoning wat voor 'n (soms betalende) gehoor afgespeel het (Figuur 7.32), het Kentridge die skaduspel soos dit gebeur het, gefotografeer en op film vasgelê. Hierdie skaduspelfilms is dan op 'n televisie, of ander skerm in die galery aan besoekers/verbygangers vertoon. Deurdat Kentridge die toeskouers of besoekers toegelaat het om deel van die illusionêre *performance* te word, het hy onbewustelik ook die werking en truuks van die skaduteater met hul gedeel.

<sup>57</sup> Vgl. <http://www.semarweb.com/wayang.html>

<sup>58</sup> Vgl. <http://www.dickbalzer.com/Shadows.204.0.html?&L=0>

### 7.6.5 Europese skaduteater

Skaduteater het Europa teen ongeveer 1650 langs die belangrike handelsroetes bereik, maar het nooit dieselfde gewildheid as die driedimensionele marionet of handpop beleef nie. In Italië is daarna as *Ombri Cinesi* verwys, in Frankryk het dit as *Les ombres noires* of *Les ombres chinoises* bekend gestaan (Rutherford 2009: 20) en in Engeland, *Chinese shadows* (Mannoni 2000: 30). Alhoewel die figure se manipuleringsdrade en verlengstokke in die Oosterse skaduteaterproduksies sigbaar was, het die Europese poppehanteerders daarvoor gesorg dat die bron van hul poppe se bewegings, goed versteek is. Ingewikkelde tou- en draadsisteme is aan die agterkant van die Europese skadufigure geheg wat horisontale beweging moontlik gemaak het. Die figure kon dus met gemak deur die skaduprente en agtergrondfigure beweeg. Die gemiddelde Europeër het aanvanklik deur die Oosterse skaduteater en sy skadubeelde bedreig gevoel, omdat hulle geglo het dat skadubeelde met bonatuurlike kwaliteite, spirituele stilte, meditasie en selfs die dood gelaai is. Die afstand tussen droom en realiteit was bloot te naby (Rutherford 2009: 20, Stafford 2001: 76).

Die eerste bekende en permanente skaduteater as manie (*ombremanie*) in Europa was dié van François Dominique Séraphin, in die Hôtel Lannion, Paleis van Versailles (ongeveer 1770) (Stafford 2001: 77). Séraphin het die silhoeëtte vir sy produksies uit velle swart papier gesny. Sy produksies was regdeur die Franse Revolusie populêr. Sy skaduteater-produksies het ook met verloop van tyd na die Palais Royal, in Parys, verskuif, waar dit tot 1870 in gebruik was. Die bekende skadutoneelstuk, *Le Pont Cassé* (*Die Gebreekte Brug*), is gereeld hier opgevoer.

Terselfdertyd het die teaterontwerper en skilder, Philippe James de Loutherbourg, 'n teatervertoning, genaamd *Eidophusikon*, op die planke gebring waar hy miniatuurtonele deur lig en skadu gemanipuleer en geanimeer het. In plaas daarvan om karakters te gebruik, het hy verskillende verhoogstelle gebruik wat hy in sekvens na mekaar laat volg het, om gevolglik 'n illusie van beweging daar te stel. Die onderwerpe vir die skaduvertonings was dikwels godsdienstig of mitologies van aard, maar meestal opdraguitvoerings (McCrickard 2012: 68, Stafford 1990: 177).

Gedurende die Romantiek het skrywers soos Goethe, Brentano, Mörike, Uhland en Kerner dramas vir die silhoeëtskaduteater geskryf en ook hul eie produksies opgevoer. Die gehore vir hierdie produksies was hoofsaaklik tot letterkundiges uit verskillende

dorpe en stede beperk. Met verloop van tyd het handpoppe, marionette en die uitknip van silhoeëtte so gewild geword dat bykans elke middelklas-huishouding, voorbeelde daarvan gehad het.

### 7.6.6 Die Cabaret du Chat Noir

Die *Cabaret du Chat Noir*<sup>59</sup> was van 1881 tot 1897 'n dinamiese Paryse *café-théâtre* kabaret wat nie vir die algemene publiek oop was nie. Hier kon die kuns-élite mekaar onthaal en hul werk sonder publieke insae aan medekunstenaars vertoon (sien Figuur 7.33 (a en b)). Vertonings het gewissel van eenvoudige pop- en marionetvertonings, skaduvertonings,<sup>60</sup> die *chanson*-aande, kort dramatiese stukke, nuwe dansvorms, poëtiese voordragte,<sup>61</sup> monoloë, tot vertonings wat vir 'n klein kabaretgehoor binne 'n beperkte teater ruimte aangebied is.

In die herfs van 1885 het George Auriol en Henry Somm 'n klein poppeteater — vir 'n volwasse gehoor — op die derde vloer van die *Chat Noir* se sogenaamde *Salle des Fêtes*,<sup>62</sup> opgestel. Somm se eenbedryf, *Berline de l'émigré*, in essensie toilethumor, is ook hier opgevoer. Dit was moontlik die inspirasie agter Jarry se *Almanach du Père Ubu*.<sup>63</sup>

Poppeteater het nie lank in hierdie vorm bestaan nie, want skaduvertonings het die nuwe modegier onder boheemse Parysenaars geword. Somm se beroemde 30-sekonde

---

<sup>59</sup> *Le Chat Noir* is Frans vir *Die Swart Kat* – 'n boheemse kabaret in die Paryse Montmartre-distrik. Die *Le Chat Noir* is op 18 November 1881 in 84 Boulevard Rochechouart deur Louis Rodolphe Salis en Jules Jouy geopen. Paul Verlaine, Erik Satie, Aristide Bruant, Paul Signac en Yvette Guilbert was gereelde klante van hierdie kabaret. Nadat *Le Chat Noir* in 1885 na 12 Rue de Laval verskuif het, het Aristide Bruant sy nuwe kabaret, *Le Mirliton*, by die ou adres geopen. In Februarie 1897, 'n maand voor Salis se dood, het *Le Chat Noir* finaal sy deure gesluit (<http://www.bonjourparis.com/story/chat-noir-montmartre-cabaret/>).

Cohl het meer gereeld by André Gill se *Cabaret des Assassins* gekuier as gevolg van sy vriendskap met Gill en omdat hy en Jouy nie langs dieselfde vuur gesit het nie. Gill het 'n nuwe uithangbord vir die kabaret gevef wat 'n springende haas verbeeld het — dit was 'n visuele woordspeling op A. Gill se prominente hantekening (*agile*). Boheemse klante het begin om na die kabaret as *Lapin A. Gill* te verwys. In 1886 is die kabaret tot *Lapin Agile* herdoop — 'n bekende kuerplek vir twintigste-eeuse kunstenaars soos Picasso (Crafton 1990:24).

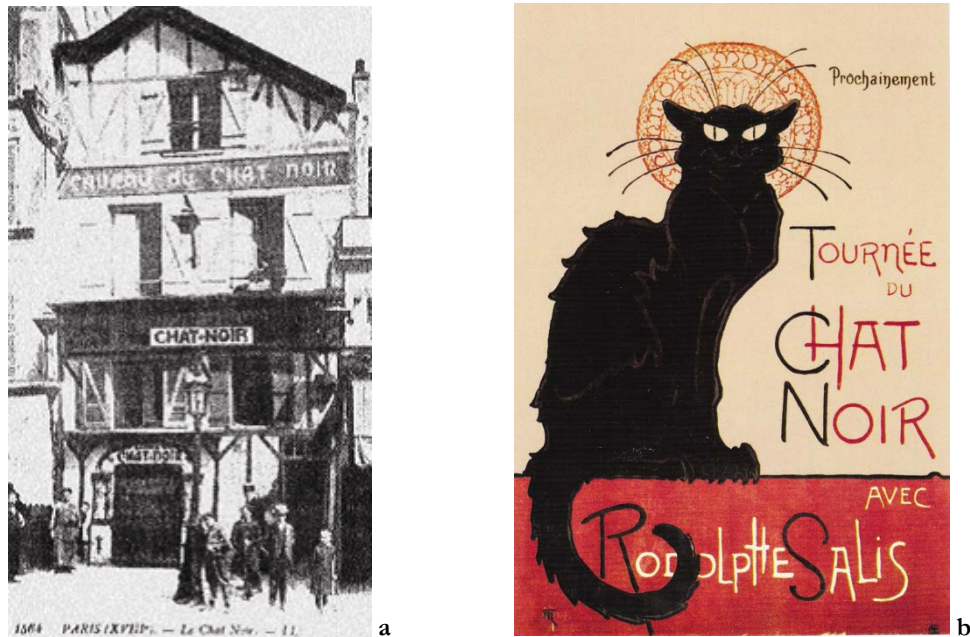
<sup>60</sup> Skaduvertonings is ook onder die Franse term, *ombres chinoises* (wat 'Chinese skaduwees' beteken) bekend. Uitgesnyde vorms is van agter deur byvoorbeeld 'n lantern belig, ten einde spookagtige silhoeëtte op 'n wit lamskerm te projekteer (Stafford 2001: 44; 73; 76).

<sup>61</sup> Poëtiese voordragte was veral gewild by die *Cabaret Voltaire* – wat bykans gedurende dieselfde tydperk in Zurich tot stand gekom het – hier het bourgeois kunstenaars na alternatiewe vermaak gesoek en het die Dada-beweging tot stand gekom (Cooke & Wollen 1995: 156–157).

<sup>62</sup> In 1887 het Rivière die poppeteater met 'n volwaardige skaduteater vervang. Die skaduteaterskerm is tot 1,12 meter hoog by 1,40 meter wyd vergroot (Vgl <http://pandora.nla.gov.au/pan/13071/20040303-0000/www.acmi.net.au/AIC/RIVIERE.html>).

<sup>63</sup> Vgl. <http://pandora.nla.gov.au/pan/13071/20040303-0000/www.acmi.net.au/AIC/RIVIERE.html>

skaduvertoning, *L'Éléphant*,<sup>64</sup> het bykans daaglik die Chat Noir se skaduvertonings geopen tot en met Salis se dood in 1897.<sup>65</sup>



**Figuur 7.33 (a & b)**

'n Foto van die Paryse kabaret, *Chat Noir*, ca. 1885-86 (links). Let op die heel boonste titel op die gebou: *Caveau du Chat Noir* wat direk vertaal 'Die grafombe van die Swart Kat', beteken. (regs) Théophile-Alexandre Steinlen se kleurlitografiese plakkaat vir *Tournée du Chat Noir*, 1896

Twee boheemse kunstenaars, Henri Rivière (1864-1951) en Caran d'Ache (1859-1909), het vanaf 1881 tot 1897 naastenby 40 skaduvertonings (*théâtre d'ombres*)<sup>66</sup> by die kabaret *Chat Noir* aangebied (Terpak 2001e: 294, 296). Een aand toe die *chansonnier*, Charles Jouy, sy populêre *chanson*, *Chanson des Sergots*<sup>67</sup> gesing het, het Rivière ewe skielik die ouditoriumligte gedoof en die eerste skaduspelvertoning gelewer. Terpak (2001e: 296) skryf dat die skaduwees van Rivière se intrikate sink-silhoeëtfiguurtjies (met bewegende

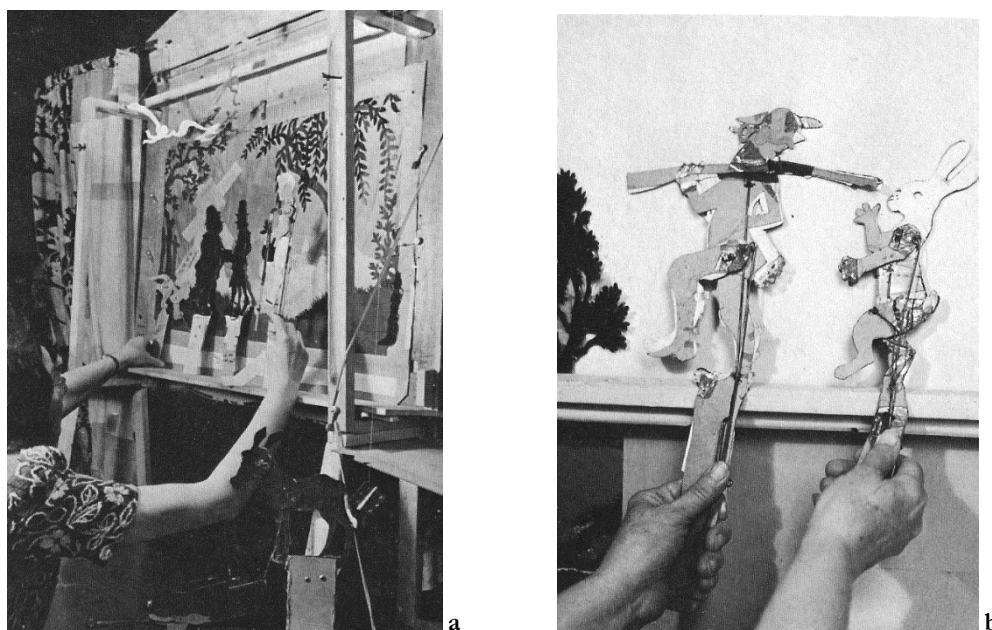
<sup>64</sup> In *L'Éléphant* word 'n toutrekkende Neger, met sy hande agter sy rug verbeeld; kort daarna verdwyn hy en word 'n knoop in die tou sigbaar. Die tou strek al hoe verder totdat 'n olifant sigbaar word – die olifant stel 'n geurige pèrel vry (aldus die eienaar van die Cabaret) en verander vinnig in 'n blom voordat die gordyn sak! (vergelyk <http://pandora.nla.gov.au/pan/13071/20040303-0000/www.acmi.net.au/AIC/RIVIERE.html>).

<sup>65</sup> Vgl. <http://pandora.nla.gov.au/pan/13071/20040303-0000/www.acmi.net.au/AIC/RIVIERE.html>

<sup>66</sup> Paul Eudel wat oorkant die Chat Noir gebly het, het in 1885 'n boek oor skaduvertonings onder die titel, *Les Ombres Chinoises de mon père (Chinese shadows of my father)*, gepubliseer ([http://www.archive.org/stream/lesombreschinois00eudeuoft/lesombreschinois00eudeuoft\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/lesombreschinois00eudeuoft/lesombreschinois00eudeuoft_djvu.txt)) en <http://ombres-et-silhouettes.wifeo.com/les-ombres-chinoises-de-mon-pere-par-paul-eudel.php>). Heelwat van die silhoeëtilustrasies vir hierdie boek, is deur kunstenaars soos Cohl en Ferdinandus gemaak wat ook gereeld die skaduvertonings bygewoon het (<http://pandora.nla.gov.au/pan/13071/20040303-0000/www.acmi.net.au/AIC/RIVIERE.html>).

<sup>67</sup> Sleng vir polisie, met ander woorde 'pote'.

liggaamsdele) op die skerm geprojekteer is, terwyl hul deur assistente agter die skerm gemanipuleer is. Rivière was veral bekend vir sy gesofistikeerde skadu-vertonings van Bybelstories en Napoleontiese, epiese verhale. In 1894 het Rivière, Louis Morin se sadomasochistiese silhoeëtvertoning, *Pierrot Pornographe*<sup>68</sup> op die planke gebring. Hierdie skaduvertonings was egter van korte duur, want dit is teen 1900 met bewegende film vervang.



**Figuur 7.34 (a & b)**

Die pophanteerder, Elsbeth Schulz, (links) besig met 'n vertoning tydens die 1947-Berliner Schattenspiele. Op die regterkantste foto is Lotte Reiniger besig om haar *Shock-headed Peter* (1949) van onder met verlengstokkies te manipuleer

Net soos met die vroeë skaduvertonings van Henri Rivière en Caran d'Ache speel lig en skadu 'n teatrale rol in die skaduteater-installasiewerke van die kontemporêre kunstenaar, Christian Boltanski, wat hom met oorhoofse melancholiese temas soos verlies en onthou besig hou. Die afgestorwenes word 'onthou/gedenk' deur groot versamelings, meestal anonieme swart- en-wit foto's (byvoorbeeld sy *24 photographies extraites de L'Album de la famille D, 1939-64* (1971)<sup>69</sup> en *Le Suisses morts* (1989/1990)<sup>70</sup> wat soos ikone teen 'n muur gehang is, óf deur skaduteater-installasiewerke soos *Ombres*

<sup>68</sup> Vgl. <http://pandora.nla.gov.au/pan/13071/20040303-0000/www.acmi.net.au/AIC/RIVIERE.html>.

<sup>69</sup> Vgl. Rabaté 1997: 36.

<sup>70</sup> Vgl. Semin *et al.* 1997: 31 en 32. *Les Suisses morts* (Reserve: The dead Swiss) (1989/1990). Swart- en-wit foto's, metaalrame, metaallampies, draad, blikke. Afmetings veranderlik. Installasie by Whitechapel Art Gallery, London (1990).



(1985);<sup>71</sup> *L'Ange d'alliance* (1986)<sup>72</sup> en *Les ombres* (1986) wat deur kerse of klein altaarlampies verlig word (Figuur 7.35). Malbert (Mannoni *et al.* 2004: 158) skryf “the floating shadows subtly animate the space, suggesting the primitive origins of art” in hierdie skaduteater-installasiewerke.



**Figuur 7.35**  
Christian Boltanski, *Théâtre d'Ombres* (1984)

Roger Malbert (Mannoni *et al.* 2004: 158) skryf dat as mens nostalgies kyk na hierdie foto's en skadubeelde van mense wat nie meer met ons is nie, kom mens tot die besef dat die denke grootliks met onthou- en spookbeelde gevul is. Boltanski sê in 'n onderhoud met Alessia Glaviano oor hierdie herinnering: “today there is a population, in twenty year's time there will be another. Life goes on forever”.<sup>73</sup> Met hierdie skaduteaterwerke het Boltanski probeer om die Europese Jodeslagting gedurende die twintigste eeu in herinnering te roep en te onthou en ook die onthou wat voortdurend verander (skadubeelde), te onthou: “to portray its victims in smoke, as shadows or cut-

<sup>71</sup> Vgl. Semin *et al.* 1997: 78. *Ombres* (1985). Figuurtyjies, lampie, draad. Afmetings veranderlik. Installasie by Paryse Biënnale.

<sup>72</sup> Vgl. Semin *et al.* 1997: 79. *L'Ange d'alliance* (The angel of accord) (1986). Koper, vere, projektor, metaalbasis. Afmetings veranderlik. Installasie by Musée de l'Archéologie Méditerranéenne, Centre de la Vieille Charité, Marseille.

<sup>73</sup> Video-onderhoud: Alessia Glaviano en Christian Boltanski – Vgl <http://www.vogue.it/en/vogue-starscelebsmodels/vogue-masters/2011/06/christian-boltanski> (11 Maart 2012 geraadpleeg).

outs or other barely discernible images, to affirm that they remain among us as ashen hauntings” (Stafford 2001: 90).

Deur sy skadu-installasiewerke het Boltanski die kyker ook aan die dood herinner. Boltanski sê oor sy eie skadu-installasiewerke: “I relate many things to shadows. First of all because they remind us of death (do we not have the expression ‘shadowlands’) [...] the shadow is also an inner deception [...] The shadow is a fraud: it appears to be the size of a lion but it is in fact no larger than a microscopic cardboard figurine [...] it is pure theatre in the way that it is an illusion” (Stoichita 2011: 200-201). Deur Boltanski se reuseskadu-installasiewerke, soos *Ombres* (1985), het hy ’n soort magiese en transendentale, teatrale ruimte geskep wat in werklikheid nie bestaan het nie, maar tog ’n integrale deel van die bestaan van die kunswerk uitgemaak het. Die kaatsings van die skadubeelde op die mure het voortdurend verander soos die kersvlam geflikker het.

Meer as ’n eeu later het die Suid-Afrikaanse kunstenaar, William Kentridge, dieselfde silhoeët- en skaduteatertegnieke wat eeue reeds oor die wêreld gebruik is, ingespan om Suid-Afrika se glorieryke en angswekkende oomblikke voor, gedurende en na apartheid, in sy teaterproduksies en films te verbeeld. Vergelyk byvoorbeeld die animasietekeninge vir *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris* (1989), waar Kentridge vir Felix Teitlebaum as skaduwee van Soho Eckstein uitgebeeld het – sien tonele waar Felix vir Soho met ’n vis konfronteer en die twee mans tot ’n geveg oorgaan. Bellugi (2001: 158) skryf Soho en Felix “represent complementary impulses that coexist within each individual, rather than mutually exclusive types”. ’n Verdere voorbeeld is Kentridge se verlate Hoëveldlandskappe wat oomblikke van onthou, verlange en begeerte, asook vergeet, dood en verlies oproep. Daar kom dus tegniese, visuele en tematiese verwantskappe tussen Boltanski en Kentridge voor.

### 7.6.7 Kentridge en die skadu-beeld/skadu as beeld

Alhoewel skadu’s geen beelde is nie, kan hul wel in samehang met ’n skerm of geraamde oppervlak as prente (soos gemerkte vlakke) beskou word. In James J. Gibson (1980: xi-xviii) se voorwoord beklemtoon hy die gebruik van die bewegende skadu en skaduspel in sy kritiek op die statiese konsep van die *arrested image*. Gibson (1980: xvi) verwys ter illustrasie na die progressiewe of saamgestelde beeld van die antieke Chinese skaduspel wat op ’n deurskynende skerm afgespeel het en die beeld wat deur die lens en die donker ruimte van die rolprentkamera vasgevang is (kinematograaf). ’n Analoog-

fotografiese beeld kan net afgeneem word terwyl die kamera se sluiters oop is. Die fotografiese proses wat in die donker ruimte van die kamera afspeel behels 'n ingewikkelde proses: 'n geopende sluiters, 'n gelaaide film-emulsie, 'n negatiewe beeld wat op die film vasgevang is, voordat 'n positiewe beeld op 'n ander oppervlak geplaas word.

Kentridge beweeg voortdurend tussen die tekening op sy tekenpapier en sy kamera en gebruik sy tekenende hand as intelligente merkmakende, merkwissende (-rojerende) of skaduwerpende instansie in *Drawings for projection*. In Derrida se *Memoirs of the blind* (1993: 3) skryf hy: dat die hand van die blinde rondtas “[it] ventures forth alone or disconnected, in a poorly delimited space [...] trusting in the memory of signs and supplementing sight”. Derrida beskryf dat die duidende vinger 'n enkeloog langs die nael verkry, soos dié van 'n klassieke sikloop of 'n eenogige man. Hierdie duidende vinger lei dus die tekenende hand. Volgens Derrida (1993: 92) is daar ook sprake van 'n bewende huiwering — “just as the hand of the draftsman or the blind man derives its decisive firmness from a groping that is overcome — the hesitation between a *transcendental* and a sacrificial thought of the drawing of the blind [...] what is important is the hesitation *between the two*”.

#### **7.6.8 Kentridge se gebruik van die omgekeerde skaduwee**

In Kentridge se animasiefilm, *Journey to the Moon* (2003), wat hy as huldeblyk aan Georges Méliès gemaak het, het hy weer van die omgekeerde skaduweetegniek gebruik gemaak. Deur middel van hierdie filmiese tegniek het Kentridge swart en wit, positief en negatief, omgeruil. Kentridge het reeds vantevore van hierdie tegniek gebruik gemaak in animasiefilms en tekeninge, soos byvoorbeeld die nagtonele in *Felix in exile* (1994); *Ubu tells the truth* (1996); *Ubu and the Truth Commission* (1997); *Day for night* (2003) en *Black box/chambre noire* (2005) om die narratief te beklemtoon. In *Journey to the moon* (2003) het hy toevallig miere wat agter suikerwater in sy ateljee rondgehoop het, opgemerk en het hy hul verder met suikerwatertekeninge gelok en verfilm. Kentridge het hierdie verfilmde bewegings van die miere, toevallige saamtrossing van kolletjies in negatief voorberei en dit tot sterrehemel in *Journey to the moon* getransformeer.

Terwyl hy besig was om die bewegende miere te verfilm, het 'n nuwe film, *Day for night* (2003),<sup>74</sup> tot stand gekom wat in dieselfde ruimte afgespeel het as *7 Fragments* en *Journey to the moon*. Frieling (Rosenthal 2009: 162) beweer dat Kentridge met sy film *Day for night* (2003) hulde bring aan François Truffaut se rudimentêre film, *La Nuit Américaine* (1973). Die term *nuit américaine* verwys na 'n tegniese verfilmingstechniek waarvolgens tonele wat in daglig verfilm is, met behulp van kamerafilters onderbelig word en gevolglik 'n nagtelike atmosfeer skep. Kentridge het dieselfde negatiewe fotografiese effek verkry deur die eenvoudige omkering van sy positiewe beelde na negatiewe beelde. Die kolonie marsjerende swart miere wat alle suikerspore verswelg en weggedra het, het gevolglik in 'n konstellasie van ewig verskuivende, verskietende en bewegende hemelliggame verander. Hierdie negatiewe tekeninge in beweging is ook gebruik in die animasiefilm van sy produksie van die Mozart-opera, *Die Towerfluit*.

## 7.7 Die boogformasie as narratiewe vorm

Kentridge se boogformasietekeninge, *Arc/Procession: develop, catchup, even surpass* (1990) (Figuur 7.37)<sup>75</sup> en *Arc Procession (smoke, ashes, fable)* (1990) (Figuur 7.38) herinner aan Rogier van der Weyden se *Scupstoel* (Figuur 7.36) en die negentiende-eeuse Duitse 'Bilderbogen'<sup>76</sup> en ondersoek die boogformasie as narratiewe vorm. McCrickard (2012: 30) beweer dat Kentridge nadat hy die tekening, *Men shovelling chairs (Scupstoel)* (1444-50), skool van Rogier van der Weyden in die Metropolitan Museum of Art in New York gesien het, die idee gekry het om sy figure in prosesie rondom 'n boog-as te rangskik.

In genoemde werke word Kentridge se silhoeëtkarakters bykans karikature, maar is terselfdertyd kunswerke in eie reg. Hierdie silhoeëtfigure oorvleuel mekaar tussen die verskillende boogseksies. Deurdadig Kentridge van bewoording soos '*Develop, Catchup,*

<sup>74</sup> Kentridge se *Day for night* (2003) verwys na François Truffaut se rudimentêre film, *La Nuit Américaine* (1973). Die term *nuit américaine* verwys na 'n tegniese verfilmingstechniek waar tonele wat in daglig verfilm is onderbelig word om die idee te skep dat dit in die aand verfilm is (Frieling 2009: 162).

<sup>75</sup> *Arc/Procession: Develop, Catchup, Even Surpass* (1990): hierdie reusagtige friestekening is saamgestel uit veertien kleiner tekeninge van objekte en figure in prosesie. Die tekeningsekwens is in 'n waaivorm gerangskik. Die karakters verbeeld armoede en verdrukking, sommiges vertoon lomp, terwyl ander kreupel voorkom. Hierdie kunswerk is in die versameling van die Tate Gallery, Londen.

As gevolg van die panoramiese aard van hierdie kunswerk kan dit nie met 'n enkel oogopslag waardeur word nie en moet dit eerder as 'n ry fragmente gesien word. Breidbach (2006: 17) sê: "In the case of the panorama, seeing is no longer simultaneous and directed without motion, but involves movement and is successive. The viewer progresses through the picture with his or her eyes".

<sup>76</sup> *Bilderbogen* verwys na enkelkleur gedrukte prente wat op goedkoop papier gedruk is en gewoonlik met die hand ingekleur is en dikwels in 'n boogvorm gerangskik is.

*Even Surpass*' (Figuur 7.37) en *'Smoke, Ashes, Fable'* (Figuur 7.38) tussen die beeldmateriaal gebruik maak, verkry hierdie boogvormige werke 'n embleemformaat-kwaliteit.



**Figuur 7.36**  
Rogier van der Weyden. *Scupstoel*. 1444-50



**Figuur 7.37**  
William Kentridge. *Arc/Procession: Develop, Catch Up, Even surpass*. 1990

Die tradisionele silhoeëtsnyer wou 'n sprekende profiel van die individu vasvang. Kentridge, daarenteen, is gemeoid met die uitbeelding van die anonieme figure en

eenvoudige aksies. Alhoewel Kentridge die karakters in prosesie veralgemeen het, is hul nogtans nie vir die toeskouer herkenbaar nie. Die een karakter stoot sy bors uit, 'n ander een se kop is gelig, terwyl 'n volgende karakter se arms gestrek en sy figuur kromgetrek is as gevolg van die swaar vrag. Die lang ry figure in prosesie vertoon die karakters terwyl hulle loop, of dalk vlug, na 'n nuwe, onsigbare bestemming of eindpunt.



**Figuur 7.38**

William Kentridge se *Arc Procession (Smoke, Ashes, Fable)*. 1990

Kentridge plak die geskeurde figure op negentiende-eeuse kaarte, atlasbladsye of bladsye uit 'n ensiklopedie. Soos die figure bo-op die bladsye van die ensiklopedie en kaarte van verskillende lande geplaas word, verkry die karakters nuwe betekenis: hul word anonieme vlugteling, nomades, migrante en swerwers wat met minimale besittings regoor die wêreld, oor grondgebiede, kennisdomeine, politieke en taalgrense rondtrek.



**Figuur 7.39**  
William Kentridge se *Overloed* (1999)

Kentridge het ook sy silhoeëtprosesies verfilm. Sy monumentale silhoeëtanimasieprojeksie, *Overloed*,<sup>77</sup> is slegs vir een aand tydens die jaarlikse prysuitdelingsfunksie van die Prins Claus Fonds op die Barok-beschilderde gewelf van die eertydse koninklike Paleis in Amsterdam geprojekteer (sien Figuur 7.39). Hierdie opdraganimasie gryp terug na die vele Tiepolo-plafonskilderye wat hy tydens die Venesiese Biënnale waargeneem het. Die figure in hierdie geprojekteerde prosesie beweeg in sirkelformasie rondom die middelpunt van die gewelf.<sup>78</sup>

<sup>77</sup> Hierdie animasie was deurspek met spreuke soos “One should not be too hopeful of a ship sailing from Europe” en “My witness is in Europe, says the liar” wat tussen die visuele beelde geprojekteer is (Breidbach 2006: 20). Vgl. met die freskoskildery van Andrea Mantegna, *Camera degli sposi* (1473), op die gewelf van die Palazzo Ducale, Mantua, Italië.

<sup>78</sup> Die sirkelvorm word in latere werke, soos *La Voce del Padrone* [*His Masters Voice*], herhaal.



**Figuur 7.40**

'n Stilraampie uit William Kentridge se animasiefilm, *Overloed* (1999). Omdat die karakters in Kentridge se animasiefilms nie praat nie, word klank dus ekspressief geteken en visueel uitgebeeld. In hierdie tekening sê die megafoon/luidspreker: “One should not be too hopeful of a ship sailing from Europe”

Die oorspronklike *Overloed*-filmanimasie was relatief klein, maar toe Kentridge hierdie animasie op die 30 meter-hoë tongewelf van die Amsterdamse Stadhuis geprojekteer het, het die grootte en skaal van die animasie geweldig verander, in pas met die “nuwe projeksieskerm”. In 'n onderhoud met Angela Breidbach (2006: 18) belig Kentridge die volgende virtuele aspek van die geprojekteerde beeldmateriaal, aan die hand van die skaalvergroting van *Overloed*:

A part of the attraction of projecting on a large scale is that one can have size without weight and still the easy option of removing the image. When you get tired of it, you switch the projector off. You don't make people live with that image forever around them.

Die tekeninge vir die *Overloed*-animasie is in omgekeerde beeld geteken en daarna is die produksieproses verfilm. Authorstream skryf “When the drawings are filmed in their continuous change they become animations as an ephemeral metaphor for memory, cognition and repression”.<sup>79</sup> Wanneer die film dan teen die monumentale plafongewelf

<sup>79</sup> Vgl. <http://www.authorstream.com/Presentation/Sigfrid-50756-Boyd-MovingImage-Future-Cinema-SOFT-FORM-Algorithmic-Database-Macro-Multi-Media-movingimag-Entertainment-ppt-powerpoint/>



geprojekteer word, word die filmiese beeld omgedraai (negatief) sodat dit korrek vertoon (positief) wanneer dit geprojekteer en van die grond beskou word (Figuur 7.40).

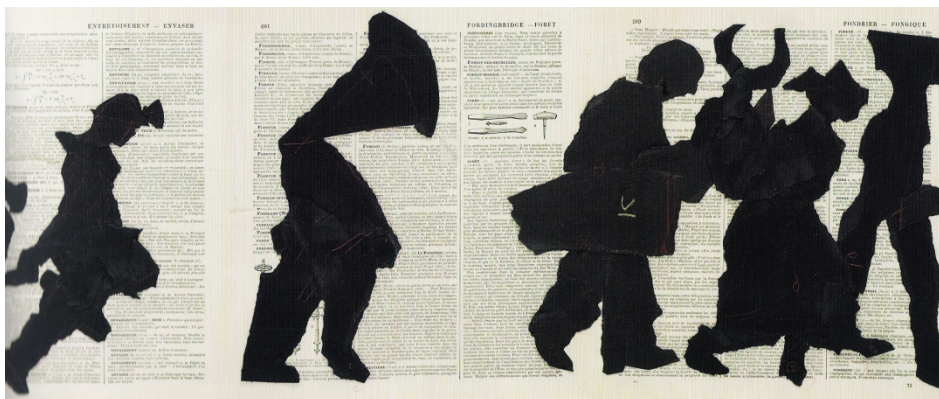
Kentridge het geleidelik sy multimedia-opvoerings en optredes van insidentele kunsfeeste en openbare ruimtes na meer permanente musea en galerye verskuif omdat dit daar aan 'n veel groter gehoor beskikbaar gestel kon word.

### 7.7.1 *Portage* (2000)

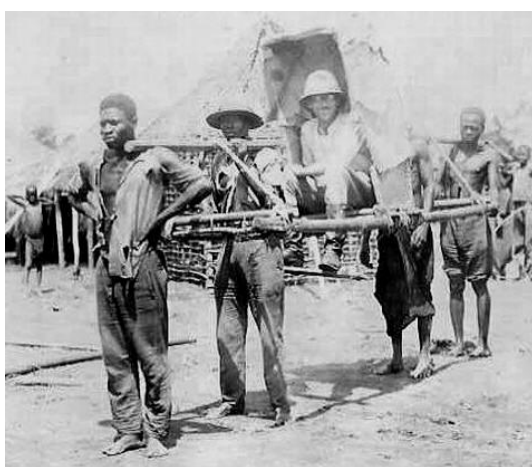
*Portage* was die direkte gevolg van Kentridge se *Shadow Procession-animasiefilm*. Kentridge het *Portage* gemaak beide as kunstenaarsboek en as die eerste sewentien bladsye van die William Kentridge-katalogus van die New Museum of Contemporary Art en die MCA Chicago (Benezra 2001: s.p.).

*Portage* bestaan uit 18 panele wat op 'n spesiale tafel ten toon gestel word. Elke paneel bevat 'n collage van losstaande papierfragmente (sien Figuur 7.41 en Figuur 7.44). Kentridge het 'n 1906-uitgawe van *Le Nouveau Larousse Illustré Encyclopaedia* as agtergrond gebruik om sy vluggende prosesiefigure op te collage (Rosenthal 2009: 48). Die silhoeëtfigure in prosesie (wat elkeen sy eie vraag of las dra) is saamgestel uit papierfragmente wat uit swart Canson-papier geskeur en op die bladsye van die ensiklopedie volgens die collagetegniek geplak is. Elke figuur is uit 'n verskeidenheid van los papierfragmente saamgestel om die onbeholpe en waggelende aksies van "portage" deur uitgebuite minderes wat die goedere en besittings van hul meerderes rondra, voor te stel. In totaal het Kentridge 6000 geskeurde papierfragmente en drie Larousse volumes vir die uitvoering van hierdie werk gebruik (Law-Viljoen 2006: 90).

In Frans beteken *portage* transport van goedere deur dit op jou rug of skouers te dra met spesifieke toespeling op reis in onderontwikkelde lande, byvoorbeeld 'n ry portiers wat die grootwildjagter of ontdekkingsreisiger se bagasie deur die oerwoud dra, of hom op 'n *tippoy* dra (Figuur 7.42).



**Figuur 7.41**  
Detail van William Kentridge se collage, *Portage* (2000)



**Figuur 7.42**  
’n Koloniale dokter word op ’n drastoel (*tippy*)<sup>80</sup> deur portiers gedra (1910)



**Figuur 7.43**  
Portiers dra bagasie en goedere deur die oerwoud



**Figuur 7.44**  
Detail van William Kentridge se collage, *Portage* (2000)

<sup>80</sup> Die ontdekkingsreisigers is dikwels in drastoel (tippy) in beboste gebiede deur portiers gedra. Hierdie foto dien dus as ’n argetipe vir koloniale vervoer (Vgl <http://users.skynet.be/aloube/colonial.htm>).

Verwante moderne tipes van *portage* is die optog, promenade en parade. Promenade verwys na 'n wandelweg waar 'n persoon op 'n wandeling kan gaan, terwyl parade na 'n monsterring van troepe vir inspeksie verwys. Kentridge se figure in prosesie skaar hul eerder by die optog of *portage*, want sy figure dra hul (swaar) bondels vrag (Figuur 7.43) en is beslis nie op 'n wandeling, of gereed om geïnspekteer te word nie (Rosenthal 2009: 48).

### 7.7.2 Kentridge se bronsbeelde in beweging

In teenstelling met die tweedimensionele beelde van sy tekeninge op papier, filmprojeksies en prosesies van geskeurde papier, bestaan Kentridge se bronsbeeldhouwerke uit fisiese driedimensionele ruimtelike vorme. Sommige van hierdie bronswerke is beide reusagtig en taktiel, terwyl hy ook 'n reeks kleiner werke, genaamd *Procession* (2000), gemaak het.



**Figuur 7.45**  
Umberto Boccioni, *Forme uniche della  
continuità nello spazio* (1913)

William Kentridge se *Procession* (2000), bronsbeeldjies (Figuur 7.48), van 'n ry vlugtende figure in beweging, herinner sterk aan byvoorbeeld Umberto Boccioni se beeldhouwerk, *Forme uniche della continuità nello spazio* (1913) (Figuur 7.45). Net soos die Futuristiese eksperimente van onder meer Boccioni om energie, krag, beweging en spoed op nie-illusionêre wyse voor te stel, suggereer Kentridge se klein bronsfiguurtjies hul bultende en hoekige spiere en kledingstukke terwyl hul in prosesie 'beweeg'. Net

soos die getekende figure in prosessie en sy skadubeelde in prosessie ‘marsjeer’ hierdie klein figuurtjies na ’n onbekende bestemming. Hierdie plat, skaduweeagtige figuurtjies is rofweg in aktiewe loop- en/of marsjeeraksies gemodelleer wat na die vroeë Middeleeuse voorbeelde van die *Gebärdefigur*, of die laat Middeleeuse *Mörke Tänzer*, verwys.



**Figuur 7.46 (a & b)**

Twee aansigte van Rik Wouters (1882-1916) se beeldhouwerk, *Het zotte geweld* (1912)

Kentridge se skadufiguurtjies verwys veral na Rik Wouters se *Het zotte geweld* (1912)<sup>81</sup> (Figuur 7.46 a & b). Hul vertoon beide uitgelate (asof hul na ’n vrolike eindbestemming op pad is) en terneergedruk (asof hul op vlug is). Die sentrale tema van hierdie bronsbeeldjies is die aksie — om die volgende tree te gee en altyd aan die marsjeer te wees. Volgens Sitas (2001: 59) laat Kentridge die betekenis van hierdie figure in prosessie oor aan die verbeelding van die toeskouers:

<sup>81</sup> In Rik Wouters se beeldhouwerk, *Het zotte geweld* (1912), verbeeld hy sy vrou, Nel, uit wat sy gunstelingmodel was regdeur sy oeuvre. Die Middelheimmuseum skryf hieroor: “Zelden echter werd ze zo zorgeloos en dynamisch neergezet als in dit beeld”. Dit was egter ’n foto (sien byvoorbeeld: [http://www.cinquantallora.com/public/pag\\_htxt/isadora\\_duncan.asp](http://www.cinquantallora.com/public/pag_htxt/isadora_duncan.asp)) van die befaamde Amerikaanse danseres, Isadora Duncan, wat hom so geïnspireer het dat hy ’n beeld van ’n danser gemaak het (<http://www.middelheimmuseum.be/Middelheimmuseum-NL/Publicatiekanalen/Stad/Musea/Stad-Musea-Middelheimmuseum/Middelheimmuseum-NL/MIDDELHEIMMUSEUM/Startpagina-Middelheimmuseum-NL-Hoofdnavigatie/Het-zotte-geweld.html>).

His most moving pieces capture an urgency that something vital is to be communicated, a moral message of utmost importance, but the message is left open, as his craft stubbornly works with the parts and the gestures that creates the urgency of 'messaging' itself.

Alhoewel die figure in hierdie prosesie van beeldhoustukke variasies van die loopaksie bevat, is die fisiese voorwerpe staties en bewegingloos in die bronsmedium gegiet. Dit is beeldhoukunstige vertolkings van figure in aksie, in teenstelling met Kentridge se toneelpoppe vir teaterproduksies wat fisiek beweeg kan word wanneer die poppehanteerders hul toutjies trek, of hul verlengstokke manipuleer.



**Figuur 7.47 (a & b)**

Anonieme foto van Rodin se gunstelingmodel, César Pignatelli (1880) **(a – links)**, ook genoem Bevilacqua,<sup>82</sup> wat Auguste Rodin as model vir *L'Homme qui marche* (1907)<sup>83</sup> **(b – regs)** gebruik het

<sup>82</sup> Pignatelli, 'n landelike bewoner van Abruzzi, was onder meer die model vir Rodin se jong *Saint Jean-Baptiste* (1880), *Monument des bourgeois de Calais* (1904) en die moorddadige Count Ugolino (*Ugolin et ses enfants* (1881)) wat sy seuns wil verorber. Vanaf 1900 het Pignatelli ook begin om vir Matisse as model op te tree (<http://leslieparke.com/blog/2012/05/was-it-rodin-who-influenced-matisse-or-rodins-model/>).

Rodin skryf oor Pignatelli: "As soon as I saw him, I was filled with admiration; this rough, hairy man expressed violence in his bearing... yet also the mystical character of his race. I immediately thought of a Saint John the Baptist, in other words, a man of nature, a visionary, a believer, a precursor who came to announce one greater than himself. The peasant undressed, climbed onto the revolving stand as if he had never posed before; he planted himself firmly on his feet, head up, torso straight, at the same time putting his weight on both legs, open like a compass. The movement was so right, so

Die indruk van beweging word op beeldhoukunstige manier geskep deur liggaamlike verwrings (oordrewe houdings van aksie) en vergelykings tussen figure. Let op Rodin se *L'Homme qui marche* (1907) (Figuur 7.47b), waar die klem op *peripateia* en *enargeia* val, dit wil sê die wendinge, keerpunte, aksies, dinamiek, lewe en aanskoulikheid van beelde. Vir Victor Burgin is *peripateia* die “decisive moment’ when all hangs in the balance” (Rabaté 1997: 24), terwyl Van den Berg (1990: 215) dit omskryf as “the location of dramatic *peripateia* is shifted to the beholder’s experience of moments and routes of escape from the powerful hold of illusion which extends pictorial semblance into mental and social dimensions”. Net soos by Rodin het Kentridge nie die oppervlak van die brons glad afgewerk nie, maar eerder opgebou, soos by sy houtskooltekeninge, om gevolglik die gevoel van beweging te versterk.

Kentridge se figure is nie suiwer mensfigure nie, maar inkorporeer in hul samestelling ook alledaagse voorwerpe en werktuie soos skêre, koppies, tange en passers (Figuur 7.49 en Figuur 7.51). Terwyl hierdie bronsfiguurtjies in prosesie teen die leegheid van ’n uitgestrekte leë landskap marsjeer, word hul lang skaduwees in die omgewing gewerp.



**Figuur 7.48**

’n Aantal van William Kentridge se miniatuur silhoeët-bronsfiguurtjies, getiteld, *Procession* (2000), op uitstalling in Kentridge se ateljee in Johannesburg

---

straightforward and so true that I cried: ‘But it’s a man walking!’ I immediately resolved to model what I had seen” (<http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/saint-john-baptist>)

<sup>83</sup> Rilke (Pinet 1992: 33) skryf oor *L'Homme qui marche*: “Nothing essential is lacking. Each one appears as a complete whole that will allow of no further addition”.

### 7.7.3 *Procession* (2000)

Die installasiewerk, *Procession* (2000), bestaan uit 26 miniatuurfiguurtjies in soliede brons wat in prosesie gerangskik en uitgestal word (Figuur 7.48). Hierdie figuurtjies stem ooreen met figuurtjies in gedeeltes een en drie van *Shadow Procession*. Die oorsprong van hul optog en waarheen hul op pad is, blyk ook onbelangrik te wees, aangesien daar geen sigbare of tasbare verwysings daarna is nie.

Die optog van figure in prosesie bevat prominente figure wie se houding en aksie dadelik die kyker se aandag trek. Elke individuele figuur is merkbaar verskillend van die volgende figuur — hul is van verskillende geslagte en klasse, byvoorbeeld 'n vrou met trotse liggaamshouding en prominente borste, 'n man met 'n baie groot maag (sien Figuur 7.51), 'n paalagtige man met 'n viskop, 'n skêrvrou (Figuur 7.51), 'n dansende huiswerker, 'n figuur onder 'n stort in 'n bootjie, 'n man wat 'n reusevrag dra, 'n *inqola*-man, 'n koedoe-agtige figuur met mensbene en 'n megafoonman (Figuur 7.49 a). Hierdie energieke figure word almal op vlug en in passievolle beweging verbeeld, bykans soos Honoré Daumier se olieverfwerk, *Les émigrants*<sup>84</sup> (Figuur 7.50). Beide Daumier se emigrante en Kentridge se vluggende bronsfiguurtjies is anoniem uitgebeeld en dit lyk asof hul deur die wind aangeblaas word, óf vlug óf hardloop om 'n trein te haal.

Die figure word voorgestel terwyl hulle deur ruimte beweeg en gereed is om die volgende tree, die toekoms in, te gee (Figuur 7.49 en Figuur 7.51).

---

<sup>84</sup> Vgl. <http://uploads4.wikipaintings.org/images/honore-daumier/the-refugees.jpg!HD.jpg>



a



b

**Figuur 7.49**  
**(a & b)**  
 Twee  
 bronsfiguurtjies uit  
 William Kentridge se  
*Procession*-reeks  
 (2000).  
*Megaphone man*  
 (links) en *Coffee pot*  
*woman* (regs)



**Figuur 7.50**  
 Honoré Daumier se *Les émigrants* (1849-50)



**Figuur 7.51**  
 Drie  
 bronsfiguurtjies  
 uit William  
 Kentridge se  
*Procession*-reeks  
 (2000)



In hierdie hoofstuk is die beweging van lig, skaduwees, silhoeët en projeksie as elemente van teatraliteit ondersoek, om aan te toon watter invloed dit op William Kentridge se animasieprosesse, sy kunswerke, kunsinstallasies en teaterproduksies gehad het. Daar is ook op Kentridge se vertolking van die skadu as beeld, profielbeeldtekeninge, sy bewegende silhoeëtprosessies en sy gebruik van die tekende hand as 'n intelligente, merkmakende en merkwissende werktuig gefokus. Die skaduprojeksies van Christian Boltanski, Lavater se silhoeët-eselstoelmasjien en die geskrifte van Plato, Schöne, Stoichita, Stafford, Warner, Gombrich en Baxandall is geraadpleeg en daar is bevind dat skaduwees beslis 'n belangrike rol in die kunsteorie gespeel het.

Kentridge se belangstelling in ou tegnologiese projeksietoestelle, kykkaste, dioramas, reisende kykkaste, towerlanterns en skaduteater het hom aangespoor om die nuwe moontlikhede van die filmprojektor te ondersoek en by sy kunswerke te inkorporeer. In die laaste gedeelte van die hoofstuk is Kentridge se bronsbeeldjies in prosessie ondersoek, waarby hy alledaagse voorwerpe en werktuie gevoeg het. In Hoofstuk 8 sal Kentridge se gebruik van multimedia, tegnologiese media, teaterpoppe en *performance* as eksponente van sy teaterproduksies ondersoek word.

## Hoofstuk 8

### Multimedia, tegnologiese media, teaterpoppe en *performance* as eksponente van Kentridge se teaterproduksies

In hierdie hoofstuk word daar op Kentridge se gebruik van *performance*, teater, multimedia, nuwe tegnologiese media en verskillende tipes teaterpoppe en marionette binne die teateromgewing gekonsentreer. Hoe hy hierdie tegnologiese media-elemente in samewerking met die aksies van die akteurs en sangers, dramatiese verhoogtekste en *mise-en-scène* binne 'n verskeidenheid teater- en uitstalruimtes gebruik, word ondersoek.

Kentridge se teateroeuvre sluit verskillende soorte produksies in waaronder animasies, films, video's, verhoogstukke en -produksies, poppeteater, operas, installasies, *performances*, en multimediami produksies. Met behulp van sy eenvoudige tegniek wat hy *stone-age filmmaking* gedoop het, het hy die maak van sy houtskool- en pasteltekening raampie-vir-raampie verfilm. Kentridge het die tradisionele tekentegniek in 'n wye verskeidenheid media ingevoer, waaronder animasie, videoprojeksie, stelontwerp, teaterproduksies en ander artistieke aktiwiteite. Met behulp van sy eiesoortige tegniek en narratief het hy 'n nuwe, kontemporêre en artistieke metode daargestel waarmee die verskillende media op 'n hele aantal geslaagde wyses in multimediami produksies gebruik is en het hy voorts kontemporêre uitbeeldingsmetodes bevraagteken.

Kentridge beklemtoon die feit dat sy ouers, Sydney en Felicia Kentridge, hom voortdurend aan operaproduksies soos *The Magic Flute*, en ander teaterproduksies blootgestel het (Law-Viljoen 2007: 9). William Kentridge het 'n lewenslange passie vir die verhoog en vermaak gehad omdat hy reeds as kind daaraan blootgestel is, as jong student in verhoogproduksies opgetree het, teater en mimiek bestudeer het, telkens daarby betrokke was en dit tans deel van sy kunswerke gemaak het. Hy het internasionaal naam gemaak deur sy betrokkenheid by teater en sy werk as regisseur van vele wyd uiteenlopende teater- en verhoogproduksies.

Teater en teatraliteit sal as grootste multimedia ondervinding ondersoek word aan die hand van die teaterhandeling, dramatiese handeling en gebeure binne die verbeeldingswêreld van die teater- en *performance*-teorieë van byvoorbeeld Mieke Bal en Schechner.

Kentridge het die verhoogproduksies en sy *drawings for projection* saam met 'n wye verskeidenheid ou- en nuwe-media gebruik, verdere tekeninge en grafiese drukke gemaak, afvalpapier geskeur en met sy tekeninge en produksies gekombineer deur dit byvoorbeeld te verfilm, 'n aantal meganiese figuurtjies gekonstrueer, verskeie miniatuurteater-modelle gebou, alledaagse voorwerpe op 'n tafel of ander oppervlakte gerangskik, dit rondbeweeg en verskeie kere gefotografeer asook eksperimentele beeldmateriaal teen 'n verskeidenheid agtergronde (byvoorbeeld 'n skoolswartbord, voor- en agterprojeksies op werklike en miniatuurteaters) geprojekteer. Die voltooide animasiefilm, is gevolglik as sentrale kunswerk, in verhoogproduksies (toneel/opera) as beide dekorelement en verteller aangewend ten einde deur die toeskouersgehoor ervaar, geniet en gedekodeer te word. In sy dubbelportret filminstallasie, *Balancing act* (2003), eksperimenteer Kentridge met illusionêre filmiese beelde en laat hy die realiteit van die film vervaag deurdat hy in en uit die tekeninge klim en beweeg.

Velerlei kontemporêre kunstenaars en filmmakers het van tegnologie en tegnologiese metodes gebruik gemaak om hul met vermaak, ontspanning en tydverdryfopsies soos byvoorbeeld die towerlantern, film, televisie, projeksie, marionette asook die outomaton by te staan.<sup>1</sup> Adorno & Horkheim (2002: 109) het egter hierdie kritiese aspek van genieting, verleiding en afleiding, verstrooiing en genieting/amusement (kuns as *divertissement*)<sup>2</sup> totaal afgekeur, want dit is nie alleen die teenoorgestelde van kuns nie, maar “its complementary extreme” (2002: 113). Hul verklaar dat “[a]musement congeals into boredom [...] well-worn grooves of association”, want die toeskouer benodig geen vooropgestelde idees van homself nie, want die produk het die reaksie bepaal. Hul vervolg verder met: “Amusement itself becomes an ideal, taking the

---

<sup>1</sup> Vgl. Susan Chen se videofilm projeksies: *4 x 5 degrees* (2012) (<http://www.susanchen.com/video/4-x-5-degrees>) en *Fata Morgana* (<http://www.susanchen.com/video/fata-morgana>); Mat Collishaw se installasies, *Midnight Icarus* (2010) en *Magic Lantern* (2010) (<http://www.vam.ac.uk/content/articles/m/mat-collishaw-magic-lantern/>); en Pierre Huyghe se poppeteater en super 16 mm film met kwadrofonesie klank, *This is not a time for dreaming* (2004) (<http://vimeo.com/5705760> en <http://www.pbs.org/art21/images/pierre-huyghe/this-is-not-a-time-for-dreaming-production-still-2004>).

<sup>2</sup> Griffiths (1987: 65) omskryf dit soos volg: “The same is 'the principle of blind spot' (lethargy) (divertissement) and the ruse (the means) used by the work to lead us through a certain reverie (detachment, blindness), 'put to sleep' by fiction, towards the lucidity of that wakefulness that leaves the book, the work, in order to devote itself to its outside (i.e. life) while remembering the works, while knowing 'what it's all about'.

place of the higher values it eradicates from the masses by repeating them” (Adorno en Horkheim 2002: 115).

Kentridge se dialogiese teater skakel duidelik met bestaande Europese tekste, maar die fisiese en toneelruimte het vanaf Europa na Afrika verskuif – vergelyk byvoorbeeld Goethe se *Faust* (1808) na *Faustus in Africa!* (1995); Georg Büchner se *Woyzeck* (1913) na *Woyzeck on the Highveld* (1992); en Alfred Jarry se *Ubu roi* (1896) na *Ubu and the Truth Commission* (1997). Hierdie nuwe herskryfde tekste (in samewerking met byvoorbeeld Jane Taylor) strek gevolglik oor kultuur en landsgrense heen en betrek postkoloniale kritiek op Afrika-werklikhede. Kentridge as medewerkende dramaturg, posisioneer hom dus midde hierdie teoretiese debat/konsep van teatraliteit en ‘performative studies’ deur sy intense betrokkenheid by die teater.

Michael Fried (2009: 12) vergelyk en visualiseer die konsep van teatraliteit met die kinematiese ervaring in die boek *Why photography matters as art as never before*. Hy beweer die groot gefragmenteerde, geprojekteerde filmbeelde “[...] are the shards of the outmoded thespians”. Die toeskouer word gevolglik as ’n deel van die samelewing gevorm deur die kommunale proses van aanhoudende blootstelling aan en aanwas van hierdie beelde. Hy skryf verder: “The audience is not watching the product of the action of a machine; [...] it knows it through the labour of trying to forget it [...] Cinematic spectatorship is a somnambulist approach towards utopia”.

In Norman Bryson se inleiding tot Mieke Bal se *Looking in: the art of viewing* (2001: 1) stel hy vrae rondom die ontstaan, vorming, betekenis en oorsaaklikheid van die kunswerk. Volgens hom bestaan die kuns van die verlede vir Bal “undeniably in the present [...] the present life of images is part of their ongoing history” en bring elke toeskouer sy eie verwysingsraamwerk en kodes waarmee die werk gesien en geïnterpreteer sal word (Bal 2001: 2-3). Hy beklemtoon die feit dat die kyker nie by eerste aanskoue die kunswerk volledig kan interpreteer nie. Bryson (2001: 4) skryf dat in hierdie opsig “her writing goes against the goal most art historians believe they are pursuing”.

## **8.1 Teater, multimedia- en verhoogproduksies**

Volgens Rancière (2009: 88) is teater “[...] the space of visibility of speech, the space of problematic translations of what is said into what is seen”. Die politieke strekking van teater in Suid-Afrika kom ’n lang pad. So was Britse teater in Suid-Afrika vir dekades

lank met imperialistiese propaganda deurspek, terwyl J.C. Kannemeyer se *Opstelle oor Afrikaanse drama* (1970) soortgelyke, maar ook opponerende politieke betrokkenheid aandui. Kentridge se teaterproduksies is nie noodwendig op die verhoog opgevoer nie, maar ook in galerye op videoskerm vertoon. Sy tekeninge van politieke teatergebeure wat betogings, die onthulling van ’n beeld en protesoptogte in Johannesburgse strate insluit, konsentreer eerder op vergifnis en onthou, as vergelding.

’n Nuwe sosialistiese teater-estetika is deur regisseurs soos Bertolt Brecht en Erwin Piscator geformuleer wat teatersienings regoor die wêreld en ook in Suid-Afrika beïnvloed het. Volgens Blumberg & Walder (1999: 4) het Piscator die rol van die teater gesien as “[...] aktiv in den Gang des Zeitgeschehens einzugreifen” en het gepoog om die toeskouer te beïnvloed deur van “topical, historical and factual material, such as newspaper reports and photographs” gebruik te maak. Piscator het die skrywer tot ’n onbelangrike posisie verskuif terwyl ’n koor op die verhoog of in die auditorium sketse voorgedra het. Met behulp van nuwe filmiese tegnologie het Piscator in die 1920’s “an effect of visual montage, of interrupted and simultaneous narratives” geskep net soos in Kentridge se *Faustus in Africa!* (1995). Kentridge het talle van Piscator se eksperimente met nuwe tegnologieë, soos die projeksie van stilbeelde en filmmateriaal, agtergrondprojeksie (*rear projection*) byvoorbeeld Moholy Nagy se agtergrondprojeksie (fotomontage) vir die opvoering van Mehring se *Kaufmann von Berlin* (1928-29) (sien figuur 6.52), en meganiese beweging, by sy teaterproduksies ingespan. In Hoofstuk 6 word Piscator se eksperimente met fotomontage en deursigprojeksie in meer detail bespreek.

### **8.1.1 Teater en teatraliteit as grootse multimedia-ondervinding**

Volgens Richard Schechner (2006: 167) kan “performativity, the performative, and performance proper” in essensie beskryf word as “[...] presentations in theatres or episodes of public ceremony”, maar dan is daar ook ander optredes soos om op ’n stoel te sit, ’n straat oor te steek of te slaap, “[...] can be made into a performance by framing these ordinary actions ‘as performance’”. Schechner beweer voorts dat hy twee tipes performatiewe aksie onderskei, te wete ’n duidelik afgebakende tipe (soos ’n belofte, ’n verbintenis of ’n kontrak) en ’n meer wasige tipe (soos ’n konsep of ’n idee). Hy beweer voorts dat die karakters, plekke/ruimtes, aksies en narratiewe slegs bestaan

wanneer hul opgevoer/gespeel word, met andere woorde dit wat nie werklik bestaan nie (*made up*) of bloot 'n gevoel (“[belonging] to the senses of smell, taste, and touch”) (Schechner 2006: 168). Teatraliteit as kategorie hoef dus nie in die gebruikelike sin aan ruimte, plek, aksie en gehoor gekoppel te word nie.

'n Teater kan dus bloot 'n ruimte/plek wees waar die aksie vir 'n gehoor opgevoer word, hetsy deur of in kombinasie met mimiek, marionetteteater, musiek, dans, toneel of opera. Kentridge gebruik sy *drawing for animation* as basis wat hy uitbrei om ander kunste in te sluit. Hy doen dit deur die skep van 'n nuwe medium (met die beklemtoning van die teken, fotografering, uitvee en ander aksies) as liggaamlike arbeid/*performance* van die kunstenaar wat op 'n multimediaskaal voorgesit word. Die hoofelemente van Kentridge se opera- en teateropvoerings is egter lig en beweging.

In 'n onderhoud met Goldberg (2001: 99) verklaar Kentridge: “[...] how the energy of one moment – no more, no less – has to be sufficient to give the spark for the next moment”. In die inleiding van Lecoq se *Theatre of movement and gesture* skryf David Bradby (2006: xiii) dat daar vir Lecoq geen verskil is tussen die teks en die uitvoering daarvan nie, want die akteur “[...] writes with his body in space, just as the author writes with black lines on white paper [...] every movement that we make, carries meaning, whether we intend it or not”.

In teenstelling met film wat hoofsaaklik 'n visuele medium is, kombineer Kentridge sang, musiek en soms spraak in sy operaproduksies tot grootse verhoogopvoerings. Verskillende regisseurs se interpretasie van 'n spesifieke opera kan uit die aard van die saak ook heelwat van die komponis se oorspronklike idee verskil. William Kentridge gebruik die basiese verhaaldeure van die operalibretto of dele daarvan, maar pas dit aan by die Suid-Afrikaanse omgewing. Net soos by vorige verhoogproduksies en animasiefilms maak Kentridge in sy Ubu-produksies van geanimeerde tekeninge gebruik om sy uitgebreide storie of verhaal visueel in te kleur.<sup>3</sup>

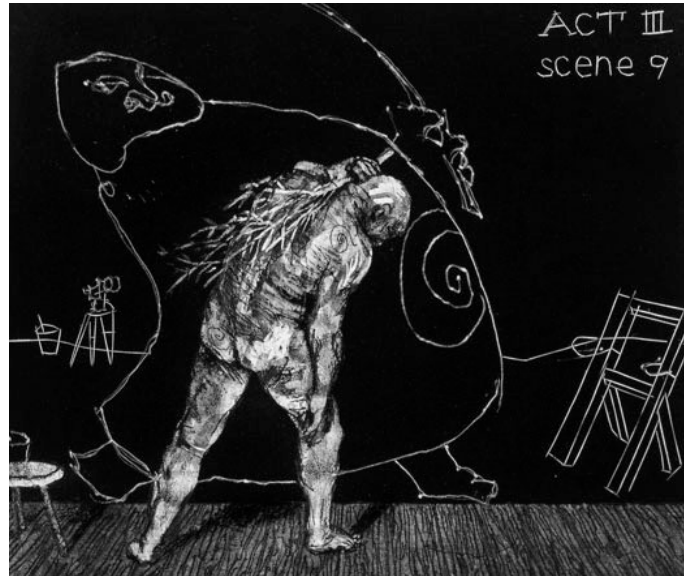
---

<sup>3</sup> Jane Taylor skryf die volgende oor Ubu: “The central character is notorious for his infantile engagement with his world [...] Ubu inhabits a domain of greedy self-gratification. Jarry’s metaphor for the modern man, he is an antihero- fat, ugly, vulgar, gluttonous, grandiose, dishonest, stupid, jejune, voracious, cruel, cowardly and evil”. Vgl. <http://camberwellillustration.blogspot.com/2009/01/ubu-surrealism-commedia-dellarte.html>



**Figuur 8.1**

Alfred Jarry se houtsnede wat  
Père Ubu (1896) verbeeld



**Figuur 8.2**

William Kentridge se ets, *Act III, Scene 9*  
uit sy etsreeks, *Ubu tells the truth* (1996)

Later het hy die Ubu-verhale uitgebrei na die geanimeerde film, *Ubu tells the truth* (1997) asook 'n reeks burleske, naakte tekeninge (1997-98) van homself as model gemaak “[...] in order to implicate us all in Ubuesque tendencies” (McCrickard 2012: 47) nadat hy homself gefotografeer het – “I placed the camera, with a self-timer, on one side of the studio, and I performed Ubu in front of the blackboard” (Butler *et al.* 2009: 197) – vergelyk Figuur 8.2. Hierdie voorstelling kan gebruik word as metabesinning van Kentridge op sy liggaam tussen die kamera en die esel. Hierdie kunswerk verbeeld moontlik skuldbelydenis, pyniging en die absurde, Dada-eske, komiese en satiriese Ubu-figuur.

Die Ubu-figuur in figuur 8.1 is aartappelvormig, terwyl sy kop peervormig lyk bykans soos die spotprentkunstenaar, Charles Philipon, se spotprente (1831/34) van die Franse koning Louis Philippe.<sup>4</sup> Butler *et al.* (2009: 196) beweer voorts dat *Ubu and the Truth Commission* (1996) die persoonlike verhale en beskrywings van die wreedhede van apartheid op 'n publieke verhoor vasgevang het en dat die “[...] visual motifs from the prints and their themes of interrogation, flagellation, sham, and guilt became the jumping-off points for the play”. Kentridge het deur middel van sy Ubu-witlyn-

<sup>4</sup> Vgl. die openingsreëls van Jarry (2011 [1888]: location 8 of 803) se Ubu Roi-tekste: “adonc le Père Ubu/hoscha *la poire*,/dont fut depuis/nommé par les Anglois/Shakespeare, [...]”. Vgl. spotprent: <http://www.dhm.de/magazine/spanien/Abb.58.htm>

projeksies op die agterdoek van die verhoog, die verhoogakteur met sy geanimeerde tekeninge versmelt. Hierdie wit tekeninge op 'n swart agtergrond herinner aan Jarry se oorspronklike lyntekeninge en houtsnouwerke. In kombinasie met die visuele beeldmateriaal van sy tekeninge, die akteurs en sangers op die verhoog (byvoorbeeld *The Magic Flute* van 2005) het hy ook dikwels van geskryfte (intertitels) gebruik gemaak om die verhaal visueel te vertel en te kommentaar te lewer.

Angela Dalle Vache (2003: 9) omskryf die kompleksiteit van die begrip teaterervaring aan die hand van haptiese en optiese dialektiek. Volgens Alois Riegl se formalistiese haptiese en optiese vorms daarenteen, word kennis rondom 'n kunswerk eerstens deur aanraking verwerf en daarna deur herhaaldelike waarneming voortgebou. As voorbeeld plaas Dalle Vache (2003: 9) die massas (toeskouers) wat in die filmteater 'n teater-ondervinding as afleiding of genieting ervaar, in kontras met die haptiese plat, skadulose figure van die Egiptiese hiërogliewe. Sy brei verder uit rakende die filmiese ondervinding: “[...] they can also become the object of a Dada-like visual assault from the screen [...] can become invading or shocking for a viewing subject who is, by definition, amorphous, discontinuous, and eclectic in its mode of apprehension”.

Alhoewel Kentridge gedurende sy loopbaan voortdurend tussen film, die maak van tekeninge, teater en operaproduksies beweeg het, bly sy hoofaktiwiteit inderdaad die maak van geanimeerde houtskooltekeninge. Gevolglik beskou hy sy film- en teaterwerke en multimedia-opvoerings as verlengstukke van sy tekenaktiwiteit. Kentridge se siening van die konseptuele apparaat van die teaterervaring is gevolglik uiters kompleks en “[he] enjoys working in a reactive and interpretative/conversational mode rather than in the more active role of initiator of narratives” (Christov-Bakargiev 2009: 111). Gevolglik kompliseer en ontgrens hy die visuele teaterervaring deur werke te skep wat oor tyd ontwikkel en op die verlede kommentaar gelewer het. Voorbeelde hiervan is onder meer: die gebruik van Johann Wolfgang von Goethe se *Faust*-tragedie (1806-32) en elemente van Francisco de Goya se vroeg-negentiende-eeuse etsreeks, *Los desastres de la guerra* in Kentridge se *Faustus in Africa!* (1995) wat tydens die vroeë kolonialisme afgespeel het; asook Alfred Jarry se drama *Ubu Roi* (1896) wat herhaaldelik in Kentridge se stukke soos *Ubu and the Truth Commission* (1996); en die film, *Shadow Procession* (1999) voorkom.



### 8.1.2 Teaterruimte

Die naaste vertaling van die Griekse konsep *theatron* is die ou term skouburg. Wanneer daar van hospitale se operasieteatres gepraat word, verwys dit nog na die ou anatomieteatres – ’n plek vir die aanskoue, disseksie, demonstrasie, lering en vermaak van die toeskouers. Crary (1999: 251) verklaar die *theatron* as ’n ‘plek van waarneming’ wat beide visueel en akoesties waarneembaar is omdat die sitplekke van die gehoor in ’n halfsirkel rondom die ‘orkestra’ (dansplek van die Griekse koor) gerangskik is, met die *skene* daaragter (Friedberg 2009: 82, 163; Bordwell 1985: 4).<sup>5</sup>

Teaterruimte verwys in werklikheid na meer as net die verhoog as die plek van die handeling of wat daar geïnseneer word (*mise-en-scène*); dit sluit die ruimte waarin later slegs in ouditiewe terme verwoord word: die gehoor of auditorium. Eintlik verwys hierdie “ruimte” na die plek van gesamentlike deelname aan die handeling (wat oorspronklik van rituele aard was) en vervlak het tot ’n ruimte vir gedistansieerde toeskouers/waarnemers soos die Epidaurusteater. Die sleutelfokus van resente teater- en teatraliteitsteorieë is die soektog na strategieë, enersyds ter kritiek van die prosceniumteater en andersyds om hierdie dramatiese deelname aan die handeling te herstel.

Richard Sennett (1977: 16) beweer dat daar in die tyd van Lodewyk XIV na die teatergehoor/publiek verwys is as *la cour et la ville* (die hof en die stad). Auerbach het tot die slotsom gekom dat hierdie publieke ruimte inderwaarheid na ’n klein elitegroep verwys het.<sup>6</sup> Mettertyd het die teater en operahuse binne die bereik van die wye publiek gekom deurdat die gewone publiek kon kaartjies koop vir produksies. Sennett (1977: 78) voer aan dat “[...] the public began in the *ancien régime* city to treat the theatre as it had been in ancient Athens: as a meeting ground for the populace as a whole, not as an occasion occurring under the eyes of, and directed toward pleasing, one or a small number of patrons.”

---

<sup>5</sup> Crary (1999: 251) skryf wanneer die toeskouers in hul sitplekke sit bevind hul hulself in ’n virtuele ‘theatron’, met ander woorde ’n ruimte ontwerp “for looking at what can be seen from its seats”. Die ruimte tussen die toeskouers en die toneel wat afspeel en waargeneem word, is nie duidelik waarneembaar nie, want “there is only a ‘space,’ [...] between the two prosceniums, presenting the distanced image in all the inaccessibility of a dream vision”.

<sup>6</sup> Sennett (1977: 16-17) skryf: “non-aristocratic and mercantile, but whose manners were directed to obscuring this fact, not only out of shame but in order to facilitate interchanges with the court”.



**Figuur 8.3**

'n Stilbeeld van 'n geprojekteerde tekening uit William Kentridge se 2005-produksie van *Black box/chambre noire* by die Deutsche Guggenheim, Berlyn

Victor Turner (1982: 9) ondersoek in sy boek *From ritual to theatre* die moderne eksperimentele teater en volgens hom is drama “[...] constantly emerging, even erupting, from the otherwise fairly even surfaces of social life”. Ruimte is baie ’n plooibare element deurdat dit gevorm word rondom die betrokke produksie. Die ruimte word aangepas en versier om by elke nuwe toneel of vertoning op ’n konvensionele verhoog of opelugteater, aan te pas. Die stelontwerper gebruik die beskikbare verhoog- en teater-ruimte effektief om sodoende die verhoogproduksie te komplementeer. Tradisionele stelontwerp is totaal afwesig en word op die kop gedraai in Kentridge se *Black box/chambre noire* (Figuur 8.3) en *Magic Flute*-produksies (Figuur 8.4) deurdat sy geanimeerde tekeninge regoor die verhoog en kantgordyne gekaats en geprojekteer word.

Volgens Turner (1982: 18) is eksperimentele teater ’n performatiewe en gunstige ondervinding of tydsmoment “[...] in which meaning emerges through ‘reliving’ the original experience [...] and is given an appropriate aesthetic form” wat die gehoor in die verstaanproses (*Verstehen*) ondersteun. Hy skryf voorts dat alhoewel hy en Richard Schechner die saak uit verskillende hoeke benader het hulle tot die volgende slotsom

gekom het: “[...] envision theatre as an important means for the intercultural transmission of painfully achieved modalities of experience” (Turner 1982: 18).



**Figuur 8.4**

'n Toneel uit William Kentridge se 2005-produksie van *The Magic Flute* by Le Théâtre Royal de la Monnaie, Brussel, waar die voor en agterprojeksie op die teaterverhoog sigbaar is

Richard Schechner en Victor Turner het teater en antropologie saamgevoeg en het begin om vrae soos “[...] was ‘theatre’ an adequate term for the wide range of ‘theatrical acts’ that intercultural observation was everywhere revealing?” (Schechner 2006: 13) te vra.

### 8.1.3 Dramatiese handeling en gebeure

Alhoewel daar sterk ooreenkomste tussen die voorstelling van konflik in die animasiefilm en die verhoogproduksie bestaan, is daar egter fundamentele verskille. In verhoogproduksies word die beperkte ruimte van die verhoog deur die spel van die akteurs (en marionette soos byvoorbeeld in Kentridge se *Il Ritorno d’Ulisse*-produksie van 2007/2008) getransformeer tot ’n dramatiese ruimte van aksie (*performance*) in die totale verbeeldingswêreld van die betrokke stuk (’n Middeleeuse voorbeeld hiervan sou wees die hemel-aarde-hel verdeling van misteriespele wat voor die drie portale van ’n katedraalfasade opgevoer word). Daar is dus baie meer op die spel as wat die gehoor kan sien en hoor.

Soos by die filmmedium staan klank, beweging, visuele en ouditiewe aanbieding van die narratiewe en dramatiese aksie sentraal tot teater en meer spesifiek tot enige verhoogproduksie. Alreeds in een van Kentridge se vroeë getekende animasiefilms, *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris* (1989), het hy die belangrikheid van musiek beklemtoon en het hy Afrika-koormusiek en die musiek van Duke Ellington gebruik om die atmosfeer van sy tuisstad, Johannesburg, as metropolis te suggereer (Rosenthal 2009: 40).<sup>7</sup> Aanvanklik het hy van musiekopnames in sy teaterproduksies gebruik gemaak, maar in ’n opvoerings soos *Il Ritorno d’Ulisse* (1998) was ’n lewende orkes deel van die produksie. Kentridge het ook met hedendaagse komponiste en musici soos Kevin Volans en Phillip Miller saamgewerk. Kevin Volans het hom in ’n produksie soos *Zeno at 4 am.* (2001) ondersteun, terwyl hy ook met Philip Miller in *Journey to the moon* uit *7 Fragments for Georges Méliès* (2003) saamgewerk het. In groter produksies soos *Il Ritorno d’Ulisse* (1998) het hy die intimiteit van Monteverdi se opera tot ’n epiese produksie verhef en die 2005-opvoering van *The Magic Flute* in New York en Brussel het Kentridge van die dienste van ’n uitgebreide span van sangers, musikante, stelbouers, beligtingstegnici en kostuumontwerpers gebruik gemaak (McCrickard 2012: 68).

In teenstelling hiermee konsentreer die animasiefilm op die visuele medium – hetsy getekende of fotografiese of rekenaargegenereerde beeldmateriaal – wat deur middel van filmiese tegnieke soos nabyskote, montage en redigering die afloop van handeling en konflik vertoon. Kentridge beskryf die vaslegging van sy tekenproses op film in Christov-Bakargiev (1998: 107):

My constant moving backwards and forwards to the camera also changes them [the drawn images]. [...] In the end, the whole stage production, with its months of rehearsals, complicated sets, whole machinery of lights, sound, stage and audience, becomes an extraordinarily cumbersome way of arriving at the suite of drawings.

Met hierdie uitlating beklemtoon Kentridge die feit dat hy sy tekeninge as die eindproduk of resultaat van die hele teaterproduksie beskou het. In Michael Auping (2009: 231) se onderhoud met Kentridge beweer hy dat hy altyd by die fisiese kwaliteit van teken en uitvee betrokke was veral deur uitlatings soos “I liked the process of

---

<sup>7</sup> “It is the setting, the macrocosm, for the predictable yet intensely touching personal drama that unfolds” (Rosenthal 2009: 40).

scratching and digging into a material or a plate to make a line [...] I feel more accomplished as a draftsman”. Dit was vir Kentridge reeds van sy vroegste tekeninge belangrik dat die tekening as proses sigbaar moes wees, want “[...] he would erase and draw until the rough paper surface was consumed by tactility, revealing the process of thought and feeling” (Christov-Bakargiev 2009: 116) – hierdie tegniek word steeds in latere werke soos *7 Fragments for Georges Méliès* (2003) en *Black box* gebruik. Die gesmeerde tekeninge en getekende skaduwees (met ander woorde, die hele kreatiewe proses) reflekteer hoe gebeure “[...] are layered in real life” (Christov-Bakargiev 2009: 118) en hoe die verlede die hede deur onthou en gedagtes affekteer (Figuur 8.7).

#### **8.1.4 Taalhandelingsteorieë as basis van *performativity***

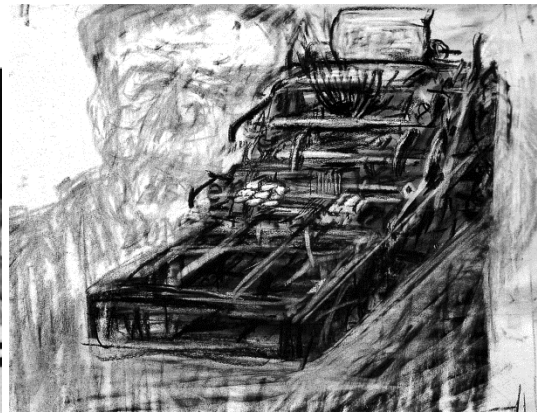
Volgens Schechner (2006: 123) kom performatiwiteit (*performativity*) voor in alledaagse optredes, die internet, die media, in die kunste en die taal. Net soos die verwante begrip, performatiewe (*performative*), is dit moeilik definieerbaar omdat dit losweg gebruik word om na iets soos ’n uitvoering te verwys. Volgens Schechner (2006: 124) beweer J.L. Austin dat die karakters werklik binne hul eie tyd en ruimte voorkom. Beide akteurs en toeskouers kan met die karakters identifiseer, trane stort en intens by hul doen en late betrokke raak. Die post-strukturaliste en Derrida het Austin se teorie op die kop gekeer en beweer “[...] every utterance is a repetition – just as stage speech is the repetition of a script [...] meaning is not owned by the speaker, the spectator, or even the circumstance” (Schechner 2006: 125). Maar inderwaarheid gaan teater wyer, want dit omsluit ook diverse elemente soos kostuums, beligting en klank.

Kentridge se uitvoerings is ’n deeglik beplande sintese tussen visuele kuns en die publieke uitvoering daarvan. Hierdie dramatiese handeling gebeure word gewoonlik deur ’n kunstenaar of groep kunstenaars vir ’n lewende gehoor of publiek opgevoer/uitgevoer in ’n spesifieke plek en afgesproke tyd. Kentridge tree in bemiddelde gesprek met sy gehoor deur sy teatermatige uitvoerings en *drawings for animation*-films. Voorts sluit hy ook aan by ander kunstenaars, waaronder die konseptuele kunstenaar, Willem Boshoff en die uitvoeringskunstenaar Steven Cohen (Figuur 8.8).



**Figuur 8.5**

Willem Boshoff besig met sy proses-  
installasiewerk, *The writing in the sand* (2000/2001)

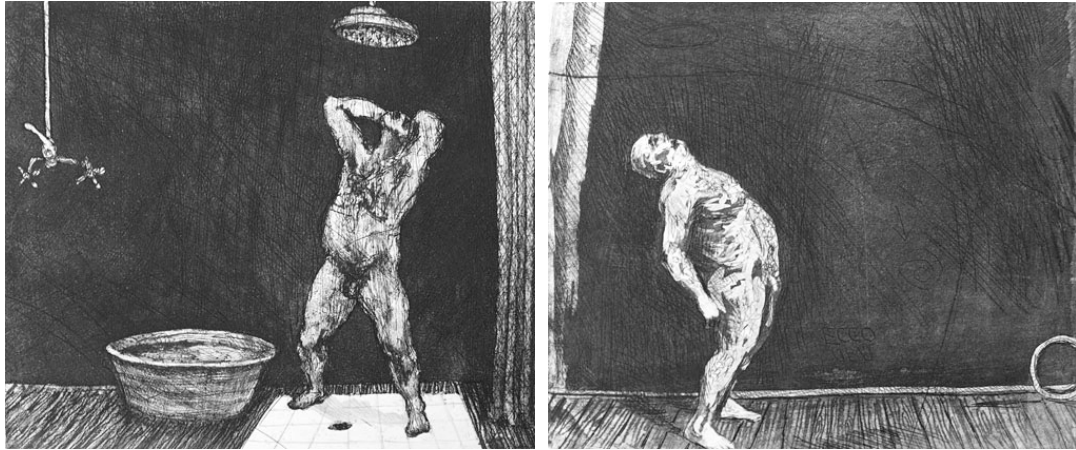


**Figuur 8.6**

Stilbeeld uit Kentridge se animasiefilm,  
*Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris* (1989)

Boshoff as 'n konseptuele kunstenaar manipuleer doelbewus kodes en konvensies en verskuif deur sy kunswerke in ruimte/omgewing die kontekstuele verhouding tussen die kunstenaar, die toeskouer (kyker) en dit wat waargeneem word. Hierdeur het hy gevolglik die vertolkingsproses van die kyker gemanipuleer. Volgens Vladislavić (2005: 44) was beide Boshoff en Kentridge nie noodwendig polities 'betrokke' nie, maar hul kunswerke was “[...] concerned with politics and society, with questions of power and privilege [...] [they] made complex and enduring work of these interests”. Boshoff se werk *Writing in the sand* (2001) (Figuur 8.5) herinner aan Kentridge se animasietekeninge en uitveemerke (Figuur 8.6). In Boshoff se werk is die tekste in die sand geskryf omdat dit maklik verander kan word en gevolglik op die brose status van die skrif dui.<sup>8</sup> Kentridge gebruik houtskool om sy reusetekeninge te maak wat hy ook maklik kan verander deur bestaande merke uit te vee, of daaroor te vryf en/of weer daaroor te teken ten einde 'n volgende 'nuwe' kunswerk te skep. Net soos by Kentridge is die fokus van Boshoff se werk die skeppingsproses. Boshoff lê eerder die klem op die lees van die teks en die materiale wat gebruik is as die proses om betekenis aan woorde te heg.

<sup>8</sup> Volgens Vladislavić (2005: 65) skryf Boshoff reeds sedert die begin van sy loopbaan in sand – vgl. byvoorbeeld sy *Sandkoevert* (1979) en *Die begrafnis* (1980).



**Figuur 8.7**

Twee etse uit Kentridge se reeks van agt etse getiteld, *Ubu tells the truth* (1996-7)

Terwyl die kontemporêre, Suid-Afrikaanse performatiewe kunstenaar, Steven Cohen, sy eie (meestal naakte) liggaam in uitlokkende publieke uitvoerings (*live performances*) soos *Chandelier performance* (2001-2002)<sup>9</sup> gebruik, het Kentridge naakfoto's van homself of sy vrou, Anne, as “[...] an exploration of cinema drawing” (Rosenthal 2009: 13) gebruik, of sy naaktheid verplaas na die vernederende tekeninge van homself as ’n ekshibisionistiese Ubu.<sup>10</sup> Vir die Ubu-tekeninge het Kentridge naakfoto's van homself in sy ateljee teen ’n swart agtergrond geneem en dit as verwysingsmateriaal in sy werke gebruik (Figuur 8.2 en Figuur 8.7). Hy laat homself soos volg daarvoor uit: “I decided I might as well enact those poses myself. I placed the camera, with a self-timer, on one side of the studio, and I performed Ubu in front of the blackboard” (Butler *et al.* 2009: 197). In essensie handel hierdie aksie-belaaide etsreeks oor Ubu se naakte passies voor die kamera. Die oorvleuelende figure in die etsreeks het indirek daartoe aanleiding

<sup>9</sup> Steven Cohen het verskeie maande in 2001 in sy Newtownateljee gespandeer om ’n ysterkandelaar na ’n draagbare tutu te verander. Hy het gereeld deur die informele plakkerskamp onder die M1 hoofweg gestap op soek na ’n plek waar hy sy kandelaartutu kon bekendstel. “When the artist arrived wearing his chandelier, teetering on fetish black heels, with a bare bum and his face painted, he discovered men yielding crowbars employed by the government to evict the squatters and destroy their makeshift homes. Cohen’s performance was not planned to coincide with the forced removal of this community. However, the event was to some degree fortuitous for the artist because it made the contradictions of the ‘new’ South Africa, which he wished to expose, even starker. “I’m messing with a society that is more shocked by the violence of my self-presentation as monster/queer/unrepresentable or whatever than by the actual violence they live with every day. It’s almost as if, because I’m alive and present, I’m more real and more threatening than reality”. Vgl. <http://www.davidkrutpublishing.com/3010/steven-cohen-chandelier>

<sup>10</sup> Rosenthal (2009: 120) skryf oor Kentridge se gebruik van naakfoto's van homself as model vir Ubu (Figuur 8.2 en Figuur 8.7): “[...] a series of outrageous images entitled *Ubu tells the truth* [...] represented a further exploration of Kentridge’s familiar theme of the coexistence of disjunctive selves within a single person, but also implied that Ubu was an endemic part of any individual”.

gegee dat die verhoogakteur ook deur wit lyntekeningprojeksies op die verhoog omraam is.



**Figuur 8.8**

Stephen Cohen se bisarre performatiewe besoek/optrede, *Chandelier performance* (2001-2002), in die Newtown-plakkerskamp (Johannesburg) in 2001, geklee in 'n verligte kandelaartutu en hoëhakskoene

In *Chandelier performance* (2001-2002) (Figuur 8.8) verberg Cohen sy naaktheid binne 'n bisarre kandelaartutu tydens sy Newtown-optrede in 2001. In van sy ander uitvoeringswerke soos *The weight of the media – the burden of reality*,<sup>11</sup> en die *Cradle of Humankind* (2012) -uitvoering,<sup>12</sup> konfronteer Cohen die toeskouers/aanskouers met inherente identiteitskwessies en sy naakte liggaam voor 'n muur vol koerantplakkate midde 'n publieke ruimte.

<sup>11</sup> Vgl. <http://www.artthrob.co.za/04jan/index.html>

<sup>12</sup> Volgens Anthea Buys (2012) is Cohen se jongste uitvoeringswerk, *Cradle of Humankind* op herinneringe van sy vroeër werke gebaseer. Hierdie uitvoering is beide eties en esteties uitdagend veral die 'pornografiese' beeldmateriaal van 'n reuse anus wat *Die Stem van Suid-Afrika* sing. Cohen tree op saam met die 91-jarige Nomsa Dhlamini wat sy ma se huishulp was en hom as kind opgepas het. Die werk is geïnspireer deur die *Cradle of Humankind* landskap – “the place where humans graduated from apedom millions of years ago”. Cohen verklaar dat “It was supposed to be a work about evolution, but it just turned out to be a work about love”. Vgl. <http://mg.co.za/article/2012-07-05-the-evolution-of-love>



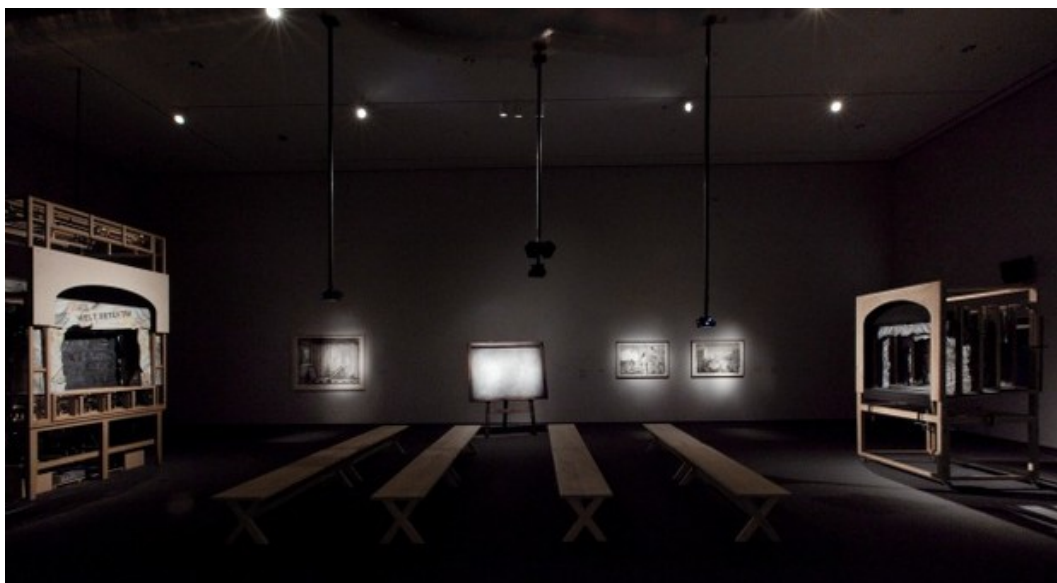
## 8.2 Verhoogproduksies en die bewegende, getekende beeld (*drawings for projection*)

In Kentridge se verhoogproduksies bestaan daar ’n hegte verhouding tussen die uitvoerende kunste en die visuele kunste. Sonder die nodige kostuums, dekor en beligting is dit baie moeilik om die verhoogproduksies visueel oortuigend aan te bied en is dit nodig om die kreatiwiteit van kunstenaars daarvoor in te span. Die verskillende rolspelers soos die dekorkunstenaar se kreatiewe visie, die persoonlike verhoogstyl van die akteur(s) (hul spel en uitvoering) asook die regisseur(s) se besondere bydraes, interpretasie, visuele vertolking en die kombinasie van die teks, *mise-en-scène* en ander teatrale elemente, tegnieke en aksies bring mee dat die emosie, verbeelding en skeppende denke tot ’n hoogs geslaagde teateropvoering kombineer.

Die navorser is van mening dat die Kentridge verhoogproduksies beslis met die vroeëre pogings van die *Gesamtkunstwerk*, asook hedendaagse konseptuele en *performance* kuns vergelyk kan word in die sin dat dit heelwat lewendende aksie-produksies bevat wat slim gekombineer is met voortdurende projeksies (soms geanimeerde tekeninge en soms net geprojekteerde stilbeelde), filmmateriaal wat agteruitgespeel word terwyl die aksie voortgaan, byvoorbeeld *The Nose* (2010). Anke Finger en Danielle Follett (2011: 3, 25) definieer die *Gesamtkunstwerk*-konsep as “an aesthetic ambition to borderlessness”, as ’n “artwork of everything” en “the aesthetic practice of *bringing together* along with some kind of aspiration to a better collective future”. Dit is inderdaad wat Kentridge doen – hy bring verskillende kunsvorme saam. Ondanks al die filmiese- en teatertruks bly tekening sy mees natuurlike vorm van skepping wat sy denkproses blootlê.

## 8.3 Stelontwerp

Stelontwerp is ’n baie belangrike visuele byproduk van die teaterverhoog. Ondanks die feit dat die funksies van stelontwerp (veral die uitbeelding van “urban visions”) tot dusver min aandag gekry het, beweer Neuman (1999: 8) dit is ook een van die “most distinguished and least acknowledged of the different crafts in film”.



**Figuur 8.9**

Installasie van teaterwerke: *Black box/chambre noire* (2005) (links); *Learning the flute* (2003) (middel) en *Preparing the flute* (2005) (regs) in die Museum of Modern Art, 24 Februarie – 17 Mei 2010

Net soos 'n argitek se plan dien stelontwerpmodelle as basis vir die totale teater- en/of filmproduksie. Vir beide die *Preparing the Flute* en die *Black Box*-produksie het Kentridge miniatuurteatermodelle gemaak wat hy gebruik het om die produksies te beplan (sien Figuur 8.9). Kentridge verwys na sy effe groter teatermodelle as “tabletop size” sodat hy sy projeksies daarop kon projekteer en uittoets. Volgens Gerhard Schoeman (2009: 42) is Kentridge se “reflective space” ’n donker ruimte. Hy beweer voorts dat in teenstelling met Plato se grot word die son binne *Black box* vasgevang, “[...] there is no privileged post-colonial or pre-colonial perspective from where one can make lucid sense of the violence and death, the absence and loss that shadows the past and the present”. Deur Kentridge se gebruik van reflekterende foto’s en tekeninge raak die toeskouer “[entangled] in anamorphic displacement”.

Wanneer Kentridge klaar was met die beplanning van sy produksie het hy verwyderd van die druk en behoeftes van die sangers, musikante, tegnici en administrateurs, weer in die rustigheid van sy ateljee na die skaalmodel gaan kyk (Rosenthal 2009: 171). Hy skryf “I also wanted to look at themes that had emerged while working on the opera that I had not been able to examine in the opera itself” (Rosenthal 2009: 171).

Die dekorstelle van *The Magic Flute* staan onbeweeglik op die verhoog en omraam die spelruimte van die akteurs en/of operasangers, terwyl Kentridge sy getekende

animasiefilms (*drawings for animation*) daarvoor projekteer. Die aansig van die miniatuurteater en dekorstelle verander voortdurend as gevolg van die beelde, lyne en getekende merke wat verfilm is en hierop gekeats word.

### 8.3.1 Miniaturteatermodelle en die teaterverhoog

Volgens Stafford (2001a: 3) dien die miniatuurteater nie alleen as miniatuurverhoogmodelle nie, maar ook as laboratorium en “visionary prototype for future interconnective systems [...] to see each object as part of a new constellation”. In Samuel Quicchelberg se *Inscriptiones vel Tituli Theatri* (1565) verwys hy na ’n universele teater waar toeskouers na die toneel kon kyk deur op die verhoog te sit in plaas van ’n donker ouditorium (Stafford 2001: 6). Hierdie kabinette (*Wunderschrank*) was beide statussimbole, praktiese leergereedskap, “museological perspective theaters” en periodevertreke wat ook as ’n tipe installasiekuns gedien het, aldus Stafford (2001: 9). Hierdie miniatuurteatermodelle het dus ’n retoriese-, tot lering- en vermaakfunksie vervul.

Net soos die Franse Barokkunstenaar, Nicolas Poussin (1594-1665), het Kentridge dieselfde praktyk gevolg deur ook miniatuurmodelle te maak: Poussin het met ’n voorskets begin, daarna ’n klein modelteater en wasfiguurtjies gemaak wat hy soos skaakstukkie kon rangskik en rondbeweeg. Daarna het hy nuwe tekeninge gemaak, die posisies van die figure verander en groter modelle gemaak wat hy as modelle gebruik het, vergelyk byvoorbeeld sy *Le triomphe de Pan* (1636).<sup>13</sup> Die verhoog het dus gedien as mikrokosmos wat aspekte van lewensdrama en komedie visueel vir ’n betalende gehoor aangebied het.

Kentridge het ’n reeks teatermodelle gemaak ter voorbereiding vir sy 2005-produksie van Mozart se opera, *The Magic Flute* in die La Monnaie, in België. Deur middel van sy miniatuurverhoogmodelle (Figuur 8.9 en 8.10), skilderye, tekeninge, afdrukke, film-animasies en projeksies daarvan, het Kentridge die verhoogruimte met nuwe oë benader. Die toeskouers word gekonfronteer met multidimensionele lae van lewende aksie (byvoorbeeld toneelspel/opera) en agterprojeksies. Die Kentridge-verhoog bevat verskillende lae van uitbeelding, te wete projeksies, lewende akteurs, poppe en

---

<sup>13</sup> Vgl. Oskar Bätschmann (1990: 65).

meganiese objekte (Rudolf Frieling 2009: 164). Hierdie lae van uitbeelding word gekombineer tot 'n saamgestelde aksie waaraan die toeskouers aktief deelneem “[...] in the creation of a unified time and space”. Deur middel van hierdie toeskouersdeelname word die teateraksie dus voltooi.

Die eerste in sy *Flute*-reeks was sy videoprojeksie, *Learning the flute* (2003) waar swart houtskooltekeninge op wit papier gemaak is en wit kryttekeninge op 'n swartbord geprojekteer is as meditasie van donker en lig. *Preparing the flute* (2005) is geskep as 'n groter skaalmaket waarop projeksies van sy geanimeerde tekeninge vir die operaproduksie geprojekteer is.

Met sy *Black box/chambre noire* en *Preparing the flute*-miniatuurverhoë het Kentridge met aanvaarde sienings gebreek deurdat sy verhoë van alle kante sigbaar is, selfs die werking van die elektronika onder die verhoog wat die meganiese karaktertjies elektronies beheer, en die elektriese drade wat duidelik sigbaar vir die toeskouers is.

In Kentridge se *Black box/chambre noire* word die miniatuurteaterverhoog gewoonlik binne in 'n lokaal (galery) geplaas met Kentridge se kunswerke op al vier die teenoorstaande mure (Figuur 8.10). Regoor die verhoog word 'n aantal rye sitplekke gerangskik waar die toeskouersgehoor die miniatuurteater, die verhoog, bewegings van die outomata en die getekende projeksies (*drawings for animation*) wat oor die teatermodel gekaats word, kan waarneem. Wat by hierdie miniatuurteaterproduksies van belang is, is die interne temporele dinamiek van die uitvoerende kunste byvoorbeeld die tempo en ritme van die outomatafiguurtjies; die tydsverloop en die tematiese fokus van byvoorbeeld die geskiedenis van die kolonialisme soos verbeeld in *Black box/chambre noire*.

Volgens illustrasie 8.10 is dit dus duidelik dat Kentridge geen streng skeiding tussen die teaterverhoog en die galery maak nie. In die algemeen word Kentridge se werk deur strategieë van ontgrensing gekenmerk. In die Brechtiaanse sin van kritiese en aktivistiese kuns opponeer Kentridge se werk juis hierdie afskeidings van bepaalde ruimtes. Met ander woorde die ruimte word alles deel van mekaar. Christov-Bakargiev (2009: 116) skryf die ateljee, die meganika en beeldskeppende toerusting saamwerk om juis die onderwerp en inhoud van die werk te word. Frieling (2009: 164) beweer dat Kentridge se kunswerke hul bestaansreg vind in die gapings tussen elke laag van

weergawe en uitvoering verwyderd van die “Brechtian notion of alienation effects [...] This indicates a certain resistance on Kentridge’s part to being categorized as either a fine artist, filmmaker, or art director, but it is above all an exercise in the pleasure of complexity”.



**Figuur 8.10**

Kentridge se *Black box/chambre noire*-miniaturteater word deur galerygangers beleef tydens die uitstalling daarvan in Oktober 2005 in die Deutsche Guggenheim-galery, Berlyn

Alhoewel Kentridge en Sabine Theunissen se oorvloedige dekorontwerp vir die *The Magic Flute*-produksie in die Théâtre Royal de la Monnaie verskeie vorige produksies opgeroep het, het dit ook visueel na ’n tradisionele Barokverhoog verwys. Die streng perspektief is op ses plat dekorstelle volgens die *trompe-l’oeil* tegniek gevef en is horisontaal deur ses gevefde terrasse begroet. Elemente soos blare, palmboorde, draperings, perspektiwiese verdwynlyne, meetinstrumente, Vrymesselaarsimbole, figure en annotasies kom dwarsoor die dekorstel voor. Gedurende die verloop van die produksie word vyf handgevefde agterdoeke uitgerol om die narratief te ondersteun en die verhooggebeure in konteks te plaas, te wete: ’n tradisionele gedrapeerde verhooggordyn vir die voorspel (ouverture); ’n rotsagtige landskap vir die eerste klompie tonele; ’n patio omring met pilare wat Monostatos se lêplek uitbeeld; ’n mitologiese tempel; en die ewige sonoog vir die slottonele. Die handgevefde kwaliteit van die dekorstelle met hul onderliggende Barokkwaliteit het aan die produksie ’n historiese kwaliteit verleen.

Kentridge se tekening is met dubbel videoprojeksies op die agterdoek geprojekteer: die voorprojeksie is afkomstig uit die auditorium en word regoor die teaterverhoog en sydekorstelle geprojekteer; terwyl die agterprojeksie van agter die verhoogruimte op die agterdoek geprojekteer word. Die Italiaanse stelontwerper, Nicola Sabbatini (1574-1654) het die fokale verdwynpunt binne die teater (waar die verskillende media mekaar ontmoet), die *oeil du prince* (die prins se oog) gedoop. Hierdie perspektiwiese punt word in die Kentridge-produksies deur die oog van die projektor ingeneem. Sabine Theunissen wys daarop dat “The laws of video have replaced the laws of perspective” (Law-Viljoen 2007: 92). As gevolg van hierdie konfigurasie word ’n boksagtige, denkbeeldige ruimte gevorm, soortgelyk aan ’n outydse kamera.

Deur middel van Kentridge se filmiese projeksies op die verhoogdekor en -skerms verplaas hy beide tyd en ruimte sodat sy toeskouersgehoor bykans deel in die teatrale aksie. Dit wil voorkom asof die sangers/akteurs deel van die geanimeerde film word wat bo-oor hul geprojekteer word – vergelyk *The Magic Flute*.

### 8.3.2 Kentridge as regisseur

Volgens Richard Schechner (2006: 43) is die regisseur (verhoogdirekteur of persoon wat in beheer is van die produksie) bewus van hoe om ’n “human interest” hoek by elke storielyn in te voer. Omdat die regisseur bewus is dat die inligting van ’n aantal verskillende bronne beskikbaar is, moet hy/sy gevolglik daarop bedag wees dat die publiek nie maklik om die bos gelei kan word nie. Schechner (2006: 225) beweer voorts dat die regisseur baie nou met die kunstenaars saamwerk “to transform the sources into publicly performed events. Performers play the actions. Partakers receive the actions and sometimes participate in them”.

In Kentridge se operaproduksie *Il Ritorno d’Ulisse* herrangskik hy die verhoog en die toeskouersgehoor op so ’n wyse dat die gehoor die resepsie-sirkel van die simboliese anatomieles voltooi (Figuur 8.11 en Figuur 8.12). Hierdie plasing van die gehoor sluit egter onder meer aan by die avant-gardistiese eksperimente van die vroeë twintigste eeu (byvoorbeeld Piscator en Brecht), andersyds ook by vroeë sewentiende-eeuse konvensies in die tyd van die komponis, Monteverdi. In beide gevalle was die opset om onder meer sosiopolitieke kritiek en verset teen paleisskouburgse en realistiese

prosceniumverhoë te lewer. In sy vertolking van Mozart se *The Magic Flute* voer Kentridge die gesonge drama tot 'n radikaal nuwe konsep van opera.



**Figuur 8.11**  
Kentridge by 'n skaalmodelletjie van die *Il ritorno*-teaterverhoog



**Figuur 8.12**  
Die operaverhoog van die Théâtre de Nîmes met Kentridge se geprojekteerde animasietekeninge, musici, akteurs, operasangers en popmanipuleerders in die 2008-produksie van *Il ritorno d'Ulisse*

Kentridge as regisseur breek met die teatrale metodes van Brecht, Diaghilev, Piscator, Stanislavsky, Stravinsky, David Hockney en Julie Taymor. Kentridge het deur al die bestaande en erkende teaterdiskoerse gebreek sodat sy verhoog 'n wêreld op sigself geword het. Kentridge se *Magic Flute*-teaterverhoog het net drie rekwisiete gehad: 'n kamera op 'n driepoot, 'n swartbord op 'n esel en 'n bank. Kentridge het die film, *Learning the flute*, op die swartbord geprojekteer. Die inspirasie agter die swartbord as opvoedkundige medium en rekwisiete-item vir sy *Magic Flute*-produksie was Joan Jonas se *Lines in the sand*-installasie (2002) wat hy by Documenta XI gesien het (Rosenthal 2009: 54).

### 8.3.3 Die toeskouergehoor en resepsie

Volgens Butler *et al.* (2009: 194) is tekenkuns gedurende die vroeë 1990's van 'n minder gewilde kunsvorm tot 'n nuwe hoogtepunt binne kontemporêre kuns verhef, omdat dit uitgebreide betekenis, subjektiwiteit en innovasie binne 'n nuwe geglobaliseerde wêreld onderskryf het. William Kentridge se geopolitieke getekende *drawings for projection-films* verbeeld die narratiewe tydsverloop en is rondom sy unieke tekenaktiwiteit en die vaslegging daarvan op film gestruktureer. Volgens Butler *et al.* (2009: 195) het Kentridge se tekeninge wat uit die 1990's dateer het, reeds “seemed to map a space of embodied consciousness” terwyl die verhaal blootgelê word. Kentridge het die tekenproses omgekeer deurdat hy in essensie die film uitgegee en tussen raampies herteken het. William Kentridge as regisseur het die visuele, ouditiewe en die teatrale bewegingselemente binne die verhoogproduksie geïntegreer tot 'n sentrale metafoer wat die toeskouersgehoor kan waarneem en vertolk ten einde die onderliggende narratief te kan verstaan.

Kentridge as kunstenaar en regisseur kommunikeer sy boodskap deur die visuele en ouditiewe kunswerk (verhoogproduksie en film) wat hy op die verhoog, dekorstelle en skerms aan sy gehoor bied. Deur sy filmiese animasies vang Kentridge wyd uiteenlopende emosies soos angst (byvoorbeeld wanneer *Felix Teitlebaum's anxiety filled the house in Johannesburg* (1989)), vrees (byvoorbeeld die ironiese logo in sy werk, *Arc/Procession: develop, catch up, even surpass* (1990)), hoop (Kentridge gebruik byvoorbeeld Tatlin se ikoon *Monument to the Third International* as simbool van hoop (McCrickard 2012: 34)), geluk (byvoorbeeld wanneer Felix Teitlebaum en Mrs Eckstein in 'n waterpoel lê in *Sobriety, obesity and growing old* (1991)) en vertroue (byvoorbeeld die miniatuurtroetel-renoster in *Mine* (1991)) in die uitbeelding van sy produksie vas. Sy onderliggende boodskap omsluit die sosiale, kulturele en historiese waardes.

By resepsie is daar 'n aantal basiese komponente ter sprake te wete die deelname van die gehoor, die toeëiening van die opvoering (*appropriation of Aneichnung*) en die voltooiing van die teaterstuk deur hierdie toeskouersdeelname.

Tweedens is daar die sosiale komponent van resepsie. Kentridge se gehore bestaan uit beide galerybesoekers wat sy multimediakunswerke, *drawings for projection*-tekeninge, en sy klein teatermodelle asook teatergangers wat sy grootse, multimediaproduksies



aanskou en beleef. Kentridge maak sy gehoor/toeskouers betrokke deur middel van sy multimedialkunswerke – vergelyk ter illustrasie sy *Phenakistoscope* (2000), wanneer die handvatsel van die phenakistoskoop gedraai word, beweeg die sentraalgemonteerde skywe met sy sekwensiële tekeninge daarop in verskillende rigtings en kom dit vir die toeskouer voor asof die figure sou beweeg. In sy teatermodel, *Preparing the Flute* (2005), leef Kentridge sy passie vir teater en film uit deur sy miniatuurteater, meganiese voorwerpe (outomata) in beweging, *drawings for animation*-tekeninge, argieffoto's en dokumentêre materiaal. Hierdie werk reflekteer Kentridge se passie om die 'teater na die ateljee te bring' (Rosenthal 2009: 54) en "it also represents a novel variation on the installation or large-scale art manifestation, wherein the viewer is immersed in a theatrical experience within the museum milieu".



**Figuur 8.13**

Die toeskouersgehoor in die galeryruimte kyk met aandag na Kentridge se *Black box/ chambre noire*-teaterproduksie in die Deutsche Guggenheim, Berlyn, 2005

Kentridge bring hierdie volledig, masjienbeheerde teatermodel na die galeryruimte by kunsfeeste, biënnales en museums. Hy stal hierdie multimediateatertjie tussen sy *drawings for projection*-kunswerke uit wat op die mure rondom die miniatuurteater gehang is en plaas rye en rye stoele (net soos in 'n konvensionele teater) daarvoor sodat die

besoekers aan die uitstalruimte kon gaan sit en die 'teaterproduksie' ervaar en sodoende deel van sy groter galery-cum-teaterondervinding word (sien Figuur 8.13).

Die derde komponent van resepsie hang saam met die historiese ervaring van resepsie. By DOCUMENTA (13) vertoon Kentridge sy jongste multimediaproessie, filmiese kunswerk getiteld, *The refusal of time* (2012)<sup>14</sup> in die Hauptbahnhof.

William Kentridge se multimediawerke wat oor 'n aktiewe periode van meer as dertig jaar strek, het 'n groot en belangrike invloed op die kontemporêre kunstwêreld gelaat. Kentridge spreek temas aan van apartheid, kolonialisme, tot werke met 'n dromerige, komiese en self-afkeurende ondertone. Alhoewel Kentridge veral bekend is vir sy houtskooltekeninge wat hy met film gekombineer het en *stone-age filmmaking* en *drawings for projection* genoem het, maak hy ook etse, collages, beeldhouwerk, en werk ook in die teater en uitvoerende kunste, met opera in die besonder wat die geskiedenis en sosiale omgewing binne Suid-Afrika aangespreek het. In Rosenthal se boek, *William Kentridge: five themes* (2009), onderskei hy vyf sentrale temas in Kentridge se oeuvre te wete: *Parcours d'atelier: artist in the studio*; *Thick time: Sobo and Felix*; *Occasional and residual hope: Ubu and the procession*; *Sarastro and the Master's voice: The magic flute* en *Learning from the absurd: The nose* vanaf die vroeë 1980's tot tans.

Wanneer die publiek byvoorbeeld na 'n Kentridge-teaterproduksie sit en kyk, word hul in die proses geagiteer, geprovokeer, en word hul sosiaal-emosionele beleving en oordeelsvermoë onder leiding van die verbeelde virtuele realiteite na die fiktiewe realiteite (na die wêreld van sê-nou-maar) van die kunstenaar/regisseur weggevoer.

In Méliès se film, *Le portrait mysterieux* (1899) (Figuur 8.14) loop 'n man (Méliès self) agter 'n groot, leë vergulde prenttraam, dan voor om, dan weer agter verby voordat hy daardeur klim om te bewys dat dit inderdaad leeg is.<sup>15</sup> Wanneer die agterdoek met geskilderde landskap opgerol word, word 'n (geverfde) kasteel sigbaar. Die man tel 'n skilderdoek op en pas dit sekuur binne die raam en plaas 'n stoeltjie voor die doek,

---

<sup>14</sup> In sy multimediawerk, *The refusal of time* (2012) (c. 24 minute), span Kentridge met Philip Miller en Catherine Meyburgh saam om sy vyf kanaal projeksies te vertoon tesame met megafone en 'n asemhalingsmasjien wat 'n olifant se asemhaling simuleer.

Vgl. <http://d13.documenta.de/#/research/research/view/the-refusal-of-time-2012>

<sup>15</sup> Vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=llvftGgps24&feature=related>

steeds binne die raam. Dieselfde man gaan sit op 'n ander stoeltjie buite die prenttraam en staar na die skildery wat geleidelik verwaas en dan geleidelik weer verskerp. Dieselfde man sit nou op die stoeltjie binne die 'nuwe skildery'. Die twee enerses mans kommunikeer (gebare en reaksies) met mekaar en dit wil selfs voorkom asof hul 'n grappie met mekaar deel. Dan verwaas hierdie portret ook en die leë stoeltjie staan voor die leë landskapskildery (film eindig). Hierdie slim filmtruuks van Méliès het hom laat uitstaan as hoogs-professionele verhoogillusionis.

In essensie het die kyker hier te make met die superponeringtegniek waar die misterieuse dubbelportret lewendig word en met Méliès self in gesprek tree (soos 'n film binne 'n film). In hierdie kortfilm verbeeld Méliès duidelik die filmiese oorgang tussen die geverfde landskap en die 'lewende portret' (Figuur 8.14). In plaas daarvan om 'n vinnige snyoorgang te gebruik, het hy eerder die filmiese beeld binne die raam stadig in fokus gebring terwyl die raam, agtergrond en werklike Méliès voortdurend in fokus gebly het.

Kentridge gebruik soos Méliès se *Le portrait mystérieux* (1899) dubbelfotografiese beeldmateriaal van homself in sy ateljee om sy dubbelsinnige animasiefilms soos *Carnets d'Égypte: acquire* (2010), *Balancing act* (2003) en *Seven fragments for Georges Méliès* (2003) te maak. In die Musée du Louvre se boekie, *William Kentridge: Carnets d'Égypte* skryf Kentridge (2010: 55-56) dat hy altyd sy sketsboek saamgeneem het tydens sy besoeke aan museums soos byvoorbeeld die Louvre maar dat hy eerder geskrewe notas as tekeninge daarin gemaak het: "What drawings there are, are diagrams, rather than renderings". Hy som dit soos volg op: "My drawings and sketchbooks are rather drawings of sketchbooks, of the idea of traveller's notes. The real sketchbook is the video camera" (Musée du Louvre 2010: 56). In hierdie dubbelportret-werke het Kentridge die skerm in verskillende onsigbare dele verdeel waar twee of drie selwe op dieselfde skerm kon optree (Figuur 8.15 en Figuur 8.16).



**Figuur 8.14**  
 'n Stilbeeld uit Méliès se een-minuutlange film, *Le portrait mystérieux*, 1899



**Figuur 8.15**  
 'n Dubbelportret van William Kentridge aan die werk in sy Johannesburgse ateljee (2010) uit sy film, *Carnets d'Égypte: acquire* (4'34'')

Met sy videokamera as sketsboek het Kentridge dus sy tekeninge gemaak, gewysig en weer gefotografeer totdat hy met die eindproduk tevrede was – sien ter illustrasie byvoorbeeld sy film, *Carnets d'Égypte: Isis tragedie* (6'05'') *Drawing lesson 30* (2010) wat vier performatiewe kunstenaars verbeeld: twee euphoniumspelers (beide deur Kentridge vertolk) – een van hierdie musikante lewer ook gesproke en geluid-bydraes terwyl die ander een die klanke van sy tuba demp met 'n rubber *drain snake* as dekdemper; 'n

volgende akteur (ook Kentridge) wat 'n monoloë lewer en verskillende geluide maak;<sup>16</sup> en 'n singende sopraan verbeeld deur 'n bewegende megafoon wat op 'n driepoot gemonteer is.<sup>17</sup> Alhoewel *Drawing lesson* in die titel voorkom, word daar nie 'n tradisionele tekening gemaak of 'n tekenles aangebied nie, maar daar word eerder 'n tekening met klank- en visuele beeldfragmente gemaak van die *performance*. Kentridge (2010: 60) verklaar dat die verskillende klanke en stemme apart opgeneem is. Die verskillende fragmente is daarna deur middel van collage en redigering saamgevoeg. In sy film, *Carnets d'Égypte: Nubian landscape (2'42")* (2010), lewer Kentridge ook 'n *performance* deur met die klanke van vyf metronome te eksperimenteer wat elk op hul eie slagmaat die tyd aandui tot 'n sentrale klankkomposisie.

In Kentridge se tegnologies gevorderde filminstallasiereeks, *Seven fragments for Georges Méliès*, gebruik hy ook die dubbelportret-tegniek – sien byvoorbeeld die *Balancing act* dubbelportret (Figuur 8.16). In hierdie filminstallasiereeks is Kentridge as towenaar/kunstenaar aan die werk deur objekte rondom hom te versamel en tekeninge te maak terwyl hy in sy ateljee rondloop en wag vir iets om te gebeur (McCrickard 2012: 65). Kentridge as somber en alomteenwoordige akteur word voor 'n muur met veranderende tekeninge in sy ateljee verbeeld – gedurende sy *performance* teken hy, peins hy vir 'n paar oomblikke terwyl hy agteruit tree soos Charlie Chaplin in *Modern Times* (1936), en geskeurde tekeninge 'heel maak' deur die geskeurde stukke saam te voeg tot 'n oorspronklike tekening (telekinese/dubbelsinnigheid).

Kentridge maak van verskillende soorte produksies (animasies, films, video's, verhoogstukke, poppeteater, operas, installasies, *performances*, en multimedia-uitvoerings) gebruik om sy narratief oor te dra. Kentridge versteek sy narratief onder die visuele oppervlak sodat die toeskouers dit self kan ontdek, ervaar en dekodeer. Deurdad die toeskouers deelneem aan die Kentridge-produksie, kan die gehoor die ervaring kry dat dit vir hul voel of hul inherent deel van die filmiese en teatrale

---

<sup>16</sup> Die monoloë wat gelewer sluit in: Percy Bysshe Shelley se *Ozymandias* (1818); stukke teks uit die heilige *Haggadah*, 'n Joodse gebedeboek vir die Pase; Richard Huelsenbeck se gedig *Holla da funga*.

<sup>17</sup> Die sopraan, Linda von Copenhagen vertolk gedeeltes van Jean-Baptiste Lully se *Isis Tragedie* (1677) – [C'est lu don't les Dieux ont faix choix ... C'est en vain que l'Envie a ligué tant de roys ... Heureux l'Empire qui suit ses lois !]. Die euphoniums is bespeel deur Daniel Bouyer (tuba) en Etienne Mecloen (tromboon) (Kentridge 2010 : 60).

aanbieding van sulke realiteit word, maar as hul om hul rondkyk, besef hul gou dat hul in die gehoor sit en die verhoogproduksie ervaar en geniet.



**Figuur 8.16**

Stilbeeld van William Kentridge (dubbelportret) in sy Johannesburgse ateljee uit sy filmfragment, *Balancing act* (2003) (1:20 min) deel van sy filminstallasie, *Seven fragments for Georges Méliès* (2003)

Herhaalbaarheid en repeteerbaarheid is kenmerke van alle uitvoerende kunste en dit kan met ‘performativity’ en ‘reproduksie’ vergelyk word. Deur middel van die filmmedium kan hierdie filmiese, opgeneemde realiteit oor en oor deur die toeskouersgehoor ervaar en geniet word. Dekodering verloop deurlopend deur die produksie as deel van die toeëiening van resepsie. Elke lid van die toeskouersgehoor mag gevolglik ’n ander verklaring van die teatrale gebeure hê. Scheub (1998: 04) kom tot die gevolgtrekking dat die diversiteit van die verskillende interpretasies van die storie lê in die harmonisering van die “idiosyncratic experiences and histories of the members of the audience; it occurs within the context of the audience’s emotions”. Gevolglik word nuwe betekenis daaraan gegee en elke lid van die gehoor sal dus ’n

ander óf ’n verskillende verklaring hê, vir dit wat visueel aangebied is, hetsy by filmvertonings of verhoogproduksies.

In Heinrich von Kleist se beroemde essay, *Über das Marionettentheater* (1810)<sup>18</sup> beskryf hy twee vriende se gesprek rakende die bywoning van marionettevertonings. Die danser kwalifiseer sy gereelde besoeke aan die marionetteteater deurdat die marionette hom (die publiek) vermaak met hul “dramatic burlesques interspersed with song and dance” en voeg by dat enige danser wat sy/haar kuns wil vervolmaak baie by veral die kleiner marionette met hul grasiëuse danspassies kan leer. Hy voeg by dat “there’s a subtle relationship between the movements of his fingers [operator] and the movements of the puppets attached to them, something like the relationship between numbers and their logarithms or between asymptote and hyperbola”.

Deurdat die marionethanteerder die marionet deur die sentrale draad of garing kontroleer, is die ledemate “lifeless, pure pendulums, governed only by the law of gravity” en dit is juis hierdie unieke kwaliteit wat so skaars by dansers is. Die toeskouers moet dus self die sprong maak van dit wat opgevoer word, tot die verlewending of animasie wat deur die verbeelding vermag word. In Kentridge se produksie van *Il Ritorno d’Ulisse* (1998) word elke karakter deur drie ‘persone’ vertolk, te wete: die operasanger, die pophanteerder/manipuleerder en die pop (wat dikwels geweldig baie na die manipuleerder lyk), nogtans maak die gehoor die sprong tussen die karakter in die opera (byvoorbeeld Ulysses of Woyzeck) en die drie spelers van die karakter (die sanger, die hanteerder/manipuleerder en die pop). Basil Jones sê dat die toeskouer se denke die wysigings maak, veral die feit dat die poppe al meer soos hul manipuleerders lyk. Hy sê hoe meer die toeskouers gestimuleer word, hoe meer vrae word gevra soos: “How did you make the eyes move? In fact, the eyes don’t” (Sichel 2009: 155).

Kentridge se *drawings for animation*- en *drawings for projection*-tekeninge wat as agtergrond vir die spel in die voorgrond dien, het bygedra om die aksie van die verbeelding van toeskouers nog gladder te laat verloop en het voorts gedien as visuele metafoor vir die pop se denke. Jones sê hieroor: “That was massive for us — that you could actually get

---

<sup>18</sup> Vertaal deur Idris Parry – Engelse titel: On the marionette theatre – Vgl. <http://southerncrossreview.org/9/kleist.htm>

inside the wooden head of a puppet. It was seriously a new moment for puppetry, certainly for us” (Sichel 2009: 156).



**Figuur 8.17**  
Drie gemaskerde Bunraku-poppemanipuleerders besig met ’n bunrakuteateropvoering



**Figuur 8.18**  
Die poppe Gretchen, Faustus en Helen of Troy met (links na regs) Busi Zokufa, Dawid Minnaar, Adrian Kohler en Antoinette Kellermann. Avignon Theatre Festival, Julie 1996

Sedert 1992 het Kentridge met die *Handspring Puppet Company*<sup>19</sup> saamgewerk en menige multimedieproduksies op die planke gebring. In Kentridge se produksies is die pophanteerders altyd sigbaar terwyl hul besig is om die marionette te manipuleer, terwyl die pophanteerders in Bunraku-poppeteaterproduksies<sup>20</sup> tradisioneel in swart

<sup>19</sup> Die *Handspring Puppet Company* is in 1981 deur vier pas-afgestudeerde studente van die Michaelis School of Fine Art in Kaapstad gestig: Jill Joubert, Jon Weinberg, Adrian Kohler en Basil Jones. Hul twee doelstellings was om nuwe marionetteater vir kinders te skep met marionette wat die lewe op die Afrikakontinent reflekteer en om marionetteater as ’n inherente deel van teater te vestig. In 1985 het hul hul eerste marionetteater vir ’n volwasse gehoor, *Episodes of an Easter Rising* (radiodrama deur David Lytton geskryf) in Kaapstad, Grahamstad, Johannesburg en by die VIIIe Internasionale Poppeteaterfees in Charville-Mézières, uitgevoer.

Die artistieke-direkteur en hoof popmanipuleerder, Adrian Kohler het die meeste van die hand uitgekerfde marionette, self geskep. Kohler het moontlik sy passie vir marionette van sy ma, Thelma Kohler gekry wat ook ’n popmanipuleerder was (Vgl

<http://www.news.com.au/couriermail/story/0,23739,23478227-5003423,00.html> en Kohler 2009: 42, 46).

<sup>20</sup> Bell (2001: 23-24) beskou die *Bunraku*-pop as een van die mees meganies, komplekse staafpoppe – as gevolg van “their complex construction and in part because of the difficulty of melding together the energies of three operators. Even the simple act of walking takes great effort and study to be convincing”.

Volgens Richard Schechner (2006: 204) word elke pop gewoonlik deur drie pophanteerders by Japanese Bunrakuvertonings beheer en gemanipuleer: die hoof-manipuleerder beheer die kop en



gekleed was en met swart gaasdoeke gemasker is (Figuur 8.17). Alhoewel die toeskouers bewus was van hul teenwoordigheid, is die pophanteerders nie as mense in die wêreld van die toneelstuk gesien nie (Jane Taylor 2009: 38). Die *Handspring Puppet Company* pophanteerders het met verloop van tyd hulself met hul produksies geïntegreer as *performers*, eerder as manipuleerders (Jane Taylor 2009: 38) (sien Figuur 8.18). Kentridge (2009: 191) beaam Taylor se uitlating deur te verklaar dat “[...] the virtue of the performance was the double performance of the puppet and the actor both together”. In teenstelling hiermee word die twee hoof-protagoniste, Ma en Pa Ubu, in *Ubu and the Truth Commission* in totaliteit deur lewendige akteurs gespeel word, terwyl hul deur verskeie dier- en menspoppe omring is.

In Sir Peter Shaffer se *Equus* (1973)<sup>21</sup> met sy “perdepoppe” (sien Figuur 8.19), dra die akteurs draad-perdekopmaskers en platformhoeve om die toeskouers te oortuig dat hul denkbeeldige perde is. In hierdie soort marionetteteater kan die marionette ook vergelyk word met die maskers wat soms deur akteurs in Brecht-stukke gedra word, en afgehaal kan word in vervreemdingseffekte (*Verfremdung*). Brady (1990: 367) beweer dat *Verfremdung* vir Brecht ’n hervoorstelling (*re-presentation*) is, “a way of depicting events in real life on stage so that their causality emerges with particular clarity and gives the audience food for thought” en dit is boonop ’n manier om die ondervinding te interpreteer. Met ander woorde die bewussyn van fiksie domineer in plaas van die gebruikelike bewussyn van illusie (*Einfühlung*).<sup>22</sup>

---

regterarm deur “a control grip in the puppet’s chest, which is also the locus of separate lever controls for articulating such features as eyes, brows, and mouth” (Bell 2001: 23). Die tweede manipuleerder beheer die linkerarm en ’n derde manipuleerder beheer die voete. ’n Sanger en sy snaarinstrument (*samisen*) vertel die verhaal. Schechner (2006: 204) beweer voorts dat die fokus op die poppe is en dat hul “presence unifies the performance”.

<sup>21</sup> Sir Peter Shaffer se toneelstuk *Equus* (1973) handel in kort oor ’n 17-jarige jongman, Alan Strang, wat sy vader skok deur ’n nagtelike masochistiese masturbasieritueel voor ’n bloeiende Christusfiguur uit te voer. Alan het die perde as verteenwoordigers van God gesien en het sy bewondering vir sy perdegod, Equus, met seksuele aantrekkingskrag verwar. Tydens ’n oomblik van emosionele uitbarsting steek hy ses perde wat in sy sorg gelaat is se oë uit, omdat hy bang was dat Equus hul sou sien en nie sy seks met Jill (sy vriendin) sou goedkeur nie. Na hierdie voorval word die sielkundige Dr Martin Dysart, getaak om hom te genees (Murray 1993: 94).

<sup>22</sup> Brady (1990: 369) beweer “the actor does not simply work against illusion, his is a critical distance, enacting that double focus that the audience itself should aim for, creating not an illusion of the past but a performance in which past and present interact”.



**Figuur 8.19**

'n Toneel uit Sir Peter Shaffer se toneelstuk, *Equus* (1973), in die Guild Hall-teater (2010), met die akteurs Tuck Milligan (Harry Dalton), Sam Underwood (Alan Strang) en Georgia Warner (Jill Mason) in die voorgrond. Die akteurs wat perde voorstel dra perdekopmaskers en platformhoeve

In Richard Schechner (Bell 2001: 33) se onderhoud met Julie Taymor beweer Schechner dat die Bunraku-poppemeester so goed is dat hy nie 'n swart doek oor sy gesig hoef te dra nie, want daar is “double magic: you see the puppet and the puppeteer together. In that universe, God is visible”. Alhoewel die aandag gewoonlik nie op die akteurs of sangers is nie, is hul dus behoorlik met die toneelpoppe geïntegreer. Sichel (2009: 157) skryf hieroor: “What *is* totally tabooed for puppeteers in the Handspring book, is not watching the puppets through the performance. The actor has to make permanent eye contact with the puppet and not the other puppeteers”. Jones vul hierby aan met sy stelling: “... we never make eye contact with the audience” (Sichel 2009: 157). Die oppervlak van die marionette is dikwels nie volkome afgewerk nie – die materiaal waarvan dit vervaardig is, byvoorbeeld hout, is dikwels sigbaar en dra visueel by tot die voorkoms van die karakter.

Volgens Tillis (1992: 95-96) kan poppe primêr in twee hoofgroepe verdeel word, naamlik drie-dimensionele poppe en plat, twee-dimensionele poppe (skadupoppe). Dit moet slegs as 'n basiese verdeling gesien word, want daar is heelwat oorvleuelings

tussen die twee groepe. Tweedens het selfs die platste skadupop 'n derde of diepte-dimensie, want die pop is inderwaarheid 'n fisiese objek in eie reg. Kentridge se gebruikmaking van skadupoppe is reeds in die laaste gedeeltes van Hoofstuk 7 behandel.

#### 8.4 Poppe en *agency* in Kentridge se *performances*

Volgens Rosenthal (2009: 63) gebruik Kentridge poppe omdat dit vir hom terapeuties is en van waarde is net soos poppe gebruik word vir kinders wat aan erge trauma blootgestel is en “may reflect another process of self-awareness, mimicking post-traumatic stress disorder”.

Toneelpoppe en marionette<sup>23</sup> is reeds deur die eeue heen in verhoogproduksies regoor die wêreld gebruik, hetsy vir vermaak of tragiese komedie. Toneelpoppe<sup>24</sup> is dikwels nabootsings van lewende wesens en fiktiewe karakters wat oor bewegende ledemate beskik. Ondanks die feit dat die keuse van materiaal en medium hul uit 'n wye verskeidenheid materiale vervaardig word, verklaar Tillis (1992: 46-47) dat toneelpoppe oor denkbeeldige lewe beskik wat daartoe aanleiding kan gee dat hul baie lewensgetrou op die verhoog kan voorkom deur hul “willingness to make the leap from the perception of representative abstractions to the imagination of life”.

Bell (2001: 5) beweer dat poppe en maskers van die oudste vorms van uitvoering (*performance*) is en dat hul 'n sterk konnotasie met “folk theatre, popular theatre, and religion” het.

---

<sup>23</sup> Marionette kan uit hout gekerf, of van 'n wye verskeidenheid materiale soos papier mâché, skuimrubber, leer, metaal en tekstiel (klere) gemaak word. Marionette word gewoonlik van bo deur 'n marionetmanipuleerder met 'n beheerstok gekontroleer en gemanipuleer. Ten minste nege toutjies, of 'n aantal stokke en drade wat aan hul geskarnierde ledemate (hande, bene, skouers, ore en agterkant van marionet) geheg word, word benodig vir kontrole en manipulasie. Verskillende metodes van kontrole het opnuut nuwe bewegingsmoontlikhede aan die marionet gebied.

<sup>24</sup> Jane Taylor (2009: 19) definieer 'n toneelpop as “[a] puppet is a doll, figurine or object that, through skilful performance strategies, is made to seem alive. But the *enigma* of the puppet is not captured by such literal definitions [...] and in every performance the puppeteers demonstrate a regard for the strange processes within which they are making meaning. Their commitment to the negotiation of belief between puppeteer, puppet and audience is total”.

Steve Tillis skryf in sy essay, “The actor occluded: puppet theatre and acting theory”,<sup>25</sup> dat alhoewel die pophanteerder die pop hanteer en namens dit praat, hy in diens daarvan staan. Tillis (1996: 109) beskou die akteur as *skepper* van die taalttekens “that communicate a dramatic character” eerder as die “producer *and* the *site* of those signs [...] I will propose that in all acting, the person of the actor is exposed even as it is occluded by the site of signification”.

Tillis (1996: 111) beweer voorts dat die poppe nie toneelspeel nie, want “it is an object that is acted *upon*, an object that is *given* action” en metafories gesproke: “only a puppet in the hands of another”. Hierdie “other” is die pophanteerder/akteur wat die dramatiese karaktertekens voortbring en ‘lewe’ aan die pop gee om die drama te voltooi (Tillis 1996: 117). Alhoewel die bewegingsmeganisme(s) van die pop sigbaar mag wees, bly die persoonlikheid van die pophanteerder “occluded” en die pop die “audience’s understanding of object and life” uitdaag (Tillis 1996: 115).

Die kop en ledemate van die meeste van die *Handspring Puppet Company* se poppe is rofweg uit hout gekerf. Wanneer die verhoogligte op die rowwe oppervlak van die popgesigte val, kan die merke van die houtbeitel duidelik op hul gesigte waargeneem word. Kohler (2009: 73) maak die stelling: “... [they] were able to leave the mark of the chisel as part of their carving technique” (Figuur 8.32 a). In ’n onderhoud met Jane Taylor (2009: 182) laat Kentridge hom soos volg uit oor die growwe afwerking (die getekende kwaliteit) van die toneelpoppe, byvoorbeeld “[the] thinness of the Captain and the roundness of the Doctor”.

Die wisselende tonale waarde is veral sigbaar wanneer die pop se kop op of afgebuig word, en hierdeur word verskillende uitdrukkings op die lewelose popgesigte sigbaar. Hierdie ou verskynsel is ook by die Japanese Noh-teater te sien – vergelyk die illustrasies hieronder: wanneer die kop na bo getilt word wys die mondhoeke af en lyk die masker treurig en wanneer die kop na onder getilt word, wil dit voorkom asof die masker lag (figuur 8.20 en Figuur 8.21).

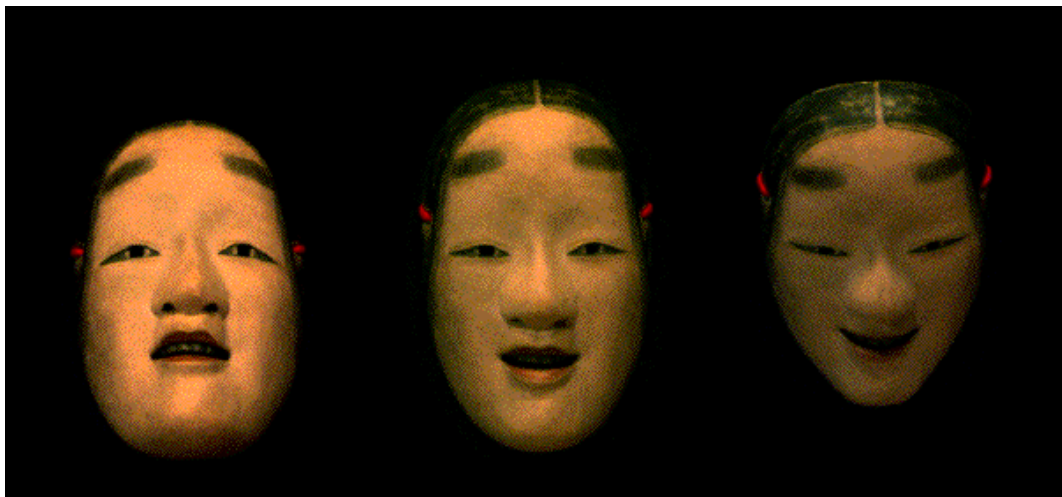
---

<sup>25</sup> Vgl. [http://0-muse.jhu.edu.oasis.unisa.ac.za/journals/theatre\\_topics/v006/6.2tillis.html](http://0-muse.jhu.edu.oasis.unisa.ac.za/journals/theatre_topics/v006/6.2tillis.html)

In Kentridge se multimedia-operaproduksies konsentreer die pophanteerder op die houdings en bewegings van die pop terwyl die pop na die toeskouergehoor kyk en sy rol speel. Kentridge som die situasie as volg op: “So now all the singer has to do is focus on the puppet and the puppet will do the role [...] if the singer turns toward the audience, the puppet suddenly dies — it becomes this ridiculous piece of wood held in someone’s hand” (Taylor (ed) 2009: 193).

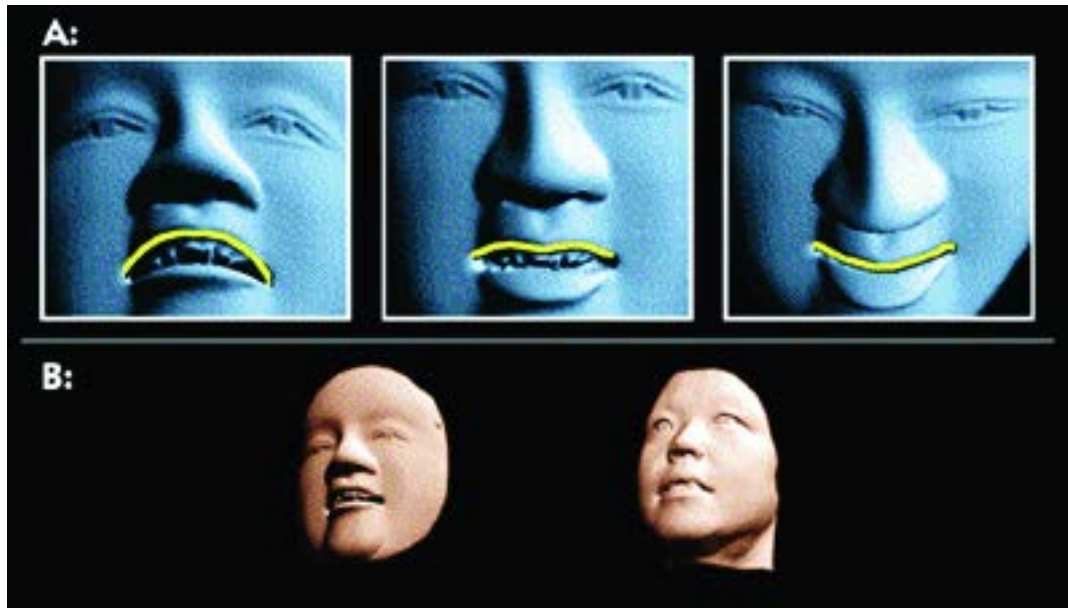
Die gelyktydige aanwesigheid van die drie (die pop; die hanteerder en die akteur of sanger) op die verhoog is nogmaals ’n aanduiding dat die skep van illusies nie Kentridge se oogmerk is nie. Deurdadige akteurs en sangers van poppe en marionette gebruik maak verkry die poppliggame nuwe metaforiese betekenis en fisiese teenwoordigheid. Arnheim (1983: 136) beskryf dit soos volg: “Marionettes and shadow figures do render action, but basically they resemble the theatre in that they are not controlled mechanically but by the human hand”. Taylor onderskryf ook hierdie siening:

The puppet itself has characteristics and potentialities that can be released only in the performance itself, because it is only here that these are identified. The puppetry performance is in this sense a fully creative, authorial act (Taylor (ed) 2009: 11).



**Figuur 8.20**

Deur die Japanse Noh-masker op of af te tilt, kan ’n verskeidenheid uitdrukkings waargeneem word: van treurig (heel links) tot gelukkig (heel regs)



**Figuur 8.21**

In die illustrasie hierbo is die driedimensionele vorm van die Noh-masker met 'n Cyberwarelaser-skandeerder geskandeer.

- A:** Die kontoere van die bolip is effens uitgelig om die aandag op die treurigheid of die glimlag te vestig.  
**B:** In hierdie illustrasie word die driedimensionele vorm van die Noh-masker met 'n Japanese vrouegesig gekontrasteer

Die Russiese poppemeester, Sergey Vladimir Obraztsov (1985: 264) beweer dat lewlose voorwerpe in werklikheid nie geanimeer kan word nie, maar deur middel van menslike manipulering kan bakstene en skoensole lag, huil en selfs hul liefde aan mekaar verklaar. Obraztsov sê "... the soul of the puppet lies in the palm of the hand" (Sichel 2009: 168). Hierdie uitlating is natuurlik geskoei op die gebruik van die handskoenpop. *Handspring Puppet Company* hierteenoor, gebruik hoofsaaklik die staafpop in hul vertonings, aldus Basil Jones (Sichel 2009: 168).

In 'n onderhoud met Jane Taylor (2009: 179) beweer Kentridge dat die toeskouer/betrager dikwels homself verlei deurdat hy die beweging of aksie voltooi:

... when we see an object that we know is an inanimate object. Then it starts to be manipulated in a particular way, and we give it a sense of agency, we will it to have agency, we are convinced, even as we know it does not have an agency [...] so when Adrian's hand picks up Woyzeck's hand and also picks up a cup [...] I mean not the wooden hand, but the human hand is picking it up and holding it in front of the wooden hand [...] and we somehow feel that it's the puppet who is himself blowing on the hot tea. So you understand that a great deal of what is happening the viewer is constructing – the movement of the hand, the angle of the head to the cup — all of those things are clues, which we put together to sustain the belief in agency.

Alhoewel die begrip *agency* reeds in hoofstuk 7 bespreek is, is dit belangrik om daarop te let dat die pophanteerder se spesifieke hantering in Kentridge se produksies hier van belang is (soos by die Brechtiaanse teater). Die akteur/hanteerder moes gevolglik nie binne die rol verdwyn of weggesteek word onder 'n swart mantel nie, maar eerder in 'n dialektiese gesprek met die rol tree.

Enige beweging by toneelpoppe en marionette word moontlik gemaak deur byvoorbeeld van stawe of hefboome (*rods*), toutjies en die pophanteerder se hande en vingers gebruik te maak (Figuur 8.28). Hierdie bewegings van die pophanteerder se hande kan vergelyk word met die kunstenaar se hand en houtskoolstafie as 'n medium waarmee die bewegings van die kunstenaar se liggaam vir ander sigbaar gemaak word en tot uitdrukking kom; die verplasing van beweging van 'n lewende na 'n dooie liggaam; die skep van denkbeeldige (imaginêre) beweging, lewe, emosie, karakter op papier, in pop en op die verhoog. *Agency* word aan die pop en sy karakter geskenk deur die gesamentlike optrede van die afsonderlike en spesifieke *agencies* van die kunstenaars, hul spel, die toeskouers en instellings soos galerye en teaters.

Deur die pophanteerder se hantering, kontrole en uitvoering van die betrokke karakter (ook deur middel van byvoorbeeld spraak en bewegingsaksies) word die poppe 'lewendig' (of laat die gehoor dit tydelik glo) en laat die gehoor met werklike uitings van emosie (byvoorbeeld bloos, lag, treur of huil) agter; of die emosionele wendinge van imaginêre emosies wat die toeskouersverbeelding empaties op die poppe en akteurs kan projekteer en dit gevolglik kan geniet selfs wanneer dit treurig of tragies is.

Vir Gell (1992: 129) moes taal verander ten einde 'n nuwe persoonlike ontologie te kon akkomodeer binne "a new conception of history and agency, a new rhetoric of motives and life-goals". Gell (1998: ix, x) beweer voorts dat alhoewel kunstenaars kousaal verantwoordelik vir die bestaan en kenmerke van die indeks is, "[they] may be the vehicles of the agency of others" en dat hul amper gelyk aan menslike wesens kan wees. *Agency* is vir Gell (1998: 16) "attributable to those persons and things, [... of] events caused by acts of mind or will or intention, rather than the mere concatenation of physical events". Met sy drastiese herformulering van die antropologie van kuns het Alfred Gell (1998: viii) kuns gesien word as 'n spesiale soort tegnologie omring deur

die sienings van sy skeppers en “for securing the acquiescence of individuals in the network of intentionalities in which they are enmeshed”.

Pinney & Thomas (2001: 157-179) ondersteun Gell se belangstelling in die “agency of images” en kontekstualiseer dit tussen die modernistiese opname en die massa produksie van byvoorbeeld Hindoebeelde. Hy kom vorendag met die term ‘corpothetics’ wat verwys na die sensoriese aanraking van prente deur die toeskouers wat dit besigtig. Osborne & Tanner (2007: 1, 2) onderskryf dat Gell se teorie inderdaad nuut is omdat dit bestaande antropologiese (en kunshistoriese) benaderings teenstaan met “cognitive dispositions shared with fetishists and idolaters from the Congo to Kathmandu”. Gell verplaas die klem na “agency, causation, result and transformation” en verklaar dat kunswerke ‘indekse’ is wat *agency* versprei “by calling forth on the part of the viewer or ‘recipient’ an ‘abduction’ or inference of their origins in an act of manufacture” (Osborne & Tanner 2007: 2-3).

Hierdie geloof in die lewe en werking (*agency*) van alle dinge het reeds by die oermense van Afrika ontstaan vanwaar dit na vele kulture regoor die wêreld versprei het. Strother (1998: xiv) voer aan dat alhoewel die meeste Pende (Kongolese etniese stam) nie dieselfde belangrikheid op chronologie plaas nie, dit nie beteken dat *agency* nie vir hul belangrik is nie, want “no one likes their creative gifts to be forgotten”. Volgens Strother (1998: xv, xix, 74) beperk die Pende die idee van die moderne wêreld tot die Weste, en “co-opt for that world the experience of both change and personal agency” en fasiliteer dit deur die individu se maak van maskers. Strother (1998: 99) beweer voorts dat sang en dans gewild was onder die noordelike Pende, terwyl die maskermakers suid beweeg het “based on the active agency of Maluba and Gabama”.

Net soos met gewone tekenanimasie is hierdie popvertonings ’n “illusion of agency” aldus Marx. In haar essay “Cinematic motion by hand”<sup>26</sup> beweer Marina Estela Graça die filmregisseur “creates film discourse directly from his or her experience of the world (technology and communication standards included) while composing an experience for the viewer. The film seems to be made through a process of questioning

---

<sup>26</sup> Vgl. <http://journal.animationstudies.org/marina-estela-graca-cinematic-motion-by-hand/>



and appropriation". Sy gebruik filmiese voorbeelde van Norman McLaren, Len Lye en Pierre Hébert om haar stellings te staaf.

Die beweging is hier egter anders – in plaas daarvan dat dit geteken of verfilm word en dan geprojekteer word, is die bewegings van die toneelpop elke keer vars soos met gewone toneelspel. Die toneelpop is in wese afhanklik van die pophanteerder/manipuleerder se hantering van die pop. Marx (2009: 242) omskryf dit as volg:

[...] The puppeteer is not only the provider of movement, which is central to the illusion of agency, but it is also the presence of an intelligence behind the puppet, an intelligence which the audience can trust to operate in a multifunctional way, so that the puppet, unlike the automaton or machine, can reveal itself through a multiplicity of functions and can operate in a connotative poetical manner rather than simply a functional denotative one. In this sense the puppeteer is both an animator and a mediator, standing between the object and the subject (the audience member in this case), in a responsive dialogue.

In die boek onder Jane Taylor se redaksie, *Handspring Puppet Company* (2009) ondersoek sy en ander outeurs onder meer die beperkings van die pophanteerder en vra hoekom die gehoor byvoorbeeld vasgenaai sit en kyk wat 'n volstruis sê, dink en voel, selfs al kan hul die pophanteerder waarneem. Voorts is daar die gehoor se identifisering met 'n karakter of karakters, selfs al is die karakter uit hout gekerf, uit klip gekap of selfs verharde leer. Alhoewel die gehoor se aandag primêr op die pop is, hou hul terselfdertyd ook die popmanipuleerder dop.

Toneelpoppe word dikwels gebruik om huishoudelike tonele, satiriese verwysings na politieke leiers of regeringinstellings op te voer. Reeds in *Handspring Puppet Company* se vroeë produksie van byvoorbeeld *Tooth & Nail* (1989)<sup>27</sup> is lewensgrootte poppe langs hul sigbare akteur-manipuleerders geplaas om die chaos in Suid-Afrika voor die verkiesing te probeer vertolk (Taylor 2009: 58). In *Handspring* se latere produksies soos *Woyzeck on the Highveld* (1992) en *Ubu and the Truth Commission* (1997) in samewerking met Kentridge, word akteurs ook teenoor popkarakters geplaas byvoorbeeld wanneer Ubu die krokodil, Niles, 'geheime' dokumente en skoene voer (Figuur 8.35) wat hy wil

---

<sup>27</sup> *Tooth & Nail* (1989) is deur Carol Steinberg, Nicola Galombick en Malcolm Purkey geskryf. Purkey het die regie vir hierdie produksie behartig en William Kentridge het die plakkaat ontwerp (Kohler 2009: 58).

"A life-size news photographer, whose body is wasted away in parts, bears silent witness to the violent life of a militant schoolgirl, her sangoma mother, a prophetic trade unionist, and a trio of yuppies. On the other side of town an opera-loving madam singing duets with her manservant shift the paradigm of despair." Vgl <http://www.handspringpuppet.co.za/handspring-productions/#tooth>

vernietig. Die popmaker het dus totale vrye teuels wanneer hy 'n pop vervaardig: hy is geensins ingeperk deur die beperkings wat die menslike anatomie en figuur bied nie, want die pop hoef nie na menslike wesens te lyk nie. In bogenoemde werk pas die krokodil direk aan by die onderliggende tema – dit is sy taak om die verbode dokumente te verorber en dit van die nuuskieriges weg te hou.

Toneelpoppe kan byvoorbeeld half-mens, half-dier-, asook mitologiese figure (byvoorbeeld Cerberus in *Ubu and the Truth Commission* (1997)) vertolk, sosiale of politieke kommentaar kan/mag lewer (en gewoonlik nie daarvoor vervolg word nie).<sup>28</sup> So byvoorbeeld help die *Muppet*-karakters in Suid-Afrikaanse toneelpop-produksie van *Sesame Street*, om die vooroordeel teenoor HIV-positiewe slagoffers te oorkom (Blumenthal 2005: 189, 193). Toneelpoppe kan ook gode, idiote en selfs wurms wees, hul kan kinders vermaak en volwassenes die skrik op die lyf jaag, hul kan tyd en ouderdom transendeer, weer en weer uit die dood ontwaak, sedes bewaar, asook politieke omkeer bewerkstellig. Toneelpoppe word dikwels deur regisseurs en pophanteerders gebruik om beide die storie te vertel en te vermaak, want hul ruimte is tussen die realiteit en fantasie. Die verteller kan in hierdie tipe teater verwys na 'n soort *voice over*-verteller, terwyl die poppe eerder die aksies van die storie opvoer of speel, dit wil sê hulle is eerder akteurs as vertellers.

Toneelpoppe kan nie op hul eie beweeg nie, maar word deur drade, toutjies en die hanteerder se stem gemanipuleer ten einde hul onderskeie rolle te vertolk en hul boodskap oor te dra. Vir Von Kleist is marionette verhewe bo lewende akteurs, want hul is meer grasieus omdat hul geen 'bewussyn' of 'oneindige bewussyn' het nie.<sup>29</sup> Gewone akteurs het heelwat tekortkominge teenoor toneelpoppe, want hulle kan net rolle speel wat fisies na aan hul eie liggaamsbou is, al word hul in groteske kostuums geklee of hewig gegrimeer.

---

<sup>28</sup> Alhoewel Kentridge nie juis komedie in sy teaterstukke aanbied nie, is komedie 'n belangrike toneelpopgenre, dink maar aan die grappige Britse paartjie, Jan en Tryn (oftewel *Punch and Judy*), wat uit die sewentiende eeu dateer. Gedurende dié 'absurde' poppekasvertonings gooi hy male sonder tal die baba by die venster uit, vermoor die polisieman of konfronteer selfs die duivel. Hierdie gedrag, houding en vrye sê is nie normaal nie, maar as die poppe dit beoefen, word dit aanvaarbaar. Vgl. <http://www.speckinspace.com/whatsit/history/> en <http://www.punchandjudy.org/mainframesethistory.htm>

<sup>29</sup> <http://southerncrossreview.org/9/kleist.htm>

Kentridge se eerste formele kennismaking met marionette was onder Madame Renée Citron tydens sy studies aan die Jacques Lecoq-skool. Julie Taymor (2001: 27) skryf dat Madame Citron fatsoen, vorm en substansie op só 'n wyse verstaan en gebruik het dat dit 'lewendig' (antropomorfisme) geword het, sodat bottels, besems en ballonne byvoorbeeld in dialoog kon tree. Hierdie objekte en popkarakters kon dus deur middel van hul bewegings, houding en liggaamstaal *praat*. Omdat die hooffunksie van die pop is om te vermaak; word hul ekspressie deur praat, sang en selfs giggel, moontlik gemaak.

Tradisioneel word poppe gewoonlik deur onsigbare hande en figure gemanipuleer en onder swart doek versteek, maar geleidelik het Kentridge met hierdie konsep en tradisie gebreek deurdat hy in produksies soos *Faustus in Africa!* (1995) en *Il Ritorno d'Ulisse* (1998) vir die gehoor gewys het hoe die popmanipuleerder(s) lyk en hoe hierdie manipulerings en bewegings van die poppe voortgebring word (Taylor (ed) 2009: 191; Marx 2009: 240-241). Kentridge laat homself as volg uit oor die dubbelspel van akteur en die pop (Christov-Bakargiev 1999: 19):

The process recalls Brechtian theatre: the actors focus on the puppets and the audience has a circular trajectory of vision from the puppets to the actors and back to itself. It's about the *unwilling* suspension of disbelief. In spite of knowing that the puppet is a piece of wood operated by an actor, you find yourself ascribing agency to it.

Kentridge het reeds aan *drawings for animation* vir sy *Woyzeck*-produksie begin werk toe *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris* vrygestel is (Taylor (ed) 2009: 182). Hy het toe al besef dat hy baie vinniger sy animasiefilm kan voltooi as hy toneelpoppe en akteurs in die voorgrond gebruik, terwyl sy getekende animasiefilm op die agterdoek geprojekteer word. Volgens Kentridge het die rowwe uitveeaksies wat met elke tekening gepaard gegaan het, rekord gehou van die verloop en proses van verloop en tyd en idee. Hy vervolg verder dat “smudges of erasure thicken time in the film, but they also serve as a record of the days and months spent making the film — a record of thinking in slow motion” (Rosenthal 2009: 67). McCrickard (2012: 18) skryf die tekenproses en die tekeninge is op sigself “extremely reflexive [...] they explain the process and the route to making the film”, terwyl die film elke stap uitwys om 'n reeks tekeninge te maak.

Volgens Kentridge is dit moeilik om met 'n projeksie wat agter jou afspeel te sinchroniseer want “the sensation is not that you are out of time, but rather that the

timing of the projection malevolently changes at will” (McCrickard 2012: 91). Kentridge beweer voorts dat soos die repetisies vorder, oefen hy minder en minder met die projeksies want dit is verbasend “how much rehearsal you need to give the appearance of being yourself”.

Die staaf-pophanteerder is tradisioneel nie vir die toeskouers sigbaar nie, maar in William Kentridge se produksie, *Ubu and the Truth Commission* en *Il Ritorno d’Ulisse* (1998) (Figuur 8.22 (a & b)) word daar weggedoen met hierdie gegewe. In hierdie produksie staan die pophanteerder(s) en die akteur wat die rol vertolk, langs die toneelpop op die verhoog – sien ter illustrasie die hond Brutus (Figuur 8.36) en Niles, die krokodil (Figuur 8.35), wat ook tot hierdie kategorie behoort (Marx 2009: 244).



**Figuur 8.22 (a & b)**

Stilbeelde uit William Kentridge se 2008-produksie van *Il Ritorno d’Ulisse*, Theatre Malibran, Venesië. Die toneelpop, Ulises, word hier deur die popmanipuleerder, Jason Potgieter hanteer; terwyl die sanger Jean-François Novellier, die linkerarm beheer (foto regs). Die animasieprojeksie (in die agtergrond in figuur 8.22 b) is deur William Kentridge

’n Verdere belangrike element by staafpoppe is die liggaamsbeweging van die pophanteerder(s) – as jy nie praat nie, moet jy stilstaan (Jones in Sichel 2009: 166). Deurdat die pop (en akteur) wat praat ook beweeg, bly die toeskouer in direkte visuele kontak met die produksie en kan die verhaalelement sodoende volg. Hierdie bewegingstekens is dus uiters belangrik by toneelpopvertonings — sien ter illustrasie die foto’s van die

Ulisses-toneelpop in *Il Ritorno d'Ulisse* produksie (Figuur 8.22 (a & b)) en die popmanipuleerder Louis Seboko wat die Woyzeck pop hanteer (Figuur 8.24).

#### 8.4.1 Meganiese poppe en die outomaton

Daar is egter 'n klinkklare verskil tussen toneelpoppe en outomatons: Toneelpoppe en marionette beweeg deur middel van menslike manipulerings (byvoorbeeld poppe wat met behulp van toujies of stawe gemanipuleer word), terwyl outomatons volkome meganies aangedryf word, deur byvoorbeeld van 'n masjien of ratwerkmeganisme gebruik te maak (sien hier ter illustrasie byvoorbeeld Duitse uurwerke). Hierdie masjientjies het 'n nuwe omgewing geskep waarbinne kunstenaars hul kreatiwiteit kon blootlê en beoefen. Die masjien is nie alleen as onderwerp gebruik nie, maar het ook die kunswerk geword. Gerhard Marx (2009: 238) beskryf hierdie oorgang as volg:

In general, the handmade object passes from maker to user, from sculptor to viewer, only as evidence, repository or product of the actions imposed on it by its maker. Often the highest goal of craft and skill is to attain invisibility, to hide the marks of manufacture. Within the modernist aesthetic, machine-made, industrially manufactured objects are most commonly as well as ideally made without evidence of construction in order to maintain the myth of an autonomous object, which loses its physical, visible object-nature in favour of its function.

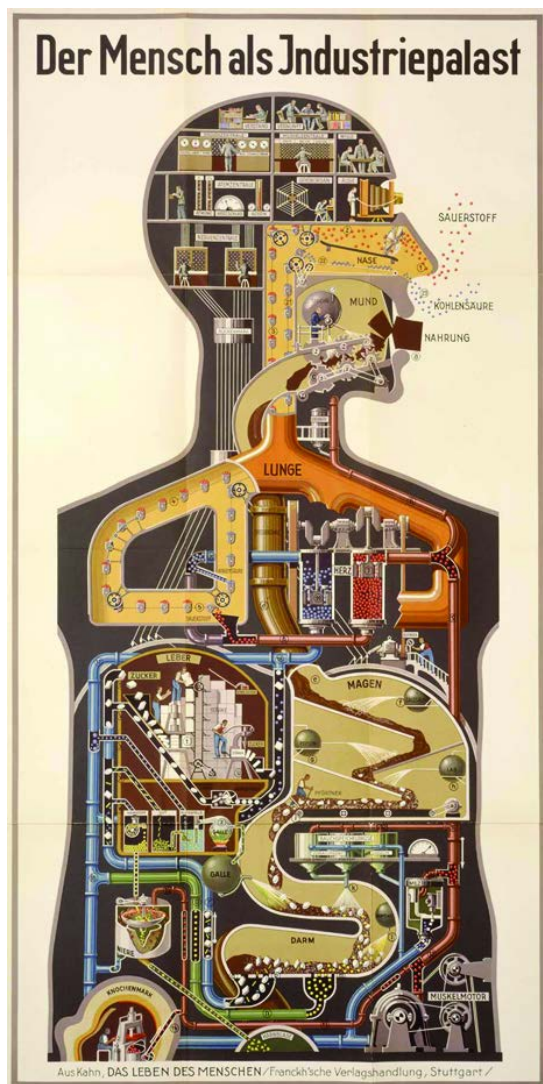
In die boek *De mechanisering van het wereldbeeld* (1950) beskryf Dijksterhuis hoe die belangstelling in wetenskap en moderne tegnologie reeds in die sewentiende eeu tot die meganisering van die wêreld gelei het. Wetenskapgeskiedenis omsluit vir hom die epistemologie en moet as rekord van toenemende kennis aanwas beskou word. Volgens Dijksterhuis moet die epistemologiese teorie noukeurig en wetenskaplik nagevors word sodat dit op enige dissipline en periode toegepas kan word (Tiles 1987: 152). Dijksterhuis voer aan dat daar onderskeid gemaak kan word tussen die antieke meganika van Aristoteles en Archimedes teenoor Isaac Newton se klassieke opvattinge rondom meganika.

Alhoewel die meganisering van fisika veel meer as 'n interne metodologiese kwessie van fisiese wetenskap geword het, raak dit kultuurgeskiedenis buite die wetenskaplike sfeer. As gevolg van hierdie intense belangstelling in meganisering (die skep van voorwerpe en objekte wat met die natuur kon meeding) gedurende die sewentiende eeu het die kragtige meganies-filosofiese denkskool, onder leiding van René Descartes, ontstaan. Volgens Bredekamp (1995: 39) kon Descartes nie die verskil tussen vakman-

vervaardigde en natuurlike voorwerpe waarneem nie, want “like other philosophers of nature, he too had been impressed by the *Kunstkammer*, [...] to depict the transition from natural formations to art forms”.

Christoph Asendorf (1993: 4-5) beskryf die duidelike klemverskuiwing in die mensmasjien tegnologie tussen die agtiende en negentiende eeue as volg:

In comparison with the eighteenth century, a shift in perspective has taken place. The body as a mechanical object has been replaced by the machine as a bodily object. If in the *homme-machine* the image of the machine was identical with that of the human body, then the consequences of this objectification become manifest in the image of the living machine: the separation of the body from the subject. [...] The rationality of the machine world is transformed into a mythology (Sussman 1999: 82).



**Figuur 8.23**  
Fritz Kahn se plakkaat, *Der Mensch als Industriepalast* (1926/1927)

Die agtiende-eeuse Franse fisikus en filosoof, Julien Offray de La Mettrie, het in sy *L'homme Machine* (1748) op Descartes se bewerings voortgebou en het hy ook die menslike wese as masjien verklaar. In Fritz Kahn<sup>30</sup> se plakkaat *Der Mensch als Industriepalast*<sup>31</sup> en boek verbeeld hy die mensmasjien (*homme-machine*), oftewel die “machine as a bodily object” en tref hy visuele vergelykings tussen menslike fisiologie en die werking van tegnologiese masjinerie (sien Figuur 8.23). Die komplekse funksies en werking van die menslike liggaam word in Kahn se plakkaat as geïndustrialiseerde kabinetruimte gevisualiseer en as ‘industriële paleis’ uitgebeeld waarbinne ou en nuwe tegnologieë versmelt.

Volgens Terpak (2001d: 266) is die woorde *outomaton/outomatons* van Griekse herkoms – *outomatos* – wat kortweg beteken “om op eie stoom te kan beweeg, self-aangedrewe te wees”.<sup>32</sup> Vir Freedberg (2009) is hierdie toestand van outomatisme eie aan die menslike kondisie, veral “on the neural substrate of human behaviour and feeling that subtend the particular [...] the neuroscience of movement and action. This is the field that allows us to plot the neutral substrate of imitation and the imitative basis of action understanding”.<sup>33</sup> Outomatons is egter nie ’n hedendaagse uitvinding nie – volgens oorlewering het die Egiptiese Memnon-standbeeld reeds in die vyftiende eeu v. C. eiehandig (sonder menslike hulp) geluide gemaak en sy voete met sonsopkoms en sonsondergang beweeg (Blumenthal 2005: 234). Soortgelyke wateraangedrewe meganiese wonders (simulasies van mense en diere) het ook in China en Mesopotamië voorgekom.

<sup>30</sup> Die Joodse humanis, Fritz Kahn was ’n Berlynse dokter en wetenskaplike wat veral bekend is vir sy geskryfte oor die moderne mens en die masjien. Sy vyf volume boek, *Das Leben des Menschen* (1922-31) is in die dertigerjare verban en verbrand. Vgl. <http://www.fritz-kahn.com/person.php?site=person&lang=de>

<sup>31</sup> Die kontemporêre kunstenaar Henning Lederer het ’n geanimeerde en installasiekunswerk, *The Industrial Palace (Der Mensch als Industriepalast)* gemaak wat op Kahn se *Der Mensch als Industriepalast* (1927) gebaseer is. Lederer het visuele kommunikasie aan die FH Düsseldorf (University of Applied Sciences) gestudeer; en later ’n MA (cum laude) in digitale kuns aan die Norwich University College of the Arts behaal. Werke uit hierdie periode (2008-2009) sluit onder meer in: *machinatorium*, *The Industrial Palace* en *DAXMA*. Vgl. [http://www.led-r-r.net/portfolio\\_2011.pdf](http://www.led-r-r.net/portfolio_2011.pdf)

<sup>32</sup> Vgl. byvoorbeeld die *Antikythera*-meganisme (National Archaeological Museum, Athene, Griekeland) – [http://www.namuseum.gr/museum/pressreleases/2012/pressrelease\\_hublot-en.html](http://www.namuseum.gr/museum/pressreleases/2012/pressrelease_hublot-en.html)

<sup>33</sup> Vgl. <http://actesbranly.revues.org/330>

In teenstelling met die toneelpop, is die meganiese pop en outomaton komplekse en gesofistikeerde meganiese toestelle of speelgoedmasjiene wat lewendige beweging en aksies soos naaldwerk kan naboots, byvoorbeeld *La Joueuse de Tympanon*-outomata<sup>34</sup> wat in 1772 deur Pierre Kintzing en David Roentgen vir Marie Antoinette gemaak is of die laat negentiende-eeuse verhoogoutomaton, *Nancy Animata*,<sup>35</sup> wat beheer word deur 'n handslinger onder die verhoog te draai.

Met verloop van tyd het die meganika van horlosies, uurwerke, ratwerkmeganismes en opwenspeelgoed al hoe meer gesofistikeerd geword en elemente soos balans, gewigte, rathefbome en magnete gebruik om lewende beweging te simuleer. Teen die negentiende eeu met die gepaardgaande tegnologiese vooruitgang en slim meganika het outomatons die speelgoed van verveelde aristokrasie geword. Wanneer die sleutel van die toestel gedraai is, het die poppe hul neuse gepoeier, op die maat van kastanjette gedans, musiek gespeel, skoelappers gevang en selfs gerook. Inderwaarheid is hierdie figuurtjies animatroniese meganiese speelgoed, oftewel robotagtige figuurtjies wat as 'n drie-dimensionele analogie vir skermanimasie beskou kan word.

Gedurende 1860 tot 1910, oftewel die “goue era van outomatons” het baie privaat outomatonmakers hul merk in Parys gemaak. Uit hierdie vakman-werksinkels het duisende uurwerke en meganiese, singende voëls gekom wat internasionaal versprei is. Hierdie rare Franse outomatons (Vichy, Roulet & Decamps, Lambert, Phalibois, Renou, Chapuis, Pierre Jaquet-Droz, en Bontems) is deesdae baie gesog onder versamelaars.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Die ratte, bewegende meganiese dele en opwensmeganisme van die *La Joueuse de Tympanon*-androidoutomata is netjies onder haar wye sytabberd versteek. Die figuur is 45 cm hoog en kan agt verskillende melodieë op die klavesimbel speel. Die outomata is gedurende die Franse Revolusie beskadig en dit is in 1864 deur Robert-Houdin gerestoureer. Vgl. <http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&NR=1&v=75CXFwgslsY>

<sup>35</sup> Vgl. [http://www.youtube.com/watch?v=k\\_g7ISS9nFA](http://www.youtube.com/watch?v=k_g7ISS9nFA). Sy is groter as lewensgrootte en is van papiermaché gemaak. Nancy se bewegings sluit in: beweging van haar oë en ooglede, sy draai haar kop en knik, sy buig haar arms en haar regterpols terwyl sy naaldwerk doen en draai en buig haar middellyf.

<sup>36</sup> As gevolg van die rariteitswaarde van 'n versamelaarsitem, die nie-beskikbaarheid en/of skaarsheid van 'n item (bv. kunswerke, ontwerpersklere en sportmotors) sal die prys en snobwaarde daarvan gevolglik dienooreenkomstig styg en bly styg. Die pryse van nuut-vervaardigde items daarteenoor word gewoonlik deur die produksiekoste van die item bepaal. Vgl. outomaton uitstalling, Museo della Bambola & della Moda infantile, Rocca Borromeo, Angera, Italië – <http://www.borromeoturismo.it/scripts/loc.php?lang=en&loc=rocca&page=rocca8>



'n Outomaton is 'n gemotoriseerde figuur of toestel (tipe model of 'intelligente' masjien soos 'n horlosie) wat dikwels menslike aksie en beweging nagmaak het (bykans in mimiek uitgevoer). Terpak (2001d: 266) skryf dit wil voorkom asof die outomatons op magiese wyse beweeg, maar inderwaarheid is hul "early examples of complex machines" wat van "levers, sets of counterweights, ratchet wheels functioning as cams, step-down gears, turbines, [...] interlocking parts to execute a predetermined sequence of actions or respond to encoded instructions" gebruik gemaak het. Sien ter illustrasie byvoorbeeld Dug North se draaimeganisme outomaton, *Machine the marvel: the transmutative hat trick* (2005) (Figuur 8.25).

Die meganika van die outomaton het sy oorsprong in die rariteitskabinette gehad. Stafford (2001: 6) beweer die "cosmos as displayed in the *Kunstkammer* was not so much a static tableau to be contemplated as it was a drama of possible relationships to be explored". Maar dit is veral die lewensgrootte, sittende Turkse skaakspeler van Wolfgang de Kempelen wat slegs enkele kere teen menslike opponente verloor het wat die publieke aandag getrek het (Terpak 2001d: 268). Stafford (2001: 45) beweer dat omdat hierdie voorafgeprogrammeerde, meganiese outomaton kon skaak speel, het dit "the preprogrammed sequencing of clockwork [surpass]. It could play chess and thus seemed capable of reasoning". Sussman (2001: 72, 73) beskryf die skaakspeler as 'n tegnologiese *mysterium*, 'n geheim wat wag om ontrafel te word. Hierdie intelligente, *performing* masjien het dus opgetree asof dit 'lewe' want dit kon sekwensiële besluite maak rondom watter volgende skuif gemaak moet word. Sussman (2001: 77) beskryf dit as: "the performance of the art of chess, in which thought itself is performed: a scientific form of enchantment and the most rational of entertainments". Die skaakspeler is inderdaad 'n masjien.

In Walter Benjamin (1982: 255) se *Theses on the philosophy of history* gaan hy uit van die veronderstelling dat De Kempelen se outomaton-skaakspeler deur 'n dwerg beheer is wat binne 'n kas binne 'n volgende kas versteek was en die arm en hand van die vals masjien met behulp van toutjies beheer en beweeg het. Benjamin gebruik hierdie agtiende-eeuse skaakspeler as allegorie vir die geskiedenis met "historical materialism" as die meganiese werktuig en die versteekte dwerg as die versteekte menslike faktor van die Kabbalistiese teologie. Benjamin (1982 [1950]: 255) vervolg "One can imagine a philosophical counterpart to this device [...] it can easily be a match for anyone if it

enlists the services of theology”. Vir Benjamin is twee punte van hierdie tesis belangrik, want hy beskryf die geslaagde kombinasie van die dwerg met die teologie en die marionet met die materialisme. Die skaakspel van die Turk of die historiese materialisme kan slegs volgens die daaraan verbonde beperkings die geskiedenis verklaar, terwyl die versteekte dwerg/teoloog benodig word om die geskiedenis as katastrofies te sien waarin oorblyfsels uit die rommel steeds die Messiaanse *Jetztzeit* kan openbaar. Die utopiese siening kan net volgehou word as die klem op ‘wen’ geplaas word – selfs in die toekoms.



**Figuur 8.24**

Die pophanteerder, Louis Seboko beheer die Woyzeck-staafpop tydens ’n vertoning van *Woyzeck on the Highveld*, in Brisbane, Australië, 2008

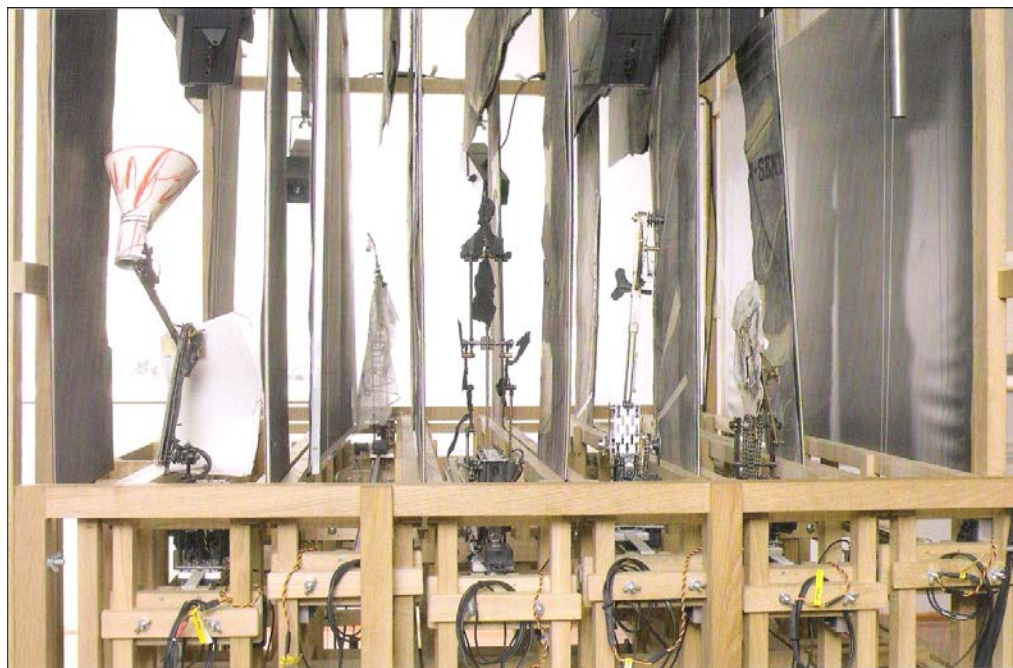


**Figuur 8.25**

Die kontemporêre outomatamaker, Dug North se draaimeganisme-outomaton, *Machini the marvel: the transmutative hat trick* (2005)

Die beweging en spraak was egter beperk – slegs dié geslote gemotoriseerde bewegings en spraakopnames wat vooraf elektronies of meganies geprogrammeer (sekwensieële opwen-siklus) is, was moontlik. Wanneer die outomaton opgewen is soos ’n horlosie kon dit slegs die ratbewegings namaak wat vooraf bepaal is. Terpak (2001d: 266) bevestig dit deur haar bewering: “[The automata] execute a predetermined sequence of actions or respond to encoded instructions. Their activities resulted from the carefully contrived movement of water, air, heat, and mechanical components”.

Die outomaton het 'n tipe masjienmeganisme wat die speelding animeer – hierdie selfbewegende tipe figure/poppe kan magneties en/of meganies (deur byvoorbeeld van sand,<sup>37</sup> saamgeperste lug, gewiggies, ratte, 'n ou fonograafmotor,<sup>38</sup> 'n opwenmeganisme en/of om van spiraalvere gebruik te maak) gekontroleer word. Sien die outomatons van internasionale kunstenaars soos Dug North, Tom Haney,<sup>39</sup> Chris Chomick en Peter Meder<sup>40</sup> en die Suid-Afrikaanse kunstenaar, William Kentridge wat meganiese papieroutomatons vir sy produksie, *Black box/chambre noire* gemaak het.



**Figuur 8.26**

Sy-aansig van William Kentridge se miniatuurverhoogmodel vir *Black box/chambre noire* (2005) wat die werking van die miniatuurteater en ses verskillende outomatons in hul onderskeie bane aantoon

#### 8.4.1.1 *Black box/chambre noire* (2005)

William Kentridge se gemeganiseerde miniatuurteater, *Black box/chambre noire* (2005) het bestaan uit kinetiese beeldhouwerke, tekeninge, projeksies en “haunting music, contains a fractured narrative that is both prophetic and commemorative” (Law-

<sup>37</sup> Byvoorbeeld *Leotard the French trapeze artist*, vervaardig deur Brown, Blondin & Co, London in 1860 (Burton 1996:168).

<sup>38</sup> Vgl. <http://www.automatadolls.com/inside.htm>

<sup>39</sup> Vgl. <https://www.facebook.com/pages/Tom-Haneys-Artwork/329467316176> en <http://www.tomhaney.com/index.html>

<sup>40</sup> Vgl. <http://www.chomickmeder.com/>

Viljoen 2007d: 158). Die sentrale tema van *Black box/chambre noire* strek verby die brutale Herero-slagting<sup>41</sup> in Suidwes-Afrika (*Deutsch-Südwest*, tans Namibië) om die verband tussen kolonialisme en die *Aufklärung* of *Enlightenment* waardes aan die lig te bring soos waargeneem in die opera, *The Magic Flute*, Duitsland se teenwoordigheid in Afrika, en Suid-Afrika se betrokkenheid in die Namibiese geskiedenis. Die koloniale brutaliteit word deur 'n kombinasie van kinema, teater en poppeteater binne die bestek van 13 kort bedrywe deur Kentridge aangebied.

Van Kentridge se vroeë tot sy meer onlangse werke met 'n prosessietema word die prosessie bykans soos klein bewegende masjientjies gehanteer. Aanvanklik was die figure in die prosessie- of optogtekeninge van mense soos byvoorbeeld in sy film *Mine*. Kentridge beweer dat "... images of crowds emerged in my work in 1989, the year of the start of the political thaw in South Africa when, for the first time in my memory, huge political processions surged through the streets" (Christov-Bakargiev 1998: 67). Met verloop van tyd is mensprosessies vervang deur prosessies van stokke, passers, kamera-driepote, alfabetletters, nommers en ander voorwerpe. Hierdie lewelose stukies materiaal is vermenslik deurdat hy hul in rye, die een agter die ander laat loop terwyl hulle hul besittings saamdra. Hierdie 'lewelose' voorwerpe beweeg moeiteloos voort. Deur hul prosessies, demonstrasies (stakings) en hul loop- en bewegingsaksies simuleer hierdie objekte en figurante, menslike beweging. Kentridge het dus net soos die filmpionier Méliès lewe en beweging aan lewelose voorwerpe soos meubels toegeken sodat hul in hul meganiese bane oor die verhoog kon beweeg (Figuur 8.26).

Vir sy werk *Black box/chambre noire* (2005) maak Kentridge van die diens van twee meganiese verhoogtegnici, Jonas Lundquist en Ronald Hallgren (programmeerder),

---

<sup>41</sup> Aan die begin van die twintigste eeu het die Herero's onder leierskap van Samuel Maherero in opstand teen die Duitse kolonialisme gekom. Maherero het sy soldate opdrag gegee om weerbare Duitse mans aan te val, maar die vroue, kinders, Boere, Engelse setlaars en ander nie-Herero inwoners in die streek met rus te laat. Die Duitse keiser het die goewerneur, Theodor van Leutwein, te swak geag om die krisis te beheer en so word generaal Lothar von Trotha gestuur om die opstand te onderdruk. Van Trotha se doel was nie om die opstand tot 'n einde te bring nie, maar eerder die moeilikheidmakers uit te wis. Op 11 Augustus 1904 vind die Slag van Waterberg plaas waar die Herero's eindelijk voor die Duitsers vlug. Von Trotha laat net een ontsnaproete deur die Omaheke-woestyn vir die vluggende Herero's. Die gevolg is dat duisende weens honger en dors gesterf het. Die Namamense het by die Herero-opstand aangesluit. Von Trotha het die Herero en Nama vroue en kinders na dwangarbeidkampe gestuur waar nog duisende gesterf het weens sy *Vernichtungsbefehl* (uitwissingsbevel). Volgens statistieke van die 1911-sensus blyk dit te wees dat slegs 9 800 van 20 000 Nama's en 15 000 van die 80 000 Herero's hierdie volksmoordslagting oorleef het (Law-Viljoen 2007d: 158).

gebruik. Saam skep hul 'n verhoogmodel (miniteater/verhoog), twee projeksies, ses meganiese figuurtjies en sowat 50 tekeninge. Alhoewel die *Black box/chambre noire*-verhoogmodel baie na 'n tradisionele poppekas-teater lyk (op vooraansig) is daar ses horisontale spore op die vloer van die verhoog. Hierdie spore strek tot by die agterdoek. Elke horisontale spoor het 'n gaasskermdekor bevat waarop tekeninge en voorwerpe/items van ander media vasgeheg is (Figuur 8.26). Wanneer die ligte verdof word, het die 20-minuutlange vertoning begin. Die geanimeerde film is op die hele teaterverhoog geprojekteer (Figuur 8.27) terwyl die ses handgemaakte outomaatpoppe elkeen in hul eie spoor beweeg het. Terwyl die onderskeie figuurtjies op hul meganiese spore beweeg het, is gedeeltes uit die musiek van Mozart se *Die Zauberflöte* (K620) met tradisionele Namibiese liedere gekombineer as agtergrondmusiek.



**Figuur 8.27**

Stilbeeld uit William Kentridge se *Black box/chambre noire*-produksie.  
Let op die animasiebeelde wat bo-oor die toneeldekor en outomatons geprojekteer word

Dit wat visueel vir die toeskouersgehoor aangebied word, is 'n kombinasie van 'n geskiedenisles, kultuur- en maatskappykritiek en Freudiaanse psigoanalise. Die toeskouer word genoop om na die abstrakte outomaatfiguurtjies te kyk en hul eie afleidings te maak van wat hul sien. Ses karakters word verbeeld, te wete:

- 'n megafoonman wat as verteller optree (Figuur 28 a). Die Griekse oorsprong van die woord 'megafoon' kan as volg verduidelik word: *mega* verwys na *groot* terwyl *foon* na *luister/hoor* verwys. In die *Trauerarbeit*-tekening teken (Figuur 8.29 en Figuur 8.30) Kentridge die magdom klanke deur reguit lyne (harde klanke) en krabbels (genuanseerde klanke) wat visueel daaruit voortborrel omdat klank hierdie medium ontbreek.



**Figuur 8.28 (a & b)**

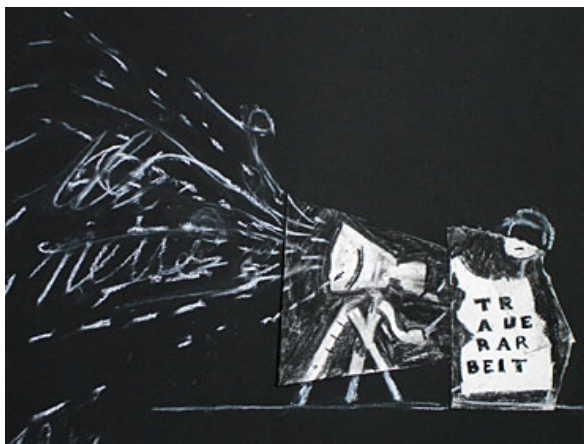
Twee van die ses outomatonkarakters uit William Kentridge se *Black box/chambre noire*-produksie: 'n man met 'n megafoon (links) en 'n ontploffende skedel (regs)

Om te treur, te rou of smart te ervaar of te beleef kan na gebeure soos die verlies van 'n geliefde persoon of 'n dier, of 'n toestand van verlies aan geheue verwys. In Freud se essay, *Trauer und melancholie (Mourning and Melancholia)* (1915-1917), ondersoek hy die konsepte van smart en rou aan die hand van oorlogsbelewensisse en verklaar dat die individu verarmd voel as gevolg van 'n buitengewone verarming van sy ego. Alexander en Margarete Mitscherlich het die smart-en-rou-ondersoek verder gevoer in hul boek *The Inability to Mourn*.<sup>42</sup> Om die verlede te kan aanvaar, moet die gebeure onthou, herhaal en deurgewerk

<sup>42</sup> In hierdie boek beweer die skrywers dat 'n periode van rou noodsaaklik vir die jong Duitse generasie is, want hul moet kan herstel van die oorlog en die Nazi-geweld.

word. Volgens Mitscherlich (1975: 14, 15) is onthou kortstondig al bevat dit elemente van angs, wreedheid en emosies; daarom moet dit herhaal word “to overcome the instinctive and unconscious self-protective forces of forgetting, denying, projecting, and other similar defence mechanisms”.

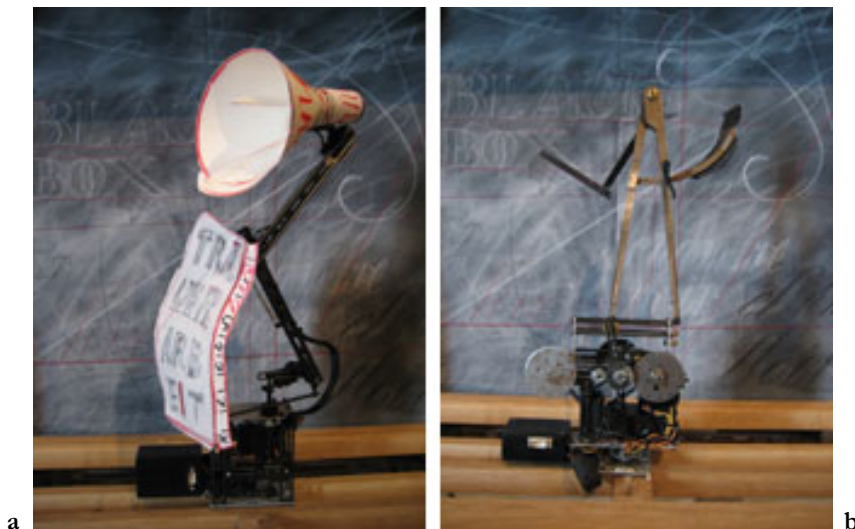
Die megafoonman-masjien daarteenoor betree die verhoog en beweeg heen-en-weer daaroor terwyl hy ’n plakkaat met die woord *Trauerarbeit* dra vir die toeskouersgehoor om te sien (Figuur 8.29 en Figuur 8.31 a). Volgens Frieling (2009: 164) kan hierdie *Trauerarbeit*-masjien draai en “things would come out of it”. Kentridge het met behulp van teater tegnologie Freud se konsep van *Trauerarbeit* (die verwerking van die verlies van ’n geliefde of *grief work*) herformuleer tot “an endless work of projection and repression, loss and memory” (Frieling 2009: 164). Volgens Eng & Kazanjian (2002: 245) bestaan die “work of mourning” (*Trauerarbeit*) uit die bewustelike samevoeging van geheuefragmente (“bit by bit”) en ondersoek hul onder meer temas soos slawehandel, apartheid, volksmoord, oorlog, diaspora, migrasie, selfmoord en siekte aan die hand van smart en rou wat daarmee gepaard gaan.



**Figuur 8.29**  
Tekening [*Trauerarbeit*] vir die  
*Black box/chambre noire*-installasie (2005)



**Figuur 8.30**  
William Kentridge se ets, *Trauerarbeit*



**Figuur 8.31 (a & b)**

Kentridge se *Trauerarbeit*- (links) en verdeelpasser (regs) automatons tydens die *Black box/chambre noire*-uitstalling in die Moderna-museet, Stockholm (3 Februarie – 15 April 2007)

Die sentrale tema rondom die woord *Trauerarbeit* verwys na die historiese melankolie weens onvoldoende rou. Ondanks gebeure soos die massaslagting van die Herero's, die val van apartheid en die ANC se algehele oorwinning tydens die Suid-Afrikaanse verkiesings in 1994, kom daar steeds voortdurend verwysings na hierdie feite/gebeure voor omdat daar nie 'n proses van ware rou (*Trauerarbeit*) plaasgevind het nie. Volgens Christov-Bakargiev (2009: 112, 113) is hierdie ontkenning “an outward impulse to understand the world at large as well as an inner search into the self (or selves) as it appears and disappears, endlessly torn apart and recomposed” vir Kentridge. Deur sy kunswerke poog Kentridge om die betekenis en motiverings agter die politieke en kunsimpulse van die twintigste eeu te bevraagteken deur te konsentreer op “forms of self-reflection, looking back at his own past with both relief and nostalgia” Christov-Bakargiev (2009: 113);

- 'n deurskynende Herero-vrou wie se liggaam deur 'n spiraalveer gevorm is. Sy dra 'n deurskynende hooftoisel van gaas wat volgens Herero-styl gedraai is;
- 'n meganiese man gevorm uit 'n stuk papier wat die aksie van hardloop verrig (Figuur 8.28 links);
- 'n stel verdeelpassers bestaande uit 'n meetarm, meetkoppe (skedels) en geografie (Figuur 8.31 b);
- 'n ontploffende skedel wat net 'n klein rukkie op die stel vertoef (Figuur 8.28 – regs);



- 'n tweede Herero-vrou wat gevorm is uit 'n Duitse skaal waarop posstukke geweeg is (ca. 1905).

Die tematiek van *Black box/chambre noire* wentel rondom die opdrag wat Kentridge van die Deutsche Bank en die Solomon R. Guggenheim Foundation ontvang het om die Duitse koloniale geskiedenis in Afrika te verbeeld. Terselfdertyd was Kentridge reeds met sy *Towerfluit*-projek besig. Gevolglik het die twee projekte oorvleuel en mekaar wedersyds geïnspireer. Die 1:10 skaalmodel van die operaverhoog vir *The Magic Flute* wat Kentridge gemaak het, het hy geïnkorporeer by sy visuele beelde vir *Black box/chambre noire* en voorts getransformeer.

Die titel, *Black box/chambre noire* verwys moontlik na die volgende drie verwysings- of assosieeringsmoontlikhede:

- 'n Vliegtuig se vlugopnemer (*black box*) wat data gedurende 'n vlug registreer en opneem. Hierdie informasiebande bewaar die meganiese en menslike verloop van elke vlug vir latere kontrole en kan baie handig te pas kom na 'n vliegtuigongeluk, omdat daar weer na die vlug se laaste oomblikke geluister kan word om moontlik die oorsake van die ongeluk te bepaal. Die vlugopnemer kan gesien word as metafoor vir die menslike geheue, in die sin dat dit gebeurde en volgorde van gebeurde bewaar. Hierdie opgeneemde en bewaarde data kan herwin of onthou word sodat dit wat verby is en in die verlede voltooi is weer in oënskou geneem kan word;
- Die donker binnekant van 'n fotokamera (*camera lucida*)<sup>43</sup> – hierdie sentrale kameraruimte strek van die oogstuk tot by die lens. Deur die kamera na enige toneel of persoon te rig, laat die sluitertog deur die lens sodat die beeld op die film vasgelê kan word. In fotografiese konteks verwys donkerkamer ook na die plek waar die film ontwikkel word. In rolprentkonteks verwys die donkerkamer eerder na die rolprentteater waar die film vertoon word.
- 'n Miniatuur swart/donker verhoogruimte waar 'n opvoering gaan plaasvind. Die installasie bevat 'n teaterverhoogmodel asook die karakters en animasieprojeksies. Die karakters is klein gemeganiseerde outomatons en ander

---

<sup>43</sup> Vgl Barthes se boek *Camera lucida: reflections on photography* (2000) wat oor fotografie handel.

voorwerpe wat saam met die projeksies die verhoogruimte vul. Net soos by die vroeë rolprent- en vaudeville-vertonings is die skaduwees getransformeer.

#### 8.4.2 Multimedia-tegnologieë en verhoogproduksies

Packer & Jordan (2001: xiv) sê multimedia is nie 'n uitvinding nie, maar 'n deurlopende ontdekking van die een en twintigste eeu wat berus op die soeke na nuwe tegnologie van hoe die denke van ingenieurs, wetenskaplikes, musici, teoretici en kunstenaars “universes [...] fit together and interact” binne en met 'n nuwe medium (skerm, beeld, teks, klank, beweging) vorendag kom en wat “appeal to all the senses simultaneously [...] and] mimic and enhance the creative capacities of the human mind” (Packer & Jordan 2001: xvi). Volgens Bolter & Grusin (1999: 41, 42) het die kunstenaar, multimedia-programmeerder of webontwerper daarna gestreef om die toeskouer sover te kry om die medium te erken en daarin te deel – hierdie verhoudings wissel van blote jukstaposisie tot totale absorpsie, want “we understand media through the ways in which they challenge and reform other media, we understand our mediated selves as reformed versions of earlier mediated selves” (Bolter & Grusin 1999: 232).

Volgens Packer & Jordan (2001: xxxvi) “integration [...] is the foundation of multimedia” en is die kombinerings van verskillende media (*Gesamtkunstwerk*) tot 'n enkel kunswerk intrinsiek tot multimedia-praktyke. Daarby voeg hul elemente soos interaktiwiteit, hipermedia, immersie en die byvoeging van die narratiewe. Bolter & Grusin (1999: 5) gebruik die term ‘remediation’ om na die ontwikkeling van multimediale tekste (soos films, museumuitstallings en uitvoeringskuns) te verwys en dat ons kontemporêre kultuur, ideaal gesproke, alle spore van mediasie wil verwyder, want “... it wants to erase its media in the very act of multiplying them”. Reck (2007: 142) beweer tereg dat die kunstenaar beslis nie meer 'n geïsoleerde ontdekker is nie, maar ook medegebruiker van die verskillende media geword het. Reck (2007: 142) skryf voorts dat die kunstenaar se ateljee gevolglik “extends to a more complex basis of realization, the cooperative structures of which increasingly correspond to those involved in the production of a film”.

Christine Paul (2007: 251) skryf in haar essay: ‘The myth of immateriality: presenting and preserving new media’, dat mediawerke “constitute a shift from object to process and differ substantially from previous process-orientated or dematerialized art forms”

en vervolg dat dit tot 'n aantal konseptuele, praktiese en filosofiese standpunte en uitdagings aanleiding kan gee. Kentridge se nuwe-mediawerke omvat ook multidissiplinêre media en multimedia soos teater, film, animasie, poppeteater en hy staan dikwels krities teenoor aspekte van die nuwe-mediawerke, alhoewel hy dit geslaagd met sy *drawings for animation* gekombineer het.

Paul (2007: 253, 254) beweer voorts dat hierdie nuwe-mediawerke meer klem plaas op die konteks omdat dit belangrik is wat vertoon word, waar dit vandaan kom en die logika daaragter. Sy voeg by dat geslaagde nuwe-media aanbiedings die toeskouers met genoegsame inhoud moet laat sodat hulle die grondbeginsels van die proses-georiënteerde sisteem verstaan, al is dit hoe kort.

#### 8.4.2.1 *Woyzeck on the Highveld* (1992)

In 1992 het Kentridge die eerste keer met *Handspring Puppet Company* saamgewerk en sy multimedia-produksie, *Woyzeck on the Highveld* opgevoer.<sup>44</sup> Die oorspronklike dramateks is deur die Duitse dramaturg, Georg Büchner, geskryf. Büchner se onvoltooide teks is gebaseer op 'n ware verhaal van 'n verarmde pruikmaker, haarkapper en graveerder wat na die geboorte van sy buite-egtelike kind by die weermag in Leipzig aansluit. Wanneer Woyzeck op 'n vrou verlief raak, word hy bewus dat sy ook verhoudings met ander soldate het, en hy steek haar tydens 'n woedebui met 'n mes dood. Die sentrale tema in Büchner se Woyzeck-verhaal is die uitbuiting van die armes deur die regerende adelstand – hierin bevraagteken hy redelikheid en morele skuld. Büchner was self woonagtig in die feodale staat, Darmstadt. Omdat Büchner nie met hierdie feodale stelsel saamgestem het nie, het hy gevolglik 'n revolusionêre aksiegroep in die lewe geroep wat pamflette onder die inwoners versprei het om hul van menslike swaarkry en smart bewus te maak. Kentridge sê dat Büchner se teks nie alleen binne die konteks

---

<sup>44</sup> Hierdie teaterproduksie (met Kentridge as regisseur 1992 en 2008) is 'n verwerking van die Duitse dramaturg, Georg Büchner (1813–1837) se drama, *Woyzeck* (1837). *Woyzeck* is op die ware, maar treurige verhaal van die pruikmaker, Johan Christian Woyzeck, gebaseer – hy is in 1824 tereggestel (Taylor 2009: 30). Nadat hy by die weermag in Leipzig aangesluit het, raak hy op 'n vrou verlief en word in die proses die vader van 'n buite-egtelike kind. Met verloop van tyd kom hy agter dat sy geliefde, Christiane Woost, hom met ander soldate verneuk het. In 'n oomblik van jaloerse wraak steek hy haar met 'n mes dood. Sy straf vir hierdie passiemoord: onthoofding. Dié epiëse verhaal was onvoltooid toe Büchner in 1837 aan tifuskoors gesterf het. Woyzeck was ook die inspirasie vir vele produksies met dieselfde titel, waaronder Alan Berg se opera, *Woyzeck* (1915/1925); en Werner Herzog se film, *Woyzeck* (1979). Woyzeck videobeelde te sien by: [http://www.youtube.com/watch?v=UvUK3GJdOHk&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=UvUK3GJdOHk&feature=player_embedded)

van negentiende-eeuse Duitsland beskou moet word nie, want soortgelyke omstandighede soos swaarkry en onderdrukking kom ook in Suid-Afrika voor (Christov-Bakargiev 1999: 112).

Gevolglik het Kentridge Büchner se teks aangepas om binne die Suid-Afrikaanse konteks en fisiese ruimte, spesifiek Johannesburg as industriële stad in 1956 te pas. Hy het ook die titel dienoooreenkomstig verander na: *Woyzeck on the Highveld*. In hierdie drama word temas soos klas, geslag, angs, frustrasie en skuld ondersoek en aangespreek. Hy is 'n swart migrerende werker wat in 'n leë, geïndustrialiseerde landskap rondwaal. Hy werk vir die Kaptein en raak op 'n prostituut, genaamd Maria, verlief — sy noem hom Harry.<sup>45</sup> Die verhaal is gebou rondom die swak ekonomiese, sosiale en persoonlike omgewing waarin Woyzeck, Maria en hul baba hul bevind. Terwyl Maria verlangend en teleurgesteld in haar handspieëltjie kyk, staar haar baba haar aan vanuit sy bedjie. Omdat sy gefrustreerd was met haar verhouding met Harry [Woyzeck] as 'n arm soldaat, het sy vir haar 'n myner as minnaar gekry en het gevolglik baie meer tyd voor die spieël deurgebring – in hierdie tonele word die ma se verhouding met haar jong baba en 'n spieël tot 'n driemanskap gevoer.

Gewoonlik word regte babas nie op die verhoog gebruik nie. Hul gedrag is onvoorspelbaar en hul regte word beskerm. In Kentridge en *Handspring* se *Woyzeck*-produksie word die baba en sy ouers deur toneelpoppe gespeel: “It allows for a shared existential reality between the adults and their infant. All are dolls claiming our regard as fully human subjects” (Taylor (ed) 2009: 29). Die gehoor aanvaar hul dus as akteurs was soos lewende akteurs hul brose storie op die verhoog vertolk (Marx 2009: 247).

Met verloop van tyd ontdek Woyzeck dat Maria hom met die myner (sy opponent) verkul: “He [Woyzeck] is a combination of tenderness and violence, and is constantly frustrated at his failure to inhabit his own complexity. The physical prowess of his erotic rival amplifies this self-alienation” (Taylor (ed) 2009: 30-31). Deur middel van Kentridge se sterk ekspressiewe geanimeerde tekening word Woyzeck se denke vir die

---

<sup>45</sup> Kentridge gebruik dikwels die naam Harry vir 'n ontvreemde karakter. Hierdie Harry is geskoei op Derek Buys, wat in Bertrams woon (Benzra 2001: 16). Kentridge sê die volgende rakende Harry: “At one stage in his life he was a maths teacher, but now he is essentially, I suppose, a down-and-out hobo, very much known in the area, very much based in the area, and I have used him as a model for a number of drawings and pictures” (Christov-Bakargiev 1998: 87).

gehoor blootgelê. In hierdie produksie word die teateruitvoering en geprojekteerde tekeninge tot sintese versmelt. Hierdie komplekse uitruil van liggaamshoudings (deur die toneelpoppe) en die getekende aksie van Kentridge se *drawings for animation* asook die gehoor se emosionele en intellektuele betrokkenheid dra by tot die geslaagde vertolking van Büchner se toneelteks. In 'n oomblik van waansin en jaloesie steek Harry vir Maria met 'n mes dood terwyl sy die baba op haar rug abba. Die eens rustige Hoëveldse township-omgewing verander en eindig eensklaps wanneer 'n rooi agterdoek — as simbool van die dood — bokant die verhoog verrys.

In hierdie multimedia-produksie kombineer Kentridge handgekerfde poppe, skadu-poppe, *drawings for animation*, akkordeonmusiek geskryf en uitgevoer deur Alfred Makgalemele en Mike van Graan, bykomende musiek geskryf deur Edward Jordan en Steve Cooks en lewende akteurs op die verhoog. In hierdie produksie word drie vlakke (verlede, hede en toekoms) van tyd en ruimte tot 'n grootse multimedia-wedervaring gekombineer: Terwyl Kentridge se *drawings for animation*-film op die agterdoek geprojekteer word, speel en vertolk die marionette en lewende akteurs die teks in die voorgrond. Kentridge laat hom as volg uit oor sy nuwe wedervaringe met marionette (Christov-Bakargiev 1999: 112):

Each day of rehearsal has brought revelations of the things that puppets can do better than their living counterparts (try training a rhinoceros to write or an infant to fly on cue). Also worth watching out for is that strange condition where the manipulation of the puppet is completely transparent, where, in spite of seeing the palpable artificiality of the movement of the puppet, one cannot stop believing in the puppet's own volition and autonomy.

Deurdat hy die bewegende figure van die geprojekteerde animasiefilms (*drawings for projection*) met die lewendige spel (*agency*) van die pop en manipuleerder gekombineer het, het die beweging en outonomie van die marionet al belangriker geword. Voorts het daar denkbeeldige dimensies van beweging — beweging van betekenis, konflik, intrige en verhaal ontstaan. Volgens McCrickard (2012: 51) kon Kentridge nie aanvanklik daarin slaag om die pophanteerders/manipuleerders in *Woyzeck* te verbloem nie, maar met verloop van tyd het hy homself eindelijk daarmee versoen. Net soos die hardnekkige houtskoolmerke van sy houtskooltekeninge waarmee hy maar moes gelief neem, het hy ook vrede gemaak met die sigbare popmanipuleerders wat hy uiters geslaagd by die multimediiawerke geïnkorporeer het.

Voordat die pophanteerder en sy toneelpop die verhoog betree moet hy een word met die pop, die karakter en die beweging wat hy verbeeld. Die eens 'lewelose' toneelpop verkry sogenaamd 'lewe' wanneer dit die verhoog betree. Adrian Kohler sluit hierby aan in die artikel, *Puppetry for adults*.<sup>46</sup>

What makes a good puppeteer is someone who is able to surrender what they can do with their own body into the figure on their arm and trust that they can communicate with an audience. A lot of actors can't do that, they can't let go. [...] Sometimes they say puppets are for shy actors, but there is a sympathy you get from the audience when you perform a puppet well that you don't get when you're acting a part. Also the puppet itself is built only to play that character, nothing else.

Kentridge gebruik houtskoolanimasies wat op die agterdoek geprojekteer word om die opvoering donkerder en teatermatig te maak. Die karakters beweeg tussen fiktiewe ruimtes. Die akteurs, hanteerders en poppe bly egter op dieselfde fisiese verhoogruimte. Wanneer Woyzeck sy werkgewer, die Kaptein, se tafel met borde dek, word 'n video bokant sy kop vertoon wat hierdie dek-aksie na-aap. Sodoende dryf hierdie video nie alleen die spot met die aksie nie, maar neem in ander gevalle die aksie totaal oor. Hierdie videofilm lewer dus op die verskillende realiteitsvlakke kommentaar op die poppe-aksie in die voorgrond.

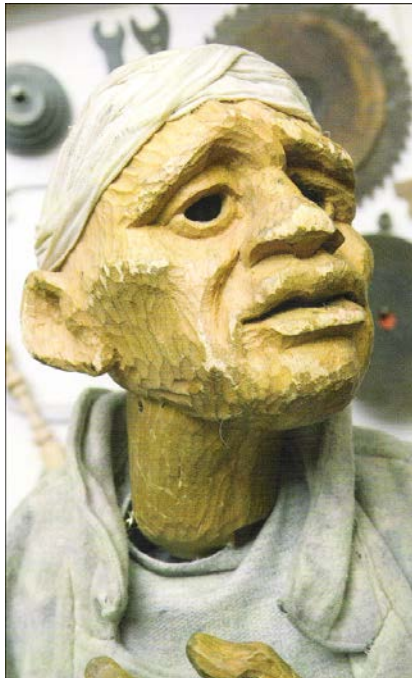
Die visuele sinspel word tot die spits gedryf wanneer die Duitse dokter en kaptein hul sigare en pype aansteek en begin rook. Die twee rokende poppe mimiek die rookaksie (die poppehanteerders/akteurs lewer werklike klankeffekte). Hul blaas houtskoolgetekende en geanimeerde swart rookringe die lug in. 'n Volgende geval kom voor wanneer die dokter sy stetoskoop teen Woyzeck se oor druk: 'n voorstelling van Woyzeck se oor verskyn op die videoskerm, terwyl die klank van die *mbaqanga* hoorbaar word.<sup>47</sup> Wanneer die dokter die stetoskoop teen sy eie oor druk, hoor hy akkordeonmusiek en die gespin van 'n kat. Kentridge wil moontlik hiermee suggereer dat die twee karakters teenoorstaande klanke hoor: Woyzeck hoor die geblaf van 'n hond wat hom moontlik waarsku teen gevaar terwyl die dokter die strelende klanke van die akkordeon beleef. Kentridge gebruik ook 'n stetoskoop in sy animasiefilms *Mine*

<sup>46</sup> Vgl. <http://www.news.com.au/couriermail/story/0,23739,234782275003423,00.html>>

<sup>47</sup> Die *mbaqanga*-musiek wat in die disko's en sjebeens hoorbaar is, vang die township-gees vas. "An African music mode which originated in Sophiatown, Johannesburg [...] Allen Kwela's music is jazz with a strong Africa accent – the mixture of jazz and township music known as mbaqanga" (Branford 1987: 216).

(1991) en *History of the main complaint* (1996) gebruik om die toeskouer bewus te maak van klanke en herinneringe uit die hoofkarakter, Soho se verlede. Die video-animasie is saamgestel uit houtskooltekeninge van 'n Suid-Afrikaanse dorpsgemeenskap binne die leë Hoëveldse landskap met voorstellings soos 'n geweer, 'n gestileerde beentekening, woorde en konstellasies wat in die hemelruim sigbaar word.

Adrian Kohler en Basil Jones van die *Handspring Puppet Company* staan aan hoof van die span akteurs en poppehanteerders soos Lois Seboko, Busi Zokufa en Tale Motsepe. *Handspring* se vernuftig gemaakte skadu- en staafpoppe (*rod puppets*) se spel word ondersteun deur Kentridge se geanimeerde *drawings for projection*-projeksies en die popmanipuleerders-cum-akteurs.



a



b

**Figuur 8.32 (a & b)**

Die *Woyzeck*-pop deur Adrian Kohler (detail links) en regs, *Woyzeck* met Kentridge se animasie in die agtergrond tydens die 2008-produksie van *Woyzeck on the Highveld* (1992), by The Market Theatre, Johannesburg

In die *Woyzeck*-produksie is die poppehanteerders en hul poppe tegelykertyd met Kentridge se geanimeerde tekeninge op die verhoog (Figuur 8.32 b). Die animasiefilm verbeeld nie alleen die agtergrondlandskap (visueel sigbaar) nie, maar ook wat die karakters dink (onsigbaar), droom en na kyk. Hierdeur word die verskillende tyd- en ruimtevlakke tot 'n eenheid saamgesnoer. Kentridge laat hom as volg uit oor sy

verhoogproduksies wat tekeninge, film, poppe en akteurs tot 'n vloeiende stroom van gewaarwordinge versmelt (Heinlem 1994):

[T]o work in an area in which performance and drawing come together, to try and see if I could find an emotional depth and weight without recourse to the obvious technique of psychological transformations on an actor's face.

Die geprojekteerde filmanimasies het die uitveemerke op Kentridge se tekeninge duidelik uitgewys. Die tekstuur van die spookbeelde van vorige tekeningmerke op die papier en die tekstuur van die houtkerf tegniek op die toneelpoppe dra by tot die skeppingsproses van die multimediadrama as geheel. Die *Woyzeck*-poppe blyk meer lewend te wees as die lewende akteurs wat hul op die verhoog hanteer. Met die heropvoering van *Woyzeck* in 2008 het Adrian Kohler hom toegespits op die regmaak en die meer gesofistikeerde manipulerings van die poppe, maar die interpretasie het dieselfde gebly, selfs al is van die akteurs met ander vervang — “... it was rather like taking an old movie out and re-screening it. It wasn't re-shooting an old script by a new film-maker” (Kentridge in onderhoud met Taylor (ed) 2009: 189). Elke popkarakter verbeeld sy/haar eie karakter – die myner word sterk en vreesloos verbeeld, terwyl *Woyzeck* siek en moeg vertoon.

#### 8.4.2.2 *Faustus in Africa!* (1995)

In 1995 volg Kentridge se produksie van *Faustus in Africa!*<sup>48</sup> — bykans as opvolgproduksie vir *Woyzeck*. Adrian Kohler (2009: 74) voer aan dat die onverwagte erkenning wat aan hierdie eksperimentele produksie by feeste en deur Hoëveldse gehore gegee is, verseker het dat die produksie internasionaal kon toer en gevolglik 'n kommoditeit geword het. Kohler (2009: 74) het Kentridge se multimedia-produksies wat toneelpoppe, video, toneelspel, klank en musiek saamgevoeg het, opgesom as: “We have seen him embrace a new piece of technology with the delight of a kid with a new toy whilst simultaneously mastering its potential to stretch the bounds of what is achievable artistically” (Kohler 2009: 74).

---

<sup>48</sup> *Faustus in Africa!* (1995) is saamgestel uit gedeeltes I en II uit Johann Wolfgang von Goethe se werk, *Faust*. Lesego Rampolokeng het die bykomende teks geskryf en William Kentridge het die regie behartig.



In hierdie produksie ondersoek Kentridge en die *Handspring Puppet Company* die politieke en sosiale krisis binne Suid-Afrika, aan die hand van 'n ver-Afrikanisering van *Faust*, Johann Wolfgang von Goethe se epiese drama uit die Romantiek.<sup>49</sup>

Vir die *Faustus in Africa!*-produksie het Kentridge gedeeltes uit deel 1 en 2 van Goethe se *Faust* gebruik en dit met verwysings na sestiende-eeuse poppespelteater en nuwe materiaal in Goethe-styl wat deur Lesego Rampolokeng geskryf is, saamgevoeg. Rampolokeng se teks het 'n duidelike Afrika-strekking aan die stuk verskaf. In hierdie Afrika-weergawe verkoop Faustus sy siel aan Mefistofeles in ruil vir avonture en ontdekkings in Afrika. Gevolglik vertrek Faustus op safari waar hy nie alleen op diere nie, maar ook na 'n portret van Goethe in 'n speletjiesarkade skiet en ook *Ife*-koppe by Sotheby's in Londen koop. Kentridge se landskapvoorstellings verwys nie na 'n spesifieke land nie, maar na koloniale Afrika<sup>50</sup> en die direkte probleme en gevolge van imperialistiese kolonialisering: slawehandel, siektes, armoede en verwardheid van die inwoners. Die verhaal word gelokaliseer deur middel van handgetekende Afrika-kaarte en deur na meer spesifieke plekke te verwys – byvoorbeeld 'n koloniale Mosambiekse dorp met Europese stedelike ontwikkeling en 'n plek op die ewenaar.

Die volgende verklaring van Kentridge het oorspronklik in brosjures oor *Colonial Landscapes* vir uitstallings by Annandale Galery, Sydney (1996) en Goodman Galery, Johannesburg (1997) verskyn:

---

<sup>49</sup> Die oorspronklike *Faust*-legende handel oor 'n Duitse sterrekundige wat rondom die einde van die vyftiende eeu geleef het. Hy het 'n fortuin van sy oom geërf – as gevolg van sy losbandige lewe was al die geld gou uitgemors. Sedert die sestiende eeu het die *Faust*-tema uitgebrei tot die ooreenkoms wat Faust met die duivel aangegaan het, om sy siel vir kontant te verruil tot sy uiteindelijke verdoeming tot die hel. Deel 1 (1808) van die oorspronklike Faust-teks kontrasteer op idealistiese wyse goed met kwaad volgens die Romantiek. Faust se wellustige liefde vir Gretchen eindig met haar skielike dood. In Deel 2 (wat postuum in 1832 verskyn) raak Faust op Helena verlief, maar hierdie liefde blyk ook kortstondig van aard te wees (Christov-Bakargiev 1998: 101–102; Kohler 2009: 74–77). Kentridge het Johan Wolfgang von Goethe se twee verskillende drama's, *Faust I* en *Faust II*, tydens sy barmitswa as geskenk ontvang. Dit het vir 25 jaar ongeopen op sy boekrak gestaan voordat hy die teks aangedurf het. Kentridge het daarna meer leesbare en toeganklike weergawes van die *Faust*-verhaal gelees, onder andere dié van Philip Marlowe, Georges Sand, Gertrude Stein, Lunacharsky en Bulgakov. Dit was veral Bulgakov se huldeblyk aan Goethe getiteld, *The Master and Margarita*, wat 'n groot invloed op Kentridge gelaat het – Helen se kat (in Bulgakov se werk) het eindelijk aanleiding gegee tot 'n nuwe troeteldier, 'n hiëna, in Kentridge se *Faust* (Christov-Bakargiev 1999: 128 en Kohler 2009: 75).

<sup>50</sup> Gedurende 'n Woyzeck-seisoen in Brussel het Kentridge die Afrika-museum in Tervuren besoek – hier het Kentridge kennis gemaak met die brutale kolonisasie van die Belgiese Kongo. William het dit die Tintin Museum genoem, want dit het aan hom die outentieke bronne blootgelê wat hy benodig het (Kohler 2009: 75).

These drawings<sup>51</sup> came from the work I had been doing on *Faustus in Africa!* The source was a 19<sup>th</sup>-century volume of the diaries of ‘African explorers’, illustrated with engravings of the exotic other the travellers were passing through. Part of the pleasure of doing the drawings was working with the ‘code’ of engraved marks, and playing with the mediations from the raw veld, to the sketchbook of the traveller, back to London to the professional engraving shop where the view should be re-dramatised, and engraved, to a hundred years on, looking at these now yellowing pages. The new red marks are both beacons erected in the landscape and the surveyor’s theodolite markings of the image in a viewfinder (Christov-Bakargiev 1998: 23).

Kentridge sowel as Adrian Kohler het intense navorsing gedoen oor die koloniale periode in Afrika in ’n verskeidenheid Johannesburgse biblioteke en argiewe ten einde geskikte koloniale beeldmateriaal uit ou tydskrifte, kaarte, advertensies en oorlogsfoto’s te bekom. ’n Ou daguerreotipe van die negentiende-eeuse Belgiese ontdekkingsreisiger, Graaf Leopold de Brazza is gebruik as model vir die Faust-toneelpop wat uit ’n blok hout gekerf is. Hul voorstelling van Gretchen is geskoei op ’n foto van ’n Kongolese laboratoriumverpleegster, terwyl die uitbeelding van Helena (van Troje) uit ’n ou sigaretadvertensie van die 1920’s ontstaan het (Figuur 8.33). Mefistofeles se kantoor het ontstaan uit ’n foto van ’n sentrale in Lourenço Marques<sup>52</sup> (wat uit die 1930’s dateer) en sy bediende Johnson (wat aan die einde van die toneelstuk die President word) is op ’n portret van Patrice Lumumba geskoei (Christov-Bakargiev 1999: 128, 176 en Kohler 2009: 76). Kentridge het ook vir hierdie produksie ’n reusetekening van ’n naamlys van dooies gemaak. Die name op hierdie lys is deur middel van nabyskote beklemtoon wat dan op die skerm agter die akteurs en poppe geprojekteer word.

Die *Faust*-produksie open met ’n raserige toneel wat die duiwel in die onderwêreld verbeeld; Faustus daarenteen word voorgestel in Soho se papierbelaaide kantoor met luiende telefone, tikmasjiene, ’n outydse skakelbord, en ander magselemente. Hierdeur verkry Faustus ’n pertinente Afrika-karakter – Afrika gesien deur koloniale Europese oë. Gedurende sy eet-ekspedisies verorber Faustus die Afrika-kontinent – hy druk ’n

---

<sup>51</sup> Kentridge verwys hier na sy *Colonial Landscapes* (1995-1996). Sien afbeeldings in Christov-Bakargiev 1998: 24-25: “In these charcoal drawings on paper of a lush and bountiful imaginary African landscape, red pastel surveyors’ marks indicate how such landscapes were more projections of, and onto, the land than accurate depictions” (Christov-Bakargiev 1998: 23).

<sup>52</sup> Ten einde Goethe se *Faust* in Afrika-konteks te kon plaas het William Kentridge, sy vrou Anne, Basil Jones en Adrian Kohler ’n navorsingsreis na Mosambiek onderneem waar hul in die nuut-geopende Polana Hotel gebly het. Kohler (2009: 74) skryf “As I was by now discovering, William needed to find something. Some object, some texture, something authentic and unimagined that could spark off a chain of thought and provide a new direction”. Met ander woorde, William was op soek na inspirasie.

lepel in die grond met dieselfde krag as wat hy die dompelaar van die cafetière in *Mine* afgedruk het, en as hy sy kos met sy mes sny, vorm die grensdrade tussen verskillende kolonies.



**Figuur 8.33**

'n Toneel uit Kentridge se verhoogproduksie, *Faustus in Africa*, in The Market Theatre, Johannesburg in 1995. Antoinette Kellermann (regs onder) is die stem agter die Helena van Troje-pop (links)

**Figuur 8.34**

Dawid Minnaar (heel links) en Busi Zokufa (heel regs) met die Faustus- en Gretchen-poppe uit William Kentridge se verhoogproduksie, *Faustus in Africa*, in The Market Theatre, Johannesburg, in 1995

Faustus is verlief op Gretchen – 'n popkarakter wat baie soos Nandi in *Felix in Exile* lyk (Figuur 8.33 en Figuur 8.34). Daar is meer aandag aan *Faustus in Africa*' se poppe gegee as dié poppe in *Woyzeck*. Die volgende poppe se bewegings word deur akteurs gemanipuleer: Faustus, sy bediende Johnston, Gretchen, Helena van Troje en die Duiwel se Hiëna. Bogenoemde karakters neig ook om oor meer as een self te beskik. Die rol van die demoniese karakter, Mefistofeles, word egter net deur 'n lewende akteur vertolk. Mefistofeles se blaasorkes word met behulp van 'n kettingsaag en 'n verdieper (*router*) uitgevoer om die grofheid van die karakters nog verder te beklemtoon.

Aan die einde van die verhoogstuk kyk Faustus op sy oudag deur sy foto-album – sy denke en gedagtes word deur middel van die deursigprojeksie van geanimeerde voorstellings gesuggereer: liggame hang uit bome en verdwyn dan weer in die landskap. Die duiwel arriveer en eis sy pond vleis: die hiënapop gryp Faustus aan sy nek, maar voordat hy hel toe kan gaan, verkry hy amnestie van die Suid-Afrikaanse regering en word hy gevra om die nuwe keiser te kroon. Kentridge verwoord sy oogmerk soos volg: "I am trying to capture a moral terrain in which there aren't really any heroes, but

there are victims. A world in which compassion just isn't enough" (Christov-Bakargiev 1998: 103; Rosenthal 2009: 38). Ondanks Adorno se uitlating dat daar geen poësie na Auschwitz kon wees nie, het Kentridge gepoog om met sy kunswerke en geprojekteerde tekeninge toenadering tot die historiese gebeurtenisse en politieke kuns te soek.

Kohler (2009: 78) wys ons daarop dat Kentridge "prefers his layerings of images and meanings, however seemingly awkward and arcane, to rub against each other". Hierdeur verkry werke soos *Woyzeck* (1992) en *Monument* (1990) 'n teatrale kwaliteit wat met tyd al makliker na die Suid-Afrikaanse toestande verwys. Kentridge sien dus die onderlinge verhoudings van die beelde en betekenisvlakke as versteurend en wrywend. Kentridge laat Soho en Felix nie pyn en lyding ontkom nie (behalwe in die eerste drie films: *Johannesburg, Mine* en *Monument*); en verbeeld selfs vir Soho Eckstein as Jarry se Père Ubu. Eers in die laaste film in die *9 Drawings*-reeks, lê Soho rustig in die son en lees sy koerant op die veelrassige strand terwyl sy apartheidsverlede en gruweldade steeds by hom spook. In plaas daarvan dat hy na die aandeel- en sakebladsye in die koerant kyk, het die klem verskuif na Soho se nuwe belangstelling in die hoog- en laagwatertabelle in die koerant.

#### 8.4.2.3 *Ubu and the Truth Commission* (1997)

In hierdie toneeltekste van Jane Taylor<sup>53</sup> het sy die Suid-Afrikaanse apartheidsregime behoorlik uitmekaar getrek. Sy kombineer fiksie en vader Ubu se vulgêre, onkonvensionele lewenswyse met werklike gebeure, stories oor verlies en oorwinning, asook verklarings wat voor die Waarheids-en-Versoeningskommissie (WVK)<sup>54</sup> gedien het (in

---

<sup>53</sup> Jane Taylor het in 1996 die toneelstuk, *Ubu and the Truth Commission*, geskryf (Vgl. <http://digitalarts.wits.ac.za/artworks/contact/drama.htm>). Jane Taylor skryf in Christov-Bakargiev (1998: 122): "What has engaged me as I have followed the Commission, is the way in which individual narratives come to stand for the larger national narrative. The stories of personal grief, loss, triumph and violation now stand as an account of South Africa's recent past. History and autobiography merge".

<sup>54</sup> Die Waarheids-en-Versoeningskommissie (WVK) is in April 1996 gestig onder die heersende demokratiese bestel: "The Truth and Reconciliation Commission is an enquiry established in terms of the negotiated settlement between the outgoing Nationalist Government and the incoming ANC Government of South Africa" (Christov-Bakargiev 1998:125). "We travelled several times to the hearings when they were in the Gauteng region, each time experiencing the intense emotion of witnesses and the compassionate structure of the proceedings" (Kohler 2009: 79). Gedurende hierdie verhore het die verontregte slagoffers en oorlewendes hul verhale vertel terwyl die misbruikers hul dade in die openbaar erken het (dit is ook op nasionale televisie vertoon), in ruil vir

al 11 amptelike landstale). In 1997 het Kentridge (as regisseur) in samewerking met die *Handspring Puppet Company* Alfred Jarry (1873-1907) se *Ubu Roi*,<sup>55</sup> ’n immorele despoot, gebruik as inspirasie vir hul verhoogproduksie, *Ubu and the Truth Commission*. Volgens Doepel (1997: 09) wil Kentridge nie spesifieke individue in hierdie drama opvoer nie, maar eerder die WVK-verklarings en getuienis in sy teks inkorporeer: “[w]e are left in no doubt that we are encountering South Africa’s past and present”. Die karakters in Alfred Jarry se oorspronklike Ubu-stukke<sup>56</sup> moes onsmaklike aksies uitvoer (Blumenthal 2005: 88):

Characters in Alfred Jarry’s *Ubu* plays, originally written for puppets, get impaled on spikes, sliced in half, flushed down toilets, and expelled from a pig’s anus – all actions few human performers would attempt.

In hierdie multimedia-produksie is lewende akteurs, poppe en animasiefilms tegelykertyd op die verhoog gebruik en in jukstaposisie tot mekaar geplaas sodat daar met ’n kritiese oog na die Suid-Afrikaanse apartheidsregime en die nagevolge daarvan gekyk kon word. Daar is van sommige akteurs, byvoorbeeld die getuies, verwag om naas hul dramatiese rol ook dié van ’n poppehanteerder te vertolk. Die dialoog van die getuies is direk oorgeneem uit die oorspronklike taal, net soos dit voor die WVK gelewer is. Die pop het in baie gevalle die medium geword waardeur die getuies gepraat het (Christov-Bakargiev 1998: 127). Jane Taylor skryf aangaande *Ubu and the Truth Commission*:

---

begenadiging of kwytskelding. Die doel van hierdie verhore en skuldbelydenisse was om die herstelproses te vergemaklik met nasionale versoening as doelwit. Antjie Krog wat die WVK-verhore vertolk het in haar boek *Country of my skull*, het vir Jane Taylor transkripsies van die verhore gegee wat haar gehelp het met die samestelling van haar toneeltekste (Kohler 2009: 80).

- <sup>55</sup> Alfred Jarry se proto-absurde toneelstuk *Ubu Roi* het op 10 Desember 1896 in Parys geopen. Die stuk het sy naam te danke aan een van Jarry se onderwysers, Felix Hebert. Jarry het die van Hebert omvorm tot Pere Hebert, PH, Pere Heb, Eb, Ebe, Ebouille, Ebou, voordat hy eindelik op Ubu uitgekom het (Doepel 1997: 5). Nadat die akteur, Firmin Gémier, die eerste woord in die 1888-tekste, ‘Merdre!’ (k\*kker), geskreeu het, het pandemonium in die teater uitgebreek en kon die opvoering eers weer na bykans twintig minute hervat word. Uitbarstings het egter regdeur die opvoering voorgekom. Dié blatante vloekwoord (56 keer gebruik) was net een te veel vir die geskokte Paryse gehoor (Beaumont 1987: 09).
- <sup>56</sup> “Alfred Jarry’s Père Ubu, an exemplar of the demise of civilized life, began his career as a puppet. Fifteen-year-old Jarry and his co-author schoolmates first created Ubu in 1888 as a lampoon of their physics teacher, using the “Théâtre des Phynances,” a troupe of puppets they had made. Jarry’s three Ubu plays resent the barbaric reign of an invented usurper king of Poland – a brutish, greedy, vainglorious, generally nauseating anti-hero for the twentieth century” (Blumenthal 2005: 157).

Puppets can provide an extraordinary dimension to a theatrical project of this kind, because every gesture, is, as it were, metaphorised. The puppet draws attention to its own artifice, and we as audience willingly submit ourselves to the ambiguous processes that at once deny and assert the reality of what we watch. Puppets also declare that they are being 'spoken through'. They thus poignantly and compellingly capture complex relations of testimony, translation and documentation apparent in the processes of the Commission itself (Christov-Bakargiev 1998: 124).

Jarry se Pa en Ma Ubu is karikatuuragtige karakters wat onsmaaklike rolle op die verhoog moet vertolk. Hul word regdeur hierdie verhoogproduksie deur lewende akteurs gespeel, net soos Mefistofeles in *Faustus in Africa*. Pa Ubu het 'n kenmerkende groot spiraaltekening op sy maag (Figuur 8.1 en Figuur 8.2). Hy ry op 'n driekoppige falliese apartheidsmonster, 'n hond as diaboliese Cerberus<sup>57</sup> wat op Jarry se karakter, Palcontents geskoei is, genaamd Brutus (Figuur 8.36). Elk van die drie koppe word gekoppel aan 'n ander karakter: 'n voetsoldaat, 'n generaal en 'n politikus – hul word saamgesnoer in 'n ou koffer wat Braam Fischer vir Sir Sydney Kentridge gegee het.<sup>58</sup> In die oorspronklike Jarry-toneelstuk ry Ubu op 'n fiets. In die etsreeks (met dieselfde naam) verbeeld Kentridge homself op een van sy kinders se fietse – hierdeur beklemtoon hy nie alleen vervoer en bewegingstemas nie, maar ook die psigiese reis wat groei en verandering versinnebeeld. In 'n ander toneel word Ubu, die martelaar, byvoorbeeld verbeeld waar hy probeer om van die betrokke dag se vuilgoed onder die stort<sup>59</sup> ontslae raak.

In hierdie verhoogstuk word die gesin se drie troeteldiere, 'n aasvoël op 'n verhewe stellasio; Niles, die krokodil-handtas en 'n driekoppige-hond, gesien as hibridiese dier-objekte en is in die proses tot hoofkarakters verhef.

1. Die aasvoël op sy verhewe stellasio is die enigste meganiese pop in hierdie produksie en skreeu op strategiese oomblikke om die kyker se aandag van die hoofgebeure af te trek. Die idee vir hierdie karakter het ontstaan by die gebruik

---

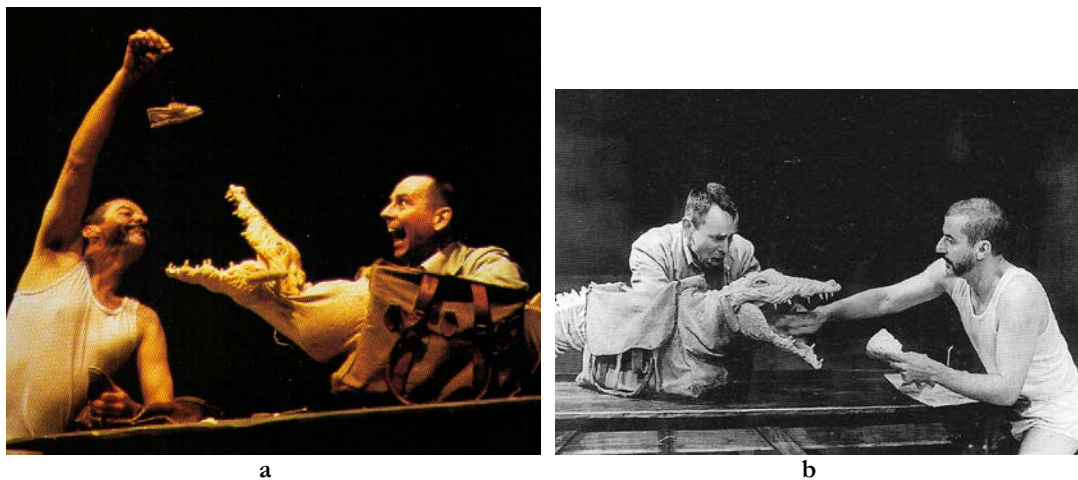
<sup>57</sup> Cerberus (Afrikaans: Kerberos) was 'n karakter uit die Griekse mitologie. Hierdie veelkoppige wrede helhond het die hek van Hades (die onderwêreld) bewaak en ook verhoed dat niemand die onderwêreld verlaat nie (Van Reeth 1994: 134). Cerberus word in die ikonografie met drie koppe en slange op sy maanhare en stert verbeeld.

<sup>58</sup> Aldus notas van die pophanteerders: Basil Jones en Adrian Kohler - Vgl <http://www.handspringpuppet.co.za/html/ubu.html>  
In Roselee Goldberg (2001: 99) se onderhoud met Kentridge sê hy dat hy die piekniek-uitstappies in die anti-apartheidsprokureur, Bram Fischer, se welige Houghtontuin onthou.

<sup>59</sup> Hierdie stort kan moontlik 'n verwysing na die Nazi-gaskamers wees.

op afgeleë plase om 'n bobbejaan aan 'n paal vas te maak bykans soos 'n waghond. Bobbejane se skerp waarnemingsvermoë kon ongewone beweging op 'n afstand raaksien en gevolglik alarm maak. Kohler (2009: 83) omskryf die werking van die aasvoël as troeteldier as volg:

... a mechanical vulture with counterweighted body, head and tail, powered by electric motors, with two drive actions – a rocking and an opening and flapping of the wings – to be operated by remote control from the sound desk. The effect of the bird in the Ubu household was as a kind of programmed commentator on the action and emotion of the moment. It had a loudspeaker mounted on its perch and could squawk and rock and flap with the sense of what it was saying being translated as supertitles on the screen. It would then be able to burst into life without the agency of anyone onstage”.



**Figuur 8.35 (a & b)**

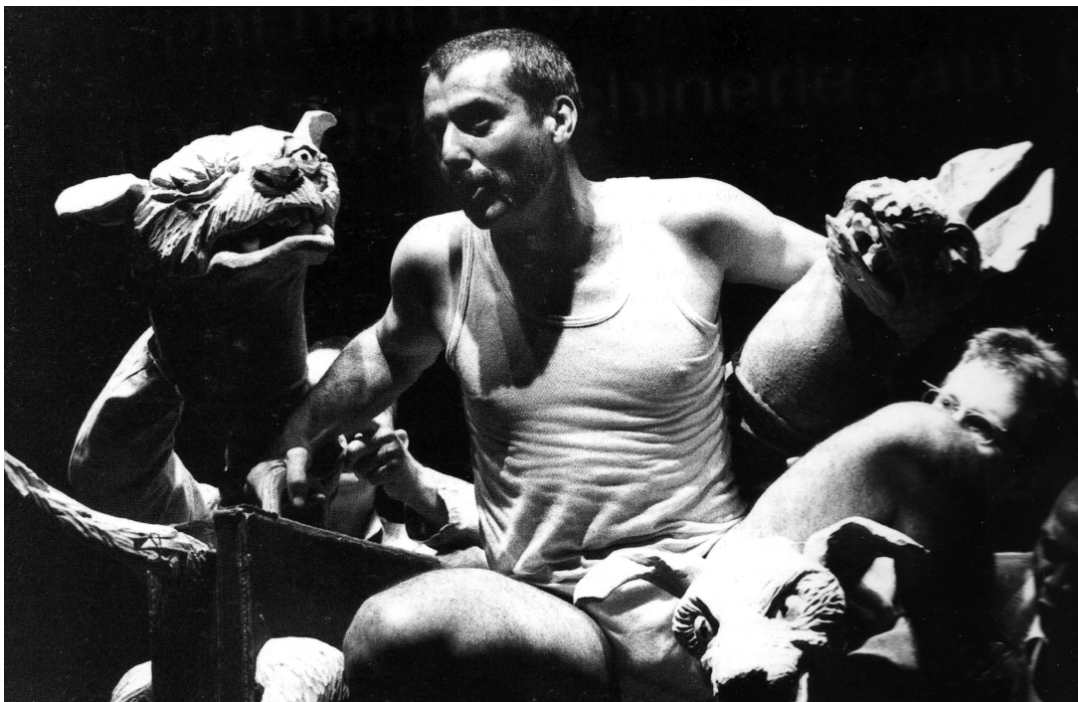
Twee tonele uit William Kentridge se verhoogproduksie, *Ubu and the Truth Commission* (Johannesburg, 1997). Adrian Kohler manipuleer die alles-vretende, Niles-tas-cum-krokodilpop (a), terwyl Ubu (Dawid Minnaar) dit met skoene (links) en 'geheime dokumente' (b) voer

2. Niles,<sup>60</sup> die krokodil-handtas (Figuur 8.35) is 'n uitgehongerde krokodil wat dien as metafoor van die Suid-Afrikaanse regeringsburokrasie. Hierdie krokodil is 'n geanimeerde snippermasjien – 'n simbool van onderduimse skuld (Christov-Bakargiev 1998: 119). So vinnig as wat die generaals en politieke leiers die films, video's, dokumente en ander artefakte (skoene) wat hul skending van menseregte verteenwoordig in die krokodil se mond plaas, sluk hy dit in en vernietig gevolglik die items (Figure 8.35 (a & b)). Terselfdertyd staan 'n volgende groep

<sup>60</sup> Die naam, Niles, is 'n woordspeling op die Engelse woord 'denial' wat met ontkenning van skuld vertaal kan word.

reg om hierdie items uit die krokodil se bek te red en te fotostateer sodat hul dit aan die media kan verkoop of weer in toekomstige verhore kan gebruik.

Daar is op 'n krokodil besluit omdat dit die grootste mond gehad het wat al die dokumente kon insluk wat in sy bek geplaas is. Sy maag is gevorm deur die seildoek en leersoldatesak wat Basil Jones se oorlede pa tydens sy militêre diens gedurende die Tweede Wêreldoorlog in Noord-Afrika gebruik het. Aanvanklik was dit nie beskikbaar nie, omdat dit baie sentimentele waarde vir Basil gehad het. Die kop en stert van die krokodil is aan weerskante van die sak geheg – die sak het die funksie vervul om alle bewysstukke op te vreet.



**Figuur 8.36**

In hierdie toneel uit Kentridge se 1997-verhoogproduksie, *Ubu and the Truth Commission* (1997) (The Market Theatre), ry Pa Ubu (Dawid Minnaar, middel) op die driekoppige hondpop, Brutus, wat deur onder andere Basil Jones en Louis Seboko gemanipuleer word

3. Die huursoldaat (hond)

Snags wanneer almal rustig slaap en dit donker is, vat Pa Ubu en sy huursoldate die pad om wraak te neem en wreedhede uit te voer op almal wat die staat vyandiggesind is. Die hond was oorspronklik 'n onpraktiese staafpop, met baie werkende dele en was moeilik hanteerbaar. Daarna het Kentridge 'n potlood-tekening van 'n drie-koppige hond wat aan 'n enkellyf geheg was gemaak en is die koppe van drie verskillende aggressiewe honderasse ('n bulbyter, 'n



boelterriër en 'n wolfhond) uit hout gekerf en aan die Bram Fischer-tas en kort krokodilagtige pote geheg (sien Figuur 8.36). Die honde se elastiese nekke kon ver uitrek om ver te kan sien en daarna weer terugtrek as gevaar sou nader. Die tas kon oopmaak om die dokumentasie van die nagtelike teikens te berg. 'n Meganisme binne die tas het die stertbewegings beheer.

Pa Ubu gebruik mikrofone (toneelrekwisiete) wat op 'n podium geheg is, om die massas toe te spreek. In hierdie produksie wend Kentridge die poppe ook aan as getuies. Hul spel die wandade tot in die fynste besonderhede aan die gehoor uit deur hul vertolkings van werklike mense. Hulle probeer hul menslike eweknieë getrou te speel deur soos hul asem te haal en te beweeg – in die proses word hul metafore vir menslike en onmenslike gedrag. Elke houtpop word deur twee pophanteerders gemanipuleer, in swart geklee om hul onsigbaarheid aan te toon. Die dubbel-manipulasie van die pop het tot gevolg dat dit vir die kyker wil voorkom asof elke pop 'n lewe van sy eie het.

#### 8.4.2.4 *Il Ritorno d'Ulisse (1998)*

In 1995 het Kentridge van Frie Leysen, die formidabele direkteur van die Brusselse KunstenFESTIVALdesArts, opdrag ontvang om tesame met die *Handspring Puppet Company* 'n verkorte weergawe (90 minute) van Claudio Monteverdi se *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* op die planke te bring. Leysen het hierdeur vir Kentridge in 'n nuwe rigting gestuur, dié van musiekteater en opera (Kohler 2009: 90).

In 1998 volg Kentridge met sy animasiefilm en regie om die multimedia-opera-produksie *Il Ritorno d'Ulisse* op te voer.<sup>61</sup> Die besetting van dié produksie omvat sewe sangers, ses Barokmusikante van België se Ricercar Consort wat in 'n halfsirkel op die

---

<sup>61</sup> Die première van *Il Ritorno d'Ulisse in patria* was in 1640 in Venesië. Hierdie grootse opera van Monteverdi (1641) handel oor die legendariese Helleense held en koning van Ithaka, Ulisses (Homerus se Odusseus) se terugkeer na die Trojaanse oorlog asook sy hereniging met sy geliefde Penelope in die paleis op Ithaka. Monteverdi se librettoskrywer, Badoaro, het in die Proloog van *Il Ritorno* menslike swakheid, tyd, rykdom en liefde besing (Christov-Bakargiev 199: 130). Monteverdi het hierdie opera aan die einde van sy eie lewe geskryf – dus kon hy self met die hoofkarakter identifiseer wat na sy vaderland, Hellas, wil terugkeer. Kentridge se samewerking met ander teatergeselskappe soos die *Handspring Puppet Company* het daartoe gelei dat hy begin eksperimenteer het met die maak van teatermakette, modelteatertjies en teater binne 'n ander teater. Hy het as regisseur vir beide die 1998- en 2008-produksies van *Il Ritorno d'Ulisse* opgetree (Kohler 2009: 90).

verhoog sit asof dit 'n anatomieteater is, dertien houtpoppe ontwerp deur Kentridge, uitgevoer deur die *Handspring Puppet Company* en gespeel deur vyf popmanipuleerders, asook 'n houtskoolanimasiefilm van Kentridge.



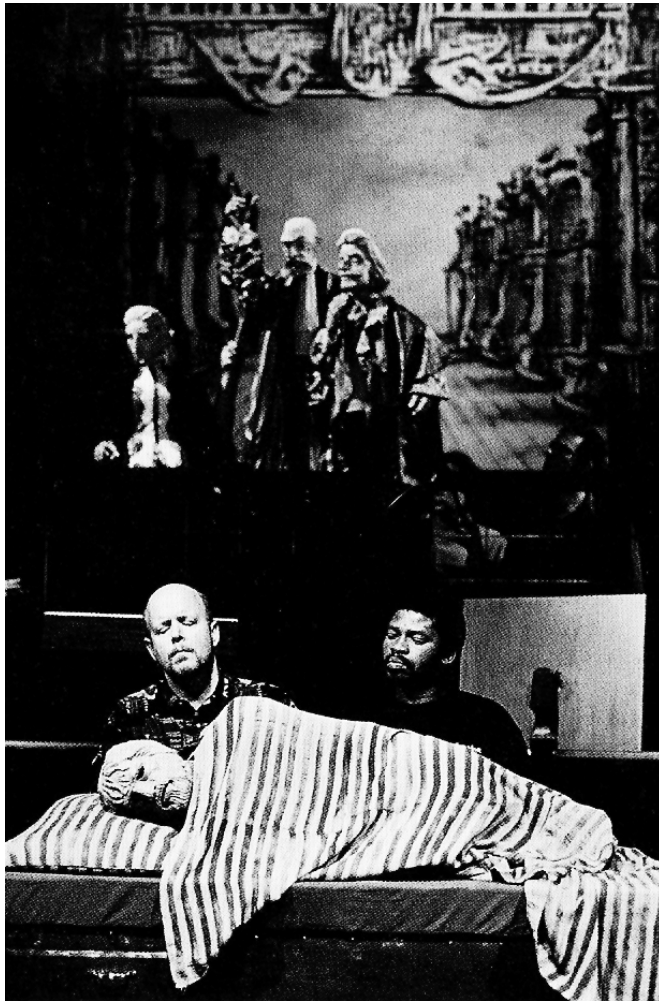
**Figuur 8.37**

In hierdie toneel uit Kentridge se operaproduksie, *Il Ritorno d'Ulisse* (2008) by die Theatre Malibran, Venesië, span die Ulisses-pop met behulp van Basil Jones die boog terwyl die sanger, Julian Podger (regs) die boog ondersteun. Die boog-animasie wat op die agterdoek geprojekteer is, is deur William Kentridge

Kentridge het die laaste twee woorde van die operatitel – *in Patria* (na die Vaderland) uitgelaat, want hy was nie seker waarna of waarheen sy Ulisses terugkeer nie. Dit bly 'n ope vraag of daar werklik 'n vaderland in die hedendaagse post-koloniale en post-apartheidsbestel in Suid-Afrika bestaan. Jonathan Gilmore skryf in *Artforum* (2004):

Kentridge does not so much clothe the opera in a particular visual style as draw out and transfigure its genre-specific resources – the cleaving of the empirical body from the dramatic voice, the tension between the aria that explores a single theme and the recitative that pushes the narrative along – into vehicles for the themes his other media, namely, film and drawing, have explored. In so doing, he remakes a form known for its strained artificiality and theatrical bombast into an affecting meditation on creation and annihilation, the body and interiority, reflection and forgetting.

Kentridge se vertolking van *Il Ritorno d'Ulisse* speel af in Suid-Afrika in die middel van die twintigste eeu. Die opera-aksies (met poppe, manipuleerders en operasangers) word voor en onder 'n geanimeerde videoprojeksie van Kentridge se houtskoolanimasie-tekeninge opgevoer. Franse en Nederlandse sleutelsinne (bykans soos intertitels) wat die aksie op die verhoog verklaar, is bokant die opera-aksie teen die agterste skerm geprojekteer.



**Figuur 8.38**

Die verswakte Ulisses lê op 'n sewentiende-eeuse operasietafelbed in William Kentridge se 1998-operaproduksie, *Il Ritorno d'Ulisse* (1998), by die Kunsten Festival des Arts, Brussel

Die proloog konsentreer op die menslike broosheid asook die uitwerking van tyd en verliefdheid op die menslike liggaam. In teenstelling met die oorspronklike opera, lê die ou, verswakte Ulisses<sup>62</sup> nie op die strand in Ithaka nie, maar in 'n Johannesburgse

<sup>62</sup> Die naam Ulisses (*oulos ischea* – oftewel beseerde been) verwys na 'n man wat gedurende sy kinderdae deur 'n wilde beer aangeval is. Die wond het intussen genees, maar die litteken en die gedagte daaraan sal hom altyd bybly (Christov-Bakargiev 1998: 143). Deur middel van hierdie litteken kan Ulisses

hospitaalbed (Figuur 8.38). Die sentrale temas wat Kentridge in hierdie opera ondersoek, is die weerloosheid van die mens en volgehoue heroïek. Die weerlose Ulisses Eckstein<sup>63</sup> lê op die hospitaalbed as *L'umana Fragilità* oftewel 'n brose en kwesbare mens, terwyl hy moontlik oor homself, sy roemryke verlede, en terugkeer na Ithaka na afloop van die Trojaanse oorlog droom. Soos al die karakters word die Ulisses-karakter dubbeld gespeel deur 'n lewende operasanger en 'n pop. Hierdie hoofkarakter in *Il Ritorno d'Ulisse* toon sterk ooreenkomste met sy vroeëre animasiefilm, *History of the Main Complaint*, waar Soho Eckstein in 'n koma lê terwyl 'n sirkel van dokters in strepiespakke hom omring.<sup>64</sup> In *Il Ritorno d'Ulisse* word hierdie sirkel van dokters rondom Ulisses se hospitaalbed as koor aangewend.

## 8.5 Allegorie

Allegorie of sinnebeeld is duidelik ter sprake in Monteverdi se opera en ook in Kentridge se verwerking daarvan. Die anatomietheater word tradisioneel beskou as simbool van die ontstaan van die moderne wetenskap. Binne hierdie teaters het dokters kadawers gedissekteer ten einde mediese en anatomiese kennis in te win en gevolglik die mediese wetenskap te ontwikkel. Kentridge bevraagteken egter hierdie siening deur dit teenoor sy filmnarratief te plaas “which is structured like a process of medical anamnesis” (Christov-Bakargiev 1998: 142), met ander woorde die subjektiewe samevoeging van die lewende pasiënt se persoonlike geskiedenis met diagnose en genesing as doelwit. Kentridge het op private en individuele narratiewe gefokus eerder as abstrakte verwysings na Suid-Afrika of apartheid. Deur genesing het daar gevolglik 'n balans tussen onthou en vergeet, en teken en uitvee, ontstaan.

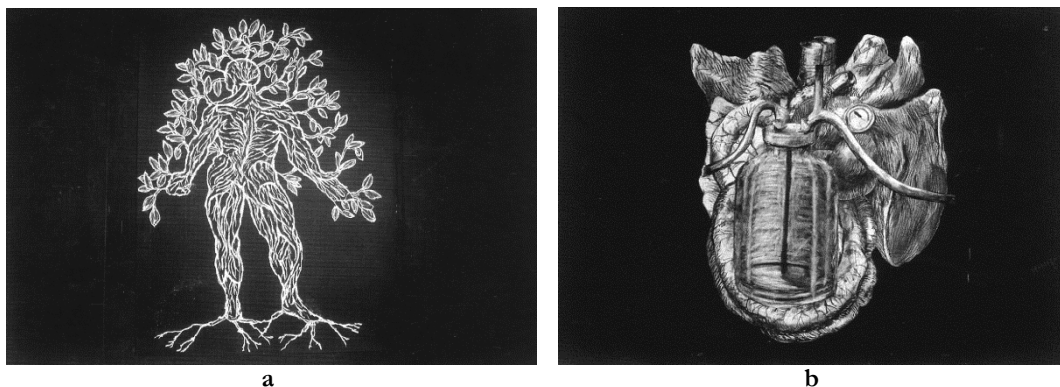
---

geïdentifiseer word. Ulisses se wond is aanvanklik 'n vulkaan, maar word geleidelik deur Kentridge tot 'n pompende hartspier in sy filmanimasie getransformeer.

<sup>63</sup> “The sense has to be of Ulisse Eckstein (a 20th-century man in a hospital bed) leading us into the world of opera. This world, though referring to the 1940s and 1950s, might also allude to the world of classical Greece and 17th-century Italy. So, for example, a doctor’s 40s-style stethoscope forms the basis of the ancient Grecian bow that the suitors have to pull” (Kentridge aangehaal in Christov-Bakargiev 1998: 143).

<sup>64</sup> In 1996 verklaar William Kentridge: “The film [*History of the Main Complaint* (1996)] started as a sketch for an opera project [*Il Ritorno d'Ulisse*] scheduled for next year. I needed to see whether it was possible to combine the technique of charcoal animation I use, with the music of Monteverdi. And to see whether there was a rapport between the 17th-century music and the very 20th-century systems of viewing the body – CAT scans, sonar’s, X-rays, Magnetic Resonance Imaging etc.” (Christov-Bakargiev (1998: 110).

Terwyl Ulisses op sy staalbed lê en swaar asemhaal, flits tekeninge van X-strale, angiogramme en artroskopiese video's op die skerm. Die tekeninge verbeeld die geopende liggaam<sup>65</sup> en sluit skematiese voorstellings van die hart met pompende bottel, brein met iris (simbool van geliefde Penelope); die bloedsomloopstelsel<sup>66</sup> as simbool van innerlike lewe en 'n anatomiese tekening van 'n man wat muteer tot 'n boom; of 'n ribbekas wat in 'n woonstelblok verander en die ribbes muteer tot balkonne (sien Figuur 8.39 (a & b)).



**Figuur 8.39 (a & b)**

Twee animasietekeninge uit die animasiefilm, *Il ritorno d'Ulisse* (1998).  
In die linkerkantste figuur (a) word 'n boomman verbeeld en die regterkantste figuur verbeeld 'n hart met 'n 'ECHO scan slide bottle' daarop gejuksstaponeer

Kentridge verduidelik soos volg: “The origin of the images is twofold and I think twofold banal. The images were found in the house, present in the textbooks and medical periodicals of my wife. They were not hunted out, rather stumbled over as found objects”.<sup>67</sup> Van hierdie beeldmateriaal kom ook voor in die videofilm *History of the Main Complaint* (1996). Kentridge gebruik nie die mediese skandeertoerusting om Ulisses se interne organe te beskou nie, maar eerder beelde uit sy ryke verlede en gedagtes (visuele metafore) na die oppervlak te bring – so verbeeld hy byvoorbeeld 'n irisblom (as simbool van sy vrou, Penelope) binne Ulisses se skedel in plaas van 'n anatomiese tekening of geskandeerde afbeelding van 'n brein. Kentridge sê hieroor:

<sup>65</sup> Vgl. Jan Hendrik Van den Berg se twee volume-boeke *Het menselijke lichaam: een metaboleisch onderzoek*. 1965-71. Nijkerk: Uitgeverij Callenbach.

<sup>66</sup> “Monteverdi wrote the work in 1640, just twelve years after the discovery of the circulation of blood. This discovery had contributed to a new understanding of the human organism. Anatomy theatres were the rage, and members of the public paid to attend dissections performed by eminent surgeons in purpose-built operating theatres” (Kohler 2009: 92).

<sup>67</sup> Aanhaling verkry van <http://handspringpuppet.co.za/html/ulirev.html>.

“This moving between what we see and what we know seems to me the area in which visual artists, filmmakers, operate.”<sup>68</sup>

Alhoewel die opera en aksie op die verhoog alreeds hul eie betekeniswêreldde gegeneroer het, kan hul aangevul word deur bykomende betekenis wat verkry word deur die getekende houtskoolanimasies wat op die skerm agter op die verhoog geprojekteer word. Hierdie bykomende betekenis vul soms die ander aan, bots daarmee, kan dit ondergrawe en ook kritiek daarop lewer.

Die videomateriaal dien as visuele medium wat probeer om Ulisses se subjektiewe ervaring vir die gehoor ekspressief te objektiveer sodat hul gevolglik kan sien wat hy dink, droom en oor fantaseer. Kentridge teken byvoorbeeld ’n snydende lyn wat deur getekende objekte sny, hul deurboor en vasdraai, bykans asof losse fragmente tot ’n eenheid – met naald en garing – vasgewerk word. Dit dui moontlik op Ulisses se droom waarin hy sy verlede as held in die Trojaanse stryd herleef.

In die stroom van animasietekeninge verskyn daar ook anatomiese tekeninge in die styl van die illustrasies van Vesalius se *De humani corporis fabrica* (1555), Giovanni Piranesi se fiktiewe en atmosferiese *Carceri d’invenzione* ruinetekeninge (1750), ‘Johannesburgse’ hospitaalgange en snelweë. Net soos by Kentridge se ander animasiefilms het hy tekeninge gemaak, dit gefotografeer, dele uitgevee en weer gefotografeer. Tydens die verwyderingsproses (uitvee) van die getekende merke het daar gevolglik houtskool skadubeelde op die tekenpapier agtergebly wat moontlik Ulisses se ryke verlede simboliseer.

Kentridge se videofilmkuns (as voortsetting van sy *drawings for projection*) het nuwe uitdagings met hierdie operaproduksie in die gesig gestaar. In plaas van die kenmerkende klankbaan, agtergrondmusiek en byklanke (wind, ontploffings en masjiengeluide), moes hy streng hou by die musiek van die Monteverdi-partituur: “Music was now the sound-picture, and the video effectively a silent movie. Synchronising the video to the performance would be tricky” (Kohler 2009: 92). Die stilfilm is reeds in Hoofstuk 3 behandel aan die hand van Kentridge se film *Journey to the moon*

---

<sup>68</sup> Aanhaling verkry van <http://handspringpuppet.co.za/html/ulirev.html>.

(2003) en ander stilfilmkunstenaars soos Georges Méliès. In teenstelling met die Monteverdi-partituur waarvan hy nie kon afwyk nie, het die klankbane meer ruimte gelaat vir kreatiwiteit.



**Figuur 8.40**

William Kentridge se iris-animasietekening vir *Il Ritorno d'Ulisse* (1998)

Penelope voer 'n eindelose stryd met belangstellende minnaars wat haar probeer verlei. Sy wag getrou op Ulisses se terugkeer uit Troje. In plaas daarvan dat sy op hul verleidelike versoeke reageer, hou sy haar eerder besig met die grafkleed wat sy vir die vader van Ulisses maak. Penelope word in die animasiefilmprojeksie op die agterdoek voorgestel as 'n blom, 'n irisknop wat stadig oopmaak en geleidelik weer haar blomblare sluit (Figuur 8.40). Op dieselfde wyse as wat Penelope bedags haar vaardigheid met die borduurnaald vertoon deur 'n grafkleed en ingewikkelde tapisserieë uit te werk, rafel sy die weefwerk snags uit.<sup>69</sup> Penelope se naaldwerk is meer as 'n

<sup>69</sup> Die tema van Penelope wat 'n grafkleed weef is ook 'n tema in Willem Boshoff se kuns. Vgl. sy swart rots spil of roede (vier en 'n half meter lank) wat hy *Penelope's Distaff* (2009) noem. Vgl. [http://willemboshoff.com/documents/artworks/penelopes\\_distaff.htm](http://willemboshoff.com/documents/artworks/penelopes_distaff.htm) Volgens Boshoff is die Penelope verhaalelemente rondom die spil gedraai. Hierdie beeldhouwerk vorm 'n integrale deel van sy *Penelope and the cosmos*-uitstalling (November 2009) in die Circa-kontemporêre ruimte, Johannesburg, in samewerking met medekunstenaar, Karel Nel. Boshoff se huldeblyk aan Penelope handel nie oor wat sy besig was om te doen nie, maar eerder wat Penelope en ander vroue dink wanneer hul alleen met hul hartseer en verlange is. Vgl.

metafoor, want dit metaverwys oor verskillende media heen. Wolf *et al.* (eds). (2009: 16) verklaar die term metaverwysing (*metareference*) as “research across media”. Hierdie sambreelterm vergelyk “analogous phenomena in individual media”. Hiervolgens kan individuele media ondersoek word met verwysing na hul metareferensiële vermoë. Volgens Van den Berg (2009) het metaverwysings nie alleen drasties toegeneem nie, maar dit het ook na populêre genres en nuwe-media soos rekenaarspeletjies en ander digitale toestelle versprei. Wanneer die manne in pakke probeer om Ulisses se wapen te saboteer, verskyn daar ’n getekende, gekronkelde lyn met ’n lus. Hierdie beeld herinner aan Penelope wat garing deur die oog van haar naald steek. Dit simboliseer moontlik seksuele penetrasie.

Met sy terugkeer na Griekeland vermom Ulisses homself en maak die drie minnaars dood na ’n geskil om Ulisses se boog te span (Figuur 8.37). Ulisses en Penelope word in die proses herenig. Monteverdi se opera word gewoonlik as grootse segetog opgevoer en Kentridge volg hierdie tradisie in sy vertolking. Wanneer Minerva haar wraaklied sing, word animasietekeninge van Troje wat brand, geboue (een van die geboue herinner aan ’n gebou in sy animasiefilm, *Weighing .... and wanting*) en fabriek wat tot stof verwoes word, op die skerm vertoon. Op hiérdie klimakspunt sing Penelope en Ulisses ’n versoeningsduet terwyl die geboue uit die as herrys, bome begin groei en blomme blom. Maar die voorspoed en groei is kortstondig, want die realiteit dring in die slottoneel tot die toeskouer deur: die ou, verswakte en sterwende Ulisses op die verhoog is eintlik op soek na die sin van sy lewe terwyl hy droom van die heroïese Helleense held, Ulysses.

Marionette word op ’n revolusionêre manier in hierdie opera onder Kentridge se regie aangewend, want elke karakter word drievoudig deur die samewerking van soliste en hanteerders in aanddrag op die verhoog voorgestel: die pop in kostuum, die sigbare manipuleerder wat die toneelpop se kop en ’n hand manipuleer en die opera-sanger of solis wat help om die pop se ander hand te manipuleer. Terwyl die sangers die rolle sing en praat, manipuleer die pophanteerder die pop om die aksie na te boots.

---

<http://marvellousartmusings.wordpress.com/2010/06/03/willem-boshoff-the-word-according-to-big-druid-knowing-through-seeing/>



Daar is dikwels 'n hoof- of dominante pophanteerder wat beide die komplekse en genuanseerde aksies beheer, terwyl die tweede manipuleerder hom/haar sal besig hou met die ekspressiewe kwaliteit. In die *Ulyse*-opvoering het die opera-sanger beperkte beheer oor die pop deur byvoorbeeld beperkte en eenvoudige bewegings met die pop uit te voer, terwyl die tweede pophanteerder (wat teenoor die sanger staan) die ander hand beheer en meer intrikate bewegings uitvoer. Deur interaksie met die manipuleerders en sangers verkry hierdie toneelpoppe dus eie sentrale persoonlikhede as die onderlinge samesmelting van drie partye: “This apparently pragmatic decision has profound ontological and existential meanings for an audience” (Taylor 2009: 32). Volgens hierdie pragmatiese besluit mag die sangers eenvoudige bewegings maak, terwyl die komplekse manipulerings van die pop en sy een hand aan die pophanteerder(s) (wat oorkant die sanger staan) oorgelaat word. Kentridge laat hom as volg uit oor die hegte band wat tussen die sanger, pophanteerder(s) en pop ontstaan, alhoewel die toeskouer soms op net een van die drie elemente konsentreer:

... the puppets are focused on each other and the four manipulators are each focused on their own puppet; and there's this extraordinary, strong bond. Your attention shifts constantly in the audience. At times you see the puppets, at times you see the singers, at times the manipulators [...] You shift, the way your eye does when it changes focus. You are always watching things on different planes (Taylor 2009: 197).

Kohler (2009: 95) voer aan dat die drie elemente van elke toneelpop deur asem beheer en versmelt word en dat asem die begin van enige fisiese beweging is, omdat dit suurstof na die spiere neem wat die aksies beheer. Voordat sangers 'n nuwe frase sing, neem hul 'n diep asemteug (bykans onsigbaar na jare se oefening). As die pop so gemanipuleer word dat dit lyk asof dit terselfdertyd asemhaal, sal die sangaksies van die sanger en pop tot 'n eenheid versmelt. Die rolle van die gode word dikwels deur dieselfde soliste gesing wat eenvoudige, swart kostuums dra om hul van die ander karakters te onderskei. Kentridge hou sy pophanteerders/manipuleerders, karakters en hul kostuums eenvoudig sodat die toeskouergehoor nie kan twyfel watter pop die aria sing nie:

Doubling of characters for singers should not be confusing as the puppets give the primary clue as to which character is singing, rather than the person of the singer (Christov-Bakargiev 1998: 148).

Die soliste speel die karakters van die poppe, asook die gode deur hul vokale vertolkings van die onderskeie rolle. Die toeskouergehoor word dus dwarsdeur die produksie met die fiktiewe persoonlikheid van elke pop en sy of haar sanger en manipuleerder gekonfronteer. Magarida Natividade, wat die rol van Minerva in die 1998 La Monnaie-produksie vertolk het, verduidelik die soliste se taak om deur die marionet te sing soos volg: “Al die emosie word op die marionet, visueel jou karakter, geprojekteer, amper asof in ’n spieël, pleks van direk na die gehoor. Dit verg ’n spesiale soort dissipline en fokus” (McCaul 1999).

Multimedia beteken nie noodwendig illusionêre onderdompeling (*immersion*) van die gehoor nie. Die illusie word deur die wisselwerking tussen die onderskeie media verbreek wat beteken dat daar ’n groter afstand tussen die fiktiewe wêreld en die gehoor ontstaan het – vergelyk byvoorbeeld Annibale Carracci se teatrale en laag-op-laag-plafonfreskoskildering in die salon van die Palazzo Farnese, Rome<sup>70</sup> (nog ’n vroeë sewentiende-eeuse parallel uit die tyd van Monteverdi).

Basil Jones, die produksie-koördineerder beskryf die volgende ongewone bewegings wat met die pop-cum-lewende akteurs opvoering moontlik word:

[W]e will also be exploring absurdist and anti-naturalist movement, especially with Penelope’s three suitors, as well as with the Ulysses puppet, who will float up from the operating table, looking down at his double below. We’ll be doing something ordinary singers could never achieve: the puppets will be suspended right inside the music, like astronauts flying in space (Christov-Bakargiev 1998: 148).

In hierdie operaproduksie word daar voortdurend ooreenkomste tussen die Suid-Afrikaanse ‘teater van die lewe’ waar brutale wandade onder die dekmantel van rasionaliteit gepleeg word en die sestiende-eeuse anatomietheater<sup>71</sup> gestel – sien byvoorbeeld Andreas Vesalius se boek, *De humani corporis fabrica* (1543, 1555),<sup>72</sup> en William Kentridge se uitbeelding van dokters wat die menslike liggaam dissekteer in sy vroeë drieluik-tekening, *Dreams of Europe I, II, III* (1984-85) (Christov-Bakargiev 1998: 142). Kentridge het die verhoogruimte as amfiteater ingerig om die anatomiese disseksie waar te neem. Die anatomietheater kan as basis van die moderne geneeskunde

---

<sup>70</sup> Vgl. <http://www.atlantedellarteitaliana.it/index.php?artwork=3116&lang=english>

<sup>71</sup> Kentridge is moontlik deur Rembrandt se *De anatomische les van dr. Nicolaes Tulp* (1632) (Figuur 8.41) en Thomas Eakins se *The Agnew Clinic* (1889) geïnspireer (Vergelyk figuur 8.42).

<sup>72</sup> Die anatomiese tekeninge van Vesalius is in houtblokke uitgekerf en daarna op papier gedruk.

gesien word, omdat dokters hier geleer het om in die openbaar die afgestorwe menslike liggaam te dissekteer vir kennis, diagnose, onderrig en demonstrasie (Figure 8.41 en 8.42). Terwyl die ‘disseksie’ plaasvind, word skanderings van Soho se ingewande en Felix se bekommerde oë in die truspieëltjie geflits terwyl hy die wandade langs die pad waarneem.

In teenstelling met die sestiende- en sewentiende-eeuse dissekering gebruik Kentridge hedendaagse interne geneeskundiges, moderne mediese beeldtegniektoerusting soos sonars, MR-skandeerders,<sup>73</sup> die rekenartomograaf<sup>74</sup> en X-straalmasjien om die geslote liggaam te verken (Figuur 8.43). Kentridge teken hierdie geskandeerde en bestraalde beeldmateriaal om Ulisses se swerftog terug na sy paleis te visualiseer. Hierdie visuele beelde wat op die individu se eie persoonlike verhaal en vertolking van die realiteit konsentreer, word op reuseskerms op die operaverhoog geprojekteer. Kentridge se animasiefilm wat in die agtergrond vertoon word ontsluit dus op dramatiese wyse die hedendaagse toespelings van die handeling en karakters van die verhaal wat op die verhoog afspeel. Christov-Bakargiev (1998: 142-143) skryf dat “healing is acknowledging, negotiating a balance between remembering and forgetting, drawing and erasing, two sides of the same coin in the uncertain journey of life”.

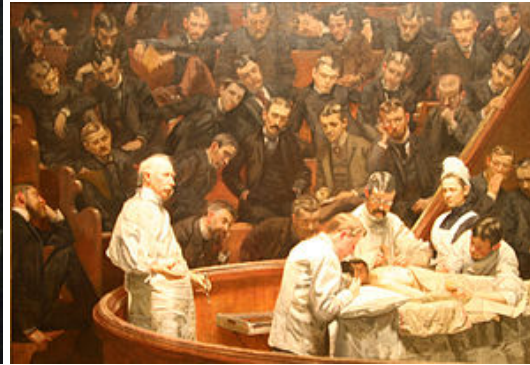
---

<sup>73</sup> Raymond Damadian het met magnetiese resonansie verbeelding (MRI) tegnologie geëksperimenteer en plaas in 1977 (Rifkin *et al.* 2006: 324) die eerste MR-skandeerder op die mark. Met hierdie masjien het dit moontlik geword om die hele menslike liggaam te skandeer deur van magnetiese velde gebruik te maak. Wanneer elk van die dun, geskandeerde lagies opmekaar geplaas is, sal dit eindelik ’n driedimensionele beeld vorm.

<sup>74</sup> Die uitvinding van die CT-skandeerder het dit moontlik gemaak om driedimensionele plate [plate is tweedimensioneel] van die menslike liggaam te skandeer, te ondersoek en te ontleed. Stafford (2006: 306–307) skryf multidimensionele mediese beeldvorming (CT-skanderings, PET en MRI-grafika) “transparently displayed both the permanent neural anatomy and the acrobatics of evanescent emotion [...] interconnective images, imaging, imagists” sodat die oorsaak van die siektes van die liggaam blootgelê kan word. Kentridge gebruik egter nie hierdie mediese beeldvormingstoerusting om die oorsaak van siektes bloot te lê nie, maar vir hom metamorfoseer sy getekende hart, torso, kroon of blom tot iets anders in sy fiktiewe, getekende wêreld (kontemporêre Suid-Afrika) gevul met “smudges and cloudiness [...] there is a great affinity between the velvety grey tones of an X-ray and the softness of charcoal dust brushed onto paper” (Krauss 2000).



**Figuur 8.41**  
Rembrandt van Rijn, *De anatomische les van dr. Nicolaes Tulp* (1632)



**Figuur 8.42**  
Thomas Eakins se *The Agnew clinic* (1889)



**Figuur 8.43**  
’n Foto van die aksie op die verhoog tydens die Théâtre de Nîmes se 2009-produksie van *Il Ritorno d’Ulisse* (1998). Let op die meerdere betekenislae van hierdie produksie: die projeksie van visuele beeldmateriaal op die agterdoek wat dien as visuele demonstrasie van die betekenis van die gebeurte, die halfsirkel van musici wat as studente by die anatomie-les, asook ’n metareferensiële toespeeling op die koor in Griekse teater en ’n juridiese hofsitting gelees kan word, en die dokters (operasangers) en hul pasiënt, Ulisses (marionet), op die bed. Die toeskouersgehoor op wie die geprojekteerde beeldmateriaal gerig is, voltooi die sirkel.

Wanneer die swart gordyn van die agtergeprojekteerde voorstelling van ’n Barokteater in die slotbedryf gelig word, strek die verhoogruimte die oneindigheid in, en verander geleidelik in moderne Johannesburgse strate, valleie en stedelike landskap. Hierdie oneindige verhoogruimte is ’n tipiese komponent van die Barokteater en is veral deur

verbeeldingryke en uiters vaardige stelontwerpers soos Alfonso Parigi<sup>75</sup> en Lodovico Burnacini gebruik (sien Figuur 8.44 en Figuur 8.45). Volgens die Baroktradisie is die plat getekende en geverfde verhoogdekortonele van die proscenium (voor) tot heel agter op die verhoog perspektiwies gerangskik. Hierdie rangskikking van groot (naby) tot klein (ver) het Kentridge aan die kamerakonsertina van ’n ou kamera of die vervlakking van ruimtevlakke soos dit deur ’n verkyker waargeneem is, herinner. Kentridge (2007: 61) beskryf dit as “a sort of quantum perspective, depth given by a series of jumps of flat planes”.



**Figuur 8.44**

Ets ontwerp deur Lodovico Ottavio Burnacini: *Il pomo d'oro, Courtyard in the palace of Paris (Act 1 Scene 11)* koperplaatgraving van die folio-edisie van *Il pomo d'oro* deur Antonio Cesti en Francesco Sbarra, 1668. Graving deur Matteo Küsel. Österreichisches Theater Museum, Wene.

Kentridge het verskeie elemente soos fotografie, die kamera; positiewe- en negatiewe beelde; filmverwysings en die struktuur van die Barokteater gekombineer – “achieving unity despite the seemingly disparate choice of techniques” aldus Roussel (2007: 83). Kentridge (2007: 62) en sy mede-ontwerper, Sabine Theunissen, het die bekende toneelskilderye van die negentiende-eeuse argitek, Karl Friedrich Schinkel, vir inspirasie gebruik het, maar in teenstelling het hulle die gaasskerms redelik onbewerk gelaat “for each scene to play itself out clearly but still allow the broader questions and associations of the opera to emerge”. Kentridge het die gaasskerms op die verhoog van

<sup>75</sup> Alfonso Parigi was ’n Italiaanse argitek en scenograaf wat hoofsaaklik in Florence gewerk het.

*The Magic Flute* bykans leeg gelaat sodat hy sy tekeninge daarvoor kon projekteer (*moving projections*) en daarmee gehelp het om betekenis aan sy operaproduksie te verleen.

Baron Lodovico Ottavio Burnacini (1636-1707) het sy pa, Giovanni Burnacini, opgevolg as stelontwerper aan die Weense Keiserlike hof en het daarna vir ongeveer vyftig jaar teatrale versierings, verhoogtoerusting en –dekor, asook teaterkostuums ontwerp. Hy het onder meer operahuse, dekor vir meer as 100 operas, oratorios en hofverrigtinge ontwerp.<sup>76</sup> Die buitensporige en grootse spektakels het die keiser in staat gestel om sy prag en praalverplichtinge teenoor buitelandse vorste en hul families, gesante, adellikes en die keiserlike hof te volvoer. Na die sewentiende eeu is teaterdekorstelle, opera- en feesversierings, kostuums en verhoogmasjinerie deur teateringenieurs ontwerp en ontwikkel. In Wene het hierdie teater-ingenieurs van twee Italiaanse families gekom, te wete die Burnacini's en die Bibienas. Lodovico Burnacini het in 1652 die eerste permanente Keiserlike Teater opgerig.<sup>77</sup>

Lodovico Ottavio Burnacini het vir Antonio Cesti se opera, *Il pomo d'oro* nie alleen die dekorstelle ontwerp nie, maar ook 'n nuwe operateater wat 5000 toeskouers kon huisves ter herdenking van keiser Leopold se huwelik. Keiser Leopold I<sup>78</sup> het die operateater op die Cortina (naby die hedendaagse Burggarten) opgerig, om sy huwelik met Margarita Teresa van Spanje in 1665 te gedenk. In Burnacini se ets *Il Pomo d'oro* (*Die goue appel*) (1668) beeld hy hierdie keiserlike troue op indrukkende wyse uit – keiser Leopold I staan in die middel onder terwyl sy bruid, Margarita Teresa van Spanje, bokant hom in 'n Barok-wolkraam verbeeld word (vergelyk Figuur 8.44). Burnacini se grootse Barokontwerpe en -etse het tot sy legendariese roem bygedra. Hierdie opera het bestaan uit 'n groot orkes, verskeie kore en het 'n aantal verhoogmeganika bevat soos byvoorbeeld gode wat uit die hemel neergedaal het (*deus ex machina*), seegevegte en storms (vergelyk Figuur 8.45).

---

<sup>76</sup> Vgl. <http://english.habsburger.net/personen-en/lodovico-ottavio-burnacini>

<sup>77</sup> Vgl. <http://english.habsburger.net/module-en/prunk-und-repraesentation-barockfeste-am-wiener-hof>

<sup>78</sup> Omdat Leopold I versot was op feesvierings en operaproduksies het hy opdrag gegee dat daar eerder 'n teater as 'n paleis gebou moet word. Lodovico Burnacini is genader om die gebou te ontwerp en die teater toe te rus met die nuutste teatermasjinerie en -tegnologie en dekorstelle. 'n Ou balsaal by die Hofburg is vir die doel gebruik. Vgl. <http://english.habsburger.net/module-en/ein-kaiser-als-komponist>



**Figuur 8.45**

Matteo Küsel se graving vir Lodovico Burnacini se *Il pomo d'oro* se agste dekorstel wat 'n storm op see verbeeld.

Volgens Law-Viljoen (2007b: 20) het Kentridge net soos die Barokkunsenaars van verhoogmeganika en masjinerie gebruik gemaak om die sangers en rekvisiete oor die verhoog in *The Magic Flute* te laat beweeg. Kentridge (2007: 50) het in *Learning the Flute* (2004) geëksperimenteer om “a vocabulary for the production” te vind en het hy sy geanimeerde sekwenstekeninge (tekeninge en prente van Vrymesselaars en Egiptiese gode) op 'n ou skool-swartbord in die monnikkekamer geprojekteer. Wanneer Ulisses (die pop Ulisses) as held van die slagveld terugkeer, span hy die boog (Figuur 8.37) in die teenwoordigheid van Penelope wat sy herstel en hereniging simboliseer, terwyl die tweede, uiters brose, Ulisses besig is om in die hospitaalbed te sterf.

In die tweede ets (die agste dekorstel in 'n reeks van drie- en-twintig wat deur Lodovico Burnacini ontwerp is), word 'n storm op see / die mond van die hel uitgebeeld (vergelyk Figuur 8.45). Demone vlieg voor die mond van 'n enorme monster verby. In die dieptes van die mond word veerman Charon op die Styxrivier verbeeld terwyl 'n stad in vlamme is in die verte. Die Habsburgers het kuns- en kurioseitskabinette aangehou waarbinne hulle kunswerke en objekte uit die natuur versamel en gebêre het.

Hierdie items is deur adellikes en die opgevoede middelklas versamel, georganiseer en in uitstallingskaste uitgestal.<sup>79</sup>

## 8.6 Zeno-produksies

Die *Confessions of Zeno* (2000) sage is in essensie op 'n vroeë Italo Svevo-teks, getiteld *The Death of my father* wat in sy novelle *La coscienza di Zeno* (1923) voorkom, gebaseer (Rosenthal 2009: 111). *Confessions of Zeno* is die outobiografiese joernaal van Zeno Cosini wat psigoterapie net voor die Eerste Wêreldoorlog in Triëst ondergaan het.

### 8.6.1 *Zeno at 4 am.* (2001)

In die multimediateaterstuk *Zeno at 4 am.* het Kentridge met die *Handspring Puppet Company* saamgespan en het hy ook die regie behartig. Kevin Volans het die oorspronklike musiek vir strykkwartet en sangers vir hierdie oratorioproduksie gekomponeer, terwyl Jane Taylor haar libretto op die oorspronklike, humoristiese verhaal met dieselfde titel gebaseer het. Die storie handel oor 'n man wat op sy sterfbed lê terwyl hy gekonfronteer word met spoeke uit sy verlede soos byvoorbeeld sy nikotienverslawing, sy owerspelepisodes en sy vader se dood. Die verhaal speel af in 'n stad soortgelyk aan Johannesburg (Kentridge het die verhaal na Johannesburg verplaas) en Kentridge (2001: 102) het homself afgevra: “How could this person, writing in Trieste in 1920, know what it feels like to be here in Johannesburg?”. In essensie handel die werk oor 'n man wat onseker is oor homself; hy weet wat hy doen en moet doen, maar hy is nie in staat om vordering te maak nie. Zeno glo dat sy lewe “a manifestation of illness” (Kentridge 2004c: 166) is; maar inderwaarheid is hy 'n swakkeling wat nie sy slegte rookgewoonte kan afleer nie en boonop voortdurend sy vrou verkul.

---

<sup>79</sup> Vgl. <http://english.habsburger.net/stories-en/kunst-und-krempel2018-2013-die-kunst-und-wunderkammern-der-habsburger>





**Figuur 8.46**

Dawid Minnaar, as Zeno, lê op die dagbed terwyl die boomagtige skadupopfigure in die agtergrond oor die verhoog beweeg tydens William Kentridge se 2002-produksie van *Zeno at 4 am.* (2002), The Dance Factory, Johannesburg

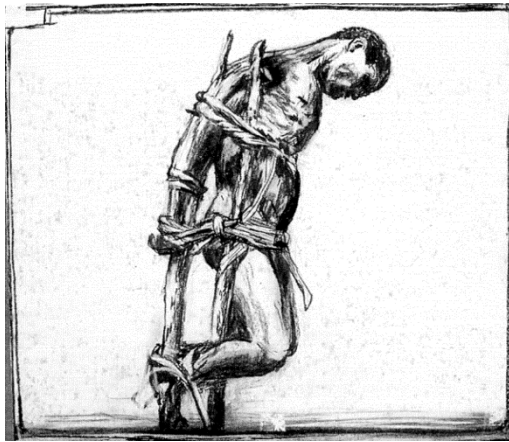
Taylor (2009: 117) skryf dat alhoewel Kevin Volans tot die ‘The New Simplicity’-beweging behoort, dit ’n voldonge feit is dat sy musiek moeilik deur musikante gespeel word. Aanvanklik het The Duke Quartet die musiek vir *Zeno at 4 am.* gespeel, maar toe die werk tot *Confessions of Zeno* uitgebrei het, is vier ander musikante gewerf wat die Sontonga Quartet gevorm het en in kontemporêre klassieke musiek gespesialiseer het. Kentridge (2001: 102) vertel dat hy aanvanklik huiwerig was oor een van die Volans-musiek-fragmente vir *Zeno at 4 am.* wat sestien keer na mekaar herhaal moes word, maar toe die musiek met die tekening gekombineer is, het dit gewerk – “the contained freedom it gave us, in terms of expanding time and letting the slow movement of the figures [in procession] take over”. Deur die herhaling van hierdie notebalk word die ruimte en tyd gestrek sodat iets wat gewoonlik vinnig verbygaan, soos ’n gedagte of ’n loopaksie, kan ontwikkel en die toeskouer gevolglik aan die dink kan sit.

Die agterdoek vir hierdie produksie is nie van seil of tekstiel soos gewoonlik gemaak nie, maar ’n reuse skerm gevorm deur velle *butcher*-papier wat volgens ’n roostereffek aanmekaar geplak is en waarop die beelde geprojekteer is (Kohler 2009: 117). In hierdie

produksie kombineer Kentridge akteurs, musici, poppe, *drawings for projection* (’n tipe teater binne ’n teater) wat hy met behulp van ’n projektor teen die agterdoek (siklorama) van die verhoog projekteer en reuse skadu- of silhoeëtprosesies (soos reeds in vorige hoofstukke bespreek) gebruik. William Kentridge, Tau Qwelane en Jane Taylor het die skadupoppe gemaak en hulle is met behulp van verlengstukke wat aan die pophanteerders/manipuleerders vas was, gedra. Terwyl die manipuleerders die poppe manipuleer het, het hulle ook beweeg en gedans en het die toeskouers die aksie waargeneem as “a kind of animated shadow film on the screen up-stage” (Taylor 2009: 113). Die skaduproesie het nou die produksie as ’n lewendige komponent betree en is met klein videokameras verfilm. Taylor (2009: 113) beaam dat die silhoeëtte naby die kameralens uiters groot vertoon het, terwyl dié op ’n afstand veel kleiner vertoon het – “what the camera filmed was black cardboard silhouette figures viewed against a lit cyclorama”. Die miniatuurfilmstelle is geleidelik vergroot deur byvoorbeeld van getekende landskappe op aetaatvelle, agterdoeke wat ingevoeg word soos by speelgoedteaters, videoprojektor, vooraf-opgeneemde animasie en argivale Eerste Wêreldoorlog-filmmateriaal, gebruik te maak. Die verhooglandskap verander soos die silhoeëtfigure verby paradeer.

Die visuele materiaal van die koloniale moordslagoffers wat aan pale in *Faustus in Africa!* (vergelyk Figuur 8.47) vasgemaak is, word in *Zeno at 4 am.* herhaal en is moontlik verwysings na die wurgsnoer in Goya se ets, *El agarrotado*, waar die karakter op die teregstellingstoel sit (vergelyk Figuur 8.48).

In *Zeno at 4 am.* kombineer Kentridge akteurs, musikante, poppe van die *Handspring Puppet Company* en projeksies van sy tekeninge in ’n tipe teater binne ’n teater, net soos met sy vertolking van Monteverdi se *Il ritorno d’Ulisse* (1998).



**Figuur 8.47**  
William Kentridge se hangtoneel  
uit *Faustus in Africa!* (1995)



**Figuur 8.48**  
Goya se ets, *El agarrotado* (1778-1780)

### 8.6.2 *Confessions of Zeno* (2002)

In die multimedia-teaterproduksie, *Confessions of Zeno* (2002) het Kentridge as regisseur met die *Handspring Puppet Company*, die Duke Quartet, Kevin Volans<sup>80</sup> se oorspronklike partituur vir 'n strykkwartet, 'n libretto deur Jane Taylor, skadupoppe, akteurs en operasangers, saamgewerk. In die latere hersiene produksie getiteld *Confessions of Zeno* (première by *Documenta XI* in 2002), word die daaropvolgende gedeelte van die boek wat oor Zeno se huwelik met Augusta handel, uitgebeeld.

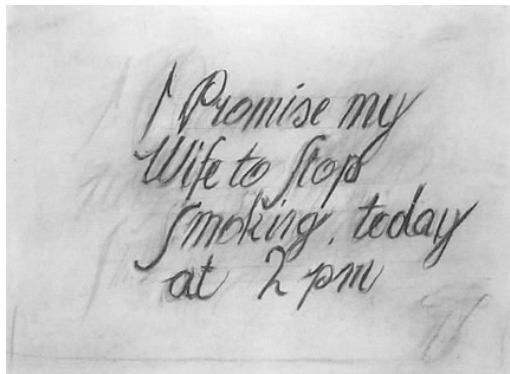
<sup>80</sup> “The music of Kevin Volans, whilst being part of a movement that calls itself ‘The New Simplicity’, is notoriously difficult to play. Kevin wanted to work with The Duke Quartet who had performed his work in the past [...] With the help of Michael Tuffin of the UCT School of Music, he [Volans] identified four young musicians. After a lot of work on their part and a four-day tutored audition, Kevin embraced the task of tutoring them musically and Sontonga Quartet was born” (Kohler 2009: 117).

### 8.6.3 *Zeno writing* (2001/2002)

Kentridge se film *Zeno writing*<sup>81</sup> is op beide Svevo se boek en sy teaterproduksie *Zeno at 4 am.* gebaseer. Die filmpremière was in November 2001 in die Lincoln Center, die Minneapolis Walker Arts Center en die Chicago Museum of Contemporary Art, New York.

In hierdie film ondersoek Kentridge die terapeutiese waarde van outomatiese tekeninge en skrif (vergelyk Figuur 8.49 en Figuur 8.50). Kentridge gebruik sigaretrook en vevliegтуie om die naam Zeno op die skerm te laat verskyn.

Zeno word deur sy psigiater aangesê om sy outobiografie te skryf. Terwyl die landskap horisontaal beweeg, word die beweging van woorde oor 'n bladsy nageboots. Die transformasie van die landskap verwys na die digotomie tussen die idilliese lewe wat Zeno wil lei en die harde werklikheid van die oorlog wat hom omring. Zeno maak selfs 'n belofte aan sy vrou om op te hou rook: *I promise my wife to stop smoking today at 2 pm* (vergelyk Figuur 8.49). Wanneer stukke teks uitgevee word, is slegs dowwe oorblyfsels van die getekende merke sigbaar. Hierdie grys waas lyk soos die rook op die slagveld. Teksfragmente verskyn as vreemde hiërogliewe wat gesuperponeer is oor die onsekere, apokaliptiese landskap. Die toeskouers word gelaat met 'n tipe onsekerheid: is die toneel oud, in die hede of futuristies?



**Figuur 8.49**  
Kentridge se houtskooltekening,  
*I promise my wife ...*



**Figuur 8.50**  
Kentridge se tekening,  
*Female figure lying on stomach*

<sup>81</sup> Kentridge se film *Zeno Writing* se première was in November 2001 en dit is ook by die *Documenta XI* (2002) vertoon.

Die “traditional transforming” silhoeëtfiguur bevat twee aansigte wat op ’n hoek van 90 grade aan ’n sentrale staaf geheg is (Kohler 2009: 116). Met elke 90 grade-draai wat gemaak word, verander die een aansig na ’n volgende aansig. Hierdie dualiteit van die staafsilhoeëtpop is uiters handig in hierdie konteks. Kohler (2009: 116) verduidelik as volg:

A figure seen first in profile could enter the scene, turn into something else and then walk forwards getting bigger and bigger until it filled the screen. This all captured the strange surreal quality of dreams. A set of three-dimensional articulated chairs with see-through Perspex rods could dance and fly around each other. Trees growing in a desolate landscape could slowly turn and walk off as people with the branches still growing out of their heads (Kohler 2009: 116).

In hierdie hoofstuk is daar ondersoek hoe William Kentridge, reeds vanaf die laat 1980’s sy *Drawings for projection*-tekeninge, sy animasiefilm- en videobeelde (*drawings and animation for projection*) met behulp van sommige ou- (soos byvoorbeeld Barokteater) en kontemporêre verhoog-tegnologie (soos projektors en rekenaars) in galerye en op miniatuurteatermodelle, die verhoogruimte, verhoogdekor en -skerms geprojekteer het, terwyl lewendige akteurs, operasangers, toneelpoppe en marionette en hul manipuleerders asook meganiese poppe/automatons in die voorgrond van die multimedia-verhoogproduksies hul teatrale spel en *performances* gelewer het. Kentridge se geanimeerde werke en multimediaproduksies het die geskiedenis en sosiale omstandighede van Namibië en Suid-Afrika tydens apartheid deur middel van oortuigende karakters soos Soho Eckstein en Faustus vertel, terwyl Europese tekste en produksies soos *Zeno* en *The Magic Flute* aangepas is vir die Suid-Afrikaanse milieu en konteks.

## Hoofstuk 9

### Samevattende gevolgtrekkings

Alhoewel die Suid-Afrikaanse kunstenaar, William Kentridge, sy kreatiwiteit op vele terreine (as waarnemer, aktivis, kunstenaar, storieverteller en denkende regisseur) in 'n wye verskeidenheid media (waaronder landkuns, tapisserieë, beeldhou, etse, filmprojektor, die gebruik van outomatons en verskeie verhoog- en teaterproduksies (*performance*)) vrygelaat het, is dit veral sy performatiewe houtskooltekeninge (*drawings for animation*) en sy unieke kort, handgemaakte animasiefilms en die projeksie daarvan, wat hom internasionale erkenning besorg het. Bykans al sy werke handel op een of ander manier oor sy geboortestad, Johannesburg – dié stad waar hy op skool en universiteit was en sy kunsopleiding ontvang het, behalwe vir sy jaar in Parys. Sy kunswerke spreek nie alleen sy persoonlike en sosiale vraagstukke aan nie, maar ondersoek temas van gulsigheid, verantwoordelikheid, vergelding en skuld wat hy in sy narratiewe landskappe versteek het.

In die vroeë een en twintigste eeu het 'n hele aantal publikasies en essays deur bekende internasionale outeurs soos Mark Rosenthal, Michael Auping, Klaus Biesenbach, Rudolf Frieling en Carolyn Christov-Bakargiev die lig gesien. Kentridge het self ook 'n paar boeke uitgegee in samewerking met galerye en museums soos byvoorbeeld, *I am not me, the horse is not mine* (2008), *William Kentridge Nose* (2010) en *Carnets d'Egypte* (2010). Plaaslik het Kate McCrickard haar kompakte publikasie, *William Kentridge* (2012), die lig laat sien waarin sy op Kentridge se kunsskepping vanaf sy vroegste muurtekeninge tot sy jongste teaterproduksies soos *The Nose* gefokus het. Ondanks die vele bronne oor Kentridge wat verskyn het, het daar slegs enkele verhandelinge en proefskrifte (Beschara Karam (2012) en Gerhard Schoeman (2007)) rondom Kentridge se tekenwerk en animasiefilms verskyn. Hierdie afgehandelde navorsing het temas soos melancholie, denke, onthou en geskiedenis ondersoek en is in Engels aangebied. Aangesien Kentridge se animasieprosesse en vervreemding van tegnologiese media nie in besonderheid ondersoek is en daar bykans geen publikasie rondom Kentridge se

kunsskepping in Afrikaans is nie, het die navorser gevolglik hierdie kans aangegryp om so 'n ondersoek te loods en dit in Afrikaans aan te pak.

### **Doelwit van die navorsing**

Die vraagstuk wat ondersoek is, fokus op die wyses waarop tegnologiese media 'n proses van retrospektiewe vervreemding in William Kentridge se animasieprosesse ondergaan het. Vir Kentridge self bly sy tekeninge (*drawings for animation*) en geprojekteerde tekeninge (*drawings for projection*) sentrale temas in al die nuwe-media- en multimedia-uitvoerings waarby hy mettertyd betrokke geraak het. In hierdie studie is 'n ondersoek geloods om te bepaal watter metodes en tegnieke Kentridge as filmregisseur gebruik het om 'n sekvens tekeninge tot 'n animasiefilm te redigeer. Gevolglik het die klem geval op sy dramatiese, narratiewe en kritiese kombinasie van interdisciplinêre media soos teken, taal, fotografie en film, video- en teaterproduksies. Deur hierdie studie word daar gekonsentreer op die waarde van 'n eenvoudige, getekende animasiefilm wat hy tot grootse verhoogdekor aangewend het. Die algemene siening rakende animasie word dus vervorm tot grootse kunswerke in wording.

Die doel van hierdie studie is bereik deurdat die navorser aangetoon het hoe Kentridge met behulp van sy eie tekeninge, foto's en bykomende materiaal soos outomatons en marionette volwaardige, dramatiese en narratiewe kunswerke, installasies en grootse teateropvoerings geskep het. Kentridge se films het die tekenaksie vasgevang wat weer op hul beurt in filmteaters, galerye en as verhoogdekor geprojekteer is, waardeur hy sosiale kommentaar op die Suid-Afrikaanse samelewing gelewer het.

In Hoofstuk 1 is die agtergrond, verantwoording en metodologie wat gevolg word afgebaken. Die studieperiodes word ook afgebaken, te wete van Kentridge se vroeë, alleenstaande 'muurtekeninge' (vroeë 1980's), na sy reeks gefotografeerde tekeninge genaamd *drawings for animation* (1988-1996), asook sy *drawings for projection* (1996 tot die hede) wat verwys na reekse van tekeninge wat as geprojekteerde sekvens bewegende beeldmateriaal skep, tot sy huidige projeksies vir verhoog- en teaterproduksies (*performance*). Deur die projeksie van sy animasies spreek hy betragters aan met grafiese tekeningprosesse asook groter gehore tydens verhoogopvoerings wat bewus gemaak word van die narratiewe en dramatiese interpretasies van sy unieke teken- en verfilmingsprosedures. Kentridge se *agency* (sy hand, tekenaksies en grafiese verbeelding) as animasiekunstenaar word ook ondersoek. Reeds in Hoofstuk 1 het die

navorsers die hipotese gestel dat die ‘projeksie van getekende beweging deur middel van die getekende beeld ’n sentrale element van die filmnarratief’ blyk te wees en is kunswerke regoor Kentridge se oeuvre by die ondersoek betrek.

Kentridge se werkswyse word met die vroegste grottekeninge, en die werk en aksies van onder meer William Hogarth, Max Beckmann, Robert Rauschenberg en kontemporêre kunstenaars soos Doris Bloom, Kara Walker, Steven Cohen en Willem Boshoff in verband gebring. Daar word besin hoe Kentridge van ou tegnologie gebruik gemaak het en dit met sy werk geïntegreer het om sy unieke *stone age*-animasietegniek en sy *Drawings for projection* tot stand te bring. Sleutel terme soos beeltenis, die muurtekening, beweging en die bewegende beeld, asook die verskil tussen tegniek en tegnologie word bespreek en die hoofstukindeling uiteengesit.

### **Vraagstukke en antwoorde op die vrae**

Die navorsers het in Hoofstuk 1 die volgende vier vraagstukke aan die orde gestel wat suksesvol gedurende die navorsing ondersoek is:

- *Hoekom het William Kentridge juis die betrokke visualiseringsprosedures en werknyses aangepak en wat is sy uiteindelige doel daarmee?*

Deur Kentridge se toeëiening van verouderde en uitgediende visuele tegnologieë, oftewel “retrospektiewe vervreemding” van verskeie prosesse van visualisering en medialisering in die vroeë stadiums van die moderniseringsgeskiedenis van die Westerse visuele media, by sy animasieprosedures het kenmerkend van sy kuns geword. Kentridge kan indirek as ’n visuele towenaar beskryf word omdat hy bestaande ou tegnieke en tegnologieë ondersoek, dekonstrueer en vernuwe (verKentridge) het en gevolglik ’n tipe *Wunderkammern* of kabinet van kuriositeite, beelde en prente geskep het waarin hy sy eie ikonografie kon huisves.

Gevolgtreklik kan die leser duidelik sien hoe Kentridge bestaande film- en animasietegnologieë in beginsel oorgeneem en gebruik het, nie alleen daarop kommentaar gelewer het nie, maar dit ook teëgestaan het. Deur sy behoudende integrasie van die houtskooltekenmedium met bestaande tegnologieë het Kentridge gevolglik iets geskep wat aansluit by die nuwe-media-konsepte. McCrickard (2012: 8) beweer dat “drawing captures the thought of the artist in all its freshness” en die tekening word getransformeer van merkmaking tot ’n



grootse produksie soos *Faustus in Africa!* (1995). Saam met die ontwikkeling van hierdie eksperimentele media het hy kunswerke geskep wat temas soos liefde (byvoorbeeld sy liefde vir Johannesburg en vir mev Eckstein in die film *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris* (1989) en *Sobriety, obesity and growing old* (1991); drome (sien ter illustrasie sy film *Invisible Mending* (2003); verlies en herinnering (soos te sien is in sy *Vetkoek/Fête Galante* (1985) en *Invisible Mending* (2003)) ondersoek het. Alhoewel Kentridge deur die animasies en bestaande tegnologieë van animasiepioniers soos onder meer Méliès en Blackton beïnvloed is, het hy dit by sy eie tydruimtelike konteks aangepas om sy ‘nuwe’ kunswerke te skep.

- *Hoe het Kentridge bepaalde visualiseringsprosedures en tegnologieë bemeester en aangepas by sy eie animasieprosesse?*

Met hierdie studie demonstreer die navorser hoe Kentridge ‘nuwe lewe’ aan verouderde en uitgediende visuele en filmiese media besorg het deur dit by die ontwikkeling van sy eie beeldanimasieprosedures te integreer. Die werking en beeldtipes van verouderde en meestal uitgediende tegnologiese media (onder meer die phenakistoskoop) is telkens funksioneel beskryf, geïllustreer en gevolg deur ontledings van Kentridge se interpretasie en toeëiening van hierdie tegnologiese media aan die hand van voorbeelde uit sy unieke tekeningevir-animasie (*drawings for animation*) en animasiefilms/video’s (*drawings for projection*).

- *Hoekom het Kentridge bepaalde verouderde en uitgediende tegnologiese media soos optiese toestelle, projeksietegnieke en ander fotografiese en filmiese tegnieke geselekteer, aangepas en binne nuwe kontekste van beeldanimasie en tegnologie-gevorderde media laat herleef?*

Hierdie studie bied voorts waardevolle inligting oor hoe Kentridge met behulp van verbygegane prosesse soos visualisering en medialisering, verouderde apparaat en uitgediende visuele tegnologieë sy eie gemaak het en dit by sy animasieprosesse gevoeg het. Deur sy eiesoortige animasies het hy sy toeskouers verplaas na kritiese omgewings en diskoerse wat die tegnologie-gevorderde industriële en populêre vermaak bevraagteken het. Deur sy tydrowende skeppingsproses en filmiese vaslegging daarvan het hy politieke kommentaar deur middel van fiktiewe karakters en verhaaldebeure gelewer.

- *Waarom en binne watter diskoerse het Kentridge dit alles met vervreemdende en skokkende media- en sosiaal-kritiese oogmerke aangepak en aangebied?*

Kentridge lewer 'n unieke bydrae tot beeldanimasie as 'n kunsvorm wat ten spyte van die hoogsgevoerde tegnologie van digitale beeldgenerasie grotendeels tot massavermaaklikheidsmedium verval het. Die kernvraagstuk van hierdie studie betrek sy omvorming en aktivering van oënskynlik primitiewe animasieprosedures tot 'n kritiese en selfbewuste kunsvorm wat internasionaal geag word in die konteks van die kontemporêre wending na konseptuele kuns, performatiewe kuns en installasiekuns.

### **Uitkomst**

In Hoofstuk 2 is die tekening as beeldskeppende proses by William Kentridge ondersoek, asook die voorstellingswaarde van sy unieke merkteksture, *gramma* en *graphein*, merkmaking en superponering waarmee hy unieke getekende beelde geskep het. Reeds in hierdie vroeë, groot “muurtekening”, soos *The Conservationists' Ball* (1985), het sy unieke werkswyse van elementêre tekening en skeppende en kreatiewe merkmaking gestalte gekry deur sy aanwending van houtskool, pastel en 'n uitveër. Later het 'n verskeidenheid onkonvensionele formate soos vuur, skaduwee, geskeurde papier en ander objekte (latere werke) en selfs eksperimente met beeldhouwerke en kinetiese en kinematiese effekte en *performance*-elemente gevolg. Na ongeveer vyf jaar se eksperimentering met losstaande tekeninge, was dit nie meer vir hom aanvaarbaar nie en het hy die ekspressiewe kwaliteit van sy tekenmedium (*agency*) ondersoek en by sy groot kunswerke geïnkorporeer.

In Hoofstuk 3 is Kentridge se eksperimente met teken as grafiese medium ondersoek aan die hand van sy inkorporering van rariteitskabinette (*Wunderkammern*), verskeie optiese speelgoed- en toestelle. Bewegingsfoefies en fotografie (film) is ook by sy tekeninge geïnkorporeer wat hul van die oorspronklike doel onthef het. Dit het tot gevolg gehad dat hy metareferensieel die ekspressiewe kenmerke van sy medium ten toon gestel het. In Hoofstuk 4 word verskillende animasietegnieke en tegnologieë as grondslag vir die ver-Kentridge-proses ondersoek aan die hand van animasiepioniers soos John Stuart Blackton, Emile Cohl en Winsor McCay. Kentridge het hul tegnieke en animasietegnologieë oorgeneem en dit sy eie gemaak (ver-Kentridge). In hierdie hoofstuk val die klem op Kentridge se proses om sy tekeninge in proses te maak,

daarna sekere merke te verwyder, en geleidelik weer nuwe merke bo-oor te maak, terwyl hy voortdurend die skeppingsproses op film (*stone age*-animasie) vaslê.

In Hoofstuk 5 is die ontwikkeling van Kentridge se muurtekeninge tot *tekeninge vir animasie* en *projeksie* bespreek. Die klem is gelê op merkmaking, montage, redigering, spesiale effekte en filmtruuks binne die groter filmiese geheel wat eindelik as denkbeeldige kunswerk (geanimeerde fiksie) geprojekteer sal word. Kentridge as *auteur* se tekening-vir-tekening proses het nuwe moontlikhede aan animasie as kuns- en kinematiese vorm gebied aan die hand van sy eie, visuele verhale/stories. Na die visuele, droom, historiese en narratiewe manipulerings en ondervindings wat die narratiewe personae en karakters soos oupa Morris Kentridge, Soho en Mrs Eckstein en Felix Teitlebaum deur hierdie vroeë films en animasies aan Kentridge gebied het, het hy eindelik in 1989 sy eerste volskaalse animasiefilm, *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> greatest city after Paris* in sy *Drawings for projection*-reeks gemaak. In Hoofstuk 6 is ondersoek ingestel na die visuele vertelling van verhale by sy nege tekeninge-vir-projeksie-films (*Drawings for projection*).

Alhoewel hy van beide ou en nuwe tegnologiese media in sy teater- en operaproduksies gebruik gemaak het en voortdurend nuwe assosiasies tussen media en tegnieke gemaak het, val Kentridge steeds in essensie terug na die houtskooltekening en tekendisipliene. Selfs na nege films in die *Drawings for projection*-reeks het Kentridge steeds hierdie *stone age*-animasietegniek gebruik en steeds nuwe films gemaak waarin hy van meer gevorderde tegnologieë gebruik gemaak het. In die *Drawings for projection*-reeks het hy aanvanklik sy eie stories visueel vertel. Met verloop van tyd het Kentridge begin om ook bestaande literêre werke, dramatekste asook operaverhale sy eie te maak en dit 'n Afrika-inslag te gee. Sy gebruikmaking van projeksietegnologie en 'n verskeidenheid projeksietegnieke het tot die geslaagdheid van die visuele verhalende element bygedra. Kentridge se belangstelling in ou tegnologiese projeksietoestelle, kykkaste, dioramas, reisende kykkaste, towerlanterns en skaduteater het hom aangespoor om die nuwe moontlikhede van die filmprojektor te ondersoek en dit gevolglik by sy kunswerke te inkorporeer.

In Hoofstuk 7 is die beweging van lig, skaduwees, silhoeët en projeksie as elemente van teatraliteit ondersoek en is die invloed wat dit op William Kentridge se animasieprosesse, sy kunswerke, kunsinstallasies en teaterproduksies gehad het, bespreek aan die hand van voorbeelde uit sy teaterproduksies. William Kentridge se gebruikmaking

van multimedia, tegnologiese media, teaterpoppe, *performance* en projeksie word as eksponente van sy teaterproduksies in Hoofstuk 8 ondersoek. In hierdie hoofstuk is reeds vanaf die laat 1980's projeksie by sy *Drawings for projection*-tekeninge, sy animasiefilm- en videobeelde (*drawings and animation for projection*) met behulp van sommige ou- (soos byvoorbeeld Barokteater) en kontemporêre verhoog-tegnologie (soos projektors en rekenaars) in galerye en op miniatuurteatermodelle, die verhoog-ruimte, verhoogdekor en -skerms geprojekteer, terwyl lewendige akteurs, operasangers, toneelpoppe en marionette en hul manipuleerders asook meganiese poppe/automatons in die voorgrond van die multimedia-verhoogproduksies hul teatrale spel en *performances* gelewer het.

Kentridge se geanimeerde werke en multimediaproduksies het die geskiedenis en sosiale omstandighede van Namibië en Suid-Afrika tydens apartheid deur middel van oortuigende karakters soos Soho Eckstein en Faustus vertel, terwyl Europese tekste en produksies soos *Zeno* en *The Magic Flute* aangepas is vir die Suid-Afrikaanse milieu en konteks. In hierdie hoofstuk word daar ook gevolgtrekkings gemaak oor die rol van Kentridge se skeppende werk in die samelewing.

Kentridge gebruik animasie as metafoor om sy tekeninge in beweging te verlewendig. Deurdadig van tekeninge, foto's en geskeurde papierfragmente gebruik maak wat hy in sekvens plaas, rekonstrueer Kentridge tyd, ruimte en beweging ten einde beweging in tyd op film vas te vang. Sodoende verkry sy geanimeerde en veranderende getekende beelde 'lewe' deurdat dit vinnig in sekvens vertoon word. Deurdadig dus elke opeenvolgende getekende of statiese beeld subtiel verander, verseker hy vloeiende beweging en kontinuïteit in sy animasiefilms.

### **Slotopmerking**

Die navorser spreek die hoop uit dat hierdie ondersoek bygedra het tot 'n omvattender beskrywing en evaluering van die William Kentridge-oeuvre in die geheel.

*I'm a success today because I had a friend who believed in me  
and I didn't have the heart to let him [her] down*

— Abraham Lincoln

# Opsomming

*Retrospektiewe vervreemding van tegnologiese media:  
animasieprosesse by William Kentridge*

deur

Johannes Arnoldus Opperman

Promotor: Prof. Dirk J Van den Berg  
Departement Kunsgeskiedenis en Visuele Kultuurstudies,  
Universiteit van die Vrystaat

Alhoewel die Suid-Afrikaanse kunstenaar, William Kentridge, sy kreatiwiteit op vele terreine (as waarnemer, aktivis, kunstenaar, storieverteller en denkende regisseur) en 'n wye verskeidenheid media (waaronder landkuns, beeldhou, etse en verskeie verhoog- en teaterproduksies) beoefen het, is dit veral sy houtskooltekeninge (*drawings for animation*) in proses en sy unieke, kort, handgemaakte animasiefilms en die projeksie daarvan, wat hom internasionale beroemdheid besorg het.

Die vraag het ontstaan hoe tegnologiese media 'n proses van retrospektiewe vervreemding in William Kentridge se animasieprosesse ondergaan het. Die ontwikkeling van Kentridge se muurtekeninge tot *tekeninge vir animasie* en *projeksie* word bespreek, terwyl die klem veral op merkmaking, montage en redigering binne die groter filmiese geheel gelê is.

Vir Kentridge bly sy tekeninge (*drawings for animation*) (1988-1996) en geprojekteerde tekeninge (*drawings for projection*) (1996-tans) sentrale temas in al die nuwe-media- en multimedia-uitvoerings. In hierdie studie is 'n ondersoek geloods om te bepaal watter metodes en tegnieke Kentridge as filmregisseur gebruik het om 'n sekvens tekeninge tot 'n animasiefilm te redigeer. Gevolglik het die klem geval op sy dramatiese, narratiewe en kritiese kombinasie van interdisiplinêre media soos teken, taal, fotografie en film, video- en teaterproduksies (*performance*).

Die tekening as beeldskeppende proses en Kentridge se *agency* (sy 'sleight of hand', tekenaksies, unieke merkteksture, *gramma* en *graphiein*, merkmaking en superponering) is ondersoek ten einde 'n unieke beeld te skep. Die klem val op hoe Kentridge sy tekeninge gemaak het met behulp van houtskool, pastel en 'n uitveër deur merke op papier te maak, daarna sekere merke te verwyder, en weer nuwe merke bo-oor te maak terwyl hy voortdurend die skeppingsproses op film (*stone age*-animasie) vasgelê het. Daar word dus op sy gebruik van die tekenende hand as 'n intelligente, merkmakende en merkwissende werktuig gefokus.

Deurdadig van uitgediende film- en animasietegnologieë, tegnieke en tegnologiese media gebruik gemaak het wat hy na 'n kontemporêre milieu en hedendaagse tegnologiese infrastruktuur verplaas het, en daarop kommentaar gelewer het, het hy gevolglik metareferensieel die ekspressiewe kenmerke van sy medium ten toon gestel. Deur sy behendige integrasie van die houtskoolteken-medium met bestaande tegnologieë het Kentridge gevolglik iets geskep wat by die nuwe-media-konsepte aangesluit het.

Met behulp van redigering, montage, spesiale effekte en filmtruuks het hy nuwe moontlikhede aan animasie as kuns- en kinematiese vorm gebied wat eendelik as denkbeeldige kunswerk (geanimeerde fiksie) geprojekteer sal word.

Selfs na nege films in die *Drawings for projection*-reeks het Kentridge steeds sy unieke *stone age*-animasietegniek gebruik en steeds nuwe films gemaak. Met verloop van tyd het Kentridge begin om ook bestaande literêre werke, dramatekste asook operaverhale sy eie te maak en dit 'n Afrika-inslag te gee. Sy gebruikmaking van projeksietegnologie en 'n verskeidenheid projeksietegnieke het tot die geslaagdheid van die visuele verhalende element bygedra.

Daar is ook op Kentridge se vertolking van die skadu as beeld, profielbeeldtekening, sy bewegende silhoeëtprosesies gekonsentreer. William Kentridge het reeds vanaf die laat 1980's projeksie by sy *Drawings for projection*-tekeninge, sy animasiefilm- en videobeelde gevoeg. Met behulp van sommige ou — (soos byvoorbeeld Barokteater) en kontemporêre verhoog-tegnologie (soos projektors en rekenaars) het hy sy animasies in galerye, op miniatuurteatermodelle, die verhoogruimte, verhoogdekor en

-skerms geprojekteer, terwyl lewendige akteurs, operasangers, toneelpoppe en marionette en hul manipuleerders asook meganiese poppe/outomatons in die voorgrond van die multimedia-verhoogproduksies hul teatrale spel en *performances* gelewer het. Deur die byvoeging van marionette en outomatons by sy geanimeerde tekeninge het hy volwaardige narratiewe en dramatiese kunswerke geskep.

Kentridge se toeëiening van verouderde en uitgediende visuele tegnologieë, oftewel “retrospektiewe vervreemding” van verskeie prosesse van visualisering en medialisering (in die vroeë stadiums van die moderniseringsgeskiedenis van die Westerse visuele media), by sy animasieprosedures, het kenmerkend van sy kuns geword.

**Sleuteltermes:**

William Kentridge,

Bewegende beeld

Houtskooltekening

*Stone age*-animasie

Tekeninge-vir-projeksie

Animasieprosesse

*Auteur*

Fotografie

Projeksie

Performatiwiteit

Optiese toestelle

Teater

Performatiewe multimedia

Narratiwiteit



## Summary

*Retrospective alienation of technological media:  
the animation processes in the oeuvre of William Kentridge*

by

Johannes Arnoldus Opperman

Supervisor: Prof. Dirk J Van den Berg  
Department History of Art and Visual Culture Studies,  
University of the Free State

Although the South-African artist, William Kentridge has practised his creativity in many domains (as observer, activist, artist, storyteller and thinking director) in a wide range of media (including land art, sculpture, etching and stage and theatre productions), it is chiefly his large charcoal drawings in process (*drawings for animation*) and his unique, short, handmade, animated films and their projection that have given him international fame.

The question has arisen how technological media underwent a process of retrospective alienation in William Kentridge's animation processes. The development of Kentridge's large wall drawings to *drawings for animation* and projection is discussed, while mark making, montage and editing within the greater filmic whole, are emphasized.

For Kentridge his *drawings for animation* (1988–1996) and *drawings for projection* (1996 to the present) remain central themes in all the new media and multimedia performances. In this study research was done to determine which methods and techniques Kentridge used, as a film director to edit a sequence of drawings into an animated film. Consequently, his dramatic, narrative and critical combination of interdisciplinary media like drawing, language, photography and film, video and theatre productions are emphasized.

The drawing as an image creating process and Kentridge's agency (his sleight of hand, drawing actions, unique mark textures, *gramma* and *graphein*, mark making and superimposition) were explored in order to create a unique image. The emphasis has

been on how Kentridge made his drawings by means of charcoal, pastel and an eraser by making marks on paper, then erasing certain marks and again making new marks over those previous ones, while constantly filming the creation process (his so-called stone age animation). The focus has been on his use of the drawing hand as an intelligent, mark making and mark changing tool (performance).

Through his use of outdated film and animation technologies, techniques and technological media which he transposed to a contemporary environment and current technological infrastructure and made comments on, he exhibited the meta-referential and expressive features of his medium. Kentridge has created art that connects with the new media concepts through his skilful integration of the charcoal drawing medium with existing technologies.

By means of editing, montage, special effects and film tricks he opened new possibilities to animation as an art and cinematic form that would eventually be projected as an imaginary artwork (animated fiction).

Even after nine films in the *Drawings for projection* series Kentridge still used his unique stone age animation technique and made new films. After some time Kentridge started to make existing literary works, dramatic texts and librettos his own and gave it an African flavour. His use of projection technology and various projection techniques contributed to the success of the visual narrative element.

Kentridge's expression of the shadow as image, profile image drawings and his moving silhouette processions are discussed. From the late 1980s William Kentridge added projection to his *Drawings for projection*, his animated film and video images. By means of some old (for example Baroque theatre) and contemporary theatre technology (like projectors and computers) he projected his animations in galleries, on miniature theatre models, the stage space, stage décor and screens, while live actors, opera singers, puppets, marionettes and their manipulators, as well as mechanical dolls/automata performed in the foreground of the multimedia stage productions. By adding marionettes and automata to his animated drawings, he created full-fledged narrative and dramatic artworks.

Kentridge's appropriation of discarded and outdated visual technologies, "retrospective alienation" of various processes of visualizing and medializing (in the early stages

of the history of modernism of the Western visual media) and their addition to animation procedures have become distinctive of his art.

**Key terms:**

William Kentridge

Moving image

Charcoal drawing

Stone-age animation

Drawings for projection

Animation processes

*Auteur*

Photography

Projection

Performativity

Optical devices

Theatre

Performative multimedia

Narrativity

## Biografiese addendum

### William Kentridge: kunstenaar, rolprentmaker en verhoogregisseur

William Joseph Kentridge is op 28 April 1955 in Johannesburg gebore en het sy skoolloopbaan aan die King Edward VII skool voltooi (Christov-Bakargiev 1998: 151). Sy begaafde Joodse ouers stam direk van Duits-Joodse en Litause immigrante<sup>1</sup> af, wat Suid-Afrika hul nuwe tuiste gemaak het, omdat menseregte en geleenthede in Litauë nie vir hul as Jode beskikbaar was nie (Kentridge 1959: 02). Hy het opgegroei binne 'n ryk, wit en geleerde Joodse-huishouding wat teen die regime van die tyd gerebelleer het. Reeds vroeg in sy loopbaan het Kentridge bewus geword van armoede, verstedeliking, apartheid en politiek. Beide sy ouers<sup>2</sup> was prominente regters (Burdett 2005: 37) wat slagoffers van verdrukking gedurende die Suid-Afrikaanse apartheidsjare

---

<sup>1</sup> In Morris Kentridge (William se oupa) se *Memoirs* (Kentridge 1959: 01) dui Morris hul oorspronklike van as Kantrovitch aan. Morris is op 3 Februarie 1881 in Litauë gebore. Die van Kantrovitch beteken letterlik seun van 'n voorsanger, oftewel kantor – beide William Kentridge se oupa en oupagrootjie was voorsangers in die dorpie Utyan, Litauë.

Sy oupagrootjie aan vaderskant, Woolf Kantorowitz (*sic*), was 'n *Chazan* ('n voorsanger) en 'n *shochot* (*sic* – *Shochet* Kentridge 1959: 02) ('n rituele slagter) in Sunderland, Durham County, in die noorde van Engeland. Woolf Kantorowitz se siekte in die koue Sunderland noep die familie om rondom 1899 na 'n warmer Suid-Afrika te immigrer (Kentridge 1959: 10). In 1902 kom Morris in Durban aan (Kentridge 1959: 14) en in 1909 open hy en mnr RG Foord hul regspraktijk: Kantrovitch and Foord wat later hul naam verander na Kentridge and Foord (Kentridge 1959: 21), nog later heet die maatskappy Kentridge and Cooper en eindelik Kentridge and Stoloff (Kentridge 1959: 67).

In October, 1912, my father and brothers, who were then resident in Harrismith, felt that the foreign name “Kantrovitch” was a handicap to my public career, and decided to anglicise it, and Mr Attorney H. C. Sink published a notice dated: Harrismith, 14<sup>th</sup> day of October, 1912, announcing that “Woolf Kantrovitch, Joe Kantrovitch, and Dave Kantrovitch had altered their family name of ‘Kantrovitch’ to that of ‘Kentridge.’” Following that I issued a notice in the Natal Press adopting the name of “Morris Kentridge.” (Kentridge 1959: 31).

Morris tree op 4 Januarie 1921 in die huwelik met me May Schafner en op 5 November 1922 word William Kentridge se pa, sir Sydney Kentridge gebore (Kentridge 1959: 97, 99, 122).

<sup>2</sup> Beide Kentridge se ouers was Advokate in die Transvaalse Hooggeregshof (Kentridge 1959: 66).

William Kentridge se pa, Sir Sydney Kentridge QC, was onder meer betrokke by die ondersoek na Steve Biko se dood in 1977, asook die Mandela- en Hoogverraad (1956-1961) verhore. “To describe him as a brilliant advocate and lawyer is probably an understatement” (Maisels 1998: 140).

Sy ma, Felicia Kentridge (née Geffen), was by die stigting van die *Legal Resources Centre* betrokke (Christov-Bakargiev 1998: 13). Haar ma (William se ouma) was Irene Newmark – na haar huwelik met Max Geffen (Voorsitter van die Jewish Historical Society) het sy as Irene Geffen bekend gestaan – sy was die eerste vroulike advokaat in Suid-Afrika (Kentridge 1959: 375). Sydney en Felicia is op 15 Januarie 1952 getroud.

verdedig het. Selfs as 'n minderjarige kind het William Kentridge geleer om die regeringstelsel te bevraagteken – sy familie het immers die linkse politiek aangehang en is selfs deur die regering van die tyd vervolgt.<sup>3</sup> Hy was nie alleen deel van die sisteem nie, maar ook een van hul grootste kritici.



**Figuur A**  
William Kentridge se ouers, Sir Sydney Kentridge QC, en Felicia Kentridge (née Geffen) op hul huweliksdag

'n Belangstelling en voorliefde vir teater loop soos 'n goue draad deur die Kentridge-familie. Sy oupa, Morris Kentridge, was ook in drama en teater geïnteresseerd en het selfs in toneelstukke opgetree (Kentridge 1959: 09). Sy oom, Arnold Kentridge, het in 1950 nadat hy 'n graad in Chemiese Ingenieurswese aan die Universiteit van die Witwatersrand verwerf het, 'n studiebeurs van die Massachusetts Institute of Technology in Boston, VSA gekry. Arnold het aanvanklik kursusse in tyd, bewegingstudies en outomatisasie aan die Massachusetts Institute of Technology gevolg, voordat hy 'n loopbaan in tyd en beweging in Engeland gevolg het (Kentridge 1959: 367).

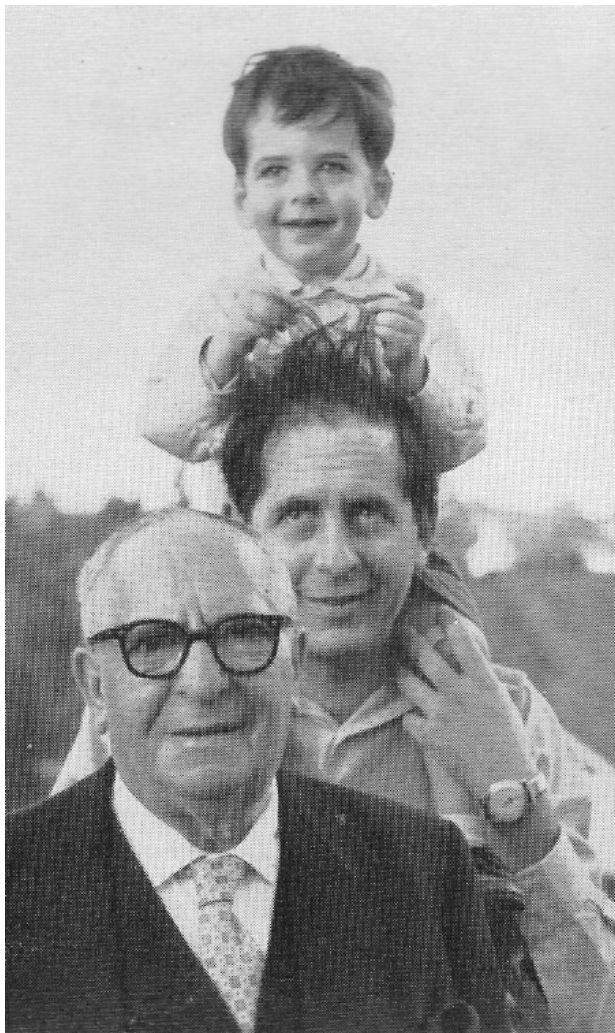
As tiener het William Kentridge reeds 'n groot belangstelling in tekenkuns en teater getoon. Sy oupa, Morris Kentridge, het die boek, *The Great Landscape Paintings of the World*, as geskenk aan hom gegee.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Oupa Morris Kentridge en 'n kollega, mnr Tommy Boydell, is op 14 Januarie 1914 gearresteer ingevolge die Spoorwegstaking op 'n klag van sameswering teen die gereg. Op 17 Februarie 1914 is beide vrygelaat (Kentridge 1959: 38-39, 40). Op 'n ander geleentheid het 'n groep stakers selfs op Morris Kentridge en sy motor geskiet en geskreeu: "Kentridge arrested! Kentridge with the cops! Kentridge shot! Kentridge killed!" (Kentridge 1959: 114, 115).

<sup>4</sup> Christov-Bakargiev (1998: 46 en 1999: 109). Die landskappe in hierdie boek was baie anders as die landskap rondom Johannesburg waarmee Kentridge daaglik gekonfronteer was, byvoorbeeld Bruegel se *De val van Ikarus* en Constable se *Hay Wain*. Alhoewel Kentridge na hierdie Europese

As student aan die Universiteit van die Witwatersrand (1973-1976) het William Kentridge onder meer politieke wetenskap, filosofie en regte bestudeer en het voorts sy BA Politiek en Afrikastudies in 1976 hier verwerf. Ondertussen het Kentridge besef dat hy ook talente in teken, film en teater het. Hy het gereeld aan teaterproduksies van die Junction Avenue Theatre Company deelgeneem, byvoorbeeld: *The fantastical history of a useless man* (1976, Nunnery-teater, WITS) en *Sophiatown* (1986, Markteater, Johannesburg). In 1979 debuteer Kentridge as regisseur vir die toneelstuk, *Will of a Rebel*, wat ook in die Nunnery-teater, WITS, op die planke gebring is. Hierdie drama is deur Ari Sitas en Haunschen Koornhof geskryf en het oor die Afrikaanse digter, Breyten Breytenbach, se ballingskap gehandel.



**Figuur B**

Drie generasies Kentridges: William Kentridge sit op die skouers van sy pa, Sir Sydney Kentridge QC, terwyl sy oupa, Morris Kentridge heel voor staan

---

landskappe in die kunsboeke en galerye gekyk het, was dit die droë, verlate en mensgemaakte en verwaarloosde Oos-Randse landskap wat hy as inspirasie vir sy tekeninge en animasiefilms gebruik het. Hierdie voorstedelike landskap wat Kentridge geteken het, het oorblyfsels van mynhope, pype en afgeleë paaie bevat, wat inherent deel van Johannesburg se vorming en ryk myngeskiedenis was.

Terselfdertyd (1976 tot 1978) het Kentridge beeldende kuns en tekenkuns aan die kunstenaar Bill Ainslie se kunsskool, die Johannesburg Art Foundation (JAF),<sup>5</sup> bestudeer. In Ainslie se ateljee kom hy in aanraking met die treffende balpunte- en houtskooltekeninge van die township-kunstenaar, Dumile Feni Mhlaba (1942-1991).<sup>6</sup> Dit is veral houtskooltekeninge soos Dumile se *African Guernica* (vroeë 1970's, 330 cm x 270 cm, De Beers Centenary Kunstgalerie, Universiteit van Fort Hare) wat Kentridge geïnspireer het. Ondertussen het Kentridge begin naam maak en ook in die openbaar begin uitstal. Tussen 1979 en 1981 het Kentridge etskasse by die Johannesburg Art Foundation aangebied.

Kort na sy huwelik in 1981 met die Australiese geneesheer, Anne Stanwix (Benezra 2001: 143), het Kentridge na Parys vertrek om mimiek,<sup>7</sup> drama en regie aan die l'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq<sup>8</sup> te bestudeer. Volgens Jacques Lecoq bestaan daar verskillende tipes mimiek en volgens hom is mimiek en teater sinoniem (Leabhart 1989: 88). In Lecoq se mimiekteorieë beweer hy dat alle beweging (gebarespel) – met ander woorde beweging tussen plante, diere, mense, en selfs kleur – inderwaarheid mimiek is. Die Duitse bewegingskunstgroep, *Mummenschanz* wat Suid-Afrika in die loop

<sup>5</sup> Die JAF is in 1972 gestig en het kunsopleiding aan kunstenaars van alle rassegroepe aangebied.

<sup>6</sup> Die township kunstenaar, Mhlaba Dumile Geelboi Mgxaji Feni, is in Worcester, Kaap gebore en het aan huis by Bill Ainslie in Johannesburg gewoon. In 1968 word Dumile 'n politieke uitgewekene. Kentridge skryf oor Dumile se invloed op sy werk (Benezra 2001: 12): “Dumile made remarkable strong, demonic drawings, either in ballpoint pen on a small scale, or in charcoal on a large scale. That was the first time that I understood the power of figurative, large-scale charcoal drawings – that they could be so striking. ... He had the capacity to express things on a scale that I thought drawings could not achieve. He is the key local artist who influenced me.”

<sup>7</sup> Die woord Mimiek (met 'n hoofletter M), verwys na die Moderne Franse Gebaretaaltegniek wat geskep en ontwikkel is deur Etienne Decroux, Marcel Marceau se onderwyser. Die woord mimiek (met 'n klein m) verwys na die mimiekkunstenaar wat uitvoerings lewer in Mimiek en Pantomime (Stolzenberg 1980: 123).

<sup>8</sup> Die liggaamsopvoeder, Jacques Lecoq (1921-1999), het in 1956 die skool van mimodinamiese teater gestig in 57 rue du Faubourg Saint-Denis, 75010, Parys. Mimodinamika is nie tradisionele mimiek nie, maar eerder 'n totale metode waar teater en lewe onafskeidbaar is. Lecoq is veral bekend vir sy uitvoeringskunslesing getiteld, *Tout Bouge* [*Alles Beweeg*].

Die Lecoq-sisteem vereis dat die studente 'n neutrale (uitdrukkinglose) masker dra wat houdings van moontlike aanwendsels sal stroop. Lecoq en die beeldhouer Amleto Sartori (bekende vervaardiger van leer *commedia*-maskers) het as gevolg van hul maskernavorsing, die neutrale masker ontwikkel. Die klem word dus van die gesig na die menslike liggaam en liggaamshoudings verplaas. Die studente word opgelei om poësie, skilder en musiek deur dinamiese liggaamsbewegings te vertolk en dit op teaterstyle soos die tragedie, die melodrama, die komedie en *Commedia dell'Arte* toe te pas. Die menslike liggaam word dus as primêre bewegingselement gesien.

Die dinamika van mens en natuur word deur die akteur se liggaam, sy woorde en mimiek weergegee. Lecoq beklemtoon sy besorgdheid oor perfekte houding deur die volgende uitlating: “I am a collector of gestures. ... I am a mime and a counter-mime ... I am for an open mime, a mime of action” (Grogan 1998).

van 2008 besoek het, is 'n sprekende voorbeeld van hierdie teorie. Lecoq beskryf mimiek op sy skool se webblad as volg:<sup>9</sup>

To mime means to be at one with, to know more intimately by touching from within the rhythm and forces, which organise and direct living beings and their dynamic expression as well as the organisation of things in the space within and without the body.

Irene Mawer (1960: 125) se siening van mimiek is egter nie so wyd soos Lecoq se siening nie. Vir haar is mimiek tot die kuns van stille toneelspel beperk, met die menslike liggaam as enigste akteur: "Mime is [...] the training of the body and mind together to become an instrument of expression." Mark Stolzenberg sluit hierby aan deur sy beskrywing van mimiek in sy boek, *Exploring Mime* (1980: 07):

Mime is the art of talking without words in a stylized way. It is a form of theatre. In Mime your body is your instrument, just as when you dance or take part in sports.

Stolzenberg sien mimiek dus as 'n tipe teater tegniek wat van liggaamshouding en beweging gebruik maak, om met die toeskouers te 'praat'. As daar byvoorbeeld na mense se liggaamshouding, beweging en gesigsuitdrukkings in werklike situasies gekyk word, kan die onderliggende emosies waargeneem, geïnterpreteer en deur middel van gebaarspel en bewegings op die verhoog gereproduseer, oftewel opgevoer, word. Mimiek is voorts vry van die beklemming en inperking wat taalverskille veroorsaak. Sodoende kan mense van verskillende nasionaliteite en tale die hoogs individualisties en persoonlike bewegings dekodeer, begryp en gevolglik betekenis daaraan verleen omdat gebaarspel gewoonlik nie van woorde gebruik maak nie. Ander belangrike twintigste-eeuse mimiekmeesters sluit in Etienne Decroux, Marcel Marceau (1923-2007)<sup>10</sup> en Jean-Louis Barrault.

Stone (2004: 3) beweer dat Kentridge gesê het dat hy deur sy dramastudies by die Lecoqstigting, meer oor kunsgeskiedenis geleer het, as by die Akademie. Tydens en na Kentridge se studies aan Lecoq het hy gou besef dat woorde oorbodig was om betekenis oor te dra, want liggaamsbeweging sê soveel meer. Kentridge se nuut verworwe kennis rakende die liggaam as dramatiese medium, die voortdurende

---

<sup>9</sup> <http://www.ecole-jacqueslecoq.com>.

<sup>10</sup> Marcel Marceau, oftewel Marcel Mangel, het gedurende die 1950's en 1960's by sy Compagnie de Mime Marcel Marceau klas in mimiek aangebied. In 1978 het hy die gesiene mimiekskool, École Internationale de Mimodrame de Paris, gestig waar hy vir jare klas in tradisionele mimiek aangebied het. Mimiek en stille beweging was vir hom sinoniem. Hy het onder meer bekendheid verwerf met sy wit gesig karakter, *Bip*, die hartseer nar.



veranderende liggaamsbeweging en houding (liggaamstaal) en die afwesigheid van die gesproke taal het hom genoop om met nuwe oë na die wêreld rondom hom te kyk. Kentridge het gou besef dat hy nie 'n akteur wou word nie – sy passie was om te teken en spesifiek tekeninge te laat beweeg om eindelijk 'n storie te kon vertel.

Met sy terugkeer na Johannesburg in laat 1982, het Kentridge besluit om hom tot rolprentvervaardiging (1983-1984) te wend. Deur as regisseur vir ander rolprentvervaardigers te werk, het Kentridge indiensopleiding ondergaan. Die teater en mimiekkennis wat Kentridge by Lecoq in Parys opgedoen het, het hy onbewustelik op sy filmiese kunswerke begin toepas: hy het sy onmiddellike, werklike omgewing tot woordelose films vervorm.

Teen 1984 het Kentridge weer begin teken – hierdie keer het hy deur gebruikmaking van film, ook 'n ruimtelike element tot sy kunswerk bygevoeg. Deur sy etse en houtskooltekeninge in beweging, het hy begin om visueel sy storie met verfilmde tekenwerk (stop-beweging animasiefilms) te vertel. Met verloop van tyd, het hy ook weer intens by verskeie teaterproduksies betrokke geraak.

Na 'n periode van intense verfilming, het Kentridge begin om filmeffekte te teken – sien byvoorbeeld sy naby- en verskote in sy *Drawings for Projection* films. Die karakters is in alledaagse situasies geplaas en het deur middel van hul liggaamshoudings en bewegings gekommunikeer. Nadat hy sy tekeninge geanimeer het, het hy die films na die teater ruimte teruggeneem om daar in gesprek met die totale opvoering (met byvoeging van musiek- en klankeffekte) te tree.

In 1988 was hy 'n stigterslid van die Free Filmmakers' Co-operative wat films soos *Johannesburg, 2<sup>nd</sup> Greatest City after Paris* (1989), *Monument* en *Mine* vervaardig het.

William Kentridge het vroeg in sy lewe die volgende advies gekry en begin om die raad te volg – hy het dit gedoen wat hy geniet het; dit wat vir hom saak gemaak het; en ook dit wat hy goed kan doen. Tydens sy toespraak by 'n gradeplegtigheid in 2004 het hy die volgende raad met die graduandi gedeel:

Do what you enjoy and what you do well. In the end people will respect you for it. At the time I heard them, these two pieces of advice were enormously helpful and released me from a paralysis I found myself in regarding what I should be doing, what images I ought to be making.

Sy inherente passie vir kuns, musiek en teater het in sy stop-beweging animasiefilms, etse en multimedia operaproduksies gestalte gekry. Beweging en die uitbeelding daarvan in sy tekeninge, staan sentraal tot sy filmiese werk.

## Bibliografie

- Abel, Richard (ed). 2005. *Encyclopedia of early cinema*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Academy of Motion Picture Arts and Sciences. 2011. *Rule nineteen: short films awards*. Verkrygbaar by: <http://www.oscars.org/awards/academyawards/rules/rule19.html> (27 September 2011 geraadpleeg).
- Academy of Motion Picture Arts and Sciences. 2012. *A cinema of miracles: remembering George Pal*. Verkrygbaar by: <http://www.oscars.org/events-exhibitions/events/2008/palhumphreys.html> (5 Junie 2012 geraadpleeg).
- Adams, Jennifer. 2001. South African collaborative dramatist to speak at MHC April 3. *College Street Journal* 24 (3) March 30. Verkrygbaar by: <http://www.mtholyoke.edu/offices/comm/cs/033001/purkey.shtml> (17 Augustus 2010 geraadpleeg).
- Adams Sitney, P. 1993. Landscape in the cinema: the rhythms of the world and the camera. Kemal & Gaskell (eds). 1993: 103–126.
- Adams, Tim. 2007. The dark heart of the new South Africa. *The Observer* (Books), Sunday 25 March. Verkrygbaar by: <http://www.guardian.co.uk/books/2007/mar/25/southafrica.society> (15 Desember 2012 geraadpleeg).
- Adatto, Kiku. 1993. *Picture perfect: the art and artifice of public image making*. New York, NY: BasicBooks.
- Adatto, Kiku. 2008. *Picture perfect: life in the age of the photo op*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Ades, Dawn. 1974. *Dada and Surrealism*. London: Thames and Hudson.
- Ades, Dawn. 1986. *Photomontage*. Revised edition. London: Thames and Hudson.
- Adorno, Theodor W. 1970. *Aesthetic theory*. Translated by C. Lenhardt. London: Routledge & Kegan Paul.
- Alemani, Cecilia. 2006. *William Kentridge*. Milan: Mondadori Electa.
- Alfred, Mike. 2003. *Johannesburg portraits: from Lionel Phillips to Sibongile Khumalo*. Houghton [South Africa]: Jacana.

- Allégret, Marc. 2010. *Les indépendants du premier siècle. Émile Cohl*. Verkrygbaar by: [http://www.lips.org/bio\\_cohl\\_GB.asp](http://www.lips.org/bio_cohl_GB.asp) (29 Maart 2010 geraadpleeg).
- Aloubé. 2004. *Une enfance au Congo: le colonial*. Verkrygbaar by: <http://users.skynet.be/aloube/colonial.htm> (17 Junie 2012 geraadpleeg).
- Anderson, Gavin & Wahl, Beth. [s.a.]. *Bushman art of the Drakensberg*. Durban: Art Publishers.
- Anderson, Joseph & Anderson, Barbara. 1993. The myth of persistence of vision revisited. *Journal of Film and Video*, 45(1): 3–12.
- Andrew, Dudley & Shafto, Sally (eds). 1997. *The image in dispute: art and cinema in the age of photography*. Austin: University of Texas Press.
- Animation World Network. 1999. *Ladislav Starevicz*. Verkrygbaar by: [http://www.awn.com/heaven\\_and\\_hell/STARE/stare1.htm](http://www.awn.com/heaven_and_hell/STARE/stare1.htm) (5 Junie 2012 geraadpleeg).
- Anoniem. 2007. Kentridge: Dit wat kom en dit wat was in die Goodman. *Beeld, Plus*, 27 November: 2.
- Anonymous. 2007. Städel Museum press release: *William Kentridge: what will come (has already come), 2 June – 5 August 2007*. Verkrygbaar by: <http://outsidetheivorytower.blogspot.com/2007/06/william-kentridge-what-will-come-has.html> (10 Januarie 2012 geraadpleeg).
- Answers.com. 2011. *Lotte Reiniger*. Verkrygbaar by: <http://www.answers.com/topic/lotte-reiniger> (29 Augustus 2011 geraadpleeg).
- Arendt, Hannah (ed). 1982. *Illuminations / Walter Benjamin*. Translated from German by Harry Zohn (original title *Schriften*). London: Fontana.
- Arijon, Daniel. 1976. *Grammar of the film language*. London: Focal Press.
- Arnheim, Rudolf. 1983 [1933]. *Film as art*. Translation of *Film als Kunst* (1932). London: Faber & Faber.
- Aronowicz, Miriam. 2009a. Terra nulla: reclaiming space, place and power in contemporary South African landscape. *University of Toronto Art Journal*, 2. Verkrygbaar by: <http://mediatropes.utoronto.ca/index.php/UTAJ/article/viewArticle/6656> (22 Desember 2010 en 9 Februarie 2012 geraadpleeg).
- Aronowicz, Miriam. 2009b. *Terra Nulla: contesting the South African colonial landscape*. Verkrygbaar by:

- <http://ontario.synergiescanada.org/index.php/UTAJ/article/download/6656/3668> (22 Desember 2010 en 9 Februarie 2012 geraadpleeg).
- artist.org.cn. 2005. *Jeff Wall photographs 1978-2004*. Verkrygbaar by: [http://www.artist.org.cn/Article/1/200512/16044\\_8.html](http://www.artist.org.cn/Article/1/200512/16044_8.html) (4 Augustus 2012 geraadpleeg).
- Asendorf, Christoph. 1993. *Batteries of life: on the history of things and their perception in modernity*. Translated by Don Reneau. Berkeley: University of California Press.
- Atkinson, Brenda. 2002. Conversations, collaborations. Hodgins *et al.* (eds). 2002: 52–61.
- Atsma, Aaron J. 2011. Theoi Project: *Khrysaor*. Verkrygbaar by: <http://www.theoi.com/Ther/Khrysaor.html> (2 Januarie 2012 geraadpleeg).
- Auping, Michael. 2009. Double lines: A ‘stereo’ interview about drawing with William Kentridge. Rosenthal (ed). 2009: 228–245.
- Auslander, Philip. 1997. *From acting to performance: essays in modernism and postmodernism*. London: Routledge.
- Authorstream. 2012. *Boyd MovingImage*. Verkrygbaar by: <http://www.authorstream.com/Presentation/Sigfrid-50756-Boyd-MovingImage-Future-Cinema-SOFT-FORM-Algorithmic-Database-Macro-Multi-Media-movingimag-Entertainment-ppt-powerpoint/> (16 Junie 2012 geraadpleeg).
- Azoulay, Ariella. 2008. *The civil contract of photography*. New York: Zone Books.
- Baecker, Dirk, 2003. Aura: the unique appearance of distance. Gumbrecht & Marrinan (eds). 2003: 9–23.
- Baird, Bil. 1965. *The art of the puppet*. New York: Macmillan.
- Baker, Christopher & Henry, Tom. 1995. *The National Gallery: complete illustrated catalogue*. London: National Gallery Publications.
- Baker, George. 2001. William Kentridge. New Museum of Contemporary Art, New York. *ArtForum*, November 2001(9). Verkrygbaar by: <http://artforum.com/inprint/id=1806> (31 Desember 2010 geraadpleeg).
- Balázs, Béla. 1970. *Theory of the film: character and growth of a new art*. Translated from Hungarian by Edith Bone. New York: Dover.
- Bal, Mieke. 1985. *Narratology: introduction to the theory of narrative*. Toronto: University of Toronto Press.

- Bal, Mieke. 2001. *Looking in: the art of viewing*. Amsterdam: G+B Arts International.
- Bal, Mieke. 2002. Image. *Travelling concepts in the humanities: a rough guide*. Toronto: University of Toronto Press: 56–95.
- Bal, Mieke (ed). 2004. *Narrative theory: critical concepts in literary and cultural studies*, 1–4. London: Routledge.
- Bal, Mieke. 2011a. Heterochrony in the act: the migratory politics of time. Bal, Mieke & Miguel Á. Hernández-Navarro (eds). 2011. *Art and visibility in migratory culture: Conflict, resistance, and agency*. Amsterdam: Rodopi: 211–239.
- Bal, Mieke. 2011b. *Heterochrony in the act: the migratory politics of time*. Verkrygbaar by: <http://home.medewerker.uva.nl/m.g.bal/bestanden/Bal%20Paper%20Heterochrony%20READER%20OPMAAK.pdf> (20 Desember 2010 geraadpleeg).
- Balkema, Annette W. & Slager, Henk (eds). 1997. *The photographic paradigm*. Lier & Boog, 12. Amsterdam: Rodopi.
- Baltrušaitis, Jurgis. 1977. *Anamorphic art*. Translated by W.J. Strachan. (*Anamorfoses ou magie artificielle des effets merveilleux* [1969]). Cambridge: Chadwyck-Healey.
- Baltrušaitis, Jurgis. 1989. *Aberrations: an essay on the legend of forms*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Baraonda Chiara Sambo. 2012. *La casa di bambole*. Verkrygbaar by: <http://www.baraondavenezia.it/?show=dollhouse> (30 April 2012 geraadpleeg).
- Bardèche, Maurice & Brasillach, Robert. 1970. *The history of motion pictures*. Translated and edited by Iris Barry. New York: Arno Press & The New York Times.
- Barlet, Olivier. 2000. *African cinemas: decolonizing the gaze*. London: Zed Books.
- Barlow, Horace, Blakemore, Colin & Weston-Smith, Miranda (eds). 1990. *Images and understanding. Thoughts about images, ideas about understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barry, Ann Marie. 1997. *Visual intelligence: perception, image, and manipulation in visual communication*. Albany: State University of New York Press.
- Barsam, Richard. 2007. *Looking at movies: an introduction to film*. Second edition. New York: W.W. Norton & Co.
- Barthes, Roland. 1977. *Image; music; text*. Essays selected and edited by Stephen Heath. London: Fontana.

- Barthes, Roland. 1980 [1977]. Rhetoric of the image. Trachtenberg (ed). 1980: 269–285.
- Barthes, Roland. 2000. *Camera lucida: reflections on photography*. Translated by Richard Howard. London: Vintage.
- Basualdo, Carlos; Guercio, Gabriele; Enwezor, Okwui & Vladislavić, Ivan. 2008. *William Kentridge: tapestries*. Exhibition catalogue. Philadelphia, PA: Philadelphia Museum of Art.
- Basualdo, Carlos. 2008. Permanent projections. Basualdo *et al.* (eds). 2008: 13–21.
- Batchen, Geoffrey. 1999. *Burning with desire: the conception of photography*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Bätschmann, Oskar. 1990. *Nicolas Poussin: dialectics of painting*. London: Reaktion.
- Baxandall, Michael. 1985. *Patterns of intention: on the historical explanation of pictures*. New Haven: Yale University Press.
- Bazin, André. 1971. *What is cinema? Essays selected and translated by Hugh Gray*. Volume 1-2. Berkeley: University of California Press.
- Bazin, André. 1999 [1967]. The evolution of the language of cinema [What is cinema? Vol 1 en 2]. Braudy & Cohen (eds). 1999: 43–56.
- Beaumont, Keith (ed). 1987. *Jarry. Ubu Roi*. London: Grant & Cutler.
- Beaver, Frank Eugene. 1983. *On film: a history of the motion picture*. Johannesburg: McGraw-Hill.
- English.emory.edu. 2012. *Catastrophe by Samuel Beckett*. Verkrygbaar by: <http://www.english.emory.edu/DRAMA/beckettCatas.html> (15 Desember 2012 geraadpleeg).
- Beiman, Nancy. 2007. Prepare to board: creating story and characters for animated features and shorts. Burlington, MA: Focal Press.
- Bell, John. 1999. Puppets, masks, and performing objects at the end of the century. *The Drama Review* 43(3): 15–27.
- Bell, John (ed). 2001. *Puppets, masks, and performing objects*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Belting, Hans. 1994. *Likeness and presence. A history of the image before the era of art*. Translated from German by Edmund Jephcott (*Bild und Kult – Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* [1990]). Chicago: University of Chicago Press.

- Belting, Hans. 2005. Image, medium, body: a new approach to iconology. *Critical Inquiry* 31(2): 302–319. Verkrygbaar by: <http://www.scribd.com/doc/20314486/belting-2005-image-medium-body-a-new-approach-to-iconology-critical-inquiry> (3 Maart 2012 geraadpleeg).
- Belting, Hans & Buddensieg, Andrea (eds). 2009. *The global art world. Audiences, markets, museums*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Belting, Hans. 2009. Contemporary art as global art: a critical estimate. Belting & Buddensieg (eds). 2009: 38–73.
- Belting, Hans. 2011. *An anthropology of images: picture, medium and body*. Translated by Thomas Dunlap. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Bendazzi, Giannalberto. 1994. *Cartoons. One hundred years of cinema animation*. London: John Libbey.
- Benezra, Neal; Boris, Staci; & Cameron, Dan. 2001. *William Kentridge*. Exhibition catalogue. Chicago: Museum of Contemporary Art; New York: New Museum of Contemporary Art in conjunction with Harry N. Abrams.
- Benezra, Neal. 2001. William Kentridge: Drawings for Projection. Benezra *et al.* (eds). 2001: 11–27.
- Benjamin, Andrew E. (ed). 2005a. *Walter Benjamin and art*. London: Continuum.
- Benjamin, Andrew E. (ed). 2005b. *Walter Benjamin and history*. London: Continuum.
- Benjamin, Walter. 1980 [1931]. A short history of photography. Trachtenberg (ed). 1980: 199–216.
- Benjamin, Walter. 1982 [1936]. The work of art in the age of mechanical reproduction. Arendt (ed). 1982: 219–253.
- Benjamin, Walter. 1982 [1950]. Theses on the philosophy of history. Arendt (ed). 1982: 255–269.
- Benjamin, Walter. 2008. *The work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings on media*. Edited by Michael W. Jennings, Brigid Doherty, and Thomas Y. Levin. Translated by Edmund Jephcott [*et al.*]. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, Walter. 2011 [1931]. *A short history of photography*. Kindle edition. London: Oxford journals (Oxford University Press).
- Bennet, Jill. 2005. *Emphatic vision: affect, trauma, and contemporary art*. Cultural memory in the present-reeks. Stanford, CA: Stanford University Press.



- Bennett, Tony. 1996. The exhibitionary complex. Greenberg *et al.* (eds). 1996: 81–112.
- Berger, John. 1980. Understanding a photograph. Trachtenberg (ed). 1980: 291–294.
- Bernard, Sheila C & Rabin, Kenn. 2009. *Archival storytelling: a filmmaker's guide to finding, using, and licensing third-party visuals and music*. Burlington, MA: Focal Press.
- Bernstein, Jay M. 1992. *The fate of art: aesthetic alienation from Kant to Derrida and Adorno*. Oxford: Polity Press.
- Bernstein, Steven. 1994. *Film production*. Boston: Focal Press.
- Bester, Rory. 1998. Felix in Exile: The work of William Kentridge. *Nka*, Journal of contemporary African art, 8 (spring-summer): 28–33.
- Bickford-Smith, Vivian & Mendelsohn, Richard (eds). 2007. *Black and white in colour: African history on screen*. Oxford: James Currey.
- Birringer, Johannes H. 1991. *Theatre, theory, postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bishop, Claire (ed). 2006. *Participation*. London: Whitechapel Cambridge & MA: MIT Press.
- Bloom, Doris & Kentridge, William. 1995. *Bloom, Kentridge: memory & geography*. Exhibition catalogue. Johannesburg: Africus Johannesburg Biennale.
- Bluestone, George. 1971. *Novels into film: the metamorphosis of fiction into cinema*. Berkeley: University of California Press.
- Blumberg, Marcia & Walder, Dennis (eds). 1999. *South African theatre as/and intervention*. Amsterdam: Rodopi.
- Blumenthal, Eileen. 2005. *Puppetry. A world history*. New York: Harry N. Abrams.
- Boggs, Joseph M. & Petrie, Dennis W. 2008. *The art of watching films*. Seventh edition. Boston: McGraw-Hill.
- Bolt, Barbara. 2004. *Art beyond representation: the performative power of the image*. London: I.B. Tauris.
- Bolter, Jay David & Grusin, Richard. 1999. *Remediation: understanding new media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Bolton, Richard (ed). 1993. *The contest of meaning: critical histories of photography*. Cambridge, MA: MIT Press.

- Bordwell, David. 1985. *Narration in the fiction film*. London: Methuen.
- Boris, Staci. 2001. The process of change: landscape, memory, animation and 'Felix in Exile'. Benezra *et al.* (eds). 2001: 29–37.
- Borland, Christine; Malbert, Roger & Steeds, Lucy. 2002. *Apparition: the action of appearing*. Exhibition catalogue. Bristol: Arnolfini Gallery.
- Bosma, Peter (ed). 1991. *Filmkunde. Een inleiding*. Heerlen: Open Universiteit.
- Botha, Martin & Van Aswegen, Adri. 1992. *Images of South Africa: the rise of the alternative film*. Pretoria: Human Sciences Research Council.
- Botha, Martin P. *Post-apartheid cinema: a thematic and aesthetic exploration of selected short and feature films*. Verkrygbaar by:  
<http://www.ilhadodesterro.ufsc.br/pdf/61/Botha61.pdf> (19 Februarie 2012 geraadpleeg).
- Boyd-Barrett, Oliver & Newbold, Chris (eds). 1995. *Approaches to media: a reader*. London: Arnold.
- Bradby, David. 2006. Editor's introduction. Lecoq 2006: xii–xvi.
- Brady, Philip V. 1990. 'Verfremdung' and illusion in Brecht's drama. Burwick *et al.* 1990: 362–375.
- BrainyQuote. 2010. *Norman McLaren quotes*. Verkrygbaar by:  
<http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/n/normanmcla283853.html> (29 Maart 2010 geraadpleeg).
- Branford, Jean. 1987. *A dictionary of South African English*. Third edition. Revised and enlarged. Cape Town: Oxford University Press.
- Branigan, Edward. 1979. *Point of view in the cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film*. Unpublished Ph.D. thesis in Communication Arts. Madison: University of Wisconsin-Madison.
- Branigan, Edward. 1984. *Point of view in the cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film*. Berlin: Mouton.
- Branigan, Edward. 1992. *Narrative comprehension and film*. London: Routledge.
- Braudy, Leo & Cohen, Marshall (eds). 1999. *Film theory and criticism: introductory readings*. New York: Oxford University Press.

- Braun, Marta. 1992. *Picturing time. The work of Etienne-Jules Marey (1830–1904)*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bredenkamp, Horst. 1995. *The lure of antiquity and the cult of the machine: the Kunstammer and the evolution of nature, art, and technology*. Princeton, NJ: Markus Wiener.
- Breidbach, Angela. 2006. *William Kentridge: thinking aloud. Conversations with Angela Breidbach*. Kunstwissenschaftliche Bibliothek, 28. Köln: Walther König.
- Breverton, Terry. 2011. *Breverton's phantasmagoria: a compendium of monsters, myths and legends*. Kindle edition. London: Quercus.
- Brewster, Ben & Jacobs, Lea. 1997. *Theatre to cinema: stage pictorialism and the early feature film*. Oxford: Oxford University Press.
- Broadhurst, Susan. 1999. *Liminal acts: a critical overview of contemporary performance and theory*. London: Cassell.
- Brockelman, Thomas P. 2001. *The frame and the mirror. On collage and the postmodern*. Evanston, ILL: Northwestern University Press.
- Brown, Hugo. 2009. *Welcome to Hugo's Toy Theatre website*. Verkrygbaar by: <http://www.toytheatre.net/> (25 April 2010 geraadpleeg).
- Bruno, Giuliano. 2002. *Atlas of emotion: journeys in art, architecture, and film*. New York: Verso.
- Buck-Morss, Susan. 1989. *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades project*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Buckland, Warren. 2000. *The cognitive semiotics of film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bunn, David & Taylor, Jane (eds). 1987. *From South Africa. New writing, photographs, and art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Burfoot, Annette. 2002. Surprising origins. *Kinoeye* 2 (9) 13 May. Verkrygbaar by: <http://www.kinoeye.org/02/09/burfoot09.php> (3 Januarie 2012 geraadpleeg).
- Burger, Lucia. 1994. Kentridge, popgroep span saam in video. *Beeld (Kalender)* 11 April: 6. Verkrygbaar by: <http://152.111.1.88/argief/berigte/beeld/1994/04/11/6/24.html> (4 Februarie 2012 geraadpleeg).
- Bürger, Peter. 1992. *Theory of the avant-garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Burgin, Victor. 2006. Possessive, pensive and possessed. Company (ed). 2007: 198–209.
- Burian, J. M. 1993. *The secret of theatrical space. The memoirs of Josef Svoboda*. New York: Applause Theatre Books.
- Burke, Seán. 1992. *The death and return of the author: criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Burnett, Bill. 1996. *Fred Seibert. 'Actors with a pencil'*. Verkrygbaar by: <http://fredseibert.com/post/71256431/actors-with-a-pencil> (16 Junie 2011 geraadpleeg).
- Burns, Paul T. 2010. The history of the discovery of cinematography: Chapter Ten 1860 – 1869. 1868 John Barnes Linnett. Verkrygbaar by: <http://www.precinemahistory.net/1860.htm> (26 Desember 2011 geraadpleeg).
- Burton, Anthony. 1986. *Bethnal Green Museum of Childhood*. London: Victoria & Albert Museum.
- Burton, Anthony. 1996. *Children's pleasures. Bethnal Green Museum of Childhood*. London: V&A Publications.
- Burwick, Frederick & Pape, Walter (eds). 1990. *Aesthetic illusion: theoretical and historical approaches*. Berlin: De Gruyter.
- Butler, Cornelia H., Hecker, Judith B. & Biesenbach, Klaus. 2009. Walking the line: drawing, printmaking, and performance in the art of William Kentridge. Rosenthal (ed). 2009: 194–203.
- Buys, Anthea. 2012. *The evolution of love*. Verkrygbaar by: <http://mg.co.za/article/2012-07-05-the-evolution-of-love> (4 Augustus 2012 geraadpleeg).
- Byrd, Cathy. 1998. Jane Taylor's play recount Truth Commission narratives. *Emory Report*, November 9, 51(11). Verkrygbaar by: [http://www.emory.edu/EMORY\\_REPORT/erarchive/1998/November/ernovember.9/11\\_9\\_98taylor.html](http://www.emory.edu/EMORY_REPORT/erarchive/1998/November/ernovember.9/11_9_98taylor.html) (23 Oktober 2006 en 29 Maart 2010 geraadpleeg).
- Camacho, Enrique (curator). 2001. *Buñuel: 100 years. It is dangerous to look inside*. Exhibition catalogue. New York: The Museum of Modern Art / Instituto Cervantes.
- Camberwellillustration. 2009. Ubu, Miró, Commedia dell'Arte, Schlemmer. Verkrygbaar by: <http://camberwellillustration.blogspot.com/2009/01/ubusurrealism-commedia-dellarte.html> (1 Augustus 2012 geraadpleeg).
- Cameron, Dan; Christov-Bakargiev, Carolyn & Coetzee, J.M. 1999. *William Kentridge*. London: Phaidon.

- Cameron, Dan. 1999. Procession of the dispossessed. *Cameron et al.* 1999: 36–81.
- Cameron, Dan. 2001. An interview with William Kentridge. Benezra *et al.* (eds). 2001: 67–74.
- Campany, David (ed). 2003. *Art and photography*. London: Phaidon.
- Campany, David. (ed). 2007. *The cinematic*. London: Whitechapel & Cambridge, MA: MIT Press.
- Campany, David. 2008. *Photography and cinema*. London: Reaktion.
- Canemaker, John. 1977. *The animated Raggedy Ann & Andy. An intimate look at the art of animation: its history, techniques, and artists*. Indianapolis, IN: Bobbs-Merrill.
- Carnegie International. 1999/2000. *Ask the Artists: William Kentridge*. Verkrygbaar by: <http://www.cmoa.org/international/html/forum/kentridgeresponse.htm> (12 Oktober 2006 en 29 Maart 2010 geraadpleeg).
- Carroll, David. (ed). 1990. *The states of 'theory': history, art, and critical discourse*. New York: Columbia University Press.
- Carroll, Noël. 2001. *Beyond aesthetics: philosophical essays*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carroll, Noël. 2003. *Engaging the moving image*. New Haven, MA: Yale University Press.
- Carroll, Noël & Choi, Jinhee (eds). 2006. *Philosophy of film and motion pictures: an anthology*. Malden, MA: Blackwell.
- Carter, Michael. 1990. *Framing art: introducing theory and the visual image*. Marrickville, NSW: Hale & Iremonger.
- Cartwright, Alan Patrick. 1965. *The Corner House. The early history of Johannesburg*. Cape Town: Purnell & Sons.
- Casati, Roberto. 2004. *The Shadow Club. The greatest mystery in the universe – shadows – and the thinkers who unlocked their secrets*. Translated from Italian by Abigail Asher. London: Little, Brown.
- Castillo, Pamela. 2005. *Temporality and transformation in drawing: a metaphor for memory*. MFA Design and Technology. Parsons, The New School for Design: 1–16. Verkrygbaar by: [http://a.parsons.edu/~pamela/thesis/Pamela\\_Castillo\\_Paper.pdf](http://a.parsons.edu/~pamela/thesis/Pamela_Castillo_Paper.pdf) (20 Desember 2010 geraadpleeg).

- Caughie, John (ed). 1981. *Theories of authorship: a reader*. London: Routledge & Kegan Paul in association with the British Film Institute.
- Centre for Research in the Arts, Social Sciences and Humanities. 2012. *Professor Jane Taylor: University of the Witwatersrand, South Africa*. Verkrygbaar by: <http://www.crassh.cam.ac.uk/page/83/jane-taylor.htm> (8 Junie 2012 geraadpleeg).
- Ceram, C.W. 1965. *Archaeology of the cinema*. London: Thames & Hudson.
- Chaet, Bernard. 1978. *The art of drawing*. Second edition. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Chambers, Eddie. 1999. The Main Complaint. *Art Monthly*, 227, June: 1–4.
- Chamisso, Adelbert von. 2007. *Peter Schlemihl: the man who sold his shadow*. (*Peter Schlemihls wundersame Geschichte* [1861]). BiblioBazaar.
- Chandler, Daniel. 2002. *Semiotics: the basics*. London: Routledge.
- Change Performing Arts. [s.a.]. *Journey to the Moon*. William Kentridge. Journey to the Moon & 9 Drawings for projection. Verkrygbaar by: <http://www.changeperformingarts.it/kentridgedrawings.html> (25 Januarie 2008 en 29 Maart 2010 geraadpleeg).
- Chatman, Seymour. 1986. *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Chatman, Seymour. 1990. *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Chatman, Seymour. 1999a. The cinematic narrator. Braudy & Cohen (eds). 1999: 473–486.
- Chatman, Seymour. 1999b. New directions in voice-narrated cinema. Herman (ed). 1999: 315–339.
- Cherry, Deborah (ed). 2005. *Art: history : visual : culture*. Oxford: Blackwell.
- Christov-Bakargiev, Carolyn. 1998. *William Kentridge*. Exhibition catalogue. Brussels: Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles.
- Christov-Bakargiev, Carolyn. 2004. *William Kentridge*. Exhibition catalogue. Milano: Skira.

- Christov-Bakargiev, Carolyn. 2009. On tears and tearing: the art of William Kentridge. Rosenthal (ed). 2009: 110–129.
- Clark, Vivienne & Mahyszko, Bill. 2007. *Complete A-Z media & film studies handbook*. London: Hodder Arnold.
- Coates, Paul. 1994. *Film at the intersection of high and mass culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Coetzee, J.M. 1999. History of the Main Complaint. Cameron *et al.* 1999: 82–93.
- Coles, Alex (ed). 1999. *The optic of Walter Benjamin*. London: Black Dog.
- Collins, Jim, Radner, Hilary & Collins, Ava Preacher (eds). 1993. *Film theory goes to the movies*. New York: Routledge.
- Collins, Jeff & Mayblin, Bill. 2005. *Introducing Derrida*. Trumpington: Icon.
- Comer, Stuart (ed). 2009. *Film and video art*. London: Tate Publishing.
- Cook, Nicholas. 1998. *Analysing musical multimedia*. Oxford: Clarendon Press.
- Cooke, Lynne & Wollen, Peter (eds). 1998. *Visual display: culture beyond appearances*. New York: The New Press.
- Cooke, Lynne. 2001. Mundus inversus, mundus perversus. Benezra *et al.* (eds). 2001: 39–57.
- Costall, Alan P. 1990. Seeing through pictures. *Word & Image* 6(3): 273–277.
- Costello, Diarmuid & Willsdon, Dominic (eds). 2008. *The life and death of images: ethics and aesthetics*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Costello, Diarmuid & Iversen, Margaret. 2012. Agency and automatism: photography as art since the sixties. *Critical Inquiry* 38(4). Verkrygbaar by: [http://criticalinquiry.uchicago.edu/agency\\_and\\_automatism\\_photography\\_as\\_art\\_since\\_the\\_sixties](http://criticalinquiry.uchicago.edu/agency_and_automatism_photography_as_art_since_the_sixties) (5 Januarie 2013 geraadpleeg).
- Cotton, Charlotte. 2009. *The photograph as contemporary art*. London: Thames & Hudson.
- Crafton, Donald. 1990. *Emile Cohl, caricature, and film*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Craig-Martin, Michael. 1995. *Drawing the line. Reappraising drawing past and present*. Exhibition catalogue. London: The South Bank Centre.

- Cranny-Francis, Anne. 2005. *Multimedia: texts and contexts*. London: Sage.
- Crary, Jonathan. 1988. Modernizing vision. Foster (ed). 1988: 29–50.
- Crary, Jonathan. 1990. *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Crary, Jonathan. 1999. *Suspensions of perception: attention, spectacle, and modern culture*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Cuddon, J.A. *Dictionary of literary terms and literary theory*. Third edition. London: Penguin.
- Curatella, Massimo. 2006. *The mysterious geographical explorations of Jasper Morello, 3D animated short movie trailer*. Verkrygbaar by:  
<http://www.cgexplorer.com/2006/01/10/explorations-jasper-morello-animated-short-movie-trailer/> (30 Augustus 2011 geraadpleeg).
- Dalle Vacche, Angela (ed). 2003. *The visual turn: classical film theory and art history*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Damisch, Hubert. 2002 [1972]. *A theory of /cloud/: toward a history of painting*. Translated from French by Janet Lloyd. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Danto, Arthur C. 2001. The Nation. *Drawing for Projection*. Verkrygbaar by:  
<http://www.thenation.com/article/drawing-projection> (10 Februarie 2012 geraadpleeg).
- Darvills Rare Prints. 2012. *WM Hogarth: Southwark Fair*. Verkrygbaar by:  
<http://www.darvillsrareprints.com/Hogarth%20Southwark%20Fair.htm> (14 April 2012 geraadpleeg).
- Daval, Jean-Luc. 1982. *Photography. History of an art*. Genève: Skira.
- Davenport, Alma. 1991. *The history of photography. An overview*. Boston: Focal Press.
- David Krut Publishing. 2012. *Deborah Bell*. Verkrygbaar by:  
<http://www.davidkrutpublishing.com/artbase/abf-artist.php?artist=18> (4 Februarie 2012 geraadpleeg).
- David Krut Publishing. 2012. *William Kentridge 'Reeds'*. Verkrygbaar by:  
<http://www.davidkrutpublishing.com/15747/william-kentridge-reeds> (11 Desember 2012 geraadpleeg).
- Davie, Lucille. 2002. *Hermann Eckstein, 'corner stone' of the city*. Verkrygbaar by:  
[http://www.joburgnews.co.za/nov\\_2002/nov4\\_zoolake.stm](http://www.joburgnews.co.za/nov_2002/nov4_zoolake.stm) (4 Februarie 2012 geraadpleeg).



- Davies, David. 2004. *Art as performance*. Malden, MA: Blackwell.
- Davis, Geoffrey V. (ed). 1996. *Theatre and change in South Africa*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- Davis, Glyn. 2005. Photography and film. Rampley (ed). 2005: 85–101.
- Davis, Tracy C. (ed). 2008. *The Cambridge companion to performance studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Delahunt, Michael. 2010. Artlex art dictionary: *Wunderkabinett* and *Wunderkammer*. Verkrygbaar by: <http://www.artlex.com/ArtLex/W.html> (31 Desember 2011 geraadpleeg).
- De Lauretis, Teresa & Heath, Stephen (eds). 1985. *The cinematic apparatus*. London: Macmillan.
- Deleuze, G. 1986. *Cinema 1: the movement-image*. Translated by Hugh Tomlinson. University of Minnesota Press. Verkrygbaar by: [http://avaxhome.ws/ebooks/science\\_books/philosophy/gilles\\_deleuze\\_cinema.html](http://avaxhome.ws/ebooks/science_books/philosophy/gilles_deleuze_cinema.html) (22 Desember 2010 geraadpleeg).
- Deleuze, G. 1989. *Cinema 2: the time-image*. Translated by Hugh Tomlinson. University of Minnesota Press. Verkrygbaar by: [http://avaxhome.ws/ebooks/science\\_books/philosophy/gilles\\_deleuze\\_cinema.html](http://avaxhome.ws/ebooks/science_books/philosophy/gilles_deleuze_cinema.html) (22 Desember 2010 geraadpleeg).
- Derrida, Jacques. 1976 [1967]. *Of grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Derrida, Jacques. 1978. *Writing and difference*. London: Routledge.
- Derrida, Jacques. 1993. *Memoirs of the blind: the self-portrait and other ruins*. Translated by Pascale-Anne Brault and Michael Naas. Chicago: University of Chicago Press.
- Dexter, E. 2005. *Vitamin D. New perspectives in drawing*. London: Phaidon.
- Dick, Bernard F. 2005. *Anatomy of film*. Fifth edition. Boston, MA: Bedford/St. Martin's.
- Dictionary of Mythology. 1994. *Dictionary of mythology*. London: Chancellor Press.
- Dijksterhuis, Eduard Jan. 1950. *De mechanisering van het wereldbeeld*. Amsterdam: Meulenhoff.

- Dipert, Randall R. 1993. *Artifacts, art works, and agency*. Philadelphia, PA: Temple University Press.
- Dikovitskaya, Margarita. 2005. *Visual culture: the study of the visual after the cultural turn*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Dinkla, Söke. 2002. The art of narrative - towards the floating work of art. Rieser & Zapp (eds). 2002: 27–41.
- Documenta 13. 2012. *The refusal of time, 2012 by William Kentridge*. Verkrygbaar by: <http://d13.documenta.de/#/research/research/view/the-refusal-of-time-2012> (13 September 2012 geraadpleeg).
- Doepel, Rory (ed). 1997. *UBU: ± 101*. Exhibition catalogue. Johannesburg: French Institute of South Africa and the Art Galleries, University of the Witwatersrand.
- Doepel, Rory. 1997. William Kentridge: Ubu tells the truth. Doepel (ed). 1997: 9–26.
- Donald, James. 1995. The city, the cinema: modern spaces. Jenks (ed). 1995: 77–95.
- Dorin, Lisa. 2009. *Film, video, and new media at the Art Institute of Chicago, with the Howard and Donna Stone Gift*. New Haven, CN: Yale University Press: 30–33.
- Dovey, Jon. 2002. Notes toward a hypertextual theory of narrative. Rieser & Zapp (eds). 2002: 135–145.
- Dube, Prince. 2006. *Dumile Feni retrospective*. Johannesburg: Johannesburg Art Museum.
- Dubow, Jessica & Rosengarten, Ruth. 2004. History as the main complaint: William Kentridge and the making of post-apartheid South Africa. *Art History*, 27(4): 671–690.
- Dubow, Jessica & Rosengarten, Ruth. 2005. History as the main complaint: William Kentridge and the making of post-apartheid South Africa. Cherry (ed). 2005: 191–210.
- Easthope, Antony (ed). 1993. *Contemporary film theory*. London: Longman.
- Eco, Umberto. 1984. *Semiotics and the philosophy of language*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eco, Umberto. 1999. Iconism and hypoicon. *Kant and the platypus. Essays on language and cognition*. London: Vintage: 337–392.
- Edwards, Glyn. 2012. *The Punch and Judy College of Professors at the heart of the art of Punch and Judy: Punch and Judy history*. Verkrygbaar by:

<http://www.punchandjudy.org/mainframesethistory.htm> (12 Augustus 2012 geraadpleeg).

Eisenstein, Sergei M. 1947 [1942]. *The film sense*. Translated and edited by Jay Leyda. London: Faber & Faber.

Eisenstein, Sergei M. 1957. *Film form (1949). The film sense (1942). Two complete and unabridged works by Sergei Eisenstein*. Translated and edited by Jay Leyda. New York: Meridian.

Elam, Keir. 2002. *The semiotics of theatre and drama*. London: Routledge.

Elkins, James. 1994. *The poetics of perspective*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Elkins, James. 1998a. The common origins of pictures, writing, and notation. *On pictures and the words that fail them*. Cambridge: Cambridge University Press: 163–187.

Elkins, James. 1998b. The unrepresentable, the unpicturable, the inconceivable, the unseeable. *On pictures and the words that fail them*. Cambridge: Cambridge University Press: 241–266.

Elkins, James. 1999. *The domain of images*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Elkins, James (ed). 2007. *Photography theory*. New York: Routledge.

Elkins, James (ed). 2008. *Visual literacy*. New York: Routledge.

Ellis, John. 1992. *Visible fictions: cinema : television : video*. London: Routledge.

Eng, David L. & Kazanjian, David (eds). 2003. *Loss: the politics of mourning*. Berkeley: University of California Press.

Eng, David L. & Kazanjian, David. 2003. Introduction: mourning remains. Eng & Kazanjian (eds) 2003: 1–28.

Enwezor, Okwui. 1998. Truth and responsibility: A conversation with William Kentridge/Wahrheit und Verantwortung: Ein Gespräch mit William Kentridge. *Parkett* 54: 165–176.

Enwezor, Okwui. 2008. (Un)Civil engineering: William Kentridge's allegorical landscapes. Basualdo *et al.* (eds). 2008: 87–95.

European Patent Office. *Espacenet patent search: Original document: US1242674 (A) – 1917-10-09*. Verkrygbaar by:  
<http://worldwide.espacenet.com/publicationDetails/originalDocument?CC=U>

S&NR=1242674A&KC=A&FT=D&ND=1&date=19171009&DB=&locale=en\_EP (3 Junie 2012 geraadpleeg).

- Evans, Jessica (ed). 1997. *The camerawork essays: context and meaning in photography*. London: Rivers Oram Press.
- Evans, Jessica & Hall, Stuart (eds). 1999. *Visual culture: the reader*. London: SAGE.
- Fabe, Marilyn. 2004. *Closely watched films. An introduction to the art of narrative film technique*. Berkeley: University of California Press.
- Farber, Tanya. 2006. Genocide of a nation is richly expressed. *Pretoria News (Tonight Art)*, 11 May: 2.
- Ferris, David S. (ed). 1996. *Walter Benjamin: theoretical questions*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Fielding, Raymons. 1972. *The technique of special effects cinematography*. 3rd edition. New York: Hastings House.
- Finch, Christopher. 1973. *The art of Walt Disney. From Mickey Mouse to the Magic Kingdoms*. New York: Harry N. Abrams.
- Finger, Anke & Follett, Danielle (eds). *The aesthetics of the total artwork: on borders and fragments*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Fiorani, Francesca. 2004. *Leonardo da Vinci and his treatise on painting* (Trattato della pittura). Verkrygbaar by: [http://en.wikipedia.org/wiki/A\\_Treatise\\_on\\_Painting](http://en.wikipedia.org/wiki/A_Treatise_on_Painting) (7 Maart en 11 April 2010 geraadpleeg).
- Fischinger, Oskar. 2012 [1947]. *My statements are in my work*. Verkrygbaar by: <http://www.oskarfischinger.org/MyStatements.htm> (6 Januarie 2012 geraadpleeg).
- Flew, Terry. 2005. *New media: an introduction*. Second edition. Oxford: Oxford University Press.
- Flusser, Vilém. 2002. *Writings*. Translated by Erik Eisel. Andreas Ströhl (ed). *Electronic mediations*, 6. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Flusser, Vilém. 2005. The city as wave-trough in the image-flood. Translated by Phil Gochenour. *Critical Inquiry* 31(2), 2005: 320–328 [oorspronklik: *Die Stadt als Wellental in der Bilderflut, Die Revolutionen der Bilder: Der Flusser-Reader zu Kommunikation, Medien, and Design*, 1988]. Verkrygbaar by: [http://towson.academia.edu/PhilGochenour/Papers/204550/The\\_City\\_as\\_Wave-Trough\\_in\\_the\\_Image\\_Flood](http://towson.academia.edu/PhilGochenour/Papers/204550/The_City_as_Wave-Trough_in_the_Image_Flood) (31 Desember 2010 geraadpleeg).

- Fogel, Amber. 2003. Review: William Kentridge, Zeno writing. *Artcritical.com*, Winter 2003. Verkrygbaar by: <http://artcritical.com/fogel/AFKentridge.htm> (7 Maart en 11 April 2010 geraadpleeg).
- Fortier, Mark. 2002. *Theory/Theatre: an introduction*. Second edition. London: Routledge.
- Foster, Hal (ed). 1988. *Vision and visuality*. New York: Dia Art Foundation.
- Foucault, Michel. 1980. The eye of power. *Power/knowledge: selected interviews and other writings 1972–1977*. Edited by Colin Gordon. New York: Harvester Wheatsheaf: 146–165.
- Foucault, Michel. 2002. The eye of power: a conversation with Jean-Pierre Barou and Michelle Perrot. Levin *et al.* (eds). 2002: 94–101.
- Foucault, M. 2003a [1973]. Seeing and knowing. *The birth of the clinic. An archaeology of medical perception*. London: Routledge: 131–151.
- Foucault, M. 2003b [1973]. *The birth of the clinic. An archaeology of medical perception*. London: Routledge.
- Frazer, John. 1979. *Artificially arranged scenes. The films of Georges Méliès*. Boston: G.K. Hall.
- Freedberg, David. 2009. Movement, embodiment, emotion. *Histoire de l'art et anthropologie, Paris*. Coédition INHA et musée du quai Branly, 2009. Verkrygbaar by: <http://actesbranly.revues.org/330> (31 Desember 2010 en 31 Augustus 2012 geraadpleeg).
- Fried, Michael. 1980. *Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot*. Berkeley: University of California Press.
- Fried, Michael. 2009. *Why photography matters as art as never before*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Friedberg, Anne. 2009. *The virtual window: from Alberti to Microsoft*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Frieling, Rudolf. 2009. Walking and looking: technology and agency in William Kentridge's film work. Rosenthal (ed). 2009: 154–169.
- Frizot, Michel. 1991. *Photomontage. Experimental photography between the wars*. London: Thames and Hudson.
- Fuery, Patrick. 2000. *New developments in film theory*. New York: St Martin's Press.

- Fuery, Patrick & Fuery, Kelli. 2003. *Visual cultures and critical theory*. London: Arnold.
- Fun-tek.com. 2010. *History of digital photo frame*. Verkrygbaar by: <http://www.fun-tek.com/newsshow.asp?ciid=12> (10 Desember 2012 geraadpleeg).
- Furlong, William. 2010. *Speaking of art: four decades of art in conversation*. Side B. London: Phaidon.
- Galassi, Peter. 1981. *Before photography: painting and the invention of photography*. New York: The Museum of Modern Art.
- Garb, Tamar (ed), Enwezor, Okwui & Vladislavić, Ivan. 2008. *Home lands – land marks: contemporary art from South Africa*. London: Haunch of Venison.
- Garner, Steve (ed). 2008. *Writing on drawing: essays on drawing practice and research*. Bristol: Intellect.
- Garrison, Daniel. 2003. Graphical editing for the Northwestern University *Fabrica. Andreae Vesalii. De humani corporis fabrica*. Verkrygbaar by: <http://vesalius.northwestern.edu/flash.html> (24 April 2010 geraadpleeg).
- Gaskell, Ed. 2003. *The complete guide to digital video*. Lewes: Ilex (The Old Candlemakers).
- Geerts, L. C. 2010. *Famous Dutch painters from Dordrecht, ancient capital of Holland Part 10: 21. Samuel van Hoogstraten*. Verkrygbaar by: <http://geerts.com/Painters/painters10.htm> (15 April 2012 geraadpleeg).
- Gell, Alfred. 1992. *The anthropology of time: cultural constructions of temporal maps and images*. Providence: Berg.
- Gell, Alfred. 1998. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Gerken, Dorothee. 2009. *Hamburger Kunsthalle: The arena of ridicule*. Verkrygbaar by: [http://www.hamburger-kunsthalle.de/archiv/seiten/en\\_arena.htm](http://www.hamburger-kunsthalle.de/archiv/seiten/en_arena.htm) (2 Junie 2012 geraadpleeg).
- Gernsheim, Helmut. 1982. *The origins of photography*. Revised edition of 'The history of photography'. London: Thames and Hudson.
- Gibson, James J. 1980. Foreword: A prefatory essay on the perception of surfaces versus the perception of marking on a surface. Hagen (ed). 1980, 1: xi–xviii.
- Gilbert-Rolfe, Jeremy. 1999. *Beauty and the contemporary sublime*. New York: School of Visual Arts & Allworth Press.

- Gilgen, Peter, 2003. Aesthetics: history after film. Gumbrecht, Hans Ulrich & Marrinan, Michael (eds). 2003: 53–62.
- Gill, Carolyn Bailey (ed). 2000. *Time and the image*. Manchester: Manchester University Press.
- Gilmore, Jonathan. 2004. Bed and puppet: Jonathan Gilmore on William Kentridge's 'Ritorno d'Ulisse'. *Artforum*, Summer 2004. Verkrygbaar by: <http://artforum.com/inprint/id=6944> (31 Desember 2010 en 8 Junie 2012 geraadpleeg).
- Ginzburg, Carlo. 2001. Representation: the word, the idea, the thing. *Wooden eyes. Nine reflections on distance*. New York: Columbia University Press: 63–78.
- Giunti, Roberto. 2002. R. rO. S. E. Sel. A. Vy. *Tout-fait. The Marcel Duchamp Studies Online Journal*, 2(4): 4–5. Verkrygbaar by: [http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue\\_4/articles/giunti](http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/articles/giunti) (20 April 2005 en 29 Maart 2010 geraadpleeg).
- Glaviano, Alessia. 2011. *Vogue masters: Christian Boltanski*. Vogue-Italia. Verkrygbaar by: <http://www.vogue.it/en/vogue-starscelebsmodels/vogue-masters/2011/06/christian-boltanski> (11 Maart 2012 geraadpleeg).
- Godby, Michael (ed). 1990. *Hogarth in Johannesburg*. Exhibition catalogue. Johannesburg: Witwatersrand University Press.
- Godby, Michael. 1993/1994. William Kentridge. *Revue Noire*, 11: 20–23.
- Godby, Michael. 1997. Excavating memory: collage as a strategy for the recovery of history in the work of Cecil Skotnes, William Kentridge, and Willie Bester. *Nka; Journal of Contemporary African Art*, 6/7 (summer/fall): 38–43.
- Godby, Michael. 1998a. Memory and history in William Kentridge's 'History of the Main Complaint'. Nuttall & Coetzee (eds). 1998: 100–111.
- Godby, Michael. 1998b. William Kentridge's 'History of the Main Complaint' – narrative, memory, truth. Christov-Bakargiev. 1998: 179–180.
- Godby, Michael. 1999. William Kentridge: Retrospective. *Art Journal*, 58(3) Autumn: 75–85. Verkrygbaar by: <http://www.jstor.org/stable/777862> (20 April 2005 en 29 Maart 2010 geraadpleeg).
- Gogol, Nikolai. 1960. *The diary of a madman and other stories*. Translated by Andrew R. MacAndrew. New York: The New American Library.

- Goldberg, Roselee & Kentridge, William. 2001. Live cinema & life in South Africa: A telephone conversation in Chicago, October 21, 2001. *Parkett 63*. Zürich: Parkett-Verlag: 96–111.
- Goldblatt, David. 1973. *On the mines*. Cape Town: C. Struik.
- Goldblatt, David. 1975. *Some Afrikaners photographed*. Cape Town: C. Struik.
- Goldblatt, David. 1998. *South Africa: the structure of things then*. With an essay by Neville Dubow. Cape Town: Oxford University Press.
- Golinski, Hans Günther & Hiekisch-Picard, Sepp. 2004. *New identities: zeitgenössische Kunst aus Südafrika*. Exhibition catalogue. Museum Bochum. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag.
- Gombrich, E.H. 1995. *Shadows: the depiction of cast shadows in Western art*. London: National Gallery.
- Gordimer, Nadine & Goldblatt, David. 1986. *Lifetimes: under apartheid*. London: Cape.
- Graça, Marina Estela. 2005. Cinematic motion by hand. *Animation studies online journal* Volume 1. Verkrygbaar by: <http://journal.animationstudies.org/marina-estela-graca-cinematic-motion-by-hand/> (12 Augustus 2012 geraadpleeg).
- Graham, Gordon. 2005. Film as art & Montage vs. long shot. *Philosophy of the arts: an introduction to aesthetics*. Oxon: Routledge: 116–119.
- Grau, Oliver (ed). 2003. *Virtual art: from illusion to immersion*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Grau, Oliver. (ed). 2007. *Media Art Histories*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Green, Thomas A. & Pepicello, W. J. 1983. Semiotic interrelationships in the puppet play. *Semiotica*, 47(1/4): 147–161.
- Greenberg, Reesa, Ferguson, Bruce W. & Nairne, Sandy (eds). 1996. *Thinking about exhibitions*. London: Routledge.
- Greenough, Sarah, Snyder, Joel, Travis, David & Westerbeck, Colin (eds). 1989. *On the art of fixing a shadow: one hundred and fifty years of photography*. Washington, DC: National Gallery of Art.
- Griffiths, A. Phillips (ed). 1987. *Contemporary French philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.



- Groenewegen-Frankfort, Henriette Antonia. 1978. *Arrest and movement: an essay on space and time in the representational art of the ancient Near East*. New York: Hacker Art Books.
- Grogan, Molly. 1998. *Teaching the moves that make world-class theater*. Verkrygbaar by: <http://www.parisvoice.com/voicearchives/98/sept/html/acting.html> (8 Junie 2012 geraadpleeg).
- Gross, Larry; Katz, John Stuart & Ruby, Jay (eds). 2003. *Image ethics in the digital age*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Grundberg, Andy. 1988. *Photography and art: interactions since 1946*. Marion, OH: Art in America.
- Grundberg, Andy. 1990. Ask it no questions: the camera can lie. *The New York Times*, Sunday, August 12, Section 2, 1: 29.
- Guercio, G. 2008. Becoming aware in a world of people on the move. Basualdo *et al.* (eds). 2008: 43–63.
- Guillory, John. 2010. Genesis of the media concept. *Critical Inquiry*, Winter 36(2): 321–362.
- Gumbrecht, Hans Ulrich & Marrinan, Michael (eds). 2003. *Mapping Benjamin: the work of art in the digital age*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. 2004. *Production of presence: what meaning cannot convey*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Gumpert, Lynn. 1994. *Christian Boltanski*. Paris: Flammarion.
- Gunning, Tom. 1999. Narrative discourse and the narrator system. Braudy & Cohen (eds). 1999: 461–472.
- Gunning, Tom. 2001a. Doubled vision – Peering through Kentridge’s ‘Stereoscope’. *Parkett 63*. Zürich: Parkett-Verlag: 66–73.
- Gunning, Tom. 2001b. New thresholds of vision: instantaneous photography and the early cinema of Lumière. Smith (ed). 2001: 71–100.
- Gunning, Tom. 2004. ‘Animated pictures’: tales of the cinema’s forgotten future, after 100 years of film. Schwartz (ed). 2004: 100–113.
- Gustavus Adolphus College. 2012. *Terra nullius*. Verkrygbaar by: <http://homepages.gac.edu/~lwren/AmericanIdentitiesArt%20folder/AmericanIdentitiesArt/Terra%20Nullius.html> (9 Februarie 2012 geraadpleeg).

- Gutbrod, Philipp. 2010. *Otto Dix: the art of life*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Haedicke, Susan C. & Nellhaus, Tobin (eds). 2004. *Performing democracy: international perspectives on urban community-based performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Hagen, Margaret A. (ed). 1980. *The perception of pictures, 1: Alberti's window: The projective model of pictorial information; 2. Dürer's devices: beyond the projective model of pictures*. New York: Academic Press.
- Halas, John & Manvell, Roger. 1968. *The technique of film animation*. Second edition. London: Focal Press.
- Halas, John & Manvell, Roger. 1970. *Art in movement: new directions in animation*. New York: Hastings House Publishers.
- Halas, John (ed). 1976. *Visual scripting*. New York: Hastings House Publishers.
- Hall, Doug & Fifer, Sally Jo (eds). 1990. *Illuminating video. An essential guide to video art*. New York: Aperture Foundation.
- Hall, Priscilla (ed). 2006. *New readings of visual culture in South Africa. 21<sup>st</sup> annual conference of the South African Visual Arts Historians (SAVAH). Departement Beeldende Kunste, Rhodes Universiteit, Grahamstad, 8 – 11 September 2005*. Johannesburg, SAVAHA.
- Hamblin, Kay. 1978. *Mime: a playbook of silent fantasy*. New York: Dolphin.
- Hambourg, Maria Morris. 1995. *Nadar*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Hamilton, Carolyn; Harris, Verne; Taylor, Jane; Pickover, Michele; Reid, Graeme & Saleh, Razia (eds). 2002. *Refiguring the archive*. Cape Town: David Philip.
- Handspring Puppet Company. 2002a. *Puppeteers' note: Basil Jones and Adrian Kobler*. Verkrygbaar by: <http://www.handspringpuppet.co.za/html/ubu.html#pup> (29 Maart 2010 geraadpleeg).
- Handspring Puppet Company. 2002b. *Zeno at 4 AM*. Verkrygbaar by: <http://www.handspringpuppet.co.za/html/zeno.html> (11 April 2010 geraadpleeg).
- Handspring Puppet Company. 2004. *Revival of Monteverdi's Il Ritorno d'Ulisse*. Verkrygbaar by: <http://handspringpuppet.co.za/html/ulirev.html> (29 Maart 2010 geraadpleeg).
- Handspring Puppet Company. 2012. *Handspring people*. Verkrygbaar by: <http://www.handspringpuppet.co.za/handspring-people/> (13 Julie 2012 geraadpleeg).

- Hansen, Mark Boris Nicola. 2004. *New philosophy for new media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Hansen, Miriam, 2005. Benjamin and cinema: not a one-way street. Richter (ed). 2005: 41–73.
- Hanssen, Beatrice. 2005. Benjamin or Heidegger: aesthetics and politics in an age of technology. Benjamin (ed). 2005: 73–92.
- Harding, James M. & Rouse, John (eds). 2009. *Not the other avant-garde: the transnational foundation of avant-garde performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Harris, Dianne. 1999. The postmodernization of landscape: a critical historiography. *The Journal of the Society of Architectural Historians* 58: 434–443.
- Harris, Jonathan (ed). 2007. *Dead history, live art? Spectacle, subjectivity and subversion in visual culture since the 1960s*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Hart, Richard. 2011. 'Pottergraphs' transform photos into movies. Verkrygbaar by: [http://abclocal.go.com/kgo/story?section=news/drive\\_to\\_discover&id=8294536](http://abclocal.go.com/kgo/story?section=news/drive_to_discover&id=8294536) (10 Desember 2012 geraadpleeg).
- Hayward, Susan. 1996. *Key concepts in cinema studies*. London: Routledge.
- Heartfield, John. 1977. *Photomontages of the Nazi Period*. London: Gordon Fraser (Universe Books).
- Hecker, Judith. 2010. *William Kentridge: trace. Prints from the Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art.
- Heelan, Patrick A. 1985. Perception as a hermeneutical act. Silverman & Ihde (eds). 1985: 43–54.
- Heffernan, James A.W. (ed). 1987. *Space, time, image, sign: essays on literature and the visual arts*. New York: Peter Lang.
- Heffernan, James A.W. 2006. *Cultivating picturacy: visual art and verbal interventions*. Waco, TX: Baylor University Press.
- Heinlen, Margaret. 1994. Woyzeck on the Highveld. *Puppetry International*. First edition. UNIMA-USA: 20. Christov-Bakargiev 1998: 168.
- Herbert, Stephen. 2010. *Grand illusions. Persistence of Vision*. Verkrygbaar by: [http://www.grand-illusions.com/articles/persistence\\_of\\_vision/](http://www.grand-illusions.com/articles/persistence_of_vision/) (29 Maart 2010 geraadpleeg).

- Herman, David (ed). 1999. *Narratologies: New perspectives on narrative analysis*. Columbus: Ohio State University Press.
- Herreman, Frank (ed). 1999. *Liberated voices: contemporary art from South Africa*. New York: The Museum for African Art.
- Heyes, John; Coutts, Herbert; Cruickshank, Graeme; Draper, Jill; Finnie, Elaine; Holmes, Nicholas; Kidd, Jane; Patterson, David & Vincenti, Christine. 1993. *Museum of Childhood Edinburgh*. Edinburgh: City of Edinburgh Museums and Art Galleries.
- Hodgins, Robert (ed). 2002. *Robert Hodgins*. Exhibition catalogue. Cape Town: Tafelberg.
- Holly, Michael Ann. 2002a. Reciprocity and reception theory. Smith & Wilde (eds). 2002: 448–457.
- Holly, Michael Ann. 2002b. Mourning and method. *Art Bulletin* 84(4): 660–669.
- Holly, Michael Ann. 1996. *Past looking: historical imagination and the rhetoric of the image*. Ithaca: Cornell University Press.
- Holocaust Education & Archive Research Team (H.E.A.R.T). 2012. *San Sabba*. Verkrygbaar by: <http://www.holocaustresearchproject.org/othercamps/sansabba.html> (11 Maart 2012 geraadpleeg).
- Homes, A.M. 1998. The best of 1998. *Artforum*, 37(4): 104–105.
- Hoocher.com. 2012. *Nicolas Poussin: French baroque painter 1594–1665*. Verkrygbaar by: [http://hoocher.com/Nicolas\\_Poussin/Nicolas\\_Poussin.htm](http://hoocher.com/Nicolas_Poussin/Nicolas_Poussin.htm) (9 Augustus 2012 geraadpleeg).
- Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W. 2002. *Dialectic of enlightenment; philosophical fragments*. Stanford: Stanford University Press.
- Hornstein, Shelley & Jacobowitz, Florence (eds). 2003. *Image and remembrance: representation and the Holocaust*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Horrocks, Roger. 2009. *Art that moves: the work of Len Lye*. Auckland, New Zealand: Auckland University Press.
- Howard, Bronwyn. 1997. This is the house that Baker built. *Saturday Star*, 15 February: 28–29.
- Howatson, M.C. & Chilvers, Ian (eds). 1993. *The concise Oxford companion to classical literature*. Oxford: Oxford University Press.

- Howell, Anthony. 2006. *The analysis of performance art: a guide to its theory and practice*. London: Routledge.
- Hühn, Peter; Pier, John; Schmid, Wolf & Schönert, Jörg (eds). 2009. *Handbook of narratology*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Hutchings, P.J. 2001. Through a fishwife's eye: between Benjamin and Deleuze on the timely image. Smith (ed). 2001: 101–124.
- Hyde Hypocritedesign. 2012. Drawing: William Kentridge. Verkrygbaar by: <http://www.hypocritedesign.com/william-kentridge/> (3 Junie 2012 geraadpleeg).
- illycaffè S.p.A. 2008. illy press release: *The Teatro La Fenice has collaborated with the Fondazione Bevilacqua La Masa for many years, hosting videos by contemporary artists in its stage space*. Verkrygbaar by: <http://www2.illy.com/wps/wcm/connect/US/illytools/footer/press/press-releases/william-kentridge-in-venice> (2 Januarie 2012 geraadpleeg).
- Internet Movie Database (IMDB). [s.a.]. *Alexander Alexeiff (1901–1982)*. Verkrygbaar by: <http://www.imdb.com/name/nm0018944/> (17 September 2011 geraadpleeg).
- Internet Movie Database (IMDB). [s.a.]. *Chicken Run (2000)*. Verkrygbaar by: <http://www.imdb.com/title/tt0120630/> (26 Mei 2012 geraadpleeg).
- Internet Movie Database (IMDB). [s.a.]. *Claire Parker (1906–1981)*. Verkrygbaar by: <http://www.imdb.com/name/nm0662149/> (17 September 2011 geraadpleeg).
- Internet Movie Database (IMDB). [s.a.]. Plot summary for *The Birds* (1963). Verkrygbaar by: <http://imdb.com/title/tt0056869/plotsummary> (8 Junie 2012 geraadpleeg).
- Internet Movie Database (IMDB). [s.a.]. Plot summary for *Une nuit sur le mont chauve* (1933). Verkrygbaar by: <http://www.imdb.com/title/tt0024721/> (17 September 2011 geraadpleeg).
- Internet Movie Database (IMDB). 2012. *Tissa David*. Verkrygbaar by: <http://www.imdb.com/name/nm0203077/> (8 Junie 2012 geraadpleeg).
- Isaacs, Alan & Martin, Elizabeth. 1982. *Dictionary of music*. London: Hamlyn.
- Irwin, Jane. 2010. *Clockwork game: The illustrious career of a chess-playing automaton*. Verkrygbaar by: <http://www.clockwork-comics.com> (24 April 2010 geraadpleeg).

- Ivens-Hulley, Laura. 2008. The ontology of performance in stop-animation. *Animation Studies: Peer-reviewed online journal for animation and theory*, ISSN 1930-1928. Verkrygbaar by: <http://journal.animationstudies.org/2008/12/21/laura-ivins-hulley-the-ontology-of-performance-in-stop-animation/> (1 Januarie 2011 geraadpleeg).
- James, Samantha. 1985. Powerful imagery of haunted world in charcoal. *The Star*, 26 April.
- Jarry, Alfred. 2011 [1888]. *Ubu Roi ou les Polonais*. Kindle edition. Amazon Digital Services.
- Jay, Bill. The family of man: a reappraisal of “The greatest exhibition of all time”. Verkrygbaar by: <http://billjayonphotography.com/Family%20%of%20Man%20Exhibition.pdf> (26 Desember 2011 geraadpleeg).
- Jay, M. 1988. Scopic regimes of modernity. Foster (ed). 1988: 3–28.
- Jenks, Chris (ed). 1995. *Visual culture*. London: Routledge.
- Johannesburg: one hundred years 1886–1986*. 1986. Melville: Chris van Rensburg.
- Jones, Amelia. 2006. *Self/image: technology, representation, and the contemporary subject*. London: Routledge.
- Jones, Amelia (ed). 2006. *A companion to contemporary art since 1945*. Malden, MA: Blackwell.
- Jones, Basil. 2009. Puppetry and authorship. Taylor (ed). 2009: 253–269.
- Jones, Caroline A. & Galison, Peter (eds). 1998. *Picturing science, producing art*. New York: Routledge.
- Jones, Caroline A. (ed). 2006. *Sensorium: embodied experience, technology, and contemporary art*. Cambridge, MA: MIT (co published with the MIT List Visual Arts Center).
- J. Paul Getty Museum. 2001. *Devices of wonder. From the world in a box to images on a screen*. Verkrygbaar by: <http://www.getty.edu/art/exhibitions/devices/choice.html> (17 Augustus 2010 geraadpleeg).
- Jussim, Estelle. 1989. *The eternal moment: essays on the photographic image*. New York: Aperture.
- JustDisney.com. 2005. *Disney in the 60's*. Verkrygbaar by: <http://www.justdisney.com/Features/1960s/index.html> (3 Junie 2012 geraadpleeg).

- Kael, Pauline. 2012. *Bergmanorama: the magic works of Ingmar Bergman: The Magic Flute*. Verkrygbaar by: [http://bergmanorama.webs.com/films/magic\\_flute.htm](http://bergmanorama.webs.com/films/magic_flute.htm) (1 Julie 2012 geraadpleeg).
- Kannemeyer, John Christoffel. 1970. *Opstelle oor die Afrikaanse drama*. Pretoria: Academica.
- Kanold, Jurgen. 2011. *Südwest presse: departure and early*. Verkrygbaar by: <http://www.swp.de/ulm/nachrichten/kultur/Abfahrt-und-Anfang;art4308,1196291> (6 Desember 2012 geraadpleeg).
- Kaplan, Cheryl. 2005. The time-image: William Kentridge interviewed by Cheryl Kaplan. *PAJ 80; A Journal of Performance and Art*, May 2005, 27(2): 28–44.
- Kaplan, Stephen. 2001. A puppet tree: a model for the field of puppet theatre. Bell (ed). 2001: 18–25.
- Katz, Ephraim. 2001. *The film encyclopedia*. Second edition. New York: HarperCollins.
- Katz, Steven Douglas. 1991. *Film directing shot by shot: visualizing from concept to screen*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions in conjunction with Focal Press.
- Kaye, Nick. 2007. *Multi-media: video, installation, performance*. New York: Routledge.
- Kearney, R. 1987. The crisis of the post-modern image. Griffiths (ed). 1987: 112–122.
- Kelsey, Robin & Stimson, Blake (eds). 2008. *The meaning of photography*. Williamstown, MA: Sterling and Francine Clark Art Institute.
- Kemal, Salim. & Gaskell, Ivan (eds). 1993. *Landscape, natural beauty, and the arts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kemal, Salim & Gaskell, Ivan (eds). 2010. *Performance and authenticity in the arts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kentridge, Morris. 1959. *I recall: Memoirs of Morris Kentridge*. Johannesburg: Free Press.
- Kentridge, William. 1988. Landscape in a state of siege. *Stet*, November, 5(3): 15–19.
- Kentridge, William. 1986. Art in a state of grace, art in a state of hope, art in a state of siege (extract). Cameron *et al.* 1999: 102–105.
- Kentridge, William. 1987. Untitled statement (A longing for water). Cameron *et al.* 1999: 106–107.

- Kentridge, William. 1988. Landscape in a state of siege (extract). Cameron *et al.* 1999: 108–111.
- Kentridge, William. 1991. *William Kentridge: 4 films* [video recording]. Johannesburg: Free Filmmakers.
- Kentridge, William. 1992a. *William Kentridge: Drawings for Projection. Four Animated Films.* Exhibition catalogue. Goodman Gallery, Johannesburg.
- Kentridge, William. 1992b. Woyzeck on the Highveld. Cameron *et al.* 1999: 112–113.
- Kentridge, William. 1993. ‘Fortuna’: neither programme nor chance in the making of images (extract). Cameron *et al.* 1999: 114–121.
- Kentridge, William. 1994a. Felix in exile: geography of memory (extract). Cameron *et al.* 1999: 122–127.
- Kentridge, William. 1994b. *Fortuna*: neither programme nor chance in the making of images. *Cycnos*, 11(1): 163–168.
- Kentridge, William. 1995. Faustus in Africa! Director’s note (from programme notes, Market Theatre, Johannesburg, 1995: [s.p.]). Cameron *et al.* 1999: 128–129.
- Kentridge, William. 1996. History of the main complaint. Christov-Bakargiev. 1998 [1996]: 110.
- Kentridge, William. 1997a. Crocodile’s mouth (extract). Cameron *et al.* 1999: 132–139.
- Kentridge, William. 1997b. Felix in exile. Christov-Bakargiev. 1998 [1997]: 110.
- Kentridge, William. 1997c. *Ubu and the Truth Commission: Directors Note.* Doepel 1997: 28.
- Kentridge, William. 1998a. Body drawn and quartered (extract). Cameron *et al.* 1999: 140–143.
- Kentridge, William. 1998b. Il Ritorno d’Ulisse (extracts), 1996–98. Cameron *et al.* 1999: 130–131.
- Kentridge, William. 1998c. The Comfort of a Stone (Kentridge’s unpublished letter to Carolyn Christov-Bakargiev, 15 March). Christov-Bakargiev, 1998: 138–139.
- Kentridge, William. 1999a. Interview: Carolyn Christov-Bakargiev/William Kentridge. Cameron *et al.* 1999: 6–35.



- Kentridge, William. 1999b. *William Kentridge* [video recording]: *drawing the passing*. Houghton: David Krut.
- Kentridge William. 2001. *Zeno at 4 a.m. – director's note*. Kentridge 2004c: 172–173.
- Kentridge, William. 2002. Some thoughts on obsolescence. *October* 100: 16–18.
- Kentridge, William. 2004a. *Cyclopedia of Drawing*. Exhibition catalogue. Johannesburg: David Krut.
- Kentridge, William. 2004b. *Speech from graduation ceremony (20 May 2004) when he received a honorary doctorate degree (Doctor of Literature)*. Johannesburg: Universiteit van die Witwatersrand.
- Kentridge, William. 2004c. *William Kentridge*. Milano: Skira.
- Kentridge, William. 2006a. Two thoughts on drawing beauty. Nuttall (ed). 2006: 94–101.
- Kentridge, William. 2006b. *William Kentridge: Black box/chambre noire* Exhibition catalogue. New York: Guggenheim Museum.
- Kentridge, William. 2007a. 'Sarastro's Blackboard. Notes towards an opera'. Law-Viljoen *et al.* (eds). 2007: 42–65.
- Kentridge, William. 2007b. 'Sarastro's Blackboard. Drawing the stage'. Law-Viljoen *et al.* (eds). 2007: 66–78.
- Kentridge, William. 2008a. 'The Nose: learning from the absurd'. Kentridge *et al.* (eds). 2008: 7–10.
- Kentridge, William. 2008b. 'I am not me, the horse is not mine: installation of 8 film fragments'. Kentridge *et al.* (eds). 2008: 11–55.
- Kentridge, William. 2008c. 'I am not me, the horse is not mine: installation of 8 film fragments. His majesty comrade nose'. Kentridge *et al.* (eds). 2008: 12–17.
- Kentridge, William. 2008d. 'I am not me, the horse is not mine: installation of 8 film fragments. Prayers of apology'. Kentridge *et al.* (eds). 2008: 18–21.
- Kentridge, William. 2008e. 'I am not me, the horse is not mine: installation of 8 film fragments. A lifetime of enthusiasm'. Kentridge *et al.* (eds). 2008: 22–27.
- Kentridge, William. 2008f. 'I am not me, the horse is not mine: installation of 8 film fragments. Country dances I (shadow); Country Dances II (paper)'. Kentridge *et al.* (eds). 2008: 28–33.

- Kentridge, William. 2008g. 'I am not me, the horse is not mine: installation of 8 film fragments. That ridiculous blank space again (a one-minute love story)'. Kentridge *et al.* (eds). 2008: 34–39.
- Kentridge, William. 2008h. 'I am not me, the horse is not mine: installation of 8 film fragments. Commissariat for enlightenment'. Kentridge *et al.* (eds). 2008: 40–51.
- Kentridge, William. 2008i. 'I am not me, the horse is not mine: installation of 8 film fragments. The horse is not mine'. Kentridge *et al.* (eds). 2008: 52–55.
- Kentridge, William. 2008j. 'I am not me, the horse is not mine: lecture. Lecture (extracts)'. Kentridge *et al.* (eds). 2008: 63–75.
- Kentridge, William. 2009a. *Parcours d'atelier: Artist in the studio*. Rosenthal (ed). 2009: 13.
- Kentridge, William. 2009b. *Thick time: Soho & Felix*. Rosenthal (ed). 2009: 67.
- Kentridge, William. 2009c. *Occasional and residual hope: Ubu & the procession*. Rosenthal (ed). 2009: 131.
- Kentridge, William. 2009d. *Sarastro and the master's voice: The Magic Flute*. Rosenthal (ed). 2009: 171.
- Kentridge, William. 2009e. *Learning from the absurd: The Nose*. Rosenthal (ed). 2009: 205.
- Kentridge, William. 2010. *Nose: thirty etchings*. Edited by Bronwyn Law-Viljoen. Johannesburg: David Krut.
- Kentridge, William; Stewart, Susan & Wilson, Kay. 2006. *William Kentridge prints*. Johannesburg: Krut publ.
- Kentridge, William; Miller, Philip & Pam-Grant, Sue. 2008a. *William Kentridge: I am not me, the horse is not mine*. Exhibition catalogue. Johannesburg: Goodman Gallery.
- Kentridge, William; Miller, Philip & Pam-Grant, Sue. 2008b. *William Kentridge: I am not me, the horse is not mine. Lecture notes*. Exhibition catalogue. Johannesburg: Goodman Gallery: 62.
- Kentridge, William & Taylor, Jane. 2009. *In dialogue*. Taylor (ed). 2009: 176–211.
- Kern, Stephen. 1983. *The culture of time and space, 1880–1918*. London: Weidenfeld and Nicolson.

- Kiesler, Sara. 2008. Carnegie Mellon University. *Anthropomorphism.org*. Verkrygbaar by: [anthropomorphism.org/index.html](http://anthropomorphism.org/index.html) en [anthropomorphism.org/form.html](http://anthropomorphism.org/form.html) (2 Oktober 2011 geraadpleeg).
- Kinder, Marsha & Houston, Beverle. 1972. *Close-up: a critical perspective on film*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Kittler, Friedrich A. 1999. *Gramophone, film, typewriter*. Translated, with an introduction by Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Kittler, Friedrich. 2010. *Optical media: Berlin lectures 1999*. Translated by Anthony Enns. Cambridge: Polity.
- Kleist, Heinrich von. 1810. *Über das Marionettentheater. Essay*. Verkrygbaar by: <http://www.kleist.org/texte/UeberdasMarionettentheaterL.pdf> (2 Januarie 2011 geraadpleeg).
- Kleist, Heinrich von. 2012. *On the marionette theatre*. Translated by Idris Parry. Verkrygbaar by: <http://southerncrossreview.org/9/kleist.htm> (15 Maart 2012 geraadpleeg).
- Knorr, Karen. 1997. Photography's shadow. Balkema & Slager (eds). 1997: 75–77.
- Kohler, Adrian. 2009. Thinking through puppets. Taylor (ed). 2009: 42–150.
- Kolbe, Peter. 1727. *Naaukeurige en uitvoerige beschrijving van de Kaap de Goede Hoop behelzende een zeer omstandig verhaal van den tegenwoordigen toestand van dat vermaarde gewest, deszelfs gelegenheit, haven, sterkte, regeringsvorm, uitgestrektheit, en onlangs ontdekte aanleggende landen*. Amsterdam: Balthazar Lakeman.
- Kolker, Robert Phillip. 2006. *Film, form and culture*. Boston: McGraw Hill.
- Korber, Rose. 1988. Revealing the truth of veld that lies. *Weekly Mail*, April: 24.
- Korenblat, Joshua. 2007. Smithsonian.com. *William Kentridge: Untruth and Reconciliation*. Verkrygbaar by: <http://blogs.smithsonianmag.com/articulations/?s=william+kentridge> (25 Desember 2012 geraadpleeg).
- Kovats, Tania (ed). 2005. *The drawing book. A survey of drawing: the primary means of expression*. London: Black Dog Publishing.
- Krapp, Peter. 2004. *Déjà vu: aberrations of cultural memory*. Electronic mediations, 12. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Krasner, Jon. 2004. *Motion graphic design & fine art animation. Principles and practice*. Amsterdam: Elsevier/Focal Press.
- Krauss, Rosalind E. 1990a. The story of the eye. *New Literary History* 21(2): 283–298.
- Krauss, Rosalind E. 1990b. The blink of an eye. Carroll (ed). 1990: 175–199.
- Krauss, Rosalind E. 1993. *The optical unconscious*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Krauss, Rosalind E. 2000. The Rock: William Kentridge's Drawings for Projection. *October* 92: 3–35.
- Kremetz, Jill. 2011. New York social diary: Jill Kremetz covers William Kentridge: other faces. Verkrygbaar by: <http://newyorksocialediary.com/node/1906345> (24 November 2012 geraadpleeg).
- Kristeva, Julia. 2012. *The severed head: capital visions*. New York: Columbia University Press e-book.
- Kröner, Magdalena. 2004. William Kentridge: die Gestalt der Spur, die Gestalt des Erinnerns. *Kunstforum*, 170: 208–217.
- Kruger, Loren. Interview with Malcolm Purkey. *Theater* 38(1): 18–29. Verkrygbaar by: <http://theater.dukejournals.org/cgi/reprint/38/1/19.pdf> (17 Augustus 2010 geraadpleeg).
- Krut, David. 2012. *Steven Cohen: 'Chandelier'*. Verkrygbaar by: <http://www.davidkrutpublishing.com/3010/steven-cohen-chandelier> (4 Augustus 2012 geraadpleeg).
- Labuscagne, Cobi. 2007. Representing the South African landscape: Coetzee, Kentridge, and the ecocritical enterprise. *Journal of Literary Studies*, 23(4): 432–443.
- Laliberté, Norman; Mogelon, Alex & Thompson, Beatrice. 1973. *Pastel, charcoal and chalk drawing: history, classical and contemporary techniques*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- Lambrecht, Bettie. 2006. Kentridge se vlugopnemer. *Beeld, Plus*, 16 Mei: 3.
- La Mettrie, Julien Offray de. [1748]. *Man a machine* (original title: *L'homme Machine* [1748]) Kindle edition. Amazon Digital Services.
- Lane, Christopher W. 2011. *Antique prints blog: a cabinet of curiosities*. Verkrygbaar by: <http://antiqueprintsblog.blogspot.com/2011/04/cabinet-of-curiosities.html> (31 Desember 2011 geraadpleeg).

- Lapsley, Robert & Westlake, Michael. 1996. *Film theory: an introduction*. Manchester: Manchester University Press.
- Larson, E. H. 2006. *Georges Méliès*. Verkrygbaar by: <http://www.nwlink.com/~erick/silentera/Melies/melies.html> (29 Maart 2010 en 30 Mei 2012 geraadpleeg).
- Laterna magika. 2012. *Josef Svoboda: set designer, director*. Verkrygbaar by: <http://www.laterna.cz/en/theatre/history/josef-svoboda/> (9 Julie 2012 geraadpleeg).
- Latour, Bruno & Weibel, Peter (eds). 2002. *Iconoclasm: beyond the image wars in science, religion, and art*. Karlsruhe: ZKM Center for Art and Media & Cambridge, MA: MIT Press.
- Law-Viljoen, Bronwyn (ed). 2006. *William Kentridge prints*. Exhibition catalogue. Johannesburg: David Krut.
- Law-Viljoen, Bronwyn (ed). 2007. *William Kentridge: Flute*. Parkwood: David Krut.
- Law-Viljoen, Bronwyn. 2007a. 'Introduction'. Law-Viljoen *et al.* (eds). 2007: 17.
- Law-Viljoen, Bronwyn. 2007b. 'From the centre out'. Law-Viljoen *et al.* (eds). 2007: 18–21.
- Law-Viljoen, Bronwyn. 2007c. 'Interview. William Kentridge and Bronwyn Law-Viljoen. Johannesburg, March 2007'. Law-Viljoen *et al.* (eds). 2007: 22–40.
- Law-Viljoen, Bronwyn. 2007d. 'Black box/chambre noire. Footnote on darkness'. Law-Viljoen *et al.* (eds). 2007: 156–192.
- Leabhart, Thomas. 1989. *Modern and post-modern mime*. London: Macmillan.
- Larson, E. H. 1999. *Lotte Reiniger*. Verkrygbaar by: <http://www.nwlink.com/~erick/silentera/reiniger/reiniger.html>. Foto: <http://www.nwlink.com/~erick/silentera/reiniger/lr-pic1.html> (17 Maart 2008 en 29 Maart 2010 geraadpleeg).
- Lecoq, Jacques. 2006. *Theatre of movement and gesture*. Edited by David Bradby. London: Routledge.
- Lederer, Henning Max. 2011. Henning M. Lederer. Verkrygbaar by: [http://www.led-r-r.net/index\\_E.htm](http://www.led-r-r.net/index_E.htm) (1 September 2012 geraadpleeg).
- Lee, Donvé. 2008. *William Kentridge: drawing us into a new world*. Gallo Manor, SA: Awareness.

- Lehner, Ernst. 1952. *Alphabets and ornaments*. New York: Dover.
- Lemagny, Jean-Claude & Rouillé, André (eds). 1986. *A history of photography: social and cultural perspectives*. Translated by Janet Lloyd. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lenburg, Jeff. 1991. *The encyclopedia of animated cartoons*. New York: Facts on File.
- Lenfield, Spencer. 2012. *William Kentridge: "In praise of shadows"*. Verkrygbaar by: <http://harvardmagazine.com/2012/03/william-kentridge-in-praise-of-shadows> (28 April 2012 geraadpleeg).
- Lenin imports. 2011. *Thea von Harbou – biography*. Verkrygbaar by: [http://www.leninimports.com/thea\\_von\\_harbou.html](http://www.leninimports.com/thea_von_harbou.html) (17 Desember 2011 geraadpleeg).
- LePort, Brian. 2010. *Interpreting Derrida: Sous rature*. Verkrygbaar by: <http://nearemmaus.wordpress.com/2010/12/11/interpreting-derrida-sous-rature/> (3 April 2011 geraadpleeg).
- Leroi-Gourhan, André. [s.l.]. *Treasures of prehistoric art*. Translated by Norbert Guterman. New York: Harry N Abrams.
- Leroi-Gourhan, André. 1968. *The art of prehistoric man in western Europe*. Translated by Norbert Guterman. London: Thames and Hudson.
- Leroi-Gourhan, André. 1982. *The dawn of European art. An introduction to Palaeolithic cave painting*. Translated by Sara Champion. Cambridge: Cambridge University Press.
- Leroi-Gourhan, André. 1993. *Gesture and speech*. Translated by Anna Bostock Berger. Cambridge: MIT Press.
- Levin, Thomas Y.; Frohne, Ursula & Weibel, Peter (eds). 2002. *Ctrl [space]: rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother*. Karlsruhe: Center for Art and Media (ZKM).
- Lewis-Williams, J David. 1981. *Believing and seeing. Symbolic meanings in Southern San rock paintings*. London: Academic Press.
- Lewis-Williams, J David. 1990. *Discovering South African rock art*. Cape Town: David Philip.
- Lewis-Williams, J David. 2000. *Stories that float from afar: ancestral folklore of the San of southern Africa*. Cape Town: David Philip.
- Lewis-Williams, J David. 2002. *The mind in the cave: consciousness and the origins of art*. London: Thames & Hudson.

- Lewis-Williams, J David. 2003. *Images of mystery. Rock art of the Drakensberg*. Cape Town: Double Storey.
- Lewis-Williams, J David & Pearce, D.G. 2004. *San spirituality. Roots, expression, and social consequences*. Cape Town: Double Storey.
- Leys, Rita & Lecoq, Fay. 2002. *École Jacques Lecoq. École Internationale de théâtre*. Verkrygbaar by: <http://www.ecole-jacqueslecoq.com> (6 Oktober 2005 en 29 Maart 2010 geraadpleeg).
- Lindsay, David. 2005. *The Kodak camera starts a craze*. Verkrygbaar by: <http://www.pbs.org/wgbh/amex/eastman/peoplevents/pande13.html> (8 Junie 2012 geraadpleeg).
- Linsenmaier, Timo 2008. Why animation historiography? *Animation Studies; Peer-reviewed online journal for animation history and theory*, ISSN 193-1928. Verkrygbaar by: <http://journal.animationstudies.org/2008/11/10/timo-linsenmaier-why-animation-historiography/> (27 Desember 2011 geraadpleeg).
- Lipman, Beata. 1994. *William Kentridge: the end of the beginning*. [video recording]. Johannesburg: David Krut.
- Lloyd, Ann (ed). & Robinson, David. 1984. *Movies of the silent years*. London: Orbis.
- London, Todd. 1997. *The singular hallucination of Alfred Jarry*. Doepel 1997: 5–8.
- Lopes, Pedro Faria. 1999. *The pinscreen in the era of the digital image*. Verkrygbaar by: <http://www.writer2001.com/lopes.htm> (29 Maart 2010 en 17 September 2011 geraadpleeg).
- Lopes, Pedro Faria. 2006. *Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa. Pedro Faria Lopes*. Verkrygbaar by: <http://iscte.pt/~pcfl/index.html> (17 September 2011 geraadpleeg).
- Lord, Peter & Sibley, Brian. 2004. *Cracking animation. The Aardman book of 3-D animation*. Revised and updated edition. London: Thames & Hudson.
- Lotman, Jurij. 1981. *Semiotics of cinema*. Ann Arbor: Dept. of Slavic Languages and Literature, University of Michigan.
- Luhr, William & Lehman, Peter. 1977. *Authorship and narrative in the cinema: issues in contemporary aesthetics and criticism*. New York: Putnam's Sons.
- Lyon, David. 1994. *The electronic eye: the rise of surveillance society*. Cambridge: Polity Press.
- Lyon, David. 2003. *Surveillance after September 11*. Cambridge: Polity Press.

- Lyon, David. 2007. *Surveillance studies: an overview*. Cambridge: Polity Press.
- MacDonald, Robert. 2005. *The Lantern alphabet*. Verkrygbaar by: <http://www.magiclantern.org.uk/alphabet/alphabetab.htm> (11 April 2010 geraadpleeg).
- Macklin, A., Cooke, M. & Watson, M.J. (compilers). 1997. *William Kentridge*. CD-ROM. Johannesburg: Krut.
- MacPhee, Graham. 2002. *The architecture of the visible: technology and urban visual culture*. London: Continuum.
- Madsen, Roy P. 1969. *Animated film. Concepts, methods, uses*. New York: Pitman Publishing.
- Magic Lantern Castle Museum. Verkrygbaar by: <http://www.magiclanterns.org/> (10 April 2010 geraadpleeg).
- Maisels, Isie. 1998. *A life at law*. Foreword by Sydney Kentridge. Edited by Keith Maisels & Benjamin Trisk. Johannesburg: Jonathan Ball.
- Malan, Rian. 1991. *My traitor's heart: the blood and bad dreams: a South African explores the madness in his country, his tribe and himself*. London: Vintage.
- Malbert, Roger. 2002. Apparition. Borland *et al.* 2002: 11–30.
- Maltin, Leonard. 1987. *Of mice and magic. A history of American animated cartoons*. Revised edition. New York: Plume Books.
- Manghani, Sunil, Piper, Arthur & Simons, Jon (eds). 2006. *Images: a reader*. London: Sage.
- Maniura, Robert & Shepherd, Rupert (eds). 2006. *Presence: the inherence of the prototype within images and other objects*. Aldershot: Ashgate.
- Mannoni, Laurent. 2000. *The great art of light and shadow. Archaeology of the cinema*. Translated and edited by Richard Crangle. Exeter: University of Exeter Press.
- Mannoni, Laurent; Nekes, Werner & Warner, Marina. 2004. *Eyes, lies and illusions. The art of deception*. Catalogue for the exhibition Eyes, Lies and Illusions, Hayward Gallery, London, 7 October 2004 – 3 January 2005). London: Lund Humphries.
- Mannoni, Laurent. 2004. The art of deception. Mannoni *et al.* 2004: 13–23.
- Mannoni, Laurent. 2012. *Who's who of Victorian cinema: Étienne-Jules Marey*. Verkrygbaar by: <http://www.victorian-cinema.net/marey.htm> (21 Junie 2012 geraadpleeg).



- Manovich, Lev. 2002. Spatial computerisation and film language. Rieser & Zapp (eds). 2002: 64–76.
- Manovich, Lev. 2011. *The language of new media*. Kindle edition. Cambridge, MA: MIT Press (Leonardo Book Series).
- Manvell, Roger. 1980. *Art & animation. The story of Halas & Batchelor animation studio 1940/1980*. London: The Tantivy Press.
- Mariangoodman.com. 2012. *William Kentridge: Zeno Writing* (2002). Marian Goodman Gallery. Verkrygbaar by: [http://old.likeyou.com/archives/william\\_kentridge\\_goodman.htm](http://old.likeyou.com/archives/william_kentridge_goodman.htm). (11 Maart 2012 geraadpleeg).
- Marmor, Michael F. & Ravin, James G. 2009. *The artist's eyes. Vision and the history of art*. New York: Abrahams.
- Marvelousartmusings. 2010. *Willem Boshoff: the word according to Big Druid, knowing through seeing...* Verkrygbaar by: <http://marvellousartmusings.wordpress.com/2010/06/03/willem-boshoff-the-word-according-to-big-druid-knowing-through-seeing/> (20 September 2012 geraadpleeg).
- Marx, Gerhard. 2009. A matter of life and death: the function of malfunction in the work of Handspring Puppet Company. Taylor (ed). 2009: 225–252.
- Massey, Lyle. 2007. *Picturing space, displacing bodies: anamorphosis in early modern theories of perspective*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Mawer, Irene. 1960. *The art of mime*. London: Methuen & Co.
- Maynard, Patrick. 2000. *The engine of visualization: thinking through photography*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Maynard, Patrick. 2005. *Drawing distinctions: the varieties of graphic expression*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Mayne, Judith. 1993. *Cinema and spectatorship*. London: Routledge.
- McCaul, Jeanne. 1999. 'Ulisse' hoogtepunt vir Portugal-sopraan. *Beeld, Plus*, 6 Julie: 4.
- McClellan, Shilo T. 2007. *Digital storytelling. The narrative power of visual effects in film*. Cambridge, MA: MIT Press.
- McCrickard, Kate. 2007. 'Printmaking. I am the bird catcher'. Law-Viljoen *et al.* (eds). 2007: 127–154.

- McCrickard, Kate. 2012. *William Kentridge*. Johannesburg: David Krut.
- McGee, Patrick. 1997. *Cinema, theory, and political responsibility in contemporary culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McLean, Ian. 2003. Postcolonial traffic: William Kentridge and Aboriginal desert painters. *Third Text* 17(3): 227–240.
- Meadows, Mark Stephen. 2003. *Pause and effect: the art of interactive narrative*. Indianapolis, IN: New Riders.
- Media Art Net. *Nam June Paik*. Verkrygbaar by:  
<http://www.mediaartnet.org/works/robot-k-456/images/2/> (24 April 2010 geraadpleeg).
- Mendelowitz, Daniel M. 1967. *Drawing*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Mendelowitz, Daniel M. & Wakeham, Duane A. 1988. *A guide to drawing*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Mesche, M. & Sorenson, M 1992. *In search of aesthetics for the puppet theatre*. New Delhi: Sterling Publishers.
- Metacafe. 2012. *Jackson Pollock 51* (excerpt). Verkrygbaar by:  
[http://www.metacafe.com/watch/yt-CrVE-WQBcYQ/jackson\\_pollock\\_51/](http://www.metacafe.com/watch/yt-CrVE-WQBcYQ/jackson_pollock_51/)  
 (20 Januarie 2012 geraadpleeg).
- Metz, Christian. 1980. *Film language: a semiotics of the cinema*. Translated by Michael Taylor. New York: Oxford University Press.
- Metz, Christian. 1982. *Psychoanalysis and cinema: the imaginary signifier*. Translated by Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti. London: Macmillan.
- Meyburgh, Catherine. 2009. *In conversation: Kentridge & Dumas*. DVD recording. Produced by Jason Hoff & Liza Essers. Johannesburg: Goodman Gallery.
- Micchelli, Thomas. 2010. *William Kentridge five themes*. Verkrygbaar by:  
<http://www.brooklynrail.org/2010/03/artseen/william-kentridge-five-themes>  
 (29 Januarie 2012 geraadpleeg).
- Michael Sporn Animation, Inc. 2010. *Tissa David*. Verkrygbaar by:  
<http://www.michaelspornanimation.com/SourceFiles/Bios/TissaDavid.html>  
 (22 November 2007 en 11 April 2010 geraadpleeg).
- Michelson, Annette (ed). 1984. *Kino-Eye. The writings of Dziga Vertov*. Translated by Kevin O'Brien. Berkeley: University of California Press.

- Middelheimmuseum. 2012. 'Het zotte geweld', Rik Wouters (België). Verkrygbaar by: <http://www.middelheimmuseum.be/Middelheimmuseum-NL/Publicatiekanalen/Stad/Musea/Stad-Musea-Middelheimmuseum/Middelheimmuseum-NL/MIDDELHEIMMUSEUM/Startpagina-Middelheimmuseum-NL-Hoofdnavigatie/Het-zotte-geweld.html> (17 Junie 2012 geraadpleeg).
- Mik, Edzard. 2011. *Het gat van de schaduw*. Catalogus tot de expositie: *Shadow Dance*. Verkrygbaar by: <http://www.kunsthalkade.nl/tentoonstelling.php?item=680> (16 Maart 2012 geraadpleeg).
- Miles, Elza & Crump, Alan. 1987. *William Kentridge 1987*. Exhibition catalogue. Standard Bank young artist award 1987. Grahamstown: 1820 Foundation.
- Miller, Jonathan. 1998. *On Reflection*. Exhibition catalogue. Mirror Image: Jonathan Miller on Reflection. London: The National Gallery.
- Miller, Philip. 1999. *Music for the films of William Kentridge* [sound recording]. Johannesburg: Krut.
- Miller, Philip. 1999. *Collaborator comments: William Kentridge*. Verkrygbaar by: <http://www.philipmiller.info/collaborator-comments> (24 April 2012 geraadpleeg).
- Miller, Philip. [s.a.]. *Music by Philip Miller from the soundtrack to William Kentridge's Black box/ chambre noir* [sound recording]. Johannesburg: Krut.
- Miller, Philip. 2008. 'I am not me, the horse is not mine: music. Ngilahlekelwe ikhala lami'. Kentridge *et al.* (eds). 2008: 56–60.
- Mirzoeff, Nicholas (ed). 2002. *The visual culture reader*. Second edition. London: Routledge.
- Mitchell, Phillip Irving. 2012. *Jewish views of the Holocaust: theology nach Auschwitz*. Verkrygbaar by: [http://www3.dbu.edu/mitchell/holocaust\\_views.htm](http://www3.dbu.edu/mitchell/holocaust_views.htm) (19 Februarie 2012 geraadpleeg).
- Mitchell, William J. 1992. *The reconfigured eye. Visual truth in the post-photographic era*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Mitchell, W.J.T. 1986. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. 1994. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. 1997. What do pictures want? Smith *et al.* (eds). 1997: 215–232.

- Mitchell, W.J.T. 2005. *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. & Hansen Mark B.N. (eds). 2010. *Critical terms for media studies*. Kindle edition. Chicago: University of Chicago Press.
- Mitscherlich, Alexander & Mitscherlich, Margarete. 1984. *The inability to mourn: principles of collective behavior*. Second edition. Translated by Beverley R. Placzek. New York: Grove Press.
- Moins, P. 1998. William Kentridge: quite the opposite of cartoons. *Animation World Magazine*, 3(7).  
<http://www.awn.com/mag/issue3.7/3.7pages/3.7moinskentridge.html> (11 April 2010 en 3 Februarie 2012 geraadpleeg).
- Monaco, James. 1981. *How to read a film: the art, technology, language, history and theory of film and media*. New York: Oxford University Press.
- Moritz, William. 1996. *Animation World Network: Lotter Reiniger*. Verkrygbaar by: <http://www.awn.com/mag/issue1.3/articles/moritz1.3.html> (5 Junie 2012 geraadpleeg).
- Morton, R & Jankel, A. 1984. *Creative computer graphics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Moscatelli, Filomena. 2009. *In praise of shadows*. Exhibition catalogue. Milano: Edizioni Charta srl.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Die Zauberflöte*. DVD recording. 2012 Teatro alla Scala (Director: William Kentridge). Opus Arte.
- Murray, Janet Horowitz. 1997. *Hamlet on the holodeck: the future of narrative in cyberspace*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Murray, Timothy. 1993. *Like a film: ideological fantasy on screen, camera and canvas*. London: Routledge.
- Musburger, Robert B. 2005. *Single-camera video production*. Fourth edition. Amsterdam: Elsevier.
- Musée du Louvre. 2010. *William Kentridge: Carnets d'Égypte*. Paris: Éditions Dilecta.
- Museum of Modern Art. 2011. *Archives highlights: Edward Steichen at The Family of Man*. Verkrygbaar by: [http://www.moma.org/learn/resources/archives/archives\\_highlights\\_06\\_1955](http://www.moma.org/learn/resources/archives/archives_highlights_06_1955) (26 Desember 2011 geraadpleeg).

- National Gallery. 2010. *Belshazzar's Feast*. Verkrygbaar by:  
<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/rembrandt-belshazzars-feast> (31 Oktober 2010 geraadpleeg).
- National Gallery. 2012. *Samuel van Hoogstraten (1627–1678)*. Verkrygbaar by:  
<http://www.nationalgallery.org.uk/artists/samuel-van-hoogstraten> en  
<http://www.nationalgalleryimages.co.uk/Imagedetails.aspx?q=NG3832&ng=NG3832&frm=1> (14 April 2012 geraadpleeg).
- Nelmes, Jill (ed). 2003. *An introduction to film studies*. Third edition. London: Routledge.
- Nelson, Robert S. & Shiff, Richard (eds). 1996. *Critical terms for art history*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nelson, Victoria. 2003. *The secret life of puppets*. Cambridge: Harvard University Press.
- Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum. 2012. *William Kentridge*. Verkrygbaar by:  
[http://www.neuegalerie.steiermark.at/99/kentridge/bio\\_e.html](http://www.neuegalerie.steiermark.at/99/kentridge/bio_e.html) (29 Januarie 2012 geraadpleeg).
- Neumann, Dietrich (ed). 1999. *Film architecture: set designs from Metropolis to Blade Runner*. Munich: Presel.
- Neumeyer, Joy. 2011. Pencil mightier than the sword. *themoscownews – online independent newspaper*. 10 October. Verkrygbaar by:  
<http://themoscownews.com/arts/20111010/189109202.html> (10 Oktober 2011 geraadpleeg).
- Nevill Jackson, E. 1981. *Silhouettes. A history and dictionary of artists*. Reprint of original 1938 edition, known as *Silhouette: notes and dictionary*. New York: Dover.
- Newbold, Chris. 1995. Analysing the moving image. Boyd-Barrett & Newbold (eds). 1995: 442–445.
- Nichanian, Marc. 2003. Catastrophic mourning. Eng & Kazanjian (eds). 2003: 1–28.
- Nichols, Bill (ed). 1985. *Movies and methods, 2. An anthology*. (Introduction to “The voice of the documentary”). Berkeley: University of California Press.
- Nichols, Stephen G. 1987. Solomon’s wife; deceit, desire, and the genealogy of romance. Heffernan (ed). 1987: 20.
- Nicholson, Graeme. 1984. *Seeing and reading*. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International.
- Nisbet, Peter (ed). 1993. *The sketchbooks of George Grosz*. Exhibition catalogue. Cambridge, MA: Busch-Reisinger Museum.

- Nodine, Calvin F. & Fisher, Dennis F. (eds). 1979. *Perception and pictorial representation*. New York: Praeger.
- Nolte, Jacqueline. 1997. Contemporary South African art 1985 – 1995. *Third Text* 39 (Summer 1997): 95–103.
- North Carolina School of Science and Mathematics. 2010. *Wooden Bodied Lanterns*. Verkrygbaar by:  
<http://courses.ncssm.edu/gallery/collections/toys/html/MLexhibit05.htm> en  
<http://courses.ncssm.edu/gallery/collections/toys/html/MLexhibit06.htm> (11 April 2010 geraadpleeg).
- Nussman, Valentin. 2003. Naming the subject. Time and identification in portraiture. Roesler-Friedenthal & Nathan (eds). 2003: 271–283.
- Nuttall, Sarah & Coetzee, Carli (eds). 1998. *Negotiating the past: the making of memory in South Africa*. Cape Town: Oxford University Press.
- Nuttall, Sarah (ed). 2006. *Beautiful/ugly: African and diaspora aesthetics*. Durham, NC: Duke University Press.
- Obraztsov, Sergei. 1985. *My profession*. Translated by Doris Bradbury. Moscow: Raduga.
- Ocelot, Michel. 2000. *Princes and Princesses*. DVD recording. Kino International.
- Odendaal, Thys. 2005. Kentridge betower SA in 2007 met sy 'Fluit'. *Beeld, Plus*, 1 Augustus: 14.
- Odendal, F.F.; Schoonees, P.C.; Swanepoel, C.J.; du Toit, S.J. en Booysen, C.M. 1994. *HAT: Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal*. Midrand: Perskor.
- Oguibe, Olu & Enwezor, Okwui (eds). 1999. *Reading the contemporary: African art from theory to the marketplace*. London: Institute of International Visual Arts (inIVA).
- Ollman, Leah. 2000. *WEIGHING ... and WANTING*. Exhibition catalogue. Curator: Hugh M. Davies. La Jolla, CA: Museum of Contemporary Art, San Diego.
- Olofsson, Justine. 2010. Handspring's War Horse, the extraordinary art of puppetry. *Classiefeel* March: 84–87.
- Onega, Susana & Landa, José Angel García (eds). 1996. *Narratology: an introduction*. London: Longman.
- Opperman, Johann. 1999. *William Kentridge: 'Drawings for Projection' – 'n chronologiese oorsig*. M.A.-verhandeling. Universiteit van Pretoria.

- Opperman, Johann. 2001. The mine metaphor in the work of William Kentridge. *South African Journal of Art History*, 16: 79–88.
- Opperman, Johann. 2003. Contrasting time and space in William Kentridge's film: 'Johannesburg 2nd greatest city after PARIS'. *South African Journal of Art History*, 18: 113–123.
- Opperman, Johann. 2004. Felix in Exile – "I was interested in recording the people". *South African Journal of Art History*, 19: 119–128.
- Opperman, Johann. 2009. William Kentridge – creating animated images in space and time. *South African Journal of Art History*, 24: 20–30.
- Ord-Hume, Arthur W.J.G. 1973. *Clockwork music. An illustrated history of mechanical musical instruments from the musical box to the pianola from automaton lady virginal players to orchestrion*. London: George Allen and Unwin.
- Orr, John. 1993. *Cinema and modernity*. Cambridge: Polity.
- Osborne, Robin & Tanner, Jeremy (eds). 2007. *Art's agency and art history*. Malden, MA: Blackwell.
- O'Toole, Sean. 2007. The man in the pinstripe suit. *Maverick*, 2(9): 80–90.
- Oxford Music Online. 2012. *Grove music online*: oratorio. Verkrygbaar by: [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20397?q=oratorio&source=omo\\_t237&source=omo\\_gmo&source=omo\\_t114&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20397?q=oratorio&source=omo_t237&source=omo_gmo&source=omo_t114&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit) (9 Maart 2012 geraadpleeg).
- Packer, Randall & Jordan, Ken (eds). 2001. *Multimedia: from Wagner to virtual reality*. New York: Norton.
- Paghat the Ratgirl. 2011. *Teruel Segundo de Chomon y Ruiz*. Verkrygbaar by: <http://www.weirdwildrealm.com/f-segundo-de-chomon.html> (16 Junie 2011 geraadpleeg).
- Pallasmaa, Juhani. 2001. *The architecture of image: existential space in cinema*. Helsinki: Rakennustieto.
- Palmer, Jessica. 2008. *Bio ephemera: Wombs, waxes, and wonder cabinets*. Verkrygbaar by: [http://scienceblogs.com/bioephemera/2008/02/wombs\\_waxes\\_and\\_wonder\\_cabinet\\_1.php](http://scienceblogs.com/bioephemera/2008/02/wombs_waxes_and_wonder_cabinet_1.php) (3 Januarie 2012 geraadpleeg).
- Panofsky, Erwin. 1995. *Three essays on style*. Edited by Irving Lavin. Cambridge: MIT Press.
- Pape, Walter & Burwick, Frederick. 1990. Aesthetic illusion. Burwick *et al.* 1990: 1–15.

- Paper cutters. 2007. *Etienne Silhouette*. Verkrygbaar by: [http://www.papercutters.info/SA/ByName/Silhouette\\_Etienne/index.php](http://www.papercutters.info/SA/ByName/Silhouette_Etienne/index.php) (11 April 2010 geraadpleeg).
- Paper cutting. 2012. *Paper cutting traditions*. Verkrygbaar by: <http://papercutting.net/> (5 Junie 2012 geraadpleeg).
- Paris New Media LLC. 2010. *Le Chat Noir: historic Montmartre Cabaret*. Verkrygbaar by: <http://www.bonjourparis.com/story/chat-noir-montmartre-cabaret/> (15 Junie 2012 geraadpleeg).
- Parke, Leslie. 2012. *Was it Rodin who influenced Matisse, or Rodin's model?* Verkrygbaar by: <http://leslieparke.com/blog/2012/05/was-it-rodin-who-influenced-matisse-or-rodins-model/> (17 Junie 2012 geraadpleeg).
- Parkington, John. 2003. *Cederberg rock paintings*. Cape Town: Creda Communications.
- Parkinson, David. 1995. *History of film*. London: Thames and Hudson.
- Patmore, Chris & Cowan, Finlay. 2003. *The complete animation course. The principles, practice and techniques of successful animation*. London: Thames & Hudson.
- Patt, Lise (ed). 2001. *Benjamin's blind spot: Walter Benjamin and the premature death of aura: with the Manual of lost ideas*. Topanga, CA: Institute of Cultural Inquiry.
- Patton, Paul & Smith, Terry (eds). 2001. *Jacques Derrida: deconstruction engaged: the Sydney seminars*. Sydney: Power Publications.
- Paul, Christine. 2007. The myth of immateriality: presenting and preserving new media. Grau (ed). 2007: 251–274.
- Paul, Christiane (ed). 2008. *New media in the white cube and beyond: curatorial models for digital art*. Berkeley: University of California Press.
- Payne, Michael. 1997. Signs, images, and the real: Barthes, Althusser, and Foucault on photography and painting. *Reading knowledge: an introduction to Barthes, Foucault, and Althusser*. Malden, MA: Blackwell: 80–101.
- Perisic, Zoran. 1976. *The animation stand*. New York: Focal Press.
- Perryer, Sophie (ed). 2004. *10 years 100 artists: art in a democratic South Africa*. Cape Town: Bell-Roberts.
- Peters, Greg & Peters, Connie. 2010. *Art of the Print: William Hogarth*. Verkrygbaar by: [http://www.artoftheprint.com/artistpages/hogarth\\_william\\_crueltyreward.htm](http://www.artoftheprint.com/artistpages/hogarth_william_crueltyreward.htm) (1 Maart 2010 geraadpleeg).



- Peters, Jan M. 1981. *Pictorial signs and the language of film*. Lier & Boog studies, 2. Amsterdam: Rodopi.
- Phaidon Press Editors. 2006. *Vitamin Ph: new perspectives in photography*. London: Phaidon.
- Pharos. 2005. *Afrikaans-Engelse Woordeboek / English-Afrikaans Dictionary*. Kaapstad: Pharos (NB-Uitgewers).
- Phelan, James & Rabinowitz, Peter J. (eds). 2008. *A companion to narrative theory*. Malden, MA: Blackwell.
- Phelan, Peggy. 1993. *Unmarked: the politics of performance*. London: Routledge.
- Phillips, William H. 2005. *Film: an introduction*. Third edition. Boston: Bedford/St. Martin's.
- Pinet, H el ene. 1992. *Rodin: the hands of genius*. London: Thames and Hudson.
- Pinney, Christopher & Thomas, Nicholas (eds). 2001. *Beyond aesthetics: art and the technologies of enchantment*. Oxford: Berg.
- Plate, S. Brent. 2005. *Walter Benjamin, religion, and aesthetics: rethinking religion through the arts*. New York: Routledge.
- Platt, Richard. 1992. *Cinema*. London: Dorling Kindersley.
- Pochat, Götz. 1990. *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- Podro, Michael. 1998. *Depiction*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Pollock's Toy Theatres Limited. 2007. *Pollock's Toy Museum*. Verkrygbaar by: <http://www.pollockstoytheatres.com/history.htm> (25 April 2010 geraadpleeg).
- Popper, Frank. 2007. *From technological to virtual art*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Powell, Ivor. 1990. Kentridge's free-floating art of ambiguities. *Weekly Mail*. 26 April: [s.p.].
- Powell, Ivor & Givon, Linda. 1995. *On the road: works by 10 Southern African artists*, 5 October – 12 November 1995. Exhibition catalogue. London: The Delfina Studio Trust.

- Powerhousemuseum.com. 2012. *Schreiber toy paper theatre, 1880–1890*. Verkrygbaar by: <http://www.powerhousemuseum.com/collection/database/?irn=193875> (18 Augustus 2012 geraadpleeg).
- Projection Technologies Corporation. 2012. *InLight gobos*. Verkrygbaar by: <http://gobo.com/> (24 Junie 2012 geraadpleeg).
- Proni Digital Library Family Documents. 2005. *Facetta Nera*. Verkrygbaar by: <http://www.isherartifacts.com/Amy/pdl/PDL-Pages/pdlfd0016.html> (7 Maart 2010 geraadpleeg).
- Prosser, Jon (ed). 1998. *Image-based research: a sourcebook for qualitative researchers*. London: RoutledgeFalmer Press.
- Prosser, Jay. 2005. *Light in the dark room: photography and loss*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Pudovkin, V I. 1968. *Film technique and film acting*. Translated by Ivor Montagu. London: Vision Press.
- Putnam. 1994. *Dictionary of mythology*. London: Chancellor Press.
- Quintero, Ruben (ed). 2007. *A companion to satire*. Malden: Blackwell.
- Rabaté, Jean-Michel (ed). 1997. *Writing the image after Roland Barthes*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Rabiger, Michael. 1989. *Directing: film techniques and aesthetics*. Boston: Focal Press.
- Radio Praha (Ruth Fraňková ). 2012. *Jiri Trnka: an artist who turned puppets into film stars*. Verkrygbaar by: <http://www.radio.cz/en/section/czechs/jiri-trnka-an-artist-who-turned-puppets-into-film-stars> (5 Junie 2012 geraadpleeg).
- Radnóti, Sándor. 1989. Benjamin's dialectic of art and society. Smith (ed). 1989: 126–157.
- Rampley, Matthew (ed). 2005. *Exploring visual culture: definitions, concepts, contexts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Rampley, Matthew. 2005. *Visual practices in the age of industry*. Rampley, Matthew (ed). 2005: 179–196.
- Rancière, Jacques. 2009. *The future of the image*. London: Verso.
- Rankin, Elizabeth. 2002. Seeing stereoscopically: Soho in Auckland. *De Arte*, 66: 58–64.

- Rarekiek kunstbureau & internetgalerie. 2012. *De geschiedenis van de rarekiek*. Verkrygbaar by: <http://www.rarekiek.com/siteindex.php> (16 Junie 2012 geraadpleeg).
- Reck, Hans Ulrich. 2007. *The myth of media art: the aesthetics of techno/imaginary and an art theory of virtual realities*. Weimar: VDG, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften.
- Rees, A.L. 1999. *A history of experimental film and video: from the canonical avant-garde to contemporary British practice*. London: BFI Publishing.
- Reinelt, Janelle G. & Roach, Joseph R. (eds). 1995. *Critical theory and performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Reiniger, Lotte. 1970. *Shadow theatres and shadow films*. London: B.T. Batsford.
- Resina, Joan Ramon. 2003. The concept of after-image and the scopic apprehension of the city. Resina & Ingenschay (eds). 2003: 1–22.
- Resina, Joan Ramon & Ingenschay, Dieter (eds). 2003. *After-images of the city*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Reisz, Karel & Millar, Gavin. 1968. *The technique of film editing*. Second enlarged edition. New York: Hastings House.
- RFL Online Services GmbH. 2007a. The Richard Balzer collection (tuisbladsy). Verkrygbaar by: <http://www.dickbalzer.com> (31 Desember 2011 geraadpleeg).
- RFL Online Services GmbH. 2007b. The Richard Balzer collection: thaumatropes. Verkrygbaar by: <http://www.dickbalzer.com/Thaumatropes.260.0.html> (27 Desember 2011 geraadpleeg).
- Richard Balzer Collection. 2009. *Shadows*. Verkrygbaar by: <http://www.dickbalzer.com/Shadows.204.0.html?&L=0> (13 Maart 2009 geraadpleeg).
- Richards, Colin. 1999. *About Face: Aspects of Art History and identity in South African Visual Culture*. Oguibe & Enwezor (eds). 1999: 348–375.
- Richter, Gerhard (ed). 2002. *Benjamin's ghosts: interventions in contemporary literary and cultural theory*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Ricoeur, Paul. 1984. *Time and narrative*. Volume 1. Translated by Kathleen McLaughlin & David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press.
- Ricoeur, Paul. 2004. *Memory, history, forgetting*. Kindle edition. Translated by Kathleen Blamey & David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press.

- Rieser, Martin & Zapp, Andrea (eds). 2002. *New screen media: cinema/art/narrative*. London: British Film Institute.
- Rieser, Martin. 2002. The poetics of interactivity: the uncertainty principle. Rieser & Zapp (eds). 2002: 146–162.
- Rifkin, Benjamin A., Ackerman, Michael J. & Folkenberg, Judith. 2006. *Human anatomy. Depicting the body from Renaissance to today*. London: Thames & Hudson.
- Rijksmuseum. 2012. *De rarekiek*. Verkrygbaar by: [http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria\\_assets/SK-A-4941?lang=nl](http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria_assets/SK-A-4941?lang=nl) (16 Junie 2012 geraadpleeg).
- Rijksmuseum. 2012. *Diorama's uit Suriname*. Verkrygbaar by: <http://www.rijksmuseum.nl/collectie/aanwinsten2008/diorama?lang=nl> (15 April 2012 geraadpleeg).
- Rijksmuseum. 2012. *Samuel van Hoogstraten (1627–1678)*. Verkrygbaar by: [http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria\\_artists/00017413?lang=en](http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria_artists/00017413?lang=en) (14 April 2012 geraadpleeg).
- Rimmon-Kenan, Shlomith. 1986. *Narrative fiction: contemporary poetics*. London: Methuen.
- Roberts, John. 1998. *The art of interruption: realism, photography and the everyday*. Manchester: Manchester University Press.
- Roberts, Steve. 2007. *Character animation: 2D skills for better 3D*. Second edition. Amsterdam: Elsevier/Focal Press.
- Robins, Kevin. 1996. *Into the image: culture and politics in the field of vision*. London: Routledge.
- Robinson, David. 1993. Marie-Georges-Jean Méliès. *Who's Who of Victorian Cinema*. Verkrygbaar by: <http://www.victorian-cinema.net/melies.htm> (25 Desember 2012 geraadpleeg).
- Robinson, David. 1994. *The chronicle of cinema: 1895–1995*. London: British Film Institute.
- Roesler-Friedenthal, Antoinette & Nathan, Johannes (eds). 2003. *The enduring instant: time and the spectator in the visual arts*. Berlin: Gebr. Mann.
- Rose, Gillian. 2012. *Visual methodologies: an introduction to researching with visual materials*. London: Sage.
- Rosekorberart. 2012. *William Kentridge: Summer graffiti*. Verkrygbaar by: <http://www.rosekorberart.com/artists/bell.htm> (4 Februarie 2012 geraadpleeg).

- Rosekorberart. 2012. *Deborah Bell*. Verkrygbaar by:  
<http://www.rosekorberart.com/artists/item1502.htm> (6 Maart 2012  
 geraadpleeg).
- Rosenthal, Mark (ed). 2009. *William Kentridge: five themes*. Exhibition catalogue. San Francisco, CA: San Francisco Museum of Modern Art.
- Röttinger, Heinrich. 1927. *Die Bilderbogen des Hans Sachs*. Strassburg: Heitz.
- Roussel, Stéphane. 2007. The opera. Drawing with light. Translated by Andrew Ayers. Law-Viljoen *et al.* (eds). 2007: 79–126.
- Rush, Michael. 1999. *New media in late 20<sup>th</sup>-century art*. London: Thames & Hudson.
- Rush, Michael. 2003. *Video art*. London: Thames & Hudson.
- Rush, Michael. 2005. *New media in art*. New edition. London: Thames & Hudson.
- Rutherford, Emma. 2009. *Silhouette: the art of the shadow*. New York: Rizzoli.
- Ryan, Ellen. 1988/89. Play-time at Pollock's. *British Heritage*, December/January: 46–51.
- Ryan, Marie-Laure. 2001. *Narrative as virtual reality: immersion and interactivity in literature and electronic media*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Ryan, Marie-Laure (ed). 2004. *Narrative across media: the languages of storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Ryan, Marie-Laure. [s.a.]. *Space and narrative*. Marie-Laure Ryan web site. Verkrygbaar by:  
<http://users.frii.com/mlryan/spacentry.htm> (1 Januarie 2011 geraadpleeg).
- Salas, Alexis. 2006. The materiality of thought: a telephone interview with William Kentridge, May 9, 2006. 2:00 p.m. (CST). *Chicago Art Journal*, 16: 100–107.
- Salt, Barry. 1992. *Film style and technology: history and analysis*. Second edition. London: Starword.
- Salt, Brian G. D. 1977. *Basic animation stand techniques*. Oxford: Pergamon Press.
- Saltz, Jerry. 2004. History writing. Review of William Kentridge, Zeno Writing ... *artnet* 2004. Verkrygbaar by:  
<http://www.artnet.com/Magazine/features/jsaltz/saltz12-30-02.asp> (1 Januarie 2011 geraadpleeg).

- Salzburger Marionettentheater. 2012. *Salzburger Marionettentheater*. Verkrygbaar by: <http://www.marionetten.at/marionetten09/index.php> (25 Augustus 2012 geraadpleeg).
- Sandler, Kevin S (ed). 1998. *Reading the rabbit: explorations in Warner Bros. animation*. Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Sarup, Madan. 1993. *An introductory guide to post-structuralism and postmodernism*. Second edition. Athens, Georgia: The University of Georgia Press.
- Sassen, Robyn. 2000. Mirroring a world gone mad: Beckmann and Kentridge. *De Arte*, 61: 24–46.
- Savedoff, Barbara E. 2000. *Transforming images: how photography complicates the picture*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Schaeffner, Claude (ed). 1970. *Surrealism*. Geneva: Edito-Service SA.
- Schechner, Richard. 1988. *Performance theory*. New York: Routledge.
- Schechner, Richard. 2001. Julie Taymor: from Jacques Lecoq to *The Lion King*. Bell (ed). 2001: 26–45.
- Schechner, Richard. 2006. *Performance studies: an introduction*. Second edition. New York: Routledge.
- Scheub, Harold. 1998. *Story*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.
- Schmidt-Burkhardt, Astrit. 2002. The all seer: God's eye as proto-surveillance. Levin *et al.* (eds). 2002: 16–31.
- Schoeman, Gerhard Theodore. 2007. *Melancholy constellations: Walter Benjamin, Anselm Kiefer, William Kentridge and the imaging of history*. Unpublished Ph.D. thesis in History of Art. Bloemfontein: University of the Free State.
- Schoeman, Gerhard Theodore. 2009. Thinking in the dark of William Kentridge's 'Black box/chambre noir': reflections within reflections. *Acta Academica* 41(2): 1–49.
- Schumann, Peter. 2001. What, at the end of this century, is the situation of puppets and performing objects? Bell (ed). 2001: 46–51.
- Schwabsky, Barry. 2000. Drawing in time. Reflections on animation by artists. *Art on Paper* 4(4), March/April: 36–41.

- Schwarz, Heinrich. 1985. *Art and photography: forerunners and influences*. Selected essays by Heinrich Schwarz, edited by William E. Parker. Layton, UT: Peregrine Smith Books in association with Visual Studies Workshop Press.
- Schwartz, Vanessa R. & Przyblyski, Jeannene M. (eds). 2004. *The nineteenth-century visual culture reader*. New York: Routledge.
- Schweizer, Y. 2009. Anamorphose als 'Symbolische Form': William Kentridge und der aktivierte Betrachter. *reflex*, 1.2009. Verkrygbaar by: <http://tobias-lib.ub.uni-tuebingen.de/volltexte/2009/3967/> (1 Januarie 2011 geraadpleeg).
- Scribd Inc. 2011. Theodor Adorno: correspondence with Benjamin. Verkrygbaar by: <http://www.scribd.com/doc/11510904/Adorno-Letters-to-Walter-Benjamin> (22 Desember 2011 geraadpleeg).
- Seeheim, Dietrich M. 1982. *Collage exhibition*. Stuttgart: Institute for Foreign Cultural Relations.
- Seel, Martin. 2005. *Aesthetics of appearing*. Translated by John Farrell. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Selz, Peter (ed). 1964. *Max Beckmann*. Exhibition catalogue. New York: The Museum of Modern Art.
- Semar. 2005. *Resources <<[wayang]>>*. Verkrygbaar by: <http://www.semarweb.com/wayang.html> (15 Junie 2012 geraadpleeg).
- Semin, Didier; Garb, Tamar & Kuspit, Donald. 1997. *Christian Boltanski*. London: Phaidon.
- Sennett, Richard. 1977. *The fall of public man*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shadowfoils. 2012. *What are shadowfoils?* Verkrygbaar by: <http://shadowfoils.com/> (24 Junie 2012 geraadpleeg).
- Shiel, Mark & Fitzmaurice, Tony (eds). 2001. *Cinema and the city: film and urban societies in a global context*. Oxford: Blackwell.
- Shiff, R. 2001. Realism of low resolution: digitisation and modern painting. Smith (ed). 2001: 125–156.
- Shirkey, J. (compiler) 2009. Chronology. Rosenthal (ed). 2009: 246–257.
- Shone, Richard. 1977. *Toulouse-Lautrec*. London: Thames and Hudson.
- Sichel, Adrienne. 2009. Escaping the puppet ghetto. Taylor (ed). 2009: 151–175.

- Sillars, Stuart. 1995. *Visualisation in popular fiction 1860–1960: graphic narratives, fictional images*. London: Routledge.
- Silver, Travis. 2012. *Pixilation animation*. Verkrygbaar by: <http://ezinearticles.com/?Pixilation-Animation&id=6986381> (21 Junie 2012 geraadpleeg).
- Silverman, H.J. & Ihde, D. (eds). 1985. *Hermeneutics & deconstruction*. Albany: State University of New York Press.
- Simon, Mark. 2000. *Storyboards: motion in art*. Second edition. Boston: Focal Press.
- Singh, Salil. 2001. If Gandhi could fly ...: dilemmas and directions in shadow puppetry of India. Bell (ed). 2001: 144–158.
- Sirmans, Franklin. 1998: William Kentridge: crowning a star. *Flash Art*, 31(200): 74–75.
- Sitas, Ari. 2001. Processions and public rituals. Benezra *et al.* (eds). 2001: 59–65.
- Smith, Gary. (ed). 1989. *Benjamin: philosophy, history, aesthetics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Smith, Joseph H. & Kerrigan, William (eds). 1987. *Images in our souls: Cavell, psychoanalysis, and cinema*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Smith, Kathryn. 2012. *Robert Hodgins*. Verkrygbaar by: <http://www.artthrob.co.za/00jun/artbio.html> (4 Februarie 2012 geraadpleeg).
- Smith, Matthew Wilson. 2007. *The total work of art: from Bayreuth to cyberspace*. New York: Routledge.
- Smith, Paul & Wilde, Carolyn (eds). 2002. *A companion to art theory*. Oxford: Blackwell.
- Smith, Roberta. 2010. Anger and angst, explored with animation. *New York Times* 25 February. Verkrygbaar by: [http://www.nytimes.com/2010/02/26/arts/design/26kentridge.html?ref=william\\_kentridge](http://www.nytimes.com/2010/02/26/arts/design/26kentridge.html?ref=william_kentridge) (22 Junie 2010 geraadpleeg).
- Smith, Terry (ed). 1997. *In visible touch: modernism and masculinity*. Chicago: University of Chicago Press.
- Smith, Terry (ed). 2001. *Impossible presence: surface and screen in the photogenic era*. Chicago: University of Chicago Press.
- Smith, T. 2001. Enervation, viscosity: the fates of the image in modernity. Smith (ed). 2001: 1–38.



- Snyder, Joel. 1980. Picturing vision. *Critical Inquiry* 6(3) Spring: 499–526.
- Snyder, Joel. 1989. Benjamin on reproducibility and aura: a reading of ‘The work of art in the age of its technical reproducibility’. Smith (ed). 1989: 158–174.
- Sobchack, Vivian. 1992. *The address of the eye: a phenomenology of film experience*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Sobchack, Vivian. 1996. *The persistence of history: cinema, television, and the modern event*. New York: Routledge.
- Sobchack, Vivian. 2004. *Carnal thoughts: embodiment and moving image culture*. Berkeley: University of California Press.
- Solberg, Rolf. 2003. *South African theatre in the melting pot: trends and developments at the turn of the millennium*. Edited by Laurence Wright. Grahamstown: Institute for the Study of English in Africa (ISEA).
- Solberg, Rolf. 2003a. Interview: William Kentridge. Solberg. 2003: 221–233.
- Solberg, Rolf. 2003b. Interview: William Kentridge. Solberg. 2003: 235–249.
- Sollins, Marybeth (ed). 2003. *art: 21. Art in the twenty-first century*. New York: Abrams.
- Solomon R. Guggenheim Foundation. 2012. *Collection online: Francis Bacon*. Verkrygbaar by: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?object=64.1700&search=&page=&f=Title> (6 Desember 2012 geraadpleeg).
- Solomon, Stanley J. 1972. *The film idea*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Soni, Ram. 2012. *Sanjhi art*. Verkrygbaar by: <http://www.sanjhiart.com/> (5 Junie 2012 geraadpleeg).
- Sontag, Susan. 1979. *On photography*. Harmondsworth: Penguin.
- SouthAfrica.info. 2005. *William Kentridge wins Miami*. Verkrygbaar by: <http://www.southafrica.info/news/arts/kentridge-071205.htm> (16 Junie 2012 geraadpleeg).
- South African Art Times*. 2011. Thursday 6: Editor’s choice: today’s Zaman: William Kentridge puts politics of the absurd on the stage. 6 Oktober 2011. Verkrygbaar by: [http://www.arttimes.co.za/news\\_read.php?news\\_id=5008](http://www.arttimes.co.za/news_read.php?news_id=5008) (7 Oktober 2011 geraadpleeg).

- Spears, Dorothy. 2009. Laughter in the dark: William Kentridge: staging Shostakovich's 'The Nose', an opera steeped in a particularly Russian sense of the absurd, presents Kentridge with a welcome challenge. *Art in America*, December 2009: 115–121.
- Speckinspace.com. 2012. *A brief history of Punch & Judy*. Verkrygbaar by: <http://www.speckinspace.com/whatsit/history/> (12 Augustus 2012 geraadpleeg).
- Spielmann, Yvonne. 2008. *Video: the reflexive medium*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1976 [1967]. Translator's preface. *Derrida1976*: xiv.
- Spring, Chris. 2008. *Angaza Afrika. African art now*. London: Laurence King.
- Squiers, Carol (ed). 1990. *The critical image: essays on contemporary photography*. Seattle: Bay Press.
- Städel Museum, Frankfurt am Main. 2007. *William Kentridge: What will come (has already come)*. 2 June – 5 August. Press release. Verkrygbaar by: <http://www.staedelmuseum.de/sm/index.php?StoryID=338> (11 April 2010 geraadpleeg).
- Stafford, Barbara Maria. 1990. 'Fantastic' images: from unenlightening to enlightening 'Appearances' meant to be seen in the dark. Burwick & Pape (eds). 1990: 158–179.
- Stafford, Barbara Maria. 1994. *Artful science: Enlightenment, entertainment, and the eclipse of visual education*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Stafford, Barbara Maria. 2001. *Visual analogy: consciousness as the art of connecting*. First MIT Press Paperback edition. Cambridge, MA: MIT.
- Stafford, Barbara Maria & Terpak, Frances. 2001. *Devices of wonder. From the world in a box to images on a screen*. Exhibition catalogue. Los Angeles, CA: J. Paul Getty Museum.
- Stafford, Barbara Maria. 2001a. Revealing technologies magical domains: the demon of analogy. Stafford & Terpak, 2001: 1–5.
- Stafford, Barbara Maria. 2001b. Chrystaline machines. Stafford & Terpak, 2001: 20–29.
- Stafford, Barbara Maria. 2001c. Shadow cave. Stafford & Terpak, 2001: 66–78.
- Stafford, Barbara Maria. 2001d. Phantomware. Stafford & Terpak, 2001: 79–89.

- Stafford, Barbara Maria. 2006. A constructivist manifesto. Manghani *et al.* (eds). 2006: 303–307.
- Stafford, Barbara Maria. 2007. *Echo objects: the cognitive work of images*. Chicago: University of Chicago Press.
- Stam, Robert; Burgoyne, Robert & Flitterman-Lewis, Sandy. 1992. *New vocabularies in film semiotics: structuralism, post-structuralism and beyond*. London: Routledge.
- Stam, Robert. 1985. *Reflexivity in film and literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press.
- Stanchfield, Walt. 2009. *Drawn to life: 20 golden years of Disney master classes*. Burlington, MA: Focal Press.
- Staub, August W. 1973. *Creating theatre. The art of theatrical directing*. New York: Harper & Row.
- Sterling, Bruce. [s.a]. *Adventures in Cybersound. Henri Riviere: Le Chat Noir and 'Shadow theatre'*. Verkrygbaar by: <http://pandora.nla.gov.au/pan/13071/20040303-0000/www.acmi.net.au/AIC/RIVIERE.html> (16 Junie 2012 geraadpleeg).
- Stevens, Mark & Swan, Annalyn. 2004. De Kooning: an American master. *New York magazine*. Verkrygbaar by: <http://nymag.com/docs/08/05/dekooningpages.pdf> en <http://www.boingboing.net/2008/05/19/the-story-of-erased.html> (17 Oktober 2010 geraadpleeg).
- Stephenson, Ralph & Debrix, Jean R. 1974. *The cinema as art*. Harmondsworth: Penguin.
- Stewart, Susan. 1984. *On longing: narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*. Baltimore, ML: Johns Hopkins University Press.
- Stewart, Susan. 2001. A Messenger/Ein Bote. *Parkett 63*. Zürich: Parkett-Verlag: 82–95.
- Stimson, Blake. 2006. The pivot of the world: photography and its nation. Company (ed). 2007: 91–101.
- Stoichita, Victor Ieronim. 1997. *The self-aware image: an insight into early modern meta-painting*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stoichita, Victor Ieronim. 2011. *A short history of the shadow*. London: Reaktion Books.
- Stolzenberg, Mark. 1980. *Exploring mime*. New York: Sterling Publishing.

- Stone, Jennifer Arlene. 2004. *Freud's body ego or memorabilia of grief. Lucien Freud & William Kentridge*. London: javariBook.
- Stone, Jennifer Arlene. 2005. *Politeness of objects: William Kentridge's Noiraille*. New York: javariBook.
- Strand, Colleen Wheeler. 2001. *Photoshop® 6 complete*. San Francisco: SYBEX: 9 en 891.
- Strother, Zoë S. 1998. *Inventing masks: agency and history in the art of the Central Pende*. Chicago: University of Chicago Press.
- Subirós, Pep (ed). 2007. *Apartheid: The South African mirror*. Exhibition catalogue. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.
- Suleman, Ramadan & Peterson, Bhekizizwe. 2010. *Zweli Dumile* [digital video recording]. Johannesburg: Natives at Large.
- Summers, David. 1989. ARIA II: The union of image and artist as an aesthetic ideal in Renaissance art. *Artibus et Historiae*, Vol 10(20): 15–31.
- Sussman, Mark. 1999. Performing the intelligent machine: deception and enchantment in the life of the automaton chess player. *The Drama Review* 43(3): 81–96.
- Sussman, Mark. 2001. Performing the intelligent machine: deception and enchantment in the life of the automaton chess player. Bell (ed). 2001: 71–86.
- Sutton, Damian. 2009. *Photography, cinema, memory: the crystal image of time*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Svevo, Italo. 1989. *Confessions of Zeno*. Translated from Italian by Beryl de Zoete. New York: Vintage International.
- Svevo, Italo. 1998. *Confessions of Zeno* (extract), 1923. Cameron *et al.* 1999: 94–101.
- Svevo, Italo. 1969. *Further confessions of Zeno*. Translated from Italian by Ben Johnson and P.N. Furbank. Berkeley: University of California Press.
- Szarkowski, John. 1989. *Photography until now*. New York: Museum of Modern Art.
- Talotta, Josef. 2005. Kentridge: international icon, still working from home. *Business Day Art*, December 2, 2005: 6–7.
- Tappeiner, Maria Anna & Wulff, Reinhard. 1999. *William Kentridge: drawing the Passing* [video recording]. Editing Sybille von der Laage; produced by Westdeutscher Rundfunk. Houghton, South Africa: David Krut.

- Tarkovsky, Andrei A. 1986/1987. *Sculpting in time: reflections on the cinema*. London: Bodley Head.
- Taylor, Jane (ed). 1998. *Ubu and the Truth Commission*. Cape Town: University of Cape Town Press.
- Taylor, Jane. 2008. Spherical and without exits: thoughts on William Kentridge's anamorphic film 'What will come (Has already come)'. *Art & Australia*, 45(4) Winter: 609–615. Verkrygbaar by: [http://www.artaustralia.com/article.asp?issue\\_id=182&article\\_id=122](http://www.artaustralia.com/article.asp?issue_id=182&article_id=122) (27 Desember 2011 geraadpleeg).
- Taylor, Jane (ed). 2009. *Handspring Puppet Company*. Parkwood: David Krut Publishing.
- Taylor, Jane. 2009. Introduction. Taylor (ed). 2009: 19–41.
- Taylor, Jane. 2009. The tables turned: fathers and sons in William Kentridge. *English Studies in Africa*, 52(1): 75–87.
- Teitelbaum, Matthew (ed). 1993. *Montage and modern life 1919–1942*. Exhibition catalogue. Second edition. Cambridge, MA: MIT Press.
- Terpak, Frances. 2001a. Objects and contexts: *Wunderkammern* and *Wunderkabinette*. Stafford & Terpak (eds). 2001: 148–157.
- Terpak, Frances. 2001b. Objects and contexts: Anamorphosis. Stafford & Terpak (eds). 2001: 235–237.
- Terpak, Frances. 2001c. Objects and contexts: Blow book. Stafford & Terpak (eds). 2001: 252–255.
- Terpak, Frances. 2001d. Objects and contexts: Automata (Batteries not included). Stafford & Terpak (eds). 2001: 266–273.
- Terpak, Frances. 2001e. Objects and contexts: The shadows of Kara Walker. Stafford & Terpak (eds). 2001: 290–296.
- Terpak, Frances. 2001f. Objects and contexts: Magic lantern. Stafford & Terpak (eds). 2001: 297–306.
- Terpak, Frances. 2001g. Objects and contexts: Images in motion. Stafford & Terpak (eds). 2001: 354–356.
- Terpak, Frances. 2001h. Objects and contexts: Stereo. Stafford & Terpak (eds). 2001: 357–361.

- Thaumatrope. John Ayrton Paris, 1925.* Verkrygbaar by:  
<http://courses.ncssm.edu/gallery/collections/toys/html/exhibit06.htm> (11 April 2010 geraadpleeg).
- The bioscope: reporting on the world of early and silent cinema: the genius of Segundo de Chomón.*  
 Verkrygbaar by: <http://bioscopic.wordpress.com/2010/12/20/the-genius-of-segundo-de-chomon/> (16 Junie 2011 geraadpleeg).
- The bomb shelter.* 2012. Freedom square & back of the moon. Verkrygbaar by:  
<http://www.thebomb.co.za/freedom.htm> (29 Januarie 2012 geraadpleeg).
- The flute player of De Vaucanson.* Verkrygbaar by:  
[http://research.miralab.unige.ch/automata/eighteenth/im\\_vaucanson/fluteplayer.htm](http://research.miralab.unige.ch/automata/eighteenth/im_vaucanson/fluteplayer.htm) (24 April 2010 geraadpleeg).
- The Labyrinth. Movement\_behaviour\_animation\_and\_robots.* 2009. *Margot Apostolos: Robot choreography* [film]. Verkrygbaar by:  
[http://libarynth.org/movement\\_behaviour\\_animation\\_and\\_robots](http://libarynth.org/movement_behaviour_animation_and_robots) (24 April 2010 en 1 Januarie 2011 geraadpleeg).
- The Royal Collection.* 2012. Queen Mary's dolls' house. Verkrygbaar by:  
<http://www.royalcollection.org.uk/queenmarysdollshouse/home.html> (30 April 2012 geraadpleeg).
- The world of the Habsburgs.* 2010. Art and 'junk' – the Habsburgs and their cabinets of art and curiosities. Verkrygbaar by: <http://english.habsburger.net/stories-en/kunst-und-krempel2018-2013-die-kunst-und-wunderkammern-der-habsburger> (3 September 2012 geraadpleeg).
- The world of the Habsburgs.* 2012a. Pomp and state: Baroque festivities at the Viennese court. Verkrygbaar by: <http://english.habsburger.net/module-en/prunk-und-repraesentation-barockfeste-am-wiener-hof> (3 September 2012 geraadpleeg).
- The world of the Habsburgs.* 2012b The emperor as composer. Verkrygbaar by:  
<http://english.habsburger.net/module-en/ein-kaiser-als-komponist> (3 September 2012 geraadpleeg).
- Thomas, F. & Johnston, O. 1981. *Disney animation: The illusion of life*. New York: Abbeville Press Publishers.
- Thompson, Della (ed of ninth edition). 1995. *The concise Oxford dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
- Thompson, Vanessa. 2006. Violence, re-memembering, and healing: a textual reading of 'Drawings for Projection' by William Kentridge. *South African Journal of Psychology*, 36(4): 813–829.

- Tiles, Mary. 1987. Epistemological history: the legacy of Bachelard and Canguilhem. Griffiths (ed). 1987: 141–156.
- Till, Christopher (curator). 1995. *Africus Johannesburg Biennale: 1995* (28 February – 30 April). Exhibition catalogue. Johannesburg: Greater Johannesburg Transitional Metropolitan Council.
- Tillis, Steve. 1992. *Toward an aesthetics of the puppet. Puppetry as a theatrical art*. New York: Greenwood Press.
- Tillis, Steve. 1996. The actor occluded: puppet theatre and acting theory. *Theatre Topics*, 6(2): 109–119. Verkrygbaar by: [http://0-muse.jhu.edu.oasis.unisa.ac.za/journals/theatre\\_topics/v006/6.2tillis.html](http://0-muse.jhu.edu.oasis.unisa.ac.za/journals/theatre_topics/v006/6.2tillis.html) (21 Maart en 10 Augustus 2012 geraadpleeg).
- Tillis, Steve. 2001. The art of puppetry in the age of media production. Bell (ed). 2001: 172–185.
- Tiqqun. 2010. *The anarchist library. Bloom theory*. Verkrygbaar by: [http://theanarchistlibrary.org/HTML/Tiqqun\\_\\_Bloom\\_Theory.html#toc27](http://theanarchistlibrary.org/HTML/Tiqqun__Bloom_Theory.html#toc27) (31 Oktober 2010 geraadpleeg).
- Tojner, Paul Erik. 1994. Meeting Place Johannesburg. *Weekendavisen*, Kopenhagen. December. Reprinted in Christov-Bakargiev 1998: 172.
- Tomas, David. 2004. *Beyond the image machine: a history of visual technologies*. London: Continuum.
- Tomaselli, Kenyan & Teer-Tomaselli, Ruth. 1990. *Freedom Square – Back of the moon*. Verkrygbaar by: [http://ccms.ukzn.ac.za/index.php?option=com\\_content&task=view&id=320&Itemid=44](http://ccms.ukzn.ac.za/index.php?option=com_content&task=view&id=320&Itemid=44) (29 Januarie 2012 geraadpleeg).
- Tone, L. [s.a.]. *William Kentridge: 'Stereoscope'*. Verkrygbaar by: <http://home.att.net/~artarchives/tonkentridge.html> en <http://homepage.mac.com/studioarchives/artarchives/liliantone/tonkentridge.html> (1 Januarie en 25 Februarie 2012 geraadpleeg).
- Townsend, Chris (ed). 2004. *The art of Bill Viola*. London: Thames & Hudson.
- Trachtenberg, Alan (ed). 1980. *Classic essays on photography*. New Haven, MA: Leete's Island Books.
- Turner, Peter. 1987. *History of photography*. London: Hamlyn.

- Turner, Tonya. 2008. Puppetry for adults. Couriermail.com.au. Verkrygbaar by: <http://www.news.com.au/couriermail/story/0,23739,23478227-5003423,00.html> (11 April 2010 geraadpleeg).
- Turner, Victor Witter. 1982. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: Performing Arts Journal Publications.
- Turovskaya, Maya. 1989. *Tarkovsky: cinema as poetry*. London: Faber and Faber.
- Université de Liège (Belgique). 2012. *Collections artistiques: Thomas Rowlandson: The English dance of death*. Verkrygbaar by: [http://www.wittert.ulg.ac.be/fr/flori/opera/rowlandson/rowlandson\\_notice.html](http://www.wittert.ulg.ac.be/fr/flori/opera/rowlandson/rowlandson_notice.html) (2 Junie 2012 geraadpleeg).
- University of Iowa Museum of Art (UIMA). 2012. *Collections: Max Beckmann: Karneval (Carnival)*. Verkrygbaar by: <http://uima.uiowa.edu/max-beckmann/> (6 Desember 2012 geraadpleeg).
- Van Caelenberghe, E. 2008. Visual story-telling: a progressive strategy? The animated drawings of William Kentridge. *Image[&]Narrative, Online magazine of the visual narrative*, 23: Time and photography. Verkrygbaar by: <http://www.imageandnarrative.be/Timeandphotography/vancaelenberghe.html> (21 April 2010 geraadpleeg).
- Van den Berg, Dirk J. 2003. Narrative temporalities in a Bushman rock painting site. *Acta Academica* 35(1) April: 31–65.
- Van den Berg, Dirk J. 2004a. Framing images under iconoclast conditions. *Visual Culture Explorations Conference*, Universiteit van Pretoria, Julie 2004. Verkrygbaar by: [http://web.up.ac.za/UserFiles/VisCultureConf\\_proceedings.pdf](http://web.up.ac.za/UserFiles/VisCultureConf_proceedings.pdf) (27 Desember 2011 geraadpleeg).
- Van den Berg, Dirk J. 2004b. What is an image and what is image power? *South African Journal of Art History* 19, 2004: 155–177.
- Van den Berg, Dirk J. 2005. After-image: urban portraits. Hall, Priscilla. (ed). 2006. *New readings of visual culture in South Africa. 21<sup>st</sup> annual conference of the South African Visual Arts Historians (SAVAH)*. Departement Beeldende Kunste, Rhodes Universiteit, Grahamstad, 8 – 11 September 2005. Johannesburg, SAVAH: 187–193.
- Van den Berg, Dirk J. 2009. Na-beeld / Na-beelding: stedelike gelykenisse. *Litnet Akademies*. Verkrygbaar by: [http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause\\_dir\\_news\\_item&cause\\_id=1270&news\\_id=73788&cat\\_id=201](http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=73788&cat_id=201) en [http://www.oulitnet.co.za/newlitnet/pdf/la/LA\\_6\\_3\\_van\\_den\\_berg.pdf](http://www.oulitnet.co.za/newlitnet/pdf/la/LA_6_3_van_den_berg.pdf) (1 Januarie 2011 en 28 Januarie 2012 geraadpleeg).



- Van den Berg, Jan Hendrik. 1967. *Leven in meervoud: een metabletisch onderzoek*. Nijkerk: Callenbach.
- Van der Waldt, De la Rey. 1983. *Die problematiek van tyd en ruimte as verhalende elemente van die speelfilm*. M.A.-verhandeling, Universiteit van die Oranje-Vrystaat.
- Van Hoogstraten, Samuel Dirkz. 1969 [1678]. *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*. Holland: Davaco: 260. Verkrygbaar by: <http://www.archive.org/stream/inleydingtotdeho00hoog#page/n5/mode/2up> (14 April 2012 geraadpleeg).
- Van Nierop, Leon. 1998. *Seeing sense: on film analysis*. Pretoria: Van Schaik.
- Van Nierop, Leon. 2008. *Movies made easy: a practical guide to film analysis*. Pretoria: Van Schaik.
- Van Reeth, Adelaide. 1994. *Ensiklopedie van die mitologie*. Vlaeberg: Vlaeberg Uitgewers.
- Victoria & Albert Museum. 2010. *Camera obscura*. Verkrygbaar by: <http://www.vam.ac.uk/collections/paintings/features/cheating/obscura/index.html> (29 Maart 2010 geraadpleeg).
- Viljoen, H.C. (red). 2006. *Kubewoordeboek / Cyber dictionary*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Villaseñor, Maria-Christina & Young, Joan. 2003. *Moving pictures. Contemporary photography and video from the Guggenheim Collections*. New York: Guggenheim Museum.
- Villaseñor, Maria-Christina. 2005. *William Kentridge: Black box/chambre noir*. New York: Guggenheim Museum.
- Vinton, Will. 2005. *Will Vinton's animation art collection: Will Vinton's claymation and stopmotion animation site*. Verkrygbaar by: <http://willvinton.net/index.html> (25 Mei 2012 geraadpleeg).
- Virgil. 2012 [37 v C]. *The bucolics and eclogues*. Kindle edition. Amazon Digital Services
- Virilio, Paul. 1994. *The vision machine*. Bloomington: Indiana University Press.
- Vladislavić, Ivan. 1989. *Missing persons: stories*. Cape Town: David Philip.
- Vladislavić, Ivan. 2001. *The restless supermarket*. Cape Town: David Philip.
- Vladislavić, Ivan. 2005. *Willem Boshoff*. Johannesburg: David Krut.

- Vladislavić, Ivan. 2005. *Portrait of keys: the city of Johannesburg unlocked*. London: Portobello.
- Walton, Kendall L. 2008. *Marvelous images: on values and the arts*. Oxford: Oxford University Press.
- Wardrip-Fruin, Noah & Montfort, Nick (eds). 2003. *The NewMediaReader*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Warner, Marina. 2004. Camera lucida. Mannoni *et al.* (eds). 2004: 13–23.
- Warner, M. 2006. *Phantasmagoria: spirit visions, metaphors, and media in the twenty-first century*. Oxford: Oxford University Press.
- Warr, Tracey (ed). 2000. *The artist's body*. London: Phaidon.
- Wartenberg, Thomas E. & Curran, Angela (eds). 2005. *The philosophy of film: introductory text and readings*. Malden, MA: Blackwell.
- Watterson, Lore & Koseff, Lara. 2010. William Kentridge & the art of opera. *Classifield* March: 34–41.
- Wees, William C. 1992. *Light moving in time. Studies in the visual aesthetics of avant-garde film*. Berkeley: University of California Press.
- Weibel, Peter. 2002. Narrated theory: multiple projection and multiple narration (past and future). Rieser & Zapp (eds). 2002: 42–53.
- Weigel, Sigrid. 1996. *Body- and image-space: re-reading Walter Benjamin*. London: Routledge.
- Weinrich, Harald. 2004. *Lethe: the art and critique of forgetting*. Translated from German by Steven Rendall (original title *Lethe: Kunst und Kritik des Vergessens*). Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Wells, Paul. 1998. *Understanding animation*. London: Routledge.
- Wells, Paul. 2002. *Animation. Genre and authorship*. London: Wallflower Press.
- Wells, Paul. 2003. Animation: forms and meanings. Nelmes (ed). 2003: 213–237.
- Wells, Paul. 2006. *The fundamentals of animation*. Lausanne: AVA.
- Wells, Paul & Hardstaff, Johnny. 2008. *Re-imagining animation. The changing face of the moving image*. Lausanne: AVA.

- Wertheimer, Max. 1912. Experimental studies on the seeing of motion [Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung]. *Journal of Psychology* 61: 161–265.
- Wiesing, Lambert. 2010. *Artificial presence: philosophical studies in image theory*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Wilkins, David G, Schultz, Bernard & Linduff, Katheryn M. 2005. *Art past, art present*. Fifth edition. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall.
- Willett, John. 1987. *The new sobriety. 1917–1933. Art and politics in the Weimar period*. London: Thames and Hudson.
- Williamson, Sue. 1989. *Resistance art in South Africa*. Cape Town: David Philip.
- Williamson, Sue & Jamal, Ashraf. 1996. *Art in South Africa: The future present*. Cape Town: David Philip.
- Wilson, Steven S. 1980. *Puppets and people: dimensional animation combined with live action in the cinema*. San Diego: A. S. Barnes.
- Wolf, Werner & Bernhart, Walter (eds). 2006. *Framing borders in literature and other media*. Studies in intermediality, 1. Amsterdam: Rodopi.
- Wolf, Werner (ed) in collaboration with Katharina Bantleon and Jeff Thoss. 2009. *Metareference across media: theory and case studies*. Studies in intermediality, 4. Amsterdam: Rodopi.
- Wolin, Richard. 1994. *Walter Benjamin: an aesthetic of redemption*. Berkeley: University of California Press.
- Wollheim, Richard. 1980. *Art and its objects*. Second edition. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wood, Dan. 1988. *The craft of drawing. A handbook of materials and techniques*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich Publishers.
- Wood, Gaby. 2002. *Living dolls: A magical history of the quest for mechanical life*. Guardian.co.uk. Verkrygbaar by: <http://www.guardian.co.uk/books/2002/feb/16/extract.gabywood> (24 April 2010 geraadpleeg).
- Woodward, John (ed). 1988. *Geïllustreerde wêreldatlas*. Vertaal uit Engels deur J du Toit McLachlan & GJ van N Fourie. Kaapstad: C. Struik.
- Wyver, John. 1989. *The moving image. An international history of film, television and video*. Oxford: Blackwell (BFI Publishing).

- YouTube*. 2007. Robert Rauschenberg - Erased de Kooning. Verkrygbaar by:  
<http://www.youtube.com/watch?v=tpCWh3IFtDQ> (17 Oktober 2010  
geraadpleeg).
- YouTube*. 2012. William Kentridge: vertical thinking. Verkrygbaar by:  
<http://www.youtube.com/watch?v=LXazu7eciVw> (16 Desember 2012  
geraadpleeg).
- Zabriskie Gallery*. Kiki of Montparnasse. KIKI of MONTPARNASSE. Verkrygbaar by:  
<http://www.zabriskiegallery.com/KIKI%202002/Kiki%20Press.html> (29  
Maart 2010 geraadpleeg).
- Zaya-Ruzo, Anatoly. 2011. *Automata: classical mechanical dolls and organs*. Verkrygbaar by:  
<http://www.automatadolls.com/inside.htm> (26 Augustus 2012 geraadpleeg).
- Žižek, Slavoj. 1989. *The sublime object of ideology*. London: Verso.
- Žižek, Slavoj. 1991. *Looking awry: an introduction to Jacques Lacan through popular culture*.  
Cambridge, MA: MIT Press.
- Žižek, Slavoj (ed). 1992. *Everything you always wanted to know about Lacan: (but were afraid to  
ask Hitchcock)*. London: Verso.
- Žižek, Slavoj. 1992. Hitchcockian Sinthoms. Žižek (ed). 1992: 125–129.