

ANDER KUNSTENAARS VAN AFRIKASUID-AFRIKATransvaal

Naas die reeds genoemde persone¹ is daar nog verskeie ander Bantoe-kunstenaars in Transvaal werksaam. Solomon Sedibane en Wiseman Mbambo² doen houtbeeldhouwerk, hoofsaaklik in realistiese styl. Die kop- en figuurstudies van Bantoes in stamdrag lyk meer op kunsvlyt en handewerk produkte en besit nie veel oorspronklike kunswaarde nie. Ben Macala³ werk in brons en bepaal homself uitsluitlik tot moeder-en-kind komposisies. Die sentimentele en soetsappige kenmerke word egter oorbeklemtoon en daar is min vordering in sy werk te bespeur.⁴

Kaapprovinsie

Gladys Mgudlandlu⁵ is 'n Bantoe-kunstenaars wat in die Kaap woonagtig is. Haar skilderye, meestal klein van formaat, is kleurvolle, ekspressionistiese studies van die samelewing. Mgudlandlu leef egter in 'n groot mate afgesonder van die nuwere ontwikkeling van Suid-Afrikaanse Bantoe-kuns in die Transvaal.

Natal

Naas Transvaal het Natal ook 'n sterk groep Bantoe-kunstenaars. Die kunstenaars het hul skoolopleiding hoofsaaklik aan sendingskole ontvang. Michael Zondi⁶ is 'n vername verteenwoordiger van hierdie groep. Zondi werk by voorkeur in hout en hanteer sy medium goed. Hy het verskeie houtbeelde vir kerkgeboue uitgesny.⁷ Sy figure is realistiese uitbeeldings en hy neig om 'n swaar onderlyf en dik bene te beklemtoon.

1. Kumalo e. v.

2. Biografiese besonderhede van die meerderheid kunstenaars in hierdie hoofstuk moeilik bekombaar.

3. Geb. 1937, Bloemfontein.

4. In hierdie verband moet die blaam dikwels by die kunsagente gelê word, sien hfst. 5B, p. 48. Daar is wel die gelukkige uitsonderings waar die agent die kunstenaar se werk krities beoordeel en aanmoedig, en nie net vanuit 'n finansiële oogpunt beskou nie, sien hfst. 4, p. 30.

5. Geb. ca. 1940 te Peddie. Ontvang onderwys te Healdtown.

6. Geb. 1926 Greytown distrik. Bring kinderjare deur op Emtulwa, Sweedse Lutheraanse sendingstasie naby Nieu-Hanover. Gekwalifiseerde houtwerk instrukteur.

7. Sien hfst. 3, vtn. 20, p. 15.

Joseph Dlamini het ook sy opleiding by 'n sendingstasie gehad⁸, maar sy kuns is eenvoudiger as dié van Zondi. Waar Zondi se beelde 'n sekere mate van bewegingsvryheid besit is dié van Dlamini strak en gebonde. Die houding van die figure is styf en stokkerig en daar is min emosionele uitdrukking op die gesigte. Die styfheid van houding en vlak insnyding van gelaatstrekke op ronderige gesigte kom ook in tradisionele Zoeloe-stamkuns voor.⁹ Dlamini se beeldhouwerk is tipies dié van 'n plattelandse Bantoe wat nie veel kontak met groot stede en Europese invloede gehad het nie.

Werk van plattelandse Bantoes van 'n heel ander aard is die weefwerk van vroue by die Sweedse sendingstasie te Rorke's Drift.¹⁰ Die invloed van tradisionele geometriese ontwerp is nog merkbaar, maar gestileerde mens- en dierefigure word vryelik gebruik in die uitbeeldings op die tapisserieë. Die tapisserieë illustreer meestal 'n voorval uit 'n legende of ou volksvertelling. Die kleurgebruik word nie beperk tot die blou, groen, rooi, geel en wit van tradisionele kralewerk nie, maar ook kleure soos pers, oranje, bruin en pienk word in treffende samestellings gebruik. Alhoewel hierdie weefwerk deur plattelandse Bantoevroue gemaak is, vorm die tapisserieë 'n selfstandige kunsuitdrukking wat nie gebonde bly aan tradisionele stamkuns nie.

Die Indaleni kunsskool naby Richmond en ander derglike kunsskole is meer toegespits op kunsvlyt en handewerk, asook op die opleiding van kunsonderwysers vir Bantoeskole.

'n Belangrike bydrae tot Natalse Bantoe-kuns word deur Azaria Mbatha gelewer. Mbatha het ook sy opleiding aan die Rorke's Drift sendingstasie gehad. Hy lê hom veral toe op lino-sneë en die uitbeelding van Bybeltemas. Mbatha benut op 'n voortreflike wyse die moontlikhede van die swart-en-wit kombinasies wat lino-sneë bied en verkry dikwels 'n patroonagtige herhaling met sy figuursamestellings. Sy werk word in verskeie museumversamelings verteenwoordig.¹¹ Mbatha vertoef reeds geruime tyd in Europa en het nie meer veel kontak met Suid-Afrika nie.

8. Marianhill, Natal (brief van sr. Pientia, Marianhill, Natal, ged. 13 Okt. 1968).

9. Sien Holý, L., *The Art of Africa. Masks and Figures from Eastern and Southern Africa*, fig. 135-140. Die vlak insnyding van gelaatstrekke is ook kenmerkend van die Rhodesiese beeldhouwerk, hfst. 6, p. 61.

10. O.m. van L. Mahlaba, P. Majozi, E. Mduli, E. Mkhize, en V. Mncube. Die "E.L.C. Art and Craft Centre" waar Bantoevroue in weefwerk en algemene huis-houdkunde opgelei is, is in 1961 deur Peder en Ulla Gowenius gestig. Sien Bowman, K., "Rorke's Drift. A new fame", *Fair Lady* 4(4):134-7, 17 April 1968. Van hierdie tapisserieë het deel gevorm van die Suid-Afrikaanse uitstalling op die Venesiese Biennale in 1968.

11. S.A. Nasionale Kunsmuseum, Kaapstad; Koning George VI Kunsmuseum, Port Elizabeth; UNISA-versameling, Pretoria. (Eg. ook Zondi.)

RHODESIË

Frank McEwen van die Rhodes-gallery in Salisbury het in 1958¹² 'n begin gemaak met die sg. "werkswinkel"-opleiding van Bantoe-kunstenaars. Bantoes van die stad en omgewing kon by 'n klompie sentra in en om Salisbury 'n tegniese kunsonderrig ontvang. Kunstenaars soos Bernard Karikayi, Job Kekana en Lemon Moses het veral gekonsentreer op kopstudies, met sterk beklemtoonde gelaatstrekke, uit graniet en seepsteen gebeeldhou.

Die groep Rhodesiese Bantoe-kunstenaars beeld by voorkeur koppe en dierefigure uit.¹³ Die diere kom uit 'n droomwêreld van geeste en getoorde mense¹⁴ en die half-geamuseerde uitdrukking op meeste van die diere se gesigte verleen 'n sekere bekoorlikheid aan die figuurtjies. Die onderskeie kunstenaars se werk stem in 'n groot mate ooreen en dus kan daar van 'n definitiewe skool gepraat word. Die medium is deurgaans graniet en seepsteen, wat in ronde vorme gebeeldhou en glad gepoleer is. Die gelaatstrekke word deur vlak insnydings op die ronde oppervlakte aangedui. Hierdie neiging na uniformiteit tipeer die beelde meer as ornamente en nie soseer as individuele kunswerke nie.

MOSAMBIEK

Die kunstenaar Valente Malangatana is in Mosambiek werksaam. Hy gebruik helder kleure in sterk gedefinieerde vorme en sy voorstellings lyk meestal na mense afkomstig uit 'n nagmerrie-wêreld van wreedheid en barbarisme. Die kunsoorwegings in sy skilderye word egter soms oorskadu deur die grilligheid van die taferel.¹⁵

SENTRAAL- EN WES-AFRIKA

In die sentrale en westelike gebiede van Afrika kan daar verskillende rigtings in die hedendaagse kunsbeoefening gemerk word.

12. Vgl. hier die Pollystraatsentrum wat reeds in 1958 begin het, hfst. 2, p. 6 e. v.

13. Hierdie bespreking van die Rhodesiese groep volg n. a. v. 'n groeupuitstalling in die Pretoriase Kunsmuseum, Desember 1968, aangesien ek nie 'n eerstehandse kennis van die "werkswinkels" in Rhodesië het nie.

14. Bv. K. Mapanda, "Thinking is a factory"; J. Mariga "Monkey Spirit"; N. Mariga "Bewitched Animal", "Tsuro Spirit"; O. Mariga "Thoughtful Buck"; S. Ndau "Loving Monkeys"; C. Nyagwande "Man taken by Buck Spirit"; O. Nyakauru "Spirit Image".

15. Sien Beier, U., Contemporary Art in Africa, p. 62-72. Hierdie is nie 'n standaard werk nie, maar bronne oor die onderwerp is skaars en dus word hieruit aangehaal.

Daar is nog 'n groep kunstenaars wat hulle toelê op 'n blote uiterlike namaking van klassieke Afrika - kuns en hulle werk, wat net vir toerisme gemaak word, staan tereg bekend as "airport art".¹⁶ Dit besit nie veel selfstandige kunswaarde of gevoel vir materiaal nie¹⁷ en ontbreek aan die imponerende strakheid van die klassieke werk.

Naas die kunstenaars wat net die uiterlike vorme namaak is daar 'n groep wat na die essensiële kenmerke van hul kuns- en kultuurverlede soek, om daarop hul eie kunsuitdrukking te vestig en te bou. Hierdie herontdekking en beklemtoning van die eie volksverlede het aanleiding gegee tot die ontstaan van die "Négritude"-beweging¹⁸ in die Franse kolonies van Wes-Afrika gedurende die dertigerjare van hierdie eeu.

"Négritude was the French African answer to the colonial policy of assimilation and to the sudden awareness of the Africans that they had been Frenchified to an alarming degree. To combat this process and to re-establish their identity they decided to go back to the sources, to learn from traditional culture, and to proclaim in their work the mysterious qualities to be found in Africa alone. It was a process of deliberate mystification, but it did produce two decades of inspired literature The myth rested on the assumption that cultures as diverse as say, the Dogon of Mali, the Yoruba of Nigeria and the Zulu of South Africa had certain elements in common which were African and which distinguished them from cultures in other parts of the world. The Négritude writers felt that they were distilling this quality in the philosophy of Négritude".¹⁹

Die posisie van kunstenaars in Afrika vandag verskil egter aanmerklik van dié van vorige eeue. In die beskawings van ou-Afrika was die kunstenaar 'n onontbeerlike persoon in die samelewing, en was sy kuns uit, deur en vir die samelewing geskep, en nie uit individuele beweegredes nie. Die trefkrag van die ou kuns was juis geleë in die intieme gebondenheid wat dit met die daaglikse lewe gehad het. Die maskers en afgodsbeelde was 'n integrale deel van die samelewing, en daarom kan hulle kunswaarde nie beoordeel word losstaande van die same-

16. 'n Koerantbenaming wat dié tipe uitbeeldings raak beskryf. Hierdie tipe beelde word veral ook in Zambië gevind. "Tradisionele kuns" word aangemoedig maar die beelde bly slegs by 'n vorm-nabootsing sonder kunswaardige inhoud.

17. Die beelde word meestal uit eboniet gesny en blink gepoleer.

18. Sartre definieer Négritude as "the Annunciation of quintessential blackness". Thomas Malone: "Négritude can be summarily defined as the message of a race sum of cultural values of the Black world". Blair, D.S., "Whither Négritude", *The Classic* 2(2):6-7, 1966.

19. Beier, U. *op. cit.*, p.165.

lewing waarvan hulle so 'n belangrike deel gevorm het nie. Die klassieke Afrika-kuns was streng funksioneel: "every object has its special function: whether it be a mask, a statue, or a rock painting, it will have been created with a precise end in view. The object can be thought of as a husk or shell: it contains vital force (nyama). But it is at the same time the force itself - if it has been constructed in accordance with the correct magic formulas. For it is precisely an object's external form that determines its evocative power".²⁰

Die beelde was voorwerpe wat in sermonies, rites en voorvaderaanbidding gebruik is. Sulke maskers, beelde en voorvaderfigure is gemaak volgens sekere vormbegrippe wat tradisioneel oorgelewer is, waarby egter groot onderlinge verskille van stam tot stam voorkom.²¹

Die vraag kan gestel word of dit vandag aanvaarbaar is om na hierdie kunsskeppinge terug te draai en alleenlik daaruit inspirasie te wil put. Die omstandighede wat aanleiding gegee het tot hierdie kunsuitinge bestaan vandag nie meer nie, en daarom kan die klassieke vorm van Afrika-kuns ook nie meer bestaan sonder sy noodsaaklike voedingsbronne nie. Die tradisie moet wel nie vergeet word nie, maar kan vandag nie meer direk toegepas word nie. Daar is wel persone wat die kontak met die verlede meer realisties sien. "To writers like Chinua Achebe and Wole Soyinka traditional culture and literature were simply another dimension they could explore if they wished, an added richness of background that was there to be used. At no time did they consider it to be the source of all true inspiration or the sacred trust they had to hand on to future generations".²²

Omstandighede in Afrika het geweldig verander en die kunstenaar moet homself daarby aanpas; hy moet sy rigting in die nuwe wêreld vind. Party kunstenaars begeef hulle in die hewige politieke stryd en hulle kuns weerspieël meer politieke propaganda en heldeverering as estetiese oorwegings.²³ Ben Enwonwu

20. Rachewiltz, B. de, Introduction to African Art, p. 12.

21. "The most outstanding characteristic of African sculpture, from a strictly structural point of view, is the intentional deformation to which, in comparison with its model in the real world, the image is submitted. It is as though convex or concave mirrors had distorted the artist's vision of reality". Rachewiltz, B. de op. cit., p. 80. Vir verdere kritiese studie oor klassieke Afrika-kuns, sien o. a. Gerbrands, A.A., Afrika Kunst aus dem Schwarze Erdteil. Recklinghausen, Bongers, 1967; Himmelheber, H., Negerkunst und Künstler. Braunschweig, Klinkhardt & Biermann, 1960; Leiris, M. & J. Delange, African Art. London, Thames & Hudson, 1968; Leuzinger, E., Africa. The Art of Negro Peoples. London, Methuen, 1964; Segy, L., African Sculpture. New York, Dover, 1958; Wingert, P.S., The Sculpture of Negro Africa. New York, Columbia University, 1950.

22. Beier, U. op cit., p. 166.

23. Sien ook "Whatever became of African Art?", News/Check 7(3):22-3, 26 Julie 1968.

(Nigerië) en Vincent Kofi (Ghana) kan hier as voorbeelde genoem word. Enwonwu wil volkome onafhanklik wees van enige Westerse invloede of denkrigtings; naas politieke onafhanklikheid soek hy ook totale kulturele onafhanklikheid en propageer dit baie sterk dat die Afrikaan sy kuns onafhanklik moet skeep en beoordeel.²⁴ Enwonwu beweer "the concept art for art's sake can never apply to our art. Art and politics are indivisible in modern Africa".²⁵ So 'n siening kan ongelukkig nie tot suiwer kunsbeoefening lei nie.

Onder die kunstenaars van Afrika is daar nog baie eksperimentering, aanneming, verwerping en toetsing van ander kultuuruitinge.²⁶ Party kunstenaars bly afgesonder in eie gemeenskap, andere gaan na Europa vir kuns onderrig en andere word deur westerlinge in Afrika onderrig. Die nuwe kuns in Afrika is nog te jonk om vaste rigtinglyne neer te lê, die geheel is nog te verwarrend om voorspellings te waag.

24. Hierdie is 'n onwerklike siening daar Enwonwu se eie werk wel deeglik Westerse beïnvloeding en standarde toon.

25. Enwonwu, B., "Art for Africa's sake", Drum nr. 148:26-9, Julie 1963.

26. Vgl. hier die linosneë van Jacob Afolabi en Adebisi Fabunmi (beide van Oshogbo, Nigerië) en Hezbon Owiti (Kenia). Ook die kleurvolle skilderwerk van Muraina Oyelami en fyn tekenwerk en humor van Twins Seven-Seven (beide van Oshogbo, Nigerië).

HOOFSTUK 7

SLOT

Die nuwe Bantoe-kuns in Suid-Afrika het gegroei vanuit die Pollystraatsentrum waar blanke leermeester en Bantoe leerling saam gesoek het na 'n uitdrukking van dit wat eie is aan Afrika. Hierdie kuns kan wel as "nuut" bestempel word. Na die geïsoleerde geval van Sekoto was daar geen noemenswaardige Bantoe-kunstenaars wat 'n bydrae tot Suid-Afrikaanse kuns gelewer het nie. Die kuns kan ook as "nuut" bestempel word wanneer dit vergelyk word met die werk van ander Suid-Afrikaanse kunstenaars wat veelal net 'n navolging van Europese kunsrigtings weerspieël.

In Sydney Kumalo se kuns word 'n besondere sintese bereik tussen tradisionele en vreemde invloede, tussen Afrika en Europa. Kumalo het in Johannesburg as 'n westerling grootgeword en al die invloede van 'n westerse beskawing ondergaan. Toe hy in 1953 na die Pollystraatsentrum gegaan het was hy nie bekend met die uitdrukkingsvorme van tradisionele Bantoe-kuns nie. Cecil Skotnes egter was goed vertrouwd met Afrika-kuns en met die belangrike rol wat dit in die ontwikkeling van moderne Europese kuns gespeel het. Hy het maskers en ander vorme van die ou kuns aan sy Bantoeleerlinge getoon en verduidelik.¹ Die merkwaardige wyse waarop Kumalo hierdie kunserfenis vervolgens verwerk en assimileer het, wil tog blyke gee van 'n latente Bantoe- of Afrika-kunsbewustheid wat deur kontak met die geskiedte blanke leier hier tot uiting begin kom het.

Kumalo was aanvanklik hoofsaaklik vanweë finansiële oorwegings aan die Pollystraatsentrum verbonde. Op 'n vraag van Skotnes of die kunsbeoefening as sulks die bepalende faktor was, het Kumalo ontkennend geantwoord. Die latere kunsbewustheid en totale inlewing in sy kunsproduksie het geleidelik gegroei. Belangrik hier was die stimulus van die kerkopdragte en latere opdragte soos die "Praying Woman" beeld. Op hierdie gebied kan groot sake-ondernemings en ander opdraggewers veel daartoe bydra om Suid-Afrikaanse Bantoe-kuns grondig te vestig en geleentheid aan die Bantoe-kunstenaars te bied.

Die vraag kan gestel word of Kumalo ooit as beeldhouer gevestig sou geraak het sonder aanraking met die Pollystraatsentrum. Hy sou moontlik tog gaandeweg bewus geword het van sy aanleg as kunstenaar. Soos die geval was met Sekoto kon hy dan na die buiteland vertrek het en daar miskien eweneens 'n geleidelike verval in sy kunsuitdrukking deurgemaak het.² Kumalo het egter in Suid-Afrika gebly. As beweegrede hiervoor kan onder meer die opleiding van die

1. Sien hfst. 2, p. 9.

2. Sien hfst. 1, p. 3, 4.

Pollystraatsentrum en die leiding van Villa genoem word. Kumalo het dus nie 'n behoefte aan verdere tegniese instruksie gehad nie. Kumalo was reeds na die buiteland³ waar hy eerstehands met Europese kunsuitdrukkinge kennis kon maak. Nógans het hy besluit om in Suid-Afrika te bly, al is die omstandighede hier nie altyd maklik vir Bantoe kunstenaars nie. Hierdie keuse word ten goede weerspieël in sy werke waar die Suid-Afrikaanse bodem steeds 'n bron van verryking bly.

Kumalo se kuns is ook nuut daarin dat dit 'n selfstandige uitdrukking vorm van ons Bantoebevolking. Tog is hierdie kunsvorm nou verbonde aan 'n westerse uitdrukkingwyse. Die kuns van die Bantoes kan inderdaad nie geskei word van die hedendaagse kuns van blankes hier te lande nie. Ook in die werk van Skotnes, Villa en andere word hierdie soeke na 'n weergawe van Suid-Afrikaanse of meer spesifiek Afrikaanse elemente gevind. Die verryking wat samewerking in dié verband op kunsgebied meebring, kan net tot wedersydse voordeel strek en 'n stimulerende invloed op die werk van beide Bantoe en blanke kunstenaars uitoefen.

Ongelukkig dien dit vermeld te word dat sommige van die Bantoe kunstenaars nie tot hul voordeel deur galerye en handelaars op die kunsmark verteenwoordig word nie. Hier kan die blaam nie net op die agente gelê word nie, maar ook op 'n publiek wat te behep geraak het met Bantoe kuns. Solank as wat die houtskooltekening of houtbeeld deur 'n Bantoe kunstenaar uitgevoer is, word dit as voldoende geag en geen verdere kritiese vermoë word uitgeoefen nie. Hierdie groot aanvraag gee ook aanleiding daartoe dat kunstenaars aangemoedig word om maar 'n herhaling te gee van wat die kopers publiek bevredig en daar is nie altyd die moontlikheid tot rustige uitvoering van 'n persoonlike kunsvisie nie.

Die verdere vraag bestaan of daar in die Bantoe woonbuurtes moontlik nog kunstenaars is, wat weens gebrek aan goeie leiding, net tot eentonigheid of na-aping van ander sal verval. Die kunsskole wat 'n uitvloeisel vanaf die Pollystraat-stadium is⁴, asook die Jubilee Sentrum, is hier wel van hulp.

Die Bantoe kuns van Suid-Afrika kan hiermee nie finaal omskryf word nie. Daar kan verwag word dat 'n moontlik veel ander en ryker kunsproduksie in die toekoms onder hulle na vore sal kom. Op die oomblik blyk dit nog die geval te wees dat 'n aanvanklike kontak met blanke kunstenaars nodig is alvorens tot eie kunsuitdrukking oorgegaan word. Wanneer die Bantoe kuns sterker gevestig is, ook met 'n waarderende kunspubliek onder die Bantoebevolking, kan hierin moontlik verandering kom. Maar ook dan sal kontak met blanke kunstenaars 'n verruiming bring in die ontwikkeling van hierdie nuwe en sterke kuns van Afrika.

3. Sien hfst. 4, p. 39.

4. Sien hfst. 2, p. 8.