

ASPEKTE VAN MODE-ONTWERP MET SPESIFIEKE VERWYSING NA ENKELE SUID-AFRIKAANSE ONTWERPERS¹

M.M. GROENEWALD
Johannesburg

Met die studie is gepoog om 'n ontleding te doen van 'n paar mode-ontwerpers in Suid-Afrika teen die agtergrond van die ontwerpstyle van die eeu en met die oog op die bepaling van die struktuur, die proses, die konteks en om die funksie daarvan vas te stel. Tydens die agtergrondstudie het die ontstaan van kleredrag, die geskiedenis daarvan en veral die gebruike van primitiewe volke, die aandag gevestig op die sosiale en kulturele belangrikheid van kleredrag. Ekonomiese oorwegings en individuele smaak is ook bepalend by die keuse van klere. Behalwe die elitistiese kleredrag wat bekende mode-ontwerpers skep, sal die utilitêre, alternatiewe en algemeen draagbare kleredrag ook kortliks bespreek word. Daar word dus eers aandag gegee aan die algemene agtergrondstudie, daarna aan die verskillende style in kleredrag met deurgaande verwysing na die diepere waardes wat deur die kleredrag verbeeld word.

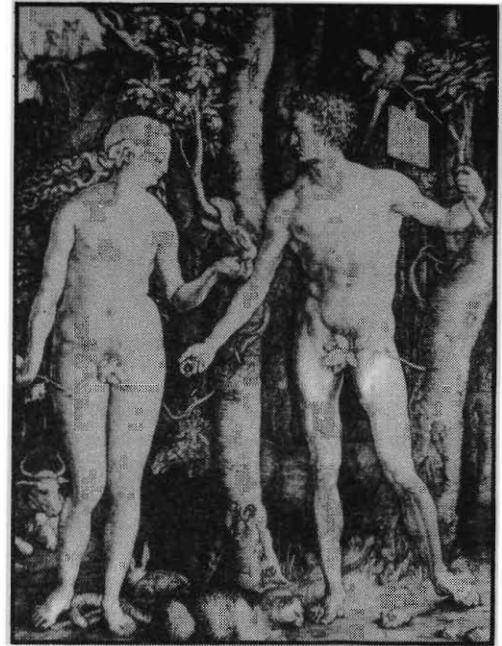
1 AGTERGROND

"Hulle altwee se oë gaan toe oop, en hulle besef dat hulle kaal is. Toe werk hulle vyeblare aanmekaar en hang dit om vir klere" (Genesis 3:7).

"En die mens antwoord: Ek het U hoor wandel in die tuin en ek het bang geword, want ek is kaal. Toe het ek weggekrui" (Genesis 3:10).

Uit hierdie Bybelse aanhalings is dit duidelik dat die mens aanvanklik naaktheid as natuurlik beskou het totdat die sondeval dit verander het (Afbeelding 1). Daarna het God vir hulle klere van vel gemaak. By die primitiewe mense neem die versiering van die liggaam dikwels die vorm aan van verf met gekleurde klei eerder as bedekking met klere. Soos Adam uit vrees hulle liggame bedek het, het die primitiewe volkere liggaamsverf gebruik om as wapen teen die vrees te dien (Afbeelding 2). Dit het vir hulle magiese krag gehad en hulle wou daarmee die natuurlike en bonatuurlike kragte wat hul lewe beheers, besweer.

Vandag sien ons nog die permanente ver-



Afbeelding 1: Dürer: Adam en Eva. 1504. Gravure.



Afbeelding 2: Primitiewe ritueel.

¹ Honneurskripsie in die afdeling Toegepaste Kunste voorgelê ter gedeeltelike vervulling van die vereistes vir die Honneursgraad in Kunstgeskiedenis, aan die RAU, voltooi in Desember 1988.



Afbeelding 3: Fresko-detail met vroue in linne *kalasiris*.

siering van die liggaam in die gebruik van tatoeëermerke. Die gebruik van ornamente soos halsnoere van leeu-kloue, beertande, gelukbringers van horing, ivoor of been, het verder selfvertroue verleen aan die mens.

Soos die Bybelse mens hom bedek het voor God, het die primitiewe mens sekere velbedekkings en ander klere gebruik in sy godsdiensbeoefening. Vandag speel simboliese kleredrag in sekere Westerse godsdienste nog 'n groot rol.

Op sosiale vlak het klere ook 'n besondere



Afbeelding 4: Kretensiese Slanggodin (Middel-Minoïs III).

rol gespeel. Volgens Rachel Kemper het die beheptheid met seks, met vroulike vrugbaarheid en manlike viriliteit gelei tot die eerste bedekking van die geslagsdele – om dit te vertoon eerder as uit skaamte. As voorbeeld kan mens die Venus van Lespugue met die voorskootagtige bedekking onder die boude gebruik, of die skede wat oor die penis gedra word soos in die Egiptiese grafskilderinge.

“This, then, was where it all began. Paint, ornament and rudimentary clothing were first employed to attract good animistic powers and to ward off evil. Costume originated in the service of magic and although this motive no longer survives among us on a conscious level, it might be argued that in our subconscious it still reigns supreme. Once magic formed a precedent for man to hang strange odds and ends around his body, other reasons for wearing costume emerged and remain very much with us. The noted fashion authority James Laver describe these motives as the utility principle, the seduction principle and the hierarchial principle. Then as now, men and women were pre-occupied with protection, comfort, sexual attraction, and social status” (Kemper 1974:9).

Volgens Whittick (1971) is daar vyf hoofoor-sake wat tot die ontstaan van kleredrag aanleiding gegee het en wat ook invloed uitgeoefen het op die ontwikkeling daarvan: 1. as beskerming teen òf die koue òf die son òf van lastighede soos insekte; 2. as versiering met die doel van seksuele aantrekkingskrag; 3. as versiering vir die doel van selftrots en om bewonder te word, wat grens aan ydelheid; 4. beskeidenheid en 'n gevoel van skaamte (of kuisheid); 5. die dra van trofeë, wapens en ander simboliese aanduidings van die karakter en status van die draer. Die nou verband tussen 2, 3 en 5, is waarskynlik die hoofrede waarom ons klere dra.

Volgens die ewolusieleer van Darwin, sê Whittick, het die mens hare verloor deur seksuele uitkiesing en as gevolg daarvan sou ongemak veroorsaak word deur koue, wind en die son. Dit sou afhang van die tempo waarmee mense gemigreer het: as dit stadig plaasgevind het, sou hulle waarskynlik goed aangepas het, soos 'n insident wat Darwin self ervaar het met die Fuegiaane voor 'n vuur – waar hulle gesweet het sonder veel klere terwyl Westerlinge met klere aan koud gekry het – getuig. In die trope is die meeste voorbeelde van beskerming egter die verf van die liggaam, byvoorbeeld met klei en vet soos die

Griekwas en die Hottentotte van Suid-Afrika. Hierdie beskermingsmaatreël ontwikkel by sommige volke tot die uitdrukkingsmiddel of simboliek van rang.

Versiering is egter die hooforsaak vir die ontstaan van kleredrag. Whittick noem dat navorsing van baie skrywers dit bevestig. Die verf en smeer van die liggaam was waarskynlik ook dekoratief soos gesien kan word aan die helder kleure. Die dra van ornamente, soos vroeër genoem, was die verdere ontwikkeling hiervan. Die beste dele van die liggaam hiervoor was die nek, heupe, gewigte en enkels. Onder inboorlinge was die heupe en die lende die mees gedekoreerde gedeeltes van die liggaam, maar die ontwikkeling van die klere het hoofsaaklik van die gordel van die lyf ontwikkel (vergelyk die vorige voorbeeld van die Venus van Lespugue). Die seksuele organe word bedek met voorskote van verskillende ontwerpe wat eintlik min bedekking verleen (vergelyk byvoorbeeld die Boesmans se voorskoot van springbokvel versier met krale en eierdoppe). Whittick (1971:157) beweer: "That decorative devices are worn mainly for sexual attraction there can be little doubt and they are the prelude to many fashions throughout the history of clothes which betray a similar purpose".

Dis moeiliker om vas te stel in hoeverre die versiering van die liggaam vir bevrediging van die selftrots en ydelheid gedoen word. Dit is ook moeilik onderskeibaar van die begeerte om seksueel aantreklik te wees, maar elkeen wat al mooi klere wou dra, op sy beste wou lyk, sal saamstem dat die begeerte bestaan, met of sonder die seksuele oogmerk. Whittick noem voorbeelde waar dit by primitiewe volke voorkom.

Die bogenoemde Bybelse aanhalings bring 'n mens by een van vyf oorspronklike redes vir die dra van klere, naamlik beskeidenheid en kuisheid, wat Whittick in sy boek oor simbole noem. Hierdie rede is waarskynlik nou gekoppel met die religieuse aard van sekere kulture, aangesien dit nie algemeen is by die primitiewe volke nie. Terselfdertyd het beskeidenheid egter ook 'n instinktiwe basis – dit word baie nou gekoppel met vroulike skugterheid waarmee die natuur die



Afbeelding 5: Romeinse vrou: stola en palla (gebaseer op Griekse klere).

vrou vir die doel van seksuele aantreklikheid toegerus het. Kuisheid en skugterheid veroorsaak bedekking wat juis aangetrokkenheid bevorder en hierdie beskeidenheid is sekerlik ook 'n bydraende faktor in die oorsprong van versierende klere. Beskeidenheid is ook 'n natuurlike komponent van die liefde, veral in die vrou: omdat liefde verfynd, wek dit 'n natuurlike begeerte om alles te bedek wat aanstoot mag gee. Dugas sê: "... when love is really felt, and not vainly imagined, modesty is the requirement of an ideal of dignity, con-



Afbeelding 6: Manuskrip-versiering van Otto met koninklike klere geborduurd volgens Bisantynse metode.

ceived as the very condition of that love" (Whittick 1971:158).

Volgens Ellis, soos in Whittick (1971:158) aangehaal word, "... the social fear of arousing disgust combines easily and perfectly with any new development in the invention of ornament on clothing as sexual lures. Even amongst the most civilised races it has been noted that the fashion of feminine garments (as also the use of scents) has the double object of concealing and attracting".

Soos die geskiedenis bewys, het groter bedekking van die liggaam en meer sorgvuldige aandag aan versiering daarvan groter seksuele aantrekkingskrag. Die Victoriaanse kleredrag wat die vrou van kop tot toon bedek het en tog die vroulike kurwes beklemtoon het, was waarskynlik meer aanloklik as die mini-romp van die 1960's. Kokkettery en skugterheid is die vrou se inherente aantrekkingskrag en kan in harmonie wees met beskeidenheid.

Volgens Whittick is die dra van trofeë, ken-tekens en ander simboliese aanduidings van die status van die draer, nog nie voldoende erken as een van die hoofredes van die ontstaan van die kleredrag nie. Trofeë druk prestasie en oorheersing uit. In die primitiewe oorlog of die jag het trofeë die triomf oor die vyand of wilde diere aangedui en is die draer gerespekteer en vereer. Dit het hom 'n mate van mag gegee en sodoende word die trofee 'n simbool van mag. So is die swaard ook 'n simbool van mag en die septer 'n simbool van gesag. In die moderne tyd word trofeë vir sport, kulturele en sosiale prestasies toegeken.

Met die geleidelike ontwikkeling van die beskawing het ander elemente ook bygedra tot die ontwikkeling van sosiale onderskeidings en dié van klere. Die eerste daarvan is rykdom. Reeds die smeer en verf van die liggaam met verskillende vette, olies en pigmente was 'n aanduiding van die rykdom van die draer. Hieruit het ook die godsdienstige gebruike van salwing ontstaan, byvoorbeeld by die Egiptenare en die Jode het die inswering in 'n hoë amp gepaard gegaan met salwing en ook tydens die kroning van 'n koning is dit gebruik. Sekere materiale was ook baie duur as gevolg van duur kleurprosesse of die fyn teksture van die materiale. Dit is waarskynlik hoe purper, die duurste kleurstof, 'n embleem van die koningskap geword het.

Whittick (1971:160) noem hierdie verskynsel van seremoniële drag "... the essence of symbolism". Dit is ook merkwaardig dat seremoniële kleredrag baie stadiger verander as gewone drag. So is kerklike ornaat van die Roomse en Grieks-Ortodokse kerke vanaf die elfde eeu tot nou dieselfde. Die regs-, akademiese en munisipale drag het ook ontwikkel

uit die gewone drag van sekere tydperke en het daarna onveranderd voortbestaan; akademiese drag ontwikkel byvoorbeeld uit die drag van die veertiende eeu en sekere dele word simbole van akademiese status, soos byvoorbeeld die kap van die toga.

In sy boek *The Decorated Body* sien die antropoloog Robert Brain ook die verbande wat daar getrek kan word tussen die versiering van die liggaam deur die primitiewe volke en die kleredrag-ontwikkeling en simboliek van die moderne volke in die Ooste en Weste: teenoor die verf van die liggaam stel hy die grimering van die gesig in die moderne tyd; teenoor hulle vorming van littekens op die liggaam as aanduiding van gebeurtenisse in hulle lewe of die vervorming van die liggaam, het die moderne tyd plastiese snykunde wat veroudering teenwerk of die sogenaamde ideale skoonheid bewerkstellig. Hy noem wel dat liggaamskuns die basis was van die primitiewe mens se sosiale en estetiese beskouings, asook van sy verhouding met die natuurlike en bonatuurlike wêreld, maar sien myns insiens nie die verband dat kleredrag ook in die moderner samelewings hierdie funksies oorgeneem het nie.

2 GESKIEDENIS

Om homself te bedek, moes die mens eers die materiaal daartoe vervaardig. Die velle van verskillende diere was die eerste materiaal beskikbaar, maar dit moes sag en soepel gemaak word. Na die ontdekking van die naald kon dit aanmekaar gewerk word sodat dit die liggaam kon pas. Hare en wol is ook deur natmaak- en slaanprosesse tot 'n materiaal vervaardig. Ook plantmateriaal is ge-week en in lae oor mekaar geplaas om daarna inmekaar geslaan te word.

Aanvanklik is materiaal net om die liggaam gedrapeer soos 'n sarong en daarom het geweeft materiaal gewilder geword. In Babilonië het die mans egter veral 'n tuniek met moue gedra. Die Egiptenare het minder en ligter klere gedra (Afbeelding 3). Die Kretense se klere verskil heeltemal hiervan: die mans het net 'n lendedoek gedra sodat die torso kaal was, terwyl die vroue 'n reeks valle van 'n ingetrekke middellyf met 'n bostuk wat die borste ontbloot, gedra het (Afbeelding 4). Die Griekse en Romeinse gedrapeerde klere is alombekend (Afbeelding 5) en hulle het ook tunieke gedra onder gepantserde bostukke in gevegsituasies.

Gedurende die Middeleeue het die klere alhoemeer 'n gevormde voorkoms gekry. Daar was 'n verskil in die kledingstukke van die verskillende sosiale stande. Die hoofbedekking in verskillende vorms beklee 'n belangrike plek (Afbeelding 6). Die skilderye in

die Renaissance en daarna gee 'n baie goeie verslag van die kostuumontwikkeling (Afbeelding 7 en 8). Die eenvoud of weelde van die kleredrag het ooreengekom met die gees van die tyd, byvoorbeeld gedurende die tyd van Louis XVI weerspieël modes die lighartigheid en buitensporigheid wat so kenmerkend was van die tyd, terwyl met die val van die koningshuis en die opkoms van die burgerklas eenvoudige neoklassieke style in deurskynende ligte materiale die figuur vir die eerste keer sedert die antieke Griekse beskawing vertoon het (Afbeelding 9).



Afbeelding 7: Koningin Elizabeth I met ryklik versierde klere.

Gedurende die Romantiek verdwyn die vryheid en word vrouens weer in laag op laag geklee. Die gebruik van verskillende soorte korsette verander die vorm van die figuur, byvoorbeeld die bussel of die S-vorm van die laaste gedeelte van die negentiende eeu en die begin van die twintigste eeu (Afbeelding 10 en 11).

Met die uitvinding van die motor wat groter mobiliteit meebring het en die belangstell-

ing in aktiewe sport, word beweeglikheid belangrik. Vroue, veral in Amerika, word onafhanklik en veg vir eie regte. Die oorlog veroorsaak dat vroue manswerk moet doen en daarom gemaklike klere soos oorpakke en selfs broeke gedra het. Korsette is dus nie meer nodig nie en word vanweë hulle staalinhoud geskenk vir wapenvervaardiging.

Waar in vroeër eeue die hele liggaam bedek is met die uitsondering van lae halslyne, het die soomlyne na die Eerste Wêreld-



Afbeelding 8: Louis XIV van Frankryk. Klere volgens 16de-eeuse formele drag. Krawat tipies van 18de-eeuse modes.



Afbeelding 9: Hoë-lyf rok van Indiese moeselië met Griekse invloed.

oorlog begin opskuif. Die ontwerper wat hierdie mode geïnisieer het, was Poiret. Hy het sy inspirasie geput uit die Oosterse drag. Maar selfs die lang wye tuniek oor die nouer romp was hinderlik en daarom het die tuniek tot onder die knie verskuif en die lang nou onderste romp is weggelaat (Afbeelding 12). Die dra van die sogenaamde *cloche* hoed wat styf oor die kop gepas het, veroorsaak dat vrouens se hare gesny word. 'n Nuwe seunsgtige voorkoms ontstaan. Coco Chanel inisieer die afskaffing van die korset ten gunste van die *brassière* sodat die borste en die middellyn verdwyn en die soomlyn geleidelik opskuif. In die laat-twintigs skuif die soomlyne weer af en die belt verskuif na sy natuurlike posisie.

Met die val van die aandeleemark begin die depressie van die dertigerjare. Die modebedryf kom tot 'n stilstand. Klassieke pakkies en rokke kom tot hulle reg. 'n Pakkie met 'n wit bloes en die hempstylrok word staatsmaker-drag. Die borste is meer gerond, maar nie beklemtoon nie en die middel op sy normale plek. Die effek is een van praktiese, ingetoë onopgesmuktheid. (Tog was daar sensasionele aandrag wat op die skuinste gesny is). Hierdie soberheid heers ook in die veertigerjare tydens die oorlog (Afbeelding 13). Slegs die aandrag bly nog verleidelik.

In 1947 lei Dior se *New Look* 'n nuwe stylvolle era in. Die middellyn word beklemtoon deur rompe wat wyd uitskop. Die korset herleef in die *waist-nippers* en 'n buustelyfie wat onder gedraad is, laat die borste voller vertoon. Dit is 'n baie vrouliker voorkoms. Die tiener word ook in hierdie stadium 'n faktor in die modewêreld: dink maar net aan die wye rompe met uitskoponderrokke wat so gewild was in die Rock-era.

In 1958 ontstaan die slooprokke wat slegs regaf is sonder gordel. Met die snelle ontwikkeling in die wetenskap en tegnologie ontstaan daar 'n tydperk vol geweld, protes en afwykende kulture, soos die hippies wat ook in hulle kleredrag die samelewing verwerp met hulle eie slordige kleredrag. Op die res van die modefront ontwikkel die A-lyn en die rompe beweeg weer boontoe tot by die mini of selfs die mikro-mini. Die bene word die fokuspunt, maar die res van die lyf is vry van enige korsette. Die broekpak ontstaan ook in hierdie tyd.

In die sewentigs word mode baie plooibaar. Dit pas aan by elke individuele lewensstyl. Die persoonlikheid van die draer en haar ouderdom was die enigste beperkende faktor. Hierdie individualiteit heers nog in die tagtigs en elemente uit die vorige dekades se modes word telkens teruggebring. Ten spyte van al die modegrille en giere bly die klas-

sieke voorkoms – 'n tydlose elegante styl – die blywendste.

3 DIE ROL VAN PARYS

Die begeerte van die mens om sy liggaam te verfraai, was sekerlik die dryfkrag tot van die ontstaan van die mode-ontwerp as kunsvorm. Net soos daar kunstenaars is wat hulle skeppende krag wil uitleef deur te skilder op 'n doek, is daar kunstenaars wat deur die menslike liggaam geïnspireer word, om dit te klee, 'n kunswerk te skep. Volgens Carter (1977:33) het die *Chambre Syndicale de la Couture* dit gedefinieer as "... not only the art of sewing but the art of inventing, assembling, creating everything that goes to clothe a woman".

Volgens René Huyghe (1984:11) is mode-ontwerp soos alle ander kuns 'n soeke na geestelike waarde wat, veral in ons hedendaagse samelewing met sy klem op materiële waardes, 'n balans skep. "However, any art form is also revelatory of its creator's psychology – both of his individual psychology which, with the great artists, assumes a prime importance, and of the collective psychology of his society and of his era. In this I include the great fashion designer: his first function is to endow with high quality an article that would otherwise be a mere consumer item. Its creation is revealing of his own personality also, simultaneously reflecting an era and its tastes".

Mode-ontwerp het dus ook 'n sosiale funksie, naamlik die weerspieëling van die gees van die tyd. Daarmee saam het die ontwerp-kuns 'n persoonlike funksie daarin dat die eie identiteit van die persoon deur sy kleredrag oorgedra word. Die kleredrag van sekere tydperke in die geskiedenis vorm historiese verwysings waardeur die kultuur van die tydperk weerspieël word. Die element van die bedekking van die liggaam deur die klere openbaar ook 'n sekere geestelike waarde. Dit word ondersteun deur die visuele elemente van die ontwerpe.

Soos Parys die middelpunt van die beeldende kuns-wêreld was aan die begin van die eeu, was dié stad ook toonaangewend in die modewêreld. Daar was genoeg talentvolle werkers in hierdie rigting, maar daar was ook 'n aantal merkwaardige persoonlikhede wat die modetaal verander het. Een van die eerstes was Poiret. Met sy liefde vir die eksotiese, die dramatiese en soms selfs die absurde – die hobbellok, die minaret-tuniek, die pantalon, die ryk borduursels, brokaat, blinkers, tossels en pelsafwerkings – oorskadu hy die eenvoud van sy rokke wat sag van die hoë middellyn afhang. Die korsette was nie meer



Afbeelding 10: 'n Posbesteldiens-katalogus met korsette en rokke.

nodig nie en so verander hy die vorm van die vroue.

Chanel het met haar ontwerpe die vorm van die mode verander (Afbeelding 14). By haar het dit gegaan om die eenvoud van styl: die eenvoudige rok word belangrik, die kraaglose baadjie word gebruik oor gemaklike rompe en sy verhef truistof tot 'n gewilde materiaal vir rokke. Growwe tweed word gekontrasteer met sagte sy. Haar beroemde

reukwater Chanel No 5 is vandag nog 'n gunsteling.

Sciaparelli het in die dertigerjare die depressie teengewerk met 'n tikkie humor, byvoorbeeld 'n handskoene met vingernaels op wat herinner aan die Surrealisme in die skilderkuns. Haar klere was meer manlik met groot skouers en die strak aandpakkies word opgehelder met goue borduursels.

Dior bring weer die vroulikheid terug in sy ontwerpe: baie klein middellyne met langer voller rompe wat beklemtoon word deur onderrokke. Balenciaga

het geleidelik die liggaam meer vryheid gegee; aanvanklik net met volheid in die rug, maar nog gevorm aan die voorkant en voortgegaan tot die minimaal gevormde *chemise* in 1957. Givenchy vergroot die *chemise* tot 'n wye bostuk wat nouer gaan na die soomlyn en die *sack* genoem word.

Pierre Cardin is meer behep met die moderne tegnologie en tegniek. Hy gebruik elke soort drapeersel moontlik, benut die kapasiteit



Afbeelding 11: Waterverskets van 'n straatrok (1904) met voorbeelde van die materiaal vasgesteek daaraan.



Afbeelding 12: Madame Jasmin Alkin deur Kees van Dongen, 1928.



Afbeelding 13: *Utility* klere ontwerp deur Sir Norman Hartnell in 1943.

teit van die naaimasjien tot die uiterste met opnaaisels, smokwerk, uitskulping en 'n groot verskeidenheid plooië. Cardin word veral beheers deur 'n innerlike skeppingsdrang. Die maanreise inspireer hom tot ruimtelhems, leerstewels en wapenrokke. Teenoor hom was daar die klassisiste: Voinnet en Gres.

Voinnet begin die gebruik om op die skuinste te sny, wat gelei het tot sensuele vorming van die rok na die figuur van die vrou, soos Gertrude Lawrence en andere dit gedra het. Gres was veral bekend vir haar skeppings in sy-truistof wat tot klassieke, soms asemrowende, ontwerpe gelei het.

Yves Saint Laurent, wat een van die belangrikste hedendaagse ontwerpers is, het die moontlikhede van die gereeddra-reeks gesien. Dit het ontwikkel tot 'n belangrike gedeelte van die moderne ontwerper se werk, alhoewel die *haute couture* nog die uitsoek-skepping is van diegene wat dit kan bekostig.

Uit die agtergrond wat hierbo geskets is, in samehang met die studie van verskillende ontwerpe, is dit duidelik dat daar 'n aantal universele elemente of temas uit die verskillende modes na vore kom. Die eerste basiese funksie van kleredrag, naamlik om te beskerm teen die koue, son of insekte, het ontwikkel om 'n verskeidenheid ander elemente in te sluit. Terselfdertyd is die manier waarop die liggaam bedek word dekoratief in verskillende opsigte: die doel daarvan kan wees om die selftrots of selfs ydelheid te bevredig, of

dit kan wees om seksuele aantreklikheid vir die teenoorgestelde geslag te verhoog. Die religieuse beskouing van die mens bepaal ook die kuisheid en beskeidenheid wat in sy kleredrag weerspieël word.

Beskeidenheid of skugterheid is egter ook 'n tipies vroulike eienskap wat gepaard gaan met introversie in die persoonlikheid van die draer van 'n sekere mode. Hierteenoor kan ander elemente van die karakter soos ekstroversie, selfversekerdheid, flambojansie, sensualiteit of gewaagdheid, en self 'n sekere manlikheid of saaklikheid in die styl van klere vergestalt word. Soos die trofeë by die primitiewe volke (na byvoorbeeld 'n jagtog) status verleen het aan die draer, is daar in die moderne samelewing sekere kleredrag wat die status en sosiale verbande van die draer aandui. In die bespreking van die ontwerpe word weer na die bogenoemde elemente verwys.

4 DIE EIETDSE MODE-TONEEL

Die Suid-Afrikaanse mode-wêreld (wat verteenwoordigend is van die Westerse wêreld) kan verdeel word in verskillende afdelings wat ook verteenwoordigend is van die onderskeie sosiale en kulturele groepe van die samelewing. Die meeste style van kleredrag kan egter ingedeel word in basies teenstellende groepe – van neutraliteit (klere wat saamval met die algemeen aanvaarbare norme van die tyd) aan die een kant, teenoor 'n definitiewe stelling wat gemaak word (klere wat doelbewus afwyk van die gewone kleredrag)



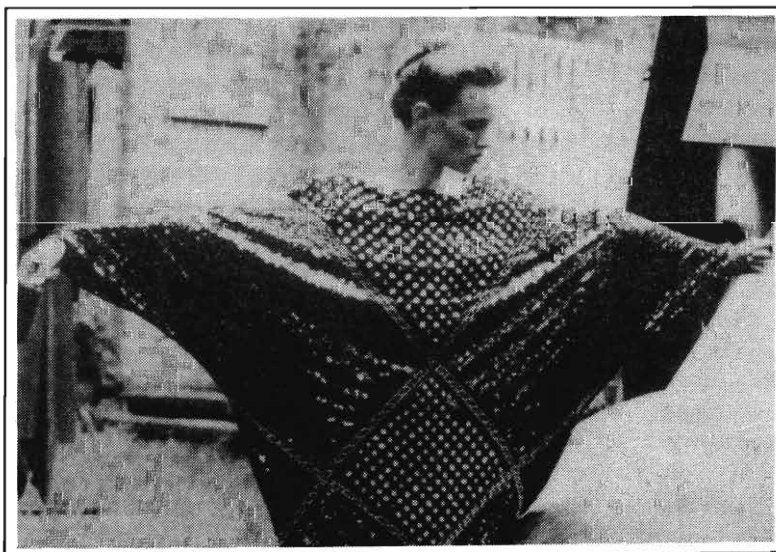
Afbeelding 14: Chanel-pakkie gedra deur Chanel in 1929.



Afbeelding 15: Wynrooi fluweelrok van Peter Soldatos.

aan die ander kant. Dit kom ook ooreen met individualiteit ('n kenmerkende eiesoortigheid van die klere) teenoor kollektiwiteit (klere wat 'n sekere groep tipeer) of universaliteit aan die ander kant.

So is, byvoorbeeld, die gewilde denim-broeke en T-hemde wat deur albei geslagte, meestal vir ontspanningsdrag, gedra word, 'n uitdrukking van 'n strewe na die opheffing van die verskille tussen die geslagte wat ook saamhang met die gelyke status van die vrou



Afbeelding 16: Kaftan-ontwerp deur Peter Soldatos.

in die sosiale struktuur. 'n Doelbewuste neutraliteit word geskep en het ontwikkel tot 'n simbool van 'n gemaklike, ontspanne lewenshouding.

'n Soortgelyke verskynsel is die sogenaamde alternatiewe kleredrag, waar kledingstukke uit style van vroeër tydperke, byvoorbeeld die vyftigs of sestigs, gekombineer word met hedendaagse kledingstukke om só 'n uiters individuele styl te skep. Dit word egter by die ouderdomsgroep tussen twintig en dertig jaar wat in 'n sekere buurt van Johannesburg woon en dieselfde lewenstyl en gewoontes het, aangetref en daarom word dit terselfdertyd 'n uitdrukking van 'n groepsgebondenheid en sosiale klas of stand.

Die grootste gedeelte van die bevolking dra egter klere wat massavervaardig word en versprei word deur 'n aantal kettingwinkels. Die winkels dek al die soorte klere wat in die daaglikse lewe benodig word, daarom is dit in afdelings verdeel: kinderklere, byderwetse jongmensklere, damesklere en mansdrag. Elke afdeling word weer onderverdeel in sport- en ontspanningsdrag, gewone dagdrag vir die werksituasie, meer formele dagdrag, aandrag en vormdrag waarby nagklere ook ingesluit is. Winkels word gegradeer volgens hulle ligging: plattelands of metropolitaans; en word verskillend benader as bepaal word watter voorraad verkoop moet word. Gewoonlik verskil die algemene smaak, sosiale samestelling en lewenstyl en word die handelsware daarby aangepas.

Die Europese en Amerikaanse lewenstyl oefen hier groot invloed uit, aangesien kopers van hierdie winkels jaarliks na Europa en Amerika reis om die nuutste modes te bekyk.

Die idees wat hulle terugbring, word dan oorgedra aan plaaslike ontwerpers by fabriek. Hulle bring selfs voorbeelde saam. Terselfdertyd reis hulle na die Verre Ooste waar hulle kyk na materiale en bestellings plaas vir 'n jaar vooruit. As hulle byvoorbeeld iets in die winkel wil hê teen September 1988, sou die materiaal in September 1987 aangekoop word. Die finale stilering word gedoen na 'n oorsese besoek in laat-1987.

Twee dagrokke uit Edgars se somerversameling is voorbeelde van die funksionele kleredrag geskik vir werksgeleenthede. Die opvallende kenmerke van albei ontwerpe is dat dit nie die vroulike figuur beklemtoon nie, maar

losser pas. 'n Effens vergrote skouerlyn en getailleerde voorkoms met dubbelbors vashegting voor herinner baie aan die algemene voorkoms van die manlike snyerspak. Dit suggereer op sy beurt weer 'n gelykskakeling van die man en vrou in die werksituasie. Dit word versterk deur die gebruik van prominente diagonale lyne in die ontwerp.

Die fyn ontwerp op die materiaal van die eersgenoemde ontwerp, die sagte tekstuur van die materiaal en die sagte plooi van die romp weerspreek hierdie indruk. Dit is 'n uitdrukking van die vrou se sekerheid van haar gelyke status met die man, sodat sy iets van haar vroulikheid durf laat deurskemer. Hierdie twee ontwerpe is dus bedekkend sonder klem op die seksualiteit van die draer, terwyl die vroulikheid in die eerste afbeelding meer na vore kom as in die tweede. By die tweede is die manlikheid of saaklikheid van die ontwerp meer opvallend. Die eerste ontwerp sal meer aansluit by die introverte persoonlikheid terwyl die tweede ontwerp meer die eienskappe van die ekstroverte, selfversekerde persoonlikheid beklemtoon. Die ontwerpe is ook 'n uitdrukking van die status van die vrou, naamlik as beroepsvrou.

Teenoor die twee ontwerpe is die aandrog wat gekies is meer gerig op die vertoon van die sensualiteit van die vroulike figuur: ontblote skouers en 'n opvallende kraag vestig die aandag op die borste; terwyl die nouer passing wat oorgaan in die voller snit om die heupe ook 'n suggestie skep van die vroulike vrugbaarheid en dit word versterk deur die strikversiering aan die rug. Die satynmateriaal wat gebruik word vir die ontwerp het 'n ryk, sensuele voorkoms wat bogenoemde ontwerpkenmerke ondersteun. Die ontwerp is dus gerig op die dekoratiewe versiering van die liggaam om die seksuele aantreklikheid van die draer te beklemtoon. Dit dui ook op 'n bewustheid van die vrugbaarheid van die vrou. Die sterk kleurkontraste en die ontwerp maak dit geskik vir die ekstroverte persoonlikheid.

Soos genoem in die bespreking van die rol van Parys, is daar 'n groep in die mode-wêreld wat 'n elitistiese gedeelte van die sosiale struktuur klee. Dit is die mode-ontwerper wat sy besondere skeppings vir die gegoede vrou maak. Hy is ook baie meer ingestel op die kleding van 'n spesifieke figuur om die beste kenmerke daarin te beklemtoon. Suid-Afrika het 'n aantal bekende ontwerpers wat reeds internasionale bekendheid verwerf het. (Terselfdertyd is daar 'n groot groep opkomende talent).

Die vier ontwerpers wat gekies is om te bespreek, is Peter Soldatos, Chris Levin, Pascual en Penny le Roy.

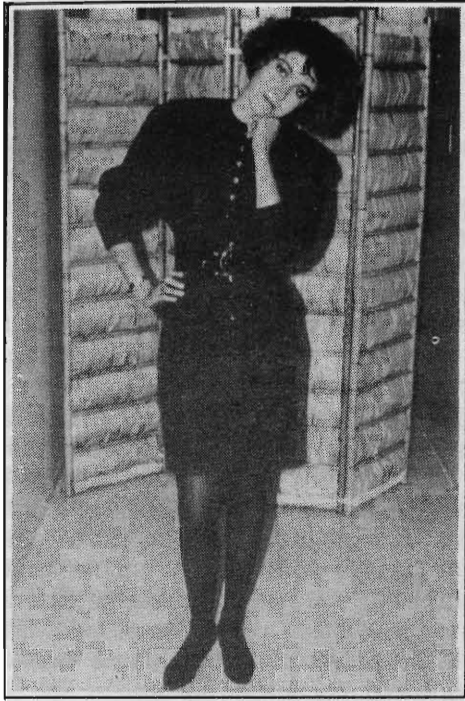
Peter Soldatos is plaaslik deur Ivor Kirsten

opgelei en het, na 'n klein rukkie in massa-produksie, sy eie ateljee geopen. Vanaf 1958, met sy eerste ontwerp, het hy telkens tendense in die ontwikkeling van modestyle van die sestigs, die sewentigs en die tagtigs vooruitgeloop. Hy het deur sy ontwerpe internasionale bekendheid verwerf, 'n aantal oorsese kliënte opgebou en 'n hele aantal toekennings ontvang. Hy besef dat Suid-Afrikaanse ontwerpers die rigtings wat in oorsese modes voorkom op Suid-Afrikaanse weerstoestande, lewenstyle en by die groter vroulike figuur wat hier voorkom, moet toepas. Behalwe die reëls van die ontwerp as kunsvorm – tekstiel, snit en ontwerp – is die vrou se figuur en persoonlikheid vir hom die belangrikste kenmerke wat die ontwerp bepaal.²

Soldatos se ontwerp (Afbeelding 15) uit wynrooi fluweel is tipies van die dekoratiewe kleredrag wat deur die beklemtoning van die vroulike vorm die aandag vestig op die seksuele aantrekkingskrag van die vrou: hier is die oënskynlike bedekking van die figuur deur 'n rok wat die arms en 'n groot gedeelte van die been bedek, teenstellend met die lae halslyn en die horisontale drapeersel om die middel en heupe wat juis die sensualiteit van die figuur beklemtoon. Dit word versterk deur die ryk tekstuur van die materiaal. Die tekstuurryke materiaal suggereer rykdom en die opvallende karakter van die ontwerp veronderstel 'n flambojantheid in die persoonlikheid van die draer.

Die tweede ontwerp van Peter Soldatos (Afbeelding 16) bedek die figuur van die nek tot by die voete en van pols tot pols. Die buitelyne van die ontwerp vorm 'n driehoek as die model met haar arms uitgestrek staan. Die plasing van diamantvormige stukke materiaal met sterk geometriese ontwerpe suggereer egter die wydte van die skouers, die middel en die heupe. Wanneer die ontwerp gedra word en die figuur beweeg, sal daar 'n suggestie wees van die figuurrondings. Dit is 'n goeie voorbeeld van oënskynlike beskeidenheid en skugterheid wat in werklikheid die aantrekkingskrag verhoog. Die draer van die ontwerp moet besonder selfversekerd wees om nie deur die ontwerp oorskadu te word nie. Soos by bogenoemde ontwerp suggereer die tekstuurryke materiaal welvaart en veronderstel die opvallende ontwerp 'n flambojante draer.

Chris Levin is opgelei in Kaapstad aan die American Academy of Cutting and Designing. Na 'n tydperk waartydens hy gewerk het as ontwerper by 'n Johannesburgse fabriek, het hy in 1967 sy eie besigheid begin. Hy kon toe volle uiting gee aan sy liefde vir tulle, tafsy, sy-truistof en wol. Dit is veral vir sy getailleerde ensembles en eksotiese aandrag en trou-



Afbeelding 17: Grys wolpakkie ontwerp deur Chris Levin 1984, 85 – Gereeddra reeks).

rokke wat Levin bekend is. Buitelandse en Suid-Afrikaanse bekende persoonlikhede is sy kliënte. Levin is veral besig met die mens en daarom is die persoonlikheid, die figuur en die kleur van sy kliënte vir hom van die uiterste belang. Sy taak is vir hom om vroue elegant te klee en hulle mooier te maak. Wanneer sy ontwerp voltooi is, verdwyn hy as ontwerper in die agtergrond.³

Levin pas in die eerste ontwerp (Afbeelding 17) die klassieke, manlike baadjiepak aan by die jeugdige vroulike figuur. Die baadjie word baie korter, net tot bo die middellyf, gesny. Die kraag is weggelaat en die moue ook korter. Slegs die effe opgestopte skouers en manlike metaalknope herinner nog aan die oorsprong. Onder die baadjie word 'n skouerlose styfpassende rok gedra wat net tot bo die knie kom. Die silhoeët is dus tipies vroulik, maar metaalknope voor op die rok en 'n breë leer-seintuur suggereer iets van die manlike herkoms. Die donker grys wolstof is ook klassieke pakmateriaal. Die ontwerp is 'n uitbeelding van 'n sekere dualiteit tussen manlikheid en vroulikheid, saaklikheid en humor, en laastens stemmigheid en speelsheid. Die jong moderne vrou met haar beroepsgerigheid word in hierdie ontwerp met 'n tikkie humor vergestalt.

Die tweede ontwerp van Chris Levin (Afbeelding 18) word ook gekenmerk deur kontraste: kleurkontraste in die afwisseling van pienk en grys, in die bostuk wat pienk is teenoor die romp wat grys is, maar deur lae

pienk net wat onder uitloer, uitgeskop word; sensuele satynmateriaal vir die rok en growwer net daaronder; asook 'n noupassende bostuk met 'n uitklokkende romp. Hierdie eienskappe het tot gevolg dat die ontwerp deur 'n skugter persoon of 'n ekstrovert gedra kan word. Dit is dieselfde dualisme wat Whittick as 'n tipiese kenmerk van die vroulike aantrekkingskrag beskryf het. Die drapeersel van die lyf en die stywe passing beklemtoon die borste, en verleen 'n sterk vroulike element aan die ontwerp.

Pascual wat oorspronklik uit Spanje kom, het langs die weg van snyersopleiding en jare se werk in oorsese modehuise, ná kontak met 'n ontwerper wat uit Suid-Afrika kom, hier gevestig en as ontwerper begin werk. Hy is veral bekend vanweë sy skouspelagtige modeparades. Hierdie modevertonings dien die doel om 'n sekere styl (*look*) daar te stel. Hy verkies om sy kliënt verskillende kledingstukke te laat aanpas, sodat hy haar figuur en die persoon kan leer ken. Ontwerp is vir hom funksioneel, prakties maar ook individueel. Daar moet ook 'n balans wees tussen die styl van die ontwerp en die materiaal wat gebruik word. Hy lê ook baie klem daarop dat die ontwerp nie alleen staan nie, maar dat die klere aangevul en afgerond word deur die bykomstighede wat daarby gedra word. Daarom het hy in samewerking met die skoonheidshuis Coty 'n reeks grimering, en selfs parfuum wat sy naam dra, bekendgestel.⁴

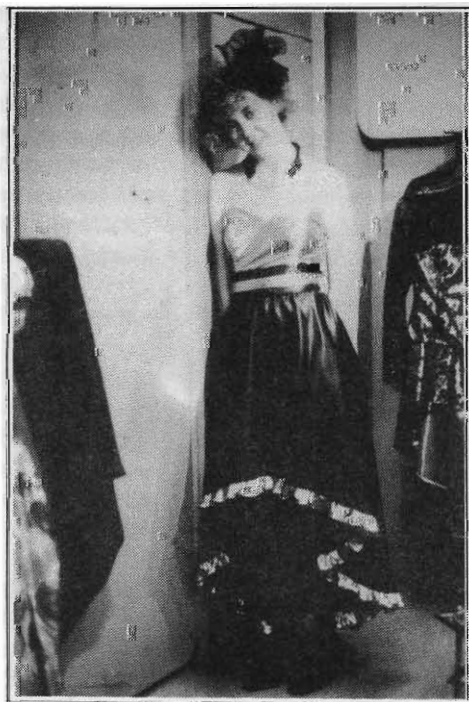


Afbeelding 18: Pienk en grys aandrok van Chris Levin 1984, 85 – Gereeddra reeks).



Afbeelding 19: Penny le Roy: Swart pakkie (1988).

Albei Pascual se ontwerpe wat hier bespreek word, het iets van die eksotiese wat tipies is van die Spaanse aard. Die dagrok in 'n poublou-keur is van 'n weelderige wol- en angora-mengsel gemaak. Hierdie weelderigheid word verhoog deur die gebruik van lamspels as versiering oor die skouerlyn en die



Afbeelding 20: Swart en goud aandrok van Penny le Roy (1988).

boonste gedeelte van die mou. Die rok is effens lospassend by die skouerlyn, maar word heelwat nouer na onder. Die snit en die materiaal beklemtoon die ronding van die vroulike figuur wat die ontwerp laat aansluit by Whittick se kategorieë van die dekoratiewe. Die materiaal wat gebruik word, suggereer die welvaart en sosiale aansien van die draer. Die sensuele vorming van die vroulike figuur deur die ontwerp, vra 'n draer met 'n persoonlikheid wat genoeg selfvertroue het om dit te dra.

Die aanduitrusting van Pascual is in ryk goudkleur en die baadjie is gemaak van brons tafsy wat ryklik met goud geborduur is. Die romp is van 'n fyn tekstuur organza gemaak – ook 'n aanduiding van die rykdom en status van die draer. Die klassieke getailleerde baadjie word ontwerp om die vroulike figuur te beklemtoon en die wasige effek van die romp versterk hierdie vroulikheid. Dit is egter die selfversekerde moderne vrou wat die ontwerp met sukses sal dra.

Penny le Roy – aanvanklik uit Ierland afkomstig – was self-opgelei totdat sy op 'n later leeftyd ontwerp aan die Hillbrowse Tegnieiese Kollege bestudeer het. Met 'n besonder persoonlik-ontwikkelde metode van blokdruk-kuns op haar ontwerpe om kenmerke daarvan te beklemtoon, het sy haar eerste winkel ná 'n modevertoning geopen. Ander winkels het gevolg en sy het selfs een in Sloanestraat, London gehad waarvandaan sy uitgevoer het. Haar besighede het sy intussen gesluit om 'n Akademie van Blokdruk-kuns in Amerika te gaan open. Sy sou graag groter staatsondersteuning vir die mode-ontwerper gehad het – soos dit oorsee die geval is – sodat die ontwerper vrye uitdrukking aan sy skeppingsvermoë kan gee. 'n Goeie ontwerp is vir haar die regte rok vir die regte geleentheid, byvoorbeeld dat besighedsdrag meer gereserveerd moet wees, terwyl 'n kreatiewe persoon dalk iets meer boheems sal dra.⁵

Penny le Roy se pakkie (Afbeelding 19) is in 'n swart materiaal, wat soos Sweedse leer lyk wat met 'n brokaatpatroon bedruk is, ontwerp. Die klassieke getailleerde pakkie word gevarieer om aan te pas by die vroulike figuur. Die romp is nog regaf, maar die baadjie pas nou om die middel en gaan van daar af wyer in die peplum wat iets van die vrugbaarheid van die vroulike figuur suggereer. Dit is 'n ontwerp wat die introverse skugterheid van die vroulike persoonlikheid verhoog en terselfdertyd suggesties skep van die seksuele aantreklikheid van die vroulike figuur.

Die aandrok van Le Roy (Afbeelding 20) is gemaak van ryk satynmateriaal en die idee van rykdom word versterk deur die goudkleur wat bygevoeg is. Die styfpassende lyfie van die rok en die geronde lyne bo om die lyf

beklemtoon die borste aan die bokant, terwyl die korter soomlyn voor, wat met die goudkleurige valletjie afgewerk is, die bene beklemtoon. Die sensualiteit van die vroulike figuur word hierdeur beklemtoon en word ook ondersteun deur die sensualiteit wat deur die geskiedenis aan satynmateriaal gekoppel is. Die ontwerp vra 'n sekere selfversekerheid van die draer en is daarom geskep vir die ekstroverte persoonlikheid.

5 SLOT

Van vroeg in die geskiedenis het die kleding van die mens 'n prominente rol op verskillende gebiede van die menslike lewe uitgeoefen, naamlik op religieuse, sosiale en kulturele gebied. Dit is ook 'n middel tot die individuele uitdrukking van die persoonlikheid. Die kleredragstyle is 'n veranderende entiteit wat die gees van die tyd weerspieël en beïnvloed word deur ekonomiese, maatskaplike en persoonlike omstandighede. Die hoogste uiting van die kuns van mode-ontwerp word weerspieël in die haute couture-versamelings dwarsoor die wêreld en plaaslik in die versamelings van Suid-Afrikaanse mode-ontwerpers. Dit is egter nie moontlik vir alle mense om die klere te bekostig nie, daarom vervul die kettingwinkels in die massa se behoeftes en is sogenaamde "alternatiewe" kleredrag 'n ander sosiale en individualistiese uitdrukkingsmiddel.

Solank die vrou (en deesdae al hoe meer die man ook) versot is op klere en verandering, en haar vroulikheid tot uiting wil bring in haar klere, sal die modebedryf floreer. "Fashion will almost certainly continue to change rapidly, and almost certainly they will continue to encourage individualism. The toughest and most durable part of the human psyche is the ego, desperately struggling for the recognition of its uniqueness. In the future, as in the past, fashion will continue to project identity, giving the ego the outward form and meaning" (Paletta s.a.).

BIBLIOGRAFIE

- Brown, L. 1980. Talking Fashion. *Darling* 19 March: 1980.
Carter, E. 1977. *The Changing World of Fashion*. London: Phaidon.

- Fraser, J. 1981. A Man of Cloth and his Scarlet Lady. *Style*. June 1981.
FS. 1981. Chris Levin FS January – March 1981.
Grant, S. 1986. Couture and Cucumber Sandwiches. *Fair Lady*. 1 October 1986.
Kemper, R.H. 1974. *Costume*. New York: John Wiley & Sons, Inc.
Kriel, L. 1982. Today's girls: just sensational! *The Star*. 27 October 1982.
Laver, J. 1969. *A Concise History of Fashion*. London: Thames and Hudson.
Morton, G.M. 1955. *The Arts of Costume and Personal Appearance*. New York: John Wiley & Sons, Inc.
Paletta, L. (s.a.): Chris Levin in his Rosebank atelier. *Escape*.
Pillman, N. 1985. Peter Soldatos, fashion designer of distinction. *Lantern*. January 1985.
Polonsky, L. 1983. He's the darling of the fashion scene who was once killed twice. *Sunday Express*. 16 January 1983.
Prendini, H. 1987. Pascual: Couture as an Art Form. *Style*. May 1987.
Roffes, C. 1982. Pascual... olé. *Fair Lady*. 3 November 1982.
Roffes, C. 1985. Alexandra the Great. *Sunday Times Magazine*. 31 March 1985.
Ronge, B. 1987. Watch it! The body is back in fashion. *Metro*. 8 March 1987.
Saint Laurent, Y. (et al) 1984. *Yves Saint Laurent*. London: Thames and Hudson.
Steyn, J. 1987. Sensual. *The Citizen*. 10 August 1987.
Vermaak, K. en Viljoen, E. 1982. Pascual die eerste met gesigmodos. *Die Vaderland*. 1 November 1982.
Whittick, A. 1971. *Symbols, Signs and their meaning and uses in design*. London: Leonard Hill.

AANTEKENINGE

- 2 Stellings is ook gebaseer op 'n persoonlike onderhoud met Peter Soldatos op 8 Mei 1988 om 10:00. In notas 2, 3, en 4 word ook erkenning gegee aan ander onderhoude. Enkele oorsigtelike besonderhede aangaande die S A mode-wêreld is verkry van Brain Meintjies tydens 'n onderhoud op 2 Junie 1988 om 14:30.
- 3 Onderhoud met Chris Levin op 25 April 1988 om 16:00.
- 4 Onderhoud met Pascual op 20 Mei 1988 om 15:30.
- 5 Onderhoud met Penny le Roy op 20 Mei 1988 om 11:30.



We're giving our best performance yet.

We'd like to place our latest developments under the spotlight. Firstly, our state-of-the-art theatres in Sasolburg and Secunda, designed to house today's most contemporary stage performances. Alongside this, our indigenous South African Art Collection, with works by Walter Battis, Sidney Khumalo, Lucky Sibya, Maggie Laubser, to name a few. The reason we're doing this: at Sasol we're committed to developing all our resources — natural, man-made, but most important, human.

SASOL
INTO THE FUTURE, RESOURCEFULLY.

INLIGTING AAN OUTEURS

Redaksionele beleid: Die Tydskrif publiseer kunshistoriese bydraes in Afrikaans of Engels rakende enige gebied van die visuele kunste. Bydraes kan navorsingsartikels, substansiële keuringskommentare, besprekings van keuringskommentare of van reeds gepubliseerde artikels, boekbesprekings, tentoonstellingsbesprekings, kort briewe en mededeling, geredigeerde voordragte, studente-werk en seminaarstellings behels. Geen bydrae word anoniem of onder 'n skuilnaam geplaas nie. Behalwe in gevalle waar die redaksie besluit om iets vanweë die besondere meriete of aktualiteit daarvan, of in die oorspronklike taal, of vertaal, oor te neem, word slegs oorspronklike werk geplaas. Outeursreg van oorspronklike tekste word voorbehou deur die Kunshistoriese Werkgemeenskap van Suid-Afrika. Alle navorsingsartikels word aan eksterne keuring onderwerp.

Voorlegging van tekste: Om redaksie te vereenvoudig word outeurs gevra om asseblief streng by die volgende te hou:

- 1 Saam met twee uitdrukke van die harde kopie van die persklaar teks moet 'n sagte kopie van die teks op disket verskaf word. Erkende woordverwerkingsprogrammatuur soos MS-Word moet gebruik word. Die sagte kopie op disket moet 'n ongestileerde weergawe van die gedrukte teks of 'n ongeformateerde ASCII-weergawe van die teks bevat.
- 2 Uitgedrukte manuskripte moet persklaar, in finaal geredigeerde, sorgvuldig taalversorgde en volledig afgeronde vorm voorgelê word.
- 3 Bydraes mag in Afrikaans of in Engels voorgelê word. Navorsingsartikels moet voorafgegaan word deur 'n samevatting in Afrikaans én in Engels (elkeen 'n maksimum van 200 woorde), wat die inhoud van die artikel feitlik en bondig ten opsigte van probleemstelling, metode en resultate moet weergee, en wat geskik moet wees vir afsonderlike publikasie in indeksering. Ander bydraes benodig geen samevatting nie. Titels moet in alle gevalle egter kort wees.
- 4 Op die eerste bladsy moet die outeur se titel, voorletters en van, en die outeur se volledige adres en telefoonnummers (werk en tuis) aangegee word. Die tweede bladsy moet die samevatting in Afrikaans én in Engels bevat. Die artikel moet op die volgende bladsy begin met slegs die titel bo-aan.
- 5 Bibliografiese verwysings moet tussen hakkies in die teks volgens die Gewysigde Harvard-metode verskaf word. Verdere kommentaar moet in deurlopende genommerde (Arabiese syfers) Aantekeninge of Voetnote aan die einde van die teks verskaf word.
- 6 Die bibliografiese gegewens van bronne word aan die einde van die teks in 'n volledige Bibliografie volgens die Gewysigde Harvard-metode opgegee. Vir aanvaarbare gebruik met betrekking tot verwysings kan hierdie uitgawe van die Tydskrif geraadpleeg word. 'n Uiteensetting van die Gewysigde Harvard-metode vir bibliografiese verwysings en bronnelyste is by die Publikasiesekretaris van die Kunshistoriese Werkgemeenskap van Suid-Afrika op aanvraag beskikbaar.
- 7 Onderskrifte by visuele materiaal moet in 'n aparte lys van afbeeldings na die Bibliografie, asook op 'n apart genommerde kaartjie, vasgeheg aan elke agteropgenommerde afbeelding, verskyn. Museums of versamelings waarin die betrokke kunswerke te vind is, moet in alle gevalle (waar bekend) aangegee word. Verder is dit egter die outeur se verantwoordelikheid om te besluit watter van die volgende onderskrifrubrieke relevant is vir die inhoud van die teks: (i) van en voorletters van die kunstenaar of argitek; (ii) geboorte- of sterfdatums van die kunstenaar of argitek; (iii) aanvang- en voltooiingsdatum van kunswerk of gebou; (iv) titel van kunswerk of gebou; (v) Straatadres van gebou; (vi) medium en afmetings van die betrokke kunswerk; (vii) katalogusnommer van die betrokke kunswerk (indien opgeneem in die katalogus van 'n versameling) en (viii) enige ander nodige en bondige onderskrifinligting (byvoorbeeld tydperk waarin die kunswerk of gebou geskep is of die tema wat ter sprake is in die kunswerk).
- 8 Visuele materiaal moet in die vorm van duidelik swart-en-wit foto's van goeie kwaliteit, wat nie breër as 73mm is nie, voorgelê word. Die negatiewe van foto's moet ook ingesluit word. Fotokopieë, skyfies en beskadigde foto's of negatiewe is nie aanvaarbaar nie. Waar grafiese illustrasie ter sprake is met betrekking tot die inhoud van die teks, moet dit in swart ink op goeie kwaliteit papier gemaak word en ook nie die maksimum afmeting van 73mm breed oorskry nie. Afwykings van hierdie voorskrifte moet individueel met die redakteur uitgeklaar word.
- 9 Persklaar bydraes kan gestuur word aan enige lid van die redaksionele komitee of aan die Publikasiesekretaris van die Kunshistoriese Werkgemeenskap van Suid-Afrika, (Vergelyk asseblief die voorste binne-omslag van hierdie uitgawe van die Tydskrif vir name en adresse in hierdie verband).

INFORMATION TO AUTHORS

Editorial policy: The Journal publishes art-historical contributions in English or Afrikaans concerning any areas of the visual arts. Contributions can take the form of research articles; substantial commentary by referees; discussion of such commentary or of published articles; bookreviews; reviews of exhibitions; short letters to the editor and announcements; edited versions of lectures, popular presentations, student papers or seminar theses. No contribution is published anonymously or under a pseudonym. Only original work is included in the Journal, except in cases where the editorial committee decides to take over material on the grounds of its special merit or topicality. Such material can be published in the original language or it can be translated. Copyright of original texts resides with the Art Historical Work Group of South Africa. All research articles are subject to external refereeing.

Submission of texts: Prospective authors are requested to adhere strictly to the following in order to simplify editing:

- 1 In addition to two print-outs of the hard copy of the final text a soft copy of the text must be provided on computer disc. Generally compatible word processing programmes like MS-Word should be used. The soft copy on disc must be an unstyled computer text or an unformatted ASCII text.
- 2 When submitted, manuscript print-outs must be in finally edited, carefully redacted and well-finished form.
- 3 Contributions may be submitted in English or Afrikaans. Research articles should be preceded by a summary in English and in Afrikaans (each consisting of a maximum of 200 words) which should convey the contents of the article factually and succinctly in terms of problem, method and results in such a way that it is suitable for separate publication and indexing. No summaries are required for other contributions. Titles should in all cases be short.
- 4 The first page should state the title, the initials and surname of the author, and the author's full address and telephone numbers (both at work and at home). The second page should consist of the summaries in English and Afrikaans. The article itself should commence on a new page with only the title at the top.
- 5 In accordance with the conventions of the Adapted Harvard style bibliographical references should be provided in parentheses in the text. Additional commentary should be provided in (Arabic) numbered Notes or Foot Notes listed at the end of the body of the text.
- 6 Bibliographical information of sources should be listed in a complete Bibliography at the end of the text in accordance with the Adapted Harvard style. This issue of the Journal can be consulted for acceptable practices with regard to references. An exposition of the Adapted Harvard style of bibliographical reference is available on request from the Publication Secretary of the Art Historical Work Group of South Africa.
- 7 Captions accompanying visual material should appear in a separate numbered list after the Bibliography and on a separate numbered card attached to each illustration which should in turn be numbered on the back. Museums or collections in which works of art are to be found should be indicated in all known cases. It is the author's responsibility to decide which of the following categories is relevant to the contents of the text: (i) surname and initials of the artist or architect; (ii) dates of birth and death of the artist or architect; (iii) dates on which the work of art or building was commenced and completed; (iv) title of the work of art or building; (v) street address of the building; (vi) medium and format of the work of art; (vii) catalogue number of the work of art (if it has been included in the catalogue of a collection); (viii) any other necessary and succinct caption information deemed necessary for identification purposes (for instance the period in which it was created or the theme presented in the work of art).
- 8 Visual material should be submitted in the form clear black and white photographs of good quality, and not exceeding 73mm in width. Negatives should also be included. Photocopies, slides and damaged photographs or negatives are not acceptable. In cases where graphic illustrations are relevant to the contents of the text it should be presented in black ink on good quality white paper. Any deviations from these prescriptions should be cleared individually by the editor.
- 9 Contributions can be sent to any member of the editorial committee or to the Publication Secretary of the Art Historical Work Group of South Africa. (Please note the inside front cover of this issue of the Journal for the names and addresses in this regard).

