

HOOFSTUK 6

ANDER MEDIA WAT ZERFFI GEBRUIK HET

WATERVERF EN GEMENGDE MEDIA

Zerffi se voorliefde het in die besonder gelê by olieverf as medium. Sy kon haarself effektief uitdruk in haar meer realistiese werke deur middel van 'n gladde verfafwerking, of robuus in haar meer impressionistiese werke deur middel van die impastotegniek. Die sukses van haar skilderye hang dus dikwels af van die vaardigheid waarmee sy die verf gehanteer het en die kwaliteit van die verf self wat die onderwerp ondersteun.

Ander media het haar minder sterk aangespreek. Sy het waterverf slegs sporadies gebruik. Dit is nogal vreemd, want by professionele skilders, amateurs en kinders is waterverf as medium nogal gewild. Miskien het Zerffi dit minder gebruik omdat sy 'n persoon was met onbuigbare en strenge reëls vir haarself en haar werk. Waterverf as openbarende medium, waar die eindresultaat onbekend is deur die ineenvloei van kleure, het haar blykbaar afkerig van die gebruik daarvan gemaak. Dit verbaas seker dan nie dat sy in heelparty van haar waterverfsketse ook gouache bygevoeg het om die werk ietwat meer volheid te gee. Dalk kon sy nie die spontaniteit van die waterverf as medium verdra het nie en het veel eerder die vaster en meer soliede medium olieverf verkies.

Suiwer akwarelle word eintlik nie by haar aangetref nie. Die enigste werk wat wel as 'n akwarel beskou kan word, is Kinders in die see s.j. (Fig. A 6/1). Al is waterverfskildering oënskynlik 'n maklike medium om mee te werk, is dit bekend daarvoor om 'n moeilike tegniek te wees om te bemeester. Zerffi het in hierdie skildery die waterverftegniek baasgeraak deurdat sy die deursigtigheid van die waterverf met sukses ontgin het.

Sy stel 'n seenskap saam uit sagte blou, groen en perspienk skakerings. In teenstelling met haar ander werke waar sy suiwer swart gebruik het, het sy hier slegs komplementêre kleure gebruik. In die weergawe van die see, wat in kleurvlakke weergegee is, bly elke kwashaal nog sigbaar, al het sy 'n addisionele kleur bo-oor geverf. Sy het presies geweet hoe die kleure op mekaar sal inwerk en hoe hulle verhouding die voltooide werk sal beïnvloed. Baie doeltreffend laat sy die vel papier plek-plek blank om die skuimende branders te onderstreep. 'n Seetoneel as onderwerp leen hom bowendien uitstekend tot die waterverftegniek, omdat die mistigheid van die atmosfeer 'n wasige effek tot gevolg kan hê. Die voorgrond wat 'n wye gesig van die see weergee, met 'n groepie kinders wat in die branders baljaar, is lig en speels in teenstelling met die effens swaarder en donkerder agtergrond van rotse, diepsee en berge. As gevolg van die dunner en deursigtige kwaliteite van die verf, kon sy in die uitbeelding van die see heerlik impressionisties te werk gaan.

Zerffi se groep waterverfwerke het almal alleenlik die feit in gemeen dat sy 'n skoon vel papier voor haar gehad het toe sy begin skilder het. Daarvandaan het sy gewoener met enige medium wat op papier gebruik kan word. Dikwels het sy 'n skets in potlood, ink of houtskool gemaak en dit dan met waterverf ingekleur. Soms het sy selfs kombinasies van waterverf en pastel gebruik. Al hierdie verskillende soorte waterverfwerke kan dus eintlik meer beskou word as werke wat in gemengde media geskilder is.

Om haar werke in waterverf te onderskei van dié in olievern, het Zerffi vir hierdie groep werke, raak genoeg, gebruik gemaak van die terme "coloured drawings" en "coloured washes". Hierdie terme verskyn in die katalogusse van haar uitstallings (Catalogue of ... 1944 : catalogue; Paintings by ... 1945 : catalogue). Resensente en kunsverslaggewers het derhalwe ook van hierdie terme in koerante en tydskrifte gebruik gemaak wanneer haar waterverfwerke onder bespreking gekom het (Simmers

1937 : 10; Pictures by ... 1942 : 6 en E.R.P. 1945 : 10). Die Afrikaanse kunskritikus, Brander, het onder andere melding gemaak van "getinte tekenings" (1937a : 3), "gekleurde tekenings" (1938b : 10) en "kleurtekening" (1942 : 3). "Coloured washes" of "colour-washes" is in elke geval terme wat in die tekenkuns in omloop is. Gerber (1987 : 90, 91) gebruik laasgenoemde term ten opsigte van tegnieke, en die Afrikaanse vorm daarvan "kleurwasse" in verband met die werk van Poussin, in haar studie oor die waterverfwerke van Maud Sumner.

Moontlik het Zerffi tydens haar opleiding in Berlyn kennis gemaak met die eeu oue tegnieke in die tekenkuns waar die skaduwees in die inktekening, in plaas van arsering, met verdunde ink en penseel veral in een kleur, ingevul is. Só 'n skets is dus in "wasse" geteken. Reeds sedert die sestiende eeu is 'n skets selfs met 'n penseel alleen geteken. Die kenmerkende eienskap van hierdie sketse is dat dit in een kleur of toon geteken is. Van hierdie werkwyse is daar verskeie variasies, soos om die ink of bruin verf oor die pengetekende arsering aan te bring. Die term "wasse" word dus ook gebruik vir 'n dun lagie Indiese ink of waterverf wat oor 'n oppervlak gesprei is. Dit is dan sketse met ingevloeiende waterverwe. Zerffi het 'n verskeidenheid tegnieke beoefen en van ink sowel as houtskool saam met waterverf en gouache gebruik gemaak.

Uit Zerffi se lang skilderloopbaan is daar slegs 68 van hierdie gekleurde tekeninge of werke in gemengde media gedokumenteer waarvan net 37 onderteken, of onderteken en gedateer is. Alhoewel laasgenoemde groep werke klein in getal is, is hulle in een of ander stadium by 'n uitstalling tentoongestel. Op haar uitstallings van 1937, 1942, 1944 en 1945 was daar telkens tussen twee en elf skilderye te koop aangebied. Die retrospektiewe tentoonstelling van 1957 en die postume tentoonstelling van 1968 het werke in gemengde media ingesluit om 'n volledige beeld van die kunstenaars se oeuvre te gee. Juis omdat sy hierdie werke onderteken het, het dus beteken dat sy hulle, soos haar ondertekende olieverfwerke, van hoogstaande

standaard beskou het. Daaruit kan afgelei word dat sy heel moontlik nie alle werke in waterverf of gemengde media vir tentoonstellings wou gebruik nie. Sy het derhalwe moontlik wel gekleurde sketse vir die genot daarvan geteken of as oefening bedoel, en daarna gebêre. Sommige van hierdie werke was by dokumentasie selfs nog steeds ongeraam 1.

Die meeste van die werke in waterverf en gemengde media kom baie verspreid in haar loopbaan voor. Daar is net nege gedateerde werke uit haar vroeë Suid-Afrikaanse jare tot 1930. Daarna was 1934, 1936, veral 1937 en ook 1938 meer produktiewe tydperke vir die skilder met waterverf, naamlik twaalf werke. Die veertigerjare lewer nie meer as vyf werke op nie en tussen 1951 en 1954 alleen drie werke. Uit haar Londense tydperk van 1956 tot 1962 is daar een gedateerde en een ongedateerde werk. Indien die oorblywende ongeveer 50% ongedateerde werke tussen die gedateerde werke versprei sou word, dan sien die prentjie waarskynlik nie veel anders daaruit nie. Dit lyk dus asof sy haar werke redelik ver uitmekaar geskilder het.

Wat onderwerpe betref, het Zerffi die meeste temas aangedurf, net soos in haar olieverfwerke. Die mees gewilde onderwerp is egter land- en seeskappe wat meer as die helfte van haar gemengdemedia-werke uitmaak. Daarnaas het sy twaalf stillewens geskilder, hoofsaaklik almal tussen 1941 en 1954. Wat die ander onderwerpe betref, is daar enkele voorbeelde van interieurs, twee in getal, albei in *Hodie Mihi*, vier stadsgesigte waarvan twee Turneyweg weergee, drie figuurstudies en een wat die Maleiertema behandel.

Omdat Zerffi se gemengdemedia-werke net van tyd tot tyd geskilder is, kan daar nie bra van 'n stylontwikkeling gepraat word nie. Die variasies met ink, potlood, houtskool en gouache saam met waterverf, maak die naspeur van 'n bepaalde stylprogressie nog moeiliker 2. Onder die groep werke wat in gemengde media geskilder is, kan al dié werke gegroepeer word wat waterverf en gouache as samestellende deel bevat.

Om 'n gepaster voorstelling van Zerffi se hantering van die verskillende media te maak, kan hierdie werke soos volg ingedeel word:

- Waterverfwerke met penseel, pen en inks
- Waterverfwerke met houtskool
- Ander gemengdemedia-werke

WATERVERFWERKE MET PENSEEL, PEN EN INK

Zerffi het so 'n wye verskeidenheid tegnieke en media gebruik, dat dit nie altyd moontlik is om vas te stel wat haar presiese werkswyse was wanneer dit by haar gemengdemedia-werke kom nie. Sy het 'n baie intensiewe opleiding in alle vorme van tekenkuns in Berlyn ondergaan. Dit is dus vanselfsprekend dat sy deeglik kennis sou gemaak het met die tegnieke van pen- en penseelsketse, kleurwasse en ingekleurde tekeninge. Dit was egter haar goeie reg om al hierdie tegnieke persoonlik te verwerk en te vertolk. Sy het waarskynlik die vele tegnieke gekombineer en sodoende haar eie individuele styl ontwikkel.

'n Interessante neiging word in haar werke bespeur en dit is dat sy haar stillewens en landskappe verskillend benader het. Die twee tipes tegnieke wat in haar waterverfwerke met inks onderskei kan word, is die volgende:

- Werke met die kwas geteken - stillewens
- Werke met die pen geteken - landskappe

Werke met die kwas geteken - stillewens

'n Groep van vyf blomstukke/stillewens toon almal hoofsaaklik om die beurt dieselfde tegniese aanwending van waterverf en inks. Hulle is die volgende:

Stillewe met blomme (blomstuk) 3 s.j. (Fig. A 6/2)

Stillewe met granate s.j. (Fig. A 6/3)

Wit ixias 1941 (Fig. A 6/4)

sowel as Pienk blomme 1945 (Fig. A 6/5) as die vertikale lyne in die parallelle Rooi blom 1951 (Fig. A 6/6) en die dunne lyne in die Wit ixias 1941 (Fig. A 6/4).

Dit wil voorkom of Zerffi hierdie werke in verskillende opeenvolgende stappe geskilder het. Die eerste stap was om 'n tekening met die kwas in suiwer swart ink te maak. Elke blom of blaar, elke vrug of houer is met swart ink geteken. Elke voorwerp is met 'n swart buitelyne omraam, ook die skaduwees is met swart ingekleur. Sy het nie noodwendig van fyn pensele gebruik gemaak nie en derhalwe is hierdie werke allermens delikate tekeninge. Haar werke is in sterk vaste lyne geteken. Soms is die ink in dik strepe aangewend en ander kere weer is die kwashale droog en baie streperig. Die kwas is somtyds selfs so droog dat die effek stippelig en klonterig voorkom.

Die voorwerpe is ru geteken, maar nie sonder enige beplanning nie. Elke streep en elke kwashaal speel sy bepaalde rol in die komposisionele opset van die skildery. Sy was vaardig as dit by komposisie en balans gekom het. Hierdie metode het geen latere veranderinge toegelaat nie. Sy was dus baie selfversekerd in haar benadering. Aan die onderwerp is baie aandag gegee en heelwat besonderhede is weergegee. So byvoorbeeld is in Stillewe met granate s.j. (Fig. A 6/3) die blommetjies en die blaartjies van die Wandelende Jood (*Tradescantia*) elkeen individueel met groot sorg geteken. Selfs meer moeite is gedoen met die blaarritse in Wit ixias 1941 (Fig. A 6/4).

Soms het Zerffi die kwas met swart ink oor die hele agtergrond in strepe getrek om 'n bepaalde effek te verkry, soos in Stillewe met blomme s.j. (Fig. A 6/2). Haar tekenopleiding het moontlik die tegnieke van arsering ingesluit. In dié werk het sy die agtergrond en voorgrond gearseer met horisontale, sowel as vertikale parallelle lyne in dunner en dikker kwashale, afgewissel met natter en droër aanwending. In hierdie werk is die lyne as aanduiding van skaduwees en vlakke gebruik. Die rigting van die strepe versterk die dimensionele verhoudings,

sowel as die beweging. Dieselfde effekte is verkry in die parallelle horisontale en diagonale lyne in Pienk blomme 1945 Fig. A 6/5).

Die tweede stap volg nadat Zerffi haar tekeninge met ink voltooi het. Sy het die skets dan as 't ware met waterverf ingekleur. In hierdie opsig verskil haar tegniek van dié van Maud Sumner. Laasgenoemde het éérs die toneel geskilder (wat 'n dowwe waterige effek tot gevolg het) en later die besonderhede met ink geskets. "Deur middel van hierdie inklyne dui sy slegs voorwerpe in haar tonele aan. Sy skets nooit 'n tekening volledig nie..." (Gerber 1987 : 84).

Kleuropheldering kom in Zerffi se werke egter slegs in 'n geringe mate voor. Meestal het sy 'n neutrale kleur vir die agtergronde van haar sketse gekies en die hele vel papier of groot dele daarvan daarmee bedek. Sy was lief vir 'n dowwe blou-grys wat oorgaan in 'n vuil pers soos in Stillewe met granate s.j. (Fig. A 6/3) of groen wat oorgaan in grys-geel soos in Wit ixias 1941 (Fig. A 6/4). Verder het sy die gegewens hoofsaaklik in rooi en groen ingekleur. Gewoonlik het sy vasgesteek by haar geliefkoosde rooi-bruin met weinig variasie, soos vir die vrugte in Stillewe met granate s.j. (Fig. A 6/3), die vensterraam in Rooi blom 1951 (Fig. A 6/6), die daglelie in Stillewe met blomme s.j. (Fig. A 6/2) en die blomme met 'n effense helderder pienk skynsel in Pienk blomme 1945 (Fig. A 6/5). Die loof van haar rangskikkings is meestal in 'n dowwe groen. Hoogstens is die bladsy wit gelaat vir die agtergrond of soms is wit blomme weergegee soos in Stillewe met blomme s.j. (Fig. A 6/2) en Wit ixias 1951 (Fig. A 6/4) of 'n dieper rooi skakering soos in Rooi blom 1951 (Fig. A 6/6). Dit het by nuanses van rooi en groen gebly. Selfs die titels van sommige van haar skilderye suggereer die gebruik van hoofsaaklik rooi en groen, byvoorbeeld Angeliere voor 1942 (Kat. C 6/1) (Brander 1942 : 3), Rooi en groen (Kat. C 6/2), Poinsettia (Kat. C 6/3) en Studie in groen (Kat. C 6/4) (al drie skilderye voor 1944) (Catalogue of ... 1944 : catalogue; Paintings by ... 1945 :

catalogue). Nie een van hierdie skilderye kon vir dokumentasiedoeleindes opgespoor word nie. Kleur is ook nie altyd baie geskakeerd aangewend nie. Dikwels is dit net 'n kol verf in dieselfde kleur soos in Rooi blom 1951 (Fig. A 6/6).

As gevolg van die feit dat Zerffi baie swart gebruik het, is die geheelindruk van haar werke somber en onbeweeglik. Daar is feitlik geen sprake van die ineenvloeiing van kleure en deurskynende verfkwaliteite nie. Dié skilderye het allermins estetiese sjarme en kom selfs leweloos en hard voor. Die kleure lyk vuilerig en die aanwending van verf en inks is streperig. Met hierdie werke is Zerffi beslis nie op haar beste nie. Moontlik het die koperspubliek van haar tyd ook nie oor hierdie werke gaande geraak nie. Dit wil voorkom of sy nie altyd suksesvol in die verkoop van haar gekleurde tekeninge was nie. So byvoorbeeld verskyn skilderye met dieselfde titels in 1944 en 1945 direk ná mekaar op tentoonstellings (Catalogue of ... 1944 : catalogue; Paintings by ... 1945 : catalogue).

Desondanks die minder renderende verkope, het Brander (1937a : 3) reeds in 1937 hierdie soort werke van Zerffi aangeprys en beweer dat almal "'n krag van kleur en vorm wat werklik tevredestellend is", besit. Hierdie stelling van Brander is meer van toepassing op haar land- en seeskappe in gemengde media.

Werke met die pen geteken - landskappe

Zerffi se land- en seeskappe in gemengde media is oor die algemeen van 'n hoër standaard as die stillewens in hierdie soort media. Die lyngewing in eersgenoemde werke is deurgaans fyner, ligter en beweegliker. Voorts het Zerffi haar media meer vrylik gemeng, wat dit interessanter en nie so dood laat voorkom nie. Aangesien die natuur vanself so ryklik geskakeerd is wat vorm, kleur en tekstuur betref, kon sy met gemak geëksperimenteer en bepaalde effekte verkry het. Sy het 'n aantal tonele by Steenbras, Struisbaai en Bainskloof (Kat. C

6/5 - C 6/11) geskilder wat volgens Brander (1937a : 3) "almal uitstekend" is. Vanaf Bainskloof 1937 (Kat. B 6/1) in die Londen-versameling kan moontlik een hiervan wees 4. In haar land-en seeskappe het Zerffi van baie fyn pensele of 'n pen gebruik gemaak om die skets te maak. Met net 'n paar hale kon sy haar ten volle uitdruk. Die werk Huisies by die see s.j. (Fig. A 6/7) is 'n lyntekening in pen en swart inks waarin die minimum gegewens voorkom, maar met baie trefkrag. Die balans, perspektief en komposisie is besonder goed. So tipies van baie van haar landskappe is die voorgrond in hierdie skildery oop en sonder besonderhede. Op 'n afstand steek die huisies agter die duine uit. Die heuwelagtige duine op 'n hoë horisonlyn verder agtertoe, is beklemtoon deur donkerder kleurgebruik. Soos in Kinders in die see s.j. (Fig. A 6/1) is die agtergrond ook swaarder teenoor die ligter breëvlak-voorgrond. Tog vertoon dit nie topswaar nie. Die kenmerkende waterverftegnieke is hier ook beter toegepas. Die vlugheid waarmee Zerffi gewerk het en die vloeibaarheid van die medium, is duidelik sigbaar, veral in die wolke wat die kurwes van die duine herhaal.

In teenstelling met die skildery Huisies by die see s.j. (Fig. A 6/7) waarin Zerffi met enkele penstrepe die omgewing gesuggereer het, het sy in Die boom 1934 (Fig. A 6/8) moeite gedoen met fyner besonderhede. Die boom vorm die middelpunt van die wintertoneel van droë bome en struik. Met goeie oordeel en beplanning is die deur van 'n huisie onder die boom met 'n paar lyne ook gesuggereer. Onopsigtelik is twee hoendertjies links onder die boom besig om te skrop. Die werk is baie sketsmatig en enig in sy soort. Die skets is met delikate lyntjies geteken, hoofsaaklik in swart inks. Baie vindingryk egter is fyn wit gouache strepies bygevoeg om die boom karakter te gee.

Wat hierdie waterverfsketse so bekoorlik maak, is die feit dat die tekening op donker grys-bruin papier gedoen is. Dit temper

die swart ink en laat die spierwit gouache prominent uitstaan. Die waterverf is slegs bygevoeg vir nuansering en nie ter wille van die gebruik van die waterverf self nie. Die lug is in 'n grys-blou geskilder wat met die agtergrond ineenvloei. Die geel-groen van die blare van sommige takke is helder, maar nie oorweldigend nie. Groot dele van die papier is skoon gelaat sodat die bruin kleur daarvan eintlik met die geheel saamsmelt.

'n Werk waarin minimaal van kleur gebruik gemaak is, selfs minder as in Die boom 1934 (Fig. A 6/8), is Graftombe van 'n Moslem 1919 (Fig. A 4/57). In hierdie werk is die swart lyne swaarder en die vlakke meer solied. Slegs die lug agter die muur, met die enkele hoë palmboom, is blou en die muur self is met wit beklemtoon. Die onderwerp wat Zerffi hier gebruik het, is 'n ou bekende een, want sy het 'n hele paar sketse daarvan gemaak. Al die sketse is ongeveer vanaf dieselfde kant gesien met die palmboom aan die linkerkant. Twee van die sketse, naamlik Graftombe van 'n Moslem 1919 (Fig. A 4/57) en Die begraafplaasmuur 1919 (Fig. A 5/51), is met pen en ink en 'n derde Maleiergraf s.j. (Kat. B 6/2) is met houtskool geteken.

'n Ander 1919-skildery, Die pier 1919 (Fig. A 5/33), gee heelwat besonderhede weer in die vergesig van Kaapstad, die see met die pier en oorkantste bergagtige landskap. Zerffi het nog 'n inktekening, Tafelbaai s.j. (Kat. B 6/3) van dieselfde onderwerp gemaak. Dit het ook in 'n geringe mate kleurbyvoeging. In watter opsigte daar ooreenstemming is, is onseker, omdat hierdie werk in privaatbesit in Londen is. Om 'n dynserige atmosfeer in Die pier 1919 (Fig. A 5/33) in die verte te suggereer, het sy horisontale lyne bo-oor die berge aangebring. Dié skildery is nie in alle opsigte 'n fyn pengetekende werk nie, maar nogtans aantreklik met die byvoeging van skakerings van blou, groen, rooi en rooibruin. Eintlik is die vlakke net hier en daar sag ingekleur.

In die werk Monding s.j. (Fig. A 6/9) is die kleure skerp en selfs ongemeng gebruik. Min van 'n egte waterverftegniek kom

na vore. Zerffi se tipiese werkswyse kan egter hier baie duidelik gesien word. Sy het eers die skets met pen geteken en daarna met waterverf ingekleur. Die waterverf eindig in definitiewe lyne waar een kleur ophou en die volgende kleur begin.

Dit wil voorkom of Zerffi in haar laaste jare glad nie danig ingenome met die gebruik van waterverf as medium was nie. Die enigste twee werke wat uit hierdie tydperk bekend is, gee albei 'n kykie op haar naaste en heel bekendste omgewing, naamlik Turneyweg in Londen.

Die een werk, Padwerkershut, Turneyweg ca. 1958 of 1959 (Kat. B 6/4), is 'n weergawe van die klein nagwaghuisie van padwerkers. Rooi lanterns is buitekant die huisie opgestapel. Dit is geleë voor 'n sneeubedekte omgewing van huise en bome. Hierdie werk is geskilder in waterverf en inks.

Die ander Londense toneel is Huis, Turneyweg 1959 (Fig. A 6/10) wat met potlood geteken en met waterverf ingekleur is, maar met byvoeging van pastel en gouache. In hierdie skildery word dieselfde blik van die Engelse herehuis soos in die olieverfwerk Winter in Londen 1962 (Fig. A 3/23) gegee. Vanuit 'n venster het sy op hierdie huis gekyk. In albei werke het sy slegs die boonste gedeelte daarvan weergegee. In vergelyking met Winter in Londen 1962 (Fig. A 3/23) het sy dié keer die toneel in die herfs of vroeë winter geskilder. Die bome is sonder blare, maar nie vol sneeu nie.

Dit is 'n swaar skets met heelwat swart skaduwees. Dikker en dunner parallelle arsering sowel as kruisarsering is vir die dak gebruik. Verder maak die werk oor die algemeen 'n redelike kleurvolle indruk. Die mure en die skoorstene is in rooibruin geverf. Die vensterrame in helder geel maak veral die andersins donker en sterk omlynde werk, ietwat ligter. Die aanwending van die kleur is swaar en dik met soliede oppervlaktes. In hierdie opsig verskil dié werk van ander buitetonelle wat Zerffi in

Suid-Afrika geskilder het. Haar Suid-Afrikaanse natuurtonele is fyner sketse met slegs deeltjies wat ingekleur is.

Al het Zerffi somtyds 'n oormaat swart in haar sketse gebruik, kan met Prebble Rayner (1945 : 20) saamgestem word: "a number of drawings in dragged ink and wash are highly satisfying decorations and denote this artist's powers of draughtmanship and sense of pattern". Interessant genoeg, is sy baie meer suksesvol met haar gemengdemedialandskappe as met haar olieverskiedings. Laasgenoemde werke sluit die meeste van haar swakker werke in.

WATERVERFWERKE MET HOUTSKOOL

Zerffi se groep waterverfwerke met houtskool is sketse waarin die onderwerp met houtskool geteken is en daarna volledig met waterverf verlewendig is. Net soos in haar waterverwerke met ink, het Zerffi haarself eers klaar in houtskool uitgedruk voordat sy die gevoelselemente deur middel van kleur bygevoeg het. Die tekeninge is in hierdie geval nóg tydelike proefsketse nóg die samevoeging van net 'n paar hooflyne van die komposisies. Die houtskoolskets vorm eerder as 't ware die stewige fundamentele onderbou vir die werk. Selfs skaduwees is in houtskool weergegee.

As hierdie werke met haar waterverfwerke met pen en ink vergelyk word, is die effek van dié met houtskool heelwat sagter, ligter en vryer. Daar is meer beweging en ritme. Die kleurgebruik is ook heelwat meer gedemp.

Die feit dat Zerffi se waterverfwerke met houtskool aan die hand van die volgende nege werke, ses landskappe en drie seeskappe, nagegaan:

Turksvy en rotse 1927 (Fig. A 6/11)

Landskap met vlei 1937 (Fig. A 6/12)

Eiland Robberg 1938 (Fig. A 6/13)

Voëlklip s.j. (Fig A 6/14)

Sandduine s.j. (Fig. A 6/15)

Bergtoneel s.j. (Kat. B 6/5)

Berglandskap 1937 (Fig. A 6/16)

Rotslandskap 1921(?) /1924(?) /1927(?) (Fig. A 6/17)

Sypaadjekafee 1921 (Fig. A 6/18)

In watter media Zerffi ook al gewerk het, is die meeste van haar land- en seeskappe besadig en met 'n rustieke eenvoud weergegee. Die tonele lyk gewoonlik afgeleë en onherbergsaam. Die see is selde onstuimig en die plantegroei is nie windverwaaid nie. Al is die lug bewolk, is dit nie stormagtig nie. Daar is nie dikwels gelaaide spanning nie. Om die waarheid te sê, sy het slegs in enkele gavage 'n mate van dreigende elemente uitgebeeld.

Hantering van die houtskool vir die basiese skets

Zerffi het die skets as uitgangspunt beskou en noukeurig aandag aan balans en vorm gegee. Turksvy en rotse 1927 (Fig. A 6/11) gee die duidelikste aanduiding van haar werkswyse met houtskool. Die blaaië van die turksvy en veral die krake in die rotse, is in genoegsame besonderhede weergegee om die omgewing daar te tipeer. Swart word nie net as omlýning gebruik nie, maar ook as kleur aangewend, veral vir die skaduwees. Ook in die ander land- en seeskappe is die skaduwees met matige swart hale gesuggereer. Die houtskool is derhalwe nie met 'n swaar hand gebruik nie.

Die feit dat Zerffi se onderwerpe rustig voorkom en dat sy haarself daarvan gedistansieer het, is reeds welbekend. Dat sy 'n digby voorstelling van die natuur in hierdie skets weergegee het, is eintlik ongewoon. Die gapende rotsopening reg in die middel waar die winderosie sy tol geëis het, is weliswaar swart ingekleur, maar nie in lomp en dik hale nie. Dit is eintlik 'n betreklike fyn tekening wat net sowel in potlood geskets kon gewees het. Die houtskoolstrepies is meestal kort en los.

Hierdie kort streperige tegniek het Zerffi in die besonder gebruik vir die uitbeelding van gras wat duidelik waarneembaar is in bogenoemde skildery. Dit is ook baie prominent vir die gras in Landskap met vlei 1937 (Fig. A 6/12) gebruik.

In die bogenoemde werk is die houtskoolaanwending besonder sag en ineengesmelt. Dit is glad nie 'n tekening in fors trekke nie. Die bergreeks in die agtergrond is vloeiend en hoofsaaklik met houtskool ingekleur. Sagte blou skakerings kom in die res van die toneel voor. Dieselfde idee van houtskoolingekleurde berge met weinig kleur daarby, kom in die deinende berge van Berglandskap 1937 (Fig. A 6/16) voor. In Bergtoneel s.j. (Kat. B 6/5) is slegs houtskool vir die berge gebruik, sonder enige ander kleur daarby. Kleur kom wel voor in die blou lug bo en groen voorgrond.

Indien Zerffi 'n vergesig geskilder het, is die agtergrond van berge of see gewoonlik met 'n ligter aanwending van houtskool weergegee en die voorgrond van gras, bome, rotse of poele water swaarder en swarter. Daardeur het sy 'n besondere diepte verkry en treffend gestalte gegee aan die deinserigheid van die Kaapse klimaat. In haar werke is daar nêrens dik en baie swart houtskooloppervlaktes of harde lyne en kontoere nie. Soms maak dit egter 'n baie swart indruk soos in Voëlklip s.j. (Fig. A 6/14). Dit is nogtans hier doeltreffend aangewend om die reënerige dag te beklemtoon.

Die houtskoolhale in al Zerffi se werke bly los en die vlakke is sag ingemeng of streperig ingekleur. Dit gee derhalwe nie 'n gepoleerde voorkoms nie.

Hantering van die waterverf as kleurbyvoeging

Wanneer Zerffi by die byvoeging van waterverf gekom het, het sy haarself beperk tot die natuurlike, eenvoudige en aardsgebonde kleurskakerings. Haar kleurkeuses is kalm en koel wat die rustige stemming van haar werke ondersteun. In haar

land- en seeskappe het sy gewoonlik kleurkombinasies gebruik wat 'n samepassende geheel vorm. So sou sy byvoorbeeld blou en bruin gekombineer het in die skilderye Voëlklip s.j. (Fig. A 6/14) en Eiland Robberg 1938 (Fig. A 6/13) of groen en bruin in die skildery Turksvy en rotse 1927 (Fig. A 6/11) of blou en groen soos in die twee werke Bergtoneel s.j. (Kat. B 6/5) en Berglandskap 1937 (Fig. A 6/16). Sy het verder sagter oker of geel-bruin vir rotse of sandduine gebruik, soos in albei werke Rotslandskap 1921(?) /1924(?) /1927(?) (Fig. A 6/17) en Sandduine s.j. (Fig. A 6/15).

Met gouache het Zerffi hier en daar 'n toneel opgehelder wat duidelik in die werke Voëlklip s.j. (Fig. A 6/14) en Eiland Robberg 1938 (Fig. A 6/13) na vore kom. Dan en wan het sy op bruin papier gewerk en dit tot kleurvoordeel aangewend, byvoorbeeld in die werke Landskap met vlei 1937 (Fig. A 6/12), Turksvy en rotse 1927 (Fig. A 6/11) en Bergtoneel s.j. (Kat. B 6/5).

Oor die algemeen het Zerffi in hierdie groep werke waar sy van houtskool gebruik gemaak het, baie beter beheer oor die waterverftegniek gehad, as in haar waterverwe wat met ink geteken is. Sy het 'n natter voorkoms afgewissel met verfhale wat net so gelaat is om vanself droog te word. In die wolke van die landskap in die werk Landskap met vlei 1937 (Fig. A 6/12) het sy die kleur blou tegnies goed met water verdof. In die voorgrond en lug van die werk Voëlklip s.j. (Fig. A 6/14) ondersteun die waterige vermenging van pers-bloue en bruin-bloue voorwaar die gewaarwording van 'n klammerige atmosfeer.

Waar Turksvy en rotse 1927 (Fig. A 6/11) baie sketsmatig is met net effense ondersteuning van kleur, het sy in haar ander werke in 'n mindere of meerdere mate swaarder klem op die waterverf geplaas. In Voëlklip s.j. (Fig. A 6/14) het Zerffi 'n goeie balans tussen die twee media verkry, sodat die houtskool nie die waterverf domineer nie. Die omlýning is nie so pertinent

gebruik nie. Eiland Robberg 1938 (Fig. A 6/13) is weer hoofsaaklik 'n waterverfwerk waarin houtskool gebruik is om die buitelyne aan te dui. 'n Waterverfskets Plettenbergbaai s.j. (Kat. B 6/6) is waarskynlik in dieselfde omgewing geskets.

Heel dikwels het Zerffi haar waterverf met sekerheid in vaste vlakke sonder sagte ineenvloeiing van kleure gebruik. In 'n geheel gesien, is haar waterverfwerke met houtskool dus nie met groot virtuositeit gehanteer nie. Net soos sy in haar waterverwe met penseel en inks soms net 'n kol verf as kleuraanduiding bo-oor die skets geplaas het, het sy dit ook met haar houtskoolwerke gedoen. In Berglandskap 1937 (Fig. A 6/16) het sy hoofsaaklik met houtskool vorm aan die bome gegee en net 'n bietjie swart-groen vir kleur bo-oor gevef. Dieselfde tegniek word gevind in die gras en bosagtige struik in Turksvy en rotse 1927 (Fig. A 6/11).

Eiland Robberg 1938 (Fig. A 6/13) verdien spesiale vermelding, omdat dit een van Zerffi se werke is wat met tegniese vaardigheid uitgevoer is. Waar die ander werke almal in 'n geringer of aansienliker mate 'n vuilerige ondertoon het as gevolg van die oorfloedige gebruik van die houtskool, vertoon dié werk skoon en helder. Ofskoon die toneel rustig is, lewe dit. Die vitaliteit lê in die besondere visie en kleurgebruik van die omgewing en eilandjie by Plettenbergbaai wat vanuit 'n suid-oostelike rigting weergegee is. Die baai in die voorgrond wat die grootste deel van die onderwerp uitmaak, is in 'n opgeruimde turkooisblou gevef en die skuim van die branders in helder wit gouache. Die skuimerige branders klots ligtelik teen die linkerkantste rotse wat 'n verskeidenheid van skakerings in bruin vertoon.

Indien hierdie werk vergelyk word met Kinders in die see s.j. (Fig. A 6/1) stem die onderwerp van dié twee werke in 'n mate ooreen deurdat die baai in dieselfde rigting na links 'n ronding maak. Tog verskil hulle beslis in aanvoeling en tegniese behendigheid. Laasgenoemde werk vertoon 'n sagter

ineenvloeiing van kleur teenoor die meer soliede en swaarder vlakke van Eiland Robberg 1938 (Fig. A 6/13). Nogtans is Zerffi in albei hierdie werke op haar beste wat die hantering van waterverf betref. Dit is seker van hierdie kaliber werk van Zerffi wat E.R.P. (1945 : 10) geskryf het: "The coloured drawings are well composed with good colour application but with here and there an excess of black".

Sypaadjiekafee 1921 (Fig. A 6/18) is wat onderwerp betref, ietwat sonderling. Dit is 'n voorstelling van twee tafeltjies met tafeldoekies en 'n klompie stoele in die buitelig. Twee bome versag die mensgemaakte afdak in die agtergrond en die opeenhoping van stoelpote in die voorgrond. Dit is kenmerkend van Zerffi dat sy eerder leë tafels en stoele sou afbeeld as mense wat gesellig daaromheen verkeer. Die lynspel van die pote het haar waarskynlik aangegryp, net soos die vele stelliasies in haar dokkesketse 7. Die talle staalpote het 'n heerlike geleentheid tot lyngebruik verskaf - vir 'n lyntekening juis ideaal.

Dit is duidelik dat Zerffi houtskool saam met waterverf as media sou gebruik wanneer sy landskappe geskets het, maar vir stillewens het sy dit uiters selde ingespan. Daar is egter twee voorbeelde uit die vyf gedokumenteerde werke wat ongeveer dieselfde kenmerke soos haar stillewens met waterverf en ink vertoon. Albei is afkomstig uit die jare vyftig.

Zerffi het besluit dat rooi haar besondere kleur vir stillewens in gemengde media is. Op hierdie wyse kom dit dan te voorskyn in die twee houtskoolwerke Stillewe met rooi rankblommetjies 1952 (Kat. B 6/7), sowel as in Stillewe met gladiolusse 1954 (Fig. A 6/19). Die agtergrond van albei is ook monotoon van kleur, soos grys in eersgenoemde werk en turkooisgroen in laasgenoemde.

Stillewe met gladiolusse 1954 (Fig. A 6/19) is 'n ensemble in rooi en swart. Blomme, vaas en vrugte is alles in variasies van

rooi, bruin-rooi en pers-rooi geskilder. Weer eens is die agtergrond soos in Stillewe met blomme s.j. (Fig. A 6/2) gearseer met gebroke vertikale lyne. Eintlik het sy dit met houtskool streperig ingekleur. Die sagte agtergrondkleur breek tussen die strepe deur.

Zerffi het waarskynlik 'n paar meer gemengdemediawerke gelewer as wat gedokumenteer kon word. In die katalogus (Paintings by ... 1945 : catalogue) van haar uitstalling in 1945 is ten minste vyf verdere werke onder die opskrif "coloured drawings" ingesluit. Die titels dui op stillewens of blomstukke, naamlik Bloeisels voor 1945 (Kat. C 6/12), Leucodendron voor 1945 (Kat. C 6/13), Crassula voor 1945 (Kat. C 6/14), Rose voor 1945 (Kat. C 6/15) en Palet voor 1945 (Kat. C 6/16).

Die tipiese stylkenmerke van haar gemengdemedia-werke is dus aan die een kant swaar en swart waterverwe met inks of aan die anderkant ligter en kleurvoller waterverwe met houtskool.

ANDER GEMENGDEMEDIAWERKE

'n Aantal van Zerffi se sketse pas kategorieë nie by enige van haar ander kenmerkende sketse nie. Die medium is totaal anders gehanteer of die onderwerp is heeltemal ongewoon in vergelyking met haar ander werke. In die Studieverzameling van die Suid-Afrikaanse Kunsmuseum in Kaapstad is veral 'n paar werke wat bespreek behoort te word. By die meeste van hierdie sketse is geen sprake van die gebruik van inks of houtskool nie.

Bome s.j. (Fig. A 6/20) is 'n duidelike voorskets vir haar linosnee Bome s.j. (Fig. A 6/21) s. Dié twee werke is byna identies. Al wat uit die aard van die saak verskil is die uitvoering daarvan en derhalwe die eindproduk. Die tekstuur van die verf sowel as die kleurskakerings verskil. Die onderwerp is 'n grasveld met bome. Ver in die agtergrond is 'n wit muur. Die kleurkombinasies is strelend vir die oog. Groen is oorheersend gebruik en die stamme is in wit en swart geteken.

Die verfaanwending in die skets is lig en die wit stamme is met gouache beklemtoon. Die skets sowel as die linoosnee kom onvoltooid voor.

'n Werk waarin Zerffi met waterverf geteken het, is Maleierbuurt s.j. (Fig. A 6/22). Die omgewing lyk bewoonbaar. Figure is juis gesuggereer: een gebukkend by die stoep links en andere bo-op die horisontale lang dak van die middelste gebou. Dit is 'n kleurvolle skets met rooi, geel, bruin, blou en groen. Wit gouache is gebruik om die lig wat op die geboue weerkaats word, te beklemtoon. Die grys papier waarop dit geskets is, verleen 'n besondere atmosfeer aan die werkie. In hierdie skets is weer eens geen onderbou van ink of houtskool nie.

Portret van Strat Caldecott ca. 1924 (Fig. A 6/23) in die Johannesburgse Kunsgalery is 'n werk waarvan spesiale melding gemaak moet word. Dit is die enigste portret in kleur in 'n ander medium as olieverf. Tegnies vaardig uitgevoer in gouache op bruin papier vergelyk hierdie werk gunstig met Zerffi se olieverfportrette. Die gedempte kleurgebruik is hier nie die minste hinderlik nie. Dit versterk die atmosfeer vir die geboë hoof. Tipies van die "kostumering" van al haar mansmodelle is Caldecott in 'n baadjie, boordjie en das geklee. Haar modelle vertoon altyd netjies wat 'n bepaalde waardigheid aan die poseerder verleen.

Of Zerffi nou met 'n pen of penseel en ink geteken het of met houtskool, haar sketse dra almal 'n duidelike Zerffi-stempel. Sy kan met geen ander kunstenaar verwar word nie. In die Studieversameling van die Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum in Kaapstad is egter twee sketse gevind wat hoogs vreemd aan haar styl, onderwerpkeuse, mediagebruik en tegniese vaardighede is. Die andersoortigheid van hierdie twee werkies lê eerstens daarin dat die onderwerpe abstrak van aard is; tweedens dat die helderste kleure denkbaar gebruik is, en derdens dat die aanwending van die medium anders as haar ander werke is. Dit

is geheel en al buitengewoon. Dit is so uniek dat beswaarlik geglo kan word dat sy dit geteken het. Indien dit wel hare is, laat sy haar hier voorwaar op 'n besondere en sonderlinge wyse ken.

Alhoewel hierdie sketse tussen die bondel tekeninge, lino-sneë en ex librisse in die ongesorteerde Studieverzameling gevind is, en daar reeds bespiegel is oor die moontlikheid dat van Caldecott se sketse daar tussen-in mag wees, lyk hierdie twee in geen opsig na enige poging van hom nie. Die enigste aanduidings van Zerffi se tegniek is die forsheid waarmee dit geteken is en die soliede aanwending van die verf. Daar is dus geen einde aan Zerffi se inisiatief nie.

Wat sy met hierdie twee werkies beoog het, is geheel en al onverklaarbaar. Sy toon 'n totale vryheid van uitdrukking, in so 'n mate dat haar verbeelding die wydste moontlike vlugte geneem het. Die sketse is op los stukkie papier geteken en sy het dit nie onderteken nie. Dit is ook nie eers seker watter kante as bo beskou moet word nie. Dit wil amper voorkom asof sy haar tyd dekades vooruit wou loop. By sommige van haar tydgenote word stilering reeds aangetref, soos by Pierneef, die Everard-groep en Boonzaier in hulle landskappe, en Maggie Laubser in figuurkomposisies. Algehele abstraksie waarin ooreenkomste van die oorspronklike voorwerp heeltemal verlore gaan, het aanvanklik by Walter Battiss voorgekom en later eers by Cecily Sash (1925 -) en Laurence Scully (1922 -) (Harmsen 1985 : 32 - 33).

Zerffi kon moontlik met vorm en kleur geëksperimenteer het. Aan die ander kant kon dit 'n uiting van 'n emosionele gewaarwording gewees het.

Die skets Abstraksie s.j. (Fig. A 6/24) toon afwisselend heerlike vloeiende lyne en dan weer harde vlakke. Swart en bruin, blou en byna psigedeliese geel en rooi is gebruik. Die kombinasie van waterverf, gouache en pastel verleen 'n

besondere kwaliteit wat vetterig vertoon. Die skoonheid van die werkie lê in die uiterstes: baie ligte en baie donker kleure. Die skets wil amper 'n stillewe voorstel met 'n koffiepot regs waarvan die tuit na vore gedraai is en aan die linkerkant 'n kleurvolle gordyn. "From realism to abstraction is a logical progression ... The discipline of formal abstraction helps the artist to control the seductive power of the image or object as seen in reality" (Harmsen 1985 : 34).

Dieselfde kenmerke kom voor in Komposisie s.j. (Fig. A 6/25) in waterverf en pastel voltooi. In hierdie werk is die vlakke egter nie so solied nie en die vertikale en horisontale lyne wat byna soos arsering angewend is, vorm 'n groot deel van die komposisie. Die helder geel kol soos 'n opkomende son, vorm die fokuspunt. "The strength of such as abstract work lies in its formal arrangement of pictorial elements" (Harmsen 1985 : 33).

Dit is oorvloedig duidelik dat Zerffi deur haar skilderloopbaan afwisselend van olieverf en gemengde media gebruik gemaak het. Sy het alles wat sy aangepak het met groot erns benader. Daar kan met reg aanvaar word dat sy die onderwerpe van haar werke in gemengde media deeglik sou beplan, haar skildermateriaal goed sou voorberei en die eindproduk behoorlik sou afrond.

Gregoire Boonzaier het meegedeel dat Zerffi aan hom gemeld het dat sy soms 'n dag en 'n half geneem het om een stillewe op te stel. Sy het self gesê dat sy besonder stadig gewerk het (Boonzaier 1969 : onderhoud). As dít in aanmerking geneem word, kan begryp word waarom Zerffi se komposisies gebalanseerd is, die liniêre perspektief tevrede stel en die groeperings en plasing van voorwerpe of die skep van 'n milieu so natuurlik voorkom. Al is die aantal werke in gemengde media dus maar min, het sy hulle nie sommer "en passant" geskilder nie.

PASTELLE

'n Medium wat Zerffi met gemak gehanteer het, maar tog min gebruik het, is pastel. Slegs twintig werke in hierdie medium is gedokumenteer. Dat sy nog ten minste nege ander werke in pastel geskilder het, in ongetwyfeld waar, want resensies in dagblaaie en katalogusse maak melding van titels van skilderye wat nie noodwendig ooreenstem met dié werke wat reeds gedokumenteer is nie. Voorbeelde van hierdie onbekende skilderye is onder andere Tulpe (Kat. C 6/17) en Kappertjies (Kat. C 6/18) in die **Cape Times** (Simmers : 1937 : 10), Magnolia (Kat. C 6/19), Grys en roosrooi (Kat. C 6/20) en Studie in geel (Kat. C 6/21) in die **Suiderstem** (Brander 1942 : 3), Angeliere (Kat. C 6/22) in die **Cape Times** (The Zerffi ... 1942 : ?), Gladioli (Kat. C 2/1) in die **Suiderstem** (Brander 1938d : ?), Magnolias (Kat. C 6/23) in die **Suiderstem** (1938b : 10) en Bruin beker (Kat. C 6/24) in **Nuwe Groep** (1951 : katalogus).

Die vraag waarom Zerffi so min van hierdie medium gebruik gemaak het, verdien geen geregverdigde antwoord nie. Miskien het sy nie gehou van die gevoel wat dit in haar hand gehad het nie of dalk was die resultaat op papier nie vir haar aanvaarbaar nie of moontlik was die kleure te helder vir haar smaak. Sy was immers lief vir die swaar en meer soliede tekstuur van olieverf waarin vorm deur middel van 'n massa uitgedruk kan word. Pastelskildering lê nader aan die skilder met sy kwas as aan die tekenaar met sy potlood waarmee strenge lyn weergegee word. Aan die ander kant het haar talle sketse en illustrasies bewys dat sy ook baie van skerp en sekere omlyning gehou het. Dit is moontlik juis die rede waarom sy eerder gemengedemediawerk verkies het. Dit het haar die vryheid gebied om enige medium met 'n ander te kombineer. Haar suiwer pastelle is derhalwe in die minderheid.

Al het Zerffi nie juis voorkeur aan pastel as medium gegee nie, het sy hierdie werke ewewel nie van uitstallings teruggehou

nie. Sporadies is een tot vier pastelle op uitstallings in 1937, 1938, 1942, 1951 en 1952 aangetref (Simmers 1937 : 10; Brander 1938b : 10; M.H. 1942 : 5; New Group 1951 : catalogue; New Group 1952 : catalogue). Die meeste van die werke is egter in die jare dertig en vroeë veertigerjare geskilder.

Interessant genoeg het hierdie werke altyd die aandag van die publiek getrek. Kunsverslaggewers het die pastelle dikwels in hulle resensies uitgesonder en dit as voortreflik beskryf. "Zerffi het pastel nog nooit tot groter voordeel gebruik as in Magnolias nie" het Brander (1938b : 10) opgemerk. "Die pastelle Grys en Roosrooi en Magnolia", het hy later (1942 : 3) meegedeel, "is ook besonder aantreklik". Alhoewel die pastelle somtyds in dieselfde asem as die gekleurde tekeninge genoem is, wil dit voorkom asof dit egter meer prominensie geniet het.

Goeie tekenkuns is die kwintessens van enige suksesvolle kunswerk en hierin het Zerffi nie te kort geskied nie. By die gebruik van pastelle is verder 'n fyn aanvoeling vir kleur en toon nodig. Haar kleurgebruik is in hierdie medium van uitmuntende gehalte. "The art of handling pastel is a delicate and evasive one, very charming if a sense of the medium ... is grasped" (Airy s.a. : 3).

Met uitsondering van twee landskappe, een figuurstudie en een portret, was blomstukke en stillewens die oorheersende onderwerp vir Zerffi se pastelskildering. Soos by haar olieverwe en waterverwe het sy die blomstuk en stillewe sonder uitsondering gekies. Haar blomstukke en stillewens is rustig en eenvoudig. Dit is nie oorlaai met besonderhede nie en beslis nie grootdoenerig nie. Meestal gee dit 'n enkele vaas met blomme weer.

Indien meer as een voorwerp deel van die komposisie uitmaak, is die opstelling sonder opskik. Daarom is die komposisionele opset, balans en lyngewing in haar werke baie beredeneerd. Die bykomende populêre voorwerpe wat sy gekies het, is boeke, soos

in die werke Wit blomme in blou vaas 1942 (Fig. A 6/27) en Blou en pienk koringblommetjies 1937 (Fig. A 6/28), en vrugte, soos in al drie die werke Komposisie in geel 1935 (Fig. A 6/29), Stillewe met koffiepote 1934 (Fig. A 6/30) en Stillewe met lemoene 1934 (Kat. B 6/21).

Zerffi het dikwels haar blomstuk of stillewe in 'n ongeïdentifiseerde omgewing of teen 'n neutrale agtergrond geplaas. Die enigste stillewe waarvan die plasing presies waarneembaar en bekend is, is Margriete (maanblomme) op die pilaar 1942 (Fig. A 6/31). Die uitgeboude pilaar wat as toonbankie gedien het, was vir Zerffi 'n geliefde plek om stillewens op te stel. Die venster bokant die pilaar het net voldoende lig deurgelaat om interessante ligeffekte te verkry. Die pilaar het boonop 'n geskikte hoek gebied waarin die stillewe goed vertoon het.

'n Boekrak is baie vaag gesuggereer in die werk Wit blomme in blou vaas 1942 (Fig. A 6/27). Somtyds het Zerffi net die onderste raamgedeelte van skilderye weergegee soos in al drie die pastelle Stillewe met asalea 1937 (Fig. A 6/32), Stillewe met koffiepote 1934 (Fig. A 6/30) en Komposisie in geel 1935 (Fig. A 6/29).

In twee pastelle het Zerffi haar stillewe op 'n drapering geplaas, naamlik in Stillewe met lemoene 1934 (Kat. B 6/21) en Blou en pienk koringblommetjies 1937 (Fig. A 6/28). Die rangskikkings in die werke Wit blomme in blou vaas 1942 (Fig. A 6/27), Stillewe met koffiepote 1934 (Fig. A 6/30) en Stillewe met asalea 1937 (Fig. A 6/32) is op die punt van 'n tafel geplaas.

Net soos in Zerffi se waterverwe het sy in sommige van haar pastelle oormatig van swart gebruik gemaak. In die werk Margriete (maanblomme) op die pilaar 1942 (Fig. A 6/31) is die skets eers volledig in houtskool geteken en die skaduwees in streperige swart vlakke aangebring. Daarna is die pastel met

groot terughoudendheid bygevoeg: in hierdie geval, in die verrassende sagte kleure naamlik geel, groen en helder wit. Met die eerste oogopslag bly dit 'n skets wat liggies ingekleur is. As dit nie vir die skerp wit is wat die geheel ophelder nie, en veral 'n sonstreep suggereer, sou die geheel betreklik leweloos voorgekom het. Boonop is dit nog op bruin papier geteken. Die kleur van die papier word as bykomende skakering benut.

Wanneer Zerffi swart in haar pastelle ingewerk het, is dit deur middel van die gebruik van houtskool. Die tekstuur van die houtskool pas by die pastel aan. In een enkele geval het Zerffi ink met pastel gekombineer, naamlik in die werk Wit blomme in blou vaas 1942 (Fig. A 6/27). Vanselfsprekend is die effek kouer, strakker en harder.

Dieselfde tegniek wat Zerffi by die waterverwe aangewend het deur die agtergrond en selfs die voorgrond van haar stillewens met swart houtskool of ink te arseer, word ook in haar pastelle aangetref. Kruisarsering word in die werk Blomme in beker met oor s.j. (Fig. A 6/33) en parallelle arsering in die werke Margriete (maanblomme) op die pilaar 1942 (Fig. A 6/31) en Pienk blommetjies en grys blare 1942 (Fig. A 6/34), Komposisie in geel 1935 (Fig. A 6/29) en Wit blomme in blou vaas 1942 (Fig. A 6/27) gevind. Soms is net een vlak swart ingekleur in 'n andersins vrolike opset soos in die werk Stillewe met afodille s.j. (Fig. A 6/35).

Opvallend van Zerffi se pastelle is dat dit, ten spyte van die gebruik van swart, oor die algemeen tog besonder kleurvol voorkom. In hierdie blomstukke en stillewens het sy van alle kleurkombinasies gebruik gemaak en nie teruggedeins van lewendige blou, geel, oranje, groen, wit en pienk en skerp rooi en pers nie. Dit is verrassend anders as die meeste van haar olieverfwerke en beslis 'n welkome afwisseling van haar eentonige waterverfwerke wat almal 'n somber ondertoon vertoon.

Die helder effek wat Zerffi in hierdie werke verkry het, is teweeggebring deur die gebruik van suiwer kleure, sonder vermenging met ander kleure of oorwerk met dieper skakerings. Zerffi het nie gepoog om rooi of pers dof te laat vertoon in die ongedateerde werk Pronkertjies (Fig. A 6/36) nie, of die rooi en groen te temper in die werk Wit blom in blou vaas 1942 (Fig. A 6/27) nie. Die herfskleure in die werk Komposisie in geel 1935 (Fig. A 6/29) is optimisties en opgeruimd. So ook is die geel in die werk Stillewe met afodille s.j. (Fig. A 6/35) helder en skerp.

In Pienk blommetjies en grys blare 1942 (Fig. A 6/34) is die indruk koeler vanweë die spesifieke keuse van die kleure, naamlik pienk en grys, maar die pastel is nogtans in suiwer kleure op die papier aangebring. In die relatief donker werk Blomme in beker met oor s.j. (Fig. A 6/33) waar die agtergrond en beker in baie sterk swart arsering gedoen is, is die rooi, wit en groen, met byvoeging van delikate en subtiele pers, blou en geel, só lewendig, dat die geheelindruk hom besonder kleurvol voordoen. Zerffi se pastelstillewens is dus oor die algemeen volkome bont en vrolik.

Aangesien Zerffi se oogmerk met haar pastelle sonder uitsondering die beklemtoning van blomme was, het sy dit juis om daardie rede so skerp teen die agtergrond laat uitstaan. Die bykomstighede soos houers, vrugte en boeke het 'n ondergeskikte rol gespeel en bloot die balans ondersteun. Die suiwer aanwending van pastel is dan hoofsaaklik vir die blomme en blare gebruik in teenstelling met die byvoeging van swart vir die agtergrond en ander vlakke.

Zerffi het in haar pastel Komposisie in geel 1935 (Fig. A 6/29) 'n besondere effek met die kleurgebruik verkry. Nie net die warm herfskleurige blarerangskikking nie, maar ook die vorm van die blare en die rowwer afwerking van die geheel, skep 'n flambojante indruk. Die rangskikking is lewendig en in 'n ietwat meer impressionistiese styl geteken. Die blare vertoon

vars in 'n swart omgewing. Die kontras is uitermatig opvallend. Die tafelblad onder, die skaduwees teen die muur agter en die portretraam bo, is in swart ingekleur.

Dieselfde effek is verkry in die werk Pienk blommetjies en grys blare 1942 (Fig. A 6/34). Ook hier is die madeliefies en die blare van die struik *Chrysanthemum ptarmicaefolium* omring deur 'n swart voorgrond, swart vaas en swart vlak teen die muur. Die gebruik van swart is hoegenaamd nie opdringerig nie. Vanweë die arsering is dit nie swaar nie en vertoon dit eerder lig en vrolik. Die pienk van die blommetjies is sag en skakeer vernuftig in met die geel-bruin vlak regs. Die blomhartjies vang ook op interessante wyse die geel-bruin op en die grys blare het pragtige silwer-wit skakerings. Waarskynlik is dit van hierdie werk, wat Grys en roosrooi (Kat. C 6/20) genoem word, waarvan melding in die **Cape Times** gemaak is: "Of the pastels and coloured drawings Carnations (Kat. C. 6/22), Pot Plant (Kat. C 6/25) and Grey and Pink (Kat. C 6/20) are particularly arresting, the latter full of delicate airiness and subtle colour" (M.H. 1942 : 5). Die resensies verskaf geen nader omskrywing van die werk nie, maar die grys en pienk is so sprekend dat dit goed moontlik die skildery onder bespreking kan wees.

Dit is nie net wat kleurgebruik betref waar die blomme in Zerffi se pastelle uitstaan nie. Die tegniek van aanwending van die pastel as medium is ook 'n faktor wat in aanmerking geneem moet word. Die agtergrond van die stillewens, en soms die bykomstighede ook, is meestal streperig teenoor die soliede en gladde vlakke van die blomme. Die werke Pronkertjies s.j. (Fig. A 6/36) en Stillewe met asalea 1937 (Fig. A 6/33) is sprekende voorbeelde hiervan.

Die tekstuur en voorkoms word in dieselfde werk afgewissel met parallelle arsering en ononderbroke poeieragtige vlakke wat met die vinger ingevryf is. Met die invryftegniek was Zerffi baie versigtig. Sy wou dit nie regtig sag laat vertoon nie, eerder

sterk, lewensgetrou en vars. Hier is veral van toepassing Pienk blommetjies en grys blare 1942 (Fig. A 6/34), Blomme in beker met oor s.j. (Fig. A 6/33) en Komposisie in geel 1935 (Fig. A 6/29) waar in al drie gevalle die agtergrond, die tafelblad en vaas geheel en al streperig is en die blomme en blare meer ineengesmelt voorkom. Oor die algemeen kan haar tegniek eerder as streperig beskryf word.

In sommige gevalle het Zerffi papier gekies soos baie fyn sandpapier, wat die tekstuur derhalwe ietwat grof laat vertoon, soos in die werke Blomme in beker met oor s.j. (Fig. A 6/33) en Stillewe met asalea 1937 (Fig. A 6/32).

Die onderwerp van haar pastelstillewens het om blomme gewentel, en die wyse waarop sy die blomme groepsgegewys georden het, is opmerklik. Ofskoon sy veelkleurige blomme van dieselfde soort soos in die werk Pronkertjies s.j. (Fig. A 6/36) geskilder het, is dit veel meer opvallend dat sy verskillende blomsoorte in een rangskikking verkies het. Wat meer kenmerkend is, is dat sy die blomsoorte baie pertinent gegroep het en kleure en soorte in lyn met mekaar, of in bossies bymekaar, gehou het. Die uitwerking wat dit bewerkstellig het, is dat dit die komposisie versterk en lyn en proporsie aksentueer.

In die werk Blomme in bruin beker 1922 (Fig. A 6/37) het Zerffi die blomme geskei in drie diagonale lyne van blou-pers bo, oranje-geel in die middel tot onder en wit van onder na skuins bo. By die Nuwe Groep-uitstalling (Nuwe Groep ... 1951 : katalogus) in 1951 is 'n pastel vertoon wat Bruin beker (Kat. C 6/24) genoem is. Of dit die pastel hier onder bespreking is of Blomme in beker met oor s.j. (Fig. A 6/33) kan nie bepaal word nie. In albei pastelle is 'n bruin beker gebruik. In die werk Stillewe met anemone 1952(?) /1956(?) (Kat. B 6/22) is die geel soetemaling teen 'n rooi agtergrond links gegroep en die rooi anemone teen 'n groen-geel agtergrond regs geplaas. In die werk Wit en pers delphiniums s.j. (Fig. A 6/38) is die blou-pers blomstingels in gebalanseerde en afwisselende bossies

gerangskik. Selfs in die werk Blomme in beker met oor s.j. (Fig. A 6/33), waar die blomme oënskynlik ineenvloei, kom die fyner rooi blommetjies oorwegend links voor en die swaarder wit blomme hoofsaaklik regs voor. 'n Werk waarin die groepering baie duidelik waarneembaar is, is Pienk blommetjies en grys blare 1942 (Fig. A 6/34): regs die blomme en links die blare. 'n Baie definitiewe skeidslyn tussen kleure kom voor in die werk Blou en pienk koringblommetjies 1937 (Fig. A 6/28) waar die blou oorheersend links en die pienk meer na regs gegropeer is.

Wat Zerffi se styl betref, het sy 'n sterk realistiese inslag in haar pastelle getoon. Hier kan veral Stillewe met koffiepote 1934 (Fig. A 6/30) en Blomme in beker met oor s.j. (Fig. A 6/33) vermeld word.

'n Besondere realisme, geïnspireer deur 'n bepaalde oordrag van gevoel, word in die werk Blou en pienk koringblommetjies 1937 (Fig. A 6/28) aangetref. Die werk kan inderdaad as 'n puik pastel bestempel word. Die komposisie is tegnies korrek en die samestelling is harmonieus. Die besonderhede is fyn geteken en die geheel is georden en netjies afgewerk. Vir die uitvoering van hierdie pastel het Zerffi definitief onthou: "Be direct, be truthful, never yearn towards 'softness', and pastel will do a lot for you" (Airy s.a. : 20).

Die onderwerp van hierdie werk toon 'n liefdevolle benadering van 'n aardsgebonde tema. Die teer, byna niksbeduidende blommetjies word tot status verhef. Zerffi het 'n doelbewuste gewaarwording van trots weerspieël wat deur die ryk en koninklike blou tot uitdrukking kom. Dit is nie vreemd dat Brander (1937a : 3) hierdie werk sou uitsonder nie en wens "om besonder die aandag te vestig op Koringblomme omrede sy lieflike blou". Die koringblomme, gordyn, tafeldoek en boek word in 'n glorieryke dominerende blou in 'n buitengewone atmosfeer vasgevang. Baie knap het Zerffi die blou blomme teen die meer neutrale agtergrond geplaas en die teer pienkes met

wit en subtiele rooi daarin teen die vorstelike blou agtergrond. Edel en fier verskyn hierdie nietige blommetjies in die teenwoordigheid van 'n geleerde omgewing wat deur middel van die boek in die voorgrond benadruk word.

Vir Zerffi was 1937 in alle opsigte beslis 'n goeie jaar. Sy het nie net wat kwantiteit betref haarself oortref nie, maar ook wat kwaliteit betref. 'n Suksesvolle pastel wat in 1937 voltooi is, is die realistiese werk Stillewe met asalea 1937 (Fig. A 6/32). Moontlik is dit die werk wat op die uitstalling in 1942 onder die titel Potplant (Kat. C 6/25) verskyn het (M.H. 1942 : 5). Sover vasgestel kon word, is dit die enigste pastelwerk waar 'n potplant die onderwerp is (The Zerffi ... 1942 : ?). Die liniêre opbou van die asalea-pastel (Fig. A 6/32) laat dit, net soos koringblommetjie-pastel (Fig. A 6/28), ook nie aardsgebonde voorkom nie. Dit styg omhoog; dit is meer as slegs 'n gewone potplant. Die vertikale lyne gaan by die horisontale vlakke van die agtergrond verby en die blommetjies en blaartjies verrys omhoog om dit 'n verhewe gevoel te laat oordra.

Die doodgewone bruin erde potplanthouer bevat die broos asaleaplant met sy pers-pienk blomme en fyn groen takkies. In sy aanwesigheid en aan die agterkant styf daarteen vas, is die kunstige blou geglasuurde vaas met 'n rangskikking van enkele Meiblomtakkies. Die twee rangskikkings is ineengevleg en vorm daardeur 'n bekoorlike harmonie. Dít wat lewe en dít wat verganklik is, word in 'n optimistiese geheel vermeng. Die werk is verfrissend helder, sonder die gebruik van enige swart. Die multi-kleure laat dit skoon en heerlik ongebonde voorkom.

Alhoewel merendeel van Zerffi se pastelle na 'n realisme oorhel, toon die werk Pronkertjies s.j. (Fig. A 6/36) 'n heelwat meer vryer stylbenadering. In hierdie geval is die styl forser en sy het heelwat minder aandag aan die besonderhede gegee as in haar ander pastelstillewens. Die rangskikking in die meeste blomstukke is só geplaas dat dit ruimte daaromheen

skep - selfs plek vir die byvoeging van minder belangrike bykomstighede.

In die werk Pronkertjies s.j. (Fig. A 6/36) is die plasing van so 'n aard dat die rangskikking die middelpunt vorm en die hele skilderruimte vul: die blomstingels is soos 'n stralekrans tot teen die raam en die blompot is net gedeeltelik weergegee. Die dominerende keuse van kleure is skerp pers, sterk rooi en helder wit. Die koeler blou, pienk en bruin word daardeur oorskadu. Die medium is met sekerheid gebruik en die aanwending is swaar en kragtig. Die swart en grys in die agtergrond, sowel as die blou en bruin van die blompot, loop oor van een in 'n ander en is grotendeels ingevryf en verdof tot 'n saamgestelde eenheid.

'n Pastel wat nog vermelding verdien, is Berglandskap met wolk 1937 (Fig. A 6/39). Dit is 'n buitengewone werk vanweë die ongewone kombinasie van pastel en waterverf. Om meer as net hierdie een rede is dit 'n werk wat vreemd aan Zerffi se ander werke is. Dit is een van die twee enigste gedokumenteerde werke waar pastel vir die uitbeelding van 'n landskap aangewend is. Die ander pastel is By Tierbos 1936 (Fig. A 6/40) wat 'n kykie gee op die boswêreld van dr. Skaife se plaas Tierbos 11.

Berglandskap met wolk 1937 (Fig. A 6/39) is nie juis kenmerkend van Zerffi se styl en kleurgebruik vir landskappe in ander media nie. In hierdie werk is 'n ligtheid te bespeur. Dit is lig en besonder helder van kleur sonder enige byvoeging van swart. Dit is alleenlik die sagte swart houtskool buitelyne van die skets wat sigbaar is. Dit is lig in atmosfeer omdat 'n sonskyndag met een vlieswolk 'n vreedsame stemming weergee. Ofskoon 'n afgeleë berglandskap soos in Zerffi se ander werke voorkom, is hier geen teken van massiewe rotse en swaar skaduwees in die kloue nie. Die skadukant van die berg is in pers aangedui wat eerder vriendelik as dreigend is. Die kleure is sag en aangenaam. Dit is 'n veraf blik op die berge met 'n groot soliede graslandskap voor. Die vlakke word byna kubisties

boontoe opgebou. Dit is 'n besonder eenvoudige werkie, sonder opsmuk. Sy skoonheid lê juis in sy eenvoud.

Tussen die talle aangename opmerkings oor Zerffi se pastelle wat in dagblaaie verskyn het, was daar slegs een wat 'n meer negatiewe toon uitgespel het: "Of the pastels, which are not very finely nor skilfully managed, the best are Tulips and Nasturtiums" (Simmers 1937 : 10). Dit is voorwaar nie die waarheid nie. Onder hierdie klein aantal werke is beslis meer as een juweeltjie. "Paintings by a woman usually suggest a femininity which the exhibition of paintings by Florence Zerffi (Caldecott) at the Argus Gallery does not entirely convey - except, perhaps in the more delicate pastels and coloured drawings of flowers" (M.H. 1942 : 5).

Die linoensê van Zerffi word hoofsaaklik in drie verskeie tye grafiese werk toegespits. Sy het tussen 1919 en 1922 hoofsaaklik waarskynlik baie min olieverfskepe geskilder.

Die feit dat sy linoensê gemaak het, is daarvan toe te sien dat sy die media-mark vir 'n inkonsepte betree het. In die Maajaarsommer van Die Burger van 1911 is twee van haar linoensê afgedruk en in die Maajaarsommer van 1911 van voornede dagblad het een Malakowartlinoensê verskyn. Haar opleiding in die grafiese kunst was belangrik ook nog vers in haar geboorte.

Sy het linoensê by hout verkies. Dit het nogal gewagagtig word, want die gebruik van linoensê as medium het aan die begin van die twintigste eeu vinnig toegeneem. Dit was 'n veel goedkoper materiaal en dit was vir Zerffi waarskynlik 'n uitkoms. Interessant genoeg word die afdrake wat van haar linoensê in Die Burger (1921 : 40; 1923 : 19) verskyn het, telkens aangedui as houtdrukte. Dit was waarskynlik as die kunstsoort aan te dui en nie die medium nie. Sy het onder verskeie van haar linoensê die woord "linoensê" geskryf. Van meerneef word in Die Maajaarsommer (J.F.W.C(roeskopf) 1920 : 246 - 247) ook melding gemaak dat hy houtdrukte gemaak het, want so word sy werke ook in ander bronne aangedui. J.F.W. Croeskopf (South African ...

LINOSNEË

Die linosneë van Zerffi word hoofsaaklik in drie versamelings aangetref: Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum, Kaapstad, die privaatversameling van regterpresident J.W. van Zyl, Kaapstad en die privaatversameling van mej. E. Dunt, Kaapstad. Slegs enkele afdrucke is in die besit van ander privateienaars.

Slegs negentien linosneë van Zerffi is bekend. Vyftien hiervan is 1920 gedateer. Snaaks genoeg dat een linosnee lank na die ander in 1941 afgedruk is. Heel moontlik het sy egter die oorblywende drie ook in die begin van die twintigerjare gemaak omdat die onderwerpe daarvan beter by haar vroeë loopbaan aanpas. Verder het sy haar tussen 1920 en 1923 hoofsaaklik op grafiese werk toegespits. Sy het tussen 1920 en 1922 bowendien waarskynlik baie min olieverfwerke geskilder ¹².

Die feit dat sy linosneë gemaak het, is daaraan toe te skryf dat sy die mediamark vir 'n inkomste betree het. In die Nuwejaarsnommer van *Die Burger* van 1921 is twee van haar linosneë afgedruk ¹³ en in die Nuwejaarsnommer van 1923 van voormelde dagblad het een Maleierbuurtlinosnee verskyn ¹⁴. Haar opleiding in die grafiese kuns was boonop ook nog vars in haar geheue.

Sy het linoleum bo hout verkies. Dit kan nogal geregverdig word, want die gebruik van linoleum as medium het aan die begin van die twintigste eeu vinnig toegeneem. Dit was 'n veel goedkoper materiaal en dus vir Zerffi waarskynlik 'n uitkoms. Interessant genoeg word die afdrucke wat van haar linosneë in *Die Burger* (1921 : 40; 1923 : 19) verskyn het, telkens aangedui as houtdrucke. Dit was waarskynlik om die kunsoort aan te dui en nie die medium nie. Sy het onder verskeie van haar linosneë die woord "linosnee" geskryf. Van Pierneef word in *Die Huisgenoot* (J.F.W.G(rosskopf) 1920 : 246 - 247) ook melding gemaak dat hy houtdrucke gemaak het, want so word sy werke ook in ander bronne aangedui. J.F.W. Grosskopf (South African ...

1974 : 69) het egter volgehou dat Pierneef nie houtdrukke gemaak het nie, maar lino-sneë.

Omdat Zerffi in Berlyn 'n deeglike teken- en grafiese kunsopleiding gehad het, adem haar lino-sneë 'n sterk Duitse invloed. Plaaslike kunstenaars van die vroeë twintigerjare met wie se grafiese werke sy moontlik daar in aanraking gekom het, was onder andere Hans Windisch (1891 - ?) en Fidus. Blyke van beïnvloeding deur Suid-Afrikaanse hout- of lino-sneekunstenaars van haar tyd, soos Pierneef en Erich Mayer, kan nie werklik gevind word nie. Zerffi was maar slegs vier jaar in Suid-Afrika en die moontlikheid om kontak met hierdie kunstenaars te maak, was redelik skraal. Pierneef was tussen 1912 en 1923 in Pretoria werksaam. Dat Zerffi wel van sy talle lino-snee- en houtdrukwerke te siene gekry het, is heel moontlik, want vier afbeeldings van hierdie soort werke van hom het byvoorbeeld in **Die Huisgenoot** van Oktober 1920 saam met 'n artikel oor houtdrukkuns verskyn (J.F.W.G(rosskopf) 1920 : 245 - 247). Dit was juis die tyd toe Zerffi met illustrasies vir **Die Huisgenoot** doenig was. Erich Mayer weer, was ook nie in daardie stadium in die Kaap werksaam nie. Die periode waarin die afdrukke van hulle werke gereproduseer en bekend begin word het, was amper ook te gelyktydig met dié van Zerffi om beïnvloeding moontlik te maak. As sommige van haar lino-sneë met hulle werke vergelyk word, skiet sy geensins tekort nie.

As haar lino-sneë met haar tydgenoot, Gregoire Boonzaier, s'n vergelyk word, is die verskille baie skerp. Hare is direk en effens koud in gevoel. Boonzaier was geneig tot 'n byna gekunstelde vormgewing. Sy groefies is oor die algemeen heelwat breër en sy swart oppervlakte groter.

Die lino-sneë kan volgens onderwerpe, min of meer in vyf kategorieë ingedeel word:

- straattonele

- blomstudies
- landskappe met of sonder figure
- Maleierbuurttonele
- persone

STRAATTONELE

Zerffi was besonder geneë om straattonele as onderwerp vir haar lino-sneë te gebruik. Geboue bied die moontlikhede van lewendige lynespel, sowel as kontrasterende lig- en skaduweevlakke. Met uitsondering van twee Kaapstadse middestadtonele, St. Georgesstraat 1920 (Fig. A 5/8) en Langmarkstraat 1920 (Fig. A 5/40), en Nagtoneel in die reën s.j. (Fig. A 6/41), wat al drie geboue met meervoudige argitektoniese vlakke afbeeld, het sy by voorkeur strate van die Maleierbuurt as tema gekies. By laasgenoemde het die gebruik van groot vlakke, soos vir wapperende wasgoed en eenvoudige reghoekige huisies, haar meer bekoring verleen as by al die besonderhede van die middestad.

Vanuit 'n kunshistoriese oogpunt gesien, is bogenoemde twee straattonele in Kaapstad van groot waarde. Dit gee 'n kykie in die argitektoniese uitleg van die vroeë jare twintig. Die een beeld die destydse breë St. Georgesstraat in Kaapstad uit wat in die Anglikaanse St. Georgeskatedraal in Waalstraat doodloop. Die feit dat Zerffi 'n toneel soos hierdie weergee, verbaas glad nie. Die St. Georgesstraat-katedraal was 'n baken in Kaapstad. In vele sketse van Kaapstad uit die vorige eeu is die kerk met sy toring 'n welbekende gesig. Dit word aangetref in byvoorbeeld 'n Groep Maleiers in Strandstraat van Thomas Bowler (1813 - 1869), St. Georgeskatedraal, Kaapstad, in 1850 van Dorothy Cloete (1830 - 1866) en die Koloniale Metropolis-skets met Adderleystraat van Heinrich Egersdörfer. Daar is selfs 'n foto van die katedraal wat in 1860 afgeneem is en in verskeie boeke voorkom wat oor die argitektuur van Kaapstad in die negentiende eeu handel. Zerffi het die katedraal presies vanuit dieselfde hoek as dié foto geteken.

Die St. Georgesstraat-linosnee 1920 (Fig. A 5/8) is dus veral van besondere betekenis, omdat die katedraal soos Zerffi dit afgebeeld het, nie vandag meer te sien is nie. Die oorspronklike hoeksteen is in 1830 gelê, maar die katedraal moes baie jare daarna platgeslaan word, want, "after Bishop Geoffrey Clayton came to Cape Town as Archbishop in 1949, it became obvious that the old and beautiful bell-tower which, with its porch and columns had dominated St. George's Street for so long, was in a dangerous condition. Equally obvious was the fact that the £15 000, which would be the cost of restoration, would be better spent in continuing the building which Sir Herbert Baker had planned more than fifty years earlier" (Fitzroy & Hatfield s.a. : 5). Die aardbol met kruis wat altyd bo-op die katedraal gepryk het en duidelik sigbaar is op Zerffi se linosnee, staan vandag langs die nuwe katedraal plat op die grond op dieselfde plek waar die toring gesloop is as die enigste stukke van die oorspronklike katedraal wat behoue gebly het.

In hierdie linosnee kan die landskap enigszins bepaal word. Agter die katedraal steek die hang van Tafelberg uit wat slegs met 'n geboë lyn aangedui is. Verdere besonderhede sou die aandag van die voorgrond aftrek. St. Georgesstraat lyk rustig en het geen druk verkeer nie. 'n Motor uit daardie tydperk kom in die rigting van die aanskouer aangery. Links en regs van die straat steek daardie tyd se "hoë" geboue uit. Aan die regterkant op die hoek van Waal- en St. Georgesstraat staan die Rhodes-gebou tans nog, met die jaartal 1902 op die hoeksteen vermeld. Ofskoon dit nie heeltemal duidelik op die linosnee aangetoon word nie, vorm hierdie gebou deel van die regterkantse gebouekompleks. Die hoogte van die gebou, soos op die linosnee weergegee, is 'n juiste weergawe van die werklikheid.

Hierdie werkie is klein in omvang en word gekenmerk deur lyne en driehoekverhoudinge. Diagonale lyne sny mekaar reg in die middel op die katedraal, waardeur 'n besondere diepte-effek

bereik word. Die ewewig in die komposisie word behou deur 'n breë horisontale wit strook ongeveer 'n kwart van die onderste gedeelte van die werkie af, sowel as drie ander horisontale lyne wat van die linkerkant van die sypaadjie oorloop na die regterkantste sypaadjie. Hierdie vier stroke lig is die son wat van regs tussen die geboue deur en met die dwarsstrate langs skyn. Die ewewig word verder versterk deur 'n swaar, donker vlak aan die onderkant van die linosnee. St. Georgesstraat is in die skaduwee, terwyl die helder namiddagson op Tafelberg skyn. Die geboue aan die linker- en regterkant van die straat bied op hulle beurt geleentheid vir die gebruik van vertikale lyne. Wit en swart vertikale vlakke en strepe wissel mekaar af. Die torinkies en vlagpale bo-op die geboue benadruk die vertikale opbou. Stilisties beskou, het die werkie nie te veel besonderhede om realisties daaruit te sien nie, maar net genoeg om die straat met sy geboue met geen ander te verwar nie.

Die tweede straattoneel, Langmarkstraat 1920 (Fig. A 5/40), is net soos St. Georgesstraat 1920 (Fig. A 5/8) ongeveer vanuit dieselfde hoek met die straat langs betrag en is ook uit driehoek opgebou. Hier is die fokuspunt egter nie reg in die middel van die komposisie nie, maar meer na links. Die oog word straat langs gelei en dis onsigbaar waar Langmarkstraat verdwyn. Zerffi het dit van dusdanige hoek benader dat dit lyk asof die straat om die draai verdwyn. Die straat is baie rustig, slegs 'n paar voetgangers is sigbaar. Dieselfde uitgangspunt as by St. Georgesstraat 1920 (Fig. A 5/8) is ook hier gevolg: die straat is weer in die skaduwee gehul, terwyl die agtergrond helder verlig is. Die hoë, smal, donker geboue staan in kontras met Seinheuwel wat in die agtergrond uitsteek. Die namiddagson skyn slegs op die groot vlakke van die muuroppervlaktes van die geboue. Die toring met horlosie is heel waarskynlik dié van die Metropolitaanse Metodiste kerk op Groentemarkplein.

Aangesien Zerffi, soos reeds genoem, haar linosneë hoofsaaklik tussen 1920 en 1923 geproduseer het en gedurende hierdie

tydperk in Langmarkstraat woonagtig was ¹⁵, is dit heel moontlik dat die Michaelis-museum, wat ook in Langmarkstraat geleë is, regs op die voorgrond afgebeeld is. Veral die opgaande trappe dui sterk op die moontlikheid dat dit die ou Burgerwaghuis, later Stadhuis, kan wees.

Die EXPOSÉ 1920 (Fig. A 6/43) skep byna die indruk dat dit 'n Van die derde straattoneel, die Nagtoneel in die reën s.j. (Fig. A 6/41), is dit nie moontlik om die omgewing noukeurig te bepaal nie. Daar is min weergegee; net die essensiële, en die werk is oorwegend donker. Daar is geen groot ligte oppervlaktes nie. Dit is slegs 'n spel van lyne. Strak vertikale lyne vul die middelste vlak. Die maan links bo loer deur die horisontale vlieswolke. Lig van die maan en vanuit die geboue weerkaats op die voorgrond. Alhoewel Zerffi 'n hele paar nagtonele in olieverf geskilder het, is daar nie een wat ooreenstemming met hierdie linosnee toon nie. In die olieverfskilderye kan heelwat besonderhede onderskei word, maar in die linosnee het sy bedoel dat die toneel werklik nag moet wees. Hierdie linosnee toon dieselfde aanvoeling en atmosfeer as 'n nagtoneel, ook 'n straat in die nag, van die Dresdense kunstenaar H. Windisch.

LANDSKAPPE MET OF SONDER FIGURE

BLOMSTUDIES

In haar linosnee het Zerffi die watter betreklik duidelik as Twee van Zerffi se blomstudies kon vir dokumentasiedoeleindes opgespoor word. Die een is 'n stillewe met rose, die ander 'n enkele protea.

Van haar mooiste en mees gelangde linosnee is Rose in vaas. Die Rose in vaas 1920 (Fig. A 6/42) bestaan uit vier rose in 'n ronde vaas. Zerffi se uitbeelding van die rose in hierdie werk toon dieselfde aanvoeling as in haar olieverfwerke van rose. Die vergelyking tussen Stillewe, Rose 1947 (Fig. A 3/40) en Twee pienk rose s.j. (Fig. A 3/41) is sprekend ¹⁶. Vanweë die medium is die linosnee baie meer gestileerd. Die agtergrond van die boonste driekwart met die byna ewewydige vertikale lyne, staan in skerp kontras met die horisontale voorgrond. Hierdie agtergrond is ietwat onrustig. Tipies van rose, en boonop in

hierdie soort rangskikking, neig die blomme afwaarts. Die swaarder regterkant met die oop rose, word goed gebalanseer deur die roosknop links en die nog heeltemal kleinerige toe knop wat afhang.

Die Protea 1920 (Fig. A 6/43) skep byna die indruk dat dit 'n botaniese skets van 'n bepaalde protea-tipe kan wees. Dit lyk baie na die spesie "Protea neriifolia". In die skets Die Hoop en Vader Tyd 1922 (Fig. A 5/91) vir Langenhoven se boek het Zerffi 'n proteastingel op dieselfde wyse geteken. Dit is egter nie 'n replika daarvan nie. Die bestaande afdrucke van die protea is albei in kleur: swart, groen, ligroos, waarby groen in 'n groot mate domineer. Die groen blare van die vars afgeplukte protea is nog geensins verdroog en inmekaar gekrul nie. Indien Zerffi nie die ligter kleur aan die bokant gebruik het nie, sou die effek bolangs byna te swaar kon gewees het. Die protea is nie loodreg in die middel van die ruimte geplaas nie, maar eerder effens na links, wat die balans in 'n groot mate behoue laat bly. Die blaar wat in die raam links invloei, versteur geensins die balans nie.

LANDSKAPPE MET OF SONDER FIGURE

In sewe linosneë het Zerffi die natuur betreklik duidelik na vore gebring. Dit is in teenstelling met al die ander linosneë waarin bome byvoorbeeld geen deurslaggewende rol speel nie.

Een van haar mooiste en mees geslaagde linosneë is Auntie Bee se wasgoed in die rivier 1920 (Fig. A 6/44). Die werk staan ook bekend as Vroue besig om te was in the rivier by Stellenbosch of Wasvroue. "Auntie Bee" verwys hier na haar suster, Beatrice. Dit is merkwaardig dat Zerffi by een van die bestaande afdrucke die volgende opmerking onderaan geskryf het - iets wat sy skynbaar nooit geneig was om te doen nie - "Needless to say these are coloured people. Perhaps they are washing Bee's things". Zerffi het waarskynlik hierdie toneeltjie dopgehou tydens een van haar besoeke aan haar suster en swaer in

Stellenbosch. Die Eersterivier het sy bekendheid verwerf deurdat dit in die Jonkershoekberge ontspring en die enigste stroom is wat deur Stellenbosch vloei. Die helder stroom het Stellenbosch juis sy plek op die landkaart van Suid-Afrika besorg. Die woongebied het rondom die stroom ontwikkel en bruinmense het vroeër dikwels hulle wasgoed daar gewas. Hierdie gesig het daartoe bygedra dat Zerffi se aangetrokkenheid tot natuurtonele bevredig is.

Hierdie werk is een van die weinige lino's waarvan daar 'n voorbereidende potloodskets Wasvroue ca. 1920 (Kat. B 6/27) bestaan. Vyf vroue, met hulle voete in die vlak rivierwater, is rustig besig om wasgoed te was. Twee staande figure het byna 'n plegtige biddende houding, terwyl hulle met hulle rûe na vore gedraai is. Een staan met haar hande voor haar bors. Die drie bukkende vroue is besig om die wasgoed op die groot ronde rivierklippe in te seep en heen-en-weer te was. Dit lyk of hulle geen kontak met mekaar het nie en hulle kyk glad nie na mekaar nie. Dit is of elkeen in haar eie wêreldjie vasgevang is. Hulle staan hoofsaaklik in die skaduwee van die hoë bome waarvan slegs die stamme sigbaar is. Die kalme atmosfeer word verder uitgebou deur die sagte kabbelende water wat in die skaduwee onder die bome voortvloei. Die son kom plek-plek deur die bome en beklemtoon die rondings van die klippe in die rivier en die vooroor gebuigde rûe en skouers van die wasvroue. Die meeste sonlig skyn egter op die oorkantste wal waar dit skerp kontrasteer met die donker voorgrond. Die wit rivierwal word so helder weergegee dat dit byna die indruk van 'n sneeubedekte landskap wil skep. Wasgoed hang in 'n ry in die agtergrond.

Die klippe in die rivier en op die wal vertoon baie ooreenkoms in die vorms van die vroue se koppe sonder dat dit verwarrend is. Veral hierin lê die eenheid van die werk. Alhoewel die bukkende vrou links in die teenoorgestelde rigting as die ander vroue draai en haar hoedjie se rand andersom afgebeeld is as die klippe en hulle skaduwees, is dit juis 'n aangename

kontras. Die bewegende diagonale lyne begin eintlik by hierdie vrou. Vandaar beweeg een diagonale lyn reguit na die regterkantste hoek bo en een lyn reguit afwaarts na die regterhoek onder. Die middelvlak wat binne hierdie gevormde driehoek lê, is ligter as die swaarder en donkerder driehoeke bo en veral onder. Met hierdie gebruik van vloeiende lyne en die vorming van vlakke, val die werk juis dadelik in die oog. Daar is geen strakke lyne en strenge geometriese beplanning soos by byna al die ander lino's nie.

Steenmakerye Observatory 1920 (Fig. A 6/45) is 'n byna geometriese komposisie waarin in 'n groot mate in besonderhede ingegaan word. Die werk is tegnies vaardig uitgevoer. Elke lyntjie is met presiesheid en deeglike beplanning uitgesny. Die werk kan komposisioneel horisontaal in twee verdeel word: bo is geboue met vertikale lyngebruik, onder is dit die veld en uitgrawings met horisontale effekte. Die ronde lyne links help om die aandag op die agtergrond te vestig. Alle vertikale lyne loop uit op 'n byna reguit horisonlyn. Die enigste onderbreking is die toring, moontlik van 'n kerk in die agtergrond. Die soliede vlakke van die mure word stelselmatig afgewissel met gebroke vlakke van die gesplete pale wat vir die skure gebruik is. Die atmosfeer en selfs tegniese uitvoering in hierdie werk, herinner vaagweg aan Pierneef se Vissershawe, Hermanus. In albei kunstenaars se werk het hulle die toneel van 'n afstand af en ietwat vanuit 'n hoogte benader.

'n Lino's wat eweneens baie horisontale en vertikale lyngebruik vertoon, is Ou plaaslande oorstroom, Observatory, Kaapstad 1920, ook genoem Vloed, Observatory (Fig. A 6/46). Die reghoekige opbou word onderbreek deur pale van 'n heining wat in die water staan en van regs voor na links agter skuins oploop. Die voorgrond toon die oorstromings. 'n Perd of bees - die vorm is nie baie duidelik nie - wei waar die water al effens gesak het en veroorsaak weerkaatsings in die water.

Die hulle waarskynlik wilgerbome. Wortels wat wettertyd oopgespoel het, vorm nou die grootste deel van die voorgrond. Aan die

Die natuur speel 'n oorheersende rol in Bome s.j (Fig. A 6/21). Van laasgenoemde bestaan ook 'n waterverfskets 18. Die twee afdrucke van die linosnee lyk baie onvolledig. Die wit en swart stamme is bykans die enigste duidelik omlynde gegewens. Die voorgrond is hoofsaaklik uit groen opgebou en hier en daar 'n wit stippel. Die inkstrepe soos op die linoblok aangebring was, is duidelik op die afdruk sigbaar en die blare van die bome lyk eerder soos vuil kolle. Al wat skerp uitstaan, en eintlik relatief onbelangrik is, is die swart vensterruite in die wit muur wat onder die bome sigbaar is. Oor die algemeen is die kwaliteit van die afdruk van die linosneë nie baie goed nie. Dit is asof haar ink somtyds te droog was. Die ink is selde baie donker en derhalwe is die lyne dikwels nie skerp en duidelik nie. Dit kan ook wees dat sy sagte linoleum gebruik het wat ook tot krummelrige lyne aanleiding kan gee. Die oppervlakte is ook dikwels dof en streperig. Boonop het sy besondere absorberende papier gebruik wat waarskynlik van swak gehalte was. Die duursaamheid daarvan is dus besonder min. Na sewentig jaar is dit reeds geneig om te verbrokkel.

Zerffi het betreklik konsekwent haar linosneë met haar voorletters FZ, gewoonlik regs onder, onderteken. By Die grasdakhuis 1920 of ook genoem Figure by grasdakhuis 1920 (Fig. A 6/47) het sy egter vergeet om haar voorletters vir linosneedoeleindes agterstevoor in te graveer, sodat hulle op die afruk nou omgekeerd weergegee is. Die styl waarin hierdie linosnee uitgevoer is korrespondeer met vele van haar houtskool- en inksketse. In teenstelling met die onderwerpe van die meeste van haar linosneë, word in hierdie een 'n landelike toneeltjie afgebeeld.

'n Linosnee met besondere atmosfeer is Boomwortels 1920 (Fig. A 6/48). Zerffi het logge boomstamme van naderby bekyk soos hulle uit die grond groei. Deurdat hulle aan die kant van die rivier staan, wat duidelik aan die linkerkant sigbaar is, is hulle waarskynlik wilgerbome. Wortels wat mettertyd oopgespoel het, vorm nou die grootste deel van die voorgrond. Aan die

bokant is slegs die punte van afhangende takke te sien. Ligkontraste word verkry deur weerkaatsings op die water wat dit as 't ware laat blink. Die stamme is vol bonkigheid en growwe tekstuur weergegee. Dit sou nie te vergesog wees om te vermoed dat Zerffi hierdie natuurtoneeltjie ook langs die Eersterivier in Stellenbosch waargeneem het nie.

'n Linosnee waarmee Zerffi blykbaar nie maklik tevrede was nie, is Gesig van huise 1920 (Fig. A 5/46). Die Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum, Kaapstad, het tydens dokumentasie in 1969 drie afdrucke van hierdie linosnee besit. Deur 'n vergelyking tussen die drie te tref, word kleiner verskille opgemerk. By die derde afdruk ontbreek byvoorbeeld heelwat van die besonderhede asook die omraming, wat deel van die ontwerp vorm. Dit kon selfs gewees het dat Zerffi beplan het om dit uiteindelik in kleur te druk en derhalwe verskillende blokke uitgesny het. Hierdie afdruk kon dan fase een gewees het. Sy het dit egter self die derde afdruk genoem. Met 'n besoek aan die museum in 1992 was ongelukkig slegs een afdruk beskikbaar, naamlik die voltooide swarte. Die museumpersoneel het geen verklaring van wat met die ander, dié in dowwe vlootblou, kon geword het nie.

Die feit dat Zerffi soveel kere met die ontwerp geëksperimenteer het, kan moontlik daaraan toegeskryf word dat sy dit vir publikasiedoeleindes gereed wou kry. 'n Afdruk van hierdie linosnee het dan inderdaad in die Nuwejaarsnommer van **Die Burger** (1921 : 40) van 1921 onder die titel Slamse Buurt, Kaapstad, verskyn.

Waarom sy toegelaat het dat dit hierdie byskrif kry, is onverklaarbaar, want die dakke van die geboue van Kaapstad kan duidelik geïdentifiseer word. Die vergesig is moontlik oor die Maleierbuurt heen geteken. Wat wel kon gebeur het, is dat die titel verkeerd deur die drukkers geïnterpreteer is en eerder Kaapstad vanaf die Slamse Buurt moes geheet het. 'n Ander moontlikheid is dat dié linosnee saam met 'n ander linosnee met

die onderwerp van die Maleierbuurt 19 in *Die Burger* op dieselfde bladsy gepubliseer is. Dieselfde titel is net eenvoudig vir albei gebruik.

Dit is 'n besondere suksesvolle linoosnee. Zerffi het immers baie moeite met die voorbereiding vir hierdie linoosnee gedoen. Sy het dit eers sorgvuldig beplan en 'n inkskets daarvan gemaak 20. Zerffi het redelik hoog op 'n heuwel gestaan en oor die rand na die vlakte afgekyk. Komposisioneel kan die werkie byna vertikaal in twee verdeel word. Op die voorgrond aan die regterkant lê 'n heuwel met massiewe rotse waarop groot aalwynagtige plante groei. Aan die linkerkant kan in die verte gekyk word na huisies wat op die vlakte uitgestrek lê. Die gesig word egter deur die bokant van die raam afgesny. Alhoewel die komposisie 'n verwarrende indruk skep, word 'n besondere vergesig tog bewerkstellig deurdat daar 'n duidelike onderskeid tussen voorgrond en agtergrond is.

MALEIERBUURTTONELE

Die vier linoosneë wat hierdie onderwerp weergee, is almal vanuit dieselfde hoek bekyk: huisies links, die straat begin onder en verdwyn regs agter, of loop plotseling in ander geboue dood. In die meeste gevalle is die vooraansig van die huisies wat na die straat gekeer is, in skaduwee gehul. Die lig skyn byna sonder uitsondering van die linkerkant af in. Net een afbeelding vertoon baie prominent figure. Dit lyk asof Zerffi haar aandag eerder op die muuroppervlaktes van die huisies wou toespits. Saam met haar ander sketse in houtskool, ink en olieverf gee hierdie paar linoosneë 'n goeie beeld van haar sieninge en aanvoeling vir die onderwerp. As nuwe Suid-Afrikaner wat die Maleiers pas eers leer ken het, was sy beslis aangegryp deur hulle woongeriewe. "This picturesque site represents a fusion of Western and Eastern Cultures, although only dating from the Eighteenth Century. South African artists specifically, are keenly aware of its significance and unique beauty" (Frost 1970 : IV).

Maleierbuurt, Kaapstad 1920 (Fig. A 6/49) is 'n baie eenvoudige komposisie. Die volle breedte van die afdruk word met 'n Maleierwoning gevul. Veel aandag is geskenk aan die gebarste mure wat die vertikale effek versterk. Die helling van Seinheuwel is die enigste ander herkenbare gegewens wat regs agter die huis uitsteek. Die volle vooraansig van die huis is in skaduwee gehul. Verweerde deure en een venster beklemtoon die gevoel van verwaarlosing. Die tipiese platdakwoning het geen eweredige fasade nie: dele is hoër opgebou as ander. Lig val van links op die sykant van die woning, twee skoorstene en 'n hoër wit muur van 'n aangrensende huis regs. Dit is 'n strak werk sonder oorbodige gegewens. Die lug is wolkloos en speel geen noemenswaardige rol nie. Die swaar donker regterkant word in ewewig gehou deur die soliede wit vlak aan die linkerkant en 'n kleiner vlak aan die regterkant. 'n Afdruk van hierdie linoosnee het in **Die Burger** (1923 : 19) se Nuwejaarsnommer van 1923 verskyn.

In Straat, Maleierbuurt, Kaapstad 1920 (Fig. A 6/50) vertoon die omgewing uitgesproke somber. Spierwit wapperende wasgoed is in sterk kontras met die doodsheid van die huise. 'n Ligte briesie laat die wasgoed net effens beweeg. 'n Diep sloot wat na regs loop, beklemtoon die diagonale samestelling. Dit moet hier betreklik laat namiddag wees, want die skaduwees op die mure aan die bokant van die huisies is reeds besonder skuins. Die bykans vertikale lyne van die sinkdak loop plotseling in die heuwelagtige agtergrond dood. Die strepe van die sinkdak regs waar die ligter kleur gaandeweg ingevoer word, vorm 'n geleidelike oorgang na die wolklose lug waarin geen lyne of kleur voorkom nie.

By twee linoosneë van die Maleierbuurt het Zerffi menslike figure gebruik. In Huis en wasgoed 1920 (Fig. A 6/51) speel hulle nog 'n ondergeskikte rol. Vyf figure sit en gesels in 'n kring langs die huis. 'n Groot plat sementblad vul meer as die helfte van die voorgrond en is baie prominent. Dit wil byna voorkom of dit die vloer of omgevalde muur van 'n afgebreekte

huis kan wees. 'n Groot ronde klip daaragter versterk hierdie gedagte. Die grond rondom die huis is besonder hobbelrig. Die huise maak nie heeltemal die verwaarloosde indruk as wat dié in Maleierbuurt, Kaapstad 1920 (Fig. A 6/49) die geval is nie. Die werk is hoofsaaklik uit horisontale en vertikale lyne en vlakke opgebou: diagonale lyne in die dak van die huis, die wasgoedlyn en die sementblad wat nie sterk oorhel nie. 'n Afdruk van hierdie werk het saam met Gesig van huise 1920 (Fig. A 5/46) in die Nuwejaarsnommers van **Die Burger** (1921 : 40) verskyn. Die naam daarvan word hier ook aangedui as Slamse buurt, Kaapstad.

Die vorige afbeelding 1941 (Fig. A 6/51). Die Figure in Maleierbuurt 1920 (Fig. A 6/52) gee 'n straat met huisies aan weerskante, met heelwat meer besonderhede as by die vorige drie lino'sneë weer. Drie persone sit links op die voorgrond op die trappies van 'n huis voor 'n oop deur. 'n Vrou en kind stap in die straat af. Dieselfde ongelyke strateffek as by die vorige twee lino'sneë, word hier aangetref. Die straat verdwyn in die verte en veroorsaak goeie dieptewerking.

'n Vyfde lino'snee met die Maleiertema, is dié van die ou Maleiergraf, genoem Woutersen-graftombe, Groenpunt 1920 (Fig. A 4/56). Of hierdie titel heeltemal korrek is, is ietwat twyfelagtig. Hoe die Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum in Kaapstad aan hierdie benaming gekom het, is onverklaarbaar. Zerffi het self op een van die afdrukke die titel geskryf en derhalwe sal dit korrek wees om dit Maleiergraf op Seinheuwel, Kaapstad te noem. In teenstelling met die meeste ander lino'sneë, het Zerffi hier drie kleure gebruik: groen, blou en oker. Die barre ongelyke okerkleurige voorgrond is opgevul met 'n paar groen graspolle, wat egter los van die res staan en nie baie geslaagd voorgestel is nie. Die graftombe is omring deur 'n wit muur met 'n pilaar op elke hoek en een in die middel van elke sykant. Op die lino'snee is slegs twee sye van die muur sigbaar. Binne die ringmuur staan drie bome waarvan die regterkantste een effens skuins deur die Suidoostewind gewaai is. Seinheuwel word afgebeeld in 'n opwaartse rigting na regs

en die muur is ook op dieselfde wyse gebou. Daar is dus 'n sterk regse bewegingsuggestie. Links in die agtergrond is 'n groen heuweltjie sigbaar. In die turkooiskleurige lug is dun vlieswolkies wat in strepies bo-oor die tombe sweef. Die sonlig skyn loodreg van voor op die muur van die tombe en ringmuur.

PERSONE

Slegs twee lino'sneë waarin die mens die hoofonderwerp is, kon opgespoor word.

Die eerste is die Kersfees-afbeelding 1941 (Fig. A 6/53). Die kop en gedeelte van die skouers van 'n man vul die volle ruimte. Die kop is in profiel uitgebeeld. Net die noodsaaklikste lyne word gebruik. Dit is as 't ware net die buitelyne van die kop wat die grootste deel van die afdruk uitmaak. Die vooroorbukkende houding, geboë hoof en neergeslane oë suggereer dat die man in 'n biddende posisie is, of dat hy besig is met lees. Eersgenoemde sou miskien beter inpas by die tema wat Zerffi wou weergee, naamlik Kersfees. As deel van die ontwerp staan "Xmas 1941" onderaan geskrywe. Hierdie lino'snee staan los van al die ander: die datum dui aan dat dit heelwat later as die ander ontwerp is. Bowendien het Zerffi nie in een van die ander gedokumenteerde lino'sneë byskrifte as deel van die ontwerpe bygevoeg nie. Die figuur is te stilisties uitgevoer om te kan bepaal wie die poseerder was. Die moontlikheid dat dit Oliver was, kan uitgesluit word, want hy was in daardie stadium maar slegs sestien jaar oud. Die model lyk meer na 'n volwasse persoon. Die verskyning wat so geïsoleerd voorkom, maak die verklaring van die ontstaan en doel daarvan derhalwe nie so eenvoudig nie. Daar kan maar net gespekuleer word dat sy dalk haar Kersgroete op hierdie wyse aan haar vriende wou stuur.

Tweedens is daar 'n werk wat volgens tema, glad nie inpas by die ander lino'sneë nie en ook nie aangetref word in enige ander medium wat Zerffi gebruik het nie. Dit is die lino'snee van 'n

Halffiguur van 'n ou man s.j. (Fig. A 6/54). Hierdie linoosnee is in 1969 by die Suid-Afrikaanse Kunsmuseum in Kaapstad gedokumenteer, maar tydens 'n besoek aan die museum in 1992 kon dit nie opgespoor word nie. Net soos in die geval van die linoosneë van Gesig van huise 1920 (Fig. A 5/46) kon die personeel geen verklaring vir die verdwyning daarvan verskaf nie ²¹.

Die onderwerp maak die indruk van 'n mitologiese figuur uit 'n legende. Heelwat ooreenstemming kan gevind word in uitbeelding en atmosfeer tussen hierdie figuur en soortgelyke figure wat deur Duitse kunstenaars van haar tyd geskets is. Daar kan maar net gedink word aan die ou man met lang baard en naakte liggaam in Der gefesselte Winter van Fidus. Dan is daar ook die naakte reus vol aksie in Der gebändigte Vulkan van H. Kley van München.

Die legendariese figuur in Zerffi se linoosnee bevind homself in 'n heuwelagtige woestynlandskap. Die bejaarde mansfiguur met die lang wit baard wat horisontaal gehou word, draai sy kop ongemaklik na bo. Sy oë met behaarde oogbanke is met vrees vervul en is hemelwaarts gerig, asof hy 'n stem hoor. Met forse gespierde arms na die kante wyd uitgestrek, ontworstel hierdie kragtige figuur homself uit 'n donker, swaar soliede kleed. Sy ontblote bolyf verrai sy ouderdom - benerig, gerimpel, maar nog geensins uitgeteer nie. Daar staan slegs 'n eenoorkruik regs van hom.

Die idee van Vader Tyd van die verhaal *Die eensame Hoop* van Langenhoven ²², kan hier moontlik in gedagte gehou word. Daar is egter weinig ooreenkomste tussen hierdie figuur en die Vader Tyd-voorstelling soos Zerffi dit wel vir die Langenhoven-verhaal uitgebeeld het. Vader Tyd het slegs 'n lang wit baard en strak reguit neus net soos hierdie ou man, maar daar eindig alle ooreenkomste. Vader Tyd is altyd behoorlik geklee, terwyl hierdie ou man met sy ontblote bolyf baie ooglopend is. Vader Tyd se golwende lang wit hare hang los oor

sy skouers in teenstelling met die doek wat om die kop van die ou man in die linosnee gebind is.

Zerffi kon heelwaarskynlik op die gedagte van hierdie figuur gekom het toe sy een of ander verhaal vir die Nasionale Pers moes illustreer ²³. Geen sodanige verhaal, waar hierdie tekening van toepassing sou wees, kon egter opgespoor word nie.

Watter ikonografiese model Zerffi gebruik het, is heeltemal onverklaarbaar. Die kruik kan miskien iets van die betekenis van die inhoud verrai. 'n Kruik is 'n embleem van Aquarius. Daar is 'n moontlikheid dat sy 'n voorstelling van die Waterdraer wou maak. Die inhoudelike gegewens pas in 'n sekere sin daarby aan. Aquarius, 'n manlike figuur, is die elfde teken van die horoskoop, die wiel van die lewe. Hy giet die water van die skepping van die wêreld en die vernietiging, die sikliese dood en herlewing, uit 'n amfoor. In die linosnee is die plasing van die figuur in 'n landskap weerspieël wat die idee van 'n wêreld wat woens en leeg is. Aan die ander kant is die kruik nie die tipiese amfoor nie. Die ovale fatsoen en nou hals is wel daar, maar die twee vertikaal staande ore ontbreek. As die datums van Aquarius, 20 Januarie tot 18 Februarie nagegaan word, is daar egter ook geen bewysbare verband met Zerffi se persoonlike lewe nie, selfs nie eers Oliver se geboorte op 22 Februarie 1925 nie.

Komposisioneel slaag die linosnee goed. Sterk diagonale lyne loop ewewydig met mekaar. Sy arms vul die ruimte van links onder na regs bo. Die kleed volg dieselfde patroon deurdat die voue die diagonale lyngebruik versterk. Horisontale vlakke ontstaan deur die heuwellyn 'n derde van bo, gevolg deur 'n stippelrige smal middelvlak en links onder groter kolle ooreenstemmend met dié reg in die middel van die uitbeelding.

Met uitsondering van die ou man se beplooide gesig, is nie veel aandag aan besonderhede gegee nie. Breë, groot, oop vlakke is opvallend. Die swaar regterkant onder word gebalanseer deur die

donker soliede lug bo.

Alhoewel Zerffi betreklik min lino-sneë gemaak het, kom haar uitmuntende deeglike grafiese kennis tog in hierdie aantal afdrucke na vore. Sy het van breë vlakke en strak lyne gebruik gemaak. Haar onderwerpe is direk en eenvoudig uitgebeeld. Besonderhede speel geen noemenswaardige rol nie. Die komposisionele opbou is gewoonlik goed beplan. Sy was dikwels nie met die eerste afdruk tevrede nie en sy het met 'n kennersoog beraam hoe om verbeteringe aan te bring. Sy het daarna met wit of swart verf veranderinge op die afdruk gemaak. In drie afdrucke is dit duidelik waarneembaar, naamlik St. Georgesstraat 1920 (Fig. A 5/8), Ou plaaslande oorstroom, Observatory, Kaapstad 1920 (Fig. A 6/46) en Steenmakerye, Observatory 1920 (Fig. A 6/45). Ook hier is weer 'n bewys dat sy nooit sommer met die eerste die beste tevrede was nie.

Dit is jammer dat Zerffi haar nie veelvuldiger op die lino-sneetegniek toegelê het nie. Sy sou waarskynlik baie goeie werk in hierdie tegniek kon gelewer het.

EX LIBRISSE

Zerffi het haar laat ken as 'n besondere veelsydige kunstenaar. Een van haar belangstellings het in die tekenkuns gelê en waar dit by boeke kon aansluit, het sy dit haar laat welgeval. Hierdie sterk aanvoeling vir lyn en vorm het haar tot 'n kunsuiting gelei wat deur min Suid-Afrikaanse kunstenaars beoefen is, naamlik die ontwerp van ex librisse.

'n Ex libris is 'n klein kunswerkie in die vorm van 'n etiket wat boekversamelaars of bibliofiele laat ontwerp, daarna laat druk en aan die binneomslag van hulle boeke plak. Daardeur dui hulle eienaarskap van hulle boekery aan. Die gebruik van die ex libris stam uit die begeerte om boeke met grafiese kuns te versier. Hierdie soort verfraaiing van 'n boek en die aanduiding van die eenaar daarvan, kom nogal seldsaam in Suid-Afrika voor, veral as dit vergelyk word met ander jonger lande soos Australië (South African ... 1974 : 211). Dit is 'n kunsvorm wat net nie 'n stewige vastrapplek in Suid-Afrika kon vind nie. Al is dit relatief skaars, is daar nogtans 'n paar van Suid-Afrika se vooraanstaande vroeëre kunstenaars soos Pieter Wenning, J.H. Pierneef en Katrine Harries wat 'n aantal interessante en uitmuntende ex librisse ontwerp het.

Die verskyning van die boek *South African Bookplates* (byeengebring deur Bishop & Alexander) in 1955 was 'n uitsonderlike bydrae tot die bekendmaking van die bestaan van ex librisse in Suid-Afrika. Sedertdien het daar in 1989 'n interessante uitstalling van ex librisse plaasgevind. Die Nederlandse Biblioteek (ANV Boekerij) het in samewerking met die Departement van Onderwys en Kultuur die ongeveer 70 ex librisse uit die private versameling van mev. Juliana Bouws ten toon gestel (Ex libris 1989 : 11). Op hierdie wyse het die meer resente ex librisse onder die aandag van die publiek gekom. So byvoorbeeld was die ex libris van die digter D.J. Opperman wat deur die Kaapse kunstenaar, Willem Jordaan, ontwerp is, ook uitgestal.

Zerffi het na Suid-Afrika gekom met 'n deeglike kennis van die ontwerp van ex librisse. Tydens haar opleiding aan die Königliche Kunstgewerbeschule in Berlyn 24 tussen die jare 1906 en 1911, was die ontwerp van ex librisse een van die rigtings waarin sy spesiale onderrig ontvang het. Haar dosent, professor Emil Doepler jr., het in sy getuigskrif oor haar besondere vermelding van haar uitmuntende ex librisse gemaak. Sy het haarself so uitstekend op dié terrein onderskei, dat sy met 'n toekenning vir ex librisse bekroon is.

Dit is derhalwe voor die hand liggend dat Zerffi se beste ontwerpkins in die ex librisse voorkom. Tegelykertyd is hulle feitlik die enigste voorbeelde van haar dekoratiewe werk wat bekend is. Die enigste ander ontwerpe wat sy gemaak het, is die koppe van 'n aantal rubrieke wat sy, saam met illustrasies vir artikels in *Die Huisgenoot* van 1923 en 1924, gebruik het 25.

Twintig ex librisse en een e dono van Zerffi kon gedokumenteer word. Uit die name van die bibliofiele wat op veertien van hierdie ex librisse verskyn, kan afgelei word dat dit tydens haar opleidingsjare in Berlyn ontwerp is. Die persone is vermoedelik nie Suid-Afrikaners nie, maar almal eerder Duitsers of Britte. In geen enkele geslagsregister wat in Suid-Afrika beskikbaar is, kon die name van die persone opgespoor word nie. Die paar ex librisse wat boonop gedateer is, laat dit duidelik blyk dat dit uit haar Berlynse tydperk stam. Gelukkig het Zerffi hierdie ex librisse in 1916 na Suid-Afrika saamgebring. Hulle is die vroegste voorbeelde van haar werk wat bekend is.

Zerffi het sonder twyfel vyf ex librisse in Suid-Afrika geproduseer. Hierdie gevolgtrekking kan gemaak word, omdat vier van die vyf ex librisse gedateer is en die persone in Suid-Afrika bekend is. Die vroegste voorbeeld is dié van J. Steph van der Lingen 1917 (Fig. 6/55). Dan is daar dié van majoor A.Z. Berman (Fig. A 6/56) en Willem Blommaert (Fig. A 6/57), albei 1918, en dié van Edith Struben 1920 (Fig. A 6/58). Die vyfde ongedateerde ex libris is van haar eggenoot, Harry

Stratford Caldecott s.j. (Fig. A 6/59), wat sy in 1924 in Suid-Afrika ontmoet het. Die enigste ander ongedateerde ex libris wat moontlik in Suid-Afrika ontwerp kon gewees het, maar nie gedateer is nie, is dié van Caroline Spilhaus s.j. (Fig. A 6/60).

Dit is jammer dat Zerffi so weinig ex librisse in Suid-Afrika ontwerp het. Ten spyte van haar advertensie in 'n aanplakbiljet (Fig. A 1/1) dat sy haarself vir hierdie kunsrigting beskikbaar gestel het, het sy 'n skraal oes nagelaat. In die vroeë twintigerjare was daar egter nog nie juis in Suid-Afrika aanvraag vir hierdie kunsrigting nie. Met die swak ekonomiese toestand tydens die Eerste Wêreldoorlog, kon Jan Alleman nie boeke bekostig het nie. Dit was slegs die akademië wat groot boekerye besit het. In daardie stadium het daar ook nog nie juis veel skrywers uit eie bodem na vore gekom om die beskikbaarheid van lektuur aan te vul nie.

Zerffi se ontwerpe vir ex librisse staan in 'n lang tradisie van die ex libris, 'n kunsrigting wat sedert die vyftiende eeu in Wes-Europa reeds in gebruik is. Deur die eeue het die ex libris sy eie kenmerke begin ontwikkel en ofskoon die moderne vorm in sekere opsigte ver verwyderd is van die vroegste voorbeelde daarvan, is daar tog sekere elemente wat bewaar gebly het.

Hierdie soort ontwerp kan eenvoudig of breedvoerig, ernstig of humoristies, vreemd of simbolies wees. Dit kan selfs 'n ingewikkelde pikturale verhaal bevat. Dit kan 'n familiewapen of enige ander ontwerp insluit wat die filosofie en belangstellings van die bibliofiel bekendstel. Hierdie wye verskeidenheid kenmerke stel die kunstenaar tot vele moontlikhede in staat.

In haar opleiding in Duitsland, het Zerffi deeglik kennis gemaak met al dié vereistes vir die ontwerp van 'n ex libris wat die opdraggewer tevrede sou stel en tegelykertyd as

dekoratiewe kunswerk aanvaarbaar sou wees. Zerffi het geleer dat vir hierdie grafiese kunsvorm 'n kennis van baie ander terreine noodsaaklik is. Dit sluit in die geskiedenis, heraldiek, genealogie, miniatuurskilderye, Middeleeuse geïllumineerde manuskripte, inkunabels, handskrifkuns, die geskiedenis van drukwerk, boekkunste, versiering, allegorie, simboliek, klassieke mitologie en boekillustrasies (Bishop & Alexander 1955 : 8). 'n Groot aantal van hierdie aspekte word inderdaad in die ex librisse van Zerffi aangetref.

Die eerste tipiese en uniforme kenmerk wat by ex librisse aangetref word, is dan dat die woorde "ex libris" wat "van die biblioteek van" beteken, daarop verskyn. In die ex librisse wat Zerffi vir Beatrice Zerffi 1909 (Fig. 6/61) en Edith Struben 1920 (Fig. A 6/58) ontwerp het, kom dit egter nie voor nie. Daar bestaan nogtans geen twyfel dat die ontwerpe wel bedoel is om ex librisse te wees nie, want die woorde "Her book" verskyn baie prominent op albei voorbeelde. Twee ex librisse wat geensins 'n aanduiding gee van die feit dat dit 'n ex libris is nie, is dié van Harry Stratford Caldecott s.j. (Fig. A 6/59) en Elisabeth Paasch 1904 (Fig. A 6/62). Hierdie twee ex librisse is wel tussen Zerffi se versameling ex librisse gevind en die naam van die bibliofiel verskyn daarop.

'n Verdere belangrike kenmerk van die ex libris is dat dit dikwels deur die kunstenaar onderteken en gedateer is. Besonder min van Zerffi se twintig bekende ex librisse is gedateer - 'n skrale vier uit die tydperk voordat sy na Suid-Afrika geïmmigreer het en ook net vier daarna. Agt ex librisse is onderteken, sowel as gedateer. Daar is ses ongedateerde ex librisse wat onderteken is en vyf ex librisse wat geen handtekening of datum bevat nie. Een ex libris is gedateer, maar nie onderteken nie. Zerffi het ook nie met haar handtekening enige konsekwentheid gehandhaaf nie. In ses gevalle het sy slegs FZ geskryf, soms F. ZERFFI, twee keer F. Zerffi en twee keer ZERFFI.

Kenmerkend van 'n ex libris is voorts die feit dat 'n motto somtyds as deel van die bewoording op die ex libris geïnkorporeer word. So word by die ex libris van A.Z. Berman 1918 (Fig. A 6/56), Beatrice Zerffi 1909 (Fig. A 6/61) en Ernest Willoughby Petter 1911 (Fig. A 6/63) 'n leuse aangetref wat op die bibliofiel van toepassing is of sy lewensfilosofie weergee.

Die belangrikste kenmerk van 'n ex libris is egter die feit dat dit die naam van die bibliofiel aandui. Dit is dus logies dat die kunstenaar, benewens oorspronklikheid en kreatiwiteit, ook 'n meester van letterwerk moet wees en dat die integrasie daarvan in die ontwerp tot 'n estetiese resultaat sal lei. Hiervoor is 'n deeglike studie van letterwerk noodsaaklik. Zerffi is spesifiek in hierdie rigting opgelei²⁷ en meestal het sy 'n fyn balans tussen letterwerk en ontwerp gehandhaaf.

Ex librisse word volgens ontwerp en aard in drie kategorieë ingedeel:

- Tipografies of kalligrafies
- Heraldies
- Pikturaal

Zerffi se ex librisse kan globaal in hierdie kategorieë verdeel word, maar sy het meestal betreklik vrye teuels aan haar verbeelding gegee en derhalwe kom die elemente van al drie die kategorieë soms gemeng in haar ontwerpe voor.

TIPOGRAFIESE EN KALLIGRAFIESE EX LIBRIS

Zerffi het slegs een ex libris ontwerp wat enigsins as tipografies en kalligrafies bestempel kan word, naamlik dié van M. Ettler s.j. (Fig. A 6/64). Eenvoud en balans kenmerk hierdie ex libris. Dit bevat geen swierige skrif nie. Dit bestaan uit 'n reghoek wat horisontaal in drie vlakke verdeel is. In die boonste smal gedeelte verskyn die woorde "ex libris". Ewewydig

daarmee in die boonste smal gedeelte kom die naam M. Ettler voor. Die middelste vlak is gevul met 'n vierkantjie met die monogram ME daarbinne. Om hierdie vierkantjie is 'n paar krulle, sonder enige opskik, en sewe klein driehoekies wat die openinge vul. Sy het uitvoering probeer gee aan die feit dat "since the character of their books must determine that of their bookplate, bibliophils owning comprehensive libraries have often preferred rather neutral motifs like monograms or the representation of a reader - motifs which will not seem out of place in most different volumes" (Bishop & Alexander 1955 : 19). Wanneer hierdie ex libris vergelyk word met die ex libris van Elizabeth Scholtz (ontwerp deur E. Baxter) wat van hoë tegniese en estetiese waarde getuig, skiet dié van Zerffi ietwat tekort. Hare is lomp en swaar in vergelyking met die Scholtz-ontwerp waar "the eye is pleased to follow the vagaries of the scrolls and the lettering seems effortless in its design, more grown than made (Bishop & Alexander 1955 : 31). Zerffi het vir die drukproses van hierdie ontwerp van 'n linosneeblok gebruik gemaak en derhalwe is die rande wollerig en onegalig.

Die ander ex librisse van Zerffi kan volgens tipes in die ander twee groepe verdeel word. Daar is dié waarin daar heraldiese elemente aangetref word, en daar is dié groep wat oorwegend pikturaal is. Somtyds is die ontwerp egter hoofsaaklik pikturaal met slegs een heraldiese motief wat dekoratief geïnkorporeer is. Haar ex librisse toon 'n ryke verskeidenheid, want dit bevat wat die bibliofiel ook al verkies het.

EX LIBRISSE MET HERALDIESE ELEMENTE

Suiwer heraldiese ex librisse kom uiters selde in Zerffi se werk voor. Die enigste ex libris wat in elke opsig heraldies is, is dié een van Harry Stratford Caldecott s.j. (Fig. A 6/59), eggenoot van Zerffi. Sy het slegs die helmteken, (die versiering bo-op die helm), van die Caldecott-familiewapen (Burke 1984 : 160; Record ... s.a. : 1) ²⁸ as onderwerp vir die

ex libris gebruik. Dit is opmerklik dat daar in die heraldiek in die negentiende eeu in Brittanje 'n oorbeklemtoning van die helmteken aangetref word. Die wapenskild self het in heelparty gevalle skade gely.

Zerffi se ex libris bly baie naby aan die oorspronklike helmteken van die wapen van die Caldecotts: die halwe uitkomende leeu in profiel met twee sterk opgehefte voorpote, opgeligte stert en uitstekende tong in 'n aanvallende houding wat uit die wrong te voorskyn kom. In die heraldiek word die kenmerkende eienskappe van diere beklemtoon. Hiervan het Zerffi nie afgewyk nie. Sy het waarskynlik besluit om die leeu te gebruik en die ander aspekte van die wapen te ignoreer, omdat die leeu ongetwyfeld iets van die persoon wil meedeel. Trouens, die leeu word meer as enige ander dier in die heraldiek gebruik. Omdat die gebruik so algemeen is, het daar selfs 'n Franse gesegde ontstaan wat lui: *Qui n'a pas d'armes porte un lion* ("He who has no arms bears a lion"). "The appearance of the lion as an armorial beast in a particular country by no means indicates that it forms part of the native fauna. Thus its popularity cannot come from its appearance, but from the significance attributed to it. It stands as a symbol of strength and agility. In fables it is described as 'noble'; it is the king of the beasts, but not of the birds, over whom it has no control" (Neubecker e.a. 1976 : 110). Aan die ander kant is dit egter baie opvallend dat Zerffi nie die vyfblad op die skouer van die leeu, soos in die Caldecott-familiewapen, aangebring het nie. Dit is beslis 'n leemte, want die vyfblad is 'n deurslaggewende aspek in die Caldecott-helmteken. Dit móét daar wees om die leeu te onderskei en te differensieer van ander leeus. Die aanwesigheid van die vyfblad dui dus aan dat dit nie sommer enige leeu is nie, maar juis die Caldecott-leeu - kenmerkend van sy familie (Record ... s.a. : skets langs titelblad).

Die wrong, die enigste ander heraldiese element wat sy verskyning in Caldecott se ex libris maak, is 'n gedraaide doek wat op die helm geplaas is en waaraan die helmteken vasgeheg is. Solank die wrong ses kartels het, is dit heraldies korrek. Die ex libris word aan die onderkant afgerond met 'n lang uitgerekte lint waarop die volle naam Harry Stratford Caldecott aangebring is. Geen verdere versiering omraam die helmteken aan die bo- en onderkant nie.

Hierdie ex libris toon dieselfde ontwerpkenmerke as dié van Sir Walter Henly-Hutchinson, goewerneur van die Kaap Kolonie van 1901 tot 1908, wat deur 'n onbekende kunstenaar ontwerp is. Dieselfde idee van die helmteken met die lint onderom word hier aangetref. Verder is daar geen omraming nie. Ander ex librisse toon selfs soortgelyke ontwerpe. In Zerffi se ex libris is die weergawe van die helmteken en lint met goeie kennis van verhoudings beplan, maar sy het egter geen nuwe of unieke ontwerp met hierdie ex libris tot stand laat kom nie. Die ex libris is dus nie op 'n besondere kunssinnige wyse beplan nie, maar aangesien dit die belangrikste deel van die familiewapen as bestanddeel het, was dit beslis vir die bibliofiel van sentimentele waarde.

'n Ex libris met 'n groot hoeveelheid heraldiese elemente, is dié een van Ernest Willoughby Petter 1911 (Fig. A 6/63). Hierdie kunswerk is taamlik oorlaai met gegewens waaruit, met die eerste oogopslag wil blyk, heelwat inligting in verband met die persoon afgelei kan word.

In die Petter-ex libris staan 'n stillewe van vier boeke in skerp kontras met die swaar swart agtergrond. Hierteen verskyn die "fleur-de-lis" (Franse lelies) wat heraldies korrek twee en een geplaas is. Die vier boeke vorm byna tweederdes van die ontwerp. Op die rugkant van die een regopstaande boek verskyn die datum 1572 - 'n datum sonder wêreldhistoriese betekenis. Daar kon geen persoonlike gegewens van hierdie persoon verkry word nie en dit is derhalwe onbekend of hierdie datum vir die

familiegeskiedenis van enige betekenis is. Die ex libris is 1911 gedateer en 1572 kon dus duidelik nie na Petter se geboortedatum verwys nie.

Op die rugkant van die ander regopstaande boek word 'n heraldiese roos aangetref - heeltemal losstaande van enige ander voorwerpe. 'n Boek wat plat lê met die rugkant na die toeskouer dui geen gegewens aan nie. 'n Groot, swaar, oopgeslaande Bybel met gespes neem die hele voorgrond in beslag. "Holy Bible" is duidelik op die linkerkantste bladsy sigbaar.

Die verskyning van boeke in ex librisse is baie algemeen. Die boeke kan regop staan, plat lê of oopgeslaan afgebeeld word. 'n Bibliofiel wat daarin belangstel om 'n ex libris vir homself te laat ontwerp, is juis iemand wat in boeke belangstel. Die persoonlike leesmaak van die persoon word dus in 'n groot mate daarin aangedui.

Die probleem aangaande die afkoms van Petter word groter wanneer die onderste derde van die ex libris in oënskou geneem word. Die indruk wat die geheel skep, is tipies Brits, wat die Engelse taalgebruik verklaar. Die populêr-aristokratiese naam Ernest is van Duitse oorsprong, maar is in Engeland vanaf die tiende eeu gebruik en het sedert 1851 baie algemeen voorgekom. Ook die naam Willoughby, oorspronklik 'n Engelse pleknaam, dra by om die Engelse indruk te onderstreep. Boonop is die wapen wat afgebeeld is, die Engelse koninklike wapen van die tyd van Hendrik IV (1399 - 1413) tot Elizabeth I (1558 - 1603). In **Burkes's family index** wat in Londen in 1976 verskyn het en wat alle persone in enige Burke's-publikasie sedert 1826 aandui, kom geen enkele Petter voor nie. Hy is derhalwe nêrens belangrik genoeg geag nie om opgeneem te word in enige Burke's, wat sowel die adellike families, as die groot grondbesitters omvat.

As dit Zerffi se bedoeling was om die herkoms van Petter in die ex libris aan te dui, word die raaisel van wie hy was steeds groter deurdat sy die Skotse distel en Ierse klawerblaar onderkant die wapenskild in sirkels aangebring het. Die geheel laat egter die indruk dat sy hierdie heraldiese motiewe slegs as dekorasie gebruik het. Hierdie indruk word versterk deur die plasing van vyf ander soortgelyke sirkels aan die teenoorgestelde kant in die ex libris. Twee daarvan bevat die Tudorroos van Engeland, een is gevul met die Franse lelie, terwyl die twee oorblywende sirkels geen heraldiese motiewe bevat nie, maar waarskynlik dekoratiewe ontwerpe is. Hierdie sirkels is so tussen die letterwerk gespaseer dat daar nie een enkele opening oorbly nie. Die woorde "non nobis" (Latyn vir "nie vir ons nie") en "Holy Bible" is uiteindelik miskien die enigste wenke en verraai dus die afkoms en geskiedenis van Petter. Hy kon moontlik 'n teologiese student op reis in Duitsland gewees het. Welgestelde Engelse het dikwels in Europa getoer. Dit sou derhalwe nie te ver gesog wees om te bespiegel dat Zerffi tydens haar studentejare vryskutwerk onderneem het of as deel van haar opleiding, 'n ex libris vir Petter ontwerp het nie. Die datum 1911 versterk hierdie moontlikheid. Zerffi kon dalk nie vir Petter 'n wapen bekom nie en het so 'n bietjie voorbarigheid aan die dag gelê om die Engelse wapen te gebruik. In hierdie geval pas 1572 in die tydperk van Elizabeth I en kan dit dan wel aan die familiegeskiedenis verbind word.

Wat die ontwerp van hierdie ex libris betref, bevat dit soveel gegewens dat die estetiese waarde daarvan ingeboet word. Die ontwerp is eintlik topswaar met die boeke, sowel as die wit-swart kontras aan die bokant, terwyl die onderste gedeelte met letterwerk ligter is. Die letterwerk is ook nie baie vernuftig as deel van die ontwerp ingeskakel nie. Dit is verder asof Zerffi geen ruimte oop wou laat nie. Dit is te betreuer, want aan die illustrasie as sodanig skort niks nie. Dit is vaardig met goeie perspektief geteken.

Op die oog af het die ex libris van Willem Blommaert 1918 (Fig. A 6/57) 'n heraldiese voorkoms. Twee wapenskilde in die boonste gedeelte van die ex libris is simmetries langs mekaar geplaas. Wat die vorm van die wapenskilde betref, het Zerffi haar nie laat voorskryf nie. "The actual shape and type of shield, provided it looks some sort of possible or impossible shield, is also a matter of design ... who are we to condemn it on any grounds other than aesthetic?" (Boutell's ... 1970 : 285). Met die plasing van die wapenskilde is die balans ietwat versteur deur die groot swaar en plat leeu wat die volle ruimte van die linkerkantste wapenschild vul teenoor die fyn getekende perspektiwiese geboue in die regterkantste wapenschild.

Die gewone klimmende leeu is die enigste ware heraldiese element in die ex libris van Blommaert. Die leeu as die vernaamste wapendier word as wapenfiguur meestal saam met ander heraldiese elemente gebruik. Omdat die heraldiek 'n lewende kuns is, het die kunstenaar baie vryhede in die uitvoering van die verskillende heraldiese motiewe. Die leeu soos Zerffi dit afgebeeld het, hoef nie aan enige standaard te voldoen nie. Dit moet egter slegs duidelik 'n leeu wees, hy moet klimmend wees en hy moet duidelik sigbaar wees. Verder is dit "capable of many artistic interpretations. The lion may be large or small, have three, four or five claws on each paw and may be thin, fat, smooth, hairy, angry, placid, highly symbolic or alarmingly zoological ..." (Boutell's ... 1970 : 285). Die verskyning van 'n enkele leeu binne 'n wapenschild soos hierdie sou egter nooit goedkeuring verkry het nie; dit sou immers die alleenreg van die leeu vir die familie Blommaert beteken het. Die leeu dui egter moontlik op Willem Blommaert se herkoms, want so 'n leeu kom wel in die wapen van België voor. Hy is op 16 Junie 1887 in Maria-Hoorebeke in Vlaandere, 'n provinsie van België, gebore.

Die tweede wapenschild in die Blommaert-ex libris bevat die drie belangrikste torings van Gent in België. Dit wil ook dan 'n simboliese aanduiding van Blommaert se agtergrond wees. Hy het

in Gent gestudeer en was later professor in Geskiedenis aan die Universiteit van Stellenbosch. Hy het op 18 Oktober 1934 in Stellenbosch gesterf (Blommaert 1969 : persoonlike mededeling). Die heraldiek stel nie eintlik veel belang in historiese geboue nie, maar in die ex libris word dit ook nie bedoel om heraldies te wees nie. Argitektoniese motiewe met sterk perspektief word aan die ander kant egter wel in ex librisse aangetref. Die ex libris van mev. Ursula Scott (née Schreiner) vertoon byvoorbeeld die hek, met die twee Anton Anreith-leeus, van die Universiteit van Kaapstad in Goewermentslaan. Die kunstenaar hiervan is onbekend. Die argitek, F.K. Kendall, wat verantwoordelik was vir die ontwerp van die Kaapse woning Groot Constantia, het vir homself 'n ontwerp vir sy ex libris gemaak waarin die hoofgewel van die Groot Constantia-huis afgebeeld is.

Om die Blommaert-ex libris te voltooi, het Zerffi die bewoording "ex libris" vernuftig in die driehoek tussen die twee skilde ingepas. Dit is 'n ex libris waarin kleur aangewend is. Indien Zerffi kleur in 'n ex libris ingebring het, dan was dit meestal rooi, soos byvoorbeeld in die ex libris van A.Z. Berman 1918 (Fig. A 6/56) en dié van Lucie Brown Holmes 1909 (Fig. A 6/65). In die geval van die Blommaert-ex libris (Fig. A 6/57) is 'n rooigekleurde raam met breë band onder, wat die naam Willem Blommaert bevredigend insluit, rondom die ex libris aangebring.

'n Ex libris wat Zerffi vir haarself ontwerp het, Florence Zerffi s.j. (Fig. A 6/66), is hoofsaaklik bedoel om ornamenteel te wees. Sy het haar hele ontwerp met vindingrykheid in 'n sirkel ingepas en dit is besonder vaardig uitgevoer. 'n Tweede kleiner sirkel binne die buitenste lyn bewerkstellig 'n ring wat ruimte vir die bewoording "ex libris" en die naam "Florence Zerffi" laat. Dit is baie suksesvol in die ring ingepas en die letterwerk is goed gespaseer en gebalanseer. Die middelpunt van die ontwerp is egter 'n middelstuk of vierkantige blokkie waarbinne Zerffi se monogram aangebring is. Hierdie fokuspunt ontstaan as gevolg van die feit dat die basis van die ontwerp

'n breedarmige kruisvorm is. Die vierkant word gevorm waar die balke van die kruis mekaar sny. Die kruisvorm is besonder onopvallend gebruik. Al vier balke van die kruis bevat heraldiese figure en die vier tussenvlakke bevat weer blote dekoratiewe ontwerpe. Deurdat laasgenoemde donkerder en swaarder is, is daar 'n neiging om, soos in die geval van 'n foto, eerder die swarter negatiewe as die ligter positiewe raak te sien. Dit is die rede waarom die kruisvorm nie onmiddellik opgemerk kan word nie. 'n Ware skoonheid is bereik deur die talle herhalings van eenderse motiewe wat teenoor mekaar op die balke van die kruis, sowel as op die tussengedeeltes voorkom. Hierdie herhalings veroorsaak geen onoorspronklikheid of doodsheid nie en dit vertoon geen strenge simmetrie nie. Dit is nêrens presies dieselfde nie.

Die boonste vertikale balk van die kruis bevat 'n gedeelte van 'n kroon. Dit kan uitgeken word as die syaansig van die Engelse St. Edwardskroon. Die hoofmotief van hierdie kroon is die lelie met afgesnyde voet. Die punt van die lelie toon die tipiese stylontwikkeling van die tyd van Lodewyk XVI. Die twee kruise wat ook deel van die kroon vorm, is slegs gedeeltelik sigbaar. Gewoonlik word die kroon in ander ontwerpe met die kruis van voor weergegee. Die hele kroonontwerp is dekoratief en het geen heraldiese betekenis nie.

In die onderste vertikale gedeelte van die kruis is drie leë laat-Gotiese skildmotiewe. Hulle is twee en een geplaas. Hierdie identiese motief maak tans deel uit van die wapen van die Buro van Heraldiek in Pretoria en kom ook voor in die Sweedse Heraldiese Genootskap. Die leë skild as versiering is kenmerkend van sowel die heraldiekenner as die heraldikus. Dit is laasgenoemde se plig om die leë skilde te vul. Die leë skilde is ook tiperend van die skildersgilde. As skilderes het Zerffi haarself gesien as nie-amptelike lid van die skildersgilde waaraan sy eintlik moes behoort het. Die leë skilde simboliseer haar taak: om 'n blanke vel papier en 'n leë doek met iets kunstigs te vul.

In die horisontale balke van die kruis maak links sowel as regs heraldiese rose hul verskyning. Zerffi het swart en wit afwisselend in die rose gebruik. By elke roos gaan van die hart vyf strale uit wat die stele van die blare voorstel. Die blomhart is hier in dieselfde kleur as die res van die roos. Rondom die roos is nog 'n ring blare wat met die res van die roos kontrasteer. Die een roos is wit met swart blare rondom; die ander is swart met wit blare.

Die vier teenoormekaarstaande diagonale vlakke tussen die balke van die kruis bevat variasies van akkerblaarmotiewe teen 'n gestippelde agtergrond. Die vrugte, wat egter nie soos akkers lyk nie, is hier nie gesteel en geblaar nie. Die blare en vrugte, eintlik net klein ronde sirkels, is dekoratief aangewend. Die akkerblaarmotiewe links en regs van die kruisbalke is nie spieëlbeelde of blote herhaling van mekaar nie. Elkeen vorm sy eie ontwerp. So het variasie en herhaling 'n interessante opset wat fyn uitgedink is, tot gevolg. As gevolg van die feit dat die ontwerp, sowel as letterwerk binne-in 'n sirkel geplaas is, is die ex libris op 'n vierkantige agtergrond geplaas. Dit is 'n ongewone vorm vir ex librisse, want hierdie formaat is nie geskik vir langwerpige boeke nie. Nogtans is dit geensins hinderlik nie. 'n Voortreflike eenheid is in alle opsigte verkry. Die indruk wat Zerffi se ex libris in sy geheel skep, is bevredigend. 'n Ronde ontwerp is ook deur die kunstenaar, John Vincomb, vir die ex libris van Charles Aken Fairbridge gebruik, maar die naam van die bibliofiel wat onder die sirkel verskyn, verleng weer die formaat na 'n langwerpige vorm.

Ook in Zerffi se ex libris van George Wilber Reed s.j. (Fig. A 6/67) kom heelparty losstaande heraldiese motiewe voor, maar dit is in hierdie geval nie in 'n suiwer heraldiese vorm gegiet nie en derhalwe kan hierdie ex libris nie geheel en al heraldies verantwoord word nie. Zerffi het as uitgangspunt vir die ontwerp 'n ring omwonde van blare gebruik. Dit stel die skildvorm voor. Net soos in die Florence Zerffi-ex libris s.j.

(Fig. A 6/66) is 'n ronde vorm hier gebruik. Alhoewel dit nie 'n erkende skildvorm is nie, is dit egter hier ook regverdigbaar. Met byvoeging van ander motiewe aan die bokant en die letterwerk aan die onderkant, word die vorm in die lengte gerek.

Die Reed-skildvorm is skuinsgedeel deur 'n knoetserige afgekapte tak met byna te fyn kleiner blaartakkies weerskante. Die tak as skuinsbalk bring 'n ietwat swaarwigtigheid na links teweeg aangesien hierdie helfte heelwat voller as die teenoorgestelde regterkant is. Die woorde "ex libris" bring egter balans aan laasgenoemde kant. Aan die boonste linkerkantste gedeelte van die tak hang 'n skulp wat heraldies korrek saamgestel is: die buitekant of bolrondheid na die toekouer gedraai en by die bopunt aan albei kante van die spits is twee hoeke asof 'n vierkant agter die skulp regop staan. Soms word van hierdie punte as die ore gepraat en dit is die skarnier van die skulp self. Hierdie tipiese heraldiese St. Jakobskulp, oftewel kammosselskulp, is geheel en al buite sy heraldiese verband gebruik. Interessant genoeg is die feit dat daar tydens die Kruistogte met sulke skulpe gebedel is. Die kammosselskulp as handelsmerk van die Shell Maatskappy van Suid-Afrika, is op 'n vernuftige wyse in die maatskappy se ex libris aangewend. Die ontwerp wat ook in 'n sirkel geplaas is, het egter na 'n nuwe vertakking van die ex libris beweeg, naamlik die kommersiële ex libris (Bishop & Alexander 1955 : 37).

'n Regopstaande swaard verdeel die Reed-ex libris verder vertikaal in twee. Die swaard is weliswaar in sy heraldiese verband punt na bo aangewend. Dit wys direk in die rigting van die swaan wat die wêreld met 'n meerderwaardige blik vanuit die hoogte aanstaar. 'n Swaan kan tussen riete verwag word en dit is moontlik dat die blare rondom die ring dus eerder rietblare verteenwoordig. Die swaan is in hierdie geval uitkomend uit 'n kroon wat vanuit 'n ander hoek gesien word as dié wat in die ex libris van Zerffi self voorkom. Die kroon is 90° gedraai sodat die breedarmige kruis in die middel verskyn en die

leliemotiewe aan die kante. Die gebruik van swane is ook algemeen in die ontwerp van ex librisse. E. Baxter het vir 'n kunsversamelaar in Kaapstad 'n suiwer pikturale ex libris, die Sonny Cohen-ex libris ontwerp, waarin drie swane die hoofgegewens is.

Die naam George Wilber Reed staan heeltemal los van die ontwerp en dien as 'n soort voetstuk vir die sirkel met sy swaar bopunt. Al die motiewe staan in hierdie ex libris waarskynlik as attribute vir die persoon self. Die sirkel met rietblare kan miskien 'n sinspeling op sy van wees. Die swaard as embleem van die vrye in teenstelling met die onvrye man wys in die rigting van sy beroep. Hy kon prokureur wees (swaard van die geregtigheid) of hy kon 'n persoon met 'n militêre agtergrond wees (die swaard as belangrikste oorlogstuig). In Sir Bernard Burke se *The general armory of England, Scotland, Ireland and Wales* kom die Reed-wapen met hierdie elemente egter nie voor nie.

EX LIBRISSE WAT PIKTURAAL VAN AARD IS

Sommige van Zerffi se ex librisse in hierdie groep het so hier en daar nog heraldiese motiewe, maar is eintlik hoofsaaklik skilderagtig van aard.

'n Langwerpige raam omvat alle gegewens van die 1920-gedateerde ex libris van Edith Struben 1920 (Fig. A 6/58). Edith Struben (1868 - 1936) was die dogter van Harry Struben, een van die vroegste mynpioniers aan die Witwatersrand. Volgens Berman (1970: 97, 169 en 259) het sy op die Rand grootgeword, in Parys, Londen en Rome gestudeer en uiteindelik in die Kaap gaan woon waar Zerffi haar leer ken het. As landskapskilderes was sy 'n komiteelid van die S.A. Drawing Club. Sy het verder ywerig aan uitstallings deelgeneem en haar vir die bewaring van onder andere kultuurbesit en flora beywer.

Die ontwerp word horisontaal in twee verdeel deur 'n oopgeslaande boek wat vanuit 'n ongewone posisie gesien word. In die boonste tweederdes van die ontwerp maak 'n wit ovaal teen 'n swart agtergrond sy verskyning. Die ovaal sluit kunstig drie irisse, knoppe en blare in die boonste gedeelte in, en daaronder 'n palet met twee gekruiste skilderkwasse. Hiermee word Edith Struben se beroep as skilderes en haar belangstelling in flora aangedui.

Heeltemal afgesny van hierdie "skilderytjie" is 'n ruitvormige skildvorm met drie heraldiese rose, die naam Edith Struben en die woorde "Her book" in die onderste derde van die ex libris ingepas. Die ruitvorm word gewoonlik vir 'n ongetroude dame of weduwee gebruik. Eersgenoemde is hier van toepassing.

Oor die algemeen is alle onderdele ten beste in die geheel opgeneem. Die ontwerp is skilderagtig en die heraldiese motiewe is bloot dekoratief aangewend. Hier het Zerffi al hoe verder van die heraldiek af wegbeweeg en die klem op die pikturale laat val. As uitsondering het sy in hierdie ex libris blou in die raam en irisse geïnkorporeer.

Zerffi was besonder lief om haar ontwerpe horisontaal in twee te verdeel deur die naam van die eienaar van die ex libris van die oorblywende ontwerp af te sonder. Soos in die geval van die ex libris van Edith Struben 1920 (Fig. A 6/58) kan as voorbeelde hier ook genoem word die ex librisse van Ernest Willoughby Petter 1911 (Fig. A 6/63), Elsa Thornsvarð s.j. (Fig. A 6/68), Adele Paasch s.j. (Fig. A 6/69), Annemarie Büniger s.j. (Fig. A 6/70), Raymond W. Wilcocks 1915 (Fig. A 6/71), A.E. Dixon s.j. (Fig. A 6/72), M. Ettler s.j. (Fig. A 6/64) en Willem Blommaert 1918 (Fig. A 6/57).

"Bookplates are always connected with books and identify a particular copy of a book as the property of a specific person, by means of a personal label" (Bishop & Alexander 1955 : 7). Dit is gewis van toepassing op die ex librisse van Zerffi. In

meer as een ex libris vorm boeke 'n integrale deel van die ontwerp. "Besides the owner's coat of arms, his portrait, his library interior, books or book piles are used as the device of the ex libris, and many allegories which allude to the owner's name, his profession or literary preferences" (Bishop & Alexander 1955 : 13).

So 'n ex libris waar heraldiese aspekte boonop ook nog geïnkorporeer is, is dié van Caroline Spilhaus s.j. (Fig. A 6/60). Volgens Malherbe (1966 : 136) in ***Stamregister van die Suid-Afrikaanse Volk*** is daar slegs een persoon in Suid-Afrika bekend wat met hierdie naam ooreenstemming toon en dit is Carolina Engela Spilhaus (gebore 25/6/1880, ongetroud). Sy kon 'n niggie gewees het van die Kaapse skilderes Nita Spilhaus (1878 - 1967) wat juis in 1907 in Kaapstad by familie kom woon het. Zerffi het Nita geken. Nita het onder andere verbintennisse met die Nuwe Groep gehad ofskoon sy waarskynlik nooit lid geword het nie. (Berman 1970 : 282).

Die ex libris is opgebou uit reghoekige blokke wat 'n kasteeldeur kan suggereer. Zerffi het alle los dele binne die buitenste raam met mekaar verbind. Kollé wat moontlik die versterkings van die groot deur voorstel, vorm op 'n baie suggestiewe wyse die lyne van die raam. Die vier hoeke wat met mekaar deur die raam verbind is, bevat elkeen 'n sirkel met interessante gegewens daarin, maar wat nie tot die geheel behoort nie. In die regterkantste hoek bo is 'n uil, en links bo is 'n lier, hooggestileerd voorgestel. In die sirkel links onder twee en een geplaas drie skilde met elk 'n hartskild. In die regterkantste sirkel word 'n madeliefie aangetref. Albei die onderste sirkelinhoudes het beslis geen spesifieke simboliese waarde nie en derhalwe word ernstig betwyfel of Zerffi simboliese betekenis aan haar heraldiese motiewe sou toegeken het. Die sykante van die raam is nie leeg gelaat nie. Die bibliofiel se voornaam en van is geskei en so is Caroline bo en Spilhaus onder ingepas. In die ruimtes regs en links verskyn 'n brandende fakkel en 'n regopstaande swaard. In die

middelste vlak is die rugkant van sewe boeke van verskillende groottes sigbaar. Die literêre belangstelling van Caroline Spilhaus wissel van werke van die Engelse literatuur van Shakespeare tot die groot Duitse letterkunde van Schiller en Goethe en verder ook Romain en Roland. Die name van hierdie skrywers en digters vorm die middelpunt van die ex libris. Die donker middelste gedeelte bewerkstellig egter 'n goeie dieptewerking asof binne-in 'n boekrak na die boeke gekyk word. Die ex libris is besonder simmetries opgebou en derhalwe is alle soepelheid verlore. Die meeste motiewe is vierkantig of langwerpig en bied nie veel afwisseling nie. Derhalwe is dit nie 'n baie vleierende ex libris nie.

Boeke speel 'n ondergeskikte rol in die ex libris van majoor A.Z. Berman 1918 (Fig. A 6/56). Hulle dien slegs as voetstuk vir die eintlike voorwerpe wat in hierdie geval wel simboliese betekenis dra. Alleenlik die rugkant van die boeke is sigbaar. Vanuit die grootste boek onder verrys twee pilare met kort brandende kersies aan die bokant. Weer eens bo-op twee verdere boeke rus 'n aambeeld en hamer wat sonder mekaar geen betekenis inhou nie. Die hamer is nodig om 'n voorwerp op die aambeeld vorm te gee. Hierdie gegewens word omring deur 'n stralekrans van die lewensbeskouing van majoor Berman in rooi Hebreeuse woorde: "Moenie die menigtes verkleineer nie, want dit is uit hulle wat alle kennis voortspruit". Horisontaal tussen die twee kerse staan in swart Aramese letters geskryf: "Uit my boekery". Aangesien majoor Berman van Joodse afkoms is, is die Hebreeus en Aramees wat saam met die Latynse "Ex libris meis" en "et postea" (wat "en later H.L. Berman" beteken) voorkom, verklaarbaar.

In die ex libris van majoor A.Z. Berman 1918 (Fig. A 6/56) kom die ware eienskappe van die ex libris as kunsvorm na vore. Hier is 'n uitstekende voorbeeld van ontwerp en letterwerk wat perfek geïntegreer is deur die verhouding tussen vorm en balans. Boonop is dit hier die geval van: "It is one of the main criteria of a good bookplate that the artist should

achieve unity of design by well-expressed connection between the necessary text and the pictorial motif. The lettering must not appear to be a superfluous addition spoiling the effect of an otherwise complete illustration instead of being an integral part of the whole design" (Bishop & Alexander 1955 : 20).

Die simboliese leuse op die ex libris onderstreep juis majoor Berman as persoon. "Bookplates are consequently products of the graphic arts and of printing, combining the name of the owner, with an heraldic or armorial or symbolic device which indicates his personality and interests" (Bishop & Alexander 1955 : 8). Majoor Berman (1969 : interview) het self die betekenis van sy ex libris soos volg verklaar: "The candles represent light and light is knowledge. The anvil represents labor. The two most important things in life is knowledge and light".

Die stapel groot, swaar, antieke boeke wat rond en bont lê, en die velle geskrewe papier in die ex libris van Raymond W. Wilcocks 1915 (Fig. A 6/71), toon aan dat hy 'n ware student was. Sy belangstellings kan uit die gegewens in die ex libris afgelei word en sluit onder andere in Plato en Shakespeare (Hamlet). 'n Laat-Gotiese skildvorm pas in die middel tussen die regopstaande boeke in en die syrande word soos boekstutte gebruik om die boeke orent te hou. Zerffi het hierdie ex libris vir haar swaer in 1915 ontwerp toe hy in Berlyn gestudeer het en daar met haar suster Beatrice getroud is. Om aan te dui dat hy uit Suid-Afrika afkomstig is, is twee tipiese Suid-Afrikaanse beelde gebruik. Binne die skild het Zerffi die alombekende Tafelberg met brekende branders in die voorgrond, soos van Bloubergstrand se kant af gesien, aangedui. Deur van landskapheraldiek gebruik te maak, het Zerffi op gevaarlike terrein beweeg, want dit is "a decadent form that dispenses with the classic figures, and introduces scenery of a prosaic type. In the late XVII century the officers of arms were guilty of devising such achievements: in the XVIII and XIX centuries - on chiefs of augmentation came to disfigure hitherto austere, beautiful devices, but in these days it is only home-made

heraldry that commits this offence of ugliness" (An Encyclopaedic ... 1970 : 198). Zerffi was nie die enigste kunstenaar wat van landskapheraldiek of Tafelberg as Suid-Afrikaanse simbool gebruik gemaak het nie. Tafelberg met sy wind en wolk word byvoorbeeld aangetref in die ex libris van Dr. Percy Ward Laidler, ontwerp deur W.G. Bevington. 'n Landskap met Tafelbaai in 'n ovaalvormige raam word weer aangetref in die ex libris van Florence Phillips, ontwerp deur W.P. Barrett. Mnr. H. Bolus, wat die Bolus Herbarium gestig het, het Tafelberg ook geïnkorporeer in sy eiehandigontwerpte ex libris, Harry Bolus.

In die Wilcocks-ex libris (Fig. A 6/71) vorm die borand van die skild die basis vir die tweede Suid-Afrikaanse beeld: 'n ossewa met watervaatjie en houtbakke onderaan kompleet en waarvan die disselboom gehys is. Die bewoording "Ex Libris" opgebreek in sy twee dele, is gebruik om die leë ruimtes links en regs bo te vul en die balans te bewaar. Die lyn van die versierde letter "E" veroorsaak egter 'n swaarwigtheid - 'n lyn wat in die skildvorm herhaal word, maar wat die ontwerp na links laat oorhel. Die naam Raymond W. Wilcocks maak sy verskyning in die onderste horisontale gedeelte van die ex libris. Zerffi het van geen standaard kalligrafiese skrif gebruik gemaak nie, maar die letters op haar eie kunstige manier gevorm.

Die ex libris van A.E. Dixon s.j. (Fig. A 6/72) vertoon 'n meer geordende boekery. Die in sy middel oopgeslaande boek met 'n geskrewe teks op die linkerkantste bladsy en 'n volblad afbeelding van 'n natuurtoneel op die regterkantste bladsy, vorm die middelpunt van die stillewe van boeke. Die moontlikheid is baie goed dat hierdie boek oor landskapskilderderkuns handel, want die rugkante van die ander boeke weerspieël die tipiese leesmaak en belangstelling van die bibliofiel: die beeldende kuns (naamlik die Engelse portretkuns - Sir Joshua Reynolds), die boukuns (naamlik British Cathedrals) en die letterkunde (naamlik Shakespeare se Hamlet en Dickens). Hierdie ses stewige netjies gerangskikte

boeke vorm die voorgrond vir 'n interieur agter 'n oopgeskuifde weggedrapeerde gordyn. 'n Aangrensende vertrek kan gesien word. Daar word van die veronderstelling uitgegaan dat A.E. Dixon 'n dame is, want in die agterste vertrek is 'n stoel waarop 'n spinstok teen 'n vensterraam regop staan. Die venster waardeur lig na binne kom, kyk uit op 'n natuurtoneel. Daar is groot ooreenkoms tussen die boomlandskap in die boek op die voorgrond en die landskap deur die venster. Albei natuurtonele is so delikaat uitgebeeld dat dit met die blote oog nie duidelik gesien kan word nie - selfs nie eers met 'n vergrootglas nie. Dit versterk die gedagte dat Zerffi haar ontwerpe heelwat groter geteken het en dit dan daarna deur die drukproses verklein is. "Bookplates ... are gems in miniature of applied graphic art" (Bishop & Alexander 1955 : 8).

In hierdie ex libris is diepte, beplande perspektief en fyn besonderhede wat feitlik nie in een van Zerffi se ander ex librisse aangetref word nie. Die ex libris skep die indruk van 'n skets waarin lig en skaduwee mekaar afwissel. Geen harde kontoere verbreek die perspektief nie. Klein kort strepies is gebruik om die gegewens perspektief te gee. Dit is in die letterwerk herhaal om daardeur 'n eenheid te bewerkstellig. Die tegniek wat Zerffi hier gebruik het en in 'n mate ook in die ex libris van Raymond W. Wilcocks 1915 (Fig. A 6/71), verskil met ander woorde radikaal van haar ander ex librisse wat strakker en meer formeel is en net die nodigste gegewens bevat.

In teenstelling met die ex libris van A.E. Dixon s.j. (Fig. A 6/72) waar die landskap deel van die geheel vorm, staan die landskap in die ex libris van J. Steph van der Lingen 1917 (Fig. A 6/55) heeltemal op sy eie as omraamde skildery. 'n Kasteel bo-op hoë kranse is die belangrikste deel van die ex libris en dit word slegs gebalanseer deur die X-straalbuis, simbool van wetenskap, aan die bokant en die naam van die eienaar aan die onderkant daarvan.

Van Zerffi se mees geslaagde suiwer pikturale ex librisse, is dié waarin musiek en musiekinstrumente 'n rol speel. By hierdie ex librisse kom haar tegniese vaardigheid baie mooi na vore.

'n Uiters eenvoudige ontwerp, maar baie treffend en sprekend, word aangetref in Beatrice Zerffi 1909 (Fig. A 6/61), dié een wat Zerffi vir haar suster, Beatrice, ontwerp het. Die mooi skoon en oop ex libris betoon eer aan 'n groot pianiste en geliefde suster. Zerffi het 'n bladsy uit 'n musiekboek op 'n interessante wyse voorgestel en note suggestief uitgebeeld met die naam, Beatrice Zerffi, wat op twee notebalke geskrywe staan. Die lyn van die g-sleutel is na onder verleng en 'n heuningby kruip langs die lyn op. Hoe geheel oorspronklik het Zerffi nie Beatrice se bynaam Bee weergegee nie? Letterwerk en ontwerp is hier pragtig geïntegreer. Tussen die notebalke, asof dit die woorde van die lied is, staan "Labor omnia vincit" - arbeid oorwin alles - en in ooreenstemming daarmee, staan onder, nie as deel van die "lied" nie, "Her book". Die plasing en spasiëring van letters en woorde bring 'n besondere eenheid en balans in die ex libris teweeg. Jo. Voigts het vir Margarete en Gerhard Witmann 'n ex libris ontwerp waarin ook 'n notebalk met hierdie keer 'n regte deuntjie in die g-sleutel na vore kom. Hierdeur word aangetoon dat Zerffi binne die styl en gebruike vir ex librisse gebly het.

'n Ex libris met buitengewone estetiese kwaliteite is dié van Lucie Brown Holmes 1909 (Fig. A 6/65). Uit die ontwerp kan afgelei word dat die bibliofiel waarskynlik 'n groot musikant was. 'n Harp met vloeiende lyne ten spyte van vertikale snare, vorm die hoofbestanddeel van die ontwerp. Zerffi het op vernuftige wyse die breë punt van die harp bo gebalanseer deur dit halfpad te omraam met 'n teer rankroosstingel van links bo na regs onder. Die rooiborsie wat kwetterend met opgetelde kop en oop bek die verlenging van die rankroos bewerkstellig, gee voldoende balans aan die swaarder regterkant van die ontwerp. Fauna en flora was waarskynlik Lucie Brown Holmes se belangstelling, want dit word vindingryk as deel van die

versiering van die harp aangewend. Die letterwerk vorm 'n stewige voetstuk waarop die harp staan. Zerffi het hier ook kleurvariasie 'n rol laat speel. Die subtiele wyse waarop die rosies, slegs lyntekeninge, en bors van die voëltjie in rooi teenoor die swart kontrasteer, maak dat dit net voldoende is om nie hinderlik te wees nie. Dit is hier deel van die ontwerp. Die virtuositeit waarmee Zerffi die fyn, lewendige en gebalanseerde ontwerp beplan en uitgevoer het, spreek van haar uitstekende vakmanskap.

Alhoewel 'n ex libris altyd in noue verband met 'n boek staan, het dit tog sy belangrikheid aan die persoonlike faktore te danke. In die ex libris van Elsa Thornsvarð s.j. (Fig. A 6/68) wil doringtakke, wat die grootste deel van die ex libris uitmaak en reg in die middel daarvan voorkom, skynbaar op die bibliofiel se van sinspeel. Zerffi het swart doringtakke bo-oor wittes teen 'n turkoois of olyfgroen agtergrond laat uitstaan. Twee afdrucke van hierdie ex libris is opgespoor: een in turkoois en een in olyfgroen. 'n Vierkantige raam met ronde hoeke sluit die ontwerp in. "Bookplates cut into oval or other shapes easily recall commercial labels" (Bishop & Alexander 1955 : 34). Die raam aan die bokant bevat 'n notebalkie waarop twaalf note verskyn wat nie bra 'n wysie uitmaak nie. Dit is 'n stukkie musiek wat sonder tydmaat in die g-sleutel in E-mol majeur "gekomponeer" is. Om die balkie musiek te balanseer, is die naam Elsa Thornsvarð aan die onderkant op die raam ingevul.

Die ex libris van Annemarie Büniger s.j. (Fig. A 6/70) getuig daarvan dat Zerffi dekoratiewe motiewe geslaagd kon aanwend. As fokuspunt hier is 'n uil, waarskynlik attribueer vir nagtelike studie en wetenskap. Met statige waardigheid is hy ingekerker agter die snare van 'n dekoratiewe lier, sinnebeeld van poësie. Die voetstuk vir die uil, sowel as die aanhegtingspunt vir die snare, is 'n blokkie met 'n ander voël, onbekend en ingehok, hier in profiel afgebeeld saam met twee blommotiewe weerskante van hom. Beweeglike s-vormige krulle in gebalanseerde simmetriese verhoudinge omring die voëls.

Letterwerk staan geheel en al los van die ontwerp as deel van die horisontale sye van die raam. Die letterwerk is egter nie baie vernuftig gehanteer nie. In 'n mate weerklank dit die krulontwerp van die agtergrond, maar die letters is so afgeplat dat dit ietwat moeilik leesbaar is.

In die ex libris van Emilie Palmer Reed s.j. (Fig. A 6/73) "groei" 'n wilgerboom binne die lyne van 'n langwerpige raam. Aan die ineengestrengelde afhangende takke kom 'n ryke verskeidenheid vrugtesoorte soos onder andere perskes, pere, druiwe, kersies en selfs suurlemoene voor. So 'n voorstelling lyk asof dit nie rym met die werklikheid nie. Zerffi het hierdie kontradiksie binne-in die ex libris self verklaar en opgelos. Aan die voet van die boom staan die Bybelteksverwysing Openbaring 22:2 geskrywe. Openbaring 22, in opvolging van hoofstuk 21, gee 'n beskrywing van die volsalige geluk van die eindtyd, die visioen wat Johannes van die heilige nuwe Jerusalem gekry het. Een van die sewe engele het aan hom 'n suiwer rivier van die water van die lewe getoon. Dit was helder soos kristal en het uit die troon van God en van die Lam gestroom. Vers 22 lui soos volg: "In die middel van sy straat en weerskante van die rivier was die boom van die lewe wat twaalf maal vrugte dra en elke maand sy vrugte gee, en die blare van die boom is tot genesing van die nasies".

Die boom is in die ex libris in 'n koninklike omgewing geplaas, aangesien dit van bo en van onder deur kroonmotiewe ingesluit word. Aan die bokant is 'n halwe heraldiese kroon met kruis reg van voor en die lelies aan weerskante. Die kroon sonder onderste rand bevat die woorde "ex libris Emilie Palmer Reed" en kroon as 't ware die boom. Aan die onderkant van die ex libris vorm die lelies van die kroon slegs die hoeke van die raam, want die boom spruit uit 'n platlêende boek waaruit vier boekmerke met sirkelvormige eindpunte hang. Dit weerspieël heel waarskynlik die name van die kinders van Emilie Palmer Reed. Daar word aanvaar dat die boek waaruit die boom groei, die boek van die lewe met die name van die uitverkorenes daarin is.

Hierdie is een van Zerffi se goedontwerpde ex librisse waarin motiewe, letterwerk, simboliek en tegniek tot 'n goed geïntegreerde geheel saamgevoeg is. Die boom pas knus in die raam en die nogal neerdrukkende gevoel wat die afhangeende takke wek, word vinnig opgehelder deur die boontoe reikende kroonmotief.

In die ex libris van Bernard Knowles s.j. (Fig. A 6/74) het Zerffi 'n hele toneeltjie uitgebeeld. In die onderste helfte vind die gebeure plaas: 'n geharnaste vroeë Middeleeuse soldaat, geklee in die kenmerkende kettingharnas, gepunte staalhelm en lans in die regterhand klim uit 'n grot voor sneeubedekte berge. Hierdie berge strek tot aan die boonste rand van die ex libris. 'n Vierkant wat die letterwerk bevat, verskyn in die boonste helfte van die ex libris. Twee draakagtige slange met gekrulde sterte is om die boonste hoeke en sykante van die vierkant gedrapeer. Die slange se lywe en koppe in profiel is in die middel aan die bokant van die vierkant inmekaar gestrengel. Alhoewel die twee slange mekaar reg in die oë kyk, is hulle vernuftig só geplaas dat dit eintlik een kop vorm wat vorentoe kyk. Die skoonheid van hierdie ex libris lê gewis in die vlakke van swart en wit teenoor die spikkels wat nie oral dieselfde digtheid toon nie.

Die inhoud van die ex libris Adele Paasch s.j. (Fig. A 6/69) toon aan dat die bibliofiel se belangstelling in die Griekse kultuur gelê het. Op 'n sportmanoorwinnaarsplatform met drie trappe staan die simbole van die Griekse kuns, mitologie en wysbegeerte: 'n godin met twee voëls. Die Griekse godin met naakte bolyf, tradisionele lendekleed en haarband, vorm die middelpunt van belangstelling. Met gekruiste arms oor haar middellyf gevou, kyk sy na regs af na haar uitgesteekte regterhand wat 'n appel waaruit 'n hap gegee is, vashou. Weerskante van haar word 'n uil, reg van voor afgebeeld, en 'n arend, in profiel, aangetref. Albei het tot ruste gekom op afsonderlike toegeslaande boeke wat van die sykant van onder besigtig word.

Alhoewel hierdie ex libris tussen die versameling van Zerffi se ex librisse voorkom, laat die monogram EP by die pote van die arend, wat moontlik as ondertekening dien, twyfel of Zerffi hierdie ex libris self ontwerp het. Tot so 'n gevolgtrekking kan geraak word as gevolg van die feit dat daar 'n tweede ex libris in Zerffi se versameling voorkom met 'n vreemde monogram-ondertekening, en dié keer J.v.Rr. Wie hierdie persoon is, is totaal onbekend. Die bibliofiel van hierdie ex libris is egter juis Elizabeth Paasch. Onsekerheid bestaan dus ook of Zerffi hierdie ex libris self ontwerp het. Gelet daarop dat die ex libris van Elizabeth Paasch duidelik 1904 gedateer is, is dit moeilik om te bespiegel wat die ontstaansgeskiedenis van die twee Paasch-ex librisse is. Dit is onseker waar Zerffi haar in 1904 bevind het. Sy het egter eers vanaf 1906 formele onderrig in ex libris-ontwerp aan die Königliche Kunstgewerbeschule ontvang. Dit blyk nogtans dat Zerffi met die Paasch-dames bevriend was.

Ter wille van identifiseringsdoeleindes word vermeld dat die Elizabeth Paasch-ex libris (Fig. A 6/62) 'n toneeltjie voorstel van 'n jong meisie wat teen 'n boomstam sit met haar hande op haar skoot voor haar. Sy kyk in die rigting van 'n kroon wat bo-op 'n groot vierkantige klipblok lê, waarskynlik 'n graf. In die verte regs is 'n kasteel met groot wolke aan die bokant. Die meisie treur moontlik oor 'n afgestorwe geliefde. Die dood, gesimboliseer deur 'n valk, hang bokant haar kop. Die punte van die uitgestrekte vlerke van die valk gaan aan weerskante van die ontwerp oor in beblaaarde akkertakke. Horisontaal word dit onder met 'n guirlande afgerond.

Alhoewel nie 'n suiwer ex libris nie, maar kalligrafies van aard, moet die e dono van die Universiteit van Stellenbosch s.j. (Fig. A 6/75), wat Zerffi ontwerp het, tog hier genoem word. Die boeke van die donateurs wat hulle boekery aan die universiteit bemaak het, is van hierdie e dono voorsien. R.F.M. Immelman, het in die voorwoord van *South African Bookplates* (Bishop & Alexander 1955 : 19) gesê: "When the owner's name can

be written in on a blank space on a label, this is not considered a bookplate, but a name ticket".

Die feit dat Zerffi die opdrag gekry het om hierdie ontwerp te maak, kan moontlik teruggevoer word na die familiebande. Prof. Wilcocks, wat rektor van die universiteit was, kon net soos in die gaval van **Het Zoeklicht** 30, as middelman opgetree het en Zerffi as kunstenaar voorgestel het.

Die ontwerp van Zerffi vir die e dono is sonder opskik. Dit bestaan uit 'n sirkel van 10 cm in deursnee. Aan die binnerand is in swaar letters in Latyn in die adjektief geskryf "Universitas Stellenbossiensis". Die woorde "e dono" wat in die boonste derde van die sirkel ingepas is, word gebalanseer deur 'n stilistiese ontwerp van 'n akkerboomtakkie met een akker regop in die middel en aan weerskante twee blare in 'n V-vorm. Dit simboliseer die eikedorp met sy universiteit. Zerffi se monogram is as deel van die akkertakontwerp aangebring: F links van die takkie en Z regs daarvan. 'n Spasie in die middel van die ontwerp is afgebaken deur twee horisontale parallelle lyne. Die reghoek word aan weerskante deur twee sye van 'n sirkel gesluit. Hierdie middelruimte waarin die naam van die skenker gevoeg kan word, kry prominensie. Die afmeting van die e dono is betreklik groot en sal moeilik in boeke van klein formaat inpas. Die ontwerp is besonder ongekunsteld. Die letterwerk is dienooreenkomstig eenvoudig: die naam van die universiteit swaar, solied, in Romeinse letterwerk, en die name van die skenkers in ligter, kursiewe Gotiese skrif. Twee persone wie se boeke aan die Universiteit van Stellenbosch geskenk is en vir wie Zerffi se e dono gebruik gemaak is, is dr. W.J. Leyds (Staatsprokureur en -sekretaris van die Suid-Afrikaanse Republiek, 1890 - 1889) en dr. Gustav S. Preller (Afrikaanse geskiedskrywer en kampvegter vir Afrikaans tydens die Tweede Afrikaanse Taalbeweging).

Zerffi se ex librisse het geen noemenswaardige rol in haar kunsontwikkeling gespeel nie. Sy het hulle moontlik in haar vroeë jare bloot in die verbygaan gemaak. Sover bekend, het sy nooit weer in haar latere jare ontwerpe van hierdie aard gemaak nie. Dit het slegs as basis vir haar tekenkuns gedien.

Vanweë Zerffi se klein getal Suid-Afrikaanse ex librisse, is sy in die Suid-Afrikaanse kunsgeeskiedenis geensins bekend vir haar ex librisse nie. In ***South African Bookplates*** (Bishop & Alexander 1955 : 40, 41, 47) word die ex libris van majoor A.Z. Berman 1918 (Fig. A 6/56) en dié van Harry Stratford Caldecott s.j. (Fig. A 6/59) en die e dono van die Universiteit van Stellenbosch s.j. (Fig. A 6/75) waarop dr. W.J. Leyds se naam voorkom, genoem, maar nie bespreek nie. Om die waarheid te sê, Majoor Berman se ex libris kon aan Zerffi toegesê word, omdat sy dit onderteken het. Die e dono dra slegs Zerffi se monogram en geen aanduiding word eers gegee dat sy die kunstenaar was nie. Caldecott se ex libris is glad nie onderteken nie en derhalwe was die samestellers van die boek net bewus van die bestaan daarvan sonder om die kunstenaar te identifiseer.

Al verdien Zerffi met ander woorde slegs vermelding, kan haar naam tog in dieselfde asem genoem word met ander kunstenaars en vroeë Suid-Afrikaanse ex libris-ontwerpers soos Erich Mayer, J.H. Pierneef, Lippy Lipschitz, W.H. Coetzer en Pieter Wenning. Van hierdie kunstenaars, soos Pierneef, het ook maar self net 'n klein aantal ex librisse nagelaat.

Die ex librisse van bogenoemde kunstenaars adem, wat onderwerpe betref, 'n eg Suid-Afrikaanse gees. Veral Pierneef het die tipiese doringbome en kremetartbome van die Suid-Afrikaanse landskap in sy ex librisse geïnkorporeer. Zerffi aan die ander kant, toon Europese invloede en motiewe, omdat die meeste van haar ex librisse in Berlyn die lig gesien het. Alhoewel sy soms, gelukkig in min gevalle, gehou het van stereotiepe ontwerpe, getuig haar ex librisse oor die algemeen van deeglike tegniese vaardighede en interessante ontwerpe. Of sy in haar

opleiding van 'n koperplaat of staalgraving gebruik gemaak het, is nie seker nie. Dit lyk egter moontlik, want die lyne van die ontwerpe is meestal vars en skerp. Dat sy van linosneeblokke vir sommige van veral haar Suid-Afrikaanse ontwerpe gebruik gemaak het, is heel moontlik, aangesien dit 'n goedkoper medium was. Die ex libris van Willem Blommaert 1918, (Fig. A 6/57) toon byvoorbeeld definitief die kenmerke van 'n linosneeblok.

WAPENS

Zerffi se talente en kennis van die heraldiek het haar in 1928 nuttig te staan gekom en haar boonop nog 'n ekstra paar pond in die sak gebring, toe sy die opdrag ontvang het om 'n wapen en seël vir die destydse Suid-Afrikaanse Akademie vir Taal, Lettere en Kuns te ontwerp. So ver bekend, is die wapen die enigste kunswerk waarvoor sy ooit 'n amptelike opdrag ontvang het en wat derhalwe landswyd bekend geword het. Ongelukkig het niemand, behalwe die Akademierraadslede wat daarmee gemoeid was, geweet dat sy die kunstenaar was nie. Uit die aard van die gebruik van wapens, verskyn handtekeninge en monogramme nie op sulke offisiële ontwerpe nie.

De Zuid Afrikaanse Akademie voor Taal, Letteren en Kunst (soos dit aanvanklik geheet het) is op 1 en 2 Julie 1909 in Bloemfontein gestig met die doelstelling om Hollands en Afrikaans as tale te bevorder en die Hollands-Afrikaanse kultuur verder uit te bou. In 1911 eers is daadwerklik aandag aan 'n wapen vir die Akademie gegee. Tydens die Jaarvergadering van daardie jaar, wat in die Ou Raadsaal in Pretoria gehou is, het die sekretaris, prof. G. Knothe, verslag gedoen dat die Akademierraad hom gelas het om 'n ontwerpseël vir die Akademie te laat maak. Hy het 'n ontwerp van Anton van Wouw voorgelê. Hierdie ontwerp het ongelukkig later van jare verlore geraak het. Dit wil voorkom of die ontwerp van Anton van Wouw nie aanvaarbaar was nie, want 'n komitee, bestaande uit proff. Knothe, N.J. Brümmer en dr. F.V. Engelenburg is saamgestel om ander sketse te bekom.

By elke Jaarvergadering tussen 1912 en 1928 is die wapenkwestie aanhangig gemaak, telkens is nuwe voorstelle gemaak en is die punt van bespreking uitgestel en derhalwe kon geen vinnige uitsluitsel verkry word nie. Aanvanklik is vier ontwerpe bekom en op voorstel van genl. Hertzog, moes Fanie Eloff, die beeldhouer, in 1912 vir 'n ontwerp genader

word. In 1913 is 'n beloning van £5 vir 'n ontwerp uitgelooft en daar is selfs in verbinding getree met persone wat suksesvol was met ontwerpe vir die kompetisie vir Unieposseëls. Slegs twee ontwerpe is ontvang, maar het nie aan die vereistes van die komitee voldoen nie. In 1914 is besluit om alleenlik 'n stempel met die naam van die Akademie te laat sny, maar ook hierdie aanvaarde voorstel het skipbreuk gely. Die stempelsnyer moes weens oorlogsomstandighede die land verlaat. In 1915 is die saak op die lange baan geskuif, omdat gewag moes word vir gunstiger kommersiële omstandighede.

Eers weer in 1923 is aandag aan die wapenlose situasie van die Akademie gegee. Tydens die Akademierraadsvergadering van 6 Maart 1923 in Pretoria, het die voorsitter, dr. Engelenburg, 'n ontwerp van sy vriend, Erich Mayer, gedateer 1913 te voorskyn gehaal - heel moontlik een van die vroeëre afgekeurde ontwerpe. In daardie stadium was J.H. Pierneef en Reenen J. van Reenen ook raadslede van die Akademie en hulle het opdrag ontvang om ontwerpe in te stuur. Of Pierneef ooit 'n ontwerp gemaak het, is onseker, want nêrens word weer daarvan melding gemaak nie. Van die ontwerp van Van Reenen word verneem dat dit onder andere 'n olielampie en veerpen weergegee het. 'n Ontwerp met 'n perd daarin van 'n ene mev. G. Zeiler van Pretoria, uit 1913 afkomstig, het ook weer in 1923 te voorskyn gekom. Daarteen is heelwat besware ingebring. Vir die soveelste keer was die Akademierraad nie met enige van die beskikbare ontwerpe tevrede nie.

Die afhandeling van die aangeleentheid het tot in 1927 gesloer toe prof. E.C. Pienaar dit gebiedend noodsaaklik beskou het om 'n wapen vir die Akademie te bekom. Tydens die Jaarvergadering van 1927 is besluit om 'n prys uit te loof vir die beste ontwerp wat verkry kan word. Die beoordelaars wat aangestel is, was Reenen J. van Reenen, J.H. Pierneef, Gerhard Moerdyk en J. de Villiers-Roos.

Die Raadslid, prof. Willem Blommaert, van Stellenbosch, word by die Raadsvergadering van 3 Maart 1928 belas met die finale reëlins vir 'n kompetisie vir 'n geskikte ontwerp. Op die vergadering van 14 April word besluit dat die kompetisie in die pers aangekondig sou word. Die advertensie het twee maal in die *Cape Times*, *Die Burger*, *Die Volkstem*, *Ons Vaderland*, *Ons Land* en *Rand Daily Mail* verskyn. 'n Prysgeeld van £10 is uitgelooft en die sluitingsdatum was 20 Junie 1928.

Op 11 Augustus is gerapporteer dat 24 ontwerpe (later word melding gemaak van 25 ontwerpe) ontvang is, maar dat geeneen aan die vereistes voldoen het nie. Die kommissie belas met die afhandeling van die saak het egter waardevolle idees uit die ontwerpe van Mej. Marjorie Stayt van Durban, mnr. W.H. Armstrong van Kaapstad en mej. De Villiers-Roos van Pretoria gekry en het dus aanbeveel dat ontwerpidees uit eie geledere saamgestel sou word. Hierdie idees moes dan aan 'n kunsskilder gegee word met die opdrag om die ontwerp uit te werk. Prof. Blommaert het vervolgens die "bekende skilderes, Florence Zerffi, destyds kuratrise van die Michaelis-versameling in Kaapstad en eggenote van die ewe bekende skilder Strat Caldecott" (Die lydensgeskiedenis ... 1972 : 5) voorgestel om die ontwerp "uit te teken". Die opdrag wat Zerffi volgens die notule van die Algemene Jaarvergadering van 28 September 1928 uiteindelik ontvang het, was om:

- A. die kommissie se voorgestelde geskrewe ontwerp uit te werk wat bestaan het uit 'n skild met drie brandende fakkels, gekroon deur 'n helm van Minerva en gedra deur twee swartwitpense en wat die leuse en 'n randskrif sou bevat
- B. Mej. Stayt se ontwerp van 'n randskrif te voorsien, en
- C. 'n ander ontwerp met haar eie idees saam te stel ³¹

Dat Zerffi in 'n baie kort tydperk hierdie opdragte moes uitvoer, is seker. Sy is ongeveer een maand tyd gegun en as

haar omstandighede in aanmerking geneem word, kon dit nie so maklik gewees het nie. Sy was daagliks by die Michaelis-museum aan diens, Oliver was 'n woelige kleuter en Caldecott was ernstig ongesteld. Onderhandelings met haar is blykbaar alles deur bemiddeling van prof. Blommaert (1928 : brief) gedoen, want geen regstreekste briefwisseling tussen haar en die Akademie kon in die argief van die Akademie gevind word nie. As dit nie was vir prof. Blommaert wat haar geken het en vir wie sy voorheen 'n ex libris ontwerp het nie, sou sy seker onbewus gewees het van die moontlikheid om vir die Akademie 'n wapen te ontwerp. Sy kon maklik, in haar bedrywige daaglikse roetine, nie die advertensie vir die kompetisie in die **Cape Times** raakgesien het nie. Weer het sy dit haar laat welgeval om by 'n diepgewortelde en deur en deur Afrikaanse instelling betrokke te raak.

Die drie ontwerpe wat Zerffi voltooi het, is aan die Akademieraad voorgelê en tot stemming gebring. Ontwerp C, naamlik die eie ontwerp van Zerffi, ontvang nege uit die elf stemme "en word dus aangeneem as die Akademiewapen" (Notule van ... 1928b : 10). Prof. Blommaert het vir Zerffi in die bresse getree en versoek dat sy 'n groter bedrag geld as die oorspronklike prysgeld van £10, in die vorm van 'n addisionele honorarium (Blommaert 1928 : brief), moes ontvang. Zerffi is uiteindelik met 'n honorarium van £20 vergoed. Hoe welkom was hierdie meevallertjie seker nie vir Zerffi in 'n tyd toe Caldecott meer veel kon inbring nie! Die £10 wat vir die kompetisie uitgeloof was, is in elke geval tussen die drie naaswenners met £3.6.8 elk verdeel. Teen die einde van die jaar, op 9 November, is in **Die Burger** (Die Suid-Afrikaanse ... 1928 : 6) aangekondig dat "die eerste prys deur die jaarvergadering toegeken is aan mev. Caldecott (Florence Zerffi)". Dit is interessant dat die skyn bewaar gebly het dat Zerffi aan die kompetisie deelgeneem het. In werklikheid het sy opdrag daartoe gekry. Selfs in die brief (Bosman 1928c : brief) wat aan mej. Stayt gestuur is om haar geluk te wens dat sy 'n naaswenner is,

word Zerffi genoem as die eerste prys-wenner.

Die oorspronklik getekende ontwerp van Zerffi het spoorloos verdwyn, en daar is naarstiglik gesoek na 'n voorbeeld van die wapen. Tussen die korrespondensie van die Akademie kon so 'n voorbeeld van die ontwerp gevind word waar dit in 1930 vir die eerste keer as 'n seëldruk op 'n briefhoof gebruik is. Die wapen is waarskynlik voor daardie datum reeds op briefhoofde en sertifikate gebruik, maar geen afskrif daarvan het bewaar gebly nie.

Die ontwerp Suid-Afrikaanse Akademie vir Taal, Lettere en Kuns (Fig. A 6/76) wat Zerffi gemaak het, was uitmuntend geskik vir 'n wapen sowel as vir 'n seël. Dit bestaan uit 'n dubbele sirkel wat rondom ruimte inhou vir die randskrif met die naam "Suid-Afrikaanse Akademie vir Taal, Lettere en Kuns". Die binneste gedeelte bevat 'n skild, in drie deurgesny. Die boonste deel bevat 'n uil aansienste met wyd uitgestrekte vlerke. Dit simboliseer wysheid. Die middelste deel, of dwarsbalk, is smaller en bevat drie leë skilde. Die drie naas mekaar geplaaste skildjies hou verband met "die ou gildewapen van die skilders wat bestaan het uit 'n blou skild belaaie met drie klein skildjies van silwer (twee bo en een onder). Hierdie gildewapen het op sy beurt weer 'n verband met Sint Lukas, die skutspatroon van die kuns" (Hartman 1973 : brief). Die drie skildjies staan vir die drie bene van die Akademie: taal, lettere en kuns. Die onderste deel behels 'n perkamentrol met twee gekruiste veerpenne wat die taal en letterkunde moet voorstel. Die ruimte langs die skild het aan beide kante 'n enkele protea wat die Suid-Afrikaanse element moet versinnebeeld. Die wapenspreuk "Nec dominus nec servus" wat "nóg baas, nóg kneg" beteken, vul die ruimte bokant die skild.

Wanneer hierdie ontwerp vergelyk word met die nog bewaarde ander inskrywings vir die kompetisie wat by die Akademie-argief bewaar gebly het, spreek dié van Zerffi van 'n hoë

professionele standaard. Die meeste ander ontwerpe is bloot tekeninge van byvoorbeeld 'n volstruis of twee jong dogters wat byna soos putti vertoon. Dit is duidelik waarom die beoordelaars, wapenkommissie en Akademieraad dadelik met die Zerffi-ontwerp tevrede was. Die ontwerp was heraldies verantwoordbaar, die balans uitstekend en die seggingskrag in beeld oortuigend. Kennis van die heraldiek was in daardie jare besonder beperk en derhalwe was Zerffi seker een van die min outoriteite op hierdie gebied. Haar ontwerp het van besondere kundigheid en vaardigheid gespreek. Dit sou die Akademie eer aandoen het en sy beeld ten volle uitgestraal het. Volgens Pama (Afskrif van ... 1962 : 2) moet 'n wapen "in die eerste plek duidelik wees en 'n mens moet op 'n afstand kan sien wat dit voorstel. Daarom word figure gestileer en vereenvoudig en word figure so voorgestel dat hulle die skild so goed as moontlik opvul". Aan hierdie vereistes het Zerffi se wapen voldoen.

Die uil wat Zerffi gekies het, is nie vir haar 'n nuwe konsep nie. Sy het dit reeds gebruik by die ex libris van Annemarie Büniger (Fig. A 6/70). Wat wel anders is as in die ex libris, is dat die uil in die wapen nie gevange gehou word nie. Die Akademie-uil is vry, gereed om te vlieg en sy vlerke oor die hele Suid-Afrika te spreid. Die leë skilde is ook nie 'n unieke eiesoortige motief vir die Akademie nie. In haar eie ex libris (Fig. A 6/66) het sy dit gebruik as simboliek vir die kunstenaar. Wat die wapen dus treffend maak, is die eenvoud. Van geen aspek is daar te veel of te min nie. Geen simbool is onnodig nie. Die twee proteas herinner sterk aan haar linosnee Protea (Fig. A 6/43).

Hierdie wapen van die Akademie is gebruik tot in 1942 waartydens die Akademie uitgebrei is tot die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns. Die veranderde Akademie het, behalwe 'n nuwe naam, ook 'n nuwe wapen genoodsaak waarin die Fakulteit Natuurwetenskappe en Tegniek tot hulle reg sou kom. 'n Nuwe wapen, ontwerp deur prof. G.E. Pearse van

Johannesburg, is in 1946 in gebruik geneem. Dit is tog opmerklik dat hy nie weggedoen het met Zerffi se idees nie. Hy het die sirkels sowel as haar skildverdeling behou en haar simbole oorgeneem. Sy plasing van die uil is egter nou as wapenhelm gebruik. Die boekrol is weggelaat, maar die veerpenne is net na die boonste wapengedeelte verskuif. Die ruimte waar Zerffi haar boekrol en veerpenne geplaas het, is in beslag geneem deur 'n tandrattat wat die Wetenskap moet versinnebeeld. By Zerffi se drie leë skilde is een toegevoeg (almal van daardie stadium af gevul met 'n simbool) wat die vier provinsies van die destydse Unie van Suid-Afrika moes verteenwoordig. Hierdie simboliese waarde het egter afgewyk van Zerffi se suiwer heraldiese betekenis. Die Latynse wapenspreuk is vervang met 'n Afrikaanse leuse: Kennis en Skoonheid. Die stingels van die Zerffi-proteas is verleng en die knoppe verklein. Die Akademie het gespesifiseer dat die proteas van toe af slegs as "dekorasie" gedien het (Die Akademieswapen 1965 : memorandum).

Die Akademie moes helaas in 1972 weer eens 'n nuwe wapen in gebruik neem, aangesien daar in die vorige een heraldiese foute (wat veroorsaak is deur die toevoegings by Zerffi se ontwerp) uitgewys is en nie by die Buro vir Heraldiek geregistreer was nie. Die Zerffi-uil, hier as helmteken, die driedeling van die hoofskild, die veerpenne sowel as die leë skilde het nogeens behoue gebly. Daaruit kan afgelei word dat Zerffi tog nie so ver uit die kol met haar ontwerp was nie.

Wanneer al die fasette van Zerffi se grafiese kuns in oënskyn geneem word, kan tot die gevolgtrekking gekom word dat 'n besondere deel van haar persoonlikheid daarin na vore. Haar deeglikheid, presiesheid, kreatiwiteit en tegniese vaardighede het alles 'n rol gespeel om van haar 'n suksesvolle beoefenaar van die grafiese kunsvorms te maak wat "eenvoudig en alleen op lyn gegrond is. Dit hoef nie noodwendig tekeninge in wit en swart te wees nie - maar die

groot bekoring (lê) in die intimiteit en, heel dikwels die spontaneïteit daarvan. Eintlik is dit die kunstenaar se intiemste werk, sy ongekunstelde 'handskrif' as 't ware" (W.O.K(ühne ?) 1953 : ?).

EINDNOTAS

1. Aangesien die meeste ongedateerde werke in Londen is, is dit onmoontlik om in alle opsigte te bepaal of sommige hiervan voorbereidende sketse vir olieverfwerke was. Waar daar wel so 'n moontlikheid bestaan, sal dit genoem word.
2. Van die genoemde 68 werke is 36 in privaatbesit in Londen. Uit hierdie 36 werke is 26 ongedateer. Dit bemoeilik 'n persoonlike evaluering van onderwerpbehandeling en stylontwikkeling.
3. Die werk word Stillewe met blomme s.j. (Fig. A 6/2) genoem, maar eintlik is dit 'n suiwer blomstuk. Aangesien die titel so op die katalogus (Florence Zerffi 1968 : katalogus) verskyn, word dit deurgaans so gebruik.
4. Daar is in 1937 sewe skilderye met hierdie omgewings as onderwerpe tentoongestel. Identifisering van hierdie werke is uiters moeilik, want ná Zerffi se dood het sommige skilderye ander titels gekry. Die oorspronklike omgewings van skilder en benamings is onbekend. Daar is ook 'n aantal ongedateerde werke in die Londen-versameling sonder enige aanduiding van die lokaliteit.
5. Inligting in verband met hierdie werk is verskaf deur Oliver Caldecott. Geen persoonlike oordeel kan dus oor stylkenmerke gevel word nie.
6. Die datum is baie onduidelik op die skets. Dit kan 1921, 1924 of 1927 wees.
7. Vide Hoofstuk 5, p. 295 - 296.
8. Vide Hoofstuk 6, p. 397.
9. Vide Hoofstuk 5, p. 252 - 255.
10. Zerffi het 'n olieverfwerk geskilder van 'n stillewe wat op dieselfde pilaar opgestel is. Vide hoofstuk 3, p. 127.
11. Vide Hoofstuk 4, p. 191.
12. Slegs een olieverfwerk gedateer 1920 (Fig. A 3/67) en drie gedateer 1922 (Fig.e A 3/84, A 4/20 en A 4/67) en moontlik twee ander (Kat. B 4/41 en B 4/42) kon gedokumenteer word.
13. Vide Hoofstuk 6, p. 398, 401.
14. Vide Hoofstuk 6, p. 400.
15. Vide Hoofstuk 1, p. 7.
16. Vide Hoofstuk 3, p. 108.
17. Vide Hoofstuk 5, p. 341.
18. Vide Hoofstuk 6, p. 373.
19. Vide Hoofstuk 6, p. 401.
20. Vide Hoofstuk 5, p. 284.
21. Vide hoofstuk 6, p. 398.
22. Vide Hoofstuk 5, p. 338.
23. Vide Hoofstuk 1, p. 7, Hoofstuk 5, p. 298.
24. Vide Hoofstuk 1, p. 2.
25. Vide Hoofstuk 5, p. 307 - 313.
26. Vide Hoofstuk 1, p. 7.
27. Vide Hoofstuk 1, p. 2.

28. Die Caldecott waarna hier verwys word, is Thomas Caldecott van Rugby Lodge van die graafskap Warwick, oorspronklik van Abingdon, graafskap Berks en daarna van Barrow en Whitewell, graafskap Rutland, en van Calthorpe, graafskap Leicestershire wat hy in 1617 gekoop het.
Die wapen wat hier ter sprake is, word gekenmerk deur 'n gevierendeelde skildvorm wat in silwer een en vier 'n blou dwarsbalk met netwerk tussen drie rooi vyfblaaië het. In die silwer tweede kwartier is daar drie swart skuinsbalke en in die derde rooi kwartier 'n keper met drie luiperdkoppe in silwer. Die helmteken is die rooi halwe klimmende leeu op die skouers belaaï met 'n silwer vyfblad. Die wapenspreuk is: "In utrumque paratus". Dit is onbekend wanneer hierdie wapen geregistreer is. Zerffi se ontwerp toon ooreenstemming met dié beskrywing.
29. Vide Hoofstuk 1, p. 4.
30. Vide Hoofstuk 5, p. 328.
31. Alhoewel die Akademie self die geskiedenis van die wapen vir rekorddoeleindes nagegaan het, en 'n dokument, genoem **Die lydensgeskiedenis van die Akademiëwapen** daarvoor opgestel het, kan geen rekenskap gegee word van wat van die oorspronklike ontwerpe van Zerffi geword het nie. Sommige van die ander ontwerpe van die inskrywings wat nie na die ontwerpers teruggestuur is nie, is steeds in die argief van die Akademie bewaar. Die Zerffi-ontwerp wat op 28 September 1928 aangeneem is, het waarskynlik volgens die notule van die Raadsvergadering van 1929 verdwyn in een van die volgende fases van die duplisering of hantering van die ontwerp:
- dit kon na Zerffi teruggestuur gewees het om dit vir 'n paneel vir die Akademie-argief te vergroot of te verklein
 - dit kon na die firma Armstrong in Kaapstad gestuur gewees het vir die maak van 'n blok en 'n stempel van die seël - in 1929 was die sekretaris in besit van 'n reliëfpers en so 'n stempel
 - dit kon na ramers gestuur gewees het vir tentoonstelling op die Akademie-argiefmure.
 - dit kon selfs met die verhuising van die argiefmateriaal vanaf Kaapstad na die Engelenburg-huis in Pretoria tussen ongesorteerde dokumente geliaseer gewees het (Bosman 1928a : brief; Engelenburg 1928a : brief; Engelenburg 1928b : brief).
32. Vide Hoofstuk 6, p. 418.