

## HOOFSTUK 3

### ZERFFI SE OLIVERFSKILDERYE

#### ALGEMENE OORSIG VAN STYL, TEGNIEK EN ONTWIKKELING

As skilderes het Zerffi 'n lang en produktiewe loopbaan gehad wat van ongeveer 1916 tot en met haar dood in 1962 gestrek het. Sy kan in die besonder as produktief beskou word as in aanmerking geneem word dat sy nie haar brood en botter met skilderwerk verdien het nie. Sy het altyd 'n ander bron van inkomste gehad, al was dit dan ook maar gering, soos tekenwerk vir die Nasionale Pers. Selfs toe haar eggenoot siek geword het en sy, as gevolg van die feit dat sy hom moes versorg, geensins kon skilder nie, het sy nog die betrekking as kuratrise by die Michaelis-museum beklee. Daarmee kon sy vir die gesin die pot aan die kook gehou het. Toe sy hierdie betrekking moes verlaat as gevolg van Caldecott se ernstige siektetoestand, was dit by tye finansieel baie moeilik om kop bo water te hou. Die meevallertjies wat Caldecott uit sy skryfwerk verdien het, moes in die nodige voorsien. Haar beroep was later van jare eintlik kunsonderwyseres en dit het die meeste van haar tyd in beslag geneem. Skilderwerk was dus nie primêr haar verdienste soos wat die geval met byvoorbeeld Irma Stern of Maggie Laubser was nie. Laasgenoemdes het albei professioneel aansienlike hoeveelhede werk gelewer.

#### DIE MEDIUM WAARIN ZERFFI GEWERK HET

Zerffi was baie veelsydig en daar was bykans geen medium vir teken- en skilderwerk wat in haar leeftyd beskikbaar was, waarmee sy nie geëksperimenteer het nie. Behalwe grafiese werk, wat sy vroeër in haar loopbaan gedoen het, was olieverf die medium waaraan sy bo alles voorkeur gegee het. In teenstelling met die ander media wat sy gebruik het, soos ink, potlood, lino-sneewerk, waterverf, gouache en pastel wat gesamentlik ongeveer 250 werke tel, het sy oor die 200

olieverfskilderye nagelaat. Selfs binne hierdie medium het sy van verskillende tegnieke gebruik gemaak en nie net van die kwas nie. Sy het met sukses ook die impasto-tegniek uitgetoets.

#### **ONDERWERPE WAT ZERFFI GEKIES HET**

Zerffi se belangstelling en veelsydigheid blyk ook duidelik uit haar keuse van onderwerpe. Dit wissel van stillewens, portretstudies en interieurs, waarin sy haarself binnenshuis verdiep het, tot straattonele, stadsgesigte, landskappe en seegesigte wat sy buitenshuis voltooi het. Haar voorliefde het egter gelê by landskappe en buitenhuisse tonele wat ongeveer die helfte van haar olieverskilderye omvat.

Zerffi was besonder teruggetrokke en onsensasioneel in die keuse van haar onderwerpe. By 'n sterk aanvoeling vir 'n tafereel, het sy, met 'n uitsonderlike insig in en grondige besef vir komposisie gewerk. Sy was eerlik met haarself en haar onderwerpe. Gevolglik was daar in haar werk geen plek vir modieuse of bedagte bekoring nie. Sy het nooit onderwerpe gekies wat aan mooiheid gegrens het nie. Ewemin het sy ooit opofferings ter wille van die skilderagtige gemaak. Trouens, sy het selfs onderwerpe gekies wat vir die skilderye van daardie tyd ongebruiklik was, soos 'n erdepot met 'n kaktusplant, of 'n bakkie met aartappels daarin. Dit geld ook nie net stillewens nie, maar selfs haar landskappe en ander tonele.

In haar vroegste skilderye het sy die publiek met 'n varsheid en nuutheid van onderwerpe verras. Sy het egter nie probeer skok nie, maar wou net spesifiek nie "mooi" skilder nie. Dit is juis die onkonvensionele in haar werk wat dit so bekoorlik gemaak het. Op 'n uitstalling in 1923 waar sy saam met Nita Spilhaus en Ruth Prowse uitgestal het, het twee oorspronklike onderwerpe opgeval: 'n brandweervertoning met honderde deelnemers (gesien vanuit haar venster bokant Groentemarkplein) en die lokomotief-standplaas van die Kaapse stasie in die aand

(Drie vroue-kunstenaars 1923 : 493).

Die keuse van Zerffi se onderwerpe was spontaan en dit is met haar eie stil en forse persoonlikheid weergegee. Die onderwerpe is rustig en deurgaans deeglik uitgevoer. Tegelykertyd was dit ook nooit besonder inspirerend nie. Richard Cheales het opgemerk dat "the work by the late Florence Zerffi, gave a clue why realism of an impressionistic nature can sometimes leave one cold and uninterested. Depending on the artist. For all the sincerity in her work, Florence Zerffi had too undefined an approach to inspire enthusiasm about her technique, or her faintly expressionistic vision" (Cheales 1969 : 14).

In hierdie onopgesmuktheid lê juis die rede waarom Zerffi se werk nie altyd baie populêr by die publiek was nie en waarom haar uitstallings partymaal geen sukses gehad het nie. "It does not necessarily follow that everyone likes all of her work", het 'n kunskritikus (Africa through ... 1925 : 6) in 1925 geskryf, "though some of it demands instant admiration - but those who do not like it immensely, dislike it intensely, and that in itself is a justification for its existence".

Brander (1937a : 3) het tot dieselfde gevolgtrekking gekom toe hy geskryf het: "Zerffi Caldecott se werk is van so 'n aard dat mens nie met een oogopslag kan oordeel of dit aangenaam of onaangenaam is nie. Hiervoor is haar kleurharmonieë te verfynd, haar komposisies te deeglik voorafbepaal. 'n Mens kyk na haar sombere landskappe of haar skitterende blomstukke en mens wonder. 'n Mens kyk weer en begin die werk te bewonder wanneer dit verstaan word."

Hierdie noodsaak om eers die werk van Zerffi te "verstaan" is opvallend, want Brander (1937a : 3) het tereg gekonstateer dat haar werk veel meer intellektueel as emosioneel is. Die skildery Kaktus en granate 1937(?) (Fig. A 3/1) is hiervan 'n tipiese voorbeeld.

Bouman (1941 : 15) het selfs geskryf dat Zerffi daarin geslaag het "om die onwesenlike, die irreële, saam met die realistiese buitekant op die doek" vas te lê. Deurdag Zerffi terughoudend en nie-opdringerig te werk gegaan het, is dit vanselfsprekend waarom die skilderye nie juis opvallend was nie. Bouman het hierdie "irreële" aanblik aan die hand van die skildery Strand toe ca. 1941 (Kat. C 3/1) beskrywe. Met die eerste aanskoue kom dit minder aantreklik voor, omdat dit minder "warmbloedig" is as wat 'n mens van strandlewe sal verwag. "Die warmte verdun die figure, wat soos nietighede tussen water en sand voortbeweeg, met 'n effens kleinlike begeerte na verkoeling". Dieselfde gevoel word in 'n ander skildery met dieselfde onderwerp benadruk. Wat kleurgebruik betref, kom Vakansietyd, Stilbaastrand 1941 (Fig. A 3/2) lig voor, maar tog rus dit swaar op die aanskouer se gemoed.

Die twee skilderye van die kanaal by Louisvale straal 'n soortgelyke atmosfeer uit. Besproeiing, Louisvale 1940 (Fig. A 3/3) is volgens Bouman (1941 : 15) die mees tipiese werk waarin hierdie terughoudende kenmerk van Zerffi se skilderwerk baie duidelik word: "Die dun blou strepie water is die poging van die mens om in die harde huid van die aarde 'n onnosele groefie uit te kap. Dit lê daar heftig-blou, as 'n protes teen die dorheid van die wêreld, 'n magtelose protes". Louisvale, Oranjerivier of Swartkop, Oranjerivier 1940 (Fig. A 3/4) toon dieselfde ondertoon in die gelerige lug bokant die stewige stroom water, bome, landjie lusern en kalerige grond.

Dit is ongetwyfeld waar dat Zerffi haar onderwerpe indringend en met berekende oog vir gebalanseerde struktuur en toon bekyk het. Die effekte wat sy wou bereik, as dit "effekte" genoem kan word, is altyd deurdag en die komposisies versigtig opgebou. Haar olieverfskilderye "are not glib in statement and effect, but are sincerely studied and carefully painted, with a preoccupation for the shape of things, and with some strong atmospheric feeling" (M.H. 1942 : 5).

## DIE STYLE WAARIN ZERFFI GEWERK HET

Zerffi was nie 'n aanhanger van een bepaalde styl nie. Daar kan nie deurgaans van konsekwentheid in uitvoering gepraat word nie. By haar word eerder 'n vermenging van realisme, impressionisme en selfs ekspressionisme aangetref. Tereg kan gesê word: "Here is sincere and careful work, a reflection of things seen and felt through a serious and deeply individual personality" (Pictures by ... 1942 : 6). Zerffi het haar beperk tot wat haar oë waargeneem het. Haar siening was eenvoudig en skerp en derhalwe het sy haar op kleurdieptes en -weerkaatsings toegespits. Besonderhede kom in 'n groot mate in haar werk voor, veral in haar portretstudies asook vroeë landskappe en stillewens.

Zerffi se styl was egter nie deur en deur realisties nie. "Despite her rejection of subjectivism in art, Zerffi's own realism was not entirely objective. There is a certain introspective mood in all her paintings and an independent quality about her style" (Berman 1970 : 342).

Aan die begin van haar loopbaan het sy selde impressionisties te werk gegaan. Daar is maar enkele voorbeelde hiervan. Die impressionistiese en post-impressionistiese invloede wat later sterk in Zerffi se werk op die voorgrond dring, het egter somtyds 'n bietjie te veel van 'n maniërisme geword. Dit kon moontlik gebeur het dat haar eggenoot, Caldecott, en haar vriendin, May Hillhouse, wat baie ná aan Zerffi gestaan het, met hulle Europese invloede 'n impressionistiese stempel op haar werk afgedruk het.

Daar is egter voorts sterk ekspressionistiese invloede in haar werk te bespeur, maar met dié voorbehoud dat "discipline in draughtsmanship became her main fixation; expressionist distortion she regarded as an embarrassing and sloppy fault" (Berman 1970 : 341).

Zerffi het wat styl en tegniek betref 'n Europese benadering behou. Sy is in Berlyn opgelei, waar sy onder andere kopieerwerk in die Kaiser Friedrich Museum gedoen het. Die meesterlike werke van Botticelli (1444 - 1510), Jan van Eyck (1385(?) - 1441), Hugo van der Goes (1440(?) - 1482), Rogier van der Weyden (1400 - 1464), Albrecht Dürer (1471 - 1528), Hans Holbein (1497 - 1543), Pieter Rubens (1577 - 1640), Frans Hals (1580(?) - 1666), Rembrandt (1606 - 1669), Jan Vermeer (1632 - 1675) en vele ander, moes 'n blywende indruk op haar nagelaat het.

In daardie stadium het die Duitse ekspressionisme in Berlyn die botoon gevoer. Spore van Berlynse skilders soos Fidus (skuilnaam vir Hugo Höppner) (1868 - 1948), Karl Hessmert (1869 - ?), Gino Ritter von Finetti (1877 - ?) en natuurlik haar leermeester, Leo von König, is duidelik in Zerffi se werk te bespeur. Sy het desnieteenstaande geen slaafse navolging getoon in dié rigting waarin sy haar opleiding ontvang het nie. Sy het dit verwerk sodat sy haar eie stempel op haar werk kon afdruk. Vreemd genoeg, het Lovis Corinth (1858 - 1925), wat in daardie tyd betreklik bekend was, Zerffi nie aangespreek nie. Sy benadering was ietwat té flambojant vir haar smaak. Die invloed van die Duitse skool, byvoorbeeld Max Pechstein (1881 - 1955), is eerder in 'n mate in haar werk sigbaar.

Zerffi toon egter sterk invloede van die skilders van München soos Franz Wilhelm Voigt (1867 - ?), Carl von Marr (1858 - 1936), Walter Püttner (1872 - 1953), Alf. Bachmann (1863 - 1956), Heinrich Kley (1863 - 1945), Franz Quaglio, sen. (1844 - 1920), Ludwig van Zumbusch (1861 - 1927), Hermann Urban (1866 - 1946), Karl Bloss (1860 - 1941) en Franz von Defregger (1835 - 1921) wat benadering, atmosfeer, onderwerpbehandeling en veral kleurgebruik betref. Of Zerffi München persoonlik besoek het, is onseker, maar die werke van bogenoemde skilders van München het bekend geword deur onder andere die Duitse kunstydskrif, **Die Jugend** 2. Die Jugendstil, 'n kunsrigting wat veral tussen 1895 en 1905 sterk op die voorgrond gekom het en deur die

propaganda van hierdie tydskrif in München bevorder is, het Zerffi bygebly lank nadat sy Duitsland verlaat het.

Die felle Suid-Afrikaanse sonlig was vir haar besondere siening, waarmee sy van Duitsland af gekom het, te skerp en het haar derhalwe afgeskrik. Die gedemptheid waarmee Zerffi geskilder het, is veral dieselfde as dié wat in die Berlyners Leo von König en Karl Hessmert, en die Münchener Hermann Urban en Carl von Marr aangetref word. Hierdie invloede is die rede waarom haar werk meer gedemp is as dié van haar tydgenote soos Gregoire Boonzaier en Terence McCaw. Dit is ook die rede waarom sy somtyds verkies het om in die gedempte lig van haar ateljee te werk. Sy het persoonlik aan Bouman meegedeel dat skerp sonlig alles dood en vaal maak (Bouman 1938 : 116).

Alhoewel daar in Zerffi se stylontwikkeling geen vaste afbakenings gemaak kan word nie en dit nie in baie duidelike afgemete kompartemente verdeel kan word nie, sal daar nogtans gepoog word om vas te stel hoe Zerffi se skilderloopbaan na aanleiding van haar gebruik van kleur in verskillende skilderfases ingedeel kan word.

### **1916 - 1929**

In die enigste drie gedateerde skilderye van 1916, Bergtoneel II, (Fig. A 3/5) Studie van 'n jong meisie (Fig. A 3/6) en Beatrice voor die vleuelklavier (Fig. A 3/7), word 'n opvallende gedemptheid in kleurgebruik aangetref. Van 'n interieur kan dit nog verwag word, maar daar is veral geen felle sonlig wat op die twee buiteligse onderwerpe weerkaats nie.

Van 1917 af het haar werk selfs nog donkerder geword en sy het 'n uitgesproke voorkeur ten opsigte van lae tonaliteite getoon. Prof. J. du P. Scholtz (1981 : 12) was ná haar dood bekommerd dat Zerffi onnodig in haar tyd beskuldig is dat haar werke 'n neerdrukkende effek op die aanskouer sou maak. Daarom skryf hy:

"Omdat sy lief was vir donker kleure of kleure van 'n betreklik lae tonaliteit, is dit haar soms verwyd dat haar werk by tye somber is". Eweneens het Zerffi in hierdie stadium tot realisme geneig.

Twee sprekende voorbeelde van hierdie vroeë fase is Plaashuis 1917 (Fig. A 3/8) en Vissershawe, Hermanus 1919 (Fig. A 3/9). Die duidelik sistematies-beplande komposisie van Plaashuis 1917 (Fig. A 3/8) weerspieël 'n totale afwesigheid van aanstellerigheid en aanmatiging. Zerffi het die tipiese Kaapse landskap met sy klam atmosfeer skitterend vertolk. In hierdie skildery het sy meesterlik daarin geslaag om die "natheid" van die water en die sonlig wat deur die blare skyn in 'n eenvoudige landelike toneel weer te gee. Natuurlike lig en lug oorvloei die landskap. Zerffi het dit reggekry om die aanskouer van die oppervlakte van die doek weg te voer na die intimiteit van die natuur self. In hierdie opsig het Zerffi vóór en ná 1920 tot ongeveer 1930 waarskynlik geen gelyke in Suid-Afrika gehad nie.

In haar vroeëre meer realistiese skilderye het Zerffi wat rykdom van kleur en diepte betref, volgens 'n tydgenoot, soms die hoogtes van John Constable (1776 - 1837) bereik (**Die Weekblad** 1949 : ?). Sy het nie volgens tradisionele maatstawwe en voorskrifte geprobeer werk nie. Sy was getrou aan haar eie visie en het geweier om indrukwekkend te skilder.

Die kleurgebruik van Zerffi se skilderye het tot ongeveer 1930 al hoe donkerder geword. Sy het in so 'n mate 'n voorliefde vir swaar en soel kleure getoon dat sy somtyds selfs van suiwer swart op haar doeke gebruik gemaak het. Sy het blykbaar nie daarin belang gestel om hierdie donker kleure met ligter kleurskakerings te temper nie. In hierdie opsig kan begryp word waarom haar skilderye dan as "somber" bestempel is. Sy was daarbenewens besonder ingenome met rooibruin wat oral in haar skilderye voorkom. Soms is dit baie opvallend aangewend, maar ander kere het dit die hele werk oorheers. So ook het sy in



portrette by voorkeur 'n bottelgroen as agtergrondkleur gebruik. Van hierdie stereotiepe neigings het sy selde afgewyk.

Zerffi het veral in hierdie eerste periode sonder enige effekbejag en opskik geskilder. Vanweë die ryk donker kleurgebruik, is haar skilderye derhalwe sterk gemoduleer - of dit stillewens, landskappe of nagtonele was. Die lig in haar werke is meestal gedemp en die kleure is koel. Hierdie duidelike onopgesmukte kleuraanwending en "somberheid" van haar werke is egter slegs tot kleurgebruik beperk, want die onderwerpe is geensins swarmoedig nie. Zerffi was bowendien, waar sy in die Michaelis-museum gewoon en gewerk het, omring deur skilderye wat die rykdom van donker kleure vereer het, soos die werke van Frans Hals (1580 - 1666), Willem van Aelst (1625 - 1683), Jan Steen (1626 - 1679) en David Teniers (1610 - 1690).

Bouman (1938 : 126 - 127), wat in daardie jare waardevolle kunskritiek gelewer het en beskouings gegee het wat as tipies vir die beoordeling tydens Zerffi se lewe beskou kan word, het derhalwe met oortuiging gesê: "Teenoor die werk van veel van haar kollegas is hare daardeur minder uitbundig, meer ingetoë, nie somber nie, maar wel vol peinsende toewyding".

Hierdie waarskynlike "somber" krag en intensiteit wat in Zerffi se werk uitstaan, kon aan die begin van haar loopbaan, veral toe sy en haar eggenoot saam uitgestal het, die publiek byna laat glo het dat haar skilderye eerder dié van haar man kon gewees het (Africa through ... 1925 : 6). Selfs in 1942 is daar nog steeds verwys na hierdie forse kwaliteit in Zerffi se werk: "The oil paintings have a strength and decision that is more akin to masculine vigour than is usual in the work of a woman artist" (M.H. 1942 : 5).

Dit is dan ook voor die hand liggend dat Zerffi en Caldecott destyds vergelyk is en selfs as teenstelling teenoor mekaar geplaas is. Albei was egter kunstenaars uit eie reg. Die

basiese verskille tussen hulle werk is reeds in 1925, ná hulle gesamentlike uitstalling in Ashbey se kunsgalery, deur 'n kunsresensent (Africa through ... 1925 : 6) saamgevat in die woorde: "Whereas she gets her effects with broad slabs of colour, relying greatly on arrangement, Mr. Caldecott's work is of the more delicate French style, and in all the South African pictures he has painted, the colour is broken up to get that transparency and 'vibration' that is so typical of South African landscape".

"Zerffi shared her husband Strat Caldecott's qualities of intellectual honesty as well as his deep concern for fostering a decent standard of modern painting in this country", skryf Neville Dubow (Jeppe 1963 : 117). Hy het ook verder opgemerk: "Her's is a quieter art expression than her husband's. While he triumphed in taming the harsh South African light, Zerffi preferred to paint within the cool interior of her studio. Her pictures are infinitely modulated and at times even sombre; but they are always illuminated by her own integrity and her conviction of what was artistically valid as opposed to what was merely meretricious".

'n Meer resente kunskritikus, Esmé Berman (1970 : 340), het die verskil soos volg gestel: "Where he celebrated the effects of the hot, southern sunlight on the outdoor scene, she deprecated its bleaching properties and preferred the duller times of day and the controlled light of the studio. Where his work was spontaneous and impressionistic, hers was usually more ordered and emphatic".

Daar moet gelet word op die feit dat Zerffi tussen die jare 1924 en 1929 egter nie veel geskilder het nie, aangesien sy as moeder haar plek in die huis moes volstaan en tydens die siekbed van haar eggenoot, veral in 1929, haar eie kunsaktiwiteite grotendeels moes inkort.

## 1930 - 1943

Dit is veral ná Caldecott se dood en meer bepaald van 1930 af dat daar 'n duidelike ommeswaai in Zerffi se werk opgemerk kan word en koloristiese tendense bespeur kan word. Haar werke is nou nie meer heeltemal so donker nie en hier en daar kom helderder kleur en ligter opbou te voorskyn. In haar pastelle was sy selfs baie kleurvol. In haar werk is keurig beplande komposisies en beheerste kleurgebruik opmerklik, alles nog steeds sonder enige toevallighede en sensasionele effekte. Slegs by uitsondering kan daar 'n rommelrigheid wat onderwerp betref, bemerk word. Dit is alleenlik van toepassing op haar stillewens 3, want haar beplanning van die onderwerp en die kleurgebruik was meestal deeglik en berekend. Daar is oor die algemeen niks slordigs in haar werk nie en daar is selde iets wat nie met die res van die werk verband hou nie. Huisies by Struisbaai 1937 (Fig. A 3/10) is hiervan 'n tiperende skildery, waarin helder en ligter kleurskakerings aangetref word, afgesien van noukeurige komposisie.

Van 1938 af het Zerffi haar al hoe meer met die studie van ongewone ligeffekte besig gehou. In Potplante 1938 (Fig. A 3/11) is hierdie neiging duidelik sigbaar. Die skaduwees van die potplante weerkaats teen die muur wat die agtergrond vir die stillewe vorm. Die spatsels rooi en wit van die tulpe en afodille bewerkstellig ligeffekte wat afwyk van die werk wat sy tot dusver gedoen het. Moontlik kan hierdie wegbreek van donker kleurgebruik aan die stigting van die Nuwe Groep in 1938 toegeskryf word. Zerffi het egter nooit haar kollegas in haar werk slaafs nagevolg nie, maar nadat sy veelvuldiger met die werk van skilders soos Gregoire Boonzaier, Terence McCaw en Freida Lock in aanraking gekom het, is daar 'n meer optimistiese trek in haar werk te bespeur.

Tydens 'n Nuwe Groep-uitstalling in 1939 is Zerffi se werk as "eteries-fyn in tere, gedrae stemming" beskryf (Hugo 1939 : 21). Die helderder kleurgebruik kom ook na vore in een van haar werke, Meksikaanse margriete voor 1938 (Kat. C 3/2), wat in 1938 sowel as 1939 by die Nuwe Groep-uitstallings vertoon is: "Soos 'n melodieuse refrein weer, werk haar olieverf 'Mexican Daisies', waar die diep oranje-tinte van die blomme opgevang en terugweerskaats word deur die oranjekleurige vrugte op die voorgrond" (Hugo 1939 : 21).

Volgens Berman (1970 : 341) was daar in die dertiger- en veertigerjare twee aspekte in haar persoonlikheid wat haar beïnvloed het. Dit was enersyds haar intense liefde vir haar seun, Oliver, wat gekoppel kan word aan haar vrygewigheid teenoor haar vriende, en andersyds haar harde en selfs skerp aandrang op dissipline vir haarself en ander kunstenaars. "However the paintings of that time were not by any means austere. Colour and boldness were important features of her style; she applied her paint in juicy slabs with obvious concern for formal values although her composition was not always faultless".

Alhoewel haar werk in die vroeë veertigerjare nie meer so gedemp in kleur is nie, het haar skilderye op 'n uitstalling wat in 1942 in die Argus-galery gehou is, met die eerste oogopslag 'n donker indruk geskep (Brander 1942 : 3). Dit kan begryp word, want Zerffi het by hierdie uitstalling waarskynlik hoofsaaklik skilderye uit die vroeë dertigerjare tentoongestel. In daardie stadium het haar werk nog 'n geleidelike oorgangsfase van donkerder tonaliteite na ligter kleure gekenmerk. Aan die ander kant is daar uit die jare 1940 - 1941, toe sy heelwat ligter kleurskakerings begin gebruik het, vandag slegs vyf skilderye bekend. Brander, wat die uitstalling bygewoon het, het darem self erken dat "die helderheid wat hier en daar sigbaar is, laat 'n mens egter gou ontslae raak van die eerste indruk", naamlik dié van somberheid (Brander 1942 : 3).

## 1944 - 1949

Die ligter neiging in Zerffi se werk het veral van 1944 tot 1949 hoogtepunte bereik. Haar skilderye tussen daardie jare is baie kleurryk met helder geel, oranje en rooi wat opvallend gebruik is. Opvallend, maar nie uitspattig nie, want aan sulke ekstremiteite het Zerffi haarself nooit oorgegee nie. Dit is net baie duidelik dat "she shows a definite change from her usually rather sombre arrangements of colour. It is as if the curtains had been opened, letting in the sunlight" (Rayner 1945 : 20). Tog is dit ooglopend dat Zerffi juis in hierdie tydperk ook heelwat nagtonele geskilder het en met ander woorde blykbaar 'n meer duidelike skeidslyn tussen ligter en donkerder werke gesoek het. Rooi en pienk rose 1944 (Fig. A 3/12) en Potplant met rooi blomme 1947 (Fig. A 3/13) toon, benewens warmer kleurgebruik, ook dat Zerffi al meer impressionisties begin werk het. Dit is juis in hierdie tydperk dat sy van die paletmes gebruik gemaak het.

Dit lyk tog of Zerffi soms probeer het om haar tegniek by haar motief of by die besondere probleme wat sy ondervind het, te laat aanpas. Sy het selfs in hierdie tydperk 'n geringe neiging geopenbaar om gekunsteld te wees, alhoewel dit beslis nie 'n algemene trek in haar werk is nie. Haar kleurgebruik het by tye, selfs al van 1938 af, in so 'n mate helderder geword dat Brander gepraat het van 'n "te harde noot" in haar kleurharmonie wanneer opgewekte kleure hier en daar opgeval het (Brander 1938b : 10). Asters 1944 (Fig. A 3/14) is besonder kleurryk met baie gegewens. Rooi rissies en soetrissies 1946 (Fig. A 3/15) is 'n werk waarin die kleure juis in direkte kontras teenoor mekaar geplaas is. Rooi rissies staan helder uit teenoor die wit en swart geruite tafeldoek wat op sigself ook baie kontrasterend is.

In hierdie stadium het Zerffi dus oor die algemeen 'n meer impressionistiese aanvoeling vir haar onderwerpe begin openbaar. Dit kom veral in haar talle bostonele te voorskyn. Die buitelyne van die bome en die huisies verdof en dit verloor die impressie van fisiese gewig en digtheid. Studie in groen van 'n feëverhaalhut 1946 (Fig. A 3/16) is 'n besondere goeie voorbeeld hiervan. Rykheid en vlugtige aanwending van die pigment kenmerk hierdie werk.

Zerffi se impressionisme is nie dié van die Franse nie, want in haar werk word nie soseer 'n emosionele atmosferiese gevoelsuiting aangetref nie. Daar is nie die tipiese impressionistiese flikkerende, sagte blinkende ligweerkaatsings nie. Háár weergawe is meer saaklik en afsydig.

#### 1950 - 1962

In die jare vyftig het Zerffi voortgegaan om impressionisties te werk en haar skilderye het 'n ligte en vrye atmosfeer. So byvoorbeeld is daar in Mamre 1953 (Fig. A 3/17) 'n fermheid en stabiliteit van ontwerp wat met 'n skerp gevoel vir ruimte, afstand en sonlig gekombineer is.

Sommige kere het Zerffi daarvan gehou om 'n flambojante effek te verkry, deurdat lyne vlamvend na boontoe beweeg. Dit word byvoorbeeld aangetref in Bessies in grys pot 1950 (Fig. A 3/18), Tabakplant 1954 (Fig. A 3/19) en Stillewe met blare 1958 (Fig. A 3/20). Dit kom selfs in party van haar werke voor dat verskillende kleure inmekaar vloei en soms selfs 'n vuil effek en rommelrige afwerking bewerkstellig soos in Drie potte 1952 (Fig. A 3/21) en Twee potte 1959 (Fig. A 3/22). Laasgenoemde skildery is by uitstek 'n impressionistiese werk waarin 'n rykdom kleurwisseling aangetref word. Die helder geel tulpe en wit irisse en oranje-rooi voorgrond skep in hierdie skildery 'n warm atmosfeer. Die voorgrond weerkaats in die donker geglasuurde potte.

Party skilderye wat sy kort voor haar dood in 1962 geskilder het, skeep selfs die indruk asof sy haastig en vinnig te werk gegaan het. Met vlugtige kwashale het sy breed, massief en impressionisties geskilder. Sy het 'n voorliefde vir sneeutonele in Londen getoon. Hier kan veral aan Winter in Londen (Fig. A 3/23) en Sneeutoneel (Kat. B 3/1) albei in 1962 voltooi, gedink word.

As Berman (1970 : 341) beweer dat "most of her later work was much more restrained and even melancholy," kan nie presies vasgestel word watter tydperk die kritikus met "later" werk bedoel nie en of onderwerpkeuse, kleurgebruik of tegniek onder bespreking is nie. Wat "beheerstheid" betref, is daar geen twyfel nie dat Zerffi deurgaans haar verf met sekerheid en fermheid aangewend het. Dit was maar slegs vanaf 1944 dat sy tegnies losser en meer impressionisties te werk gegaan het waarby definitiewe vormgewing nie langer van deurslaggewende belang vir haar was nie.

Berman het dus hier misgetas. As by "melancholies" swaarmoedig of donker aangedui word, kan alleenlik kleurgebruik ter sprake wees en dít is slegs op die jare 1917 tot 1937 van toepassing. Dit kan definitief nie van Zerffi se "later" werk gesê word nie. Wat onderwerpe betref, was Zerffi nooit uitgesproke droefgeestig nie. Die meeste van haar werke is egter besonder rustig, sonder enige neiging tot effek en sensasie. Berman het hierdie uitlating gemaak in dieselfde asem met 'n aanhaling van Johannes Meintjes, Zerffi se oud-leerling, oor sy leermeesteres toe hy by haar kunslesse geneem het. Hierdie opleiding van Meintjes by Zerffi was ongeveer tussen die jare 1941/1942. As Berman dan die "later" werk van Zerffi bestempel as vroeë veertigerjare, is dit 'n mening wat nie kan stand hou nie. Gedurende 1941 was Zerffi se werk wat kleurgebruik betref heelwat ligter as byvoorbeeld in 1937.

## STANDAARD VAN HAAR WERK

Oor Zerffi se suksesvolle werke kan met entoetiesiasme gepraat word. "Sy is 'n goeie kunstenaar, 'n deeglike skilder, wie se werk van 'n fynge-manierdheid, 'n beskaving getuig wat in die kunsrigting van die stillewe aan die elegante raak", het Brander (1937a : 3) in 1937 in *Die Suiderstem* geskryf. Hy was so in vervoering oor Zerffi se uitnemende skilderye dat hy sy artikel kon afsluit met: "Hierdie tentoonstelling is werklik verfrissend vir die afgestompte kritikus" (1937a : 3).

Daar moet egter nie vergeet word nie dat Zerffi tog ook een van die Nuwe Groep was en gevolglik vooruitstrewender en frisser as die Roworth-akademie, maar nie sover gekom het om haar aan modernisme oor te gee nie. Sy was deel van die Nuwe Groep wat 'n tipiese oorgang kenmerk, maar uit eie reg was hulle goed in hulle tyd.

Die trefkrag van Zerffi se werk lê in die "lewensgevoel, altyd 'n soeke na iets agter die verskyningsvorme, iets wat nie sigbaar is nie, net voelbaar" (Bouman 1941 : 15). Sy het self by geleentheid geskryf: "Painting is not just working with paint and brushes - it is living, feeling, suffering, rejoicing, loving, thinking in paint, observing, studying even when one is not actually working with brush and pencil. You have hard work in front of you - if you keep your faith in yourself - and don't allow yourself to be weakened by introspective thought, but go bravely forward remembering that strength of character will get you to your goal" (Meintjes 1963a : 172).

Neville Dubow (1965 : ?), 'n oud-leerling van Zerffi het in 1965 haar waarde as skilderes soos volg saamgevat: "... one realizes what a revolutionary painter she was in the South Africa of her day. In using this term one does not mean revolutionary in subject matter, nor even style in the superficial sense of realism and non-realism; all her work is



realistic to a degree - indeed she was invariably a painter of the humdrum and everyday. No; by 'revolutionary' one means attitude, approach, an interest solely in what the subject can yield in terms of a painter's statement, a total disregard for anecdotal or picturesque embellishment. These values run as a consistent strain through her work." In 1966 het Dubow (1966 : 6) opnuut weer hierdie waardevolle bydrae van Zerffi tot die Suid-Afrikaanse skilderkuns bevestig deurdat hy gesê het, sy "established in the earlier years a standard of probity and value in marked contrast to most of the activity around her."

Ongetwyfeld is daar aan die ander kant in al die fases van Zerffi se loopbaan, skilderye wat benede haar gemiddelde standaard was. Vir hierdie minder goeie werke mag nie weggeskram word nie.

Reeds in 1925 het 'n kunsresesent (W.R.M(orrison) 1925 : 11) ná 'n besoek aan die gesamentlike uitstalling s van Caldecott en Zerffi geskryf: "There is a curious air of unreality about it. To me it appeared as a record of pretension without performance. Neither artist appears to me to have painted with any conviction, and both seem to labour under the delusion that eccentricity covers a multitude of sins". Waarskynlik was hierdie kommentaar meer op Zerffi van toepassing as op Caldecott. Die kritikus het ook die fout daarin gesoek dat "there is one quality which none of the paintings or drawings possess. They all lack the South African atmosphere" (W.R.M(orrison) 1925 : 11).

In 1937 het Melvin Simmers (1937 : 10) party van die tekortkomings in Zerffi se werk soos volg opgesom: "One cannot deny a particular rugged quality which informs the works, but there is also present a sense of form ill-digested, as though the artist is unable to carry matters to their logical conclusion." Die kunskorrespondent (Miss Zerffi's ... 1949 : ?) van *The Star* het in 1949 dieselfde mening daarop nagehou toe hy geskryf het: "... some, but not all, of her canvasses, ...

leave a faint sense of disappointment. There is a vast difference between this artist's best and, shall we say, her second-best work." Sommige van Zerffi se skilderye kon deur enige iemand anders geskilder gewees het, het dieselfde kritikus beweer, maar, "Miss Zerffi is not 'anybody' and perhaps that explains a slight sense of resentment when inspiration seems to be caught napping". By die aanskoue van sommige werke van Zerffi soos Huisie met invallende dak, 1943 (Fig. A 3/24), Wynbergpark, 1955 (Fig. A 2/14), Die vallei, 1958 (Fig. A 3/25) en Voortrekkerfeesvierings, ca. 1938 (Fig. A 3/26) dring die besef deur dat dit nie haar beste werke is nie.

David Lewis (1946 : 35, 36) was van mening dat Zerffi in dieselfde kategorie as haar tydgenote, Gregoire Boonzaier, Freida Lock, Terence McCaw en Victor Moorrees gegroep kan word. Hy het gesê dat die tragedie van hierdie kunstenaars nie daarin geleë is dat hulle nie die vaardigheid van skilder- en beeldhouwerk kon bemeester nie, maar "that they are stagnated, drifting on the slow circular tide that is their repetitiveness. Often they are not far removed from the attitude of Roworth and Carter - just a little more 'modern' in that they use paint more cleanly. They cannot recognize the deeper significance of the things they see before their eyes, except in terms of pigmentation, of composition, on tone values, of form, size and shape. 'O! it would look better on a grey day. The colours are a bit too sharp.' Their's is the surface impression only, for they dare not live and be artists both at the same time. And they are defeated by both."

## BLOMSTUKKE EN STILLEWENS

Dit is opvallend dat Zerffi aan die begin van haar skilderloopbaan in 1916 nouliks blomstukke of ander stillewens geskilder het. Slegs een gedateerde stillewe van 1917 is bekend en dit is Dahlia's (Kat. B 3/2). Sy het egter waarskynlik kort voor 1925 wel 'n paar stillewens geskilder. In *Die Burger* (Brander 1925 : 4) en *Die Huisgenoot* (Wiles 1925 : 10) albei van 1925 word byvoorbeeld van twee belangwekkende skilderye melding gemaak, naamlik die een van Skottel lemoene langs 'n ronde spieël (Kat. C 3/3), en 'n ander een van Rooi en pers papawers (Kat. C 3/4) . Sjinese vaas met suurknolle ca. 1925 (Fig. A 3/27) is waarskynlik ook in hierdie tydperk geskilder.

Van 1934 tot 1959 het sy haar egter doelgerig met die skilder van blomstukke en stillewens besig gehou. Daar is 'n totaal van 67 sodanige werke gedokumenteer en slegs twaalf hiervan is ongedateer. Uit koerantresensies, tydskrifartikels en katalogusse blyk dit egter dat sy nog vele ander stillewens geskilder het - dié kon egter nie vir katalogiseringsdoeleindes gevind word nie. Hieruit kan afgelei word dat Zerffi, toe sy op die kruin van haar produktiwiteit gestaan het, baie aandag aan die beplanning en uitvoering van hierdie genre bestee het. So was die jaar 1937 byvoorbeeld vir haar uitgesproke 'n jaar van die blomstuk en stillewe. Sy het in daardie jaar agt sulke gedateerde werke nagelaat. 'n Vrugbare jaar vir die blomstuk was ook 1944 waartydens sy sewe sodanige werke geskilder het. Gedurende die laaste twee jaar van haar lewe, dit wil sê, van 1960 tot 1962, het sy egter blykbaar geen behae meer daarin geskep om 'n studie van die kleure in haar onmiddellike omgewing te maak nie 7.

Zerffi het 'n intense liefde vir blomme gekoester. Sy het van 'n ryke verskeidenheid blomsoorte vir haar skilderdoeleindes gebruik gemaak. Sy het nie minder nie as 37 verskillende tipes blomme geskilder. Sy het geensins vir moeilik-tekenbare en -skilderbare blomme teruggedeins nie, alhoewel sy nie altyd ewe

veel sukses met die uitbeelding daarvan gehad het nie. Sy het alles aangedurf: van die statigste en moeilikste saamgestelde blomme soos ridderspore, rose en angeliere, tot blomme met die heel eenvoudigste lyngewing soos magnolias, tulpe en papawers. Haar keuses het van die mees gekultiveerde blomme soos proteas en strelitzias tot die ongekunstelde en aardsgebonde koringblommetjies en kappertjies gewissel. Sy het veldblomme soos kalkoentjies, suurknolle (watsonias) en aalwyne geskilder, maar haar ook in haar eie tuinblomme soos kannas, renonkels, daglelies en pronk-ertjies verlustig. Met klaarblyklike vreugde het sy die skoonheid van een enkele blom bewonder, maar eweneens opgegaan in ritse bloeisels soos die adamsnaald, blomkweper, kanferfoelie en pruimbloeisels.

Die wye verskeidenheid blomsoorte wat Zerffi aangedurf het, sluit ook die volgende in: van freesias en fuchsias tot madeliefies en margrietjies, van afodille en asters tot gladiolusse en gousblomme. Haar voorliefde het egter gelê by rose waarvan ses werke bekend is. Van een van hierdie uitbeeldings van rose, naamlik Rose en lemoene 1936 (Kat. C 3/5) word in die **Cape Argus** (Anderson 1957 : 4) melding gemaak, maar dit kon nie opgespoor word nie. Kappertjies was ook vir Zerffi 'n aantrekkingskrag, want in vier skilderye het sy hulle weergegee. Sy het selfs potplantblomme oor en oor geskilder, soos die siklaam en veral die begonia wat sy bewonder het. "Above all she shows that it is not necessary for an artist to go trapesing all over the Union for 'something to paint' - it is here always on our doorstep, and for ever around us" (Rayner 1945 : 20).

Deurdadig sy besonder lief was vir die koel atmosfeer van haar ateljee, het die skilder van blomstukke en stillewens in Zerffi se kraam te pas gekom. Dit was hier waar sy een of twee blomme, en soms 'n boek of koppie en piering daarby, kon gebruik om 'n stillewe op te stel. Partymaal het sy blomme, soos rose en proteas keurig in 'n blompot gerangskik. Ander kere het sy die blomme net eenvoudig in 'n vasie gedruk, sodat hulle hulself

in hulle eie posisie kon rangskik. In beide Zerffi se blomstukke en stillewens speel die vaas of houer waarin die blomme gewoonlik gerangskik is, 'n ondergeskikte rol. Die vorm van die houer is meestal eenvoudige en dit is boonop dikwels in 'n onopsigtelike kleur weergegee. Daar is egter 'n spesifieke blou-en-wit gestreepte beker waarvoor Zerffi 'n voorliefde gehad het en dit kom voor in die nie-gedateerde Kappertjies voor boekrak (Fig. A 3/28), ook in Wilderroos op spieël 1936 (Fig. A 3/29) en Wit gladiolusse en pienk angeliere 1937 (Fig. A 3/30). Zerffi het ook 'n besondere swart houer met sy sagte kurwes in twee stillewens gebruik, naamlik in Kannas 1937 (Fig. A 3/31) en Strelitzias 1938 (Fig. A 2/6). Dit is nie te algemeen dat Zerffi herhaalde male dieselfde houers vir verskillende stillewens gebruik het nie. Tog kom 'n ander houer ook twee maal in haar werke voor. Dit is 'n massiewe blougrys vaas met 'n oor in Tolbosse en aalwyne 1937 (Fig. A 3/32) en Twee potte blomkwepers 1934 (Fig. A 3/33).

Zerffi het die opstelling van haar blomstukke en stillewens oor die algemeen baie eenvoudig en formeel gehou. In die uitbeelding van die blomme het vir haar die grootste visuele moontlikhede gelê. Sy het dus nie gesoek na dramatiese beligtingsmoontlikhede nie, ook nie eksotiese houers, indrukwekkende samestellings van voorwerpe of tegniese truuks as dit by die afwerking gekom het nie. Soos verwag kan word van 'n goeie stillewe, is dié van Zerffi meestal deeglik gebalanseerd. Sy het baie aandag aan komposisie gegee en gesorg dat haar werke georganiseerd voorkom. Die meeste van haar blomstukke en stillewens is dus beskeie wat onderwerp betref en soel van kleuraanwending.

"Zerffi-Caldecott seems to be at her happiest when she paints flower pieces", het Melvin Simmers (1937 : 10) geskryf, nadat hy 'n uitstalling van Zerffi se werk in die Argus-galery gaan besigtig het. As Zerffi se 67 blomstukke en stillewens onder die loep geneem word, is die grootste aantal daarvan egter stillewens en nie suiwer blomstukke nie.

By Zerffi kan 'n duidelike onderskeid tussen 'n blomstuk en 'n stillewe getref word. In die blomstukke kom slegs 'n bos(sie) blomme in 'n houer voor en alle klem val op die uitbeelding van die blom(me) en/of loof. Juis in hierdie werke is die houer of vaas waarin die rangskikking gedoen is, van minder belang. Die meeste blomstukke is teen 'n neutrale agtergrond of vlakverdeling geskilder. Soms is 'n tafel, venster of drapering sigbaar. Zerffi se stillewens, daarenteen, het meestal blomme as die hoofgegewens, maar daarmee saam voltooi vrugte, groente of ander eenvoudige voorwerpe soos bottels die uitbeelding. Daar is selfs 'n paar skilderye waar die blommerangskikking voor 'n bepaalde agtergrond uitstaan, soos 'n boekrak, of in 'n bepaalde omgewing geplaas is, soos in 'n kamer.

In die bespreking hieronder, word aandag aan die volgende gegee:

- blomstukke
- stillewens
- kleurgebruik
- effekte en
- tegnieke

### **BLOMSTUKKE**

Zerffi se suiwer blomstukke, dié waarin blomme in 'n vaas gerangskik voorkom, is in die minderheid. Oor die algemeen tref hulle egter wat eenvoud en grasiaie betref. Voorbeelde van Zerffi se blomstukke is Tulpe 1937 (Fig. A 3/34), Ranonkels 1944 (Fig. A 3/35), Nepaltrumpetblomme of Maanblomme 1944 (Fig. A 3/36), Wit madeliefies en rooi fuchsias 1949 (Fig. A 3/37) en Blomkweper en grys blare 1951 (Fig. A 3/38). In die bespreking hieronder word soms na Zerffi se stillewens verwys, indien dit in 'n vergelyking met die blomstukke gesien word.

F.L. Alexander (1962 : 41) het beweer dat die weergawe van blomme 'n treurige hoofstuk in die geskiedenis van die Suid-Afrikaanse kuns is. Volgens hom het Suid-Afrikaanse skilders tussen 1900 en 1962 selde blomme as tema vir stillewens gekies, omdat die "mooie" die werk sou "verfraai". Hy sien ook 'n ander rede, naamlik die feit dat Suid-Afrikaanse blomme, veral die protea, die werk van die kunstenaar sou versuid-Afrikaans. Dit wil voorkom of Alexander nie bewus was van Zerffi se talle blomstukke en stillewens nie en beslis nie haar skildery van proteas te siene gehad het nie. Op Zerffi is Alexander se stellings dus egter nie van toepassing nie; moontlik ook nie op Frans Oerder (1865 - 1944) nie, wat eweneens 'n redelike aantal blomstukke en stillewens nagelaat het. Alexander het dit wel gelyk gehad in dié opsig dat stillewens veral in die dertiger- en veertigerjare oor die algemeen nie baie gewild was in vergelyking met landskappe, portrette en interieurs nie. Wanneer katalogusse van die Nuwe Groep nagegaan word, word titels van skilderye wat stillewens weerspieël, slegs sporadies by kunstenaars soos Freida Lock, Terence McCaw, Maurice van Essche, May Hillhouse, Pranas Domsaitis, Cecil Higgs, Maud Sumner en Maggie Laubser aangetref. Jean Welz en Gregoire Boonzaier is dié twee kunstenaars by wie die onderwerp effens meer algemeen aangetref word. Zerffi egter, staan uit in háár getalle stillewens. By die eerste uitstalling van die Nuwe Groep in 1938 is Boonzaier en Zerffi die enigste twee skilders wat deur stillewens verteenwoordig was.

Zerffi het met ander woorde, wat die skildering van die blomstuk betref, baanbrekerswerk gelewer. 'n Stillewe soos Proteas 1953 (Fig. A 3/39) is van hoogstaande gehalte en laat reg geskied aan dié genre in die Suid-Afrikaanse kuns. Hierdie besondere geslaagde blomstuk toon vier groot oop proteas met die oop kant na vore gedraai. Dit is die toonbeeld van krag en forsheid. Met ferme hand het Zerffi die goed gestruktureerde komposisie weergegee.

Zerffi het graag rose uit haar eie tuin op doek vasgelê. Dit lyk egter of sy probleme ondervind het om die vorm van die roos weer te gee. "Roses - for all their hot colour - leaves one coldly conscious of paint stirred round. It lacks the subtle unity of knowledge, mind and brush and feeling which produce a masterpiece, though one feels that at any moment Miss Zerffi might spring a masterpiece upon us" (Miss Zerffi's ... 1949 : ?). Watter spesifieke skildery die kunskorrespondent in die oog gehad het, is onduidelik, want nadere omskrywing ontbreek geheel en al in sy bespreking. Dit kan waarskynlik, volgens die verskyningsdatum van die koerant, Stillewe, Rose 1947 (Fig. A 3/40) met die rooi rose, wees, want die resensent het immers van "hot colour" gepraat. Die kleure van die rose in Zerffi se ander roosuitbeeldings was óf wit óf bleek pienk, óf indien rooi gebruik is, van minder belang. Van die meeste van Zerffi se uitbeeldings van rose is die stelling van die resensent oor onbekwaamheid om rose uit te beeld, nogtans waar, soos blyk in Rooi en pienk rose 1944 (Fig. A 3/12), Twee pienk rose s.j. (Fig. A 3/41), sowel as Wit rose 1957 (Kat. B 3/3). In laasgenoemde het Zerffi getrag om 'n vlugtige impressie weer te gee, maar die resultaat is strak en solied, selfs verwarrend. Die rose kon net sowel enige ander wit blomme gewees het. 'n Lighartige impressionisme ontbreek. Die rose in Pienk rose 1947 (Kat. B 3/4) is onmiskenbaar rose in skakerings van bleekpienk, donker pienk en wit gerangskik in 'n koperhouer wat op die hoek van 'n swart tafel teen 'n gryns muur en bruin deur staan. Dit was waarskynlik hierdie skildery wat ook genoem word Rose ca. 1947 (Fig. A 2/11) wat tydens die 1947-uitstalling van die Nuwe Groep vertoon en apart volgens die katalogus en foto daarby gekatalogiseer is. Daar is selfs 'n moontlikheid dat sy 'n verdere roos-uitbeelding geskilder het genoem Rose voor 1951 (Kat. C 2/52).

Kappertjies behoort tot die teerste uitbeeldings van blomme wat Zerffi geskilder het. Sy was besonder lief vir hierdie natuurlike blommetjies. In haar skilderye met kappertjies het sy die rooi en geel blommetjies met veel belangstelling in



hulle opregte eenvoud weergegee. Die skilderye verskil egter radikaal van mekaar. In die blomstuk, Kappertjies op vensterbank 1935 (Fig. A 3/42), en die nie-gedateerde stillewe, Kappertjies voor boekrak (Fig. A 3/28), is die kleure van die blomme nie so skerp as in die stillewe Kappertjies voor bruin drapering 1939 (Fig. A 3/43) en die blomstuk Kappertjies op tafel 1944 (Fig. A 3/44) nie.

'n Skildery van heeltemal 'n ander aard, is die uitbeelding van tere blomme in Stormlelies 1944 (Fig. A 3/45). Met hoeveel vreugde groei die stormlelies hier nie as 't ware uit hulle houer nie. In hierdie werk wissel koel en sagte pienk en pers mekaar met dowwe groen en blou af. Agtergrond en voorgrond in dieselfde kleurharmonieë word geskei deur 'n donkerder diagonale vlak. Al het Zerffi onopgesmukke kleure gebruik, het haar werk eintlik nooit "smaakloos" geword nie.

Wat afmetings betref, naamlik 915 mm x 918 mm, is die grootste doek wat Zerffi ooit geskilder het, haar Tolbosse en aalwyne 1937 (Fig. A 3/32) . 'n Goed gebalanseerde rangskikking van inheemse blomme met min kleurvariasie, is hier voor 'n donkerbruin drapering op 'n bruin tafeltjie geplaas. Alhoewel die rooi kleur van die vier aalwynritse van die Aloe ferox-spesie nie vlamrooi is nie, helder dit nogtans die andersins bietjie strakke atmosfeer op. Die blomme is gerangskik in 'n besondere mooi blougrys erdehouer wat nie ooglopend is nie, maar wat 'n sterk ornamentele waarde het en iets heel besonders aan die hele werk verleen.

Zerffi het egter die meeste sukses behaal in haar blomstukke wanneer sy van enkele groot blomme gebruik gemaak het. Die mooiste voorbeelde hiervan is ongetwyfeld dié waar Zerffi magnolias uitgebeeld het, soos in Magnolia met een knop ca. 1953 (Fig. A 3/46) en Magnolia met twee knoppe ca. 1953 (Fig. A 3/47).

In albei skilderye het Zerffi 'n enkele oop magnolia met slegs

een of twee knoppe uitgebeeld. Al het sy soms dieselfde blom vir 'n stillewe gebruik, het sy dit selde teen dieselfde agtergrond of in dieselfde blompot gerangskik. Die twee magnolia-uitbeeldings toon egter talle ooreenkomste <sup>10</sup>. Albei is ongedateer, maar hulle is waarskynlik kort ná mekaar of selfs gelyktydig geskilder. Net een oop magnolia genestel tussen groot blink groen blare op 'n helder oranje drapering, is in breë vlakke weergegee. Die soliede blare is egter geensins grof of streperig afgewerk nie. Zerffi het goed daarin geslaag om hierdie wasagtige blomme baie natuurlik te laat voorkom en geen sweempie nagemaaktheid te laat deurskemer nie.

Die een stillewe, Magnolia met een knop ca. 1953 (Fig. A 3/46) <sup>11</sup>, is redelik verwaarloos en verniel, want dit kom agterop die doek van Begonia Rex 1953 (Fig. A 3/48) voor. Die moontlike datering van die twee magnolia-blomstukke is dus gemaak na aanleiding van die datering van Begonia Rex 1953 (Fig. A 3/48). Dit is interessant dat Tretchikoff, wat juis van 1952 af opgang gemaak het, ook 'n populêre skildery van magnolias in 1955 geskilder het. In die Tretchikoff-skildery kom daar net soos by Zerffi 'n geringe getal magnolias, naamlik drie, voor. Die ooreenkomste lê in die uitbeelding van die blomme wat plat lê. Die uitbeelding van magnolias is nie ongewoon nie. Ander skilders soos Frans Oerder, het ook lêende magnolias (vier in getal) uitgebeeld. By Emily Fern (1881 - 1953) en Irma Stern word ook magnolias aangetref.

Die afwerking en komposisie van Magnolia met een knop ca. 1953 (Fig. A 3/46) is ook nie so fyn en keurig soos die ander skildery Magnolia met twee knoppe ca. 1953 (Fig. A 3/47) nie. Die grootste verskil tussen die twee skilderye lê egter in die manier waarop die twee magnolias geplaas is. In Magnolia met een knop ca. 1953 (Fig. A 3/46) word die blom reg van voor gesien met die groen blare en 'n enkele blomknop aan die regterkant. Die oranje drapering vorm van links bo tot onder die blom 'n letter L wat die horisontale lyn byna parallel met die rand van die tafel versterk. Die samestelling is baie

vierkantig in teenstelling met die komposisioneel vryer saamgestelde Magnolia met twee knoppe ca. 1953 (Fig. A 3/47). Die sterk diagonale lyne in laasgenoemde skildery is harmonies opgebou om 'n sterk strukturele komposisie te bewerkstellig. Die magnolia, in 'n plat bruin bakkie, word byna in profiel afgebeeld. 'n Diagonale afwaartse lyn van regs bo na links onder is op die agtergrond sowel as in die blom, knoppe en blare sigbaar. Die oranje drapering, wat in hierdie geval 'n omgekeerde letter L na links vorm, verdring nie die koeler kleure nie. Dit bied eerder 'n kontras vir die groen blare en 'n duidelike agtergrond waarmee die melkwit blom kontrasteer.

Zerffi se blomstukke bestaan almal uit 'n rangskikking van snyblomme of tuinblomme in 'n vaas. 'n Uitsondering is egter Rooi begonia 1949 (Fig. A 2/12) waarin daar van 'n potplant gebruik gemaak is. Dié werk word onder blomstukke gegroeper, aangesien geen bykomstighede of agtergrond enige aandag van die potplant aftrek nie. Hierdie werk is een van haar mees geslaagde potplantuitbeeldings. Die eenvoud van die onderwerp en uitbeelding tref met die eerste oogopslag. Aangesien Zerffi hier meer van breë kwas- en paletmeshale gebruik gemaak het, het sy meer vry en impressionisties te werk gegaan. Die helderrooi blom wat die allesoorheersende aspek is, is egter delikaat uitgevoer. Die plant met sy enkele bloedrooi blom, nogtans nie skerp rooi nie, en groot groen blare, staan duidelik teen die helder grysblou en pienk wit agtergrond afgeëts. Dít is juis wat die skildery so treffend maak, want Zerffi was dikwels geneig om voorwerpe teen soel en donker agtergronde te plaas. Die skildery vertoon dus beweeglikheid op die agtergrond, vryheid in die uitbeelding en optimisme in die kleuraanwending.

Zerffi het 'n aantal werke geskilder waarvan die rangskikking hoofsaaklik uit loof saamgestel is. Alhoewel daar in hierdie skilderye min of geen blomme of bessies voorkom nie, word dit egter onder blomstukke bespreek. Dit is 'n aantal werke wat gerieflikheidshalwe blaarstukke genoem kan word, omdat die klem

hoofsaaklik op die blare val. In hierdie werke is geen aandag aan bykomstighede, soos in Zerffi se stillewens, gegee nie.

Die verskillende vorms wat die blare aanneem, het Zerffi blykbaar baie geboei. Tipiese voorbeelde van sulke skilderye is Studie in grys en rooi 1944 (Fig. A 3/49), Stillewe met bessies 1948 (Fig. A 3/50), Kasterolieblare 1948 (Fig. A 3/51), Lukwartblare ca. 1923 (Fig. A 3/52) en Stillewe met blare 1958 (Fig. A 3/20). In laasgenoemde skildery oorheers die blare die hele werk. Dit vloei so inmekaar dat hulle nouliks van mekaar onderskei kan word. Zerffi het hier bowendien van taamlike donker kleurskakerings van rooibruin en groen gebruik gemaak. Die afhangende blare veroorsaak egter ook 'n neerdrukkende atmosfeer. Hierdie skildery is een van Zerffi se minder inspirerende werke.

'n Skildery wat wel besondere vermelding verdien, is Kasterolieblare 1948 (Fig. A 3/51). Dit is die enigste gedokumenteerde werk van hierdie aard wat Zerffi in die nag geskilder het. Dit is opmerklik dat Zerffi geen ander nagtonele in 1948 geskilder het nie. Die werk bestaan uit donker kleure, maar wanneer dit in die helder lig beskou word, gloei die warm rooi, bruin en rooibruin kleurskakerings. Die rooibruin wat Zerffi so dikwels in haar skilderye aangewend het, is hier in 'n oorvloedige mate gebruik. Die kleurskakerings is ietwat donkerder aan die linkerkant as aan die regterkant van die werk. Daar is 'n massa blare in die middel van die skilderruimte. Hulle lyne en agtergronddrapering lei die oog na die kante van die werk en versterk 'n stewige diagonale lyn van links onder na regs bo.

Slegs twee van Zerffi se skilderye wat aan albei kante van die doek beskilder is, kon gedokumenteer word. Van die een geval is reeds melding gemaak by die bespreking van Magnolia met een knop ca. 1953 (Fig. A 3/46). Die ander geval is 'n doek wat aan die een kant Tafelbaaise hawe 1923 (Fig. A 3/53) en aan die ander kant Lukwartblare ca. 1923 (Fig. A 3/52) vertoon. Die

hawetoneel is baie sorgvuldig afgewerk. Waarskynlik het Zerffi dit as die belangrikste beskou, want sy het dit onderteken en gedateer. Die blaarkomposisie, daarenteen, is heelwat meer robuus in uitbeelding en grootser in opset. 'n Lukwarttak met 'n klein trossie blomme vul feitlik die hele skilderruimte. Groot donker blare straal rondom die klein helder wit blommetjies uit. Aan die bokant is 'n dowwe blou kleur vir die agtergrond gebruik. Die verfaanwending is meestal glad, maar die blomme is met dik spatsels wit verf opgebou.

As Zerffi se blomstukke en blaarstukke met ander woorde goed ontleed word, kan met Brander (1942 : 3) volmondig saamgestem word: "Daar is altyd kalmte en 'n definitiewe gevoel vir ontwerp. Die samestelling van haar blomstukke is altyd goed, nooit uitspattig nie".

## **STILLEWENS**

In Zerffi se stillewens bly blomme oor die algemeen in die sentrum van die komposisie. Zerffi het egter ook ander voorwerpe, meestal alledaagse gebruiksvoorwerpe, vrugte of groente bygevoeg.

Zerffi het nooit vrugte of groente op sigself as materiaal vir haar stillewekomposisies gebruik nie, maar dit kom wel as onderdeel daarop voor. Hier kan dit soms 'n belangrike rol speel, maar blomme of potplante word nooit weggelaat nie. Telkemale maak granate, dikwels oopgebars, en pampoene van alle soorte hulle verskyning in die stillewens. Elders het sy weer lemoene, appels en turksvye gebruik. Avokadopere, aartappels, uie, tamaties, eiervrugte en rissies kom ook voor. Koppies, pierings, bottels, bekere en boeke is byvoorbeeld hier en daar in haar stillewens ingesluit. Al hierdie bykomstighede bied geleentheid vir lewendige lyngebruik en belangrike kleurherhalings en afwisseling in voorwerpdominering. Dit versterk gewoonlik die komposisionele opbou. So het Bouman alreeds opgemerk dat die koppie en piering in Potplant met

begonias 1945 (Fig. A 3/54) nie toevallig as deel van die stillewe bygevoeg is nie, want "the oval of the lighter saucer (waarin die erdepot staan) is repeated by the smaller cup and saucer, a very simple but effective means of balancing" (Bouman 1960(?) : 59). Die invoeging van allerlei bykomstighede is egter nie eiesoortig aan Zerffi se werk nie. Koppies, pierings, bottels, vrugte, groente en boeke word ook in die werke van Coetzer, Boonzaier, Oerder, Wenning, Welz en Sumner aangetref.

'n Skildery met geen soepelheid in samestelling nie, maar waarin die vrugte die diagonale lyne van die blomme verder voer en gebruik is om balans te behou, is Wit gladiolusse en pienk angeliere 1937 (Fig. A 3/30). Die drie appels wat ongemerk in donkerder skakerings op die voorgrond geplaas is, voorkom dat die drie stingels wit gladioli en die lang groen bottel topswaar vertoon.

Kannas 1937 (Fig. A 3/31) is 'n gebalanseerde werk in groot vlakke. Hoe onopsigtelik beklemtoon die murgpampoen nie die bol en hol lyne van die swart houthouer waarin die helder blomme gerangskik is nie?

Aan die eenvoudige Rooi gladiolus 1938 (Fig. A 3/55) met sy silweragtige gryse en skakerings van groen en bruin, is drie avokadopere toegevoeg wat die komposisionele verhoudings ondersteun. Dit is een van Zerffi se werke wat met finesse voltooi is en waar eenvoudige middele, soos kleurkontraste sowel as kleurvariasies en lynbalans gebruik is om effek te bewerkstellig. Zerffi het met vertikale lyne wat in diagonale lyne doodloop, gespeel. Die rondings van die avokadopere en die bottel bied goeie afwisseling. Die weerkaatsings teen die muur en op die bottel is besonder smaakvol uitgevoer.

Zerffi het haar stillewens selde met 'n oormatige hoeveelheid bykomstighede volgeprop. 'n Uitsondering is egter die kleurryke Potplante 1938 (Fig. A 3/11), waarin baie besonderhede voorkom. Die bolplante staan in erdepotte en word omring deur heelparty

voorwerpe: 'n blik met verfkwasse, 'n skinkbord met koffiepote en melkbeker. Dit is asof die aandag van die wit en geel afodille en rooi tulpe afgetrek word deur die baie ander voorwerpe wat rond en bont staan. Die verwarring word boonop vererger deur skaduwees wat links agter teen die muur voorkom. Die herhaling van wit byvoorbeeld in die piering, aan die binnekant van die melkbeker en aan die onderkant van die skildery, balanseer egter die wit van die afodille wat hoog aan die bokant van die doek aangebring is.

Stillewe met 'n bottel 1937 (Fig. A 3/56) is 'n skildery waarin ook heelwat bykomstighede voorkom. Die hele voorgrond word in beslag geneem deur drie uie en 'n groot boerpampoen links, 'n groen bottel met bruin beker in die middel en 'n bakkie met aartappels regs. Die potplant is, wat posisie betref, ietwat op die agtergrond geskuif. Net die kleur van die drie rooi begonias lei die oog na die potplant terug en helder die werk op. Die voorwerpe vorm drie simmetriese trappe van links onder na regs bo. Die ligte diagonale streep op die agtergrond beklemtoon die opwaartse opeenhoping en trapsgewyse komposisie.

Bottels kom minder algemeen in Zerffi se werke voor. Wanneer dit wel deel van die komposisie vorm, staan dit gewoonlik agter die ander voorwerpe. Hier kan aan Stillewe met 'n bottel 1937, (Fig. A 3/56), Bessies en vrugte 1937 (Fig. A 3/57) en Klimop 1958 (Fig. A 3/58) gedink word.

Zerffi het egter graag boeke in haar stillewens ingevoeg. In die twee ongedateerde werke, Aalwyne ca. 1938 (Fig. A 2/7) en Kappertjies voor boekrak s.j. (Fig. A 3/28), vorm boeke op die voorgrond 'n ewewig met die blommerangskikking. In Kappertjies voor boekrak s.j. (Fig. A 3/28) en in Sjinese vaas met suurknolle ca. 1925 (Fig. A 3/27) word dit verder ook as agtergrondvulling gebruik. So is boeke ook met sukses gebruik in Strelitzias 1938 (Fig. A 2/6), Granate, boeke en peule in bottel 1954, (Kat. B 3/5) Tabakplant 1954 (Fig. A 3/19) en Klimop 1958 (Fig. A 3/58).

Somtyds het Zerffi 'n skinkbord as deel van haar stillewe ingevoer, soos in Die geel skinkbord 1937 (Fig. A 3/59) waar al die voorwerpe soos die vasie met blomme, pampoen en bakkie met vrugte op die vierkantige skinkbord gerangskik is. In Kannas 1937 (Fig. A 3/31) staan die skinkbord regop teen die muur agter die voorwerpe en vorm so 'n agtergrondvulling. In Potplant met rooi blomme 1947 (Fig. A 3/13) het Zerffi weer net 'n klein ovaalvormige skinkbord met slegs een koppie en piering op die voorgrond gebruik.

Zerffi het heel dikwels potplante as sentrale tema gebruik. Wanneer sy potplante dus geskilder het, was die byvoeging van bykomstighede 'n doeltreffende manier om die ruimte onder die plant te vul en so die balans en lyngewing van die komposisie te verbeter.

So het sy pragtige lynritmes byvoorbeeld in die blare van 'n josefskleed en begonia verkry. Die klimopblare en kaktusblaaie weer, verleen kurwende lyne waarmee sy kon eksperimenteer en waarmee sy dikwels die strak vorms in stillewens kon laat afwissel. Die Josefskleed en vrugte 1954 (Fig. A 3/60) is 'n besondere helder werk waarin die rooi van die potplantblare in skrilte kontras staan met die groen en bruin blare van 'n akkerboom wat deur die venster aan die regterkant sigbaar is. Die menigte vertikale lyne van die houer waarin die plant geplant is en die venster met sy oopgestote luik, word weer verbreek deur die ronder vorms van die vrugte en blare van die plant, sowel as dié wat deur die venster sigbaar is. Dieselfde welkome afwisseling in vorm word deur die klimopblare in Klimop 1958 (Fig. A 3/58) bewerkstellig. Dit is egter hier meer die vertikale lyne in die blare wat 'n juiste ewewig in die komposisie bewerkstellig.

Kaktus en granate 1937(?) (Fig. A 3/1) is betreklik hard van kleur, ietwat styf in vorm en lyn en solied en glad in verfaanwending. Die weinig vloeiende lyne van die kaktus wat sekerlik nie as "vriendelike" huisplant beskou kan word nie,



verlig egter die andersins stywe stillewe. Die draaibeweging van die kaktusblaaie word in 'n mate in die agtergrond drapering herhaal. Die plant wat reg in die middel van die doek geplaas is en die twee ewe groot granate weerskante daarvan, gee die indruk van 'n weegskaal waarvan die gewig aan albei kante ewe swaar is - 'n skildery wat struktureel uitstekend gebalanseerd is.

Zerffi was veral baie ingenome met die begonia as potplant. Die reeds genoemde skilderye met begonias gee almal 'n enkele blom in ligte kleurskakerings weer. Potplant met begonias 1945 (Fig. A 3/54) verskil egter aansienlik hiervan deurdat hier brose trossies helder blomme teen die kenmerkende donker Zerffi-agtergrond sigbaar is. "A modest plant", skryf Bouman, "with small solid branches and small flowers, whose reddish-purple is not kindled by fire. The tiny yellow hearts of the flowers are spread like bright sparkling jewels hearts over a purple garment. Something truly royal emanates through the colour from this seemingly modest picture" (Bouman 1960(?) : 59). Hierdie skildery is 'n besonder realistiese werk as in aanmerking geneem word dat Zerffi reeds vanaf 1944 ligter en meer impressionisties te werk gegaan het.

In Begonia Rex 1953 (Fig. A 3/48) is dit slegs die groot gevlekte blare wat die aandag trek. Hoewel hierdie potplant as sierplant in die huis veel genot kan verskaf, maak dit tog nie van hierdie skildery 'n treffer nie. Daar is 'n doodsheid in die werk. Die enigste kleurvariasie word verkry deur 'n dowwe geel van die boek in die agtergrond, die piering waarin die erdepotjie staan en die ligter groen en geel van die vrug regs.

## **KLEURGEBRUIK**

Omdat Zerffi haar blomstukke en stillewens veral tussen 1934 en 1959 geskilder het en daar in hierdie tydperk verandering in haar styl opgemerk kan word, is haar gebruik van kleur ook

daardeur beïnvloed. Oor die algemeen is haar kleurgebruik nie dinamies nie, maar koel. Kleure is meestal harmonieus en in skakerings aangewend. Dit verhoog die rustige atmosfeer wat haar werke weerspieël. Selfs wanneer sy met kleurkontraste gewerk het, is dit geensins onbeteueld nie. In sommige werke is daar egter 'n vryer toon te bespeur, veral wanneer sy met die paletmes geëksperimenteer het.

Zerffi het die kleurharmonieë in haar stillewens deurgaans fyn beplan en soos Brander (1942 : 3) in 1942 reeds waargeneem het, het sy nie bont kleure gebruik nie. In die blomstuk Tulpe 1937 (Fig. A 3/34) is 'n verskeidenheid kleure, maar hulle is egter nie bont en verwarrend nie. Eerder is hier sprake van sagte getemperde skakerings wat selfs vuilerig wil voorkom, maar wat geensins hinderlik is nie. Zerffi wou hier net eenvoudig tulpe uitbeeld - en niks meer nie: twaalf eenvoudige blomme waarvan die stingels sagte lyne teen 'n plat agtergrond vorm. Vier geel lukwarte bied die enigste onopsigtelike afwisseling, maar vang tog die kleure in die blomme op.

Die kleurskakerings in Zerffi se stillewens is soms helder en dan weer getemper, kontrasterend of harmonies, maar nooit buitensporig veelkleurig nie. In teenstelling met haar landskappe, kan gekonstateer word dat in die stillewens "she shows a certain strength allied to clearer colour" (Simmers 1937 : 10). Taamlik dikwels het Zerffi die uiters moeilike kleur wit aangewend. In die sagte blare van die wilderoos in Wilderoos op spieël 1936 (Fig. A 3/29) is dit net so doeltreffend benut soos in Magnolia met twee knoppe ca. 1953 (Fig. A 3/47) en selfs in die betreklik stywe gladiolusse in Wit gladiolusse en pienk angeliere 1937 (Fig. A 3/30).

Die sterkte van Zerffi se blomstukke en stillewens lê in die subtiele gebruik van kleurharmonieë. A.C. Bouman (1938 : 119) het, in verband met haar stillewens daarop gewys dat sy daarin kon slaag om lig en intieme kleur in 'n klein ruimte te konsentreer. Hy vergelyk Zerffi met Wenning en vind dat

laasgenoemde meer met sy kleure "pronk" as Zerffi. Om sy standpunt te staaf, het hy na Zerffi se Sjinese vaas met suurknolle ca. 1925 (Fig. A 3/27) verwys: "Die suurknolle, rooi en pers, vang die eerste lig en daaragter kom dit tot rus op gelyke vlakke. Daar gly die lig, asof dit 'n veilige rusplek soek, nadat dit 'n fyn groen tint en goudkleur in hom opgeneem het. In ooreenstemming daarmee is dit nie briljant geskilder nie, daar is geen sterk glanse in die verf nie, maar dit is eerder droog geskilder, korrelik, sodat dit lyk of die gloed werklik weggekruip het in die substansie van die verf. Al die tone streef na 'n deurgloeide, rype harmonie. Die boek agter die vasie vertoon 'n wonderlike koper groen (sic), die vasie self 'n groot verskeidenheid van ligtinte". Brander (1925 : 4) en Wiles (1925 : 10 - 11) het dieselfde eenvoudige studie van rooskleurige en skarlaken watsonias in die bruin blompot aangeprys as 'n "gewaagde" kleurkombinasie wat knap behandel is.

"The treatment of seemingly casual and unusual arrangements is a feature of her still-life painting", het Bouman (1960(?) : 59) gekonstateer toe hy Studie in grys en rooi 1944 (Fig. A 3/49) beskryf het. In hierdie werk gaan dit hoofsaaklik om kleurkontraste: "the original is glowing with rich contrasting reds, and has a clever use of silvery greys to harmonise the brilliant colour scheme". Andersins vertoon dit betreklik deurmekaar, omdat dit 'n konglomeraat van verskillende soorte blare vorm met sporadiese pienk trossies blomme tussenin.

Dieselfde kleurtema word in Bessies in grys pot 1950 (Fig. A 3/18) aangetref. Trosse oranjerooi bessies ineengestringel met blougrys loof in flambojante lyne is vlugtig en impressionisties met die paletmes op die volle doek afgerond. Daar is bykans geen onderskeid tussen blare en agtergrond nie. Die blare loop eenvoudig oor in die ligter grys agtergrond waar die vloeiende lyne voortgesit word.

Ook in die Blomkweper en grys blare 1951 (Fig. A 3/38) kom die grys-en-rooi kontraste voor. Dié stillewe is egter minder swierig en die besonderhede duideliker omlin. Die kleurteenstellings is gedemp deur die invoering van bruin en pienk.

'n Skildery waarin die grys-en-rooi tema selfs nog meer getemper is, is Stillewe met bessies 1948 (Fig. A 3/50). Die baie groen blare bring 'n eweredige balans tussen grys, rooi, en groen.

Zerffi het nogal heelwat bereik met kleurkontraste. 'n Skildery waarin sy aalwyne as hooftema gekies het, en waarin donker kleurskakerings met rooi afgewissel word, is Aalwyne ca. 1938 (Fig. A 2/7). Dit is 'n baie geslaagde stillewe wat komposisie en kleurkontraste betref. Die donker, byna swart blare en kruik silhoeëtter mooi teen die donkergrys agtergrond. Andersoortig en uitsonderlik in hierdie werk, is die lig wat van skuins agter skyn en interessante lig en skaduwee-effekte na vore bring. Dit laat die goudkleurige skakerings en rooi van die blomme en boeke lewe. Soos in so baie van Zerffi se stillewens die geval is, is die rooi hier gebruik om die ietwat doodse milieu op te helder. Dit is nooit 'n warm rooi nie, eerder skakerings van dowwe bruin, rooi en pienk.

In Siklaam 1959 (Fig. A 3/61) lê die kontras in die gebruik van helder en gedempte kleure. Die wit en pienk geskakeerde blomme oorheers die dowwe gelerige agtergrond, bruin tafelkleed en donkergroen blare. Die blomme gloei as 't ware teen die warm agtergrond, maar is nie opdringerig nie.

Deur die ongewone bymekaar te bring "Zerffi never startles, but frequently awakes a surprising emotional excitement so unobtrusively that it is not always immediately obvious. But this quality calls for quick response in Asters and The Check Cloth in which the life of the posies and their environment are pleasantly balanced" (Rayner 1945 : 20). In die sonnige

Asters 1944 (Fig. A 3/14) is die agtergrond onbepaalbaar, maar die beweeglike lyne wat verskillende kleurvlakke vorm, laat die werk tril van lewe. Die vloeiende lyn van die stingels van die asters volg hierdie lyne van die vlakke op die agtergrond. Selfs die ligter kleurskakerings werk mee om die hele werk optimisties daaruit te laat sien.

In Koperkastrol 1943 (Fig. A 3/62), of dan moontlik ook genoem Die geruite doek, die skildery wat hierbo deur die resensent waarskynlik aangedui is met die titel The check cloth, is die besonderhede betreklik skerp omlin en 'n geruite doek bied 'n treffende agtergrond sonder om al die aandag daarop te vestig. Die groot wit en swart blokke van die doek bewerkstellig 'n meer simmetriese komposisie, maar die vloeiende lyne van die blomstingels bring variasie en voorkom dat dit in strakke blokke verval. Die wit margrietjies en rooi kappertjies is in 'n koperkastrol gerangskik en staan in treffende kontras met die wit en swart van die geruite doek.

Zerffi het dieselfde effek verkry deur drie jaar later dieselfde geruite doek in Rooi rissies en soetrissies 1946 (Fig. A 3/15) te gebruik. Hier is die tema weer wit, swart en rooi met byvoeging van 'n bietjie groen. Die geruite doek speel hier 'n groter rol as tevore, aangesien dit nou die volle voorgrond in beslag neem. Klein rissies is soos blomme in 'n swart bakkie gerangskik en vier groot groen rissies behou die balans voor en verbreek die andersins eentonige horisontale en vertikale lyne.

#### Waarom?

#### **EFFEKTE**

Soos hierbo uiteengesit is, het Zerffi se blomstukke en stillewens dikwels by uitstallings die aandag getrek as gevolg van haar besondere kleurgebruik. Dit was egter nie altyd doelbewus haar oogmerk nie, maar eerder haar voorkeure en persoonlikheid wat uit haar werke spreek. Sonder dat sy dus dramatiese effekte wou bereik, het haar werke tog 'n sekere

trefkrag bewerkstellig.

Brander (1937a : 3) het juis daarop gewys dat Zerffi se stillewens nie net as gevolg van kleurgebruik aandag getrek het nie, maar ook weens haar sorgvuldige keuse van agtergronde. Sy het die agtergronde meestal eenvoudig gehou: 'n enkele drapering, 'n muur met aanduiding van 'n skildery, 'n oop venster waardeur 'n boom vaagweg aangedui word of sommer net diagonale lyne of verskillende kleurvlakke om diepte aan te dui. Heelparty stillewens is op die rand of hoek van 'n tafel opgestel: Kanferfoelie s.j. (Fig. A 3/63), Dahlias 1917 (Kat. B 3/2), Rooi en pienk rose 1944 (Fig. A 3/12), Die geel skinkbord 1937 (Fig. A 3/59) en Stillewe met granate 1956 (Fig. A 3/64).

Nepaltrompetblomme 1944 (Fig. A 3/36) (in die algemeen sommer maanblomme genoem) is op 'n baie besondere plek in Zerffi se vertroude omgewing opgestel. Die boepens blompot waarin ses afhangeende wit trompetvormige kelkblomme en twee knoppe ingedruk is, staan op 'n ingeboude muurlysie. Dit vorm deel van 'n nis in Zerffi se huis in Carr Hill. Die lysie wek die indruk van 'n geteelde vensterbank en verdeel die nis horisontaal in twee dele. In die nis, bokant die lysie, hang 'n skildery wat nie geïdentifiseer kan word nie. Slegs die onderste punt daarvan is heel duidelik sigbaar. Die stillewe is eenvoudig van kleur en opset. Die natuurlike kurwes van die blomme (*Beaumontia grandiflora*), groot blare en ronding van die vaas bewerkstellig 'n strelende gevoel. Sonder om droefgeestig te wees, beklemtoon die sagte wit, groen, grys en bruin die rustige en koel atmosfeer.

In twee skilderye is die rugleuning van 'n stoel wat bokant die tafelblad uitsteek baie prominent: Geel begonia 1943 (Fig. A 3/65) en Kappertjies op tafel 1944 (Fig. A 3/44). Pragtige balans is in Geel begonia 1943 (Fig. A 3/65) verkry. Die geel blom staan baie prominent uit. As dit nie so was nie, sou die gedetailleerde agtergrond beslis afbreuk aan die uitbeelding

gedoen het. In Zerffi se stillewens is die blom van die plant dikwels dié deel waarop die meeste aandag gevestig word. Dit word bewerkstellig deur 'n kontrasterende kleur of deur dikker aanwending van die pigment. Ander bykomstighede is bygevoeg ter wille van atmosfeer of ewewig. Dieselfde effek is verkry in Potplant 1953 (Fig. A 3/66) waar die helder geel van die blom onmiddellik die oog tref. Hier is egter heelwat meer beweeglikheid in die stam van die plant. Die bakkie met verfkwaste onder die plant is ondersteunend en nie oorheersend nie.

In Ranonkels 1944 (Fig. A 3/35) het Zerffi 'n eenvoudige gryswit deur met sy panele en knop as agtergrond gekies. Die agtergrond is heeltemal ondergeskik aan die blompotjie met sy rooi, oranje en geel blomme wat aan die regterkant duidelik onderskei kan word en aan die linkerkant meer in 'n bondel saamgedruk is.

Van die weinige stillewens wat Zerffi, wat opset en agtergrondgegewens betref, ietwat gekunsteld wou skilder, is Twee potte blomkwepers 1934 (Fig. A 3/33). 'n Betreklik groot rangskikking van pienkrooi blomkwePERTakke is in dieselfde grytblou wyebek erdehouer gerangskik as wat Zerffi by Tolbosse en aalwyne 1937 (Fig. A 3/32) gebruik het. Hierdie blomkwePerrangskikking in ligte kleurvariasies, staan knus tussen kussings en die voue van 'n geelbruin geweefde deken wat oor 'n rusbank of divan gedrapeer is. Direk daaragter staan, byna soos in 'n spieëlbeeld, in effens donkerder skakerings, 'n tafel met 'n wit tafeldoek bedek met 'n soortgelyke rangskikking van dieselfde blomtakke ook in 'n blougrys vaas. Die skildery word in twee verdeel deur die wit vlak van die tafeldoek. As gevolg van die groot aantal besonderhede in die vertrek, waarin dele van 'n meubelstuk en 'n skilderyraam duidelik sigbaar is en die twee rangskikkings met heelparty takke wat in alle rigtings wys, maak die doek 'n taamlik verwarrende indruk. Dit is egter nie onsamehangend nie.

Sommige van Zerffi se stillewens, veral wanneer kleiner blomme die tema is, wek 'n rommelrige indruk. Moontlik is dit daaraan toe te skryf dat Zerffi net ietwat te veel gegewens wou weergee. Hiervoor kan maar net na Kanferfoelie s.j. (Fig. A 3/63), Twee potte blomkwepers 1934 (Fig. A 3/33), Potplante 1938 (Fig. A 3/11), Kappertjies voor bruin drapering 1939 (Fig. A 3/43), Twee potte 1959 (Fig. A 3/22) en Drie potte 1952 (Fig. A 3/21) verwys word. Aan die ander kant is die rommelrige effek miskien meer die uitsondering as die reël. So byvoorbeeld is Geel begonia 1943 (Fig. A 3/65), waarin ook heelwat besonderhede van die vertrek onderskei kan word, baie minder volgeprop. In hierdie skildery word slegs 'n tafel, rugleuning van 'n stoel, 'n deur en 'n skildery in breë opset onderskei, maar hulle trek geensins die aandag van die potplant met sy een prominente geel blom af nie. In werke wat baie blomme weergee, soos Tolbosse en aalwyne 1937 (Fig. A 3/32) of delikate blomme, soos Stormlelies 1944 (Fig. A 3/45), is rommelrigheid hoegenaamd nie eers ter sprake nie.

Zerffi het daarin geslaag om heelwat effek met die uitbeelding van die weerkaatsing in 'n spieël te verkry. In Wilderros op spieël 1936 (Fig. A 3/29) is dit besonder oorspronklik weergegee. Aangesien die blou-en-wit beker wat Zerffi graag gebruik het, hier op 'n ronde spieël geplaas is, versterk dit die rondings in die komposisie. Die weerkaatsing in die spieël gee 'n beeld van die rangskikking van onder.

Zerffi het haar selde deur perspektiewe wat deur middel van 'n spieël verwronge raak, laat afskrik. In 'n Skottel lemoene langs 'n ronde spieël ca. 1925 (Kat. C 3/3) het die spieël die waarde van die komposisie aanmerklik verhoog (Wiles 1925 : 10 - 11). Ook in Freesias, boeke en spieël 1934 (Kat. B 3/6) en in Seringblom en fuchsias 1939 (Kat. B 3/7) het sy 'n spieëlbeeld met sukses gebruik.

Sy het verder van weerkaatsings op dowwer oppervlaktes soos glas gebruik gemaak. Hier kan veral na die pragtige



weerkaatsing op die vensterbank in Kappertjies op vensterbank 1935 (Fig. A 3/42) verwys word.

### TEGNIEKE

Dit is opvallend dat Zerffi in haar blomstukke en stillewens dikwels van 'n paletmes gebruik gemaak het. Aangesien sy selde ongewone kleurkombinasies en eksotiese motiewe gebruik het, het sy somtyds die blomme beklemtoon deur dik aanwending van verf of deur gebruik van die paletmes. Deur hierdie tegniek het haar stillewens tog 'n besondere tipering verkry. Hiermee is egter nooit onoordeelkundig na blote effek gestrewe nie. In Kappertjies voor bruin drapering 1939 (Fig. A 3/43) het sy byvoorbeeld sommige blomme met die kwas geskilder, terwyl ander met die paletmes afgerond is. Dit het die dieptewerking tot voordeel gestrek.

Dik aangeplakte verf met kwas of paletmes verleen dikwels 'n eie bekoring aan haar blomstukke en stillewens, soos byvoorbeeld in Bessies en vrugte 1937 (Fig. A 3/57) - met kwas - en Wit madeliefies en rooi fuchsias 1949 (Fig. A 3/37) - met paletmes. Met hierdie vryer gebruik van die paletmes het Zerffi die nadruklike omlýning van voorwerpe vermy en meer 'n impressionistiese tegniek toegepas.

Zerffi het in Rooi en pienk rose 1944 (Fig. A 3/12) 'n totaal ander effek bewerkstellig. Die hele werk is met die paletmes uitgevoer. Breë kleurvlakke is langs mekaar geplaas en die een kleur oor die ander aangebring en vervolgens met die paletmes daardeur getrek. Op dié wyse het sy die kleurskakering van die onderste laag duidelik na vore gebring. Die rose het tot stand gekom deurdat die paletmes in sirkels gedraai is. Die tegniek wat sy hier toegepas het, het voordele wat effek betref, want gladafgewerkte vlakke is met dik verfriewe afgewissel. Hierdie skildery maak 'n swaar en soliede indruk.

Ook in Twee potte 1959 (Fig. A 3/22) word dieselfde vrye styl

en besondere dik aanwending van verf aangetref. Die kleure loop inmekaar, veral in die twee potte waar dit vuil wil voorkom. Dit staan egter in direkte kontras met die suiwer en skoon geel en wit van die afodille en tulpe en die sagte persblou van die irisse. Hier het Zerffi losgekome van haar dikwels sombere kleurgebruik, omdat sy helder kleure baie voordelig aangewend het. "Hierdie pragtige blomstudie met sterk kleurteenstellings tref allereers deur die interessante verspreiding van die geel van die tulpe en die vlamrooi kleed op die voorgrond wat mooi in die donker, geglasuurde potte weerspieël word. Vanweë die krag van Florence Zerffi se styl en die rykdom van die kleurwisseling, klop die polsslag van die lewe in elke duim van hierdie skildery" (Sanlam-kalender 1969)

Zerffi het 'n neiging getoon om sommige van haar stillewens van bo af te besigtig en sommige self skerp skuins van bo uit te beeld. Alles behou egter nog 'n duidelike perspektief. Dit word aangetref in: Potplant met begonias 1945 (Fig. A 3/54), Rooi begonia 1949 (Fig. A 2/12) en Begonia Rex 1953 (Fig. A 3/48). Twee stillewens waar hierdie neiging om van bo af te kyk aangetref word, verdien spesiale vermelding: Studie in grys en rooi 1944 (Fig. A 3/49) en Tabakplant 1954 (Fig. A 3/19). In albei skilderye word die hoek van 'n tafel gesuggereer. Dit het Zerffi in die geleentheid gestel om die diagonale lyne baie prominent te laat uitstaan. In Tabakplant 1954 (Fig. A 3/19) het sy selfs 'n boek op die voorgrond gebruik, sodat die helling van die voorwerpe nog meer beklemtoon word. Dieselfde geld vir Fuchsia 1920 (Fig. A 3/67) waar die potplanthouer en boeke die helling aandui.

Daar is slegs een skildery waar die blomstuk hoër as die oogvlak is en dit is Jakobregops 1934 (Fig. A 3/68). Hier word 'n intieme hoekie in 'n koel vertrek weergegee. Die son skyn vriendelik deur 'n oop venster links bo en weerkaats teen die muur aan die regterkant. Die helder sonlig skyn skerp op die bolgedeelte van die andersins grys blomvaas waarin vyf vrolike oranje-rooi en geelgroen blomme, sterk en stewig, gerangskik is.

Die stillewe is op 'n kort vierkantige pilaar opgestel. Hierdie pilaar lyk soos 'n ingeboude toonbank teen die muur onder die venster 12. Warmer en koeler kleure wissel mekaar af. Dit is egter oor die algemeen eintlik 'n koel grys toneeltjie: mure, vensterrame en blompot, maar nie een is in dieselfde skakering as die ander geskilder nie. Selfs deur die venster is 'n droewige wintertoneel sigbaar en word die subtiele gryse herhaal. Die suggestie van 'n droë tak met enkele herfskleurige blare kom net hier en daar ooreen met die kleure van die jakobregops. Lynvariasies wissel mekaar interessant af in die strak en hoekige milieu met die rondings van die vaas en blomme. Die hoek van die toonbank met sy enkele ligspatsel lei die oog direk opwaarts na die oranjekleurige blom; vandaar nog meer na bo met die lyn van 'n stingel en toe knop langs, en dan hoër op langs die vensterraam tot waar dit teen die rand van die skildery doodloop.

In die uitbeelding van haar blomstukke en stillewens was Zerffi dus baie eerlik. Oor die algemeen was dit ongekunsteld en eenvoudig. In drie werke Soetemaling 19(?) (Fig. A 3/69), Vaas met blomme 1932 (Fig. A 3/70) en Stillewe s.j. (Fig. A 3/71) is die inhoud egter ietwat swierig. In al drie werke speel die draperings 'n besondere rol en in Stillewe s.j. (Fig. A 3/71) is die blomhouer en stringetjie krale wat uit die juweledosie gedrapeer is, nogal elegant.

"In this particular genre", het Deane Anderson (1957 : 4) na Zerffi se blomstukke en stillewens in die **Cape Argus** in 1957 verwys, "Miss Zerffi's quiet integrity of purpose is seen to impressive effect, from the gleaming colour of Roses and Oranges 1936 to the rich impasto of Castor Oil Leaves 1948 and the sumptuous colour and intricate form of Proteas 1953". Sy het met May Hillhouse (Skilderye deur ... 1957 : katalogus) saamgestem as laasgenoemde in die voorwoord vir die katalogus van die retrospektiewe uitstalling in 1957 geskryf het van die "resolute honesty of purpose" in Zerffi se werk. Daarin lê juis die waarde van elkeen van haar blomstukke en stillewens.

## PORTRETTE

Zerffi het, sover vasgestel kon word, een-en-veertig portrette geskilder waarvan drie selfportrette is. Slegs vyf-en-twintig van hierdie portrette kon vir katalogiseringsdoeleindes opgespoor word. Behalwe die portrette wat tydens navorsing persoonlik besigtig is, het daar uit verskeie katalogusse van uitstallings, koerant- en tydskrifresensies, titels van skilderye wat op portrette dui, aan die lig gekom.

"Portraiture is biography. If you write the life story of a man or a woman you try to write the truth, to give an exact account, and so with the painting of a portrait - it must be a supreme effort to tell the truth (Mann 1933 : 26). Van Zerffi is dit waar: sy het met erns haar modelle weergegee. Uit haar portrette blyk dit dat sy elke individu betreklik getrou na die werklikheid wou skilder. Sy wou hulle in geen opsigte anders of mooier weergee as wat hulle was nie. Derhalwe is die meeste van haar portrette in 'n realistiese styl uitgevoer. Slegs haar kinderportrette en dié portrette wat sy teen die einde van haar lewe geskilder het, is meer impressionisties van aard.

Wat kleurgebruik betref, was Zerffi in haar portrette, soos in haar ander werke, nooit oordadig nie. Meestal is min kleurvariasie, sagte skakerings en lae tonaliteite gebruik. Die agtergrond waarteen sy haar modelle geplaas het, is dikwels een hoofkleur met skakerings daarvan wat in die kledingstukke herhaal word. Sy het dus haar kleurskemas sorgvuldig gekies, sodat die agtergrond 'n essensiële deel van die geheel vorm. Met uitsondering van Studie van 'n jong meisie 1916 (Fig. A 3/6), is Zerffi se ander portrette met 'n binnenshuise agtergrond geskilder.

Om 'n suksesvolle portret daar te stel, is deeglike opleiding in tekenkuns noodsaaklik. Hierop kon Zerffi haar beroem met haar skoling in Berlyn. Veral haar drie leermeesters, Otto Marcus, Leo von König en veral Emil Orlik het 'n blywende

bydrae hiertoe gelewer.

Die meeste van Zerffi se portrette is kop-en-skouer-weergawes van die betrokke persoon. In haar portrette is die gesig van die poseerder dus van kardinale betekenis. Sy het baie aandag aan die verhoudings en struktuur van die gesig gegee. Dit weerspieël immers tog iets van die innerlike van die persoon wat afgebeeld word. Dit sluit in die korrekte plasing van die dele van die gesig: die neus as die belangrikste, dan volg die oë en laastens die mond. Die hantering van die wange, voorkop, ken en slape dra by tot die geheelbeeld. Oor die algemeen is haar uitbeelding van die gesig in proporsie, met goeie plasing en spasiëring.

Zerffi was dus baie meer geïnteresseerd in die gesig van haar model as in 'n vollengte uitbeelding waarin die houding en postuur weergegee word. Liggaam, kleredrag en agtergrond dra slegs by om die atmosfeer te skep. In enkele gevalle het sy haar model in 'n stoel laat poseer. Daar is dus min voorbeelde van haar uitbeelding van die romp, bene en voete van 'n model.

Dit wil voorkom asof Zerffi nie baie erg daarin gehad het om hande te skilder nie. Alhoewel dit soms deel van haar portrette vorm, is die hande dikwels baie vaag weergegee, soms onafgewerk en lomp, soms slegs 'n aanduiding van net een hand, partymaal selfs uit die raam. Dit is betreuenswaardig, want hande openbaar amper net soveel van die karakter as die gesig. Dat dit die goeie hoedanighede van sommige van haar portrette benadeel, is waar, want sy het uitgeblink as dit by gesigte en die postuur van die poseerder gekom het.

Zerffi het meestal persone wat vir haar van besondere betekenis was, as modelle vir portrette gebruik. So is daar onder hierdie portrette haar eggenoot, enigste seun, suster en ander familiebetrekkings soos die skilderye Stratford Stanley Caldecott s.j. (Kat. B 3/16) (kleinseun), Beatrice ca. 1916 (Kat. B 3/17) (suster) en Portret van Beatrice Wilcocks-Zerffi

ca. 1916 (Kat. B 3/18) (suster), Oliver Caldecott 1958 (Kat. B 3/19) (seun), Moyra Caldecott 1958 (Kat. B 3/20) (skoondogter), Gavin Haughton 1958 (Kat. B 3/21) (die eggenoot van Oliver Caldecott se skoonsuster). Dan is daar haar jarelange wit huishoudster asook persoonlike vriende. Sy het geen voorkeur vir sekere tipes getoon nie en sodoende het sy jonk en oud, man en vrou uitgebeeld. Onder haar modelle was mense van faam, soos regter H.S. van Zyl en regter J. de Villiers, prof, J.L. Bosman en dr. R.W. Wilcocks. Tog was haar sitters nie deftig, opgesmuk en vermaak-vernaam nie. Die oorgrote meerderheid van haar modelle was doodgewone mense wat sy met deernis en smaak weergegee het. Sy het ook tyd ingeruim vir die skilder van kinders en die bruinmense van die Kaap. Dit is duidelik dat daar 'n verhouding tussen haar en haar modelle bestaan het. "It is almost a transfusion of blood, direct from one life to another, from the living subject to the living canvas (Mann 1933 : 17).

Die bespreking van Zerffi se portrette word ingedeel in die volgende onderafdelings:

- Kinderportrette
- Vrouefigure
- Mansfigure
- Selfportrette
- Portrette van bruinmense
- Nie-gedokumenteerde portrette

### **KINDERPORTRETTE**

Van die vroegste portrette wat Zerffi geskilder het, is hoofsaaklik dié van kinders. Hierdie skilderye is almal tussen 1916 en 1919 in die impressionistiese styl uitgevoer. Dit kan moontlik toegeskryf word aan die feit dat 'n kind as model nie lank stilsit nie. Hierdie skilderye is sonder uitsondering gedateer.

Die uitbeelding van kinders hou vir die skilder 'n besonder sjarme in vanweë die onskuld en suiwerheid van die kind. Hulle gesiggies is gewoonlik eenvoudig van vorm sonder swaar lyne. Die kleur van die vel is teer en die posering baie natuurlik. Zerffi se uitbeelding van kinders is baie ongekompliseerd. Daar is geen swierigheid te bespeur nie. Haar kindertjies is nie geromantiseer of geïdealiseer nie - hulle is ongekunsteld en alledaags. Haar uitbeeldings toon geen invloed van die talle kinderportrette van John Singleton Copley (1738 - 1815), John Singer Sargent (1856 - 1925), of Augustus John (1875 - 1961) nie. Haar kinderportrette adem wel die atmosfeer en aanslag van die kinderportrette van die Münchense skilder, Ludwig van Zumbusch (1861 - 1927).

Aangesien daar slegs drie van Zerffi se kinderportrette besigtig kon word, is dit nie moontlik om algemene tendense in die skilder hiervan te identifiseer nie. In vergelyking met Frans Oerder, wat heelwat kinderportrette nagelaat het en van wie gesê kan word dat hy "'n diepe insig in die siel van die kind - sy hulpeloosheid, sy teerheid en ook die wonderlike ontplooiing van die kind as mens" (De Swardt 1973 : 132) het, kan van Zerffi gesê word dat sy haar kindermodelle opreg en sonder opsmuk weergegee het. Haar kindertjies toon geen ekstreme emosie nie - hulle is eerder effens aan die hartseer kant.

Een van Zerffi se mooiste werke is Studie van 'n jong meisie 1916 (Fig. A 3/6). Waarskynlik het sy hierdie skildery geskilder tydens haar bootreis vanaf Engeland na Suid-Afrika.

Die dogtertjie met haar pers-pienk rokkie met groot wit kraag, sit gemaklik agteroor in 'n groen dekstoel waarvan die rugkant na die see gedraai is. Die houding is so natuurlik dat dit nie wil voorkom of Zerffi haar doelbewus so laat poseer het nie. So 'n prentjie was algemeen op bootritte en Zerffi kon op haar afgekom het en besluit het om haar te skilder. Die gesiggie, mooi en teer, lyk skugter en skaam, en daar is byna 'n

verdrietige uitdrukking te bespeur deurdat die mondhoeke na onder gedraai is. Die ogies, in skrefies getrek as gevolg van die skerp sonlig, tuur na regs. Min hare, wat in kartels om haar kop val, is onder die wit hoedjie sigbaar. Dit laat die gesiggie klein vertoon. Die breë, donker, feitlik swart band om die hoedjie se bol word deur die swart seintuur om die dogtertjie se middellyf gebalanseer. Sy hou haar arms langs haar sye en dit bring mee dat sy in die raam van die stoel inpas. Die regterhand lyk onvoltooi en die linkerhand is glad nie sigbaar nie - tiperend van die feit dat Zerffi van die skildering van hande wou wegstroom. Die dogtertjie hou haar voete gekruis. Sy het wit kort kouse aan met wit hoë toerygstewels. Dit is duidelik dat die dogtertjie Zerffi se aandag vasgevang het.

Die agtergrond wat slegs gesuggereer word, speel geen noemenswaardige rol nie. Aan die regterkant van die stoel word dit geensins aangedui nie - dit is net 'n groenerige vlak. Links is die impressie van die reling van die dek van die skip, die blou see en wit skuim in die verte. Dit is 'n kleurvolle werkie met mooi skakerings van groen, blou, pers en geel. Die skildery is nie sondeurdrenk nie; dit vertoon eerder 'n gedemptheid. Die swart seintuur en band om die hoed is die enigste donker aspekte in die andersins sagte kleurskakerings. Die skildery "in sagte kleure, is 'n goed getekende werk met 'n amper abstrakte vlakverdeling" (Zerffi se ... 1968 : ?). Dit is vlugtig geskilder en die dik aanwending van verf is duidelik sigbaar. Op 'n uitstalling in 1968 het hierdie skildery dadelik die aandag getrek: "Among the 50 works on view is a superb example of her portraiture, in which she combines realism with post-impressionism. Entitled, Study of a Young Girl, it is described by the director, Mr Zandberg Jansen, as probably the best example of post-impressionism by a South African" (Art exhibitions ... 1968 : ?). Dat hierdie skildery suksesvol uitgevoer is, is ongetwyfeld waar, maar mnr. Jansen se oordeel is egter ietwat oordrewe.



Zerffi was baie lief om persone van aangesig tot aangesig met die kop effens na regs of links gedraai, uit te beeld. Die Portret van dr. Van der Lingen as baba 1917 (Fig. A 3/72), is 'n uitsondering op die reël van haar ander portrette, in dié opsig dat dit die enigste olieverfportret is waar die poseerder wat sy geskilder het, in profiel weergegee is.

Die Van der Lingen-seuntjie is ongeveer tien maande oud en sit penorent in 'n hoë eetstoeltjie waarvan die leuning links agter sigbaar is. Net soos by Studie van 'n jong meisie 1916 (Fig. A 3/6), is die agtergrond geensins van belang nie. Die stoel waarop die knapie sit, word net vaagweg aangedui, want daar is geen duidelike lyne daarvoor nie. Die kind word teen 'n donkergroen agtergrond geplaas. Dit is 'n skakering wat Zerffi dikwels vir portrette gebruik het en wat verder aan bespreek sal word. Hier vorm die vinnig afgewerkte agtergrond 'n mooi teenstelling vir die gesig waarop al die aandag toegespits is.

Die blomende gesiggie van die baba is effens afwaarts na regs gedraai. Die kennetjie lê feitlik op sy bors. Dit is eintlik die tipiese liggaamshouding van babas wat die indruk skep of hulle geen nek het nie. Die lig word konsentreer op die regterwang en -slaap. Die voorkop en wang is sag en fyn afgewerk in teenstelling met die res van die skildery wat vlugtig gedoen is. Die oor en neus is in besonderhede met dik aanwending van die verf afgewerk. Die rooierige bolip en oor is eweneens in heelwat besonderhede geskilder. Die teer donker hare wat sag oor die ronde voorkop val, smelt aan die agterkant van die kop so te sê in die agtergrond weg. Die duidelike impressionistiese trekke is sigbaar in die wit naghemp met subtile skakerings van blou, groen en geel. Dit is rof en streperig voltooi. Die wit kraag aan die agterkant kom effens te helder voor. Die naghemp se moutjies, met valletjies om die polse, word ook net ligweg gesuggereer. Die handjies wat op die eetvlak voor hom lê, word slegs aangedui en is daarby ook onafgewerk. Geen besondere aandag is aan die handjies gewy nie - die linkerhand is trouens net gedeeltelik afgebeeld; die res

val buite die raam. Die gebalanseerde komposisionele opbou bestaan uit diagonale lyne van links bo na regs onder. Volgens mev. E.C. van der Lingen (1969 : onderhoud), die moeder van dr. Van der Lingen, is hierdie skildery 'n sprekende ewebeeld van dr. Van der Lingen as kind. Sy beweer dat dit die eerste skildery is wat Zerffi in Suid-Afrika voltooi het. So 'n bewering blyk moontlik te wees, aangesien daar slegs twee ander gedateerde olieverfskilderye uit die tydperk 1916 tot 1917 opgespoor kon word, naamlik Beatrice voor die vleuelklavier 1916 (Fig. A 3/7) en Dahlia's 1917 (Kat. B 3/2). Daarbenewens het Zerffi haar eerste jare in Suid-Afrika hoofsaaklik aan grafiese werk gewy <sup>13</sup>.

In Portret van 'n jong meisie 1918 (Fig. A 3/73) trek die gesig van die kind dadelik die aandag. Die oë is wyd oop starend na vore. Die kind is skamerig en teruggetrokke met die kop wat effens na regs afhang. Die lang neus wat die klein mondjie domineer, gee byna 'n Joodse voorkoms. Donker krulhare val om die ore, en die voorkop is redelik oop. Die groot hoeveelheid vertikale lyne, teweeggebring deur haar arms, rok met dassie en die agtergrond, vestig die aandag dadelik op die gesig. Die enigste horisontale lyne is die seintuur, kraag en mouboordjies van die rok en die skouers van die kind. Aangesien hierdie lyne geboë óf na onder óf na bo gebuig is, voer die lyne die oog weer eens na die vertikale lyne terug. Dit wil byna voorkom asof die vertikale lengte van die skildery die kind in 'n langwerpige raam indruk. Dit beklemtoon baie meer die buitengewone lang lyf met ronde skouers van die nog onontwikkelde kind. Zerffi se nonchalance om hande te skilder kom die duidelikste in hierdie skildery na vore. Die inmeekaargevoude hande van die dogtertjie doen hier eintlik afbreuk aan die andersins mooi portret. Zerffi het dit grotendeels vermy om vingers te skilder en derhalwe hou die kind haar hande op haar skoot op só 'n wyse saam dat slegs 'n stukkie van die regterduim sigbaar is. Die gevoude hande en houding stem grotendeels ooreen met dié in die portret van die dame Die Marchesa Casati van Augustus John. Ondanks die warm

kleurskakerings waarvan Zerffi gebruik gemaak het, vertoon die portret tog dof en donker. Dit is 'n voorbeeld van die tipiese gedemptheid wat in baie van Zerffi se werke voorkom. Die pienk rokkie, met rooi kraag, seintuur, das en mouboordjies is getemper en onopdringerig. Selfs die agtergrond is in ongeïnspireerde bruin- en perskleurige vlakke geskilder. Die lig wat van regs af skyn en op die linkerwang, linkerkant van die voorkop en nek gekonsentreer is, is geensins skerp en helder nie. Die dowwe kleure en gedemptheid is beslis nie gebruik om die hartseer uitdrukking van die kind te ondersteun nie - dit was net deel van Zerffi se aard en opleiding om nie te helder tonaliteite te gebruik nie.

#### **VROUEFIGURE**

Die vrouefigure wat Zerffi geskilder het, is meestal nie besonder verfynd of selfs elegant nie, eerder die werkerstipe, die middelklaspersoon. Hulle haarstyle en kleredrag is doodgewoon en alledaags.

Van Zerffi se heel mooiste portrette is ongetwyfeld die tweeling-skilderye van die Kinderjuffrou, die wit huishoudster en kinderoppaster wat uit Engeland na Suid-Afrika gekom het om die Zerffi-susters by te staan (Fig. A 3/74 en Fig. A 3/75). Albei skilderye is ongedateer. 'n Tydsverloop het heelwaarskynlik tussen die skilder van die twee skilderye plaasgevind. Die vroegste skildery is deur mnr. Joe Wolpe van die Wolpe-gallery in Kaapstad op ongeveer 1920 geskat. Die datum van die tweede skildery, dié in die versameling van die Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum, Kaapstad, is egter ook op 1920 bepaal. Aangesien die poseerder in hierdie skildery kennelik verouder het, moes die tweede skildery later as 1920 voltooi gewees het. Die moontlikheid is waarskynlik dat die eerste een nader aan 1916 ontstaan het en die tweede een nader aan 1922.

Dit is interessant dat Zerffi die kinderjuffrou so byna identies uitgebeeld het. Dit is al of sy wou sê: so het sy tóé

gelyk ... en so lyk sy nou.

As die twee kinderjuffrou-skilderye in besonderhede vergelyk word, is daar talle ooreenkomste ten opsigte van posering, kostumering, plasings en kleurgebruik. Die volgende opvallende ooreenkomste kan aangestip word:

- die wyse waarop die waardige ou dame met 'n oop boek in die regterhand poseer;
- die hoë stoel waarop sy sit, alhoewel nie baie daarvan sigbaar is nie;
- die kleredrag en hooftooisel, wat blykbaar die werksdrag van die kinderjuffrou was;
- die punt van die swart skoen wat 'n tikselkje lig weerkaats;
- die rooibruin skakering waarvoor Zerffi besonder lief was, word in die vloer van albei skilderye herhaal en die gebruik van die besondere treffende groen vir die agtergrond.

Ten spyte van al die ooreenkomste ten opsigte van gegewens en die uitvoering daarvan, kom daar heelwat verskille na vore:

<p>VROËRE SKILDERY  <u>Die kinderjuffrou I</u>            (Fig. A 3/74)</p>	<p>LATERE SKILDERY  <u>Die kinderjuffrou II</u>            (Fig. A 3/75)</p>
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Die posisie van die boek meer langs die liggaam van die poseerder.</li> <li>2. Die houding van die dame is fier en regop en die kop meer in 'n profielposisie gehou.</li> <li>3. 'n Gesigsuitdrukking van tevredenheid.</li> <li>4. Ligter kleure en minder swaar vlakke.</li> <li>5. Volle vulling van die skilderruimte.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Die posisie van die boek meer op die skoot van die ou dame.</li> <li>2. Die houding van die dame is effens meer na vore gedraai en die liggaam is geboë.</li> <li>3. 'n Treurige gesigsuitdrukking.</li> <li>4. Donkerder skakerings en soliede vlakke.</li> <li>5. Die figuur is heelwat kleiner in die raam ingepas.</li> </ol>

Die posering wat Zerffi gebruik het, is tipies van die portretkunsstyl van die Slade-skool. Waarskynlik het sy tydens haar opleiding daarmee kennis gemaak. Wanneer dié twee Zerffiskilderye vergelyk word met 'n uitbeelding van 'n huishulp, Annie Mavata 1956 met voorskoot en al geskilder deur Dorothy Kay (1886 - 1964), en selfs met die twee werke van Boonzaier van die Blinde vrou, een gedateer 1965 en die ander een 1972, word dieselfde regop sithouding op 'n hoë stoel aangetref. Die verskil lê egter in die karakter wat uitgebeeld word: die ineengeskrampelde blinde van Boonzaier, die werkende persoon van Kay en die intellektuele dame van Zerffi.

Die vroegste Kinderjuffrou-skildery (Fig. A 3/74) is 'n fyn afgewerkte werkie, nie groot in omvang nie. Die hele karakter van die ou dame straal uit hierdie mooi portret. Zerffi wou iets van die persoonlikheid van die poseerder weergee en derhalwe val alle klem op die peinsende starende gesig. Die mees delikate kleure is vir die gesig gebruik: bloue, groene, pienke. Dieselfde skakerings van bloue, pienke met byvoeging van pers, word voortgedra in die groot wit voorskoot. Die vlakke is net breër aangewend en dit vestig die oog op die delikate gesig. Die moue van die bloese onder die voorskoot is in die teerste groene. Hierdie werkie is opmerklik realisties deurdat die besonderhede skerp uitstaan en definitiewe omlyninge sigbaar is.

In die latere Kinderjuffrou-skildery (Fig. A 3/75) het Zerffi heelwat breër en meer impressionisties te werk gegaan. Die kleure is gedemp, veral by die bloese. Sy het by hierdie skildery van die impastotegniek en vinnige afwerking gebruik gemaak. Hierdie tegniek sou sy heelwat later eers in die besonder in haar blomstudies toepas <sup>14</sup>. Die ryper gelaatstrekke van die ou dame is duidelik waarneembaar. In werklikheid is die kinderjuffrou ietwat ouer in hierdie portret weergegee, te oordeel na die kenmerkende sakkies onder die oë en afneigende mondhoeke. Die figuur is geset, geboë, inmekaar en verouderd. Hoewel hierdie skildery nog heelwat kleiner in formaat is as die vroeëre Kinderjuffrou (Fig. A 3/74), is dit uit eie reg 'n baie geslaagde werk. Hierdie skildery het in 1965 deel uitgemaak van 'n uitstalling van Zerffi se werk in die Wolpe-galery. 'n Resensent (F.L.A(lexander ?) ... 1965 : ?) het benadruk dat dit 'n uitstekende werk is. "Die kleurryke wyse waarop die 'wit' arm of die boek in die ou vrou se hand uitgevoer is, sal elke skilder opgetoë maak. Met net 'n paar penseelstrepe word die droefgeestige karakter van die moeë ou bediende uitgebeeld".

'n Besondere treffende skildery, is Portret van Jenny, s.j. (Fig. A 3/76). Die skildery is heel moontlik in dieselfde tydperk as die latere Kinderjuffrou (Fig. A 3/75) geskilder, want dieselfde styl word hier aangetref. Dit is ook 'n portret van die kinderjuffrou, wie se naam, Jenny, was. Daar is sprekende ooreenkomste tussen dié gesig en dié in die tweede Kinderjuffrou-skildery (Fig. A 3/75). Dieselfde breë voorkop, lang neus, afwaartsgedraaide mondhoeke, besondere groot ore, groot donker diepgesonke starende oë en hare wat in 'n middelpaadjes gekam is, is hier opvallend. Die gesig in die Jenny-portret, is grof, beploid met duidelike lyne. Die lewensmoegheid word weerspieël in die grys hare, die diep plooië rondom die mond en wange. Geen lippe is sigbaar nie - dit is diep ingetrek. Die sterk lyne van die oogbanke word in die lyn van die ken herhaal en onderstebo in die voue onder die oë weerspieël. Die sakke onder die oë wek hier die indruk van afgematheid en swaarkry. Maar tog bly dit die oë wat al die aandag trek en direk met die aanskouer kontak maak en Jenny so laat leef. Zerffi het geensins geprobeer om die minder aangename kenmerke van die ou dame te verbloem of te versag nie. Al is geringe wysigings wat die waarheid omseil, toelaatbaar in portretkuns, lyk dit hier eerder na 'n akkurate en eerlike weergawe van 'n bejaarde persoon.

Die agtergrond speel in hierdie werk 'n belangrike rol. Die kop word omring deur die hoë ronde rugleuning van 'n stoel waaragter 'n blougrys gordyn met rooi motiewe gesien kan word. Die bruin houtraam met swart bekleedsel laat die gesig mooi opwys en beklemtoon die ronde lyne in die gesig.

'n Portret waarin die poseerder ook in duidelike kontak met die aanskouer staan, is Portret van 'n vrou, s.j. (Fig. A 3/77). Die onbekende poseerder kyk peinsend reg voor haar uit. Volgens mej. H. Ellefsen (1969: interview) is die vrou 'n sekere mev. Van Rooyen. Daar is selfs sprake dat hierdie portret 'n selfportret van Zerffi is (Art collection ... 1969 : 19). Dit blyk egter nie moontlik te wees nie, want by nadere

vergelyking met ander selfportrette vertoon die struktuur van die gesig heeltemal anders. By Portret van 'n vrou s.j. (Fig. A 3/77) is die oë bruin, die wangbene hoog, die voorkop en neus plat en breed, en die mond wyer na die kante weggetrek en die hare is weggekam agter die ore. In die selfportrette wat duidelike ooreenkomste met 'n foto van Zerffi in haar jonger dae toon, word die hare sonder uitsondering óór die ore gekam met slegs 'n aanduiding van 'n klein puntjie daarvan.

Die vrou se ken rus op haar linkerhand wat sy reguit teen haar regterwang hou. Die regterhand vorm 'n vuus en sy hou die punte van die linkervingers stewig vas. Sy leun vorentoe op 'n tafel met groot geruite oppervlakte. Met die kop effens gesak, het die dame 'n ernstige uitdrukking en sy pers haar lippe ferm opmekaar. Die wange het 'n gesonde blosende kleur.

Die agtergrond is in 'n perserige bruinrooi kleur geskilder. Dit is 'n rustige kleur en laat die suiwer wit wat as glanspunte in die bloese gebruik word, bevredigend uitstaan. Die kleur van die agtergrond word oral in die bloese herhaal. Sagte pienk, blou, rooi en pers vorm die skakerings in die bloese. In die gesig word insgelyks heelwat bruin en rooi uit die agtergrond herhaal.

Terloops kan daar net gemeld word dat die seildoek nie deurgaans met verf bedek is nie. Sommige dele is heeltemal toegeverf, maar plek-plek vertoon die doek duidelik. Dit doen egter nie afbreuk aan die geheelindruk nie. "'n Goeie portret is een wat daarin slaag om hoogstaande beeldwaardes te kombineer met 'n oortuigende ooreenkoms met die model en 'n gepaste vertolking van sy karakter. As skilder het Zerffi altyd die aanvaarbare patroon vermy soos ook blyk uit hierdie harmoniese studie met sy buitengewone pers agtergrond. Hier het sy die rooierige pers kleure met blouerige pers, en lewendige rooi met ligblou kleur gekontrasteer. Die diepe erns van die model herinner ook aan die kunstenaress se persoonlike uitkyk op die lewe" (Sanlam-kalender 1969).



'n Skildery waarin die omgewing wel betreklik duidelik gesuggereer word, is Vrou op rusbank 1934 (Fig. A 3/78). Die portret van die vrou in rustende houding is "vol latente krag, wat opgesluit lê in die sterk-getekende gelaatstrekke teen 'n agtergrond van diep, ryk kleure" (Hugo 1939 : 21). Die vrou lê skuins na regs op 'n bank, wat vaagweg aangedui is. Dit kon net sowel 'n bed of groot stoel met kussings agter haar gewees het. Die linkerkantste ruimte is gevul met 'n wanordelike vaas blomme. Hierdie ondergeskikte gegewens, tesame met die lospassende kledingstuk wat sy aan het, dra by om die karakter van die vrou te weerspieël. Sy kom robuus voor - 'n harde vrou met manlike trekke en goed gevormde armspiere. Hierdie werk verskil radikaal van Zerffi se ander portrette. Gewoonlik poseer haar modelle betreklik formeel, selfs waardig. In die Vrou op rusbank 1934 (Fig. A 3/78) herinner die houding aan die naakfigure van die Venesiese skole van die vyftiende eeu soos die Slapende Venus van Giorgione (1478(?) - 1510) en Venus van Urbino van Titian (1477 - 1576) en agtiende eeuse Naakfiguur Maja van Francisco Goya (1746 - 1828). Zerffi se vrou is egter geklee en vertoon geen poëtiese sensualiteit nie. Die vrou is ongeërg, aards en grof.

Zerffi ken die kuns om die gesig en veral die oë die allesoorheersende krag van 'n portret te maak. Bouman het opgemerk: "The Reclining Woman, in refined blonde tones, possesses some very fine animal features and charm; yet the face, fully turned to the painter and the spectator, expresses more: a dreamy longing, which no animal can ever have" (Bouman 1960 (?) : 64).

Bouman (1938 : 127 - 128) het die poseerder van 'n ander skildery, dié van die Vrou s.j. (Fig. A 3/79), as aristokraties deur raskenmerke beskou. Hy het haar vergelyking met die Portret van Harry Stratford Caldecott 1924 (Fig. A 1/3). "Pragtig kom haar onbevangeheid uit ... : sy sit daar, geheelenal (sic.) natuur, tog bewus as mens, vernaam en gesond. Daarby is haar klere uiters eenvoudig, by haar sou geen opskik

pas nie; die bloese se hals is uitgesny byna soos 'n uniform. Kragtig lê die arms op die skoot. Die kleure is ook hier stemmig, veral die voorskoot, met pers en wit. Hier kry ons die indruk dat die skilderes noukeurig opgelet het toe haar model haar sou aantrek, so harmonieer elke kleur met die vorm wat dit beklee".

Aangesien hierdie skildery nie persoonlik besigtig kon word nie, word sterk op Bouman se siening staatgemaak. Soos die geval met heelwat van Zerffi se ander portrette, beklemtoon Bouman die uitdrukkingskrag van die oë: "Die beeld van die Vrou is fier en kragtig, tog nie sonder vroulike teerheid nie, getuie die fyn wegtrekkende mondhoeke en die ver-siende blik in die oë. Daardie oë, hoe klein ook in verhouding tot die groot skildery, is van uitdrukkingswaarde én van kleur die middelpunt: 'n meer as hemelse blou laat hulle skyn, deursigtig as kristal" (Bouman 1938 : 127 - 128).

### **SELFPORRETTE**

"A self-portrait: the painter looks out at us and his gaze challenges our own. He means it to be challenging; he means it to give us food for thought" (Bonafoux 1985 : 23). 'n Skilder vertel deur sy selfportrette wie hy is. Dit is 'n geval van die skilder wat die skilder skilder. Daar is besondere dialoog tussen die kunstenaar en sy eie selfbeeld. Dit is nie 'n verhouding tussen twee individue wat mekaar nie ken nie. Die basiese onderwerp is dus hyself wat sy eie verhaal vertel.

Hierdie kenmerk kom in die besonder in die selfportrette van Zerffi te voorskyn. Drie selfportrette kon gedokumenteer word, maar daar bestaan ten minste nog een selfportret wat sy geskilder het toe sy 35 jaar oud was. Na laasgenoemde skildery sal later onder nie-gedokumenteerde selfportrette verwys word. In al drie bekende selfportrette, kop en skouers uitgebeeld, sien sy haarself strak en ernstig. Die lippe wat ferm opmekaar gepers is, die lang reguit neus en die vasbeslote kyk in die

helder blou oë, toon haar selfvertroue en beslistheid. Dit is 'n eerlike siening van haarself, want so was sy: iemand wat geen huigelagtigheid geduld het nie, wat geweet het waarheen sy in die lewe wil en waarom sy dit wil. In die eerste twee ongedateerde selfportrette is sy nog in die fleur van haar lewe. Die derde selfportret toon die skilderes in haar ryper jare en met die oog daarop dat Zerffi dit 1957 gedateer het, kan daar vasgestel word hoe oud sy dan moontlik in daardie stadium was.

'n Bepaalde atmosfeer omhul Selfportret I s.j. (Fig. A 3/80) 15. Waarskynlik word hierdie byna geheimsinnige sfeer bewerkstellig deur die wyse waarop die lig die wang, neus en skouer van skuins links onder tref. Die oë met fyn wenkbroue en voorkop is donkerder as die res van die gesig. Eintlik is die grootste gedeelte van die gesig in skaduwee gehul. Miskien wou sy uitdrukking gee aan die feit dat sy self ietwat in die skaduwee gevoel het, soos in finansiële onsekerheid. Aangesien dit nie moontlik is om te bepaal wanneer sy hierdie selfportret geskilder het nie, is dit ook nie moontlik om te bepaal wat in daardie stadium van haar lewe met haar gebeur het nie. Zerffi is hier die akteur in haar eie toneelstuk. "Every artist has to invent his own myth, and it seems inevitable that he or she should feature prominently as a personage within it" (Kelly & Lucie-Smith 1987 : 24). Die kyk in die oë is strak en beslis en die ferm lippe, prominente ken en lang neus val onmiddellik op. Die gesig is glad afgewerk met baie besonderhede in teenstelling met die wit rok wat in los hale verf geskilder is en die oog opwaarts lei, sodat die aandag op die gesig gevestig word. Die rok het skakerings van bruin wat op sy beurt aansluit by die donkerbruin agtergrond. Die donker hare is 'n soliede vlak. Die rok en agtergrond wat in lae tonaliteite gedoen is, ondersteun die geslote uitkyk wat weerspieël word. Van hierdie skildery beweer Richard Cheales (1968a : ?), as hy dit met ander skilderye van Zerffi vergelyk, dat die "self-portrait shows carefully balanced tones and more sensitive handling of pigment than breaks through in most of the other work".

Selfportret II s.j. (Fig. A 3/81) wat in die versameling van die Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum in Kaapstad aangetref word, toon Zerffi met palet in die hand. Die palet is slegs gedeeltelik links onder sigbaar, maar haar hand glad nie. Doelbewus het sy haarself as skilder afgebeeld. Sy wou daardeur verklaar het dat sy as skilder gevestig is. Skilders wat hulleself voor die esel of met palet en kwasse afbeeld, is nie ongewoon in die selfportertkuns nie. Haar nek, skouer en boarm word in profiel gesien, maar haar kop is na vore gedraai. Wat in hierdie selfportret treffend is, is haar oë wat streng staar. "To paint oneself is to look oneself full in the eyes and plumb their depths. To paint oneself is to paint the act of seeing. The eyes are the identity" (Bonafoux 1985 : 84). Deur haar oë wys sy dat sy 'n persoon is om mee rekening te hou. Haar uitkyk in hierdie selfportret is heelwat meer uitdagend - sy toon 'n ryper lewensuitkyk - as in Selfportret I s.j. (Fig. A 3/80). Die lig skyn veral op die blosende wange en neusbrug. Die hare is met 'n middelpaadjie gekam en agter die kop saamgevat. Volgens foto's is dit die tipiese haarstyl wat sy tot ten minste nog in 1953 gedra het <sup>16</sup>. In hierdie skildery is die kleurgebruik besonder subtiel en afgewissel met "hoë toon"-kleure, dit is suiwer, nie oorvermengde kleure. So is die rok blou en vertoon sensitiewe skakerings, maar in die mou, neus en wang is die verf selfs onvermengd aangewend. Die agtergrond is grys, maar loop oor na 'n effense blou aan die linkerkant. Die portret is opmerklik realisties, sorgvuldig en netjies afgewerk.

In Selfportret III, 1957 (Fig. A 3/82) wat Zerffi vyf jaar voor haar dood geskilder het, is dit duidelik dat die ouderdom sy spore op haar gesig gelaat het. Sy het haarself hier met die aftakeling van haar eie gesig gekonfronteer. "And (the fiction ... continues ... ) painted in what was present time, the portrait watches the painter grow older. The portrait watches the face it once was become wrinkled with age. Indifferent, the portrait watches time, which from day to day discovers death" (Bonafoux 1985 : 23). Sy was toe reeds 74 jaar oud, die hare

grys en die gesig en nek vol plooië. In die diep voue om die mond word bemerk dat haar lewe einde se kant toe staan. Die oë wat agter 'n bril versteek is, het ook deur die jare 'n bietjie dowwer geword. Die gesig is treurig, die rok donker, die hele uitkyk ietwat troosteloos. In Selfportret I s.j. (Fig. A 3/80) skilder sy haarself in 'n blou rok - simbool van jeugdige lewenslus. In Selfportret III 1957 (Fig. A 3/82) egter, het sy 'n donker bruin-groen rok met wit oopslaankragie aan - teken van gevorderde ouderdom. Die wit kleur van die kraag is 'n bietjie te helder teen die nek en kop wat wasig geskilder is. Die gestrepte geel, blou en grys agtergrond is nie eintlik vrolik nie. Zerffi het aan die einde van haar lewe baie los geskilder. Dit is asof sy besef het dat daar nie meer genoeg tyd is om lank by afwerking stil te staan nie. Sy het dus hierdie werk haastig en impressionisties voltooi.

Wanneer 'n skilder sy selfportret voltooi het en dus wegdraai van die spieël, bly die portret oor, die portret wat 'n weergawe van die spieël is. Zerffi het ook na haar portrette gekyk, en die portret het na háár gekyk.

### **MANSFIGURE**

Die uitbeelding van Zerffi se mansfigure is meestal 'n kop-en-skouer-weergawe van die persoon. Die sitters in die vier gedokumenteerde skilderye is almal formeel geklee, soos in 'n pak klere, met boordjie en das. Die gesigsuitdrukking is deurgaans ernstig. Alhoewel geen interessante kleredrag of uitbundige emosie opsigtelik is nie, is elkeen nogtans individueel. Met elke gesig voor haar, het Zerffi 'n nuwe uitdaging, 'n nuwe eksperiment voor haar gehad.

Wanneer dit by die skilder van mansfigure gekom het, het Zerffi oor die algemeen nie 'n ryke kleurverskeidenheid op haar doeke gebruik nie. Twee werke kom selfs besonder donker voor: Portret van prof. J.L. Bosman 1918 (Fig. A 3/83) en Portret van regter H.S. van Zyl 1922 (Fig. A 3/84). Albei persone word teen die

kenmerkende donkergroen agtergrond geplaas wat ook by ander portrette aangetref word, soos die twee kinderjuffrou-portrette (Fig. A 3/74 en Fig. A 3/75) en Portret van dr. Van der Lingen as baba 1917 (Fig. A 3/72). Hierdie neiging van Zerffi om haar modelle teen 'n donker agtergrond te skilder, kan teruggevoer word na haar Duitse opleiding en agtergrond. Die invloede is baie duidelik as die realistiese portrette van Franz von Defregger (1835 - 1921), soos sy Mädchenbildnis in aanmerking geneem word. Aangesien die donker klere van die poseerders in Zerffi se portrette geen ingrypende kleurvariasie teweeg bring nie, word al die aandag op die gesigte van die twee poseerders gevestig. In albei bogenoemde gevalle is die resultaat dat die wit hemp en boordjie 'n sterk kontras vertoon.

Die Portret van prof. J.L. Bosman 1918 (Fig. A 3/83), is, soos die meeste van Zerffi se vroeë skilderye, dié tussen 1918 en 1929, baie realisties, donker en glad afgewerk. Fyn besonderhede word in die smal jeugdige gesig getoon: die strak oë, fyn snorretjie en die uitdrukkinglose mond. Zerffi het die lig met oorleg aangewend. Dit lyk of dit van 'n onbekende bron kom en dit word op die voorkop, neuspunt en veral die een wang gekonsentreer. Die gesig is effens donker, maar die lig weerkaats op die glas van die bril. Die donker oogbanke is duidelik agter die knypbriljetjie sigbaar. As in aanmerking geneem word dat Zerffi slegs die kop en skouers van prof. Bosman geskilder het, kom die onderste deel van die skildery baie solied voor. Die donker baadjie en breëpunddas vertoon ietwat lomp. Die onderbaadjie is hoog toegeknoop met knopies wat geensins opsigtelik is nie. Die kop val presies as ronde kol tussen die boonste groen vlak en onderste bruin vlak. Dit beklemtoon die stywe houding van die poseerder. Dit is juis daarom dat dié portret waarin beperkte kleure gebruik is, die tere aanwending van rooi, pienk en geel in die gesig so opvallend is.

Portret van regter H.S. van Zyl 1922 (Fig. A 3/84) toon die regsgeleerde in sy toga met stywe boordjie, strak blik en hande wat in mekaar op sy skoot gehou word. Hy lyk waardig en ernstig. Die eerbiedwekkendheid waarmee die regter voor hom uitstaar, word deur die diep voue om die mond en die geslote lippe beklemtoon. Hier is 'n man uit een stuk met 'n stewige gesig: breë neusbrug, groot ore, sterk voorkop, opvallende oogbanke, breë lippe, veral die onderlip, en prominente ken met diep kuiltjie daarin. Die regter word besonder realisties weergegee en wat dadelik opval, is hoe treffend Zerffi die blou are op die hande weergegee het. Die regter was aangetroude familie van Zerffi, want sy vrou was 'n niggie van Caldecott.

'n Portret wat baie minder donker is, is dié van Dr. R.W. Wilcocks ca. 1915 (Fig. A 3/85). Hierdie skildery is waarskynlik een van die min, of selfs enigste olieverfskilderye uit Zerffi se Berlynse tydperk, wat om sentimentele redes, na Suid-Afrika saamgebring is. Dr. Wilcocks was in die vroeë jare van die eeu nog besig met sy studies oorsee. Mev. Beatrice Wilcocks (1968 : interview) het vertel dat die skildery geskilder is toe sy en dr. Wilcocks nog verloof was en dit moes derhalwe ongeveer in 1915 voltooi gewees het. Sy het langs dr. Wilcocks op die podium gesit en sy hand vasgehou terwyl Zerffi hom geskilder het. Die moontlikheid is goed dat prof. Haarhoff (1969a : brief) hierdie skildery oorsee te siene gekry het. Hy het gemeld dat hy 'n paar van Zerffi se skilderye in Berlyn gesien het en later selfs ook in Londen tydens die oorlog: "Sy het ons 'n paar van haar skilderye gewys - maar kon nie te veel uitpak nie". Dat dr. Wilcocks nog baie jonk was, is duidelik op die skildery sigbaar. Die jeugdige onverskrokkenheid en durf, die wilskrag en deursettingsvermoë spreek uit die hele houding van die jong man wat 'n groot toekoms voor hom het. Sy bolyf is agtertoe effens na regs geswaai sodat sy baadjie wat vasgeknoop is, 'n bietjie bak maak. Dit bewerkstellig duidelike lyne wat alle aandag na sy gesig lei. Hy staar met sprekende oë deur 'n fyn goueraambriljetjie reguit voor hom uit. Hy kyk die lewe vierkant in die oë. Die kop hel ietwat vorentoe as

gevolg van die draai van die liggaam en dra by om die besondere komposisie tot stand te bring. Hy sit regop op die stoel met sy linkerhand op die punt van die armleuning. Die hand is meesterlik gedoen. Dit verdien spesiale vermelding, aangesien Zerffi selde volkome daarin kon slaag om hande met sukses te skilder nie. Die vingers wat liggies op die rand van die armleuning rus, is van vlees en bloed; dit lewe. Die posering met die hand wat op die armleuning rus, is 'n bestudeerde tradisie in die portretkuns. Die model se linkerhand met vingers na vore en onder gedraai en wat op 'n stoel, tafel of ander voorwerp rus, kom so ver terug voor as by Van Dyck (1599 - 1641) en in die sewentien en agtiende eeue was dit 'n algemene posering vir modelle.

Die skildery vertoon nie 'n groot kleurverskeidenheid nie, maar kom lig voor as gevolg van die byna neutrale grys agtergrond en ligte pak klere. Zerffi het hier sagte onopsigtelike skakerings van groen in die agtergrond, en rooi en geel in die gesig gebruik. Die agtergrond is glad afgewerk, maar in teenstelling daarmee, is dik verflae op die baadjie opvallend. Deur kleurgebruik en tegniek kom die skildery nie doods voor nie.

Die skildery waarmee Zerffi baie bekendheid verwerf het, is die Portret van Harry Stratford Caldecott 1924 (Fig. A 1/3), haar geliefde eggenoot. Hierdie skildery is veral beroemd, omdat dit op heelwat uitstallings tentoongestel is. Die werk is waarskynlik vir die eerste keer aan die begin van 1925 by 'n uitstalling in die Ashbey-galery, toe Zerffi en Caldecott saam uitgestal het, aan die publiek vertoon (Exhibition of ... 1925 : catalogue). Dit was vanselfsprekend nie te koop nie. Vervolgens was dit onder andere uitgestal by die uitstalling van Drie eeue van Suid-Afrikaanse kuns in die destydse Bulawayo in 1953, verder by die uitstalling in die Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum in 1957 en weer by die Caldecott Memorial Exhibition, Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum, 1956/57. Die doel van laasgenoemde uitstalling was om Strat Caldecott se



baie klein oeuvre byeen te bring. Hierdie skildery waarin Zerffi hom afgebeeld het, sou dien as bekendstelling van die man in die skildery oor wie dit eintlik gaan. Hierdie portret is ook heel voor in die katalogus van hierdie uitstalling afgedruk (Harry Stratford ... 1956/57 : catalogue).

Die bekendheid van die skildery het toegeneem, omdat dit in verskeie boeke oor die Suid-Afrikaanse kuns en tydskrifte bespreek en afgebeeld word, soos *Kuns in Suid-Afrika sedert 1900* (Alexander 1962 : 41), *Art and Artists of South Africa* (Berman 1970 : 342), *Kuns in Suid-Afrika* (Bouman 1938 : 117), *Strat Caldecott* (Scholtz 1970 : langs titelblad) *Suid-Afrikaanse kuns van die twintigste eeu* (1966 : 22), *Ensiklopedie van die wêreld II* (1971 : 725), *Die Nuwe Brandwag* (1931 : 185), *Die Huisgenoot* (1944 : 5) en *Die Burger* (1974 : 10).

Die bekendheid van hierdie skildery en die afmetings (940 mm x 790 mm), wat heelwat groter is as die gemiddelde skilderye wat Zerffi geskilder het, sowel as die onderwerpbehandeling, maak daarvan 'n monumentale werk. Zerffi het haar man in dieselfde jaar waarin hulle getroud is, geskilder. Sy het hom as gesonde sterk figuur gesien, en beswaarlik kan geglo word dat hy vier jaar daarna, na 'n lang lyding, oorlede is.

Die opset in die skildery is nie intiem of huislik nie. Sover dit die posering betref, kon dit enige persoon gewees het. Sy houding is formeel en gebestudeerd. Tog was daar 'n spesiale band tussen skilder en model. Sy wou hom vir die nageslag verewig op 'n byna fotografiese wyse. Haar oogmerk was dat hy onthou moet word as die skrandere persoon. "This symbolic canvas shows us Caldecott as the intelligent thinker, at the same time full of concentrated will power" (Exhibition of ... 1957 : 7). Dit is inderdaad uniek dat kunstenaar-vrou haar kunstenaar-man uitgebeeld het. En tog het sy hom nie as 'n skilder weergegee nie, selfs nie as skrywer nie. 'n Rustige atmosfeer omgewe die skilder waar hy netjies gebaadjie en gedas in 'n boek sit en

lees. Dit lyk eintlik asof inbreuk gemaak word op sy rustige uurtjie van nie net ontspanning nie, maar volgens Bouman (1938 : 117) ook "intense inspanning en konsentrasie". Hy verduidelik hierdie paradoksale stelling treffend as hy beweer: "Die beeltenis van haar eggenoot Caldecott sou ek wil karakteriseer as aristokraties in 'n geestelike betekenis veral. Caldecott word gegee in 'n houding van hoë geestelike verdieping, soos dit by sy persoon gepas het. Daar heers 'n stilte rondom hom, die lees van die boek neem ons waar, dog dit is blykbaar nie slegs 'n toevallige besigheid of 'n afgesproke houding nie, soos 'n fotograaf sy persone dikwels laat afneem; dit is meer, 'n byna simboliese houding en aandag. Veral die lyne van en om die mond wys op 'n kritiese inspanning. Die toon en bou van 'n skildery is daarmee in ooreenstemming. Nêrens is 'n kleur wat ons wegvoer van die figuur nie, daar is wel rykdom van toonaarde, soos by orrelmusiek, en 'n versadiging van lig. Geen lyn is grillig of dramaties nie, wel is daar simmetrie en monumentaliteit".

In Zerffi se kenmerkende styl, slaag sy daarin om in hierdie portret 'n treffende gelykenis van Caldecott weer te gee. Balans word verkry deur die veelkleurige gordyn aan sy linkerkant. Die sterk vertikale lyne van die agtergrond word onderbreek deur die skouers en tafel. Die kritikus, Brander (1925 : 4), was destyds reeds van oordeel dat hy hier met 'n grootse werk te doen gehad het: "Hier by Ashbey vertoon sy nou weer 'n treffende portret van 'n man, wat sy aantreklikheid ewe-eens bereik deur die handige aanwending van strepe ... Die behandeling is dekoratief, met effe en eenvoudige kleurtone wat harmonieus langs mekaar geskik is. Die houding is uitstekend geteken. As kleurskema is die portret uiters goed geslaag: die donker baadjie, geel hemp en die vleestinte gaan lieflik saam met die bekoorlike blou, grys en groen van die agtergrond, wat baie lewendig deurbreek word deur 'n vrolike gekleurde gordyn. Dis 'n treffende portret en tegelykertyd 'n sierstuk".

Tussen baie ander skilderye sal hierdie portret altyd die aandag trek. Myns insiens lê die trefkrag juis daarin dat die onderwerp eenvoudig en sonder fieterjasies behandel is en derhalwe tot die aanskouer met groot duidelikheid spreek. Bowenal het Zerffi daarin geslaag om die poseerder 'n bepaalde "aanwesigheid" te gee, sodat hy in der waarheid in die geselskap teenwoordig is - al maak hy nie direkte oogkontak met die aanskouer nie. Daar kan nie anders geredeneer word as deur te besef dat "dit 'n merkwaardige portret (is), wat in groot mate bydra tot Zerffi se reputasie as portretskilder" (Wiles 1925 : 10). Deane Anderson (1957 : 4) was ook die mening toegedaan dat as hierdie skildery met Zerffi se ander portrette vergelyk word, dit 'n veel hoër standaard handhaaf. Die Portret van Harry Stratford Caldecott 1924 (Fig. A 1/3), het sy aangevoer, "in its dignity, simplicity and characterization showed clearly that, had the artist concentrated her attention more consistently on the problems of portraiture, her achievement in this field would have had few serious competitors in this country".

## **BRUINMENSE**

Dit is insiggewend dat Zerffi slegs twee portrette van bruinmense nagelaat het. Moontlik kan dit aan twee redes toegeskryf word. Eerstens, met haar sterk Europese georiënteerde agtergrond, het sy waarskynlik nie sinnigheid gehad in die studie van die tipiese Afrika-gelaatstrekke nie. Tweedens kan dit verklaar word uit die feit dat haar seun, Oliver, nie besonder lief vir die bruinmense was nie. Zerffi het aan die anderkant tog sketse van bruinmense gemaak in haar Groentemarkplein-uitbeeldings, maar dit was voor Oliver se geboorte en bloot ondergeskik aan die tafereel.

Die een skildery, dié van 'n Bruinkind s.j. (Kat. B 3/22) <sup>17</sup> gee die gesig en bolyf van 'n baba teen 'n donkerblou agtergrond weer. Dit suggereer die bolyf van die moeder en niks daarvan

is sigbaar nie behalwe die groot donkerbruin hand van die moeder wat die baba vashou. Die gesiggie van die kind is ligbruin met blouswart oë. Die kappie en rokkie wat die baba aan het, is in pasteltinte van pienk en liggroen.

Die ander skildery is Studie van 'n ou bruinman, s.j. (Kat. B 3/23). Hierdie is 'n besondere mooi werk waarin treffende kontras verkry is deur die donker gesig teenoor die ligkleurige baadjie. Die gesig word verder prominent beklemtoon deurdat dit in redelike realistiese besonderhede uitgewerk is teenoor die baadjie waarvan slegs lyne aangedui word. Die kop van die bruinman, met plooië op die voorkop, hoë wangbene, groot neusvleuels, bokbaardjie en snor, is nie duidelik omlyn nie. Die linkeroor word slegs aangedui. Dit verleen 'n sagte wasigheid wat die mymerende uitdrukking op sy gesig versterk. "Concentration is on sound character building in the face: by merely suggesting clothing with a few deft lines, and tinting the background with faint amber brown, the model is given an aura of remote wisdom" (Cheales 1968a : ?). Dit is interessant dat hierdie skildery op die katalogus (Florence Zerffi 1968 : katalogus) van die uitstalling in 1968 Study of old Coloured genoem word, maar dat die trekke van 'n swart man onbetwisbaar daar is. Richard Cheales (1968a : ?) praat dan ook van "a study of an old African" wanneer hy hierdie skildery resenseer.

#### **NIE-GEDOKUMENTEERDE PORTRETTE**

Die bestaan van sestien portrette van Zerffi is uit koerantberigte, resensies en katalogusse van uitstallings afgelei. Die eienaars van hierdie skilderye is onbekend. Inligting oor die poseerders, al is die name beskikbaar, is eweneens onbekend. Dit is interessant om kortliks op 'n paar gegewens in verband met hierdie sestien skilderye te wys, met die oog daarop dat dit 'n meer volledige rekord van haar portrette weerspieël en heelwat van haar tegniek en sienswyse

daarin na vore kom. Die name van die skilderye is die volgende:

1. Selfportret 1918 (Kat. C 3/6)
2. Kinderportret 1919 (poseerder onbekend) (Kat. C 3/7)
3. P. Bruchhausen 1922 (Kat. C 3/8)
4. Mev. van Dugteren 1923 (Kat. C 3/9)
5. Dame voor 1925 geskilder (Kat. C 3/10)
6. Die tienjarige Oliver ca. 1935 (Kat. C 3/11)
7. Mnr. Julius Lonstein voor 1937 (Kat. C 3/12)
8. Die familiegroep Mc Bean voor 1937 (Kat. C 3/13)
9. Regter Jacob de Villiers voor 1938 (Kat. C 3/14)
10. Elsie voor 1941 (was nie te koop nie) (Kat. C 2/5)
11. Elise voor 1942 (Kat. C 3/15)
12. Elise Ann voor 1944 (Kat. C 2/12)
13. Annie voor 1944 (Kat. C 3/16)
14. Valerie voor 1944 (Kat. C 2/13)
15. Micky voor 1953 (Kat. C 2/59)
16. Seun en kleinseun ca. 1958 (Kat. C 3/17)

Die eerste vier van bogenoemde skilderye is saam met die bekende Vrou op rusbank 1934 (Fig. A 3/78) op 'n uitstalling in Kaapstad, in 1957 vertoon (Skilderye deur ... 1957 : katalogus). Die portret van P. Bruchhausen 1922 (Kat. C 3/8) is uit privaatbesit van mnr. Bruchhausen verkry.

Oor die Selfportret het 'n kunskritikus opgemerk: "The self-portrait that hangs next to the entrance-door (done in 1918 before she knew her late husband) reveals a rather introvert but strong personality with a slightly virile touch, the eyes critically observing the outer world from the safe Rembrandtesque, semi-darkness in which they are left by the light that comes from down below" (Bokhorst 1957 : 7). Volgens hierdie beskrywing wil dit voorkom asof dit Selfportret I s.j. (Fig. A 3/80) kan wees. Dit blyk egter nie moontlik te wees nie, want die onbekende skildery is 1918 gedateer en Selfportret I (Fig. A 3/80) is ongedateer. Dit is aan die anderkant wel waarskynlik dieselfde selfportret as wat op die

uitstalling van 20 April tot 1 Mei 1965 by die Wolpe Galery te sien was. Op die katalogus word die skildery aangedui as "met bruikleen" en gedateer as ongeveer 1920 (Exhibition of ... 1965 : catalogue).

Dieselfde kritikus (Bokhorst 1957 : 7) het vermeld: "This show does not altogether do justice to Florence Zerffi as a portraitist. Much as there is to be admired in the straightforward approach to the character of her sitters in nos. 12 (P. Bruchhausen) and 15 (Mrs Van Dugteren), we would have liked to see more of the monumental portraits such as reproduced in A.C. Bouman's book. (Die resesent verwys hier na Portret van Harry Stratford Caldecott 1924 (Fig. A 1/3) en Vrou voor 1938 (Fig. A 3/79)). In those on view, notwithstanding the slightly disturbing reds in the face, we can feel that the artist expresses as much of her character as of her sitters".

Deane Anderson (1957 : 4) was van mening dat "the five portraits in the collection add to this a sensitive feeling for character, seen at its best in the excellent Self Portrait 1918, in the portrait of P. Bruchhausen 1922 and in the large canvas Reclining Woman 1934.

In *Die Burger* (S(auer ?) 1957 : 2) is berig dat daar in die besonder twee voorbeelde van haar werk was wat haar onder die beste Suid-Afrikaanse portretskilders plaas en dit is Vrou op rusbank 1934 (Fig. A 3/78) en die portret van P. Bruchhausen 1922 (Kat. C 3/8). "Die skilderye is inderdaad twee merkwaardige werke en die kleur is baie mooi, al is dit buitengewoon helder. Die karakterweergawe is groots en die komposisie uitmuntend".

Brander (1925 : 4) het in 1925 reeds in *Die Burger* van 'n portret wat gerieflikheidshalwe Dame voor 1925 (Kat C 3/10) genoem word, geskryf dat "Florence Zerffi behoort sonder twyfel tot ons portretskilders met wie rekening gehou (moet) word. Op

die jongste tentoonstelling van die 'K-Club' was daar 'n portret van 'n dame deur haar, wat miskien die belangwekkendste skildery op die hele tentoonstelling was. In elk geval was dit die enigste wat 'n blywende indruk op my gemaak het - 'n indruk van geboetseerde vleesskildering, fraai kleur en 'n besonder aantreklike komposisie, waarin die rooi, blou en wit strepe van die rok 'n belangrike rol gespeel het".

Op die uitstalling in die Argus-galery gedurende November 1937, was ook twee portrette ingesluit waarvan geen spoor gevind kon word nie: die een van Die tienjarige Oliver ca. 1935 (Kat. C 3/11) en die ander een die portret van 'n ene Mnr. Julius Lonstein voor 1937 (Kat. C 3/12). Gegewens in verband met hierdie uitstalling is uitsluitlik verkry uit koerantresensies. Van hierdie portrette is destyds gesê: "They are less interesting than her still-life work. An exception to this is the portrait of Mr Julius Lonstein, which has a certain strenght and character" (D.G. 1937 : 19). Die kritikus, Melvin Simmers (1937 : 10) was dieselfde mening toegedaan toe hy verklaar het: "The portraits are poor and lifeless, except perhaps no. 1, Mr Julius Lonstein, a stiff but good likeness containing some passages of agreeable colour".

Inligting van die portret van Die familiegroep Mc Bean voor 1937 (Kat. C 3/13) is baie skraal. Daar word slegs sydelings verwys na so 'n portret wat by die uitstalling in die Argus-galery van 24 tot 31 November 1937 uitgestal is (Simmers 1937 : 10).

In sy boek *Kuns in Suid-Afrika* het Bouman (1938 : 128) van 'n besondere portret melding gemaak. "Nog 'n deftige portret, van wyle Regter Jacob de Villiers voor 1938 (Kat. C 3/14), hang in haar (Zerffi se) atelier, dit is effens meer konvensioneel, sonder dat daar gestreef is na 'n agtergrond of 'n opbou wat in ooreenstemming sou wees met die persoon se karakter. Dit verdien om te verhuis na 'n openbare versameling wat die bekende juris wil eer bewys".

Van 'n portret wat Zerffi Elsie voor 1941 (Kat. C 2/5) genoem het, is daar geen verdere inligting beskikbaar behalwe dat dit tydens die vierde jaarlikse tentoonstelling van die Nuwe Groep, van 5 tot 19 Maart 1941 vertoon is en dat dit nie te koop aangebied was nie (Nuwe Groep ... 1941 : katalogus). Die moontlikheid bestaan dat die poseerder die eggenote van dr. Stacey Skaife was, want haar naam was Elsie Mary Skaife. Zerffi het in die dertigerjare by die Skaifes op Tierbos, in Houtbaai, gekuier.

'n Portret wat Elise voor 1942 (Kat. C 3/15) genoem word, is op 'n Zerffi-uitstalling in November 1942 uitgestal en daarvan word melding gemaak as 'n portret met "considerable subtlety in the painting of the head of the sitter" (M.H. 1942 : 5). Die sitter kon hier waarskynlik Elise (gebore 1875), die suster van Caldecott gewees het of 'n kleinniggie van hom, Elise Renee (gebore in 1917) (Record ... s.a. : 44). Mej. E.B. Hawkins (1969 : letter), oud-skoolhoof van Girl's High School Wynberg, Kaapstad, maak weer melding van 'n niggie van Zerffi genoem, Elise Scott (Rattus), van Australië wat blykbaar ook 'n tyd lank by Zerffi gebly het.

'n Skildery, genoem Elise Ann voor 1944 (Kat. C 2/12), verskyn op 'n uitstalling van Zerffi in Johannesburg in 1944. Dit val nogal op dat daar drie skilderye is waarvan die name van die poseerders so ná aan mekaar lê, naamlik Elsie, Elise en Elise Ann. Om dit nog meer gekompliseerd te maak, was daar op hierdie uitstalling in Johannesburg ook nog 'n portret genoem Annie voor 1944 (Kat. C 3/16), wat weer na aan Elise Ann is.

Tydens die November 1944-uitstalling van die Nuwe Groep was 'n skildery van Zerffi genoem Valerie voor 1944 (Kat. C 2/13) ingesluit. Dit sou dalk nie onmoontlik gewees het nie dat die poseerder 'n familielid van Caldecott was. 'n Dame met die naam Valerie Faith Caldecott is in 1914 in Kenilworth gebore (Record ... s.a. : 68). Zerffi het immers graag familieleden geskilder.



Gedurende die uitstalling wat die Nuwe Groep in Oktober 1953 gehou het, het Zerffi 'n portret wat sy Micky voor 1953 (Kat. C 2/59) genoem het, uitgestal (New Group 1953 : catalogue). Hierdie skildery was egter nie te koop nie. Van die portret is opgemerk: "Florence Zerffi-Caldecott plays in her own restrained way with the reds of a cardigan which reflect in the texture of a strong face in Micky (whose long, handless arms I cannot admire as a composition" (Exhibition by ... 1953 : ?).

Seun en kleinseun ca. 1958 (Kat. C 3/17) is saam met Moyra Caldecott 1958 (Kat. B 3/20) en Oliver Caldecott 1958 (Kat. B 3/19) op die familietoonstelling in Londen in 1958 uitgestal. Laasgenoemde twee skilderye was nie te koop aangebied nie en kon gedokumenteer word. Seun en kleinseun ca. 1958 (Kat. C 3/17) is egter waarskynlik verkoop. Dit is nogal vreemd dat 'n portret wat familieleden uitbeeld, tydens Zerffi se leeftyd, te koop aangebied is. Meestal het hierdie soort skilderye in familiebesit gebly.

Richard Cheales (1968a : ?) is van mening dat Zerffi haar in haar portrette "shows at her most forthright - intelligently preoccupied with stating basic visual facts in paint, rather than being influenced by emotion".

Zerffi se portrette is egter oor die algemeen van die beste werk wat sy gelewer het en merendeels geslaagd. In vergelyking met stillewens en landskappe het Zerffi betreklik min portrette geskilder. Die rede hiervoor kan moontlik gevind word in haar eie woorde: "There is not much joy in painting portraits for the serious painter. People want pretty-pretty portraits to hang in their houses. They do not like to be painted as the artists sees them" (Zerffi Caldecott ... 1956 : 9).

Nogtans was sy 'n baie belangrike portretskilder. Helaas, sy was "as portretskilder eintlik verlore (was). Dit is 'n verlies vir Suid-Afrika dat haar buitengewone gawe op hierdie gebied nie erkenning gekry het nie. Self was sy nie geïnteresseerd in

die 'sosiale portret' nie, omdat sy vleierey gehaat het. Sy het nie opdragte gesoek nie en al te selde 'n portret van 'n vriend geskilder" (F.L.A(lexander ?) 1965 : ?).

Aan die hand van die klein aantal portrette wat bewaar gebly het, word Zerffi egter gesien as iemand wat haar deeglike opleiding in portret- en modelskilderwerk ten volle benut het en portrette hoofsaaklik geskilder het om genot aan haarself te verskaf.

## EINDNOTAS

1. Vide Hoofstuk 1, p. 28, 29.
2. Die uitgawes van *Die Jugend* tussen 1911 en 1914, presies die tydperk wat Zerffi nog in Berlyn woonagtig was, is vir invloede nagegaan.
3. Vide Hoofstuk 3, p. 124.
4. Vide Hoofstuk 3, p. 123.
5. Vide Hoofstuk 1, p. 13.
6. Skottel lemoene langs ronde spieël ca. 1925 (Kat. C 3/2) en Rooi en pers papawers ca. 1925 (Kat. C 3/3) kon egter nie vir katalogiseringsdoeleindes opgespoor word nie.
7. Sy het haar in hierdie jare slegs op die skilder van 'n aantal landskappe toegelê.
8. Hierdie swart houer was nog steeds gedurende 1968 en 1969 in Zerffi se huis in Carr Hill te sien.
9. Die enigste ander skildery wat hiermee vergelyk kan word, is Portret van Harry Stratford Caldecott 1924 (Fig. A 1/3) met die afmetings 940 mm x 790 mm.
10. 'n Soortgelyke verskynsel word in die twee portrette van Die kinderjuffrou (Fig. A 3/74 en (Fig. A 3/75) aangetref. Vide Hoofstuk 3, p. 136.
11. Dieselfde haastige onvoltooidheid wat in Lukwartblare ca. 1923 (Fig. A 3/52) aangetref word, kan hier opgemerk word.
12. Zerffi het 'n blomstuk van maanblomme in pastel en houtskool op dieselfde toonbank geskilder (Vide Hoofstuk 6, p. 379). Volgens mej. H. Ellefsen (1969 : interview) 'n vriendin van Zerffi, het daar gereeld blomme in hierdie hoekie van haar huis in Carr Hill gestaan, al was dit dan maar slegs een of twee blomme in 'n ou konfytblik geranskik.
13. Vide hoofstuk 1, p. 7.
14. Vide hoofstuk 3, p. 125.
15. Numerering van selfportrette is skryfster se eie werkswyse om die verskillende selfportrette te identifiseer.
16. Vergelyk die foto van Zerffi waar sy betreklik jonk is (Fig. A 2/1), sowel as die foto waar sy reeds 70 jaar oud is Fig. A 2/2).
17. Beskrywing volgens mededelings van Elisabeth Eybers, vraelys aan skryfster, September 1969.