

DIE EVANGELIESE LUTHERSE KERK KUNS- EN HANDWERKSENTRUM, RORKE'S DRIFT

deur DIRKIE C OFFRINGA

**Voorgelê ter vervulling van die Magister
Artium in Kunstgeskiedenis onder die
leiding van prof A E Duffey**

**Universiteit van Pretoria
Oktober 1988**

DIE EVANGELIESE LUTHERSE KERK KUNS- EN HANDWERKSENTRUM, RORKE'S DRIFT

BLADSY

VOORWOORD	1
HOOFSTUK 1	
DIE AGTERGROND EN ONTSTAAN VAN RORKE'S DRIFT	6
AGTERGROND VAN RORKE'S DRIFT	6
DIE LUTHERSE SENDINGKERK IN SUID- AFRIKA	11
DIE SLAG VAN RORKE'S DRIFT	14
ONTSTAAN VAN DIE EVANGELIESE LUTHERSE KERK KUNS- EN HANDWERKSENTRUM	19
KUNSONDERRIG AAN SWARTMENSE IN SUID-AFRIKA	24
DIE KUNS VAN DIE SWARTMAN IN 'N VERANDERENDE GEMEENSKAP	30
HOOFSTUK 2	
DIE HANDWERKSENTRUM	44
DIE WEEFKUNS VAN RORKE'S DRIFT	44
DIE WEEFPROSES	51
PATROONGEWING	52

VLEGWERK	66
DIE ONTSTAAN VAN DIE VLEGWERK- BEDRYF BY RORKE'S DRIFT	72
GEDRUKTE TEKSTIELSTOF	76
POTTEBAKKERY	81
HOOFSTUK 3	
DIE KUNSSKOOL	99
DOELSTELLINGS EN LEERPLAN	99
PERSONEEL	102
SKILDERKUNS	107
GRAFIESE KUNS	111
BEELDHOUKUNS	114
ENKELE KUNSTENAARS	117
SLOT	131
BYLAE	139
KAART VAN NATAL EN KWAZULU	139
SKETS VAN RORKE'S DRIFT-TERREIN	140
VERDEDIGING VAN RORKE'S DRIFT	141
SKETS VAN WEEFWERKWINKEL	142
TOERUSTING EN VOORSIENERS VIR WEEFWERK	146
TOERUSTING EN VOORSIENERS VIR TEKSTIEL	148
TOERUSTING EN VOORSIENERS VIR POTTEBAKKERY	149

BIBLIOGRAFIE	151
SAMEVATTING	166
SUMMARY	167
AFBEELDINGS	168

DIE EVANGELIESE LUTHERSE KERK KUNS- EN HANDWERKSENTRUM, RORKE'S DRIFT

VOORWOORD

Die Evangeliese Lutherse Kerk se kuns- en handwerksentrum by Rorke's Drift wat op die grens van KwaZulu geleë is, het in die sestiger en sewentigerjare naas die Pollystraat-kunssentrum van die vyftigerjare waarskynlik een van die grootste bydraes tot kunsopleiding aan Swartmense in Suid-Afrika gelewer. Die weefwerk, pottebakkerie en gedrukte tekstiel wat die Rorke's Drift-stempel dra en wat steeds by die handwerksentrum geproduseer word, is uniek en gesog.

Die sentrum by Rorke's Drift is deur die Sweedse Sendingkerk gestig om werksgeleenthede aan Swartmense in die omgewing te verskaf en met die hoop dat die inheemse kunste en handwerk van die Zoeloes tesame met industriële ontwikkeling kon groei en behoue bly. Die mate waarin die Rorke's Drift-personeel suksesvol was, blyk nie net uit die groei van die sentrum nie, maar ook uit die gehalte van die handwerk wat gunstige kommentaar vanoor die wêreld lok.

Die Rorke's Drift-onderneming het wortels in die verlede en is voortgebring uit prikkels van faktore wat reeds in die verlede werkzaam was. In Suid-Afrika is daar verskillende bevolkingsgroepe bymekaar - Blankes met 'n Europese

herkoms en dus eeue-oue kunstradisies en Swartmense wat die erfgename van ander eeue-oue tradisies is. Die konstruktiewe kruisbestuiwing wat by Rorke's Drift plaasgevind het en waarvan ons die vrugte sien, is 'n suksesverhaal wat ek graag wou aanteken.

My eerste behoorlike kennismaking met die kuns en handwerk van Rorke's Drift was by die Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum in Kaapstad in 1974. Ek het in dieselfde jaar ook Rorke's Drift besoek. Tydens 'n besoek aan Rorke's Drift in die daaropvolgende jaar het die bestuur te kenne gegee dat toeriste nie in die werkswinkels welkom was nie. In 1976 het ek verblyf in die Dundee-omgewing gevind en die sentrum elke dag vir 'n week besoek. Ná 'n aanvanklike koel ontvangs is my bona fides aanvaar en is ek toegelaat om die beskikbare dokumentasie na te gaan. Insaes in finansiële verslae is geweier. Geen sisteem of lias-seerstelsel het op daardie stadium bestaan nie. Personeellêers was klaarblyklik verwyder.

Ek het die sentrum weer in 1977 tydens die Van Winkel-egpaar se verblyf besoek. Met hulle toestemming is sekere foto's en verslae deur die Universiteit van Pretoria vir dokumentasiedoeleindes gereproduseer. Ek het die sentrum daarna weer by twee geleenthede besoek en 'n onderhoud gevoer met 'n voormalige hoof van die sentrum, Jules van de Vijver, by die Michaelis-kunsskool in Kaapstad.

'n Voormalige personeellid van die sentrum, Malin Lundbohm, het in 1981 uit Swede na Rorke's Drift teruggekeer maar sy het met

ons kennismaking in Pretoria geweier om my van hulp te wees of om my by Rorke's Drift te ontvang. Mnr Goran Skoglund en sy eggenote het in 1985 die beheer oorgeneem en het my korrespondensie vriendelik beantwoord.

Ek het hoofsaaklik gebruik gemaak van 'n historiese navorsingsprosedure om die voorgeskiedenis en ontwikkeling van die Rorke's Drift-sentrum te beskryf. Ongeveer 'n kwart van die verhandeling word dus aan die geskiedkundige aanloop afgestaan. Die verhandeling bestaan uit drie hoofstukke wat onderskeidelik die agtergrond en ontstaan van Rorke's Drift en die Evangeliese Lutherse Kerk se Kuns- en Handwerksentrum beskryf, dan handel oor die handwerksentrum wat weefkuns, vlegwerk, gedrukte tekstiel en potwerk insluit. Die laaste gedeelte kyk na die aktiwiteite van die kunsskool en die personeel wat daarby betrokke was. Daar word ook melding gemaak van 'n aantal oudstudee van Rorke's Drift wat as kunstenaars bekendheid verwerf het. Dokumentasie by die Pretoriase Kunsmuseum by die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing en by die Kunsargief van die Universiteit van Pretoria geraadpleeg. Daar kon byna geen gegewens opgespoor word van die talle minder bekende studente wie se name enkele kere in kort koerantberigte oor uitstallings verskyn het nie en daar is besluit om nie 'n lys van hulle name hier by te voeg nie. 'n Katalogus met afbeeldings is vir insae by die argief van die departement Kunsgeskiedenis beskikbaar.

Probeer soos 'n mens wil, kan 'n persoon wat nie 'n antropoloog is nie, nie die bril van sy eie tyd en kultuur heeltemal afskud om

tot die weselike van die primitiewe vorm deur te dring nie. Aan die ander kant is die sosiale implikasies en funksionele verhouding met kultuur vir die etnoloog belangriker as die estetiese verskynsel in die kuns. Ek skaar my dus eerder by Williams wat sê: "Faced with an Easter Island carving or a prehistoric fertility figurine we may know next to nothing of their particular idiom, yet we may be capable of a response to the object as art, of receiving its form content as an independent aesthetic experience."¹

Hierdie verhandeling is met 'n lang onderbreking oor 'n aantal jare geskryf. Verskeie mense het op een of ander wyse tot die verhandeling bygedra, óf deur die opspoor van inligting, die verskaffing van huisvesting tydens my "veldwerk", óf deur morele ondersteuning. Ek stel almal se bydrae hoog op prys.

Ek wil my agting toedra aan professor F G E Nilant, voormalige hoof van die departement Kunstgeskiedenis aan hierdie Universiteit, wat die idee van hierdie onderwerp aanvanklik ondersteun het. Ek bedank graag vir professor A E Duffey vir sy leiding tydens die afgelope jaar se gereelde konsultasies.

My opregte dank aan Keith en Antoinette van Winkel vir hulle hulp en gasvryheid.

My waardering aan mev Merencia Russouw vir die knap uitleg en tikwerk. My man het dit vir my moontlik gemaak om hierdie verhandeling weer voltyds aan te pak en ek is baie dankbaar vir sy geduld, aanmoediging en morele ondersteuning.

VOORWOORD

VERWYSINGS

1. Williams, D., Icon and Image, p 11.

HOOFSTUK 1

AGTERGROND EN ONTSTAAN VAN RORKE'S DRIFT

AGTERGROND VAN RORKE'S DRIFT

Die 3 182 642 hektaar van die onafhanklike gebied wat as Kwa-Zulu bekend is, is geleë tussen Swaziland en Mosambiek in die noorde, tot die Umtumvumarivier in die suide en tussen die Indiese Oseaan in die ooste en die voetheuwels van die Drakensbergeskarpement in die weste. Dit is in hierdie gebied waar 'n nomadiese opperhoof, Mandalela, hom met sy mense ongeveer tweehonderd jaar gelede gevestig het. Mandalela is opgevolg deur sy seun Zoeloe (Zoeloe beteken "hemel"). By sy afsterwe was sy stamgenote bekend as "amaZoeloe" of "Mense van die hemel".¹

'n Figuur wat veral 'n trots in die Zoeloenasie aangewakker het, was Shaka (1787-1828), 'n gebore leier en krygsman wat as nasionale held van die Zoeloes sy mense na grootsheid sou voer. 'n Dramatiese insident in die Zoeloesgeskiedenis was die moord op Shaka deur sy half- broers Mhlangane en Dingaan, waarna Dingaan vir Shaka opgevolg het.

Na veel bloedvergieting tussen Zoeloes en Blanke setlaars wat met die eeuwenteling in Natal plaasgevind het, is 'n stryd lustige Dingaan se mag uiteindelik in 1838 met die Slag van Bloedrivier gebreek en het die minder dinamiese Mpanda koning van die

Zoeloes geword. Hy is weer opgevolg deur sy seun Cetshwayo, die laaste van die groot onafhanklike Zoeloekonings. Dit was tydens Cetshwayo se heerskappy dat groot botsings tussen die Zoeloes en die Britse magte sou plaasvind wat na die Slag van Ulundi in 1879 beëindig is.

Die Zoeloes se politieke ontwikkeling het aanvanklik agtergebly by dié van die Xhosas, die Tswanas en die Basoetoe's. Dit was grootliks te wyte aan interne politieke struwelinge, maar aansienlike vooruitgang is oor die afgelope jare gemaak. KwaZulu het op 1 Februarie 1977 selfregering ontvang. Aan die hoof van die Uitvoerende Raad is Hoofman A N M Mangosuthu Gatscha Buthelezi, die neef van die tradisionele Hoofkaptein van die Zoeloes, Hoofman Zwelithini Goodwill Cyprian Bhhekuzulu.²

Die erfenis van die Swart bevolkingsgroepe in Suider- Afrika is ryk en gevarieer. Dit is diep gewortel in die bodem van die verlede maar is steeds lewenskragtig in die hede. Die kuns van die Zoeloes word hoofsaaklik deur hulle handwerk gemanifesteer. 'n Goeie vakman kan die volksgeaardheid van sy tyd vertolk in die subtiliteit van sy vorms en sy estetiese gevoeligheid. Die tradisionele Zoeloe-handwerk soos byvoorbeeld die houtsnijwerk, potwerk en vlegwerk vertel 'n intieme en boeiende verhaal oor die leefwyse van die mense. Die tradisionele Zoeloes in die landelike gebiede het 'n goeie kennis van die vesels, klei en hout van hulle omgewing wat vir gebruiksvorwerpe aangewend word. Daarmee word die soort funksionele artikels gemaak wat vir 'n gerieflike lewe nodig is. Tot die middel van die twintigste eeu was beeldhou- en skilderkuns skaars beoefen. Beelde wat vir stam-

rituele gebruik is, is ook nie suid van die ewenaar in Afrika aangefref nie.

In die Suid-Afrikaanse milieu met 'n groot meerderheid Swartmense, bly stamlojaliteit steeds sterk en die tradisionele lewenswyse bly 'n behoudende faktor in die Swart gemeenskap. Die Zoeloes blyk nog meer as ander plaaslike bevolkingsgroepe getrou te wees aan hulle eie gewoontes, tradisies en taal, ten spyte van die kragte van modernisering wat onvermydelik op tradisionele wyses inwerk.

Rorke's Drift is 'n drif oor die Buffelsrivier wat in die middel van die vorige eeu op ene James Rorke se plaas gebou is en wat mettertyd met hierdie naam bekend geword het. Rotsskilderinge, klipwerktuie en oorblyfsels van pre-Zoeloe krale wat naby Rorke's Drift gevind is, is bewys van 'n lang geskiedenis van menslike bewoning.³ Rorke's Drift is geleë aan die Natal-kant van die Buffelsrivier op die grens van KwaZulu, ongeveer 50 km suidoos van Dundee en ongeveer 20 km noordoos van Helpmekaar. (Kyk kaart p 139). Die omliggende gemeenskap van Rorke's Drift, wat bestaan uit die woonplekke van weefsters, pottebakkers en personeel van die Evangeliese Lutherse Kerk se Kuns- en Handwerksentrum asook woonhuisies van die Swart bejaardes van die Emseni-ouetehuis, lê versprei tussen die vlak koppies aan die voet van die Oscarsberg.

Die terrein van die Rorke's Drift Kuns- en Handwerksentrum met die monumente ter herdenking aan die Slag van Rorke's Drift, die klein museum, personeel se woonplekke en geboue wat die

werksinkels en uitstillingslokaal huisves, lê teen die helling van die Oscarsberg en het 'n uitsig na die noorde. (Kyk skets van die terrein p 140 en illustrasies) Die terrein is deurkneed in geskiedenis van die Anglo-Zoeloe oorlog waardeur meeste van die besoekers vandag na Rorke's Drift gelok word.

Die ontstaan van Rorke's Drift het plaasgevind teen 'n belangrike geskiedkundige en politieke agtergrond in Suid-Afrika. Dit was egter eers teen die negentiende eeu dat die belang van Natal as handelsgebied werklik beseft is.⁴ Reeds sedert die einde van die agtiende eeu het die koloniste in toenemende mate in konflik gekom met die suidwaarts-migrerende Boesmans in die noorde en die Xhosas aan die Oosgrens. Die geïsoleerde grensgebiede van die Oostelike Provinsie waar van die Britse setlaars van 1820 gevestig was, is geteister deur 'n reeks grensoorloë.

In 1821 het 'n Ierse Regiment in Mosselbaai geland om met die grensoorloë te kom help.⁵ Onder die troepe was twee broers en 'n neef by name Rorke. Nadat sy regimentsdiens verstryk het, het een van die broers hom in die Kaap gevestig en daar in die huwelik getree. 'n Seun James is in 1827 uit die huwelik gebore.⁶

In 1824 het 'n groep Europese handelaars, waaronder Henry Francis Fynn, hulle in Natal gevestig. 'n Tweede groep nedersetters het in die daaropvolgende jaar gevolg.⁷ In 1834 het 'n Voortrekker verkenningstog, waaronder Piet Uys, Natal binnegetrek. Hulle het 'n gunstige verslag oor Natal na die Kaapkolonie teruggeneem, maar die Groot Trek het eers in 1837 begin toe groot getalle Trekkers oor die Drakensberge na Natal getrek

het om vry te wees van 'n Britse regering waarmee hulle nie saamgestem het nie.⁸

Nadat die veglustige Dingaane se Zoeloemag met die Slag van Bloedrivier in 1838 die neerlaag moes ly en daar orde herstel is, is die eerste van die Boererepublieke, naamlik dié van Natalia, gestig. 'n Afdeling Britse troepe is in dieselfde jaar gestuur om Port Natal te beset. Toe die mag egter die hawe verlaat, is die Boerevlag weer gehys.⁹

Dingaane se vreedsame half-broer Mpande is in 1840 deur die Boere as koning van die Zoeloes verklaar. Die Republiek van Natalia het as gevolg van die behoefte aan arbeid Swart families uit Zoeloeland toegelaat om as plakkers en dus arbeiders op Blanke plase te woon en binne 'n aantal jare het duisende Zoeloes hulle so in Natal op Blanke plase gevestig.¹⁰

Sir George Napier, Britse Goewerneur aan die Kaap, het ná 'n Voortrekker-ekspedisie teen die Bacas op die suidelike grens van Natal asook as gevolg van konflikte tussen Britse- en Boeremagte en op aandrang van filantropie, weer 'n militêre mag gestuur om Natal te beset.¹¹ Die Volksraad het in 1842, ná die derde Britse ekspedisie, ingestem om die gesag van die Britse koningin te erken. In 1843 is Natal dus tot Britse Kroonkolonie verklaar en as aparte distrik onder beheer van die Kaapkolonie ingelyf.

In 1846 is die eerste grondgebied vir Zoeloe-nedersetting beskikbaar gestel. Die meeste Afrikaners het hulle as gevolg hiervan in die gebied noord van die Oranje- en Vaalrivier gaan vestig terwyl

Natal geleidelik deur veral Britse immigrante beset is. Duitse setlaars het hulle in 1848 in New Germany by Pinetown gevestig.¹² Britse setlaars het in 1850 gevolg om hulle by Byrne Valley naby Richmond te vestig¹³ en 'n groep Nederlanders het hulle in 1858 by Nieuw-Gelderland naby Nonoti gevestig.¹⁴

Intussen was James Rorke as burgerlike tydens die sewende Grensoorlog in 1846 verbonde aan die Britse kommissariaat. In daardie jaar het hy hom in Durban bevind waar hy in die huwelik getree het. In 1849 het hy 'n plaas aan die Natal-kant van die Buffelsrivier gekoop en 'n woonhuis ongeveer 250 meter van die rivieroewer gebou. Hy het ook gevorder tot 'n veldkornet in die klein plaaslike burgermag, die Buffalo Border Guard.¹⁵

James Rorke, ook bekend as Jim, het mettertyd in die omgewing bekend geraak en die Zoeloes het na sy huis as "KwaJimu", Jim se plek, begin verwys.¹⁶ Om oor die Buffelsrivier te kom is 'n drif gemaak wat deur jagters, handelaars en die Zoeloes gebruik is. James Rorke is in 1875 oorlede maar is verewig in die naam Rorke's Drift. Sy plaas is later deur Otto Witt van die Sweedse Sendinggenootskap oorgeneem.¹⁷

DIE LUTHERSE SENDINGKERK IN SUID AFRIKA

Robert Moffat was een van die eerste sendelinge wat in 1817 deur die Londense Sendinggenootskap na Suider-Afrika gestuur is. Hier het hy veral in Bechuanaland (Botswana) gewerk, maar ook met die Zoeloes in aanraking gekom. Tydens 'n besoek aan Londen in 1842 het die Noorweegse sendeling Hans Schreuder

(1817-1882) vir Moffat ontmoet. Schreuder is deur Moffat omgepraat om in Zoeloeland te gaan werk en Schreuder het op sy beurt weer die Sweedse Sendinggenootskap beïnvloed om Zoeloeland as sendingveld te kies.¹⁸ Daarmee het die jarelange sendingwerk van die Lutherse Kerk in Zoeloeland begin. Histories kan hulle sendingwerk in twee fases verdeel word.¹⁹

Die eerste fase van die Lutherse Sendinggenootskap het in 1829 begin met die aankoms van die Rynse Sendinggenootskap in die Kaapprovinsie en die aankoms van die Berlynse Sendinggenootskap in 1834. Hulle is gevolg deur die Noorweegse Sendinggenootskap onder Hans Schreuder in 1844.

Die eerste fase sluit ook die vestiging van die Hermannsburgse Sendinggenootskap in 1854 in sowel as die vestiging van die Finlandse Sendinggenootskap in 1868 en die Sweedse Sendinggenootskap onder Otto Witt wat hulle in 1876 in Suid-Afrika gevestig het. Hans Schreuder het in 1873 afgestig waarna die Noorweegse sendingwerk in 1927 deur die Amerikaanse Lutherse Sendinggenootskap oorgeneem is.

Die tweede fase sien die samewerking tussen die verskillende nasionale Lutherse Sendinggenootskappe. Ten einde die sendinggenootskappe se verskillende bedrywighede te koördineer en samewerking tussen die Lutherse kerke in Zoeloeland te bevorder, is 'n Vrye Evangeliese Lutherse Kerk Konferensie in 1889 by Umpumulo gehou.²⁰ Die doelstelling was: "to establish a self-supporting, self-propagating and self-administrating Lutheran Church among the Zulus and kindred tribes."²¹ Drie Lutherse lig-

game in Zoeloeland en Natal sou ook 'n gekombineerde opvoedkundige onderneming aanpak. Die Berlynse sendingskool by Emmaus in Natal sou as opleidingsinrigting vir evangeliste dien, Zoeloe-pastore sou by die Sweedse teologiese seminarie by Oscarsberg opgelei word, terwyl onderwysers by die Noorweegse sendingstasie by Umpumulo opgelei sou word.²²

Peter Otto Holger Witt was die opvolger van die Noorweegse sendeling Hans Schreuder in Zoeloeland. Witt is in 1848 in Lund, Swede gebore en hy het hom in 1876 by Hans Schreuder in Suid-Afrika aangesluit.²³ Schreuder het die Umpumulo-sendingstasie in 1849 gestig op eiendom wat deur die Britse Regering in Natal aan die Noorweegse Sendinggenootskap gegee is.²⁴ Umpumulo stem ooreen met die huidige Mapumulo wat ongeveer 34 km noordwes van Stanger aan die Noordkus geleë is.²⁵ Umpumulo sou die middelpunt word van die Lutherse sendingkerk in die suidoostelike streek in Suid-Afrika.

In 1877 het twee mede-Swede, Frans Leonard Fristedt wat pas uit Swede gekom het, en Carl Ludvig Flyare wat sedert 1867 vir die Duitse Hermannsburgse Sendinggenootskap onder die Zoeloes gewerk het, hulle by Otto Witt aangesluit. Vroeg in die volgende jaar het hulle goedkeuring ontvang van die Sweedse Sendingraad in Uppsala om James Rorke se plaas van 3 044 akker langs die Buffelsrivier te koop. Otto Witt het die Sweedse Sendingkerk se eerste sendingstasie in Natal hier gevestig.²⁶ Die Sweedse sendelinge het dit Oscarsberg genoem, ter ere van Koning Oscar II van Swede en ook na hulle beskermheilige Sint Ansgar.²⁷ Daar word deur die Zoeloes na die heuwel agter die geboue verwys as

"Shiyane"²⁸ wat wenkbrou beteken, vanweë die effense rotsrif teen die hang.

DIE SLAG VAN RORKE'S DRIFT

Ná die Britse besetting van Natal in 1843 was die Buffelsrivier en Bloedrivier as die wesgrens van Zoeloeland aangewys en dit was op hierdie grens en op die terrein van die Oscarsberg-sendingstasie waar van die bloedigste botsings tussen Blankes en Zoeloes sou plaasvind. Die Zoeloes, wat geweier het om die grense van die Transvaal of Natal te erken, en die Zoeloehoof Cetshwayo, wat soos sy strydlustige oom Shaka was, is as 'n groot bedreiging vir die ^{ander bevolkingsgroepe} van Suid-Afrika gesien. Dit het duidelik geword dat oorlog onvermydelik sou wees voor Lord Carnarvon sy planne vir 'n Suid-Afrikaanse statebond tot uitvoer kon bring. Vanaf 10 Januarie 1879, toe Britse troepe Zoeloeland binnemarsjeer het, tot Cetshwayo se gevangenisneming op 28 Augustus 1879 sou Brittanje 'n hoë prys aan lewens en geld betaal.²⁹

Lord Chelmsford, die luitenant-generaal wat die Britse magte in Suid-Afrika aangevoer het, se strategie was om die Zoeloes se koninklike kraal by Ondini naby Ulundi in te neem.³⁰ Drie kolonnes van die Britse leër sou Zoeloeland binnemarsjeer.

Tydens die voorbereidings vir die besetting van Zoeloeland het Lord Chelmsford die geboue by Rorke's Drift opgekommandeer. Die klipkapel wat deur Otto Witt gebruik is (wat voorheen James Rorke se pakhuis was) is as ammunisiemagasyn en pakkamer in-

Volgens 'n plaaslike bewoner klink die Ndebele-woord vir *wenkbrou*, *tjhiyna*, dieselfde as die Zoeloe-woord *shiyane*, wat volgens die woordeboek *los uit* of *laat staan* beteken.

gerig, terwyl Rorke se ou woning as hospitaal vir gewonde soldate ingeruim is.³¹ Die gebou was oorspronklik 'n tipiese grenswoning, gebou van klei en grofgekapte klippe en met 'n grasdak.³² Na die suide van die huis was 'n aparte kombuis en aan die oostekant was twee klipkrale. Aan die voorkant, die noordekant, was 'n rotsbank na onder wat ongeveer 1,5 meter hoog was. Hieronder was 'n tuin terwyl die tente van die klein Britse garnisoen weer hieronder opgeslaan was. 'n Skans van mieliesakke en twee waens op die rotslys het die huis en die krale verbind.³³ (Kyk illustrasie Verdediging van Rorke's Drift p 141)

Lord Chelmsford het Zoeloeland met 'n kolonne binnegetrek na Isandlwana wat ongeveer 11 km van Rorke's Drift geleë is, waar hulle op 18 Januarie 1879 kamp opgeslaan het. Terwyl Lord Chelmsford vanaf Isandlwana op 'n verkenningstog uit was, is die Britse troepe daar op 22 Januarie deur 'n Zoeloe-impie aangeval. Die Britse soldate is byna almal uitgewis en slegs veertig soldate kon daarin slaag om te vlug. Die nuus van die neerlaag het Rorke's Drift daardie middag bereik. Haastige voorbereidings is getref om die kamp te versterk met vestingwerke van mieliesakke en beskuitblikke wat geïmproviseer is deur 'n vindingryke luitenant John R M Chard van die Koninklike Ingenieurskorps. Daar was altesaam 139 manne by Rorke's Drift, waaronder 35 siekes in die verskansde "fort".³⁴

Vroeg die middag van 22 Januarie is geweervuur deur die soldate by Rorke's Drift gehoor. Eerwaardes Otto Witt en Smith, ene dr Reynolds en 'n soldaat by name Wall het die koppie agter die geboue uitgeklim om ondersoek in te stel.³⁵ Toe hulle die

naderende Zoeloe-impie van ongeveer 4500 krygers gewaar, het Otto Witt besluit om dadelik die sendingstasie te verlaat. Hy wou hom aansluit by sy gesin wat reeds vroeër deur Lord Chelmsford na Pietermaritzburg gestuur is.³⁶

Rorke's Drift is daardie middag deur die Zoeloemag onder aanvoering van Dabulamanzi aangeval. Teen die aand was die groepie Britse soldate omring. Gedurende die nag het die Zoeloes keer op keer aangeval. Die hospitaal is deur die Zoeloes aan die brand gestee en 'n aantal Britse gewondes het in die brand omgekam. Hand tot hand gevegte tussen die Zoeloes en Britte het plaasgevind maar teen die vroeë oggendure het die Zoeloes teruggetrek. Teen dagbreek is 15 Britse gesneuweldes en 12 gewondes getel terwyl 400 Zoeloes gesneuwel het.³⁷ Die Oscarsberg-sendingstasie was totaal verwoes.

Intussen is Lord Chelmsford tydens sy verkenningstog verder van Isandlwana gelok deur 'n groep Zoeloes. Uiteindelik het hy, ten spyte van 'n noodberig wat 'n soldaat gebring het, tydsam na Isandlwana teruggekeer om 'n toneel van algehele verwoesting aan te tref. Vanuit die rigting van Rorke's Drift kon hulle 'n onheilspellende gloed sien, maar hulle was te laat om hulle oorlewende, uitgeputte makkers daar by te staan.

Elf Victoria-kruise is aan die Britse garnisoen van Rorke's Drift toegeken terwyl luitenant John Chard in die Suid-Afrikaanse leër verewig is deur die John Chard-medalje vir dapperheid. Rorke's Drift is in 1969 deur die Historiese Monumentekommissie³⁸ as Nasionale Gedenkwaardigheid geproklameer.³⁹

Na die slag van Rorke's Drift het Otto Witt hom by sy gesin aangesluit en is hulle vir 'n tydperk terug na Europa. In Engeland is hy gevra om die situasie in Zoeloeland aan amptenare van die departement gemoeid met koloniale sake te beskryf. Een van hierdie onderhoude is in die Natal Mercury weergegee en dit het 'n storm van protes in Suid-Afrika laat losbars, veral oor Witt se uitlating: "The colonists generally treat the kafirs very badly, just as dogs."⁴⁰ 'n Artikel in die Natal Mercury van 12 April 1879 het verskyn onder die opskrif "False Witt-ness" terwyl 'n ander berig gevra het hoe Witt sy eie "kafirs" behandel het.⁴¹ Die koerant het gemeen dat Witt sleg ingelig was oor Zoeloeland. "Mr Witt must have known that he was dealing in untruth when he gave vent to such a slander,... Happily he is a very rare specimen in his profession, and we have no doubt that the many other missionaries who are labouring so faithfully to reclaim the Zulus will indignantly repudiate any participation or concurrence in the crusade of the reverend fugitive."⁴²

In 1880 het Otto Witt na Oscarsberg teruggekeer en met die hulp van die Sweedse sendelinge Fristedt en Leisegang, 'n Noorweegse sendeling Titlestad en later ook twee Sweedse vroue Ida Kristina Jonatansson en Hedvig Posse, begin om die sendingstasie wat in puin gelê is, te herbou. In 1881 het Witt 'n tweede plaas vir die Sweedse Sendinggenootskap aangekoop, naamlik Amoibe wat net suid van Oscarsberg geleë was.⁴³

Na Biskop Henry William Tottie, Sekretaris van die Sweedse Sendinggenootskap in Uppsala, se besoek aan Suid-Afrika in 1886

het hy van Witt opgemerk: "His preaching became intensely emotional and ultra-evangelical; his personal faith became marked by an apocalyptic emphasis and belief in faith-healing. The Lutheran doctrine of the Sacraments and Church tradition he came to regard as stumbling blocks."⁴⁴ Die verhouding tussen die Sweedse Sendingkerk en Otto Witt het algaande versleg en hy het vanweë sy individualistiese en vrye leer uiteindelik besluit om 'n eie onafhanklike sendinggroep te stig.

Otto Witt is in 1890 opgevolg deur Lars Peter Norenus, wat tot 1934 by Umpumulo diens gedoen het toe hy deur deken A R Kempe opgevolg is. Dekan K Svenson het in 1940 by Kempe oorgeneem en in 1961 het die Evangelical Lutheran Church of South Africa (South Eastern Region) tot stand gekom met biskop Helge Fosseus aan die hoof, opgevolg deur biskop P B Mhlungi.⁴⁵ Soos daar by die Vrye Evangeliese Lutherse Kerk Konferensie in 1889 besluit is (kyk p 13), is onderwysers by Umpumulo opgelei, terwyl Zoeloe-pastore tot 1961 by Oscarsberg opgelei is. Sendingwerk onder die Zoeloes het normaalweg voortgegaan.

DIE ONTSTAAN VAN DIE KUNS- EN HANDWERKSENTRUM BY RORKE'S DRIFT EN ANDER SWART KUNSINSTELLINGS IN SUIDER-AFRIKA

'n Sweedse kunstenaars, Berta Hansson, het Suid-Afrika in die vyftigerjare besoek en die Lutherse biskop van Zoeloeland, Helgé Fosseus, hier ontmoet.⁴⁶ Berta Hansson was besorg oor die ontaarding van inheemse kuns en het die waarde en potensiaal van Afrika-kuns en -handwerk onder Fosseus se aandag gebring.⁴⁷ Helgé Fosseus wat by Rorke's Drift woonagtig was, het in 1954 tydens 'n vakansie in Swede weer op sy beurt in 'n radiopraatjie die voorstel gemaak dat 'n skool in Suid-Afrika gestig behoort te word om inheemse Afrika-kuns te bevorder.⁴⁸

Die behoefte na die stigting van 'n sentrum in Suid-Afrika om Afrika-kuns en -handwerk te bevorder het grootliks ontstaan as gevolg van die Swartman se veranderde omstandighede. In sy studie van die dinamika van maatskaplike verandering by die Zoeloes meen die Swart sosioloog Absolom Vilakazi dat die Christendom baie van die basiese gedragspatrone en opvattinge verander het deur nuwe betekenis of nuwe vertolkings aan die ou voorbeelde te gee.⁴⁹ Vilakazi haal Robert Plant aan uit "The Zulu in three tenses" wat sê dat die gesamentlike pogings van die sendelinge 'n sterk invloed gehad het in die karaktervorming van baie Swartmense wat 'n nuwe lewenswyse begin aanneem het en nuwe standaarde ontwikkel het.⁵⁰

Terreine waarop die tradisionele waardes van die Swartman deur die Christendom beïnvloed is, is onder meer die godsdienstige en

sosiale elemente van die tradisionele kraalekonomie wat voorheen belangriker as 'n nasionale ekonomie was. Die Swartman is byvoorbeeld nie gestel op boekhouding of 'n begroting nie. Deur kennismaking met die Christendom het die besef gekom dat die mens deur opvoeding op sosiale gebied kan verbeter en deel kan hê aan 'n groter wêreld. Deur beter opleiding en daardeur beter werksmoontlikhede kan 'n beter inkomste geniet word.

Die aanvaarding van die Christelike kerkdisipline het ou seremoniële rituele en vooroueraanbidding laat verval. Die monogamiese gesin soos die Christendom dit voorgeskryf het, het die posisie van die vrou in die tradisionele Swart poligamiese gemeenskap verander. Sy is toegelaat om ander pligte benewens die tradisionele huishoudelike te verrig en kon uitgaan om vir 'n werkgewer te werk.⁵¹

Soos daar veral in die afgelope dekade of meer in Suid-Afrika waargeneem kon word, was daar 'n toename in die intellektuele lewe van die Swartman wat meegebring is deur skoolopvoeding, kommunikasiemedia en verstedeliking. Opvoeding het vanselfsprekend ook gelei na groei in byvoorbeeld die taal en nuutskeppinge op wetenskaplike, ideologiese en godsdienstige gebied.⁵²

Westerse waardes wek dus verwagtinge terwyl die tradisionele stamwaardes sekuriteit voorsien. Sekuriteit en stabiliteit verseker gemeenskaplike belange en 'n gemeenskaplike stamsentiment. Die koms van die sendelinge en die Christendom het positiewe kultuurveranderinge en opvoeding onder die Swartmense

meegebring maar terselfdertyd wou die sekuriteit van die Zoeloe-erfenis en -identiteit, in die geval van die Rorke's Drift-projek behou word. Met die stigting van 'n kuns- en handwerksentrum sou gepoog word om hieraan te voldoen. Die sentrum sou deur die verskaffing van opleidings- en werksgeleenthede en daarmee materiële voordele, 'n soort kompromie probeer tref deur die Zoeloe's terselfdertyd in staat te stel om hulle eie kultuurerfenis te behou en uit te bou.

In 1961 is daar met Berta Hansson se hulp 'n komitee vir die bevordering van Afrika-kuns en -handwerk in Stockholm, Swede gestig. Fondse is ingesamel en tweehonderd Sweedse kunstenaars het elk 'n eie kunswerk geskenk om verkoop te word.⁵³ Hierdie fondse het die Sweedse egpaar Peder en Ulla Gowenius in staat gestel om vir 'n jaar na Suid- Afrika te kom.⁵⁴ Hulle was albei in hulle twintigerjare en was onderskeidelik 'n kunsonderwyser en tekstielkunsenaars. Hulle sou hier 'n verslag oor plaaslike handwerk vir die komitee vir die bevordering van Afrika-kuns en -handwerk opstel.

Die Gowenius-egpaar het in 1962 vir 'n tydjie by die Lutherse sendinghospitaal by Ceza in Zoeloeland gewerk waar hulle weefkuns as arbeidsterapie aan herstellende tuberkulosepasiënte geleer het.⁵⁵ Later daardie jaar het die Goweniuse na die ou Noorweegse sendingstasie Umpumulo⁵⁶ verhuis waar hulle met 'n lening van R1 000 die Evangeliese Lutherse Kerk Kuns- en Handwerksentrum onder beheer van die pasgestigde Evangeliese Lutherse Kerk Kunsskool Komitee begin het.⁵⁷

Die Konstitusie van die Kuns- en Handwerksentrum het verklaar dat die sentrum as onderneming aan die Evangelical Lutheran Church of South Africa (South Eastern Region)⁵⁸ sou behoort en in ooreenstemming met dié Kerk se grondwet sou funksioneer.⁵⁹

Die algemene oogmerke van die sentrum was die volgende:

Om die Swartman se trots in hierdie erfenis uit die verlede te bevorder en die studente aan te moedig in 'n gemeenskap waarin hulle op 'n kreatiewe wyse oorspronklikheid in die visuele kunste van die hede kan ontwikkel.

Om met hedendaagse tegnieke en kennis hierdie erfenis uit te brei sodat dit kan voortgaan om sy inherente vitaliteit in 'n ontwikkelende samelewing te laat geld.

Om te verseker dat hierdie erfenis relevant kan bly in 'n veranderde maatskappy en dat sy kuns- en handwerkopbrengs winsgewende afsetgebied kan vind en ook by te dra tot diemateriële verryking van die beskawing waarvan hierdie erfenis 'n onafskeibare deel is.

Om te begin om kuns- en handwerksentrums en kunsskole te voorsien met opgeleide personeel wat met begrip en sensitiwiteit kan werk vir 'n opregte Afrika-uiting in die visuele kunste.⁶⁰

Die doelstellinge was baie idealisties geformuleer, maar dit is tog tot 'n groot mate bereik. Die belangrikste doel was om deur mid-

del van 'n soort grens- of tuisnywerheid werkseleenthede te bied aan veral plaaslike Zoeloevroue wat dikwels sonder inkomste agtergebly het nadat die mans in die stede gaan werk het en van hulle gesinne vervreem geraak het.

Die handwerk met 'n Afrika- en Zoeloe-inslag wat die produkte van die sentrum is, het gou bekendheid verwerf en die vroue het 'n menswaardigheid en 'n trots in hulle werk ontwikkel. Die sluiting van die kunsskool (kyk hoofstuk 3) het egter verhinder dat die ideaal vir die opleiding van kunsinstrukteurs of -onderwysers verwesenlik word.

Die kuns- en handwerksentrum by Rorke's Drift was uniek in die opsig dat die minimum persoonlike invloed deur die dosente uitgeoefen is. Dit is 'n prysenswaardige ideaal maar dit is nie altyd suksesvol nie. Die klem is gelê op vrye, individuele kunsuiting en tegniese vaardigheid. Geen ontwerp is herhaal nie.

Alhoewel Rorke's Drift nie in die KwaZulu-tuisland geleë is nie, bied die sentrum asook die distrikwerkwinkels of -ateljees van Amoibe, Mahlangana en Appelbosch in die KwaZulu-gebied werkseleenthede aan baie Swartmense.⁶¹ Hier is nie Blanke beleggings op die spel nie en dit kan as 'n tuisnywerheid ontwikkel. Dit het nie die nadeel dat dit deel is van 'n privaatonderneming nie en dra dus nie die belange van die aandeelhouer wat ingestel is op die grootste winsoogmerk, soms ten koste van gehalte, nie. Kapitaal is egter belangrik vir enige onderneming en die sentrum is vir sy eie voortbestaan afhanklik van omset. Rorke's Drift se ontwikkeling is nie slegs ekonomies van aard nie.

Dit is ook sosiale, kulturele en menslike ontwikkeling tesame met die bevordering van kuns.

KUNSONDERRIG AAN SWARTMENSE IN SUID-AFRIKA

Groot waardering is verskuldig aan die sending- en opvoedingswerk wat in Suid-Afrika gedoen is deur onder meer die Lutherane wat oor 'n paar eeue na die land gekom het. Die werk is begin deur die eerste sendeling in Suid-Afrika, George Schmidt, wat hom in 1737 onder die Hottentotte gevestig het en die Morawiese sendingstasie by Genadendal gestig het. Dit is later gevolg deur die Berlynse Sendinggenootskap wat hulle in 1846 by Emmaus in die Kaapprovinsie gevestig het. Die Wesleyaanse Metodiste het hulle in 1847 in Natal gevestig. Die Hermannsburgse Sendinggenootskap dateer vanaf 1859 en die Kerk van die Provinsie van Suid-Afrika is in 1860 by Kwa Magwaza in Natal gestig. Die Heilsleër se sendingswerk is in 1891 begin terwyl die Suid-Afrikaanse Algemene Sendinggenootskap vroeg in die negentigerjare van die vorige eeu begin is.⁶²

Christensending in Suid-Afrika het onder meer 'n belangrike invloed op kunssinnige Swartmense uitgeoefen alhoewel daar gewoonlik in die opleiding op kunsvlyte en handwerk gekonsentreer word.⁶³ By die Ndaleri sendingskool naby Richmond in Natal ontvang Swart laerskoolonderwysers kunsonderrig as deel van hulle leerplan.⁶⁴ Die Mariannahill Sendingskool in Natal konsentreer op kuns met religieuse temas⁶⁵ en kuns word ook by die Rooms Katolieke Sendingskool by Thaba 'Nchu en Tweespruit aangemoedig.⁶⁶ Die kunsopleiding is oor die algemeen

pedagogies van aard en gemik op die aanleer van handvaardighede.

Een van die belangrikste skole in Suid-Afrika wat kunsonderrig aan Swartmense gebied het, was die Pollystraat-kunssentrum wat in 1948 in Johannesburg geopen is.⁶⁷ Dit is aanvanklik gestig om gemeenskapsdiens te lewer maar dit was uiteindelik een van die aktiefste kultuursentrums vir Swart Suid-Afrikaners.

Etlieke groepies vrywilligers het in die jare net na die Tweede Wêreldoorlog in Johannesburg begin om volwasse-onderwys onder Swartmense te bevorder. Die Unie se Onderwysdepartement het in 1948 'n komitee in die lewe geroep om hierdie groepe te koördineer.⁶⁸ Die Johannesburgse Stadsraad het 'n saal in Pollystraat beskikbaar gestel vir kulturele aktiwiteite en dit was hier waar vrywilligers soos Fred Schimmel, Gideon Uys, Larry Scully, Mary Duxbury en mev E K Lorimar kunsklasse aangebied het. Cecil Skotnes is in 1952 as Kultuurbeampste van die Departement Nie-Blanke Sake aangestel en die sentrum het onder hom ten volle as 'n kuns- en musieksentrum ontwikkel.⁶⁹ Meeste kunsstudente het 'n natuurlike aanvoeling vir beeldhoukuns getoon en die hulp van Edoardo Villa het bygedra tot die vooruitgang van die sentrum.

Kunstenaars soos Ben Arnold, Ephraim Ngatane, Louis Maqhubela en Sydney Kumalo het by Pollystraat klasse bygewoon en ook klasgegee. Sydney Kumalo is in 1958 as Cecil Skotnes se assistent aangestel en het ook klasse in die swart woongebiede aangebied. Die Pollystraat-kunssentrum is in 1960 gesluit en die

kunstenaars het na die Jubileesentrum in Eloffstraat verskuif.⁷⁰ Met Cecil Skotnes se bedanking in 1966 het 'n vrugbare tydperk ten einde geloop.

Pollystraat se grootste bydrae was dat dit aan Swart kunstenaars 'n waardigheid gegee het en dat dit kuns in 'n aanvaarde en gerespekteerde beroep laat ontwikkel het. Kommersiële galerye en die publiek het soms oorreeger en hulle entoesiasme oor die "inheemse" kuns het soms hulle kritiese oordeel oorskadu, maar soos Swart kunstenaars deel geword het van die kunsprofessie, het gesonder beoordeling ontwikkel.

Die Pollystraat-kunssentrum en ander kleiner kunssentra soos die Zenzele-kunsprojek by Dube in Soweto⁷¹ en die Madadeni Onderwyskollege naby Newcastle het baie Swartmense aangemoedig om aan kunsbedrywighede deel te neem.⁷² Die Katlehong kunssentrum naby Germiston is 'n gemeenskapsentrum wat deur die privaatsektor gesubsidieer word en wat ondernemersgees wil bevorder. Werkwinkelfasiliteite word veral vir Oos-Randse Swart kunstenaars aangebied. Hierdie kunswerke vang die gees van die Swart woonbuurte vas. Van die kunstenaars is egter ook bewus van die gevaar van oorverfyndheid, die té tradisionele of kuriositeitagtigheid.⁷³

Vanaf 1976 kon Swart studente benewens die Universiteit van Suid-Afrika ook by die Universiteit van Fort Hare 'n graadkursus in Kuns volg. 'n Eenjarige kunskursus vir Swart onderwysers is deur die Departement Onderwys en Opleiding ingestel en die Universiteit van Bophuthatswana bied ook 'n kunskursus vir

onderwysers aan. Steven Sack meen egter dat akademiese oorbruggingskursusse nodig is vir Swart studente wat 'n Kuns en Kunsgeskiedenis graadkursus op Universiteit wil volg.⁷⁴

FUBA, of die Federated Union of Black Artists, is in 1978 gestig nadat idees om die kunspotensiaal in Swart woonbuurte en buitegebiede te ontwikkel reeds in 1976/1977 deur die digter en skrywer Siphos Sepamla en 'n veelrassige komitee geformuleer is. Die kunste sou musiek, drama, dans en die visuele kunste insluit. Wat laasgenoemde betref sou skilder-, teken- en beeldhouklasse Saterdagoggende op junior en senior skoolvlak aangebied word.⁷⁵

Die kunstenaar Anthony Caro het Suid-Afrika in 1980 as gas en beoordelaar van die Durban Arts 80 besoek. Hy het ook by FUBA besoek afgelê en het besluit om 'n bydrae te lewer. Hy het onder beskerming van die Londense African Arts Trust 'n aantal hedendaagse kunswerke van onder meer Engelse en Amerikaanse skilders, beeldhouers en fotograawe versamel om die FUBA-versameling mee te begin.⁷⁶ Sedert die opening van die FUBA Galery in 1983 in Newtown Johannesburg waar die kunsversameling gehuisves word, het dit baie bygedra tot die inspirasie van Swart kunstenaars. Organisasies wat al groot bydrae tot die bevordering van FUBA se ideale bygedra het, is byvoorbeeld die Rockefeller Foundation, Anglo American se Voorsittersfonds, die Suid-Afrikaanse Raad van Kerke en die Duitse Ambassade.⁷⁷

FUNDA wat "leer" in Zoeloe beteken, is 'n projek in Soweto wat in 1978 in oorleg met die Sentrum vir Voortgesette Opleiding van die Universiteit van die Witwatersrand en die Johannesburg College of Education tot stand gekom het. Die FUNDA sentrum is naby die Orlando-kragstasie geleë en is aanvanklik geborg deur die Stedelike Stigting en later ook deur International Business Machines (IBM), die Rembrandt Kunsstigting, Gold Fields of South Africa, die Duitse Kamer van Koophandel en African Explosives and Chemical Industries (AECI).⁷⁸ Die doel is om kulturele programme aan die Swart gemeenskap te bied en ook om akademiese ondersteuningsprogramme vir onderwysers en kunstenaars aan te bied.

'n Soortgelyke gemeenskapsprojek is die Community Arts Project (CAP) wat in die laat sewentigerjare deur jongmense in Woodstock gestig is met sentrums in Crossroads en Nyanga. Die doel is om kuns in die Kaapse skiereiland-gemeenskappe te bevorder en dit word deur privaatskenkings asook die Universiteit van Kaapstad, die Michaelis-kunsskool van dié Universiteit en die Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum geborg.⁷⁹

Vanaf die sestigerjare het talle Swart kunstenaars in Suid-Afrika deelgeneem aan uitstallings wat gereël is deur galerye soos die Haenggi-galery⁸⁰ en Gallery 101 in Johannesburg,⁸¹ die Modjadji-galery naby Witrivier in Oos-Transvaal,⁸² die Black Arts Studio in Durban,⁸³ die Papatso-sentrum naby Hammanskraal,⁸⁴ die Devkragt-organisasie,⁸⁵ die Bantoebeleggingskorporasie (BBK)⁸⁶ en die Soweto Arts Association (SOARTA).⁸⁷

In die afgelope twintig jaar het die algemene publiek meer bewus geword van die werk van Swart kunstenaars en die handelswaarde daarvan. Jong kunstenaars is aangemoedig om uit te stal, ongelukkig soms voordat hulle ryp was daarvoor. Vals standarde is dikwels geskep. Sekere filantropiese kunstbewonderaars het in sekere gevalle oorkompenseer terwyl sommige kommersieel-ingestelde kunsagente se oordrewe aanmoediging die handwerk van jong Swart aspirant-kunstenaars in blote kuriositeite laat verander het.

Daar het egter ook kunstenaars na vore getree wat 'n meer professionele beeld projekteer het, onder meer Ezrom Legae (geb 1937), Sydney Kumalo (geb 1935), Lucas Sithole (geb 1931), Lucky Sibya (geb 1942), Louis Maqhubela (geb 1939), Ben Macala (geb 1935), Mslaba Dumile (geb 1942), Leonard Matsoso (geb 1950), Ephraim Ngatane (1938-1970), en Michael Zondi (geb 1926). Sommige van die tekenaars en skilders was uit die Swart stedelike woongebiede rondom Johannesburg afkomstig en die beskrywing "township art" is vanweë die onderwerpmateriaal aan hulle werk gegee.⁸⁸

"Township art" het die daaglikse lewe in die Swart woongebiede beskryf, dit was subjektief gemoeid met die mens, spontaan en naïef. Dit het ook tegniese swakhede gehad aangesien meeste kunstenaars min of geen formele kunsopleiding gehad het nie.

DIE KUNS VAN DIE SWARTMAN IN 'N VERANDERENDE GEMEENSKAP

Die term "Bantoe" is 'n linguistiese en nie 'n rassebegrip nie. Dit is ontleen van die stam -ntu wat "mense" of "persoon" beteken. Die term dui op verskeie kenmerkende nasies in Sentraal- en Suid-Afrika wie se tale aan dieselfde linguistiese familie behoort.⁸⁹ In die afgelope jare het Bantoe-sprekende mense in die algemene spreektaal as Swartmense of Swartes bekend geword - 'n benaming wat vir meeste Suid-Afrikaners aanvaarbaar geword het.

Die menslike ontwikkeling is 'n byna ononderbroke reeks krisisse en skeurings van gemeenskappe se gevestigde ordes. Oral, in afgeleë dorpieë en in kosmopolitiese sentra, ondergaan ouer gedragspatrone en tradisionele waardes 'n verandering en word sommige waardes heeltemal verwerp. Nuwe werkspatrone, godsdienstige idees, nuwe familiestrukture asook ander veranderinge veroorsaak verbrekking van diep gewortelde gewoontes en waardes. Benewens psigologiese, sosiologiese en politieke veranderinge is daar ook die stryd om die oorlewing van bestaande kulturele of nasionale identiteite in 'n eeu wat reeds neig na wêreldwye uniformiteit.

Onder meeste Swartmense is daar 'n inherente sin vir stambehorendheid terwyl elke individu hom deel voel van 'n voortdurende patroon wat in die verre verlede terugreik. 'n Tradisievaste stamlid ontleen sy gevoel van sekuriteit en belangrikheid uit sy agting vir dit wat voorgegaan het en wat sal

voortbestaan nadat hy by die sameloop van sy voorvaders aangesluit het.

In meeste Swart plattelandse gemeenskappe is die soort individualiteit wat die moderne Westerse maatskappy kenmerk nog onbekend. Die Swartman se eerste verantwoordelikheid is nog teenoor sy familie. Elke familie is deel van 'n stam en die individuele lojaliteit lê dus ook by die hoofman. Dié tradisie slaan op baie fasette van die tradisionele Swartman se kultuur.

Ewe betekenisvol vir die toekomsvisie van die mensdom as sy internasionale betrekkinge en nasionale aanhanklikheid is lojaliteite wat gebaseer is op die kulturele verskille wat struktuur en vorm aan beskawings gegee het. Tog toon die onderskeidings tussen kulture en die plaaslike lojaliteite wat hulle voed 'n hardnekkigheid wat voorkom of dit nie maklik oorweldig sal word deur die nadering van Westerse modernisering nie. Maar selfs diegene wat hulle kulturele verskille en identiteit probeer staande hou kan egter swig voor die prys wat die wêreld bereid is om vir koopware te betaal.

In ander dele van Afrika benewens Suid-Afrika is bydraes gelewer om die skeppende werk van die Swartman te probeer aanmoedig. Die Kongolese Akademie vir Volkskuns in Lubumbashu, Zaïre, is deur Pierre Romain-Desfosses (1887- 1954) begin toe hy hom in 1941 in die Belgiese Kongo gevestig het.⁹⁰ Die Swart aspirant kunstenaars is hier penseel, verf en papier of hout in die hand gestop terwyl die resultate "outentieke Afrika-kuns" genoem

is. Die werke was egter te uitheems en is bloot vir die kommersiële mark geproduseer.

Ook die Swart kunstenaars van die Oshogbo-kunssentrum in Nigerië wat deur die Afrika-kuns versamelaar Ulli Beier georganiseer is, het slegs met die oog op bemarkingswaarde geproduseer.⁹¹

Die Central African Workshop van Frank McEwan is in 1957 by die Rhodes Nasionale Kunsmuseum in Salisbury begin.⁹² McEwan het dieselfde ideale as dié van die latere stigters van die Rorke's Drift sentrum gehad, naamlik die aanleer van hedendaagse kunstegnieke terwyl die Swart kunstenaars inspirasie moes put uit hulle pre-literêre agtergrond. Die studente het hier veel minder met tradisionele Afrika-kunsvorme in gemeen gehad en was veel meer internasionaal ingestel. McEwan het in 1967 bedank waarna die Central African Workshop ontbind het.⁹³

Soos gemerk kan word aan sommige werke van hedendaagse Suid-Afrikaanse kunstenaars wat by sekere kommersiële galerye en by snuisterytoonbanke as tradisionele en etniese kuns aangebied word, kan meeste van hierdie vervaardigers nie maak waarin hulle nie meer glo nie. Die maskers sonder dansers verloor hulle misterie en toorkrag - die betowering kan nie bewaar word as die gode gesterf het nie. Hierdie kunstenaars kan aan die ander kant ook nie voetstoots kunsvorme oorneem van 'n wêreld wat onder ander omstandighede, wat vir hierdie kunstenaars vreemd is, ontstaan het nie.

Wanneer Swart kunstenaars se werk op tentoonstellings verskyn, word daar verwag dat dit in 'n mindere of meerdere mate hulle verbintenis met hulle geestelike en kulturele tradisies van die verlede sal vertoon. Die krag en individualiteit van die Swart kunstenaar lê dan in die mate waarin hy getrou bly aan sy eie ras-kultuur en verlede. Aan die ander kant word die mate waarin die Swart kunstenaar die Westerse benaderinge en tegniese vaardigheid kan ewenaar ook dikwels beskou as 'n maatstaf waarvolgens sy sukses gemeet kan word.

Dit is onvermydelik dat die verskillende bevolkingsgroepe mekaar sal beïnvloed. Blanke kunstenaars het ook aspekte van die kuns van die Swartman in Afrika oorgeneem, veral uit die Neger-beeldhoukuns van Sentraal-Afrika. Westerse kunstenaars se soeke na die basiese en universele het gelei na eksperimentering met abstrakte vorms - die primitiewe het 'n bron van vernuwing geword.

Moderne kuns het 'n stoot vorentoe gekry veral vanaf 1907 toe Pablo Picasso se skildery wat later "Les Demoiselles d'Avignon" genoem is, 'n opskudding veroorsaak het. Dit is onseker wie Afrika-beelde die eerste in avant-garde Parys bekend gestel het. Picasso het gesê dat hy beïnvloed is deur beelde uit Afrika wat hy in 1907 in die Volkekunde uitstalling van die Palais du Trocadero gesien het.⁹⁴ Kunstenaars soos Picasso, George Braque en Jacques Lipshitz het die geometrie van vorms ondersoek en stam-beelde uit Afrika bestudeer en begin versamel - nie as interessante bewys van 'n ander beskawing nie, maar as artistieke inspirasie. Henri Matisse, André Derain en Maurice Vlaminck het in

dié jare almal Afrika-kuns versamel.⁹⁵ Wat hierdie kunstenaars veral geboei het was die wyse waarop primitiewe Afrika-beeldmakers die liggaam in die uitbeelding van die menslike figuur na sy eenvoudigste vlakke herlei het.

Een van die eerste Suid-Afrikaanse kunstenaars wat van sy Afrika-erfenis kennisgeneem het was Jacob Hendrik Pierneef wat die potensiaal van ons rotskuns en die kuns van die Swartman begin raaksien het.⁹⁶ Alexis Preller het ook 'n eie Afrika-idioom, veral geïnspireer deur die Transvaalse Ndebele, in sy werk geskep. Dit was egter veral Walter Battiss wat vertolkings van onder meer Afrika-rotskuns in sy ikonografie opgeneem het.

'n Persoon wat ook 'n bydrae gelewer het om 'n inheemse Afrika-gevoel in Suid-Afrikaanse kuns te bevorder was die Duits-gebore juwelier en Afrika-kunsversamelaar Egon Guenther. Hy het die Amadlozi-groep, wat "gees van ons voorvaders" beteken, in 1957 gestig. Die kunstenaars Guiseppe Cattaneo, Edoardo Villa, Sydney Kumalo, Cecil Skotnes en Cecily Sash het vir 'n tydperk in die vroeë sestigerjare by die Egon Guenther-gallery uitgestal.⁹⁷ Hulle het nie saam gewerk nie maar hulle werk het 'n wesenlike Afrika-stempel gedra soos ook die werk van Peter Hayden, Hannes Harrs en Ezrom Legae wat later by Amadlozi betrek is.⁹⁸

Cecil Skotnes, wat soos reeds genoem, betrokke was by die opleiding van Swart kunstenaars, se werk word maklik deur meeste mense met Afrika assosieer, waarskynlik vanweë die donker grondkleure, sy houtsnwywerk, sy vae voorwêreldlike

beeldspraak en onder meer die sukses van sy verhalende houtsneëreeks oor die sluipmoord op Shaka.

Dit wil blyk dat tradisionele Afrika-kunsvorme uiteindelik sal moet meegee in veranderende tye. Nuwe materiale, tegnologie en waardesisteme maak dit onvermydelik. Okot p'Bitek, professor in Volkekunde in Uganda sing:

"Weep long
For the village world
That you know
And love so well
Is gone."⁹⁹

Dit kom voor asof daar hoë vereistes aan die Swart kunstenaar gestel word. Hulle was immers nie lank gelede nie nog tradisionele vakmanne wat oorgelewerde vorms en tegnieke vir religieuse totems of gebruiksvorwerpe aangewend het. Geen wonder nie dat Hans Franssen beweer dat die Suid-Afrikaanse Swartman nouliks 'n eie kunstradisie besit soos byvoorbeeld die volke van Benin en Ibe dit ken nie.¹⁰⁰ In hulle skilder- en tekenkuns is min te sien van 'n eie, tipiese vormgewing maar wel 'n eie onderwerpkeuse en sekere later-ontwikkelde maniërismes.

Prof E J de Jager meen dat die werk van die hedendaagse Swart kunstenaar sy motivering vind in die unieke eksistensiële situasie in Suid-Afrika. Hy beskryf hulle kuns as 'n ekspressionisme wat elemente uit die tradisionele Afrika-kultuur, persoonlike inter-

pretasies van nuwe religieuse temas of temas uit die Swart woongebiede uitbeeld.¹⁰¹

Daar skyn by vele Swart kunstenaars 'n dualisme te wees tussen die tradisionele, die behoudende en Westerse style wat oënskynlike materiële voordele mag inhou. Vir die jong Swart kunstenaar lê daar dus nog 'n evolusietyd voor waarin die argaïese en primitiewe deur intellek en nuwe tegnieke verfyn moet word. Daar word van hom verwag om te ontleen aan die vitaliteit van sy Afrika-erfenis en van afgodsbeelde terwyl hy hom van toordokters bevry, want die nuwe kunstenaar se beeldwending sal nie meer gebore word uit taboes, mites en toorkrag nie.

HOOFSTUK 1

AGTERGROND EN ONTSTAAN VAN RORKE'S DRIFT

VERWYSINGS

1. Wrinch-Schulz, J., Zulu, p 2.
2. Ibid., p 20.
3. Chadwick, G.A., The battles of Isandlwana and Rorke's Drift, p 3.
4. Gadsden, R., "Under sail to Natal" Lantern 23(3):4, Maart 1974; Vir besonderhede oor die vestiging in Natal kyk ook Russel, G., The colony of Natal, Pietermaritzburg: Shuter & Shooter s.j.
5. Smail, J.L., From the land of the Zulu kings, p 111; Vir daaropvolgende geskiedenis kyk ook Holden, C., History of the Colony of Natal, Cape Town: Struik 1963; Lewis, R., & Y. Foy, The British in Africa, London: Weidenfeld & Nicolson, 1971.
6. Smail, J.L., op.cit., p 111.
7. Leverton, B.J.T., "The first settlers at Port Natal" Lantern 23(3):11, Maart 1974; Vir besonderhede oor setlaars in Natal kyk ook Russel, G., op.cit.; Hattersley, A.F., The Natal settlers 1849-1851, Pietermaritzburg: Shuter & Shooter 1949.
8. Mans, P.W., "Die Republiek van Natalia" Lantern 23(3):14, Maart 1974; Vir besonderhede oor die aanloop tot die Groot Trek kyk ook Brookes, E., A history of Natal, University of Natal Press 1965; Kruger, D.W., The making of a nation, Johannesburg: MacMillan 1969.
9. Kruger, D.W., op.cit., p 8; Mans, P.W., op.cit., p 15.
10. Kruger, D.W., op.cit., p 8.

11. Ibid, p 9.
12. Gordon, R., "Duitse nedersetters te New Germany" Lantern 23(3):20, Maart 1974.
13. Spencer, S., "British Settlers for the Byrne Valley" Lantern 23(3):23, Maart 1974.
14. Ploeger, J., "Nederlanders en Nieuw-Gelderland" Lantern 23(3):30, Maart 1974.
15. Smail, J.L. op.cit., p 111; 'n Verwysing na hierdie burgermag kom ook voor in Gon, P., The Road to Isandlwana, p 204, waar melding gemaak word van 22 vrywilligers onder die naam Buffalo Border Guard wat in Desember 1879 tydens die Anglo-Zoeloe oorlog by Lord Chelmsford se magte in Helpmekaar aangesluit het.
16. Smail, J.L. op.cit., p 111; Glover, M., Rorke's Drift: a Victorian Epic, p 1.
17. Glover, M., op.cit., p 1.
18. Winquist, A.H., Scandinavians and South Africa, p 125.
19. Florin, H., Lutherans in South Africa, p 93.
20. Gerdener, G.B.A., Recent developments in the South African mission field., p 96.
21. Ibid., p 92.
22. Ibid.
23. Winquist, A.H., op.cit., p 94.
24. Ibid., p 128.
25. Lewis, C., "Umpumulo: monument to a brilliant Scandinavian missionary" Lantern 14:67, Junie 1965; Die sendingstasie Umpumulo wat deur die Noorweegse sendeling Hans Schreuder gestig is, was halfpad tussen die huidige Kranskop en Stanger geleë, tussen die Umvoti- en Tugelarivier.

26. Winqvist, A.H., op.cit., p 136.
27. Chadwick, G.A., op.cit., p 3; Huyghe, R., (red.) Larousse Encyclopedia of Modern Art, p 87.
28. Morris, D., The washing of the spears, p 94.
29. Muller, C.F.J., Five hundred years: a history of South Africa, p193.
30. Bulpin, T.V., Natal and the Zulu country, p 253.
31. Chadwick, G.A., op.cit., p 16.
32. Smail, J.L., op.cit., p 112.
33. Chadwick, G.A., op.cit., p 16.
34. Ibid.
35. Winqvist, A.H., op.cit., p 138.
36. Smail, J.L., op.cit., p 111.
37. Bulpin, T.V., op.cit., p 268.
38. Intussen vervang deur die Raad vir Nasionale Gedenkwaardighede.
39. Oberholster, J.J., Die historiese monumente van Suid-Afrika, p 275.
40. (Onvolledige artikel) Natal Mercury, 18 April 1879.
41. (Onvolledige artikel) Natal Mercury, 12 April 1879.
42. (Onvolledige artikel) Natal Mercury, 14 April 1879.
43. Winqvist, A.H., op.cit., p 140.
44. Ibid., p 141.
45. Gerdener, G.B.A., op.cit., p 96.
46. Bale, D., "Girl behind Rorke's Drift Exhibition", Cape Argus, 1 July 1967.
47. Jabula Journal, 1981 Rorke's Drift Student Journal.
48. Ongedateerde dokument geraadpleeg by Rorke's Drift.

49. Vilakazi, A., Zulu transformations - a study of the dynamics of social change, p 43.
50. Ibid., p 118.
51. Ibid., p 63.
52. Ibid., p133.
53. Ongedateerde verslag geraadpleeg by Rorke's Drift.
54. Ibid.
55. Ceza is noord van Ulundi en suidoos van Vryheid geleë. Die hospitaal is in 1903 deur die Sweedse Sendingkerk gestig. Winquist, A.H., Scandinavians and South Africa, p 142.
56. Die Umpumulo Kuns- en Handwerksentrum is op 19 April 1962 in Dundee geregistreer ingevolge subartikel (a1) van Artikel 9 van die Wet op Bantoe-onderwys 1953, (Wet nommer 47 van 1953) registrasienommer 4060.
57. Raphaely, R., "Weaving their way to fame", Sunday Express Journal, 1 December 1974.
58. Hierna verwys as ELC SA (SER). Gerieflikheidshalwe word die Afrikaanse vertaling gebruik.
59. Onvolledige, ongedateerde afskrif van konstitusie geraadpleeg by Rorke's Drift.
60. Ibid.
61. Openingsrede gelewer op 10 Desember 1973 deur professor H W van der Merwe by Rorke's Drift handwerkuistalling, afskrif van openingsrede in eie besit.
62. Van der Spuy, D., (Red.) Official yearbook of the RSA, p 194.
63. "Kuns" word dikwels as algemene term gebruik met die betekenis dat dit enige talent of vaardigheid bedoel. Kuns, in teenstelling met kunsnywerheid, kunsvlyt of handwerk waardeur

gebruiksartikels vervaardig word, word hier beskou as meer as vaardigheid maar 'n vermoë om skoonheid te skep en iets esteties uniek tot stand te bring wat die estetiese gevoel stimuleer.

64. Anoniem, "Students learn art is not a luxury", Natal Witness, 27 September 1973.
65. Robinson, B., "The art of Africa", Sunday Tribune, 4 January 1976.
66. R.L.G., "Uitstalling is moeite werd", Volksblad, 6 Maart 1973.
67. Berman, E., Art and artists of South Africa, p 338.
68. Ozynski, J., "Memories of Polly Street, soup and culture", Sunday Express, 17 September 1978.
69. Berman, E., op.cit., p 339.
70. Van Rensburg, J.S., Sydney Kumalo en ander Bantoe-kunstenaars van Transvaal (MA Kunstgeskiedenis 1970) Universiteit van Pretoria, p 7.
71. Mabuza, F., "The young and old work side by side", World, 29 June 1972.
72. Anoniem, Natal Daily News, 18 January 1973.
73. Venter, S., "Eienaardige stellings oor belofteryke kuns", Transvaler, 25 November 1978; Cheales, R., "Labour ward for talent", Citizen, 22 November 1986.
74. Sack, S., "Some thoughts on Black Art Education", De Arte 31:30 September 1984.
75. Verster, A., "Fuba Collection", Natal Daily News, 11 February 1983; Anoniem, Forum, Junie/Julie 1986.
76. Anonymous, Fuba Collection catalogue s.j.
77. Anoniem, Forum, Junie/Julie 1986.

78. Friedman, H., "Funda arts transcends Soweto's social reality", Business Day, 30 April 1986; Friedman, H., "Let the sound bowl you over", Weekly Mail, 9-15 May 1986; Martin, M., "Helder en ekspressief", Beeld, 30 Maart 1987.
79. Anoniem, "Nyanga art centre exhibits its work", Cape Times, 18 December 1980; Anoniem, "Art open day to Cap it all", Cape Times, 3 December 1983; Munitz, B., "Nyanga art centre is thriving", Cape Times, 18 January 1984.
80. Davidtsz, B., "Kunsgalery brei invloed al verder uit", Vaderland, 16 Augustus 1972.
81. Fernand Haenggi was mede-stigter van Gallery 101, tans Gallery 21.
82. Anonymous, "Modjadji Gallery celebrates: Bantu art under the hammer", The Lowvelder 5 April 1974.
83. Anonymous, "Bright future for Black art", The Graphic 20 October 1972.
84. Openshaw, J., "Loads of tourists land in Mr Mushi's lapa", Star, 16 May 1972.
85. Anonymous, "Homeland handicraft", Cape Argus 27 March 1973.
86. Anonymous, "Art for connoisseur", Bantu, February 1972.
87. Ozynski, J., "Black art and Black lives", Sunday Express, 16 October 1977.
88. Fransen, H., Drie eeue kuns in Suid-Afrika, p 2.
89. Urdang, L. & S.B. Flexner (Red.) Random House Dictionary, p 107.
90. Beier, U., Contemporary art in Africa, p 11.
91. Ibid, p 24.

92. Ibid, p 11.
93. Ibid, p 11.
94. Read, H., Concise history of modern painting, p 67.
95. Gosling, N., The adventurous world of Paris 1900-1914, p 117.
96. Harmsen, F., Looking at South African Art, p 259.
97. Berman, E., op.cit., p31; James, S., "Gallery at Gold Reef City", Star Tonight, 24 July 1986.
98. Berman, E., op.cit., p 31.
99. Heywood, A., Namibian Arts and crafts simposium 1980, p 5.
100. Fransen, H., op.cit., p 210.
101. De Jager, E.J., "Expressionism : fine art of the Black man in South Africa", Lantern 26(3):37-51, Maart/Mei 1977.

HOOFSTUK 2

DIE HANDWERKSENTRUM BY RORKE'S DRIFT

Die handwerksentrum van Rorke's Drift bestaan uit die werkwinkels of ateljees vir weefwerk, pottebakkerie en gedrukte tekstielstof. Die vlegwerk word deur mense in die Rorke's Drift-omgewing gemaak. Die Rorke's Drift-sentrum is met die weefwerkwinkel begin en dit vorm steeds die spil waarom die reputasie van Rorke's Drift grootliks draai. Die handwerksentrum word onder leiding van die hoof van die sentrum bedryf deur Zoeloewerkers wat by Rorke's Drift woon en wat weefkuns, pottebakkerie of tekstieldrukwerk as 'n beroep beoefen.

DIE WEEFKUNS VAN RORKE'S DRIFT

Alvorens daar oorgegaan word tot 'n bespreking van die weefkuns van Rorke's Drift sou dit van pas wees om ter verduideliking 'n kort beskrywing van die handweefproses te gee. Die skering is 'n aantal sterk, gladde drade wat parallel met mekaar gelê word en wat van die bokant tot die onderkant van die weefstuk of materiaal strek. Dit word onder spanning gehou en vorm die grondslag van die weefstuk. Die inslag is gewoonlik sagter, plooibare drade wat met die hand en/of spoeletjies heen en weer, van kant tot kant gestuur word. Dit kan dien om die skering in 'n web te bind of om op 'n vryer wyse te weef en versierende effekte

te skep. Hierdie tegniek vorm die basis van die weefwerk wat byvoorbeeld by die Rorke's Drift-weefateljee geskep word.

Reeds in 1904 is daar 'n weefskool aan die St Cuthbert-sendingsskool by Tsolo in die Transkei deur Anglikaanse sendelinge geopen.¹ In die daaropvolgende jaar is 'n weefskool deur Emily Hobhouse en twee helpers met die ondersteuning van die Suid-Afrikaanse Noodleningsfonds by Phillipolis in die Vrystaat geopen.² Dit is opgevolg deur talle soortgelyke weefskole in Transvaal en die Vrystaat.³ In 1933 het die Pretoriase Spin- en Weefskool met onder meer Marga Mayer-Gutter en Lady Clarendon as stigterslede tot stand gekom.⁴

Suid-Afrikaners wat tot die handweefkuns in die land bygedra het is onder meer Hester Hoek met demonstrasielesings en Coral Stevens wat in 1948 'n weefateljee in Swaziland begin het.⁵ Die Johannesburgse Wewersgilde is in 1950 onder beskerming van Lady Bridget Oppenheimer gestig, opgevolg deur wewersgildes in Stellenbosch en Pretoria en in meeste groot sentra van die land. Mary Tully het in 1953 die Tullycraft in Lesotho begin wat later deur Gillian Gage oorgeneem is.⁶

Kennis van en 'n waardering vir die handweefproses in Suid-Afrika het veral stukrag van 'n aantal, hoofsaaklik Europese, immigrante ontvang. Onder hulle was Marianne Krafft (Duits) met die Weberei Krafft in Suidwes-Afrika in die vyftigerjare en Hildegard Lyons (Duits) met die Hillmond Weavers in die Transkei. (Hildegard Lyons het ook later saam met Waltraud Hindlov (Duits)

gewerk).⁷ Die Hillmond Weavers is in 1964 deur die Bantoebelegingskorporasie na Umtata verskuif waar dit aan die Transkeise Ontwikkelingskorporasie behoort.⁸

'n Betekenisvolle bydrae is ook gelewer deur die Sweeds- opgeleide egpaar Peder en Ulla Gowenius wat die eerste persone was wat benewens die kommersiële en industriële aspek ook aan die regmatige plek van 'n Afrika-erfenis in die Suid-Afrikaanse Swart gemeenskap gedink het. Hulle het in 1962 met weefopleiding by die pasgestigde Evangeliese Lutherse Kerk Kuns- en Handwerksentrum by Rorke's Drift begin. Die doel met die stigting van hulle weefateljee, wat later na distrikwerkwinkels uitgebrei het, was om 'n winsgewende basis te skep wat die kuns- en handwerksentrum in die toekoms kon onderhou. Die bedoeling was terselfdertyd om werk aan plaaslike Swartmense te verskaf, veral aan vroue vir wie daar 'n behoefte aan werksmoontlikhede in hulle tuisland bestaan.⁹ Die Sweedse Sendinggenootskap van die Evangeliese Lutherse Kerk en die Sweedse Komitee vir Afrika-kuns en -kunsvlyt het die projek aanvanklik geborg en dit is later deur verkoopstentoonstellings aangevul.¹⁰ Die sentrum by Rorke's Drift het sy bekendheid hoofsaaklik aan die weefwerk van die Zoeloevroue te danke.

Daar is 'n aantal kommersiële ondernemings wat gesofistikeerde weefwerk van hoë gehalte lewer en ook persone wat bygedra het tot die ontwikkeling van hulle plaaslike omgewings deur middel van weefonderrig. Onder laasgenoemde was onder meer Suster Cassian Theiss wat in 1966 uit Oostenryk by die Sint Joseph-weefskool by Marianhill in Natal aangesluit het.¹¹ Jan-Paul Bar-

nard verskaf sedert 1967 karakoelmatte en sybokhaargordyne wat deur Kleurlinge en Xhosavroue naby Alicedale in die Kaap geweef word.¹²

Die Gowenius-egpaar het na hulle vertrek van Rorke's Drift in 1968 vir twee jaar 'n wewery in Lesotho gevestig en daarna die Lentswe la Oodi-werkswinkel in Botswana begin.¹³ Vreni Schmidli, 'n Switserse tekstielkunsenaars het die weeftegniek op uitnodiging van die Lesotho Nasionale Ontwikkelingskorporasie aan Basoetovroue kom leer. Die Royal Lesotho Tapestry Weavers het sedert hulle totstandkoming in 1969 groot bekendheid verworf.¹⁴ In dieselfde jaar het Volker Berner die Dorka Teppiche in Suidwes-Afrika gevestig waar die plaaslike Ovambo's, Damara's en Namas sy ontwerpe weef.¹⁵ Boet en Ria Cronjé van die distrik Ladysmith in Natal het Tactile Handicrafts in 1970 gestig waar woltapyte op die ontwerpe van Valmai Edwards deur Zoeloevroue hoofsaaklik geknoop word.¹⁶

Geweefde artikels van twyfelagtige gehalte word ook by talle ander ondernemings in die land vervaardig. Rorke's Drift is waarskynlik die enigste plek waar die gehalte van die handweefproses en die artistieke talente van die Zoeloe ontwerperweefsters só saamgesnoer word dat die matte en tapisserieë 'n unieke plek in die Suid-Afrikaanse weefgeskiedenis bekleef.

Om terug te keer na die ontstaan van die Rorke's Drift-weefateljee op die grens van KwaZulu. Die Gowenius-egpaar het in die laat-vyftigerjare 'n tentoonstelling van tapisserieë in Europa gesien. Hierdie tapisserieë was geweef deur jong kinders in Har-

ranië wat naby die piramides van Gizeh in Egipte geleë is.¹⁷ Dit sou 'n belangrike rol speel in die egpaar se pedagogiese benadering by die Rorke's Drift-sentrum.

Die Egiptiese argitek Ramses Wissa-Wassef het in Harranië 'n eksperiment met elf- en twaalfjarige kinders oor 'n lang tydperk uitgevoer deur hulle te leer om skeppend te weef, maar sonder om van 'n weefkarton of skets af te werk. Die onderwerpe is vooraf deeglik deur leermeester en elke kind individueel bespreek waarna die leerling dan verder op sy eie skep. Hierdie kinders was onbeïnvloed deur ander tapisseriekuns sodat hulle werk naïewe, onbevange verbeeldingsvlugte was.¹⁸ (Kyk afbeeldings 14 tot 17)

Peder en Ulla Gowenius wat aanvanklik weefwerk as arbeidsterapie by die Ceza-sendinghospitaal aangebied het, se eerste student was Allinah Ndebele.¹⁹ Nadat die weefateljee in 1962 by Umpumulo gestig is en later by Rorke's Drift gevestig is, is Allinah Ndebele as weefinstruktrise deur Ulla Gowenius opgelei. Allinah het ook in 1965 naby Gothenburg in Swede studeer en weeftentoonstellings in Swede en Denemarke besoek.²⁰ Jessie Dlamini, ook 'n student van Ulla Gowenius, is mettertyd as assistente by die weefateljee aangestel.

Ramses Wissa-Wassef se benadering is deur die Gowenius-egpaar onder die Zoeloe-weefsters in die Rorke's Drift weefateljee toegepas. Die basiese tegniese aspekte van weefkuns is deur Ulla Gowenius aan die nuwe weefsters geleer terwyl Peder Gowenius onderwerpe van alledaagse belang, insidente uit die

Zoeloegeskiedenis, tonele uit hulle omgewing of motiewe uit hulle volkskuns na elkeen se keuse met die weefsters bespreek het.

Wanneer 'n weefster op 'n onderwerp besluit het, is dit ondersoek tot sy 'n helder prentjie in haar verbeelding kon sien.²¹ Daarna is sy op haar eie gelaat om haar droom of idee spontaan in weefkuns om te skep. Hierdie benadering het tapisserieë met 'n ongeïnhibeerde, subjektiewe en verhalende inhoud tot gevolg gehad. Die weefsters se inspirasie is direk geput uit hulle onmiddellike leefwêreld en uit die natuur wat met hulle kinderlike, ongesofistikeerde siening gekleur was. Dié vroue is nie beïnvloed deur eietydse Westerse kuns nie en hulle tapisserieë is dus vars en oorspronklik.

Die meeste weefsters is afkomstig uit die Rorke's Drift-omgewing en enkele vroue kom van die Blanke plase aan die Natal-kant van die Buffelsrivier of uit nabygeleë stamme in KwaZulu. Nuwe Zoeloweefsters is dikwels familie van die ouer vroue. Aspirantweefsters moet eers vir 'n proeftydperk van ongeveer drie tot vier maande as spinner werk.²² Hulle ontvang daarna onderrig in basiese tekenkuns en kleurgebruik. Indien 'n student talent toon, word sy 'n vakleerling in die weefateljee waar hulle aanvanklik saam met meer ervare weefsters werk tot hulle van hulle eie matontwerpe en later ook tapisserieë kan weef. Meer as een weefster werk gewoonlik saam aan groot matte. (Kyk skets van weefwerkswinkel p 142)

Die weefateljee is verantwoordelik aan die raad van die Rorke's Drift kuns- en handwerksentrum en ontvang hulp van die prinsipaal van die sentrum. Die toesighouers is Philda Majozi en

Emma Dammane.²³ Hulle is ook verantwoordelik vir die bywoning van die weefsters, die prys van die weefstukke en die byhou van rekords rakende bestellings. Opknappingskursusse word van tyd tot tyd deur hulle vir weefwerkswinkels in die distrik gereël. Die distrikwerkswinkels wat nog aktief is, is Appelbosch, Mahlangana en Amoibe in KwaZulu.²⁴

Die besoldiging van wolkaarders, spinners, wolkleurders en afwerkers (mans en vroue) geskied teen 'n maandelikse uniforme salaris wat so die stadiger werkers beskerm. Daar is 17 spinners, 4 wolkaarders en 5 afwerkers wat tussen R130.00 en R155.00 per maand verdien. Die 28 weefsters en 3 toesighouers ontvang 'n salaris van gemiddeld R200.00 per maand. Ongeveer 500 weefstukke word per jaar voltooi.²⁵

Die bemerking van die matte, tapisserieë asook gedrukte tekstielstof, pottebakkerie en vlegwerk is die verantwoordelikheid van die hoof van die sentrum en die bestuurder van die handwerkafdeling, voorheen mnr Ezrom Dlomo, maar tans mej Princess Ngcobo. Die verkope in die uitstillingslokaal by die sentrum word deur mej Ngcobo behartig. Die weefwerk is steeds gewild in die buiteland maar die plaaslike aanvraag het in so 'n mate gestyg dat buitelandse verkope verminder moes word om in die plaaslike aanvraag te voorsien.

Aansoeke om hulp met die organiseer en stigting van distrikswerkswinkels vir weef en spin moet aan die raad van die Rorke's Drift Kuns- en Handwerksentrum voorgelê word deur die

gemeenteraad waar hierdie werk benodig word. 'n Distrikswerkwinkel mag nie weefwerk regstreeks verkoop of bestellings vir artikels wat gewef moet word, aanvaar nie. Alle gespinde wol en geweefde artikels word na die sentrum by Rorke's Drift gestuur vir beoordeling, registrasie en om verkoop te word. Indien 'n werkwinkel 'n eie afsetgebied vind, mag hulle aansoek doen om onafhanklik van die sentrum se Raad te word. Alvorens hulle egter onafhanklik mag word moet hulle die geleende weef- en spintoerusting wat by hulle in gebruik is, van die Rorke's Drift sentrum koop. Die sentrum se handelsmerk, die "boom van die lewe", mag slegs gebruik word deur distrikswerkwinkels wat onder die sentrum val.

DIE WEEFPROSES

Nadat die onbewerkte karakoelwol gekam is, word dit gewoonlik deur dieselfde persone met voetaangedrewe spinwiele gespin. Die wol word dan gekleur deur dit buite in die ysterpotte met kleurstof vir sestig minute te kook. (Kyk afbeelding 18) Daarna word dit buite gehang om droog te word. (Kyk afbeelding 19) Die wol word hoofsaaklik gekleur om egalige kleure te verkry en nie soseer om helder kleure te skep nie. Dit word in stringe, kleure en skakerings bymekaar gebêre. (Kyk bylaag p 146 vir toerusting en voorsieners) 'n Lang skering, genoeg vir twee of drie matte of tapisserieë, word met behulp van die skeringspoel gespan. Elke mat of tapisserie se skering word dan op die weefgetou gespan.

Dit duur gewoonlik ongeveer tien dae om 'n mat van drie meter lank by ongeveer tagtig sentimeters te weef, maar dit wissel na gelang van die weefster se weefspoed. Tapisserieë word gewoonlik alleen deur die ontwerper-weefster voltooi, alhoewel twee persone ook saam aan 'n groot ontwerp kan beplan en weef. (Kyk afbeelding 20) Die weefsters kies hulle eie kleure onder toesig van Emily Mkhize. Daar word sonder 'n volgrootte karton gewerk en 'n klein rowwe skets is soms die enigste verwysing. Die weefsters voer die wol met hulle vingers deur die skering aangesien die verskeidenheid kleure en vorms die gebruik van weefspoeletjies bemoeilik.

PATROONGEWING

Read gee die betekenis van patroongewing aan as die verspreiding van lyn en kleur in sekere herhalings binne 'n sekere raamwerk.²⁶ Simmetrie beteken om in plaas van 'n ontwerp in eweredige reekse te herhaal, word die ontwerp omgedraai sodat die lyne en vlakke op só 'n wyse rondom 'n swaartekragpunt of -lyn versprei is dat dit in ewewig is. Dit veronderstel gewoonlik dat die onderlinge verhoudings 'n esteties aantreklike effek skep. Die kruis en dwars metode van die weefproses is uiteraard baie geskik vir sulke ontwerpe.

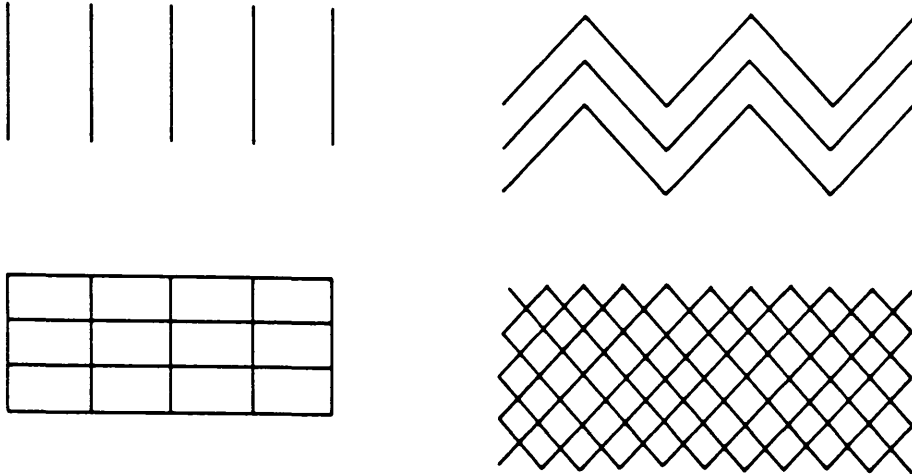
"It was first in animals and children, but later also in adults, that I observed the immensely powerful need for regularity - the need which makes them seek for regularities", sê Popper.²⁷ Volgens die Gestalt-teorie toon die mens se waarneming 'n voorkeur vir reguitlyne en eenvoudige formasies. Die oog neem eerder

reëlmatigheede as lukraak vorms waar. Die senu-impulse van die oog is onderwerp aan sekere aantrekkingskragte en afkere en het 'n ingeboude sin vir orde.²⁸ Gombrich meen dat een van die mees elementêre manifestasies van ons sin vir orde ons sin vir balans is, van wat bo en onder is in verhouding met die swaartekrag en dus ons omgewing.²⁹

Patroongewing het dus 'n meganiese estetiese doeltreffendheid - dit boei die oog. 'n Mate van onreëlmatigheid en die onverwagse element hou die aandag langer. As 'n onreëlmatige element met gereelde tussenposes herhaal word, sal ons weer onself daarvoor instel en dit verwag. Van al die elemente wat hier betrokke is, kan lyn as die onontbeerlikste beskou word.

Soos reeds genoem, leen die tegnieke van weef- en vlegwerk sigself uitstekend vir die inkorporeer van lineêre en geometriese patrone soos byvoorbeeld dié wat in die Rorke's Drift-matte te sien is. Geometrie is aanvanklik deur die ou Egiptenare ontwikkel. (geo = land, metrie = meet) Weens die Nylvloede moes die land langs die rivier se eienaarskap elke jaar bewys word. Egiptiese opmeters het 'n geknoopte tou ontwerp waarmee reghoeke en driehoeke gevind kon word. 'n Tou met twaalf eweredige knope, getrek in 'n driehoek van drie-, vier en vyf eenhede gee byvoorbeeld 'n reghoekige driehoek.³⁰

Die beoefening van patroongewing in weefkuns en vlegwerk is volgens Gombrich 'n reaksie op die uitdagings van die materiaal en geometriese reëls.³¹ Enkele voorbeelde is die volgende eenvoudige reekse en afwisselende volgordes:



Die wye verskeidenheid van bogenoemde geometriese variasies wat in die matte van Rorke's Drift voorkom, word met afbeeldings 21 tot 32 illustreer.

In enige kultuur is die skeppingsproses selektief en word dit gelei deur vorme wat beskikbaar is en wat 'n sekere simboliese waarde het. Ruimte, volume en beweging is vanselfsprekende intellektuele konsepte in die Europese kultuur. In Westerse kuns is ons ook bekend met die betekenis van die sfeer - dit is die oorheersende vorm van vrugte, dit is die vorm van eiers, van die menslike skedel en dit kan die vorm van die aarde suggereer. In die Afrika-ikonografie is daar egter nie soveel strukturelemente met hierdie verwysing nie.³²

Die werk van die Afrika-kunstenaar is volgens Williams meesal nie deel van 'n outobiografiese agtergrond soos Europese kuns nie.³³ Die tradisionele Afrika-kunstenaar werk deur vorige idees, vanaf stereotipes wat nageboots word. Die vrye spel van in-

spirasie, verbeelding of persoonlike siening, dit wat 'n noodsaaklike voorwaarde vir die Westerse kunstenaar is, is nie so bekend in die tradisionele of primitiewe Afrika-kuns nie. Die Swart kuns- en handwerkartikels wat aan toeriste te koop aangebied word, wyk selde af van die stereotipes. Dit is juis in die oorspronklikheid en lewenskragtigheid van die Rorke's Drift-werk, wat aanvanklik deur Europese leermeesters geïnspireer is, waarin die bekoring lê.

Die vroegste Swart nedersetters in Suid-Afrika het byekorfvormige hutte van looibas en dekgras gebou met min geleentheid vir versiering. Die kleirondawels van die Tswana en Pedi was egter geskik om met kleure en patrone te eksperimenteer.³⁴ Die gebruikelike patrone van die Tswana was chevrons, driehoek, diamantvorms en geboë lyne ingekleur met kleure afkomstig van grondstowwe. Lig- en donkergrys, rooibruin en oker of swart en geel was die algemeenste kombinasies. Die vorms is soms ingevul met ewewydige groefies wat met die vinger, 'n stokkie of die tande van 'n vurk in die sagte klei getrek is. Sulke patrone word "litema"-patrone genoem. ("Litema" beteken die vore van 'n geploegde land)³⁵ Die tradisionele patroongewing blyk dus byna uitsluitlik reëlmatige, meganiese versiering te wees en die uitbeelding van verbeeldingsvlugte kom nie voor nie.

Die Ndebele-stam van Transvaal is waarskynlik die meesters van muurskildering onder die Swart bevolkingsgroepe van Suider-Afrika. Die Ndebele-huisvrou vul die fasade van haar hut en lapa met ryk kleure, deesdae verkry van kommersiële pigmente, en 'n verskeidenheid ontwerpe in die vorm van panele wat oënskynlik van kralewerk afgelei is.³⁶ Die muurpanele sowel as die

kralewerk vertoon 'n voorkeur vir kompakte, sterk, geometriese vorms wat in ingewikkelde ontwerpe gekombineer kan word. Vorms soos driehoeke, sigsagpatrone, diamantvorms en kombinasies hiervan is prominent. Eenvoudige figuratiewe voorstellings van motiewe gebaseer op romeinse syfers, die alfabet, blomme en hutte het later verskyn. Versierings wat gestileerde straat- en stadstonele, speelkaarte, motorregistrasie-nommers en ander kenmerke van die twintigste eeuse lewe, kom ook voor.³⁷

Net soos weefwerk is kralewerk by uitstek geskik vir patroongewing. Zoeloe-kralewerk dateer volgens Schöeman uit die tyd van die handelsreisiger Fynn wat aan die begin van die 19de eeu in Natal handel gedryf het.³⁸ Die simboliek en kunsvaardigheid van die kralewerk was egter die produk van etlike generasies. By gebrek aan 'n skrif het die Zoeloes 'n soort sinnebeeldige voorstelling vir boodskappe en liefdestekens in die kleurkombinasies en patrone van hulle kralewerk ontwikkel. Die betekenis is baie persoonlik en word soms net deur intieme vriende van die maakster ten volle verstaan. Die ware kuns en poësie van kralewerk is egter besig om uit te sterf. Waar kralewerk dikwels in die hofmaakproses gedra is en 'n emosionele betekenis gehad het, word dit al meer vervang deur helder Westerse klere, gordels en versierings. Die tradisionele Zoeloe kralewerk was nou verweef in die sosiale kultuur en het byvoorbeeld die statusgroepe waardeur 'n Zoeloemeisie beweeg het, gevolg.³⁹

Die opvallendste kenmerk van Zoeloe-kralewerk is die helder kleure, alhoewel kleurvolle, sogenaamde "tradisionele" kralewerk

sonder enige betekenis, aan toeriste verkoop word. Kenmerkend is die patrone, gewoonlik vierkante, driehoek, diamant- en ruitvorms. Ontwerpe in variasies hiervan is onbeperk. Mosaïekagtige patrone van byvoorbeeld sigsagpatrone, kruisvorms, x-vorms, strepe en blokkies kom voor.⁴⁰ Dit is moeilik om 'n kleurkode te vind aangesien daar variasies volgens streke kan wees en net een van die ou toordokters of 'n kenner van tradisionele volkskuns sal waarskynlik nog iets van die ou simboliese sisteem weet.

Tapiserie is afkomstig van die Latynse woord "tapete" wat mat, behangsel of oortreksel beteken. Dit is oorspronklik gebruik om enige wandtapyt of oortreksel te beskryf, hetsy geweef of geborduur.⁴¹ Vanaf die 16de eeu is dit ook gebruik om borduurwerk op gaas aan te dui soos daar vandag nog dikwels na verwys word. Vanaf die middel van die 19de eeu het die woord tapiserie eksklusief begin verwys na handgeweefde materiaal wat met 'n weefgetou geproduseer is deur met sagte woldrade oor stewige skeringsdrade te weef en dan die inslagdrade af te druk sodat dit die skering heeltemal bedek.⁴²

Bewys van die vroegste primitiewe tapisserieweef is gevind in die grafkelder van Chnem-hotep by Beni-Hassan uit ongeveer 2000 tot 3000 vC waar 'n weefgetou op die muur uitgebeeld is.⁴³ Die Egiptiese weeftegniek is aan hulle Christen-afstammeling, die Kopte, oorgedra. Sekere elemente in die Koptiese kuns is beklemtoon, die oë is groot, amper oopgesper en swart omlyn soos 'n mens ook in ou Romeinse mosaïekpaneel sien. Laasgenoemde het waarskynlik die Koptiese wewers beïnvloed. In

latere Koptiese tapisserieë is gestileerde figure soms vervorm en in swart of wit omlym om eenvoudige eenhede in 'n geheelpatroon te pas.⁴⁴ Dit is hierdie vereenvoudiging asook die stilering wat in Middeleeuse weefwerk te sien is, waaraan sommige van die tapisserieë van Rorke's Drift wil herinner. (Kyk afbeeldings 33 tot 35)

Die tapisserie van Bayeux van ongeveer 1080 wat die Normandiese verowering van Engeland uitbeeld, toon ook soortgelyke stilering. Die Middeleeuse kunstenaars het geen prototipes gehad om na te verwys nie en die tekeninge lyk soos dié van 'n kind. In die laat-Middeleeue, tydens die Inca-heerskappy en voor die koms van die Spanjaarde, is motiewe in die Peruviaanse weefwerk gestileer en voorstellings van die menslike kop is soms vereenvoudig deur byvoorbeeld die mond weg te laat of die neus en mond met een kol te suggereer.⁴⁵

Die geweefde matte en tapisserieë of wandtapyte van Rorke's Drift besit sekere kenmerke en motiewe wat die weefwerk enig in sy soort maak. Alhoewel die Zoeloegemeenskap in die loop van ongeveer twee eeue verander het, besit hulle steeds 'n nasionale trots wat onder meer gewortel is in die nasionale geskiedenis en die oorwinnings van beroemde Zoeloekonings. Dit kon byvoorbeeld die pylpuntmotief in die geweefde matte geïnspireer het. (Kyk afbeelding 36)

Alhoewel die kruismotief die sentrale simbool van die Christelike wêreld is waarin 'n religieuse betekenis altyd potensieel teenwoordig is, skyn dit asof die motiewe in die geometriese ontwerpe van die Rorke's Drift-matte, soos trouens ook in die patrone van die

pottebakkerswerk, nie as gelaaide simbole vertolk kan word nie - dit is bloot dekoratiewe patrone (Kyk afbeelding 37) Dit is byna 'n meganiese aanwending wat spruit uit 'n verwysingsveld van gevlegde en geweefde strukture. Geen bewys van 'n ikonografiese aanwending kon gevind word nie.

Dit is te begrype dat tradisionele betekenis tog met verloop van tyd sal verflou. Terwyl die tradisionele kleure wat in die versier van hutte en in kralewerk gebruik is, aan die verdwyn is weens die gerief en verskeidenheid van kommersiële pigmente en die stuur van kraleboodskappe aan die uitsterf is, het geometriese versierings tot 'n mate behoue gebly. Soos in die afbeeldings gesien kan word, verskyn soortgelyke geometriese patrone en motiewe as dié op die tradisionele Zoeloe-koprusbankies, Zoeloe-kralewerk en versierings op kleipotte in die geweefde matte van Rorke's Drift. Vierkante, riffels, x-vorms, enkel driehoeke en driehoeke in pare, sigsagpatrone, saagtandpatrone - gevorm deur swart en wit driehoeke in omgekeerde posisies, konsentriese patrone en verskeie kombinasies van hierdie motiewe word aangetref. Hierdie dekoratiewe elemente word in simmetriese of asimmetriese ontwerpe gerangskik. 'n Ontwerp kan dus na beide kante in 'n spieëlbeeld herhaal. Die motiewe in 'n simmetriese ontwerp word ook soms aan teenoorgestelde kante in verskillende skakerings geweef. Besonder treffende asimmetriese ontwerpe maak ook veral deesdae hulle verskyning. Ruitpatrone om die rand of in vierkante, groewe, chevrons en vindingryke variasies word baie dinamies aangewend.

Ligte neutrale kleure soos roomkleur, grys en ligbruin kom in meeste van die matte voor. 'n Donker kleur, byvoorbeeld donkerbruin tot byna swart of donkergroen word gebruik om die vlakke en vorms sterker te definieer. 'n Variasie van helder kleure soos onder meer rooibruin, geelgroen, olyfgroen, oker, pienkrooi en selfs turkoois en pers word volgens die weefster se keuse gekombineer. Skakerings van hierdie kleure word daarmee saam gebruik. In meeste gevalle neig die kleure van die matte na sober en is die gebruik van grondkleure prominent. (Kyk afbeeldings 38 tot 44) Na my mening is hierdie matte van die suksesvolste. Die gebruik van skokpienk, helder turkoois en pers kom effens kunsmatig voor en beweeg weg van die Afrika-konnotasie.

Wanneer dit by die onderwerpe van die geweefde tapisserieë of wandtapyte kom, is die Rorke's Drift-weefsters nie introverte sieners nie! Hulle hou daarvan om 'n storie te vertel en die trefkrag van hulle ontwerpe lê in die dramatiese inhoud. Die tapisserieë bevat skitterende gedeeltes versiering, maar dit is die menslike verhaal wat tel. Soos ware storievertellers het hulle soms 'n smaak vir die afgryslieke en wei hulle byvoorbeeld uit oor 'n suster wat lewendig begrawe is, 'n ouma wat deur 'n monster in 'n pot kookwater gedompel word of 'n moordenaar wat 'n stadige dood sterf, deurboor deur houtpunte!

Die mens blyk die belangrikste element in die figuratiewe tapisserieë te wees en kom in die meeste werke voor. Vertolkings van die alledaagse lewe in 'n Zoeloestat met tradisionele byekorfhutte en beestekrale kom dikwels voor. Temas wat uitgebeeld word is

byvoorbeeld 'n Zoeloe- bruilof, die koning se beeste of sy vroue. (Kyk afbeeldings 45 tot 50) Kontak met die stad en Westerse aktiwiteite soos sport bring vertolkings daarvan mee. (Kyk afbeeldings 51 tot 54) Die gestileerde en naïewe figure wat in kleurvlakke aangedui word, herinner soms tot 'n mate aan die figure in ou gebrandskilderde glasvensters en illustrasies in geïllumineerde manuskripte.

Benewens werks- en sosiale aktiwiteite word die mens dikwels in sy verhouding met die dier uitgebeeld. Mak diere soos veral beeste, bokke en soms hoenders kom in so te sê al die tapisserieë voor. Voëls verskyn dikwels en wilde diere soos leeus, olifante en selfs ape word uitgebeeld. (Kyk afbeeldings 55 tot 60)

Gemeentelede van die Evangeliese Lutherse Kerk woon die daaglikse kapeldienste in die kerkie op die Rorke's Drift-terrein by en dit is waarskynlik vanweë hierdie kontak met die kerk dat religieuse temas en -tonele hulle weg in die weefwerk vind. 'n Mens vind byvoorbeeld onderwerpe soos *Jacob se droom by Bet-el*, *Jesus se seëvierende intog in Jerusalem*, *Mense en diere gaan Noag se ark binne*, *In ons Kerk*, ensovoorts. (Kyk afbeeldings 61 tot 63) Daar kan bygevoeg word dat die tonele in 'n Zoeloe-omgewing gelokaliseer word soos die Europese religieuse kuns van byvoorbeeld die 15de eeu in hulle tyd en omgewing gelokaliseer was. In die Rorke's Drift-tapisserieë met 'n Bybelse tema word hutte byvoorbeeld in die agtergrond gesien, die omgewing is landelik en alhoewel die kleredrag soms na lang jurke lyk, is die figure swart.

Die muurbehangsels is figuratief van aard en toon 'n sterk ooreenkoms met dié van die kinderwewers van Harranië. Die Rorke's Drift-weefsters verbeeld soms grepe uit die Zoeloege-skiedenis soos byvoorbeeld die *Slag van Isandlwana, die Verdediging van Rorke's Drift* of tonele soos 'n *Fees in Dingaan se kraal*. (Kyk afbeeldings 64-66)

Dit wil voorkom asof vertolkings van volkslegendes al minder voorkom, waarskynlik omdat verhale minder oorvertel word en omdat die jonger weefsters meer in eietydse onderwerpe belangstel. Daar word nogtans met die voorvaders en die skim-meryk gekommunikeer want mense moet droom om te kan sien.⁴⁶ Gogga-agtige diere en antropomorfiëse figure en geeste soos dié wat uitgebeeld word in die gedrukte tekstielstof, word soms in die tapisserieë gevind. (Kyk afbeeldings 67 tot 72)

Die figuratiewe elemente in die tapisserieë word oor die algemeen tweedimensioneel teen 'n plat getekstureerde agtergrond geplaas sonder enige aanduiding van ruimte of perspektief. Die kleurskakerings van die agtergrond vorm deel van die komposisie. Belangrike elemente word soms groter as die res uitgebeeld. Vorms en figure kan ook in dekoratiewe lyne gerangskik word - 'n aantal beeste of versierde hutte word byvoorbeeld saamgegroepeer, rye mense sing in 'n koor of sit in 'n kerk, boomtakke rank deur die ontwerp of 'n rivier kronkel in reënboogkleure deur 'n verhaal. Die hele gewefde oppervlak word gevul en lewe strek tot in die vier hoeke, terwyl daar 'n duidelike fokuspunt is waar die hoofaksie gewoonlik plaasvind.

Die Rorke's Drift-weefsters het 'n uitsonderlike en intuïtiewe sin vir komposisie en die ontwerpe is gewoonlik goed gebalanseer. 'n Weefster in wie se werk dit duidelik te sien is, is Allinah Ndebele wat al vereer is vir haar voortreflike ontwerpe met 'n tentoonstelling van haar tapisserieë by die Pretoriase Kunsmuseum in 1985.

Tekstuureffekte in die tapisserieë sowel as die matte word geskep deur oppervlakkige riffels wanneer die skeringdrade deur die inslag bedek word. Effekte kan wissel van opvallende riffels in die ligte kleure na plat kleurvlakke in die donker gedeeltes. Met kleurkontraste kan dus 'n illusie van diepte en 'n rykheid van tekstuur verkry word. Die weefsters skep soms patrone en streepeffekte in kleurskakerings om 'n agtergrond te verlewendig, maar hulle maak nie gebruik van arsering soos dit byvoorbeeld in Gotiese tapisserieë te sien is nie. Die tegniek beteken dat oorgange van tussenkleure verkry word deur die arsering van 'n kleur in 'n ligter of donkerder kleur in dun vertikale veerlyne. Dit is veral geskik om voue en skaduwees aan te dui. (Kyk afbeeldings 73 tot 78)

Dit het voorgekom asof die Rorke's Drift-weefwerkswinkel na die Gowenius-egpaar se vertrek aan die einde van die sestigerjare vir 'n tydperk onder die invloed van die tekstieldrukwerk was en 'n sterk dekoratiewe inslag gehad het. (Kyk afbeeldings 79 en 80) Die monumentale verhalende elemente het egter later weer sterker geword soos te sien is in die kleurafbeeldings van tapisserieë uit die laat sewentigerjare en tagtigerjare.

Omdat die handwerksentrum werkseleentheid met 'n vaste inkomste bied, is daar 'n waglys vir aspirant-weefsters en wolspiners. Nuwe weefsters is gewoonlik baie ingenome daarmee dat die idees of stories wat hulle uitdink in 'n geweefde tapisserie of mat gestalte kan kry. Dat hulle met 'n natuurlike, amper onbewuste talent iets mooi kan skep en geld daarmee kan verdien, is nie net bevredigend nie maar werk motivering in die hand.

Die Swart weefsters van Rorke's Drift is in staat gestel om met hulle spontaneiteit, individualiteit en vaardigheid 'n visuele uiting te bereik wat die grense van blote kunsvlyt oorskry. Nieteenstaande die artistieke prestasies van die weefateljee, die kulturele bydrae tot die gemeenskap en die tentoonstellings oor die wêreld, het die vreedzaamheid en die ongekunstelde volkstradisie, wat die basis vir hierdie besondere weefwerk is, byna onversteurd gebly. Plesier in hulle arbeid blyk uit die gelag, geskerts en gesing van die mense agter die weefgetoue en pottebakkerskywe in die werksinkels. 'n Geesverwante en aangename atmosfeer skyn byna belangriker te wees as hoë produktiwiteit. Meelewendheid blyk belangriker te wees as persoonlike roem.

Neville Dubow, kunskritikus en gewese hoof van die Michaelis Kunsskool in Kaapstad, het tydens 'n tentoonstelling van die Rorke's Drift-sentrum by die Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum in 1967 oor die weefwerk geskryf: "Considered purely as design, as formal organizations, these works reach what we now recognise as the height of formal sophistication in spite of the apparent naïve terms of reference. Here lies the essential point.

There has been no attempt on the part of the instructors to force on their students an adherence to traditional design - whatever that may mean in the context of people who for generations have been divorced from the historic societal patterns..... The work thus has a breadth far beyond the stunted confines of 'native' (that is 'tourist') art".⁴⁷

Dubow merk tereg op dat die instinktiewe vermoë vir tweedimensionele ruimtelike komposisie wat moontlik as kulturele geheue, as iets ingebore bestaan, hier subtiel tevoorskyn kom. So ook die humor, die raak waarnemings van treffende besonderhede en die ongeaffekteerde bekoring van die ongekunstelde oog.

'n Belangrike opdrag vir Rorke's Drift was die tapisserie wat in 1967 gewef is vir die Raadsaal van die Royal Society in Londen. In 1973 is Suid-Afrika op die Sao Paolo Biennale onder meer verteenwoordig deur 'n tapisserie wat deur Rorke's Drift-weefsters uitgevoer is na aanleiding van Ephraim Ziqubu se ontwerp. 'n Hoogtepunt vir Rorke's Drift was ook die goue medalje wat hulle in 1974 ontvang het vir hulle werk op die 38ste Internasionale Kuns- en Handewerk Tentoonstelling in Florence. Een van die grootste opdragte is in 1982 van die KwaZulu-regering ontvang vir twintig gewefde tapisserieë vir die Wetgewende Vergaderingsaal in Ulundi. Die Rorke's Drift-weefsters het in 1985 weereens presteer toe hulle die eerste prys verower het in die Suid-Afrikaanse Wolraad se kompetisie vir gewefde of geknoopte wolmatte.

VLEGWERK

Alhoewel mandjiewerk of vlegwerk by die Rorke's Drift-sentrum uitgestal en verkoop word, word dit nie deur die sentrum gemaak nie, maar kom dit uit die onmiddellike omgewing wat as't ware deel van die Rorke's Drift-terrein is. Dit vorm 'n integrale deel van die Zoeloe handwerktradisie en die Rorke's Drift-weefwerk en patroongewing sluit so goed hierby aan dat 'n gedeelte aan vlegwerk gewy word.

Vlegwerk kan nie slegs in 'n kunshistoriese perspektief geplaas word nie, maar behoort antropologies sowel as esteties beskou te word om dit nie van sy sosio-kulturele betekenis te ontnem nie. Soos by die tradisionele Afrika-beeldhouwerk sal die vraag ontstaan of persoonlike Westerse kunswaardes geheg kan word aan voorwerpe wat deur die vervaardigers as bloot funksioneel beskou word. 'n Mens kan aanvaar dat vlegwerk op sigself 'n wyse van persoonlike uiting kan wees en dat die mandjievlegter voorkeure en standaarde het waarmee hy sy ontwerpe uitkies.

Terwyl die konvensionele weeftegniek 'n kruis en dwars metode volg, het mandjiewerk vroeg reeds sisteme en kruispunte ontwikkel om vorms in ander media, byvoorbeeld ronde erdepotte, na te boots. Vlegwerk is 'n selfgenoegsame medium wat die vaardigheid en waarskynlik ook genot weerspieël om 'n bekende, oënskynlik waardelose plantaardige materiaal uit die omgewing, sonder gereedskap, deur manipulasie met die hande in 'n bruikbare houer te omvorm. Dit word 'n soort veselagtige mosaïek of harde tekstiel wat nie die "skering" en die "inslag" verbloem nie en

wat die strukturele basis duidelik sigbaar laat. Die voorwerpe waarna gekyk word, is gewoonlik (onwillekeurige) goeie voorbeelde van die twintigste-eeuse Duitse boukundige, Walter Gropius en die Duitse Bauhaus se doelstelling "form follows function."⁴⁸

Die tradisionele Nguni-hut is benewens sy funksionaliteit ook esteties. Bryant noem dit: "One of the cosiest, safest and best ventilated types of habitation ever conceived by primitive man."⁴⁹ Hierdie tipe hut is die hoogtepunt van die Zoeloe-vlegtradisie - 'n tradisie wat besig is om uit te sterf.

Die tradisionele verdeling van arbeid is te sien by die konstruksie van hierdie byekorfvormige hut. Die kap en die rangskikking van looibas boompies (Australiese akasia) vir die ronde raamwerk is die werk van die mans terwyl die dekking daarvan met gras die werk van die vroue is.⁵⁰ 'n Goeie tyd om hutte te bou is vanaf Junie tot September wanneer daar goeie voorrade droë dekgras voor die somerreën beskikbaar is. Die gras en biesies wat die Zoeloes vir hulle vlegwerk gebruik is volop in die tropiese gebiede van KwaZulu en die kusstreke van Natal. Die gras word gesny wanneer die stingels volgroei is, dan songedroog, in bondels gebind en opgestapel, gereed vir vlegwerk en dakbou.⁵¹

Die Zoeloevrou begin deur lang gerwe van droë imbubugras in 'n horisontale posisie, te plaas. Die gerwe word dan met gevlegde tou saamgebind. Om tou te maak het die vroue vroeër bondeltjies sagte gras geneem en terwyl sy in 'n sittende posisie op die grond was, bene uitgestrek, het sy die bondeltjies tussen haar

tone vasgehou en dit in stringetjies gevleg. Om die hut te bou, word die hele raamwerk met gras toegepak en groot gevlegde grasmatte word soms daarvoor gelê. Die hut word dan met 'n netwerk van gevlegde grasstringetjies, wat 'n dekoratiewe oortreksel vorm, bevestig. Dit word dan in 'n netjiese puntversiering, die "inqongwana", bo-op die hut geeëndig.⁵² (Kyk afbeelding 81)

'n Windskerm van dik grasstingels en pale, waarvan die gras of dun riete bevestig word deur gevlegde grasstringetjies wat 'n versierende effek kan skep, word soms gedeeltelik om die hut opgerig. (Kyk afbeelding 82) Konvensionele grasdakhutte met kleimure word egter meer dikwels gesien. Geverfde of uitgekrapte dekoratiewe motiewe soos sirkels, driehoeke en rowwe blaarvorms kom soms op die mure van hierdie soort hutte voor. Dit is gewoonlik minder simmetries en gesofistikeerd as dié van die Ndebele-stam. (Kyk afbeeldings 83 tot 85)

'n Groot verskeidenheid gevlegde gebruiksartikels word aangetref maar slegs enkele artikels wat by Rorke's Drift te sien is en waarvan die tipe patroongewing ook in die weefwerk en steengoed voorkom, word hier as voorbeelde gemeld. (Kyk illustrasies p 143 en 144)

Die Zoeloeman vleg gewoonlik groter houers soos peervormige graanhouders (isitulu)⁵³ terwyl die vroue kleiner huishoudelike gebruiksvoorwerpe vervaardig. In die slaaphut word daar byvoorbeeld gevlegde slaapmatte (icansi)⁵⁴ en kleiner sitmatte (isicephu) aangetref.⁵⁵ Eetmatjies wat ook gebruik word om graan na die

meulsteun te dra, verskyn vandag as die fyn gevlegde matjies (isithebe) wat dikwels as plekmatjies op stedelike tafels te sien is.

Die slaap- en sitmatte word gewoonlik van gladde ronde rietjies (*Juncus maritimus*) of soms die binnekant van 'n lang watergras (*Cyperus fastigiatus*) gemaak.⁵⁶ Die matte word gemaak deur die rietjies vas te bind met dun tou wat van gedraaide aalwynvesel gemaak is. Die toutjies word op so 'n wyse gespaseer dat dit byvoorbeeld mosaïekagtige diamantpatroontjies in die lengte vorm. Die blokkies wat deur die vleg- of weeftegniek in gras en tou gevorm word, kan rangskik word om byvoorbeeld sigsagpatrone of rye diamantvorms te skep. Die lang swart hare van 'n beesstert of selfs gekleurde wol kan hier en daar om die rietjies gedraai word om patrone te vorm.

Die klein voedselmatjies word gevleg van 'n watergras van ongeveer 60 tot 90 cm hoog en wat gewoonlik lang fyn groefies het. Die "inslag" bestaan uit die bas van die watergras wat soms gekleur word. Geometriese patroontjies, gewoonlik gebaseer op driehoeke en vierkante, kan ingewerk word in die vlegproses. Gekeperde patrone (met ander woorde waar die inslagdrade hulle nie reghoekig nie, maar skuins vertoon) kan ook geskep word deur die "inslag" bo-oor twee rietjies en onder twee te vleg, in plaas van die gewone bo-oor een en onderdeur een weeftegniek.⁵⁷

Die klein ronde, vlak mandjies (imbenge) van ongeveer 15 tot 20 cm in deursnee word gebruik as bedekking vir bolvormige bierpotte van klei wat selde 'n kleideksel het, of as houers vir gekookte

bone of mieliepap.⁵⁸ Dit kan van allerlei grassoorte gemaak word maar die algemeenste en sterkste is dun stroke ilalapalmblare (Hyphaene crinita).⁵⁹ Die gewone tegniek is om stywe rolletjies van toegedraaide sagte gras te gebruik. 'n Reeks strepe van lang stiksels ilalapalmstroke bind gewoonlik die rolletjies aanmekaar en versier dit terselfdertyd. Die stiksels sprei van die binnekant uit of vorm byvoorbeeld sigsagpatrone, diamantpatrone of selfs visgraatpatrone van die gekleurde ilalastiksels.⁶⁰

In teenstelling met die verskeidenheid onegalige versiering wat in byvoorbeeld die mandjiewerk van Botswana aangetref word, blyk die Zoeloe-mandjievlegters 'n voorkeur te toon vir simmetrie en noukeurigheid in hulle ontwerpe. Sommige van die ronde houers vertoon byvoorbeeld sterk sigsagpatrone of ruitpatrone in 'n eenvoudige maar dramatiese herhaling rondom die bol. Volgens Schoeman skyn die egaligheid van die ontwerpe, wat ook in die Zoeloe-kralewerk te sien is, die Zoeloe se georganiseerde sosiale patroon te weerspieël.⁶¹ Dit vind dan ook weerklank in die gewefde matte met geometriese patrone wat by Rorke's Drift gewef word.

Die tradisionele rangskikking van die Zoeloestat in 'n sirkelvorm kan ook die simbool van vernuwing of geboorte wees. Die hutte simboliseer die saad wat ontwikkel terwyl die beeste in die binne kraal lewenskrag simboliseer. Binne hierdie georganiseerde patroon beskerm die groep die individu as die individu hom op sy beurt volg na die streng sosiale norme van die groep.⁶²

Die handwerk wat hier ter sprake is mag niksseggend voorkom wanneer dit met byvoorbeeld skilder- en beeldhoukuns vergelyk word, maar omdat hierdie beeldende kunsvorms nie tradisioneel deur die Zoeloe beoefen is nie, sal die volksgeaardheid, sin vir die estetiese en natuurlike aanleg van die sensitiewe vakman in die maak van gebruiksartikels tevoorskyn kom. Die versiering was 'n wyse van persoonlike uitdrukking en sekere ontwerpe is dan ook deur grootmoeder en moeder oorgelewer.

Dit is opmerklik dat motiewe wat in die Zoeloe-vlegwerk voorkom ook op die kleipotte voorkom. Van hierdie ontwerpe kom ook ooreen met dié in die geweefde matte van Rorke's Drift en met tradisionele Zoeloekralewerk in die beheersde patrone van blokkies, chevrons en variasies van driehoeke. Alhoewel die patrone en kleure van tradisionele kralewerk simboliese betekenis gehad het, kon geen bewys gevind word dat hierdie motiewe wat na ander mediums oorgedra is enige simboliek bevat nie.

Die vlegwerk en kralewerk is waarskynlik wedersyds beïnvloed in die gebruik van kleur. Die ilalapalmlare is 'n natuurlike ivoorwit wanneer dit afgestroop en gedroog is. Deur hierdie blare saam met die umdoni-boom se bas te kook, word warm oranje kleure verkry.⁶³ Die umphekambedli-struik verskaf 'n blink swart kleurstof, terwyl die isinsimane-boom se wortels 'n bruin kleurstof gee.⁶⁴ Hierdie grondkleure kom ook dikwels in die Rorke's Drift-matte voor en dit skep meer die indruk van eg-Afrika as die skel kunsmatige skakerings wat soms gebruik word.

DIE ONTSTAAN VAN DIE VLEGWERKBEDRYF BY RORKE'S DRIFT

Die mandjiewerk wat by Rorke's Drift te sien is, het in die vroeë groeijare van die sentrum as 'n tuisnywerheid van die Evangeliese Lutherse Kerk ontstaan. Die voortdurende mislukking van die mielie-oeste teen die einde van die sestigerjare was 'n strawwe ontbering vir diegene in die Rorke's Drift-omgewing wat hoofsaaklik van hierdie bron van voortbestaan afhanklik was.⁶⁵ 'n Teken van die nood was die skerp toename in die aantal Swartmense, veral vroue en bejaardes, wat by die huis van Pastoor Kjell Lofroth, Direkteur van die ELC SA(SER) (Evangelical Lutheran Church of South Africa, South Eastern Region) aangeklop het. Daar word beweer dat daar op 'n Maandagoggend tussen 25 en 35 vroue reeds vanaf 05h00 aangekom het om vir werk te vra. Van hulle het 16 km te voet gekom.⁶⁶ Beperkte noodbystand kon slegs aan die behoeftigste gevalle gegee word.

Daar is vervolgens aan die vroue voorgestel dat hulle 'n handwerk kon beoefen wat dan verkoop kon word. Gevlegde slaapmatte, biersiwwe en houers het in toenemende getalle begin verskyn. Die organiseerders van die projek het gemeen dat daar 'n afsetgebied vir die biersiwwe as gras lampskerms kon wees. Dit het egter geblyk dat daar slegs 'n beperkte mark hiervoor was en dat 250 van hierdie voorwerpe meer as voldoende was vir die beskikbare afsetgebied wat deur die Lutherse kerke in Swede geskep is. Ongeveer dertig van hierdie artikels is in Suid-Afrika verkoop.⁶⁷ Dit was hoe dit met die ontstaan van die vlegwerkprojek in 1969 daar uitgesien het.

Onder die leiding van Pastoor Lofroth is die Zoeloevroue mettertyd gehelp om tafelmatties in die tradisionele vlegtegniek te vervaardig. Patrone is uit karton gemaak om die grootte en vorm van die tafelmatties te kontroleer. Vanaf 1970 het die vroue geleidelik aangepas by die vereistes van die markaanvraag vir vier tot ses tafelmatties. Rolgordyntjies van rietjies is ook as 'n aanpassing van die tradisionele slaapmat gemaak.

Die herlewing van mandjiewerk het 'n aanpassing van vorms teweeggebring om in heersende kommersiële behoeftes te voorsien. Die Zoeloe-mandjievlegters gebruik byvoorbeeld die tradisionele tegniek van toegedraaide grasrolletjies of gevlegde grasstringe om groot silindriese planthouers te maak. Gevlegde ovaal en ronde skinkborde word ook soms gemaak om stedelike huishoudings te bedien.

Verdere eksperimentering in 1970 het gelei tot die produksie van die vroeë weergawe van graslampskerms. Teen Augustus 1971 was daar 'n groeiende industrie by Rorke's Drift en is die vlegwerkprojek oorgedra om onder die beskerming van die Emseni Ouetehuis te val. Tot op daardie stadium was die projek deur die Diakonate Kommissie beheer.⁶⁸

Tuisnywerheidsgroepe het vir geruime tyd in KwaZulu bestaan maar daar was geen koördinerende en organisasie van bemarking en gehaltebeheer nie. In 1972 het raadslede van kerke in KwaZulu 'n sentrale organisasie, die Vukani⁶⁹ Vereniging gestig om handwerkprojekte van kerkorganisasies aan te moedig, te ondersteun en om nuwe groepe in ander gebiede te ontwikkel.

Die Vukani Vereniging, tans in Eshowe,⁷⁰ het sy ontstaan by Rorke's Drift gehad en die persoon wat vir die bevordering van vlegwerk, die organisasie van tentoonstellings en bemerking verantwoordelik was, was Pastoor Kjell Lofroth, wat nog in 'n konsulterende hoedanigheid dien.⁷¹ Die Vereniging is een van die suksesvolste van sy soort, nie slegs finansieël nie, maar ook as gemeenskapsontwikkelingsprojek met 'n uitvoerende komitee van Swartmense aan die hoof. Daar is meer as veertig groepe mans en vroue, ongeveer 800 mense, aktief gemoeid met die vervaardiging van tradisionele en nuwe voorwerpe.⁷²

Die tussenkoms van 'n persoon soos Pastoor Lofroth het, deur 'n uitvoermerk te skep, handwerkers aangemoedig om hulle eeuoue ambag voort te sit. Dit wil voorkom asof daar meer aandag gegee word aan dekoratiewe patrone in die hedendaagse vlegwerk waarin die mandjievlegters gou was om nuwe idees in hulle tradisionele tegnieke uit te voer - dit het immers nou verbruiksware geword.

Alhoewel die nuwe vorms en patrone kan bydra tot die skat van Zoeloe-vlegwerk, mag die vakman aan die ander kant dalk beheer verloor oor sy produk deur te wil vervaardig wat die verbruiker vra en kan hy 'n speelpop van Westerse eise word. Die Vukani Vereniging en veral die sentrum by Rorke's Drift is bewus van die belangrikheid om basiese tradisies te behou, terwyl hulle ook die behoefte na verandering, wat positief kan wees, besef. Die werkers self streef na vooruitgang en verbeterde lewenstandaarde wat 'n vaste inkomste hulle kan bring. Die kontak tussen die Blanke en die Derde Wêreld het in hierdie geval

produktiwiteit en skeppingsvermoë gestimuleer en tensy die aanvraag na handgemaakte artikels of hierdie beskermheerskap tot 'n einde sou kom, sal die handwerk as 'n lewende kunsvorm kan voortgaan.

GEDRUKTE TEKSTIELSTOF

Volgens Polakoff het Arabiese geleerdes so vroeg as die elfde eeu oor Afrika se tekstielstof geskryf. Daar is ook sporadies van versierde weefstof melding gemaak in die geskryfte van sendelinge en ontdekkingsreisigers in Afrika.⁷³ Vanaf die twintigste eeu is verskeie aspekte van die Afrika-kultuur bestudeer en meer prestige is aan die dekoratiewe kuns en handwerk van Afrika, byvoorbeeld gedrukte tekstiel en pottebakkerij gegee. Afrika-tekstiel het nuwe betekenis gekry en hierdie alledaagse produk is saam met die "klassieke" kuns van Afrika - die maskers en figure wat vir onder meer Picasso, Modigliani en Epstein geïnspireer het - uitgestal. Sommige van die leiers en diplomate van sekere Afrika-state dra nog steeds die tradisionele tekstielstof.

Die internasionale Nederlandse handel van 'n paar eeue gelede het gelei tot die nabootsing van die batikontwerpe uit Java in Holland waarna die gewildheid daarvan tot by die markpleine in Afrika versprei het. Britse tekstielmagnate het later ook van die Afrika-motiewe na fabriek in Manchester geneem en dié reproduksies is ook in Afrika verkoop.⁷⁴ Indonesiese en Afrika-motiewe het dus vermeng en interkulturele ontwerpe met 'n hedendaagse kleur word dikwels aangetref. Die oningeligte kopers en verkoopsmense in afdelingswinkels en boetieks ken dikwels nie die verskil tussen die masjinale reproduksies en handgedrukte etniese Afrika-tekstiel nie.

Handgedrukte tekstielstof wat deur middel van byvoorbeeld die indigo knoop-en-doop-, batik- en kalbasstempeltegniek gekleur

word, is nie bekend onder die Swartman in Suid- Afrika nie. As daar gekyk word na die ontwerpe op byvoorbeeld materiaal, ivoorhangers en -armbande, maskers, houtkamme en houtfigure uit Sentraal-Afrika, blyk dit dat die ongekompliseerde ontwerpe van die Rorke's Drift- tekstielstof meer naïef is. Drukwerk op materiaal was vir die Zoeloe 'n vreemde proses en alhoewel die tegniek bemeester is, strek dit die Rorke's Drift-leermeesters tot lof dat hulle nie 'n sogenaamde Afrika-styl wou afdwing nie. Die werksters beskik nie oor simbole om ou tradisionele en oor-gelewerde betekenis te artikuleer nie en hulle het dus spontaan geskep. Hulle tekstielstof is kenmerkend en kan uitgeken word nog voor die Rorke's Drift-naam langs die soom dit bevestig.

Nadat eksperimente met sifdrukontwerpe op materiaal in 1967 deur Azaria Mbatha by Rorke's Drift begin is, is die tegniek verbeter onder die leiding van 'n Sweedse tekstielkunstenares, Malin Lundbohm, wat aan die sentrum verbonde was. Katoenstof is gebruik waarop motiewe deur middel van die sifdruktegniek en kleurvaste kleursel aangebring is.⁷⁵

Die werkwinkel by Rorke's Drift bestaan uit 'n lang houtgebou met grasoordekte sinkdak. Die 15,5 meter lang houttafel het 'n dun gekussingde oppervlak met klampe aan die kante om die materiaal vas te hou. Aanvanklik is gewerk op 'n tafel van ongeveer 8 meter lank, maar aangesien langer lengtes gedrukte tekstiel beter verkoop, is die muur tussen die tekstieldruklokaal en die vertrek waar naaldwerkklasse aanvanklik aangebied is, verwyder om die langer tafel te akkommodeer.

Tafels langs die kante van die lokaal word gebruik om die rolle materiaal glad te stryk en finaal op te rol. Die kort sye van die vertrek bestaan uit rakke waarin leë rolle en klein sifdrukrame gebêre word. Daar is hangplek aan die plafon vir groter rame van 150 cm lank. Ongeveer 46 rame word gebruik.

Aangesien die werkwinkel oor naweke gesluit is en soms nie baie aktief was nie, is die volgende feite grootliks gebaseer op 'n verslag van Robert Collins wat sy indrukke van die tekstieldrukproses tydens 'n besoek aan Rorke's Drift in Desember 1977 weergegee het.⁷⁶ Die omstandighede was tydens my besoeke nog byna dieselfde.

Die vroue wat vir die tekstieldruk verantwoordelik was, was geneig om die "squeegee" verkeerd vas te hou en die korrekte manier is deur mnr Collins aan hulle gedemonstreer. Die toestand van die "squeegees" was op daardie stadium swak en mnr Collins het aanbeveel dat 'n poliuretaan blad met 'n vierkantige of ronde vatkant die geskikste sou wees. Dit het geblyk dat die werksters se kennis van die basiese chemikalieë en toerusting gering was.

Die klein sifdrukrame wat gebruik is om oor die breedte van die materiaal te druk, was tydrowend en die risiko dat die patroon sou smeer of swak druk het met elke herhaling verdubbel. Een skerm van 150 cm sou egter die breedte van die materiaal kon bedek.

Wat die gebruik van swaelsuur as ontwikkelingsmiddel vir die sifdrukontwerpe betref, was die voorsorg vir veiligheid ondoeltreffend. Beskermende klere soos handskoene, brille en voorskote was nie beskikbaar nie en die beton wasbak moes oorgepleister word. Mnr Collins het volgesigmaskers met dampfilters, vollengte oorklere, handskoene tot by die elmboë en stewels voorgestel. (Kyk toerusting en voorsieners p148)

Daar is gevind dat die toesighoudende werkster in die werkswinkel nie ten volle bewus was van haar pligte nie en nie die verantwoordelikheid gedra het nie. Sy moes na regte bewus wees van kostestrukture, materiale, bemarkingsbeleid - dit was die ideaal.

Alhoewel daar in meeste opsigte verbeterings aangebring is en Malin Lundbohm Rorke's Drift weer van 1981 tot 1983 besoek het, was die produktiwiteit nie juis hoog nie. Dit is onder meer te wyte aan hoë produksiekoste, min professionele aanmoediging en 'n klein afsetgebied. Mev Ulla Skoglund gee egter vanaf Junie 1985 as kuns konsultant veral aandag aan die beplanning en die inbedryfstelling van die nuwe tekstieldrukwerkswinkel. Daar werk vier persone wat materiaal druk en twee persone word tans (Augustus 1988) gewerf ten einde die produksie te kan verhoog.

Wat patroongewing betref, kom veral zoömorfiese ontwerpe, dit wil sê, dier- of gogga-agtige motiewe en ook plantvorms, veral blaarmotiewe, voor. Dieselfde soort motiewe kom ook dikwels op die wielgedraaide potte wat die mans by Rorke's Drift maak, voor. Klein vereenvoudigde vorms van beeste, bokke en donkies word

soms tussen ander patrone in 'n herhalingspatroon aangetref. Voëlvorms en voëls op takke kom voor en padda- of skilpadagtige diertjies word ook opgemerk. Klein kompakte tonele word gekombineer met dekoratiewe herhalingspatrone gebruik. Die ontwerpe word gewoonlik in 'n donkerder skakering as die materiaal of in 'n amper-swart kleur op die helder katoenmateriaal gedruk. (Kyk afdelings 86 tot 94)

Natuurlike stowwe soos katoen is gewild en die eksotiese kleure en etniese gevoel van die Rorke's Drift-tekstiel het onlangs die oog van couturiers begin vang, toe 'n modevertoning van uitrustings gemaak van Rorke's Drift-gedrukte materiaal tydens 'n Rorke's Drift-uitstalling by die Randse Afrikaanse Universiteit aangebied is.

Klere van Rorke's Drift-tekstiel was ook in 1979 op 'n modeparade by die Lidchi-galery vertoon.

POTTEBAKKERY

Die primitiefste vorming van houers was om klei aan 'n gevlegde grasmandjie of 'n geweefde sak te smeer. Deur dit in vuur te bak het die sak of gras weggebrand om 'n houer van sagte erdeware agter te laat. Die merke van die mandjie was sommer ook rowwe versiering en dit is later opsetlik nageboots.⁷⁷ Mettertyd is eenvoudige houers van rowwe klei gevorm, in die son en wind drooggemaak en later in vuur duursamer gemaak. Vanuit 'n beskeie begin het hierdie handwerk in 'n kunsvorm ontwikkel. Dink maar aan die klassieke Griekse en Etruskiese vase en die antieke erdewerk uit Mesopotamië, China, Peru en Mexiko.

In Afrika het argeoloë vasgestel dat die San (Boesmans) en die Khoikhoi (Hottentotte) Suid-Afrika in die Steentydperk bewoon het lank voor die koms van enige Europeër. Hulle was die voorgangers van die latere Ystertydperk kultuur van Bantoesprekende stamme wat tussen 1000 en 1100 in Suid-Afrika verskyn het om die voorvaders van die huidige inboorlinge te word.⁷⁸

Die voorkoms van potwerk in Suidelike Afrika kan teruggevoer word na die eerste helfte van die eerste millenium nC, met die aanvang van die Vroeë Ystertydperk.⁷⁹ Oorblyfsels van erdeware is in die Tugelavallei en elders in Natal gevind van vroeë Bantobewoners wat yster ontgin het en landbouers was.⁸⁰ Dit is hoofsaaklik gebruiksartikels in grys of swarterige klei. Dit is soms gepoleer na 'n rooibruin of swart kleur. Party van die ronde potte en vlak houers is rondom die rand met patrone versier -

diagonale snymerke, halfmaanvormige kepe, gutsmerke en vertikale groewe. Die oppervlak was soms hier en daar versier met gepunte of ovaalvormige holtetjies, naelmerke of rye driehoeke.⁸¹

Die politieke opgang en oorhand van die Zoeloe het veroorsaak dat die pottebakkerstradisie oor 'n groot gebied van Natal versprei het en dat ander stamme daarvan oorgeneem het. Die pottebakkerskyf het eers met die Blanke se invloed verskyn en pottebakkers het op eenvoudige tradisionele handtegnieke staategemaak. Die drie algemeenste metodes was om 'n houer uit 'n klont klei te modeleer, die kronkelmetode het van lang kleirolletjies gebruik gemaak en groter houers is van 'n plat ring of platringe bo-op mekaar gemodeleer.⁸²

Die vorm, vakmanskap, afwerking en kwaliteit van Afrika-pottebakkery is gewoonlik grof, maar dit is duursaam. Meer aandag ten opsigte van afwerking en versiering word bestee aan waterhouers wat meer onder die oog kom. Hulle moet ook goed gebalanseer wees want daarin word water op die kop vir lang afstande aangedra. Dit is ook die houers wat besoekers in 'n stat eerste sal opval. Potte staan gewoonlik op die grond, hang in 'n slingerstrop of balanseer op rakke van dwarslatte. Die onegalige basis van 'n pot kan gerieflik wees om dit op die kop te dra en 'n gepunte basis kan weer stewig in 'n sanderige vloer staangemaak word.⁸³

Tradisionele kleihouers (izinkamba) wat aangetref word, is onder meer gladde onversierde opslaghouders en waterpote bierpote wat versier is

klein kleipotte vir pap of water

groot bolvormige potte met 'n kort reguit nek of met die vorm van 'n noutnek kalbas waarin bier gedra word

groot drinkpotte⁸⁴

Die pottebakkerswiel was grootliks onbekend aan Afrika. Pragtige ronde potte, byna so simmetries as potte wat op 'n skyf gedraai is, word deur vaardige vroue met die kronkelmetode gemaak. (Kyk afbeeldings 95 tot 98) Lang kleirolletjies word vanaf die bodem in 'n ronde vorm op mekaar gedraai en word tussen-in met sagte klei gevul. Dit word dan met die een hand binne en die ander duim van buite afgewerk. Die kenmerkende Zoeloe "ukhamba" kookpotte van growwe rooi klei word vervolgens in 'n groot holte in die grond, buite die wind, toegepak met droë beesmis en hout wat aan die brand gestee word. Nadat die potte vir ses tot agt uur gebak het en die kole dood is, word die potte uitgehaal. Die kleur is gewoonlik kollerig en rooiswart. Die potte word dan met gras toegemaak en weer gebak waarna dit swart verkleur is van die rook. Dit word dan met vet en 'n spoelklip oorgevryf en daarna met braamblare gevryf om dit 'n blink voorkoms te gee.⁸⁵

Sagte klei van gepoeierde grafiet, rooi klei van hematiet, wit klei van kaolien of swart ysteroksiedes word onder meer vir versierings gebruik. 'n Ligte geel harpuiisverniss kan aangewend word om die ontwerp na vore te bring. Sommige potmakers gebruik allerlei gomvernisse, ander plaas dit in rook soos gemeld, terwyl die Zoeloes dikwels 'n mengsel van roet en verpulpte blare (*Sida rhombifolia*) gebruik om hulle potte waterdig te maak.⁸⁶

Die tradisionele Zoeloe-versierings op potte is variasies van lyne en gekrapte of geprikte intaglio-versierings. Die versierings, soos ook dié van die vlegwerk van Rorke's Drift en die gewefde matte, stem ooreen met die geometriese patrone op die tradisionele Zoeloe-koprusbankies.⁸⁷ (Kyk illustrasie p145) Vogel meen dat daar geen historiese ontwikkeling van vorms is nie en die diagonale lyn vorm maar die basis vir baie patrone.⁸⁸

In meeste tradisionele Afrika-gemeenskappe word potmakery net op huishoudelike skaal deur die vrou beoefen. Hierdie werk word tussen haar daaglikse pligte gedoen en word gewoonlik beperk tot die tyd van die jaar wanneer landerye nie veel aandag verg nie. In die koue droë wintermaande kan die potte kraak voor dit gebak word en potte word dus nie enige tyd gemaak nie.⁸⁹

Kenmerkend van die Zoeloe-potte is groepies klein kleiknoppies of vratjies ("amasumpa") wat op die potte geplak word. (Kyk afbeeldings 99 tot 103) Hierdie vratjies, wat ook op die meer tradisionele potte van die Rorke's Drift-pottebaksters voorkom, word in rye, soms in paraboliese kurwes, maar veral in driehoekpatrone, diamantvorms, sigsagstrepe en saagtandpatrone gerangskik. 'n Knoppiesrige, getekstureerde effek word ook verkry deur kruis en dwars groefies in 'n dik gedeelte van die klei te trek en dit soms nog dikker in te vul met korreltjies klei. (Kyk afbeeldings 104 en 105)

Die ronde bierpotte van ander stamme soos byvoorbeeld die Noord-Sotho word daarenteen hoofsaaklik versier met kurwes en

driehoekes soos die versiering op die mure en vloere van hulle hutte. Die enigste kleure in die Basoeto-pottebakkerie is weer rooi-oker en swart. Die voël-vorm houers is tipies van die Basoeto en dit is waarskynlik deur die Molefe-vroue se invloed in die Rorke's Drift-werke ingevoer aangesien hulle van Basoeto-herkoms is. Daar is ook tradisionele Zoeloe-houers vir spesiale geleenthede soos byvoorbeeld potte met vier nekke.⁹¹ Daar bestaan 'n analogie tussen hierdie houers en die tipe veeltuitige potte wat soms by Rorke's Drift deur die pottebaksters gemaak word. Wat die tradisionele Zoeloe-potte onderskei is dat die rand of lip van die potte dun is terwyl die ander potte 'n verdikking of lip het.⁹² Die Venda en Tsonga se tradisionele ronde kleipotte is weer effens afgeplat en het 'n effense nek terwyl die versierings redelik eenvoudig is en bestaan uit onder meer streeppatrone.⁹³

DIE POTTEBAKKERY VAN RORKE'S DRIFT

Die eksperimente met klei en vorms wat in 1968 deur die Deense egpaar Kirsten en Peder Tybjerg by Rorke's Drift uitgevoer is, het aanvanklik uit die tradisionele kronkelmetode ontwikkel.⁹⁴ Daar is eers van swak plaaslike klei gebruik gemaak, die oond was ontoereikend en daar is min geproduseer. Ontwerpe was ook beperk tot sgraffito en patrone in 'n oksiedgekleurde deklaag op die ongeglasuurde steenware. Die Rorke's Drift-pottebakkerie was aanvanklik onekonomies en is gesubsidieer deur die Deense Regering en verder gehelp deur die verkope van die tapisserieë.⁹⁵

Die Tybjerg-egpaar is in 1969 deur Anne en Ole Nielsen opgevolg.⁹⁶ In 1971 het die Suid-Afrikaanse pottebakster, Marietjie van der Merwe, Rorke's Drift vir kort tydperke begin besoek. Sy het aangebied om te help om die kwaliteit van die klei en die oond te verbeter. Daar is gepoog om 'n hoër oondhitte te verkry en om die hitte gelykmatiger te versprei. Tot op daardie stadium is die ongeglasuurde steenware in 'n oond gebak wat deur middel van olie en 'n druptegniek gevoed is.⁹⁷ (Kyk afbeelding 106)

Gewone erdeware bestaan uit kleibestanddele wat vir duisende jare in alle dele van die wêreld vervaardig is. Klei wat teen lae temperature gebak word, lewer sagte erdeware en die temperatuur kan deur primitiewe oonde en selfs in 'n oop vuurherd verkry word. Potte wat teen lae temperature gebak word, bly poreus en 'n glasuur is gewoonlik nodig om dit te seël. Dit kan egter ongeglasuur gelaat word want die stadige filtrasie van vloeistof deur die wande en die verdampingsproses aan die buitekant het 'n verkoelingseffek - dit kan dus nuttige potte in 'n warm Afrika wees. Steenware is 'n latere ontdekking en val êrens tussen erdeware en harder porselein. Steenware word gebak tot die punt van verglasing en is hard. Sekere erdeware kan egter byna ewe hard wees. In Chinese ware is die skeilyn tussen steenware en porselein maar dun.

In 1972 is van die Rorke's Drift-potte by die Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum uitgestal waar dit gunstige kommentaar ontvang het.⁹⁸ In Maart 1973 is 'n nuwe paraffienoond van 4 247 m³ onder Marietjie van der Merwe se toesig voltooi. Tans is daar benewens hierdie oond nog 'n paraffien reduksie-oond van

1 699m³.⁹⁹ Marietjie van der Merwe het ook eksperimenteer met 'n nuwe glasuur op 'n Michael Cardew-resep wat 33% veldspaat, 35% kaolien, 22% witsel en 10% silika bevat het en wat die versiering sou verbeter.¹⁰⁰ Dié resep word nog gebruik. (Kyk toerusting en voorsieners p 149)

In November 1973 is die pottebakker Heimie Rabinowitz gevra om drie pottebakkers van Rorke's Drift, Joel Sibisi, Ephraim Ziqubu en Gordon Mbatha, vir 'n tydjie in sy ateljee te laat werk en hulle raad te gee. Gordon Mbatha het hierna vir drie middae per week instruksie by Rorke's Drift verskaf en hy lei nog van die mans op.¹⁰¹

Professor H W van der Merwe het in 'n openingsrede in Desember 1973 melding gemaak van 'n lening van R1000 wat deur Devcraft moontlik gemaak is en wat tot die bou van 'n oond bygedra het. Die Rorke's Drift-sentrum het ook 'n skenking van tien nuwe voetaangedrewe pottebakkerskywe ter waarde van R1500 van die Quaker Service Fund in Kaapstad ontvang. Die Fulton Trust in Durban het R1500 geskenk terwyl 'n donasie van R1000 van Anglo American en De Beers aangewend sou word vir die oprig van 'n nuwe pottebakkerswerkswinkel.¹⁰²

Daar is dertien pottebakkers by Rorke's Drift en twee persone wat klei meng terwyl Gordon Mbatha as voorman oor die werkswinkel toesig hou.¹⁰³ Mbatha het in 1965 as die eerste manlike wewer by die sentrum aangesluit en het mettertyd in 'n knap pottebakker ontwikkel.¹⁰⁴ Hy is later in beheer van die glasuur en die bakproses geplaas. (Kyk afbeeldings 107 tot 109) Die ander

mans is Gideon Mkhize, Phineas Mkhize en Ladumusa Mbaso, Joel Sibisi, Isaiah Buthelezi, Enval Mbatha en 'n vakleerling Aaron Xulu.¹⁰⁵

Die mans maak gebruik van Westerse voetaangedrewe pottebakkerskywe. (Kyk afbeeldings 110 en 111) Die artikels is hoofsaaklik kommersiële gebruiksware soos ronde oondskottels met dek-sels, melkbekers, oop ronde bakke en regop vase met geen Zoeloe-tradisie nie. Dit het soms 'n ongeglasuurde buitelaag van amberkleurige klei. Die ongeglasuurde ware word teen 1000°C gebak. Dit neem agt tot nege uur tot bakpunt en koel vir twee dae af. Hierdie ware word gewoonlik binne-in geglasuur en weer gebak teen 1300°C.¹⁰⁶ Grysoker of blougrys geglasuurde ware kom ook veral voor met donkerbruin of swartgrys motiewe daarop. (Kyk kleurafbeeldings 112 tot 115) Dit neem vyftien tot agtien ure tot bakpunt en koel vir drie dae af. Daar word gewoonlik een keer per maand gebak en ongeveer 2 200 stukke pottebakkerswerk word per jaar gelewer.¹⁰⁷

Die motiewe op die skyfgedraaide potte is soortgelyk of stem soms tot 'n mate ooreen met die figuratiewe ontwerpe wat op die gedrukte tekstielstof voorkom. Half-mens, half-dier figure of 'n kombinasie met dekoratiewe elemente, byvoorbeeld strepies tussen-in, word hoofsaaklik aangetref. Dieselfde antropomorfiëse motiewe word soms op 'n paar potte herhaal. Die ontwerpe word dan in 'n deklaag op die winddroë potte geveer voor dit gebak word. Die mans se potte en houers is uiteraard minder instinktief aangesien die vroue meer verbeeldingsvol kan improviseer terwyl hulle 'n pot vorm. (Afbeeldings 116 tot 122)

Onder die ses pottebaksters, naamlik Dinah Molefe, Lephinia Molefe, Ivy Molefe, Nesta Molefe, Euria Dammane (née Mbatha) en Elizabeth Mbatha het veral Dinah Molefe bekendheid met haar potte verwerf.¹⁰⁸ Haar werk is kenmerkend en dit is gesog onder liefhebbers van Rorke's Drift-ware. (Afbeelding 123) Die Molefe-familie is egter nie van Zoeloe-afkoms nie, maar Basoeto, alhoewel hulle in die tradisionele Zoeloe-khamba-vorms werk.¹⁰⁹ Soos reeds gemeld is dit waarskynlik die Basoeto-invloed van die Molefes wat vir die voëlvormige houers verantwoordelik is.

Die vroue werk in die tradisionele spiraalmetode en die potte word op die tradisionele manier afgewerk soos reeds beskryf is. Geometriese sgraffito word met 'n skerp voorwerp in die klei gekrap en deklaagkleure word met 'n kwassie opgeverf. Figuratiewe oppervlakteversiering kom selde voor. Dekoratiwe ore, tuite en by uitsondering selfs enkele spontane kleifiguurtjies word wel gesien. Kenmerkend van die Rorke's Drift-potte wat deur die vroue gemaak word, is die Zoeloe-amasumpa, of kleivratjies wat in die patrone gebruik word. Die Rorke's Drift-kenmerke is ook die produk van die vroue se onderlinge beïnvloeding en Afrika se tradisionele wortels. Hulle werk is avontuurlik en selfs beeldhoukundig. Die kleure is ook gewoonlik grysblou met donkerbruin en blougrys patrone wat sterk gedefinieer is. (Afbeeldings 124 tot 132)

By Rorke's Drift vind ons 'n verbinding tussen 'n tradisie wat op die tegniek van die vakman leun en 'n ekspressionistiese benadering. Die pottebakkers is kunstenaar-vakmanne of vak-

manne met 'n kunstenaar se siening en wat hulle individualiteit wil laat geld. Dieselfde kan van die weefster-ontwerpers gesê word en dit is wat Rorke's Drift onder meer onderskei van baie ander kunsprojekte vir Swartmense. Die Rorke's Drift steenware is dekoratief sowel as funksioneel - as't ware kunswerke wat gebruik kan word en wat ook nog 'n Afrika-inspirasie adem. Dit het die mens se sensitiwiteit en lewendige variasies wat masjien-gemaakte ware nie kan voortbring nie.

Veranderde sosiale en ekonomiese omstandighede is verantwoordelik vir die vernuwing in Afrika-potwerk en die nie-tradisionele potvorme wat by Rorke's Drift gemaak word. Die oondskottel- en melkbekervorm is byvoorbeeld vreemd aan die Zoeloe-potwerktradisie, maar tradisionele kleihouers word nou al minder gebruik deur Swartmense wat binne bereik van 'n algemene handelaar is.

Ten einde kommersieel lewensvatbaar te kon wees moes hierdie Westerse gebruiksvorwerpe by Rorke's Drift vervaardig word. 'n Kompromis met die oue is getref deur die voortgesette produksie van potwerk in 'n meer tradisionele trant wat steeds funksioneel is maar met vryer en sterker dekoratiewe elemente. Daar word dus ook 'n poging aangewend om 'n sekere kulturele identiteit voort te sit.

HOOFSTUK 2

DIE HANDWERKSENTRUM

VERWYSINGS

1. Raubenheimer, M., and still man weaves...., p 76
2. Ibid., p 77; Emily Hobhouse het tot met haar terugkeer na Engeland in 1908 in 'n raadgewende hoedanigheid opgetree. Advokaat Gladys Steyn as voorsitter van die Oranje-Vrystaat Tuisnywerheidsraad en mej Maynie Fleck as sekretaresse het hulle hierna vir die bevordering van weefwerk beywer.
3. Raubenheimer, M., op.cit., p 78; In Junie 1905 is 'n weefskool by Langlaagte onder die leiding van die Skandinawiese weefster Augusta Goetzsche gevestig. Dit is in 1906 na Pretoria verskuif as die Transvaal Wewerij en het tot 1914 bestaan. Weefskole is tot 1908 in Bloemfontein, Winburg, Ficksburg, Bethlehem, Springfontein, Trompsburg en Smithfield in die Vrystaat gestig en in Transvaal by Ermelo, Sweizer-Renecke, Belfast, Lichtenburg en Pietersburg.
4. Raubenheimer, M., op.cit., p 84
5. Ibid., p 100
6. Ibid., p 91
7. Ibid., p 98
8. Ibid., p 99

9. Ongedateerde dokumente getitel "Rorke's Drift" geraadpleeg by Rorke's Drift-sentrum; gesprek met mnr Klaus Wasserthal, Pretoria 22 Augustus 1981.
10. Ibid.
11. Raubenheimer, M., op.cit., p 105
12. Ibid.
13. Ibid.
14. Ibid., p 106
15. Ibid.
16. Ibid.
17. Van der Walt, M.C., Weefkuns in Suider-Afrika met besondere verwysing na tapyte en tapisserieë, MA-verhandeling (Kunsgeskiedenis) Universiteit van Pretoria 1979, p 128
18. Wildung, D., "Das Land am Nil: Bildteppiche aus der Wassef Schule in Harrania", Die Kunst und das schöne Heim 92(10):657, Oktober 1980.
19. Katz, D., "Warp and Weft", Lantern 25(3):44, Maart 1976.
20. Ibid.
21. Gesprek met Klaus Wasserthal, Pretoria 22 Augustus 1981.
22. Korrespondensie met mnr Ezrom Dlomo, finansiële bestuurder van die Rorke's Drift-sentrum, Junie 1980.
23. Korrespondensie met mnr Goran I Skoglund, bestuurder van die Rorke's Drift-sentrum, 8 Augustus 1988.
24. Ibid.
25. Ibid.
26. Read, H., Meaning of art, p 21
27. Popper, K.R., Objective Knowledge, p 27

28. Gombrich, E.H., The sense of order : a study in the psychology of decorative art, p 4
29. Ibid., p 4
30. Harlan, C., Vision and Invention, p 53
31. Gombrich, E.H. op.cit., p 4
32. Williams, D., Icon and image: a study of sacred and secular forms of African classical art, p 41
33. Ibid., p 41
34. Anoniem, "Mural art a special form of art", Bantu, Desember 1968, p 22; Tyrrell, B., African Heritage, p 237
35. Ibid., p 231
36. Berman, E., Art and artists of South Africa, p 306; Knight, N., & S. Priebatch, "Ndebele dress and beadwork", Lantern, 27(1):43, November 1977.
37. Berman, E., op.cit., p 306; Anoniem, "Mural art a special form of art", Bantu, Desember 1968, p 22
38. Schoeman, H.S., "A preliminary report on the traditional beadwork in the Mkhwanazi area of the Mtunzini district, Zululand", African Studies, 28(1):57-81, 1968; Schoeman, H.S., "Beadwork of the Zulu", Lantern, 21(1):41, September 1971.
39. Grossert, J.W., Zulu Crafts, p 56
40. Battiss, W.W., e.a. The art of Africa, p 128
41. Rhodes, M., Small woven tapestries, p 9
42. Ibid., p 9
43. Ibid., p 14
44. Ibid., p 14
45. Ibid., p 20; Geen bewys kan gevind word dat die Rorke's Drift-weefsters illustrasies van antieke weefkuns gesien

het en sekere elemente nageboots het nie.

'n Verklaring wat aangebied kan word is dat die stilistiese trek in die Rorke's Drift-weefkuns 'n ooreenkoms toon met die ongekunstelde estetiese uitinge van volke van 'n dergelike ontwikkelingsvlak.

46. Berglund, A.I., Zulu thought-patterns and symbolism, p 97
47. Dubow, N., "Remarkable show of African Mission weaving", Cape Argus, 7 Julie 1967.
48. Colton, J., Twentieth Century, p 149
49. Bryant, A.T., The Zulu People : as they were before the White man came, p 94
50. Grossert, J.W., Zulu Crafts, p 4
51. Levinsohn, R., Basketry : a renaissance in Southern Africa, p 25
52. Ibid.
53. -lulu beteken groot gevlegde grasmandjie. Dent, G.R. en C.L.S. Nyembezi, Compact Zulu Dictionary, p 115
54. -cansi beteken rietmat. Dent, G.R., op.cit., p 89; Grossert, J.W., Art Education and Zulu Crafts, p 119
55. Grossert, J.W., Zulu Crafts, p 30
56. Grossert, J.W., Art Education and Zulu Crafts, p 119
57. Grossert, J.W., Zulu Crafts, p 30
58. Tyrrell, B., Suspicion is my name, p 83. Tyrrell se verduideliking vir die gebruik van die gevlegde grasdeksel is dat bier nie net teen insekte bedek moet word nie, maar ook teen die toorkrag van bose medisyne wat dalk in die bier gegooi word.
59. Grossert, J.W., Art Education and Zulu Crafts, p 121
60. Ibid., p 122
61. Ibid., p 60

62. Schoeman, H.S., "Beadwork of the Zulu" Lantern 21(1):36, September 1971.
63. Levinsohn, R., op.cit., p 64
64. Ibid.
65. Ongedateerde verslag verskaf deur mnr Jules van de Vijver, voormalige hoof by Rorke's Drift, tydens persoonlike onderhoud in Kaapstad, Oktober 1980.
66. Ibid.
67. Ibid.
68. Die Vukani Vereniging is volgens hulle brosjure 'n self-help skema wat deur kerke in KwaZulu bestuur word. Die Vereniging koördineer die diensprojek en is vir die bemaking van die tradisionele Zoeloe-handwerkartikels verantwoordelik.
69. vuka beteken staan op, word wakker. Dent, G.R., op.cit., p 145
70. Kirkwood, F.M., The development of fibre art with particular reference to South Africa and certain indigenous African functional art, MA-verhandeling 1983, Universiteit van Natal, p 56
71. Korrespondensie gedateer 29 September 1981 met mej Jo Thorpe, Streeksekretaresse (Natal-Kusstreek) Suid-Afrikaanse Instituut vir Rasse Aangeleenthede.
72. Inligtingsbrojyre "Vukani Zulu Arts and Crafts".
73. Polakoff, C., African Textiles and Dyeing Techniques, p2
74. Ibid. p 13
75. Onderhoud met voormalige prinsipaal Keith van Winkel by Rorke's Drift, November 1979.

76. Afskrif van verslag gedateer Desember 1977 verskaf deur voormalige prinsipaal by Rorke's Drift, Jules van de Vijver tydens onderhoud in Kaapstad Oktober 1980. Hierin word melding gemaak van Robert Collins as die stigter van 'n tekstielwerkwinkel by Elim in Noord-Transvaal.
77. Savage, G., Pottery through the ages, p 24
78. Tyrrell, B., African Heritage, p 19
79. Van Schalkwyk, J.A., Klei- 'n antieke tradisie, katalogus Pretoriase Kunsmuseum, Julie 1988.
80. Schofield, J.F., Primitive pottery: an introduction to South African ceramics. prehistoric and protohistoric, p 150; Fagan, B.M., Southern Africa during the Iron age, p 158-164
81. Schofield, J.F., op.cit., p 150; Om Schofield (1947) se teorie te bevestig is ook onder meer verwys na 'n katalogus deur William Fagg en John Picton van Afrika-erdewerk wat in 1978 by die Museum of Mankind in Londen uitgestal is.
82. Charleston, R.J., World Ceramics., p 341
83. Ibid.
84. Battiss, W.W. e.a., The art of Africa, p 116; Grossert, J.W., Zulu Crafts, p 33
85. Battiss, W.W., op.cit., p 124; "Ukhamba" beteken 'n erdepot of mandjehouer. Tyrrell, B., African Heritage, p 83
86. Charleston, R.J., op.cit., p 341
87. Schofield, J.F., op.cit., p184
88. Vogel, C.A.M., The traditional mural art of the Pedi of Sekhukhuneland. MA (Kunsgeskiedenis) Universiteit van die Witwatersrand, 1983, p 119

89. Schofield, J.F., op.cit., p 184; Vir verdere inligting oor die tradisionele rol van die vrou kan meer gelees word in Vogel, C.A.M., op.cit., p 78
90. Grossert, J.W., Zulu Crafts, p 35
91. Schofield, J.F., op.cit., p 184
92. Grossert, J.W., Zulu Crafts, p 35
93. Battiss, W.W., op.cit. p 124
94. Clark, G. & L. Wagner, Potters of Southern Africa, p 144
95. Ongedateerde, anonieme verslag geraadpleeg by Rorke's Drift.
96. Ibid; Anoniem, "Rorke's Drift art works on view", Natal Mercury, 15 Junie 1970.
97. Clark, G. & L. Wagner, op.cit., p 144
98. Afskrif van openingsrede deur prof H.W. van der Merwe, Direkteur van die Centre for Intergroup Studies, Kaapstad, by geleentheid van 'n tentoonstelling van onder meer Rorke's Drift-werk by die Suid-Afrikaanse Kunsvereniging in Kaapstad, 10 Desember 1973.
99. Vermeulen, T.F., Die pottebakkers van Natal met spesiale verwysing na van die mees invloedryke pottebakkers buite die provinsie se grense. MA(Kunsgeskiedenis) Universiteit van Natal 1984, p 320
100. Clark, G., & L. Wagner., op.cit., p 144; Vermeulen, T.F., op.cit., p 317; Veldspaat is die algemene naam vir 'n samestelling met 'n kristalvormige struktuur en kom saam met mica en kwarts voor. Dit is een van die bestanddele van vulkaniese rots en help vloeibaarheid aan. Dit is dus 'n natuurlike soort glas wat by 'n hoë temperatuur smelt. Tot die einde van die 18de eeu is dit net deur die Chinese gebruik wat vanaf die Sung-dinastie (960-

- 1279) 'n voorkeur vir hoë-temperatuur gebakte materiale gehad het.
101. Ongedateerde verslag geraadpleeg by Rorke's Drift.
102. Afskrif van openingsrede deur prof H.W. van der Merwe in eie besit; Ongedateerde verslag geraadpleeg by Rorke's Drift; Vermeulen, T.F. op.cit., p 317 haal Clark aan wat slegs melding maak van 'n skenking van Anglo American.
103. Korrespondensie met mnr Goran Skoglund, bestuurder van die Rorke's Drift-sentrum, 8 Augustus 1988; Vermeulen, T.F., op.cit., p 320
104. Ongedateerde verslag geraadpleeg by Rorke's Drift.
105. Korrespondensie met mnr Goran Skoglund 8 Augustus 1988; Vermeulen, T.F., op.cit., p 318; Gideon en Phineas Mkize is neefs.
106. Vermeulen, T.F., op.cit., p 318
107. Ibid; Korrespondensie met mnr Goran Skoglund, 8 Augustus 1988.
108. Ibid; Vermeulen, T.F., op.cit., p 318. Elizabeth Mbatha is met Gordon Mbatha getroud en Euriel Mbatha is die suster van Gordon.
109. Dinah Molefe het in 'n Zoeloe-omgewing grootgeword.

HOOFSTUK 3

DIE KUNSSKOOL

DOELSTELLINGE EN LEERPLAN

Die konstitusie van die Rorke's Drift kuns- en handwerksentrum het verklaar dat die sentrum as inrigting aan die Evangeliese Lutherse Kerk van Suid-Afrika (Suid-Oostelike Streek) sou behoort en in ooreenstemming met die Kerk se grondwet sou funksioneer.¹

Die doelstellinge van die sentrum sentreer om die koestering van die unieke kunserfenis van Afrika. Soos op p22 gemeld, streef die sentrum daarna om 'n trots in die Afrika-erfenis te bevorder en om Swart studente op te voed in 'n gemeenskap waarin hulle skeppend in die visuele kunste kan ontwikkel. Daar word ook gepoog om die lewensgehalte te verhef deur onderrig te bevorder, veral in die ateljees of werkwinkels waar werksgeleenthede vir plaaslike mense geskep word. Daar word dus fasiliteite geskep vir die ontwikkeling van tuisnywerhede.

Die skool by Rorke's Drift kon ongeveer dertig studente akkommodeer en het in 1969 vier kursusse aangebied, naamlik,

'n huishoudkundekursus (een jaar)

kort kursusse (een tot ses maande)

'n kuns- en kunsvlytadviseurskursus (twee jaar)

'n kunskursus (twee jaar)

Die skool is geregistreer, maar die diplomas word nie amptelike erken nie.

Die toelatingsvereistes vir die eenjarige huishoudkundekursus was standerd agt. Dit was 'n voorbereidingskursus vir die vroue se kuns- en kunsvlytadviseurskursus en vir diakenskap. Die huishoudkundestudente het oor die algemeen werk gevind in hospitaalkombuise of as gesondheidsopvoeders onder hulle eie mense.

Die leerplan het huishoudkundevakke soos selfversorging, die kombuis, die woning, voedsel, maaltydbeplanning, kookkuns, bak en wasgoed ingesluit. Die kunsvlytvakke het spin, wolkleur, weef, brei en kleremakery ingesluit. Die algemene vakke was Engels, boekhou, higiëne, kindersorg en musiek.

Die toelatingsvereistes vir die kort kursusse is volgens meriete vasgestel. Onderrig is aangebied in weefkuns, tekstieldruk, kleremaak, huishoudkunde en pottebakkerij.

Die toelatingsvereistes vir die kuns-en kunsvlyt-adviseurskursus was standerd agt en 'n huishoudkunde-, onderwys- of verplegingsdiploma. Die opleiding was gedeeltelik by Rorke's Drift en gedeeltelik by die Ceza Sendinghospitaal aangebied.

Die leerplan het mediese vakke soos gesondheidsopvoeding, higiëne, hospitaletiek, eerstehulp en anatomie ingesluit. Die

kuns- en kunsvlytvakke was spin, wolkleur, weef, hekel, borduur, tekstieldruk, batik, kleremakery, pottebakkerij, houtwerk, leerwerk, horingsny- en beensnywerk. Algemene vakke het huishoudkunde, onderwysmetodiek, boekhou, Engels en musiek ingesluit. Hierdie adviseurs het oor die algemeen werk gevind as arbeidsterapeute in Swart hospitale.

Die kunskursus is in 1968 deur Ola Granath ingestel, en het twee jaar geduur maar belowende studente is soms genooi om langer aan te bly. Die toelatingsvereistes was dat 'n kandidaat 'n groot belangstelling in kuns moes hê, oor kunsaanleg en oor 'n redelike kennis van Engels moes beskik.

Die leerplan was verdeel in twee- en driedimensionele vakke. Eersgenoemde het grafiese kuns soos houtsneewerk, lino, etskuns, skilderkuns in olie- en waterverf asook fotografie ingesluit. Praktiese oefeninge in weefkuns, batik en tekstieldruk is aangebied asook tekenkuns, basiese ontwerp kuns en kunsgeskiedenis. Wat die driedimensionele vakke betref, is beeldhoukuns aangebied met praktiese oefeninge in pottebakkerij en houtwerk. Alhoewel al hierdie vakke op die voorgestelde sillabus verskyn het, het die vakke wat aangebied is gewoonlik gewissel na gelang van die onderwysers se ondervinding en opleiding. Een persoon moes soms alle klasse alleen hanteer. Daar is hoofsaaklik op beeldhoukuns en grafiese kuns gekonsentreer alhoewel skilderkuns ook aangebied is.

Die kunsskool wat Swart studente vanoor die land aanvaar het en die handwerkateljees wat arbeid aan die plaaslike Zoelowerkers begin verskaf het, was aanvanklik nouer verbind. Die prinsipaal van die Rorke's Drift-sentrum was in die beginjare benewens hoof en dosent van die kunsskool ook verantwoordelik vir die opleiding van en toesig oor die weefsters en pottebakkers. Die beheer van die werksinkels is vanaf die middel-sewentigerjare aan 'n aantal presteerders onder oud-Rorke's Drift studente soos Allinah Ndebele, Jessie Dlamini, Emily Mkhize, Philda Majozi, Emma Dammane, Princess Ngcobo en Gordon Mbatha oorgedra.

PERSONEEL

Daar bestaan byna geen dokumentasie oor al die persone wat deel gehad het in die opleiding by Rorke's Drift nie. Dit kom voor asof dokumente uit die personeellêers vermis word, waarskynlik as gevolg van sensitiwiteit rondom die deportasie van die Goewenius-egpaar en dalk ook as gevolg van die Suid-Afrikaanse regering se weiering om permanente verblyfpermitte aan die Lundbohms toe te staan. Melding is gevind van die volgende persone wat by Rorke's Drift betrokke was:

Peder Gowenius, 'n kunsonderwyser, en sy vrou Ulla, 'n tekstielkunsenaar, is in 1961 deur die Komitee vir die Bevordering van Afrika-kuns en kunslyt in Stockholm aangestel om in Suid-Afrika te werk. Na 'n tydperk by die Ceza-sendinghospitaal in Swaziland is die kuns- en handwerksentrum aanvanklik by Umpumulo en kort daarna by Rorke's Drift gevestig. Die Goewenius-egpaar het die sentrum by Rorke's Drift in 1966 verlaat. Peder

Peder Gowenius is in 1968 uit die Republiek gedeporteer en die egpaar is na Botswana waar hulle die Lentswe La Oodi-weefsentrum gevestig het.

Kerstin Ollson het in 1964 met pottebakkerij by Rorke's Drift eksperimenteer.

Eva Svenson, 'n naaldwerkonderwyseres en Marianne Hessle, 'n weefkunsonderwyseres, het hulle ook in 1964 by die Goeweniuse aangesluit.

Ola Granath, 'n kunsonderwyser, en sy vrou Lillemor, 'n kleuteronderwyseres, het die bestuur van Rorke's Drift in 1966 oorgeneem. Ola Granath het die tweejarige kunskursus in 1968 ingestel. (Ses mansstudente het hiervoor ingeskryf). Die Granath-egpaar het die sentrum in November 1969 verlaat om na Swede terug te keer.

Ingrid Cedermark het in 1967 na Rorke's Drift gekom om die eenjarige Huishoudkundekursus te begin. (Sestien vrouestudente het ingeskryf waarvan ses gekies is om verder te studeer)

Azaria Mbatha het vanaf 1967 tot 1969 grafiese kuns by die kunsskool doseer.

Die pottebakkersateljee is in 1968 deur Kirsten en Peder Tybjerg begin.

In dokumente by Rorke's Drift word melding gemaak van Anita Lindstrom, 'n arbeidsterapeut, wat die sentrum in 1969 verlaat het.²

Ole en Anne Nielsen het die Granath-egpaar in 1969 opgevolg om die bestuur van die werksinkels oor te neem en onderrig in pottebakkerie te gee.

Otto en Malin (Ingrid) Lundbohm het die Nielsens in 1970 opgevolg. Ingrid Lundbohm was in 1972 in beheer van die tekstieldrukwerk en in dokumente word melding gemaak van die Lundbohms wat in 1974 nog by die sentrum was waar Malin toe produksiebestuurder was.

Die naam van Erik Hallonston kom in dokumente voor. Hy sou sy studies in Desember 1970 voltooi en sy eggenote, 'n weefkunsonderwyseres, is as dosente voorgestel.³ Hulle sou eers in Engeland vertoef om Engels te leer, maar dit is onduidelik of hulle wel na Rorke's Drift gekom het.

Majken Aven, 'n tekstieldeskundige uit Swede, het in 1970 vir drie maande by Rorke's Drift gebly. Sy was 'n voormalige dosent van die Goewenius-egpaar en van Azaria Mbatha tydens sy besoek in 1966 aan Swede waar hy met 'n beurs studeer het. Mej Aven was 'n dosent aan die Konst Fack kunsskool in Stockholm en was ook in 1968 'n gasdosent aan die Berkeley Universiteit in San Francisco.

Allinah Ndebele, 'n oudleerling van mej Aven in Swede in 1964, is in 1970 as instruktrise in weefkuns by Rorke's Drift aangestel nadat sy sedert 1965 'n weefster was.

Uno Johannson en sy eggenote Lillemor het hulle in Augustus 1972 by Rorke's Drift aangesluit. Lillemor Johannson was in 1973 in beheer van die eksperimentele weefwerk. Daar kon vasgestel word dat die Johannsons nog in 1974 by die sentrum was.

Marietjie van der Merwe, die Suid-Afrikaanse pottebakster, het vanaf 1972 van tyd tot tyd vir 'n paar maande in die pottebakkersateljee, raad gegee. Sy was onder meer ook in 1974 vir 'n tydperk daar.

Ezrom Dlomo is in 1972 as tesourier van die sentrum aangestel. Hy het die sentrum 'n paar jaar gelede verlaat.

Princess Ngcobo, 'n knap student wat met 'n beurs vir 'n rukkie in Engeland studeer het, is in 1972 as naaldwerkonderwyseres aangestel. Sy hanteer tans die verkope by die sentrum.

Die Amerikaanse Lutherse eerwaarde Carol Ellertson en sy eggenote Gabrielle was in 1973 verbonde aan die sentrum. Hulle was in die daaropvolgende jaar nog by Rorke's Drift maar vertrek na Amerika en keer weer in 1979 vir 'n tydperk terug na Rorke's Drift.

Bodil Nyborg het die naaldwerkkursus in 1973 uitgebrei en het kursusse in kunsvlyt vir die kunsvlytadviseurs aangebied.⁵

Gordon Mbatha is sedert 1974 die voorman by die pottebakkersateljee.

Eric Mbatha (Mbatha is 'n algemene Zoeloe-van) het vanaf 1975 tot 1979 onder meer lino- en etskuns doseer.

Prof Walter Battiss het Rorke's Drift in 1975 besoek om advies te gee by skilderkuns en syskermdruk.

Jules en Ada van de Vijver het in 1976 by Rorke's Drift waargeneem in die afwesigheid van die Ellertson-egpaar. Ada het die sentrum die vorige jaar besoek en raad gegee in die pottebakkersateljee. Die Van de Vijvers het Rorke's Drift in 1978 verlaat aangesien hulle hulle nie met die beleid van die sentrum kon vereenselwig nie.

Mev Renny Kirk, dosent aan die Universiteit van Suid- Afrika het in Februarie 1977 'n seminar by Rorke's Drift aangebied en tekenklasse gegee.

Prof Karl E. Bethke van die Universiteit van Minnesota het tydens sy studieverlof vanaf Junie 1978 tot Junie 1979 by Rorke's Drift waargeneem. Die sentrum het onder sy bestuur 'n vooruitgang, veral ten opsigte van grafiese werk, beleef.

Keith en Antoinette van Winkel het op 1 September 1979 by Rorke's Drift aangekom. Keith van Winkel, 'n oudstudent van die

Pretoriase Technikon, was die eerste Suid-Afrikaner by die sentrum.

Jay Johnson, 'n Amerikaanse student het die bestuur oorgeneem na die Van Winkels se vertrek aan die begin van 1981.

Malin Lundbohm het vanaf Augustus 1981 tot Mei 1983 na Rorke's Drift teruggekeer.

Die Sweedse egpaar Goran en Ulla Skoglund, onderskeidelik 'n ekonoom en 'n kunstenaar-dosent, is in Junie 1985 vir die sentrum gewerf. Goran is as bestuurder aangestel om die administrasie, bemaking en tentoonstellings te hanteer en Ulla tree op as 'n kuns konsultant en beheer die tekstieldrukwerk.

SKILDERKUNS

Die skilderkuns wat by Rorke's Drift sporadies na elke dosent se eie oordeel aangebied is as deel van die tweejarige kuns kursus, was op 'n elementêre vlak. Die studente is hoofsaaklik maar bekend gemaak met die olieverf-, waterverf- en pastelmedium. Daar is met portrette, stillewes en landskappe eksperimenteer. Die studentewerk was oor die algemeen naïef en die vermenging van ou gebruike en twintigste eeuse tegnologie en stadslewe het soms teenstrydige tonele opgelewer. Sover bekend het nie een van die studente na afloop van sy of haar studies as skilder pres- teer nie. (Kyk afbeeldings 133 tot 136)

Daar is nog geen toereikende historiese oorsig of voldoende diepte-evaluering van die eietydse kuns van die Swartman geskryf waarvolgens ons oordele geformuleer kan word nie. Skilderkuns soos ons dit ken, dit wil sê voorstellings wat met verf op doek geskep word, is nie eie aan die kultuur van die Swartman nie. Hierdie verskynsel is maar iets wat veral die afgelope ongeveer dertig jaar tevoorskyn gekom het. Van die unieke gevalle was byvoorbeeld die Pedi onderwyser Gerard Sekoto (gebore 1913) wie se kleurvolle, primitiewe skilderye in die dertigerjare uitgestal is en wat hom later in Parys, Frankryk gevestig het. George Pemba (gebore 1912) en Gerard Bhengu (gebore 1910) het ook voor die jare vyftig al geskilder.

'n Mens mag geneig wees om die kuns van die Swartman net as ekspressionisties te beskryf. 'n Kunstenaar kan sy indruk van 'n onderwerp op verskillende wyses voorstel: as 'n objektiewe, realistiese rekord van die uiterlike wêreld wat in sy eie sinsleer vertaal is, dus meer serebraal, of op 'n meer subjektiewe wyse as uiting van sy innerlike visie. In albei gevalle kan die kunstenaar met die waarneembare werklikheid begin. In die subjektiewe, ekspressionistiese geval word die kunstenaar deur psigiese faktore, sy gevoelens en intuïsie aangevuur. Hy bied ons dan visueel die konflikterende elemente wat die kern van sy idees is.

Ons sogenaamde gesofistikeerde gemeenskap het al byna die vermoë om spontaan te sien verloor want ons is geneig om ons oë vir intellektuele waarnemings te gebruik. Wat ons waarneem is gekleur met ons kennis van die wêreld en beperk ons waarneming soms tot dinge van praktiese belang en onmiddellike be-

hoefte. As gevolg van die spoed, gerief en geleerdheid van ons lewe word ons selde verras deur visuele ontdekkings en het die mens tot 'n mate die vermoë verloor om bekoor te word deur visuele beelde - die voorwerpe en gebeure van die daaglikse lewe het té bekend, gewoon en verklaarbaar geword. Die vermenging van moderniteit met 'n tradisionele verlede kan dan nuwe speelruimte en vitaliteit aan plaaslike kulture verskaf.

Es'kia Mphahlele⁶ kan tereg wonder of ons regtig iets weet van die ritualistiese lewenswyse van die tradisionele Swart gemeenskap, verspreiding van gesinslede, gedwonge verhuisings, instroming na stede, die brutale werklikheid van ghettolewe en die soeke na 'n identiteit wat in die Swart Bewussynsbewegings gekulmineer het⁷ - die Swart Bewussyn wat 'n groot rol speel in die konseptuele ontwikkeling van Afrika-kuns.

Die meerderheid van Swart skilders se werk is figuratief en beeld die menslike figuur uit veral om sosiale kommentaar te lewer. Enkele kunstenaars wat portrette gelewer het is byvoorbeeld Gerard Sekoto met sy *Portret van 1943*, George Pemba met 'n waterverfportret van 'n Zoeloedigter en Gerard Bhengu met 'n olieverfportret van 'n ou man.

Die stillewe is 'n vreemde en klaarblyklik té statiese onderwerp vir die meeste Swart kunstenaars. Twee skilders van wie stillewes aan my bekend is, is Helen Sebidi en Keith Sibya (gebore 1956). Die konvensionele landskap is ook 'n minder gewilde onderwerp maar Koenakeefe Mohl (1943-?) en Paul Ramagaga (gebore

1953) het onderskeidelik tonele soos *Magaliesberg in mid-winter* in olieverf en *Non-Europeans camping, Roodepoort District* in waterverf geskilder.

Die lineêre en geometriese vorms van die abstrakte en semi-abstrakte skilderye wat al meer te sien is, kan onder meer beïnvloed wees deur die ontwerpe en kleure in tradisionele ornamentele kuns. Werke in hierdie genre wat al teëgekome is, was byvoorbeeld deur Ephraim Ngatane (1938-1970), Lucky Sibiya (gebore 1942) en Winston Saoli (gebore 1950). Die outodidak en amateur word deesdae deur nuwelinge met meer gesofistikeerde benaderings en opleiding teruggedring en 'n groter verskeidenheid rigtings en individualiteit benewens die eens oorheersende ekspressiewe figure is te sien. Die dramaturg en regisseur Matsemela Manaka meen dat die benaming Township Art 'n weerspieëling is van Blanke rassistiese verwaandheid. Die stedelike kuns van die Blanke word immers nie Stadskuns of Voorstedelike Kuns genoem nie, sê hy.⁸

Die kunstenaar David Koloane skryf in "Across the Colour line": "Black artists because of their disadvantaged position are mostly untrained and their idiom relatively limited to genre and socio-political expression although this is gradually changing. The limited scope in their expression is primarily due to the fact that the majority of them are urban born and bred and as such exist under a plethora of restrictive laws and also work under dismal congested conditions. They are unavoidably more concerned with human experience than with nonfigurative subject matter on the whole".⁹

Die invloed tussen Swart en Blanke kunstenaars is ook weder- syds. Onder die jong Blanke kunstenaars wat op ons sosio- politiese omgewing en uit empatie met Swart landsgenote reageer, is onder meer Paul Stopforth (gebore 1945) wat in 'n sensitiewe tegniek kommentaar lewer op die menslike lot en politieke martelaars. 'n Assemblage van Michael Goldberg (gebore 1952) noem die kunstenaar *Hostel monument to migrant worker*. Norman Catherine (gebore 1949) beskryf die onder- werpe van sy werke in die spuitkwastegniek as "sagte aggressie". Die pryswennende beeldhouer Gavin Younge (gebore 1947) en Malcolm Christian (gebore 1950), in sy grafiese werke, is albei ook hoofsaaklik gemoeid met sosiale kommentaar.

GRAFIESE KUNS

Die grafiese werke van lino- en hout- en etse wat by Rorke's Drift uitgevoer is, is welsprekend en getuig van die rykheid, suiwerheid en skeppende krag van die Swartmense. Hierdie kunswerke was 'n spontane wyse van idees oordra. Die emosies van dié kunstenaars kan leef sonder rasonale verduideliking. Veral die lino- en hout- en etse is verhalend en dekoratief. Die vorms is oor die algemeen gestileer om slegs dit wat die kunstenaar die kyker wil meedeel, uit te beeld. (Kyk afbeeldings 137 tot 157)

Dit is onvermydelik dat daar oor 'n simboliek gespekeer wil word. 'n Simbool kan gesien word as dit wat 'n voorwerp, klank of aksie in 'n sekere konteks of omgewing voorstel en/of tipeer.

Volgens Axel-Ivar Berglund is 'n simbool meer as net 'n teken want dit is gemoeid met assosiasies. 'n Simbool bied ruimte vir wyer ondervindinge en sensasies as dit wat in woorde gesê kan word. Gewaarwordinge hou verband met die denkpatroon en besondere konteks waarin die simbool gebruik word.¹⁰

Soos in die kunswerke van Swart kunstenaars gemerk kan word, is die wêreld van die Swart Suid-Afrikaner dikwels gevul met konflik en dit is daardie konflik wat hom stimuleer en die bron word vir kreatiewe uiting. Die treffende naasmekaarstelling in die Rorke's Drift grafiese werke van swart en wit beeldspraak is altyd figuratief en soms sterk in die betuiging van maatskaplike onreg en ongelykheid. Dit is ook kragtig in die voorstelling van sielkundige eienskappe soos ontnugtering, onrus en patos. Die vertolking van sulke aspekte is versterk deur die eenvoud van die vorms, maer liggame of starende oë. Daar is soms 'n leë, tydlose, kwaliteit in die beelde teen 'n swart of wit agtergrond. Die afwesigheid van perspektief of soms ook 'n herkenbare, natuurlike omgewing onderstreep die primêre gemoeidheid van hierdie kunstenaars, naamlik die menslike lot.

Dit sal verkeerd wees om te impliseer dat al die werke net pessimisties is. Tonele van liefde en alledaagse komiese, asook religieuse onderwerpe is ook uitgebeeld. Kleuretse en enkele serigrafieë is by uitsondering aangedurf.

Die grafiese werke verbeeld hoofsaaklik temas uit die alledaagse lewe of uit die Bybel. Baie maak stellings oor die status van

Swartmense in Suid-Afrika en weerspieël soms die vervreemding en verwarring van sensitiewe, kwesbare mense. Die werke is soms dramaties en die letterwerk van 'n boodskap vorm dikwels deel van 'n lino-snee se komposisie. Die tweedimensionele werke mag met die eerste oogopslag naïef lyk, maar die ondubbelsinnige wyse waarop hierdie opregte kunstenaars hulle blootlê in sterk komposisies gee daaraan 'n universele kwaliteit.

Die kunsonderrig by Rorke's Drift en in besonder die lino-sneekuns wat hier beoefen is, het ongetwyfeld 'n groot bydrae tot die Suid-Afrikaanse kuns gelever. Prof Alan Crump, hoof van die Kunsdepartement aan die Universiteit van die Witwatersrand het vir John Muafangejo en Azaria Mbatha saam met Jacob Hendrik Pierneef beskryf as van die grootste eksponente van die lino-sneekuns in Suid-Afrika.¹¹

'n Aantal van die Rorke's Drift-kunstenaars (kyk p 117 tot p 127) het bygedra om die nederige lino-sneemedium in Suid-Afrika en deur middel van uitstallings in die buiteland nuwe waardigheid te gee. 'n Groter belangstelling in grafiese media wat veral vanaf die sewentigerjare posgevat het, het meegewerk om groter waardering by die publiek te wek.¹² Die kunstenaars Azaria Mbatha (lino-snee), Eric Mbatha (etskuns), Caiphaz Nxumalo (lino-snee), en Cyprian Shilaloe (lino-snee) van Rorke's Drift was op die tentoonstelling *South African Printmakers*, wat in 1979 deur die Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum aangebied is, verteenwoordig. Benewens verskeie tentoonstellings in die buiteland waar Suid-Afrika deur onder meer Rorke's Drift-kunstenaars verteenwoordig is, was die tentoonstelling *Black South Africa: Contem-*

porary Graphics wat vanaf 25 Maart tot 16 Mei 1976 by die Brooklyn Museum in New York aangebied is 'n bewys van die trefkrag en gehalte van Rorke's Drift se etse en lino'sneë. Die werk van Judas Mahlangu, Azaria Mbatha, Eric Mbatha, John Muafangejo, Dan Rakgoathe, Cyprian Shilakoe en Vuminkosi Zulu is by hierdie geleentheid vertoon.

BEELDHOUKUNS

Primitiewe en pre-literêre Afrika-beeldhouwerk is hoofsaaklik beperk tot die groot stroomgebiede van die Niger- en Kongorivier, in die gebied wat noord en suid onderskeidelik begrens word deur die Sahara- en Kalahariwoestyn en oos en wes deur onderskeidelik die groot mere en die Atlantiese Oseaan. Die geografiese omgewing het byna geen rol gespeel nie want alle tipes habitat word hier aangetref, van moerasse tot dorre struikgewas. Die gevestigde landbouers was meeste uit die Niger- en Kongostamme terwyl die herderstamme meer in Oos en Noordoos-Afrika aangetref is. 'n Groot beweging van mense het in die gebied en na die suide plaasgevind. Islamse ikonoklasme het ook teen die Ooskus en daarvandaan na die binneland versprei - vandaar die relatiewe artistieke armoede van die ooste en suid-ooste. Die Afrika-kunsvorme het gegroei uit die gelowe en lewensuitkyk van die mense uit Wes-Afrika en hulle behoefte om aspekte van hulle kultusse te verpersoonlik. Soos taal, godsdiens en die gewoontereg was dit in wese stamstelsels.¹³

In die tradisionele kultuur van die Nguni-stam, wat die Zoeloes insluit, is beeldhoukuns of die maak van figure byna onbekend. Houtbakke en versierde houtlepels vir huislike gebruik, versierde knopkieries vir die oudstes en die koprusbankies met uitgesnyde patrone waarvan reeds melding gemaak is, was wel bekend.¹⁴ Hout "kussings" is dwarsdeur Afrika gebruik en voorbeelde is in Egiptiese grafkelders van 2000vC gevind.¹⁵ Dit is by uitstek in die kerfwerk op die koprusbankies waarin die Zoeloe-vakman hom uitgeleef het.¹⁶

Wat figure betref, is kleipoppe waarvan die lyf met stringe krale bedek is om 'n rompie te vorm ook wel as kinderspeelgoed gemaak of is deur kinderlose vroue gehou as simbool vir vrugbaarheid.¹⁷ (Kyk afbeeldings 158 en 159)

Kuns per se en religieuse kuns is maar in die afgelope twee eeue geskei. Tradisionele Afrika het eers veel later aparte waardes begin ontwikkel om suiwer kuns mee te evalueer. Beeldhoukuns deur eietydse Swart kunstenaars word ter wille van die ornamentele of die simboliese geskep of om die estetiese sin te vervul. Die werk is dikwels aantreklik vanweë die eenvoud en beskik oor 'n groot mate van stilering, uitdrukkingskrag en direktheid van stelling. Die ernstige kunstenaar poog gewoonlik om tegniese probleme met sorg en geduld te oorkom om logiese stellings op die basis van 'n idee te bou. Die bekoring van die Swart kunstenaar se beelde behoort dus nie alleen te lê in die spontane en naïewe of die kruheid en onbedrewenheid van 'n primitiewe kunstenaar nie. 'n Mens kan sê dat die beeldhoukuns van die

hedendaagse kunstenaar in 'n sekere sin konseptueel is. Hy wil nie meer die voorkoms van dinge oordra nie maar sy eie idees daarvan. Hy wil ook vry wees van die intellektualisme waarvan moderne kunstenaars selde kan ontsnap.

Baie Afrika-kunstenaars het ander betekenisvolle proposisies vir figure as die Westerse anatomiese proporsies. Vername figure is byvoorbeeld groter as gewone figure uitgebeeld om die belangheidsorde aan te dui. Harde hoeke en skaduwees skep 'n aggressiewe en kragtige voorkoms terwyl sagte kurwes, delikate oppervlaktes, ekonomiese versiering en kleur 'n vriendelike element skep. Die Swart beeldhouer se werk is oor die algemeen, soos sy tekenaar kollega s'n, intuïtief en baie ekspressief.

Hout is die Afrika-kunstenaar se gunsteling medium. Dit is redelik goedkoop, maklik bekombaar en het 'n natuurlike warm kleur en grein - die natuur skep ook reeds ontwerpe in hout. 'n Goeie stuk hout kan baie silhoeëtte hê. Die sukses van 'n beeld in die rondte hang juis grootliks af van die ritmiese vloei van verskuiwende aansigte wat die kyker rondom trek. 'n Houtstomp besit amper 'n basiese beeldhoukundige vorm wat sterk vertikaal is.

Die tradisionele Swart beeldsnyer het gewoonlik verkies om uit een stuk hout te werk en het byvoorbeeld selde los horings vir 'n dier gemaak. Skulpe en hare is wel gebruik om sekere belangrike fokuspunte aan te dui of te versier.

Waar die oervorms in tradisionele Afrika-kuns staties was, draai die meeste beelde van die Rorke's Drift-studente om 'n liggaamspil. Dit is byna sonder uitsondering die mens wat verbeeld word. Die vorms volg die onderwerp intuïtief en trotseer teoretiese oorwegings. Die oorheersende vorms is slanke silindriese liggame waarvan gelaatstrekke rof aangedui word. Die vertikale lyn is meesal prominent en animasie word geskep deur geboë ledemate en oop ruimtes tussen-in. Die afwerking is grof maar die kap- en snywerk dra by tot die lewendige tekstuur.

'n Mens kan dalk hier op die Swart kunstenaar toepas wat Clark uit Vergilius aanhaal waar Aeneas in 'n vreemde land gestrand raak en uitgesnyde reliëffigure raaksien : "These men know the pathos of life, and mortal things touch their hearts."¹⁸

ENKELE KUNSTENAARS VAN RORKE'S DRIFT

Onder die bekendste Rorke's Drift-studente wat hulle as kunstenaars onderskei het, is die volgende:

JUDUS MAHLANGU¹⁹

Hy is in 1951 in Brakpan gebore. Hy het in Springs gematrikuleer en in 1973 die twee jaar kunskursus by Rorke's Drift begin volg. Hy het in hierdie tyd ook aan groeptoonstellers, onder meer die Art South Africa Today in 1973, deelgeneem. Aan die einde van die kursus het hy saam met sy mede-studente 'n groeptoonstelling in Durban gehou en vervolgens 'n ateljee in Kwa-Thema naby Springs begin. Tydens sy verbintenis met Bill Ainslie se ateljee in 1975 het hy kaartjies en kalenders vir die Suid-

Afrikaanse Instituut vir Rasseverhoudinge ontwerp. In dieselfde jaar het hy weer deelgeneem aan die Art South Africa Today-tentoonstelling waar sy werk deur die besoekende Amerikaanse kunskritikus, Clement Greenberg, raakgesien is.

Mahlangu is in 1976 uitgenooi om deel te neem aan 'n tentoonstelling Black South Africa: Contemporary Graphics in New York. Sy eerste eenmantentoonstelling het in 1979 by die Lidchigallery in Johannesburg plaasgevind en hy het Suid-Afrika ook in 'n internasionale uitstalling, Artists 79, in New York verteenwoordig. Sy werk is ook ingesluit in 'n tentoonstelling van Suid-Afrikaanse grafiek wat na Duitsland gereis het asook in 'n tentoonstelling van Suid-Afrikaanse akwarelle wat in Nürnberg in Duitsland vertoon is. Hy het in 1981 deelgeneem aan die Black Art Today-uitstalling in Soweto en is steeds gemoeid by die Federated Union of Black Artists in Johannesburg.

Mahlangu werk hoofsaaklik in die etsmedium en in klein formaat. Sy onderwerpe wat soms religieuse temas insluit, toon 'n besondere empatie met sy medemens. Sy latere werke het verbeter ten opsigte van tegniek en meer aandag aan detail. Die kleure en teksture wat hy ook in latere etse en akwatinte gebruik, het 'n nuwe dimensie en 'n misterie aan sy werk gegee.

AZARIA MBATHA²⁰

Hy is in 1941 in Mabeka in KwaZulu gebore. Hy het op 'n plaas in Noord-Transvaal grootgeword waar hy sy skoolopleiding by 'n sendingstasie ontvang het. Hy het daarna as 'n klerk in Vryheid

gewerk maar het op twintigjarige leeftyd tuberkulose opgedoen. By die Ceza-sendinghospitaal waar hy opgeneem is, het hy die lino-sneetegnief van die jong Sweedse sendeling Peder Gowenius geleer. Nadat hy in 1963 uit die hospitaal ontslaan is, is hy deur Gowenius genooi om by die nuutgestigde sentrum by Umpumulo (kort daarna verskuif na Rorke's Drift) as 'n kunsstudent aan te sluit.

In 1965 is Mbatha se werk ingesluit in die Art South Africa Today-uitstalling waar sy lino-snee die *Openbaring van Johannes* 'n toekenning ontvang het. Hy het in 1966 aan die Republiekfees-tentoonstelling in Pretoria deelgeneem en 'n beurs ontvang om aan die Konst Fack-kunsskool in Stockholm te gaan studeer. Daar het hy onder meer aan muurpaneel gewerk en tapisserieë ontwerp wat deur sy vrou Muriel geweef is. Hy het ook sy eerste eenmantentoonstelling in Stockholm gehou.

Mbatha het in 1967 na Rorke's Drift teruggekeer om 'n rukkie daar te doseer. Benewens sy lino-snee en serigrafieë het hy nou ook in etskuns gewerk. Hy het enkele muurpaneel, onder meer vir Vryheid se Lutherse Kerk en vir die Rorke's Drift-sentrum uitgevoer. Sy eerste eenmantentoonstelling in Suid-Afrika is in 1968 in Kaapstad gehou. Hy het met sy gesin aan die einde van 1969 na Swede teruggekeer om later in 1978 sy graad in Kuns aan die Universiteit van Lund te behaal.

Van Mbatha se werke is in 1969 ingesluit in 'n tentoonstelling Contemporary African Art by die Camden Arts Centre in Londen.

In die daaropvolgende jaar is hy verteenwoordig in 'n tentoonstelling by die Sweedse Nasionale Kunsmuseum in Stockholm en in 1971 in 'n tentoonstelling van Suid-Afrikaanse grafiek wat na België, Holland en Wes-Duitsland gereis het. In 1976 is hy saam met 'n aantal oudstudee van Rorke's Drift uitgenooi om deel te neem aan die uitstalling Black South Africa: Contemporary Graphics in New York, en in 1979 is hy ingesluit in die uitstalling South African Printmakers by die Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum in Kaapstad. Hy het deelgeneem aan 'n groeputstalling by die African Art Centre in Durban in 1980 en is in 1981 verteenwoordig in die Black Art Today-uitstalling in Soweto.

Mbatha se vroeëre linoe, veral dié in raampies soos 'n strokiesverhaal, was uniek. Alhoewel dit verhalende, religieuse onderwerpe wat in Afrika gelokaliseer was, bevat het, het dit ook 'n dekoratiewe element bevat wat aan Romaanse panele herinner het. Dit het as't ware twee "primitiewe" tradisies - 'n eie Afrika-temperament en gestileerde Middeleeuse vormgewing - verenig.

ERIC MBATHA²¹

Hy is op 2 April 1948 in Soweto gebore. Hy het daar tot standerd 8 skoolgegaan en reeds op skool 'n belangstelling in kuns getoon. In 1964 het hy by die Pollystraat Kunssentrum in Johannesburg ingeskryf en sporadies vir die volgende drie jaar daar studeer. Met Cecil Skotnes se hulp het hy 'n beurs ontvang om by Rorke's Drift te gaan studeer. Hy het die kursus daar in 1972

voltooi en veral grafiese werk asook 'n aantal beeldhouwerke geproduseer. Mbatha is vervolgens as kunsonderwyser deur die Young Men's Christian Association (YMCA) in Soweto in diens geneem.

Eric Mbatha se eerste eenmantentoonstelling het in 1972 in Johannesburg plaasgevind. Vanaf 1975 tot 1979 het hy lino-sneekuns by Rorke's Drift doseer. Hy was ook 'n beoordelaar van Swart kunstenaars se werk wat in 1975 in Kimberley uitgestal is. In 1976 was hy een van die kunstenaars wie se werk in die tentoonstelling Black South Africa: Contemporary graphics in New York verteenwoordig is. Sy etswerk was ingesluit in die Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum se 1979 tentoonstelling South African Printmakers en hy het ook deelgeneem aan 'n uitstalling van grafiese werke, Art from Soweto, wat in dieselfde jaar na Duitsland gereis het.

Eric Mbatha doen ook beeldhouwerk maar werk veral in die grafiese medium. Sy grafiese werke, hoofsaaklik etse, is gemoeid met die lewe in die Swart gemeenskap en ook met die dood. Sy werk bevat 'n mate van sosiale protes teen die menslike lot.

JOHN NDEVASIA MUAFANGEJO²²

Hy is in Oktober 1943 by Etunda lo Nghadi naby Oshikango in Ovamboland gebore. Hy het sy skoolopleiding in die laat-vyftigerjare in Engels begin by die sendingskooltjie in Epinga in Suidwes-Afrika. Op twintigjarige leeftyd het hy vir 'n jaar die Onamunama Holy Cross Sendingskool bygewoon waarna hy na die St Mary's

Anglikaanse Sendingskool by Odibo is. Deur bemiddeling van Vader Mallory by Odiba is hy in 1967 na Rorke's Drift waar hy tot 1969 sou bly. Muafangejo se vriendskap met die sendelinge in sy tuisland en sy geloof sou later vir hom groot ondersteuning bied.

Muafangejo is in 1968 vir 'n tydperk in die Madadeni- hospitaal in Newcastle weens depressie opgeneem nadat hy nuus ontvang het van dood in sy familie en die deportasie uit Suidwes-Afrika van Biskop Robert Mize, 'n Amerikaanse sendeling aan wie hy geheg was. By die Madadeni-hospitaal het hy houtkerfwerk veral terapeuties gevind.

Hy het na sy opleiding by Rorke's Drift na die sendingstasie by Odiba in Ovamboland teruggekeer om kunsklasse te gee. Hy het ook aan 'n versameling grafiese werke en aan tapisserie ontwerpe gewerk. Hy is in 1969 verteenwoordig in 'n uitstalling Contemporary African Art by die Camden Arts Centre in Londen wat in 1969/1970 in Kanada en in 1971 by die Sweedse Nasionale Kunsmuseum in Stockholm uitgestal is. Azaria Mbatha, wat in 1967 by Rorke's Drift doseer het, was ook by hierdie tentoonstellings verteenwoordig. In dieselfde jaar was van Muafangejo se werk ook ingesluit in die Bienal do Museo de Arte Moderne in Sao Paulo.

Muafangejo is in 1974 op uitnodiging vir 'n rukkie terug na Rorke's Drift as kunstenaar, maar hy is in dié jaar weer vir sielkundige behandeling in die hospitaal opgeneem. Sy eerste eenmantentoonstelling het in Februarie 1976 by die Suid-Afrikaanse Kunsvereniging in Johannesburg plaasgevind. In 1976 was hy

saam met 'n aantal Rorke's Drift-kunstenaars verteenwoordig in die tentoonstelling *Black South Africa: Contemporary graphics* in New York. Hy het in die daaropvolgende jaar deelgeneem aan 'n tentoonstelling van Suid-Afrikaanse grafiese kuns wat na Wes-Duitsland gereis het.

Muafangejo het Ovambo in 1977 verlaat om hom in Windhoek te vestig waar die Anglikaanse Kerk vir hom 'n huis verskaf het. Die Kunsvereniging in Windhoek het hom ook met onder meer kunsmateriaal gehelp. Hy het in 1980 deelgeneem aan 'n uitstalling in Finland en was in 1981 die medewenner (saam met Norman Catherine) van die toekenning vir grafiese kuns by die Republiekfeestentoonstelling in Durban. Hy is in 1983 uitgenooi om deel te neem aan 'n internasionale grafiese uitstalling in Wes-Duitsland en het in 1985 'n toekenning as voortreflike kunstenaar by die Stanswa Biennale in Windhoek ontvang. Vanjaar sou hy die Standard Bank se Gaskunstenaar-toekenning vir 1988 by die Grahamstadse Fees ontvang het.

John Muafangejo het die afgelope paar jaar tot sy skielike dood op 27 November 1987 op die voorgrond getree as een van Suid-Afrika se prominente Swart kunstenaars. Die kunskritikus Edward Lucie-Smith het hom beskryf as 'n grafiese kunstenaar van wêreldgehalte. Sy grafiese werk verbeeld hoofsaaklik die alledaagse lewe, sy eie lewenservaringe, religieuse verhale en vroeëre werke het ook tonele uit die geskiedenis en omgewing van Rorke's Drift ingesluit. Sy lino'sneë is gestileer met dekoratiewe, sterk komposisies. Soos byna al die werk van die Rorke's Drift-kunstenaars is sy hooftema die mens.

DAN RAKGOATHE (Daniel Sefudi)²³

Hy is van Noord-Sotho afkoms en is in 1940 in Randfontein, Transvaal gebore. Hy het reeds as klein kind graag geteken, sommer met houtskool op die sypaadjie. Sy tragiese ondervindinge van sy jeugjare sou sy kuns later sterk beïnvloed: sy moeder is in 1947 oorlede, sy enigste suster in 1956, sy ouer broer is in 1964 oorlede en daarna sy jonger broer in 1967. Hy is ook getref deur die skielike dood van sy vriend en medekunstenaar, Cyprian Shilakoe in September 1972.

Rakgoathe het sy hoërskoolopleiding met behulp van 'n beurs voltooi en het vanaf 1959 tot 1960 aan die Botshabelo Opleidingskollege studeer. Hy het vervolgens 'n kunskursus aan die Ndaleni Kunsskool by Richmond in Natal gevolg en is terug na Johannesburg om onderwys te gee. Hy het vir BA(BK) by die Universiteit van Suid- Afrika ingeskryf en 'n paar kursusse voltooi. Met die hulp van eerwaarde Henneck Seloane het hy die kunskursus by Rorke's Drift vanaf 1967 bygewoon. Van sy medestudente in hierdie jare was onder meer Cyprian Shilakoe, Albert Ndlovu, Caiphas Nxumalo en John Muafangejo. Sy werk is bekendgestel tydens die Art South Africa Today-uitstalling waaraan hy in 1967 deelgeneem het. Twee jaar later is sy werk ingesluit in die uitstalling Contemporary African Art by die Camden Art Centre in Londen, asook 'n uitstalling by die Universiteit van Kalifornië in Los Angeles. Hy het weer in 1971 en 1973 deelgeneem aan die Art South Africa Today-tentoonstelling. Sy eerste eenmantentoonstelling het in 1974 in Durban plaasgevind waarna

hy aan verskeie groeptentoonstellings in Suid-Afrika deelgeneem het.

Rakgoathe se werk is in 1976 ingesluit in die uitstalling *Black South Africa : Contemporary Graphics* in New York. Hy het in dieselfde jaar by die Universiteit van Fort Hare ingeskryf vir die BA(BK) graad wat hy in 1977 met onderskeiding voltooi het. Hy het by Fort Hare ook in Wysbegeerte, sy ander belangstelling, studeer. Van sy grafiese werk is in 1977 ingesluit in 'n tentoonstelling van Suid-Afrikaanse kuns wat na Duitsland gereis het. Hy het in 1978 vir BA(Hons) in Beeldende Kunste ingeskryf wat hy ook aan Fort Hare voltooi het.

Rakgoathe se kuns is gemoed met elemente van die dood, tragedie en die mistieke. Hy het tot 1975 uitsluitlik swart en wit lino-sneë gelewer maar vanaf 1976 het hy in kleur begin werk, aanvanklik lino-sneë maar mettertyd ook olieverfwerke in groot formaat. Laasgenoemde werke was meer vereenvoudig in vorm en ontwerp met sterk lyne en kleure. Die mens is 'n sentrale tema en kosmiese elemente en die menslike sterflikheid speel ook 'n belangrike rol in sy kuns en sy filosofie.

CYPRIAN SHILAKOE²⁴

Hy is op 3 Augustus 1946 by Buchbeesreich naby Barberton gebore. Hy het sy jeugjare hier by die Lutherse Sendingstasie in die sorg van sy ouma tot haar dood in 1962 deurgebring terwyl sy ouers in Soweto gewoon en in Johannesburg gewerk het. Hy het die sendingskool by Buchbeesreich bygewoon en vanaf 1962 tot

1968 in Soweto gewoon. Hy het in 1968 by Rorke's Drift ingeskryf waar hy veral in etskuns en akwatint gewerk het. Hy het die kursus in 1970 voltooi en sy eerste eenmantentoonstelling die daaropvolgende jaar in Johannesburg aangebied. Hy was 26 jaar oud toe hy in September 1972 in 'n motorongeluk naby Krugersdorp gesterf het. Dit is net na sy dood aangekondig dat hy die eerste prys vir grafiese kuns verower het in 'n kompetisie, African Arts wat deur die Universiteit van Kalifornië in Los Angeles aangebied is.

Shilakoe se werk is in verskeie groeptentoonstellings in Suid-Afrika ingesluit asook reistentoonstellings van Suid-Afrikaanse kunswerke na Swede, Denemarke, Duitsland en Italië. Hy was verteenwoordig in die 1976 uitstalling Black South Africa: Contemporary Graphics in New York en in die Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum se 1979 tentoonstelling South African Printmakers.

Shilakoe het veral in die ets- en linosneekuns gewerk maar het kort voor sy dood ook enkele klein beeldhouwerke gemaak. Sy grafiese werke was dikwels simbolies, soms satiries of het die tragiese uitgebeeld. Sy onderwerpe was dikwels gemoeid met die dood.

VUMINKOSI ZULU²⁵

Hy is 24 November 1943 op 'n plasië naby Kranskop in Natal gebore. Hy het vanaf 1956 vir ses jaar daar skoolgegaan en in hierdie tyd kerfwerk in hout en been gedoen en ook eksperimenteer met modeleerwerk in klei. Hy het in 1970 ingeskryf by Rorke's Drift waar hy veral grafiese werk en beeldhouwerk gedoen het. Hy is na twee jaar genooi om vir 'n tydperk aan te bly as kunstenaar en weefkunsontwerper.

Hy het aan verskeie groeptentoonstellings deelgeneem en in 1973 'n toekenning vir grafiese kuns by die Art South Africa Today-uitstalling ontvang. Sy werk was ingesluit in die 1976 uitstalling, Black South Africa: Contemporary Graphics in New York en in 'n uitstalling van Suid-Afrikaanse grafiek wat in 1977 na Wes-Duitsland gereis het. Hy is ook in 1979 verteenwoordig in 'n reisende tentoonstelling, Art from Soweto wat na Wes-Duitsland gestuur is.

Zulu is 'n begaafde beeldhouer en sy grafiese werke, veral etse, verbeeld die lewensiklus van die mens, eensaamheid of herinneringe van sy eie ondervindinge.

Die feit dat grafiese werke van hierdie gemelde kunstenaars in meeste openbare kunsversamelings in Suid-Afrika en in versamelings in die buiteland opgeneem is, is bewys van die gehalte van die lino-sneë en etse wat hoofsaaklik aan die einde van die ses-tigerjare en begin van die sewentigerjare by Rorke's Drift gelewer is.

Voormalige kunsstudente van Rorke's Drift soos Lionel Davis, Bongive Dhlomo, Dumisani Mabaso, Avashoni Manganye en Sekhaya Nkosi onderskei hulle vandag as leidende kragte in gemeenskapsentra soos die Community Arts Project in die Kaap, die Alexandra Art Centre, Bill Ainslie se Johannesburg Art Foundation, die Departement Onderwys en Opleiding se Mofolo-projek en die FUNDA-projek in Soweto.

VERWYSINGS

1. Die Rorke's Drift-sentrum se Beheerraad sou uit die volgende lede bestaan:
Ex-officio stemgeregtigde lede:
Deken van die wyk
Prinsipaal van die sentrum
Verkose stemgeregtigde lede:
Twee lede verkies deur die Evangeliese Lutherse Kerkraad
Een lid verkies deur die Diakonaat Kommissie
Een lid verkies deur die Lutherse Mediese Stigting
Een lid verkies deur die sentrum se dosente
Een lid verkies deur die Natalse Christelike Raad
Drie lede verkies deur die SA Instituut vir Rasseverhoudinge (Natal-streek)
Die Raad beskik oor die mag om 'n voorsitter, vise-voorsitter en sekretaris te kies.
2. Brief gedateer 29 September 1970 in Sweeds van biskop Helge Fosseus van die Sweedse Sendingkerk aan pastoor Bengt Invarsson in Uppsala rakende personeel vir die sentrum.
3. Brief gedateer 12 Oktober 1970 van pastoor Invarsson aan biskop Helge Fosseus in Mapumulo.
4. Brief gedateer 3 Februarie 1973 van die sekretaris T Homdrom aan die ELC Division of World Missions, Minneapolis, Minnesota.
5. Kyk onder leerplan.
6. Skrywer en voormalige direkteur van die Chem Chemi Club in Nairobi
Beier, U., Contemporary art in Africa, p 73.

7. Manaka, M., Echoes of African art: a century of art in South Africa, voorwoord deur Es'kia Mphahlele.
8. Ibid, p 15
Township art het aanvanklik in die vyftigerjare as tydelike benaming verwys na werke van Swart kunstenaars met gemeenskaplike kenmerke soos die uitbeelding van alledaagse tonele uit die Swart woonbuurte.
9. Koloane, D., "Across the colour line", ART the independent review, 1:6, Desember 1987.
10. Berglund, A., Zulu thought-patterns and symbolism, p 28
11. Crump, A. and O. Levinsohn, John Muafangejo : Second Guest Artist Award 1988, katalogus by die Standard Bank Kunsfees 1988, p 1
12. Berman, E., Art and artists of South Africa, p 190
13. Fagg, W., & M. Plass, African sculpture : an anthology, p 30
14. Holy, L., The art of Africa : masks and figures from Eastern and Southern Africa, p 60
15. Grossert, J.W., Zulu crafts, p 45; Die eerste kunswerk in hout wat bekend is, gaan terug na 'n versierde Egiptiese boot van 4000vC. Carstenson, C.C., The craft and creation of wood sculpture, p 22
16. Grossert, J.W., op. cit., p 45
17. Holy, L., op.cit., p 60
18. Clark, K., Civilization, p 29
19. Berman, E., op. cit, p 197; Scholz, U., (red.) Phafa-Nyika: contemporary Black art in South Africa with special reference to the Transvaal, p 110

20. Berman, E., op.cit., p 280; Williams, S., Black South Africa: contemporary graphics (katalogus van die Brooklyn Museum), p 6
21. Berman, E., op.cit., p 191; Williams, S., op.cit., p 6; Mbatha is 'n algemene Zoeloe-van, Azaria en Eric Mbatha is nie direkte familie nie.
22. Berman, E., op.cit., p 7; Crump, A., en O. Levinsohn, op.cit. p 1 (Muafangejo se geboortedatum wat deur Berman en Levinsohn aangegee word, verskil, maar vanweë mev Levinsohn se jarelange vriendskap met die kunstenaar word haar inligting gebruik); Williams, S., op.cit., p 7
23. Berman, E., op.cit., p 201; De Jager, E.J., "Man and Cosmos: the visual cosmology of Dan Rakgoathe", Fort Hare Papers 7(2):96; Williams, S., op.cit., p 7
24. Berman, E., op.cit., p 202; Williams, S., op.cit., p 7 Rakgoathe, D., "Cyprian Shilakoe: In Memoriam", African Arts 7(1):68-69, Fall 1973.
25. Berman, E., op.cit., p 300; Williams, S., op.cit., p 7

SLOT

Die Rorke's Drift-sentrum het reeds 'n merk gelaat in die Suid-Afrikaanse kunsgeskiedenis en word in die klein aantal gesaghebbende publikasies oor Suid-Afrikaanse kuns vermeld.

Die sentrum kom voor as 'n antwoord op 'n behoefte na kontak met die aarde, met Afrika en 'n behoefte na 'n egtheid wat kan dring deur die gekunsteldheid waaraan ons gedurig blootgestel is. Binne 'n tegnologies-georiënteerde Westerse gemeenskap is die onderneming by Rorke's Drift tog besig om vooruitgang te beleef. Hulle bly dus relevant in 'n veranderende gemeenskap. Dit kan toegeskryf word aan die spontane en geslaagde wisselwerking tussen Europese (en Suid-Afrikaanse) leermeesters en die inherente artistieke potensiaal van die Zoeloe-kunshandwerkers. Die Swartmense se etniesiteit word nie op hulle afgedwing nie maar hulle word met empatie opgelei en van die Zoeloevroue lei op hulle beurt weer op.

Natuurlike materiale word by Rorke's Drift met respek hanteer en die kunstenaar-vakman se visuele idees word met sorg geformuleer. Hulle sukses is hoofsaaklik te wyte daaraan dat die handwerk soos die geweefde matte en tapisserieë asook die pottebakkerie, benewens om funksioneel te wees, aan estetiese vereistes beantwoord - met ander woorde dít wat 'n kunswerk maak.

Die Rorke's Drift-handwerksentrum voed inderdaad 'n unieke erfenis van Afrika. Hierdie erfenis word met hedendaagse kunstegnieke uitgebrei terwyl die inherente vitaliteit van die Afrika-tradisie tot 'n mate behoue gebly het. Dit het aanvanklik as 'n relatief klein gemeenskapsprojek begin en die handwerkaktiwiteite het ten spyte van sekere probleme na 26 jaar gegroei tot 'n onderneming van groot belang.

Een van die doelstellinge van die sentrum was onder meer om werk te verskaf aan die plaaslike KwaZulu-bevolking. Die werksinkels waar daar geweef, gespin, potte gemaak en materiale gedruk word, het geweldig baie bygedra tot die materiële verryking van die gemeenskap. Dit is gemerk in die verhoogde lewensgehalte, byvoorbeeld beter voeding en groter kerkbydraes. Afdanking van werkers was nooit die oplossing vir finansiële probleme by die sentrum nie. Benewens die netto salaris van werkers by die sentrum is die byvoordele uitgebrei om betaalde siekte- en kraamverlof asook 'n verbeterde pensioenfonds in te sluit.

Die Rorke's Drift-sentrum het egter nie 'n pasklaar resep vir sukses nie. Alhoewel hulle bekend is vanweë die hoe artistieke gehalte van die werk, blyk dit moeiliker te wees, soos die sentrum gegroei het, om die gehalte van vroeër jare te handhaaf. 'n Meer kommersiële benadering was byna onvermydelik. Jules van de Vijver, 'n voormalige hoof van die sentrum het in 'n memorandum van 6 Desember 1976 onder meer gewaarsku dat hierdie 'n gemeenskapsontwikkelingsprojek van die Evangeliese Lutherse

Kerk is en dus nie 'n onafhanklike kommersiële onderneming behoort te word nie.¹

Van de Vijver het ook voorgestel dat die seminare wat vir die kunsskool in die vooruitsig gestel was ook uitgebrei kon word na die landbou, argitektuur en administrasie. Byprodukte van minder bedrewe werkers kon bemark word eerder as om die standaard van byvoorbeeld die weefwerk te verlaag. Na regte behoort die werkers almal goeie vakmanne te wees. (’n Keuringsproses vind inderdaad plaas in die bevordering vanaf spinner na weefster na ontwerper in die weefwerkswinkel)

Daar bestaan enkele leemtes waaraan gewerk kan word. Alhoewel dit wel soms die geval is, kan klein groepies weefsters meer onder die knapste ontwerpster-weefsters se toesig werk en die ontwerpe kan onder hulle leiding ontwikkel. Hierdie senior ontwerpsters sal minder weef, maar kan ’n hoër salaris ontvang.

Die atmosfeer van lewendige kreatiwiteit kan bevorder word. Alhoewel daar ’n gesellige stemming in die werksinkels heers, kan die vroue wat byvoorbeeld weefkuns net as ’n werk beskou, in werktuiglike handeling verval. Dit is ’n universele probleem en ’n gevaar vir enige skeppingswerk - outomatisme word dadelik weerspieël. Die kunshandwerkers van die sentrum behoort dus spesiaal geïnspireer en aangespoor te word. Besoeke van gas-kunstenaars kan dalk stimulerend bied. Ontwerpseminare vir Rorke’s Drift-werksters en vir distrikswerksinkels mag jong talentvolles uitwys. Die handwerkateljees of werksinkels is goed

gevestig, maar dit kom voor asof die sentrum net kan baat by verdere stimulering van skeppende en ekspressiewe vermoëns.

Dit kom voor asof die jare vanaf 1968 tot die vroeë sewentigerjare die vrugbaarste was wat die grafiese kunstenaars van die Kunsskool betref. Die stigter van die sentrum, Peder Gowenius, was 'n kunsonderwyser en hy is in 1966 opgevolg deur Ola Granath, ook 'n kunsonderwyser, wat die tweejaar kursus in 1968 ingestel het. Hy was tot 1969 in beheer van die sentrum. Azaria Mbatha het na sy studietydperk in Swede in 1967 as dosent in grafiese kuns na Rorke's Drift teruggekeer tot 1969. 'n Voormalige kunsdosent van hom aan die Konst Fack Skool in Swede, Majken Aven, het Rorke's Drift vir drie maande in 1970 besoek en vermoedelik welkome stimulering verskaf. Die personeelomset in die jare daarna was groot en met die uitsondering van Jules van de Vijver en Keith van Winkel was hulle nie kunsonderwysers nie. Hierdie persone was gewoonlik ook in beheer van die hele sentrum en saam met die handwerkaktiwiteite sou dit onvermydelik 'n groot werkklas en verdeelde aandag meebring.

Die sluiting van die Kunsskool in 1982 is veroorsaak deur 'n finansiële tekort en die skool was ook geknel deur die voortdurende wisseling van buitelandse personeel en tekort aan kunsonderwysers. Die studente was dikwels almal aangewese op een persoon. Al sou daar aandag gegee wees aan die bemarking van byvoorbeeld grafiese albums en kunsuitstallings van studentewerk, sou dit nie die kunsskool kon onderhou nie. Die Evangeliese Lutherse Kerk sou met 'n grootskaalse borgwingsveldtog moontlik langtermyn finansiële steun uit die privaat-

sektor kon vind, maar dit sou professionele insette van buite die kerk verg.

Finansiële onafhanklikheid bring uiteraard 'n verbeterde vergoedingspakket en dus sekuriteit vir personeel mee. Die netto inkomste van die sentrum vir 1987 was R64 000. Personeel kon plaaslik gewerf word terwyl gaskunstenaars of handwerkdeskundiges, selfs uit die buiteland, meesterklasse of werksessies by die sentrum kon aanbied. Oudstudente sou ook uitgenooi kon word. 'n Eksterne eksaminator sou dalk kon bydra om die standaard hoog te hou.

Wat die administrasie van die sentrum betref, mag dit baat om in kwaliteitadministrasie te belê eerder as meer personeel. 'n Administratiewe bestuurder of 'n bemarkingsbestuurder wat bekwaam is, kan verdere opleiding ontvang. Beter skakelwerk en reklame blyk nodig te wees. Die uitstillingslokaal behoort gereeld oor naweke toeganklik te wees en 'n kundige persoon wat toeligtig aan besoekers kan verskaf oor die agtergrond van Rorke's Drift en wat die sentrum ken, kan veel beteken vir die sentrum se beeld na buite. Goeie verhoudinge met besoekers kan trouens by almal verbonde aan die sentrum, tuisgebring te word. Die privaatheid van die werksinkels behoort beskerm te word, maar daar kan byvoorbeeld 'n foto-uitstalling oor die werksaamhede of demonstrasies by die uitstillingslokaal aangebied word.

Die instroming van Swartmense na die stede het vir baie van hulle aansienlike ekonomiese voordele gebring. Verstedeliking kan egter ook 'n prys in die vorm van 'n soort armoedekultuur en

sosiale morbiditeit eis. Deur die stigting van die Rorke's Drift-sentrum is talle Zoeloemense die lot gespaar. Die sentrum se sukses is in 'n groot mate te danke aan die werk van die Zoeloe-vroue. Die sentrum dra by tot die menswaardigheid van die werkers, dit het die lewensgehalte verhoog en die Swartmense bewus gemaak van 'n kultuurerfenis waaruit hulle inspirasie kan put. Dit is 'n gemeenskapsprojek waarop die Zoeloes trots is - 'n trots waarin die hele Suid-Afrika kan deel aangesien die sentrum in Suid- Afrikaanse gebied geleë is en Suid-Afrika ook insette lewer, ook wat afsetgebied betref.

Die wêreld waarin ons leef word in 'n groot mate gekenmerk deur pragmatisme en materialisme wat die mens van homself, sy medemens, sy werk en sy omgewing kan vervreem. In sulke tye word die skeppende kunste nog belangriker. Die estetiese bevrediging wat dit die mens bied, vorm 'n belangrike teenwig vir 'n utilitaristiese wêreld en help om betekenis te gee aan die menslike bestaan.

Vanweë die mens se inherente kreatiwiteit het elke gemeenskap 'n magdom van kulturele manifestasies op baie gebiede, insluitende dié van die skeppende kunste. Alhoewel die beoefening van die skeppende kunste 'n saak vir die individu is, vorm die vrugte van sy arbeid deel van die gemeenskap se erfenis. Die Kuns en Handwerksentrum by Rorke's Drift wat streef om 'n unieke erfenis te voed, is 'n lofwaardige projek en het betekenis vir alle bevolkingsgroepe.

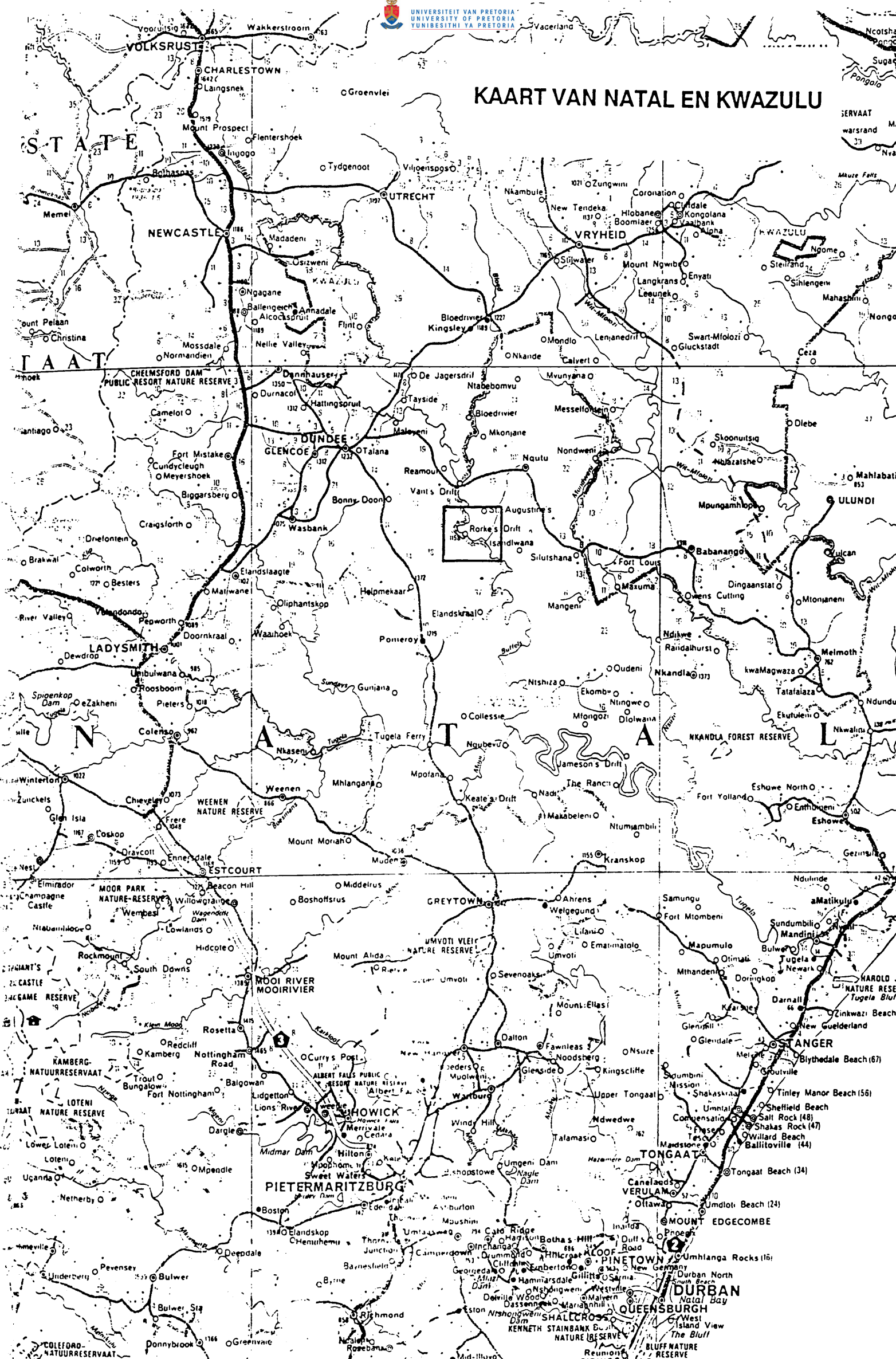
Omdat die beoefening van die kunste ook 'n universele menslike aktiwiteit is, oorbrug dit groepsverskille. In hierdie beoefening is daar waardevolle geleenthede vir kontak tussen groepe en dit maak dit 'n uiters belangrike verenigende krag in veral die Suid-Afrikaanse samelewing. 'n Mens kan nie anders as om saam te stem met Es'kia Mphahlele nie wat sê: "If the white man shuts his eyes to the good that is in my culture, he is the poorer for it."²

SLOT

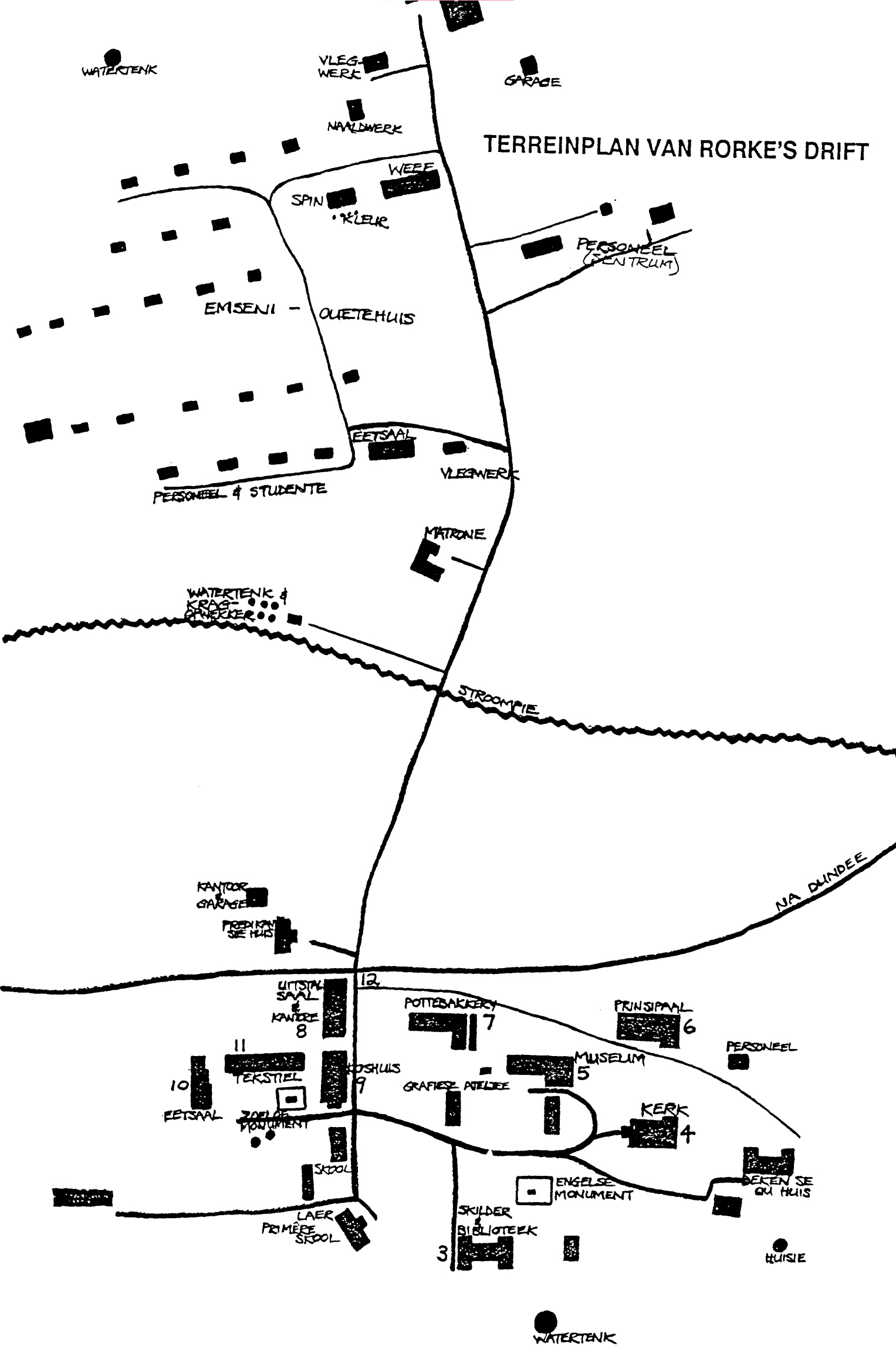
VERWYSINGS

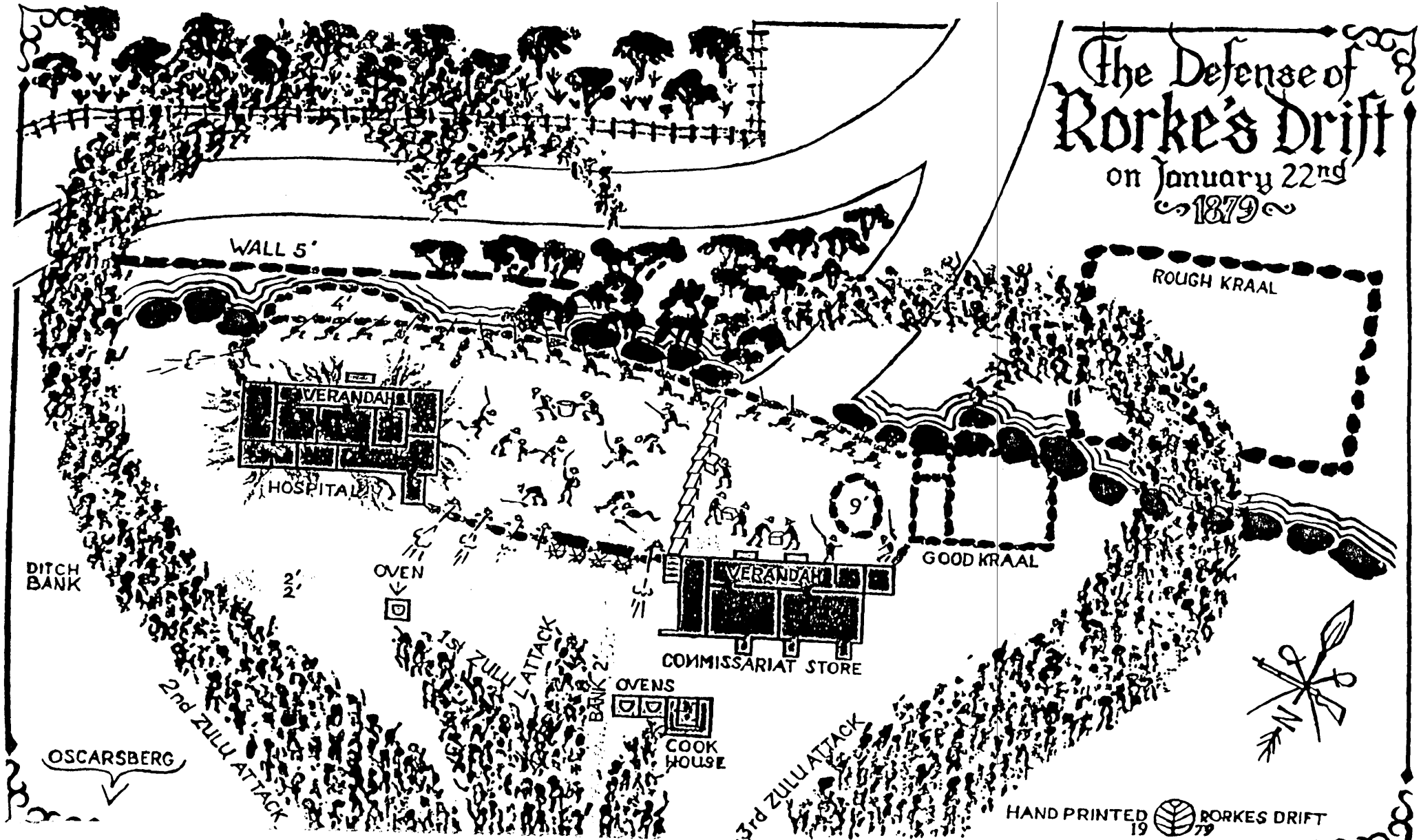
1. Afskrif van memorandum deur Jules van de Vijver gedateer 6 Desember 1976.
2. Manaka, M., Echoes of African art: a century of art in South Africa, p 66.

KAART VAN NATAL EN KWAZULU



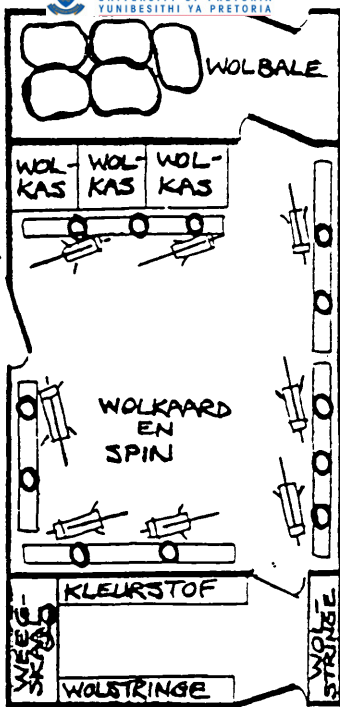
TERREINPLAN VAN RORKE'S DRIFT



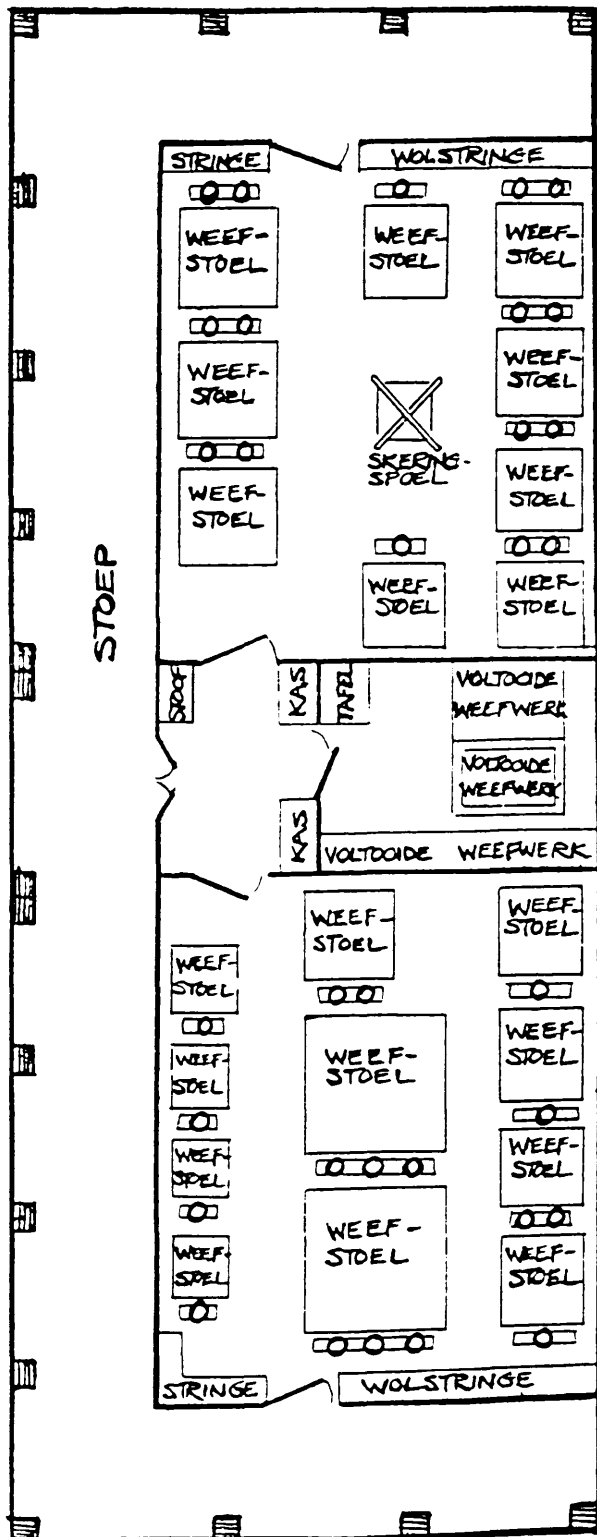


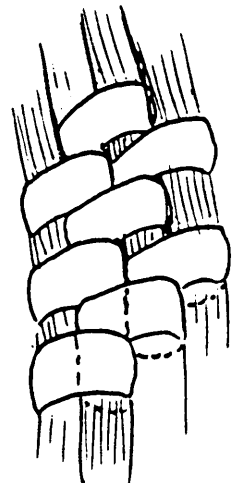
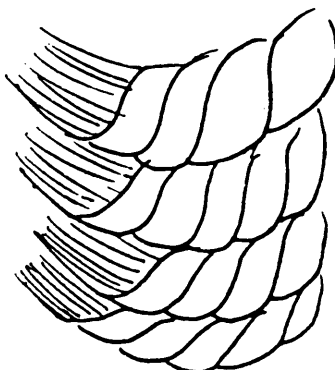
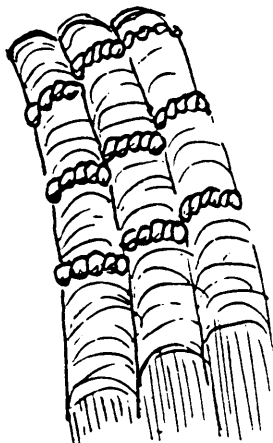
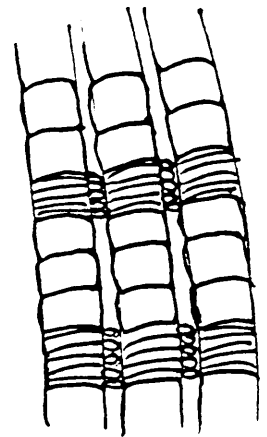
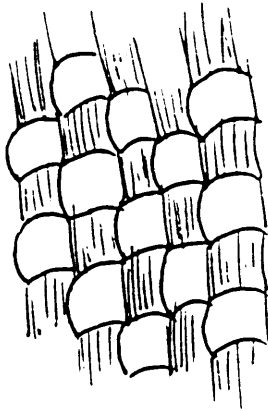
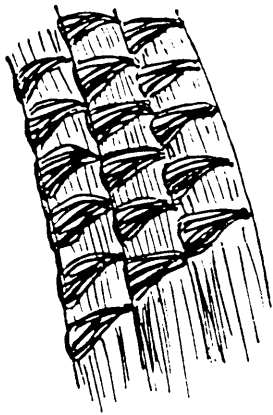
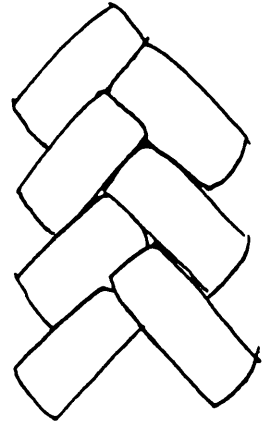
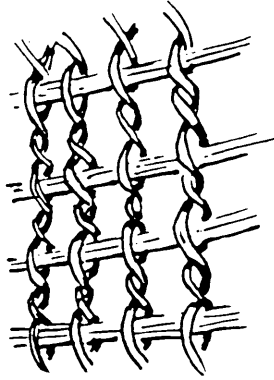
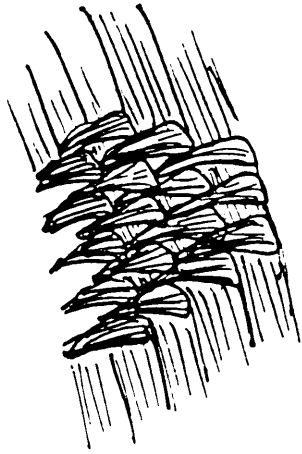


YSTERPOTTE VIR KLEURSEL

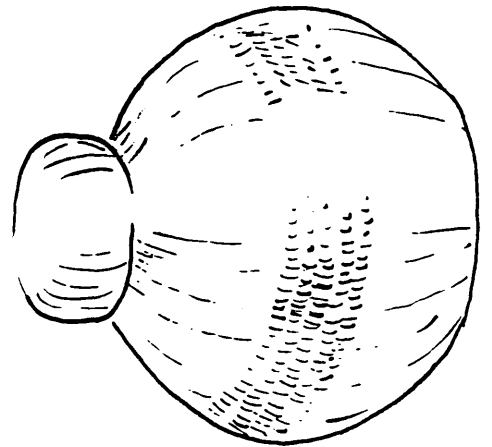
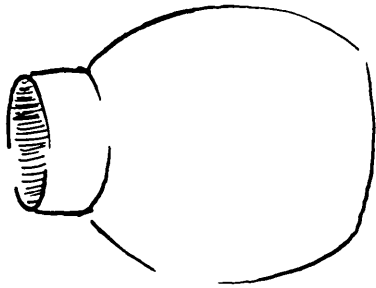
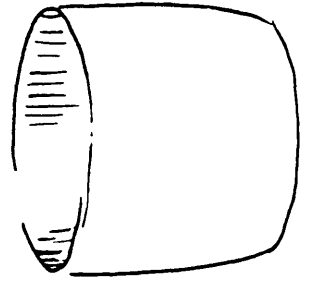
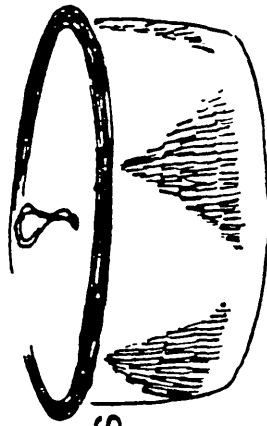
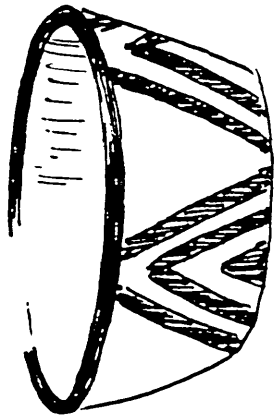


WEEFWERKWINKEL

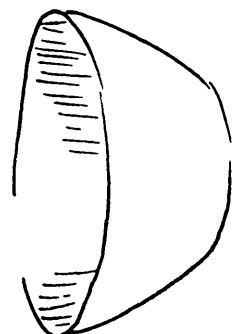
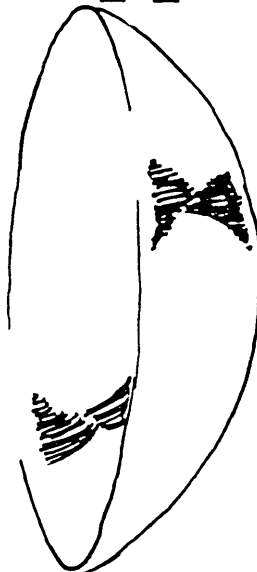
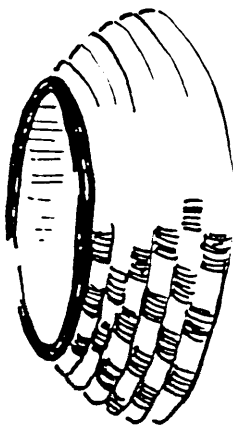




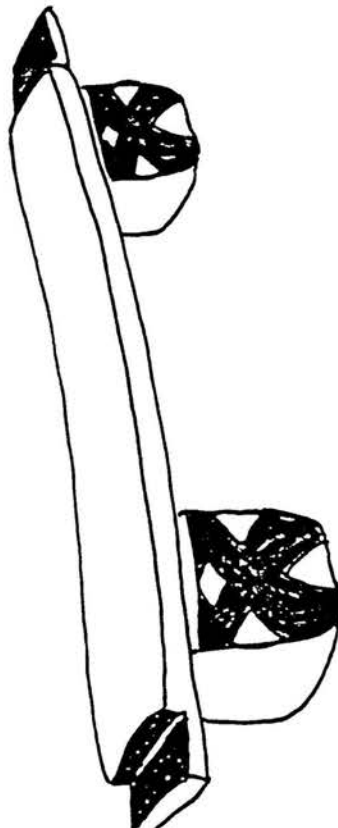
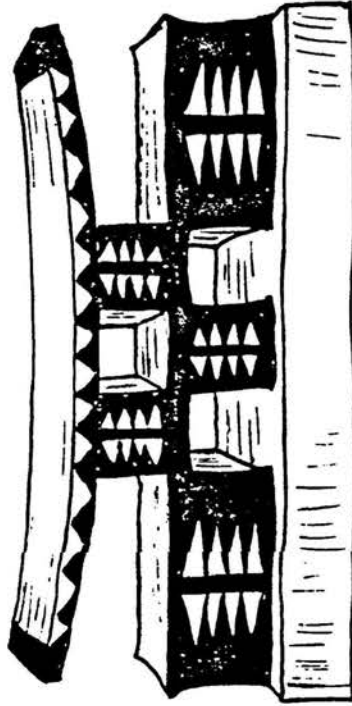
**ENKELE VLEGTEGNIKE WAT BY RORKE'S DRIFT
GEBRUIK WORD**



ENKELE GEVLEEGDE VORMS WAT BY RORKE'S
DRIFT TE SIEN IS



ZOELOE-KOPRUSBANKIES



TOERUSTING EN VOORSIENERS VIR WEEFWERK

Daar word van 45 Sweedse horisontale weefgetoue en 50 spinwiele gebruik gemaak.

Weefgetoue, spinwiele en alle weeftoerusting word bestel van Vävskeds Verkstad in Mora, Swede. Skroewe vir weefgetoue is by Raneë Colly in Durban verkrygbaar. Spinwiele is verkrygbaar van Friedrich Traub KG in Duitsland en die Tabora-spinwiele van Fred Cohen, Goldman & Kie in Durban.

'n Skering van ongebleikte Ierse linne word vir die weefwerk gebruik. Dit is afkomstig van die volgende firmas: Holma-Helsingland Ab, Forsa, Swede; Barbour Threads in Johannesburg, Bailes in Durban.

Die weefsters van Rorke's Drift gebruik hoofsaaklik karakoelwol, vir die veerkragtigheid en duursaamheid daarvan en omdat die matte hulle nop goed behou. Onbewerkte, gewasde wol word op die wolmark in Durban by OTH Beiers Beperk gekoop. Die verdere verwerking van die wol vind by die sentrum plaas. Monsters van karakoelwol in wit, silwerkleurig, staalkleur, grys en vaalbruin is van Lekan Fibres (Pty) Ltd in Port Elizabeth ontvang.

Daar word van 'n klein hoeveelheid merinowol en sybokhaar gebruik gemaak. Die ongekleurde sybokhaar wat blink en syagtig is, word vir die wit gedeeltes in weefontwerpe gebruik.

Merinowol word by boere in KwaZulu gekoop en die sybokhaar word van Intern Mohair Topmakers in Grahamstad bestel.

Nadat die karakoelwol gekam en gespin is, word dit gekleur en vir motdigtheid behandel. Kleurvaste suur chemikalieë word gebruik vir die kleur van die wol aangesien natuurlike kleurstowwe maklik verbleik. Isolan-kleurstowwe word van Beyer Chemdyes in Durban bestel. Asynsuur en natriumsulfaat word van Protea Holdings Natal in Durban verkry. Plastiekmaatbekers, ens. word ook van laasgenoemde firma verkry, sowel as van Hickman en Kleber in Durban. Vir houers waarin die wol en kleurstof gekook word, word groot kampong kookpotte gebruik wat in Eshowe verkrygbaar is. Levapon-wasmiddel en Eulan-matpreparaat word gebruik. Die wolmerketikette, wat saam met die Rorke's Drift-embleem op die matte en tapisserieë aangebring word, word van die Suid-Afrikaanse Wolraad in Pretoria verkry.

MATERIALE EN VOORSIENERS VIR GEDRUKTE TEKSTIEL

Gebleikte gemerseriseerde katoen van 200 meter lank en 140 of 150 cm wyd wat voorberei is vir drukwerk, word bestel van Consolidated Fine Spinners and Weavers Ltd in Durban.

Lyoprint, wat gebruik word as oplosmiddel vir Indigosal kleurstof vir drukwerk op materiaal, word van Ciba-Geigy verkry.

Kleurstof en ook afvalmateriaal om skerms mee skoon te maak, word verkry van Bishop Merchandising, Screen Process Supplies in Durban.

As lakstof op die skerms word etielsellulose, gemeng met n-Butiel-asetaat en 'n bietjie spiritusoplosbare anilienblou gebruik.

MATERIALE EN VOORSIENERS VIR POTTEBAKKERY

Na talle eksperimente met plaaslike klei wat veral deur die Tyb-jergs gedoen is, is daar 'n geskikte wit klei op 'n plaas naby New Hannover, meer as 100 km suid van Rorke's Drift gevind. Die eienaar van die klei put was mnr L. Mills van Craimond, Albert Falls oor New Hannover. Die klei is deur die Dundee Brick and Tile Company voorsien. Klei word ook van G & W Industrial Suppliers verkry. Die voetaangedrewe draaiskywe word gemaak deur T. Lisher van Grahamstown Carpentry and Joinery.

Die volgende materiale en glasure word van G & W Industrial Suppliers in Pretoria verkry.

Veldspaat, witkalk, kaolien, speksteen, sinoksied, bruinsteen, mangaanoksied, rooi ysteroksied, dolomiet, bariumkarbonaat, geeloker, amber, kobaltoksied, titaniumoksied, koperoksied, chromoksied, nikkeloksied, silika en ghrok.

Kegels vir die steenoond en ook kaolien word van "The Potters Place" in Durban of van W.K. Croxton in Pinetown verkry. Rakke vir die oond word van Carborandum-Universal Ltd, Howard Place in Kaapstad bestel. Japane kwaste vir die ontwerpe op die potte is van Fremard, Burgstraat in Kaapstad afkomstig en as-beshandskoene van Protector, Galestraat in Durban. Paraffien word van Caltex Oil in Vryheid gehaal en die gips van E.S. Mowat en Seuns in Durban.

Alle toerusting vir die steenoond kan van Kyle in Durban verkry word en die volgende materiale word gebruik:

Hilufax-sement kom in 'n poeivorm voor, dit is baie duur en word tussen die stene vir insulasie op die vloer en aan die binnekant gebruik. Dié sement word in 'n drom gekoop en word baie vinnig droog wanneer dit oopgemaak is. Vier dromme word gewoonlik vir die hele oond gebruik. Refcraft word in sakkies gekoop, dit word met water gemeng en gebruik om gate in die oond toe te stop.

BIBLIOGRAFIE

BOEKE

- Alexander, F.L., South African graphic art and its techniques. Cape Town: Human & Rousseau, 1974.
- Andersson, A., The Art of Scandinavia. London: Paul Hamlyn, 1970.
- Badrogi, T., Art in Africa. London: MacGraw-Hill, 1968.
- Battiss, W.W.e.a., The Art of Africa. Pietermaritzburg: Shuter & Shooter, 1958.
- Beier, U., Contemporary art in Africa. London: Pall Mall, 1968.
- Berglund, A., Zulu thought-patterns and symbolism. Cape Town: David Philip, 1976.
- Berman, E., Art and artists of South Africa. Cape Town: Balkema, 1983.
- Binns, C.T., The warrior people: Zulu origins, customs and witchcraft. London : Robert Hale, 1975.
- Brookes, E., A history of Natal. University of Natal Press, 1965.
- Brown, R.A., The road to Ulundi: the water-colour drawings of John North Crealock (The Zulu war of 1879). Pietermaritzburg: University of Natal Press, 1969.
- Bryant, A.T., A history of the Zulu and neighbouring tribes. Cape Town: Struik, 1964.
- Bryant, A.T., The Zulu people: as they were before the White man came. Pietermaritzburg: Shuter & Shooter, 1967.

- Bulpin, T.V., Natal and the Zulu country. Cape Town: Books of Africa, 1966.
- Carstenson, C.C. & W.S. Brown, The craft and creation of wood sculpture. London: Dent, 1973.
- Chadwick, G.A., The Anglo-Zulu war of 1879: the battles of Isandlwana and Rorke's Drift. Durban: All Print Services, s.j.
- Charleston, R.J.(red.), World Ceramics. London: Paul Hamlyn, 1979.
- Clark, G. & L. Wagner, Potters of South Africa. Cape Town: Struik, 1974.
- Clark, K., Civilization. London: BBC, 1971.
- Clarke, L.J., The Craftsman in textiles. London: Bell, 1968.
- Clarke, S.(red.) Invasion of Zululand 1879. Johannesburg: Brenthurst Press, 1979.
- Colton, J., Twentieth Century. (Nederland): Time Life, 1969.
- Constantine, M. & J.L. Larsen, Beyond craft: the art fabric. New York: Nostrand Reinhold, 1972.
- Danziger, C., The pioneers: BC - 1775. Johannesburg: Purnell, 1979.
- De Jager, E.J., Contemporary African art in South Africa. Cape Town: Struik, 1973.
- Dent, G.R. & C.L.S. Nyembezi, Compact Zulu dictionary, Pietermaritzburg: Shuter & Shooter, 1980.
- De Rachewiltz, B., Introduction to African art. (vertaal P. Whigham) London: John Murray, 1966.
- Duerden, D., African art. London: Paul Hamlyn, 1968.
- Du Plessis, J., A history of Christian Mission in South Africa.

- London: Longmans & Green, 1911.
- Elliot, A., Sons of Zulu. Johannesburg: Collins, 1978.
- Fagan, B.M., Southern Africa during the Iron Age. London: Thames & Hudson, 1965.
- Fagg, W. & M. Plass, African sculpture: an anthology. London: Studio Vista, 1964.
- Fagg, W., Tribes and forms in African art. London: Methuen, 1965.
- Florin, H., Lutherans in South Africa. Durban: Robinson, 1967.
- Forman, W. & R. Wissa-Wassef, Tapestries from Egypt: woven by the children of Harrania. London: Paul Hamlyn, 1968.
- Fransen, H., Drie eeue kuns in Suid-Afrika. Pietermaritzburg: Anreith, 1981.
- Frere-Cook, G.(red.) The decorative arts of the Christian-Church. London: Cassell, 1972.
- Gerdener, G.B.A., Recent developments in the South African Mission field. Pretoria: NG Kerk, 1958.
- Glover, M., Rorke's Drift: a Victorian epic. Cape Town: Purnell, 1975.
- Gombrich, E.H., The sense of order: a study in the psychology of decorative art. Oxford: Phaidon, 1980.
- Gon, P., The road to Isandlwana - the years of an Imperial Battalion. Johannesburg: Donker, 1979.
- Goodfellow, C.F., Great Britain and South African Confederation 1870-1881. Cape Town: Oxford, 1966.
- Gosling, N., The adventurous world of Paris 1900-1914. New York: William Morrow, 1978.

- Grossert, J.W., Art and crafts for Africans. Pietermaritzburg: Shuter & Shooter, 1953.
- Grossert, J.W., Art education and Zulu Crafts. Pietermaritzburg: Shuter & Shooter, 1968.
- Grossert, J.W., Zulu crafts. Pietermaritzburg: Shuter & Shooter, 1985.
- Hammond-Tooke, W.D., The Bantu-speaking peoples of Southern Africa. London: Routledge & Paul, 1974.
- Harlan, C., Vision and invention. New Jersey: Prentice-Hall, 1970.
- Harmsen, F., Looking at South African art. Pretoria: Van Schaik, 1985.
- Hattersley, A.F., The Natal Settlers 1849-1851. Pietermaritzburg: Shuter & Shooter, 1949.
- Holden, W.C., History of the Colony of Natal. Cape Town: Struik, 1963.
- Holy, L., The art of Africa: masks and figures from Eastern and Southern Africa. London: Paul Hamlyn, 1967.
- Huyghe, R.(red.) Larousse Encyclopedia of Byzantine and Medieval art. London : Paul Hamlyn, 1961.
- Huyghe, R. (red.) Larousse Encyclopedia of Prehistoric and Ancient art. London: Paul Hamlyn, 1961.
- Kirkwood, F.M., The development of fibre art with particular reference to South Africa and certain indigenous African functional art. University of Natal : MA History of Art, 1983.
- Krige, E.J., The social system of the Zulus. London: Longmans & Green, 1936.

- Kruger, D.W., The making of a nation: a history of the Union of South Africa 1910 - 1961. Johannesburg: MacMillan, 1969.
- Leuzinger, E., The art of the Negro peoples. London: Methuen, 1960.
- Levinsohn, E., Basketry: a renaissance in Southern Africa. Ohio: Protea, 1979.
- Lewis, R. & Y.Fay, The British in Africa. London: Weidenfeld & Nicolson, 1971.
- Manaka, M., Echoes of African art: a century of art in South Africa. Braamfontein: Skotaville, 1987.
- Matthews, T.H., Tribal painting in South Africa. with particular reference to Xhosa painting. University of South Africa: DLitt & Phil History of Art 1971.
- Morris, D., The washing of the spears. New York: Simon & Schuster, 1965.
- Morrison, J.H., The missionary heroes of Africa. New York: Negro University Press, 1969.
- Mount, M.W., African art: the years since 1920. Newton Abbott: David & Charles, 1973.
- Muller, C.F.J.(red.) Five hundred years: a history of South Africa. Pretoria: Academica, 1969.
- Murphy, E.J. The Bantu civilization of Southern Africa. New York: Thomas Crowell, 1974.
- Nettleton, A.C.E., The traditional figurative woodcarving of the Shona and Venda. University of the Witwatersrand: PhD History of Art, 1984.
- Nilant, F.G.E., Contemporary pottery in South Africa. Cape Town: Balkema, 1963.

- Oberholzer, J.J., Die historiese monumente van Suid-Afrika.
Kaapstad: Struik, 1972.
- Omer-Cooper, J.D., The Zulu aftermath - a 19th century
revolution in Bantu Africa. London: Longmans & Green, 1966.
- Polakoff, C., African textiles and dyeing techniques. London:
Routledge & Paul, 1982.
- Pollock, N.C. & A. Swanzie, An historical geography of South
Africa. London: Longmans & Green, 1963.
- Popper, K.R., Objective knowledge: an evolutionary
approach. Oxford, 1972. .
- Preston, A. The South African journal of Sir Garnet Wolseley:
1879-1880. Cape Town: Balkema, 1973.
- Raubenheimer, M., en die mens weef.... Pretoria: SA Wolraad,
1979.
- Read, H., Concise history of modern painting. London: Thames
& Hudson, 1969.
- Read, H., The meaning of art. Middlesex: Penguin, 1967.
- Rhodes, M., Small woven tapestries. London: Batsford, 1973.
- Rosenthal, E., Pottery and ceramics. Harmondsworth: Penguin,
1949.
- Rosbach, E., Baskets as textile art. London: Studio Vista, 1973.
- Russell, G., The Colony of Natal. Pietermaritzburg: Shuter &
Shooter, s.j.
- Savage, G., Pottery through the ages. London: Cassell, 1963.
- Schofield, J.F., Primitive pottery: an introduction to South African
ceramics, prehistoric and protohistoric. Cape
Town: Juta, 1948.

- Scholz, U. (red.) Phafa-Nyika: contemporary Black art in South Africa with special reference to the Transvaal. Archives, dept History of Art, University of Pretoria, 1980
- Smail, J.L., From the land of the Zulu kings. Durban: Pope, 1979.
- Sundkler, B., The world of Mission. Grand Rapids: Eerdmans, 1965.
- Trowell, M., African design. London: Faber & Faber, 1960.
- Tyrrell, B. & P. Jurgens, African heritage. Johannesburg: Macillan, 1983.
- Tyrrell, B., Suspicion is my name. Cape Town: Gothic Printing, 1971.
- Van der Walt, M.C., Weefkuns in Suider-Afrika met besondere verwysing na tapyte en tapisserieë. Universiteit van Pretoria: MA Kunstgeskiedenis, 1979.
- Van Rensburg, J.S., Sydney Kumalo en ander Bantoe-kunste-naars van Transvaal. Universiteit van Pretoria: MA Kunstgeskiedenis, 1970.
- Vermeulen, T.F., Die pottebakkers van Natal met spesiale verwysing na van die mees invloedryke pottebakkers buite die provinsie se grense. Universiteit van Natal: MA Kunstgeskiedenis 1984.
- Vilakazi, A., Zulu transformations - a study of the dynamics of social change. Pietermaritzburg: University of Natal Press, 1965.
- Vogel, C.A.M., The traditional mural art of the Pedi of Sekhukhuneland. University of the Witwatersrand: MA History of Art, 1983.

- Werth, A.J., Die invloed van die primitivisme op die beeldende kunste met besondere verwysing na Suidelike Afrika. Universiteit van Pretoria: DPhil Kunstgeskiedenis 1973.
- Williams, D., Icon and image: a study of sacred and secular forms of African classical art. London: Allen Lane, 1974.
- Winquist, A.H., Scandinavians and South Africa: their impact on the cultural, social and economical development of pre-1902 South Africa. Cape Town: Balkema, 1978.
- Wrinch-Schulz, J., Zulu. Cape Town: Purnell, 1975.

TYDSKRIFTE

- Anonymous. "Artist in the Zulu tradition". Bantu, November 1967, 14(11): 8-13.
- Basson, J., "Black art alive and well." SA Digest, 9 Februarie 1979.
- Basson, J., "Europa kyk na Kwazulu." Bantu, Januarie 1975, 22(1):2
- Basson, J., "Zulu exhibition." SA Panorama, Januarie 1975, 20(1): 10-11.
- Battiss, W.W., "A new African art in South Africa." Optima, Maart 1967, 17(1):18-30.
- Bokhorst, M., "Kunst en ras in Zuid-Afrika." De vrou en haar huis, 1967, 61:730-5.
- Bowman, K., "Rorke's Drift, a new fame." Fair Lady, 17 April 1968, 4(4): 134-7.
- Bratten, B.V., "Zulu Beadwork." African Arts, 1973, 6(3).
- De Jager, E.J., "Expressionism: fine art of the Black man in South Africa." Lantern, Maart/Mei 1977, 26(3):37-51.

- De Jager, E.J., "Something out of nothing." SA Panorama, Januarie 1979:34.
- Dlamini, C.R., "Language history and traditions of my people." Bantu Education Journal, November 1971, 17(9):6-7.
- Eglington, H., "The ELC Art and Craft Centre." Artlook, Oktober 1968:14.
- Gadsden, R., "Under sail to Natal." Lantern, Maart 1974, 23(3):4.
- Gardiner, N., "Festival of the first fruits." Personality, 26 February 1971:46-9.
- Gordon, R., "Duitse nedersetters te New Germany." Lantern, Maart 1974, 23(3):20.
- Hamlyn, N., "Winds of change in African art." The Studio, Julie 1962, 164(831):22-3.
- Henderson, S., "Conflict and conciliation: the story of Rorke's Drift Mission." Optima, Desember 1986, 34(4):192-9.
- Katz, D., "Warp and weft." Lantern, Maart 1976, 25(3):44.
- Knight, N. & S.Priebatch, "Ndebele dress and beadwork." Lantern, November 1977, 27(1):43.
- Lawton, A.C., "Bantu pottery in Southern Africa." Annals of the SA Museum Cape Town, September 1967, 39(1):1.
- Leverton, B.J.T., "The first settlers at Port Natal." Lantern, Maart 1974, 23(3):11.
- Lewis, C., "Umpumulo: monument to a brilliant Scandinavian missionary." Lantern, Junie 1965, 14(4):67.
- Malan, D.B., "Zulu rock engravings in Natal." SA Archaeological Bulletin, 1955, 10(39).
- Mans, P.W., "Die Republiek van Natalia." Lantern, Maart 1974, 23(3):14.

- Ploeger, J., "Nederlanders en Nieuw-Gelderland." Lantern, Maart 1974, 23(3):30.
- Raath, E., "Zulu art in Florence." Bantu, Junie 1974, 21(6):7.
- Rosenberg, V., "Latent talent." SA Panorama, Maart 1966, 11(3):26-31.
- Sack, S., "Some thoughts on Black Art Education." De Arte, September 1984, Vol 31:28-31.
- Schoeman, H.S., "Beadwork in the cultural tradition of the Zulu." Lantern, Desember 1971, 21(2):47-52.
- Schoeman, H.S., "Beadwork of the Zulu." Lantern, September 1971, 21(1):36.
- Schoeman, H.S., "Pots and purposes." SA Panorama, April 1975, 20(4):46-9.
- Schoeman, H.S., "Preliminary report on traditional beadwork in the Mkhwanazi area of the Mtunzini district, Zululand," African Studies, Junie-September 1968, 27(2)-(3).
- Spencer, S., "British settlers for the Byrne Valley." Lantern, Maart 1974, 23(3):23.
- Thompson, R.F., "Aesthetics in traditional Africa," Art News, Januarie 1968, 66(9):44-6.
- Van der Merwe, N., "The Iron Age: a prehistory of Bantu-speaking South Africans." Centre for African Studies, University of Cape Town, Occasional paper no 2, 1979:96.
- Wildung, D., "Das Land am Nil: Bildteppiche aus der Wassef Schule in Harrania." Die Kunst und das schone Heim, Oktober 1980, 92(10):657.

KOERANTE

- Alexander, F.L., "Uitstekende Bantoe-weefkuns besit eie karakter." Die Burger, 13 Julie 1967.
- Anderson, P., "US showing for Rorke's Drift." Pretoria News, 10 February 1976.
- Anon. "African art goes home." Natal Mercury, 25 March 1975.
- Anon. "African artist to study in Sweden." Natal Daily News, 6 May 1969
- Anon. "Amazing Mission art." Natal Daily News, 5 July 1968.
- Anon. "Art in tapestry." Sunday Tribune, 14 July 1968.
- Anon. "Art open day to cap it all." Cape Times, 3 December 1983.
- Anon. "Artist to get display in New York." World, 19 June 1967.
- Anon. "A big step in art history." Natal Daily News, 4 July 1968.
- Anon. "Bright future for Black art." The Graphic, 20 October 1972.
- Anon. "Defence of Rorke's Drift." Natal Mercury, 7 April 1879.
- Anon. "Exhibition of Black artists opens next week." Diamond Field Advertiser, 5 November 1980.
- Anon. "Homeland handicraft." Cape Argus, 27 March 1973.
- Anon. "Lentswe La Oodi weavers." Sunday Express, 1 December 1974.
- Anon. "Lino-cut work on display." Natal Mercury, 14 April 1965.
- Anon. "Modjadji Gallery celebrates: Bantu art under the hammer." The Lowvelder, 5 April 1974.
- Anon. "Nyanga art centre exhibits its work." The Cape Times, 18 December 1980.
- Anon. "Otto Witt." Natal mercury, 18 April 1879.

- Anon. "Rorke's Drift art works on view." Natal Mercury, 15 June 1970.
- Anon. "Students learn art is not a luxury." Natal Witness, 27 September 1973.
- Anon. "Swedish couple at Rorke's Drift trains Zulus in handcrafts." Natal Daily News, 2 November 1965.
- Anon. "Tapestries that tell stories." Cape Times, 30 June 1967.
- Anon. "Triumph for African artist." Sunday Tribune, 11 June 1967.
- Anon. "Vordering te sien in Swart kuns." Die Burger, 16 Oktober 1978.
- Anon. "The Week." Natal Mercury, 14 April 1879.
- Anon. "Zulu tapestry presented by Dundee to Dundee."
- Bale, D., "Girl behind Rorke's Drift exhibition." Cape Argus, 1 July 1967.
- Baneschic, P., "Home of arts and Victoria Crosses." The Star, 20 February 1976.
- Barry, T., "Rorke's Drift - a living history." Natal Mercury, 30 December 1974.
- Basson, J., "36 Swart kunstenaars wys hul slag." Oggendblad, 27 Januarie 1979.
- Bikitsha, D., "The new spirit of Rorke's Drift." Rand Daily Mail, 19 March 1981.
- Bruwer, J., "In Diakoniahuis: getrou aan karakter." Beeld, 12 November 1974.
- Cave, N., "Black artist wins fame with his linocuts." Pretoria News, 30 September 1974.
- Cheales, R., "Labour ward for talent." The Citizen, 22 November 1986.

- Clarke, L., "African art - in focus." Natal Daily News, 15 September 1981.
- Davidtsh, B., "Kunsgalery brei invloed al verder uit." Vaderland, 16 Augustus 1972.
- Davies, J., "African artists need to have a new angle." The Citizen, 16 October 1967.
- De Kock, B., "Is daar al 'n eie, kenmerkende SA skilderkuns?" Die Burger, 4 Desember 1965.
- Dewar, J., "Clay modelling gives a creative outlet." The Star, 14 July 1971.
- Dubow, N., "Artistic unity only - African art label no longer applies." Cape Argus, 20 September 1968.
- Dubow, N., "Remarkable show of African Mission weaving." Cape Argus, 7 July 1967.
- Fiford, G., "Rorke's Drift is more than a famous battlefield." Natal Mercury, 3 February 1979.
- Friedman, H., "Let the sound bowl you over." Weekly Mail, 9-15 May 1986.
- Friedman, H., "Funda art transcends Soweto's social reality." Business Day, 30 April 1986.
- Glass, N., "The art that grows on trees." Natal Mercury, 28 November 1975.
- Green, E., "Fine tapestries dominate Zulu's work." Cape Argus, 23 November 1972.
- James, S., "Gallery at Gold Reef City." The Star, 24 July 1986.
- Kain, D.N.E., "Crafts centre in historic setting." Natal Witness, 11 November 1967.

- Leshoai, T., "Abstract truth in art." The Sowetan, 10 November 1986.
- Louw, W.E.G., "Het ons kunsvlyt in Suid-Afrika verdwyn?". Die Burger, 9 Mei 1959.
- Mabuza, F., "The young and old work side by side." World, 29 June 1972.
- Magashule, I., "Natal artist was inspired by Mission teaching." World, 15 October 1969.
- Martin, M., "Helder en ekspressief." Die Beeld, 30 Maart 1987.
- Meerkotter, D., "Bantoe-wewers se tapisserie beindruk." Die Transvaler, 2 November 1966.
- Minervini, R., "Space and energy are a good enough start." The Sunday Star, 8 March 1987.
- Munitz, B., "Nyanga art centre is thriving." The Cape Times, 18 January 1984.
- Openshaw, J., "Loads of tourists land in Mr Mushi's lapa." The Star, 16 May 1972.
- Ozynski, J., "Black art and Black lives." Sunday Express, 16 October 1977.
- Ozynski, J., "Memories of Polly Street, soup and culture." Sunday Express, 17 September 1978.
- Raphaely, R., "Weaving their way to fame." Sunday Express, 1 December 1974.
- R.L.G., "Uitstalling is moeite werd." Die Volksblad, 6 Maart 1973.
- Robinson, B., "The art of Africa." Sunday Tribune, 4 January handcrafts." Natal Daily News, 2 November 1965.

- Van Rooyen, J., "African tapestries and carpets from Natal art centre." Cape Times, 7 July 1967.
- Venter, S., "Eienaardige stellings oor belofteryke kuns." Die Transvaler, 25 November 1978.
- Verster, A., "Fuba collection." Natal Daily News, 11 February 1983.
- Winder, H.E., "African Hogarths." Rand Daily Mail, 20 January 1975.
- Winder, H.E., "Pathos and a broad outlook." Rand Daily Mail, 18 July 1970.

KATALOGI

- Kennedy, R.F., Catalogue of pictures in the Africana Museum. (7 volumes) Johannesburg Africana Museum 1966-72.
- Black South Africa: contemporary graphics. The Brooklyn Museum and Brooklyn Public Library 25 March - 16 May 1976.
- FUBA Collection, s.j.
- Jabula Journal 1981. Rorke's Drift Student Journal.
- Moderne Kunst aus Afrika 24 Jan - 12 Aug 1979. Festival der Weltkulturen Ausstellung der Berliner Festspiele mit unterstützung der Staatlichen Kunsthalle Berlin.
- Heywood, A., Namibian Arts and Crafts Simposium 1980.
- Südafrikanische Kunst aus Kathelong und Rorke's Drift, s.j.

SAMEVATTING

Die Evangeliese Lutherse Kerk se Kuns- en Handwerksentrum by Rorke's Drift wat op die grens van Natal en KwaZulu geleë is, is 'n unieke onderneming wat as opleidingsentrum en gemeenskapsprojek met hulle Afrika-geïnspireerde handwerk bekendheid in Suid-Afrika en in die buiteland verwerf het.

Die behoefte na die stigting van 'n sentrum in Suid-Afrika om plaaslike Afrika-kuns te bevorder het grootliks ontstaan as gevolg van die Swartman se veranderde omstandighede. 'n Jong Sweedse egpaar, Peder en Ulla Gowenius, is deur die Sweedse Komitee vir die Bevordering van Afrika-kuns en -handwerk in 1961 gewerf om in Suid-Afrika te kom werk. Die algemene oogmerke van die sentrum wat in 1962 op die geskiedkundige terrein van Rorke's Drift gevestig is, was om die artistieke erfenis van Afrika te bevorder en die Swartman se trots in hierdie erfenis te voed. Werksgeleenthede is geskep, afsetgebiede vir die handwerk is gevind en die lewensgehalte van die omgewing is verhef. Die handwerksentrum waar weefwerk, pottebakkerij en gedrukte tekstiel deur Zoeloemense geproduseer word, vorm die spil waarom Rorke's Drift draai.

Afrika-kuns reageer op sosiale en politieke omwentelinge wat plaasvind. Nuwe tipes kunstenaars vervul nuwe funksies en gee uitdrukking aan nuwe idees. Hedendaagse Afrika-kuns word vinnig ryker en meer veelsoortig. Die Rorke's Drift-sentrum wat daarna streef om 'n unieke erfenis relevant te hou, is 'n lofwaardige projek waarvan die vrugte ook deel van ons erfenis vorm.

SUMMARY

The Evangelical Lutheran Church Art and Crafts Centre at Rorke's Drift which is situated on the border of Natal and Kwazulu, is a unique venture which has won a name for itself as a training centre and as a community project with African inspired crafts.

The need for the establishment of a centre in South Africa to promote local African art was largely due to the Black man's changing circumstances. A young Swedish couple, Peder and Ulla Gowenius, were recruited by the Swedish Committee for the Advancement of African arts and crafts in 1961 to work in South Africa. The general objectives of the centre which was founded on the historical battle field of Rorke's Drift in 1962, were to nurture the artistic heritage of Africa and to stimulate the Black man's pride in this heritage. Opportunities for employment were created, outlets for crafts were found and the quality of life was improved. The crafts centre where weaving, pottery and printed textiles are produced, forms the pin of Rorke's Drift.

African art reacts to social and political upheavals. A new breed of artist plays new roles and voices new ideas. Contemporary African art is becoming rich and varied. The centre at Rorke's Drift which is aspiring to keep a unique heritage relevant, is a commendable project. The fruits of their labour also form part of our heritage.

AFBEELDINGS

HOOFSTUK 1

1. Suid-oostelike uitsig na Rorke's Drift
2. Uitsig oor Rorke's Drift vanaf die helling van die Oscarsberg
3. Voormalige skilderlokaal en biblioteek van die kunsskool (terreinplan 3)
4. Evangeliese Lutherse Kerk (terreinplan 4)
5. Personeelwoning langs museum (buite sig). (terreinplan 5)
6. Prinsipaal se woning. (terreinplan 6)
7. Pottebakkerij. (terreinplan 7)
8. Uitstallokaal met kantoor links. (terreinplan 8)
9. Uitstallokaal met "boom van die lewe"-embleem.
10. Koshuis vir studente. (terreinplan 9)
11. Eetsaal vir studente. (terreinplan 10)
12. Ou tekstielateljee regs. (terreinplan 11)
13. Paneel deur Azaria Mbatha by ingang na sentrum. (terreinplan 12)

HOOFSTUK 2

14. *Palmsondag* - geweeftde tapisserie deur Myriam Hermina van Harranië.
15. *Kat en duiwe* - geweeftde tapisserie deur Rawhia Ali van Harranië.

16. *Besoek aan die dieretuin* - geweeftde tapisserie deur Tabia Ali van Harranië.
17. *Poue* - geweeftde tapisserie deur Myriam Hermina van Harranië.
18. Wol word in kleursel gekook.
19. Wol word buite droog.
20. Twee weefsters besig aan 'n tapisserie.
21. Chevronmotiewe met x-vormige patroon.
22. Asimmetriese verskeidenheid x-vormige motiewe, driehoeke in pare teen lig en donker ruitpatroon.
23. Diamant-, sigsag- en driehoekvorms, chevrons en strepe.
24. Detail met positiewe en negatiewe strepe en driehoeke.
25. Simmetriese vierkantgroepe met driehoekmotiewe.
26. Verskeidenheid patrone met kruis en pylpunte.
27. Saagtandpatrone en sigsagstrepe.
28. Verskeidenheid geometriese patrone.
29. Simmetriese aanwending van diamant- en saagtandvorms met reghoekige kleurvlakke.
30. Driehoekvorms in 'n los ontwerp.
31. Ontwerp met afgebakende vlakke wat herinner aan Zoeloe-kralewerk.
32. Simmetriese ontwerp met sterk lynpatroon.
- 33-35. Tapisserieë met vereenvoudigde, gestileerde figure.
36. Mat met pylpuntmotief.
37. Mat met kruismotief.
- 38-42. Matte met grondkleure van bruin, beige en oker met neutrale kleure van grys en roomkleur.
- 43-44. Grondkleure met toevoeging van groen en rooi

- kleuraksente.
- 45-46. *Zoeloe-statlewe* met detail.
- 47-48. Alledaagse lewe met beeste in 'n kraal.
- 49-50. *Zoeloe-bruilof* deur Miriam Ndebele met voorskets.
51. *Soweto se opstande* deur Philda Majozi.
52. *Straattoneel in Soweto* deur Mary Shabelala.
53. *July Handicap* deur Philda Majozi.
54. Sokkerwedstryd. (weefster onbekend)
- 55-57 Uitbeeldings van diere.
58. *Die lang reis* deur Mary Shabelala.
- 59-60. *Mense en voëls* deur Catherine Ziqubu met voorskets.
- 61-62. Religieuse temas.
63. *Die bruilof in Kanaän* deur Ester Nxumalo.
64. *'n Fees in Dingaan se kraal* deur Ester Nxumalo.
- 65-66. *Die Slag van Isandlwana en die Verdediging van Rorke's Drift* deur Ester Nxumalo met voorskets.
- 67-68. Fantasiefigure.
69. *KwaZulu*, ontwerp deur Ephraim Ziqubu.
70. *Die lui leeu* deur Mary Shabelala en Philda Majozi.
71. *Die man wat wou ryk wees* deur Mary Shabelala.
72. *Mense wat na mensvreters soek* deur Philda Majozi.
- 73-77. Detail van weeftekstuur.
78. Linosnee-ontwerp deur Caiphas Nxumalo.
79. *As beautiful as can be* deur Godness Ndludli.
80. Invloed van gedrukte tekstiel.
81. Zoeloehut met puntversiering.
82. Windskerm met versierende grasstringetjies.
- 83-85. Geverfde en gekrapde muurversiering.

- 86-94. Gedrukte tekstiel.
95. Dinah Molefe besig om 'n pot af te werk.
- 96-97. Tradisionele Zoeloepotte.
- 98-103. Potte met kenmerkende vratjie-versierings.
- 104-105 Uitgekrapde versierings.
106. Oond gevoed deur oliedruptegniek.
- 107-109. Gordon Mbatha by oond, besig om 'n pot te draai, besig om potte te glasuur.
- 110-111 Voetaangedrewe pottebakkerskywe wat deur mans gebruik word.
- 112-115. Okerkleurige en grysoker ware met bruin en blougrys motiewe.
- 116-122. Motiewe op kommersiële ware wat deur mans gemaak word.
- 123-131. Tradisionele potte wat deur vroue met die kronkelmetode gemaak word.
132. Spontane kleifigure.

HOOFSTUK 3

- 133-136. Skilderye deur kunsstudente.
137. Student besig om aan etsplaat te werk.
138. *Die gekonkel* (ets) deur Judas Mahlangu.
139. *Die Laaste Avondmaal* (ets) deur Vuminkosi Zulu.
140. *Ons wil nie gaan nie* (ets) deur Cyprian Shilakoe.
141. Links: *Saterdagoggend* (ets) deur Judus Mahlangu.
Regs: *Konsentrasie* (ets) deur Vuminkosi Zulu.
142. *Seuns* (ets) deur Cyprian Shilakoe.

- 143-147. Etse deur onbekende studente.
148. *Alledaagse toneel* (linosnee) deur John Muafangejo.
149. *Adam en Eva* (linosnee) deur John Muafangejo.
150. *Shiyane Home, Rorke's Drift* (linosnee) deur John Muafangejo.
151. *Forcible love* (linosnee) deur John Muafangejo.
152. *Religieuse toneel* (linosnee) Azaria Mbatha.
153. Student besig om 'n linosnee af te druk.
- 154-157. Linosneë deur onbekende studente.
- 158-159. Kleipoppe.
160. Kunsstudente by Rorke's Drift
- 161-163 *Die vlug na Egipte* en detail deur Caiphaz Nxumalo.
- 164-165. Paulus Mchunu besig aan 'n beeld.
- 166-172. Beeldhouwerke deur studente van Rorke's Drift.