

DIE IKONOKLASTIESE STRIP, POLEMIEK EN *BITTERKOMIX*

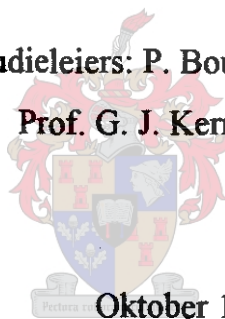
deur

Anton Kannemeyer

Werkstuk goedgekeur ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die graad van
Magister in Beeldende Kunste aan die Universiteit van Stellenbosch.

Studieleiers: P. Bouma (prakties)

Prof. G. J. Kerr (teoreties)



Oktober 1997

Verklaring

Ek die ondergetekende verklaar hiermee dat die werk in hierdie werkstuk vervat, my eie oorspronklike werk is wat nog nie vantevore in die geheel of gedeeltelik by enige ander universiteit ter verkryging van 'n graad voorgelê is nie.

AKANNEMOYER

14 Oktober 1997

Opsomming

In hierdie werkstuk word die geskiedenis en problematiek van die hedendaagse strip, veral die kontroversiële en ikonoklastiese aspekte daarvan, aangespreek. As 'n voorbeeld word die aandag veral toegespits op die plaaslike tydskrif, *Bitterkomix*.

In Hoofstuk Een word die stripmedium geïdentifiseer en as homogene kunsvorm bespreek. Die medium se onafhanklikheid van beide die Skone Kunste en die Letterkunde word verduidelik en die identifiserende, intrinsieke kenmerke word basies toegepas vir die ontleding van vorm en betekenis in gekose, hedendaagse strips.

Hoofstuk Twee bestaan uit 'n kort oorsig van die geskiedenis van ikonoklasme, ondermyning en kontroverse rondom geselekteerde strips vanaf 1950 tot die hede. Die klem word geplaas op deurslaggewende ontwikkelings in die medium, veral in die Verenigde State. 'n Skakel word voorgestel tussen die na-oorlogse welvaart van die Amerikaanse gemeenskap en die konserwatiewe waardes onderliggend daaraan.

As gevolg van die baie ooreenkomste tussen die waarde-sisteme van wit Suid-Afrika en dié van die meer konserwatiewe state van die V.S., word 'n kontekstuele parallel vasgestel wat die ontwikkeling en impak van kontroversiële strips in die buiteland en die reaksie op *Bitterkomix* in Suid-Afrika, identifiseer. Hoofstuk Drie skets en ontleed hierdie verbintenis en beklemtoon dat *Bitterkomix* in 'n wyer historiese konteks beskou moet word en nie slegs as 'n uitdrukking van 'n parogiale, "alternatiewe" kultuur onder jong Afrikaners nie.

In die laaste twee hoofstukke word satire en die gebruik van stereotipes in die stripvorm oorweeg. Aandag word veral gegee aan die publikasies *Gif: Afrikaner Sekskomix*, en *Loslyf* ('n Afrikaanse sekstydskrif) om kwessies van abnormale seksuele gedrag in 'n repressiewe gemeenskap aan te raak.

Abstract

This study considers the history and problematics of the contemporary comic strip, particularly in regard to issues of controversy and iconoclasm. Special attention is paid to the local magazine, *Bitterkomix* as an example.

In Chapter One, the comic medium is identified and discussed as a homogeneous art form. Its independence from both fine arts and literature is explained and the identifying, intrinsic characteristics of the medium are used as a basis for the analysis of form and meaning in selected contemporary comics.

Chapter Two provides a brief history of iconoclasm, subversion and controversy surrounding selected comics from the 1950's up to the present. The emphasis is placed on pivotal developments in the medium, particularly in the United States. A link is suggested between the post-war affluence of the American society and the conservative values which underpin it.

Because of the many similarities which exist between the value systems of white South Africa and those of the more conservative states of the U.S., a contextual parallel is mooted which identifies the development and impact of controversial comics abroad and the reception which *Bitterkomix* encountered in South Africa. Chapter Three outlines and analyses this connection, emphasising that *Bitterkomix* has to be seen in the wider historical context and not simply as an expression of a parochial, "alternative" culture among young Afrikaners.

In the final two chapters, satire and the use of stereotypes in the comic form is considered. The study pays particular attention to the publications, *Gif, Afrikaner Sekskomix* and *Loslyf* (an Afrikaans skin magazine) in order to establish connections between deviant sexual behaviour in a repressive society.

Bedankings

Geldelike bystand gelewer deur die Sentrum vir Wetenskapontwikkeling (RGN, Suid-Afrika) vir hierdie navorsing word hiermee erken. Menings uitgespreek en gevolgtrekkings waartoe geraak is, is dié van die outeur en moet nie noodwendig aan die Sentrum vir Wetenskapontwikkeling toegeskryf word nie.

Hiermee wil ek ook die Maggie Laubser-fonds, Harry Crossley-fonds en Stellenbosch 2000-beurs bedank vir finansiële ondersteuning tydens hierdie studie.

My dank ook aan Victor Honey, Gregory Kerr en Timo Smuts vir hul ondersteuning van sowel my praktiese as teoretiese werk gedurende die afgelope paar jaar. In die besonder wil ek Paddy Bouma bedank vir haar intensiewe en kritiese leiding tydens my nagraadse studies.

Opgedra aan Paddy Bouma.

Inhoudsopgawe

Opgawe van Illustrasies

Inleiding	1
1. Die Medium	6
1.1. Wat is Strippe?	
1.2. Oorsprong	
1.3. <i>Diagramming</i>	
1.3.1. Konvensies	
1.3.2. Styl en Inhoud	
1.4. Die Grafiese Roman	
2. Die Kontroversiële Strip	24
2.1. Ikonoklasme en die Subversiewe Strip	
2.2. Die <i>EC</i> -veldtog	
2.3. <i>Underground</i> -strippe	
2.3.1. Crumb en Wilson	
2.3.2. Die Outobiografiese Strip	
2.3.3. Mike Diana	
3. Bitterkomix	48
3.1. Ikonoklasme en Satire	
3.2. <i>Bitterkomix</i>	
3.3. Slot: <i>Liefde en Missiele</i>	
3.3.1. Kritiek op <i>Liefde en Missiele</i>	

Bibliografie

67

Bylae

70

1. *The Orphan* - Ray Bradbury en Jack Kamen
2. *Joe Blow* - Robert Crumb
3. *When the Niggers Take Over America/ When the Goddamn Jews Take Over America* - Robert Crumb
4. *Liefde en Missiele* - Joe Dog

Opgawe van Illustrasies

(In die enkele gevalle waar die oorspronklike bron van die illustrasie ontbreek, sal die bron waaruit die illustrasie geneem is, hier geplaas word.)

(teenoor bl.)

1. T. O. Honiball - uit *Jakkels en Wolf van Uilkraal* (1978). 1
2. Sakkie van den Bergh en Jacques Coetzer - uit *Die Avonture van At Nel* (1990).
3. Robert Crumb - uit *Zap 1* (1967). 2
4. Robert Crumb - uit "My Troubles with Women" in *Zap 10* (1980). 3
5. Robert Crumb - uit "Strawberry Fields" in *Facts o' Life* (1972). 4
6. Conrad Botes - buiteblad van *Bitterkomix 6* (1996). 5
7. Joe Dog - "Moerse Snaaks" in *Bitterkomix 6* (1996).
8. George Herriman - uit "Tiger Tea" (15 Mei 1936). 6
9. Art Spiegelman - buiteblad van *Maus 2* (1991).
10. Scott McCloud - uit *Understanding Comics* (1994). 7
11. Art Spiegelman - uit *Maus 1* (1986). 8
12. Scott McCloud - uit *Understanding Comics* (1994). 9
13. Voorbeelde van antieke Egiptiese hiërogliewe.
14. 'n Voorbeeld van antieke Egiptiese reliëf-beeldhouwerk. Die god Horus word hier twee keer uitgebeeld op die tempel van Ramses 2. 10
15. Deel van 'n Egiptiese muurskildery wat daaglikse werk van die tyd uitbeeld in die graftombe van Vizier Rekh-mi-re. 11
16. 'n Gravure van die beskadigde slottoneel uit die tapisserie van Bayeux (1730).
17. Uit die tapisserie van Bayeux (1073-83). 12
18. Rudolphe Töpffler - uit *Monsieur Cryptogame* (1846).

19. Frans Masereel - uit <i>Passionate Journey</i> (1919).	13
20. Max Ernst - uit <i>A Week of Kindness</i> (1934).	
21. Hergé - uit <i>Tintin and the Picaros</i> (1976).	14
22. Hergé - ongewone selfpotret met Kuifie (uit <i>Kuiffe Collectie</i> , 1992)	
23. Jacques Tardi - uit <i>The Secret of the Salamander</i> (1981).	15
24. Art Spiegelman - uit <i>Maus I</i> (1986).	
25. Loustal - 'n rare uitbeelding van Kuifie in <i>(A Suivre) Spécial Hergé</i> (1983).	16
26. Jean Giraud (Moebius) - uit <i>The Ghost with the Golden Bullets</i> (1970).	
27. Conrad Botes - uit "Die Laaste Dae van Fanie Swart" in <i>Bitterkomix 6</i> (1996).	17
28. Scott McCloud - uit <i>Understanding Comics</i> (1994).	
29. Hergé - uit <i>The Blue Lotus</i> (1936).	18
30. Art Spiegelman - uit <i>Maus I</i> (1986).	
31. Art Spiegelman - uit <i>Maus I</i> (1986).	19
32. Art Spiegelman - uit <i>Maus I</i> (1986).	20
33. Art Spiegelman - uit "Prisoner on Hell Planet" (1972) in <i>Maus I</i> (1986).	
34. Mattioli - uit <i>Squeak the Mouse</i> (1984).	21
35. Keiji Nakazawa - uit <i>Barefoot Gen</i> (1972-3).	
36. Keiji Nakazawa - uit <i>Barefoot Gen</i> (1872-3).	22
37. Frans Masereel - uit <i>Passionate Journey</i> (1919).	
38. Art Spiegelman - uit <i>Maus 2</i> (1991).	23
39. Robert Crumb - buiteblad van <i>Zap 0</i> (1967).	24
40. KAZ - buiteblad van <i>Raw 8</i> (1986).	25

41. Fred Guardiner - buiteblad van *Action Comics* 9, Februarie 1939. 26
42. Neal Adams - tekening van Superman met sy skeppers, Jerry Siegel en Joe Shuster (1975).
43. Joe Shuster - Superman (uit *The Comics Journal* 178, July 1995) 27
44. Johnny Craig - buiteblad van *The Vault of Horror* 32 (1953).
45. Steve Bissette en Rick Veitch - buiteblad van *Dr. Wirtham's Comix and Stories* (1979). 28
46. Reed Crandall - uit "For Cryin' out Loud!" in *Shock Suspenstories* 15 (1954).
47. Harvey Kurtzman (uit *The Comics Journal* 187, May 1996). 29
48. John Goldwater se *Archie* (uit *The Comics Journal* 185, March 1996).
49. Walt Disney - uit *Donald Duck* (uit *The Comics Journal* 185, March 1996).
50. Alfred Feldstein - buiteblad van *Shock Suspenstories* 12 (1952). 30
51. Jack Kamen - die slottoneel van "The Orphan" in *The Haunt of Fear* 1 (1954).
52. Wallace Wood - buiteblad vann *Tales from the Crypt* 27 (1953). 31
53. George Evans (uit *Warrior* 25, December 1984)
54. Jack Davis - uit *The Crypt of Terror* (in *The Haunt of Fear*, 1984)
55. Rick Griffin, Victor Moscoso, S. Clay Wilson en Robert Crumb - "The Zap Show" in *Zap* 2 (1968). 32
56. Robert Crumb - buiteblad van *Zap* 1 (1967). 33
57. Stripkunstenaar onbekend - uit *John Dillinger in A Hasty Exit* (circa 1935).
58. John Dillinger (1933). 34
59. Robert Crumb - uit *Zap* 0 (1967). 35
60. Robert Crumb - uit *Zap* 1 (1967). 36
61. S. Clay Wilson - uit "Wanda and Tillie" in *Zap* 6 (1973).

62. S. Clay Wilson - uit *Zap 3* (1968). 37
63. S. Clay Wilson - "Come Fix" in *Zap 3* (1968). 38
64. Robert Crumb - uit "The Confessions of R. Crumb" in *The People's Comics* (1972).
65. Robert Crumb - uit "Where has it Gone, all the Beautiful Music of our Grandparents?" in *Weirdo 14* (1985). 39
66. Aline Komisky-Crumb en Robert Crumb - uit "Arline 'n' Bob" in *Weirdo 9* (1983). 40
67. Art Spiegelman - uit *Maus 2* (1991).
68. Robert Crumb - uit "Footsy" in *Weirdo 20* (1987). 41
69. Robert Crumb - uit "A Bitchin' Bod'!" in *Hup 4* (1992). 42
70. Robert Crumb - uit "My Troubles with Women" in *Zap 10* (1980).
71. Robert Crumb - uit "The Story of My Life!" in *Hup 3* (1989). 43
72. Robert Crumb - uit "Angelfood McSpade" in *Zap 2* (1968).
73. Art Spiegelman - uit "A Furshlugginer Genius!" in *The New Yorker* (March 29, 1993). 44
74. Robert Crumb - uit "When the Niggers take over America" in *Weirdo 28* (1993).
75. Mike Diana - uit "Fun" in *Kèkrapules* (1993). 45
76. Mike Diana - uit "Coconut Head Horror" in *La Monstrueuse 1* (1994).
77. Mike Diana - uit "Tiki Gardens" in *Superfly 1* (1993). 46
78. Mike Diana - uit "Mark's Friend, Woody" in *Zero Zero 1* (1994). 47
79. Lorcan White (Mark Kannemeyer) - "Rugby Reuse" in *Gif* (1994). 48
80. Conrad Botes - uit "In die Arms van 'n Apokalips" in *Bitterkomix 2* (1993). 49
81. Joe Dog - uit "Jeugweerbaarheid" in *Bitterkomix 4* (1994). 50
82. Joe Dog - uit "Joe Dog Groet Barries" in *Bitterkomix 2* (1993). 51
83. Joe Dog - uit "Vleiskuifie in Suid-Afrika" in *Bitterkomix 6* (1996).

84. Walt Disney - uit "Want to Buy an Island?" in *Donald Duck* (uit *How to Read Donald Duck*, 1984) 52
85. Joe Dog - uit "Joe Dog Groet Barries" in *Bitterkomix 2* (1993).
86. Conrad Botes en Joe Dog - uit "Die Hart van Duisternis" in *Bitterkomix 1* (1992). 53
87. Conrad Botes en Joe Dog - buiteblad van *Bitterkomix 1* (1992).
88. Ina van Zyl - uit "Viskop" in *Bitterkomix 4* (1994). 54
89. Ina van Zyl - uit "Dinsdag 24 April 1984" in *Gif* (1994).
90. Lorcan White - "Piel" in *Gif* (1994). 55
91. Joe Dog - buiteblad van *Gif* (1994). 56
92. Conrad Botes - buiteblad van *Bitterkomix 4* (1994).
93. Conrad Botes - uit "Kanker" in *Bitterkomix 4* (1994).
94. Joe Dog - uit "Proverbs of Hell" in *Bitterkomix 4* (1994).
95. Conrad Botes en Joe Dog - uit "Vetkoek 1" in *Loslyf vol. 1 no. 1* (Mei 1995). 57
96. Conrad Botes en Joe Dog - uit "Vetkoek 5" in *Loslyf vol. 1 no. 5* (September 1995).
97. Conrad Botes en Joe Dog - uit "Vetkoek 7" in *Loslyf vol. 1 no. 7* (November 1995).
98. Joe Dog - buiteblad van *Bitterkomix 5* (1995). 58
99. Joe Dog - uit "Boetie" in *Bitterkomix 5* (1995).
100. Joe Dog - uit "Boetie" in *Bitterkomix 5* (1995).
101. Conrad Botes - uit "Die Laaste Dae van Fanie Swart" in *Bitterkomix 6* (1996). 59
102. Joe Dog - buiteblad van *Lag-Lag* (1996).
103. Joe Dog - illustrasie in *Lag-Lag* (1996).
104. Joe Dog - buiteblad van *Bitterkomix 7* (1997). 60
105. Joe Dog - uit "Poes" in *Bitterkomix 7* (1997).

106. Conrad Botes - uit "Happy Krismis" in <i>Bitterkomix 7</i> (1997).	60
107. Uit die <i>Staatskoerant</i> (15 Desember 1994).	61
108. Joe Dog - uit "Liefde en Missiele" in <i>Gif</i> (1994).	
109. Joe Dog - uit "Liefde en Missiele" in <i>Gif</i> (1994).	62
110. Joe Dog - buiteblad van <i>Bitterkomix 3</i> (1993).	63
111. Joe Dog - uit "Realistic Romances" in <i>Bitterkomix 3</i> (1993).	
112. Joe Dog - uit "Post-Mortem" in <i>Bitterkomix 6</i> (1996).	64
113. Joe Dog - <i>Boerenooientjies hou van pielsuig</i> (onvolledig) 1995.	65
114. Joe Dog - uit <i>Bitterkomix 5</i> (1995).	66
115. Joe Dog - uit "Boetie" in <i>Bitterkomix 5</i> (1995).	

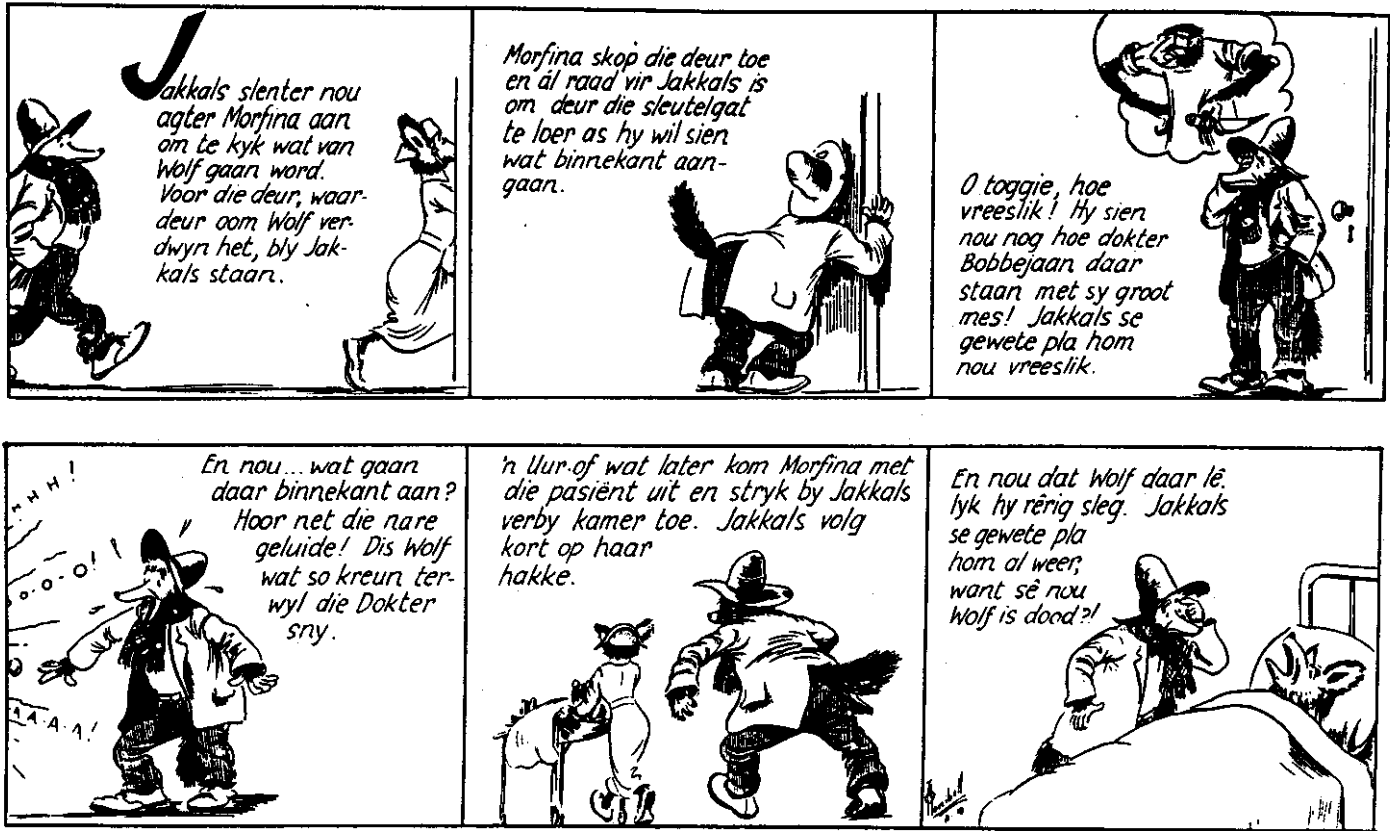


fig.1: T. O. Honiball - uit Jakkals en Wolf van Uilkraal (1978)

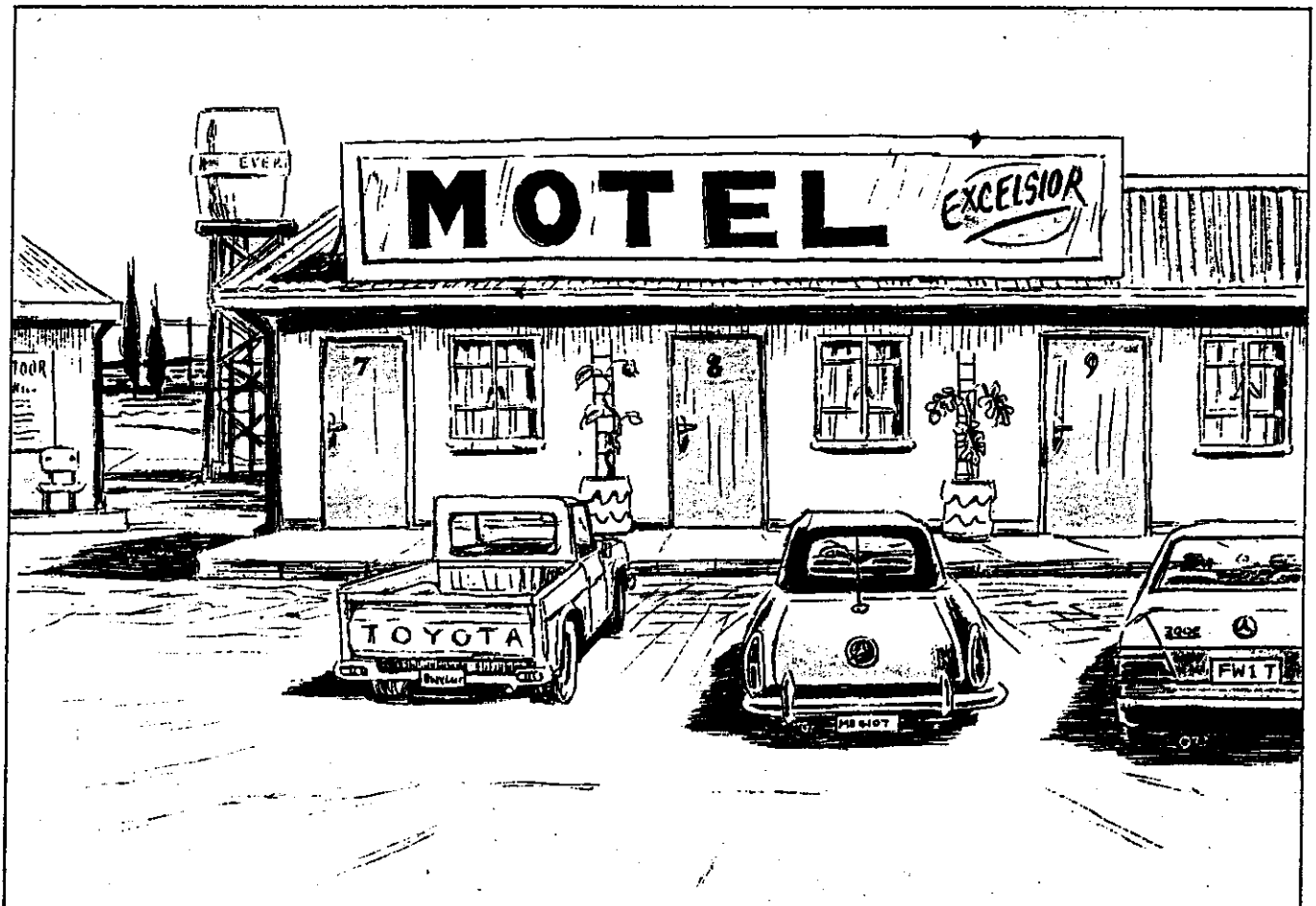


fig.2: Sakkie van den Bergh en Jacques Coetzer - uit Die Avonture van At Nel (1990)

Inleiding

Met die aanvang van my meestersgraad in 1994 het ek beplan om oor stripkuns as die “Stiefkind van die Kuns” te skryf en sekere eienskappe wat die kunsvorm as sulks “waardig” sou maak, te bespreek. Dit sou ook ’n uitbreiding wees op die navorsing wat ek reeds in my honneurswerkstuk in 1993 voltooi het. Intussen het ek besluit om te konsentreer op dít wat waarskynlik sou kon dien as ’n onderafdeling van my oorspronklike titel en wat meer toepaslik en direk verband hou tot my eie praktiese bydrae in die medium: ikonoklasme in (hedendaagse) stripkuns, die ooreenkomste tussen dit en my eie werk in *Bitterkomix*, *Gif en Loslyf*, en die reaksie by die publiek op al die werk wat ek hier bespreek. My werkstuk vir die honneursgraad vorm die platform waarna ek terugverwys en verder ontwikkel.

In sy “volwasse” hoedanigheid bestaan daar slegs enkele voorbeelde van stripkuns in die Afrikaanse taal¹. Die voorbeelde waarna ek deurgans in my MA-verhandeling sal verwys, is in Nederlands, Duits en hoofsaaklik Engels. Sekere terme of vakwoorde wat in Engels eie aan die medium is, sal ek nie vertaal nie. Hoofsaaklik omdat ek dit eerstens nie as my plig ag nie en tweedens omdat ek nie verwarrende of misleidende betekenis wil skep nie. Dit lyk dus asof Engels die aangewese taal vir my doeleindes met hierdie verhandeling is, maar omdat my praktiese werk in die sogenaamde “taal van die onderdrukker” verskyn en baie van die impak, identiteit en betekenis van die werk daarvan afhang, is dit net logies om ook die teorie in Afrikaans aan te pak.

In my honneursskrif het ek gekyk na die vertaling van “comic” as selfstandige naamwoord in die *Tweetalige Woordeboek* (Bosman, Van der Merwe en Hiemstra 1980: 1090) en die gereduseerde omskrywing “grappige prentblad” of “prentverhaal” gevind. Die *HAT* verduidelik “prentverhaal” as ’n “verhaal wat deur middel van ’n reeks prente [of] foto’s met byskrifte vertel word in ’n koerant of tydskrif” (Odendal, et al. 1979: 856). Die gebrek aan ’n

¹ Daar is verskeie voorbeelde van periodieke strippe in koerante of tydskrifte, en weinig selfstandige stripboeke as sulks. Twee noemenswaardige uitsonderings is die versamelde werke van T. O. Honiball (*Adoons-Hulle, Jakkals en Wolfen Oom Kaspas*) en *Die Avonture van At Nel* (Sakkie van den Bergh en Jacques Coetzer, 1990)

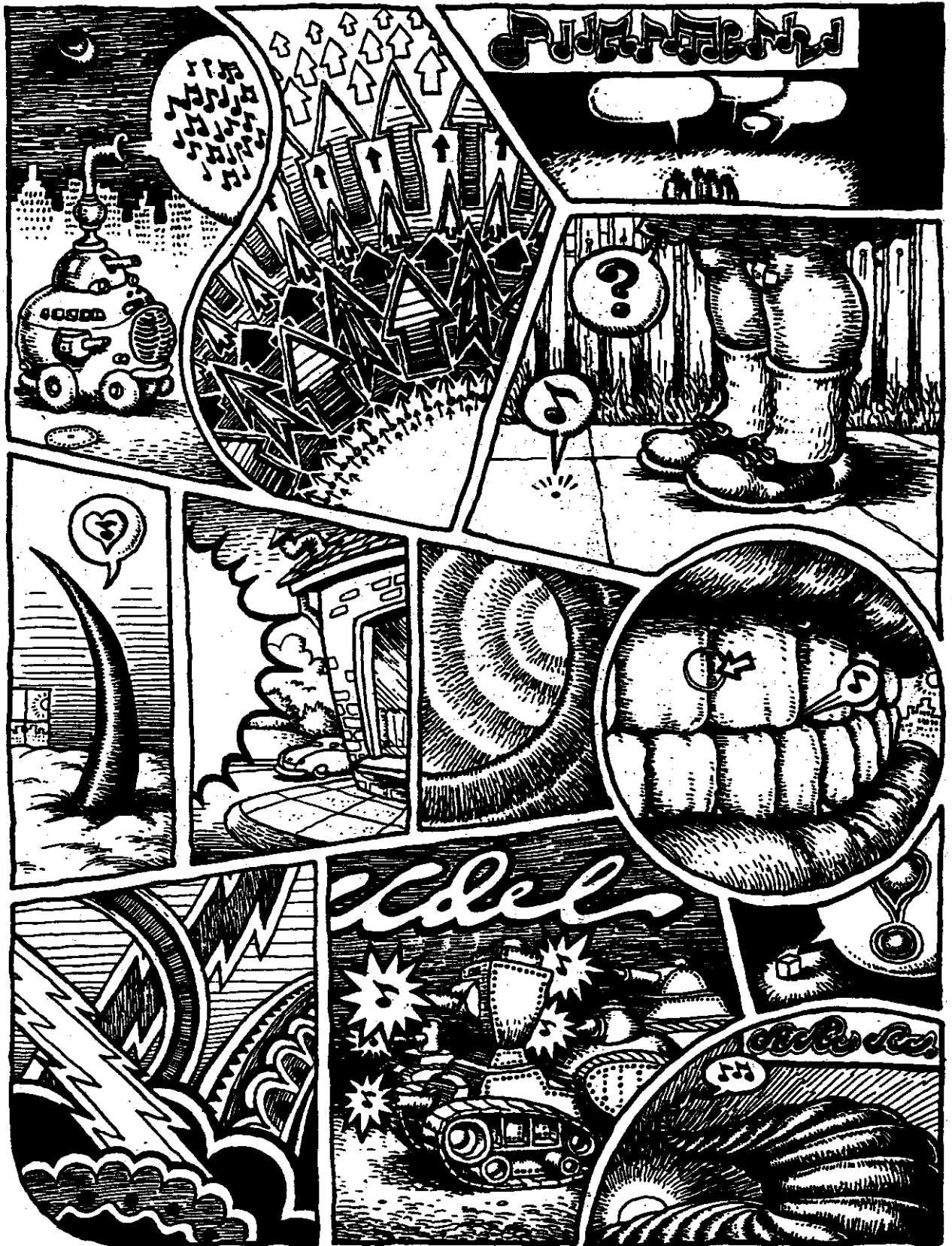


fig.3: Robert Crumb - uit *Zap 1* (1967). 'n Voorbeeld van stilistiese ikonoklasme in die stripkuns.

volwaardige omskrywing of plaasvervangende woord word dus hier geïdentifiseer en ek het destyds van die minder kategoriserende Nederlandse woord “strip” gebruik gemaak. Intussen is die woord “komiek” binne die literêre konteks gebruik (volgens *HAT* “grapmaker, harlekyn” [ibid.592]), maar weer eens, alhoewel dit miskien weniger aanmatigend is, bly die verband tussen komieklikheid of grappigheid te pertinent. Om dus weg te kom van die valse stigmasering van die medium keer ek weer eens terug na die onafhankliker “strip.” Die enigste verandering wat ek aanvaar, is in die meervoudsvorm, soos gebruik deur die voormalige redaktrise van die *Suid-Afrikaan*, Antjie Krog. Sy maak gebruik van “strippe” in plaas van die Nederlandse “strippen” of die Engelse “comic strips.”

Met “ikonoklasme” verwys ek nie noodwendig na die tradisionele religieuse verwantskap nie, maar na *the assailing of cherished beliefs* (Allen 1990: 584). Dit kan natuurlik op twee vlakke geskied, naamlik 1. ’n funksionele vlak (die boodskap van die strip) of/en 2. die ondersoek in vorm of styl. Van beide is daar talle voorbeelde, maar daar is wel een verskil: wanneer ’n strip ’n beslissende boodskap oordra en dit suksesvol doen, is dit dikwels ikonoklasties op beide vlakke. Die ondersoek in vorm bly egter meestal slegs rewolusionêr op daardie vlak. In ’n gesprek tussen twee stripkunstenaars en skrywers, Scott McCloud en R.C. Harvey, klassifiseer McCloud Robert Crumb as ’n ikonoklas, ... *the enemy of the Status Quo* (aangehaal in Harvey 1995: 69). Uit sy werk blyk dit dat Crumb “vyandig” op beide vlakke is. Harvey meen egter:

..., I think storytellers are more concerned with form. And people who are concerned with form are also concerned with breaking the form - that is, expanding the form - so they're iconoclastic in that sense... (ibid: 70)

In die eerste hoofstuk van my verhandeling sal ek die verband tussen inhoud en styl bespreek. Ek dink nie dat enigeen ondergeskik aan die ander is nie, maar vir die doeleindes van my argument sal ek ikonoklasme gebruik soos McCloud dit bedoel: dat dit eerstens op ’n funksionele vlak bestaansreg verdien:

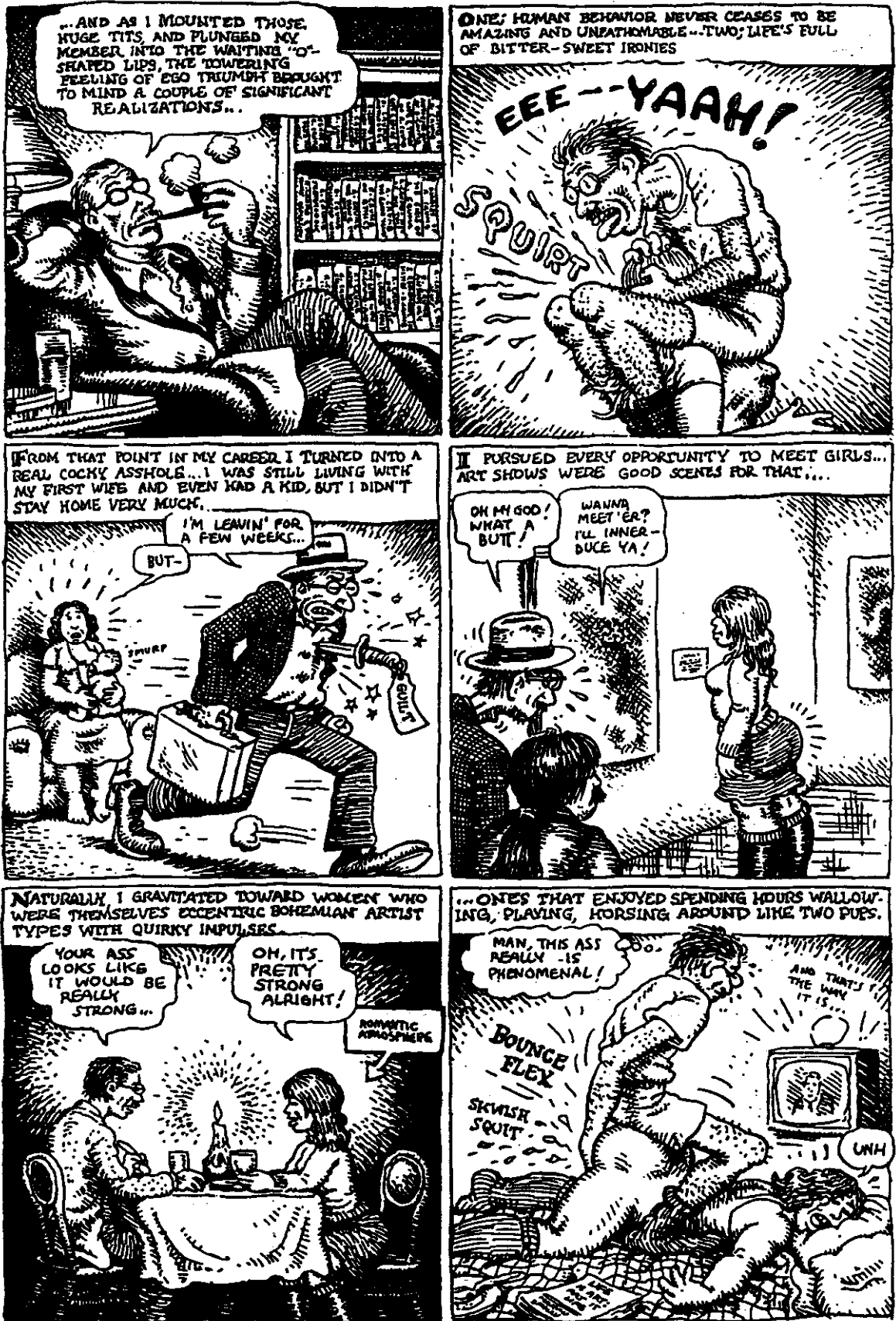


fig.4: Robert Crumb - uit "My Troubles with Women" in Zap 10 (1980). In hierdie geval is die boodskap ikonoklasties.

The [Iconoclastic] comic has to exist in the society that produces it. Without any kind of social context, it's meaningless. And it's not some kind of premeditated political statement; but the comic is supposed to do something. It's supposed to make you laugh. Or get you mad. Or tell the truth. (ibid: 69)

In 1993 het Spielberg se “glansende” *Jurassic Park* verskyn. Klaarblyklik is die tegniese effekte (of styl) rewolusionêr, maar die storie nie te waffers nie. Volgens David B. Livingstone (in sy baie vermaaklike resensie van bogenoemde) is daar wel ‘n “funksie” versteek agter die oppervlakkige storie:

... take a good look at the bullshit you're being fed: the reaffirmation of white , Christian values, the elevation of the conventional nuclear family to hero status, the grotesque admiration displayed for people in uniforms and people with guns, the worship of “experts” and “authority figures” and “scientists” and all the other people you've always been told you were supposed to bow down to and blindly believe. Sure, it's cheap entertainment, but it's also a not-so-subtle indoctrination process, an encouragement to continue accepting easy answers to complex questions, and a suggestion to keep on swallowing canned bullshit you've been fed from kindergarten onwards. (Livingstone 1993:107).

In hierdie geval konfronteer die funksie nie die sosiale bestek nie (die resensie doen dit wel.) Dit gaan hier essensieël om geld en die behoud van die “status quo” om méér geld te verwek. In kontras hiermee weier Thomas Bernhard om in sy letterkundige werke ‘n utopiese of idealistiese wêreld te skep:

An idealistic literary work can produce disgust in the reader. Whoever sees through the author's intention and recognizes that in reality things are completely different will fall back into negativity (Bernhard 1993: 175).

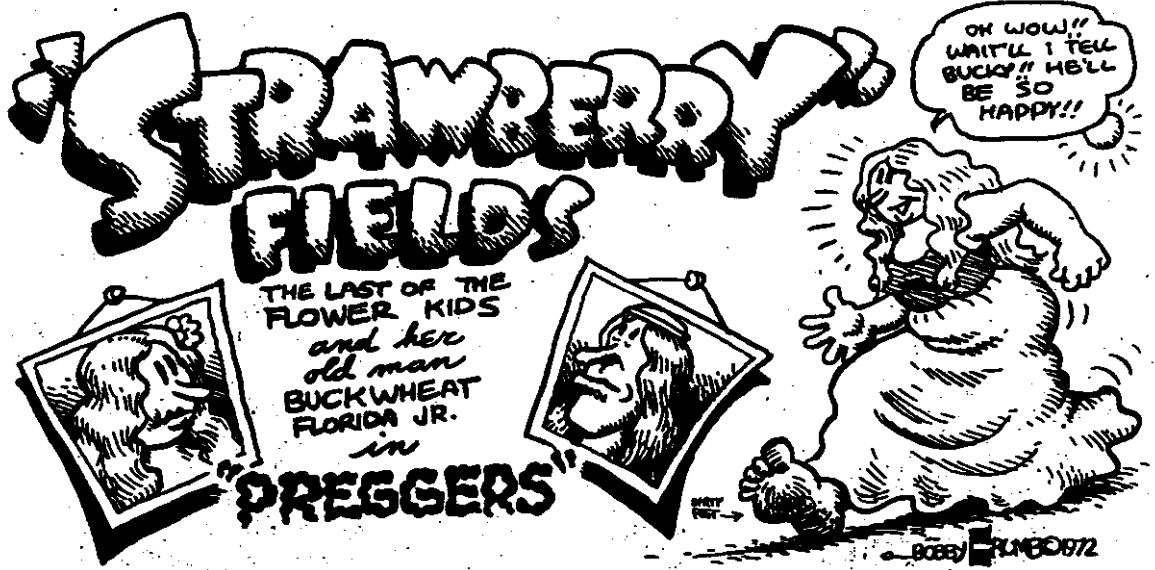


fig.5: Robert Crumb - uit "Strawberry Fields" in *Facts o' Life* (1972). Laasgenoemde is 'n seksueel opvoedkundige stripboek.

Volgens Mark Anderson gebeur die teenoorgestelde wanneer 'n mens 'n somber boek van Bernhard lees: dit skep *cathartic or tragic laughter*. (aangehaal in Bernhard 1993: 176)

... he claimed that his anti-Austrian, lugubrious, death-obsessed narratives sprang from his sense of humour, of the absurd, even from his 'positive' view of life (ibid: 175).

Die stripkuns waarna ek meestal in hierdie verhandeling sal verwys, is krities en sosio-polities van aard. Dit is miskien soms pedanties, maar dan wel op 'n speelvolle manier. Dit is miskien soms opvoedkundig, maar nie op 'n didaktiese wyse nie. Hoe dit ook al sy, dit is hoofsaaklik ikonoklasties, dikwels subversief en ten slotte altyd kontroversieel². Die bespreking sal konsentreer op stripkuns sedert die vroeë-vyftigerjare tot die mees onlangse wat in die negentigerjare gepubliseer is. Omdat kritiese materiaal oor die medium weinig en wyd verspreid is, sal ek na laasgenoemde, selfs al het dit reeds 'n paar jaar gelede verskyn, as kontemporêr of eietyds verwys.

Veral sedert die laat-sestigerjare en daaropvolgende “volwassewording” van stripkuns het die medium 'n inherente subversiewe kwaliteit ontwikkel. Moontlik sal die tendens slegs gedurende die oorgangsjare duur, tot en met die aanvaarding van stripkuns as 'n ernstige kunsmedium. Intussen skok hierdie tradisioneel-“kinderlike” medium gevestigde ordes oor die hele wêreld. Stripkunstenaar David Mazzuchelli praat van 'n verleidelike aspek:

One of the things I really like about comics is a particularly subversive aspect - using very simple means to draw people into something they think they are familiar and comfortable with, and then surprising them with varying degrees of complexity in terms of content or structure. (aangehaal in Brayshaw 1997: 59)

Baie “ouers” en ander “besorgdes” in konserwatiewe gemeenskappe wêreldwyd besef natuurlik ook dat die medium goedkoop gereproduseer, versprei en verkoop kan word. Dit

² In die eerste hoofstuk identifiseer en verduidelik ek die stripmedium. Om dit te vergemaklik, verwys ek dikwels na strippe wat nie ikonoklasties is nie.

BITTERKOMIX

AFRIKANERS IS PLESIERIG

№ 15 00

slegs volwassenes



In hierdie uitgawe:



MAX PLANT IN "MAX KOM TERUG"

FANIE SWART



fig.6: Conrad Botes - buiteblad van *Bitterkomix* 6 (1996).

Moerse Snaaks - Joe Dog



fig.7: Joe Dog - uit *Bitterkomix* 6 (1996).

gaan nie noodwendig onder die oë van 'n sensuurraad deur nie - anders as films, videos, televisie, radio, musiek en meeste gepubliseerde media. Ene Chris Nel van Villiersdorp skryf “tereg” na aanleiding van 'n artikel oor *Bitterkomix 6* in die *Cape Times*:

... I am saddened at what the future must hold for us as a nation. I realise that people who publish and read such things are a small minority at present. But just as cancer might infect only a small part of the body if not treated, it has a most terrible manner of spreading, infecting, and finally destroying life completely (Cape Times 1996: 14/06).

My verhandeling is in drie hoofstukke verdeel. Met die eerste hoofstuk wil ek die medium as homogene kunsvorm identifiseer en bespreek. Tweedens wil ek kortliks die ikonoklastiese strip sedert die 1950s in 'n historiese konteks plaas. Ek wil spesifiek ook die gevolglike reaksie deur die publiek en kritici op voorafgenoemde oorweeg. In my derde hoofstuk wil ek satiriese elemente in *Bitterkomix* en my eie bydrae tot die ikonoklastiese strip bespreek. Die twee voorafgaande hoofstukke vorm 'n basis vir die finale een. Dit verduidelik *Bitterkomix* as eksponent van die ikonoklastiese tradisie in die stripkuns, en nie slegs as verteenwoordigend van 'n sogenaamde “alternatiewe”- of teenwerkende kultuur in Suid-Afrika (en veral onder jong “Afrikaners”) nie. In die finale hoofstuk beoog ek nie om *Bitterkomix* te analiseer nie. Die doel is om die agtergrond kortliks te verduidelik en die leser attent te maak op ooreenkomste met die vorige twee hoofstukke.

Deurgaans sal ek hierdie verhandeling ryklik illustreer met beelde uit die stripkuns. Dit moet gesien word as 'n uitbreiding van die teks. 'n Bylae is ingesluit met volledige strippe wat in die tweede en derde hoofstukke bespreek word.

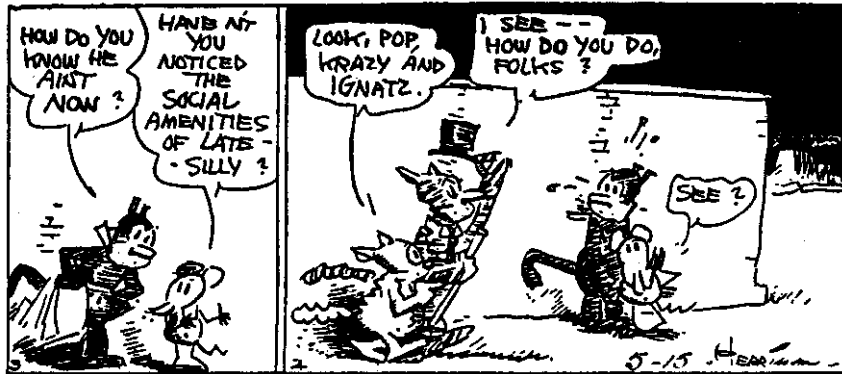
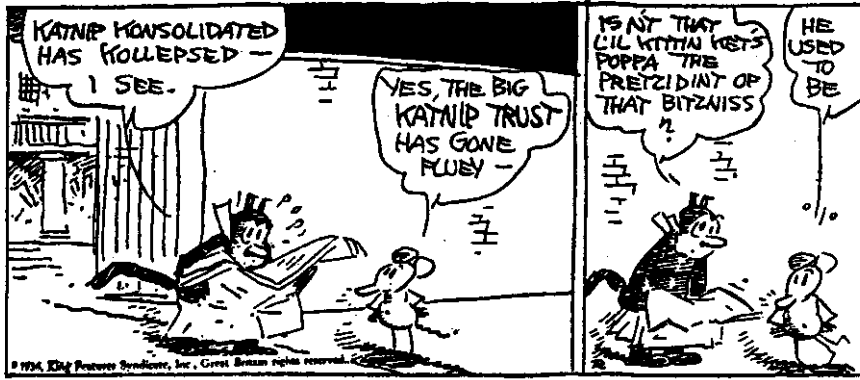


fig. 8: George Herriman - *Krazy Kat* in "Tiger Tea" (15 Mei 1936).



fig. 9: Art Spiegelman - buiteblad van *Maus* 2 (1991).

HOOFSTUK 1: Die Medium

1.1. Wat is Strippe?

Alhoewel daar reeds meer as twintig jaar gelede verskeie boeke oor strippe as kunsvorm en geskiedkundige aspekte van die medium verskyn het, handel feitlik niks oor die inherente eienskappe daarvan nie. Daar sal miskien verwys word na die literêre kwaliteite en die minimalistiese voorstelling van beelde in *Krazy Kat* (George Herriman: 1913 - 1944), maar nie na die “tegniese prosesse” wat dit ’n suksesvolle strip maak nie. Met “tegniese prosesse” bedoel ek die meganika wat strippe laat funksioneer. Die insiggewendste enkele werk wat tot hede oor bogenoemde verskyn het, word geredelik deur kritici aanvaar as *Understanding Comics* van Scott McCloud (1993). Behalwe sy werk het daar interessante artikels oor en deur veral Art Spiegelman, R.C. Harvey, Will Eisner en Harvey Kurtzman in onlangse jare verskyn. Noemenswaardig is dat bogenoemdes ook almal praktiserende stripkunstenaars is en dus oor eerstehandse kennis van hierdie “tegniese prosesse” beskik.

Ek hoop dat hierdie hoofstuk vir die student en voornemende stripkunstenaar insiggewend sal wees. Dit is egter ook ’n poging om waardevol vir die stripkritikus te wees. Soos ek reeds genoem het, is een van die probleme met ernstige kritici van die medium dat stripkuns dikwels uit ’n oorwegend literêre- of oorwegend “skone kunste”-oogpunt gelees word. Hillel Halkin in ’n negatiewe reaksie op Art Spiegelman se *Maus* sê byvoorbeeld:

The division [of language] into small boxes limits all utterances to the shortest and pithiest statements, ruling out nearly all verbal subtlety or complexity, while the need to fill each box with a drawing has a similar effect on the illustrations (aangehaal in Tabachnick 1993: 157).

Sy misken dus die medium as ernstige mondstuk omdat sy die inherente struktuur as ’n beperking van uitdrukking beskou. Dit is duidelik dat sy nie vertrou met strippe is nie.

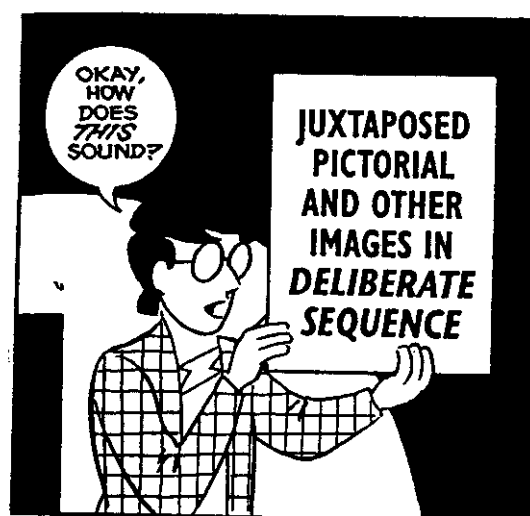
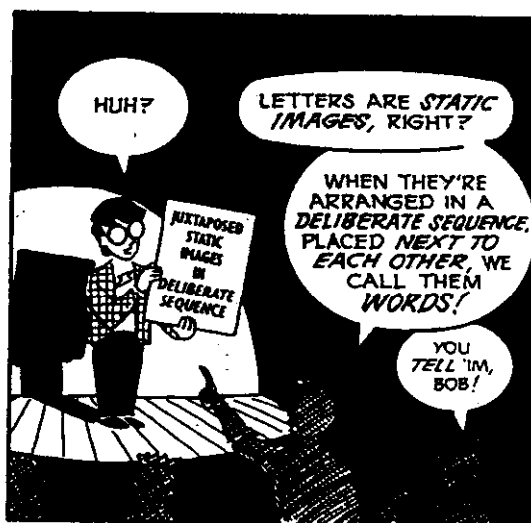
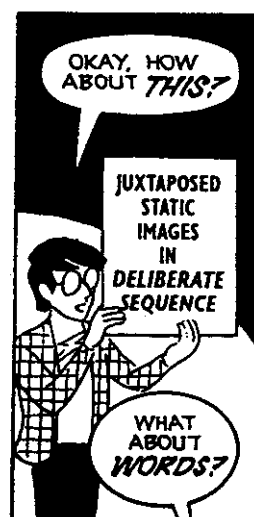
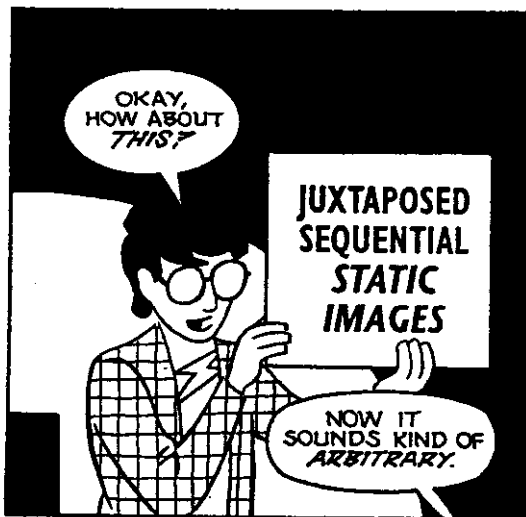
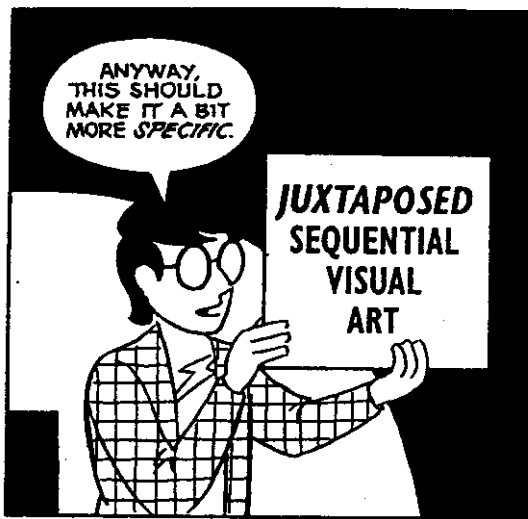


fig.10: Scott McCloud - uit *Understanding Comics* (1994).

Alhoewel ek nie 'n definisie van stripkuns as 'n noodsaaklikheid vir my doeleindes beskou nie, is dit moontlik insiggewend om voorbeelde hiervan te oorweeg. 'n Tipiese omskrywing van strippe is dié van Coulton Waugh:

... [Comics] are a form necessarily including the following elements: a narrative told by way of a sequence of pictures, a continuing cast of characters from one sequence to the next, and the inclusion of dialogue and/or text within the picture (aangehaal in Horn 1976: 47).

Soos dit in die Sestigjare (in Amerika en Europa) met die bevryding van die medium duidelik geraak het, hoef strippe egter nie narratief te wees nie - heelwat voorbeelde is poëties, abstrak of joernalisties. 'n Strip kan gelees en verstaan word sonder dat een of 'n paar karakters herhaaldelik móét verskyn en teks hoef nie noodwendig as sulks op papier te realiseer nie.

'n Meer omvattende definisie is sekerlik dié van Scott McCloud:

Juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer (McCloud 1994: 9).

Die enigste deel van sy definisie wat die oningeligte leser as onduidelik mag opval, is *pictorial and other images*. Hy identifiseer *static images arranged in a deliberate sequence* as woorde (ibid 1994: 8). In sy definisie tref hy dus 'n onderskeid tussen beeld en woord-as-beeld. In 'n onderhoud met R.C. Harvey in 1995 praat McCloud van *other images as words and abstract images* (aangehaal in Harvey 1995: 65). *Abstract images* kan simbole, byvoorbeeld *speed lines* en *panel borders* insluit. Ek bespreek dit meer volledig in 1.3.1 van hierdie hoofstuk.

Alhoewel strippe meestal narratief is, en dit oorwegend die tipes is waarna ek deurgans in my verhandeling sal verwys, beskou ek die volgende twee kenmerke van stripkuns as belangrik: 1) Die interafhanklikheid tussen teks en beeld (selfs al visualiseer die teks nie as fisiese woorde nie), en 2) 'n aanhaling deur Art Spiegelman wat ek as sleutelbegrip tot die formele aspekte

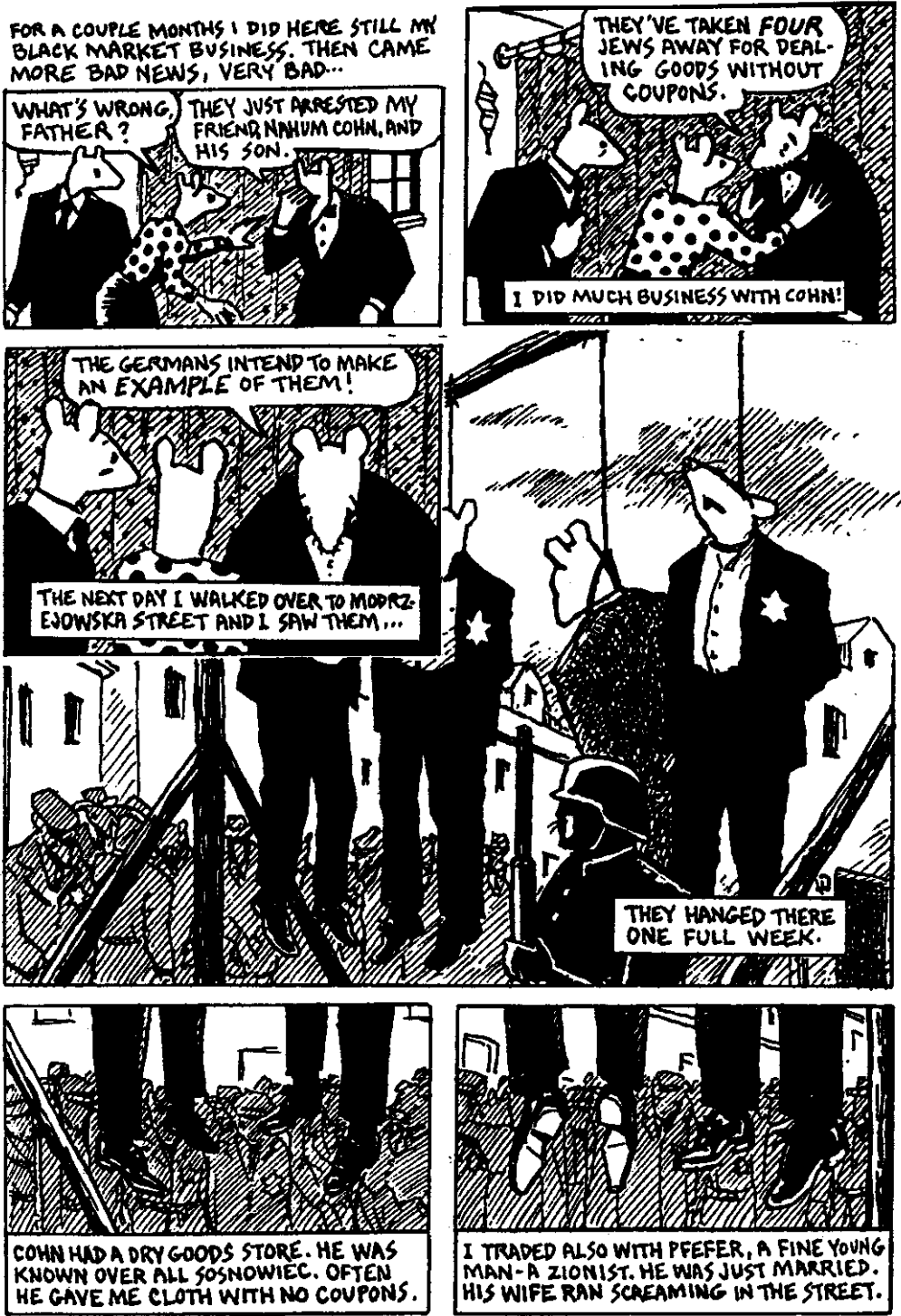


fig. 11: Art Spiegelman - uit *Maus 1* (1986).

van stripkuns identifiseer: *Comic strip drawing isn't really drawing at all, but rather a kind of diagramming* (Sattler 1992: 144).

Volgens Stephen Tabachnick in 'n analitiese essay oor *Maus* beweer die veteraan-stripkustenaar Will Eisner dat die beeld in 'n strip domineer omdat die geskrewe teks 'n integrale deel van die tekening of paneel vorm (Tabachnick 1993: 161). Laurence Abbott stem nie saam nie:

The comic artist must be a story-teller in words and pictures, but a story-teller above all, because the medium is a narrative one, in which the pictorial is perhaps best thought of as the para-literary (ibid 1993: 161).

Tabachnick verwys ook na Ronald Schmitt se artikel "Deconstructive Comics" en wys daarop dat

... in absorbing sequential art, the eye jumps from text to picture and vice versa. According to him in this new, more erratic version of the standard, linear experience, neither word nor image predominates (ibid 1993: 161).

Ek stem saam dat teks en beeld integrale en ewewigtige elemente is van die medium is. In 'n verduideliking van die stripmedium sê Spiegelman egter:

...it's an art form that really calls for at least two completely different skills, and how many people can do both of them well enough to produce great material? (aangehaal in Bolhafner 1991: 99).

McCloud (1994: 150) verwys na die valse veronderstelling van stripkritici wat daarop vertrou dat goeie "kuns" en goeie skryfwerk noodwendig in coreenstemming sal wees. Alhoewel daardie twee vaardighede betrokke is, word beide gemanipuleer om die eindresultaat 'n volwaardige, homogene kunsvorm te maak, op 'n manier onafhanklik van letterkunde of skone

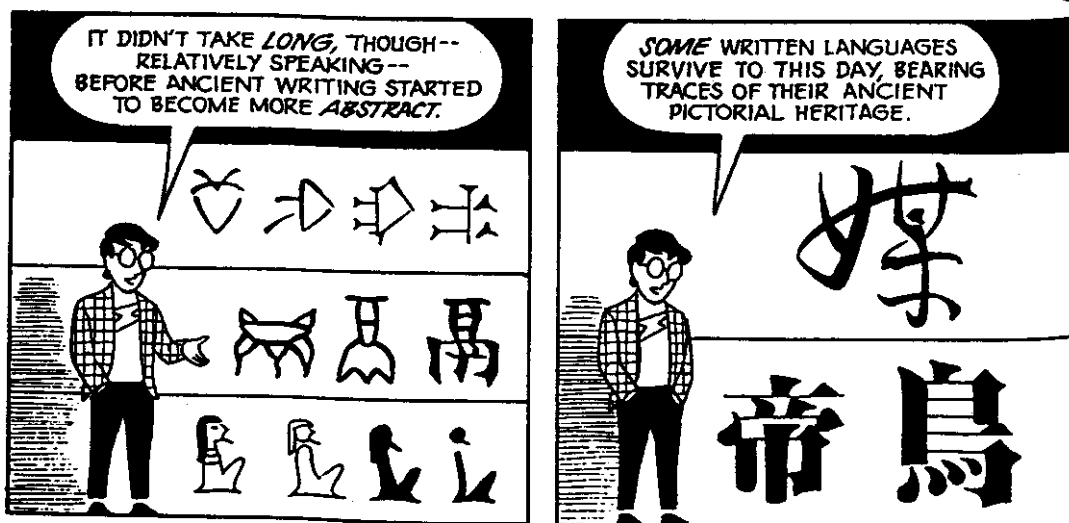
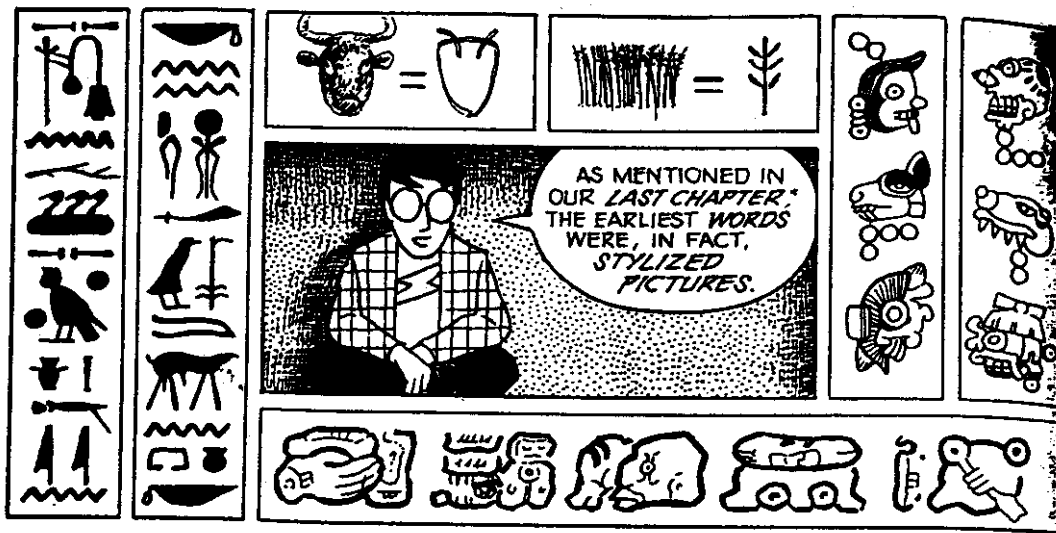


fig.12: Scott McCloud - uit *Understanding Comics* (1994).

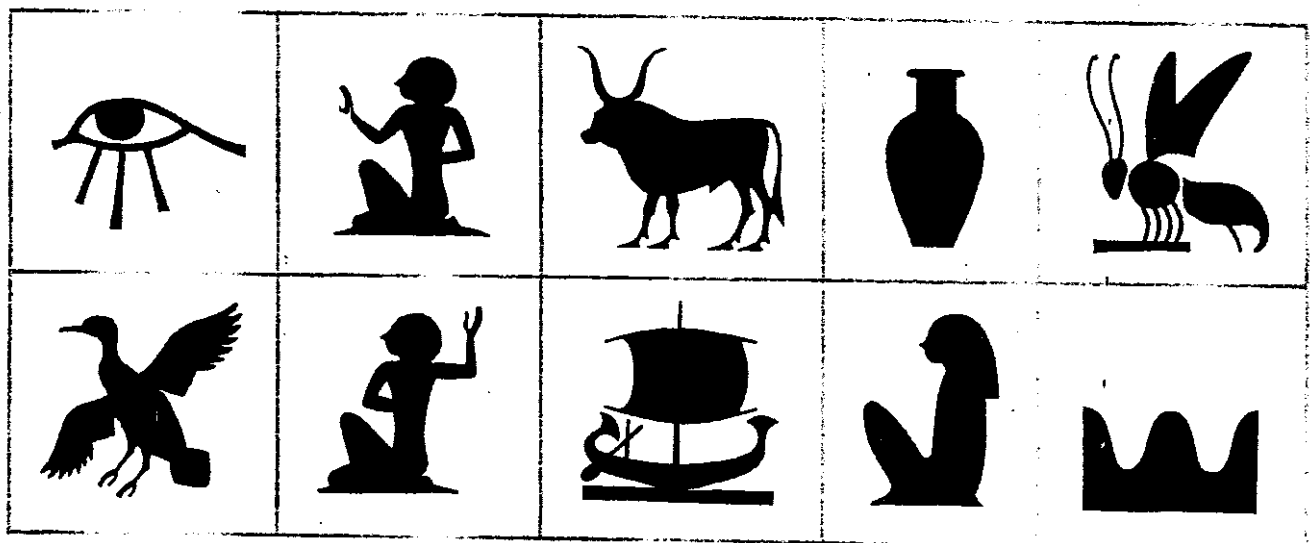


fig.13: Voorbeelde van antieke Egiptiese hiërogliewe.

kunste. Hierdie argument sal duideliker word met 'n uitgebreide gesprek oor *diagramming* (sien 1.3., bl.13). Voordat ek laasgenoemde bespreek, wil ek vlugtig verwys na ooreenkomste tussen stripkuns en ander visuele vorms van uitdrukking.

1.2.Oorsprong

It is a common starting-point for histories of comics, for example, to trace them to ancient beginnings, such as the Bayeux Tapestry or Egyptian hieroglyphics - sometimes even to paleolithic cave paintings. However this kind of historical extrapolation is dubious in its logic, and often used to "justify" comics by association with more culturally-respected forms (Sabin 1993: 13).

Sabin word deur heelwat ander stripkritici en -geskiedkundiges soos bv. Horn, Les Daniels en Peter Sattler in sy argument ondersteun. 'n Debat oor die kunsstatus van strippe het egter min voordele. Ek dink nietemin dit is belangrik om na vroeë vorme te verwys indien dit lig kan werp op die huidige medium en hoe ons dit verstaan. My belangstelling lê merendeels by *diagramming* (in die doelbewuste naasmekaarstelling van beelde) en ek sal daarop konsentreer.

McCloud (een van diegene wat ooreenkomstige vorme nie ligtelik opsy skuif nie) begin by Paleolitiese rotstekeninge (van vyftienduisend jaar gelede). Hy wys op twee vorme naamlik 1) *pictorial representation* en 2) *others were very iconic, acting as symbols rather than pictures* (McCloud 1994: 141). Vandag is dit algemeen bekend dat antieke skrif uit die beeld (*image*) ontstaan het. McCloud wys op die ontwikkeling vanaf "tekenkuns" na simbole en hoe laasgenoemde uiteindelik 'n abstrakte vorm aanneem, soortgelyk aan die moderne alfabet. Hy tref 'n ooreenkoms tussen die tipes simbole in 'n taal wat groei en dié wat gebruik word in die stripkuns.

The modern comic is a young language, but it already has an impressive array of recognizable symbols. And this visual vocabulary has an unlimited potential for growth (ibid 1994: 131).



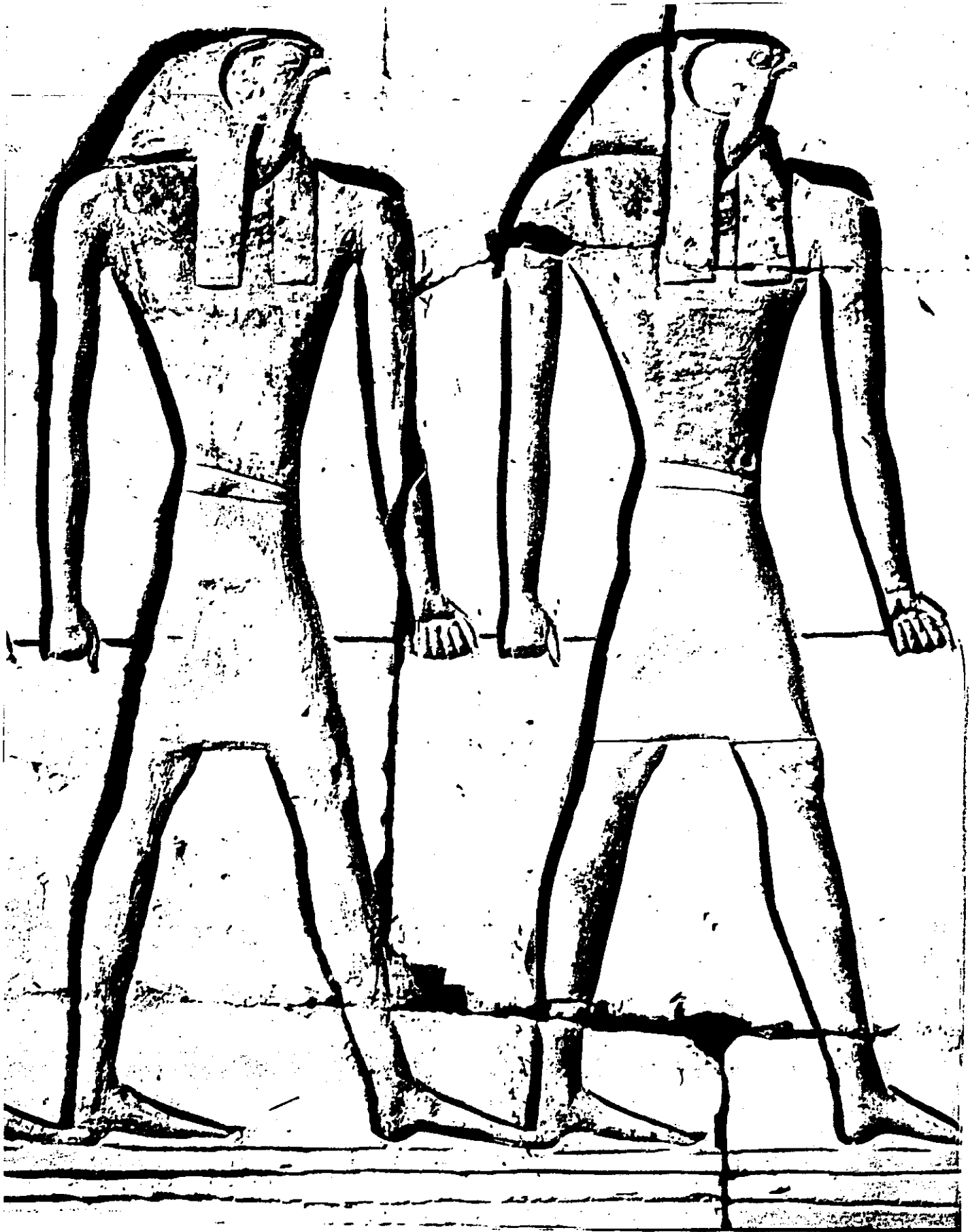


fig. 14. Voorbeeld van antieke Egyptische reliëf-beeldhouwerk. Die god Horus word hier twee keer uitgebeeld op die tempel van Ramses 2.

Soortgelyk met rotskuns tref McCloud 'n onderskeid tussen Egiptiese hiërogliewe en Egiptiese skilderkuns (ibid 1994: 13). Soos ander antieke skrif is die Egiptiese hiërogliewe verwant aan die beeld. Sommige “letters” is duidelik herkenbare simbole. Maar hierdie hiërogliewe verteenwoordig slegs klanke, ooreenkomstig met ons eie alfabet (ibid 1994: 12). Die Egiptiese skilderkuns het wel kenmerklike ooreenkomste met stripkuns. Voordat ek egter na die ooreenkomste verwys, moet die verskil tussen Egiptiese kuns en strippe as Westerse kunsvorm begryp word.

Volgens Gombrich (1968: 99-113) verskil die funksie van Egiptiese kuns met dié van Westerse kuns. Hy noem Frankfort-Groenewegen wat in haar boek *Arrest and Movement* daarop wys dat die opeenvolging van beelde in die Egiptiese tradisie uitsluitlik konseptueel en nie verhalend van aard is nie en dat die bypassende teks nie oor dramatiese karaktereenskappe beskik nie (ibid 1968: 106). Ek aanvaar hier dat die leser vertrou is met die Griekse Rewolusie en die kunstenaar se uitbeelding van mitologie (en dus die “verhaal”). Hierdie dramatiese verandering van “funksie” is volgens Gombrich die hoeksteen van die Griekse en daaropvolgende Westerse kuns (ibid 1968: 113). Honour en Fleming (1985: 45) praat van die tipiese postuur van die Egiptiese figuur as *the most obvious example of its essentially intellectual or conceptual, as distinct from purely visual, nature*. Die figuur is 'n twee-dimensionele voorstelling wat soveel informasie as moontlik aan die leser moet oordra. Die feit dat die figuur byvoorbeeld na regs “kyk” en na regs “loop”, is 'n foutiewe Westerse interpretasie:

The figure is to be read as moving not to the right or the left, but out of the wall towards the spectator (ibid 1985: 45).¹

¹ Dit, terloops, is 'n weerspreking van McCloud se verduideliking op bl. 14 en 15 van *Understanding Comics*. Hierdie twee bladsye beeld die oes van koring stapsgewys uit en kan as 'n vroeë vorm van joernalistieke stripkuns gelees word. Om te verstaan waarom beide McCloud en Honour en Fleming wel geldige argumente het, moet mens die aard van die Antieke Egiptiese kuns ken. Van 'n soortgelyke uitbeelding as McCloud s'n in die graftombe van Ti by Saqqara, sê Honour en Fleming (1985: 46):

Men driving a flock of sheep ... are in a pose which, to indicate movement, departs slightly from the standard form, but the inferior farm-hands, one walking beside a cow and the other bending under the weight of the calf he carries, depart further, being rendered almost as naturalistically as the wonderfully lively animals. Degrees of naturalism would seem to correspond to the strata of the social order.

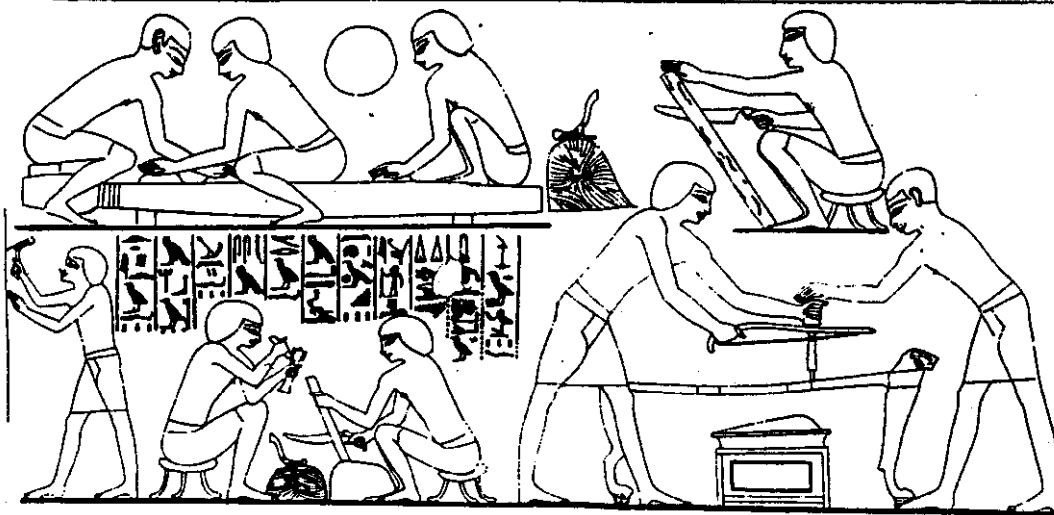


fig. 15: Deel van 'n Egiptiese muurskildery wat daaglikse werk van die tyd uitbeeld.

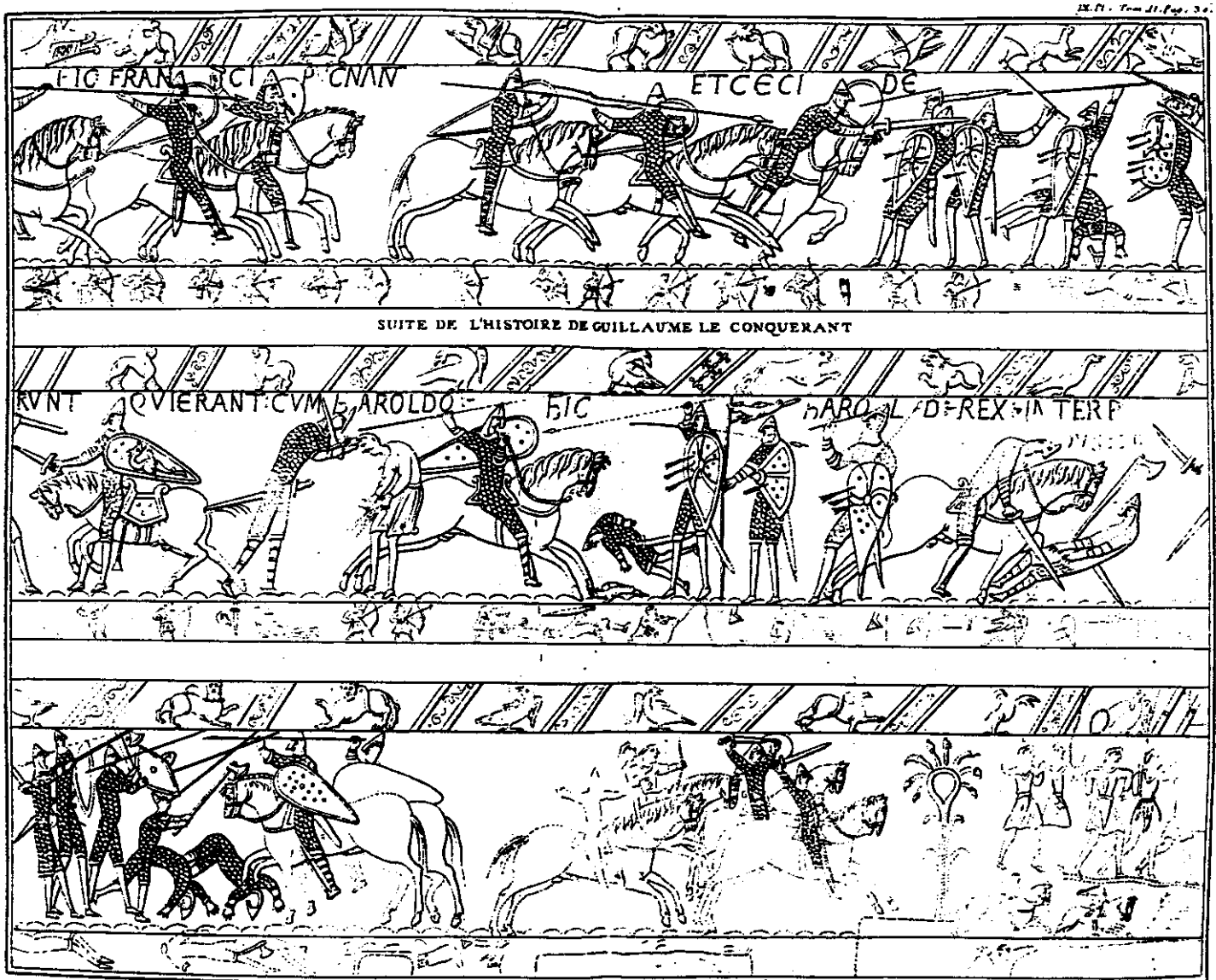


fig. 16: Die beskadigde slottoneel uit die tapisserie van Bayeux (1073-83).

Alhoewel strippe nie verhalend hoef te wees nie, lees ons dit en die antieke Egiptiese kuns vandag binne die Westerse konteks. Om terug te kom na die ooreenkomste tussen Egiptiese skilderkuns en stripkuns soos ons dit vandag ken, kan ons weer by Gombrich aansluit. Soos Honour en Fleming beskou ook hy Egiptiese kuns as konseptueel en diagrammaties. Konsep was vir die antieke Egiptenare belangriker as realistiese weergawe en diagrammatiese voorstelling het duideliker en gevolglik meer effektief gefunksioneer om 'n boodskap oor te dra (Gombrich 1968: 103).

Deur die eeue toon verskeie Westerse en Oosterse werke (veral reliëf-beeldhouwerk wat behoue gebly het) ooreenkomstige eienskappe met hedendaagse strippe. Die opvallendste enkele en feitlik heeltemal volledige werk uit die middeleeue is die tapisserie van Bayeux (1073 - 83). Dit beeld die Noorse oorwinning oor Engeland in 1066 op 'n 73m lange (en 50cm hoë) linne-doeke met borduurwerk van gekleurde wol uit.

Soortgelyk aan die Egiptiese voorstelling van die daaglikse lewe word die verskillende gebeure in panele² uitgebeeld. In beide gevalle is daar 'n gekleurde buitelyn en speel die vertelling op een horisontale lyn af, nie veel anders as heelwat strippe sedert die begin van ons huidige eeu nie. Daar is ook teks by die tekening; visueel vloei die twee só goed saam dat ek glo dat studente van Grafiese Ontwerp dit noukeurig moet bestudeer. Soos die Egiptiese skilderkuns is die tapisserie van Bayeux ook baie diagrammaties van aard.

Anders as die Egiptiese uitbeelding van die daaglikse lewe, is die

[Bayeux Tapestry] designed to tell a story to a largely illiterate public; it's like a strip cartoon, racy, emphatic, colourful, with a good deal of blood and thunder and some ribaldry (Stenton 1965: 37).

Met ander woorde 'n meer naturalistiese waarneming beweeg weg van die konseptuele ideaal en is slegs geskik vir ondergeskikte dienaars en diere. Dit sluit natuurlik die bewind van Akhenaten uit.

² In beide gevalle is die panele langwerpige en horisontaal, die Egiptiese muurskilderkuns lees egter van links onder met 'n kronkelpad na regs bo. Die panele word in beide deur middel van natuurlike voorwerpe soos bome of geboue afgebaken.



fig.17: Uit die tapisserie van Bayeux (1073-83).



fig.18: Rudolphe Töpffler - 'n voorbeeld van die "vader" van die moderne stripkuns se werk.

Ek het die volledige tapisserie gelees en vind daarin ooreenkomste met huidige strippe. Die beperkte aantal kleure van vroeë stripboeke tot en met die sewentigerjare herinner aan die (slegs) agt kleure wat in die tapisserie gebruik is. Behalwe vir die buitelyne word die kleur origens in plat vlakke geborduur. Karakterisering word toegepas en karakters beweeg van links na regs om narratiewe ontwikkeling uit te beeld en die teenoorgestelde tydens 'n terugtog. Die verhaal van William se oorwinning word dramaties, verbeeldingryk en selfs met die gebruik van spreektaal uitgebeeld. Hierdie inherente aspekte sal in my bespreking oor *diagramming* duideliker word.

Ek is seker dat daar ander baie belangrike parallele met kunswerke is wat ek nie hier bespreek nie. Ek sien die tapisserie van Bayeux as 'n goeie voorbeeld in die Westerse tradisie; veral ook omdat dit een van die eerste sekulêre werke in die Christelike kunsgeskiedenis is.

Die volgende insiggewende ontwikkeling nader aan die huidige stripvorm, is die ontdekking van drukkuns³. McCloud verwys na 'n vroeë houtsniewerk uit 1460 wat die marteling van die Heilige Erasmus uitbeeld (McCloud 1994: 16). Met baie duidelike *panel borders* en logiese (Westerse) ontwikkeling van bo links na regs onder lees dit soos 'n hedendaagse strip. Ander bekende drukkunswerke sluit in *A Harlot's Progress* (1731) en *Marriage à la Mode* (1743) deur William Hogarth, *A Fulfilling Career* (1852) deur Gustave Doré en die werke van Rudolphe Töpffler, deur baie gesien as die vader van moderne stripkuns.

... Töpffler's contribution to the understanding of comics is considerable, if only for his realization that he who was neither artist nor writer had created and mastered a form which was at once both and neither. A language all its own (ibid 1994: 17).

Algemeen word deur striphistorici aanvaar dat die eerste strip in Februarie 1896 gepubliseer is. Deur middel van foto-ets (destyds 'n relatiewe nuwe drukproses) en 'n deurbraak in kleurdrukwerk het Richard Outcault se *Yellow Kid* as die eerste geslaagde volkleur-strip in Pulitzer

³ Die Gutenberg-Bybel (1455) word as die eerste groot drukkunswerk in die Weste beskou. Drukkuns is ongeveer 400 jaar vroeër in Sjina uitgevind.



fig.19: Frans Masereel - uit *Passionate Journey* (1919).



fig.20: Max Ernst -

se *New York World* verskyn. Strippe is dus aanvanklik geassosieer met vermaaklikheid wat op koerantpapier gedruk is. Joseph Pulitzer het juis die strip aangewend om as trekpleister vir sy koerant te dien.

McCloud wys egter tereg op latere kunswerke wat ooreenkomstig met die stripkuns is, en vandag geredelik as “hoër kuns” gelees word. Dit sluit Frans Masereel se *Passionate Journey* (1919) en Lynd Ward se *God's Man* (1929) in. Beide is uitsluitlik visuele verhale en staan vandag as *woodcut novels* bekend. McCloud verwys ook na Max Ernst se surreële *collage novel*, *A Week of Kindness* (1934):

This 182/- plate sequence of collages is widely considered a masterpiece of 20th Century Art but no art history teacher would dream of calling it “comics”! Yet, despite the lack of a conventional story, there is no mistaking the central role which sequence plays in the work. Ernst doesn't want you to browse the thing, he wants you to read it! (ibid 1994: 19).

1.3. Diagramming

Ek wil sover moontlik slegs na die *diagramming* van stripkuns kyk, maar sal noodwendig gedurende hierdie ondersoek ook na waarneming en ander formele aspekte van teken as sulks kyk. My uitgangspunt is egter om na voorbeelde van McCloud se *juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence* te verwys en nie na ander visuele voorstellinge nie. Baie van die gevolgtrekkinge in hierdie afdeling is gebaseer op my persoonlike ondervinding en op gesprekke met veral Conrad Botes en Paddy Bouma⁴ oor striptekens. Heelwat idees is deur McCloud duidelik gemaak en “nuwes” word ook hier bygevoeg. Omdat min geskryf is oor die “tegniese prosesse” van die stripkuns en dit myns insiens deel van ‘n groeiende studieproses vorm, beskou ek hierdie skrywe geensins as bepalend nie.

⁴ Conrad Botes is mede-redakteur van Bitterkomix en ook 'n stripkunsenaar. Paddy Bouma is 'n illustreerder en dosent by die Departement Beeldende Kunste aan die Universiteit van Stellenbosch.

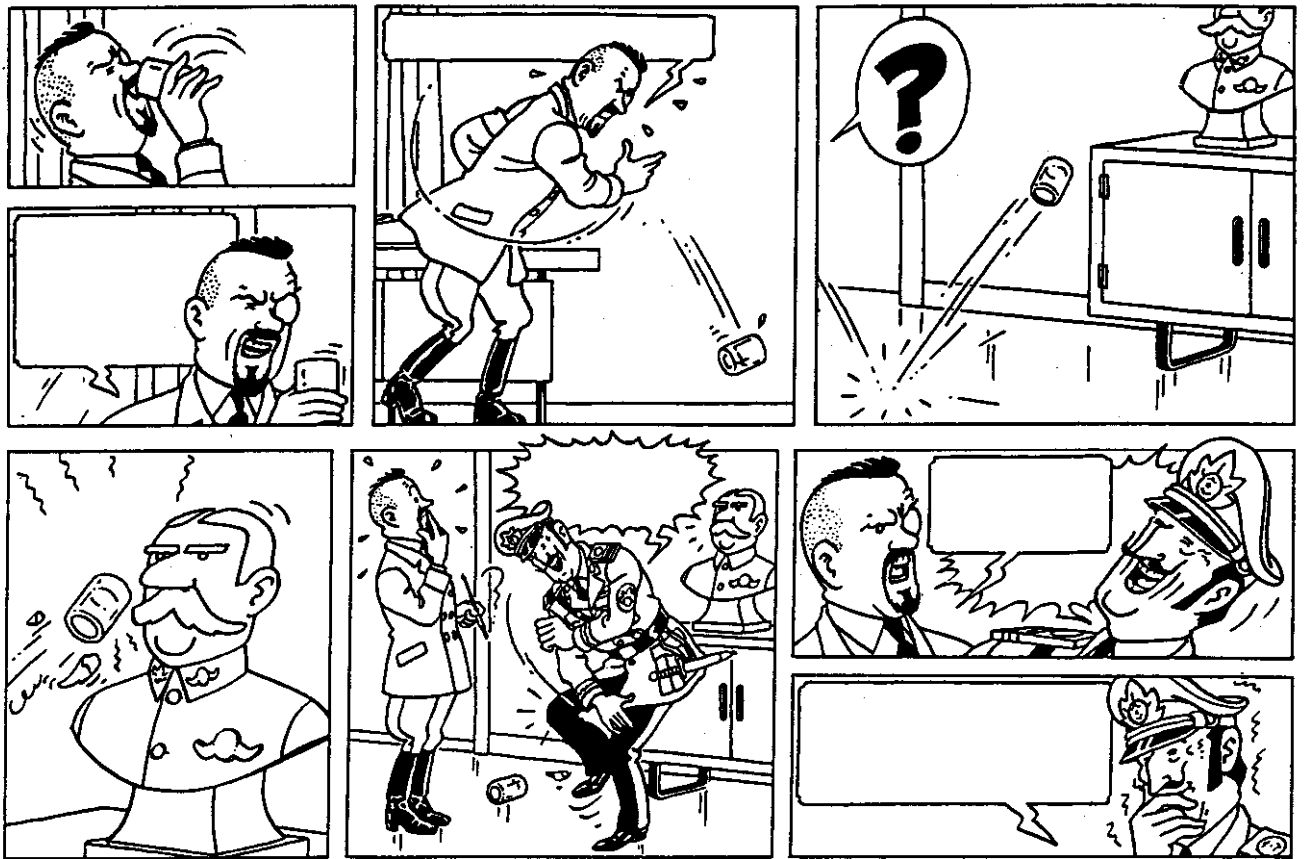


fig.21: Hergé - uit *Tintin and the Picaros* (1976).



fig.22: Hergé - ongewone zelfportret met Kuiflic.

Diagramming is 'n "alfabet" vir die stripkunstenaar om sy of haar verhaal of strip mee uit te beeld. Hierdie "alfabet" is nie 'n vasgestelde groep abstrakte beelde soos byvoorbeeld die alfabet wat ons ken nie. Dit bestaan uit sekere konvensies soos karakterisering, die gebruik van simbole, beweging, betrokkenheid deur die leser en die simboliese aanwending van kleur.

Diagramming behels ook die gebruik van styl en die verband tussen styl en inhoud.

Diagramming verskil van een stripkunstenaar tot die ander. Hergé maak byvoorbeeld van 'n baie rigiede *panel*-struktuur gebruik en Will Eisner (in sy latere werke) van verspreide losstaande tekeninge.

1.3.1. Konvensies

Alhoewel *diagramming* nie 'n vasgestelde "alfabet" is nie, is daar sekere ooreenkomstige konvensies wat 'n strip ten slotte leesbaar moet maak⁵. Die eerste waarna ek sal kyk, is karakterisering.

McCloud plaas karakterisering onder die meer globale spektrum van ikonografie. Omdat dit styl en simbole ook behels, sal ek karakterisering as 'n individuele aspek ondersoek. Elke suksesvolle strip het 'n sterk hoofkarakter en die belangrikheid daarvan moet nie onderskat word nie. In 1929 het die invloedryke Hergé die baie suksesvolle karakter van Kuifje geskep. Die gesig van Kuifje bestaan uit enkele goedgeleekteerde lyne en kolletjies. 'n Mens sou nie Kuifje as aantreklik of lelik beskou nie, want daar is nie genoeg informasie om dit aan te dui nie. Uit die narratief en karakterontwikkeling van Kuifje leer 'n mens sekere karaktereenskappe wat die visuele tekortkominge opbou. Omdat hy 'n sterk persoonlikheid en goeie maniere het, omdat hy goeiehartig, vaardig (met woorde en handeling) en slim is, dra hy 'n positiewe lewensbenadering oor. Die leser kan met Kuifje identifiseer ongeag of sy of hy "mooi" of "lelik" is.

⁵ Sekere strippe lees moeiliker as ander. Dit beteken nie dat meer tradisionele *diagramming* noodwendig beter is as eksperimentele stripwerk nie. Publikasies soos *RAW* verryk die veld omdat nuwe moontlikhede oorweeg of geïmplimenteer word. Heelwat ouer strippe oorbeklemtoon die boodskap en is sielodende leesstof.



fig.23: Jacques Tardi - uit *The Secret of the Salamander* (1981).



fig.24: Art Spiegelman - uit *Maus I* (1986).

*Another is the universality of cartoon imagery. The more cartoony a face is, for instance, the more people it could be said to describe*⁶ (McCloud 1994: 31).

Namate Hergé se vakmanskap ontwikkel het, kon hy 'n meer komplekse vorm van *diagramming* uitbou. Sekere aspekte (bevorderlik tot die leesbaarheid van sy verhale) sou hy egter nie prysgee nie. Een daarvan was die gestileerde maar tog ekspressiewe kwaliteit van die uitdrukkings op sy karakters se gesigte. McCloud praat van *amplification through simplification*:

When we abstract an image through cartooning, we're not so much eliminating details as we are focusing on specific details (ibid 1994: 30).

Soortgelyk is die werk van byvoorbeeld Jacques Tardi en Art Spiegelman (in *Maus*). Beide teken ook dekor en figure realisties. Dit skep 'n visuele boeiendheid wat nie die karakterisering beïnvloed nie.

Tog kry 'n mens stripkunstenaars wat realistiese gesigte en karakters gebruik. Volgens byvoorbeeld McCloud en Cwiklik (wat dit as 'n inherente beperking van strippe as 'n narratiewe medium beskou) is realistiese karakterisering meestal onsuksesvol. Ek stem saam, maar slegs omdat ek dink dat te min goeie kunstenaars in die medium werk. In die gevalle waar realisme suksesvol toegepas word, maak kunstenaars soos Jean Giraud (Moebius) en Hugo Pratt baie van kinematografiese en ander dramatiese visuele effekte gebruik. Ekspressiewe uitdrukkings kan in 'n realistiese konteks ongeloofwaardig of illustratief⁷ voorkom.

Vroeër praat McCloud van *cartoony* as hy na 'n onrealistiese voorstelling van 'n gesig verwys. Ek dink 'n mens kan sê dat so 'n gesig 'n simboliese verteenwoordiging van 'n werklike gesig

⁶ McCloud(1994: 36) gaan voort om te sê dat lesers hulself gevolglik as die hoofkarakter identifiseer. In 'n baie goeie teenargument sê R.C. Harvey (1995: 63):

I think that it's possible to read a book, and it's possible to read a comic strip or a comic book, and believe in the characters - without identifying with them. I don't necessarily have to see myself in those characters in order to become engaged in their fictional lives; all I have to do is suspend the disbelief that this is a drawing on a piece of paper and enter into the game, which is inherent in any storytelling situation.

⁷ Met illustratief bedoel ek 'n oordrewe realistiese uitdrukking, soos in byvoorbeeld die bekende werk van die Amerikaanse illustreerder, Norman Rockwell.



fig.25: Loustal - 'n rare uitbeelding van Kuifie in *(A Suivre) Spécial Hergé* (1983).

fig.26: Jean Giraud (Moebius) - uit *The Ghost with the Golden Bullets* (1970).



is. Stripkuns het 'n bestaande stel simbole wat vandag duidelik herkenbaar is, selfs vir die oningeligte leser. Die simbole word geimplimenter na gelang van die stripkunstenaar se styl. Hierdie simbole bevorder die leesbaarheid van die strip, en is nie altyd "esteties" nie. Loustal ('n Franse stripkunstenaar wat meestal in pen, ink en waterverf teken) gebruik byvoorbeeld nie spreekballonne nie, want dit versteur die komposisie van die paneel (Meijers 1996: 10). Ek wil nie al die simbole hier identifiseer nie, maar sal vlugtig na 'n paar ooglopende voorbeelde verwys.

Panel borders is die duidelikste enkele simbool wat deur alle stripkunstenaars, hetsy realisties of *cartoony*, gebruik word. Selfs al realiseer die *panel border* nie as lyn nie, is dit die middel wat panele naasmekaar stel. Panele kan op verskillende maniere langs mekaar geplaas word. Dit kan selfs abstrak gekonstrueer en gemanipuleer word om vir 'n estetiese bladsy-uitleg te sorg. Die gebruik daarvan is egter belangrik:

[The] frame is not simply the boundary of the picture. The way the frame is used also establishes our relation to the world being presented (Barker 1989: 11).

'n Volgende simbool is natuurlik die spreekballon. Barker verduidelik dat die betekenis van die spreekballon kan verander namate die verhouding tussen die woord en spreekballon verander (sien onderstaande):



Met bogenoemde voorbeeld in gedagte, sê Barker die volgende:

The puzzle [with the third panel] comes from how the size of the balloon relates to the size of the word. It is as if, in fact, we don't read the words at all. We hear them. We might put it that in the comic form there is an interaction between the pictureness and the verbalness of the speech-balloon, to produce the meaning of sound. We 'hear with our eyes' (ibid 1989: 11).

Die vorm van die spreekballon kan ook verander om woorde te aksentueer of gedagtes uit te druk. Ander "visuele" voorstellinge van letters is dikwels dramaties en beeld klanknabootsing uit. Verdere konvensies is byvoorbeeld *speed-lines* wat beweging voorstel, sterretjies ná 'n hou teen die kop en kruisies op die oë om te wys 'n karakter is uitgeslaan of selfs dood. McCloud wys tereg daarop dat die stel simbole van Westerse strippe met dié van Oosterse strippe verskil. Slaap word in Japanese strippe aangedui deur middel van 'n ballon wat by 'n karakter se neus uitkom en seksuele opgewektheid wanneer bloed uit 'n karakter se neus spuit! (McCloud 1994: 131).

Beweging is 'n belangrike faktor in die narratiewe strip en kan op verskillende vlakke geskied. Soos ek genoem het met die Bayeux tapisserie, beweeg karakters van paneel tot paneel; gewoonlik progressiewe vordering van links na regs en 'n teruggang tydens die teenoorgestelde. Beweging kan ook binne 'n paneel geskied en word nie slegs deur middel van *speed-lines* aangedui nie. Ek praat hier van tydsverloop wat binne 'n enkele paneel kan afspeel. Indien twee karakters in een paneel gesels, reageer die tweede op die eerste se dialog. 'n Paneel is dus feitlik nooit dieselfde as 'n *frame* van byvoorbeeld 'n film nie. Dit sluit dikwels *cause and effect* in wat noodgedwonge die verloop van tyd uitbeeld (sien fig.28). Beweging sluit nie karakterontwikkeling uit nie.

Van al die vaardighede wat 'n strip van die leser vereis, is *closure* waarskynlik die belangrikste. In 'n uitgebreide hoofstuk verduidelik McCloud hoe dit wat nie aan die leser verskaf word nie, net so belangrik is as dit wat wel verskaf word. Hy verwys na die ruimte tussen twee panele wat as *the gutter* bekend staan:

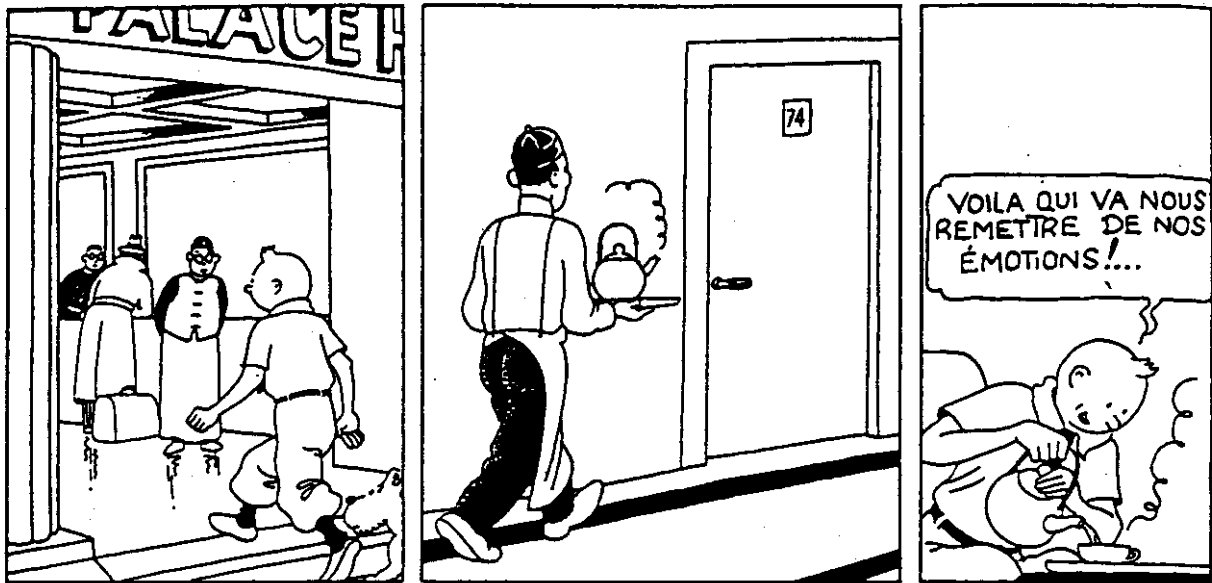


fig.29: Hergé - uit *The Blue Lotus* (1936). Let op die rol van die gutter.



fig.30: Art Spiegelman - uit *Maus 1* (1986).

The gutter plays host to much of the magic and mystery that are at the very heart of comics! Here in the limbo of the gutter, human imagination takes two separate images and transforms them into a single idea. Nothing is seen between the two panels, but experience tells you something must be there! (ibid 1994: 66;67).

Die stripkunstenaar verwag dus van die stripleser om die individuele panele te “verbind”. Soos met ‘n gewone boek is die leser gevolglik ook betrokke om die verhaal verder te visualiseer. Volgens Harvey en ander kritici is *closure* en die uiteensetting daarvan die mees rewolusionêre aspek van McCloud se boek. Barker identifiseer dit ook (etlike jare vroër) as een van die belangrike aspekte van strippe:

Umberto Eco reports an interesting piece of research in this respect. An Italian researcher showed a comic story in which a man was being shot by firing squad. The frames showed him standing blindfolded, then the guns being fired, then the man dead on the ground. She found that people tended to fill in an extra frame of the man falling. In other words, in making sense of the casual connections, they imagined in the necessary frame, and attributed it to the comic (Barker 1989: 6).

Myns insiens hou *closure* direk verband met die visuele kommunikasie van stripkuns. Soos ons reeds gesien het, is karakterisering en simbole nie noodwendige eienskappe van strippe nie. Maar *closure* is altyd teenwoordig in die doelbewuste naasmekaarstelling van beelde. Indien die regte visuele keuses in panele gemaak word, sal die “leesbaarheid” van die *closures* natuurlik vloei. *Closure* speel ook nie slegs in die *gutter* af nie. Op bl.108 van *Maus I* wys Spiegelman hoe ‘n kind grusaam deur ‘n Duitser vermoor word (sien fig.30). Tog beeld hy nie hoe die kind se kop teen die muur verbrysel word grafies uit nie, maar impliseer dit deur die simboliese gebruik van swart (as bloed) en goedgeselekteerde *panel cropping*. Spiegelman se keuse is uitstekend, want dit wat hy nie wys nie word tog deur die leser “gesien”. En dit wat die leser in sy verbeelding “sien”, is hoogs waarskynlik méér grusaam as dit wat Spiegelman visueel sou kon uitbeeld.

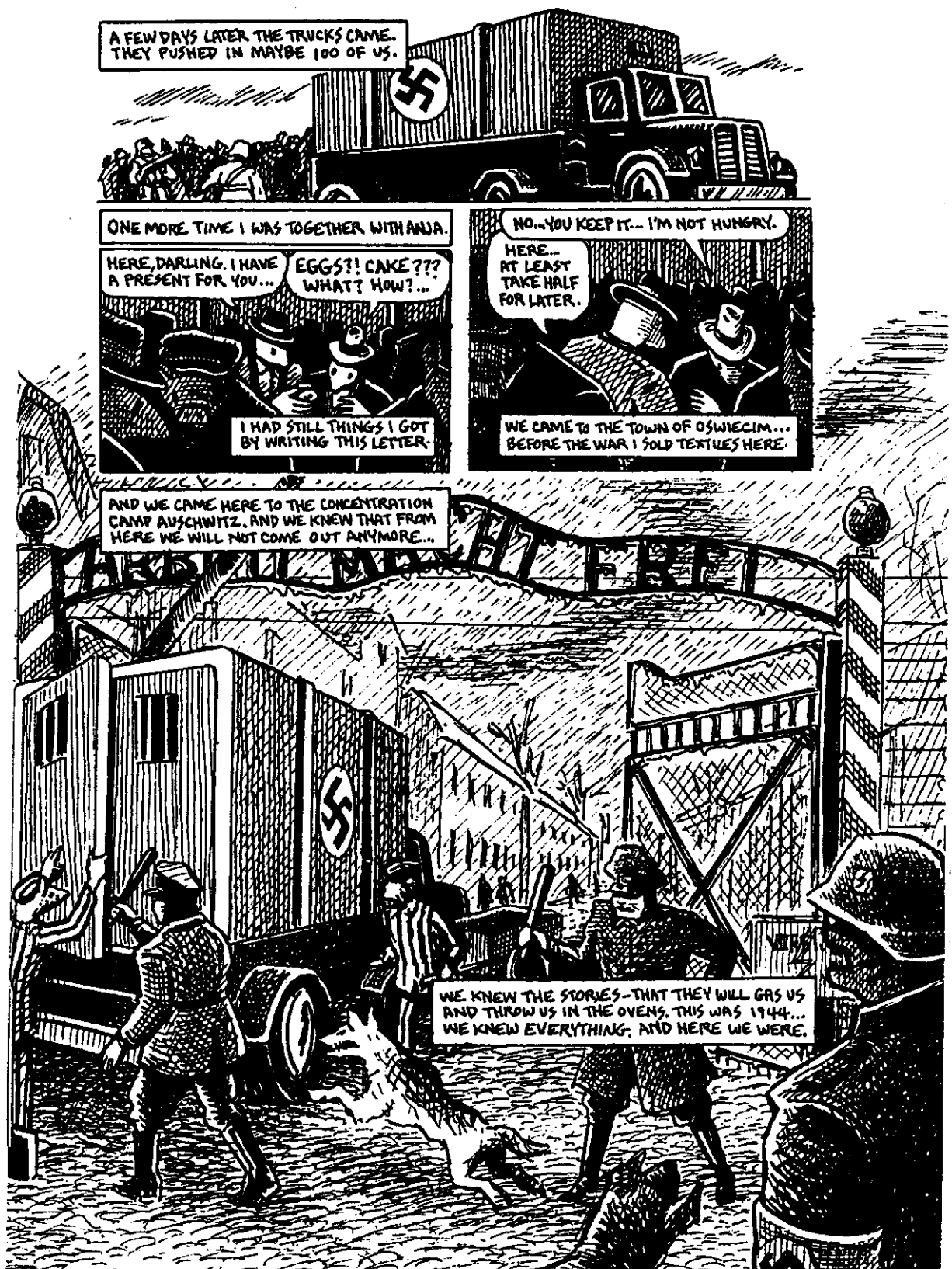


fig.31: Art Spiegelman - uit *Maus 1* (1986).

Kleur word dikwels simbolies aangewend en maak 'n beduidende bydrae tot *diagramming*. Sekere kleure kan byvoorbeeld help om karakters te identifiseer. Dit kan betekenis verleen aan sekere plat vlakke binne die *panel*. 'n Ligblou agtergrond kan aandui dat karakters in die oopte staan, of 'n grys agtergrond voor die muur van 'n gebou. Dit kan 'n belangrike bydrae tot die vorm en komposisie van 'n *panel* of bladsy-uitleg maak. Kleur kan 'n emosionele bydrae tot 'n verhaal maak. Wanneer ek die geleentheid het om kleur te gebruik, beskou ek dit as 'n middel om my tekenwerk mee uit te brei. McCloud sê:

...Colors objectify their subjects. We become more aware of the physical form of objects than in black and white (McCloud 1994: 189).

Baie stripkunstenaars wat wel die geleentheid het om in kleur te werk, verkies egter swart en wit. Crumb se kenmerklike pen en inkleuring *hatching* hoef byvoorbeeld nie staat te maak op die simboliese gebruik van kleur nie. Tabachnick, in sy essay oor *Maus*, sê:

Spiegelman's choice of black-and-white drawings for his whole work (apart from the covers) is very appropriate because it does not allow the reader to evade the stark, salient import of his story (Tabachnick 1993: 158).

1.3.2. Styl en Inhoud

In die skone kunste het styl en inhoud gewoonlik 'n noue verband met mekaar. Dieselfde geld vir die stripkuns, maar omdat die tegniese prosesse van laasgenoemde uiteraard langsaam is, kan dit stilistiese oorwegings beïnvloed. Om my punt te demonstreer, haal ek eerstens vir Spiegelman aan:

I can certainly imagine somebody in a fit of passion or inspiration getting up and making a painting. It's harder to think of somebody in a fit of passion doing a comic strip. I think ... comics are very synthetically made. You have to link together kinds of thinking

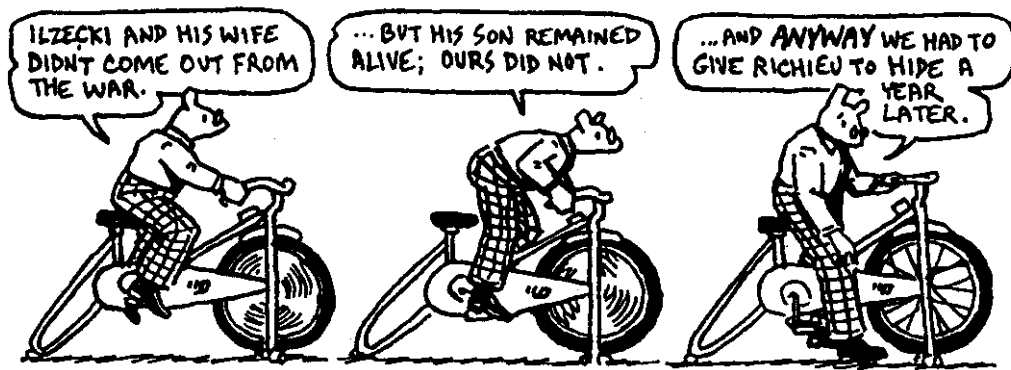


fig.32: Art Spiegelman - uit *Maus 1* (1986). 'n Voorbeeld van die "gewone" tekenstyl in *Maus*.



fig.33: Art Spiegelman - uit "Prisoner on Hell Planet" (1972) in *Maus 1* (1986).

processes. Because there's so much physical work involved in doing a competent comic strip, there's a slow build (aangehaal in Groth 1995: 73).

Cwiklik beaam Spiegelman se stelling in sy artikel oor die beperkinge van die stripmedium:

There is a certain amount of drudgework in any medium, but in no other is it so excessive or has such an intrusive effect on the creative process (Cwiklik 1996: 117).

Hierdie beperking het 'n direkte invloed op stilistiese keuses in sekere werke:

If Art Spiegelman hadn't chosen to employ a super-simple, almost primitive type of drawing for Maus, if he had to labor over each panel the way Crumb does, he would still be drawing the first chapter and despairing of ever finishing it. Worse, he probably wouldn't have considered a project of such length in the first place - that's the real drawback (ibid 1996: 117).

Dit is opvallend dat, indien *Maus* 'n voorbeeld van goeie stripkuns is, 'n eenvoudige styl nie noodwendig 'n eenvoudige boodskap oordra nie.

Op 'n gegewe punt in *Maus* plaas Spiegelman 'n vroeër strip (*Prisoner on Hell Planet*) wat hy vier jaar na sy moeder se selfmoord geteken het. Hierdie strip funksioneer verbasend goed binne die konteks van dié grafiese roman. Die styl is egter heel anders as *Maus* s'n self, maar is 'n goeie weergawe van Spiegelman se psigologiese toestand en subjektiewe waarneming na afloop van die gebeurtenis (sien fig.33). Spiegelman verduidelik dit as volg:

It took me a long time, when I was starting Maus, to develop a visual style that would be easy to look at and wouldn't intrude and would keep the flow going and allow me to do what I wanted to. Prisoner on Hell Planet was something that happened to me, something that affected me in a certain way that the style, heavily affected by German Expressionism, was appropriate. The Expressionists weren't trying to put things on



fig.34: Mattioli - uit *Squeak the Mouse* (1984).

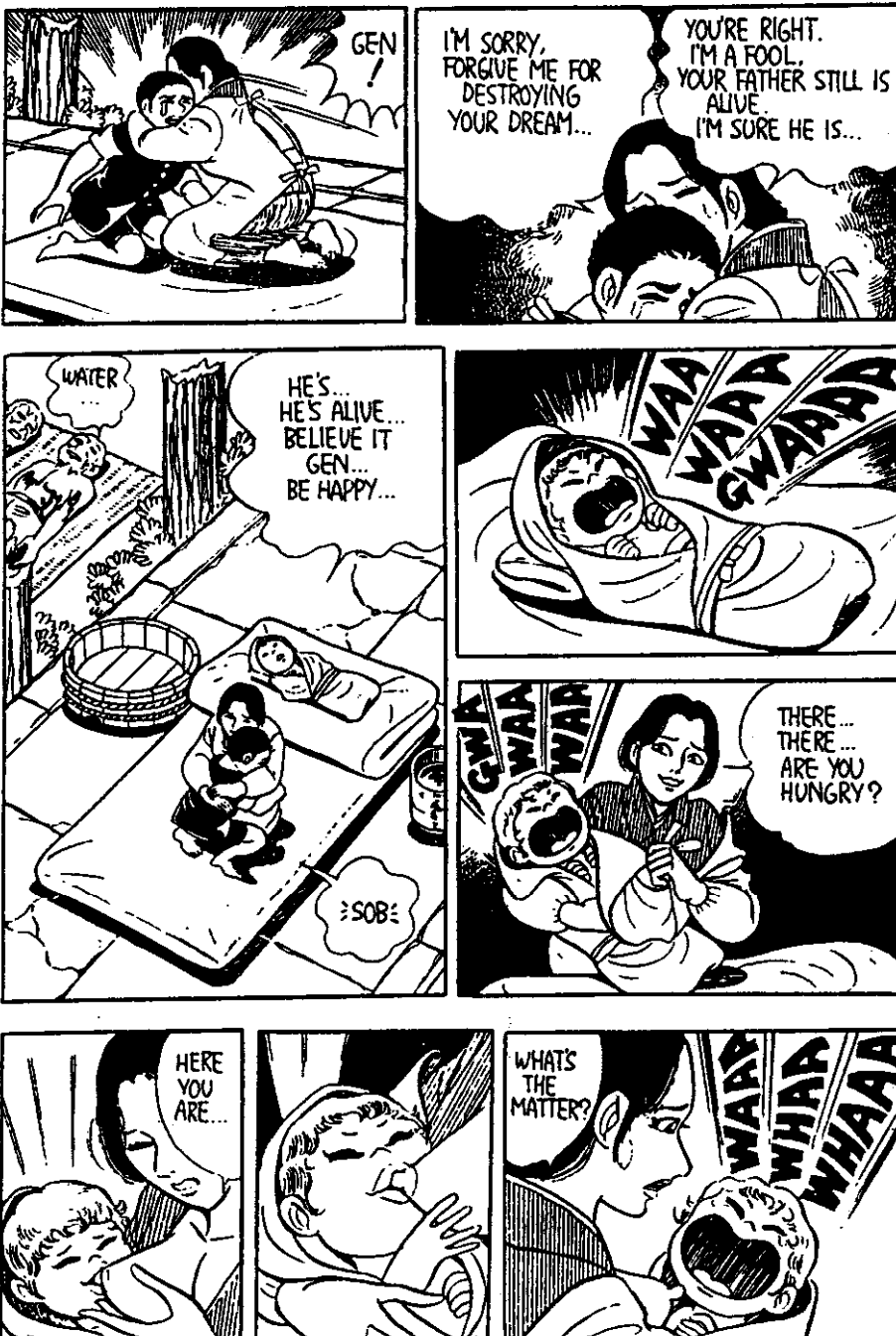


fig.35: Keiji Nakazawa - uit *Barefoot Gen* (1972-3).

canvas, they were trying to put emotions on canvas, and those emotions were very powerful and personal and that style fit. For me to appropriate my father's emotions and portray them in that style would have been very dishonest (Bolhafner 1991: 99).

Stilisties is daar meer ooreenkomste tussen *Maus* en Masereel se *Passionate Journey* as met byvoorbeeld *Mickey Mouse* van Disney. Spiegelman se ernstige ondersoek van die *Holocaust* sou beslis nie dieselfde “diepte” bereik het indien hy die kommersiële styl van Walt Disney toegepas het nie. In *Squeak the Mouse* (1984) maak Mattioli doelbewus van die Disney-styl gebruik om tematiese en stilistiese aspekte van *Tom and Jerry* te parodieer en kritiseer. Alhoewel dit ’n interessante en selfs uitstekende stuk werk is, blyk die beperking van speelruimte duidelik uit die styl.

Tot dusver het ek nog net eenkeer na Japannese stripkuns verwys. Omdat die *diagramming* tot ’n groot mate met die Westerse vorm verskil en omdat daar nie ’n soortgelyke tradisie van ikonoklasme in die Japannese stripkuns is nie, bepaal ek my hoofsaaklik by Westerse stripkuns. Aangesien daar egter soveel *manga* (Japannese naam vir strippe) in Japan vervaardig word, en van hierdie stripboeke gereeld duisende bladsye oorskry, is dit interessant om na etlike stilistiese eienskappe te kyk. Spiegelman praat van *cloyingly cute, Disney-like oversized Caucasian eyes and generally neotenic faces* as die stilistiese tradisie waarin *Barefoot Gen* (van Keiji Nakazawa) gekonseptualiseer is (Nakazawa 1990: xiii). Desondanks hierdie nadeel “lees” *Barefoot Gen* verbasend goed. Spiegelman som dit in sy inleiding van die besproke boek as volg op:

His draftsmanship is somewhat graceless, even homely, and without much nuance, but it gets the job done. It is clear and efficient, and it performs the essential magic trick of all good narrative art: the characters come to living, breathing life. The drawing's greatest virtue is its straightforward, blunt sincerity. Its conviction and honesty allow you to believe in the unbelievable and impossible things that did, indeed, happen in Hiroshima. It is the inexorable art of the witness (ibid).

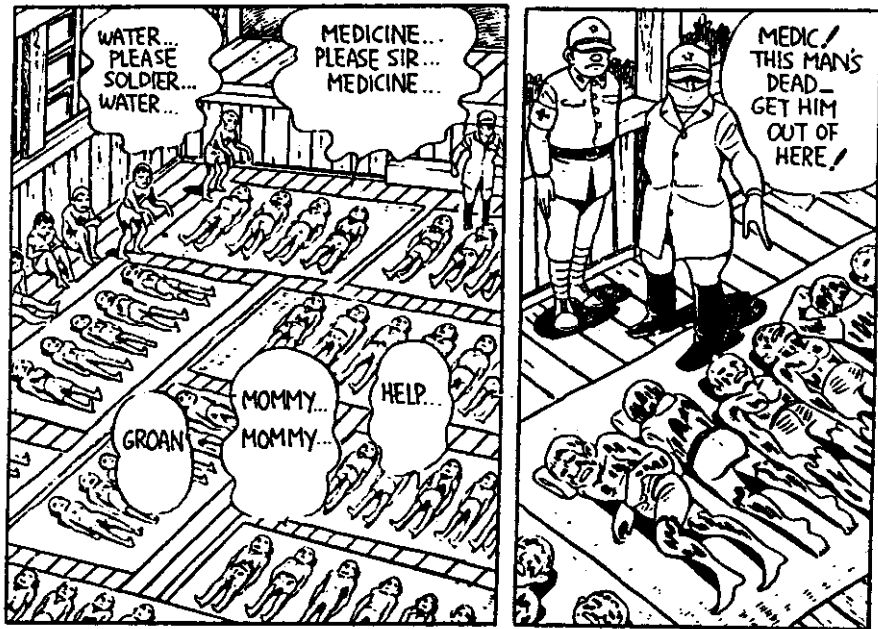
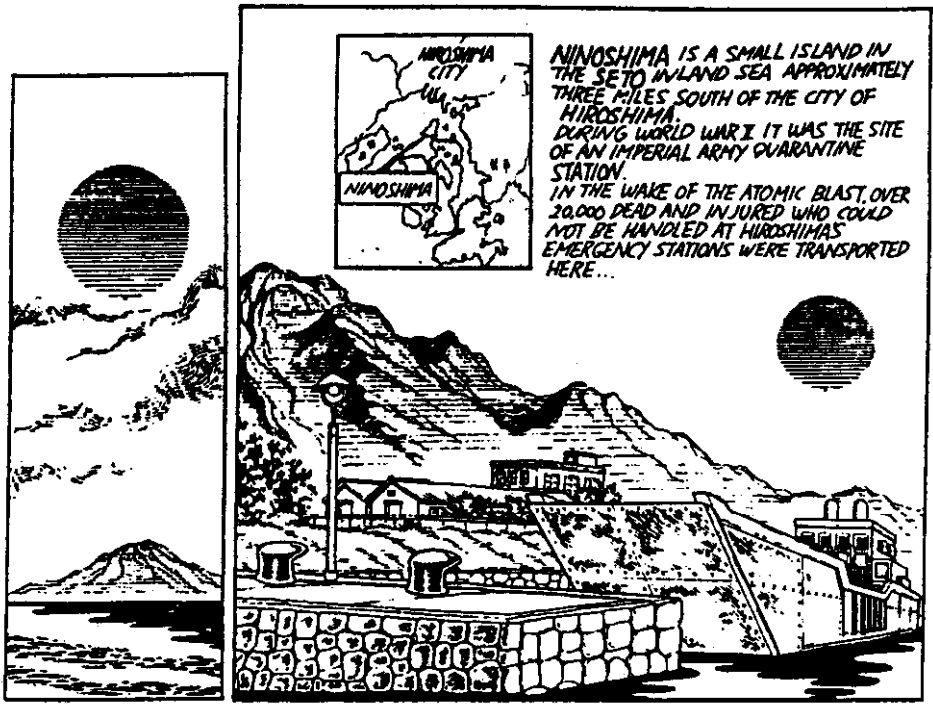


fig.36: Keiji Nakazawa - uit Barefoot Gen (1872-3).



fig. 37: Enno Masegaki - uit Dazaijutsu Jounen (1010)

Van verskeie ander stripkunstenaars, wat onder meer in *RAW* verskyn het, kan dieselfde gesê word. 'n Goeie strip hoef nie volgens konvensionele teken- of illustrasie-standaarde “goed” geteken te wees nie. 'n Mens kan dus dikwels met die eerste oogopslag mislei word. Stripkunstenaar Oscar Zarate voel ook dat die illustrasies van die meeste hedendaagse stripkuns 'n oorbeklemtoonde aspek is, ten koste van die verhaal:

This dominance of the visual aspect ensures that the comic strip remains stuck in a narrow, limited, provincial vacuum (aangehaal in Munoz en Sampayo 1988: 6).

Aanvanklik het Spiegelman *Maus* op gewone A4 fotostaatpapiere met 'n vulpen geteken, omdat hy die gevoel van “skryf” bo teken verkies het. My gevolgtrekking is dat die funksie van 'n strip belangriker as enige estetiese oorweging geag moet word. En die funksie slaag mits suksesvolle *diagramming* toegepas word.

1.4. Die Grafiese Roman

Ten slotte wil ek vlugtig na die sogenaamde “grafiese roman” kyk. Alhoewel ek meestal van die begrip “strippe” gebruik maak, het ek een of twee keer in die voorafgaande van “grafiese roman” gepraat. Wat is laasgenoemde en hoe verskil dit van die strip?

In 'n baie interessante inleiding (1926) van *Passionate Journey*, sien Thomas Mann 'n noue verband tussen film en Masereel se *novel in pictures* (aangehaal in Masereel. 1988: *Introduction*). Vir Mann is die boek:

...a meeting and fusing of two arts - the infusion of the aristocratic spirit of art into the democratic spirit of the cinema. What has hitherto been purely a pleasure of the senses is here intellectualized and spiritualized (ibid).

Destyds was strippe al 'n algemene verskynsel in koerante en ander aktuele publikasies in Europa, maar nie een keer verwys Mann in sy inleiding daarna nie. Die rede is (waarskynlik)

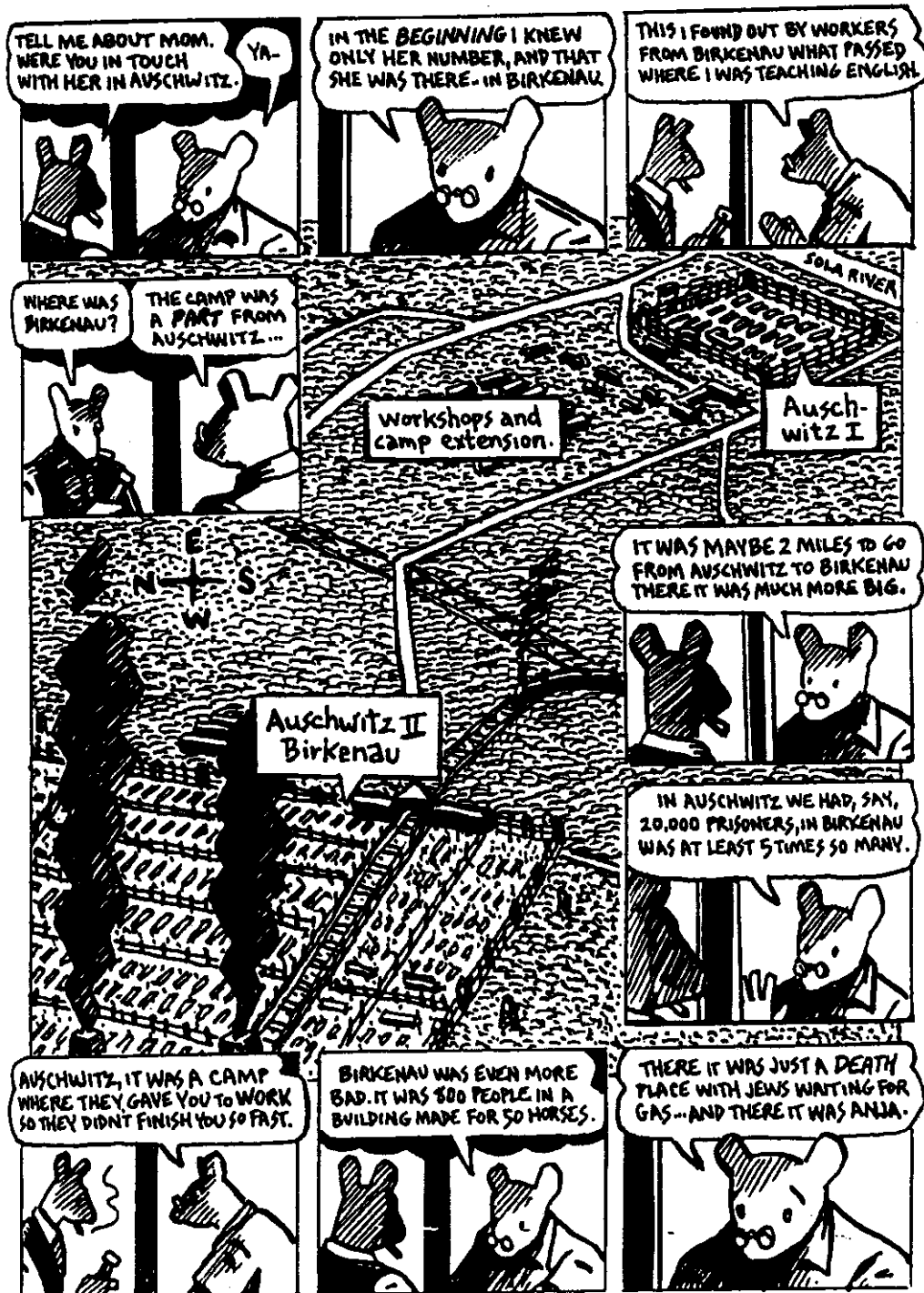


fig.38: Art Spiegelman - uit *Maus 2* (1991).

dat strippe op daardie stadium slegs vermaaklike leesstof vir hoofsaaklik kinders was. Gedurende die Sestigerjare in Amerika ontwikkel strippe as 'n mondstuk van verzet en bevryding vir volwassenes. Daaruit ontstaan in die laat-Sewentigerjare in Europa en mid-Tagtigerjare in Amerika wat vandag bekend staan as die grafiese roman. Dit behels gewoonlik 'n stripverhaal van 'n minimum aantal bladsye (in Europa is die standaardvorm ses-en-veertig bladsye) wat gewoonlik oor volwasse onderwerpe handel of 'n uitdagende inhoud beskik. Met “volwasse” bedoel ek nie noodwendig kru taal, eksplisiete geweld, seks of naaktheid nie, alhoewel dit nie uitgesluit is nie. 'n Goeie opsomming van die begrip beskou *Maus* as 'n uitstekende voorbeeld:

Maus is the product of a singular artistic vision. Its interplay of words and images is rich and genuine, with neither really subordinated to the other. Its language is idiosyncratic and colloquial and helps to evoke character. The story incorporates a wealth of documentary enhancements, including photographs, maps, and even the parenthetical inclusion of an earlier cartoon. Finally, it explores a difficult subject, the Holocaust, with a level of complexity and ambiguity traditionally beyond the grasp of comics. It presents the quintessential heavy subject in the form we most readily tend to dismiss. When graphic literature as a whole has matured a bit, this kind of juxtaposition will no longer seem jarring or implausible (La Brecque 1993: 21).

'n Mens sou dus kon argumenteer dat *Passionate Journey* 'n vroeë vorm of selfs die eerste grafiese roman was. Intussen bemark heelwat publiseerders enige “kunstige” strip as 'n grafiese roman. Die gevolg is dat die stripmark oorstroom is met duisende aanmatigende titels wêreldwyd wat hulself as “grafiese romans” voordoen. In 'n uitgebreide gesprek met Groth sê Spiegelman: *Artistic is the enemy of art*. Hy verduidelik *artistic* binne die konteks van die medium as 'n selfbewustheid in die visuele voorkoms van 'n strip (Groth 1995: 55). Dit kom daarop neer dat sekere werke wat as slegs “strippe” bemark word, eintlik oor die status van 'n “grafiese roman” beskik, en *vice versa*. Omdat dit hoofsaaklik dus 'n bemarkingsterm is, sal ek dit voortaan probeer vermy.

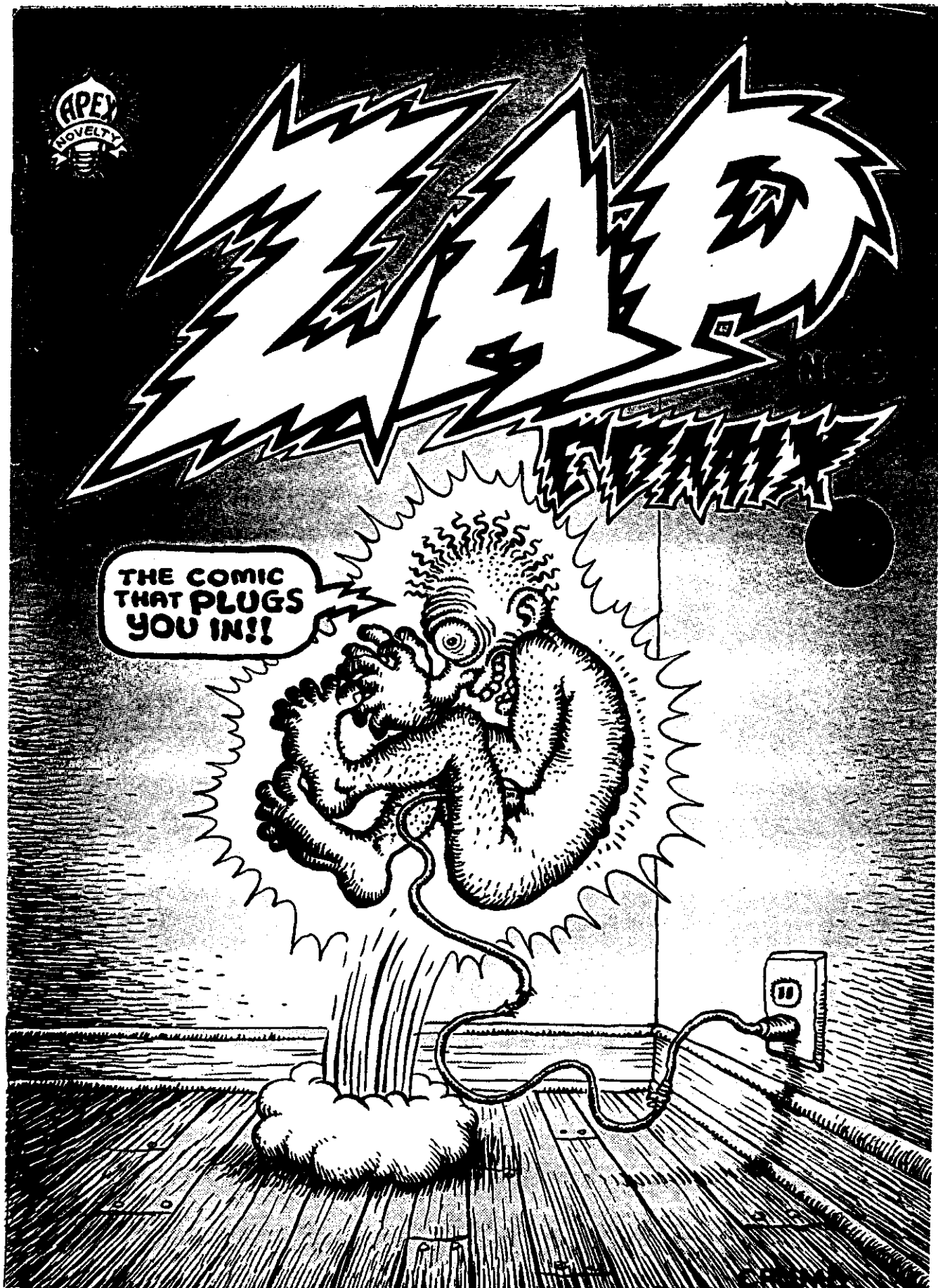


fig.39: Robert Crumb - buiteblad van *Zap 0* (1967).

HOOFSTUK 2: Die Kontroversiële Strip

The history of comics is a history of controversies (Barker 1989: 13).

2. 1. Ikonoklasme en die subversiewe strip

Voordat ek na die kontroversiële “aard” van strippe in ’n historiese konteks kyk, is dit belangrik om die verskille en ooreenkomste tussen *ikonoklasties* en *subversief* te verstaan. Beide begrippe duik gedurig op in besprekinge wat oor kontroversiële strippe handel.

In my Inleiding noem ek dat ek met ikonoklasme nie noodwendig na die tradisioneel-religieuse verwantskap verwys nie, maar na die aanval op *cherished beliefs* (Allen 1990: 584). Die *HAT* verduidelik die ikonoklas as iemand wat “tradisionele opvattinge en instellings [probeer] omvergooi” (Odendal, et al. 1979: 430). Dit is dus ’n doelbewuste aanval op die geloof en ideologie waaraan ’n gemeenskap waarde heg. Omdat ikonoklasme geskiedkundig as “die vernietiging van beelde” (ibid) lees, sien ek dit in die stripkuns as elemente wat openlik die waardes van ’n gemeenskap konfronteer. Die *Underground*-strippe van die sestigerjare in Amerika was ikonoklasties en kritici of ondersteuners het dit as sulks herken.

Subversief word deur die *HAT* omskryf as dit “wat die bestaande orde teëwerk; omverwerpend; ondermynend en rewolusionêr” (ibid: 1107). Volgens die *Oxford Dictionary* word dit hoofsaaklik in ’n politiese konteks gebruik, maar dit kan ook die *overturn, or overthrow [of] religion and morality* wees (Allen 1990: 1217). Daar is dus ’n duidelike ooreenkoms met ikonoklasme. Die verskil lê myns insiens in die aanbieding of voorkoms en oplaag van die strippe: die subversiewe strip sal ditself voordoen as iets anders, maar terselfdertyd die “bestaande orde” ondermyn. ’n Duidelike voorbeeld hiervan is die gruwelstrippe (*horror comics*) van die vyftigerjare wat op grond van die gewelddadige voorkoms onderdruk is. Destyds (tydens die ondersoeke) het niemand die inhoudelik politiese- en sosiale temas van hierdie strippe verdedig nie. Die populariteit van die gruwelstrippe het dit ’n wesenlike bedreiging vir die outoriteite van die dag gemaak. Die ikonoklastiese strip daarenteen was nog

altyd 'n marginale produk. Die een rede daarvoor is moontlik omdat dit uit die aard van die onderwerp ook die styl en narratiewe konvensies omverwerp. Stilisties is die ikonoklastiese strip dikwels 'n voorloper van sy tyd, soos *RAW*¹ en byvoorbeeld die meeste stripkuns van Robert Crumb (wat later in hierdie hoofstuk bespreek word). Die werk van die ikonoklas is meer openlik propagandisties as die van sy subversiewe ekwivalent. Dit beteken egter nie dat die kontroversiële strip noodwendig die een of die ander is nie. Dit hoef geen een van die twee te wees nie, maar dit kan ook beide wees. Alhoewel ek vir die doeleindes van ooreenkoms met *Bitterkomix* hoofsaaklik die ikonoklastiese tradisie in die stripkuns ondersoek, moet ek noodgedwonge ook na voorbeelde van die naasgeleë “subversiewe” strip verwys. Ek beplan vanselfsprekend nie om elke voorbeeld van kontroversie te bespreek nie. Ek hoop dat my keuses 'n oortuigende fondament sal lê vir bespreking van *Bitterkomix*.

2. 2. Die EC-veldtog

Selfs vandag nog word strippe gereeld en oorwegend as minderwaardige leesstof beskou. 'n Opskrif in *The Independent* (Engeland) wat uit so onlangs as 1989 dateer, waarsku sy lesers: *Traditional Novel in Danger as Teenagers turn to Comics* (Barker 1989: FA 115²). Martin Barker, Britse akademikus en skrywer, beskryf die algemene begrip van strippe as volg:

Comics have, since the start, been seen as at best a marginal, silly medium, suitable only for children, or, at worst, as a dangerous inciting medium, suitable for no one. It is hard to think of another medium whose very name is supposed to delineate its content.
(Barker 1984: 6)

Die geskiedenis van die kontroversiële in die stripkuns begin reeds in die laat 1900s met die *Penny Dreadfuls* in Engeland. Alhoewel die *Penny Dreadfuls* streng gesproke nie strippe was nie, merk Barker 'n sterk tematiese ooreenkoms tussen dit en byvoorbeeld die Amerikaanse

¹ *RAW* (1980 - 1991) was 'n onkonvensionele en progressiewe striptydskrif wat uit elf nommers onder redakteurskap van A. Spiegelman en F. Mouly bestaan het.

² *FA* (*Fantasy Advertiser*) het geen bladsynommers nie. Aanhalings uit hierdie tydskrifte sal met die titel en uitgawenommers aangedui word.



fig.41: 'n Voorbeeld van die vroeë *Action Comics*, 'n onafhanklike stripboek waarin Superman aanvanklik verskyn het.



fig.42: Neal Adams - tekening van Superman met sy skeppers, Jerry Siegel en Joe Shuster (1975).

EC-strippe³ van die vyftigerjare. Dit blyk dat die *Penny Dreadfuls* deur middel van fiktiewe verhale sosiale en politiese probleme van die tyd aangespreek het. Kinderprostitusie, diefstal deur hawelose armes, slawerny en Ierse republikeinsgesindes is van die aktuele onderwerpe wat destyds betrek is. In 1873 vernietig die Britse polisie die drukplate en publikasie kom tot 'n einde. Dit word gedoen om “jeugdige misdadigheid, geweld en korrupsie te voorkom” (Barker 1989: FA 115). Ek wil voorlopig nie hierop uitbrei nie, maar sal wel daarna terugverwys gedurende hierdie bespreking.

Barker beskou verder 'n essay deur George Orwell wat in die laat 1940s geskryf is as een van die eerste werklik kontroversiële stukke oor strippe. Orwell kritiseer die sosiale stand weergegee deur 'n sekere strip as 'n voortsetting van vooroorlogse⁴ waardes.

His essay is, to me, a model of a certain kind of left-wing elitism: expressing deep concern about the vulnerability of working class people to the influence of popular culture, but with little understanding of the forms of that culture (Barker 1989: 13).

'n Veel ernstiger aanval op die stripkuns word etlike jare ná Orwell se stuk deur ene Fredric Wertham in Amerika gemaak. Dit sou lei tot grootskaalse sensuur van strippe in Amerika, Engeland, Ierland, Kanada, Australië, Nieu-Seeland, Denemarke, Noorweë, Duitsland, Italië en Holland (ibid: 14).

Alhoewel die stripmedium in sy geheel deur die EC-veldtog geaffekteer is, was dit veral die stripboek wat ernstig deurgeloopt het. Laasgenoemde vind sy oorsprong in Amerika gedurende die dertigerjare en behaal aanvanklik geweldige sukses veral na die ontstaan van *Superman* en die sogenaamde *superhero*-strip. Die verskil tussen stripboeke en ander sindikaat-strippe lê in die aard van publikasie. Sindikaat-strippe moet die waardes van die grootskaalse media waarin dit verskyn, ondersteun. Die onafhanklike stripboek was 'n klein-formaat, selfstandige

³ Alhoewel EC (*Entertainment Comics*) sedert die mid-veertigerjare bestaan het, verwys ek in hierdie hoofstuk spesifiek na die gruwelstrippe wat vanaf 1950 tot 1954 deur William Gaines gepubliseer is.

⁴ Eerste Wêreldoorlog

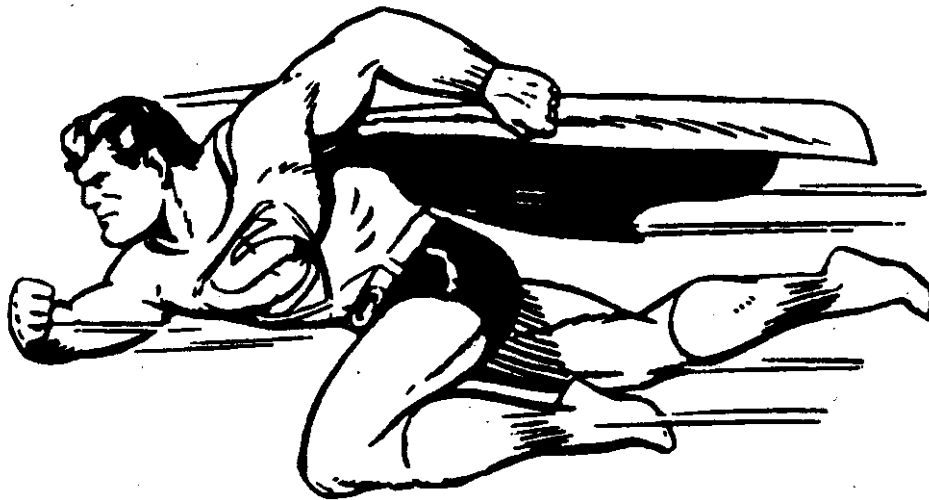


fig.43: Joe Shuster - die vroeë Superman van die veertigerjare.

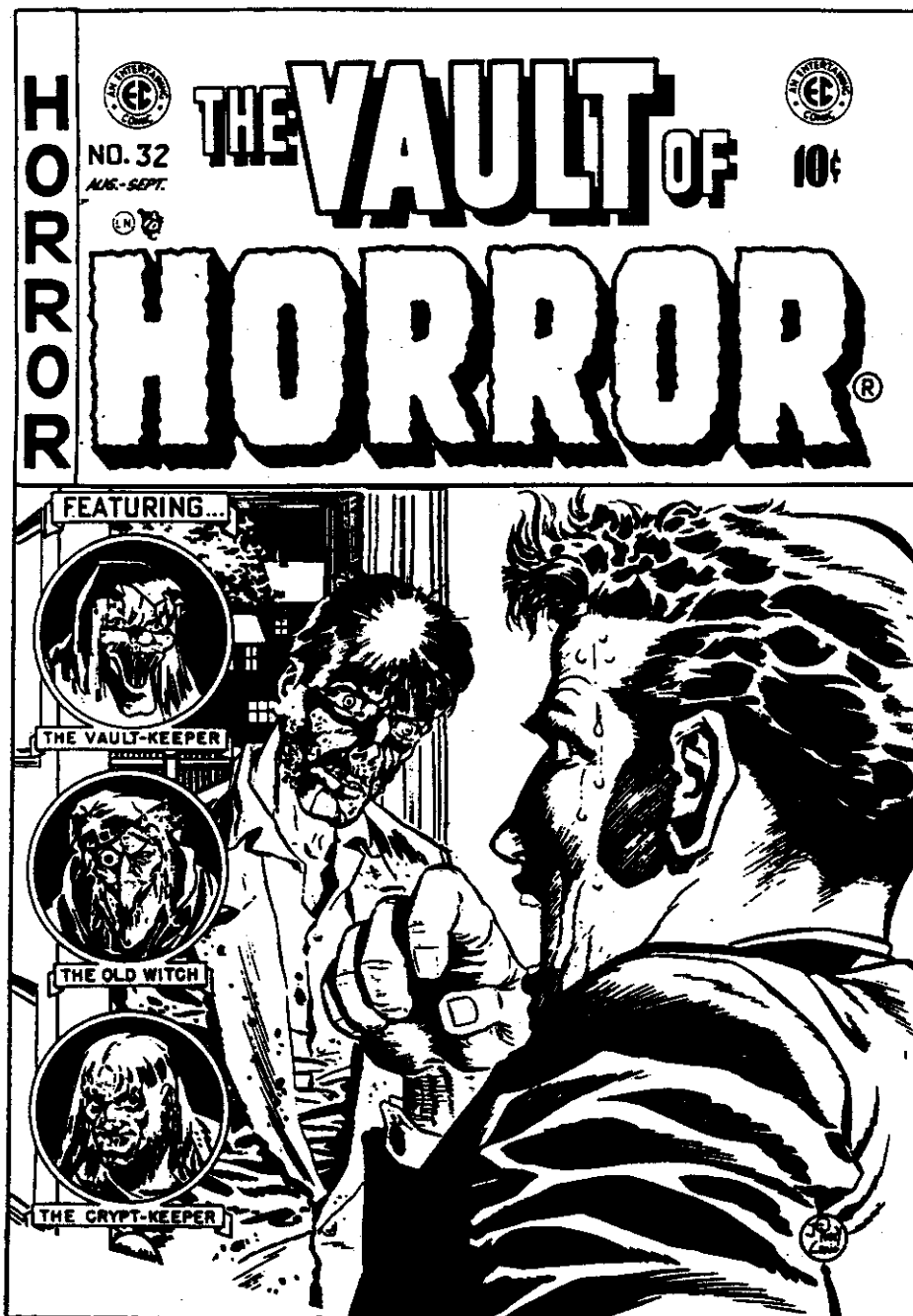


fig.44: Johnny Craig - buiteblad van *The Vault of Horror* 32 (1953).

sagteband-boekie (op goedkoop *newsprint*-papier gedruk) en was aanvanklik nie aan dieselfde sensuur onderhewig nie.

In 1949 sê Harry Wildenberg, stigter en eerste publiseerder van die stripboek:

I don't feel proud that I started comic books. If I had had an inkling of the harm they would do, I would never have gone through with the idea (Daniels 1971: 10)

Wildenberg sê dit na aanleiding van 'n onsuksesvolle aanval op stripboeke in dieselfde jaar. *EC* se gruwelstrippe sou eers in die daaropvolgende jaar die lig sien.

Die geskiedenis van die stripskandaal van die mid-1950s word baie goed gedokumenteer in meeste boeke wat oor die stripkuns handel. Ek sal slegs baie kortliks die aard van hierdie strippe en daaropvolgende reaksie hier opsom.

EC het in verskeie opsigte van die algemene strominge in die stripkuns van 1950 verskil. 'n *EC*-stripboek het bestaan uit "kort stories" en sou nooit dieselfde karakter (soos *Superman*) herhaal nie. Die *hero* was onontbeerlik vir die gewone publiseerder wat gevolglik sekere klaarblyklike formules moes volg:

... the presence of a continuing hero absolutely demanded that the forces of evil would go down in defeat, since any other conclusion would have ended the series for good. Thus, suspense, one of the most important of plot considerations, was seriously dampened in order to maintain a commercially successful publication, ... (ibid: 63).

Anders as met die superhero-tema sou *EC* sy stories baseer op die tipe kortverhaal kenmerkend van byvoorbeeld Edgar Allan Poe, Ambrose Bierce, H.P. Lovecraft en Ray Bradbury. Soortgelyk aan ander *pulp*-uitgewers van die tyd, het *EC* in sekere genres gespesialiseer. Dit sou wetenskapfiksie- en misdaad-strippe insluit, maar vir *EC* was die beste verkopers ongetwyfeld die gruwel-stripboeke. Die realisties-eksplisiete visuele tonele in hierdie strippe

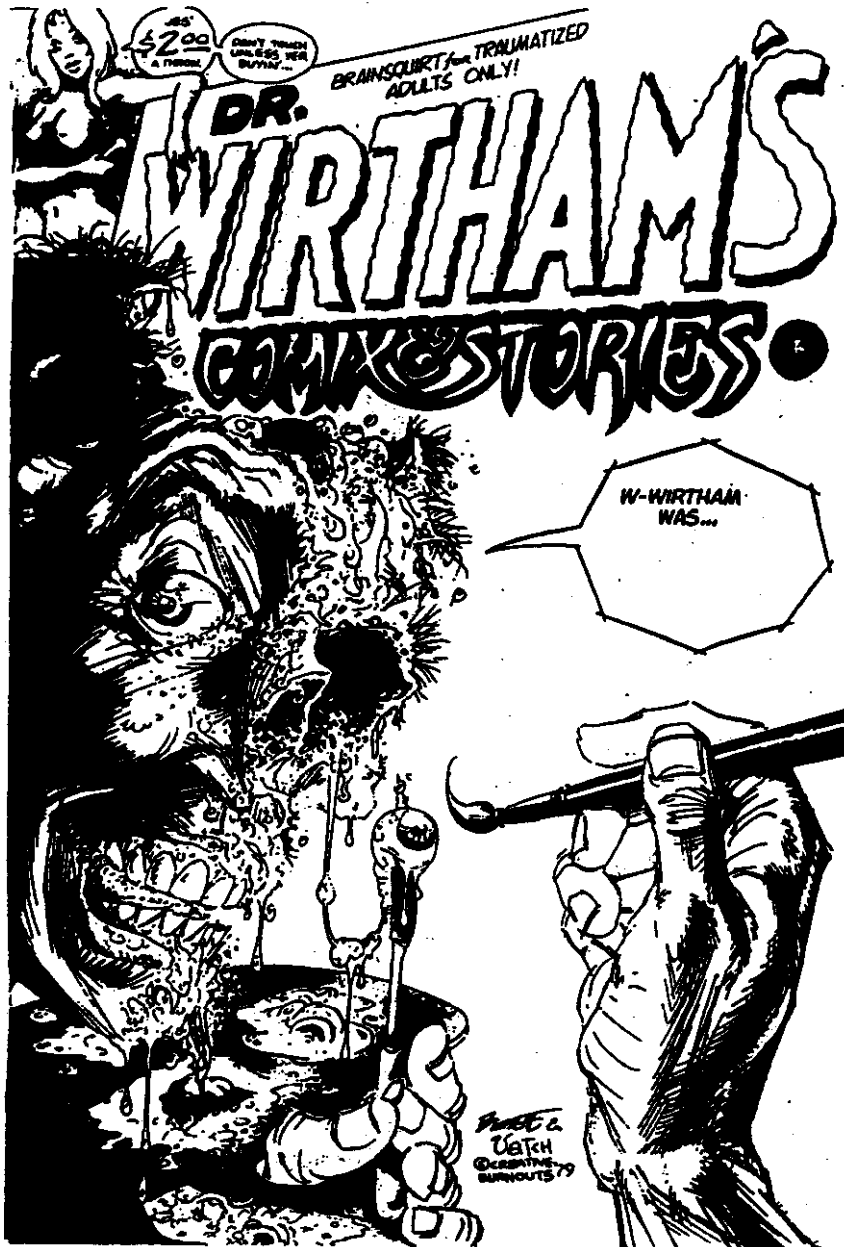


fig.45: Steve Bissette en Rick Veitch - buiteblad van *Dr. Wirtham's Comix and Stories* (1979). 'n Parodie op die gruwelstrippe van die vyftigerjare met spesifieke verwysing na Frederic Wertham.



fig.46: Reed Crandall - uit "For Cryin' out Loud!" in *Shock Suspenstories 15* (1954). 'n Voorbeeld van die uitbeelding van eksplisiete geweld in *EC*.

het weldra op grootskaalse protes uitgeloop. Veral die volgende vyf titels is aanvanklik onder die aandag van sowel die Amerikaanse as die Britse gemeenskappe gebring: *A Haunt of Fear*, *Crypt of Terror*, *Vault of Horror*, *Shock Suspensstories* en *Crime Suspensstories*.

Die aanval op hierdie tipe strip het op 'n ongeleë tyd gekom. 1954 is gekenmerk deur die heksejagte van Senator Joseph McCarthy en is die tyd waarin jeugmisdaad onder die soeklig geplaas is. Strippe sou as een van die sondebokke gebrandmerk word. Aangevuur deur die sensasionele boek van Frederic Wertham, *Seduction of the Innocent* (1954), is 'n veelbesproke "verhoor" gereël, een wat later as die *Kefauver Hearings* bekend sou staan. Met die uitsondering van William Gaines⁵ het niemand die strippe verdedig nie.

The lack of opposition to the campaign is quite amazing, and I find it hard to think of a historical parallel (Barker 1984: 9).

Die geldigheid van Wertham se werk word vandag ernstig bevraagteken. Sy argumente en gevolgtrekkings is dikwels naief, en dit is verstommend dat sy werk hoegenaamd destyds 'n ingrypende invloed gehad het.

For instance, he cited the case of a lad who offered to break his sister's arm, and concluded: 'This is not the kind of thing that boys used to tell their sisters. To break people's arms, or to threaten to do so, is one of the comic book devices.' This unlikely assertion exemplifies Wertham's technique, which rarely offered concrete proof concerning the allegedly deleterious effect of comic books (Daniels 1971: 85).

Vir argumentsonthalwe sou Wertham ook dikwels *panels* buite die konteks van 'n spesifieke strip isoleer. Dit skep meestal 'n verwarrende beeld wat die leser van *Seduction of the Innocent* nie sal besef tensy hy/sy die betrokke strip self lees nie. Daniels beskou die boek as onbeskaamd sensasioneel. Die ongeleë tyd het die verskyning daarvan egter 'n onvermydelike sukses gemaak.

⁵ Gaines, eienaar van *EC*, het op 21 April 1954 as vrywillige getuie voor die komitee verskyn.

HE KICKS TO STAY UP, BUT YOU ARE HEAVIER AND YOU PRESS HIM UNDER!

IT REMINDS YOU OF SOMETHING...AND YOU PRESS HIM UNDER!

LIKE DUNKING, WHEN YOU WENT SWIMMING! YOU PRESS HIM UNDER!

YES... YES... LIKE DUNKING AT THE SWIMMING HOLE... YOU DUNK...DUNK...DUNK...



HIS HANDS HAVE STOPPED CLAWING AT THE AIR... HIS FEET HAVE STOPPED THRASHING...

...BLOOD AND BUBBLES ARE COMING TO THE SURFACE AND THE MAN YOU ARE HOLDING RELAXES!

IT SEEMS LIKE HOURS HAVE GONE BY! THE BUBBLES ARE BARELY TRICKLING UP AND ALL IS STILL!



fig.47: Harvey Kurtzman - 'n Voorbeeld van sy uitstekende werk vir EC.

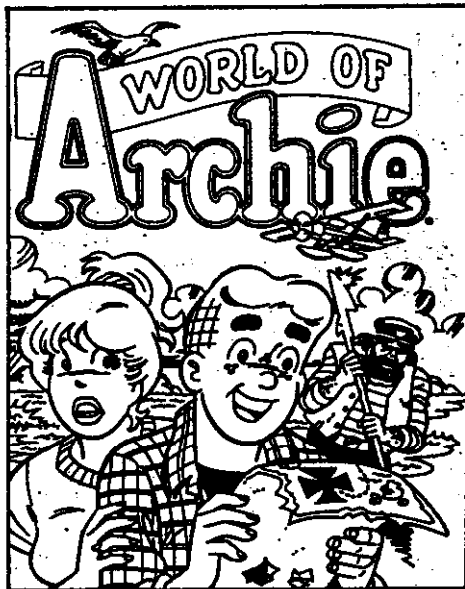
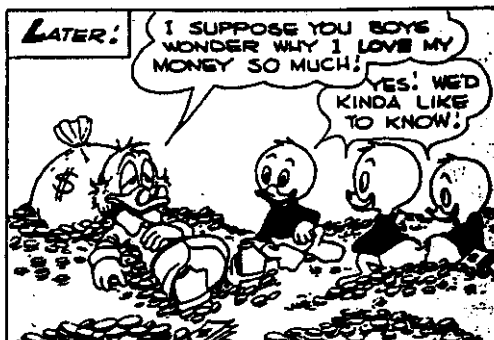


fig.48: John Goldwater se Archie.

fig.49: Walt Disney - uit Donald Duck. Stripkunstenaars vir Disney het nooit erkenning vir hul werk ontvang nie.



Wertham's basic charge was that comic books led children to crimes of lust, violence and anarchy ... Every art form is always expressing these concepts, for it is a duty as well as a curse. When we call these concepts by their respectable titles of 'love', 'death' and 'freedom', we recognize their true significance as our most meaningful triad of spiritual mysteries. The comics made the fatal error of expressing these dreams openly in an oppressive atmosphere where the established opinion-makers favoured [contemporary ideology] (ibid: 86).

Gedurende die *Kefauver Hearings* is Gaines op 'n punt gevra of hy van mening is dat 'n sekere omslag “goeie smaak” openbaar. Die vraag (volgens Daniels *the most widely reported exchange with Gaines* [ibid]) is beduidend vir die aard van die ondersoek: nêrens het Gaines teoreties die wet oortree nie, maar Kefauver en sy bondgenote was onder die indruk dat hulle 'n saak teen hom het op grond van húl waardebeplanning van presies wat “goeie smaak” veronderstel was om te wees. Hoe dit ook al sy, na afloop van die eerste “besprekinge” het die stripindustrie vinnig gereageer om wetgewing teen stripboeke te voorkom. 'n *Comic Code Authority* is bymekaargestel deur die groter publiseerders (wat Walt Disney en John Goldwater⁶ nie uitgesluit het nie), en slegs stripboeke met húl stempel op die omslag sou grootskaals versprei en te koop aangebied word. Die besluite van hierdie *Authority* het soveel beperkinge op die stripverhaal geplaas dat meer as dertig onafhanklike publiseerders in Amerika bankrot sou speel. Dit sluit publiseerders van *superhero*- en avontuurstrippe in. Die gevolg was geweldig nadelig vir die stripmedium:

... these moves occurred during a period when the comics were just achieving new heights of sophistication in concept and execution, especially through the efforts of the EC line. The result was a setback for the art of comics, which was forced into essentially infantile patterns when its potential for maturity had only begun to be explored (ibid: 83).

⁶ Goldwater was die dryfveer agter hierdie organisasie en eienaar van *Archie, the perennial champion of tasteless conformity* (Daniels 1971: 85).

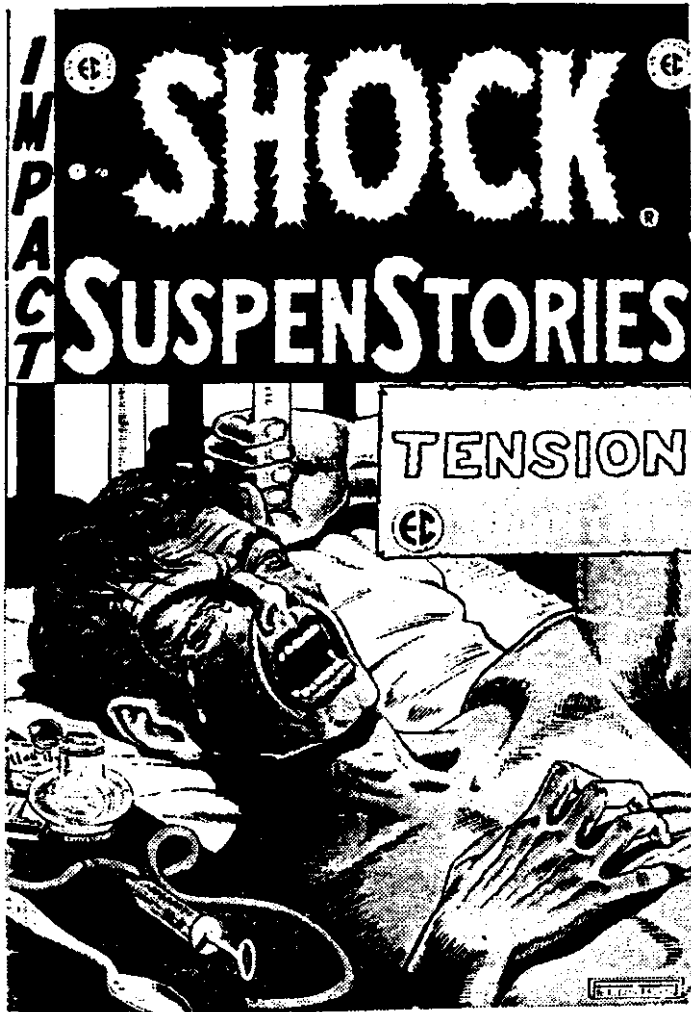


fig.50: Alfred Feldstein - buiteblad van *Shock Suspensstories* 12 (1952).



Copyright © William M. Gaines, 1983

fig.51: Jack Kamen - die slottoneel van "The Orphan" in *The Haunt of Fear* 1 (1954).

Volgens Barker word daar gedurende die *Kefauver Hearings* vyftien keer na een spesifieke strip, *The Orphan*⁷, verwys (Barker 1989: FA 115). Geen ander strip geniet soveel aandag nie. 'n Nadere betragting deur Barker werp lig op die werklike sosiale en politiese implikasies van hierdie stripverhaal. In teenstelling met baie van die ander EC-strippe toon *The Orphan* geen openlike geweld nie (sien bylae 1).

Die storie handel oor 'n elf-jarige meisie (Lucy) wat in ongelukkige omstandighede saam met haar ouers woon. Haar vader is 'n gewelddadige alkoholis en haar moeder het haar duidelik nie lief nie. Ten slotte skiet sy haar pa dood, en oortuig die polisie dat haar ma en dié se minnaar verantwoordelik was. Laasgenoemdes sterf albei op die "elektriese stoel" en die jong meisie gaan woon dolgelukkig by haar vriendelike tante.

Stilisties is *The Orphan* baie verleidelik. Die tipe realisme herinner aan advertensie-illustrasies van die vyftigerjare. 'n Omvangryke gehoor sou dus daarmee kon identifiseer. Verder onthul die strip deur middel van 'n ingewikkelde verhaalstruktuur en kinematografiese manipulasie die werklike moordenaar eers in die heel laaste *panel*. Die leser word dus amper "verplig" om die stripverhaal klaar te lees. Barker beskou *The Orphan* as een van die bestes in die gruwelstrip-tradisie van die vyftigerjare. Die kritiek op hierdie strip is volgens hom *an indirect acknowledgement and compliment to its subversive potential* (Barker 1984: 159).

The very extent of the misreading becomes evidence for my case that this one is central to a whole conflict - between an unquestioning ideology of childhood, and the right to question. What it reveals is that the preconception which Lucy throws into doubt is one that is too dear to too many people to allow self-conscious scrutiny (ibid: 160).

Volgens Barker handel die strip dus oor die ideologie van kinderjare (*childhood*). Die karakter Lucy skep simpatie by die leser as 'n beeld van kinderlikheid: sy is emosioneel, hulpeloos en

⁷ *The Orphan* het in 1954 in *The Haunt of Fear 1* verskyn. Dit is geskryf deur Ray Bradbury en geïllustreer deur Jack Kamen.

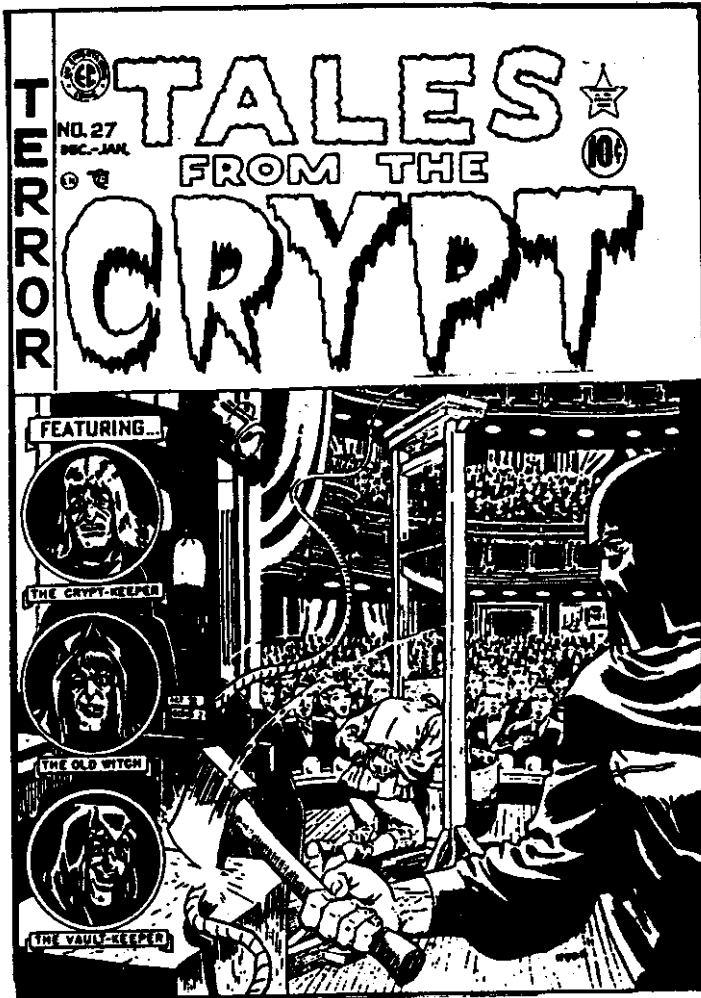


fig.52: Wallace Wood - buiteblad van *Tales from the Crypt* 27 (1953).



fig.53: George Evans - nog 'n geweldadige toneel uit *EC*.



fig.54: Jack Davis - uit *The Crypt of Terror*

benodig sekuriteit en liefde. Aan die einde van die verhaal manipuleer sy haar omstandighede en vernietig die leser se “beeld”. Sy ondermyn dus die ideologie van kinderjare asook die sogenaamde *American Dream* van die tyd.

What is revealed by the hostility of our commonsense critics is not the badness of the tale, but its very success in raising a minute question about one of the most deeply ideological institutions of our society: the home (ibid 169).

Ek wil tans nie die veeldelige kritiek op *The Orphan* bespreek nie, maar beoog om dit wel in samehang met een van my eie strippe in die volgende hoofstuk te doen. Verdere kritiek op die *EC*-publikasies was dikwels ongegrond. Wertham val ’n uitgawe van *Shock Suspensories* as rassisties aan omdat neerhalende uitdrukkings in een stripverhaal gebruik word. Binne die konteks van die verhaal word dit egter doelbewus só gebruik om die teenoorgestelde te bewerkstellig. *Shock Suspensories* was, soos die *Penny Dreadfuls*, sosio-politiese strippe wat byvoorbeeld amptelike korrupsie, massa-geweld, rassisme, anti-semitisme, McCarthyisme en geheime organisasies soos die *KKK* gekritiseer het. Alhoewel ek geen definitiewe bewyse kon vind dat hierdie publikasie op grond van politieke druk gestaak is nie, is dit vandag algemeen bekend dat meeste kunsvorme noukeurige ondersoek in Amerika gedurende die vyftigerjare ondergaan het. Die moontlikheid is dus nie uitgesluit nie. Maar dit is waarskynlik eerder aan die paranoia van die tyd te danke dat stripkuns as ’n kreatiewe medium feitlik vir ’n hele dekade tot stilstand gekom het.

2.3. *Underground*

Wat vandag bekend staan as die *Underground*-strippe van die sestigerjare in Amerika, is myns insiens die suiwerste voorbeeld van die ikonoklastiese strip. Nie slegs het hierdie strippe alle konvensionele waardes van die kerk, regering en gemeenskap aangeval nie, maar ook die tradisionele *diagramming* en styl van die kunsvorm bevraagteken. Die belangrikste aspek van die parallel wat *Underground*-strippe met die kontrarevolusie van die tyd gedeel het, was egter dat die strippe nie vir kinders gemaak is nie. Alhoewel strippe vandag nog hoofsaaklik as

“kinderlektuur” beskou word, was hierdie deurbraak ’n baie gewigtige vooruitgang vir die stripkuns. Verskeie kritici beskou die *Underground*-strippe huidiglik as ’n goeie weergawe van die wesenlike aard van die kontrakultuur in die sestigerjare. Saam met sy “volwassewording”, word stripkuns gevolglik onder die aandag van ernstige lesers gebring.

Volgens die *Oxford Dictionary* beteken *Underground* in bogenoemde konteks *secret group or activity, especially aiming at subversion* (Allen 1990: 1331). Ek dink nie die *Underground*-strippe van die sestigerjare sluit altyd getrou by hierdie definisie aan nie. Die stripkunstenaars het byvoorbeeld hulle werk onderteken en dus verantwoordelikheid daarvoor geneem, en die stripboeke is deur uitgewers gepubliseer wat selfs vandag nog aktief is. Op die omslae is duidelik aangedui dat die strippe slegs vir volwassenes geskik is. Iemand wat so ’n stripboek sou lees, het met ander woorde geweet waaroor dit handel en wat om te verwag. Daar was voorvalle waar protes aangeteken is, en enkele gevalle van stripboeke waarop ’n verbod (in sekere state) geplaas is, maar nie een keer is ’n *Underground*-stripkunstenaar in daardie jare vervolg en skuldig bevind deur ’n hof nie. Die einde van hierdie tydperk het aangebreek met ’n besluit deur die Amerikaanse Hooggeregshof in Junie 1973 om plaaslike gemeenskappe self obseniteit te laat definieer (Garriock 1978: 113). Dit het tot gevolg gehad dat *Underground*-strippe slegs in sekere (gespesialiseerde) winkels of hoegenaamd geensins beskikbaar sou wees nie. Soos met die *EC*-veldtog is dit weer eens die industrie en “besorgde ouers” wat ingryp. In teenstelling met die *EC*-veldtog het dit egter nie ’n radikale verandering vir die stripkuns teweeggebring nie, want hierdie tipe publikasie was nog steeds vryelik in stede en by universiteite beskikbaar.

Een verdere aspek wat betrekking het op die ikonoklastiese aard van die *Underground*-strippe, is natuurlik die oplaag. Dit was relatief klein (vyfduisend is elk van *ZAP* 0 en 1⁸ gedruk in 1967), maar die impak as kulturele fenomeen was groot. Die stripboeke is saam met populêre musiek en plakkate van die tyd versprei, en nie deur die tradisionele kanale nie. Vandag is *ZAP* 0 en 1 reeds veertien keer herdruk en word as ’n *best seller* in die *Underground*-stripindustrie

⁸ *ZAP* is Robert Crumb se eerste belangrike publikasie. Dit word ook gekenmerk as die aanvang van die *Underground*-strip in die Sestigerjare.



fig.56: Robert Crumb - buiteblad van Zap 1 (1967).



fig.57: Stripkunstenaar onbekend - uit John Dillinger in A Hasty Exit (circa 1935). Hierdie strippe is vandag versamelaarsstukke en besonders skaars, selfs in Amerika.

beskou. Dit beteken dat 120 000 kopieë oor dertig jaar verkoop het (Groth 1995: 66). Vergelykenderwyse met populêre strippe en selfs publikasies soos *Maus*, bly dit egter marginaal.

Die *Underground*-strippe wat wel die *Oxford Dictionary* se definisie onderskryf, dateer uit die twintig- en dertigerjare in Amerika. Die sogenaamde *eight-pagers* is anoniem geskep en versprei. Nie slegs het hierdie strippe altyd eksplisiete seks uitgebeeld nie, maar ook gereeld outoriteite en ander instellings van die dag ondermyn.

Indeed, it is possible that these hot items have been thought to represent the depths of depravity not only because of their concentration on sex but because of their sociological and revolutionary implications. These implications, humanistic and anti-authoritarian, make some of the eight-pagers the obvious but unacknowledged predecessors of today's underground press (Daniels 1971: 166).

'n Tipiese *eight-pager* van die dertigerjare heet *John Dillinger in A Hasty Exit*. Dillinger, bekende bankrower tydens die depressie van die dertigerjare, word hier as die viriele protagonis uitgebeeld⁹. Hy kom af op twee vrouens wat langs die pad staan by 'n stukkende kar. Dillinger bied sy gesteelde kar vir hul geselskap aan. 'n Polisieman (Tracy) daag terselfdertyd op, maar word deur een van die vrouens ontwapen. Na afloop van 'n eksplisiete sekstoneel tussen die vier mense, bel Tracy die polisiekantoor en sê dat Dillinger ontsnap het na Mexiko.

Die storie se eenvoud is misleidend. Eerstens word die stereotipe van die vrou as slagoffer ondermyn:

Dillinger is presented as attractive to women, but the two girls in this piece are far from naive, and they are attracted by his infamy, rather than merely tolerant of it (ibid: 167).

⁹ Die uitbeelding van Dillinger as "seksmaniak" is nie bloot toevallig nie:

When he had to go a day "without it", he once confided to a fellow prisoner, he felt as if there were an ironband around his head, "squeezing" his brains out (Loudersback 1969: 126).



fig.58: John Dillinger in 1933.

Tweedens word die gereg as korrup uitgebeeld:

The law's incompetence is demonstrated when Evelyn disarms its representative, and its corruption is shown in the last panel where Tracy and Dillinger have discarded their social roles as aggressive antagonists and formed a camaraderie born of similar desires (ibid: 167).

Die strip beeld derdens vir Dillinger as 'n held uit. 'n Paar maande voordat hy doodgeskiet is in 1934, was daar in werklikheid 'n *Dillinger-fan club*, its members busy writing poems celebrating his deeds (Louderback. 1969: 146). Sy populariteit was 'n groot probleem vir die outoriteite van die dag. Selfs die president van Amerika het die saak in 'n publieke toespraak aangespreek:

"Law enforcement and gangster extermination", said Franklin D. Roosevelt, "cannot be made completely effective while a substantial part of the public looks with tolerance upon known criminals, or applauds efforts to romanticize crime" (ibid: 150).

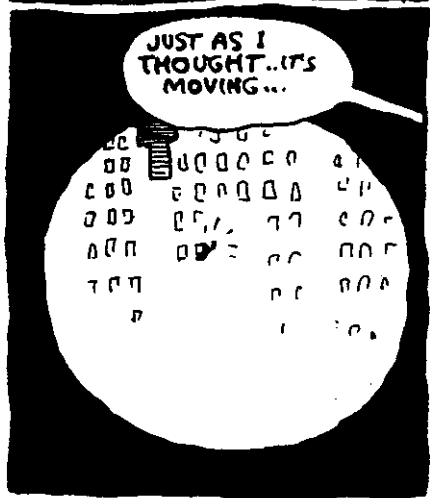
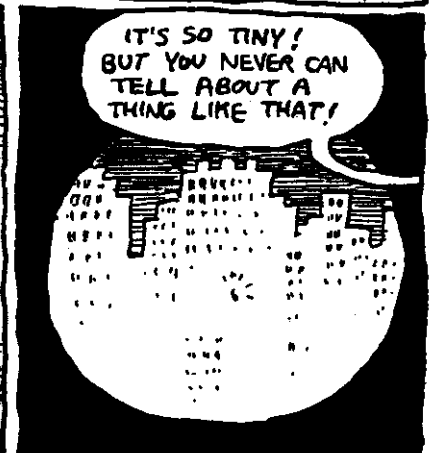
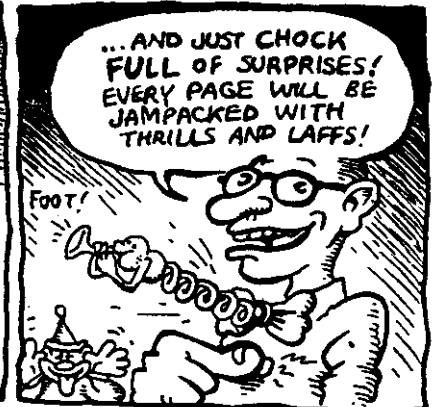
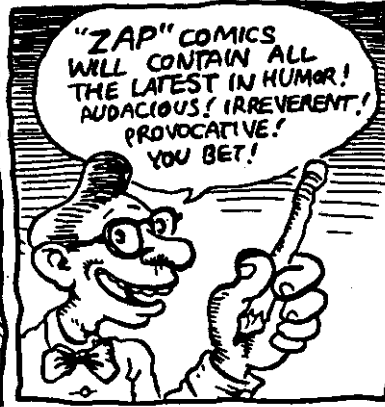
Die strip kan dus in die ware sin van die woord as *Underground* beskou word. Die vierde en belangrikste aspek van *A Hasty Exit* is egter die verband tussen Tracy se korrupte optrede en die rol van seks:

[His] devotion to duty is undermined not by force but by passion (Daniels 1971: 168).

Die seksuele tema is dus die rewolusionêre aspek van die strip. In 'n artikel oor die seksueel-eksplisiete werk van 'n latere *Underground*-stripkunstenaar, sê Bob Levin:

All "successful" societies are sexually oppressive. In 1984, Big Brother must destroy Winston and Julia because they are sexually free. If the Party can control sex, it can

**MR. SKETCHUM
IS AT IT AGAIN!**



© OCTOBER 1967 - R. CAVING

fig.59: Robert Crumb - uit Zap 0 (1967).

control everything. Man is left in a state of constant hunger. We can't get as much as we want, and we're not supposed to. We're left chronically deprived (Levin 1995: 106).

Die uitbeelding van eksplisiete seks en seksuele bevryding kan dus as subversief beskou word, veral waar dit as ongemagtig beskou word.

2.3.1. Crumb en Wilson

Soos reeds genoem, is die *Underground*-strippe van die sestigerjare in teenstelling tot die anonimiteit van die *eight-pagers* en hul skeppers, deur baie spesifieke en prominente stripkunstenaars gelei. Alhoewel dit belangrike kunstenaars soos Harvey Kurtzman, Art Spiegelman en Kim Deitch insluit, wil ek vir die doeleindes van hierdie verhandeling my slegs by twee van die mees kontroversiële figure bepaal.

Robert Crumb word in baie opsigte as die belangrikste eksponent van die *Underground*-stripkuns beskou. Sy eerste twee selfstandige publikasies, *ZAP 0* en *1* (1967), het politieke en sosiale aangeleenthede soos diensplig en oorlog in Viëtnam, onderdrukte minderheidsgroepe, die kwessie van dwelms, seksuele vryheid, die opkoms van feminismes, en sowel 'n algemene verset en wantroue teen die regering as teen akademiese instansies, aangespreek. Met geringe uitsonderings word hierdie kwessies nooit didakties benader nie. Dikwels word hierdie kwessies ook nie direk aangespreek nie, maar vorm eerder deel uit van byvoorbeeld 'n surrealistiese opeenvolging van panele. Crumb lewer weinig antwoorde en vereis gereeld 'n noukeurige studie van sy leser.

...he remains an elusive subject for interviewers, reluctant to discuss his work or its implications. The same elusiveness infuses his stories, which gain much of their humor from the manner in which they teeter on the brink of a distinct and possibly even profound significance, only to retreat into obscurity or nonsense at the moment when revelation seems at hand (Daniels 1971: 170).

Keep on Truckin'...

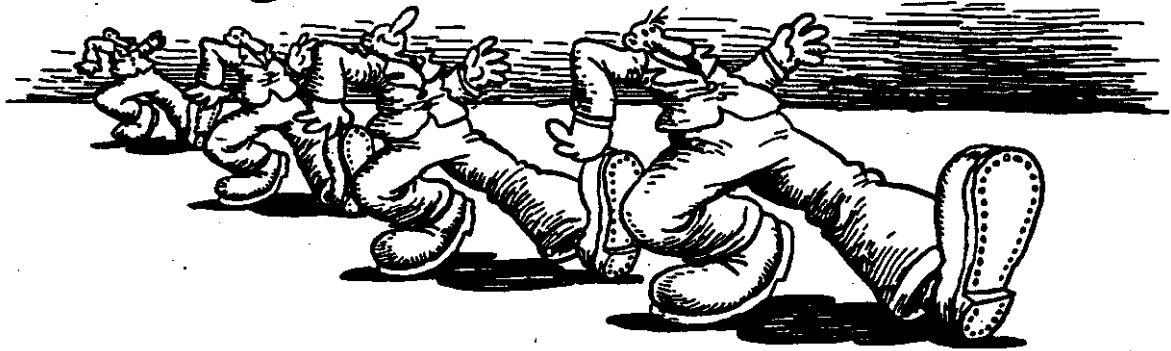


fig.60: Robert Crumb - uit *Zap 1* (1967). 'n Voorbeeld van Crumb se *cuteness curse*. Paddy Bouma verwys na sy vroeë figure as *Goofy-humans*.



fig.61: S. Clay Wilson - uit "Wanda and Tillie" in *Zap 6* (1973).

Die populariteit van sy werk uit hierdie vroeë periode was nie slegs as gevolg van die gebruik van aktuele twispunte en aangeleenthede nie. Hy is 'n natuurlike meester van die medium (sonder enige formele opleiding) en sy *diagramming* vergelyk met dié van die heel beste stripkunstenaars tot op hede. Op 'n stilistiese vlak beskou Spiegelman Crumb se toe-eiening van die *funny-animals*-idioom as een van die redes hoekom sy strippe suksesvol was in die sestigerjare:

For one thing, he's been around long enough for me to be able to say "historically", he was the great synthesizer of cartoon styles. He's a person who was able to rescue the rich motherlode of the cartoon idiom and bring it back to life rather than let it remain a discarded style. That was a very, very important thing to do at the time. Comics' styles were moving more and more toward this Gerald McBoing-Boing sterility. And it was a shock just seeing crosshatching again (Groth 1995: 138).

Crumb verwys self daarna in die omstrede biografiese film *Crumb*¹⁰ as sy *cuteness curse*. Laasgenoemde word egter heeltemal ondermyn deur veral die eksplisiete en soms "onaanvaarbare" uitbeelding van seks. Dit geskied vir die eerste keer in *ZAP 2* (1968) en word toegeskryf aan die bydrae van S. Clay Wilson.

Once [Wilson's] portfolio opened, everyone got in the act (Levin 1995: 108).

Voordat ek Robert Crumb verder bespreek, wil ek dus vlugtig na die vroeë stripwerk van Wilson kyk. Naas Crumb is hy een van die belangrikste stripkunstenaars van die *Underground*-rewolusie in die sestigerjare. Die bestek van sy temas word beperk tot die eksplisiete uitbeelding van seks en geweld (dikwels in samehang), kru taalgebruik en 'n algemene minagting vir die sosiale norm. Sy hoofkarakters is gewoonlik misdadigers of gewelddadige sielsiekes. Die aansienlike vakmanskap waarmee Wilson hierdie sosiale randfigure en hul gedrag uitbeeld, sorg vir 'n ontstellende en dikwels afstootlike eindresultaat. Tipies van die ikonoklastiese tradisie daag hy dus die konvensies van smaak en oordeel uit. Soos met Crumb

¹⁰ *Crumb* is 'n dokumentêre film wat deur Terry Zwigoff geredigeer is en in 1994 verskyn het.



fig.62: S. Clay Wilson - uit Zap 3 (1968).

is daar weinig voor-die-hand-liggende verklaring vir die werk. Daniels lê die betekenis van die problematiese onderwerp as volg uit:

The indignities which Wilson gleefully inflicts on his protagonists are so incredible that they actually do become jokes; it is because they are intolerable that they are absurd, and thus, in the last analysis, they are funny. The technique of exaggerating and exposing morbid fears is one which Wilson's comics have developed to the point where their crudity becomes cathartic (Daniels 1971: 172).

In 'n onderhoud met 'n (anonieme) akademikus van die Universiteit van Pennsylvania, adresseer Levin die kwessie van smaak:

The problem is there's no way to judge work like this. America is so Puritanical, so fucked-up sexually, you can't get an honest angle on it. The creators of each era try to expand the boundaries of the acceptable and the authorities try to shrink them. Those of us in the middle benefit from any ground that's gained. For this to occur, the work must shock: new words; new pictures; new combinations (Levin 1995: 105).

Anders as met Crumb, het Wilson se werk oor die afgelope dertig jaar min verander. Dit is myns insiens die mees problematiese aspek van sy stripkuns. Ruth Delhi, 'n psigoterapeut van beroep, beskryf dit as volg:

I imagine his particular insight into life came early, probably in adolescence. It's interesting and arresting, but it doesn't seem to have changed much in thirty years. He recognizes all the pretensions and hypocrisies and lunacies of contemporary life, but he probably doesn't recognize how he's been trapped by them. He remains in a world that is absolutely polarized (ibid: 106).



fig.63: S. Clay Wilson - "Come Fix" in Zap 3 (1968).



fig.64: Robert Crumb - uit "The Confessions of R. Crumb" in The People's Comics (1972) 'n Voorbeeld

Wilson se stripkuns, alhoewel invloedryk en aktueel op sy dag, spreek slegs enkele aspekte van 'n uitgebreide spektrum aan. Ten spyte daarvan, verduidelik Levin die “moeilike” aard van sy werk as volg:

He offers, as George Orwell said, reviewing Salvador Dali's autobiography, “a direct unmistakable assault on sanity and decency.” Perhaps, in Wilson's outlook, as in Dali's, “the bedrock decency of a human being does not exist”; but, as Orwell tells us, one should be able “to admit that what is morally degraded can be aesthetically right” and that we ought not require all artists to “pat [us] on the back and tell [us] that thought is unnecessary.’ And though Orwell didn't say so, we also ought not surrender authority for defining the sane and decent without retaining the rights to frequent scrutiny and amendment (ibid: 107).

Bogenoemde geld ook vir heelwat van Crumb se omstrede stripkuns. Crumb word egter meer as Wilson deur kritici aangeval; deels omdat sy werk meer veelsydig is, deels omdat dit bedrieglik in sy eenvoud is en merendeels omdat Crumb 'n veel groter stripkunstenaar is.

2. 3. 2. Die Outobiografiese Strip

In die uitgebreide onderhoud wat Groth met Spiegelman in 1995 voer, sê laasgenoemde dat Crumb van die staanspoor af 'n outobiografiese stripkunstenaar was. Sy uitbeelding van die sosio-politiese bevryding van die sestigerjare gaan dikwels gepaard met homself as karakter binne daardie konteks. Vanselfsprekend kan ander karakters ook aan hom toegeskryf word, maar nie een het die vitaliteit van Crumb as stripfiguur nie. Alhoewel dit na 'n algemene gebruik in veral die letterkunde mag klink¹¹, was dit tot op daardie stadium baie ongewoon in die stripkuns. Na afloop van die “bevryding” van die sestigerjare moes heelwat *Underground*-stripkunstenaars hul doelstellings ondersoek of heroorweeg. Crumb sou dit doen deur middel van 'n kritiese selfbetragting. Die aard van hierdie ondersoek was (en is vandag nog)

¹¹ Spiegelman haal Marguerite Yourcenar aan om dit te verduidelik:

“The only way for art to happen is to have the confluence of personal and social history, personal and political history, and anything else is too thin.” (aangehaal in Groth 1995: 76)

R. CRUMB'S DIATRIBE ON MODERN MUSIC:

WHERE HAS IT GONE, ALL THE BEAUTIFUL MUSIC OF OUR GRANDPARENTS?



IT DIED WITH THEM... THAT'S WHERE IT WENT...



fig.65: Robert Crumb - uit "Where has it Gone, all the Beautiful Music of our Grandparents?" in *Weirdo* 14 (1985).

hiperpersoonlik en baie onthullend. Maar dit is ook asof die stripmedium sigself verleen tot hierdie tipe van selfanalise:

Comics are a highly charged medium, delivering densely concentrated information in relatively few words and simplified code-images. It seems to me that this is a model of how the brain formulates thoughts and remembers. We think in cartoons (Nakazawa 1988: xi).

Spiegelman beskou dit as verrassend dat die outobiografiese strip eers in die mid-tagtigerjare 'n belangrike "genre" geword het. Weer eens word Crumb as die prominentste en gewigtigste eksponent van hierdie tipe stripkuns beskou. In 'n essay oor speurderfiksie, skryf Todorov die volgende van genre:

One might say that every good book establishes the existence of two genres, the reality of two norms: that of the genre it transgresses, which dominated the preceding literature and that of the genre it creates (Todorov 1985: 158; 159).

In die geval van Crumb sou ek dit egter nie tot 'n enkele werk reduceer nie. Omdat sy stripwerk dikwels in verskillende strippublikasies verskyn en feitlik nooit twaalf bladsye per storie oorskry nie, is dit moeilik om in hierdie geval spesifiek te wees. Dat hy die kern vorm van beide "genres" is te danke aan sowel tegniese as inhoudelike aspekte van sy werk. Voordat ek dit aan die hand van twee voorbeelde bespreek, wil ek vlugtig na die ikonoklastiese aard van die outobiografiese strip kyk.

McCloud beskou Crumb as die *most prominent example of an Iconoclast* (aangehaal in Harvey 1995: 69). Dit is omdat sy werk tematies binne 'n sosiale konteks geskied wat hy sterk kritiseer.

The Iconoclast looks for meaning and direction. That makes him the enemy of the Status Quo (ibid).

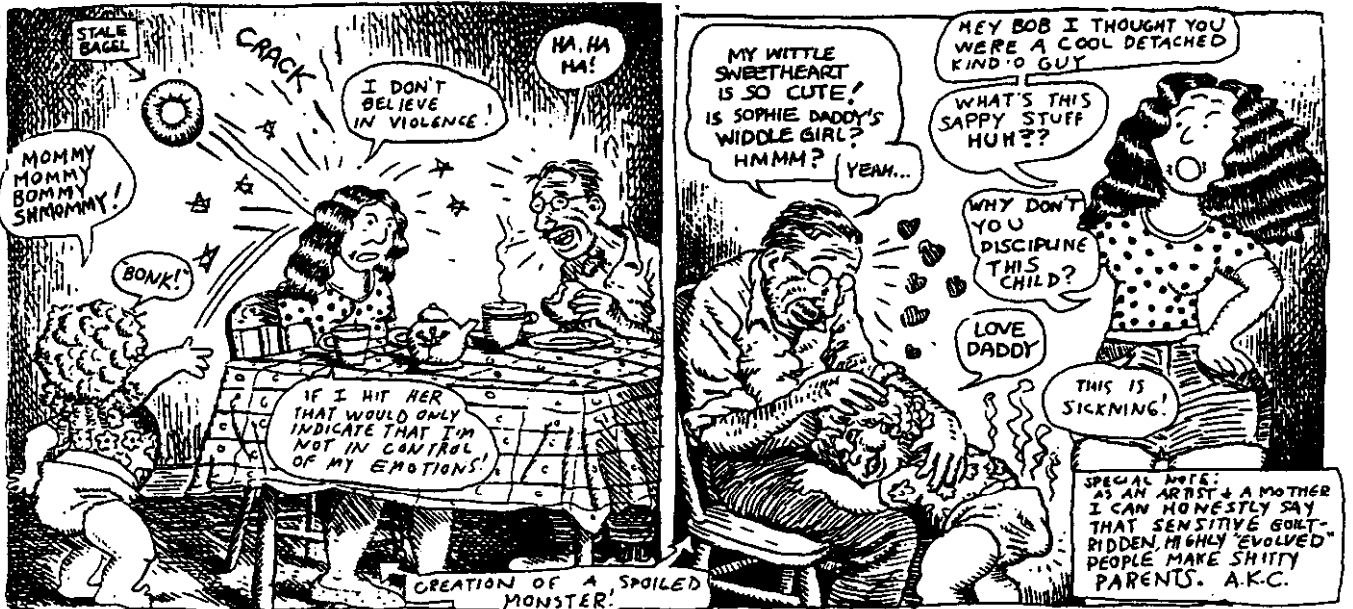


fig.66: Aline Komisky-Crumb en Robert Crumb - uit "Arline 'n' Bob" in *Weirdo* 9 (1983).



fig.67: Art Spiegelman -

Soortgelyk is die werk van verskeie vrouestripkunstenaars soos Lynda Barry, Julie Doucet, Debbie Dreschler en Aline Kominsky-Crumb, wat almal die tradisioneel onderdrukte rol van die vrou binne die gemeenskap kritiseer. Alhoewel hierdie strippe baie tipiese voorbeelde van die sogenaamde “genre” is, beteken dit nie dat alle outobiografiese strippe ikonoklasties is nie. Twee van die heel vernaamstes, *Barefoot Gen* (1988) en *Maus* (1991) word deur McCloud as Formalisties “geklassifiseer” (ibid). Vroeër werk van Spiegelman kan as ikonoklasties op ’n stilistiese vlak geles word, maar met *Maus* het Spiegelman homself *in the service of the narrative* geplaas, iets wat hy nooit vantevore gedoen het nie (aangehaal in Groth 1995: 76). McCloud verduidelik Spiegelman se verhouding met formalisme as volg:

Formalists have a rocky relationship with storytelling. Spiegelman's early work exploded the fourth wall at every turn and made his stories very difficult and challenging and even did comics which weren't stories at all. But then when he did Maus, because he was a Formalist, he was able to completely hide all of the tricks and the tools and the devices and make them invisible long enough to tell a story which was perfectly seamless. But then, I think because Maus took so long, the Formalist in him couldn't be repressed forever, and it kind of leaked through about halfway through the work; he begins to make you aware of the metaphors and turns inward and deconstructs them, and suddenly the fourth wall has termites eating away at it again (aangehaal in Harvey 1995: 70).

In ’n telefoononderhoud met Groth erken Crumb dat sy werk vandag minder eksperimenteel as destyds in die sestigerjare is (Groth 1995: 128). Op ’n stilistiese vlak sou ’n mens dus kon argumenteer dat Crumb moontlik nie meer ’n ikonoklas is nie, veral omdat sterk narratiewe eienskappe dikwels sy stripverhale oorheers. Soos ek egter in my Inleiding gesê het, kyk ek hier na ikonoklasme soos McCloud dit lees.

Die twee strippe van Crumb wat ek hier bespreek is toevallig nie een uitsluitlik outobiografies nie. Beide was en bly nog steeds geweldig kontroversieël. Die eerste strip, *Joe Blow*, dateer uit

WHEN I WAS THIRTEEN I WAS IN LUST WITH CERTAIN GIRLS... I WANTED TO DO THINGS TO 'EM... I DIDN'T KNOW EXACTLY WHAT... I DIDN'T KNOW HOW TO TALK TO 'EM OR ASK THEM OUT ON DATES OR ANYTHING LIKE THAT... BUT THERE WAS ONE THING I COULD DO... ONE FORM OF CONTACT I COULD MAKE WITH THEM; A SNEAKY LITTLE GAME CALLED...



fig.68: Robert Crumb - uit "Footsy" in *Weirdo* 20 (1987).

1973 en kan as 'n Underground-strip en verteenwoordigend van Crumb se vroeë werk gelees word (sien bylae 2). 'n Verbod is in verskeie state van Amerika daarop geplaas. Ek kon geen inligting vind wat bewys dat daar 'n verband is tussen die verbod en besluit van die Amerikaanse Hooggeregshof om die definisie van obseniteit 'n plaaslike aangeleentheid te maak nie. Beide geskied in dieselfde jaar en die moontlikheid is dus nie uitgesluit nie.

Die ses bladsy-lange *Joe Blow* het in *ZAP 4* vir die eerste keer verskyn. Dit handel oor 'n tipiese Amerikaanse huisgesin. Op 'n dag kom die vader (Joe) toevallig op sy dogter af terwyl sy masturbeer en beveel haar gevolglik om met hom seks te hê. Die seun kom tuis vanaf 'n bofbalwedstryd, gewaar sy pa en suster besig met koïtus en, duidelik geskok, hardloop hy en deel die ontdekking aan sy ma mee. Laasgenoemde oorreed hom egter om met háár seks te hê. Ten slotte sê Joe Blow: *I never realized how much fun you could have with your children!* Die kinders stem saam: *And we've learned from you, too! Now we know what to do!!* Soos in *The Orphan* val hierdie strip ook daardie "heilige" ideologiese institusie van ons gemeenskap aan: die tuiste. Die aanval geskied deur middel van satire en spreek seksuele taboes soos bloedskande en kinderseks aan. Die uitbeelding is eksplisiet en dus ooglopend skokkend. Die sukses van hierdie satire lê myns insiens by die gebruik van stereotipes. Stilisties is die tipiese Amerikaanse huisgesin onmiddelik herkenbaar. Alhoewel Crumb nie heeltemal afstand doen van sy persoonlike tekenstyl nie, herinner die duidelike stereotipes van al die karakters aan die illustrasiekuns van die vyftigerjare in Amerika. Nie slegs is die karakters se voorkoms dus stereotipes nie, maar ook die gebruik van veral clichés in die teks kan as sulks gelees word. Die laaste *panel* skeer in die besonder gek met die sogenaamde *American Dream*. As 'n geheel lok die strip nadenke uit en kan slegs letterlik geïnterpreteer word deur iemand wat geen letterkundige of kunssinnige insig het nie. Dit sluit vir my aan by wat ek met die Inleiding verwys as 'n inherente subversiewe kwaliteit waaroor die medium beskik:

Satirical evaluations of assumed social privilege can only be shared if metaphors and symbols are collectively understood (Murray 1988: 4).



fig.69: Robert Crumb - uit "A Bitchin' Bod!" in *Hup 4* (1992). 'n Voorbeeld van die werk wat kritici as haatlik teen vroue beskou.

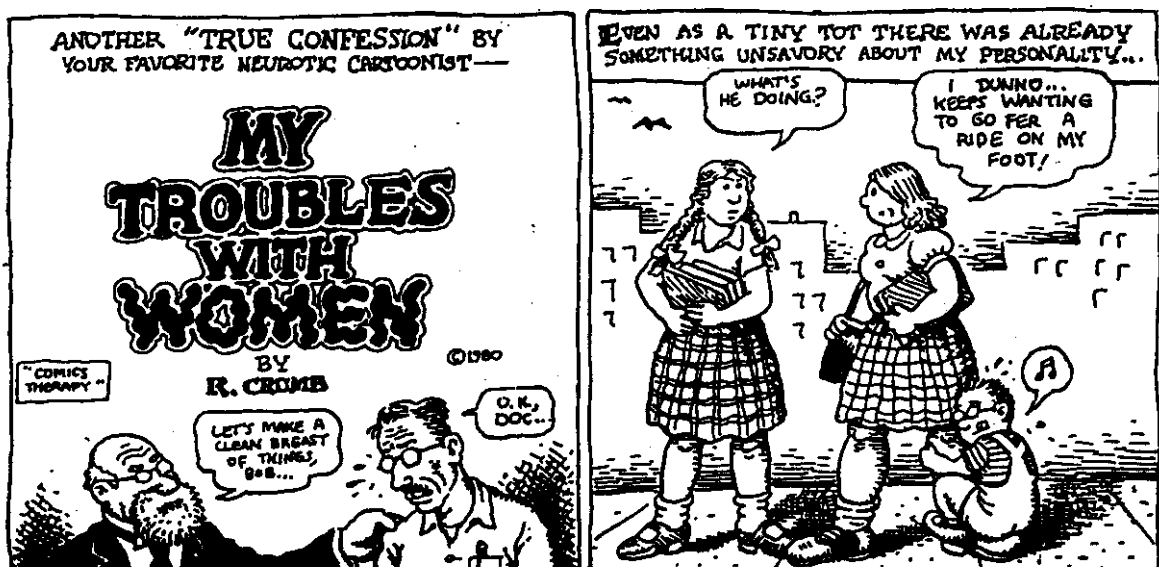


fig.70: Robert Crumb - uit "My Troubles with Women" in *Zap 10* (1980).

Die stripmedium verlei selfs die mees “ongeletterde” persoon indien die *diagramming* duidelik is. Die sukses van *Joe Blow* hang dus van die herkenbare stereotypes af. Die stripkunstenaar móét egter die stereotipe gebruik indien hy/sy dit wil ondermyn. In *Crumb* beskryf Deidre English (redaktrise van *Mother Jones*) *Joe Blow* onder andere as *overstepping the line of satire* en as slegs ’n *self indulgent orgy*. Ek dink dat daar ’n mate van genotsugtigheid in die strip is, maar ek kan nie insien hoe dit die satiriese aspek daarvan beïnvloed nie. Sou Crumb as satirikus heeltemal moes afstand doen van dit waarmee hy die spot dryf, dan sou hy sy leser vervreem.

Omdat heelwat van Crumb se strippe oor sy verhoudings en fantasieë met en oor vrouens handel, word hy deur baie kritici as ’n vrouehater bestempel. Om dit te bespreek sal ek na spesifieke voorbeelde moet verwys. Soortgelyke kritiek op *Bitterkomix* was tot dusver weinig en alhoewel dit ’n belangrike deel van Crumb se werk betrek, wil ek my by ooreenkomstige twispunte bepaal. In ’n brief aan *The Comics Journal* antwoord Crumb op ’n artikel wat oor sy *Trouble with Women* handel¹²:

When you read Fiore's synopsis of the story, it's true... See, actually, I am in great sympathy with feminism. I am no enemy of women. I greatly admire strong, independent women. I wish there were more of them. Come on, what other male artist can you name in the history of the world who has collaborated with a woman artist as intimately and closely as I have?? Fiore "doubts" if I have much "empathy" for them... Pfah! My troubles with women started because I had too much empathy for them!! Bitches! Cunts!! And I don't "chide women for choosing men on the basis of physical attractiveness rather than spiritual qualities" while applying rigorous "physical standards to women" myself. Nonsense! I'm not that stupid! Women apply physical standards much less than men do, generally. Lucky for me, since, let's face it, I'm no Robert Redford. I chide women for their hypocrisy ... (Crumb 1996: 3).

¹² *His Trouble with Women* is ’n positiewe artikel deur R. Fiore, gepubliseer in *The Comics Journal*, September 1995.



fig.71: Robert Crumb - uit "The Story of My Life!" in *Hup 3* (1989).

SHE'S THE KIND OF CHICK A GUY WOULD BE PROUD TO WALK DOWN THE STREET WITH!



fig.72: Robert Crumb - uit "Angelfood McSpade" in *Zap 2* (1968). 'n Voorbeeld van Crumb se vroeë

Die tweede voorbeeld van Crumb se werk dateer uit 1993 en is kenmerkend van sy latere en autobiografiese strippe. *When the Niggers take over America* (sien bylae 3) is besonders pessimisties en beeld 'n swartgallige humor meedoënloos uit. Hierdie strip is vir my 'n voorbeeld van Crumb as satirikus op sy beste.

Stilisties beweeg Crumb weg van die groteske swart stereotipes wat hy in die sestigerjare met suksesvolle resultate gebruik het (sien fig.72). Die "realisme" van *When the Niggers Take Over America* maak die eksplisiete uitbeelding van geweld en seks baie verontrustend. Die gesprektaal van die swart mans is eweneens herkenbaar, alhoewel stereotipies. Tematies skeer Crumb die gek met die wit man se vrese. Hierdie vrese is rassisties van aard. Die wit man dink byvoorbeeld dat die swart man 'n gewetenlose en koelbloedige moordenaar is, dat alle jong swart mans *white guts* haat, dat alle swart mans viriele "seksvrate" is wat uitsluitlik wit vrouens wil verkrag en dat hulle geensins wet en orde kan handhaaf as dit die dag moet nie. Hierdie (onderbewuste) vrese word in die betrokke strip letterlik uitgebeeld en maak ruimskoots van neerhalende terme soos *coons, niggers, spear-chuckers, primitive savages*, ensovoorts gebruik.

Die pennestryd oor *When the Niggers take over America* het ontstaan toe dit (wederregtelik) in 'n ver regse Amerikaanse nuusblad (*Race and Reality*) gepubliseer is. Een van die mense wat daarop gereageer het, was Art Spiegelman:

My problem with the strip was that it wasn't virulent enough. And the proof of that is that it was able to be co-opted and reprinted in a neo-Nazi magazine with no problem. If he had done his job as a satirist well, it would not have been able to be looked at without anger by the presumed target - the presumed target being the racist, rather than the blacks and Jews (Groth 1995: 136).

Crumb het na afloop van 'n gesprek met Spiegelman oor bogenoemde weer eens sy eie strip gelees en sê:



fig.73: Art Spiegelman - uit "A Furshluccigner Genius!" in *The New Yorker* (29 Maart 1993).



fig.74: Robert Crumb - uit "When the Niggers take over America" in *Weirdo* 28 (1993).

I thought it was even excessively satirical in some ways. To take that literally one would have to be such a lunatic or an idiot. But the white liberals are always worried that somebody else is going to take it wrong (Groth 1995: 129).

Ek dink 'n belangrike faktor in hierdie argument is konteks. Op 'n vroeër geleentheid in sy uitgebreide onderhoud met Gary Groth, praat Spiegelman oor 'n strip wat hy in *The New Yorker* gepubliseer het (sien fig.73). Dit handel oor sy vriendskap met Harvey Kurtzman en is myns insiens baie selfbewus en vervelig. Spiegelman voel dit is suksesvol binne die konteks:

There's no reason why that strip, more or less, couldn't have appeared in an underground comic. But I was glad of the occasion to have it appear as a celebration of somebody I admired, in a mass market magazine. The work would have been changed by its context because I would have been preaching to more or less the converted if it had appeared in an issue of [Raw] (Groth 1995: 123).

'n Bekende plaaslike mansbroek-advertensie (waarvan ek ongelukkig nie 'n voorbeeld het nie) van 'n paar jaar gelede, beeld 'n jong dogtertjie met 'n suigstokkielekker langs 'n volwasse man uit. Die foto is egter só geneem dat mens slegs die dogtertjie en die man se broek sien. Asof die verband tussen die dogtertjie wat 'n suigstokkie vashou en die bedekte seksorgaan van die man nie alreeds vanselfsprekend is nie, sou dit beslis (sonder enige verandering aan die oorspronklike advertensie) in 'n sekstydskrif soos *Loslyf* kon verskyn. Die doelbewuste seksuele implikasies van die advertensie was aanvaarbaar vir 'n seksueel-onderdrukte gemeenskap omdat dit onderbewustelik geskied. Sodra dit egter ontmasker word, het die gemeenskap 'n probleem nie met die advertensiewese nie, maar met die satirikus!

Spiegelman lê homself egter bloot wanneer hy sê:

But all of this is to say that those images of the shiftless, lazy, sexualized dangerous Black - or the crafty Jew - are images that I recognize and to one degree or other are phantoms that wander around hovering near real people, some of whom I've known and



fig.75: Mike Diana - uit "Fun" in *Kékrapules* (1993).

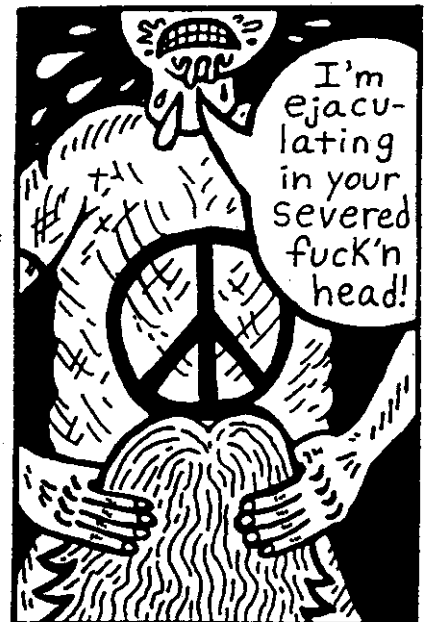


fig.76: Mike Diana - uit "Coconut Head Horror" in *La Monstrueuse 1* (1994).

loved dearly, people of various ethnic backgrounds. I'm somehow still aware of this thing hovering over them - as are they. Now that terrain to me is richer and much more interesting than saying, "Nigger" five times fast. For me the Crumb stuff is bankrupt in that that's where it stops and that's what it does (ibid: 138).

Spiegelman gaan voort om te sê dat Crumb anti-Semities en 'n rassis is (ibid: 137). In die tweede gedeelte van hierdie strip, *When the Goddamn Jews take over America*, beeld Crumb ook homself uit. Hy is dus nie slegs krities oor homself en die wit man of vrou nie, maar ook oor die Jood en swart man. Ten slotte wil hy die aarts-huigelaar blootstel. Hy sonder geen ras of geslag as beter of slegter uit nie. Hy kritiseer almal. Omdat Spiegelman nie kritiese afstand van homself kan neem nie, word sy ego die grootste struikelblok van sy waarneming. Na afloop van die polemieks en in die finale analise, openbaar Spiegelman homself as Crumb se aartsvyand: die huigelaar.

2.3.3. Mike Diana

Volgens *The Comic Journal* van Maart 1995 is daar 'n bestendige toename van sensuur gedurende die voorafgaande vier jaar in Amerika. 'n Styging van 48% is waargeneem op publikasies wat verbode is. Kenners op die gebied van sensuur skryf dit toe aan 'n toename in religieuse regse politiese groepe soos byvoorbeeld die Christian Coalition, Traditional Values Coalition en die American Family Association. Die nuwe wet (September 1996) wat enige visuele voorstelling van kinders in seksuele omstandighede verbied, is die jongste in 'n land wat toenemend behoudsugtig word. Asof Amerika se swaai na konserwatisme nie kommerwekkend genoeg is nie, kom soortgelyke voorbeelde vandag wêreldwyd voor. In Februarie 1995 konfiskeer die Engelse doeane werk van verskeie Amerikaanse stripkunsenaars. Dit sluit strippe van Robert Crumb en herdrukke van striptydskrifte van die sestigerjare (wat tot op daardie stadium sonder probleme ingevoer is) in. In Birmingham en Manchester word daar in 1995 op meer as vierduisend stripboeke beslag gelê, deur 'n hofraad as obseen geklassifiseer en gevolglik verbied. 'n Comics Legal Defence Fund word in

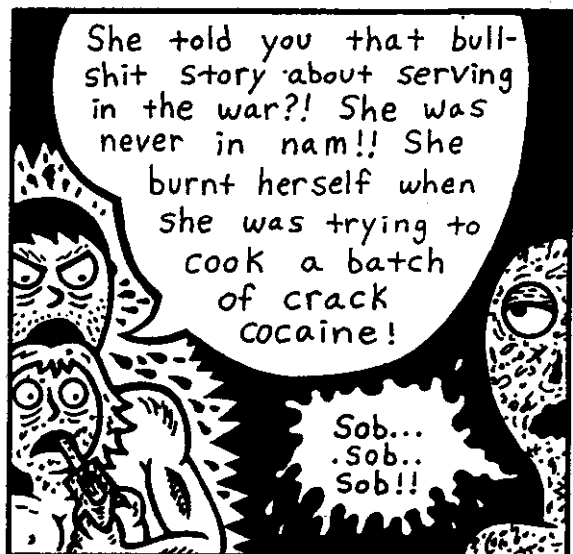
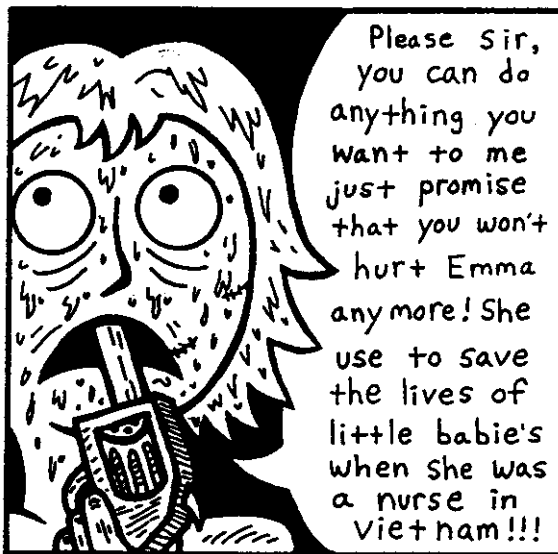


fig. 77: Mike Diana - uit "Tiki Gardens" in *Superfly 1* (1993).

September 1995 in Engeland gestig. Ooreenkomstige voorvalle vind in Kanada en selfs Duitsland plaas (Stangroom 1995: 27 - 29).

Mike Diana, die destyds drie-en-twintigjarige redakteur van *Boiled Angel*, word in Maart 1994 skuldig bevind aan drie aanklagte van obseniteit. Hy word \$3 000 beboet en gevonniss tot drie jaar voorwaardelike vrylating. Die voorwaardes van sy vrystelling is volgens *Art in America* ongewoon: Diana moet na dertig dae vanaf sy vonnis vir psigologiese ondersoeke gaan, 1 200 uur van gemeenskapsdiens verrig, mag geen kontak met mense onder agtienjarige ouderdom hê nie en hoegenaamd nie vir drie jaar teken nie. Laasgenoemde onderwerp Diana aan ongeskeduleerde deursoekinge van sy huis (Rosenberger 1994: 31). Vir Diana se werk om as obseen beskou te word, moet daar volgens die Amerikaanse *Miller Standard* enige *serious literary, artistic, political, or scientific value* ontbreek (Reynolds 1995: 15).

Die ikonoklastiese aard van Diana se werk vorm deel uit van die *Underground*-tradisie in die stripkuns. Sy strippe het meestal 'n jong seun as hoofkarakter wat ontugter word deur die gewelddadige en perverse seksuele optrede van 'n volwassene. Diana val ook die Katolieke Kerk en standarde van die gemeenskap waarin hy woonagtig is aan. Hy beweer dat hy sy inspirasie in koerante en ander media vind. Alhoewel naief, is sy styl diagrammaties, uiters leesbaar en grafies eksplisiet. Die oplaag van *Boiled Angel* was minder as een honderd per uitgawe en is gefotostateer, met die hand gebind en slegs aan skoolvriende en ander belangstellendes versprei. Nadat die FBI Diana as 'n verdagte tydens die ondersoek van 'n plaaslike reeksmoordenaar ontslaan het, is 'n kopie van *Boiled Angel* aan 'n staatsaanklaer in Florida oorhandig. Die veronderstelling deur outoriteite is dat 'n kunstenaar noodwendig identifiseer met dit wat hy uitbeeld. Dr. Victor Klein van die Universiteit van Utah sien dit as 'n sistematiese proses:

Step one, you start with the drawings, step two you go on to the pictures. Step three is the movies. And step number four, you're into reality. You're creating these scenes in reality (aangehaal in Reynolds 1995:14).



fig. 78: Mike Diana - uit "Mark's Friend, Woody" in Zero Zero 1 (1994).

Ander sien dit as 'n onwaarheid:

It is a commonly-held but fallacious assumption that an artist necessarily identifies with the scene he chooses to draw (Bouma 1994).

S. Clay Wilson sê in sy onderhoud met Bob Levin:

“Just because you depict evil doesn't mean you are evil. People always get that confused. They expect me to be all the monsters I draw. I say 'No. I'm a repressed Victorian. I shuffle around here and I drink my morning tea.' People show up in leathers and shit looking like my characters. I wouldn't let them in my house” (Levin 1995: 99).

In 'n poskaart wat Conrad Botes van 'n voormalige lektor in Nederland ontvang, sê André Thijssen:

Thanks for issue number six of Bitterkomix. What a sweet magazine it is! If all South Africans were able to express their aggression in this way your country would finally be at peace!

Ek vind die werk van Mike Diana baie esteties en van aktuele belang. Sy strippe is boeiend en onvoorspelbaar. Alhoewel sy strippe spesifieke “ware verhale” grafies uitbeeld, funksioneer dit eerstens goed op 'n laterale vlak. Hy verstaan diagramming en het 'n natuurlike slag met die medium. Sy gebruik van die omgangstaal is baie oortuigend en hedendaags. Ek vind aspekte van Diana se stripkuns ooreenkomstig met die skryfwerk van Bret Easton Ellis. Die swart humor en nihilisme is moontlik verteenwoordigend van jong kunstenaars vandag. Myns insiens voldoen dit aan die vereistes van die *Miller Standard*. Maar hy is 'n ikonoklas en het die toorn van die gemeenskap waarin hy woon, uitgelok.

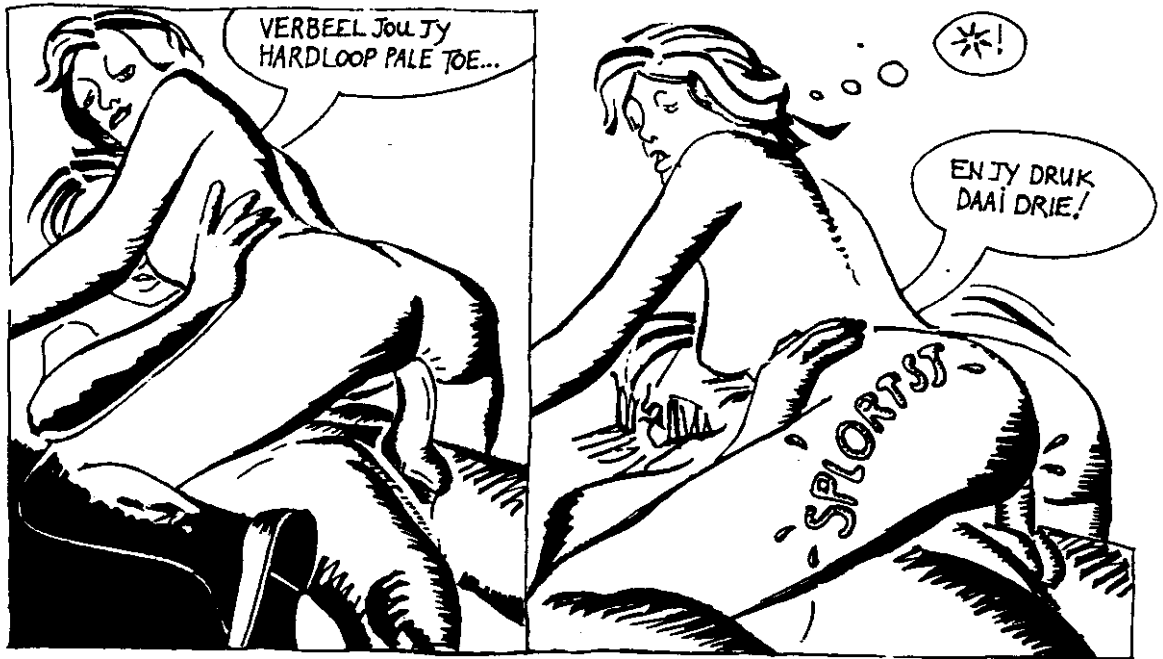


fig.79: Lorcan White (Mark Kannemeyer) - "Rugby Reuse" in *Gif* (1994).

HOOFSTUK 3: *Bitterkomix*

3.1. Ikonoklasme en Satire

Uit my navorsing oor Crumb blyk dit duidelik dat hy nie slegs 'n ikonoklas is nie, maar ook 'n satirikus. Omdat *Bitterkomix* óók dikwels as satire gelees word, is dit belangrik vir die doeleindes van hierdie verhandeling om na die veeldelige aspekte van satire en die verwantskap tussen dit en ikonoklasme te kyk.

Die *HAT* verduidelik satire as 'n "letterkundige geskrif waarin menslike of individuele swakhede, dwaashede, ondeugde, wantoestande of tekortkomings bespotlik voorgestel word, soms met die bedoeling om tot verbetering aan te spoor" (Odendal, et al. 1979: 943). Alhoewel dit tradisioneel met die letterkunde geassosieer word, is daar natuurlik ook 'n ryk visuele geskiedenis van satire. Interessant is die verband tussen visuele voorstelling en teks.

The relationship between verbal and visual information is an important aspect of satiric language where cross-references allow for irony, pun or sarcasm (Murray 1988: 8).

As 'n mens Hogarth en Rowlandson as vroeë voorbeelde van die stripkuns lees, dan is die verhouding tussen laasgenoemde en satire inderdaad 'n baie ou tradisie.

Satire kan op verskillende maniere geskied. Brett Murray definieer en verduidelik satire as volg:

Satire is concerned with exposing and denouncing abuses, follies, stupidities and "evils of all kinds" through wit, sarcasm, irony, ridicule and the like. A concise definition of satire would be that which critically entertains. The subject matter of satire includes the pathetic and the profound, the sacred and the profane. Pun, parody, inversion, allegory and obscenity all form part of the satirist's armoury. Colloquial references share

platforms with literary references in an eclectic hotch-potch of interconnecting fantasies, symbols and metaphors (ibid: 3).

In Suid-Afrika word satire gewoonlik met politieke karikatuur en spotprente geassosieer. Die rol van politieke satire is om die eietydse regering aan te val:

Government is the focus of all political activity. Because it means wealth, power and responsibility, government appears to the cynical eye the prime mover of evil in the political world (Artherton 1984: 108).

Die sosio-politiese kwessies wat die satirikus aanspreek, is hoofsaaklik aktueel. Murray beskou dit nie noodwendig as 'n probleem nie:

The universality of a work of satire is directly proportionate to the formal and conceptual abilities of the artist (Murray 1988: 5).

Die ironie is natuurlik dat die goeie satirikus nie slegs sy eie werk verewig nie, maar ook dit wat hy aanval.

Uit voorafgenoemde is dit duidelik dat satire 'n noue verband met ikonoklasme voer. Murray se definisie en verduideliking wys daarop dat satire wissel vanaf 'n subtiel woordspeling tot "obseniteit". Alhoewel satire dit ook dikwels kan wees, is ikonoklasme kennelik beledigend. Stilisties is satire beperk tot herkenbare vorme om maklik verstaanbaar te wees:

In order for the satirical arrow to hit the collective funny-bone, satire has to be easily understood. There are therefore constraints on iconographic range and on forms employed (ibid: 4).

In hierdie hoofstuk sal ek aan die hand van spesifieke voorbeelde verder op aspekte van satire uitbrei.

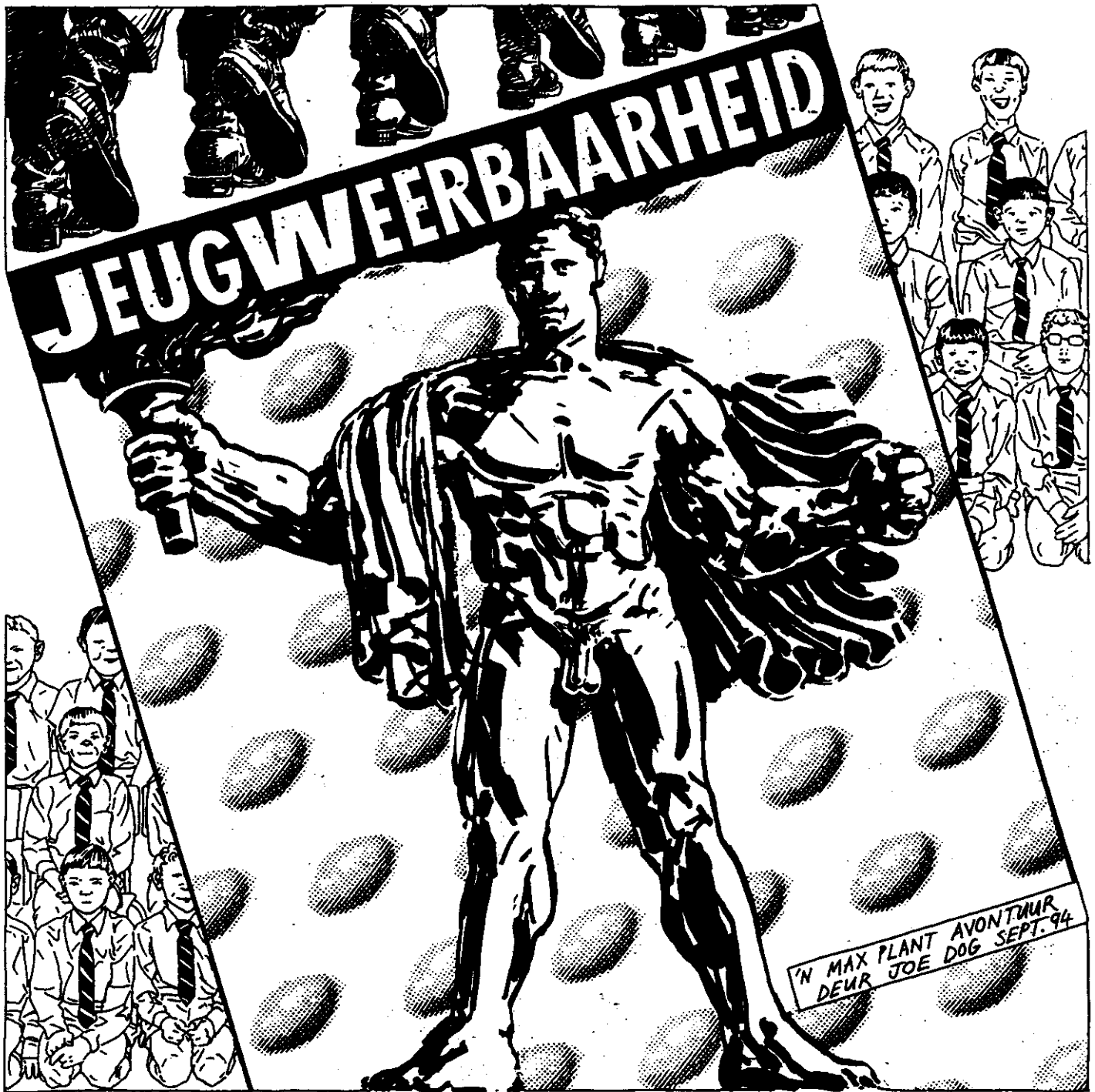


fig.81: Joe Dog - uit "Jeugweerbaarheid" in Bitterkomix 4 (1994).

3. 2. *Bitterkomix*

Omdat nie almal vertrouwd sal wees met *Bitterkomix* nie, en vir toekomstige verwysingsdoeleindes, sal ek kortliks die geskiedenis van hierdie striptydskrif tot op hede beskryf. Ek sal terselfdertyd vlugtig kyk na ikonoklastiese, satiriese en kontroversiële eienskappe wat aan *Bitterkomix* toegeskryf word. Ek wil hoofsaaklik my eie werk in *Bitterkomix* oorweeg, en beskou dit deels as verteenwoordigend van die striptydskrif se doelstellings en (soms eklektiese) identiteit as geheel. Baie van die stripverhale wat deur my en/of Conrad Botes gemaak is en tot op hede verskyn het, beskou ek as onsuksesvol en sal sodanige strippe nie bespreek nie. Ek beskou 'n strip of illustrasie nie as onsuksesvol wanneer dit moontlik té eksplisiet, “smaakloos” of moreel ongeskik is nie, maar wanneer die samevloei van verskillende aspekte soos konsep, laterale ontwikkeling en *diagramming* misluk. Sommige onsuksesvolle werk, soos die vervolg-stripverhaal *Vetkoek* wat in *Loslyf* verskyn het, is interessant binne die konteks van pornografie. Uit die aard van hierdie ondersoek sal ek krities na my eie werk kyk. Ek dink nie dit is my plig, of selfs binne my vermoë, om enige “oordeel” daaroor uit te spreek nie.

Beide ek en Conrad Botes was op Afrikaanse hoërskole in die vroeë- en mid-tagtigerjare. Christelik Nasionale onderwys het die behoud van apartheid en mag vir die wit persoon (en veral die wit man) in Suid-Afrika gepropageer. Dit is aan die skoliere oorgedra in jeugweerbaarheidsklasse, kadette, leierskursusse, veldskool en 'n rigiede stel skoolreëls wat dikwels belaglik was. Hierdie opvoeding het weerklank gevind in die nasionale noodtoestand wat in 1984 afgekondig is. Politiek is geassosieer met 'n terneerdrukkende angs. Diensplig was 'n vanselfsprekendheid wat slegs tydelik uitgestel kon word deur studie. Geweld is deur onderwysers (en ouers) toegepas as dissiplinêre aksie. Seks is uitsluitlik in die seunskleedkamers deur seuns bespreek. (Dat dieselfde vir die “dogters” geld, blyk voor die hand liggend te wees, maar daarvan is ek nie 'n getuie nie). Omdat daar 'n noue verband tussen seksuele gedrag en die N.G. Kerk se opvoedkundige politiek was (en waarskynlik nog steeds is tot tyd en wyl Suid-Afrika 'n sekulêre staat word), het die jong (Christelike) skoliere



fig.82: Joe Dog - uit "Joe Dog Groet Barries" in *Bitterkomix 2* (1993).



fig.83: Joe Dog - uit "Vleiskuijie in Suid-Afrika" in *Bitterkomix 6* (1996).

natuurlike seksualiteit en begeertes met “sonde” geassosieer. Die afwesigheid van geskikte seksuele opvoeding blyk ’n doelbewuste strategie van onderdrukking deur die “outoriteite” te wees, soos Levin verduidelik aan die hand van 1984 deur George Orwell (sien bl. 35). Alhoewel die N.G. Kerk en Staat voorgee om die jeug te beskerm, wil hulle dus eintlik die jeug beheer. Bertrand Russell beskou die verband tussen seks en godsdiens as volg:

Every boy is interested in trains. Suppose we told him that an interest in trains is wicked; suppose we kept his eyes bandaged whenever he is in a train or on a railway station; suppose we never allowed the word ‘train’ to be mentioned in his presence and preserved an impenetrable mystery as to the means by which he is transported from one place to another. The result would not be that he would cease to be interested in trains; on the contrary, he would become more interested than ever, but would have a morbid sense of sin, because this interest had been represented to him as improper. Every boy of active intelligence could by this means be rendered in a greater or less degree neurasthenic. This is precisely what is done in the matter of sex; but, as sex is more interesting than trains, the results are worse. Almost every adult in a Christian community is more or less diseased nervously as a result of the taboo on sex knowledge when he or she was young. And the sense of sin which is thus artificially implanted is one of the causes of cruelty, timidity, and stupidity in later life (Russell 1993: 30).

My repressiewe jeug het sigself op alle vlakke gemanifesteer. Nie slegs in die skool, kerk en sosiale bestek nie, maar ook by die huis. Die patriarg was die magpunt waarom die Christelik-Nasionale ideologie gewentel het. Dit was (en is vir baie nog steeds) ’n posisie wat na die seun oorgedra moes word. Vir ’n jong persoon om nie eendag in sy/haar ouers se voetspore te staan nie, moet daar verzet gebied word. In ’n stuk wat Thomas Bernhard aan sy ou skoolvriend skryf, vergelyk hy die tuiste met ’n tronk:

‘Home is always a prison,’ I said, ‘and very few can escape,’ I told him, ‘which means, I think, that about ninety-eight per cent of all people remain locked up in this prison for life; they are destroyed and ruined in this prison and actually die there. But I escaped,’



fig.84: Walt Disney - uit "Want to Buy an Island?" in Donald Duck.



fig.85: Joe Dog - uit "Joe Dog Groet Barries" in Bitterkomix 2 (1993). 'n Katartiese oomblik in die Suid-

I told him, 'I escaped from this prison at the age of sixteen and have been on the run ever since' (aangehaal in Joachimides en Rosenthal 1983: 62).

Die vryheid wat Bernhard vind, gee hom 'n onafhanklike en individuele insig:

'You say the same things about Goya as your parents used to say, you read Goethe the way they used to, and you listen to your Mozart just as they did, in the most pedestrian way possible. But I gained my independence by seizing my opportunity at the decisive moment,' I said. 'I listen to Mozart my way, defying my parents, my annihilators, I see Goya my way, defying my annihilating parents, and I read Goethe, if I read at all, my way' (ibid: 64).

Hierdie insigte is nie slegs “alternatief” nie, maar ook krities. Die “gehoorsame” wit kind van die vroeë-tagtigerjare beleef vandag 'n krisis omdat hy/sy die waardes van 'n korrupte stelsel aanvaar het. In 'n baie insiggewende studie oor *Donald Duck*, kritiseer die twee Chileense skrywers, Dorfman en Mattelart, patriargale strukture wat onderbewustelik Westerse kapitalistiese ideologie aanprys. Die kind identifiseer met karakters in hierdie stripverhale *[because they] show the child as a miniature adult, enjoying an idealized, gilded infancy which is really nothing but the adult projection of some magic era beyond the reach of the harsh discord of daily life* (Dorfman and Mattelart 1984: 30). Die strip spreek tot die kind soos die ouer moontlik nie kan nie. Dit doen sigself voor om die kind se posisie te handhaaf, maar perpetueer in werklikheid die gemeenskap se waardes:

In Disney, the two strata - adult and child - are not to be considered as antagonistic; they fuse in a single embrace, and history becomes biology. The identity of parent and child inhibits the emergence of true generational conflicts. The pure child will replace the corrupt father, preserving the latter's values. The future (the child) reaffirms the present (the adult), which, in turn, transmits the past (ibid).

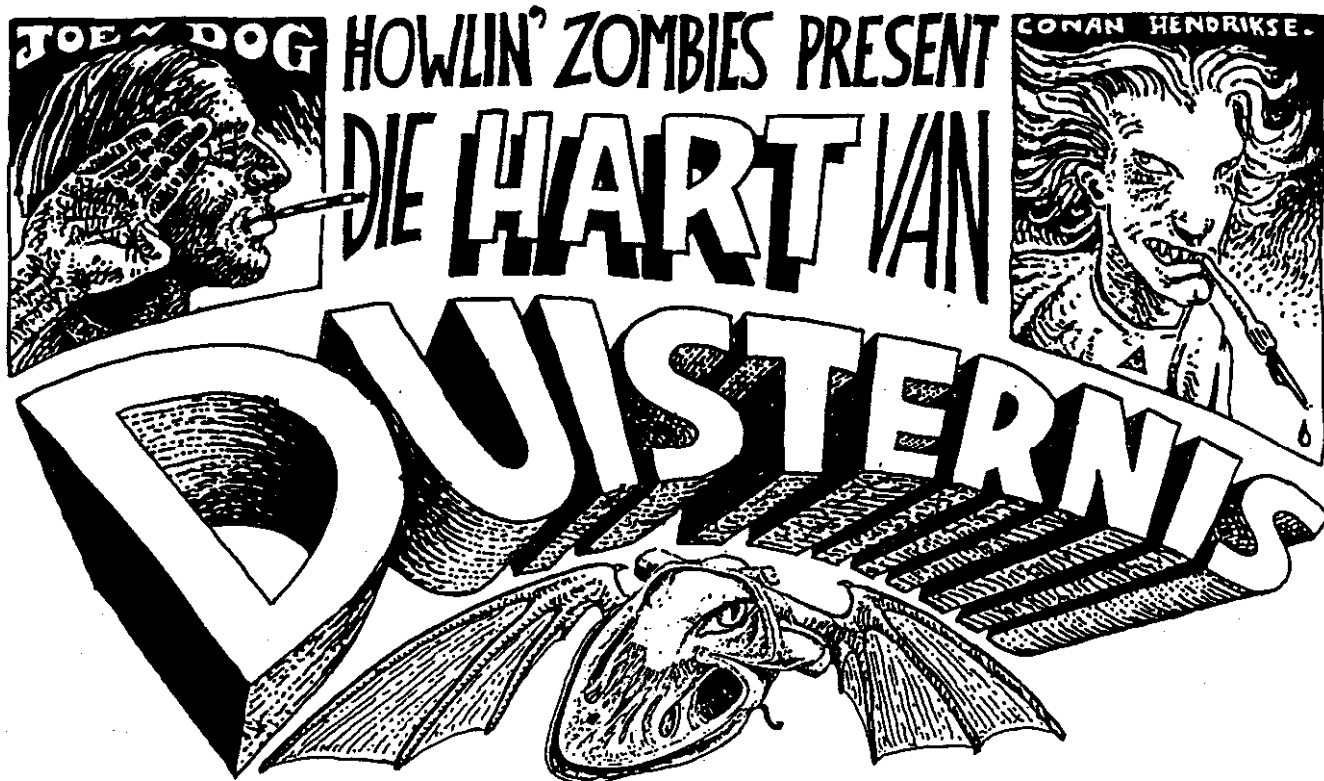


fig.86: Conrad Botes en Joe Dog - uit "Die Hart van Duisternis" in *Bitterkomix 1* (1992). Die finale strip van drie wat oor nasionale diensplig handel.

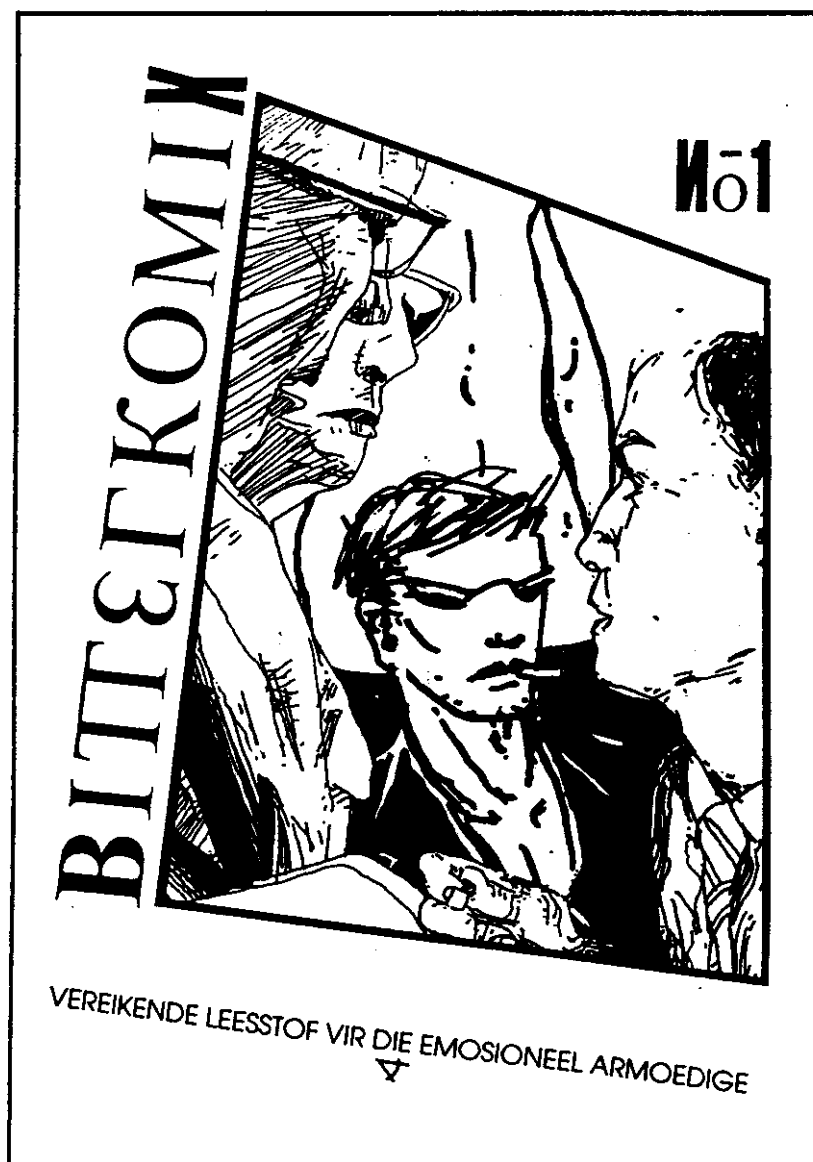


fig.87: Conrad Botes en Joe Dog - buiteblad van *Bitterkomix 1* (1992).

Voorafgenoemde dui vlugtig aan op aspekte van ons jeug wat aangespreek word in *Bitterkomix*. Om te sê dat uitsluitlik die Christelik Nasionale ideologie aanleiding gegee het tot die ontstaan en aard van die werk in *Bitterkomix*, is moontlik ekstremisties. Elke stripkunstenaar wat 'n bydrae tot *Bitterkomix* lewer, het vanselfsprekend sy of haar eie persoonlikheid en psigiese toestand. Dit is nie binne my vermoë om dit te verduidelik of te verklaar nie. Sommige van my eie stripwerk beskou ek as bevrydend en selfs katarties. Dit is 'n reaksie op 'n sisteem wat ek as besonders repressief in my jeug ervaar het. Die stripmedium is 'n uitstekende mondstuk omdat dit tradisioneel komedie uitbeeld. Die "swart" humor versteek dikwels tragedie in *Bitterkomix*. Die visuele voorstelling bevrage teken dikwels morele oordeel.

In 1989 het ek en Conrad Botes 'n strip geteken en geskryf wat ons vrese en bedenkinge oor nasionale diensplig uitbeeld. Alhoewel daar verskeie tekortkominge met veral die *diagramming* is, word hierdie strip (en twee opvolgende episodes) in 1990 in die ikonoklastiese letterkundige tydskrif *STET*¹ gepubliseer. *Bitterkomix 1* verskyn in Junie 1992. Dit is 'n versameling van al die strippe wat ons voorgraads by die Universiteit van Stellenbosch as grafiese- en illustrasie-studente gemaak het, met die uitsondering van die laaste twee stripverhale, wat as nagraadse studente by dieselfde universiteit voltooi is. Afgesien van *Case 308* en die ander twee opvolgende episodes wat in *STET* verskyn het, teken en skryf ek en Botes stripverhale onafhanklik van mekaar. Dit sou ook as model dien vir al die daaropvolgende uitgawes van *Bitterkomix*. Die werk in die eerste uitgawe is stilisties eksperimenteel van aard. Heelwat van die stripverhale is surrealisties en lewer sydelings sosiale kommentaar. Sowel die omslag as die stripverhale binne is slegs in swart-en-wit gedruk. In hierdie opsigte en met die beperkte oplaag van eenduisend eksemplare, is *Bitterkomix 1* ooreenkomstig met die *Underground*-strippe van Amerika in die sestigerjare en kan dus ook as ikonoklasties gelees word. In feitlik al die stories is daar 'n beheptheid met 'n soort van *outsider* figuur wat uiteindelik deur die "instansie" vernietig word. Die Suid-

¹ *STET* (Oktober 1982 - Februarie 1992) is deur Taurus uitgegee en het as mondstuk vir 'n "bevryde" letterkunde (meestal Afrikaans of Engels) gedien. Volgens Tienie du Plessis (een van die redakteurs) was die oplaag seshonderd per uitgawe.



fig.88: Ina van Zyl - uit "Viskop" in *Bitterkomix 4* (1994). Houtskooltekeninge soos hierdie is baie ongewoon in die stripmedium.

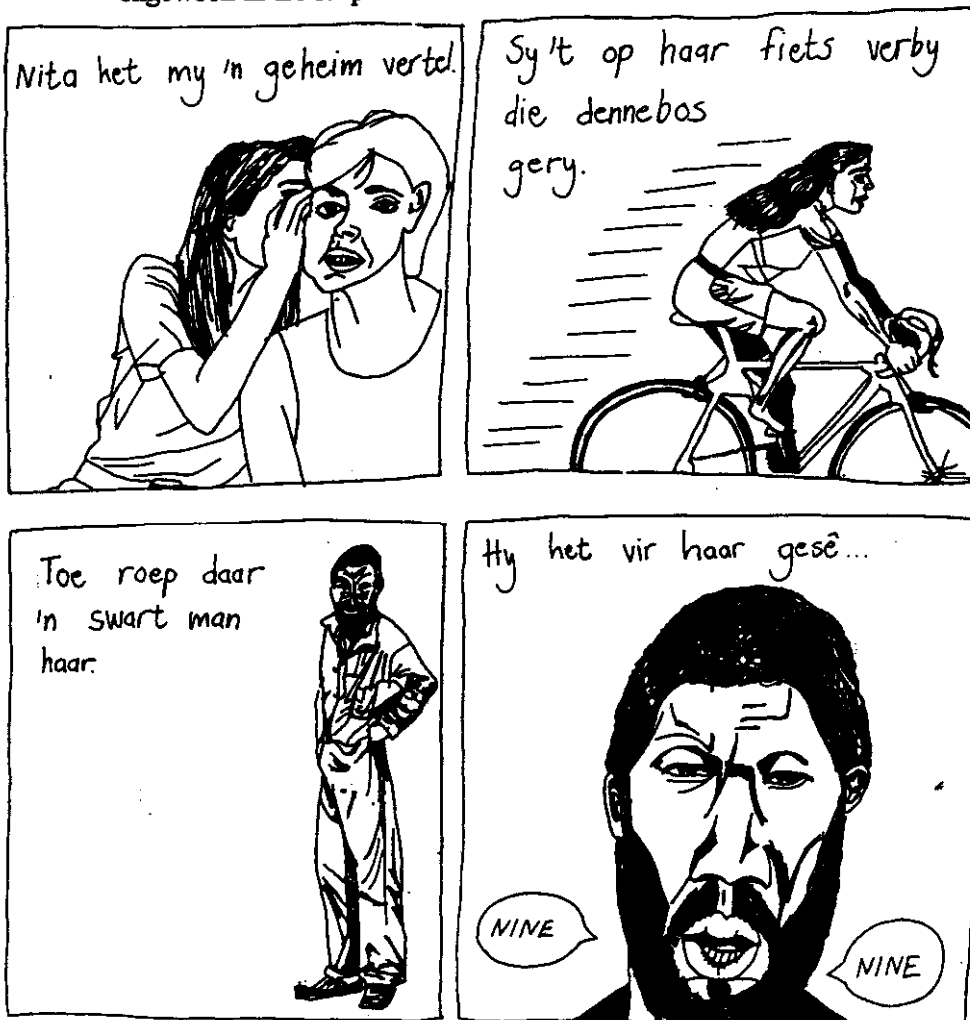


fig.89: Ina van Zyl - uit "Dinsdag 24 April 1984" in *Gif* (1984)

Afrikaanse konteks is as gevolg van die sterk Europese invloed² nie altyd aanwesig nie. Dit verander egter vanaf *Bitterkomix 2* en word amper 'n oorbeklemtoonde en sentrale aspek van die striptydskrif.

Bitterkomix 2 (Januarie 1993) word gekenmerk aan die toetrede van Ina van Zyl. Ook 'n grafiese- en illustrasie-student (in haar derde jaar oorgeskakel na skone kunste) by die Universiteit van Stellenbosch, het sy 'n natuurlike aanleg vir die medium. Ina van Zyl het nooit vantevore strippe gelees nie en vind haar inspirasie meestal uit die stapels dagboeke wat sy sedert laerskool op datum hou³. Vir my is die gemak waarmee sy haar strippe teken en skryf 'n bewys van Spiegelman se waarneming dat mense in "stripvorm dink." Die narratiewe aard van haar dagboeke en die visuele "wêreld" wat sy op kunsskool ontdek het, vind 'n onafhanklike stem in die stripmedium. Haar baie individuele styl is nie kenmerkend van strominge in die stripkuns nie, en verskaf alternatiewe moontlikhede om die narratief visueel op te los.

Van Zyl se strip, *Die Besoek*, en *Joe Dog Groet Barries* is beide die eerste uitsluitlik outobiografiese strippe in *Bitterkomix*. Albei kyk krities na die verlede en probeer sodoende bevryding bewerkstellig. Waar *Die Besoek* tekortkom in aspekte van *diagramming*, vergoed Van Zyl se volgende stripverhaal, *Prossies*, met 'n baie subtile en persoonlike selfbetragting wat identiteit en sosiale verwagtinge ondersoek. *Prossies* is myns insiens nie slegs een van die hoogtepunte van *Bitterkomix 3* nie, maar ook een van haar beste strippe tot op hede. Andrew Putter beskryf Ina van Zyl se werk as volg:

She pointedly reminds us that to be alive is to question, and that to question means to admit that we often don't know. So much so that her work almost embarrasses one with its real-life concerns and its hard-worn, unsophisticated form. Using art's capacity to invest communication with a startling dense complexity, she lets us in on her private problems - as a woman, an Afrikaner, an image-maker - without political correctness or any glib answers (Putter 1996: 35).

² Hierdie invloede sluit veral die werk van die Franse *Metal Hurlant*-kunstenaars soos Moebius, Enki Bilal, Jacques Tardi en Richard Corben in.

³ Van Zyl beweer dat sy sedert haar eerste dagboek verslag van elke dag tot dusver in haar lewe aangeteken het.

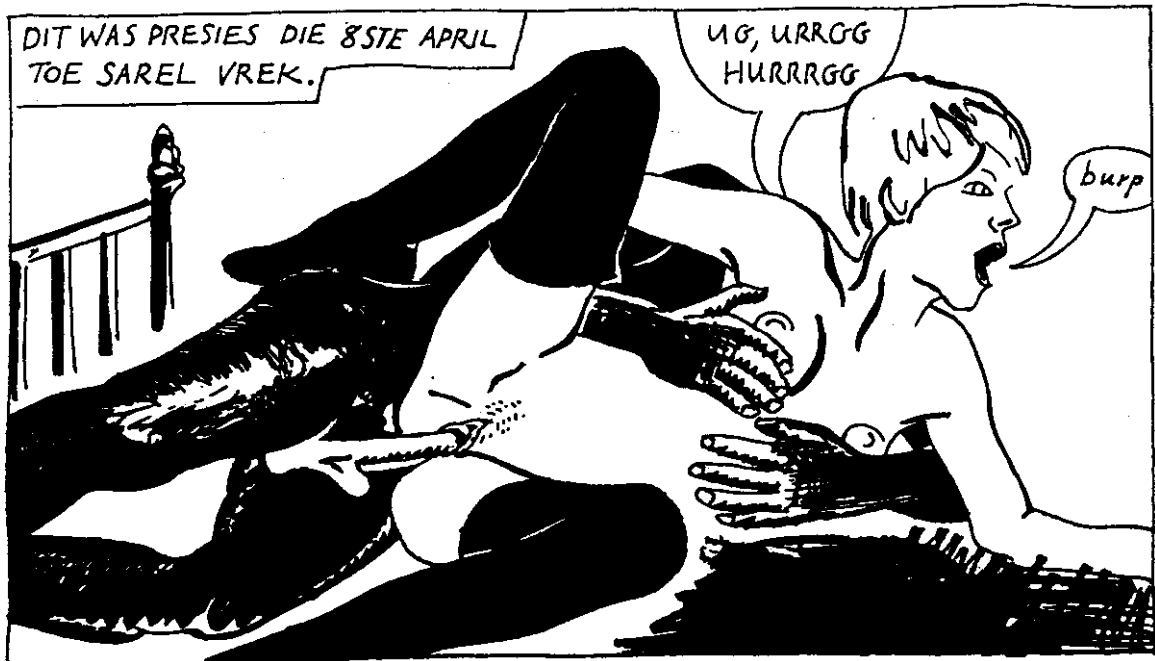


fig.90: Lorcan White - "Piel" in Gif (1994).

Bitterkomix 3 is stilisties baie uiteenlopend. Dit is grotendeels eksperimenteel en surrealisties van aard. Dit vind veral weerklank in die werk van 'n vierde gereelde medewerker, Mark Kannemeyer. Sy toetrede in *Bitterkomix 3* sorg vir 'n nuwe stilistiese toevoer en bring doelbewus hulde aan kenmerkende style van die Amerikaanse *Underground*-stripkunstenaars. 'n Gegradueerde van die Hochschule der Künste in Berlyn (Duitsland) en skilder van beroep, is Mark Kannemeyer se werk moontlik "vreemd" vir lesers wat gewoon is aan herkenbare vorme en stereotipes. Die ikonoklastiese styl van sy strippe is egter belangrik in 'n land waarna oorsese lesers van *Bitterkomix* as 'n *cultural wasteland* verwys⁴.

Na afloop van 'n *Bitterkomix*-uitstalling in Junie 1993 is beide ek en Conrad Botes na Europa⁵. Gedurende hierdie tyd het ek begin werk aan 'n strip, *Liefde en Missiele*, wat later in *Gif* opgeneem is. Die normalisering van pornografie en seks in 'n stad soos Amsterdam is natuurlik geweldig teenstrydig met ons Christelik-Nasionale opvoeding en waardes van ander in die eietydse Suid-Afrika. 'n Stripboek wat oor seks handel kon dus as 'n ideale mondstuk vir satire en sosiale kommentaar dien. *Gif (Afrikaner Sekskomix)* het in April 1994 verskyn. Dit is deur beide *Bitterkomix* en *Hond*⁶ gepubliseer. Die oplaag van eenduisend-vyfhonderd eksemplare is op verkope van *Bitterkomix* en verwagte belangstelling gebaseer. Aanvanklik was daar weinig reaksie. Twee resensente het *Gif* as volg beskryf:

All but one of the pieces in this 28-page booklet contain explicit sexual depictions, making Gif a full-frontal attack on puritan taboos against such images (De Waal 1994: 41).

Dis humor uit die laagste rakke. Dit is wonderlik vir ieder en elk wat die opstuur en afskil van clichés wil sien. Die jongelinge stuur nie net blomme nie, maar heelparty keer

⁴ Hierdie spesifieke verwysing verskyn in 'n brief van Marcel Ruijters, gepubliseer in *Bitterkomix 4*, 1994.

⁵ Botes het vanaf September 1993 tot Augustus 1994 'n nagraadse illustrasiekursus aan die Koninklijke Academie van Beeldende Kunste in Den Haag gevolg.

⁶ *Hond*-uitgewers is bekend vir hul omstrede publikasies, soos byvoorbeeld *As die Nood Hoog Is* deur Wilhelm Liebenberg en *Weifeling* deur Koos Prinsloo.

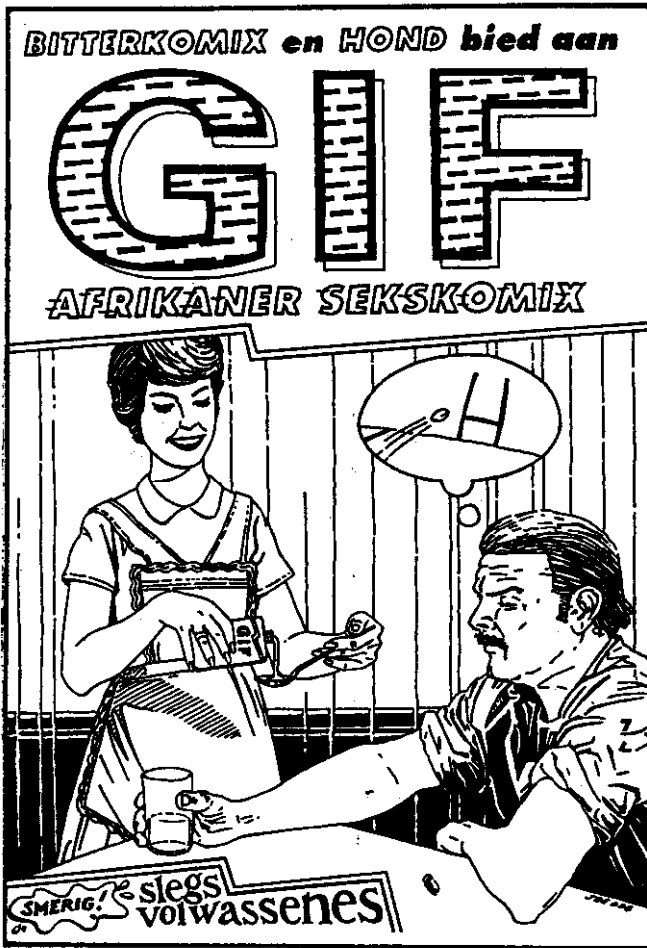


fig.91: Joe Dog - buiteblad van *Gif* (1994).



fig.92: Conrad Botes - buiteblad van *Bitterkomix 4* (1994).



fig.93: Conrad Botes - uit "Kanker" in *Bitterkomix 4*.

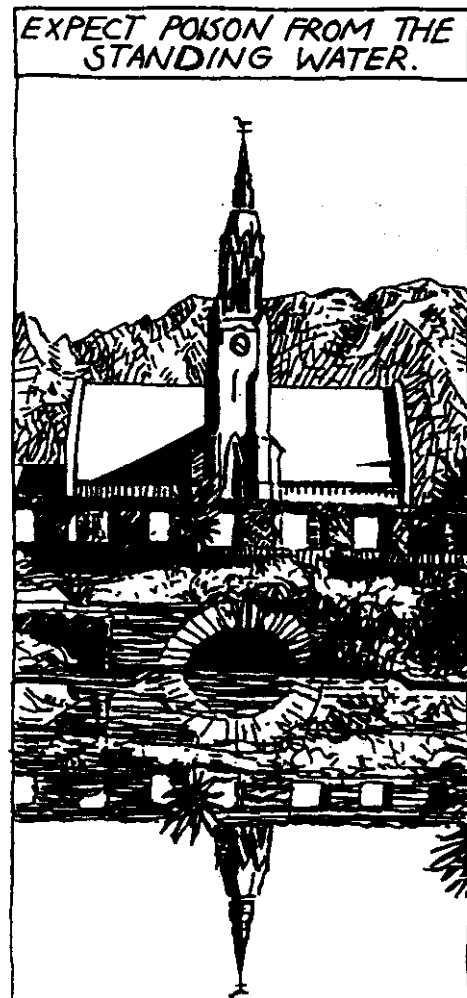


fig.94: Joe Dog - uit "Proverbs of Hell" in *Bitterkomix 4*.

ontplof die teks met 'n bom, 'n semiotiese voorstelling van presies wat hulle dink van al die clichés en leuens waarmee ons moes grootword (Hambidge 1994: 4).

Die eerste negatiewe reaksies op *Gif* het gekom met 'n personeeluitstalling van die Departement Beeldende Kunste by die Universiteit van Stellenbosch in September 1994. *Liefde en Missiele* is in volkleur tydens hierdie geleentheid uitgestal. Ek sal later in hierdie hoofstuk op die reaksies deur die publiek reageer. Ek en Botes vermoed dat hierdie uitstalling aanleiding gegee het tot die verbod op *Gif* in Desember 1994. Alhoewel só 'n uitstalling elke lektor se praktiese betrokkenheid by die kunste moet uitbeeld, was my keuse, as gevolg van die eksplisiete aard van die werk, eensklaps buite konteks. Daar was ook sprake van *Gif* as 'n subversiewe publikasie; iets waaraan ek aandag sal skenk met my bespreking oor *Liefde en Missiele*.

Bitterkomix 4 (November 1994) het verskyn twee maande na Botes se terugkoms van Nederland. Soos *Gif* word hierdie uitgawe gekenmerk aan 'n meer tradisionele *diagramming*. Die inhoud bly egter ikonoklasties. Die voordeel van 'n "leesbare" strip lê by die verleidelike aard daarvan. As die stripkunstenaar die leser kan oortuig van die "wêreld" wat hy/sy geskep het, kan die stripkunstenaar 'n onderliggende of selfs onderbewuste boodskap aan die leser oordra. Dit bied as 't ware die geleentheid vir die stripkunstenaar om subversief te wees. 'n Strip wat met *diagramming* en styl ikonoklasties is, werf slegs 'n minimale aanhang omdat die gewone leser, as gevolg van die visuele inkonsekwensie of afwesigheid van narratiewe struktuur, se aandag nie geboei word nie.

In Maart 1995 is ek en Botes deur Ryk Hattingh genader om 'n bydrae te lewer vir *Loslyf*, 'n nuwe Afrikaanse pornografiese tydskrif waarvan hy die redakteur sou wees. In Mei 1995 verskyn *Loslyf vol. 1 no. 1*. Ons bydraes geskied in die vorm van 'n dubbele bladsy vervolgstripverhaal (*Vetkoek*) en verskeie enkelbladsy-strippe of -illustrasies. Uit die aard van die publikasie is al ons werk in kleur geplaas. Die eerste *Loslyf* het 'n drukoplaag van eenhonderd duisend waarvan sewentigduisend verkoop is. Alhoewel die leserstal ná die aanvanklike belangstelling drasties gedaal het, bly *Loslyf* 'n baie populêre tydskrif. Dit vereis

**BITTERKOMIX BIED AAN:
MENSLIKE-AKSIE-DRAMA IN**

WETKOEK

EPISODE NO 1



DEUR H. CONRADSKI & JOE DOG

DIS MAANDAGOGGEND 7H13, EN TOMMY IS BESIG OM SY GIRL, NURSE S. CLAY WILSON, TE STOOT.

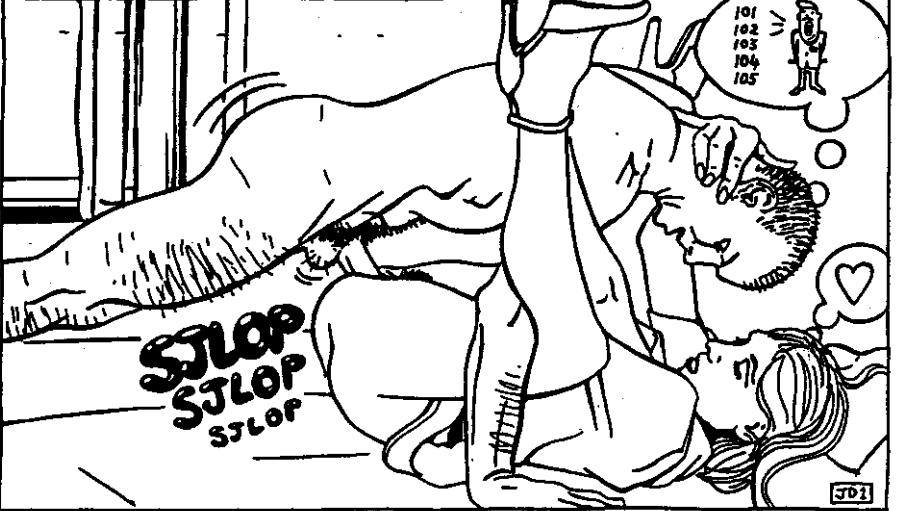


fig.95: Conrad Botes en Joe Dog - uit "Vetkoek 1" in *Loslyf* vol.1 no.1 (Mei 1995).

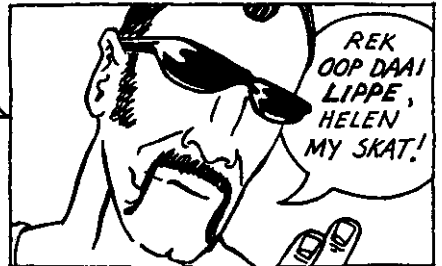
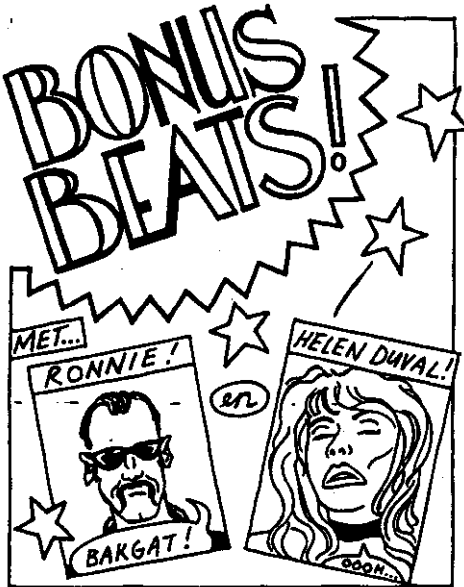


fig.96: Conrad Botes en Joe Dog - uit "Vetkoek 5" in *Loslyf* vol.1 no. 5 (September 1995).

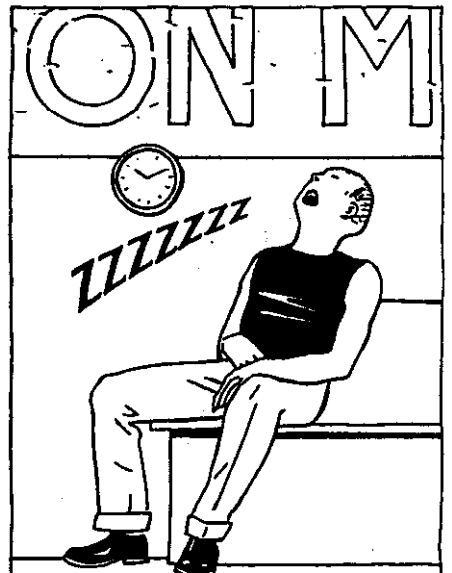


fig.97: Conrad Botes en Joe Dog - uit "Vetkoek 7" in *Loslyf* vol.1 no.7 (November 1995).

dat ons werk minder ikonoklasties moes wees, maar skep die moontlikheid vir 'n subversiewe "subteks". Die algemene leser van *Loslyf* is dus nie die algemene leser van *Bitterkomix* nie. My veronderstelling is dat die *Loslyf*-lesers grotendeels manlik en slagoffers van seksuele repressie is. Die uitbeelding van naakte vroue in onderdanige en deemoedige posisies konfronteer nie die leser nie, maar kapitaliseer daarop. In hierdie geval kan ons werk slegs gepubliseer word indien ons gebruik maak van die stereotipe. Die satire moet noodgedwonge baie subtiel wees. Die leser moet verlei word deur herkenbare vorme (stereotipes) en strukture (elke maand móét daar voorskriftelik ten minste een keer seks in die stripverhaal wees) en sosiale kommentaar kan binne voorafgenoemde raamwerk versteek word. Die doel van hierdie strategie word as volg deur Adré Rheeder in sy vergelyking van *Case 308* en *Vetkoek* beskryf:

Deur die leser se lagspiere te prikkel, slaag die satirikus in sy primêre doel: om die leser vir homself te laat lag. Sodra die leser agterkom dat hy met die karakters in die uitbeelding op die een of ander wyse kan identifiseer, vind daar selfondersoek plaas (Rheeder 1995: 16).

In 'n onderhoud wat ek met Liese van der Watt⁷ gevoer het, word die sukses van bogenoemde bevraagteken. Binne die konteks van *Loslyf* (en dus pornografie) is daar die gevaar dat die stereotipe as sulks gelees sal word en die satire geen uitwerking op die leser sal hê nie. Dit is vir my moeilik om te bepaal tot watter mate ek en Botes dit reggekry het om byvoorbeeld seksisme te ondermyn. Dat *Bitterkomix* se strippe en illustrasies nie populêre byval gevind het nie, blyk uit die talle (ongepubliseerde) briewe wat Ryk Hattingh oor ons werk ontvang het. Een spesifieke brief kritiseer byvoorbeeld die uitdrukking "Jissus Fok!" (sien fig.96) wanneer die karakter Ronnie supermodel Helen Duval se vagina sien in *Vetkoek 5* (*Loslyf* vol. 1 no.5). Die leser het 'n probleem met die ydelike gebruik van die Here se naam wat in verband met 'n "smerige" woord vir omgang gebring word. Of hierdie skynheilige leser later vir homself kon lag, weet ek ongelukkig nie. Ek sal in my bespreking oor *Liefde en Missiele* na die gesprek oor stereotipe terugkeer.

⁷ Liese van der Watt doseer tans Kunsgeskiedenis aan UNISA. Sy het op 12 September 1997 'n seminaar by 'n kunsgeskiedenis-konferensie in Stellenbosch gelewer met die twyfelagtige titel: *Different Comic; Same Old Story? Considering Afrikaner Identity in a Post-Apartheid South Africa*.

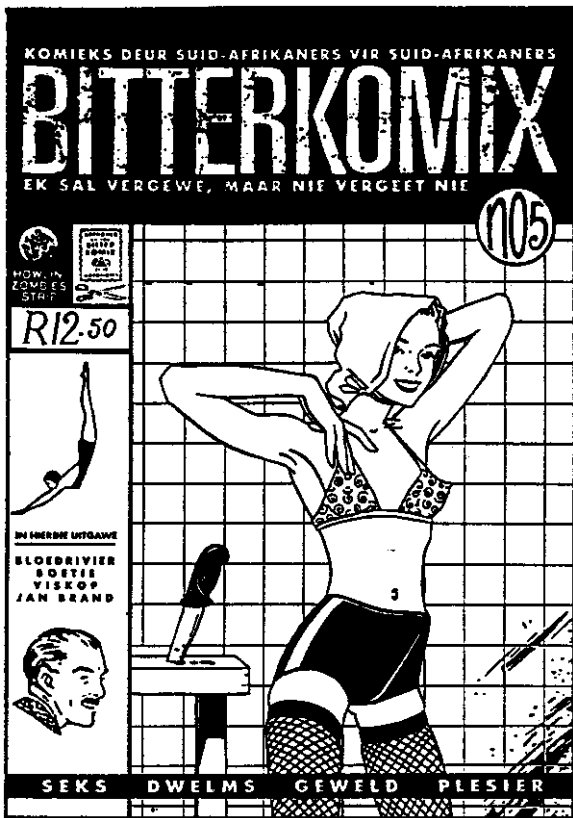


fig.98: Joe Dog - buiteblad van *Bitterkomix* 5 (1995).



fig.99: Joe Dog - uit "Boetie" in *Bitterkomix* 5.

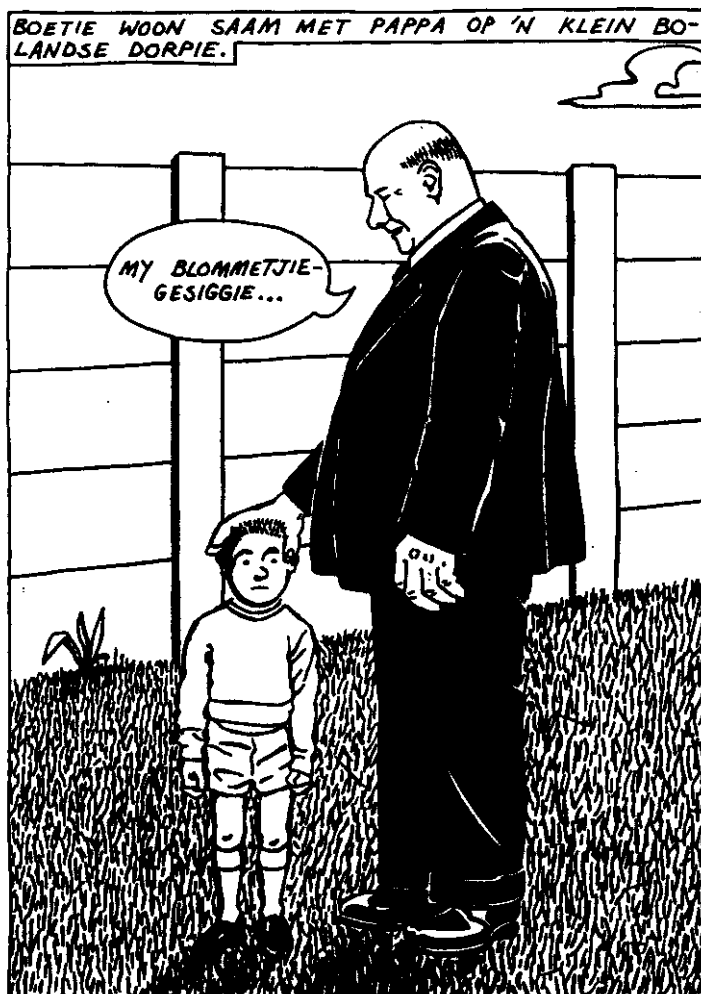


fig.100: Joe Dog - uit "Boetie" in *Bitterkomix* 5.



Vetkoek, waaraan ons albei geteken en geskryf het, is gestaak na slegs agt episodes. Die finale twee episodes poog om die verhaal tot 'n konklusie te bring, maar is meer surreël en uiteindelik ikonoklasties van aard. Dit bestaan dikwels uit die naasmekaarstelling van verwante beelde om ooreenkomste of verskille duidelik te maak. Eksperimentele seks word uitgebeeld langs 'n stereotipiese voorstelling van 'n jong getroude paartjie (die vrou brei moontlik babaklere), 'n mes in 'n man se rug langs 'n erekte penis wat styf vasgegryp word, ensovoorts. Myns insiens is die laaste twee episodes meer suksesvol as die ander, maar ten slotte is *Vetkoek* in sy geheel (soos dit in *Loslyf* verskyn het) 'n mislukking. Alhoewel daar vandag nog werk (meestal illustrasies) deur al vier gereelde bydraers van *Bitterkomix* vir *Loslyf* gemaak word, geskied dit onafhanklik van die striptydskrif.

Bitterkomix 5 verskyn in Julie 1995. Die eerste strip, *Boetie*, is die mees omstrede van hierdie uitgawe. Aangesien my werk kenmerkend outobiografies is, vra lesers en kritici dikwels of *Boetie* 'n "ware" verhaal is. Ek beskou die antwoord as irrelevant. Vir my is dit belangrik dat die strip onafhanklik van my persoonlike geskiedenis funksioneer. Die narratiewe raamwerk vereis dramatisering en ander aspekte van *diagramming* wat dikwels selektief en ten slotte subjektief aangewend word. Ek drink byvoorbeeld nie vodka wanneer ek strippe teken nie.

Boetie het baie mense geskok, selfs van diegene wat *Gif* aanvaarbaar gevind het. Ek dink dit het moontlik te make met die afwesigheid van eksplisiete beelde in 'n verhaal wat oor seksuele magmisbruik handel en ditself dus verleen aan sulke voorstellinge. Verder is daar 'n visuele duidelikheid wat soms in vroeër strippe ontbreek. Die strip funksioneer goed in swart en wit, waar strippe soos *Liefde en Missiele* en *Nag van die Wit Skrik* (*Bitterkomix 1*) beter in kleur lees. In *Boetie* is die minimalistiese gebruik van herkenbare argitektuur amper 'n argetipiese simbool van 'n kleinburgerlike identiteit. *Boetie* neem elke leser (sommige wat soortgelyke ondervindinge gehad het) terug na die tuiste wat deur repressie 'n "tronk" gemaak is.

Die *Laaste Dae van Fanie Swart* wat in *Bitterkomix 6* (Maart 1996) verskyn het, is die mees konsekwent boeiende werk wat Conrad Botes tot dusver gemaak het. Botes plaas die *outsider*



fig.101: Conrad Botes - uit "Die Laaste Dae van Fanie Swart" in *Bitterkomix 6* (1996).



fig.102: Joe Dog - buiteblad van *Lag-Lag* (1996). Hierdie publikasie bestaan uit twee buiteblaaie en lees van beide kante tot in die middel.



fig.103: Joe Dog - illustrasie in *Lag-Lag*.

in 'n deeglik nagevorsde Suid-Afrikaans historiese konteks, en beeld sy stryd met die gemeenskap simpatiek uit. Soortgelyke herinterpretasies is in die sestigerjare (in Amerika) met byvoorbeeld Bonnie Parker en Clyde Barrow⁸ gedoen. Swart se optrede word nooit in die verhaal goedgekeur nie, maar soos die huigelaars in die gemeenskap blootgelê word, vind mens toenemend simpatie met die individualistiese hoofkarakter.

In November 1996 verskyn *Lag-Lag*. Dit is 'n klein-formaat boekie wat uittreksels van my, Botes en Mark Kannemeyer se sketsboeke bevat. Die oplaag is beperk tot ongeveer honderden-sewentig eksemplare. Dit bevat onder andere 'n illustrasie wat deur *Loslyf* afgekeur en ongeskik vir publikasie gevind is. Die illustrasie beeld 'n stereotipiese naak vroulike model uit wat besig is om haarself te "ontlas" (sien fig. 103). Die onderskrif lees: "die waarheid is uit: mooi meisies kak gereeld." Volgens die redaksie van *Loslyf* beeld die illustrasie skatologie uit en is gevolglik nie geskik vir publikasie nie. Die illustrasie ondermyn die stereotipiese "mooi" vrou as seksuele voorwerp. Myns insiens is die naasmekaarstelling van stereotipe en dit wat as "onsmaaklik" gelees kan word, konfronterend. Dit lok reaksie en uiteindelik nadenke uit. *Lag-Lag* is inhoudelik en in vorm ikonoklasties. Die beperkte oplaag is doelbewus slegs vir *Bitterkomix*-geesdriftiges en -versamelaars gemaak.

Bitterkomix 7 verskyn in Maart 1997. Die uiteenlopende inhoud en bydraes van elf verskillende kunstenaars is moontlik 'n aanduiding van die plaaslike belangstelling in die stripmedium en *Bitterkomix* as kulturele mondstuk. Tot op dese het feitlik al die uitgawes van *Bitterkomix* uitverkoop, met die uitsondering van *Gif* (waarop daar nog steeds 'n verbod is en nie verkoop mag word nie), *Bitterkomix 5* (as gevolg van 'n drukfout het ons dubbel die aantal kopieë bekom) en die mees onlangse, *Bitterkomix 7*, wat nog steeds op die rakke is. Vanaf *Bitterkomix 4* was die oplaag van elke uitgawe eenduisend tweehonderd. Die klein oplaag en goedkoop reproduksie sorg nog steeds vir *Bitterkomix* se ikonoklastiese en marginale status. Moontlik is die kulturele invloed vir Afrikaners soortgelyk aan die van *Underground*-strippe van die sestigerjare in Amerika.

⁸ Die verhaal van Bonnie en Clyde (die twee bankrowers van die 1930s) is in 1967 met Warren Beatty en Faye Dunaway in die hoofrolle verfilm, en beeld onder meer die gereg as 'n spul konserwatiewe moordenaars uit.



fig.104: Joe Dog - buiteblad van *Bitterkomix 7* (1997).

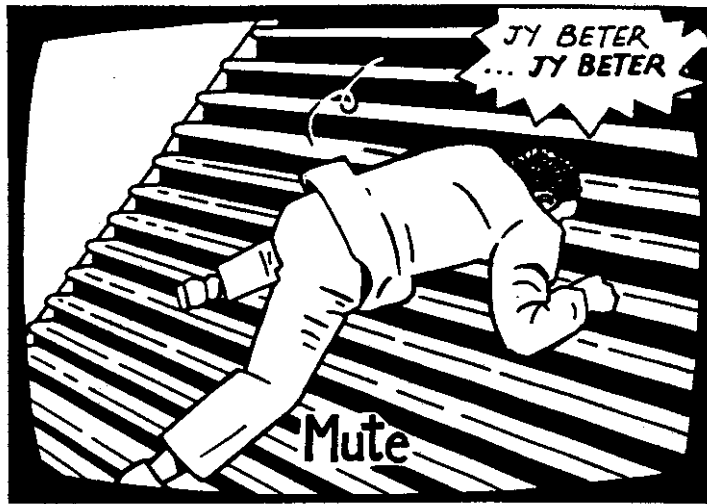


fig.105: Joe Dog - uit "Poes" in *Bitterkomix 7*.

WALTER SE OUPA IS KORT VOOR KERSFEES DOOD. HY WAS 97 JAAR OUD. SY VOLLE NAME WAS MARTINUS STEFANUS DELPORT, MAAR DIE HELE FAMILIE HET HOM AS OUPA BLOUPRUIIM GEKEN.



HY IS OP DIE 24STE DESEMBER VANUIT DIE NG KERK OORKANT DIE OUETEHUIS BEGRAWE. DIT WAS 'N WINDERIGE DAG.



GEDURENDE DIE BEGRAFNISDIENS HET OOM VOGES, BLOUPRUIIM SE BESTE VRIEND, ONOPHOUDELIK BEGIN HUIL.



HANNA DELPORT, DIE OORLEDENE SE VROU, KON AS GEVOLG VAN 'N BEROERTE AANVAL NIE DIE BEGRAFNISDIENS BYWOON NIE.



3.3. Slot: *Liefde en Missiele*

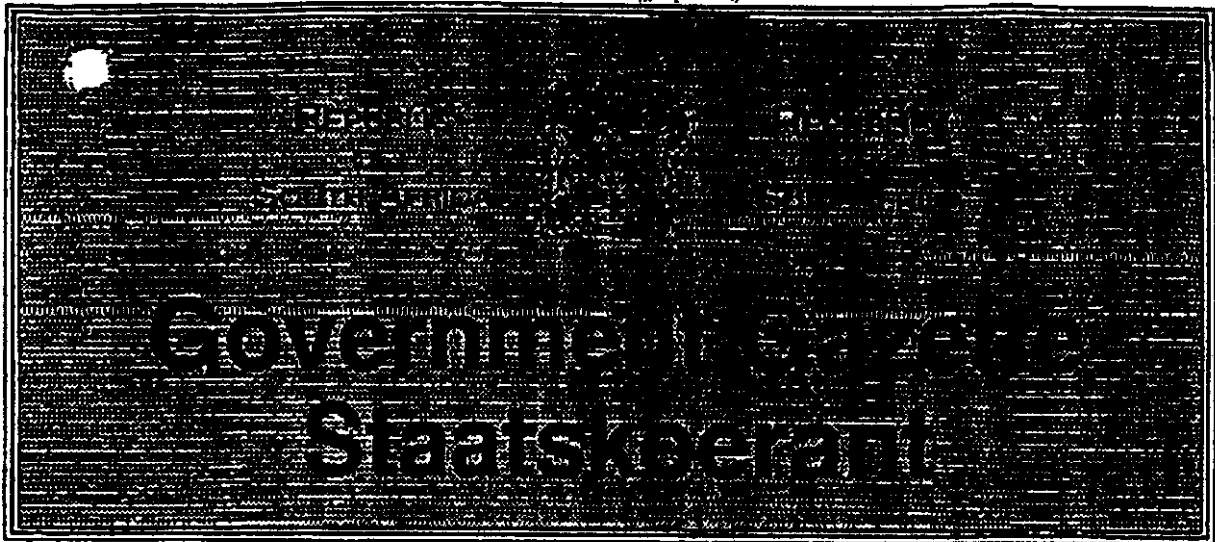
The books that the world calls immoral are books that show the world its own shame
(Wilde 1891: 304).

Alhoewel die werk aan *Liefde en Missiele* aanvanklik in Europa begin is, is dit eers kort voor publikasie in 1994 voltooi. Dit is die eerste strip in die omstrede *Gif: Afrikaner Sekskomix* (sien bylae 4). Ek beskou dit nie noodwendig as die “beste” van my eie werk nie, maar dink dit is verteenwoordigend van belangrike aspekte deurlopend in *Bitterkomix*. Hierdie aspekte sluit sentrale argumente van my verhandeling soos ikonoklasme, polemiekk, satire, die subversiewe strip en die gebruik van stereotipe in.

Die konteks waarin *Liefde en Missiele* verskyn, is *Afrikaner Sekskomix*. Dit is in feitlik alle opsigte ikonoklasties. *Gif* spreek op die oog af taboes direk aan. Dit implimenteer eksplisiete beelde en taal en vernietig sodoende konvensionele waardes. Die formaat is kleiner as die gewone tydskrif en herinner doelbewus aan die sogenaamde “poesboekies”⁹. Stilisties is die stripverhale van die vier gereelde bydraers van *Bitterkomix* in *Gif* uiteenlopend. Dit is selfs soms eklekties binne een stripverhaal.

Voordat ek my strategie met die skryf en teken van *Liefde en Missiele* verduidelik, wil ek vlugtig kyk na wat verstaan word onder die term pornografie. Volgens verskeie resensente van *Gif* is dit nie pornografies nie. Die *Oxford Dictionary* beskou dit as *the explicit description or exhibition of sexual activity in literature, films, etc., intended to stimulate erotic rather than aesthetic or emotional feelings* (Allen. 1990: 926). In ’n onderhoud met Groth, verwys Crumb na ’n bekende definisie van die term deur James Joyce:

⁹ “Poesboekies” was die populêre naam vir fotoverhale (A-5 grootte) wat as “slegte” leesstof deur ons ouers beskou is. Hierdie fotoverhale het ’n bloeitydperk gedurende die sewentigerjare in Suid-Afrika beleef.



Vol. 354

PRETORIA, 15 DECEMBER 1994
DESEMBER 1994

No. 16175

GOVERNMENT NOTICES

GOEWERMENSKENNISGEWINGS

DEPARTMENT OF HOME AFFAIRS

DEPARTEMENT VAN BINNELANDSE SAKE

No. 2239 15 December 1994

No. 2239 15 Desember 1994

PUBLICATIONS OR OBJECTS
UNDESIRABLE PUBLICATIONS

PUBLIKASIES OF VOORWERPE
ONGEWENSTE PUBLIKASIE

A Committee referred to in section 4 of the Publications Act, 1974 (the Act), has decided under section 11 (2) of the Act that the undermentioned publication is undesirable within the meaning of section 47 (2) of the Act:

'n Komitee bedoel in artikel 4 van die Wet op Publikasies, 1974 (die Wet), het kragtens artikel 11 (2) van die Wet beslis dat die ondergenoemde publikasie ongewens is binne die bedoeling van artikel 47 (2) van die Wet:

LIST/LYS P94/27

Entry No. Insywyng No.	Publication or object Publikasie of voorwerp	Author or producer Strywer of voorbringer	Section 47 (2) Artikel 47 (2)
P94/12/01	Gif April 1994	Bitterkornb, Stellenbosch, en Hond BK, Groenkloof.	(a)

fig.107: Afdruk van verbod op Gif in die Staatskoerant (15 Desember 1994).

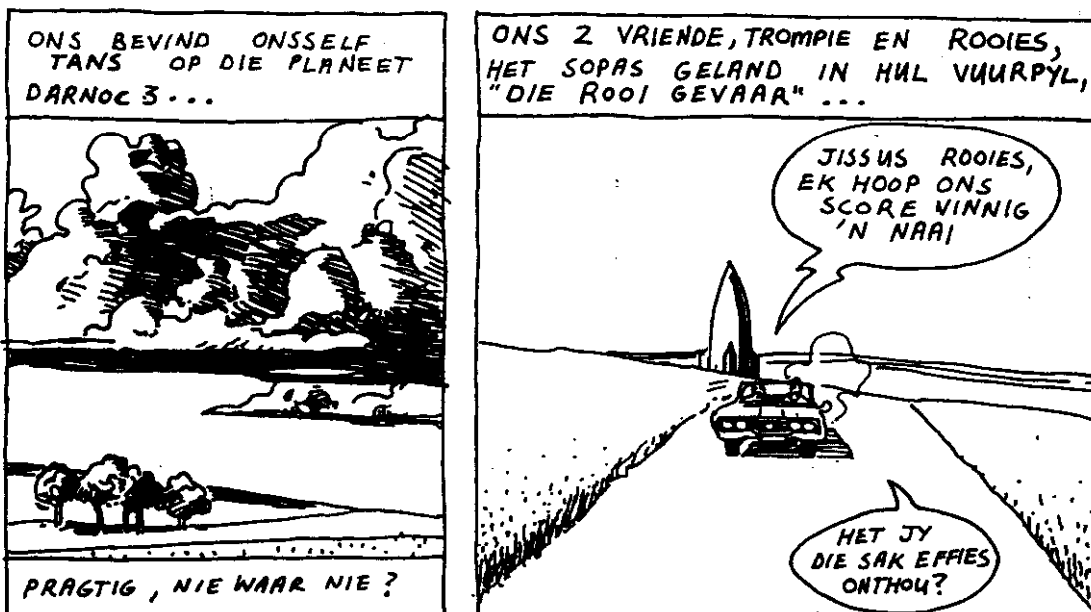


fig.108: Joe Dog - uit "Liefde en Missiele" in Gif (1994).

*James Joyce has a theory of art that; if you make a piece of art that creates sexual desire, then it's pornography, it's not art*¹⁰ (Groth 1995: 137).

Ek beseft dat dit 'n moeilike term is om te definieer en dat mense se menings daaromtrent verskil. Ek het nie *Liefde en Missiele* geteken uit die oogpunt dat dit doelbewus eroties of oneroties moet wees nie. Dit is eksplisiet en voeg of stel beelde en idees naasmekaar wat die gemeenskap as offensief en aanstootlik geles het. Kritiek het selfs gekom van mense wat pornografiese tydskrifte lees. Is dit moontlik dat “onskadelike” pornografie aanvaarbaar is, maar *Gif* nie? Wat ontstel die leser van *Gif* werklik?

Meeste karakters in *Liefde en Missiele* kom uit die Afrikaanse jeuglektuur. Die assosiasie met hierdie jeughelde is só uitsluitlik Afrikaans, dat ek twyfel of hierdie stripverhaal ooit in Engels vertaal sal kan word en nog steeds dieselfde betekenis behou. Trompie en Rooies, nou heelwat ouer, land met hul vuurpyl op 'n onbekende planeet, Darnoc 3. Wat eens Trompie se fiets was, *Die Rooi Gevaar*, is nou 'n vuurpyl. Vanaf die vuurpyl vertrek die twee jong mans in 'n kar, op soek na vrouens. Deurgaans praat die karakters 'n tipiese gesprekstaal. Hulle stop vir twee vroulike rylopers, maar word ontnugter deur laasgenoemdes se aggresiewe seksuele toenadering. Soos die mans is hierdie twee vrouens ook helde van ons jeuglektuur. Die een is Saartjie, die ander Levinia Heks, beter bekend as *Liewe Heksie*. Beide wit mans word impotent as gevolg van die vrouens se aktiewe entoesiasme vir seks. Teleurgesteld toor Livinia per ongeluk vir Griet (normaalweg in 'n perd), maar in hierdie “volwasse” konteks 'n viriele swart man. Soos oudergewoonte in die *Liewe Heksie*-verhale help Griet haar uit die penarie. Die slottoneel beeld 'n sinlose moord op Rooies uit. Trompie kan nie 'n getuie van sy seksuele impotensie terugneem aarde toe nie.

Alhoewel daar aspekte van vervreemding in die verhaal is (die vuurpyl, Darnoc 3, toordery, ensovoorts), kan dit eerder as 'n middel wat die raamwerk vereenvoudig, geles word.

¹⁰ Crumb gaan voort om te sê dat sy eie werk moontlik pornografie is, ergo nie “kuns” nie. In 'n uitgebreide gesprek oor pornografie, kuns en sensuur, verwys Freedberg (1989: 346) na Titian se *Venus of Urbino* as ongetwyfeld seksueel prikkelend. Volgens Joyce se definisie is dit pornografie en dus nie kuns nie. Is hierdie “waardebepalings” nie alles slegs gekoppel aan verskillende gemeenskappe se repressiewe status nie?

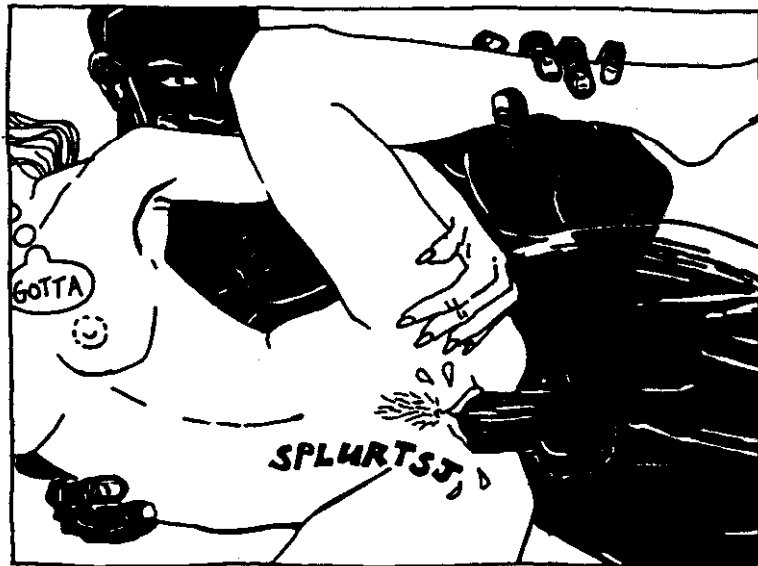
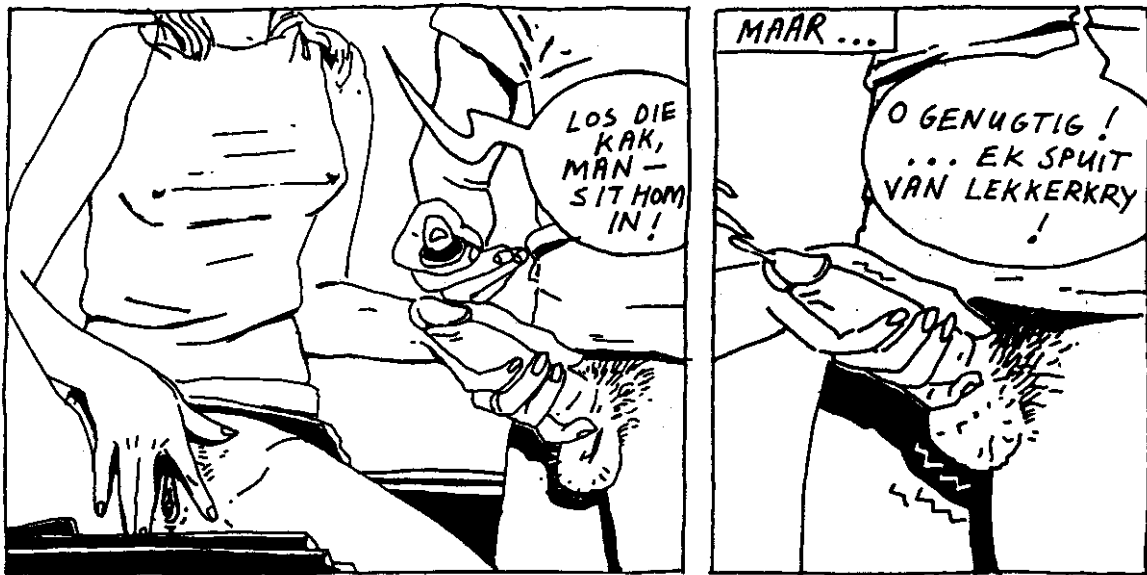


fig.109: Joe Dog - uit "Liefde en Missiele" in Gif (1994).

In order to focus arguments, the satirist edits the superfluous and emphasises the pertinent and thereby creates the dubious paradox of being both revealer and concealer (Murray 1988: 4).

Die gebruik van eksplisiete seks is myns insiens 'n medium om sosiale kritiek te lewer. Rheeder haal Feinberg aan om te verduidelik:

The first problem of the satirist is to hold the reader's interest, while doing something other than what he is pretending to do (aangehaal in Rheeder 1995: 14).

Hierdie strip kritiseer die “wit Afrikanerman” en die gemeenskap wat hom geskep het. Meeste Afrikaanse kinders het grootgeword met Trompie, Saartjie of Liewe Heksie. Indien McCloud se identifikasie-teorie hier toegepas word, lees *Liefde en Missiele* as volg: Die wit manlike leser identifiseer met Trompie en Rooies. Met aanvang van die strip is die verwagting van suksesvolle seks groot. Eerstens kry Trompie egter nie 'n ereksie nie. Die manlike leser word weer eens teleurgestel wanneer Rooies 'n “ontydige saadstorting” het. Derdens word die wit manlike leser ontnem van enige seks deur die viriele swart man. Dit skeer die gek met die vrese van impotensie (en uiteindelik seksuele repressie) en oordryf rassistiese veralgemenings deur wit mense dat swart mans nie slegs méér viriel is nie, maar ook byvoorbeeld groter penisse het. Ten slotte loop die “beteuterde” wit manlike leser saam met Trompie en Rooies die verhaal uit. Die stripverhaal kraak die wit man af en vra hom om krities na homself te kyk. Baie wit mans wat ek ken (en wat ek weet pornografiese tydskrifte en sogenaamde “bloufilms” lees en kyk) het negatief op hierdie verhaal gereageer.

Indien 'n wit Afrikaanse vrou hierdie strip lees, sal sy uit die aard van McCloud se teorie met die vrouens identifiseer. Sy word in 'n magsposisie uitgebeeld. Die vrou het volle beheer oor haar seksualiteit en stel slegs in mans belang indien hulle haar seksueel kan bevredig. Die boodskap aan die bevryde vrou is dat wit Afrikaanse mans seksuele probleme het en gevolglik seksueel onbevoeg is. Die strip beeld haar enigste alternatief as die viriele swart man uit.



fig. 110: Joe Dog - buiteblad van *Bitterkomix 3* (1993). Die gebruik van stereotypes in *Bitterkomix*.

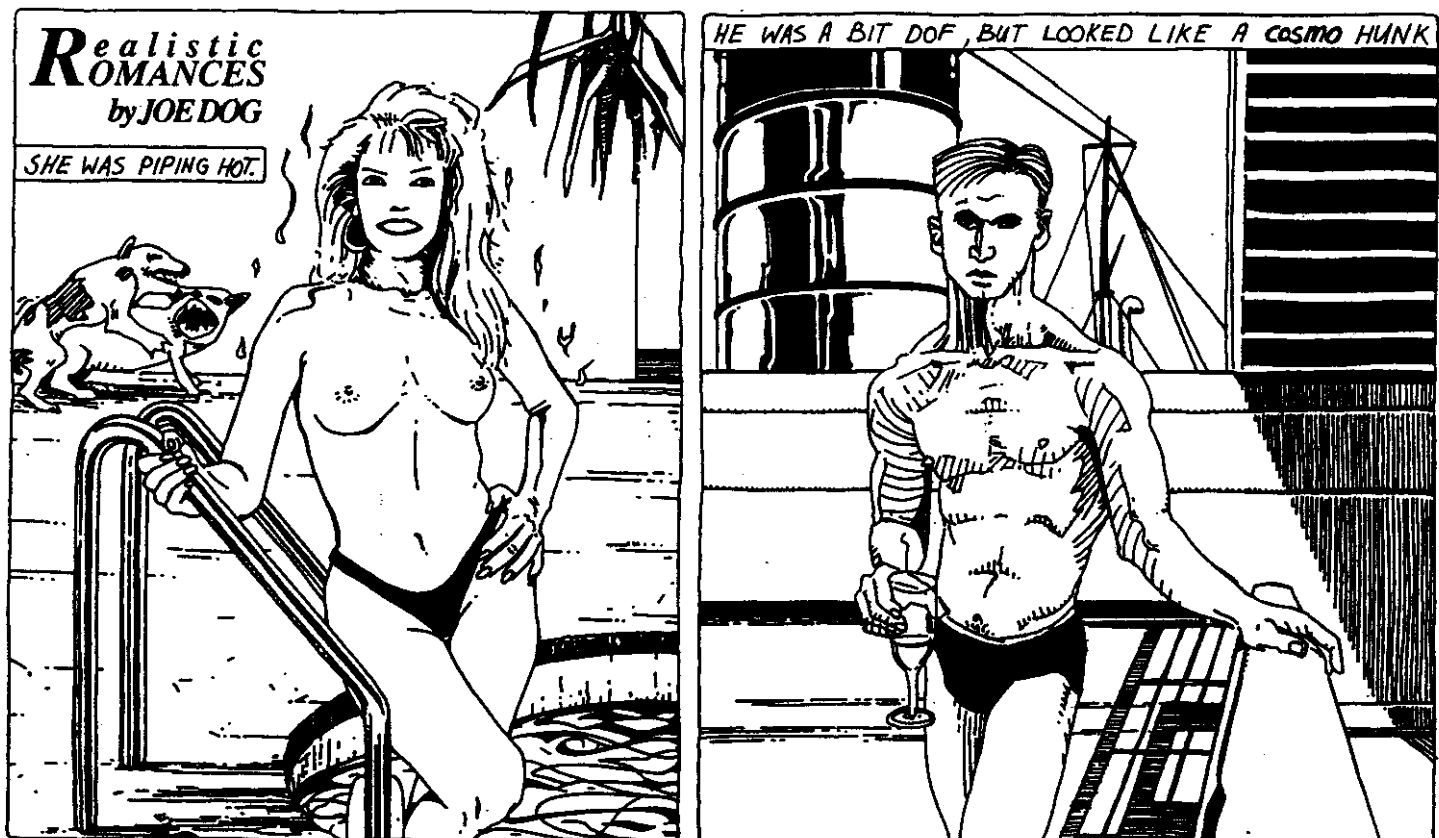


fig. 111: Joe Dog - uit "Realistic Romances" in *Bitterkomix 3*.

Soos Liese van der Watt tereg uitwys, kan die gebruik van die visuele stereotipe as problematies gelees word. Pieterse, in sy deeglike studie oor beelde deur wit mense van swart mense, beskryf stereotipering as volg:

Stereotypes are based on simplification and generalization, or the denial of individuality; they can be either negative or positive. Though they may have no basis in reality, stereotypes are real in their social consequences, notably with regard to the allocation of roles (Pieterse 1992: 11).

Soos met ander werk deur die stripkustenaars van *Bitterkomix* word stereotypes dikwels gebruik om 'n spesifieke kwessie aan te spreek. Soos Murray sê in sy verduideliking van satire,

satirical evaluations of assumed social privilege can only be shared if metaphors and symbols are collectively understood. Personal fantasy is limited by constraints of clarity where the audience is exposed to ideas by means of familiar or revitalised metaphors. Audience and audience participation (in unravelling puns and hidden messages) are central to the satirical process (Murray 1988: 4).

Pieterse praat van 'n nuwe stel simbole wat ontwikkel moet word:

Emancipatory movements are concerned not just with changing social realities but also changing representations (Pieterse 1992: 11).

Omdat die werk van die *Bitterkomix*-kustenaars uiteenlopend is, dink ek dat die bevryding op verskillende vlakke geskied. Van Zyl se werk is in daardie opsig baie belangrik vir die identiteit van *Bitterkomix*. Sy bied 'n alternatiewe oplossing (visueel en inhoudelik) vir die vroulike stereotipe. My eerlike opinie is dat die verskillende benaderinge in styl en inhoud absoluut onmisbaar vir die sukses van *Bitterkomix* is. Ek twyfel of Van Zyl se "individuele" styl 'n suksesvolle striptydskrif op sigself sou maak. Dit is miskien moontlik oor 'n paar jaar,

POST-MORTEM *Featuring PAPPA*

MAX PLANT EN SY BROER, JAN BRAND, DOEN 'N POST-MORTEM OP PAPPA.



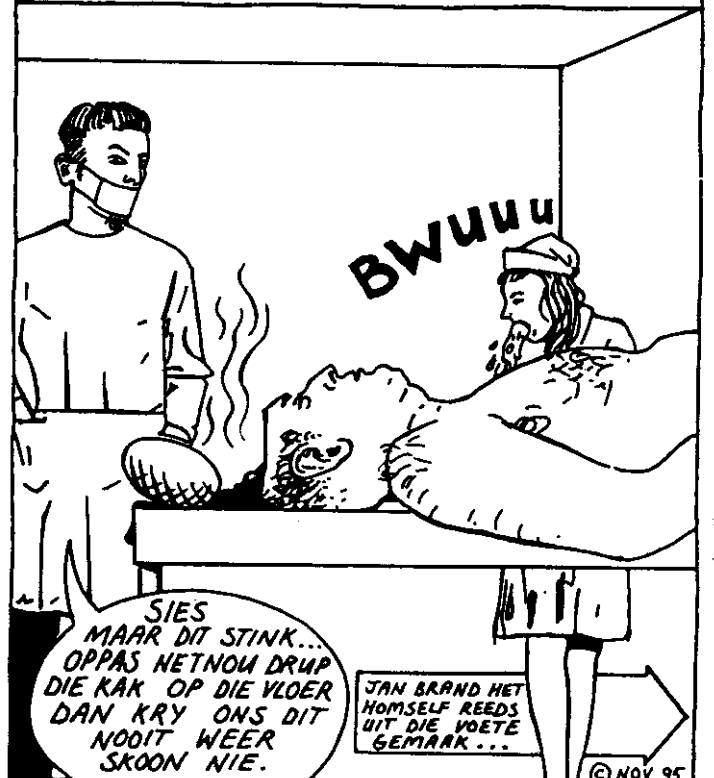
JAN BRAND NAAI DIE NURSE IN HAAR HOL TERWYL MAX DIE INCISION MAAK.



DIE OPERASIE BEREIK SY HOOGTEPUNT.



DIE NURSE KAN HAARSELF NIE BETEUEL NIE



© NOV. 95

fig.112: Joe Dog - uit "Post-Mortem" in *Bitterkomix 6* (1996). Hierdie strip poog myns insiens om nie tradisionele Nasionalistiese en Calvinistiese waardes voort te sit nie.

maar die sogenaamde *cultural wasteland* van Suid-Afrika benodig identifiseerbare beelde om toegang tot ons werk te verkry.

Liese van der Watt beweer ook dat *Bitterkomix* op “verskillende maniere” nie ’n bevryding van die verlede is nie, maar slegs ’n voortsetting van tradisionele Nasionalistiese en Calvinistiese waardes is. Ek dink dat feitlik alles wat ek tot dusver in hierdie verhandeling geskryf het, die teenoorgestelde propageer. Ten slotte is ek eerder *politically incorrect* as oneerlik teenoor myself.

3. 3.1. Kritiek op *Liefde en Missiele*

It is the spectator, and not life, that art really mirrors (Wilde 1891: 6)

Die kritiek en aanval op *Liefde en Missiele* (en my) in die besoekersboek van die uitstalling in Stellenbosch (1994) is volgens Paddy Bouma

an ugly display of self righteousness and complacency for a society where sexual prudery cloaks an alarming incidence of child abuse and family violence (Bouma 1994).

Die kritiek op *Liefde en Missiele* strek oor veertien bladsye, en is ook in verskeie Afrikaanse koerante bespreek. Moontlik is *Liefde en Missiele*, wat soveel aandag van ’n “besorgde” publiek ontvang het, in sekere opsigte in ooreenstemming met *The Orphan* (sien bl. 30).

Alhoewel *The Orphan* en *Liefde en Missiele* uit twee heeltemal verskillende genres en tydvakke van die stripkuns kom, is die reaksie op beide verbasend dieselfde. *The Orphan* is visueel gewelddadig waar *Liefde en Missiele* seksueel eksplisiet is. Die kritiek op *The Orphan* was dat die visuele uitbeelding te gewelddadig is, dat dit lesers aanmoedig om krimineel te wees, dat dit geweld normaliseer, dat dit té realisties uitgebeeld is en, *to produce such a strip, the artist and scriptwriter, publisher and all must themselves have strong sadistic tendencies* (Barker 1984: 165). Indien ek geweld met eksplisiete seksuele uitbeelding vervang, is die

Boerenooientjies hou van pielsuig



Die vrou van sen. Lategan



Willemina



Mev. Okkert Britz



Die moeder van Johannes
van Wvk



Oom Willie se kleindogter



Die dogter van prof. Piet

Hoerenooientjies hou van pielsuig



Johanna



Mev. Willem Barnard



Die dogter van Ds. Malan

ooreenkomste met die reaksie op *Liefde en Missiele* werklik baie dieselfde. Heelwat kritici verwys na die werk as pornografie, en beskuldig dit *per se* van dinge wat daarmee geassosieer word. Dit sluit die bevordering van seksuele losbandigheid in, en die promovering van seksuele geweld, soos verkragtings. Ek vind dit 'n interessante gesprek, maar beskou dit voorlopig as ongeskik vir die doeleindes van hierdie verhandeling.

Soos *The Orphan* skok *Liefde en Missiele* doelbewus die leser. Die eksplisiete aard van beide strippe is wesenlik gekoppel aan die sukses daarvan. Die lesers van *Liefde en Missiele* was só geskok, *it apparently relieved [them] of their ability to read, and so to discern the underlying message of the piece* (Bouma 1994). Soos *The Orphan* dink ek kan *Liefde en Missiele* in die finale analise ook as 'n subversiewe strip gelees word.

Baie van die kritiek op *Liefde en Missiele* is deur sogenaamde Christene geloods. Dit blyk uit briewe wat ek ontvang het en boodskappe wat in die besoekersboek aan my gelaat is. In 1995 het ek deelgeneem aan 'n uitstalling in Durban waar twee van my werke met spuitverf toegetakel is¹¹. 'n Christen het skaamteloos verantwoordelikheid vir hierdie sensuur geneem. Ek het verskeie briewe van haat en oordeel van Christene ontvang. Die sifdrukke is geskend “omdat kinders en ordentlike vroue nie daaraan blootgestel moet word nie” (Ismail 1995: 22 Oktober). Ook ander mense spreek hul kommer oor die blootstelling aan kinders uit: *I would hate to send my daughters to the U.S. Art Department* (J.C. Wileman, uit die besoekersboek: Personeeluitstalling van 1994).

Be sure that you are not alone in your disgust at blatant pornography's masquerading as art, particularly at venues open to children (Brandsby 1995: 29 Oktober).

Outoritêre figure (in hierdie geval 'n Christen) wil dikwels graag sensuur toepas om ander te “beskerm”. Meeste mense (en veral diegene met kinders) wil die jeug ten alle koste beskerm. Die emosionele aard van hierdie gesprek vertroebel egter dikwels insigte. Myns insiens moet

¹¹ Die twee werke, *Boerenooientjies hou van Pielsuig*, het deel gevorm van 'n uitstalling getiteld *Sex and Sensibility* (NSA-gallery, Durban: September/ Oktober 1995)

BOETIE SPEEL OP DIE KLIMRAAM EN PAPPA SLAAN UIT IN 'N KOUE SWEET.



fig.114: Joe Dog - uit *Bitterkomix 5* (1995).

BOETIE KRUIP WEG WANT HY IS BANG DAT PAPPA HOM GAAN PAKGEE.

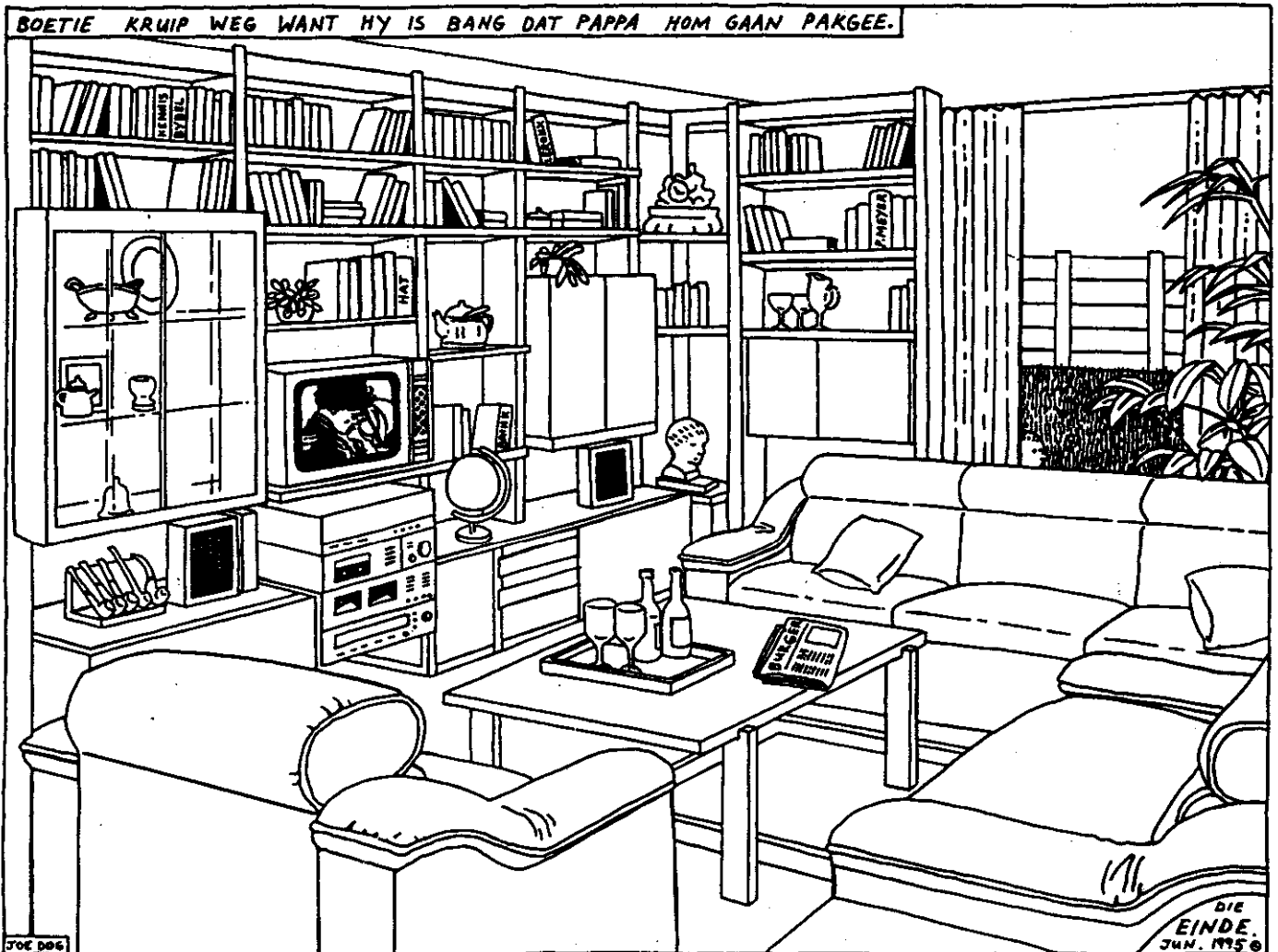


fig.115: Joe Dog: uit "Boetie" in *Bitterkomix 5*.

daar 'n onderskeid getref word tussen dit wat op bygelowigheid gebaseer is en dit wat werklik gevaarlik is. Insig en kennis oor byvoorbeeld seksuele gedrag is veel waardevoller as onkunde oor laasgenoemde:

I do not think there can be any defence for the view that knowledge is ever undesirable. A person is much less likely to act wisely when he is ignorant than when he is instructed, ... (Russell 1993: 30).

Onkunde oor seksuele gedrag is baie gevaarlik vir kinders. Dit is in hierdie omstandighede dat die jeug misbruik en gemanipuleer kan word deur volwassenes. Die instansie wat sensuur van hierdie aard toepas, wil dus 'n beheer oor die kinders (en "ordentlike vroue") uitoefen.

Verdere kritiek wat in die besoekersboek tydens die personeeluitstalling geskryf is, lui:

Dit is onredelik van mnr. Kannemeyer om afstootlike resultate van sy obsessie met seks in die gesig van die publiek te smyt! (J. Heydenrych, Departement Skoolkuns, U.S.)

Ek het 'n "gesonde" belangstelling in seks. Omdat seks 'n taboe in ons gemeenskap is, omdat seks gepaard gaan met 'n skuldgevoel en omdat seks verdraai word in gesprekke tussen byvoorbeeld wit mans, moet dit aangespreek word. Ek beskou aspekte van my strippe as werklikheidsgetrou en kritiseer deur middel van my werk in *Gif* die abnormale seksuele gedrag van ons gemeenskap.

Ten slotte beskou ek *Bitterkomix* as krities van 'n gemeenskap wat baie het om voor skaam te wees. Ek beskou *Bitterkomix* ook as 'n positiewe stem wat noodsaaklik deel van daardie gemeenskap vorm. Dit bied nie antwoorde of 'n alternatiewe stel morele waardes nie. *Bitterkomix* vereis 'n betrokkenheid van sy leser: om eerstens haar- of homself en tweedens die wit gemeenskap in Suid-Afrika krities te oorweeg.

Bibliografie

- Allen, R.E. (ed.) 1986. *The Concise Oxford Dictionary*. New York: Oxford University Press.
- Artherton, H.M. 1984. *Political Prints in the Age of Hogarth*. Oxford: Clarendon Press.
- Barker, Martin. 1984. *A Haunt of Fears*. London: Pluto Press Ltd.
1989. *Comics: Ideology, Power and the Critics*. Manchester University Press.
- Bernhard, Thomas. 1991. *The Loser*. New York: Vintage International.
- Bolhafner, J. Stephen. 1991. "Art for Art's sake." *The Comics Journal* No. 145: 97-99
- Bosman, D.B., I.W. van der Merwe en L.W. Hiemstra. 1984. *Tweetalige Woordeboek*.
Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers Beperk.
- Bouma, Paddy. 1994. Ongepubliseerde toespraak by die loodsing van *Bitterkomix 4*: Kaapstad.
- Brandsby, H.D. 1995. "You are not alone, Mr Reed." *Sunday Tribune* October 29
- Brayshaw, Christopher. 1997. "Mazzuchelli." *The Comics Journal* No. 194: 41-84
- Crumb, Robert. 1996. "Crumb on Crumb." *The Comics Journal* No. 183: 2-7
- Cwiklik, Gregory. 1996. "The Inherent Limitations of the Comics Form as a Narrative
Medium." *The Comics Journal* No.184: 117-120
- Daniels, Les. 1971. *Comix. A History of Comic Books in America*. New York: Bonanza Books.
- De Waal, Shaun. 1994. "Full-frontal attack on taboos." *The Weekly Mail & Guardian* October
14 to 20: 4
- Dorfman, Ariel and Armand Mattelart. 1984. *How to Read Donald Duck*. New York: I.G.
Editions, Inc.
- Freedberg, David. 1989. *The Power of Images*. The University of Chicago Press.
- Garriock, P.R. 1978. *Masters of Comic Book Art*. London: Aurum Press Limited.
- Gombrich, E.H. 1968. *Art and Illusion*. London: Phaidon.
- Groth, Gary. 1995. "Art Spiegelman." *The Comics Journal* No.180: 52-106
1995. "Art Speigelman, Part 2." *The Comics Journal* No. 181: 97-139
1995. "Crumb." *The Comics Journal* No. 180: 115-138
1993. "Robert Crumb." *The Comics Journal* No. 158: 67-76
1995. "Terry Zwigoff Interview". *The Comics Journal* No. 179: 85-111
- Hambidge, Joan. 1994. "Hoera vir humor uit die heel laagste boekrakke." *Beeld* 27 Oktober: 4

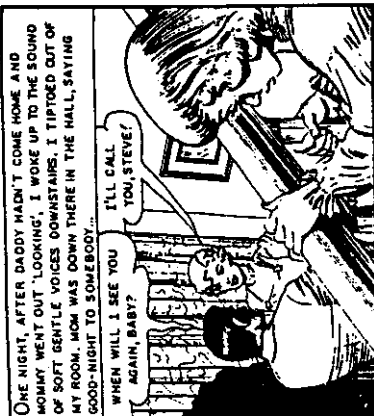
- Harvey, R.C. 1995. "Round and Round with Scott McCloud." *The Comics Journal* No. 179: 52-81
- Horn, Maurice (ed.) 1976. *The World Encyclopedia of Comics*. New York: Chelsea House Publishers.
- Ismail, Farhana. 1995. "Anti-porn protester sprays sex painting." *Sunday Tribune* October 22
- Joachimides, Christos and Norman Rosenthal. 1983. *Zeitgeist*. London: Weidenfeld and Nicolson, Ltd.
- Kreiner, Rich. 1997. "Return to Comics Island." *The Comics Journal* No. 194: 37-39
- La Brecque, Eric. 1993. "In Search of the Graphic Novel." *Print* Jan/Feb: 21-35
- Levin, Bob. 1995. "Enlighten 'em or Sicken 'em." *The Comics Journal* No. 175: 98-108
- Livingstone, David B. 1993. "Jurassic Park." *Your Flesh* No.28: 106-107
- Louderback, Lew. 1969. *Pretty Boy, Baby Face - I love you*. London: Coronet Books.
- Masereel, Frans. 1988. *Passionate Journey*. Great Britain: Penguin Books.
- McCloud, Scott. 1994. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: Harper-Collins Publishers, Inc.
- Meijers, Jack. 1996. "Als dit Lava was zou ik beter kijken." *Blad* Vol.9 No. 3: 8-15
- Munoz, J. and C. Sampayo. 1988. *Joe's Bar*. London: Titan Books.
- Murray, Brett. 1988. *A Group of Satirical Sculptures Examining Social and Political Paradoxes in the South African Context*. ("Documentation and commentary on the body of practical work submitted for the degree of Master of Fine Art.") University of Cape Town.
- Nakazawa, Keiji. 1988. *Barefoot Gen: The Day After*. England: Penguin Books.
- Odendal, F.F., P.C. Schoonees, C.J. Swanepoel, S.J. du Toit en C.M. Booysen. 1979. *HAT. Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*. Johannesburg: Perskor-Uitgewers.
- Palmer, John-Ivan. 1993. "Splatter Matters." *Your Flesh* No. 28: 80-84
- Pieterse, N. 1992. *White on Black*. London: Yale University Press.
- Putter, Andrew. 1996. "Velvet in Monochrome". *The Weekly Mail & Guardian* July 26 to August 1: 35
- Reynolds, Eric. 1995. "Censorship Incidents on the Rise." *The Comics Journal* No. 175: 11-15

- Rheeder, Adré. 1995. "Wat van 'n Stukkie Vetkoek?" *Image and Text* No. 5: 12-17
- Rosenberger, Jack. 1994. "Fanzine Cartoonist Forbidden to Draw." *Art in America* Vol. 82: 31
- Russell, Bertrand. 1957. *Why I am Not a Christian*. London: Routledge.
- Sabin, Roger. 1993. *Adult Comics: An Introduction*. London: Routledge.
- Sattler, Peter R. 1992. "Ballet Mécanique: the Art of George Herriman." *Word and Image* Vol.8, No. 2: 133-153
- Stangroom, Howard. 1995. "Seizures, Trials, Bannings and Appeals in Britain, Canada and Germany." *The Comics Journal* No.181: 27-29
- Wilde, Oscar. 1891. *The Picture of Dorian Gray*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited.

Bylae 1: "The Orphan" deur Ray Bradbury en Jack Kamen in *A Haunt of Fears* (1954).

The ORPHAN





ONE NIGHT, AFTER DADDY HADN'T COME HOME, AND MOMMY WENT OUT 'LOOKING', I WROTE UP TO THE SOUND OF SOFT GENTLE VOICES DOWNSTAIRS. I TIPOKED OUT OF MY ROOM... MOM WAS DOWN THERE IN THE HALL, SAYING GOOD-NIGHT TO SOMEBODY...

WHEN WILL I SEE YOU AGAIN, BABY?
I'LL CALL YOU, STEVE!



WHO'S STEVE, MOMMY?
MOMMY?

MOMMY... MOMMY MET A VERY NICE MAN, DEAR... WE BECAME... VERY GOOD FRIENDS. HE... HE JUST BROUGHT ME HOME.



WHO'S STEVE, LUCY? WHY AREN'T YOU SLEEPING?

AFTER HE'D LEFT, MOMMY TURNED... SHE LOOKED SO PRETTY... ALL SMILES... I'D NEVER SEEN HER LOOK LIKE THAT.

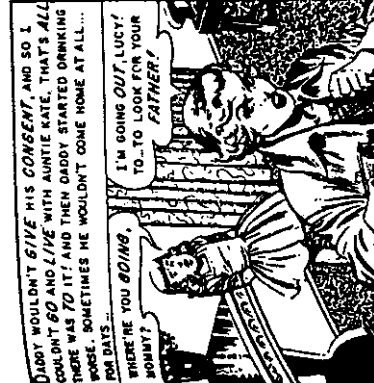


WHY NOT?
BECAUSE, DEAR... MAYBE MOMMY WILL HAPPY STEVE, MOMMY ISN'T SURE! MOMMY WANTS TO MAKE UP HER MIND! YOU WON'T TELL DADDY ABOUT HIM UNTIL MOMMY IS SURE... WILL YOU?



DOES DADDY KNOW STEVE, MOMMY?

ER... NO, DEAR! YOUR FATHER DOESN'T KNOW ABOUT HIM! YOU WON'T TELL HIM, WILL YOU? AT LEAST, NOT YET!



DADDY WOULDN'T GIVE HIS CONSENT, AND SO I COULDN'T GO AND LIVE WITH AUNTIE KATE. THAT'S ALL THERE WAS TO IT! AND THEN DADDY STARTED DRINKING WORSE. SOMETIMES HE WOULDN'T COME HOME AT ALL... FOR DAYS...

WHERE'RE YOU GOING, BOBBY?
I'M GOING OUT, LUCY! TO... TO LOOK FOR YOUR FATHER!



WHO'S STEVE, LUCY? WHY AREN'T YOU SLEEPING?

AFTER HE'D LEFT, MOMMY TURNED... SHE LOOKED SO PRETTY... ALL SMILES... I'D NEVER SEEN HER LOOK LIKE THAT.



DOES DADDY KNOW STEVE, MOMMY?

ER... NO, DEAR! YOUR FATHER DOESN'T KNOW ABOUT HIM! YOU WON'T TELL HIM, WILL YOU? AT LEAST, NOT YET!



WHY, LUCY?
SOB... SOB... I'M SO UNHAPPY, AUNT KATE... SO TERRIBLY UNHAPPY!

WHY, YOU POOR DEAR CHILD! I Poured out my heart to Aunt Kate. I told her the whole story...



I REMEMBER THE DAY AUNT KATE CAME TO TALK TO MOMMY AND DADDY...

...IT'S UNFAIR TO THE CHILD, MILLIE. I CAN GIVE HER THE LOVE AND AFFECTION SHE CRAVES! LET ME ADOPT HER, YOU WILKED! YOU'RE NOT GONNA PULL ANY FAST ONES!



YOU KEEP OUT OF THIS, KATE! THIS IS BETWEEN MILLIE AND ME. IT'S NONE OF YOUR BUSINESS, THE BRAT TAKES CARE OF HER LIKE A MOTHER SHOULD!

HE'S JUST BEING SPIE! EITHER OF YOU, WILLIE, I'M SORRY! I'M SORRY FOR LUCY!



ONCE, I RAN AWAY TO MY MOTHER'S SISTER'S HOUSE WAY ACROSS TOWN...

SOB... SOB... AUNT KATE...



PLEASE LET ME STAY HERE WITH YOU, AUNT KATE! PLEASE, YOU LOVE ME, DON'T YOU?

OF COURSE I LOVE YOU, DEAR. BUT... WELL, I'LL TALK TO THEM!



MOMMY WAS MORE THAN GLAD TO GET RID OF ME, BUT DADDY WOULDN'T HEAR OF IT. I CRIED SO...

PLEASE, DADDY! PLEASE LET ME GO LIVE WITH AUNTIE KATE! THAT BRAT STAYS HERE! SHE BELONGS WITH HER NATURAL MOTHER. NO DRIED UP OLD MAID'S GONNA BRING UP MY KID!



I HATED THEM! I HATED THEM BOTH! I DON'T KNOW WHO I HATED MORE... DADDY, BECAUSE HE BEAT ME AND TELLED AT ME AND CAME HOME DRUNK ALL THE TIME... OR MOM, BECAUSE SHE NEVER WANTED ME AND NEVER SHOWED ME ANY LOVE AND WAS WILLING TO GIVE ME UP... JUST LIKE THAT!

WILL I MEET HIM, MOMMY? WE'LL SEE, DEAR. NOW RUN A LONG UP TO BED!

LATER, I HEARD MOMMY CALL STEVE ON THE TELEPHONE. YOU CAN COME HERE NOW, STEVE. YES, YES... WELL, LUCY KNOWS ALL ABOUT YOU. WE CAN'T AFFORD TO TAKE ANY CHANCES. THERE'S NO USE TRYING TO HIDE IT FROM HER ANY LONGER! BESIDES, SHE WANTS TO MEET YOU!

THE NEXT TIME DADDY DIDN'T COME HOME, STEVE CAME TO THE HOUSE. MOMMY LET ME STAY UP...

WELL, WELL! SO HE'S YES, THIS IS LITTLE NICE, DEAR! LUCY! SAY, MOMMY! AREN'T YOU A PRETTY LITTLE GIRL!

STEVE WAS VERY SWEET TO ME. HE PATTED MY HEAD AND SMILED AND TOLD ME A STORY...

HE EVEN KISSED ME GOOD-NIGHT. G'NIGHT, KITTEN. AM HERE'S SOMETHING FOR TOMORROW. A DIME... FOR CANDY! SWELL!

...SO THE PRINCE AND ALL RIGHT, THE PRINCESS LIVED DEAR! TIME HAPPILY EVER FOR BED! AFTER!

STEVE MADE ME SO HAPPY. I LIKED STEVE. I USED TO LIE AWAKE AND THINK OF HOW NICE IT WOULD BE IF HE WERE MY REAL FATHER...

OKAY! BABY! CALL YOU'D BETTER GO. WE THE NEXT TIME STEVE! IT'S LATE! THE COAST IS CLEAR.

AND MOMMY... MOMMY WAS SO DIFFERENT TOO. SHE'D CHANGED SINCE SHE'D MET STEVE...

G'NIGHT, MOMMY!

GOOD NIGHT, DEAR! AND REMEMBER! STEVE IS OUR SECRET. YOURS AND MINE! YOU MUSTN'T TELL A SOUL! NOT EVEN DADDY!

AND WHEN DADDY WOULD COME HOME DRUNK AND SWEARING AND TREAT ME BAD, I DIDN'T CARE. I JUST THOUGHT OF MOMMY AND STEVE AND HOW THEY'D WORK THINGS OUT AFTER A WHILE AND THAT IT WOULDN'T BE LIKE THIS FOR ALWAYS...

WASH YOUR LOOKIN' UP! AT YOU DUMB UGLY DADDY! BRAT! G'WAIN, SCHAM! I'M ALONE! GO TO BED!

HE COMES HERE... HE NEVER WHISPERS WHEN!

THAT'S STEVE'S VOICE! BUT WHY IS HE WHISPERS WHEN!

AND THEN, ONE NIGHT I AWOKE TO THE SOUND OF VOICES. WHISPERED VOICES... COMING FROM MOMMY'S BEDROOM...

I LISTENED MY HEART BEATING WILDLY IN MY CHEST... NOTHING ONLY... WELL... IT'S LOOK! IT WAS YOUR IDEA TO PLAY UP TO HER. YOU KNOW HOW I HATE KIDS. LET HER NEW DADDY! SHE LINES YOU A LOT!

HER!

I REMEMBER NOW I HAD TO CLAP MY HANDS OVER MY MOUTH TO KEEP FROM CRYING OUT LOUD. HOW I RAN BACK DOWN THE HALL AND FLUNG MYSELF ON THE BED AND LISTENED TO THEM PASS OUTSIDE MY ROOM AND GO DOWN STAIRS...

SORRY... SORRY...

I REMEMBER HOW I TIP-TOED TO MOMMY'S ROOM AND PEEKED IN THROUGH THE SLIGHTLY OPEN DOOR... GOLLY! MOMMY'S Y'KNOW, SO PACKING, AND LUCY WILL BRAT! STEVE IS HELPING BE AWFULLY DISAPPOINTED!

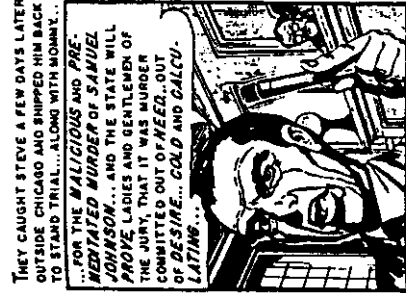
THEY WEREN'T TAKING ME! THEY WERE RUNNING AWAY AND THEY WEREN'T TAKING ME... THEN STOP FEELING LOOK STEVE. THIS IS THE WAY WE PLANNED IT. I'M NOT SAYING SORRY FOR HER AND LET'S GO BEFORE YOUR HUSBAND SHOWS UP!

STAND KIDS MYSELF!

I REMEMBER LISTENING TO THE FRONT DOOR SLAM AND RUNNING TO THE FRONT BEDROOM WINDOW IN TIME TO SEE... DADDY! DADDY'S COMING UP THE WALK!



AND THE JURY BROUGHT IN THEIR VERDICT AFTER TWO HOURS... WE FIND THE DEFENDANTS **GUILTY AS CHARGED!**



THE TRIAL WAS SHORT AND SWEET. THEY CALLED ME TO STAND TRIAL... ALONG WITH MOMMY... TOLD THEM WHAT I'D BEEN... DADDY WAS JUST COMING UP THE WALK WHEN THEY CAME OUT. HE SAW THEIR BAGS. HE WAS SO MAD AND THEN... SOB... THE SHOT... SOB... LATING...



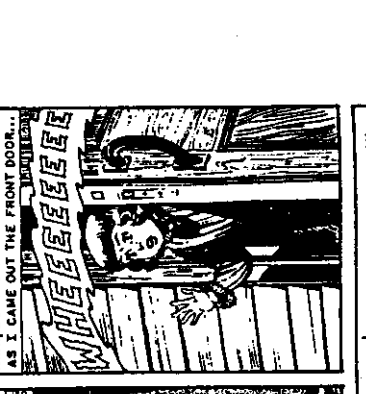
THEY CAUGHT STEVE A FEW DAYS LATER OUTSIDE CHICAGO AND SHIPPED HIM BACK TO STAND TRIAL... ALONG WITH MOMMY... FOR THE **MALICIOUS AND PRE-MEDITATED MURDER OF SAMUEL JOHNSON**... AND THE STATE WILL PROVE LADIES AND GENTLEMEN OF THE JURY, THAT IT WAS MURDER COMMITTED OUT OF **NEED**... OUT OF **DESIRE**... **COLD** AND **CALCULATING**...



IN OUR STATE, **MURDERERS DIE IN THE ELECTRIC CHAIR**. MOMMY WENT FIRST...



SO LIKE I SAID IN THE **BEGINNINGS**... EVERYTHING WORKED OUT **SWEET**. I LIVE IN A **NICE HOUSE NOW**, WITH **NICE FURNITURE**. I HAVE ALL THE **TOYS** I WANT AND ALL THE **LOVE** I NEED. YOU SEE, **THE COURT SENT ME TO LIVE WITH AUNT KATE**...



...WHICH IS JUST THE WAY I'D **HOPED** IT WOULD WORK OUT WHEN I **SHOT DADDY** FROM THE **FRONT BEDROOM WINDOW** WITH THE **GUN I KEPT** WAS IN THE **NIGHT TABLE** AND WENT DOWNSTAIRS AND PUT THE **GUN** IN MOMMY'S HAND AND STARTED THE **CRYING ACT**...



THE END



...HOW HE PITCHED FORWARD WITH THE **BULLETHOLE** IN HIS CHEST AND THE **BLOOD GUSHING** FROM IT AND **POOLING** OUT OVER THE **FRONT WALK** AS HE WENT **SPRAWLING**...



...AND STEVE DROPPED THE **BAGS** AND RAN...



...NOW MOMMY SCREAMED... AND FAINTED...



...AND THE **POLICE SIREN** WAILED FAR AWAY COMING **CLOSER**... CLOSER... AS I CAME OUT THE **FRONT DOOR**...



...AND STEVE DROPPED THE **BAGS** AND RAN...



...NOW MOMMY SCREAMED... AND FAINTED...



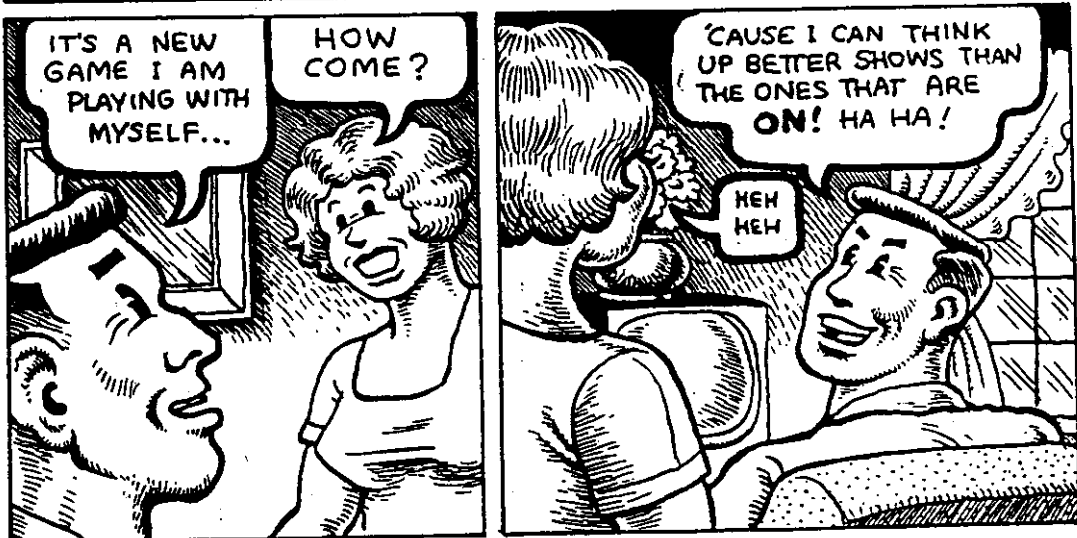
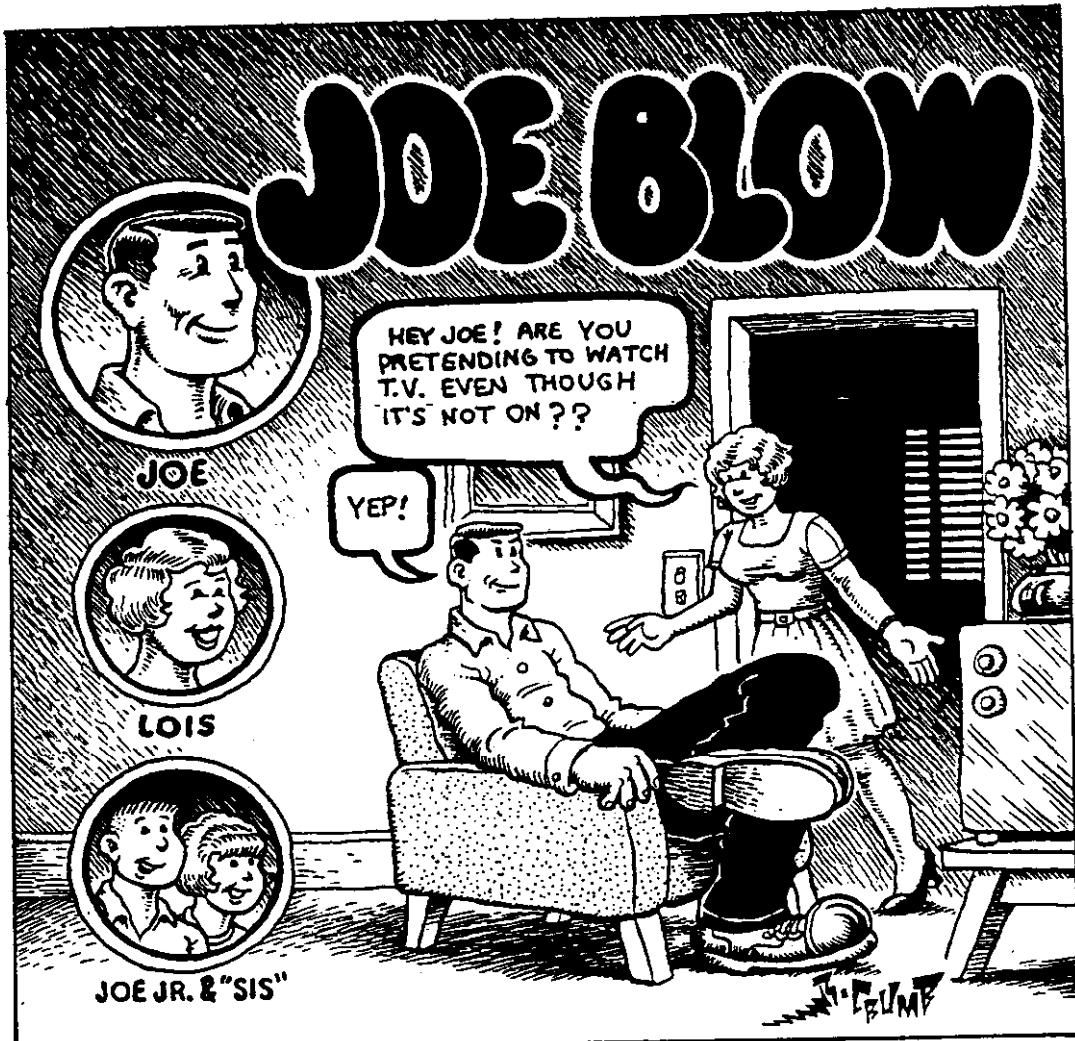
...AND THE **POLICE SIREN** WAILED FAR AWAY COMING **CLOSER**... CLOSER... AS I CAME OUT THE **FRONT DOOR**...

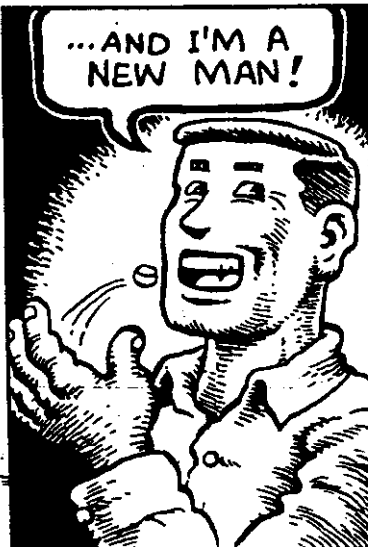
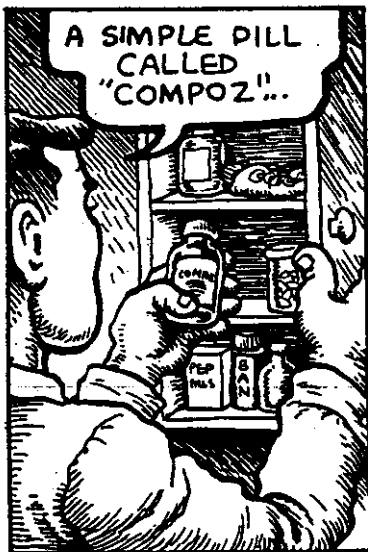
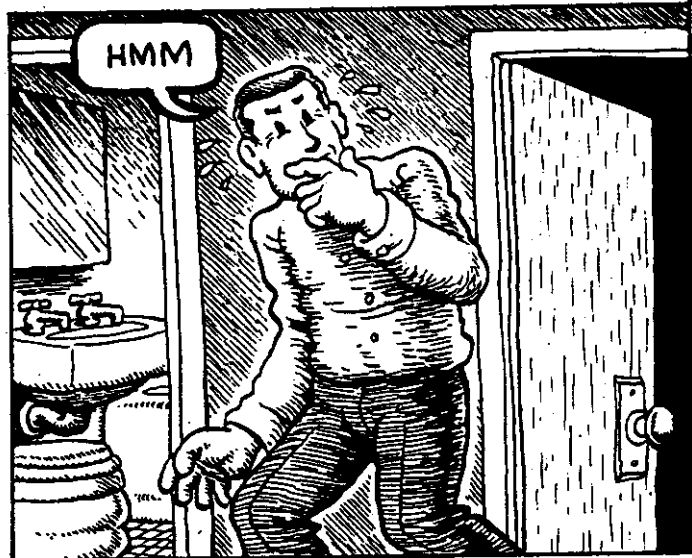
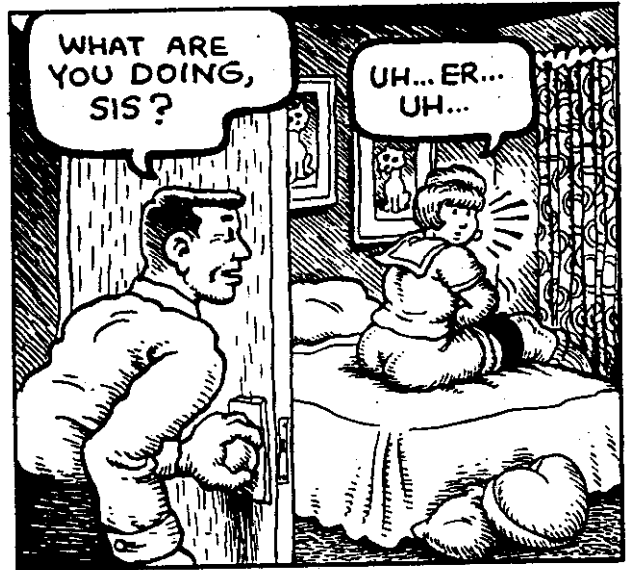


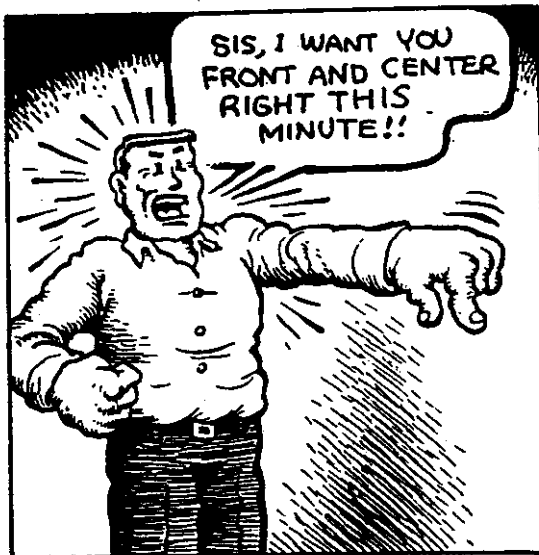
...AND THE **POLICE SIREN** WAILED FAR AWAY COMING **CLOSER**... CLOSER... AS I CAME OUT THE **FRONT DOOR**...



...AND THE **POLICE SIREN** WAILED FAR AWAY COMING **CLOSER**... CLOSER... AS I CAME OUT THE **FRONT DOOR**...







SIS, I WANT YOU
FRONT AND CENTER
RIGHT THIS
MINUTE!!



WHAT IS IT
POPSY??

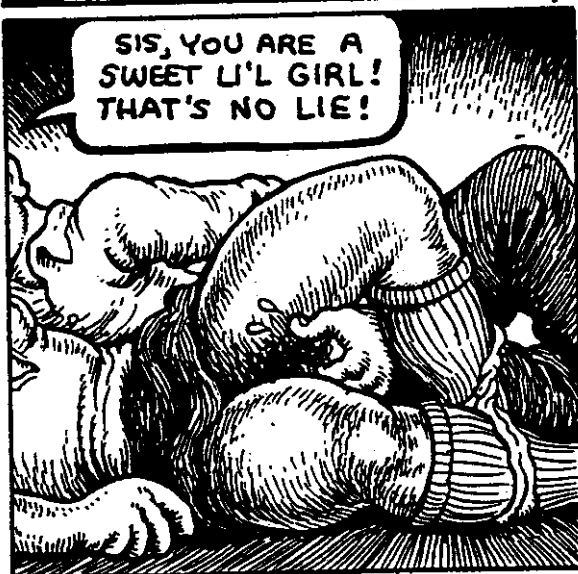
DON'T PLAY
DUM WITH
ME, SIS!



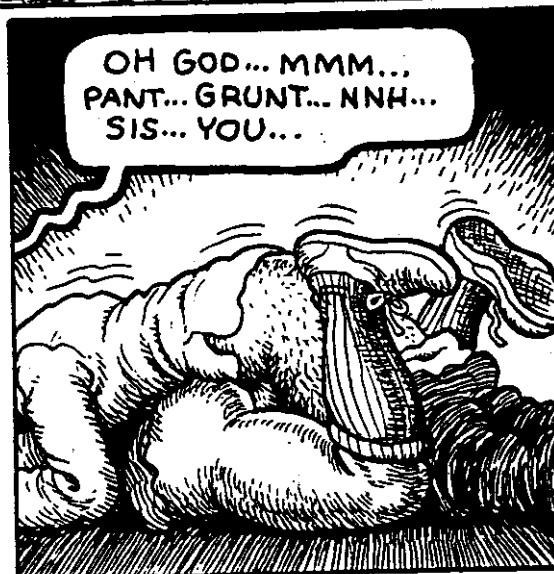
THAT'S IT!
PRETEND IT'S
CANDY!

YUMMY
NUMS!

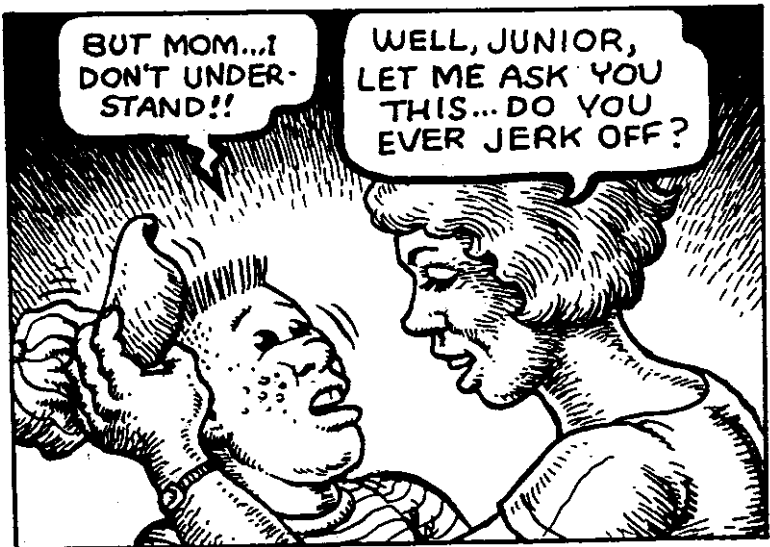
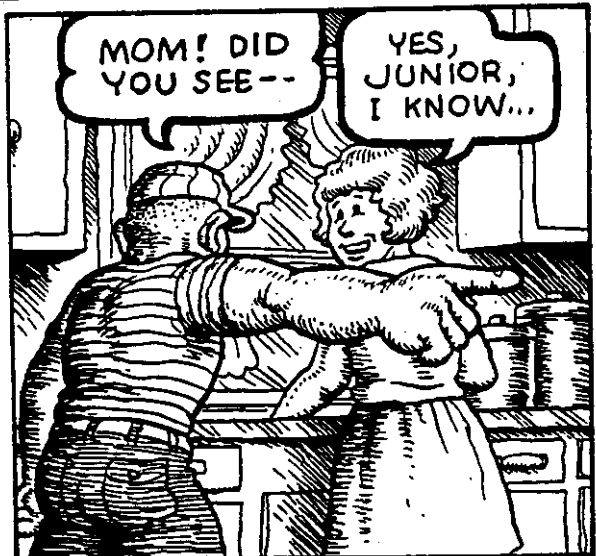
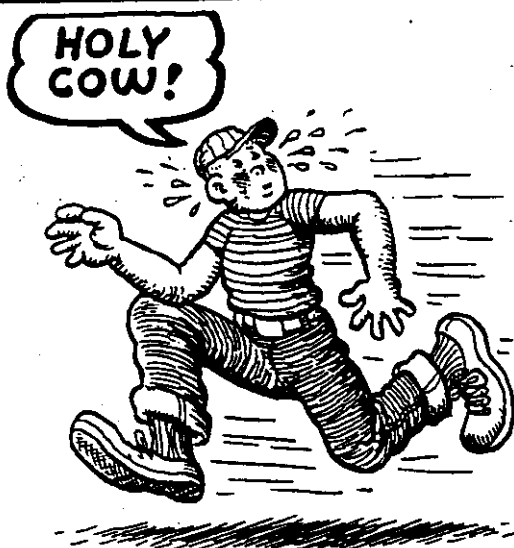
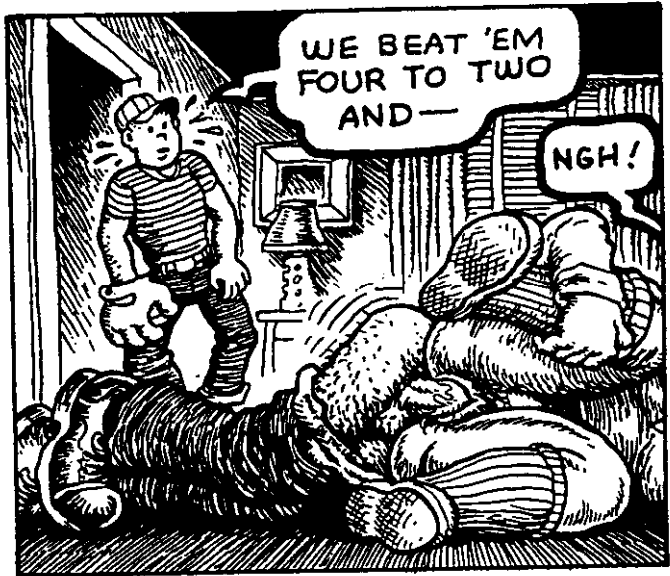
PAT
PAT

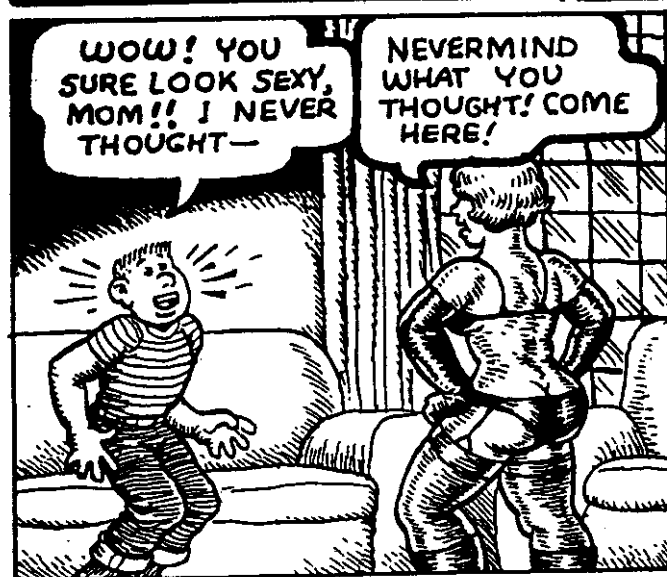
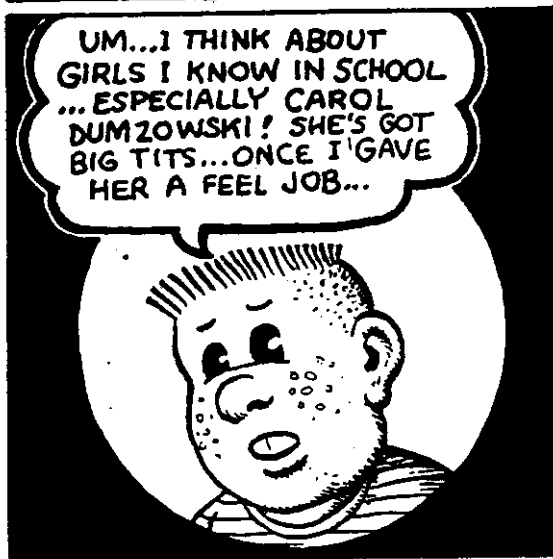


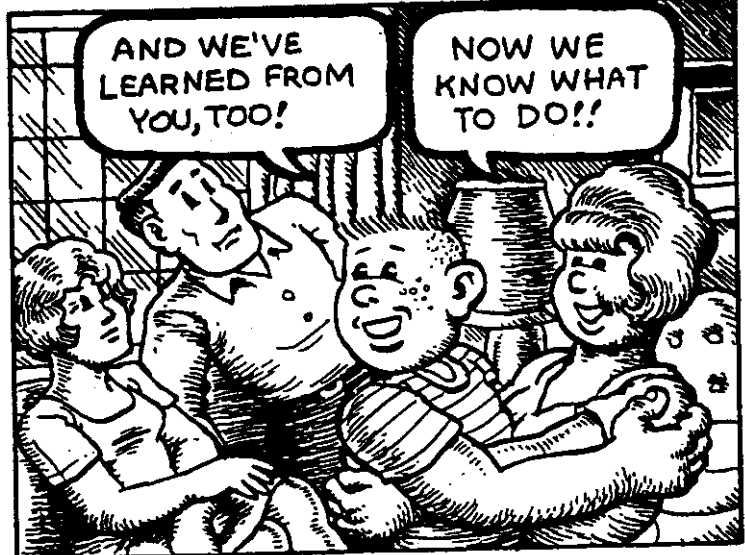
SIS, YOU ARE A
SWEET U'L GIRL!
THAT'S NO LIE!



OH GOD... MMM...
PANT... GRUNT... NNH...
SIS... YOU...



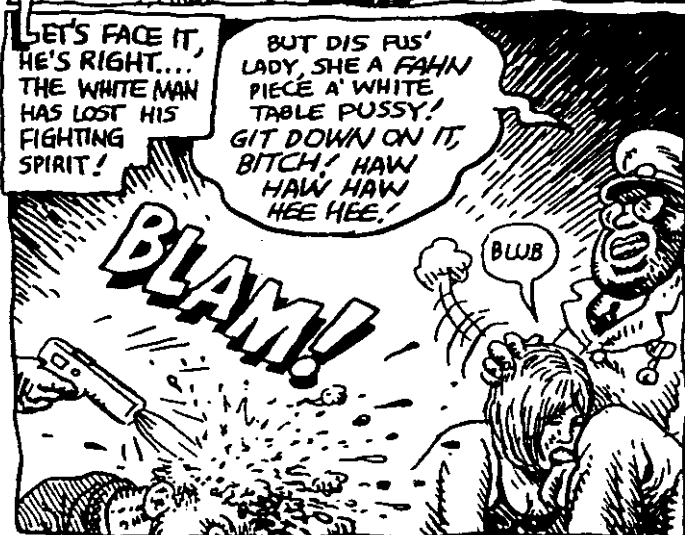




Bylae 3: "When the Niggers Take Over America/ When the Goddamn Jews Take over America" deur Robert Crumb in *Weirdo* 28 (1993).

OH I'M TELLING YOU PEOPLE, THERE'S GONNA BE HELL TO PAY...

WHEN THE NIGGERS TAKE OVER AMERICA!



ONCE THESE YOUNG "SPEAR-CHUCKERS" GET THEIR MILITARY DISCIPLINE CHOPS TOGETHER WE'RE IN BIG TROUBLE!!

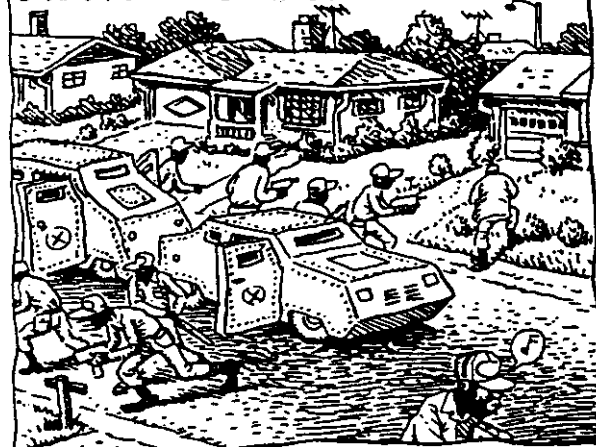


SECRET TRAINING AREA IN ABANDONED WAREHOUSE DISTRICT OF INNER CITY

IT'S GONNA BE A REAL BLOOD BATH! PLENTY OF "SHVOOGIES" WILL BE KILLED BUT THAT'LL ONLY MAKE THEM MADDER AND SMARTER...



FIRST THEY'LL TAKE CONTROL OF THE ROTTED INNER CITIES. FROM THERE THEY'LL BRANCH OUT INTO THE SUBURBS...



WITH NOBODY LEFT TO STOP THEM THESE PRIMITIVE SAVAGES WILL GO ON A KILLING SPREE THE LIKES OF WHICH THIS COUNTRY'S NEVER SEEN!!



OH, THEY'LL HAVE THEMSELVES A BALL KILLING WHITE, MIDDLE-CLASS PEOPLE... THIS IS THE CHANCE THESE "SPLIBS" HAVE BEEN WAITING FOR...



THEY'LL QUICKLY KILL ANY WHITE MAN WHO RESISTS THEM, AND OF COURSE, DEAR TO THE HEART OF EVERY "JIGABOO" IS THE BURNING DESIRE TO RAPE AND MUTILATE WHITE WOMEN!



SINCE "NIGS" POSSESS ONLY THE MOST RUDIMENTARY GRASP OF POLITICS, THE COUNTRY WILL BREAK DOWN INTO A PATCHWORK OF GANG TERRITORIES, EACH RUN BY ITS OWN STRONGMAN OR CHIEFTAIN.



THERE WILL BE CONTINUOUS CONFLICT BETWEEN THESE PETTY WARLORDS, A CONDITION LIKE THAT OF MEDIEVAL EUROPE. THE "COONS" WILL ENJOY THIS STATE OF AFFAIRS, AS THEY STILL HAVE NOT EVOLVED BEYOND A GREAT LOVE OF VIOLENCE AND MAYHEM.



AND DON'T KID YOURSELVES, THEY'LL SHOW US NO MERCY! THEY'LL RELISH EVERY OPPORTUNITY TO TREAT US WITH THE UTMOST SEVERITY. THE SLIGHTEST INFRACTION WILL BE MET WITH CRUEL PUNISHMENT! THINK I'M KIDDING? YOU JUST WAIT!!

ESPECIALLY GRATIFYING TO THE "SPOOKS" WILL BE THE TURNABOUT SITUATION IN WHICH THE WHITE RACE WILL NOW BE THE SLAVES, TOILING IN THE FIELDS AND PERFORMING ALL HARD MANUAL LABOR, OF WHICH THERE'LL BE PLENTY, AS MODERN COMPLEX TECHNOLOGIES RAPIDLY DISAPPEAR.



WHEN AH SAY "IN DAT FIEL' BY SEB'M AY-EM," AH DON' MEAN SEB'M OH-FAHV AY-EM!! YOU GOT DAT??



COURSE, THE WELL-KEPT SECRET THAT EVERYBODY KNOWS IS THAT THE "SHVARTZAS" ARE WAY TOO STOOPID TO PULL IT OFF WITHOUT THE BEHIND-THE-SCENES MANIPULATIONS OF THOSE CLEVER FELLOWS WITH THE HOOK NOSES—YOU KNOW WHO I'M TALKING ABOUT! WHILE THE BLACKS AND WHITES ARE BATTING IT OUT AMONG THEMSELVES THE WEALTH OF THE NATION WILL BE QUIETLY SIPHONED OFF BY THE REAL RULERS—

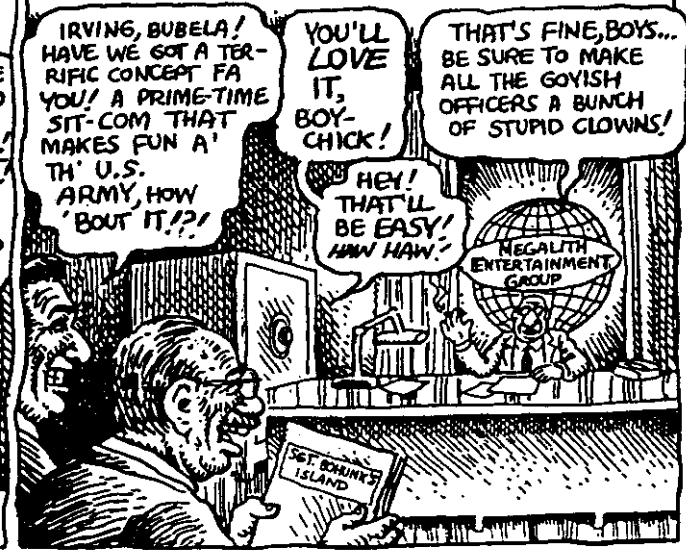
WHEN THE GODDAMN JEWS TAKE OVER AMERICA!



WELL, THE FACT OF THE MATTER IS, THEY ALREADY HAVE TAKEN OVER, WRECKING THE ONCE-SOLID AMERICAN ECONOMY WITH THEIR RUTHLESS FINANCIAL DOUBLE-DEALINGS. OH, THEY'RE CLEVER, THESE HEBES, THEY JUST DON'T HAVE ANY MORAL CONSCIENCE!



AND, THESE YIDS HAVE SECURED TOTALLY INTO THEIR GREASY HANDS OWNERSHIP OF THE MOST POWERFUL FORCE OF MIND CONTROL IN THE MODERN WORLD—THE MASS MEDIA!



PEAGAN, BUSH, CLINTON—THEY'RE ALL JUST PUP-PETS CONTROLLED BY THIS JEWISH-OPERATED FINANCIAL AND MEDIA EMPIRE!

DONT WORRY FOLKS...WE'LL GET THIS MESS STRAIGHTENED OUT SOME-HOW!

GOSH, I HOPE THIS ONE'S TEL-LING US THE TRUTH, FOR ONCE...

"BOOB TUBE," "IDIOT BOX" ETC.

THE JEW HAS NOTHING BUT UTTER CONTEMPT FOR ALL NON-JEWS, WHO ARE AUTOMATICALLY CONSIDERED OF LESSER INTELLIGENCE...

THESE GOYIM, THEY'RE SO EASY TA PUT ONE OVER ON! A LITTLE PSYCHOLOGY AN'-BOOM- THEY'RE IN TH' BAG-LIKE SO MANY SITTING DUCKS, I'M TELLIN' YA, LENNY!

THAT'S BECAUSE THEY'RE SO PATHET-ICALLY TRUSTING... THEY JUST DONT KNOW FROM TRUE DEVIUS-NESS AND CUNNING! HEH HEH HEH!

HIS TWENTY-MILLION DOLLAR OSTENTATIOUS HOME IN MALIBU

THEY ESPECIALLY DESPISE AND FEAR THE ANGLO-TEUTONIC PEOPLES, WHO'S MERE PHYS-ICAL PRESENSE MAKES THE JEW FEEL SOME-HOW...DEFECTIVE...

IT'S A BEAUTIFUL DAY, ISN'T IT, TIF?

YUP!

OH!!! HEALTHY, WELL-ADJUSTED GOYISH @!#!#-MUMBLE GRUMBLE SNARL...

HE CREEPS ALONG THE WALL

BECAUSE OF THIS THE JEW IS OBSESSED WITH A A SINISTER COMPULSION TO UNDERMINE ALL THE POSITIVE VIRTUES OF WHITE CHRISTIAN CULTURE, AND TO TURN THIS WEAKENING OF CHRISTIAN RECTITUDE TO HIS OWN ADVANTAGE!

THIS NEED FOR ORDER AND PURITANICAL SEXUAL SELF-CONTROL IS ALL PART OF A PATHOLOGICAL CON-DITIONING CAUSED BY OVER-ZEALOUS TOILET TRAINING AND OTHER REPRESSIVE, AUTHORI-TARIAN TRADITIONS INHERENT IN NORTHERN-EURO-PEAN, CHRISTIAN CIVILIZATION... IT'S ALL ALOT OF MENTAL GOBBIGE YOU NEED TO GET -RID OF...

OH DOCTOR, I-I'M SO MESSED UP-I-

YOU'RE HOUR'S UP.. THAT'S EIGHTY BUCKS. CASH, CHECK OR CREDIT CARD?

HE SEEKS WEALTH AND POWER SO THAT HE CAN WREAK HIS REVENGE ON THESE GEN-ETICALLY SUPERIOR PEOPLE....

DOCTOR WEASELBERG, I-I FEEL SO-SO CLOSE TO YOU, AFTER ALL I'VE TOLD YOU...I FEEL EXPOSED... ONLY YOU KNOW THE REAL ME, I...

ALMOST LIKE A FATHER, OR A LOVER, PERHAPS...? IT'S CALLED TRANSFERENCE... PERFECTLY NORMAL, ELLEN... NEEDLESS TO SAY, THOUGH YOU'RE NOW POWERFULLY ATTRACTED TO ME, PROFESSION-AL ETHICS REQUIRE THAT WE MAINTAIN A CERTAIN DISTANCE...USUALLY...IN MOST CASES... SOMETIMES... BUT NOT ALWAYS...

I'LL TAKE THAT.

AND HE FINDS THE GREATEST THRILL OF ALL, THE ULTIMATE TRIUMPH, IN DEFLILING ONLY THE CHOIC-EST, PRISTINE, BLONDE CHRISTIAN GIRLS HE CAN "SHUTUP" WITH HIS SLIMY "PUTZ"! (WELL THE SECOND BIG-GEST THRILL, ANYWAY—AFTER PILING UP MILLIONS OF \$\$\$\$)

OH BUT IN MY SUBCONSCIOUS I'M JUST A NIGGER WHORE-AN ANI-MAL! GO AHEAD, DO YOUR WORST! AHNN... NYAGH

PANT WHEEZE GRASP

WELL, ALL RIGHT, ELLEN...I, TOO, MUST ADMIT TO THESE ANIMAL URGES...

YIYI! THIS PERFECT SHIKSA IS GIVING HER-SELF TO ME- TO ME! A VILE LOATHSOME JEW!! HYAAHN-

THEN YOU GOT THESE OTHER SCUMBAG ELEMENTS TRYING TO TAKE OVER THE COUNTRY... YOU GOT YOUR MAFIOSO-COSA NOSTRA GOOMBAAH-GREASEBALL CRIME SYNDICATE MUSCLING AND TERRORIZING THEIR WAY TO THE TOP...

LISTEN, MR. BIG SHOT SENATOR, I THOUGHT I TOL' YOU TA SHITCAN THIS PAYOLA INVESTIGATION THING... YOU TRYIN'A' MAKE ME LOOK LIKE AN ASSHOLE, OR WHAT???

THESE THINGS TAKE TIME, PAULIE! COUPLE MORE MONTHS, I'LL GET IT UNDER CONTROL...

THAT'S A PROMISE!

JAB

THEY'VE ALL "MADE THEIR BONES"

YOU GOT YOUR LATINOS AND YOUR ASIANS MOVING IN HERE BY THE MILLIONS AND MULTIPLYING SO FAST THEY'LL TAKE OVER THE COUNTRY BY THE SHEER WEIGHT OF THEIR NUMBERS! LIFE WONT BE WORTH LIVING IN A LAND OVERCROWDED WITH HORDES OF PEOPLE WHO NEVER HAD A GRASP OF THE CONCEPT OF INDIVIDUAL FREEDOM TO BEGIN WITH!

AY CARUMBA

IS AMERICA NO LONGER TO BE A NATION OPERATING ON THE PRINCIPLES LAID DOWN BY THE WHITE ANGLO-SAXON CHRISTIANS WHO FOUNDED A GREAT CIVILIZATION HERE IN THE NEW WORLD??

THIS TIME, BY GOD, WE'LL MAKE IT WORK!!

"THE RIGHT TO KEEP AND BEAR ARMS..."

SOUNDS REASONABLE ENOUGH...

PUT IT IN...

IF THE WHOLE THING'S GONNA GO DOWN THE TOILET ANYWAY, THERE'S ONE THING, ONE POWER THAT'S STILL IN THE HANDS OF THE WHITE MAN— ONE CHOICE, ONE GREAT ACT OF WILL WE CAN STILL MAKE ...

OH NO! NOT THAT! SURELY NOT THAT!

YES— THAT!

AS WE BUILT THE GREATEST CIVILIZATION EVER SEEN ON THIS EARTH, SO IT IS OUR RIGHT, PERHAPS OUR DESTINY, TO TAKE IT AWAY, TO DESTROY IT UTTERLY... STEEL YOURSELVES, WHITE MEN, FOR THIS GREAT MISSION THAT IS NOW AT HAND!

WITH FAITH, HOPE, AND LOVE, WE GIVE TO THIS NATION AND THE WORLD, THE FULFILLMENT OF THE HOLY BOOK OF REVELATIONS...

THE APOCALYPSE!!

THE BIG BOY

OUR DEAR LORD JESUS CHRIST AWAITS US WITH OPEN ARMS ON THE OTHER SIDE. AMEN!

Bylae 4: "Liefde en Missiele" deur Joe Dog in Gif (1994).

LIEFDE en MISSIELE



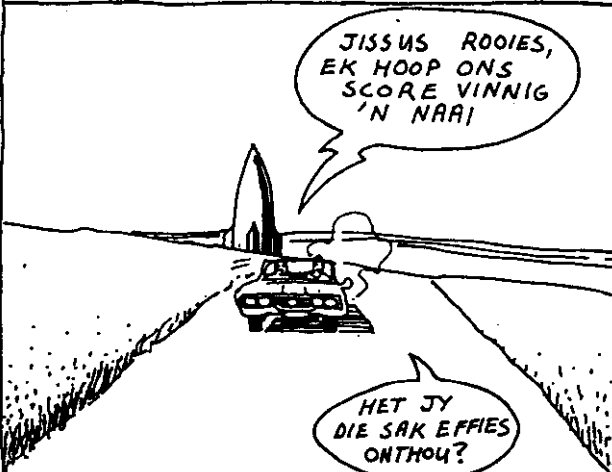
JOE DOG
© 1994

ONS BEVIND ONSSELF TANS OP DIE PLANEET DARNOC 3...



PRAGTIG, NIE WAAR NIE?

ONS 2 VRIENDE, TROMPIE EN ROOIES, HET SOPAS GELAND IN HUL VUURPYL, "DIE ROOI GEVAAR" ...



JISSUS ROOIES, EK HOOP ONS SCORE VINNIG 'N NAA!

HET JY DIE SAK EFFIES ONTHOU?

NIE VER DAARVANDAAN NIE, STAAN 2 INBOORLINGE EN DUIMGOOI.



GODDANK! 'N MOTOR!

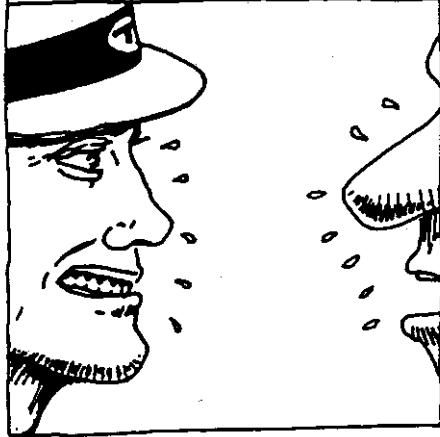
DAGSE DAMES



SNY UIT DIE STRONT, JONGMAN. ONS WIL NAA!



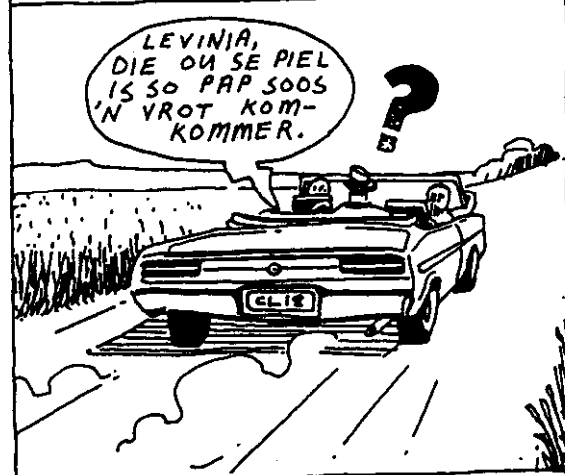
VERSTOM STAAR TROMPIE EN ROOIES NA MEKAAR!



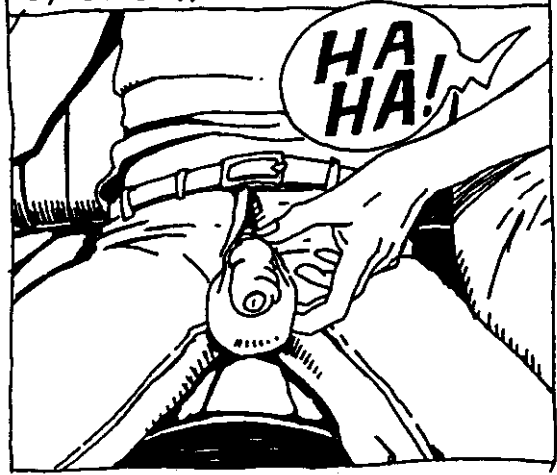
HIE HIE



DIE VROU VAN DARNOC 3 TREK TROMPIE SE GULP AF...



JA INDERDAAD... ANGS HET TROMPIE OORVAL - HY WIL, MAAR SY DING WIL NIE.



ROOIES SE CALVINISTIESE OPVOEDING SKENK HOM EGTER DAAR-DIE OOMBLIK 'N BIELIE VAN 'N BOEREPIEL. HY BRING DIE KAR TOT 'N STILSTAND.

