

'N KRITIESE WAARDERING EN 'N BESKRYWING VAN
DIE VRYE, PERSOONLIKE BEELDHOUWERK
VAN
COERT STEYNBERG.

deur

EDGAR CHRISTIAAN LUDOLPH BOSMAN.

VOORGELE TER VERVULLING VAN 'N DEEL
VAN DIE VEREISTES VIR DIE GRAAD
MAGISTER ARTIUM
IN DIE FAKULTEIT
VAN
LETTERE EN WYSBEGEERTE.

UNIVERSITEIT VAN PRETORIA,
PRETORIA.

JANUARIE 1961.



COERT STEYNBERG.

LYS VAN FOTO'S.

(Alleen die eerste vyf eksemplare is geïllustreer met n volledige stel foto's, insluitende gekleurde foto's wat hieronder generk is met n sterretjie).

BLADSY.

Coert Steynberg	Na titelblad.
1. Genl. Louis Botha-ruiterfiguur, Pretoria....	26a
2. Genl. Andries Pretorius-ruiterfiguur, Pretoria	26a
3. Pres. M.W. Pretorius, Pretoria	30a
4. Piet Retief, Pietermaritzburg.....	30a
5. Bloedrivier-monument, Natal	36a
6. Model van vrouefiguur voor Hugenate-monument, Franschhoek	36a
7. Vrede van Vereeniging-monument, Vereeniging.	41a
8. Tympanum, Stadsaal van Pretoria	41a
9. Samewerking, Koöperasiegebou, Bethal	62a
10. Adi	62a
11. Lena	67a
12. Isa (2 jaar) en Isa (9 jaar)	67a
13. Hamlet en sy Alter Ego	75a
14. Drinkende Duikertjie	75a
15. Pasgebore	77a
* 16. Atoomeuse Wildebeeskalfie	77a
17. Masker met Geslote Oë.....	90a
18. Masker in Kleure	90a
19. Trawal	98a
* 20. Smeekbede	98a
21. Die Afgod Onttroom	110a
22. Dansende Meidjie	110a
* 23. Moeder en Kind	118a
24. Boesmanmeidjie	118a
* 25. Gewonde Ruiter	126a
* 26. Onbekende Politieke Gevangene	126a
27. Onbekende Politieke Gevangene	134a
28. Dwarrelwind	134a
29. Die Alomteenwoordige Vrou	136a
* 30. Gesluierte Danseres	136a

IV

BLADSY.

⌘ 31. Moeder en Kind	144a
32. Ontluiking	144a
⌘ 33. Tienderjarige	153a
34. Kanteelfiguur	153a

I N H O U D.

	<u>BLADSY.</u>
<u>LYS VAN FOTO'S.</u>	III
<u>INLEIDING..DOEL VAN STUDIE.</u>	1
<u>HOOFSTUK.</u>	
I. <u>LEWENSLOOP EN ALGEMENE ONTWIKKELING TOT DIE HEDE.</u>	5
(a) <u>Jeugjare 1905-1926.</u>	5
(b) <u>Opleiding in Grahamstad en Londen, 1925-1934.</u>	7
(c) <u>Loopbaan in Suid-Afrika, 1934-1960.</u>	11
II. <u>MONUMENTALE WERK.</u>	24
I. <u>HISTORIES-REALISTIESE MONUMENTE (FIGURE).</u>	28
(a) <u>GROTERE WERKE (VOL FIGURE).</u>	28
<u>Bartholomeus Diaz (Staande Figuur).</u>	28
<u>Louis Botha-standbeeld (Ruiterbeeld).</u>	31
<u>Sarel Cilliers (Staande Figuur op Kanon).</u>	33
<u>Generaal de Wet-standbeeld (Ruiterbeeld).</u>	35
<u>Pretorius-groep (Ruiterbeeld en Staande Fi- guur).</u>	37
<u>Piet Retief (Staande Figuur).</u>	39
(b) <u>KLEINERE WERKE (BORSBEELDE).</u>	40
<u>Louw Wepener.</u>	40
<u>Jan Celliers.</u>	41
<u>Generaal Hertzog.</u>	42
II. <u>HISTORIES-SIMBOLIESE MONUMENTE (GEBEURTENISSE).</u>	44
<u>Bloedriviermonument.</u>	44
<u>Eugenote-monument.</u>	47
<u>Die Vrede van Vereeniging-monument.</u>	51
III. <u>DEKORATIEWE MONUMENTE (ALGEMENE MOTIEWE).</u>	55
<u>Versierings van die Pretoriase Stadsaal.</u>	
<u>Model vir nuwe Provinsiale Administrasie= gebou in Pretoria.</u>	58
III. <u>PERSOONLIKE WERK - PORTRETTE, DIERUITBEELDINGS EN MASKERS.</u>	61
(a) <u>PORTRETTE.</u>	66
<u>Fana en Adi.</u>	67
<u>Lena.</u>	69
<u>Isa.</u>	71
<u>Betsie.</u>	72
<u>Anna.</u>	73
<u>Hamlet en sy Alter Ego.</u>	75
(b) <u>DIERUITBEELDINGS.</u>	77
<u>Tiermannetjie en Tierwyfie.</u>	78
<u>Drinkende Duikertjie.</u>	79
<u>Twee Bokkies aan Pierneef se huis.</u>	80
<u>Doopvont.</u>	81
<u>Pasgebore.</u>	82
<u>Corlogswaansin.</u>	83
<u>Twee Gespanne Bokkies.</u>	85
<u>Atoomeuse Wildebeeskalfie.</u>	88

VI

<u>HOOFSTUK.</u>		<u>BLADSY.</u>
	(c) <u>MASKERS.</u>	90
	<u>Vrouegesig in Marmer.</u>	91
	<u>Masker met Geslote Oë.</u>	93
	<u>Masker in Kleure.</u>	94
	<u>Dekoratiewe Masker.</u>	95
IV.	<u>DIGTERLIKE VERTOLKING VAN DIE MENS-MOTIEF: PERSOON- LIKE WERKE GERIG OP DIE REALITEITSVORM.</u>	98
	(a) <u>WERKE MET 'N OORWEGEND REALISTESE VORM.</u>	100
	<u>Waternimf.</u>	100
	<u>Torso van Salomé.</u>	101
	<u>Dagbreek.</u>	103
	<u>Die Triade.</u>	104
	<u>Afnatting.</u>	105
	<u>Die Eerste Treë.</u>	106
	<u>Smeebede.</u>	108
	<u>Dansende Meidjie.</u>	110
	<u>Trawal.</u>	112
	<u>Die Afgod Onttroom.</u>	114
	(b) <u>GESTILEERDE WERKE.</u>	116
	<u>Klingelende Enkelringe.</u>	117
	<u>Moeder en Kind.</u>	118
	<u>Adam en Eva.</u>	119
	<u>Figuur met Seroet.</u>	121
	<u>Mabalel.</u>	122
	<u>Boesmanmeidjie.</u>	124
	<u>Die Onbekende Politieke Gevangene (Wondersteen).</u>	126
	<u>Liggende Vrouefiguur.</u>	127
	<u>Gewonde Ruiters.</u>	129
	<u>Variasie op n Tema - Die Vrou.</u>	130
	<u>Vallende Engel.</u>	132
V.	<u>DIGTERLIKE VERTOLKING VAN DIE MENS-MOTIEF: PERSOON- LIKE WERKE GERIG OP DIE GEAËSTRAHEERDE VORM.</u>	134
	<u>Abstrakte Werke.</u>	134
	<u>Onbekende Politieke Gevangene (Bron).</u>	134
	<u>Gebroke Ritme.</u>	135
	<u>Strandloper.</u>	136
	<u>Variasie op n Tema.</u>	138
	<u>Alomteenwoordige Vrou.</u>	139
	<u>Dwarrelwind.</u>	140
	<u>Vrouefiguur in Geel Enalje.</u>	142
	<u>Gesluisde Danseres.</u>	143
	<u>Moeder en Kind.</u>	144
	<u>Gevalle Engel.</u>	147
	<u>Die Lied van die Loeries.</u>	148
	<u>Die Leer van Jakob.</u>	150
	<u>Ontluiting.</u>	152
	<u>Die Tienderjarige.</u>	153
	<u>Kanteelfiguur.</u>	155
VI.	<u>SLOT. STEYNBERG SE ROL EN BETEKENIS IN DIE SUID- AFRIKAANSE BEELDDUKUNS.</u>	158
	<u>LYS VAN WERKE IN CHRONOLOGIESE VOLGORDE.</u>	165
	<u>LYS VAN GERAADPLEEGDE WERKE.</u>	171

I N L E I D I N G.DOEL VAN STUDIE.

Steynberg staan vandag by uitstek bekend as die skepper van monumentale werk ten spyte van die feit dat hy reeds talle persoonlike werke geskep het. Dat dit gebeur het, is hoofsaaklik te wyte aan die feit dat toe hy in 1934 teruggekeer het na Suid-Afrika, hy net betyds was om die mantel van Van Wouw oor te neem, as skepper van volksmonumente. Hy was destyds die enigste beeldhouer wat oor die nodige kwaliteite beskik het om Van Wouw se werk te kan voortsit op die gebied van monumentale beeldhoukuns. Daar is egter n opmerlike verskil tussen die benadering van die twee kunstenaars. Van Wouw het sy werk voortgebring nie alleen omdat dit gepas het by die smaak van die volk nie, maar ook omdat dit beantwoord het aan sy vermoë. Hy het die monumente met groot liefde vir die saak geskep. Daarenteen vind ons dat Steynberg veel eerder vrye persoonlike werk wou skep, maar omdat die mense sy vrye werke nie sou waardeer nie, en omdat daar geen ander beeldhouer was wat Van Wouw kon opvolg nie, het hy dit as n plig en uit liefde teenoor sy volk aanvaar, om Van Wouw se mantel as Afrikaanse volksbeeldhouer oor te neem. Verder vind ons dat Van Wouw gewerk het in n suiwer romanties-realistiese styl volgens die volksmaak terwyl Steynberg ook realisties gewerk het, maar daarby probeer het om sy persoonlike kunstenaarsgevoel te bevredig. Dat Steynberg dit reggekry het in sommige van sy gestileerde werke soos sy simboliese en dekoratiewe werk, is duidelik. Ons dink hier veral aan sy Vereniging-monument. Indien Van Wouw wel in n gestileerde styl gewerk het, sou openbare mening destyds hom waarskynlik gou teruggedryf het na die realisme. Steynberg het die maak van monumentale werke oorgeneem van Van Wouw en so besig was hy later, dat hy geen tyd oorgehad het vir vrye persoonlike skeppinge nie. Hierdie toestand het voortgeduur tot ongeveer 1947 toe Steynberg homself feitlik nie meer kon keer nie en mede onder aandrang van vrou en vriende, binne vier jaar n groot aantal van sy beste persoonlike skeppinge gelewer het. In 1951 hou hy sy eerste tentoonstelling en sindsdien het hy gereeld sy aandag aan persoonlike werk gegee so dat hy in 1960 sy tweede tentoonstelling gehou het. Sy monumentale werk het hy egter nie laat staan nie en vandag sien ons nog gereeld nuwe monumente van hom wat opgerig word. Dat Steynberg deur baie

2.

persone vandag nog eintlik beskou word as die skepper van monumente, is dus verstaanbaar, maar bly nietemin ongelukkig omdat dit maar een deel van sy arbeid in ag neem. Dit is n onjuiste denkbild wat verbeter moet word, alhoewel die tekens reeds daar is dat hy in die eerste plek as skepper van vrye persoonlike werke, en slegs tweedens as skepper van monumentale werk opgevat sal moet word.

WVCA

Tussen Steynberg se monumente en sy persoonlike werk is daar oor die algemeen n groot verskil; en van die twee is laasgenoemde, esteties gesproke, sy beste werk. Sy monumentale beeldhouwerk is gewoonlik opdragte wat die voorstelling vereis van een of ander historiese figuur, of van n historiese gebeurtenis of n dekoratiewe werk op n gebou. Hulle word uitgevoer onderhewig aan die goedkeuring van n liggaam. Wat die styl betref is die historiese figure meestal realisties terwyl die gebeurtenisse en dekoratiewe werke gestileerd is. Wat sy monumentale werk betref, was daar dus weinig vrye uiting. Vir sy persoonlike werke daarenteen was dit die teenoorgestelde, deurdad hulle volkome vrye skeppinge van sy fantasie is. In hierdie werke het hy sy eie innerlike drange vrylik tot uitdrukking laat kom en kon hy onafhanklik van enige komitee self sy onderwerpe, media en styl kies. In sy persoonlike werk sien ons dus vir die eerste keer die ware, volle kunstenaar te voorskyn tree. Hier het Steynberg werklik gewerk soos hy wou en hom ten volle uitgeleef in sy skeppinge. Hy het hart en siel gesit in sy persoonlike werk en sy kunstenaarskap het hier onverhinderd tot uiting gekom. Esteties gesproke is sy persoonlike werk dus van groter waarde as sy monumentale. Vandag is Steynberg gelukkig nie meer so afhanklik van opdragte nie, met die gevolg dat hy al hoe meer tyd aan die skepping van sy ryke verbeelding kan bestee.

Die doel van hierdie studie is om daarop te wys dat ten spyte van die belangrikheid van sy monumentale werk, sy aanspraak as n groot kunstenaar eerstens berus op die betekenis van sy vrye persoonlike werk en slegs tweedens op sy monumentale werk. Wat Steynberg bereik het op monumentale gebied is groot, maar wat hy bereik het op die gebied van die vrye kuns, is nog groter. Hy het in sommige van sy persoonlike stukke, werke gelewer van n wêreldgehalte. Hierdie studie wil in besonder die betekenis van Steynberg se persoonlike werk beklemtoon en hom juis daardeur as beeldhouer in beter perspektief na vore probeer bring, veral by

diegene wat in hom tot nog toe bloot n skepper van monumente gesien het.

Terselfdertyd moet die betekenis van sy monumentale werk nie onderskat word nie. n Afsonderlike hoofstuk daaroor in hierdie ondersoek, hoewel die hoofaandag elders val, is in elk geval noodsaaklik, enersyds omdat dit gedien het as leerskool vir die ontwikkeling van sy eie tegniek en andersyds omdat dit n groot invloed uitgeoefen het op die gebied van die monumentale beeldhoukuns in Suid-Afrika veral wat betref styl, media en oorspronklike ontwerp van monumente. Steynberg het geleidelik die ontwerp van monumente gerevolusioneer en ons vind in sy laaste werk, naamlik die Vereeniging-monument, n hoogtepunt deurdadig dat hy hier n monument met n historiese motief geskep het, heeltoral gestileerd en in twee verskillende materiale uitgevoer - een selfs in die allernodernste vorm van ligte metaal. Die sterk gestileerde vorm en die gesamentlike gebruik van twee wesenlik verskillende materiale is ook n baie belangrike aspek in sy persoonlike werk; en ons sien hierin hoe sy monumentale werk en sy persoonlike werk mekaar meermalen oor en weer beïnvloed het. Om sy monumentale werk te wil verbygaan of onderskat sou dus heeltoral verkeerd wees. Al sy monumentale werke word egter nie bespreek nie alleen die belangrikste en kenmerkendste, maar volledigheidshalwe verskyn daar n volledige lys van al sy werke, agter in hierdie studie.

Soos vorentoe verduidelik is die nadere doel van hierdie ondersoek om aan te toon dat Steynberg se aanspraak as kunstenaar eerstens berus op sy persoonlike werk. Verder wil ons aantoon die uiters belangrike rol wat Steynberg en sy persoonlike werk speel in die Suid-Afrikaanse beeldhoukuns as sodanig. Wat betref sy media, het Steynberg ook in sy persoonlike werk baanbrekerswerk gedoen deur vir ons te toon watter groot verskeidenheid van materiale daar in ons land bestaan - materiale waaraan beeldhouers voorheen moontlik nooit eers gedink het nie. Feitlik elke beeld is in n ander medium of n variasie van n bekende medium (ons kan maar net dink aan al sy houtsoorte), en daardeur kon ook sy buitengewone vakkennis tot uiting. Hy is een van die min goeie Suid-Afrikaanse beeldhouers, wat steeds op hoogte van Europese stylrigtings is, daaruit neem wat hom pas, en tog altyd n tipies Suid-Afrikaanse karakter bly openbaar, altans tot sy jongste werk. Hierin het hy nou ontwikkel tot beoefenaar van die rees moderne abstrakte vorm waar hy vir die eerste keer sy eg Suid-Afrikaanse

4.

karakter feitlik prysgee vir n internasionale benadering. Sinds hy egter op die toneel gekom het in 1934, tot vandag toe, oorheers hy byna deurgaans die Suid-Afrikaanse beeldhouwêreld, eers op monumentale gebied, later ook op gebied van die persoonlike kuns.

Bogenoemde feite maak hom nie alleen ons grootste beeldhouer nie, maar ook ons grootste Suid-Afrikaanse beeldhouer. Daar is verskillende beeldhouers wat werk lewer van ongeveer dieselfde gehalte as Steynberg, maar in teenstelling met Steynberg bly hulle steeds oorwegend Europees ingestel en toon ook nie daardie grootheid van visie soos ons sien in Steynberg se werk nie. Dat Steynberg vandag dus beskou word as ons grootste Suid-Afrikaanse beeldhouer, is veral te danke aan sy persoonlike werk, en dit is hierdie feit wat ek wil beklemtoon in my studie, omdat dit my oortuiging is dat hy alleen langs hierdie weg in die regte lig gesien kan word en waardeer kan word as die grootste nasionale (in die breë sin van die woord) beeldhouer van Suid-Afrika.

--oCo--

H O O F S T U K I.

LEWENSLOOP EN ALGEMENE ONTWIKKELING TOT
DIE HEDE.(a) JEUGJARE 1905 - 1926.

Coert Lourens Steynberg is gebore op 7 Januarie 1905 naby Hennopsrivier in die distrik Pretoria. Sy ouers was oorspronklik albei van Graaff-Reinet. Sy moeder was n mooi Harman en deur haar is hy n afstammelings van Bart Pretorius, n broer van Andries Pretorius. Daaron beskryf hy grappigerwyse sy twee Pretoriusbeelde as „voorouererverering". Toe hy vyf jaar oud was, het sy vader, Johannes Lodewikus Steynberg, na die distrik Bethal getrek en hom gevestig op die plaas Vaalkop. Dit is dan ook hier waar Coert Steynberg se eintlike ontwikkeling as kind en jongeling plaasgevind het - „tussen die kaal bulle" soos hy dit self noem. In n skooltjie op die plaas het hy sy eerste onderrig van n Hollander, Lutgen, ontvang.

Reeds vroeg in sy lewe het Steynberg kunstenaarstalent aan die dag gelê. Sy geliefkoosde vernaak was om met klei te werk, en so erg het dit geword dat sy hande permanent met klei bevestig was en hy later bekend gestaan het as „die seun met die klei aan sy hande". Hy het die grootste behae daarin geskep om kleiosse en kafferkoppe van klei te maak. Later toe hy n bietjie ouer word, het hy allerlei tonele, uit die Voortrekkerherinneringe van sy oupa en oma, in beeld weergegee. Enkele van die vroeëre werkies word nog as herinnerings bewaar deur vriende, maar die meeste is vernietig. Hy was gedurig besig om iets te modelleer en die klonkies het in verwondering na hom sit en kyk as hy eers kleiosse begin maak. Sy handigheid het hy waarskynlik geërf van sy grootvader Steynberg na wie hy ook heet. Die het hom veral toegelê op troustewels wat hy fyn en smaakvol kon afwerk.

Coert is egter baie in sy kunssinnigheid teëgegaan, veral deur sy streng Calvinistiese familieledes. Hulle het dit beskou as afgodediens om klein beeldjies te maak en altyddeur is hy daarop attent gemaak: „Gij zult geen gesneden beeld of enige gelijkenis maken". Nietemin het Steynberg hom nie daardeur laat ontmoedig nie, en voortgegaan met sy modelleerwerk.

Die feit dat hy sy jeug deurgebring het in die landelike atmosfeer van n plaas in die hoëveld verklaar heelwat dinge. Dit

verklaar sy egte boeregevoel en volksbegrip in sy monumentale werk, sy kennis van die naturelletipe, sy kennis van die fauna en flora van Suid-Afrika, sy gevoel vir grootsheid en massa in sy monumentale werk, sy skerp oog vir lyn en skaduwee, sy aanvoeling van krag en beweging in mens en dier en ten slotte sy voorliefde vir en kennis van die natuurlike materiale van sy geboorteland.

Behalwe sy prestasies op die gebied van die beeldhoukuns in sy jeugjare, het hy ook op ander gebiede presteer. In 1923 het hy ingeskryf by die Hoërskool Hoogenhout op Bethal. Hier het hy ontpop as spotprenttekenaar en die jaarblaaie in die volgende paar jare het nou gereeld met n paar van sy spotprente gepryk. Reeds in 1923 verskyn daar in die jaarblad n spotprent oor n voetballer „Duifie“; in 1924 n spotprent oor die eerste voetbalspan en die onderwysers van die skool. In 1925 ontwerp Steynberg die voorblad van die Jaarblad en teken n spotprent oor die Prins van Wallis se besoek aan Bethal. Behalwe die skoolblad verskyn daar in dieselfde jaar n spotprent in die Landbouweekblad¹⁾ oor hoe n man gelooi moet word as hy te veel gedrink het. In 1926 verskyn daar n spotprent van Danie Smal, die bekende voordragkunstenaar van die doe. Ons sien dus dat hy nie net talent in die beeldhourigting gehad het nie, maar ook in die tekenrigting. Hyself het soveel vertroue gehad in sy tekentalent dat hy eers skilderkuns wou studeer op Grahamstad, maar as gevolg van die raad van sy professor, oorgeslaan het na die beeldhoukuns. Al hierdie talente het egter nie ongesiens verby gegaan nie en een van die persone wat hom veral aangemoedig het was die skoolhoof, mr. Inker Hoogenhout. In 1924, toe hy 19 jaar oud was, het hy reeds verskeie borsbeelde van vooraanstaande Suid-Afrikaners uit klei gemaak.

Behalwe genoemde talente het hy ook ander talente gehad. Ons lees dat hy sy eie vliegtuie gebou het²⁾ met behulp van die studie van voëls, skoelappers en naaldekokers. Reeds as veertienjarige seun in 1919, het hy vliegtuie ontwerp. Sy proewe het hy met skoelappers en naaldekokers uitgevoer. Hy het as volg te werk gegaan. Hy het die insektevlerke net agter die penne afgesny en dan anderson vasgeplak sodat hulle agteruit gevlieg het.

1) Landbouweekblad, 25 Maart 1925.

2) Die Suiderster, 13 November 1937.

Alle berekenings met die vliegtuie het hy met algebra uitgewerk. Een van sy vliegtuie het bewegende vlerke gehad en kon selfs vlieg. Die vliegafstand was nou wel net 'n kort endjie maar ver genoeg om sy moeder die skrik op die lyf te ja. Toe sy op 'n dag 'n gordyn voor die rak wegskuif, en 'n ding soos 'n tamai groot net daar uitgefladder kom tot binne in die kamer, het sy haar byna boeglam geskrik. Verder het hy vir homself 'n kamera gemaak uit 'n krytkissie, want sy ouers kon dit nie bekostig om vir hom een te koop nie. Hiermee het hy baie foto's geneem en sommige het selfs in die jaarblad hul verskyning gemaak. Verder het hy musiekinstrumente gemaak soos 'n kitaar, 'n mandolien en selfs 'n klavier - en almal het gewerk. Sy klavier het vyf oktawe gehad en hy kon herkenbare deuntjies uit die snare van sy klavier voortbring. Die snare het hy gekry van 'n klomp kitaars, mandoliens en sifers, behalwe die basnote wat regte klaviersnare was. Die kas van die klavier was gemaak van plafonplanke, gekleur en opgevryf, en versier met 'n sonderlinge verskeidenheid van saagwerkontwerpe. En tussendeur alles het hy nog décors vir toneelopvoerings gemaak.

Blykbaar het Coert, wat so lief was om met musiekinstrumente te peuter, sy ouers onder die indruk gebring dat hy 'n bepaalde aanleg vir musiek het. Toe Coert na die hoërskool op Bethal gegaan het, is reëlins getref dat hy les sou neem by sy oom, 'n ou Duitser. Hy het vinnig vordering gemaak en sy oom verras met sy kunstige strykbewegings.

Al sy werk openbaar 'n bepaalde kunsaanleg en word gekenmerk deur 'n besondere frisheid van denkebeelde. Geen wonder dat mnr. A.M. Muller, die destydse prinsipaal, reeds in 1924 geskryf het oor Coert Steynberg se ongetwyfelde groot en veelsydige talent, en profeties gesê het „net reg verwag ons dat Bethal 'n toekomstige Afrikaanse kunstenaar in hom sal lewer"¹⁾.

(b) OPLEIDING IN GRAHAMSTAD EN LONDEN, 1925 - 1934.

In sy gewone skoolwerk het Coert Steynberg 'n renons gehad en sy kop was altyd vol van modellering. „My gees was altyd vol van beelde en vorms en die vraagstukke van 'n swerm van kleivorms, wat die roetine van die skoollewe vervelig gemaak het"²⁾. In 1925,

1) Jaarblad Hoogenhout Hoërskool, Bethal 1924.

2) Libertas, Oktober 1941.

kry hy n aanval van pampoentjies, met die gevolg dat hy twee weke lank uit die skool moes bly. Met sy eerste dag terug op skool, sê die onderwyser vir hom dat hy al die agterstallige werk van die twee weke, die volgende dag moet ken. Steynberg het hierdie houding van die onderwyser so onregverdig gevind, dat hy sy boeke gepak het, en nooit weer terug skool toe gegaan het nie, en sodoende die skool verlaat het sonder n matrikulasiesertifikaat. Sy vader stuur hom na Grahamstad om te gaan studeer in die skilderkuns onder professor Armstrong. Daar het hy uitgevind dat die beeldhoukuns sy rigting was aangesien sy skilderye almal na beeldhouwerke gelyk het. Hy verwerf in 1927 The Cape of Good Hope Art Teachers Diploma en slaag in die volgende vakke: Free Hand Drawing, Model Drawing, Principles of Ornament, Modelling Design, Modelling from Life, Drawing in Light and Shade, Drawing from Life, Perspective, Anatomy, Painting from Life en Still Life Painting. Op aandrang van professor Armstrong besluit hy om na Europa te gaan. Hy het egter nie die geldelike middele nie en gaan voorlopig terug plaas toe. Hy doen verwerk en skryfwerk. Talle gedigte, sketse, kortverhale en selfs n roman het uit sy pen gevloei. Die werke was nie van n hoë gehalte nie maar sy kunstenaarstalent kan duidelik bespeur word. n Volle jaar het hy op die plaas gebly en sy vader gehelp waar hy kan. Behalwe plaaswerk het hy n rukkie op die diamantdelwerye van Lichtenburg diamante gaan delf, maar daarmee het hy geen sukses gehad nie. Nieteenstaande al die teleurstellings en opofferings het hy hom nie laat ontmoedig nie want altyd het die vlammetjie van hoop in hom gebrand om verder te gaan studeer. Sy kans kom ook veel gouer as wat hy gedink het. Sy vader slaag eindelijk daarin om n goeie oes te maak, wat hom in staat stel om na Londen te gaan. Met groot vreugde in sy hart het hy sy goed ingepak en per boot na Londen vertrek. Om geld te spaar het hy sy passaat oorgewerk. Alleen sy deursettingsvermoë het hom sover gebring en so amper was die woorde van Thomas Gray bewaarheid.

„Full many a flower is born to blush unseen
 and waste it's fragrance in the desert air"¹⁾.

Maar gelukkig vir Suid-Afrika was hierdie woorde nie van toepassing op Steynberg nie en het hy doelgerig voortgegaan om sy ideaal

1) L.P. Croeser - oud-onderwyser in De Echo, 15 Desember 1932.

te verwesenlik. In 1923 breek die groot dag in sy lewe aan toe hy inskryf by die Royal College of Arts. Hy lê hom veral toe op beeldhou-, skilder- en tekenwerk. Hy studeer onder die leiding van professor Gilbert Ledward, Richard Garbe en die groot Engelse beeldhouer Henry Moore. Veral Henry Moore het n geweldige invloed op Steynberg uitgeoefen en ons sien dit duidelik in sy persoonlike werk. Hy voltooi die driejarige studie in twee jaar en verwerf die A.R.C.A. (Associate Royal College of Arts) in 1929. Verder het hy die groot onderskeiding behaal om die August Spencer-trofee vir kapwerk te verwerf. Hierdie trofee word elke drie jaar deur die Royal College of Art toegeken.

In 1930 kry hy die begeerte om Italiaanse meesters te sien en hy steek oor na die vasteland. Die ondervinding moes hom diep beïndruk het, want met groot eerbied en waardering het hy in opgewonde taal in briewe aan sy ouers vertel van die skoonheid en be-sieling wat uit die kunswerke van Italië straal¹⁾. Hy studeer in-tussen nog in Londen en werk in sy ateljee in Chelsea. Hy onder-breek egter gereeld sy verblyf in Londen met verdere besoeke aan die vasteland. Hy deurreis die vasteland per trein en somtyds te voet om geld te spaar. Onder andere besoek hy Frankryk, Duitsland, Oostenryk en Holland. Die kunste van Europa is hom dus nie vreemd nie en hy besef deeglik die waarde van die Europese kunsskatte. In hierdie jare het hy dit swaar gehad. Honger en koue was n alle-daagse verskynsel en hy moes worstel om kop bo water te hou. Hy het selfs moeite gehad om n vaste verblyfplek te kry want sy bure het gedurig gekla oor sy gekappery. Nietemin het hy homself nooit aan moedeloosheid of neerslagtigheid oorgegee nie. Sy kuns wou hy altyd suiwer hou en nooit het hy dit aan populêre kunssmaak opge-offer nie. Hy het daarin geglo, en glo vandag nog, dat sy kuns eerlik moet wees. Hy is vandag nog trots op die feit dat hy n pavement artist was - eerder as om toe te gee aan die populêre smaak. As n mens hom vandag sien, sal jy nie kan glo dat hy eens op n tyd met gekleurde kryt op die woelige sypaadjes van Londen sit en teken het vir n paar pennies nie. Hy het gelewe net van vleispasteitjies en koekies wat hy by koffiestalletjies gekoop het. Deur honger te ly, kon hy kunsmusea in Europa besoek want geld was

1) J.S. Olivier - Koert Steynberg - n Belowende jong Kunstenaar.
Die Huisgenoot, 3 Maart 1933.

nooit vir hom hoofsaak nie. Hy het geleef vir sy kuns!

Maar uitkoms het gekom in 1932. Daar word n wedstryd uitgeskryf vir n standbeeld van Jan van Riebeeck vir die nuwe Suid-Afrika-huis op Trafalgar Square. Steynberg besluit om deel te neem en stuur sy inskrywing in. Nederig en teruggetrokke van aard kon hy seker nie te optimisties gewees het oor die uitslag nie, want sowat veertien dae voordat hy die heuglike tyding gehoor het dat hy die eerste prys gewen het, het hy aan sy vader geskryf om hom tog n paar pond te stuur vir sy passaat huis toe. Hy kry geen antwoord van sy vader nie en gaan in moedeloosheid na Suid-Afrika-huis om uit te vind of hulle hom nie kan help om terug te gaan na Suid-Afrika nie¹⁾. Groot was sy verbasing toe hy hier moes vernem dat hy die eerste prys gewen het, en dat hy al weke lank gesoek word! Sy model is gekies uit veertien ander inskrywings sonder dat die beoordelaars geweet het wie die verskillende kunstenaars was wat deelgeneem het. Onder die deelnemers was daar selfs bekende Britse beeldhouers. Die beoordelaars was Sir Herbert Baker (argitek) en mnr. Charles te Water (Suid-Afrikaanse Hoë Kommissaris in Londen). Later het bygekom mnr. William Reid Dick R.A., bekende beeldhouer. Steynberg was nou 27 jaar oud en gereed om sy eerste opdrag uit te voer. Waar hy tot nou toe n onbekende was, verskyn sy naam nou in feitlik elke bekende Britse koerant soos The Morning Post (Londen), Daily Telegraph (Londen), Glasgow Herald (Glasgow) en Western Press (Bristol). En ook in Suid-Afrikaanse koerante lees Steynberg se volksgenote vir die eerste keer van hierdie onbekende beeldhouer wat oornag bekend geword het, in bekende koerante soos Die Vaderland²⁾, The Star³⁾ ensovoorts. As onbekende sukkelende beeldhouer het hy oornag verander na die mees belowende jong Suid-Afrikaanse beeldhouer. Dit was die begin van n blywende erkenning en van feitlik ononderbroke opdragte van monumentale werk tot hede.

Later is daar besluit om die beeld van Jan van Riebeeck te vervang met dié van Bartholomeus Diaz omdat die kommissie gemeen het dat n beeld van Diaz, van n Europese standpunt gesien, tog geskikter sou wees vir die onderhawige doel. Hy moes dus weer n

1) J.S. Olivier - Koert Steynberg - n Belowende jong kunstenaar. Die Huisgenoot, 3 Maart 1933.

2) 9 Desember 1932.

3) Desember 1932.

model maak wat weer gekeur moes word. Vir die korrekte kleredrag en feite is hy na Portugal en het daar alle gegewens versamel wat nodig was vir die beeld. Hy het die werk self uitgevoer aan die gebou, in 'n ateljee, spesiaal vir hom gebou langs die buitemuur en 'n paar voet bo die besige Londense strate. Alhoewel die omstandighede waaronder hy gewerk het, nie so aangenaam was nie, het hy wat so gebrand het om iets te doen, dit tog geniet soos ons lees uit sy eie woorde: „Dit was vir my 'n uiters groot besieling toe ek so ver was om die klip met die beitel aan te pak. Ek het met plezier daar in die koue, op die hoek hoog teen die gebou gewerk en gesien hoe ek my ideaal stuksgewyse begin verwesenlik het"¹⁾. Vir Steynberg het die kapwerk geen moeilikheid opgelewer nie. Hy het reeds vooraf oefening gehad in die bewerking van hierdie soort klip deur die bekende Engelse beeldhouer Wheeler behulpsaam te wees met soortgelyke figure in The Bank of England. Ook het hy aan die paneel in die leeskamer van Suid-Afrika-huis vir Wheeler help werk. Steynberg was nuus en na die eerste foto eenmaal verskyn het, verskyn daar gereeld foto's van hom en die halfklaar nege voet beeld in Britse koerante. Daar verskyn ook artikels oor Steynberg en die standbeeld in South Africa (23 Maart 1934). Daar word veral geskryf oor die geskiedenis van die beeld en hoe Steynberg moes sukkel om gegewens in te samel vir die beeld. Ook in Suid-Afrikaanse koerante verskyn daar nou lang artikels oor sy lewe en allerlei vergete feite word opgediep. Daar word onder andere vermeld hoe beïndruk 'n onderwyser was wat sy model van 'n Boesman gesien het, iets wat Steynberg sou laat besluit het om beeldhouer te word. Ook word gewys op sy ouers se teensin van vroeër omdat beeldhouwerk teen die Bybel sou wees. Ook in 'n Portugese tydskrif Arquivo Nacional, 1935, verskyn daar 'n artikel oor die beeld. So het Steynberg tot vandag toe in die nuus gebly.

(c) LOCPAAN IN SUID-AFRIKA, 1934 - 1960.

Eindelik in Oktober 1934 keer Steynberg terug na Suid-Afrika na 'n verblyf van ongeveer ses jaar in die buiteland. Weer in sy vaderland word hy met oop arms verwelkom. Op die 29ste Oktober 1934 is daar 'n dinee gegee deur die Stadsraad van Bethal ter ere

1) Scheepers, S.T.K.(Mej.) - Die Beeldhoukuns van Coert Steynberg. (Ongepubliseerde studie ingehandig vir Afrikaanse Kultuurgeskiedenis III, Universiteit van Pretoria, 1940).

van hom in die Selborne Hotel aldaar. Steynberg het ook nouliks voet aan wal gesit of hy moes sy eerste opdrag uitvoer, naamlik die pediment en die binnemuurse versiering vir die Stadsaal van Pretoria wat toe pas klaar gebou was. Die stadsraad het n wedstryd uitgeskryf terwyl hy nog in Londen was maar die inskrywings was almal te swak vir aanname. n Tweede wedstryd word gereël en Steynberg word gevra om deel te neem. Sy inskrywings het hy per pos aangestuur Pretoria toe en die stadsaalkomitee het dit ten slotte aanvaar, alhoewel daar aanvanklik teenkanting was teen die koste. Hy het dadelik begin met hierdie eerste werk in sy vaderland. Die pediment buite voor-op die stadsaal, het n simboliese betekenis en stel voor die ontstaan en vooruitgang van Pretoria. Binne-in die stadsaal het hy ag vier panele as versiering aangebring. Reeds in Oktober 1934 het die eerste foto's van die ontwerp in verskeie koerante verskyn. Dit was Steynberg se eerste werk in sy vaderland, en toe dit klaar was, het die opdragte, veral wat betref monumente, begin instroom - n proses wat tot vandag toe voortduur. Sy verskyning het gepaard gegaan met die groot volksfeeste en nasionale ontwaking van die Afrikaner, teen die einde van die dertigerjare, sodat hy as mede-Afrikaner die ideale persoon was om die monumente te maak. So het dit gekom dat ons sy werke vandag oor die lengte en breedte van ons land versprei vind.

In 1936 word n wedstryd uitgeskryf vir n ontwerp vir die beoogde Voortrekkermonument, waaraan Steynberg ook deelneem¹⁾. Sy ontwerp was n groot Voortrekkerfiguur, vyf-en-veertig voet hoog met n voorlaaier in die een hand en n Bybel in die ander. Onder op die voetstuk sou vier panele wees wat tonele voorstel uit die geskiedenis. Sy ontwerp is nie aanvaar nie, maar wel dié van Gerard Moerdyk, n argitektoniese. Maar alleen van die foto's afgaande, kan n mens sien dat sy ontwerp n veel treffender en spreker monument sou gewees het.

Sy prestasies bly egter nie net beperk tot sy beeldhouwerk nie. Daar vloei verskeie artikels uit sy pen voort. Kort na sy aankoms, verskyn die eerste artikel in Die Vaderland naamlik Die Pen en die Penseel²⁾. Hierin bespreek hy die toekoms van die

1) Die Vaderland, 10 Januarie 1936.

2) Die Vaderland, 13 Maart 1936.

beeldhoukuns in Suid-Afrika en lê die klem daarop dat lewenskrag en besieling uit eie bodem geput moet word. Ons bemerk dus vroeg dat hy pleit vir 'n tipies Suid-Afrikaanse beeldhoukunsopvatting. Verder bepleit hy dat ons stede met beeldhouwerke versier moet word. Later verskyn 'n tweede artikel: Ons grafstene as ontaarde kunswerke¹⁾. Hierin doen hy 'n hewige aanval op die massageproduseerde engeltjies wat uit Italië ingevoer word en nie alleen onbesield en doods is nie, maar ook on-Suid-Afrikaans. Hy glo dat alleen inheemse beeldhouers vir ons land werklik besielde werk kan lewer.

Nadat Steynberg die opdrag vir die Diaz-beeld gekry het, het hy ook heelwat kleiner opdragte gekry. Onder andere het hy die treffende borsbeelde van Louw Wepener en sir Arnold Theiler gemaak terwyl hy nog in Londen was. In 1934 was hulle albei reeds klaar toe hy voet aan wal sit. Die borsbeeld van Theiler is in 1937 deur die regering aangekoop en staan vandag in die hoofgebou op Onderstepoort. Terselfdertyd het hy 'n opdrag ontvang om 'n standbeeld van sir A. Theiler te maak in 'n sittende posisie. Hierdie werk is later voor die Onderstepoortse hoofgebou opgerig. Verder kry hy 'n opdrag om 'n beeld van mnr. Jannie Marais te maak vir die Universiteit van Stellenbosch. Mnr. Marais was 'n groot weldoener van die Universiteit en vandag staan sy standbeeld op 'n plein tussen die Universiteitsgeboue. In 1937 het Steynberg ook opdrag gekry om 'n beeld van Andries Pretorius te maak wat op Graaff-Reinet opgerig is.

Tussen al die opdragte deur het Steynberg darem ook kans gekry om werke te maak van 'n vryer en persoonliker aard. Onder andere het hy die twee bronskoppe van die twee seuns van prof.dr. F.E.J. Malherbe, van Stellenbosch, gemaak naamlik Fana en Adi. Laasgenoemde is een van sy eerste werke wat meer is as net 'n blote uiterlike weergawe, want dit stel ook die stralende jeug in die algemeen voor.

Vanaf 15 Desember 1937 tot 14 Februarie 1938 was daar 'n uitstalling naamlik Die Sewende Jaarlikse Tentoonstelling van Kunswerke van Ons Tyd. Dit was die eerste tentoonstelling waaraan

1) Die Vaderland, 17 April 1936.

Steynberg deelgeneem het en daar was drie borsbeelde van hom te sien, naamlik Adi, J.F.E. Celliers en Totius. Hierna was hy so besig met volksmonumente dat hy slegs nou en dan n paar werke van hom uitgestal het op tentoonstellings saam met ander kunstenaars. In 1951 het egter sy groot kans gekom toe hy vir die eerste keer n eenmantentoonstelling gehou het van al die persoonlike werk wat hy tot op daardie stadium gemaak het.

In 1938 is sy ontwerp vir die Bloedrivier-monument goedgekeur. Dit stel voor n gestileerde ossewa met reliëfwerke aan die kante. n Mooi beeld uit dié tyd, wat van persoonliker aard is, is die borsbeeld van mej. Lena Burger in Waterpoortse sandsteen. Teen hierdie tyd kry ons weer n artikel deur hom waarin hy sy opinie lug oor volksmonumente¹⁾. Hy bestempel die skielike opbloei van volksmonumente nie as n skoonheids- of kunsontwaking nie, maar net as middel om die verlede uit te beeld wat saamgeval het met die nasionale herlewing in 1938 en die groot Voortrekkerfeeste. Hy noem weer die feit dat alleen inheemse beeldhouers Afrikaanse monumente kan skep. Hierdie rol het Steynberg dan ook goed gevul omdat hy as die belowendste Afrikaanse beeldhouer van daardie tyd die mantel van Van Wouw oorgeneem het. Hy het sy hele hart en siel in sy werk gesit, want hy het geweet dat elke werk wat hy geskep het en elke kap met die beitel n stap verder sou voer tot die ontwikkeling van n eie beeldhoutradisie in die Afrikaanse kultuur. Steynberg het sy gedagtes wat hy in sy artikels uitgespreek het ten volle uitgeleef in sy werk en daarom is sy monumentale werk sulke treffende kunswerke.

In 1939 wen hy n goue medalje as prys van die Diamond Fields Advertiser in n wedstryd om n standbeeld te ontwerp wat Die Rol van Diamante in Suid-Afrika uitgebeeld het. In dieselfde jaar op 28 April word sy monument by geleentheid van die Eeufees van Potchefstroom, onthul. Dit stel n man, vrou en kind voor en aan die kant is daar twee bronspanele.

In 1940 het daar n groot dag aangebreek in Steynberg se lewe toe hy op die eerste November stil getroud is met Betsie, die jongste dogter van mnr. en mev. L.D.C. Bosman van Hoëkraal,

1) Die Transvaler, 27 Junie 1938.

Potchefstroom. Die band is gelê in die pastorie van ds. Johan Dreyer, van Potchefstroom. Na die huwelik het hulle hulle gaan vestig in Pretoria-Noord teen die hange van die Magaliesberge, waar hulle vandag nog woon met hulle dogter Isa.

In 1943 word Steynberg se ontwerp vir die Franschhoek-monument in die Kaapprovinsie aangeneem. Dit stel 'n vrou voor op 'n aardbol met 'n kleed wat van haar skouers afval. Die beeld staan teen die bouwerk van die argitek C. Jongens en is geleë aan die eindpunt van die hoofstraat van Franschhoek, met die Kaapse berge as agtergrond. Ander groot werke is sy Louis Botha-standbeeld in Pretoria, wat in 1946 onthul is. 'n Paar jaar later in 1949, kry ons die pragtige besielende werk van Sarel Cilliers op Kroonstad. In 1954 het ons bygekry die indrukwekkende standbeeld van Generaal de Wet op sy perd Fleur, wat opgerig is voor die ou Raadsaal in Bloemfontein. In die volgende jaar 1955, het Pretoria sy Eufees gevier en by dié geleentheid is nog twee groot werke van Steynberg onthul, naamlik die beelde van Andries Pretorius en sy seun M.W. Pretorius, albei opgerig voor die stadhuis. Ons sien Andries Pretorius te perd en 'n end voor hom is sy seun, M.W. Pretorius wat staande voorgestel is en effens agtertoe kyk na sy vader. Op die oomblik het hy pas die beeld van Piet Retief klaargemaak, wat twee maal lewensgrootte is, en opgerig sal word by die Geloftekerkie in Pietermaritzburg waar dit op 16 Desember 1960 onthul sal word. Tussen al hierdie werke het hy nog menigvuldige borsbeelde gemaak van groot figure soos genl. Smuts, genl. Hertzog, genl. de Wet, adv. J.G. Strijdom, Jan Celliers, Totius, en ander. Een van sy modernste werke uit jongste tyd is die simboliese monument, Die Vrede van Vereeniging wat later in Vereeniging opgerig sal word. Op dekoratiewe gebied het hy na die versiering van die Pretoriase stadsaal die twee Regterfigure voor die Johannesburgse Magistraats-hof uitgevoer en die beeld van Samewerking voor die Landbou-Koöperasie op Bethal. Sy nuutste werk is nog in ontwerpstadium en sal van twee tot drie verdiepings hoog wees en voor die nuwe Provinsiale Administrasiegebou in Pretoria opgerig word.

Tot sover het ons steeds oor sy monumentale werk gepraat. Voordat ons na sy persoonlike werke oorgaan, is dit interessant om eers die stylrigtings van sy monumentale werk na te gaan.

Die eerste opvallende kenmerk is die twee duidelike styl-

rigtings in sy werk, naamlik sy realistiese en sy gestileerde stylvorm. Ons sien dat as Steynberg op die toneel verskyn die swaartepunt van die kunsproduksie in Suid-Afrika, nog gelê het by die romantiese realisme. Van Wouw was op die hoogtepunt van sy roem, en sy rigting, wat romanties-realisties was, het die kunssmaak bepaal in Transvaal. Fanie Eloff, wat teen die tyd ook al heelwat werk geskep het, se styl was ook romanties-realisties, maar sy onderwerpe was meer individualisties van aard. Geen wonder dat Steynberg ook realisties begin werk het nie, soos ons sien in sy in kleingeboetseerde beelde van Boerehelde. Sinds 1934 kry ons sy nasionale monumente van historiese figure in realistiese styl naamlik die van generaal Louis Botha, genl. de Wet, Sarel Celliers, Andries Pretorius, M.W. Pretorius en Piet Retief. Hierby kan ons voeg sir A. Theiler, Jannie Marais en sy menigte borsbeelde. Weens die aard van die opdragte en opvattinge van die tyd kon hy ook beswaarlik anders as realisties gewerk het wat tot gevolg gehad het dat hy „die skulpturele kwaliteite, soos geslotenheid van komposisie, ritmiek van volumes en innerlike balans, agtergestel het by die effek van détail, literêre opvattinge en lewendige gebare, gestol in brons“¹⁾. Hulle verskil egter van Van Wouw se werk in dié opsig dat hulle meer verbeeldingskrag toon in ontwerp en moderner styloppvatting. Weens die feit dat hy vandag nog monumente maak, van historiese figure, byvoorbeeld Piet Retief, moet hy noodgedwonge hierdie realistiese styl, nog beoefen ten spyte van die feit dat hy in sy simboliese, historiese monumente reeds ontwikkel het tot die moderne gestileerde styl en in sy persoonlike werk tot n sterk abstrakte styl. Ons sien dus dat alhoewel hy vandag nog die realisme beoefen, dit bloot is wanneer hy een of ander historiese figuur uitbeeld, en dat dit geensins beteken dat hy in n toestand van stagnasie verval het nie.

Bevrediging in die uitvoer van sy monumentale werk het hy gewoonlik gekry deur ook die innerlike van die persoon, in die beeld uit te bring - n baie belangrike feit wat sy werk esteties op n hoër vlak plaas as dié van Van Wouw. Tot 1951 wou baie mense Steynberg nie aanvaar as n geniale of waaragtige kunstenaar nie, weens die feit dat hulle hom net leer ken het deur middel van sy

1) M. Bokhorst - „Die Kuns van n Kwarteeu“, Standpunte, Jaargang IX, Nr.3, 1954.

monumente, dit wil sê opdragte, sogenaamde broodwerk of maakwerk. Toe hy dus in 1951 n uitstalling gehou het van sy persoonlike werk, het daar vir sy kritici n ander wêreld oopgegaan, en hy is sedertdien aanvaar as een van ons grootste, egte, oorspronklike kunstenaars. Vandag staan sy monumentale werk oor die lengte en breedte van die land en word sy persoonlike werk gewaardeer en glimlag hy stilweg as hy aan jou vertel hoe hy destyds maar soveel diplomas as moontlik ingesamel het, omdat hy aanvanklik gemeen het dat hy in sy eie land miskien n onderwysersposisie met sy diplomas, sou moes kom losspook.

Die ander rigting waarna Steynberg sterk geneig het, was die impressionisme. Hierdie styl het sterk te voorskyn getree in die res van sy monumentale werk, naamlik sy simboliese en dekoratiewe monumentale werk. Reeds in sy eerste werk, naamlik die Diaz-figuur, toon hy n neiging tot vormverstrakking en vereenvoudiging. Die rede hiervoor is dat die Europese klimaat en lig die oorsaak was dat hy so moes werk. Tog het hy ook definitief n voorliefde hiervoor gehad, want sy tampanum en die binnedekorasie van die stadsaal in Pretoria, wat ook sy eerste werk hier was, toon dieselfde neiging tot vormverstrakking. Ons sien dus reeds dat Steynberg geneig het na die gestileerde vorm, en dan besef ons des te meer dat sy realistiese werk opdragte was wat ongetwyfeld sy vrye wil aan bande gelê het. n Kunstenaar voel hom ingeperk as hy sulke werk buite eie verkiesing moet doen. n Kunstenaar wil liever skep sonder om op enige wyse gesê word wat om te skep en daarom vind ons dat Steynberg se beste werk, sy vrye persoonlike werk is. Nog voorbeelde van hierdie rigting is die reeds genoemde Bloedrivier-monument (1939), n gestileerde voorstelling van die ossewa, die simboliese Hugenote-monument in Franschoek (1942) wat die koms van die ontvlugte Franse Hugenote voorstel, en ten slotte seker sy beste werk op die gebied van die monumentale kuns wat ook die mees kritiese kritikus esteties sal bevredig, die Vereeniging-monument (1960). Dit is die simboliese voorstelling van die Afrikanervolk na die Anglo-Boereoorlog in 1902 wat verwond is maar nie oorwin nie. („Verwond maar niet verwonnen“). Hy bereik hier n hoogtepunt in sy monumentale kuns nie alleen deur die skitterende simboliek nie maar deur die rewolusionêre ontwerp en sy gebruik van verskillende materiale in die beeld waardeur hierdie monument n nuwe rigting in ons monumentekuns aandui. Ons sien dus dat alhoewel Steynberg

aan bande gelê is in sy opdragte, hy tog n stylontwikkeling toon wat strek van betreklik gedwonge realisme tot die vrye sterkgestileerde impressionistiese styl.

Dit is interessant om daarop te let dat Steynberg tot 1951, nog feitlik onbekend was wat betref sy persoonlike werk. Hy het toe reeds heelwat werk geskep in sy vrye tyd maar in sy beskeidenheid nooit sover gekom om n tentoonstelling te reël nie. Aan die massa was hy bekend vir sy monumentale werk en dit was net n intieme groepie vriende wat geweet het van sy persoonlike werk. Dit het veroorsaak dat daar in sekere mate n vooroordeel teenoor hom was van Engelssprekende kant ten opsigte van sy nasionale werk, en van Afrikaanssprekende kant oor sy maakwerk, wat hom nie wou erken as n ware kunstenaar nie. Op aandrang van sy vrou en n aantal vriende en onder leiding van die destydse sekretaris, dr. F.C.L. Bosman, nooi die S.A. Akademie vir Wetenskap en Kuns hom uit om n tentoonstelling te hou van sy persoonlike werk. So weet ons dan dat hy in 1951 sy eerste eenmantentoonstelling gehou het en dat dit gelei het tot n groot keerpunt in sy lewe en die waardering van sy werk. Dit het sy kritici se oë laat oopgaan en sy bewonderaars se eerbied vir hom verder laat styg. Ons vind op die tentoonstelling n openbaring van Steynberg se ryk fantasie en sy skeppingskrag, sy kennis en beheersing van die ryke verskeidenheid van inheemse materiale. Byna elke werk is van n ander materiaal. Hier het Steynberg nou vrylik uiting gegee aan sy gevoel en verbeelding en hom nie laat voorskryf deur allerlei reëls en vereistes nie. Dit is die egte, volledige Steynberg wat ons hier vir die eerste keer leer ken het. Tien jaar later, in 1960, het hy sy tweede eenmantentoonstelling gehou in sy tuin, en die jongste werke wat hier tentoongestel is, was sonder uitsondering moderne abstrakte werke. Die twee uitstallings saam gee vir ons n uitstekende oorsig van Steynberg se vrye stylontwikkeling. Die 1951-uitstalling se werk strek van suiwer realistiese portrette tot die begin van n sterkgestileerde, abstrakte styl terwyl die 1960 uitstalling werk van n abstrakte vorm gehad het. Ons sien dus hoe sy styl ontwikkel het van n suiwer realistiese tot n heel moderne abstrakte.

Die suiwer realistiese werk begin met sy historiese borsbeelde, waarna hy oorslaan na sy portrette soos Lena, Adi, Fana, Betsie en Hamlet. By ander portrette soos Anna en Isa gaan hy uit van die realistiese vorm maar wyk effens af deur die bekende

trekke te hervorm sodat hierdie portrette in werklikheid ekspressionistiese werk geword het. Ander realistiese werke is sy dieruitbeeldings soos sy Tiermannetjie en Tierwyfie, sy twee dierhekke en dan sy Waternimf. Die volgende stap is waar hy gebruik maak van die realisme met n beperkte mate van stilering in sommige onderdele soos in Trawal, Dansende Meidjie, Afmatting, Die Eerste Treë, Smeebede, Die Afgod Onttroon, Dagbreek en Die Triade. Ten spyte van die feit dat die uiterlike vormgewing oorheersend realisties is, is daar tog groot verskille tussen hierdie werke en die oorspronklike voorwerpe waarvan hy uitgegaan het. Die behandeling van die oppervlakte, die verandering van sekere liggaamsdele soos die skouers in Afmatting, die lyn en vormgewing en eindelijk die gedagte wat na vore kom in elke beeld, maak dat hierdie werke veel meer is as bloot realistiese weergawes. Steynberg se volgende stap is, daar waar die realistiese vorm sterk gestileerd voorgestel word, om uitdrukking te gee aan n bepaalde ritme, lyn en vormgevoel. Voorbeelde van hierdie rigting is Figuur met Seroet, Klingelende Enkelringe, Moeder en Kind (Koper), Boesmanmeidjie, Adam en Eva.

Die neiging tot abstraksie sluimer reeds lank in hom en Steynberg toon die eerste tekens daarvan in n hele paar vroeëre persoonlike werke soos Gebroke Ritme, Mabalel en Boesmanmeidjie, wat aan die menslike figuur ontleen is, maar so sterk gestileerd is, dat hulle reeds die begin is van n abstrakte styl. Na 1951 gee hy hom feitlik heeltemal oor aan die abstrakte styl en ons dink hier aan sy werke vanaf 1951 naamlik Onbekende Politieke Gevangene (Brons), Gevalle Engel, Vallende Engel, Moeder en Kind (terra-cotta) en vanaf sy 1960-tentoonstelling aan werke soos Kanteelfiguur, Jakob se Leer, Wildebeeskalfie, Tienderjarige, Ontluiting, Gesluitde Danseres, Dwarrelwind en Strandloper. Sy figure gaan weg van alle geometriese strakheid en leef in n ekspressiewe vorm en ritmiese beweeglikheid. Wat veral bewonder word in hom is sy wegbreek van tradisie en gewilde begrippe van beeldhouwerk, en die simpatieke harmonie bereik in sy materiaal. Feitlik al sy nuutste abstrakte werke, is werke wat uitgevoer is in gesweiste draad en yster met gekleurde glasmosaïekblokkies. Oor hierdie ontwikkeling het Steynberg self die volgende gesê: „Dit is so n heeltemal nuwe rigting, n rigting meer abstrak, maar n rigting waarin ek tog nog aan die egte figuur hou. Ek moet sê die oorgangstadium was n baie, baie stadige proses. Die gedagte

het deels ontstaan by my kopstukke en n gevoel vir ruimte het ook daartoe bygedra. Die buitenste lyne en ruimtes om die eintlike beelde moes harmonieer met die soliede vorm binne in. Maar hoe-wel ek hierdie ruimtes behou het, het ek gevoel ek moet die vlakke ook behou. Dit het ek gedoen deur die aanbring van vierkantige ogiesdraad oor die ruimtes. n Sterk gevoel het by my posgevat om meer kleur te gebruik, nie net in my beelde nie, maar ook om dit van materiaal te maak wat kleur het. So het dit dan gekom dat ek ook mosaïekglas begin gebruik het om die vlak van my beelde kleur te gee¹⁾. In hierdie werke word die begrip van ruimte dus uitgebeeld deur die vlakke van mekaar te verwyder en die ruimtes binne-in te omlyn. Die vlakke word dus as't ware oopgemaak en die deurvallende lig speel n groot rol wat die beweeglikheid, massa-werking en ritmiese betekenis verhoog. Die uitsonderlike paar stukke met heeltemal oopgemaakte vlakke is stilisties iets anders as in sy werk dusver; sluit baie nou aan by die huidige Europese non-figuratiewe rigting en toon weinig, indien iets, van die ou Steynbergse of Suid-Afrikaanse gees. Sy werk is origins n fees van aangrypende vormekspressiwiteit en n merkwaardige verskeidenheid van vlakke en artistieke ekspressies. Hierdie werk van Steynberg toon bo alles sy fyn sensitiwiteit as kunstenaar en plaas hom sonder twyfel ook onder ons groot internasionale beeldhouers. Steynberg toon bo alles dat hy nuwe rigtings absorbeer en nie stagneer in n bepaalde rigting nie. Hy bly op hoogte van sake van die beeldhoukuns in Europa en elders, en neem steeds nuwe idees op maar verwerk dit totdat dit n deel van homself word. Ongetwyfeld bewaar hy ook hier n eie individualistiese karakter maar in hoever die werk nog Suid-Afrikaans kan heet, vra nadere oorweging. By n werklike soos Dwarrelwindjie is onderwerp en gees ongetwyfeld Suid-Afrikaans. By ander werke is onderwerp en gees so algemeen-menslik of universeel byvoorbeeld Tienderjarige en Gesluisde Danseres dat n Suid-Afrikaanse karakter feitlik vanself uitgeskakel is. Hoe dit sy, sy 1951-tentoonstelling was n keerpunt in sy lewe. Sedertdien het sy belangrikheid in die kunstwêreld steeds gegroei en kon hy met meer vertroue en erkenning deelneem aan verdere uitstallings.

1) Pienaar Smit - Coert Steynberg. Byvoegsel tot Die Burger, bl.10, 11 en 13, 10 Oktober 1960.

Na die sukses van sy eerste tentoonstelling in Pretoria, het die tentoonstelling ook na Johannesburg, Potchefstroom, Bloemfontein, Stellenbosch en Kaapstad gegaan, en orals het dieselfde goeie ontvangs hom te beurt geval. In 1952 neem hy deel aan die Van Riebeeckfees-kunsuitstalling in Kaapstad. Ook het hy in dieselfde jaar in die buiteland naam gemaak. Eers het hy deelgeneem aan n Internasionale tentoonstelling van Beeldhouwerk op Sonsbeek by Arnhem, Nederland, en toe aan die International Conference of Art in Venesië. Hy is ook gekies as lid van die Preparatory Commission of Establishing an International Association of Arts under Unesco. In 1953 het hy n prys gewen in n internasionale beeldhoukompetisie wat in Engeland gehou is met die onderwerp Die Onbekende Politieke Gevangene. Sy werk was van wondersteen met rooi en geel mosaïeksteentjies. Sy prestasie hier is des te groter as ons besef dat daar net vyftien prysweners was en hy onder die eerste agt geval het. In 1954 het hy deelgeneem aan die Biënnale in Venesië en in 1956 aan die Eerste Vierjaarlikse Tentoonstelling van Suid-Afrikaanse Kuns. In 1960 neem hy deel aan twee uitstallings in Pretoria wat te doen gehad het met die Uniefees. Die eerste was n Historiese Uitstalling en die tweede n uitstalling van Hedendaagse Kuns. Hy is vandag nog een van die min groot Suid-Afrikaanse beeldhouers wat werklik n Suid-Afrikaanse styl beoefen, altans in sy historiese monumentale figuurwerk byvoorbeeld Piet Retief.

Onder die vele toekennings wat hy al ontvang het, is daar die Fellowship-toekenning deur die Royal Society of Arts, Engeland in 1950, en op 7 November 1953 ontvang hy die erepenning van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns. Van sy werk is te vinde in permanente musea in Kaapstad en Johannesburg en ook in verskeie private versamelings.

Maar nieteenstaande al hierdie sukses is Coert Steynberg nog altyd die stil, beskeie en teruggetrokke persoon van vroeër. Vandag woon hy en sy vrou en hul dogter Isa, soos reeds gesê, teen die hange van die Magaliesberge in Pretoria-Noord. Hulle het die omgewing omskep in n paradys en orals pryk daar skeppinge van Steynberg. In die tuin by n dammetjie is daar n vrouefiguur op n rots wat n mens baie laat dink aan Hans Christian Andersen se meerminnetjie in Kopenhagen. Op n houthekkie het hy twee bokkies uitgebeitel en teen die een muur van die huis is daar n vrouefiguur in metaal. Een van sy nuutste skeppinge is Dwarrelwindjie

uit gesweiste metaal wat die tuin verder versier. Benewens hierdie werke staan sy huis vol van sy ander werk want verkoop wil hy beswaarlik. Agter in die tuin teen die Magaliesberge staan sy ateljee waar hy feitlik al sy groot meesterstukke voortgebring het, terwyl nuuskierige apies hom geselskap hou. Steynberg is altyd te vinde in sy ateljee, en as hy besig is, mag niemand hom hinder nie.

Mev. Steynberg is die stille krag wat Steynberg deur al die jare heen bygestaan en geïnspireer het. Sy is n ywerige pottebakker, bekende blommerangskikster, versamelaar van Bantoe-krale en tuinmaakster, en dit is eintlik sy wat die tuin in so n lushof omskep het. In die laaste tyd het sy ook begin met modelleerwerk maar sy is nog baie beskeie oor haar eie werk. Isa, hulle enigste kind, is ook n ywerige kunsbeoefenaarster en reeds van kleinsaf het sy baie belanggestel in tekenkuns. Vandag is haar rigting die skilderkuns en wie weet, een van die dae het ons nog n Steynbergkunsenaar. Die Steynbergs is n gelukkige familie en n mens voel dadelik tuis by hulle. Alhoewel hulle nie baie gehinder word deur die woeelige stadsverkeer nie, want hulle huis is vër van die gewoel van die stad, geniet hulle dit om so nou en dan vakansie te gaan hou op hulle Bosveldplaas in Noord-Transvaal. Daar kan glad niemand hulle hinder nie en kan hulle volkome rus en ontspan.

Steynberg het, uiterlik altans, niks van die temperamentele kunstenaar in hom nie. Inteendeel hy is een van die aangenaamste en mees beskeie persone denkbaar. Hy is vandag net so vriendelik en beskeie, alhoewel heelwat ouer, as die persoon wat in 1934 uit Londen teruggekom het. Hy is van gemiddelde voorkoms, sterk en kragtig gebou, kragtige kop met byne geen haar meer oor nie, n Romeinse neus, gevoelige mond, effense bakkebaard, sterk hande en vingers, n eg beskeie voorkoms, effens teruggetrokke maar tog vriendelik. As hy jou iets wys, is dit half apologeties. As hy moeg is, vat hy sy ghitaar en laat sy hande op daardie manier rus, onderwyl sy gedagtes vry na nuwe vorme en uitdrukking soek.

Daar is egter geen valse beskeidenheid by hom nie. Hy het vertroue in homself, aan sy innerlike en ontwikkelde moontlikheid as beeldhouer. Intelligent in sy benadering van kuns, vermy hy nie vervorming van die natuurlike as dit ontspring uit n kreatiewe instink nie of as dit vir die doel is om n bepaalde vorm of patroon te benadruk. Hy hou egter niks van die vervorming van die charlatan

23.

nie want dit is vir hom net selfadvertensie.

Vandag op 55-jarige leeftyd het hy reeds groot hoogtes bereik maar sy werk toon dat hy tot verdere, altans andere hoogtes kan styg. Hy het alreeds sy plek verwerf en beklee vandag n vername posisie tussen ons beeldhouers, indien nie die eerste nie. Wat hy gedoen het vir ons beeldhoukuns, kan in geld nie gemeet word nie. Mag dit ons beskore wees dat hy nog lank gespaar bly want sy rol is seker nog lank nie uit gespeel nie. Mag hy homself en ons steeds verryk met sy pragtige werk. Hy is nog jonk in gees en in hom bly die drang sterk bruis om te skep. Daarom sou ek wil voorspel dat ons nog veel van hom kan verwag.

--oCo--

H O O F S T U K II.

MONUMENTALE WERK.

Soos reeds aangedui, handel hierdie werk hoofsaaklik oor Steynberg se vrye persoonlike werk maar om redes hoërop genoem, is dit onmoontlik om Steynberg te bespreek en nie sy monumente te noem nie. Per slot van sake leer ons Steynberg vir die eerste keer ken deur middel van sy monumentale werke en selfs vandag is hy aan die groot massa net bekend op grond van sy monumente. Omdat hulle so n belangrike deel vorm van Steynberg se werk en so n groot invloed uitgeoefen het op die Suid-Afrikaanse beeldhoukuns, word daar n spesiale hoofstuk gewy aan sy monumentale werke.

Dat dit in hierdie werke nie die volle ware ontwikkelde kunstenaar, Steynberg, is nie, weet ons vandag en daarvan getuig sy persoonlike werk die duidelikste. In werklikheid druis die maak van monumentale werke in teen sy vrye kunstenaarsgevoel, maar hy het besef dat die volk in elk geval nog nie ryp was vir sy persoonlike werk nie, en hy het ook gevoel dis sy plig teenoor sy volk, omdat hy destyds vir die noodtoestand die enigste aangewese beeldhouer was soos die volk se eie keuse bewys het. So vind ons dat hy hom tog toelê op die monumentale kuns, terwyl sy persoonlike werk vir baie jare min of geen openbare aandag geniet het nie en die drang na vrye skeppinge hom nooit verlaat het nie. Om sy kunstenaarsgevoel egter soveel moontlik te bevredig het Steynberg in sy historiese monumente, nie alleen die uiterlike nie, maar ook die innerlike van sy onderwerpe, uitgedruk. Sy latere simboliese monumente was van n grotendeels ander aard omdat hy geen spesifieke persone moes uitbeeld nie, en dus het hy heelwat vryer gewerk naamlik in n gestileerde vorm. Sy dekoratiewe werk, soos die versierings van die Pretoriase Stadsaal en die model vir die werk voor die Nuwe Provinsiale Gebou in Pretoria, is vrye ontwerpe waarin hy hom sonder enige voorskrifte in veel groter mate kon uitleef. Daarom vind ons dat sy dekoratiewe en simboliese werke esteties werklik hoogstaande is en maklik vergelyk kan word met sy persoonlike werk.

Dat Steynberg se monumente n groot rol speel in ons volkslewe val nie te betwyfel nie. Dit herinner ons nie alleen aan die verlede nie, maar dien ook as n ewigdurende bron van besieling vir toekomstige geslagte. Wat Steynberg bereik het op die gebied van die monumentale kuns het niemand hier te lande nog bereik nie be-

houdens Van Wouw met enkele werke, en soos sake op die oomblik staan, is daar nog niemand wat sy plek kan inneem nie. Daarom moet hy vandag nog, ten spyte van sy sukses met sy persoonlike werk, gedurig opdragte onderneem en is sy tyd vir sy persoonlike werk ongelukkig baie beperk. Omdat hierdie hoofstuk net n indruk wil gee van Steynberg se monumentale werk, word slegs die vernaamste van sy monumente bespreek, afgesien van die feit dat oorwegings van plekruimte ook bespreking van almal verbied. Nietemin behoort die paar werke wat bespreek word n goeie indruk te kan gee van wat Steynberg reeds tot stand gebring het op monumentale gebied, en daarby n aanduiding te gee van die vormende werking wat dit op homself as mens en kunstenaar uitgeoefen het.

Terwyl ons besig is met Steynberg se monumentale werk is dit interessant om kortliks na te gaan n paar idees wat Steynberg huldig met betrekking tot monumente, waardeur ons hom ook beter leer ken. Die eerste is die saak van konserwatiewe komitees se opdragte. Dit kan gebeur dat n beeldhouer so erg beïnvloed word deur die inmenging, keuring, beoordeling en ontwerp wysiging van komitees, dat sy werk daardeur totaal vermink word en al of sy meeste waarde verloor. Baie kunstenaars sal dan lievers hulself ont'rek en die gevolg is dat tweederangse kunstenaars die werk aanvaar. Dit wil Steynberg egter ook nie toelaat nie en daarom het hy byna alle opdragte dusver aanvaar. Om sy estetiese gevoel te bevredig, het hy soos reeds vermeld, n kompromis aangegaan en nie alleen die uiterlike trekke weergegee nie maar ook die innerlike van die historiese figuur laat uitkom in sy werk. Dus al het Steynberg opdragte soms uitgevoer teen sy sin, het hy nogtans n mate van bevrediging, soms groot mate, daarin gevind. Die ander kunstenaars wat nie tevrede was met die komitees se opdragte nie, het dikwels sonder werk gesit en volgens Steynberg moes hulle „maar hulle paadjie vind na die woestyn of na Tahiti"¹⁾. Alhoewel daar vandag reeds n groot verbetering in dié opsig ingetree het, is daar nog baie wat in dié opsig gedoen kan word. Die kunstenaars word vandag n redelike vryheid gegun maar totale vryheid is nog iets van die toekoms. Die grootste vryheid wat Steynberg nog gekry het, was in sy simboliese werke omdat hy hier geen spesifieke historiese figure moes uitbeeld nie. In

1) Die Transvaler, 21 Maart 1956.

dié opsig dink ons veral aan sy Vrede van Vereeniging-monument wat nie alleen rewolusionêr van styl is nie, naamlik gestileerd, byna ekspressionisties, maar ook in sy gebruik van materiaal naamlik die gesamentlike gebruik van klip en metaal. Die opdraggers het hier vir Steynberg, vir die eerste keer, absolute vryheid gegee (hoewel nie sonder stryd nie) en gevolglik het ons 'n werk van buitengewone hoogstaande estetiese waarde gekry. Die komitee kan geluk gewens word met hierdie verstandige besluit. Steynberg het lank gewag vir hierdie oomblik maar sy geduld is eindelik beloon, en daardeur het hy 'n nuwe rigting begin in ons monumentale beeldhoukuns. Ons het hier 'n bewys dat 'n monumentale werk nie alleen inspirerend kan wees nie, maar ook hoë estetiese genot kan verskaf. Wat hierdie spesifieke geval nog interessanter maak, is dat hy met soveel sukses 'n oorgang bewerkstellig van die aangeklede figuur tot die naakfiguur as onderwerpmateriaal; en dit daardeur vir sy sterk eties-ingestelde landgenote, veral vir minder esteties-ingewydes, aanvaarbaar maak. Ook op hierdie punt het hy nuwe paaië oopgetrap. Die skrif is hiermee teen die muur en ons verwag dat Suid-Afrikaanse kunstenaars in die toekoms al hoe meer vryheid gegun sal word. Steynberg het die weg gebaan en die ander kunstenaars hoef net te volg.

Verder sien ons dat Steynberg die standaard wat hy stel, self handhaaf. Dit blyk duidelik in die geval van die Voortrekkermonument in Pretoria. Hy is gevra om 'n kleimodel van sewe duim te maak wat later in graniet uitgekap sou word in 'n grootte van sewentien voet drie duim, deur klipkappers. Hy het geweier want hy het beweer dat die beeld anders vertolk sou word as wat hy dit self sou wou hê. So iets lei net tot degenerasie van die kuns en daarvoor was hy nie te vinde nie. Hy wil self sy gevoelens in graniet uitdruk. Die opdraggers wou dit 'n bloot dekoratiewe versiering maak en dit is nie al wat Steynberg vereis van so 'n werk nie. Dit moet in homself ook 'n kunswerk wees; dit moet die regte uitdrukking hê. Ons sien dus dat Steynberg, hoe tegemoetkomend ook in die aanvaarding van opdragte, nie bereid is om sy beginsels te verkrag net terwille van 'n verdienste of eer nie en gevolglik het hy eenvoudig geweier om hierdie opdrag aan te neem.

Vir Steynberg was die grootste ideaal die bevrediging van



1. GENL. LOUIS BOTHA - PRETORIA.

sy skeppingsdrang" ¹⁾). Wat maak dan dat sommige van sy monumentale werke so besield voorkom asof dit spontaan uit hom gegroei het? As Steynberg n opdrag kry, laat hy eers die idee van die werk in hom groei en ryp word deur maandelank net te dink aan die monument as n geheel. Deur voortdurend aan allerlei aspekte van die monument een vir een te dink, kom daar in die onderbewussyn op n gegewe oomblik n vaster vorm. As hy dit nie so doen nie, dink hy te bewus daaroor na in plaas van om te wag vir die besielde oomblik. As die idee dan tot helder voorstelling opduik in hom, sal dit hom ook in vervoering bring en dan eers kan hy die sigbare beeld skep. So het ook sy monumente estetiese betekenis gekry deurdat hulle nie serebraal van opset is nie en selfs aan die kunskritici genot kan verskaf. Ons kan maar net dink aan die vele gunstige menings wat uitgespreek is oor die Bloedrivier-monument, die Sarel Cilliers-monument, die Hugenote-monument en die Vereeniging-monument.

Tot sover die algemene agtergrond waarteen ons sy monumentale werk kan beskou en beoordeel. Sy monumentale werk kan in drie groepe ingedeel word en daarvolgens sal hulle behandel word. Ons kry:

- I. Histories-realistiese monumente (figure).
- II. Histories-simboliese monumente (gebeurtenisse).
- III. Dekoratiwe monumente (algemene motiewe).

Om die werke af te baken in duidelike kategorieë is goed moontlik, makliker in elk geval as die indeling van sy persoonlike werk. Die enigste werk wat eintlik nie ingedeel kan word nie is sy Diaz-beeld wat n historiese, simboliese en dekoratiwe werk tegelyk is. In ons behandeling van afsonderlike werke sal gewys word op kenmerke wat ons kan terugvind in persoonlike werke.

I. HISTORIES-REALISTIESE MONUMENTE (FIGURE).

Onder hierdie afdeling vind ons die volgende.

(a) Grottere Werke (Vol Figure):

1. Diaz-beeld. (Londen)
2. Sir Arnold Theiler. (Onderstepoort)

1) Prof. H.M. van der Westhuysen - Coert Steynberg, Helikon, Maart 1954.

3. Genl. Louis Botha. (Pretoria)
4. Mnr. Jannie Marais. (Stellenbosch)
5. Genl. de Wet. (Bloemfontein)
6. Sarel Cilliers. (Kroonstad)
7. Andries Pretorius. (Graaff-Reinet)
8. Andries Pretorius. (Pretoria)
9. M.W. Pretorius. (Pretoria)
10. Piet Retief. (Pietermaritzburg)

(b) Kleinere Werke (Borsbeelde):

Borsbeelde van historiese figure en openbare persoonlikhede soos Louw Wepener, genl. J.B.M. Hertzog en andere.

II. HISTORIES-SIMBOLIESE MONUMENTE (GEBEURTENISSE).

1. Bloedrivier-monument. (Natal)
2. Eeufees-monument. (Potchefstroom)
3. Voortrekker-monument. (Melsetter, Rhodesië)
4. Ontwerp vir Diamantbedryf. (Kimberley)
5. Hugenote-monument. (Franschhoek)
6. Vrede van Vereeniging-monument. (Vereeniging)

III. DEKORATIEWE MONUMENTE (ALGEMENE MOTIEWE).

1. Tympanum en agt dierpanele. (Pretoriase Stadsaal)
2. Samewerking - (Bethalse Koöperasiegebou)
3. Twee Regterfigure. (Johannesburgse Landdroshof)
4. Ontginning van minerale edelgesteentes in Transvaal (Model) - Word later opgerig voor die nuwe Provinsiale Administrasiegebou in Pretoria.

I. HISTORIES-REALISTIESE MONUMENTE (FIGURE).

Ek kies hier die beelde van Diaz, Botha, Cilliers, De Wet, die Pretoriusse en Retief.

(a) GROTERE WERKE (VOL FIGURE).

Bartholomeus Diaz. (Staande figuur).

As daar een werk is wat vandag nog n sagte plek in Steynberg se hart het, is dit definitief hierdie beeld van Diaz, omdat dit sy heel eerste werk was en Steynberg homself hier getoon het as een van die belowendste jong beeldhouers van daardie tyd. Hierdie werk is dus van belang nie alleen uit n estetiese oogpunt nie maar veral uit n kultuur-historiese oogpunt. Steynberg het reeds in hierdie werk n hoë standaard gestel wat hy dwars=

deur sy ontwikkeling steeds gehandhaaf het. Wat hierdie werk veral van belang maak, is dat Steynberg reeds hier, in sy eerste werk, 'n nuwe stylrigting ingeslaan het naamlik die impressionisme en dit voortgesit het in sy eerste werk in Suid-Afrika naamlik die versierings op die Pretoriase stad=saal. Dit was 'n totale afwyking van die destydse stylrigting in Suid-Afrika en hierdie werk lui dus die begin in van 'n nuwe tydvak in ons beeldhoukuns. Die sukses van dié beeld het, materieel sowel as geestelik, 'n geweldige invloed op Steynberg uitgeoefen. Waar hy vroeër taamlik wanhopig gevoel het oor sy toekoms as beeldhouer, was hy nou verseker van 'n goeie toekoms, en heeltemal tereg ook, want met sy terugkeer in Suid-Afrika het die opdragte begin instroom - 'n proses wat tot vandag toe voortduur.

Hierdie beeld het as volg tot stand gekom. In 1932 word daar 'n wedstryd uitgeskryf vir die ontwerp van 'n model van Jan van Riebeeck wat teen die een hoek van die destyds pasgeboude Suid-Afrika-Huis in Londen, opgerig sou word. In weerwil van die feit dat ander reeds bekende Britse beeldhouers ook deelgeneem het, wen Steynberg, as onbekende Afrikaner, die wedstryd en oes selfs baie lof in van die beoordelaars. Later is toe besluit om die beeld te verander na dié van Bartholomeus Diaz omdat dit beter sou pas by die Europese geskiedenis. Uit die biografiese besonderhede weet ons reeds dat hy toe Portugal toe is, om feite in te samel vir die beeld van Diaz, en dat die model van Diaz weer met groot lof aanvaar is, waarna daar 'n ateljee vir hom gebou is teen die muur van die gebou en daar het Steynberg sy beeld uitgekop bo die woelige strate van Londen. Die beeld is op Uniedag 1934 onthul met die opening van Suid-Afrika-Huis.

Die Diaz-beeld is nie alleen 'n historiese, figuurlike beeld nie maar ook 'n simboliese beeld want dit simboliseer een van die grootste avonture in die geskiedenis van die skeepvaart. Die beeld is eerder simbolies as realisties omdat die beeld geen werklike voorstelling van Diaz is nie. Daar was geen portret of tekening van Diaz beskikbaar nie sodat ons nie weet hoe hy werklik gelyk het en hoe sy klere drag daar uitgesien het nie. Die drag en gelaatstrekke is dié van die laat-middeleeue en is gebaseer op die Gonsalves-

skilderye in die museum van Lissabon. Op die agtergrond sien ons n seilskippie waarin Diaz geseil het. Hyself is in n staande posisie met sy linkerhand op sy bors waaraan n kompas hang. Sy regterhand is op n kruis, soos dié wat die Portugese gewoonlik op die kus van Suid-Afrika geplant het. Hy word weergegee soos n matroos, met sy ver starende oë en fors seemansblik. Ons sien hom as die persoon wat die land van Presbiter Jan wou ontdek maar in plaas daarvan het hy n land ontdek wat vir die Afrikaner van veel groter waarde sou word.

Wat sy stylbeoefening betref, was daar baie aspekte wat hy in ag moes neem voordat hy die beeld ontwerp het. In Europa met sy gedempte lig, het hy onder andere geleer dat die beeldhouer probeer om die gelaat van n persoon met allerlei hoeke of geaksentueerde vlakke weer te gee. Die voorhoof en wange sal byvoorbeeld oral sekere hoeke vorm. Dit word gedoen om sekere gelaatstrekke sterker te laat uitkom in die swak en gedempte lig van Europa. In Suid-Afrika is so iets nie nodig nie, omdat ons skerp lig n mens se gelaatstrekke al genoeg laat uitstaan, en die beeldhouer in dié opsig dus niks hoef by te dra nie. Ons sien dat die beeld in n soort gestilleerde impressionistiese vorm uitgevoer is, wat heeltemal voldoen het aan Europese vereistes.

Wat sy styl betref, staan hierdie werk heeltemal op sy eie, omdat Steynberg hier n gestilleerde vorm gebruik het wat alleenlik pas by die swak lig van die Europese klimaat, in teenstelling met sy ander histories-realistiese monumente in Suid-Afrika wat alleenlik pas by die skerp lig van die Suid-Afrikaanse klimaat. Daar is dus hoegenaamd geen aansluiting tussen hierdie werk en sy tweede histories-realistiese werk, die genl. Louis Botha-standbeeld, nie. Dit kom nie alleen weens die stylvorm nie, maar omdat die Diaz-standbeeld ook dekoratief en simbolies van aard is, in teenstelling met die Botha-beeld wat alleenlik histories-realisties is. Ons vind dus n geweldige gaping tussen hierdie twee monumentale werke van Steynberg en geen logiese ontwikkeling van die een uit die ander nie. Wat sy voorkoms betref, staan die Diaz-beeld dus heeltemal op sy eie. Wat betref die simboliese en dekoratiewe monumentale werke en Steynberg se vrye persoonlike werk, het hierdie werk wel n invloed uitgeoefen, deurdat dit



3. PRES. M.W. PRETORIUS - PRETORIA.

die eerste werk was in n gestileerde stylvorm. Dat die gestileerde stylvorm van die Diaz-figuur dus Europees van aard is en die gestileerde stylvorm van sy werke in Suid-Afrika, Suid-Afrikaans is, is van minder belang. Die belangrikste is dat Steynberg indirek n invloed uitgeoefen het op sy latere gestileerde werke en sodoende deur middel van sy Diaz-beeld, die begin ingelui het van n nuwe tydvak in ons beeldhoukuns.

Louis Botha-standbeeld (Ruiterbeeld)¹⁾.

Op 15 Augustus 1946 is die standbeeld van generaal Louis Botha, die eerste Eerste Minister van die Unie van Suid-Afrika, deur die destydse Eerste Minister, generaal J.C. Smuts, onthul. Die beeld is reeds in 1940 voltooi maar as gevolg van die Tweede Wêreldoorlog wat uitgebreek het, is dit eers in 1946 onthul. Met die onthulling was dit, op daardie tydstip, die grootste beeld wat nog in Suid-Afrika gegiet was. Die hele Botha-beeld is sewentien voet hoog, weeg drie en n half ton en is twee maal lewensgrootte.

Steynberg het alle historiese feite goed nagegaan wat betrekking het op die beeld soos kleredrag, voorkoms van die perd en sekere gewoontes van Botha. Hy het deeglik nagegaan hoe die perd gelyk het en selfs die saal, toom en kleredrag haarfyn weergegee. Nadat Botha se gewese makkers die beeld gesien het, het hulle gesê dat alles tot in die fynste besonderhede, juis was. Hierin is Steynberg, die kunstenaar, op hierdie stadium dan volwaardige realis.

Generaal Botha word voorgestel as Boeregeneraal op sy perd, Bles. Die ruiter het volkome beheer oor die perd en die algemene indruk is een van spanning en lewe. Steynberg het die volgende te sê oor die beeld: „Botha was n held van die dae van my jeug. Dit het drie weke geduur om hierdie bepaalde uitdrukking van n lewenslange bewondering te verkry“²⁾.

Teen die voetstuk is panele aangebring waarop die

1) Afbeelding op bl. 26a

2) Libertas, Oktober 1941.

hoofgebeurtenisse uit Botha se lewe voorgestel word.

1. Botha as Kommandant-generaal van die leërmag van die S.A.R. in die oorlog van 1899 - 1902.
2. Botha op die Unie-Konvensie van 1908 - 1909.
3. Botha as boer en Eerste Minister.
4. Botha lei die troepe na S.W.A.
5. Botha uitgeput in diens van Suid-Afrika op die Vredeskonferensie van Versailles.

Almal is gemodelleer met die akkuraatheid van die chirurg en die verbeeldingskrag van die digter.

Met betrekking tot die styl en vlakhantering sê Steynberg self die volgende: „Die kuns moet verrys uit die land self. Die kunstenaar moet nie Europese metodes naboots nie want dan kan hulle nie waarlik Suid-Afrika vertolk nie. In die mistige Engelse atmosfeer word vlakke gebruik om vorm uit te druk, hulle moet helder en skerp belyn wees. Vir ons sonlig met skerper belynings kan ons gebeeldhoude vlakke subtieler en sagter wees¹⁾. En inderdaad sien ons dat hierdie beeld geskep is vir n Suid-Afrikaanse klimaat. Dit verskil ook heeltemal van die Diaz-beeld, met sy skerpe vlakke. In teenstelling met die Diaz-beeld is hierdie werk ook veel realistieser omdat Steynberg baie foto's van Botha gehad het om van te werk en die bekende, maatskaplike beeld van Botha wou weergee. Die werk is kragtig en fors - net soos Suid-Afrika. In teenstelling met die perd van die Pretorius-beeld, het hierdie perd nie daardie vuur en lewendigheid van Pretorius se perd nie, en ook sy oppervlaktebehandeling is nog onontwikkel. Ons merk dat sy oppervlakte net baie effens n growwe voorkoms het, terwyl die Pretorius-beeld se perd n geweldige oneffe voorkoms het om die hardheid van die Afrikaanse veld te simboliseer. Nietemin het Steynberg hier verder getoon waartoe hy tegnies in staat is en dat hy as monumentale beeldhouer by verre die leidende figuur op dié gebied was. So n oefening het hom groot beheer oor sy materiaal laat kry²⁾.

1) Libertas, Oktober 1941.

2) Vir vollediger bespreking sien n onuitgegewe studie van mnr. I.A. Meyer oor die historiese figuur in die Transvaalse beeldhoukuns.

Naas hierdie ruiterfiguur van Botha het Steynberg ook die ruiterfiguur van De Wet gemaak en die opvallendste kenmerk in beide werke is die eenheid, die van ruiter en perd. Ten spyte van die tipies monumentale ontwerp van beide werke, sien ons dat hulle tog n invloed uitgeoefen het op sy persoonlike werk naamlik Steynberg se Gewonde Ruiter. Soos in bogenoemde ruiterfigure sien ons in hierdie ruiterfiguur ook n sterk eenheid, n verbondenheid tussen perd en ruiter, maar net behandel op n heel ander en veel vryer wyse wat nader staan aan sy vrye persoonlike werk, en esteties ook heel wat hoër staan. In al drie die ruiterfigure sien ons n uitstaande modellering en anatomiese kennis van die perde en sonder twyfel het die drie monumentale ruiterfigure sy persoonlike werk beïnvloed, soos ons duidelik sien in sy Gewonde Ruiter.

Sarel Cilliers. (Staande figuur op kanon).

Sekerlik een van Steynberg se mees besielde monumente is hierdie beeld van Sarel Cilliers op Kroonstad. Hierdie monument is nie alleen n verheffing en besieling vir ons as Afrikaners nie, maar ook vir vreemdelinge wat dit al aanskou het. Met hierdie werk het Steynberg ons monumentale kuns tot n nuwe hoogte laat styg. Die beeld is twee keer lewensgrootte, een-en-twintig voet hoog, met ander woorde vier voet hoër as die Botha-standbeeld en is dus nou die grootste bronsbeeld wat nog hier te lande gegiet is. Dit is opgerig langs die hoofstraat van Kroonstad in 1949, sodat almal wat deur die dorp ry, n kans gegun word om die beeld te sien.

Steynberg het Cilliers hier uitgebeeld as die groot geestelike leier van die Voortrekkers. Ons sien Sarel Cilliers waar hy staan op Grietjie, die kanon wat gebruik is in die Slag van Bloedrivier. Hy staan met sy gesig opwaarts gerig en sy regterhand biddend omhoog, terwyl hy besig is om sy volgelinge te bind aan n heilige gelofte. Die Bybel in die linkerhand versinnebeeld die vertrouwe in die Almagtige - een van die mees tipiese karaktertrekke van die Voortrekkers. Die hele beeld loop saam tot n punt, die regterhand, wat die strewe na die Almagtige, uitstekend simboliseer. Die werk asem die hele gedagte van die gebed wat opwaarts styg. Pragtig het Steynberg die diep onderliggende gedagte uitbring

in die uiterlike vormgewing naamlik die opwaartsgerigte gesig en die uitgestrekte arm wat na die hemel reik. Steynberg het hier nie net vir Sarel Cilliers uitgebeeld nie maar terselfdertyd een van die gewigtigste oomblikke uit ons volks-geskiedenis op uiters indrukwekkende, selfs roerende wyse.

Die hele beeld asem die adel van 'n lewe wat aan volk en vaderland gewy en deur godsvrug geken is. Dis asof ons weer opnuut tot die grootheid van die gebeurtenis teruggebring word. Ons sien die hele gebeurtenis weer plaasvind en kom opnuut onder die indruk van die oomblik wat die geskiedenis van ons land so sterk beïnvloed het. Die diepe godsvrug en vertroue van die Afrikaanse volk in die Almagtige spreek duidelik tot ons, en 'n mens kan nie anders as om geweldig beïndruk te word deur hierdie beeld nie. Dit is 'n meesterstuk van kragtige vormgewing, opstrewende gedagte en besielde, estetiese vertolking.

Ons vind dus dat alhoewel die beeld in realistiese styl is, dit geen afbreuk doen aan die werk nie, want Steynberg slaag uitstekend daarin om deur die uiterlike vorm, 'n dieper gedagte daarin te laat uitkom, wat die nageslag sal aangryp en besiel. In plaas van 'n doodgewone realistiese weergawe van Cilliers in een of ander stereotipe houding, het hy hom hier op uiters oorspronklike wyse voorgestel wat werklik besielde gestalte gekry het. Geen wonder dat so baie vreemde delinge al waarderende opmerkings oor hierdie monument gemaak het nie. Steynberg lewer hier 'n bewys van sy grootheid deur so 'n eenvoudige onderwerp te verhef tot een van die mees besielde monumentale werke in ons land.

Hierdie werk het 'n sterk invloed uitgeoefen op sy vry persoonlike werk deur die gedagte wat hier gesimboliseer word. Ons sien hier die gedagte van 'n diepe strewe na die Almagtige - 'n gebed wat opwaarts styg na Hom daarbo. In Smeekbede, Trawal en Die Onbekende Politieke Gevangene (Afrikaanse wonderklip) sien ons dieselfde gedagte van 'n gebed, 'n smeking wat na Bo gerig word. Ook in Corlogswaansin alhoewel in nie so 'n sterk menslike sin van die woord nie. Wat betref die uiterlike vormgewing sien ons hoe die onderliggende gedagte op treffende wyse uitgebeeld word. Ons sien die arm en gesig van Sarel Cilliers wat biddend opwaarts gerig word,

weer in Smeekbede, Trawal en Oorlogswaansin. In Smeekbede het ons die twee arms en die gesig wat opwaarts gerig is, en in Trawal en Oorlogswaansin net die gesig wat smekend opkyk. Hierdie selfde opstrewende gedagte sien ons ook in sy Vrede van Vereeniging-monument waar die lyne ook opwaarts strek en n opstrewende gedagte gesimboliseer word. Hierdie lyne wat opwaarts strek sien ons ook in Jakob se Leer, Tien-derjarige en Kanteelfiguur maar sonder die sterk opstrewende gedagte. Dat hierdie beeld dus van groot belang is, is ongetwyfeld waar want hy het nie alleen op monumentale gebied nie maar ook op persoonlike gebied n groot invloed uitgeoefen.

Generaal de Wet-standbeeld. (Buitenbeeld).

Hierdie werk is nog n voorbeeld van Steynberg se beste monumentale werk en kan in dieselfde asem genoem word as die Sarel Cilliers-beeld. Dit is op 7 Oktober 1954 onthul, staan voor die ou Raadsaal in Bloemfontein, is in brons gegiet en het drie jaar geneem om te voltooi. Soos by die Botha-standbeeld het Steynberg heelwat moeite gedoen om die perd anatomies reg voor te stel. Hy het nie alleen heelwat perde in verskeie bewegings dopgehou, om die spierwerking sekuur te bepaal nie, maar hy het ook klasse saam met die studente van Onderstepoort geloop. Verder het hy die houding, kleredrag en weerspieëling van karakter op die gesig van die veldheer opgediep en oorgedra.

Die beeld toon De Wet te perd. Met sy linkerhand hou hy die teuels vas en in sy regterhand het hy n sweep wat hy omhoog hou. Die perd steier effens agteroor en sy regterpoot is in die lug. Ons vind n treffende kontras in hierdie beeld. Die perd lyk vurig en wild, maar De Wet is kalm en vasberade. Vir n kunstenaar soos Steynberg wat eerder spontaan as voorgeskryf wil skep, het hy ook in dié werk n mate van bevrediging gevind deurdat hy nie net die uiterlike nie maar ook die innerlike van hierdie groot volksheld, so treffend kon laat uitkom. Ons leer De Wet ken asof ons homself geken het en dit is onmoontlik om enigsins afsydig van sy persoonlikheid te staan as n mens eers die beeld self gesien het. Dis asof die beeld voor ons leef en asof ons enige oomblik kan verwag om De Wet se stem te hoor. In sy gesig kom sy hele innerlike wese na vore - sy wakkerheid en vasberadenheid. Ook in sy

perd Fleur sien ons dieselfde wakkerheid. Sy hele liggaam wat bewe van ongeduld en lewe, is die wyse waarop Steynberg Fleur se wese laat uitkom. Die groot verskil tussen De Wet as mens en Fleur as dier, kom duidelik hier uit, maar in die dapperheid en vasberadenheid wat uit albei straal, is daar geen onderskeid in uitdrukking nie.

Weereens is die styl realisties, maar deurdat Steynberg meer as net die blote uiterlike weergee, word dit aanneemlik - selfs vir die kritiese kunsliefhebber. Die oppervalkte van die beeld het hy tekstureel behandel so dat dit n growwe voorkoms gekry het. Dis asof hy die brons n tipiese Suid-Afrikaanse voorkoms wil gee en die ruheid van die Suid-Afrikaanse veld sodoende wil uitdruk in die tekstuur.

Die destydse administrateur van die Vrystaat, mmr. J.J. Fouché, het by die onthulling, die volgende gesê: „Ek is bly dat die standbeeld van genl. de Wet nou eers, vyftig jaar na die Tweede Vryheidsoorlog, opgerig is. Nou is dit nie so seer die portretweergawe wat saak maak nie, maar die De Wet-idee wat in die volksgees gestalte aangeneem het”¹⁾. Hierdie werk het dus net soos die Sarel Cilliers-monument, n besieling vir ons en die nageslag geword, en dit is alles te wyte aan Steynberg se buitengewone kunstenaarskap, wat steeds sy hele hart en siel in elke beeld uitstort om sodoende vir ons werklik besielde monumente na te laat.

Soos reeds gesê by die bespreking van die Botha-ruiterfiguur, het die genoemde ruiterfiguur en die pasbesproke De Wet-ruiterfiguur, wel n invloed uitgeoefen op Steynberg se persoonlike werk en in besonder dink ons aan sy Gewonde Ruiter. In hierdie drie werke sien ons duidelik hoe Steynberg ontwikkel het deur die jare, en esteties gesien, n hoogtepunt bereik in sy Gewonde Ruiter. Beide die Botha- en die De Wet-ruiterfigure is realisties van styl, maar wat betref die ontwerp en tekstuurbehandeling, is laasgenoemde veel moderner en ryper. Die Botha-figuur se tekstuur is glad en nie so veel aangepas by die Suid-Afrikaanse klimaat as sy De Wet-standbeeld waar die tekstuur grof en oneffe is om te sorg dat die

1) Byvoegsel tot „Die Vaderland“. Pretoriase Eeufees, 27 Augustus 1955.



5. BLOEDRIVIER-MONUMENT - NATAL.

lig reg val en ook om die ruheid van die Afrikaanse veld te simboliseer. Die De Wet-figuur toon dus n duidelike ontwikkeling en hierdie ontwikkeling word nog verder gevoer in sy gestileerde voorstelling van n gewonde ruiter op n perd plus ingelegde mosaïeksteentjies om n element van kleur aan die werk te gee. Ons sien duidelik hier hoe die twee monumentale ruiterfigure beskou kan word as voorstudies vir sy Gewonde Ruiter en dat hulle ongetwyfeld n invloed uitgeoefen het op Steynberg se persoonlike werk.

Pretorius-groep. (Ruiterbeeld en Staande Figuur¹).

Ter geleentheid van Pretoria se Eeufees in 1955 het Steynberg twee standbeelde gemaak om die geleentheid te herdenk. Die een is n ruiterfiguur van Andries Pretorius, die held van Bloedrivier, na wie Pretoria vernoem is en die ander is n staande figuur van M.W. Pretorius, president van die Transvaalse Republiek, en seun van Andries Pretorius, wat Pretoria na sy vader vernoem het. Die beelde is onthul op 21 Oktober 1955 en staan voor die stadsaal van Pretoria. Omdat hulle as n eenheid ontwerp en opgerig is, sal hulle dus ook saam bespreek word. In ag geneem die standplaas en die onderwerp van die beeldegroep, wat baie probleme gelewer het, het Steynberg tog daarin geslaag om n baie oorspronklike monument te ontwerp. Dit het natuurlik hoë eise gestel aan Steynberg se vermoëns, maar hy het uitstekend geslaag in sy taak.

Ons kry die ruiterstandbeeld van Andries Pretorius en n end voor hom die staande figuur (in bewegende houding) van M.W. Pretorius wat op n heelwat laer voetstuk staan. Om die regte gelykenis te kry van Andries Pretorius het Steynberg net een foto en een tekening gehad. Of Andries Pretorius werklik so gelyk het sal ons nooit weet nie, maar volgens die foto en die tekening is hierdie weergawe uiters getrou. Ons sien hom met n hoed op en in Voortrekkerklere, sittende op sy perd. Deur die afwaartse buiging van die perd se kop, en die lyn wat daardeur gevorm word, kry ons n aansluiting tussen die losstaande beelde. Ongelukkig het die komitee hier inge-

1) Afbeeldings op bl. 26a en 30a.

meng en veroorsaak dat die beelde geskei word deur n visdammetjie, wat glad nie Steynberg se oorspronklike idee was nie! Die beeldegroep verloor daardeur wys insiens hulle eenheid en om hulle nou in een reguit lyn te sien teen die agtergrond van die stadsaal se voorgewel, is dit die beste om hulle vanuit n oostelike hoek te bekyk. Voor sien ons dan die M.W. Pretorius-figuur, en verder, hoërop die Andries Pretorius-figuur, met die geboënek van die perd. Sodoende staan die ruitersfiguur fier en onbelemmerd, en nog hoërop die tympanum sodat die stukke n begryplike ritmiese geheel vorm. Deurdat die beelde nou geskei is, moes Steynberg die beeld van M.W. Pretorius effens verander. Om te wys dat daar n verband tussen hom en die figuur agter hom is, sien ons dat hy sy kop sterk na links draai en oor sy linderskouer kyk na die figuur agter hom. Sy gesig is n getroue weergawe, en al die adel van die ou president kom pragtig te voorskyn in hierdie werk. Dat hierdie beelde so ver van mekaar moet staan, is n jammerte en baie persone het dit al genoem. n Mens kan maar net hoop dat daar in die toekoms n verandering sal plaasvind en dat die beelde so geplaas word soos oorspronklik bedoel is deur Steynberg self.

Soos in sy ander historiese monumente van figure is die styl realisties, maar vergoed hy daarvoor deur die uiterlike en die innerlike van die helde saam weer te gee. In die beeld van Andries Pretorius sien ons die fiere trotsheid van die Boeregeneraal wat sy volk tot oorwinning gelei het by Bloedrivier. Selfs die perd verrai die trotsheid wat n kenmerk van sy baas was. In M.W. Pretorius sien ons weer heeltemal n ander persoonlikheid, nie die fierheid van n generaal nie, maar die gestrengheid van n staatsman.

Verder kry ons sy uitstekende oppervlakte-bewerking naamlik n ruwe tekstuur soos by sy beelde van De Wet en Sarel Cilliers, wat die Pretoriusbeelde werklik n interessante voorkoms gee. Dit oefen ook n invloed uit op die ligeffekte en gevolglik kry ons dat die beelde nie so blink soos die beelde van Van Wouw nie. Steynberg pas die brons aan by die Suid-Afrikaanse lig sodat sy beelde ten volle tot hulle reg kom.

Wat duidelik uitkom in hierdie twee beelde is sy uitstekende tegniek en beheer oor sy materiaal. Steynberg is

waarlik n meester op sy gebied en hy kan sy materiaal ten volle benut. Naas die Botha-beeld sien ons die geweldige vooruitgang wat Steynberg ondergaan het op die gebied van die monumentale kuns. Nie alleen wat betref styl en voorstelling nie maar ook die tegniese versorging het Steynberg ontwikkel tot n fyn kuns. Ten spyte van die ongelukkige plasing van die beelde, het Steynberg hier weer werke gelewer waarop Pretoria waarlik trots kan wees dat hulle in sy midde staan, om altyd te dien as n herinnering aan die stad se trotse verlede¹⁾.

Ons sien in die oprigting van hierdie beelde die probleem om die beelde aan te pas by die omgewing en teen die gegewe argitektoniese agtergrond van die stadsaal. Dit kan vergelyk word met sy huidige probleem om die abstrakte vorm van sy nuutste dekoratiewe werk, aan te pas by die stadsomgewing en agtergrond van die nuwe Provinsiale gebou in Pretoria. Die Pretorius-beelde het Steynberg goed laat aanpas by sy omgewing en wat die nuwe abstrakte werk se model betref, lyk dit asof Steynberg dié probleem ook opgelos het. Alhoewel hierdie abstrakte werk n opdrag is, word dit nogtans beskou as n vrye persoonlike werk weens die vrye voorstelling van die werk in n abstrakte vorm in teenstelling met die realistiese vorm van die Pretorius-beelde. Ons sien dus dat Steynberg se werk tog mekaar beïnvloed en met dieselfde moeilikhede te kampe het.

Piet Retief. (Staande Figuur²⁾).

Hierdie beeld is die van die groot Voortrekkerleier in Natal, Piet Retief, en toon hom waar hy op die koppie by Blyde Vooruitzicht staan, en vir die eerste keer uitkyk oor Natal, die nuwe beloofde land. In sy linkerhand hou hy sy hoed vas teen sy bors terwyl sy regterhand bo sy oë gehou word om die son te keer. Die beeld is twee maal lewensgrootte en gegiet in brons. Op die oomblik staan die beeld nog in Steynberg se tuin maar dit word later vanjaar opgerig net langs die Geloftekerkie in Pietermaritzburg en op 16 Desember 1960 onthul. Die voetstuk van die beeld sal in die vorm wees van n

-
- 1) Vir vollediger bespreking sien ongepubliseerde studie van mnr. I.A. Meyer oor die historiese figuur in die Transvaalse beeldhoukuns.
 - 2) Afbeelding op bl.30a.

koppie beplant met inheemse plante. Voor die ontwerp het Steynberg selfs die moeite gedoen om na Blyde Vooruitzicht te gaan, die plek waar Retief werklik gestaan en kyk het na Natal. Die klippe wat die koppie sal uitmaak is almal klippe wat van Blyde Vooruitzicht af kom.

Dit is moeilik om die beeld te beoordeel nog voordat hy opgerig is, maar daar kan met vertroue gesê word dat hierdie werk belooft om as nog een van sy uitstaande werke beskou te word. Sy styl is realisties maar die vormgewing en oppervlaktebehandeling, gee werklik n indruk van forsheid en ruheid - net soos Retief se karakter en die lewe in daardie tyd was. Dis asof die ruie voorkoms van die Suid-Afrikaanse veld in sy werk aangevoel kan word, al die swaarkry en ellende wat die Voortrekkers moes ly ter wille van n ideaal. Soos sy ander historiese monumente is dit n kragtige beeld, n beeld wat besiel en agting afdwing. Die lyne en vorms is sterk en kragtig en Steynberg lewer weereens n bewys van sy uitsteken-de modelleervermoë en sy deeglike tegniese kennis.

(b) KLEINERE WERKE (BORSBEELDE).

Om al sy borsbeelde te bespreek of te noem val nie binne die bestek van hierdie studie nie maar om n indruk te gee waartoe Steynberg in staat is, noem ek hier interessantheidshalwe borsbeelde van bekende persone, met totaal uiteenlopende karakters naamlik Louw Wepener - die krygsman; Genl. Hertzog - die staatsman en Jan Celliers - die digter.

Louw Wepener.

Om die gelykenis so getrou as moontlik te maak het Steynberg gebruik gemaak van verskeie portrette en om die vorm van die neus te kry het hy die vorm van die neus van Louw Wepener se seun geneem. Die beeld is in wit vergulde gips, twee maal lewensgrootte en staan op Bethulie in die Vrystaat.

Weereens probeer Steynberg meer as net die blote uiterlike weer te gee van die ou Boeregeneraal. Hy stel Louw Wepener voor as die held van Thaba Bosigo - die strydvaardige Boeregeneraal. Hy sien hom as n oerkrag wat nader aan die diereryk staan as aan die mens. Met sy wilde bos hare en sy ruie baard gee hy die indruk van n leeu - ruig en sterk. Hy het daardie ekstra kwaliteite wat van hom n groot militêre

leier gemaak het. Hy sien in hom iets anders as in die gewone mens - iets byna bomensliks. Kyk net na die sterk deurdringende oë! Maar tog sien ons onder die woeste uiterlike, die saggeaardheid en goedheid van die siel van hierdie groot Vrystater. Dit is n monumentale siening van heldemoed en vasberadenheid wat ook tot die gespierde daad kan oorgaan. „Daaruit spreek heroïsme en naïwiteit, heldhaftigheid en kinderlike onbedorwenheid, altwee verbonde tot een kragvolle mens-dier“¹⁾. Die tegniese versorging is uitstekend en die oneffe oppervlakte pas by die karakter van die land. Dit is een van Steynberg se werklik groot borsbeelde.

Hierdie borsbeeld het sy persoonlike werk sterk beïnvloed deurdat die oerkrag wat hier uitgebeeld word, ook duidelik te voorskyn kom in Trawal en Dansende Meidjie. Louw Wepener word uitgebeeld as n oerkrag wat nader staan aan die diere-ryk as die mens, net soos die mens wat uitgebeeld is in Trawal en Dansende Meidjie ook nader staan aan die dier as die mens. In Louw Wepener kry ons n heroïese vertolking van die oerkrag, in Trawal n werklik tragiese vertolking van die oerkrag en in Dansende Meidjie n liriese vertolking van die oerkrag.

Jan Celliers.

In teenstelling met hierdie pas besproke beeld, kry ons nou n beeld van n heel ander aard. Dit is die borsbeeld van een van ons grootste volksdigters, Jan Celliers. In teenstelling met Louw Wepener, sien ons hier die fynbesnaarde tipe, die denker, die dromer, die man wat self nie kragdadig sal optree nie, maar eerder deur middel van sy gedigte en sy woorde sy volksgenote sal aanspoor om tot die daad oor te gaan. Met n dromerige gesig, asof hy daar na die ver verre rande op die vlakte tuur - is hierdie digter vir ons verewig in brons. By hom, soos ook by Wepener, asem dit die adel van n lewe wat aan volk en vaderland gewy en aan godsvrug geken is. Steynberg, self n seun van die veld, het die man gesien wat ver oor die Afrikaanse vlakte heen kan tuur, met sy oë op die toekoms gerig asof hy iets daar sien wat sy hart bly

1) Dr. A.C. Bouman - Kuns in Suid-Afrika, bl.106.



8. TYMPANUM - PRETORIA STADSAAL.

maak. Die blik in die oë het hom geïnspireer, die breë voor-
kop en die hoë kuif het sy verbeelding aangegryp. So het die
beeld gegroei van die digter van Die Vlakte.

Ek slaap in die rus van die eeue gesus
ongesien, ongehoord
en dof en loom in my sonnedroom
ongewek, ongestoord".

Digter en beeldhouer het mekaar in hierdie borsbeeld gevind
en Steynberg lewer die praktiese bewys dat hy net so treffend
as wat hy by Louw Wepener die oer-stoflike kan aanvoel, ook
kan inleef in die subtiële wêreld van die poëtiese denke en
geestelike abstraksie.

In hierdie borsbeeld het Steynberg nie die uiterlike
maar die innerlike van Jan Celliers uitgebeeld naamlik die
fynbesnaarde digter, die denker, die dromer sodat ons hier n
vergeesteliking en ontstofliking het van die onderwerp, waar-
deur n sekere droomstemming geskep is, iets onwerkliks en ver-
hewe. Daarteenoor sien ons hierdie selfde vergeesteliking en
ontstofliking in sy vry persoonlike werke soos Hamlet en sy
alter ego en Anna (Neethling-Pohl). Hier het Steynberg dra-
matiese momente uitgebeeld en die portrette daardeur omskep
tot droomstemminge in plaas van doodgewone uiterlike weergawes
van die onderwerpe. Later kry ons sy Alomteenwoordige Vrou
waarin hy die gedagte van die invloed van die vrou op die man,
deur sy voorstelling, vergeestelik en ontstoflik het, sodat
hierdie werk ook n droomstemming verkry het.

Generaal Hertzog.

Van genl. Hertzog, n voormalige eerste minister, het
Steynberg twee borsbeelde gemaak - maar in elkeen druk hy n
ander karaktertrek uit van generaal Hertzog. Die eerste
(1942) is min of meer n goeie realistiese weergawe en die
tweede (1954) die kunstenaar se persoonlike siening van die
generaal. Deur hierdie twee borsbeelde te vergelyk, kan
ons duidelik sien hoe die estetiese waarde van n borsbeeld
verhoog kan word as die kunstenaar ongebonde werk soos hy
verkies. In die eerste beeld gee hy die premier weer as
die mens in sy omgang met mense. Ons sien hier die goed-
hartige mens waar hy kan wees soos hy wil - natuurlik en

ongespanne. Steynberg het hierdie borsbeeld gemaak net nadat Hertzog uit die politiek getree het. Die volgende woorde van Steynberg is n goeie beskrywing van hierdie werk: „Hy was een van die interessantste en inspirerendste modelle wat ek ooit die eer gehad het om n beeld van te maak. Kalm en stil en tog met n dinamiese persoonlikheid, ingetoë en beskeie en tog vol innerlike vuur"¹⁾.

In teenstelling hiermee kry ons die tweede beeld wat n kunstenaarsiening is: die vegter en leier. Ons sien hierdie vegter vir taalregte en konstitusionele regte van sy volk. Ons sien Hertzog: strak met die ken vooruit, maar met die versagtende uitdrukking van diepe menslikheid. Hy is hier die leier en stryder van sy volk. Dit gee n suiwer en treffende weergawe van die trekke en houding van die generaal as mens, maar is tegelyk ook n onvergeetlike karakterisering van die doelbewuste, wilsvaste, onbevreesde en onkeerbare volksleier. By die aanskouing van hierdie beeld het wyle min. N.C. Havenga, n groot vriend en medewerker van genl. Hertzog, die volgende gesê: „Die aanskouing van hierdie kragtige karakterstudie van Coert Steynberg roep by my wakker die herinnering aan n medestryder in oorlog en in vrede, herinneringe aan n gevierde krygsman, groot vaderlander, staatsman en volksleier, en by uitnemendheid die Afrikaanse edelman wat deur regskaapenheid en fynbeskaafdheid agting by almal afgedwing het"²⁾. Sy keuse van materiaal, brons, pas by die man van staal, Hertzog! Eersgenoemde beeld is in besit van die Afrikaanse Pers Beperk in Johannesburg en die tweede behoort aan die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns, Pretoria.

Ten spyte van die feit dat albei borsbeelde hier bespreek word, sal dit glad nie onvanpas wees om die tweede borsbeeld van 1954, te beskou as n vrye persoonlike werk nie, weens die buitengewone hoë estetiese peil van hierdie werk. Dit toon egter ook aan ons hoe belangrik hierdie afdeling van Steynberg se werk beskou moet word. Ons het hierbo gesien hoe Steynberg Hertzog eers uitgebeeld het op n gewone

1) Die Transvaler, 2 Julie 1957.

2) Die Transvaler, 14 Augustus 1954.

realistiese wyse as die mens onder sy medemens. In die twee-
 de borsbeeld sien ons hoe hy deur middel van stilering n werk
 van hoogstaande gehalte geskep het, en Hertzog uitgebeeld het
 as die kragdadige staatsman, wat heeltemal Steynberg se per-
 soonlike siening van Hertzog is. In hierdie werk kry ons n
 sterke afwerking van vlakke en lyne. Hierdie werk is dus
 baie belangrik want dit was die begin van die oorgang van die
 vaste vorm na die oop vorm soos in sy abstrakte werke van die
 afgelope jare. Dit begin deurdat hy die wang sterk beklem-
 toon as n vlak. Die binneste deel van die vlak is besig om
 te verkrummel terwyl die buitenste lyn van die vlak n vaste
 vorm het. Hierdie verkrummelde vlak het later heeltemal oop-
 gegaan sodat net die raamwerk solied gebly het soos ons sien
 in sy abstrakte werke van die afgelope jare naamlik Strand-
loper, Alomteenwoordige Vrou, Dwarrelwind, Gesluitende Danseres
 en Tienderjarige.

II. HISTORIES-SIMBOLIESE MONUMENTE (GEBEURTENISSE).

Dit is opmerklik dat waar ons nie meer met die uit-
 beelding van historiese figure te doen het nie, maar met ge-
 beurtenisse uit ons geskiedenis, die voorstelling simbolies
 word en die styl van die monumente nie meer realisties is nie,
 maar impressionisties of gestileerd. Waar Steynberg te doen
 gehad het met n simboliese voorstelling het hy die gebruik
 van die gestileerde stylvorm veel toepasliker gevind; en het
 dit ook beter beantwoord aan sy eise as kunstenaar. Die leser
 sal dus vind dat hierdie monumente veel nader staan aan sy
 persoonlike werk. Dit is stukke wat, esteties gesproke, ge-
 lyk gestel kan word aan sy persoonlike werk. Die eerste
 monument wat ons bespreek is sy Bloedrivier-monument; daarna
 die Hugenate-monument en die Vereenigingse Vredesmonument.

Bloedrivier-monument¹⁾.

Hierdie werk was Steynberg se eerste simboliese monu-
 ment, en ook sy eerste opgerigte monument na sy terugkeer in
 Suid-Afrika. Hy het die opdrag reeds in 1938 gekry, vier
 jaar na sy aankoms uit Londen. In 1942 is die monument onthul

1) Afbeelding op bl.36a.

en staan op die plek waar die Slag van Bloedrivier plaasgevind het, in Natal. Ons vind dat Steynberg die ossewa nou voorstel as n simbool wat die idees van huis, tabernakel, hospitaal en fort moes versinnebeeld. Hy moes dus die ossewa weergee in veredelde hooftrekke en om dit reg te kry moes hy die ossewa in vorm herskep, of omskep tot n argitektoniese stuk.

As gebou moes die wabeeld opnuut ontwerp word. Die verhouding van een vorm tot die ander moes argitektonies pas. Te veel speke sou byvoorbeeld veroorsaak dat daar n konsentrasie van klein vormpies op een plek sou wees, wat afbreuk aan die geheel sou doen. Die verhouding, ritme en balans sou verbreek gewees het en daar sou geen verband tussen die speke en die trappe, mure, boë en lyswerk gewees het nie.

Die gewone Voortrekkerwa het van veertien tot sestien speke in die agterwiel en tien tot twaalf speke in die voorwiel gehad en is van hout gemaak. Op die monument word daar tien speke in die agterwiel en ag in die voorwiel voorgestel. Die speke staan nie los van mekaar nie. Die ruimtes tussen die speke word met paneelwerk gevul en stem ooreen met dié tussen die skeie van die leer. So ook word daar net sewe skeie in elke leer aan die sykante van die tente aangegee in plaas van twaalf. Die agste is uitgelaat om plek te maak vir die opskrifsteen in die middel van die leer. Daar is geen aanduiding van n disselboom, voetplank, skroewe of hake nie. Die reling op die trappe van die vloer is net paslik by n gebou. Die wiele is boë wat op pilare met kapitale rus, en nisse omsluit weer die speke wat elkeen n gestraalde dekorasievorm. Die tent van die wa kan nie so dun wees soos n seildoek nie - dit is 10 duim in deursnee. Die hoofdele van die wa wat wel aangedui word is proporsioneel presies soos dié van n Voortrekkerwa.

Die fondament van die monument is opgerig oor n hople klippe op die slagveld. Die klippe is by die eerste gelofte-dagfees in die tagtiger jare gepak deur die destydse feesgangers. Die plek was waarskynlik die middelpunt van die laer. Die tent van die wa is agter en aan die voorkant oop en wys reg noord. Met n vyftiental trappe kan n mens vooropklim tot op die buikplank binne die tent. In die middel

van die buikplank is daar n ronde opening. Rondom hierdie opening en n endjie met die trappe op, is n handreling aangebring. n Mens kyk deur die opening af op die stapel klippe, op die grond, wat verlig word deur n venster in die muur tussen die voor en agterwiele aan weerskante van die gebou.

Die reliëfpaneel is buite teen die tent uitgebeitel en stel voor:

1. Die Geloofte (oostekant)
2. Oorwinning (Westekant)
3. Volvoering van die Geloofte (agterkant)

Die hele monument is van liggrys graniet, behalwe die vloer wat met marmer uitgelê is.

Vir Suid-Afrika met sy vele ossewaens is dit seker een van die mooiste en sprekendste waens omdat dit so treffend weergegee is in n gestileerde voorstelling. Ons sien dat Steynberg reeds hier in sy eerste simboliese werk geneig was om gestileerd te werk net soos in sy eerste dekoratiewe werke. Dink maar aan die Diaz-beeld. Deur die stilering staan die vorme en lyne van die ossewa sterk uit; die ossewa word die vertolker en sinnebeeld van krag, beskerming, vertroue en vooruitgang. Die wa word gebruik as simbool van wat die Afrikanervolk beskerm het. Steynberg het die wa omskep tot n kragtige simbool en dit is as simbool wat ons die monument moet beskou.

Die keuse van graniet as materiaal vir hierdie monument, is heeltemal toepaslik. n Realistiese werk in brons sou wel moontlik gewees het, maar sou nie sy doel gedien het as simboliese monument nie omdat dit nie so veelseggend en esteties van waarde sou gewees het, soos die huidige natuursteen self vir hierdie doel nie. Brons is eenselwig en die wa sou gelyk het soos n uitgebrande wa wat hier heeltemal onvanpas sou wees. Die idee van huis, tabernakel, hospitaal en fort sou nie versinnebeeld gewees het in n realistiese voorstelling nie en ook nie so inspirerend en verbeeldingryk nie. In graniet sou n realistiese wa prakties onuitvoerbaar gewees het en dit sou ook nie so doelmatig gewees het nie. In sy geheel gesien was sy keuse van materiaal die aangewese vir die karakter, lyn- en vormspel van die ossewa soos Steynberg dit as monument opgevat het, sterk en tog gevoelig. Vir my

is dit een van Steynberg se mooiste skeppinge en estetiees van groot betekenis veral wat betref die vorm as n voorbeeld van stilering van gewone vorme van dinge, terwille van die estetiese doel wat hy hier beoog het.

Ons vind in hierdie monument, n mengsel van realisme en stilering. Die wa is uitgebeeld in gestileerde vorm en die reliëfpanele op realistiese wyse. Wat betref ons historiese monumente, was dit die eerste keer waar afgewyk is van die bekende natuurlike vorm. Ons vind dat dit nog verder ontwikkel het en n hoogtepunt bereik het in sy Vereeniging-monument met sy buitengewone gestileerde vorm en gesamentlike gebruik van twee materiale. Wat betref sy monumentale werk maar op die gebied van sy dekoratiewe werk, het hy nog verder ontwikkel en n ontwerp gemaak in n abstrakte vorm wat voor die Provinsiale gebou in Pretoria, opgerig sal word.

Hierdie monument het ook n invloed uitgeoefen op sy persoonlike werk, en ook hier aanleiding gegee tot n graduele afwyking van die bekende natuurlike vorme. Ons kry eerstens sy werke wat n mengsel het van realisme en stilering naamlik Smeekbede, Die Afgod Onttroom, Dansende Meidjie en Trawal. Die volgende stap is sy werke in n gestileerde stylvorm, naamlik Klingelende Enkelringe, Moeder en Kind (Koper), Variasie op n Tema - die Vrou, Gewonde Ruiters en Figuur met Seroet. Die volgende stap is waar sy gestileerde werke reeds n mate van abstrahering toon naamlik Boesmanmeidjie, Vallende Engel, Mabalel en Die Onbekende Politieke Gevangene (Wonderklip). Ten slotte gaan hy heeltemal oor na die abstrakte vorm soos in Onbekende Politieke Gevangene (Bron), Gebroke Ritme, Gevalle Engel, Dwarrelwind, Ontluiting, Leer van Jakob, Tienjarige, Moeder en Kind (terra-cotta). In twee enkele werke naamlik sy twee Kanteelfigure het hy aangesluit by die non-figuratiewe stylvorm, maar hy sê self dat dit die verste is waartoe hy sal gaan, en hulle vorm dus nie n nuwe stylrigting nie.

Hugenote-monument¹⁾.

Hierdie beeld is nog een van Steynberg se treffend=

1) Afbeelding op bl. 36a.

simboliese monumente, naamlik dié van godsdienSVryheid. Die monument is opgerig ter ere van die Franse Hugenote. n Aantal Franse protestante het na Suid-Afrika gevlug en hier n nuwe vaderland gevind. Die monument bestaan uit n halfmaanvormige suilegang met die lang vertikale drieboog in die middel wat die werk is van n jong Nederlandse argitek J.C. Jongens. Die sentrale figuur is die vrouebeeld van Steynberg en in sy geheel is hierdie monument seker een van die indrukwekkendste gedenktekens in Suid-Afrika. Aan die oog bied die geheel n besonder strelende indruk.

Die deel wat Jongens ontwerp het, bestaan uit n semi-sirkel van ses-en-twintig granietpilare 9 voet hoog met n pantheon-agtige dak van Paarl-graniet. Reg agter die beeld is vier granietpilare 45 voet hoog wat bo bymekaar kom met n brons ster bo-op. Die ster is die lig van die waarheid en die drie boe stel voor die Goddelike Drie-eenheid. Bo-op die ster is n kruis en dien as simbool van die saak waarvoor die Hugenote op die skavot en die slagveld gesterf het. Op die buitenste pilare is fleurs-de-lis-motiewe uitgekap. Alle materiaal is inheems en die blomme wat die terrein versier, is sover moontlik Franse plante. Die monument is geleë aan die bopunt van Hugenoteweg, die hoofstraat van Franschhoek.

Die oorheersende motief van die sentrale beeldhouwerk is die figuur van n jong Hugenotevrou. Sy word voorgestel terwyl sy haar buitenste oorkleed afgooi en het n Bybel in die een hand en n ketting in die ander. Op haar rok is fleurs-de-lis aangebring wat die Franse karakter van die Hugenote beklemtoon. Die figuur wat 9 voet 6 duim hoog is, is geplaas op n ronde basis 5 voet 9 duim in deursnee. Op hierdie basis wat die aardbol voorstel, word die buitelyne van die Europese en Afrikaanse vasteland sterk uitgebring. n Klein bootjie wat oos van die Kongo vaar, simboliseer die koms van die Hugenote na die Kaap, en op die reliëf van Suid-Afrika is verskeie simbole wat die welvaart en kulturele bydrae van die Hugenote uitbeeld.

Die figuur verpersoonlik die gees van die Franse Hugenote en meer bepaald die gees van godsdienS en gewetensvryheid wat na n lang tyd van onderdrukking weer vry is. Die Bybel stel voor die godsdienstige faktor en die ketting die

godsdiensvryheid wat die Hugenote gevind het aan die Kaap. Verder simboliseer die vrouefiguur, in geestelike sin, die vlug van die vrygeworde Hugenotegees na Suid-Afrika. Sy staan bo-op die aardbol in Frankryk, gereed om die mantel van onderdrukking wat haar gevange gehou het, af te werp en om weg te sweef oor die aardbol na die verre suide, waar sy n nuwe en vrye tuiste sal vind. Uit haar hele houding spreek die vrywording van die menslike gees, en uit haar gelaat straal heilige sielsoortuiging, fiere geloofsmoed, onwrikbare vasberadenheid en hoopvolle toekomsverwagting. Dit is asof haar blik gerig is op n grootse visioen van komende dinge in die verre toekoms op n nog ongeboore toekomsvolk van haar nuwe tuisland wat later die Hugenote-erfenis as een van sy kosbaarste kleinode sal bewaar in komende geslagte. Die fleursdelis op haar rok herinner ons daaraan dat die Hugenote nie geboorteadel was nie, maar tot die beste geestes- en karakteradel van die Franse volk behoort het. Verder sien ons ten weste van die reliëfkaart van Afrika die model van een van die skepies wat die Hugenote na die verre suidpunt gebring het, en in die suidhoek, waar hulle nakomelinge vandag woon, die simbole van hulle godsdien (die Bybel), kuns en kultuur (die harp), land- en wynbou (die koringgerf en druiwestok) en nywerheid (spinwiel). As geheel vorm dit n sprekende sinnebeeldige voorstelling van die geestesgoedere en materiële waardes wat hier in die loop van twee en n half eeue geskep is, as gevolg van die bevruggende inwerking van die Hugenotegees op die nuwe vaderland. Heel onder staan op n gedenkrol die jaartal van hul aankoms, 1688.

Monumentale opdragte soos hierdie werk, is vanselfsprekend nie Steynberg se hoogste ideaal nie, omdat dit nie spontane werk is nie. Soos reeds gesê, probeer hy om sy werk nie te bewus te laat voorkom nie deur sy onderwerp so veel as moontlik te deurleef om sodoende besield te word daardeur. Ook hier het hy gewerk deur maandelank net te dink aan die monument as n geheel en tegelyk aan al die idees wat hy in die monument wou uitbring soos byvoorbeeld gewetensvryheid, ontvlugting, vlug na Suid-Afrika en so meer. Deur voortdurend aan al hierdie aspekte een vir een te dink, het daar in die onderbewussyn skielik n vaster vorm gekom. Besieling

het dus hier die pad oopgemaak en die een groot idee, die ontwerp, tot uiting kan laat kom. Wat hy ook in ag moes neem, was dat die ontwerp by die reeds opgerigte deel van die monument moes pas. Die geringste suggestie sou dus die aanleidende oorsaak wees van n ontroering waardeur die gewenste idee uit die onderbewussyn te voorskyn sou tree. En dit is presies wat hier gebeur het. Op n goeie dag sê Steynberg uit skone moedeloosheid aan sy vrou: „Wat kan daar wees om uiting te gee aan vryheid, vryheid?" en sy vrou antwoord: „Om bo-op die wêreld te kan sit"¹⁾. En net daar en dan het die idee van Hugenotevryheid, vaster vorm gekry. Die styl van die beeld is realisties-gestileerd. Die aardbol waarop die Hugenotevrou staan, die rondings en vlakke op die figuur wat Steynberg probeer uitdink het, is bedoel om aan te pas by ons meer tropiese atmosfeer en terselfdertyd ook by ons erflike Europese geaardheid. In die gedempter atmosfeer van Europa sou hierdie uitdrukking van vorm nie gepas het nie want baie sou op n afstand verlore gegaan het. Die Diaz-figuur in Londen, wat in Europese styl uitgevoer is, illustreer die skerp kubusvormgevoel, met sy skerp kante, skerp lyne en kontrasterende ligwerkinge. Vir ons helder atmosfeer sou dit nie pas nie en so vind ons dat die sagte rondinge van die vrouefiguur uitstekend pas in ons helder atmosfeer.

Die artistieke waarde en geestelike besieling wat hierdie monument meebring, is n waardige uiting van die ideale wat die Franse Hugenote in 1688 na Suid-Afrika gebring het. Ons kan afsluit met die woorde van die monumentkommissie wat klem gelê het op „die harmoniese groepering van die ligte, vertikale, horisontale en halfsirkelvormige lyne van die afsonderlike onderdele van die argitektuur, pilare, lugboë, watervlak en suilegang rondom die sentrale vrouefiguur..... n totaalindruk van verhewe eenvoud en elegante grootsheid"²⁾.

Soos in die geval van die Pretorius-beeldegroep, moes Steynberg ook hier sy beeld aanpas by die natuuumgewing en teen die gegewe argitektoniese agtergrond. Steynberg se pro-

1) Coert Steynberg - Die Afrikaanse Beeldhoukuns. Die Brandwag, 15 November 1946, bl. 3-5.

2) Die Huisgenoot, 30 April 1948.

bleem was hier egter veel moeiliker, as in die geval van die Pretorius-beelde wat net op n harmoniese wyse moes aanpas by sy agtergrond, want sy werk moes hier nie net aanpas by die omgewing en die gegewe argitektoniese agtergrond nie, maar ook n integrale deel word van die reeds opgerigte argitektoniese agtergrond. Nietemin het Steynberg hom uitstekend van sy taak gekwyt en ons kan dit weereens vergelyk met sy huidige probleem om die abstrakte vorm van sy ontwerp vir die nuwe Provinsiale gebou in Pretoria, aan te pas by die stadsomgewing en teen die agtergrond van die gebou self, wat nog nie eens opgerig is nie. Steynberg se probleem is hier veel groter want nie alleen is sy werk abstrak nie maar die gebou is nog nie eens klaar opgerig nie, teenoor die realistiese, in sekere mate gestileerde, vrouefiguur van die Hugenate-monument, wat hy moes oprig voor n reeds klaar opgerigte argitektoniese agtergrond. Hier sien ons weereens hoe Steynberg se monumentale werk en sy persoonlike werk, met dieselfde probleme te kampe het, en mekaar onwetend oor en weer beïnvloed en help om mekaar se probleme op te los.

Die Vrede van Vereeniging-monument¹⁾.

Steynberg se mees rewolusionêre monument wat hy dusver tot stand gebring het, is sonder twyfel hierdie werk. Nie alleen is dit rewolusionêr wat betref sy styl nie, maar veral sy gebruik van twee verskillende media, saam in hierdie een werk en daarom staan dit dan ook bekend as die monument wat anders is. Die monument is opgerig ter herdenking aan die Vrede van Vereeniging wat geteken is in 1902 by afloop van die Tweede Vryheidsoorlog. Wat Steynberg veral wil uitbeeld, is die krag wat voortspruit uit lyding. Dit stel voor n verwonde stryder, wat bewend na bowe worstel. Hy lê op sy linkersy terwyl hy tevergeefs probeer om n dolk wat in sy hart steek, uit te trek. Uit die dolk kom te voorskyn n staal figuur wat n swaard omhoog hou. Die liggende figuur van die stryder is n simboliese voorstelling van die Afrikaanse volk net na die oorlog, terwyl die staalfiguur, die gees van staal voorstel wat uit die Afrikanervolk sal verrys en hom n nuwe

1) Afbeelding op bl.41a.

plek in die wêreld verower. Ons sien hier hoe uitstekend Steynberg gebruik maak van sy materiaal, om sekere gedagte sterker uit te beeld. Nie alleen uit n estetiese oogpunt het hy staal gekies nie, maar ook uit n praktiese oogpunt. Staal kan nie roes nie en in vuur kan dit taaiër gemaak word. Die figuur self is in graniet. Vir die eerste keer het iemand hier dit gewaag om verskillende materiale saam te gebruik in n groot monument, en Steynberg het weereens op hierdie gebied baanbrekerswerk verrig. Die soepele lyne verleen n lenigheid aan die figuur. Dit skiet opwaarts na die vlekkelose staalbeslag wat die herrese gees voorstel terwyl dit by die gewonde stryder uitgaan. Onderaan op die voetstuk, tussen die vlae van die Republieke staan die woorde Gewond, maar nie oorwin nie. Heel onderaan die voetstuk vind ons die simbole van die Boer se weerstand teen die Engelse - die hoed wat eenkant opgeslaan is, die geweer en die bandolier, gegiet in brons en bygevoeg bloot om die betrokke monumentkomitee te bevredig. Steynberg het twee jaar lank gewerk aan die monument om dit te voltooi. Dit weeg omtrent 5 ton en die voetstuk ongeveer 23 ton.

Hierdie grootse kunswerk lui n nuwe tydvak in vir Coert Steynberg se volksmonumente. Die eerste groot rede is natuurlik die gesamentlike gebruik van materiale in een werk. Die groot rede is dat hy vir die eerste keer n volksmonument geskep het waarin hy sy ontwaakte, onverwaterde kunsgevoelens op so n gestileerde wyse uitgedruk het in n idee. Dit is n suiwer estetiese werk waarin Steynberg vrylik uiting gegee het aan sy innerlike behoeftes. Hierdie werk is seker die duidelikste bewys dat hy die skoene van puur-realisme reeds lankal ontgroeï het, ten spyte van die feit dat ons dit so gereeld aantref in sy historiese monumente en dat hy inderdaad die surrealisme bereik het.

,Hierdie monument is ryk aan betekenis, inspirasie en artistieke skoonheid. Die tweelingidee van dood en herrysenis, verwonding maar onoorwonneheid, byna wanhoop en geloof volgens die godsdiensoeskouing en die lewensdrang van die Afrikanervolk, word in die monument saamgesnoer. In realistiese styl kry ons die kommandohoed, bandolier en geweer aan die voetstuk van die monument, opgehang as n krans

van hulde en rou. Hoe diep verbrysel die sterwende man ook al daar mag lê, triomferend spring uit sy deurboorde hart die rysige gestalte wat sal tintel en skitter onder die helder son van Suid-Afrika. Dit is n monument wat verstaan kan word deur almal, en bewonder sal word deur elke vreemdeling tot wie die universele taal van die geloof en die ware kuns spreek¹⁾. Dis n hulde aan helde en martelare, n besieling vir die jong geslag en n aansporing tot die toekoms. Dit is die wonder van die herrysenis van n volk wat op een stadium feitlik vernietig was, en op wie daar nou n mooier en beter toekoms wag.

Maar juis die feit dat hierdie monument anders is, het gemaak dat daar n hewige kritiek losgebars het oor die werk. Eers het die komitee beswaar gemaak teen die uiters moderne ontwerp, maar omdat Steynberg nie kans gesien het om die beeld te verander nie, het hy as kompromis besluit om die hoed, bandolier en geweer by te voeg in realistiese vorm. Getrou aan sy kunstenaarskap het hy daarin geslaag om dit op so n wyse by te voeg dat dit nie die hooffiguur skaad nie. Daar was egter ook kritiek in die koerante en een van die ontevredenes het onder andere beweerd dat die ontwerp te „modern en abstrak“ is en vergelyk dit verder met n „bouwerk self wat tot die volk spreek“²⁾. Steynberg antwoord hierop dat as n bouwerk nie abstrak is nie, dan is die Vereeniging-monument, wat menslike lyding en wilskrag uitbeeld, heeltmaal te fotografies. Tog het hy gepoog om alle tierlantyntjies en niksseggende vormpies weg te laat. Die kritikus wil ook hê dat die werk moet val in die smaak van die volk; met ander woorde, so sê Steynberg, moet die kunstenaar sy werk se peil verlaag om die populêre smaak te bevredig. Steynberg kom hewig in opstand hierteen want dit verlaag die kunspeil van die land - „ons kan dan net sowel massageproduseerde werke vanuit Italië invoer as ons so min omgee vir die kuns“³⁾. Hy wys verder daarop dat hy baie gelukwense gekry het van hoogs beskaafde buitelanders wat hom geprys het vir sy buitengewone ontwerp, wat werklik elke kunsliefhebber se skoon=

1) Die Transvaler, 13 November 1954.

2) Die Volksblad, 6 Januarie 1955.

3) Zuid-Afrika, April 1957. No.4.

heidsgevoel kan bevredig. Hy vra verder of ons moet aangaan om „derderangse artikels in te voer en kompromis na kompromis aan te gaan en so jou kunstenaarskap te verraaï"¹).

Die monument is bo alles n simbool, net soos Jan Cel=liers se versreël Daar's n stryd te stry, nie werklik n bloedige oorlog beteken nie. Naas Van Wouw se Krugerbeeld, is dit miskien baie modern, maar juis die simboliese herryse=nis van die Afrikanervolk uit die stryd, is hier verbeeld op n wyse wat ons van Steynberg se kunstenaarskap n oortuigende bewys lewer. Die komitee moet werklik gelukkigewens word met sy aanvaarding ten slotte van hierdie werk, want daardeur het hy nie alleen aan die beeldhoukuns van Suid-Afrika n groot stoot vorentoe gegee nie, maar ook aan die volk van Suid-Afrika n groot guns bewys. Dit is n verblydende bewys dat die Afrikaner wat sy historiese en nasionale sentiment betref, ook hier volwassenheid aan die dag begin lê.

Ten spyte van die historiese realiteit en die histo=riese simbool van hierdie werk, het Steynberg nogtans van n hoogs gestileerde stylvorm gebruik gemaak. Deur die hoogs gestileerde stylvorm en die ritmiese komposisie van hierdie werk, word dit ongetwyfeld beskou as n werk van hoogstaande estetiese waarde en het dit, in die ware sin van die woord, n absolute vrye skepping geword. Met hierdie werk het Steyn=berg nou die styl van monumente in Suid-Afrika n nuwe koers gegee. Ons sien dus hier hoe Steynberg in n histories=simbo=liese monument die stoflike materiaal so vergeestelik het, dat dit die eerste vrye persoonlike historiese monument in Suid-Afrika geword het.

III. DEKORATIEWE MONUMENTE (ALGEMENE MOTIEWE).

Onder Steynberg se monumentale werk is sy dekoratiewe werk seker dié waarin hy hom oor die algemeen die meeste kon oorgee aan sy natuurlike kunsdrange. Onder monumentaal=deko=ratiewe werk verstaan ons die versierings (binne of buite) van n openbare gebou. Sontyds is die versierings vas aan die gebou soms heeltetal losstaande. Die groot gevaar be=

1) Zuid-Afrika, April 1957. No.4.

staan daarin dat n versiering wat aangebring word nadat n gebou reeds klaar gebou is, kan lyk asof dit aangeplak is en dit sal dan geen eenheid met die gebou vorm nie. Sodoende kan die gebou en die dekoratiewe werk, albei aan estetiese waarde verloor. Dit is Steynberg se wens dat die beeldhouer en die argitek dus moet saamwerk sodat hulle saam ons stede kan versier met beeldhouwerke. Dit kan alleen geskied as die beeldhouer en die argitek van die begin af saamwerk. Die argitek moet ook kunssinnig wees sodat die twee mekaar goed kan bystaan. Dit is n gebied wat ongelukkig nog baie verwaarloos is maar in die laaste tyd heelwat veld gewen het. Mense begin al hoe meer kunsbewus word en begin besef dat die materiële dinge nie die belangrikste of enigste is nie. Op hierdie gebied het Steynberg ook al heelwat presteer. Sy heel eerste werk was die van Diaz, wat reeds bespreek is onder sy historiese monumente, maar tegelyk ook simbolies en dekoratief, van aard is. Daarna het gekom sy eerste werk in Suid-Afrika, naamlik die versierings aan die Pretoriase stadsaal. Daarna het gekom sy twee Regterfigure voor die Landdroshof in Johannesburg en die sterk kragtige werk, Samewerking¹⁾ voor die Ko-öperasie-gebou in Bethal. Tot dusver was al sy dekoratiewe werke of realisties of gestileerd. Sy allernuutste werk, wat nog in sy ontwerpstadium verkeer, is heeltemal n abstrakte werk. Die stuk sal kegelvormig wees, ongeveer sestig voet hoog en sal oor n paar jaar voor die nuwe Transvaalse Provinsiale Administrasiegebou in Pretoria opgerig word. Uit hierdie vier werke het ek net twee gekies om te bespreek, nie alleen omdat hulle die belangrikste is nie, maar omdat ongelukkig plek ontbreek om al vier te bespreek. Die twee op wie die keuse geval het, is sy versierings van die Pretoriase stadsaal en die modelontwerp vir die nuwe Provinsiale Gebou in Pretoria.

Versierings van die Pretoriase Stadsaal²⁾.

Na sy terugkeer in Suid-Afrika in 1934 was dit die eerste opdrag wat Steynberg gekry het om uit te voer. Die

1) Afbeelding op bl. 62a.

2) Afbeelding op bl. 41a.

hele opdrag het behels n tympanum wat buite voor op die stad=saal moes kom en agt dierpanele wat aan die binnekant van die hoofsaal moes kom.

Die tympanum simboliseer die stigting en vooruitgang, die landbou en nywerheid, flora en fauna van die stad Pretoria. Aan die linkerkant is Pretoria voordat die beskawing dit bereik het, en sien ons die volgende uitgebeeld. Heel links is n pou en n aasvoël, dan kom n leeu, n aalwynplant, n doringboom, n onbeskaafde naturel met n dooie wildsbokkie oor sy skouer en n wapen in sy ander hand, n eland agter n yl kiepersol en net daarbo n kakebeenwa, n Kaaps-Hollandse gewel en n stinkhoutboom. Aan die regterkant is Pretoria voordat die beskawing daar was en sien ons die verskillende fases van die boerdery naamlik n hoenderhaan, druiwestok, twee skape, tabakplant, n sitrusboom en n naturellefiguur met n sak koring oor sy skouer en n tuinvurk in die ander hand. Dan kom n koedoe agter n aalwynboom, met daarbo n wegstomende lokomotief en n vliegtuig. In die middel is n vrouefiguur met n mandjie vrugte in die een arm en n koringgerf oor die ander. Langs haar staan n man met n rad in die een hand en n perkamentrol in die ander hand en agter hulle sien ons krullende rooksuile uit die skoorstene van n staalfabriek, en heel voor by hulle voete die Stapelia of gifbolblom.

Wat duidelik blyk, is die waarde wat Steynberg ontdek in die klip as materiaal. Dit lyk asof die uitvoering die onderwerp nader bring aan die werklikheid. Dit lyk asof veral die plante opbloeï in die lig, asof die klip die sonlig effens opsuig en dan laat lewe. Dit is iets wat brons nie kan doen nie. Inteendeel, met sy glansliggies sou dit die lig op plekke konsentreer waar dit eintlik nie hoort nie. Die voorstelling is eenvoudig, opreg en sonder bonatuurlike gedentes. Daarby suiwer gebalanseer en verdeel, sodat dit werklik n pragtige versiering uitmaak waardeur die gebou op natuurlik kunstige wyse aan sy omgewing verbind word.

Hy werk hierin weer in impressionistiese styl met treffende vereenvoudigde vorme. Alhoewel sy Diaz-figuur, ook impressionisties-gestileerd is, is daar tog n verskil in die uitvoering van die werke. Die Diaz-figuur is soos ons reeds opgemerk het, uitgevoer in Europese smaak met sy sterk hoekige

gelaatstrekke om aan te pas by die gedempte lig van Europa. In die tympanum kry ons dat die lyne en vlakke veel sagter en ronder van aard is, ten einde aan te pas by die helder, skerp, Suid-Afrikaanse lig. Hierdie ronde vorme kom ook duidelik te voorskyn in sy figuur voor die Hugenote-monument in Franschhoek.

Verder is daar dan nog sy agt dierepanele, wat Steynberg aangebring het bo die deure aan die binnekant van die hoofsaal. Die agt diersoorte is die leeu, tier, swart-witpens, gemsbok, springbok, impala, jagluiperd en wildehonde, duiker. Ook hierdie panele getuig van sy kunstenaarstalent om in so n klein ruimte sulke treffende werke te lewer. Om maar n voorbeeld te neem, kan ons kyk na die tier. Ons sien hier voor ons n woesteling met n sierlike buiging van sy lyf en ledemate. Die buitengewone blomornamente op sy huid is uitstekend en „die simmetrie laat ons dink aan n swierige stingel met blomme“¹⁾. Net soos in die werklike lewe sien ons hier hoe die gevaarlike klou saggies op die grond neergesit word. Daar is geen geluid nie en elke beweging is volmaak beheers. Die tier is so vol lewe dat n mens amper geneig is om n paar tree terug te staan, ten einde seker te maak dat dit geen lewendige dier is nie. „En dit alles in klip! Die swaar materie het n siel gekry en n vurige krag“²⁾.

Soos ons weet is die agt dierepanele in die stadsaal, ten spyte van die feit dat hulle deel is van n opdrag, in groot mate vrye werke, omdat Steynberg vrylik toegelaat is om hulle te ontwerp na sy eie smaak en tot bevrediging van sy eie kunsgevoel. Hulle is almal realistiese, natuurgetroue tonele uit die dierelewe op n uiters dekoratiewe wyse weergegee. Die invloed van hierdie werk sien ons duidelik in sy persoonlike werk, veral wat betref sy dieruitbeeldings wat ook oorwegend realistiese natuurgetroue tonele uit die dierelewe is met uitsluitlik n dekoratiewe doel. Die werke waaraan ons hier dink is sy Duikertjie (sandsteen), Gespanne Bokkie (sandsteen) Tiermannetjie en Tierwyfie, Drinkende Duikertjie en

1) Dr. A.C. Bouman, Kuns in Suid-Afrika, bl. 105-107.

2) Dr. A.C. Bouman, Kuns in Suid-Afrika, bl. 105-107.

Grysbokkie.

Model vir nuwe Provinsiale Administrasiegebou in Pretoria.

Hierdie werk is op die oomblik nog in modelstadium, en om n mening te gee oor hierdie werk is dus voorbarig. Interessantheidshalwe gee ek tog kortliks n beskrywing van hoe dit waarskynlik daar sal uitsien, omdat ek reken dat dit Steynberg se mees ambisieuse dekoratiewe werk sal wees as dit klaar is.

Dit sal opgerig word voor die nuwe Transvaalse Provinsiale Administrasiegebou in Pretoria en sal n simboliese voorstelling wees van die ontginning van die minerale edelgesteentes in Transvaal. Die werk sal sestig voet hoog wees, kegelvormig met die breë basis onder en die nou punt bo en sal bestaan uit verskeie vloervlakke of verdiepings. Die eerste deel van die kegelvorm, heel onder, bestaan uit drie pilare van sandsteen met n driehoekige vorm. Hierdie drie pilare sal ongeveer 20 tot 30 voet hoog wees. Aan die bopunt van die drie pilare is daar n figuur in brons wat besig is om edelgesteentes te ontgin, terwyl hy kap met n pik in sy hand. Van die grond af tot by die figuur sal daar draadwerk wees, wat meer moet dien as n beskerming vir die figuur teen kwaadwilliges as om estetiese redes. Hierdie figuur met die pik sluit die eerste verdieping af. Net bo hom kry ons die figuur van n jong meisie, in die tweede verdieping, wat op haar tone staan en reik na n man op n volgende verdieping bo haar, wat besig is om n edelgesteente vir haar aan te bied. Hy kry die edelgesteentes uit die juweelkissie of Kappa Crusis¹⁾ net bo sy kop. Op die heel boonste punt van die kegelvorm is die Suiderkruis te sien. Die Suiderkruis en die Kappa Crusis is van glas, die man- en die vroue-figuur van brons. Aan weerskante van die onderste figuur met die pik, aan die regterkant van die meisie en aan die linkerkant van die man bo is n gesweiste metaalnetwerk met gekleurde glasstukke orals ingevoeg, net soos in sommige van sy persoonlike werke die afgelope paar jare dit sy gebruik is. Die werk kyk noord en wanneer die son daarop val, sal dit afskyn op die glas van

1) Kappa Crusis of juweelkissie is die naam van n groep sterre in die hemelruim.

die Kappa Crusis en die glasstukke in die draadnetwerk en die effek daarvan sal wees soos dié van n stortvloed van helder kleure, wat afstort na onder.

Die opset is monumentaal en lewer n bewys van Steynberg se sterk verbeeldingskrag en oorspronklikheid; en ook die invloed van sy persoonlike werk op sy monumentale werk. Soos ons Steynberg ken, behoort die werk n groot sukses te wees en kan ons by voorbaat sê dat dit heel moontlik nog een van sy treffendste openbare werke gaan word.

Met hierdie werk het ons aan die einde gekom van Steynberg se monumentale werke. Ons het hom hierby leer ken van n minder persoonlike kant in sy werk; nietemin openbaar dit tog sekere belangrike trekke van hom as mens en kunstenaar. Een ding wat duidelik blyk uit sy monumentale werk, soos elders ook reeds gesê, is dat hy hom hierin nooit ten volle kon uitleef nie. Ons dink hier veral aan sy historiese figure waarin hy spesifieke persone moes uitbeeld. Hy is gevolglik gedwing om realisties te werk, terwyl ons sien in sy simboliese en dekoratief-monumentale werke, dat hy sterk geneig het na die gestileerde vorm. Omdat daar behoefte was en weinige of geen ander beeldhouers, het Steynberg dit gedoen en so vir ons uitstaande werke gelewer op die gebied van die monumentale kuns. In sy simboliese monumente het hy heelwat vryer gewerk omdat hy nie spesifiek bepaalde historiese persoonlikhede moes uitbeeld nie, maar veral gebeurtenisse simbolies moes voorstel. Ons kan maar net dink aan sy Hugenotemonument, Bloedrivier-monument en veral sy Vereeniging-monument. Almal is sterk gestileerde voorstellinge en laasgenoemde is esteties gelykstaande aan sy beste persoonlike werke. In sy dekoratief-monumentale werk het Steynberg eweneens sterk gestileerd gewerk byvoorbeeld die Stadhuis van Pretoria se versierings buite. Sy laaste werk is nog in modelstadium maar ons sien daarin die invloed van sy abstrakte persoonlike werke van die laaste tyd naamlik die gesweiste metaal met gebrandskilderde glas daarin gesit, sodat sy laaste werk in der waarheid n abstrakte voorkoms het. Ons sien dus dat Steynberg in sy monumentale werk ontwikkel het van die gewone realistiese vorm na die gestileerde vorm en reeds die eerste bewyse toon van n abstrakte vorm in sy monumentale

60.

werk waarin ons die invloed sien van sy persoonlike werk op sy monumentale werk. Dat sy monumentale werk van belang is in sy ontwikkeling as kunstenaar kom duidelik hier na vore en vorm as't ware die basis vir sy vrye persoonlike werk waartoe ons nou in nadere besonderhede sal oorgaan.

--o0o--

H O O F S T U K III.

PERSOONLIKE WERK - PORRETTE, DIERUIT-
BEELDINGS EN MASKERS.

Coert Steynberg se persoonlike werk vorm seker die belangrikste hydrae tot die Suid-Afrikaanse beeldhoukuns tot op hede. In die vorige hoofstuk het ons gesien dat Steynberg geweldig presteer het op die gebied van die monumentale kuns, soos nog geen ander beeldhouer voor hom nie. Wat ons monumentale beeldhoukuns betref sinds Van Wouw, het hy feitlik alles alleen tot stand gebring. Op gebied van die persoonlike beeldhoukuns het Steynberg net so veel presteer en sy werk is die beste bewys tot watter hoogtes hy die Suid-Afrikaanse beeldhoukuns reeds gevoer het. Jarelank het Kottler die beeldhoukuns oorheers op die gebied van die portretkuns en persoonlike werk, maar sinds 1951 het Steynberg die leiding geneem, en is hy vandag ongetwyfeld ons grootste beeldhouer. Om 'n duidelike beeld te kry van die omvang van sy belangrikheid, is dit feitlik noodsaaklik om kortliks 'n oorsig te gee van die stand van die Suid-Afrikaanse beeldhoukuns soos dit was toe Steynberg op die voorgrond getree het en hoe dit ontwikkel het tot wat dit vandag is. Teen 'n behoorlike historiese agtergrond, sal ons Steynberg in perspektief kan sien in verhouding tot die beeldhouers van die verlede en van vandag.

Sover dit die blanke kuns in Suid-Afrika betref, kom die vroegste vorm van beeldhouwerk reeds tot stand in die Agtiende Eeu. Ons vind dat die ou Kaap-Hollandse boustyl heelwat geleentheid gebied het vir die beoefening van toegepaste kunste soos byvoorbeeld meubelkuns, silwersmederye, dekoratiewe werk op geboue ensovoorts. Dit was in hierdie kunste waarin die vroeëre Kaapse gemeenskap die eerste prestasies van beeldhoukundige, of liewers skulpturale aard, gelewêr het. Die waardevolste werk uit dié tyd is beslis die werk van die Duitser Anton Anreith, die eerste werklike beeldhouer van betekenis. Hy het gewerk in 'n rokokostyl wat hy saamgebring het vanuit Europa, waar hy sy opleiding ontvang het. Ons dink veral aan sy pragtige houtsnewerk in die Lutherse Kerk, Kaapstad, en die kansel van die Grootte Kerk in Kaapstad met sy twee treffende leeufigure. Verder kry ons sy menslike figure, diere, voëls en plantaardige motiewe in sy sierontwerpe. Behalwe in hout het hy ook met klei of stucco gewerk - gewoonlik in opdrag van 'n boumeester en ons dink hier in besonder aan sy voorgewel van die wynkelder van

Groot Constantia. Met sy dood in 1822 kom die beeldhoukuns tot stilstand en so eindig die eerste hoofstuk in ons beeldhoukuns om eers in 1890 weer te herleef.

Die tweede hoofstuk begin in 1890 met die koms van die Nederlander, Anton Van Wouw, na die Suid-Afrikaanse Republiek. Hy wou hom op die beeldhoukuns toelê maar aangesien daar geen geleentheid vir hom was nie, het hy allerlei los werkies gedoen om aan die lewe te bly. Sy groot kans het gekom toe die bekende Jood, Sammy Marks, £10,000 aangebied het vir die oprigting van 'n monument ter ere van Paul Kruger. Anton Van Wouw kry die opdrag en reeds in Oktober 1899 was die beeld klaar. Die Anglo-Boere-oorlog het ongelukkig toe uitgebreek, en die beeld is eers baie jare later opgerig, maar Van Wouw het hier sy talent getoon. Hierdie eerste werk was tipies van die Neëntiende Eeuse Europese realisme en Van Wouw het dit goed aangepas, in sy uitbeelding van die destydse Boeretipes en in sy weergawe van die inboorlingtipes. Groot estetiese betekenis het die werk nie maar kultuurhistories is dit van groot belang want dit was die eerste werklike beeldhoutradisie wat in Suid-Afrika neergelê is. Eintlik was Van Wouw meer 'n boetseerder wat uit sagte materiale, veral klei, sy beelde gemodelleer het. Hy het dus nooit gewerk met 'n beitel en harde klip nie, maar het die fundamente gelê vir 'n ware blywende beeldhoukuns.

Op sy spoor het nou 'n hele aantal persone gevolg wat van die direkte natuurvorm uitgegaan het - soms meer realisties en soms meer impressionisties. Die vernaamste kenmerk is dat hulle probeer het om die natuurvorm te vereenvoudig en alle onnodige bykomstighede weg te laat - „om die stoflike beeld te veredel, 'n soort edele realisme" om prof. Bouman se beskrywing van die werk van Hugo Naudé hier op beeldhou toe te pas¹⁾. 'n Mens dink hier veral aan Fanie Eloff se vroeëre portretbeelde. Later kry sy werk 'n meer Europese karakter, gekenmerk deur simboliek, byvoorbeeld Liefdesmart. Nog later kry ons sy atlete, dansers en fauns waarin hy die wonder van die ritmiese bewegings in die lewe wou vasgryp. Ander, latere, beeldhouers is Mitford-Barborton en Meyerowitz wat werk in 'n realistieser styl gelewer het, alhoewel Mitford-Barborton ook werk

1) Prof. H.M. v.d. Westhuysen - Opmerkings oor Beeldhoukuns in Suid-Afrika.



10. ADI.

van n uitgesproke stilistiese vorm gelewer het. Moses Kottler, verreweg die belangrikste beeldhouer naas Steynberg, het hom reeds in 1915 in die land kom vestig maar dit was eers baie jare later dat hy werklik n rol van belang begin speel het in die Suid-Afrikaanse beeldhoukuns. Laasgenoemde vier beeldhouers begin nou vir die eerste keer met harde materiale werk, alhoewel hulle materiale nog baie beperk is. In 1934 het Steynberg teruggekeer na n verblyf van ongeveer ses jaar in Engeland en dit was teen hierdie agtergrond wat hy op die voorgrond begin tree het. Daar was nog weinig beeldhoutradisie geskep - die vernaamste werke was veral dié van Van Wouw, Mitford-Barberton en Meyerowitz terwyl Fanie Eloff feitlik permanent in Frankryk gewoon het. Die realisme was dus die vernaamste beeldhoustylvorm en dit is op hierdie realistiese lyn wat Steynberg eers voortgebou het, alhoewel hy reeds in sy eerste opdrag hier, naamlik die Tympanum van die Pretoriase Stadsaal, n sterk gestileerde werk geskep het, afgesien van die Diaz-beeld op Suid-Afrika-huis in Londen. Dat Steynberg verder ontwikkel het as die blote realisme en veel moderner was in ontwerp en afwerking, as sy voorgangers, blyk reeds duidelik uit sy eerste werke. Alhoewel Steynberg sterk aangetrokke gevoel het tot die historiese motief en hom vir baie jare uitsluitlik toegelê het op monumentale werk, is sy persoonlike werk n bewys dat hy nooit werklik volle tevredenheid daarin gevind het nie. So sien ons hoe hy ontwikkel het van n suiwer realisme in sy monumente tot n suiwer abstrakte styl in sy persoonlike werk. Verder het hy ook presteer deur te eksperimenteer met elke bekombare medium en sodoende geweldig bygedra tot die ontdekking van inheemse materiale vir die beeldhoukuns - n gebied wat tot toe baie verwaarloos was deurdat die beeldhouer feitlik net met reeds bekende media soos brons, hout en marmer gewerk het. Steynberg het bewys dat ons land wat so ryk is aan minerale, n paradys is wat betref die verskeidenheid van materiale. Steynberg het dus hier die leidende rol geneem wat betref die gebruik van materiale; tot selfs vandag nog is hy die beeldhouer met die grootste verskeidenheid van materiale. Steynberg is n beeldhouer in die ware sin van die woord, omdat hy letterlik sy werke „hou" of „kap" uit sy materiaal. Maar sy grootste prestasie is dat hy, trots alle invloede van Europa, nog steeds Suid-Afrikaans in gees gebly het met uitsondering van sy persoonlike werke van die laaste drie of vier jaar. Dit is hierdie karaktertrek van Steynberg veral wat maak dat hy so n vername rol speel in ons beeldhoukuns.

As ons kyk na die Suid-Afrikaanse beeldhouers dan vind ons duidelik twee afsonderlike groepe. Eerstens is daar die groep wat naby staan aan Van Wouw naamlik Laurika Postma, Hennie Potgieter, Fanie Eloff en Kirchhoff. Hulle skep nasionale werk in 'n realistiese styl, en alhoewel hulle ook somtyds afwyk van die gewone realistiese styl, bereik hulle esteties nooit die peil van Steynberg se werk nie. Die tweede groep is Moses Kottler, Elza Dziomba, C. Cuairan, Lippy Lipschitz, W. de S. Hendrikz en E. Villa. Hierdie tweede groep word vandag, saam met Steynberg, gereken as van ons beste beeldhouers maar geeneen van hulle het nog daarin geslaag om soos Steynberg werklik 'n Suid-Afrikaanse atmosfeer in hulle werk te bring nie, behalwe miskien Kottler en Willem de Sandes Hendrikz, wat in 'n redelike mate 'n Suid-Afrikaanse karakter toon. Soos Steynberg is baie van hulle onderwerpe ook die naturel, maar dit word nie Suid-Afrikaans nie omdat die styl en benadering altyd Europees bly. Geeneen van hulle het al daarin geslaag om soos Steynberg, die Europese stylrigtings oor te neem en aan te pas by Suid-Afrikaanse omstandighede nie. Steynberg slaag nie alleen daarin om werk van internasionale gehalte te skep nie, maar bowenal is en bly sy werk Suid-Afrikaans. Steynberg het dus 'n leemte in ons beeldhoukuns gevul wat geen ander beeldhouer kon vul nie en geen wonder dat hy vandag beskou word as ons grootste nasionale beeldhouer nie.

Soos reeds in die inleiding verduidelik, verstaan ons onder persoonlike werk, daardie werk wat spontaan ontstaan het as 'n uiting van Steynberg se innerlike drange en wat vry is van die inmenging van komitees met hulle reëls en voorwaardes. Hy is dus vry om sy eie materiaal, onderwerp en styl te kies en gevolglik is daar geen sprake van enige geforseerde en bewuste werk nie. Steynberg sê self: „My grootste ideaal is bevrediging van die skeppingsdrang.... die sterkste stukrag van my lewe"¹⁾, en „om die wêreld eendag as 'n beter mens, geestelik meer ontwikkel te verlaat as wat ek was toe ek daarop begin lewe het, nie souseer om eie eer nie, maar veral tot eer van die groot Skepper"²⁾. Dit is dan in sy persoonlike werk waar hy sy ideaal verwerklik sien en sy skeppingsdrang volkome kan uitleef. Die rede hoekom hy so lank gewag het voordat hy toegegee het aan sy vrye innerlike skeppingsdrange, is omdat die eise en

-
- 1) Prof. H.M. van der Westhuysen, Coert Steynberg, Helikon, Maart 1954.
 - 2) Prof. H.M. van der Westhuysen, Coert Steynberg, Helikon, Maart 1954.

verpligtings van sy monumentale werk hom telkens verhinder het. Tog het die idees in sy verbeelding lankal reeds begin vorm aanneem en toe die drang net eenvoudig te sterk geword het, het hy homself oorgegee aan sy skeppingsdrange en sy vrugbare gees het die een beeld na die ander tot stand laat kom. Sy rykdom en rypheid van idees het gesorg dat hy geen moeite gehad het om na onderwerpe te soek nie. Daarom vind ons reeds in sy eerste werke n verbasende kennis en beheersing van sy materiaal wat dadelik n kenmerk van Steynberg se werk geword het.

Steynberg het eers in 1947 werklik begin met sy persoonlike skeppinge, alhoewel hy sinds 1936 al portrette gemaak het, en reeds in 1951 genoeg werke gehad het om n tentoonstelling te hou. Dat Steynberg so iets kon regkry, is hoofsaaklik te danke aan sekere faktore. Die eerste is sy goeie gesondheid en sterk gestel, tweedens die meesterskap van sy vak en derdens sy rykdom aan idees wat eenvoudig gewag het om losgelaat te word. Hiermee het Steynberg sy debuut gemaak op die gebied van die vrye persoonlike kuns, in teenstelling met sy monumentale werk, wat toe reeds lankal oorbekend was. Hierdie onbekende sy van Steynberg het nou baie belangrik geword want die mense het nou eers besef dat hulle hier met die volle Steynberg te doen het, en Steynberg het nou oornag ontpop tot een van ons grootste beeldhouers. Persone wat hom voorheen nooit eers wou erken het as n groot kunstenaar nie, het nou ewe skielik Steynberg se grootste bewonderaars geword. Aangespoor deur die groot sukses van sy werk, vind ons dat Steynberg nou meer tyd afgesonder het vir sy persoonlike werk en sindsdien aan talle landstentoonstellings deelgeneem het. In September 1960 het hy sy tweede een-mantentoonstelling gehou wat weereens n geweldige sukses was. Met hierdie tweede tentoonstelling het ons n volledige beeld gekry van Steynberg se ontwikkeling wat betref sy styl, sy idees en sy vakkennis, tot op hede.

Dit is van belang om by behandeling van sy vrye, persoonlike werke die lig eers op die afsonderlike stukke te laat val en so doende te kom tot kritiese waardering van sy skeppinge. So leer ons Steynberg ken en kan ons aan die hand van sy werk sy stylontwikkeling duidelik omlin. Om sake te vergemaklik kan hierdie werke onderverdeel word as volg:

1. Portrette.
2. Dieruitbeeldings.

3. Maskers.

4. Digterlike vertolking van die mensmotief.

Om aan te sluit by die vorige hoofstuk, naamlik sy monumentale werk, word die eerste drie groepe, dit wil sê portrette, diere en maskers, in hierdie hoofstuk bespreek. Van hierdie drie groepe vind ons dat sy portrette en die dieruitbeeldings, met hulle realistiese en gestileerde stylvorms, baie na aan sy monumentale werk staan. Die enigste groot uitsondering is die maskers wat, weens hulle buitengewone voorkoms, eintlik n groep vorm op hulle eie. Van sy vrye persoonlike werk sluit sy portrette en dieruitbeeldings die beste aan by sy monumentale werk, en ons sal weldra sien hoe hy van hier uit ontwikkel het totdat hy gekom het by sy digterlike uitbeelding van die mens as motief.

Die eerste werke wat ons sal behandel, is sy portrette omdat hulle wat betref styl en onderwerp die naaste aan sy monumentale kuns staan.

(a) PORTRETTE.

Onder portretwerk verstaan ons hier die weergawe van n sekere persoon met behoud van die bekende beeld. Hierdie portrette sluit baie nou aan by sy historiese beelde, maar die verskil is dat hulle hier nie opdragte is nie en hy vrylik kon kies wat betref sy onderwerp, sy media en sy styl. By sy borsbeelde was hy altyd gebonde aan sy onderwerp, tesame met die feit dat die werk in n sekere medium, gewoonlik brons, uitgevoer moet wees. Wat die styl betref, kan Steynberg in sy portrette enige rigting inslaan, en hoef hy nie noodwendig realisties te werk soos by sy meeste historiese beelde nie. Daarom vind ons dat Steynberg se portrette van sy historiese borsbeelde verskil, in dié opsig dat hy sy media, sy styl en sy onderwerpe gekies het na sy eie smaak. Ons vind dat sy portrette dus nie almal bloot realistiese weergawes is van die uiterlike vorm nie, maar dat in die meeste gevalle die persoon se karakter ook uitgebeeld word en dat soms sekere gedagtes in die portrette gesimboliseer word.

Sodoende vind ons dat daar in hierdie klein aantal portrette ook n duidelike stylontwikkeling te bespeur is. Van die suiwer realisme het hy ontwikkel tot n effens gestileerde styl. Reeds in een van sy eerste portrette, naamlik Adi, vind ons n simboliese betekenis. In een van sy latere portrette, Anna, waar hy heeltemal

oorgeslaan het na die ekspressionisme om n bepaalde gedagte sterker te laat uitkom, is ook simboliek geleë; terwyl hy in Hamlet en sy alter ego n byna surrealistiese mengsel het van fantasie en werklikheid. Steynberg se portrette word dus n skakel tussen sy monumentale kuns en sy drang om vryer, en by gevolg ook, persoonliker werk te skep. Sy styl bly oorwegend realisties, wat onontbeerlik is as gevolg van die onderwerp, maar tog skroom hy nie om somtyds af te wyk van die gewone realistiese vorm nie, solank hyself net bevrediging daarin kon vind. Gevolglik besit sy portrette oor die algemeen heelwat meer estetiese waarde as die meeste van sy borsbeelde alhoewel sy Genl. Hertzog, sy Louw Wepener en sy Jan Celliers myns insiens esteties gelyk gestel kan word aan sy goeie portrette. Steynberg was egter nooit heeltemal gelukkig in sy opdragte nie maar omdat hy so besig was daarmee kon hy ongelukkig vir baie jare byna geen aandag aan enigiets behalwe sy opdragte gee nie. Toe hy na baie jare eensklaps weer persoonlike werk begin maak het, vind ons dat die enkele portrette, heeltemal verskil van die eerste klompie, veral wat betref styl en afwerking. Dit bewys tegelyk dat hy as kunstenaar ontwikkel het op hierdie punt.

Steynberg se portrette vorm soos reeds opgemerk, n goeie skakel tussen die tradisionele beeldhoutradisie en sy monumentale kuns aan die een kant en die meer moderne rigtings en Steynberg se vrye persoonlike werk aan die ander kant. Dit was die begin van Steynberg se persoonlike werk, die eerste stap in sy heeltemal nuwe rigting wat betref styl en gebruik van media - daarmee die begin van die persoonlik vrye werk van Steynberg. Die portrette vorm dus n belangrike deel in die ontwikkeling van Steynberg se vrye, persoonlike werk. Die realisme wat hy hier gebruik het, het hy nooit werklik heeltemal laat vaar nie want al sy latere werke, selfs sy meer abstrakte werke, behou basies steeds die realistiese vorm. Die portret het hy later heeltemal laat staan (uitgesluit sy opdragte) en hom geheel toegelê op werk van n vryer, digterliker aard. Die eerste portrette wat hier bespreek word is die twee beelde van Fana en Adi.

Fana en Adi¹⁾.

Steynberg het nie baie kinderkoppies gemaak nie, n blote

1). Afbeelding op bladsy 62a.



11. LENA.

sestal, maar dié ses is van die beste in ons beeldhoukuns. Van hierdie ses is vier van sy dogter Isa, en die ander van prof. F.E.J. Malherbe se seuns wat hy reeds in 1938 gemaak het. Hierdie twee kinderkoppies is twee interessante werke, nie alleen omdat hulle van sy eerste portrette is nie, maar veral omdat hulle twee broers is en weens hulle verskillende geaardhede, n interessante kontras vorm. Steynberg het uitstekend daarin geslaag om die verskillende geaardhede van hierdie twee seuns uit te beeld en die kontras laat ons baie dink aan die twee borsbeelde van Louw Wepener, die vegter, en Jan Celliers, die digter, wie se geaardhede ook hemelsbreed verskil het van mekaar.

Die beeldjie Fana is dié van die oudste broer. Ons sien hom hier as die teruggetrokke, die ingetoë, die stilgeaarde seun. Sy hare is kort en steil en sy gesig effens langwerpig sonder enige glimlag of ondeundheid daarop. Hy is die ernstige jong seun. Daar is niks van die lewenslustige jeug hier te sien nie. Steynberg het skitterend daarin geslaag om in te dring in die aard van die kind en dit weer te gee in sy portret. Wie Fana vandag ken, herken hom dadelik in die portret, nie alleen weens die uiterlik herkenbare vorme nie, maar ook weens die innerlike trekke wat hier so goed te voorskyn kom. Die beeld is gegiet in brons en tegnies vlot en goed gebalanseer.

Die tweede portret is van Adi die jongste broer en ons leer hom ken as die ondeunde, lewenslustige, woelige onnut. Wat die uiterlike gelykenis betref, het Steynberg ook hier daarin geslaag om die trekke getrou weer te gee. Hierdie uiterlike is egter van minder belang as ons sien hoe uitstekend hy die innerlike van die jong seun weergegee het. Hierdie werk word as gevolg daarvan, beskou as n portret wat ver uitstyg bo die gewone portret omdat dit iets gee van die siel van die stralende jeug in die algemeen. Steynberg het Adi omskep tot n simbool van die stralende jeug in die algemeen en daardeur een van sy mooiste kinderportrette tot stand gebring. Ons sien die aansteeklike lag, die wakker stralende oë en die weerbarstige krulle op die kop. Die gesig straal eenvoudig van jeugdigheid en lewenslustigheid en dit is n lus om die beeld te aanskou.

Die portret is ook in brons gegiet en tegnies goed afgewerk. Die gesigsoppervlakte is glad terwyl die beweeglike krulle uitstekend gemodelleer is. Die klein koppie het treffende lyne vol le-

wendige vorme. Dis asof die weerbarstige krulle ook die jong seun se lewenslustige karakter weerspieël. Die hempie se vorm is eenvoudig met n effense ongelyke oppervlakte, sonder om die aandag van die gesig af te lei, maar rond tog die beeld goed af.

In die geval van Adi, moes Steynberg seker buitengewoon vinnig gewerk het want met sy lewenslustige geaardheid was dit stellig n pyniging om stil te sit. Albei werke is realisties maar deurdat die innerlike van beide so sterk na vore kom, is dit nouliks merkbaar en dit sal enige kunsliefhebber bekoor.

Steynberg het hier getoon hoe hy kan deurdring tot die siel van n kind en dit kan weergee op uiters geslaagde wyse. Afgesien van die vier beeltenisse van sy dogter, is hierdie twee die enigste kinderportrette wat Steynberg ooit gemaak het; en dit is nogal ongelukkig, want hierdie twee portrette is absolute juweeltjies in hulle soort.

Die volgende werk wat bespreek word is Lena, n pragtige werk in wit Waterpoortse sandsteen.

Lena¹⁾.

Lena is die portret van n jong dame in pragtige wit Waterpoortse sandsteen, en is reeds in 1939 deur Steynberg gemaak. Ten spyte van die feit dat dit een van sy vroeë werke is, is dit reeds n werk van hoogstaande gehalte. Ook is dit nie alleen n uitstekende bewys van Steynberg se vakkennis nie maar tewens van sy vermoë om n goeie gelykenis weer te gee. Dat hy reeds in sy eerste werke so n hoë standaard kon stel, is sowel n bewys van n grondige opleiding as van sy vroeë, rype kunsgevoel.

In portretwerk verwag ons meestal n fyn modellering in n sagte medium, wat dan miskien later in brons gegiet word. Ons dink hier veral aan iets soos sy historiese borsbeelde. n Sagte medium is miskien makliker om al die fyner details weer te gee en sodoende n getroue weergawe te bereik. Steynberg wil egter meer as net die uiterlike weergee, hy wil daarby die innerlike uitbeeld. Gevolglik vermy hy alle onnodige details en gee net die vernaamste trekke. As n portretwerk kon hy sy eie medium kies; in plaas van die gewone brons gebruik hy in hierdie geval wit Waterpoortse sandsteen, wat nie alleen uitstekend pas by die onderwerp nie maar ook help om die regte stemming te verwek. Steynberg is iemand wat graag harde, inheense materiale kies om mee te werk, ondanks die feit dat dit hoër

1) Afbeelding op bladsy 67a.

eise stel aan die kunstenaar; en waar hy kan, soos hier, verkies hy dit bo n sagte boetseermedium. Hierdie voorliefde kan verklaar word deur die feit dat hy sy diploma in Londen gekry het vir kapwerk in klip,¹⁾ en dat hy ook klip bo brons verkies omdat dit soveel beter pas by die atmosfeer van die land en dit nie so kunsmatig is nie.²⁾ Hy toon hier n meesterlike beheer oor sy medium alhoewel dit die eerste keer was waar hy hierdie spesifieke soort medium gebruik het. Hoe pragtig en suiwer gee hy die gesigstrekke weer! Die mooi vorms van die ken en die neus en die golwende hare getuig van volkome meesterskap oor sy materiaal. Deur nie net die uiterlike nie maar ook die innerlike van die jong vrou weer te gee, vind ons net die vermaanste trekke van die jong vrou sonder dat dit afbreek doen aan die gelykenis. Inderdaad, deurdad die innerlike so treffend in die beeld uitkom, het die uiterlike daarby gebaat want nou het die voorstelling vol lewe geword en nie net n klip gebly nie.

Die keuse van materiaal is korrek, pas goed by die jong dame se karakter en toon die beeldhouer se suiwer insig en aanvoeling vir hierdie aspek van sy vakmanskap. Hy slaag uitmuntend daarin om aldie fyngevoelige teerheid van die vrouegemoed te suggereer sonder om die vereistes van sy beeldhoutegniek daaronder te laat ly. Die lyne van die gesig is sag maar getuig tog van n sterk persoonlikheid. Die geheel skep n indruk van egte vroulikheid. Die harde materiaal is so behandel dat dit alle hardheid verloor deur die omskepping daarvan in die fynbesnede gelaat van die jong vrou. Deur die blonde voorkoms laat dit ons veral dink aan n Noorse tipe. Al die adel van hierdie jong vrou word gesuggereer deur die pragtige wit sandsteen. Hoe anders en minder sprekend sou hierdie werk byvoorbeeld in brons wat donker en swaar is, gewees het. In sandsteen is die werk waarlik sprekend ten opsigte van die natuurlike adel van hierdie jong vrou wat Steynberg wil uitdruk. Volgens die kunstenaar self was die beeld oorspronklik in brons, maar hy het dit later in sandsteen uitgekap omdat die brons minder gepas was. Deur die gedagte wat in die beeld tot wesenlike gestalte kom, verkry die werk, by sy tegniese voortreflikheid, n estetiese waarde wat hy andersins nie sou besit het nie. Steynberg het vir homself

-
- 1) Sien Katalogus van die Suid-Afrikaanse Kunsvereniging, 1948-1949, vir Tentoonstelling van Hedendaagse Suid-Afrikaanse Skilderye, Tekenings en Beeldhouwerke, bl.28.
- 2) Dr. Bouman, Kuns in Suid-Afrika, bl.105.

hier n hoë standaard gestel wat hy daarna altyd probeer handhaaf het.

Isa.¹⁾

Met sy dogter Isa, as onderwerp, was dit feitlik vanselfsprekend dat Steynberg hier van sy beste kinderportrette sou maak. Omdat hierdie vier portrette dieselfde persoon behandel, is dit nie alleen n interessante weergawe van hoe die jong Isa, as baba ontwikkel het tot n jong meisie nie, maar toon dit duidelik vir ons hoe Steynberg se styl ontwikkel het met die jare.

Die eerste portret toon die pasgebore jong baba, twaalf uur na die geboorte. As trotse vader kon Steynberg seker nie gou genoeg begin het met hierdie werkie nie. Ons sien net die klein koppie met doeke om die gesiggie. Dit is n uiters gevoelige weergawe wat in marmor uitstekend tot sy reg kom. Marmor is n eteriese materiaal met n sagte voorkoms en dit pas uitstekend by hierdie pasgebore, weerlose babatjie nog geheel onbewus van wat om haar aangaan. Die beeldjie is klein, net 3½ duim hoog en ongeveer 6 duim in deursnee - maar n werk vol eteriese gevoel.

Die tweede portret is in brons en toon Isa op ses maande. Soos met babas gebeur, sien ons hier hoe geweldig die klein babatjie intussen gegroei het. Ons sien die yl haartjies en die komieklike ou gesiggie van die jong Isa. Sy het hier n geheel eie trek op haar gesig. Haar mond is oop en ons sien geen tand nie terwyl sy n eienaardige frons tussen haar oë het. Hierdie werkie is reeds die begin van wat ons kan noem sy demoniese²⁾ kuns; en ons sien hoe Steynberg hom heeltemal inleef in sy onderwerp en hierdie kinderkoppie vir ons weergee op uiters sensitiewe wyse.

Op tweejarige ouderdom kry ons die derde portret, ook in brons. Hier het ons nou n kinderportret wat gelykstaan aan Adi ten opsigte van tegniese vaardigheid en uitdrukking van idee. Hier sien ons die laggende Isa met n geweldige bos krulhare wat ons baie laat dink aan die krulle van Adi. Dit is die onbewuste, vreugdevolle jeug wat hom oor niks bekommer nie, wat geen smart of droefheid ken nie en elke dag sonder sorgte tegemoet gaan. Die tegniese vaardigheid van die kunstenaar is opvallend en hy lewer bewys van

1) Afbeelding op bladsy 57a.

2) Onder demonies verstaan ons hier iets wat onweerstaanbaar aangedryf word deur n innerlike nag of drang.

sy modelleringsvermoë op oortuigende wyse. Dit is werklik n fraai kinderkoppie en saam met dié van Adi sou ek hulle beskou as die twee bekoorlikste kinderportrette.

In sy laaste werk kry ons te doen met heeltemal n ander Isa. Ons sien Isa hier op negejarige leeftyd en uitgevoer in wilde olyf-hout. Dit is n suiwer emosionele en sensitiewe uiting van sy kuns-gevoel. Hier herken ons die Isa van vandag maar in teenstelling met die ander drie portrette wat tot dusver saam realisties was, het Steynberg hier afgewyk van die suiwer realistiese vorm. Met behulp van stilering en aksentuering van werklik bestaande anatomiese vorme, gee hy uiting aan sy gevoel. Ons sien die deurlopende lyn van die swaar wenkbroue, hoë, sterk wangbene en geaksentueerde ooglede. Daar sit nou stemming en gevoel in hierdie gesig wat jou laat besef dat hierdie werk, meer as die ander drie portrette, n innig deurleefde werk is. Dit is nie meer n klein kind nie. Dit is n jong meisie wat op die drupel staan van adolessensie. Sy is nog maar nege jaar oud, maar sy toon reeds die eerste tekens van die adolessent naamlik selfbewustheid en skugterheid. Sy begin reeds n eie persoonlikheid vorm en dit sou net n kwessie van tyd wees voordat sy heeltemal opgegroeit het. Steynberg maak op uiters treffende wyse gebruik van die mooi draad van die hout om bestaande anatomiese vorme te beklemtoon en uiting te gee aan sy gevoel. Van al sy portrette is hierdie laaste werk van Isa, een van sy beste portrette omdat dit esteties op n hoër peil staan en meer gevoel toon as sy ander realistiese portrette. Na hierdie werk het Steynberg nog nie weer ander portrette gemaak nie, maar hierdie werk en Anna toon aan ons watter rigting Steynberg reeds begin inslaan het, in sy portrette. Hy het hier oorgeslaan van die realisme tot die gestileerde vorme, maar omdat hy veel groter uiting gevind het in sy ander persoonlike werk, het hy die portret later heeltemal laat staan en die enigste tipe werk in dié rigting wat ons nog vind, is sy borsbeelde.

Betsie.

In dieselfde realistiese styl as Lena kry ons twee portrette van die kunstenaar se vrou, Betsie. Die een is in 1936 gemaak so-wat vier jaar voor hulle huwelik en die ander toe sy reeds mev. Steynberg was in 1942. Hulle is feitlik ewe groot, naamlik 16 duim hoog en beide is van brons. Die grootste verskil is in die wyse van voorstelling deurdat die eerste portret Betsie toon waar sy

reguit vorentoe kyk, terwyl sy in die tweede portret uitgebeeld is met haar gesig afwaarts gerig.

Die styl van beide portrette is realisties sodat ons in albei werke n uiters treffende gelykenis vind. Sy modelleerwerk is van uitmuntende gehalte en hy het uitstekend daarin geslaag om haar vir ons hier op treffende wyse weer te gee. Dié van ons wat mev. Steynberg ken, herken in die tweede portret dadelik die minsame en toegewyde vrou, wat vir Steynberg nog al die jare so trou bygestaan het. Die realisme pas nie alleen by die stadium van sy ontwikkeling nie, maar ook by die onderwerp en doen dus geen afbreuk aan die werke nie omdat ons ons n werklike portret net nie anders kan voorstel as op n realistiese grondslag nie.

Die oppervlakte is tekstureel heeltemal aangepas by ons lig, en het nie daardie gladde blink voorkoms van Van Wouw se werke nie. Die tekstuur van beide portrette is grof en ongelyk - veral in die tweede portret. Dit gee aan die werk n tipies Steynbergse karaktertrek; dit sorg dat die lig reg val sodat die werk n veel interessanter voorkoms wys in plaas van n soort onnatuurlike blink oppervlakte wat die lig heeltemal verkeerd laat val, en is n element wat veral sterk uitkom in sy groter monumentale werke.

Albei hierdie portrette is goeie, gevoelige studies van mevrou Steynberg en daarby portrette van n voortreflike gehalte. Steynberg het vir ons hier, soos in al sy ander portrette nie net n goeie uiterlike vertolking gegee nie, maar het ook die innerlike van sy onderwerp tot sy reg laat kom in sy werk. Steynberg is sowel die sensitiewe kunstenaar as die kunstenaar wat daarna streef om wat hy onderneem na die beste van sy vermoë af te werk.

Anna.

In teenstelling met die portrette wat dusver behandel is, is hierdie werk in styl nie realisties nie maar ekspressionisties. Dit is n portret van Anna Neethling-Pohl, die bekende Suid-Afrikaanse toneelspeelster, regisseuse en radio-onroepster. Die beeld is in kintout en behoort aan die S.A.U.K. in Johannesburg.

Behalwe dat dit beskou word as n goeie portret, word dit ook beskou as n baie goeie simboliese werk. Daarom sal ons vind dat Steynberg hier nie bloot n portret gemaak het met herkenbare gesigstrekke nie, maar dat hy die beeld ook gebruik het as n middel om n sekere gedagte na vore te bring. Derhalwe het Steynberg

afgewyk van die gewone realistiese styl en oorgeslaan na die ekspressionistiese styl, met die gevolg dat ons verwringing van sekere bekende vorms aantref, nie alleen om die gedagte beter uit te bring nie, maar ook vir die beklemtoning van sekere lyne en vorme bloot om artistieke redes. Anna Neethling-Pohl word hier voorgestel in een van haar mees tipiese dramatiese houdings. Sy het hier n lang verdraaide nek, amper soos dié van n swaan, haar kop is half omhoog gelig en haar regterhand is op haar keel geplaas. Die gesig is redelik realisties in soverre dat ons haar nog herken. Dit is egter die nek en die groot hand wat ekspressionisties weergegee word en waarin die gedagte lê wat Steynberg aan ons wil oordra en wat ons dadelik sal toelig. Die portret is uitgekap in kìaathout en pas uitstekend by die onderwerp en die styl. Verder werk die grein van die hout mee om die lynwerking te beklemtoon sodat hierdie werk as geheel n pragtige ritmiese indruk maak.

Soos reeds vermeld, het Steynberg hier bewus n afwyking gemaak van die realistiese vorm om n bepaalde gedagte sterker uit te bring. Wat Steynberg graag wil beklemtoon is haar keel, en gevolglik gee hy vir haar die lang nek, met n groot hand op die keel. As gevolg van haar beroep is haar keel die belangrikste deel van haar liggaam want daarmee moet sy haar klanke en woorde voortbring. Haar stem is die vernaamste middel waarmee sy haar kuns tot stand kan bring. Daarsonder verloor sy haar wesenlike waarde as kunstenaress en die stem is gevolglik haar grootste besitting. Haar krag en haar grootheid lê in haar stem. Deur die realistiese te misvorm, vind Steynberg n element wat sy idee kan uitdra. Wat Anna Neethling-Pohl is, is in werklikheid haar stem en deur haar stem kom haar hele innerlike wese tot uiting en leer ons die ware volle Anna ken. Sy simboliek in stem - keel - handgebaar - voordragkuns tenares word n lewende werklikheid.

Haar gesigslyne, met die hoë wangbene, is sterk en kragtig en die hare is glad en gestileer om net die eenvoudige trefrakte beeltenisse aan te dui. Uit haar gesig straal daar n innigheid teenoor haar kuns. Steynberg dring deur tot die siel van die kunstenaress en laat juis dit tot uiting kom in sy werk. Volgens die kritikus van n sekere koerant laat dié beeld hom dink aan die woorde van T.S. Eliot, en heeltemal tereg ook „Webster was much obsessed by death, and saw the skull beneath the skin”¹⁾ Soos

1) The Friend, 18 Oktober 1951.

Webster dit in die digkuns en Leonardo da Vinci dit in die skilderkuns gedoen het, so doen Steynberg dit in Anna.

Hierdie werk is baie jare na sy eerste portrette geskep naamlik in 1946, en daarom vind ons dat daar n geweldige verskil bestaan in styl met die vorige werke. Nadat Steynberg sy eerste portrette in realistiese vorm geskep het, het hy vir baie jare geen persoonlike werk geskep nie. Toe hy daarna weer met portret werk begin, het hy wat sy styl betref, soveel ryper geword en soveel ontwikkel dat sy benadering heeltemal anders was - ryper en gevormder. Steynberg se portrette toon dus n logiese gang in sy stylontwikkeling en saam met Isa (nege jaar oud), vorm Anna die skakel tussen sy ouer portretkuns en sy latere, vryer, persoonlike werk wat nuwere stylneigings vertoon.

Hamlet en sy alter ego.¹⁾

Hier, soos in die geval van Anna, kan ons eintlik nie praat van n suiwer portret nie, omdat ons hier n skitterende voorbeeld het van beide die fantasie en die werklikheid. Die persoon wat hier uitgebeeld word, is die bekende Afrikaanse toneelspeler, André Huguenet. Soos by Anna is dit ook n enigszins allegoriese werk en is die hoofsaak nie die uiterlike weergawe nie maar sekere gedagte wat Steynberg wil uitbeeld. André Huguenet dien eintlik meer net as model vir Steynberg, om n sekere gedagte, naamlik die dubbelslagtigheid van Hamlet se persoonlikheid, behoorlik te kan uitbeeld. Steynberg het spesifiek vir Huguenet gekies om as model te dien omdat hy die rol reeds met welslae gespeel het, en dus die beste uitdrukking kon gee aan die twee persoonlikhede van Hamlet. Terselfdertyd het dit n monument geword ter ere van André Huguenet en sy kuns, wat net soos dié van Anna Neethling-Pohl, nie van blywende aard is nie. Hier vind ons Huguenet verewig in een van sy grootste rolle en terselfdertyd het Steynberg n portret geskep met n dieper betekenis.

Die werk sien as volg daaruit. Die twee persoonlikhede van Hamlet word voorgestel deur middel van twee figure - die een voor die ander maar aanmekaar geheg benede. Die voorste Hamlet, met swaard in die hand, is soos hy hom aan die mense voordoet. Dit

1) Afbeelding op bladsy 75a.

- 75a -



14. DRINKENDE DUIKERTJIE.

toon die jong Hamlet sonder enige duistere gedagtes, wat maak as of hy onbewus is van die gemene spel wat reeds plaasgevind het met sy vader se dood. Die figuur vlak agter hom is sy alter ego, en is die ander Hamlet met al sy malende, wraaksugtige gedagtes. Hierdie alter ego is besig om aan die frontfiguur allerlei dinge toe te fluister en dié luister met n bak hand en n gespitse oor. Sy gesig, in teenstelling met die voorste Hamlet, wat edele trekke het, is vol wrede trekke wat die lelike van sy alter ego se innerlike weerspieël. As simboliese werk is Anna beter en nie so n gekke onderwerp soos hierdie werk nie; maar dit bly nietemin een van Steynberg se treffendste portrette.

Wat sy keuse van brons as medium betref, is dit n uiters geslaagde, omdat die donker brons so goed pas by die donker atmosfeer van die hele beeld. Verder is dit ook n werk wat heelwat modellering gekos het, en daarvoor is brons n baie geskikte medium. Soms word beweer dat brons nie Steynberg se beste medium is nie, maar ek vind dat sy bronswerke gewoonlik goed geslaagd is. Hierdie werk besit werklik kragtige modellering en n definitiewe gespannenheid van spier wat dit een van sy groot bronswerke maak. Ten spyte van die klagte deur sommige kritici, dat die twee figure nie n eenheid vorm nie, en dat die verwantskap nie duidelik aangetoon word nie, voel ek dat die klagte in sekere mate ongegrond is. Van die voorkant gesien, het die werk definitief n eenheid geword, maar van die sykant af verloor dit miskien eenheid omdat dan gesien kan word dat die twee figure losstaan van mekaar. Die verwantskap word duidelik aangetoon deur die bak hand en gespitse oor van die voorste Hamlet, terwyl die agterste vorentoe leun om in die voorste se oor te fluister. Te veel ongegronde kritiek word nog op dié werk gelewer wat nog nie werklik na waarde geskat word nie.

Dit is die eerste keer dat n beeldhouer in Suid-Afrika, dié tema van die dubbele persoonlikheid aandurf, en ten spyte van sekere tekortkominge het Steynberg daarin geslaag om dit met n groot mate van welslae te volvoer. Wat betref die dubbele persoonlikheid van Hamlet wat hier uitgebeeld word, sien ons iets hiervan in Die Alomteenwoordige Vrou waar hy ook twee persoonlikhede moes uitbeeld naamlik die man en sy vrou. Wat die vorm betref, kan ons met sekerheid sê dat laasgenoemde n veel treffender oplossing is, deurdat hy die een vorm binne in die ander geplaas het. Om

die gelykenis te voltooi, het hy slegs twee naweekkuiertjies en n aantal foto's gehad plus sy eie kunsvaardige hande.

Wat styl betref, is hierdie werk realisties met n sterk ek=pressionistiese gevoel, wat onvermydelik is as gevolg van die onderwerp. Wat sy uiterlike voorkoms betref, is hierdie portret nader aan Steynberg se eerste portrette, maar wat betref die gedagte wat Steynberg hier uitbeeld, kan dit beskou word as n werk wat nader staan aan Anna en Isa (9 jaar). Wat stylontwikkeling by die beeldhouer betref, vorm dit die logiese skakel tussen sy eerste portrette en sy twee portrette Anna en Isa.

Die volgende aspek van Steynberg se werk wat baie na staan aan sy monumentale werk, is sy dieruitbeeldings.

(b) DIERUITBEELDINGS.

Steynberg se dieruitbeeldings het hoofsaaklik natuuruit=beeldings gebly en stem dus in n groot mate ooreen met sy versier=ings aan die binnekant van die Pretoriase stadsaal. Verder stem hulle ook ooreen wat betref sy realistiese vormgewing. Steynberg het egter nie net gebly by realistiese voorstellings van diere nie maar het ook hierin ontwikkel soos in sy ander persoonlike werk. Ons vind dat die meeste realistiese werke tussen die jare 1940 en 1950 tot stand gebring is. Hulle is ook almal suiwer natuur=uitbeeldings met geen ander doel as n dekoratiewe nie. In 1951 kry ons vir die eerste keer dat hy n abstrakte bokkie maak naamlik Pasgebore. In 1953 het hy weer n realistiese werk gemaak naamlik Oorlogswaansin maar met so n diep simboliese betekenis dat dit meer geword het as net n blote natuuruitbeelding, en dus ver uit=styg bo die gewone realistiese werke. In 1955 het hy sy eerste gestileerde dierwerk, naamlik Gespanne Bokkie gemaak, maar tydens sy uitstalling in September 1960, het Steynberg met sy grootste verrassing voor die dag gekom toe hy een van sy mees revolusionêre dierbeelde tentoongestel het naamlik Atoomeuse Wildebeeskalfie. Van al sy dieruitbeeldings is dit die grootste en die mees ambisieuse werk. In teenstelling met die realisme en die gewone media van hout en brons, is hierdie werk uiters abstrak en van gesweiste metaal en gekleurde glas. Dit is dusver definitief Steynberg se grootste dierwerk en glad nie n natuuruitbeelding nie; dit is wel n baie interessante toekomsvisioen. Hierdie werk



16. ATOOMEUSE WILDEBEEKALFIE.

bespreek ek verderop in hierdie hoofstuk.¹⁾

Een ding spreek duidelik uit Steynberg se werk, en dit is dat die dier as motief Steynberg nooit so geïnspireer het soos die mens om daarmee sy gedagtes oor te dra nie. Veel liewers gebruik hy dit as n dekoratiewe middel soos sy werk ook getuig. So sluit sy dierbeelde aan by sy monumentaal-dekoratiewe werk en vandaar uit het hy ontwikkel tot dat hy in die laaste paar jare, sinds 1951, vir die eerste keer werklik werke gelewer het wat suiwer esteties van belang is, naamlik Pasgebore (1951), Oorlogswaansin (1953) en Atoomeuse Wildebeeskalfie (1960). Al hierdie werke is klein in formaat behalwe sy Wildebeeskalfie wat letterlik en figuurlik beskou kan word as sy vernaamste werk op hierdie gebied. As inheemse motief het Steynberg veel meer bevrediging gevind in die naturel as onderwerp; en ons vind dan ook dat sy werk sterk oorheers word deur n inboorlinge element as motief. Nietemin vind ons dat die enkele werke wat hy wel gemaak het met die dier as onderwerp, esteties hoogs bevredigend is, en terselfdertyd van die mees aantreklike natuuruitbeeldings in ons beeldhoukuns. Om sy ontwikkeling te volg, bespreek ek eers sy Tiermannetjie en Tierwyfie.

Tiermannetjie en Tierwyfie.

Een van Steynberg se vroeëre werke is hierdie twee beeldjies van n tiermannetjie en n tierwyfie in n sittende posisie. Hulle is albei in realistiese styl en gegiet in brons. Die twee figure is nie baie groot nie, ongeveer 18 duim lank en 10 duim hoog en is in werklikheid net modelle. Hulle is die modelle van twee lewensgroot beelde wat Steynberg by die ingang van sy tuin, aan weerskante van die hek, wou plaas. Soos hulle nou is, is hulle twee treffende werke, maar n mens kan jou indink watter geweldige indruk hulle op n mens sou gemaak het, as hulle lewensgroot was. Wat egter die duidelikste spreek uit hierdie twee figure, is die feit dat Steynberg hulle gemaak het bloot as n dekoratiewe middel, en dat hulle dus wat styl en doel betref, heeltemal aansluit by Steynberg se monumentaal-dekoratiewe werke.

Tog vind ons dat Steynberg in hierdie twee eenvoudige figure uitdrukking probeer gee het aan n bepaalde idee naamlik ge-

1) Sien bladsy 88.

bonde krag, spanning en simmetrie. Steynberg openbaar hier dat hy nog nie so tuis is in sy modellering nie. Ons vind daar is nog n effense gebrek aan krag in die modellering. n Mens verwag n groter gespannenheid van spier, wat so tipies is van die katfamilie, maar instede daarvan kry ons n soort slapheid wat glad nie van toepassing is op dié twee katte nie. Verder pas brons as medium goed by die twee tiere, wat gewoonlik spiere van staal het. Anatomies is die twee origins uitstekend uitgebeeld en soos hulle daar sit, is dit n ware stukkie natuuruitbeelding.

Om die stukke as voorlopige modelle streng te beoordeel, is miskien onregverdig omdat hulle nie die regte grootte het nie en dus in n heeltemal ander perspektief gesien word. So reeds kan n mens jou egter voorstel watter indrukwekkende twee „waghonde“ hulle sou uitgemaak het en ons kan maar net hoop dat Steynberg eendag die kans sal kry om hulle in regte skaal op hulle regte plekke te plaas. Die duidelikste wat n mens uit hierdie werk vir ons doel kan leer, is dat Steynberg met sy dierwerke dadelik aansluiting gevind het by sy monumentaal-dekoratiewe werk en vandaar af, verder ontwikkel tot volkome vrye dieruitbeeldings.

Drinkende Duikertjie.¹⁾

Hierdie stuk is ook dekoratiewe werk en wel op n hek in die tuin van die kunstenaar se woning aangebring. Dit is reeds in 1942 gemaak en sluit goed aan by sy ander monumentaal-dekoratiewe werk en sy stylrigting van daardie tyd. Steynberg het hier twee duikertjies uitgebeitel in hout, naamlik die moeder en die klein duikertjie. Die klein duikertjie is besig om te drink aan sy ma terwyl sy met haar kop afbuig en hom half liefkoos, half beskerm. Die twee figure is op uiters knap wyse uitgebeitel, op so n wyse dat hulle presies pas in die klein ruimte van die hek, sonder dat die twee figure enigins onnatuurlik voorkom. Daarom vind ons dat die patroon met die afwaartse buiging van die moeder se kop, om die twee figure in die ruimte te laat pas en ook om die balans reg te kry, hier werklik doeltreffend is. Ons kry n pragtige ronde lynwerking langs die rug van die moeder. Deurdat die moeder nou haar kop afbring grond toe, vind ons dat die ronde lynwerking strek

1) Afbeelding op bladsy 75a.

vanaf haar stuitjie, oor die rug en uitloop in die nek tot by haar kop. Die gevolg is n sierlike lynwerking in die klein ruimte sonder dat die figure enigins lyk asof hulle daar ingeprop is. Die klein duikertjie moet buk om by te kom by die uier, en ons sien dat sy linkervoorpoot effens gebuig is, terwyl die regter= voorpoot reguit vorentoe strek. Die koppie is ietwat agteroor en ons kry in die nek n ronde boog. Die pote balanseer mekaar sonder dat hulle mekaar steur. Die houdings van die twee bokkies is nie alleen natuurlik nie, maar gee aan die werk n pragtige lyn= werking wat heeltemal pas in die gegee ruimte. Dit is n intieme toneeltjie uit die dierelewe wat Steynberg op beslis skitterende wyse weergegee het.

Tegnies moes Steynberg hier anders te werk gaan want hierdie werk is meer n reliëfwerk as n beeldhouwerk; en sy materiaal is plat en nie drie-dimensioneel nie. So n plat vlak stel ander vereistes maar Steynberg los die probleem op deur die figure nie net te laat uitstaan op die plat vlak nie, maar die dele om die figure heeltemal weg te neem sodat ons net die twee figure het. Daardeur verkry die werk n lewendige en natuurlike voorstelling wat ook esteties heeltemal bevredigend is. Die vorme en lyne van die twee bokkies is pragtig en daar spreek n diep gevoel van teer= heid uit die werk. Die styl is realisties maar op n aangename wyse deur middel van sy oneffe beitelmerkies wat dit nie alleen n in= teressante voorkoms gee nie, maar help om die vel se plooië en tekstuur te suggereer. Steynberg het nie alleen die regte medium gekies nie maar sy afwerking pas uitstekend by die onderwerp. Wat egter belangrik is, is die feit dat Steynberg die dier hier nog gebruik het as dekoratiewe middel en op die wyse het hy vir ons n treffende natuuruitbeelding gegee.

Twee Bokkies aan Pierneef se huis.

Die eerste van die twee bokkies aan Pierneef se huis, is n reliëf op n massiewe houtdeur wat lei na n binnepleintjie van die huis. Op aandrang van Pierneef het Steynberg hierdie Boesman= tekening van n rustende eland, wat n liefliingsontwerp van Pier= neef was, in reliëf uitgebeitel. Ons sien hier n rustende eland met sy pote onder hom ingevou terwyl hy teen n opkomende son uit= gebeitel is. Dit is gedoen na aanleiding van die naam van die plaas Elangeni wat letterlik beteken teen die son. Die ontwerp is dus nie van Steynberg afkomstig nie, maar van n oorspronklike

Boesmantekening. As ons die oorspronklike tekening vergelyk met die werk van Steynberg, merk ons dat die kunstenaar wel sekere veranderings gemaak het aan gesig en pote, om die eland se bepaalde trekke duideliker te laat uitkom - iets wat die Boesman nie kon doen nie.

Die oorspronklike tekening, net soos hierdie reliëfwerk, is dekoratief van aard en is suksesvol toegepas deur Steynberg. Dit is geen slaafse nabootsing van die oorspronklike elandvoorstelling nie. Alles is vereenvoudig. Tog sien ons hier n eland, in sy wese, in sy algehele indruk! Sonder pynlike en noulettende aandag aan détail is die wesentlike behou, en daardeur verkry hierdie werk egtheid. Deur die vereenvoudiging verkry die beeld n pragtige fynberekende vloeiende lyn wat dit een van Steynberg se mooiste dekoratiewe werke maak alhoewel hy, soos verskeie ander kunstenaars ook gedoen het met Boesmantekeninge, die ontwerp „geleen" het.

Die ander bokkie wat in Pierneef se huis te sien is, is die van n duikertjie uitgevoer in sandsteen en te sien bo die kaggel van Pierneef se huis. Dit is maar 1 voet 3 duim hoog. Dit is ook n reliëfwerk en stel voor n bokkie wat sy kop afbuig tot byna op die grond, terwyl hy met sy een voorpoot sy kop krap. Die styl hier is nog suiwer realisties en die werk is bloot bedoel as n goeie natuuruitbeelding met n dekoratiewe doel. Nietemin het die werk n pragtige ronde lyn wat gevorm word deur die geboë rug en as gevolg van die bokkie se houding, sterk ooreenstem met die Drinkende Duikertjie wat feitlik dieselfde lynwerking het. Die oppervlakte is vol ruffeltjies om die tekstuur van die bokkie se vel te suggereer terwyl dit aan die bokkie n natuurlike voorkoms gee. Hierdie stukkie is nie n werk wat spesiaal vir Pierneef se huis gemaak is nie, maar n duplikaat van een van Steynberg se panele in die Pretoriase stadsaal.

Doopvont.

In 1945 het Steynberg hierdie doopvont gemaak vir die N.G. Kerk in Pretoria-Noord. Dit is in realistiese styl uitgevoer in kiaathout en stel voor n duif wat op n waterlelie sit. Die onderste deel van die doopvont waarin die waterbakkie staan, is die waterlelie, sodat die waterbakkie in die lelie rus. Bo-oor die waterbakkie kom die deksel en op die deksel sit n duif wat so pas uit die bakkie te voorskyn gekom het, terwyl sy haar koppie droogvryf teen die met water bedekte vlerkie en orals op die deksel

loop daar waterdruppels af. Tipies van die duif, staan sy bors vorentoe uitgestoot, sodat ons hier n pragtige realistiese voorstelling het van n duif. Elke vorm is presies weergegee soos ons dit ken in die werklike lewe, elke veertjie en donsie op die lyf en die vlerkie is weergegee wat getuig van Steynberg se goedversorgde vakmanskap en groot geduld, om elke veertjie so haarfyn uit te beitel.

Die duif het hier n uitgesproke simboliese betekenis gekry. Ons lees daarvan in die Nuwe Testament in Mattheus 3, Verse 13-17, waar die Here gedoop is deur Johannes die Doper. Pas nadat die Here uit die water getree het, het die hemele oopgegaan en die Here het die Gees van God sien neerdaal in die vorm van n duif, wat op Hom kom sit het. Daarna het hy n stem gehoor wat gesê het: Dit is my geliefde Seun, in wie Ek n welbehae het. Dit is aan hierdie gebeurtenis wat Steynberg gedink het, toe hy die stuk gemaak het, en ons vind dus dat die duif hier die simbool geword het van die Heilige Gees wat neergedaal het op die aarde, en nie bloot n goeie realistiese weergawe is van n duif nie. Hoe meer n mens na die duif kyk, hoe dieper dring die voorstelling in jou wese, en kom n mens sterk onder die indruk van Steynberg se godsdienstige gevoel.

Vir hierdie doopbakkie kon Steynberg nie n toepasliker onderwerp uit die Bybel gekies het nie en tref sy simboliek ons deur die eenvoudigheid daarvan. Hierdie werk is n bewys dat Steynberg, as christen, n suiwer aanvoeling het vir die godsdienstige onderwerp soos ons ook sal sien in sy latere werke met n Bybelse tema. Soos reeds gesê is dit n werk, sterk realisties met n treffende simboliek. Dit is realisties, gedeeltelik omdat dit n opdrag is, maar deur die simboliese betekenis het hierdie werk vir ons n dieper betekenis gekry en n geestelike besieling geword wat getuig van Steynberg se hoë kunstenaarskap. n Bloot realistiese dieruitbeelding is dit nie, maar wel n werk met hoë geestelike waarde.

Pasgebore.¹⁾

Die eerste werk waarin Steynberg afgewyk het van die gewone realistiese natuuruitbeelding van diere, was hierdie voorstelling

1) Afbeelding op bladsy 77a.

van n pasgebore bokkie in 1951. In teenstelling met sy ander diere wat oorheersend realisties is, is hierdie een in abstrakte styl. Steynberg beeld die klein bokkie uit op n heel oorspronklike wyse. Hy maak in hoofsaak gebruik van lyne om die bokkie voor te stel. Hier is geen vaste liggaamsdele nie, alles word gesuggereer deur lyne en ruimtes waarin die invloed van die Engelse beeldhouer Henry Moore duidelik na vore kom, deurdadig dat hy ruimtes skep wat omsluit word deur vorm. As ons na die beeldjie kyk dan sien ons n ronde gat in die kop, n inham in die bors en n groot ruimte omring deur lyne. Soos in Moore se werk, suggereer hulle vorms, maar omdat hulle in hierdie geval onnodig sou wees, word hulle net gesuggerer.

Wat Steynberg wil uitbeeld is die wankelrigheid van die pasgebore bokkie. Bloot deur middel van die lyne kon hy dit tog op treffende wyse doen want dit spreek so direk tot die toeskouer. Ons sien die wankelrige bene pragtig uitgebeeld in die ronde lyne. Die agterbene lyk of hulle mekaar steun om staande te bly, terwyl die bokkie alles doen om net regop te bly. Sy rug bult rond uit van die inspanning, maar nogtans bly hy staande. In teenstelling met die brons beeldjie van die gespanne bokkie wat ons nog verderop bespreek, waar ons reguit gespanne lyne het, vind ons hier die teenoorgestelde. Die lyne is rond en slap om die swakheid van die onontwikkelde spiere te beklemtoon. Daar is geen krag in die spiere nie - hulle is net-net in staat om sy ou liggaampie staande te hou. Selfs die ou nekkie gee pad onder die kop se gewig, maar die bokkie hou sy kop manmoedig regop.

Steynberg het sy media hier goed gekies en dit gebruik op n oorspronklike en treffende wyse. Die oppervlakte van die werk is effens ongelyk, terwyl die binneste gedeeltes van die ruimtes glad van oppervlakte is. Die algemene indruk is een van sierlike lyne en goed gebalanseerde vorme. Die nek en ruglyne vorm n mooi harmonie met die pikante koppie. Dit is een van die bekoorlikste kleiner werkies van Steynberg.

Oorlogswaansin.

In 1953 het Steynberg voor die dag gekom met n werk wat nie alleen treffend is vir sy natuuruitbeelding nie maar ook vir sy sterk simboliese betekenis. Alhoewel die werk in realistiese styl is, is die simboliese gedagte so oorheersend dat hierdie stuk veel meer word as net n uitstekende natuuruitbeelding en

esteties hoër staan as sy dekoratiewe dierfigure dusver, Pasgebore uitgeslote. Ons vind dat Steynberg hier nie meer soos in sy vorige werke, hom in die eerste plek bepaal het by die dier op sigself nie, maar die dier net gebruik het as middel om sekere gedagtes simbolies voor te stel.

Wat die gedagte betref, merk ons n opvallende ooreenkoms tussen hierdie werk en Trawal, n stuk wat later bespreek word. Albei het te doen met die gevolge van oorlog. Trawal gee die idee van die konsentrasiekamplyers van die laaste wêreldoorlog. Ons sien hier die mens in al sy ellende wat besig is om te verdierlik maar nogtans na God om hulp roep om hom te red van totale ondergang. In Oorlogswaansin spreek die titel eintlik vir homself. Steynberg waarsku die mens teen die waansinnigheid en nutteloosheid van n oorlog wat vir albei kante net ellende sal bring en ten slotte albei kan vernietig. Die gedagte is dus in albei werke naastenby dieselfde naamlik die gevolge van n oorlog maar hulle wyses van voorstelling verskil hemelsbreed. In Trawal sien ons die ellende wat die mens op homself bring as gevolg van oorlog deur middel van n menslike figuur in die uiterste ellende. In Oorlogswaansin sien ons hoe die oorwonnene en die oorwinnaar saam na die doderyk gevoer word. Dit word aan ons voorgestel op uiters oorspronklike wyse deur middel van n toneel wat gereeld in die natuur voorkom. Ons sien hier twee koedoebulle wat wanhopig met hulle horings ineengevleg lê. Die beeld is nie baie groot nie, ongeveer 6 duim hoog en gegiet in brons. Die twee koedoebulle probeer om hulleself los te maak van mekaar maar dis tevergeefs en hulle is reeds albei sterwende. Die ribbes wat uitsteek getuig van die ellende van daelange hongersnood wat die dood voorafgaan en die ineengevlegte horings is die simbool van hulle sterkste wapens waarmee die een die ander wou vernietig maar in stede daarvan, hulleself vernietig het.

Die simboliek in hierdie werk is n drama wat hom reeds eeuelank in die oerwoude afspeel; en wat netsowel van toepassing kan wees op n hedendaagse kernoorlog. Die oorwinnaar moes saam met die oorwonnene die stryd gewonne gee. Sy Pyrrhusoorwinning was maar van korte duur. Dit is n tema so eie aan Afrika waar die natuur soveel moois bied maar ook sy wette onverbidlik oor bos en oerwoud laat geld. Dit kan egter net sowel twee groot moondhede van vandag wees wat met die ontketening van n atoomoorlog, nie alleen

hulleself sal vernietig nie, maar ook alle lewe op aarde. Soos in Trawal rig Steynberg hier n waarskuwing aan die mensdom. Hy gee nie n preek nie maar staar die feite reguit in die oë en probeer deur middel van sy kuns die aktuele probleme van die dag behandel met die hoop dat hy deur sy kuns sal help om die mens tot ander insigte te bring. Die mens moet tot die besef kom dat daar mooier en beter dinge is, as die huidige stryd om die wêreld te oorheers, wat tog bloot tydelik van aard is. Insteede daarvan om die lewe op aarde, wat so kort is, so aangenaam as moontlik te maak, is die mens besig om sy eie ondergang te bewerkstellig.

Dis n werk in realistiese vorm maar met n sterk ekspressionistiese inslag; daarvan getuig die geaksentueerde uitgeholde ribbekaste. Net soos in Trawal sien ons hier die half waansinnige uitdrukking op die diere se gesigte wat die dood reeds voel naderkom, maar magteloos is om iets daaraan te doen. Die algemene indruk is dié van n deurmekaarspul van ledemate. Die twee figure lê verwronge in mekaar gevou en is besig om blote geraamtes te word wat ons baie laat dink aan die murasies wat oorbly as n stad deurgeloopt het onder die bomme. Treffend is ook die ooreenkoms tussen Trawal en hierdie twee figure naamlik die uitgemergeldheid - hol oë en ribbes wat uitsteek as gevolg van lyding en verhongering; en die kop van die een bok wat op kyk na die hemel, met sy bek wawyd oop, net soos die figuur in Trawal, asof ook hy n noodkreet na Bo rig om hom te verlos uit die lyding hier op aarde.

Hierdie onderwerp het Steynberg op treffende wyse uitgebeeld deur dit aan te pas by Suid-Afrikaanse omstandighede en daardeur hierdie tema n nuwe frisheid te gee. In plaas van om weer n menslike figuur in sy lyding uit te beeld, het Steynberg iets tipies uit sy omgewing geneem, wat net so treffend tot ons spreek, indien nie meer nie. Hier vir die eerste keer het Steynberg vir ons n werk gegee met die dier as onderwerp, waar die dier teenoor die simboliese gedagte, n ondergeskikte rol moet speel. Ons sien dus dat Steynberg hiermee aansluit by sy vryere werk en heeltemal afgewyk het van die gewone realistiese dekoratiewe natuuruitbeelding. Die werk is nie groot van formaat nie, maar die gedagte wat dit simboliseer maak dit tog een van sy treffendste en belangrikste dieruitbeeldings.

Twee Gespanne Bokkies.

Die eerste bokkie is n reliëfwerk in sandsteen, ongeveer

7 duim hoog en 15 duim breed en is in ongeveer 1940 gemaak. Ons sien hier n gespanne bokkie wat op sy hoede is. Sy regterpoot is opgelig, sy ore vorentoe gespits terwyl hy reguit vorentoe kyk. Sy kop is laag omdat sy nek n reguit lyn vorm met sy rug. Dit is die tipiese houding van n bokkie wat gevaar vrees en nou op die uitkyk is. Hierdie bokkie is een van die vroegste dieruitbeeldings van Steynberg. Die tweede bokkie is, in teenstelling met die eerste, nie n reliëfwerk nie, maar drie-dimensionaal en gegiet in n ligbruin brons wat baie naby is aan die natuurlike kleur van die bokkie en is in 1955 gemaak. Sy houding is presies dieselfde as die van die eerste bokkie behalwe dat hulle agterpote se posisies verskil en op die tweede bokkie se rug daar n bosluisvoël sit. Deurdad die twee bokkies op verskillende tye van Steynberg se ontwikkeling gemaak is, vind ons n groot verskil in benadering hier.

Omdat die bokkie een van die weerloosste diere is, is hy ook die dier wat die maklikste gevang word. Daarby vind ons dat n bokkie n fyn gehoor en reuksin het, sodat hy dadelik kan hoor of ruik as daar gevaar dreig. Bokkies is gevolglik gedurig op hulle hoede vir die geringste geluide wat hulle hoor want n aanval is n gedurige bedreiging. Wat Steynberg dus hier uitgebeeld het, is n bokkie in n gespanne houding wat deur een of ander geluid op sy hoede gestel is. Dit kan ook wees dat die bosluisvoël, op die tweede bokkie se rug, hom gewaarsku het, soos hy gewoonlik doen wanneer gevaar dreig en sodoende reeds bekend geword het as die vriend van die bokkies.

As ons nou die twee bokkies met mekaar vergelyk, dan vind ons dat die reliëfbokkie, wat eerste gemaak is, heelwat swakker is wat betref voorkoms en afwerking, as die tweede bokkie. Die vormgewing en modellering is swak en onbeholpe; en die spiere van die bokkie allesbehalwe gespanne. Die spiere lyk pap en ontspanne en dit lyk nie asof die bokkie veel kans het om weg te kom as daar werklik gevaar sou dreig nie. Die atmosfeer van naderende onheil ontbreek heeltemal en dit lyk eerder asof hy aan n bossie staan en ruik. Dit is duidelik dat dit n werkjie is uit Steynberg se vroeëre tydperk en esteties staan dit ver agter by die tweede bokkie. Die styl is realisties en die hoofdoel was n dekoratiewe natuuruitbeelding met die bokkie as onderwerp. Steynberg het waarskynlik ook nie te veel van die werk gedink nie, want dit het lank

in sy tuin rondgelê, totdat n tuinjong dit ontdek het en teen die ateljeemuur vasgemessel het.

Daarteenoor sien ons dat sy tweede bokkie, die skepping is van n rype kunstenaar. Steynberg het hier uitstekend daarin geslaag om die gespannenheid van die bokkie weer te gee deur pragtige lynwerking. Sy vormgewing, hoewel hy uitgaan van die realisme, toon n sterk neiging tot stilering. Net die nodige vorms word gegee om die gespannenheid van die spiere te beklemtoon. Ons sien die lang reguit gespierde lyne van die agterlyf, wat regdeur tot by die kop met die sterk gespanne neklyne loop. En dan die gespanne, onrustige houding van die pote - veral die regterpoot wat opgelig is en die lang slanke bene. Die algemene voorkoms van die bokkie is een van styfgespannenheid en onrustigheid wat toon dat hy oorgehaal is vir enige gevaar. Sy ore toon dat hy elke geluid opvang en dat hy gereed is om elke oomblik om te spring en weg te hardloop. Brons as medium is n baie paslike medium want dit vertolk die idee van spiere van staal wat soos n veer enige oomblik kan losskiet. Hierdie werk toon die ontwikkeling wat Steynberg ondergaan het, sinds hy die eerste bokkie gemaak het. Sy styl, vormgewing en lynwerking is in hierdie tweede werk dié van n ervare kunstenaar terwyl sy eerste bokkie lyk soos die werk van n amateur. Hierdie twee werke is dan ook n goeie voorbeeld van die ontwikkeling wat Steynberg ondergaan het, deurdat die eerste bokkie aansluit by sy monumentale werk wat betref styl en voorkoms terwyl die tweede bokkie aansluit by sy nuwe vryere werke, gesien uit n estetiese oogpunt. Steynberg het met eenvoudige middele n stukkie drama uit die dierelewe uitgebeeld met n egtheid en suiverheid wat hierdie tweede bokkie n juweeltjie maak onder sy die-rebeelde.

Vyf jaar later in 1960 het Steynberg n brons grysbokkie gemaak in realistiese styl wat bestem is vir die graf van wyle mnr. W. Neethling. Dat die bokkie realisties en dekoratief van aard is, is alleen omdat dit n opdrag is en glad nie omdat Steynberg verkies het om dit so te maak nie. Dit is dus nie n vrye, persoonlike werk nie. Soos ook sy ander opdragte pas dit eintlik nie hier in Steynberg se stylontwikkeling nie, want hy het in hierdie fase alreeds tot die abstrakte stylstandpunt ontwikkel. Dit is n mooi dekoratiewe weergawe van die grysbokkie ter vervulling van n opdrag, en moet as sulks beskou word en nie as n voorbeeld

in die proses van Steynberg se stylontwikkeling nie.

Atoomeuse Wildebeeskalfie.¹⁾

Steynberg se ontwikkeling in die uitbeelding van diere kom tot 'n hoogtepunt in sy mees ambisieuse werk naamlik sy Atoomeuse Wildebeeskalfie, wat uitgestal was op die tentoonstelling in sy tuin in September 1960. Soos al die ander werke op die tentoonstelling was hierdie werk ook abstrak. Ons vind egter dat hierdie werk nie 'n volkome abstrahering is nie, omdat hy nog die realistiese weergawe as basiese vorm behou het. Nogtans lê hierdie werk in gees nader aan die suiwer abstraktheid as enig ander van sy werke.

Die beeld se voorkoms wyk heelwat af van die ware wildebeeskalfie. Ons sien wel die vier pote, die lyf, stert, kop en ore maar op 'n baie abstrakte wyse weergegee. Die vier pote is net vier dun reguit brons pype. Die ander liggaamsdele is ook heeltemal vervorm en het net vaagweg die bekende vorme behou, wat hoofsaaklik deur verskillende vlakke voorgestel word. Die materiaal wat Steynberg gebruik het is tipies van sy nuwe rigting naamlik gebrandskilderde glas en een of ander metaal. Hier vind ons dat die raamwerk van brons is. Die vlakke is toegedek met gebrandskilderde glas wat eers in plastiek vasgelê is. Die lyf, gesig, ore, stert en nekvel, is almal vlakke van gebrandskilderde glas. Die werklike effek van hierdie gebrandskilderde glas kom eers tot sy reg as die son daarop en daardeur skyn. Rooi en groen is respektiewelik gebruik op die twee teenoorgestelde vlakke sodat wanneer die verskillende ligwerkinge daarop val, verskillende kleurkombinasies gevorm word. Die mooiste effek word verkry as die son reguit van die anderkant af deurskyn, en nie van bo af nie. As die son reguit van die anderkant af deurskyn, dan kry 'n mens die skitterende kleureffekte van die twee teenoorgestelde kleurvlakke. Met hierdie media het Steynberg waarlik 'n gebied betree waaraan niemand nog gedink het nie. Dit is 'n bewys dat Steynberg nog steeds op soek is na nuwe materiale en effekte en seker altyd sal bly eksperimenteer. Dit is nie net 'n bewys van sy eksperimentele aanleg nie maar ook van sy ryke fantasie en verbeelding wat op sy gebied

1) Afbeelding op bladsy 77a.

waarlik uniek is in ons land.

Soos die titel aandui, is dit n wildebeeskalfie uit die atoomeeu. Steynberg noem hierdie werk so om die volgende redes. Die atoomeeu wat pas begin het, en reeds sulke fantastiese suksesse op die gebied van die wetenskap behaal het, kan enigiets ongewoons oplewer in die verre toekoms. Ons weet nog nie wat die moontlikhede is wat die atoomeeu kan oplewer nie, maar dat ons lewenswyse drasties gaan verander, lê voor die hand. Steynberg het met so n besef hierdie wildebeeskalfie tot stand gebring en aan sy verbaasde bewonderaars gesê dit is soos die wildebeeskalfie in die toekoms gaan lyk. Hoekom is dit nie moontlik nie, vra hy? Ons weet nie wat die atoomeeu met sy krag in die vorm van mutasies gaan meebring nie en of die wildebeeskalfie werklik so gaan lyk of nie, is nie vir ons om te sê nie. Dat Steynberg self glo en seker daarvan is, dat die wildebeeskalfie so gaan lyk, is egter nie wat hy hier probeer sê nie. Hy fantaseer net op speelse wyse. Deur hierdie werk wil hy egter ook die gedagtegang van die toeskouer prikkel, sodat hy self daaroor kan begin nadink. Wat Steynberg hier geskep het, is sy eie toekomsvisioen wat moontlik bewaarheid kan word, of so nie net n vrugbare skepping van sy gees sal bly. Ongetwyfeld is dit een van Steynberg se prikkelandste werke wat n mens werklik tot nadenke stem. Van sy dierfigure is dit seer sekerlik sy vernaamste werk wat betref oorspronklikheid van materiaal, tegniese frisheid en uitdrukking van n treffende gedagte. Dit vorm een van sy belangrikste nuwe werke want dit dui die begin van n totaal rewolusionêre rigting in sy persoonlike kuns aan.

Ons sien dus hoe Steynberg se dieruitbeeldinge ontwikkel het van suiwer realistiese, dekoratiewe werke, wat voortgespruit het uit sy monumentaal-dekoratiewe werk, tot n geheel moderne abstrakte stylvorm. Hierdie werk vorm nie alleen n hoogtepunt in sy dierbeelde nie, maar n hoogtepunt in die hele gebied van sy vrye persoonlike werk. Van die realisme tot die abstrakte stylvorm sien ons tussendeur sy gestileerde en minder abstrakte werke met sterk simboliese gedagtes - almal trappe tot n volkome vrye, moderne kuns. Dat die Atoomeeuse Wildebeeskalfie nog n groot invloed kan uitoefen op ons beeldhoukuns is heel waarskynlik. Steynberg het in sy dierwerke n belangrike bydrae gelewer tot ons beeldhoukuns en ons leer hom hierin ken as n kunstenaar wat

steeds ontwikkel en nuwe gebiede soek om te bemeester.

Dit bring my by die volgende afdeling van sy werk, naamlik sy maskers wat onder sy interessantste werke beskou kan word, en waarin die invloed van die primitiewe kunste op hom baie duidelik merkbaar is.

(c) MASKERS.

In teenstelling met Steynberg se portrette en sy dieruitbeeldings vind ons dat sy maskers nie so n duidelike aansluiting vind by sy monumentale werk nie, weens die ongewoonheid daarvan. Maar juis daarom vorm dit een van die interessantste afdelings van sy beeldhouwerk. Dit staan veel nader aan sy persoonlike werk van na 1947, wat betref styl en estetiese gevoel. Steynberg het maar net vier maskers gemaak, maar dit is werklik die moeite werd om by hulle n tydjie stil te staan. Voordat ons dit egter bespreek, is dit nodig om kortliks die oorsprong van die masker na te gaan, omdat dit so n ongewone tipe van beeldhouwerk is onder blanke beeldhouers.

Die masker is een van die treffendste voorwerpe van die primitiewe mens en ons vind dit by die meeste primitiewe stamme van vroeër en vandag, dwarsoor die hele wêreld. Die gebruik van die masker is dus eeue-oud. Die vernaamste kenmerk van die masker was steeds dat dit n „werk" moes verrig; n spesifieke doel moes dien. Soms is die masker gedra by seremoniële danse waar die maskers die trekke van diere gehad het, en die draers dan gevoel het asof hulle self in diere verander het. Die maskers was nie altyd natuurgetroou nie maar daar was n eenheid en harmonie in patroon. In Nieu-Guinea het die jong mans byvoorbeeld maskers gedra om soos spooke te lyk en die vrouens en kinders dan bang te maak. In Brits-Columbië is daar die Haidas met hulle totem-pale waarop maskers uitgesny is wat sekere legendes of verhale uitgebeeld het. By dié Iroquois in Oos-Amerika is die maskers gebruik om bese geeste te verdryf wat n siekte sou laat ontstaan. Gewoonlik is maskers gedra deur toordokters. Ook in Afrika kry ons dat die toordokters maskers gedra het en daardeur baie gesag afgedwing het.

Gewoonlik was die maskers uit hout gesny en geverf met groteske ontwerpe en somtyds versier met skulpe en edelgesteentes. Met behulp van sekere meganismes kon die Haidas die mond en die oë laat beweeg. Die doel van die masker by die primitiewe mens



17. MASKER MET GESLOTE OE.



18. MASKER IN KLEURE.

was dus hoofsaaklik om „iets" te verdryf of „iets" uit te beeld, en gewoonlik was dit grotesk van voorkoms.

Ons vind die masker ook by hoogstaande kultuurvolke; byvoorbeeld by die ou Grieke maar hulle het dit veral gebruik op die toneel. Omdat hulle toneelopvoerings in amfiteaters was in die ope-lug, en die mense ver gesit het, het hulle die maskers gebruik om verskillende ouderdomme en karaktertipes voor te stel. Om hulle stem duidelik te laat uitkom was daar 'n stembuis in die masker om die stenklank te verskerp. Ook die Sjinese en Japanners het baie houtmaskers vir toneelspelers gemaak - hier veral met die doel om figure duideliker te karakteriseer. Vandag dra ons alleen maskers op danse of feeste sodat niemand ons kan herken nie, en dan is dit baie keer net 'n masker oor die oë.

Steynberg se maskers verskil van die primitiewe maskers in dié opsig dat hulle nie grotesk van voorkoms is nie en nie 'n „werk" het om te doen nie, maar bloot dekoratief van aard is. Mismaking van die natuurlike vorm by die primitiewe masker kom voor omdat die primitiewe kunstenaar nie beter kon werk nie. Steynberg kan die natuurlike vorm wel uitbeeld maar as hy vervorm dan is dit bloot om homself innerlik te bevredig. Daarteenoor is sy maskers ook glad nie almal grotesk nie. Intendeel sy marmer masker het pragtige gelaatstrekke. As iemand wat gedurig in aanraking kom met die primitiewe kulture van Afrika, is dit dus begryplik dat hy ook maskers sou maak. Hy het hier iets unieks ingevoer in ons beeldhoukuns, want sover my bekend, is hy die eerste blanke beeldhouer wat so iets probeer het.

Die eerste masker wat onder bespreking kom, is sy masker in marmer nie alleen omdat dit so totaal verskillend is van die primitiewe maskers, en dus 'n uiters interessante teenstelling vorm nie, maar omdat dit wat die styl betref, die een is wat die naaste aansluit by sy vroeëre werke.

Vrouegesig in Marmer.

Die eerste ding wat ons tref, is die voorkoms van hierdie masker. Die masker is van marmer en stel 'n vrouegesig voor. Ons sien die fynbesnede gelaat van 'n vrou; dit is heeltemal omring van hare. Haar hare hang net 'n effense golwing langs haar gesig af en smelt saam by haar nek. Dit is 'n verfynde vrouegesig, 'n estetiese hoogstaande stuk. Naas primitiewe maskers is hierdie masker pre-

sies die teenoorgestelde deurdad die voorkoms mooi in plaas van skrikwekkend is. Omdat die werk reeds in 1938 gemaak is en Steynberg se styl nog oorheersend realisties was, is daar geen vervorming van gelaatstrekke of byvoeging van allerlei versierings nie. Die gesigstrekke is almal herkenbaar en in hoofsaak realisties alhoewel die gesig se vorm n effense verandering ondergaan het. Wat kleur betref, vind ons dat Steynberg hier hoegenaamd geen kleur gebruik het nie, in teenstelling met primitiewe maskers wat gewoonlik wel baie kleurvol gemaak word. Wat betref vergelyking van die media, word die primitiewe maskers gewoonlik uit hout gesny, terwyl hierdie masker van marmer is. Steynberg het hier n uitstekende keuse gedoen toe hy marmer gekies het want dit pas uitstekend by die onderwerp en dra veel by tot die algemene indruk van die masker. Die rede hoekom Steynberg marmer bo hout verkies, blyk duidelik as die beeld van nader beskou word.

Hierdie masker het in werklikheid twee verskillende voorkomste; die een is wreed en hard en die ander is mooi en sag. Daarbenewens verskil die twee helftes van die gesig ook in so n mate dat dit bydra tot verdere tweeslagtigheid van voorkoms. Die eersgenoemde van die tweeslagtigheid is egter die belangrikste en ons sal eers daarna kyk. Steynberg verkry die effek deur die lig op verskillende wyses op die masker te laat val, sodat die oë òf oop òf toe gesien kan word. As die oë toe is, het die masker n mooi en sagte uitdrukking, maar as die oë oop is, is die masker se trekke wreed en hard. Om hierdie effek te bereik het Steynberg die oë toegemaak maar bo-op die geslote ooglid n effense verhewenheid in die vorm van n oogpupil gesit. Hierdie oog-pupil kan dus alleen gesien word wanneer die lig op n spesifieke wyse op die masker val. Hierdie effek kan alleen deur middel van marmer bereik word, want marmer het die effek van deurskynend te wees. Dit lyk presies asof die boonste ooglede deurskynend is. Met hout sou hierdie effek heeltemal onmoontlik gewees het en sou die hele effek van die masker verlore gegaan het.

As ons nou die twee helftes van die masker afsonderlik bekyk, dan ontdek ons in werklikheid nog twee gesigte. Steynberg bereik dit deur die regterooglid hoër te plaas as die linkerooglid en die linkerkant van die gesig n meerder voorkoms te gee. Hou ons die masker se regterkant toe naamlik die kant met die hoër ooglid, dan lyk die linkerkant van die gesig na iemand wat diep

ongelukkig is en swaar gelyk het. Hou ons nou die linkerkant van die gesig toe, dan is dit die gesig van iemand wat net rus en vrede ken en gelukkig is. So het Steynberg uitstekend daarin geslaag om bloot deur middel van ligeffekte en verandering van gesigstrekke, vier gesigte in een masker uit te beeld. Hierdie tipe van hantering kom soms ook voor in die portret-skilderkuns.¹⁾

Omdat hierdie masker so n bekoorlike voorkoms het, is dit in teenstelling met die primitiewe maskers wat gewoonlik of dikwels „iets" moes verdryf, bloot n gevoelsuiting wat bevrediging gevind het en beoordeel moet word volgens sy dekoratiewe en estetiese vormwaarde. Vir die beskaafde mens is dit moontlik om net die skoonheid van lyn en vorm, wat daarin te vinde is, te kan geniet. Wat kwaliteit en artistieke waarde betref, staan hierdie werk myns insiens agter by die ander drie maskers van Steynberg, deurdat dit veral uiterlike vorm is en bly en nie so veelseggend is as die ander nie - die enigste masker wat naastenby aansluit by sy eerste werke, en wel alleen op grond van sy styl wat taamlik realisties is. Daarna het sy maskers gestileerd en heeltemal abstrak geword, vorm hulle eintlik n deel van Steynberg se meer persoonlike werk en word alleen apart bespreek omdat hulle so n ongewone vorm van die beeldhoukuns is.

Masker met geslote oë.²⁾

Esteties gesproke is dit een van Steynberg se mooiste maskers. Die masker is die van n gestileerde gesig met geslote oë en uitgevoer in n ligte kiaathout. Die gesig is verleng en die ken loop uit tot n onnatuurlike skerp punt. Die voorkop is n ronde gladde oppervlakte en die ooglede gestileerd tot n uiters eenvoudige vorm. Die neus is skerp en hoekig, die wangbene hoog en skerp terwyl ook die lippe gestileerd is tot die eenvoudigste vorm. Ons vind hier n rykdom van abstrakte, emosionele en suiwerder subjektiewe werk, waarin die uiterlike vorm van die onderwerp ondergeskik gestel is aan idees wat die voorkoms tot grondslag gehad het. Hierdie masker verskil heelwat van die voornoemde marmer masker deurdat die uiterlike gestileerd is, en daardeur n dieper artistieke waarde verkry.

1) Vgl. byvoorbeeld Alexis Preller se Christuskop, afgebeeld in Christi Truter : Alexis Preller. Afbeelding 14. The Maroola Press (Pty) Ltd., Pretoria, 1947.

2) Afbeelding op bladsy 90a.

Soos in die geval van die primitiewe maskers, het Steynberg hout as medium gebruik. Hy het die hout egter bewerk totdat dit n mooi gladde voorkoms gekry het, en anders as in die primitiewe maskers, dit nie met allerlei kleure vol geverf nie. Vir die gesig wat Steynberg hier wou uitbeeld, is hout die aangewese materiaal, sou marmer heeltemal onvanpas gewees het en glad nie gedien het vir die tegniek van sterk gestileerde trekke in die masker nie. Steynberg ken sy materiaal en weet hoe om dit te gebruik. Ons merk dit duidelik in hierdie masker, deurdat hy die grein van die hout ingespan het om sekere lyneffekte te verkry en sekere vlakke te beklemtoon. By die oë sien ons hoe die grein van die hout horisontaal loop, en selfs n ronde kring maak terwyl die grein van die hout op die wange vertikaal loop. Deur die hout so te bewerk dat die grein van die hout benut word, kry ons n pragtige lynwerking. Hiermee kry ons dan die mooiste van die vier maskers.

In teenstelling met die bloot formele marmer masker, vind ons n diepte in hierdie werk. Dit word n deurleefde onderwerp waarin die kunstenaar nie gehuiwer het om die uiterlike te verander nie. Die gevoel van rustigheid word treffend uitgedruk deur die geslote oë en in sy geheel is dit n uiters goed afgewerkte masker - miskien sy beste.

Masker in kleure.¹⁾

Wat die aanwending van kleur betref, is hierdie masker van belang om twee redes. Die eerste is dat dit een van die eerste werke van Steynberg was waarin hy van kleur gebruik gemaak het; en tweedens wat die kleur betref, is dit die masker wat die naaste staan aan die primitiewe maskers. Ons het hier die gesig van n vrou, aangesien sy lang krulhare het wat aan haar linkerkant afhang. Die gesig is sterk driehoekvormig soos die vorige masker behalwe dat die ken rond in plaas van spits is. Die oë en die mond lyk eners van vorm en is ewe groot. Hulle is almal rond, effens hoër as die res van die gesig en daar is n streep deur elke oog en deur die mond. Die neus is lank en smal en ook effens hoër as die res van die gesig. Die masker is van ligbruin boekenhout wat met verskillende kleure geverf is om die regte effek te kry. Die deel van die gesig om die oë, neus en mond is roomkleurig,

1) Afbeelding op bladsy 90a.

die res van die gesig, oë en mond het 'n gebrande rooi kleur, die hare is die normale ligte bruinkleur van die hout terwyl die kante van die hare 'n donker rooi is. Die herinvoering van kleur deur Steynberg, wat in die gewone beeldhoukuns eeuelank dood was, is nie alleen 'n nuwe aanwinst nie maar moontlik ook van belang vir ontwikkeling in die beeldhoukuns van ons tyd. Dit verander die hele voorkoms van die beeldhoukuns en waar kleur altyd so 'n groot rol gespeel het net in die Westerse skilderwerk, vind ons dat dit nou hier eweneens 'n belangrike faktor geword het.

Wat styl betref, is dit ekspressionisties deur dat Steynberg die gesig weergee soos dit hom behaag. Die lyne en vorme is meestal sag en rond. Ons sien die pragtige krullende lyne van die hare en die sierlike vorm van die kop. Die oë is geslote soos by die vorige twee maskers wat 'n rustige voorkoms aan die masker gee. Daar is geen harde lyne of trekke in die gesig nie. Nogal merkwaardig is die ooreenkoms tussen hierdie masker en die een op die gesig van die groot regop figuur Afgod ontthoon, wat later bespreek word. Van sy vier maskers is dit sekerlik die interessantste omdat dit as gevolg van sy kleurgebruik, die begin was van 'n totaal nuwe rigting in sy eie en ook in die Suid-Afrikaanse blanke beeldhoukuns.

Dekoratiewe masker.

Een van Steynberg se eerste werke in abstrakte styl is hierdie masker in donker hout. Hier is een van die duidelikste voorbeelde van Steynberg se emosionele en suiwer subjektiewe werk waar hy die uiterlike vorm van die onderwerp in so 'n mate ondergeskik gestel het aan die idee, dat die bekende vorme skaars herkenbaar is. Hier vind ons die bekende vorme heeltemal vervorm en ontwrig. Dit herinner ons sterk aan die werk van Picasso, want Steynberg het die bekende vorms ook verander en opsetlik deurmekaar weergegee, sonder om logiese verband te hou met die oorspronklike vorm van die onderwerp. Die gesig is weer dié van 'n vrou want aan die regterkant sien ons lang hangende hare. Aan die linkerkant sien ons twee ore - die een klein, die ander groot. Daar is twee oë maar heeltemal verskillend van mekaar. Die een is rond met 'n pupil in die middel en hy sit feitlik op die voorkop aan die regterkant van die gesig. Die ander oog is ovaalvormig, sonder 'n pupil en sit aan die linkerkant, skuins onderkant die ander oog. Dan kry ons die neus wat uitloop van die ovaalvormige oog tot teenaan die mond wat feitlik heel onder by die ken sit, en eintlik 'n sy-

aansig van n mond is. Ten spyte van die verskil in voorkoms van hierdie masker en Masker in kleure is daar tog punte van ooreenkoms. Albei het lang hare wat aan die linkerkant afhang terwyl hulle albei gesigte het met n effense punt wat na die regterkant toe neig. Die lyne wat die gesigsdele vorm, is of verhewe of uitgesny uit die hout. Die hare se lyne is veel strakker en sterker as dié van die gekleurde masker waar die lyne veel sagter en soepeler is.

Soos die naam aandui, is die masker bloot dekoratief en Steynberg verkry die gewenste effek enkel deur n spel van lyne, vlakke en vorme - geen kleur nie. Die gesig is nouliks herkenbaar, en die doel van die masker is bloot om die toeskouer esteties te bevredig. Dit het n middel geword waarin Steynberg uiting kon gee aan sy sterk voorvoel en waarin hy sy vakkennis weereens op die proef kon stel. Steynberg het hier weereens bewys dat die blanke kunstenaar met die grootste veiligheid invloed kan ondergaan van die primitiewe kulture en met sy kennis van die blanke vormlewe n werk kan skep van hoë gehalte.

Steynberg se maskers word beskou as n groepie op hulle eie en as gevolg van hulle styl, vind ons dat hulle veel beter aansluiting vind by sy persoonlike werke na 1947, behalwe die marmer masker wat oorheersend realisties van vorm is.

Met hierdie drie afdelings kom ons aan die einde van die eerste deel van Steynberg se persoonlike werk. Ons het hier te doen gehad met drie aspekte van sy werk naamlik sy portrette, sy maskers en sy dieruitbeeldings. Hierdie drie afdelings van Steynberg het vir ons n goeie indruk gegee in watter mate Steynberg in staat is tot skeppingswerk. Dat hy in hierdie werk reeds n hoë peil bereik het, val nie te betwyfel nie maar om die volledige Steynberg te leer ken, is daar nog die vierde aspek van sy werk naamlik sy digterlike uitbeelding van die mens, wat die grootste en belangrikste deel van sy vrye werk vorm. Ons het in hierdie hoofstuk gesien hoe Steynberg se eerste persoonlike werke naamlik sy portrette en dieruitbeeldings, direk aangesluit het by sy meer realistiese monumentale werke. Hy het egter langsamerhand ontwikkel totdat sy laaste werke heeltemal n ander voorkoms het as sy eerste. Hy het ontwikkel van die realistiese na die gestileerde en vervolgens na die abstrakte stylvorm. Ons sien al drie hierdie stylrigtings in sy werk dusver, en kry so n taamlike

97.

indruk van waartoe hy in staat is.

In Steynberg se belangrikste werk het hy egter die mens geneem as onderwerp en hom uitgebeeld op 'n digterlike wyse. Hierdie werke vorm ook die grootste deel van Steynberg se vrye persoonlike werke, en dit is hier waar ons die volle Steynberg werklik leer ken. Omdat hierdie soort werk so omvangryk is, word dit apart bespreek in die volgende twee hoofstukke. Ook dit sal toon, soos hierdie hoofstuk, hoe Steynberg ontwikkel het van die realistiese vorm tot die van die non-figuratiewe vorm.

--o0o--

H O O F S T U K IV.

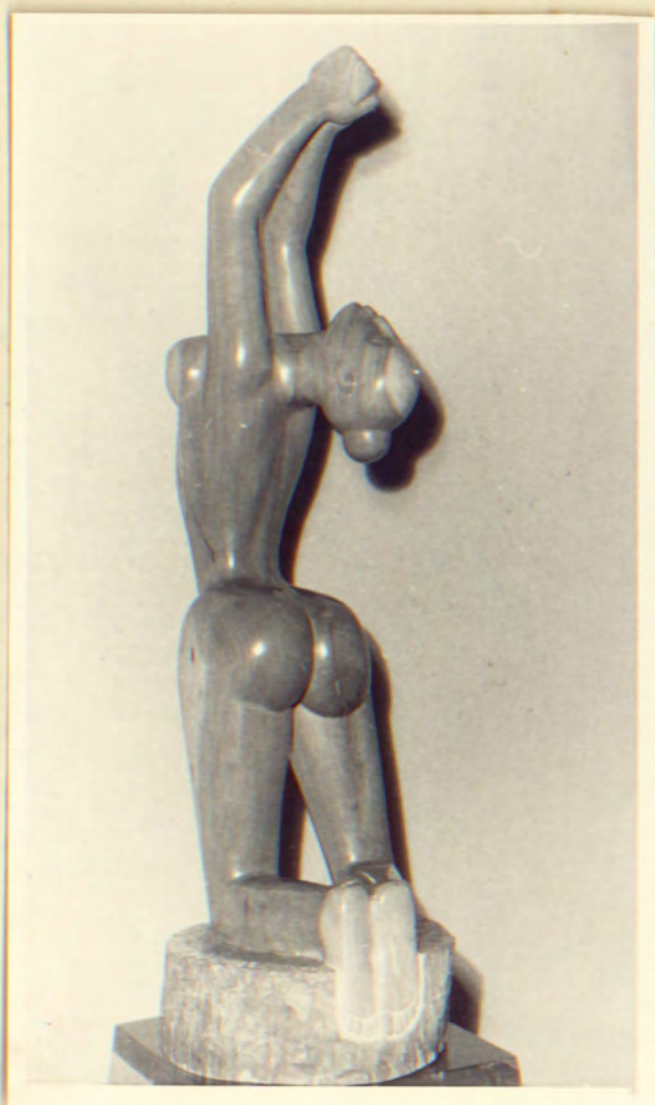
DIGTERLIKE VERTOLKING VAN DIE MENS-MOTIEF: PER-
 SOONLIKE WERKE GERIG OP DIE REALITEITSVORE.

Die mens as motief speel by Steynberg 'n baie groot rol. Dit tref ons dat meer as die helfte van sy vrye persoonlike werke die mens behandel. Daarby vind ons dat die vrou, meer as die man, Steynberg beïnvloed het. Daarvan getuig sy menigvuldige vrouefigure. Steynberg se mense word ook nie altyd op dieselfde wyse behandel nie. Ons kry sy portrette wat oorheersend realisties en later effens gestileerd is. Sy maskers toon natuurlik net die gesig van mense, op verskillende wyse weergegee. Hulle sou maklik hier bespreek kon word, maar omdat hulle so 'n ongewone tipe van beeldhouwerk verteenwoordig, is hulle reeds apart behandel. Hulle sluit egter baie goed aan by Steynberg se laaste groep van mense, naamlik dié wat hy op 'n digterlike wyse weergegee het. Dit is duidelik Steynberg het die menslike figuur gebruik as middel om sekere gedagtes te simboliseer. Om sy oogmerk te bereik moes hy afwyk van die gewone realistiese vorms en óf gestileerd óf abstrak te werk gaan. Sodoende verkry die voorkoms van die menslike figuur heeltemal ander karaktertrekke en help ons om ons gedagtes na hoër vlakke te voer. So kon hy sekere digterlike gedagtes uitdruk in Mabalele, of ritme uitdruk deur middel van 'n figuur in Klingelende Enkelringe. Veral laasgenoemde het 'n louter stukkie musiek geword en alles deur middel van die menslike figuur. Of Steynberg verkry sekere stemminge soos byvoorbeeld in Lied van die Loeries wat 'n volkome digterlike siening van 'n gewone gebeurtenis is. Ons vind dat die vrouefiguur 'n groot invloed het op Steynberg, omdat haar liggaam met sy slanke, soepele en grasiouse lyne hom uitstekend daartoe leen om digterlike stemminge te vervek. Gewoonlik simboliseer hierdie werke een of ander verhewe gedagte wat die toeskouer se gedagtes voer na 'n hoër vlak as die bloot aardse. Dit maak ons geestelik ryper en verskaf estetiese genot met die doel om hier op aarde 'n beter wêreld te skep.

Deurdát hy die mens so wyd behandel, word sy mensbeelding van algemeen tematologiese belang. Die vernaamste is die naturellefiguur wat 'n groot invloed op die kunstenaar uitgeoefen het en onderwerp vorm van baie van sy werk. Verder bied die afgelope wêreldoorlog ook stof tot inspirasie, naamlik Trawal, Onbekende Politieke Gevangene; dan die Bybel vir werke soos Adam en Eva, Torso van Salóme, Vallende Engel ensomeer. Maar watter onderwerp



19. TRAWAL.



20. SMEEKBEDE.

hy ook al behandel, ons vind in die meeste werke n gedagte wat Steynberg uitbeeld, behalwe in n paar waar die menslike figuur bloot onskep is tot dekoratiewe vorm.

n Baie belangrike aspek van Steynberg se ontwikkeling as kunstenaar, naamlik sy stylontwikkeling, blyk duidelik uit hierdie werke. Die meeste daarvan wat in die jare 1947-51 gemaak is, is naby aan die realistiese vorm maar het altyd ook n sterk simboliese betekenis. Ten spyte van die realistiese vorm kry ons sterk afwykinge van die natuurlike soos in Trawal en Afgod Onttroon. Hierdie eerste werke sluit aan by die vorige hoofstuk, wat betref hulle styl, maar verskil ten aansien van hulle digterlike karaktertrekke. Van hieruit ontwikkel hy verder tot die gestileerde styl wat ook reeds te voorskyn kom sinds 1947 en ononderbroke tot 1959 voortduur. Die menslike figuur is nog baie sterk herkenbaar in die begin maar later gaan dit oor tot n verfynde abstraksie soos in sy Boesmanneidjie. Hierdie groep stukke sluit dus aan by die meer realistiese en berei in sy laaste werke die weg voor vir sy abstrakte stylrigting. So kry ons in 1952 sy eerste abstrakte werk, naamlik Die Onbekende Politieke Gevangene. Daarna enkele werke in 1953, 1956, 1957, maar van 1958 tot 1960 kry ons sy grootste aantal werke met n direkte abstrahering. Ten spyte van al sy abstrahering behou hy as basis tog die natuurlike menslike vorm. Ten slotte gaan hy oor na die non-figuratiewe stylrigting maar hier het hy nog net sy twee Kanteelfiguurtjies gemaak in 1960 en of hy verder in hierdie rigting sal beweeg, is moeilik om vooruit te sê.

In hierdie werke blyk eweneens Steynberg se gedurige soek na nuwe materiale en ons vind selde dat hy meer as een werk in dieselfde materiaal uitvoer, behalwe in die afgelope paar jare met sy verskillende figure van gesweiste draad en glas. Ons sien hier materiale soos marmer, terra-cotta, lood, geel- en rooikoper, rooi lak, wondersteen, gesweiste metaal en gebrandskilderde glas en allerlei houtsoorte. Steynberg, soos meeste groot kunstenaars van ons tyd, openbaar n eksperimentele karaktertrek en daardeur kom te voorskyn ook sy verbasende vakkennis deurdad hy elke materiaal meesterlik behandel. So leer ons die ware Steynberg ken met sy ryke fantasie en sterk verbeelding. Hy is die soeker, altyd besig om nuwe materiale te ontdek en steeds speurende na nuwe vorme en lyne.

In hierdie afdeling van Steynberg onderskei ons drie duide-

like stylrigtings, naamlik werk met 'n oorwegend realistiese, natuurlike vorm, werk met 'n bepaalde gestileerde vorm en werk met 'n direk geabstraheerde vorm. Dit is volgens hierdie indeling wat ons hierdie stukke behandel en ons gaan nou dadelik oor na die eerste groep, naamlik sy werk met 'n oorwegend realistiese vorm.

(a) WERKE MET 'N OORWEGEND REALISTIESE VORM.

Die werk in hierdie afdeling kan in twee groepe onderskei word. Die eerste is (a) realistiese werk nader aan die natuurlike vorm en (b) realistiese werk met 'n beperkte mate van stylering in sommige onderdele. Die eerste groep onder bespreking is dan sy realistiese werke wat nader is aan die natuurlike vorm. Hieronder verstaan ons werke wat heeltemal realisties van styl is sonder vervorming of afwyking van die bekende natuurlike vorm. Die werke wat ons hier uitgebeeld sien, is anatomies korrek en natuurgetrou ten spyte van die idee wat Steynberg daarin uitbeeld.

Die eerste werk onder bespreking hier is sy Waterninf.

Waterninf.

Hierdie beeld is een van Steynberg se vroegste werke, in 1944 gemaak en is nog in 'n suiwer realistiese vorm wat meer aanpas by sy monumentale, dekoratiewe werke en by die eerste groepie van sy vrye, persoonlike werke. Steynberg wou iets maak om te voeg by 'n dammetjie in sy tuin. Hy het eers gedink aan 'n vrouefiguur wat 'n kruik dra met water wat daaruit kom, maar omdat dit so 'n afgesaagde onderwerp is, het hy dit laat vaar. Hy wou eintlik 'n naakte figuur hê, en as sy 'n kruik gedra het, sou sy 'n kleed moes aangehad het. Ten slotte het Steynberg besluit om hierdie figuur van 'n waterninf te maak wat op merkwaardige wyse, ons baie laat dink aan die standbeeld van Hans Christiaan Andersen se meerninnetjie in Kopenhagen, Denemarke, wat ook op 'n rots sit in naastenby dieselfde houding. Dat daar wel 'n ooreenkoms is tussen die twee werke, is heel toevallig, want Steynberg het hierdie figuur gemaak, onbewus van die figuurtjie in Kopenhagen.

Die beeld is van sement gemeng met bruin sand sodat die voorkoms ligbruin is, en harmonieer met die ongewing. Die waterninf word voorgestel deur 'n naakte jong meisie met lang loshangende hare waar sy op 'n natuurlike rots sit. Die rots

is in n rotstuin, beplant met inheense plante en halfpad omring deur n breë dammetjie. Dit is skuins sodat die figuur met haar bene effens afwaarts sit, met dieselfde skuins helling soos dit op die randjie daar naby gelê het. So vind ons dat die beeld, in sy geheel gesien, pragtig harmonieer met die omgewing en die tuin. Die medium pas uitstekend by die agtergrond en n mens kan net dink hoe onvanpas brons byvoorbeeld sou gewees het in hierdie omgewing.

Alhoewel hierdie figuur realisties in vorm is, verkry dit nietemin n digterlike voorkoms deur die titel en die tuin atmosfeer van die omgewing. Die titel dui daarop dat hierdie werk n fantasie is net soos die meernin n menslike fantasie is. Dat Steynberg so iets wou voorstel, is n bewys dat sy dromende denke in n digterlike rigting geneig is - weg van die gewoon aardse sfeer. Hy kon die werk genoem het Meisie op n Rots maar dan sou dit as n doodgewone aardse onderwerp opgevat kon word, terwyl alleen die naam waterninf iets poëties bekoorliks inhou. Daarby kom dan nog die pragtige tuin wat die figuur omring en die werk se verskyning hier nog bekoorliker maak. Die ninf smelt saam en word een met die natuur; dis asof sy net daar hoort. Sy is geen indringer nie. Die vorm en voorkoms is realisties maar al die bykomende faktore skep dit om tot n digterlike stukkie werk, wat ons oortuig van haar lewende bestaan, hoewel ons weet dat sy maar net n fantasie is. Naas Steynberg se ander moderne abstrakte werke vind ons dit tog miskien n bietjie oninspirerend, maar dit is in die eerste plek bedoel as n dekoratiewe werk en so moet dit beskou word. Ook moet ons nie uit die oog verloor dat dit een van sy eerste werke is nie en derhalwe in die oorheersende, tradisionele styl. Nietemin is dit vir sy tyd, n interessante werk wat definitief meehelp om aan die tuin n ander-wêreldse bekoring te gee. As n werk met n praktiese doel is dit op sy plek.

Torso van Salôme.

Dit is een van die eerste Bybelonderwerpe wat Steynberg aangepak het en wat n skitterende voorstelling is van sowel fantasie as werklikheid. Hy interpreteer dié deel van die geskiedenis waar Salôme, die danseres, gesorg het dat sy die kop kry van Johannes die Doper. Ons het hier egter nie te doen met die volle beeld van Salôme nie, maar bloot met haar

liggaam. Haar kop, linkerarm en bene is weggelaat. Ons sien haar liggaam met 'n dun deurskynende doek oor die voorkant en haar regterhand wat 'n masker vashou oor haar linker bors. Die materiaal gebruik is donker kaaathout wat aan hierdie figuur 'n treffende ekspressiwiteit gee. Dis asof die hout aanleiding gegee het tot die vorm van die beeld, deurdat die geboë vorm van die figuur deur die ru hout weergegee word sodat dit lyk asof die danseres nog half vasgekeer is in die stam van die boom. Steynberg het dus ook uitstekend gebruik gemaak van die grein van die hout om sekere rondinge en lyne te beklemtoon. Gewoonlik kry hy eers die inspirasie en dan soek hy sy materiaal maar hier het die materiaal hom geïnspireer en aanleiding gegee tot hierdie werk. Verder het Steynberg se kennis van sy materiaal hom gehelp om die moontlikhede van die hout ten volle te benut.

Hierdie werk het 'n sterk simboliese betekenis wat die deeltelik realistiese voorkoms heeltemal oorheers. Wat Steynberg veral wil laat uitkom, is die rol wat Salome se liggaam gespeel het in hierdie afskuwelike gebeurtenis uit die Bybelgeskiedenis. Salome se liggaam was die vernaamste wapen wat gebruik is om 'n sekere doel te bereik. Haar gesig, bene en een arm was nie van belang hier nie. In die houding van die linkerarm en die bene, waarvan net 'n klein stukkie te sien is, word genoeg gesuggereer om aan te toon dat sy besig is om te dans. Die laaste deurskynende doekie is nog te sien oor haar maag maar al die verleidelike lyne en vorme van haar soepel liggaam is reeds sigbaar. Hierdie verleidelikheid het die belangrikste element geword in hierdie drama, want daarmee het sy daarin geslaag om die koning tot so 'n stemming op te wek dat hy haar enigiets beloof het, en toe sy vra vir die kop van Johannes die Doper, selfs dit gekry het. Die onheilspellende atmosfeer en die duiwelse gedagtes van Salome word verder beklemtoon deur die donker kleur van die hout. Verder sien ons in haar regterhand 'n masker wat baie gebruik is deur danseresse maar terselfdertyd ook die kop van Johannes die Doper simboliseer. Steynberg kon dit op geen ander manier voorgestel het, wat ingepas het by die pragtige lynwerking nie en het toe sy probleem uitstekend opgelos deur middel van die masker. Die volheid en verleidelikheid van die liggaam kom pragtig te voorskyn en Steynberg het treffend daarin geslaag om hierdie stukkie ge-

skiedenis op dramatiese wyse simbolies voor te stel.

Dagbreek.

Hierdie werk is in 1947 gemaak en uitgevoer in marmer in suiwer realistiese styl met 'n sterk simboliese betekenis. Die beeld sien daar as volg uit. Dit is 'n gesig van 'n jong vrou met lang vloeiende hare wat om haar nek in 'n pragtige lyn gedrapeer is. In haar hand en vas teen haar linkeroog, hou sy 'n voëltjie vas, die Dagbrekertjie. Sy is op hierdie spesifieke oomblik besig om die voëltjie los te laat, en juis daarin lê die simboliese betekenis van die werk. Die Dagbrekertjie is 'n voëltjie wat elke oggend as die dag begin, opvlieg in die lug, sy vlerke klap en die dag aankondig met 'n luide stem. Hierdie voëltjie het dus feitlik sinoniem geword met die dagbreek. Wanneer hy die lug kon invlieg, sal hy die dag aankondig. Die regteroog van die vrouegesig is half oop wat wys dat sy besig is om wakker te word en so die gedagte aan Dagbreek verder beklemtoon. In werklikheid is sy hier besig om die dag los te laat.

Ten spyte van die realistiese voorstelling het hierdie werk 'n digterlike atmosfeer gekry deur die sterk simboliese betekenis as gevolg van die byvoeging van die vroulike gesig en die pragtige lynwerking van die hare. Verder skep die wit marmer 'n sterk eteriese gevoel wat uitstekend pas by die onderwerp en die simboliese gedagte. Op die oomblik staan die werk in die huis van ds. F. Bosman van Heidelberg. Hy het spesiaal vir die beeld 'n nis in die muur laat bou en die binnekant van die nis laat verf met 'n donker grysblou kleur. Teen hierdie blou-erige agtergrond vertoon die wit van die marmer pragtig en verhoog die effek en voorkoms van die werk.

Wat die simboliese gedagte betref, laat dit ons baie dink aan 'n abstrakte werk van Steynberg naamlik Ontluiting. Hier word die gedagte van dagbreek as gevolg van wegstuiwende newels, uitstekend versinnebeeld. Ook die ronding, vloeibaarheid en aangrypende blankheid, is treffend van ooreenkoms, en in albei gevalle speel die vrou die hoofrol.

Wat sy styl betref, is die werk suiwer realisties en kenmerkend van hierdie tyd, maar ook soos sy ander werke van hierdie tyd, oorheers die simboliese gedagte die uiterlike vormge-

wing.

Ten spyte van die feit dat dit nie vry is van enigsins soetlike romantiese aard nie, gee die pragtige wit marmor en die uitstekende lyn- en vormgewing aan hierdie werk 'n aangename voorkoms wat 'n mens esteties bevredig.

Die Triade.

In 1950 het Steynberg hierdie stuk gemaak; en in teenstelling met die meeste van sy vorige realistiese werke, kry ons hier 'n mengsel van fantasie en werklikheid, soos in die Torso van Salomé deurdat die styl realisties is, maar die voorkoms van die beeld, die skepping, is uit die verbeeldingryke gees van die kunstenaar. Hierdie werk is in hoofsaak simbolies van aard en wat Steynberg hier wil simboliseer, is die ewige driehoek. In plaas daarvan om die figure apart te maak, het Steynberg die drie laat saamsmelt sodat ons eintlik een figuur kry met drie koppe, drie arms en drie bene. Ons kry hier een man en twee vrouens. Die man is in die middel en die twee vrouens aan weerskante van hom. Duidelik geteken op die man se gesig is die innerlike stryd wat hy ondergaan omdat hy nie kan kies tussen die twee vroue nie. Aan sy regterkant sien ons sy vrou wat half nederig, halfskaam afkyk en aan sy linkerkant die „ander vrou“ met haar kop uitdagend, selfversekerd opgelig terwyl sy haar hand op sy bors lê asof hy reeds klaar vir haar gewonne is. Deur hierdie drie figure so saam te laat smelt, kom daar eenheid in die werk en word die verband vol teenstrydigheid tussen die drie persone sterker beklemtoon.

Soos in Steynberg se ander simboliese werk vind ons dat die idee ook hier domineer en in hierdie geval die roerende, ewige driehoeksidee van twee vroue en een man. In vergelyking met Hamlet en sy alter ego is dit 'n veel beter, opregter en nederiger simboliek. Voor ons oë word hier 'n hele tragedie afgespeel. Op die gesig van sy vrou sien ons die smart wat die gevolg is van haar man se liefde vir 'n ander vrou. Dis asof sy reeds die stryd gewonne gegee het en nie kans sien om langer te veg teen die ander vrou nie. Hierdie vrou is selfversekerd en uitdagend in haar houding, gewetenloos in haar planne en tot enigiets in staat om die man te kry. Die smart wat sy sal veroorsaak, maak geen indruk op haar nie. Tussen die twee vroue kry ons die man wat die middelpunt vorm van die driehoek. Sy

gesig is vertrek van smart deur die innerlike stryd wat in hom woed. Hy voel hy het albei lief en om een te kies bo die ander is nie iets wat hy graag wil doen nie want hy besef die smart wat hy veral sy eerste liefde sal aandoen. Maar dit is juis hierdie feit wat hom diep ongelukkig maak want dit skyn asof die „ander vrou" reeds vir hom besluit het wie om te kies en hy niks daaraan kan doen nie. Verskeur tussen sy twee liefdes is hy besig om homself diep ongelukkig te maak en verwyf hy homself dat hy sake reeds so ver laat vorder het.

Soos Steynberg se ander werke in hierdie afdeling, is hierdie werk ook oorwegend realisties in styl met n effense stilering. Veral die gesigte is realisties omdat hy die gesigsuitdrukkinge duidelik moes laat uitkom. Verder het hy die oppervlakte n oneffe voorkoms gegee deur die lood wat hy hier as materiaal gebruik met n hamer te kap en sodoende die realisme n interessante voorkoms gegee. Die gebruik van lood is natuurlik nog een van Steynberg se menigvuldige ontdekkings in sy soektog na nuwe media. Omdat die idee wat Steynberg hier wil uitbeeld, oorheersend is, het Steynberg nie gehuiwer om die realisme met fantasie te meng nie en gevolglik kry ons die drie saangesmelte figure in realistiese vorm. Daardeur spreek die driehoeksgedagte soveel duideliker tot ons. Die werk toon suiwerheid en ryke gevoeligheid van lyn en n sterk ritmiese sin. Die balans word goed behou deur die drie koppe, die arms en drie bene en ritmiese lyn. Een feit wat hier sterk na vore kom, is dat Steynberg meer klem lê op die simboliese gedagtes in sy werke, en wanneer dit pas nie sal huiwer om af te wyk van die bekende realistiese vorm nie, solank hy sy gedagtes behoorlik kan voorstel en oordra aan die toeskouer.

Afnatting.

In n werk wat hy in 1951 gemaak het, gaan Steynberg terug na die oorwegend realistiese vorm, en op treffende wyse het hy vir ons hier n stemming van afnatting uitgebeeld. Wat hierdie beeld indrukwekkender maak, is dat Steynberg hier die gedagte van afnatting, uitgebeeld het deur middel van n tipiese toneel uit die naturellelewe. Ons sien hier voorgestel n jong meidjie by n stampblok. Sy leun effens vorentoe terwyl haar hande op die stampblok rus en haar kop op haar bors hang. Die figuur is van rooibruin terracotta terwyl die lendekleed en die ver-

sierings om haar nek, arm en enkels van wit terra-cotta is. Die oppervlakte het 'n growwe tekstuur wat heeltemal 'n natuurlike voorkoms aan die beeld gee omdat Steynberg nie daaraan glo om sy materiaal te kamoefleer deur dit byvoorbeeld 'n gladde oppervlakte te gee nie. Hy wil soveel as moontlik die natuurlike voorkoms behou want dit gee 'n groter egtheid aan die beeld.

Die gebruik van twee verskillende kleure terra-cotta, laat ons dink aan Steynberg se rooi- en geelkoper beelde. Die gebruik van kleur is 'n nuwe element wat Steynberg weer in die beeldhoukuns ingevoer het, en met groot welslae, want dit gee aan sy beeldhouwerk 'n warmer en lewendiger voorkoms, waar dit vroeër eenselwig was. Die gebruik van kleur is hier net in sy beginstadium en ons vind dat die kleure albei dof is en nie so helder soos in sy latere werke nie. Dit is 'n invloed van die primitiewe kunstenaars maar Steynberg gebruik dit op 'n veel effektiewer wyse en verhoog daardeur die estetiese waarde van die werk. In Sneekbede het Steynberg ook op uiters treffende wyse van kleur gebruik gemaak en in latere werke selfs van gekleurde mosaïek en glasstukke.

Ten spyte van die feit dat die beeld oorheersend realisties is, vind ons 'n afwyking van die normale vorm, naamlik dat die grootte van die meidjie se skouers heeltemal uit verhouding is. Dit pas nie by die realisme van die res van die werk nie maar dit is van die uiterste belang, omdat dit die hele gedagte van afmeting verder beklemtoon. Hierdie natuurlike meidjie word die simbool van diep ervaar vermoënis en op welke wyse kon Steynberg dit treffender uitgebeeld het as deur middel van hierdie tipiese toneeltjie uit die natuurlike lewe? Ons sien haar hier na ure se gestamp van mielies, waar sy uitgeput hang oor die stamp met geboë hoof en die skouers wat onnatuurlik uitstaan. Vir ons wat die natuur ken, spreek hierdie figuur des te treffender want ons weet wat 'n uitputtende werk dit is waarmee die meidjie besig is. Die meidjie word dus meer as 'n goeie weergawe. In haar sien ons alles wat afgenatheid vertolk. Loosgenoemde word een van Steynberg se mees stemmingsvolle natuurleutbeeldings.

Die Eerste Treë.

In 1954 kom Steynberg voor die dag met hierdie werk in

geheel realistiese styl. Sy laaste vorige werke in redelik realistiese vorm was Trawal en Afgod Onttroom in 1951, en selfs hulle het in voorkoms reeds heelwat afgewyk van die suiwer realistiese voorstelling. Steynberg se styl op daardie oomblik was sterk gestileerd of abstrak en hier kom hy weer eensklaps met n realistiese werk te voorskyn. Hy het egter n baie goeie rede daarvoor. Hierdie werk is in werklikheid n kleimodel vir n beeldegroep om in n park opgerig te word. Daarom het Steynberg die voorstelling so sterk realisties gemaak omdat dit beter sou pas by die smaak van die algemene publiek en hulle dit beter sou verstaan as sy gestileerde of abstrakte werke. Dit toon hoe sterk die tradisionele monumentstyl van voorheen hom destyds nog kon vasgryp; iets wat hy later tog sou afskud. Daar sit egter ook n sterk simboliese betekenis in die werk wat baie duidelik na vore kom soos die beeld op die oomblik is.

Steynberg het hier n moeder uitgebeeld wat besig is om haar kind te leer loop. Sy leun effens vorentoe terwyl sy die kleintjie se hande vashou, en juis op hierdie oomblik is hy besig om sy eerste treetjies te gee. Die moeder is byna naak voorgestel behalwe vir n gedrapeerde doek om haar onderlyf terwyl die kleintjie oock net n doekie aan het. Die vrou word deur haar naaktheid die verpersoonliking van die vrou in die algemeen en is dus nie gebind aan tyd of plek nie. Sy kyk vol toewyding en liefde af na haar kleintjie en met groot belangstelling hou sy sy vordering dop. Haar dun middeltjie is effens oordryf terwyl haar slanke arms n eenheid vorm met die kleintjie se arm waar sy hom vashou. Saam vorm die arms n pragtige sirkel wat dien as simbool van die eenheid van moeder en kind. In die eerste paar jaar van die kind is moeder en kind absoluut onafskeidbaar. Veral die kind is heeltental afhanklik van die moeder en deur sy afhanklikheid vorm hy en sy moeder hierdie volmaakte eenheid. Die kleintjie is nanhaftig besig om te probeer loop en kyk met die grootste konsentrasie voor hom op die grond terwyl hy volle vertroue in sy moeder het bloot deur die kontak met die hande. Die swak wankelende beentjies wat net-net wil padgee onder die gewig van die liggaampie, laat ons baie dink aan Pasgebore, die bokkie van Steynberg wat oock probeer loop. In albei gevalle sien ons die krom gebuigde beentjies wat met groot moeite net daarin slaag om nie in te gee onder die gewig van wat dit moet dra nie.

Die werk is nog in modelvorm en in klei. Dit is oorgeblaas met 'n grondkleurige vloeistof terwyl daar in die lende-kleed gekleurde stukkie mosaïek ingevoeg is. Hierdie werk is gemaak net toe Steynberg begin het om van mosaïek gebruik te maak. So kry ons dan die invoering van hierdie nuwe medium. As Steynberg se wens vervul word, sal dit later gegiet word in brons en in 'n park opgerig word. Dit is 'n werk wat deur sy eenvoud maklik sal spreek tot die algemene publiek en ek sien geen gepaster plek om dit te plaas, as in 'n openbare tuin of park nie waar dit deur vele bewonder sal kan word.

Dit bring ons aan die einde van Steynberg se suiwer realistiese werk en ons gaan nou oor na sy realistiese stukke met 'n beperkte mate van stilering in sommige onderdele. Sekere dele van die figure is realisties en ander gestileerd sodat die figure anatomies nie ooreenstem met die natuurlike vorm van die menslike liggaam nie. Hierdie afwyking van die realistiese vorm is belangrik vir die uitbeelding van sekere gedagtes en idees. Die eerste werk in hierdie afdeling is Sneekbede wat reeds in 1948 gemaak is.

Sneekbede ¹⁾

In Steynberg se gedurige soektog na nuwe materiale het hy afgekom op seker een van die mooiste beeldhou materiale denkbaar, naamlik rooi ivoorhout. Deur die pragtige kleur van die hout het hierdie werk stellig die hoogs aantrekklike en mees betowerende voorkoms gekry ten spyte van sy sterk realistiese vorm. Die belyning, inskakeling van die hout se draad, kwaste en kleure besorg dit werklik 'n unieke plek onder Steynberg se werk. Alhoewel die beeld realisties in voorkoms is, neig dit tog na die gestileerde vorm.

Die figuur is byna 3 voet hoog en gehou uit 'n massiewe blok rooi ivoorhout. Dit toon 'n vrouefiguur op haar knieë met haar hande biddend omhoog gerig en haar gesig opwaarts na die hemel gekeer. „Teenoor die vertikale vorm van die arms, borskas en bobene vorm die agteroorgedrukte nek en bors 'n stewige horisontaal wat ritmies in die bene onder die knieë herhaal word, terwyl die voete en kop self meer die opwaartse vertikaal versterk" ²⁾. Ons sien dus hier 'n suiwere belyning en komposisie

1) Prof. H.M. van der Westhuysen - Coert Steynberg. Helikon, Maart 1954.

2) Afbeelding op bls. 98a.

wat alleen ons bewondering kan afdwing.

Hierdie werk openbaar dieselfde gedagte as in die Sarel Cilliers-monument, naamlik die strewe na Bo. Dit beklemtoon die mens se diepe afhanklikheid van die Mag van Bo, sy diepe innerlike geloof in die Krag van die Almagtige. Hierdie idee word sterk uitgebring in die vertikale vorm van die bene, lyf en veral van die arms wat hemel toe strek en die hemelgerigte gesig. Die hele beeld spreek van n hoër strewe en geloof. Daar is n sterk ooreenkoms tussen hierdie werk en Trawal met betrekking tot die strewe na Bo. In albei gevalle is die gesig gerig na Bo wat getuig van die mens se geloof en sy diepe afhanklikheid van die Oppermagtige.

Wat die materiaal betref, is hierdie keuse, tegnies gesproke, n uiters moeilik hanteerbare houtsoort. Des nieteenstaande het die kunstenaar hierdie materiaal gekies want hy het gevoel dat dit die enigste materiaal is wat volkome sou pas by sy onderwerp. Met sy deeglike vakkennis, kon hy sy probleem oplos. Die hout bestaan uit n harde kern wat n warme rooi kleur het. Soos die hout sagter word van buite, word sy kleur ligter en later selfs liggeel. Die hele soepele liggaam groei nou uit hierdie harde rooi ivoorhoutdeel, sodat ons vind dat die liggaam donkerrooi is, die kroontjie van die kop en die voetsole lê in die sagter, liggele deel van die jong hout, asook die voorkant van die liggaam. Hierdie wisseling van kleur het Steynberg ten volle uitgebuit en ons vind n „perfekte stofbeligting wat hy toe uit sy materiaal self gelok het“¹⁾.

Behalwe hierdie wisseling van kleur vind ons dat die beeld, wat uit n harde hout is, n glasig deurskynende huid-oppervlakte gekry het, so glansend en fyn is dit afgewerk. Die buitenste laag van die hout, net onderkant die bas, het n ligte rooinkleur terwyl die dieprooi intenser word na die kern. Steynberg slaag daarin om hierdie kleure in te span as bondgenoot sodat van hierdie werk n gloed uitstraal met n soort van verborge ligsterkte. Ons sien hoe Steynberg van kleur gebruik maak met uitstekende resultate. Hierdie werk bewys vir ons dat kleur in beeldhouwerk n groot rol kan speel as vakkennis en kunstenaarskap dit tot sy reg laat kom.

1). Van der Westhuysen : t.a.p.

Henry Moore wat sy werk sien in verhouding tot ruimte, se invloed is hier vir die eerste keer werklik merkbaar. Moore glo dat beeldhouwerk eerder die insluiting is van ruimte deur vorm as die uitsluiting van ruimte deur 'n voorwerp. In hierdie werk kry ons 'n kombinasie van vorm en ruimte, wat maar die begin is van Moore se invloed. Later het dit in nog groter mate in Steynberg se werk tot uiting gekom.

Hierdie figuur het meer geword as net 'n doodgewone voorstelling van 'n vrou wat bid. Die naakte liggaam gee Steynberg kans tot meer vormuitdrukking. Die effens gestileerde voorkoms van die bene, hande en gesig en die wonderlike gebruik van kleur, getuig van 'n sterk gevoelsuitlewing en gee aan hierdie figuur 'n uitgesproke emosionele voorkoms. Uit 'n estetiese oogpunt gesien is dit een van Steynberg se mooiste werke dusver. Hy het hier 'n beeld geskep wat wesenlik geword het - 'n ware gebed in rooi ivoorhout¹⁾.

Dansende Meidjie²⁾

Die tweede werk in die groep van realistiese werk met 'n sterk neiging tot die stilistiese vorming, is hierdie treffende naturellefiguur van die dansende meidjie. Dit is reeds in 1950 gemaak en is van 'n ligbruine stinkhout en sowat 2 voet 7 duim hoog. Dit stel die dansende meidjie voor met haar hande op haar borste, haar bolyf effens vorentoe en haar knieë geknik terwyl sy besig is om agteruit te dans. In teenstelling met baie van Steynberg se ernstige werke is dit een van sy amusantste en sierlikste beelde.

Die motief vir die beeld het gekom toe Steynberg êrens in die Noorde van Afrika op 'n kunsreis was vanaf Mombasa na die binneland. Op 'n spoorwegstasie het hy die meidjie in dié houding die voete bynekaar en al springend na agtertoe, weg van die trein af, sien dans. Volgens prof. H.M. van der Westhuysen sien ons hierdie soort danshouding meermale in primitiewe hout-snykuns, nie alleen in Midde- en Noord-Afrika nie, maar ook in die Ooste³⁾. Vir die Suid-Afrikaner met sy grondige kennis van die naturel, is sulke eenvoudige toneeltjies juis daardie

1) Van der Westhuysen : t.a.p.
 2) Afbeelding op bls. 110a.
 3) Van der Westhuysen : t.a.p.



21. DIE AFGOD ONTTRON.



22. DANSENDE MEIDJIE.

III.

dinge wat die basis vorm van die eenvoudige, primitiewe lewe. Deur sulke tonele uit te beeld, openbaar Steynberg aan ons die innerlike wese van die naturel, in al sy elementele natuurlikheid. Die Europeër wat die naturel op 'n afstand leer ken deur middel van rolprente, boeke en museums, dring nooit in tot die diepste wese van die naturel nie. Hulle verstaan nooit werklik die siel van die naturel nie, en bly gevolglik net peuter aan die oppervlakte. Steynberg lewer hier 'n bewys, dat die kennis wat hy opgedoen het as kind op die plaas, hom goed te pas kom, want daardeur besit sy werk 'n eerlikheid en opregtheid wat dié van die Europese kunstenaar beswaarlik kan hê. Steynberg se beeld reik hier tot die siel van die meidjie en is opmerklik wat betref voorstelling en innerlike skoonheid. Dit is 'n voor= sprong in begrip wat die oningewyde Europeër nouliks kan in= haal.

As een van Steynberg se menigvuldige dansende figure, wat suiwerheid en gevoeligheid van lyn betref, is dit een van sy beste. Dit is 'n ritmiese beeld in vloeiende lyne wat die stampende ritme van die dansende meidjie skitterend vertolk. Die liriese behandeling van die onderwerp is soos alleen 'n be= skaafde kultuurmens dit kan doen. Die beeld is vasgegryp op 'n oomblik van rus maar vol spanning en verwagting. Op die vlak gesig sien ons die uitdrukking van gedagtelose genot, meester= lik weergegee, terwyl die rugkurwe jou eintlik laat voel hoe lekker die meidjie kry. 'n Mens kan byna hoor hoe doef-doen die voete van pure genot op die aarde, en dis asof ons die stofdampe wil sien wat orals opslaan.

Wat sy styl betref, gaan Steynberg uit van die realisme maar vervorm die bekende liggaamsdele, sodat die beeld 'n sterk gestileerde voorkoms kry. Die liggaamsdele soos die arms, bene en rug is almal herkenbaar maar gestileer bloot om uitdrukking te gee aan ritme. Selfs die lendekleed is vereenvoudig tot 'n deel van die agterlyf, om die hoekigheid en die ritme te be= klemtoon; dan nog die geslote oë, die dik lippe wat vorentoe uitstaan, die groot kakebeen en die tipiese plat neus. Die geslote oë gee uitdrukking aan die ekstatische genot van 'n een= voudige siel, wat heeltemal weggevoer is na 'n wêreld van haar eie. Die gestileerde styl pas uitstekend by die gedagte wat Steynberg hier uitbeeld en kon hy dit beswaarlik op 'n treffende

der wyse uitgebeeld het. Sy medium pas ook uitstekend by die onderwerp en dié tipe van vormgewing. Die hout is hard en leen hom goed tot die hoekigheid van die figuur. In sy geheel gesien is dit een van Steynberg se beste gestileerde natuurlike figure op n grondslag van realisme.

Trawal¹⁾.

Nog n werk met veel natuurlike voorkoms is hierdie beeld, gemaak in 1951, wat te doen het met die probleme wat oorlog skep. In hierdie werk simboliseer hy die lyding van die mens in sy ergste vorm, n lyding wat die mens verander en verdierlik. Dit is n beeld van fantasie en werklikheid waarin ons die ware Steynberg nou regtig leer ken.

Die beeld is 2 voet 6 duim hoog en van n wit dennenhout gemaak. Ons sien hier n uitgemergelde figuur wat met sy gesig boontoe gekeer staan en sy mond wa-wyd oopgesper hou. Sy groot hande is op sy knieë en sy kolossale voete staan vas op die grond. Alle vorms is herkenbaar maar heeltemal uit verhouding - die arms is te lank, die hande te groot en voet te swaar in vergelyking met sy lyf. Die sagte dele van die hout is weggeblaas met aangedrewe sandkorrels en die uitgerete oppervlak, met die harder houtdraad ontbloot, gee n baie passende tekstuur vir behandeling van hierdie onderwerp.

Die benadering wat Steynberg hier aangewend het, is realisties maar deur die eienaardige voorkoms het die werk n sterk ekspressionistiese karaktertrek gekry. Elke trek spreek van lyding en smart. Ons sien die kop wat boontoe kyk met die snakkende mond. Die gesig is herkenbaar maar so vervorm dat dit eindelose ellende en lyding uitbeeld. Ons sien die hol oogkaste, die groot oop mond wat smee om hom te verlos uit sy ellende en die omkrulskouers wat met alle mag probeer om weg te vlug van die aarde af. Ons sien die uitgeteerde bolyf - die ribbes wat uitsteek en waar die maag moet wees net n holte; die ontsettende lang arms wat stokkerig vertoon en die groot oop hande; die kort onderbene en groot swaar voete wat haas vasgeplant is aan die aarde soos n boom se wortels, en die verskrompelde lewe magteloos maak om weg te breek van sy ellende.

Behalwe in die vorm van hierdie honger oopmondmens wat tot n „kreet" verstrak het, word die nood van hierdie na die hemel

1) Afbeelding op bls. 98a.

roepende skepsel (ook in geestelike sin) verder gegee in die grein van die hout. Soos reeds vermeld, is die sagte dele van die hout weggeblaas deur middel van aangedrewe sand, sodat net die seningvesels oorgebly het. So werk nie alleen die vorm nie maar ook die slingerende, onrustige drade van die hout saam om ekspressie te gee aan die smart en lyding van dié skepsel.

Wat Steynberg hier vir ons uitbeeld is die ellende van die mens in die konsentrasiekampe van die Tweede Wêreldoorlog en die lyding wat die atoombom tot gevolg het. Steynberg stel die gemartelde mens voor as 'n figuur wat met sy laaste asem dit uitroep teenoor die vloeke van die beskawing. Uitgemergel, ver= slaan en met slegs een enkele rigting oor: 'n beroep op die he= mele. Wat ons dus hier voor ons sien is „die smart en lyding soos alleen 'n wilde natuurding, fisies en geestelik halfmens en halfdier, met 'n oerkreet na Bo dit kan uitbrul. Hoe god-ver= late lyk hy nie?"¹⁾. Ongetwyfeld wil Steynberg die mense waar= sku teen die verskrikkinge van oorlog. Die mens moet put uit sy ervaring en die onnodige magswedloop stopsit, voordat hy nog groter ellende op homself gaan bring, of homself vernietig. In hierdie 3 voet hoë beeld, het Steynberg tonne swaarmoedigheid, moegheid, uitgeputheid, smart en lyding saamgepers, wat buite verhouding is met die afmetinge van die beeld self, omdat dit so ongesluit is, net die naakte ekspressie van die uitgemergel= de wese. Hier leer ons Steynberg se diepere wese ken, die Steyn= berg wat ons beïndruk deur sy lewensbegrip en deur sy kuns ons probleme vir ons konkreet voorstel. Dit is een van Steynberg se ernstigste werke, en saam met ander oorlogmotiewe soos Oor= logswaansin en Onbekende Politieke Gevangene laat dit 'n mens diep nadink.

Ons moet die werk egter nie net sien as iets wat van toe= passing is op vandag nie. Dit simboliseer ook die ellende wat oorloë in die verlede tot gevolg gehad het, en die ellende wat 'n toekomstige oorlog tot gevolg sal hê. Dit is veral met die oë gerig op laasgenoemde feit dat Steynberg hierdie werk ge= skep het as 'n waarskuwing. In teenstelling met sovele magsug= tige politici van die wêreld, beskou Steynberg oorlog as iets

1) Van der Westhuysen: t.a.p.

sinloos wat alleenlik smart en lyding meebring en nie die mens se lewe op aarde enigins bevoordeel nie. Steynberg preek nie - hy waarsku net.

„Die geheel toon aan dat Steynberg in die Europees-moderne sin van die woord net so diep kan gryp na die elementêre lewensdrange soos enige ander beeldhouer van ons tyd. Dit is egter nie die primitiwiteit van n primitiewe Noord-Afrikaanse negerkuns nie, maar dit is n westerse benadering van die primitiewe met n persoonlike stempel¹⁾. Steynberg het hier nie gehuiwer om die uiterlike vorme ondergeskik te maak aan die gedagte wat hy wou uitbeeld nie. Gevolglik kry ons n werk wat realistiese trekke toon maar in sy geheel gesien ekspressionisties van aard is, en heeltemal n onnatuurlike voorkoms gekry het. Dit was egter alleen tot voordeel van die werk en sodoende spreek die idee des te duideliker tot ons.

Die Afgod Onttroon²⁾

Wat hierdie beeld veral van belang maak is nie sy opvallende simboliese betekenis nie maar sy unieke gebruik van twee verskillende materiale, naamlik hout en koper. Ons sien hier uitgebeeld n toordokter, wie se mag oor die gewone naturel gebreek is, na die koms van die blanke met sy christelike invloed. Hy staan half leunende met sy regterhand op n stomp en sy linkerhand op sy heup. Sy regtervoet is voor sy linkervoet geplaas en sy kop kyk half weemoedig afwaarts. Die beeld is van n harde donker tambotie hout en die oppervlakte is afgewerk met fyn beetmerkies. Verder is die beeld half gemasker deurdat hy bedek is met geklopte koperplaatjies wat orals op strategiese plekke met spykertjies vasgeheg is.

Die gebruik van hierdie twee materiale is n baie belangrike aspek van hierdie beeld, want Steynberg het hier geskiedenis gemaak met die tegniek. Hy is die eerste blanke beeldhouer in Suid-Afrika wat dit gebruik en toon aan ons dat ons baie kan oorneem van die primitiewe kuns as dit net reg toegepas word. Steynberg voel sterk aangetrokke tot die moderne kuns maar vind ook vrugbare voorbeelde by die primitiewe rasse veral in die dekoratiewe.

1) Van der Westhuysen: t.a.p.

2) Afbeelding op bls. 110a.

„Steynberg het hier gebruik gemaak van n tegniek wat aansluit by ons Middel-Afrikaanse houtsnwywerk deur die hout self te kombineer met metaal - n tegniek wat in die primitiewe volkskuns van vandag af tot vèr in die verlede teruggaan, en te sien is in die beeldjies met goue beslag wat gevind is in die Mapungubwê-opgrawings".¹⁾ Hierdie tegniek dien uitstekend die doel van die onderwerp. Eerstens vind ons dat die metaal op die hout die ligvlakke verhoog en sodoende kry ons die idee van die blink, vetgesmeerde liggame wat so tipies is van die naturel. Terselfdertyd help dit om die simboliese betekenis duidelik uit te bring, naamlik die tweespalt in die gemoed van die toordokter, en moontlik ook van sy ander rasgenote wat voor dieselfde vraag te staan kom.

Wat die simboliek betref, sien ons die geheimsinnige toordokter wat vir eeue aaneen daarin geslaag het om sy bygelowige volksgenote te regeer, deur hulle siektes te genees, bose geeste te verdryf en hulle deur veelvuldige bedrog tot die uiterste toe uit te buit. Die toordokter is beskou as iemand met besondere gawes en in staat om alles te doen. Dat hy hom dikwels aan bedrog skuldig gemaak het het hulle nie besef nie, totdat die blanke op die toneel verskyn het en hulle vir die eerste keer tot die besef laat kom het dat hulle nog al die eeue deeglik om die bos gelei is. Letterlik en figuurlik het hulle nou begin sien deur die masker van die toordokter. Hulle begin nou sy gesag te verwerp en luister al meer na die moderne stem terwyl hy magteloos voor die onvermydelike feit staan dat sy duistere ryk besig is om vernietig te word. Die eens magtige kom tot die besef dat hy van nou af op gelyke voet sal moet verkeer met sy vroeëre onderdane en n gevoel van magteloosheid sak oor hom neer. Ons sien hom hier in al sy moedeloosheid en verslaendheid. Die gemaskerde gesig bly egter ondeurdringbaar maar die skouers en die heupe openbaar die feit dat hy net so feilbaar is soos alle mense. Die toordokter staan ook as simbool van die Bantoe, wat sy duistere geloof begin aflê, maar in sy hart nog daarna hunker. Steynberg weet dat ten spyte van die beskaafde vernis wat baie naturelle vandag het, daar nog altyd n onbewuste verlange is na sy vroeëre lewenswyse. Daar is n tweespalt in die naturel se

1) Van der Westhuysen: t.a.p.

gemoed - hy wil breek maar hy kan nog nie heeltemal nie.

Wat die styl betref, is die oorheersende vorm sterk realisties; en anatomies is die liggaamsdele ondanks proporsieafwykings bevredigend. Die enigste anatomiese afwyking is die abnormale grootte van die regtervoet en die kort onderbeen. Verder tref ons n ligte stilering van vorme aan terwyl die gesig met sy masker abstrak is. Die koperplaatjies gee n ongewone voorkoms aan die figuur maar basies is hy realisties en die afwykinge is bloot ter bevordering van die idee. Dus, ondanks alle afwykinge bly die houding natuurlik en word dit in geen opsig opsetlik of opdringerig nie. Dit kan beskou word as een van Steynberg se knapste en oorspronklikste simboliese werke.

Hierdie werk bring ons aan die einde van Steynberg se oorwegend realistiese werke. Ons het gesien hoe sy styl ontwikkel het van n suiwer realistiese voorstelling tot n realisme met n sterk neiging tot die stilisme waar hy nie huiwer om af te wyk van die doodgewone realistiese voorkoms nie, solank as wat hy sy idee op n kragtiger wyse kan uitdruk. Een ding sien ons in al hierdie werke en dit is dat die gedagte wat Steynberg in hierdie werke simbolies voorstel, altyd die oorheersende faktor is en nie meer die uiterlike vorm soos in sy eerste werke nie. Op hierdie stadium kon hy maklik die weg van die nou reeds tradisionele ekspressionisme opgegaan het, maar sy aanleg vir geïndividueerde vorm en sin vir digterlike ritme, het hom n eie stylkoers laat volg. Die laasgenoemde drie werke het die pad aangedui vir die gestileerde vorm en dit bring ons by sy tweede afdeling, naamlik sy werke met n oorwegend gestileerde vorm.

(b) GESTILEERDE WERKE.

Hier het Steynberg afgesien van die gewone realistiese vorm en al hierdie werke toon n sterk gestileerde, eenvoudige vorm. Hy ontwikkel die gestileerde vorm hier so ver dat hy ten slotte in werklikheid oorgaan tot n verfynde abstrahering soos in Boesmanmeidjie. Ons sien hoe hy begin met n beperkte stilering wat aansluit by die vorige afdeling en hoe hy in die laaste werke die pad voorberei vir volledige oorgang tot die abstrakte vorm. Die eerste werk wat ons hier behandel is sy Klingelende Enkelringe van 1948.

Klingelende Enkelringe.

Hierdie beeld is een van die voortreflikste voorbeelde van Steynberg se digterlike werk. Dit is geïnspireer deur die gedig van Eugène Marais en die geheelindruk is die van louter musiek. In die eerste deel van die gedig van Eugène Marais, Mabalel word die niksvermoedende en kommerlose Mabalel met haar kruik op pad na die waterkuil beskryf: „Vinnig langs die paadjie trippel Mabalel. //Vrolik klink die liedjie wat die klingelinge van haar enkelringe vergesel“. Getref hierdeur het Steynberg haar omskep tot simbool van die lewenslus van die jeug en haar weergegee op so n digterlike wyse dat ons hier in werklikheid n stukkie plastiese musiek gekry het.

Ons sien Mabalel as die vrolike onbekommerde dansende meidjie voorgestel in die pragtigste rooi- en geelkoper. Sy is dansende met die regterbeen opgelig, en arms wat sy ritmies swaai, die kop effens vorentoe; en haar hele lyf is n lenige boog van beweging. Om haar enkels, middel en nek het sy koper=ringe en om haar onderlyf n lendekleed. Die liggaam self is van rooi koper terwyl die ringe van geelkoper is. Hierdie kombinasie van twee verskillende kleure was een van die vroegste voorbeelde waarin Steynberg van kleur gebruik gemaak het en val saam met Smeekbede wat ook in 1948 reeds gemaak is. Dit verlewendig die voorstelling en met behulp van die gladde kwaliteite van die koper openbaar hy n nuwe tendens deur aan te toon hoeveel glans en warmte by koperwerk verlore gaan deur kunsmatige glansverwydering.

Ons sien in hierdie Mabalel niks van die krokodil Lalele tussen die rietpanele nie, niks van haar doem nie, net haar lewensblyheid en haar jeug. Nòg Eugène Marais nòg Steynberg sien in haar die swarkry en onderdrukking, wat sommige persone so graag in die naturel wil sien. Sy is n toonbeeld van opgewekte jeugdigheid. As iemand wat die naturel goed ken, beeld Steynberg haar uit soos sy is - tevrede in haar eenvoud. Daar is geen valsheid of oppervlakkigheid nie - net die waarheid op digterlike wyse weergegee - Mabalel word n beeltenis van ongekompliseerde lewensgeluk.

Wat sy styl betref, behou hy die realisme as basis terwyl sy vorms sterk gestileerd is om die mooi dansbewegings beter te laat uitkom. Die beeldhouer moet op slegs een ding staat=

maak en dit is sy sin vir vorm. Hierdie vorm moet opwindend en betekenisvol wees as sy werk lewe wil hê. Steynberg het n sterk gevoel vir die vereenvoudigde vorm en hy pas dit toe in hierdie werk soos hy in al sy gestileerde werke doen. Die vorms is dus vereenvoudig of gestileer en spreek regstreeks tot die toeskouer. Behalwe die vorm dra die kleure en gepoleerde oppervlakte by tot die ritmiese werking van die beeldjie. Die mooi dansbewegings kom veral deur die geveerde buiging van die voete, die gestileerde en geaksentueerde, kringende beweging van die arms en die draaiende kopbeweging. Daar is n ongeken- de vitaliteit, n oerkragtige en onbeteuelde beweeglikheid in die dansende figuur, en dit loop oor van dinamiek. Steynberg het dus uitstekend daarin geslaag om sy idee van lewensvreugde deur middel van gestileerde vorme in die dansende figuur uit te bring.

Hierdie werk met sy ritmiese dansbewegings en sierlike lyne het ten slotte meer geword as net n treffende dansende figuur. Dit het n stuk louter musiek geword. Dit is seker een van die mooiste dansende figure wat Steynberg gemaak het, en wat die musikale element asook ritmiese beweging betref, is hierdie werk mynsinsiens nog nie oortref nie.

Moeder en Kind¹⁾.

n Werk wat baie sterk ooreenstem met Klingelende Enkel- ringe wat betref die voorkoms en media, is Moeder en Kind ook in rooi- en geelkoper en so eenders is hulle in voorkoms dat n mens hulle feitlik n tweeling kan noem. n Mens vind dat die omgewing n groot rol speel in n kunstenaar se werk en ook op Steynberg het die omgewing sy stempel afgedruk. Dit blyk duidelik in die behandeling van hierdie gekte onderwerp, deurdat Steynberg op uiters oorspronklike wyse n naturellevrou en haar kindjie uitgebeeld het. Naturellemotiewe het al n deel van Steynberg se lewe geword en onbewus gebruik hy dit keer op keer. Hier het hy deur sy keuse uit hierdie gebied, nuwe lewe geblaas in n byna afgesaagde onderwerp, en sodoende ons belangstelling gewek in n werk wat andersins miskien doods en oninteressant sou gewees het.

Ons sien hier n tipiese naturellevrou met n kind op haar heup wat sy met haar twee hande vashou. Soos in Klingelende Enkelringe is die figuur van rooi koper terwyl die ringe van

1) Afbeelding op bls. 118a.



23. MOEDER EN KIND.



24. BOESMANMEIDJIE.

geelkoper is. Om haar regterbeen sien ons drie enkelringe, om haar middel twee ringe en om haar nek en linkerarm een ring. Die bene het geen voete nie en eindig stompaf. Die eenvoudige suggestie is dat die figuur in gras staan en haar voete nie gesien kan word nie. Die naturellevrou kyk vol trots en beskermende liefde af na haar kind terwyl die kleintjie sy twee armpies om haar lyf slaan en met alle mag aan haar vasklou.

Soos in die vorige werk is sy styl sterk gestileerd met oorgange tot abstrahering. Die gesigstrekke word net effens voorgestel; dit is eintlik geteken en nie gemodelleer nie. Die bolyf is gestileer tot n lang slanke vorm wat heeltemal onnatuurlik van voorkoms is. Die arms is vereenvoudig en voorgestel sonder n duidelike eldboog en sonder hande soos ons dit ken. Die arms loop uit tot n ronde punt en bloot deur middel van strepies word die vingers voorgestel. So vloei die lyn van die skouers oor in die arms en daar is geen skerp hoeke nie sodat die arms n pragtige, geaksentueerde kringende beweging vorm. Die onderdeel van die lyf is egter so geheel en al vereenvoudig, dat dit heeltemal abstrak geword het. Die karos en die linkerbeen het heeltemal saangesmelt en een groot vorm geword, terwyl die regterbeen ook heeltemal vormloos voorgestel word en met n effense kinkel in die grond doodloop. Die heupe is rond en loop oor in die bene. Die kleintjie op die ma se heup is ook gestileerd en smelt saam met die res van die figuur om een harmoniese geheel te vorm.

Soos in die vorige werk vind ons dat die pragtige aanwending van rooi- en geelkoper ook hier n belangrike rol speel in die voorkoms van die werk. Dit verlewendig die voorstelling en met behulp van die gladde kwaliteite van die koper openbaar Steynberg weereens glans en warmte daarin. Steynberg het hier vir ons n uiters emosionele voorstelling gegee van n moeder en kind. Tegnies en esteties gesproke, is dit een van sy mooiste werke.

Adam en Eva.

Dat hierdie eeue-oue motief in die kuns ook vir Steynberg as christen, sou aantrek, is begryplik. Sinds die Middeleeue, is dit een van die onderwerpe uit die Bybel wat die meeste behandel is. Tog het dit steeds interessant gebly omdat elke tydgees en elke kunstenaar se siening van Adam en Eva

anders is. So het Steynberg ook daarin geslaag om op sy oorspronklike wyse vir ons hier n interessante voorstelling te gee wat voorkoms en medium betref.

n Derde figuur wat ook al feitlik sinoniem met Adam en Eva in die kuns geword het, is die slang, en ook hy is hier deur Steynberg op uiters knap wyse voorgestel omdat hy nie direk voorgestel word nie maar sy aanwesigheid eintlik net gesuggereer word. Ons sien Adam en Eva voorgestel in n lopende posisie langs mekaar. Adam se linkerarm en Eva se regterarm is oormekaar se skouers en haar linker en sy regterhand hou mekaar vas. Die arms het saangesmelt tot een geheel en is so sterk gestileer dat hulle n volmaakte sirkel vorm. Deurdad die arms saangesmelt het, word hulle nou simbolies van die slang bloot deur middel van hulle vorm. In werklikheid word die slang dus nie hier uitgebeeld nie maar gesuggereer, in teenstelling met ander voorstellinge waar die slang altyd direk voorgestel word. Dit gee aan die vertolking oorspronklikheid en frisheid; en is daarby tipies van Steynberg en sy tyd. Hierdie samesmelting van die arms het egter nog n tweede simboliese betekenis. Hulle simboliseer die eenheid van Adam en Eva as man en vrou. As eerste mense van die wêreld en die eerste man en vrou moes hulle noodwendig baie na aan mekaar gestaan het; die gegewe dat Eva uit Adam se ribbebeen gemaak is, beklemtoon hierdie feit. Hulle besef dat hulle afhanklik is van mekaar en mekaar nodig het om die toekoms tegemoet te gaan. So word hierdie eenheid van die eerste twee mense op aarde, gesimboliseer deur die arms en terselfdertyd gee die ronde sirkel wat die arms vorm, n pragtige lyn en ritme aan die beeld.

Albei figure is sterk gestileer in voorkoms alhoewel hulle nog duidelik herkenbaar is as n manlike en n vroulike figuur. Die bolywe het n eienaardige, lang, smal voorkoms en soos ons reeds weet is die arms gestileer tot n ronde sirkel sonder enige van die natuurlike vorme. Die bene is ook gestileer, maar is nog nader aan die natuurlike vorm as die arms. Die gesigte is ook gestileer en om duidelik aan te toon wie Adam is, het hy n baardjie gekry. Die voorkoms van die twee figure is heeltemal afhanklik van sy medium, naamlik rooi-lak, waar die kleurelement weer na vore kom. Dit is hier n splinternuwe medium en het n taanlik growwe tekstuur. Die oppervlaktetek-

stuur is grof en ongelyk wat die beeld n krummelrige voorkoms gee maar wat karakteristiek is van die rooi-lak as medium. Die twee figure vorm n pragtige balans veral as gevolg van die ronde sirkel van die arms. Dit is nie een van Steynberg se groot skeppinge nie, maar n aangename en interessante werk, wat tog die toeskouer bevredig.

Figuur met Seroet.

Hierdie naturellefiguur in 1950 gemaak, is een van Steynberg se bes gestileerde figure uit hierdie tyd. In teenstelling met die ander werke bevat hierdie stuk geen simboliese betekenis nie. Blykbaar het Steynberg van hierdie figuur bloot n vormstudie gemaak. As onderwerp het hy n tipiese toneel uit die naturellelewe geneem, wat hom sterk aangetrek het, naamlik n vrou met n seroet op haar kop. Die beeld is 3 voet 8 duim hoog, van n ligte bruin kiaathout met n blink gladde oppervlakte. Ons sien die naturelle vrou terwyl sy die seroet op haar kop met haar linkerhand vashou. Haar linkerbeen is gebuig sodat haar voet op n stomp rus terwyl haar regterarm op haar linkerbeen rus. Haar bolyf is gedraai in die rigting van die linkerbeen, sodat sy in werklikheid in n heel ongemaklike posisie staan maar dit was skynbaar die enigste stand waarin Steynberg bevrediging kon vind ten einde n bepaalde lyn en vormgevoel tot uitdrukking te bring. Deur hierdie ongewone houding vang hy dadelik die toeskouer se oog, en gee dit hom groter geleentheid om sy vaardigheid te toon.

Steynberg werk hier in n sterk gestileerde vorm en hierdie figuur kan ook beskou word as een van sy mooiste gestileerde figure. Ten spyte van die feit dat die vorms uitermate sterk gestileerd is, behou hy basies nog die realistiese vorm van die figuur. Wat hy veral wou uitdruk in hierdie werk is sy sterk lyn en vormgevoel en in daardie lig moet ons hierdie werk ook beskou. Die kop het al die bekende gesigstreke verloor en is vereenvoudig bloot tot n vorm. Steynberg het hier geen belang by allerlei kleinere details nie, hy het alleenlik te doen met vorms. Die twee arms het nie meer die bekende natuurlike vorm nie en is vereenvoudig tot reguit langwerpige horisontale en vertikale elemente. Die regterarm is kort en reguit en effens wyer by die skouer as by die punt van die arm. Die regterarm rus op die linkerbeen, en waar die regterhand dus

moet wees, het dit saamgesmelt met die linkerbeen, sodat daar gevolglik geen regterhand is nie. Die linkerarm hou die seroet vas en ons vind dat hy ook vereenvoudig is tot bloot vertikale en horisontale vorme. Die hand is vereenvoudig sonder enige afsonderlike vingers; die bene is blote reguit vorme wat wyd bo is en na onder al hoe nouer word, terwyl die voete blote vorms geword het sonder enige afsonderlike tone. Al die vorms is strak en reguit behalwe die heupe, borste, gesig en die seroet maar selfs hulle is gestileer tot die eenvoudigste vorme. Ons sien dus hoe Steynberg deur middel van die vereenvoudiging van al die liggaamsdele dit reggekry het om vir ons een van sy mooiste vormstudies te gee. Die hele werk is 'n komposisie van horisontale en vertikale lyne deur middel van die arms en bene. Die gestileerde vorme gee aan hierdie figuur 'n uitstekende balans. Die vertikale en horisontale lyne van die linkerarm en linkerbeen balanseer mekaar terwyl die regterarm en regterbeen weer mekaar balanseer. Deur bloot van gestileerde vorms gebruik te maak het Steynberg hier een van sy treffendste vorm- en lynstudies tot stand gebring.

Die invloed van Moore vertoon hom hier weer, soos in Smeekbede deur ruimte in te sluit deur vorm en nie uit nie. Hierdie samevoeging van vorm en ruimte is hier ook opvallend en geslaagd. Steynberg stieleer nou nie alleen om sekere gedagtes duideliker uit te beeld nie maar ook om estetiese genot te verskaf.

Mabalel.

As een van sy eerste groep gestileerde werke vind ons hierin reeds die eerste tekens van abstrahering, alhoewel dit nog duideliker uitkom in sy Boesmanmeidjie. Ons kan hier 'n interessante vergelyk tref tussen Mabalel en Klingelende Enkelringe omdat albei geïnspireer is deur die gedig van Eugène Marais, naamlik Mabalel. Alleen as ons hulle vergelyk wat betref die styl dan sien ons dat alhoewel albei gestileerd is, Mabalel tot abstrahering neig. Die eintlike verskil kom uit in die gedagte wat Steynberg wou uitbeeld in die twee beelde. In Klingelende Enkelringe sien ons die bekoring van Eugène Marais se gedig in 'n sierlike vorm weergegee. Ons kry 'n vrolike, dartelende dansende meidjie vol ritmiese beweging wat, soos gesê, die simbool geword het van die ongebonde lewenslus

van die jeug. In Mabalel het Steynberg die klem gelê op heeltemal n ander aspek. In teenstelling met die ritmiese, dansende meidjie sien ons Mabalel in n besadigde houding. Ons sien haar in haar naakte voorkoms met die waterkruik wat sy op haar kop vashou met haar regterhand en haar linkerhand op haar heup. Soos in Klingelende Enkelringe sien ons haar nie vollengte nie maar net tot bo haar knieë. Hier het ons die Mabalel van Eugène Marais se gedig en nie die een van Steynberg se verbeelding nie. Hierdie Mabalel is nie omskep tot n simbool van een of ander gedagte nie maar het bloot n vormstudie geword.

In die gebruik van die media kan ons egter wel iets simbolies sien. In Klingelende Enkelringe was die media helder blink gepoleerde rooi- en geelkoper wat meegehelp het om n indruk van lewenslustigheid te skep. Daarteenoor kry ons dat Mabalel gemaak is van n donker dowwe brons en nie die indruk gee van lewenslustigheid nie maar eerder n ernstige atmosfeer vertolk. Ons sien Mabalel hier in die volheid van haar jeug, deur middel van die pragtige lyne en vorme, maar onbewus van die naderende onheil. Die gebrek aan n helder kleur, beklemtoon die gevoel van koudheid en maak ons bewuster van die onheilspekkende atmosfeer. Steynberg beeld hier vir ons op treffende wyse uit die tragiek van Mabalel, die onskuldige natuurkind, tevrede in haar eenvoud, en met behulp van sy medium kom daar die gedagte duidelik na vore.

Sy vormgewing is hoogs gestileerd met n sterk neiging tot die abstrakte. Ons het hier n volmaakte samevoeging van hoekige en ronde vorme. Die ronde vorme lê in die waterkruik, die kop, die borste en die boude. Selfs die hande is gestileer tot ronde vorme met vingers daarop geteken. Die kop is net n ronde vorm en die gesig se trekke is op die plat vlak uitgeteken. Hierdie ronding word afgewissel met skerp reghoekige arm- en skouerlyne en dit is volmaak soos hierdie twee vorme saamgevoeg is in die een beeld. Die strakke lyne en vlakke is tipies van die westerse stylrigtings omdat dit beter pas by die Europese klimaat met sy swak lig. Die ronde vorme is weer tipies van die tropiese stylversagtinge, wat beter pas by die helder lig. As n westerling maar wonende in n tropiese klimaat, slaag Steynberg uitstekend daarin om hierdie figuur uit die naturellewe op n beskaafde westerse wyse weer te gee. Steynberg het die kuns meester om die stylrigtinge van twee kulture saam te voeg en nog

iets te gee wat ons as westerlinge bevredig.

Balans word pragtig verkry deur die skerp hoeke van die arms wat mekaar balanseer en n driehoek aan elke kant van die figuur vorm. Ons kry ook n pragtige kronkellyn wat strek vanaf die ronde kruik en uitloop in die skerphoekige regterarm. Hierdie lyn word gebreek by die elmboog en gaan nou weer terug en regdeur die skouers waar dit eindig by die linkerarm se elmboog. Hier maak die lyn weer n skerp hoek terug na die liggaam en eindig in die ronde vorm van die heup. As twee uitstaande ronde vorme balanseer die heup en die bors mekaar. Daar is geen bykomende elemente wat die rustige eenheidswerkinge van die bol en die silinder kan verstoer nie soos byvoorbeeld n gesig met drie-dimensionele trekke nie. Volgens prof. H.M. van der Westhuysen laat dit hom dink aan die rondende gaafheid van moderne Baliëse houtsnwywerk, en tereg want hulle het ook n tropiese klimaat en het reeds n sterk westerse invloed ondergaan¹⁾. Hierdie werk wys dus reeds die weg aan van die abstrakte rigting in sy ander gestileerde werk. Ons sien dit nog duideliker uitkom in sy volgende werk, Boesmanmeidjie.

Boesmanmeidjie²⁾

Hierdie werk is van groot belang in Steynberg se stylontplooiing onrede van die feit dat dit reeds so vroeg as 1947 gemaak is en nie alleen uitermate gestileerd is nie, maar ook die werklike begin van Steynberg se abstrakte vormgewing is. Steynberg se werk toon sy geleidelike stylontwikkeling en spring nie oor n kloof skielik na n ander styl nie. So het ons op sy 1951-tentoonstelling reeds kon sien hoe hy ontwikkel het van die suiwer realisme, oorgegaan het tot die stilisme en reeds in die beginstadium van die abstrakte rigting was. Die abstrakte rigting word ingelui deur hierdie werk van die Boesmanmeidjie, die begin van die belangrikste rewolusionêre stylrigting by Steynberg. n Suiwer abstrakte werk is dit nie; dit is in hoofsaak nog gestileerd en in werklikheid n verfynde abstraksie. Tegnies het Steynberg ook in hierdie werk n hoogtepunt bereik en met sy goeie vakkennis, uitstaande fantasie en treffende vormgewing daarin kan ons nie anders as om hierdie werk hoog

1) Vgl. Helikon, Maart 1954.

2) Afbeelding op bls. 118a.

aan te slaan nie. Hier leer ons Steynberg die kunstenaar ken op sy beste. Wat abstraksie en benadering tot die fundamentele elemente van vorm betref, het Steynberg esteties hier 'n peil bereik wat myns insiens maak dat hierdie werk vandag nog beskou kan word as een van sy beste beelde.

Die beeld is dié van 'n jong Boesmanmeidjie in gladde, swart wondersteen. Ons sien haar met haar kop half uitdagend opgelig en haar arms oor haar bors gevou. Soos in Mabalele strek haar lyf net tot bo die knieë. Wat Steynberg hier uitbeeld, is die tot volheid uitswellende vroulikheid, en hy doen dit deur net die essensiële dele te stileer tot die strakste eenheid van vorm. Die werk word in hoofsaak 'n vormstudie soos Mabalele en Figuur met Seroot. Die kop het byvoorbeeld geen gesigstrekke nie en is vereenvoudig bloot tot 'n vorm met 'n gladde blink oppervlakte. Alleen die vorm van die kop is nodig en die besonderhede van die gesig sou net die hele effek bederf het. Soos dit nou is, is dit veel treffender en effektiwer; dit spreek duideliker in sy eenvoud as die volle realisme. In die res van die liggaam vermy die kunstenaar ook alle onnodige details en vereenvoudig alle vorme tot die mees fundamentele elemente. Hier is 'n uitstekende bewys tot watter uiterstes die stilering gevoer kan word om so daarmee 'n hoogsgestileerde resultaat te verkry - treffend in lyn en vormwerking. Veral die wyse waarop die gevoude arms en bors tot 'n eenheid saangesmelt is, is opmerklik. Hierdie samesmelting van onderskeie liggaamsdele en die sagte kwaliteite van die wondersteen dra alles by tot die ritmiese spel van lyn en vorm. Die rug maak 'n sierlike boog en rond hom af in die breë heupe bo wat so tipies is van die Boesman, en verder bydra tot die spel van lyn en rondende vorm. So kry ons 'n pragtige balans tussen die kop wat opwaarts kyk en die uitstaande boude, en die saangesmelte arms en bors. Wat balans, vorm en lyn betref, is dit een van Steynberg se geslaagste en suiwerste werke.

Wat sy keuse van materiaal betref, kon Steynberg nie veel beter gekies het nie. Wondersteen as medium is 'n pragmiddel vir die gladde stilering en dra geweldig by tot die vormgewing van hierdie beeld. Steynberg toon meesterskap oor hierdie medium en kunstenaarskap wat hom plaas onder die groot beeldhouers van ons tyd. Hierdie stuk vorm sonder twyfel 'n hoogtepunt in sy ontwikkeling en hiermee het hy die Suid-Afrikaanse

beeldhoukuns op gelyke voet geplaas met die goeie werk in die res van die wêreld. Hy het hiermee vir hom nie alleen n plek verower in die Suid-Afrikaanse beeldhoukuns nie, maar ook in die internasionale kunswêreld.

Die Onbekende Politieke Gevangene (Wondersteen)¹⁾

In 1953 word in Brittanje n internasionale beeldhoukompetisie gehou met die tragiese onderwerp van Die Onbekende Politieke Gevangene. Die prysgeld was £4,525 en meer as 3,500 beeldhouers het daaraan deelgeneem. Die eerste prys het gegaan aan n jong Brit, Reg Butler, en Steynberg het een van die £100-pryse behaal. Sy prestasie is des te groter as n mens besef dat hy nie alleen onder die vyftien pryswenners geval het, maar onder die eerste agt. Die algemene gevoelens oor die pryswenner se werk het baie hoog geloop omdat die werk so ultra-abstrak sou gewees het! n Feit is dat die werk slegs in n sterk gestileerde styl was, van wondersteen, en die vorms heelttemal herkenbaar. Steynberg het egter n tweede werk gemaak met dieselfde onderwerp maar in n heelttemal abstrakte styl, wat myns insiens beter sou gevaar het, te oordeel na die pryswinnende werke.

Hoe dit sy, Steynberg het vir ons hier in wondersteen, met groot verbeelding, die onbekende politieke gevangene uitgebeeld in al sy doodsangs. Die beeld is van swart wondersteen met n blink, gladde oppervlakte, en die figuur se gesig sowel as n deel van sy maag is uitgelê met geel mosaïekblokkies terwyl daar bande oor sy lyf gespan is, uitgelê met rooi mosaïekblokkies. Ons sien die figuur op sy rug, effens gelig van die grond af, en met sy hande en voete vasgebind. Sy kop is teruggegooi, sy lyf is geboë in stuiptrekkings van pyn en hy lig sy linker voet effens in n poging om sy doodsangs af te weer. Dit is n sterk gestileerde figuur waarin ons nog vaagweg die natuurlike vorme herken. Die gesig is onbepaald en wesenloos, n anonieme gesig omdat dit die gesig is van miljoene soldate wat gevangeneem is, gemartel en gedood is ter wille van hulle ras en hulle geloof. Die onderwerp dwing Steynberg feitlik om die figuur in n gestileerde vorm weer te gee, wat gelukkig ook Steynberg se geliefkoosde stylvorm is, omdat hy die soldaat nie wou bind aan n spesifieke land of n spesifieke tydperk nie. Oor die liggaam, in n dun skarlaken mosaïek, is merke wat die gevangene se bande simboliseer sowel as die littekens wat

1) Afbeelding op bls. 126a.



25. GEWONDE RUITER.



26. ONBEKENDE POLITIEKE GEVANGENE.

agtergelaat is deur die vervolger se sweep. In n laaste wan=hoopspoging lig hy homself op om weg te kom van sy doodsangs, wat ons baie laat dink aan Trawal en Corlogswaansin waarin die figure ook tevergeefs probeer om van hulle ellende en lyding af weg te kom. In al hierdie werke sien ons duidelik hoe die oorlog n groot indruk op Steynberg se gemoed gemaak het want dit is reeds die derde werk wat ons behandel wat te doen het met die lyding van oorlog.

Die lyne en vorme is ritmies en dra sterk by tot die idee van lyding in die verwronge en gepynigde liggaam. Van belang is veral die gebruik van mosaïek wat hy ingelê het in die wondersteen, wat weer die kleurelement en gebruik van medium sterk na vore bring - albei rewolusionêre elemente in Steynberg se werk. Hierdeur verhoog hy nie alleen die algemene voorkoms nie maar dit bring ook die simboliek duideliker na vore. Die gebruik van wondersteen en mosaïek is n geslaagde keuse en pas uitstekend by sy onderwerp; daarby is dit n treffende voorbeeld van Steynberg se ryke fantasie en sy fyn estetiese gevoel. Ons sien dat hy sterk neig tot die abstrakte, maar sonder om homself heeltemal oor te gee aan moderne verwildering.

Liggende Vrouefiguur.

n Duidelike bewys van die ontwikkeling wat Steynberg deur=gegaan het, is n vergelyking tussen sy Waternimf wat hy reeds vroeg in die veertigerjare gemaak het, en die dekoratiewe vrouefiguur op sy huis se muur, wat hy in 1956 gemaak het. Al twee is voorstellings van naakte vrouefigure maar in voorkoms verskil hulle hemelsbreed van mekaar. Die Waternimf is in realistiese styl met sintetiese klip as medium, wat pas by Steynberg se werk van daardie tyd. Daarteenoor kry ons die Liggende Vrouefiguur in sterk gestileerde styl uitgevoer met n duidelike neiging tot die abstrakte. Wat die medium betref, is laasgenoemde figuur in die uiters rewolusionêre medium gesweiste metaal en mosaïek=steentjies. Verder is laasgenoemde n plat figuur teen n muur terwyl die waternimf driedimensioneel is. Alhoewel hulle dus albei vrouefigure is, vorm hulle n uiters interessante antitese en is hulle n sprekende voorbeeld van die stylontwikkeling wat Steynberg deur die jare ondergaan het. Dit bewys tewens dat hy nie stagneer en verval het in n groef nie.

Die tweede vrouefiguur sien daar as volg uit. Dit is

2 voet 6 duim hoog, ongeveer 5 voet breed en toon n liggende vrou half op haar regtersy terwyl sy haar bolyf steun met haar regterarm. Haar bene is opgetrek en haar linkerhand rus op haar regterbeen wat bo-oor die linkerbeen gekruis is. Die vorme van die liggaam is heeltemal herkenbaar hoewel hoog gestileerd. Al die vorme is slank en uitgerek. Ons kry byvoorbeeld lang dun arms, lang dun bene, n besonder lang dun maag en n groot bors. Die kop is besonder klein en die dy plat en verleng. Daar is geen afsonderlike vingers of tone nie - net vorms. Die doel van die werk was natuurlik om n dekoratiewe werk vir die muur te maak; en in teenstelling met die waternimf waarvan die lyne doods en oninteressant is, is hierdie figuur se lyne veel beweegliker, lewendiger, oorspronklik en interessanter.

n Baie belangrike aspek van hierdie beeld lê in die rewolusionêre medium self. Nog onlangs is daar n groot ophef gemaak oor n beeldhouer in Amerika wat metaal en mosaïek saam gebruik het. Intussen het Steynberg hierdie werk reeds in 1956 gemaak en nog daarvoor werke soos sy Onbekende Politieke Gevangene waarin hy mosaïek en wondersteen saam gebruik en sy Gewonde Ruiterfiguur van brons en mosaïek. Dit toon aan hoe ver Steynberg alreeds ontwikkel het op die gebied van sy mediumeksperimente en dat hy die res van die wêreld daarin lank vooruit is. Die wyse waarop hy die materiale saam gebruik het in hierdie vrouefiguur is uiters vernuftig. Eers het hy n klomp reguit ystestawe geneem en aanmekaar gesweis in die vorm van n hek wat moes dien as raamwerk waarop die vrouefiguur vasgemaak sou word. Toe het hy dun buigsame metaalstawe geneem en die buitelyne van die vrouefiguur daarmee gemodelleer en teen die ysterraamwerk vasgemaak. Daarna het hy allerlei gekleurde mosaïeksteentjies geneem en die figuur-oppervlak daarmee ingelê. Sekere dele van die lyf, bene en arms het hy sonder mosaïek gelaat, nie alleen om skaduwee te suggereer nie maar ook om die idee van perspektief uit te bring. Deur die mosaïeksteentjies kom die kleurelement sterker na vore, en ons sien hoe Steynberg steeds ontwikkel in sy gebruik van kleure. Met sy mosaïeksteentjies gee hy aan hierdie figuur n pragtige helderkleurige voorkoms - veral as die son daarop val. Steynberg soek dus nié gedurig net nuwe materiale nie, maar ook nuwe wyses waarop hy kleur kan uitdruk.

Hierdie werk lui die begin in van n nuwe tydperk in sy

werk waar hy gebruik maak van gesweiste metaal, gekleurde mosaïeksteentjies en gebrandskilderde glasstukke. Die rol van kleur word al hoe belangriker en hy maak al hoe meer gebruik van die sonlig self. Hierdie werk, alhoewel bloot dekoratief, moet dus nie onderskat word nie, maar moet gesien word as die begin van 'n nuwe tydperk in sy kunsontwikkeling.

Gewonde Ruiter¹⁾

In dieselfe jaar het Steynberg hierdie gestileerde werk gemaak waarin hy gebruik maak van brons en ingelegde mosaïeksteentjies. Soos die titel van die werk aandui, is die onderwerp 'n gewonde ruiter. Ons sien hier uitgebeeld 'n gewonde mansfiguur op 'n perd. Die figuur hou sy bors vas, asof hy pas gewond is. Vir 'n Suid-Afrikaanse beeldhouer is dit nogal 'n ongewone onderwerp, maar vir Steynberg nie so vreemd nie, omdat ons steeds iets nuuts van hom te wagte is. Hy is hier ongetwyfeld beïnvloed deur sy talle ruiterfigure in sy historiese monumente, alhoewel hierdie figuur heeltemal vry en oorspronklik van ontwerp is. Dit laat ons baie dink aan die werk van die hooggeroemde moderne Italiaanse beeldhouer, Marini, wat ook 'n aantal ruiterfigure gemaak het, alhoewel die uitvoering op 'n heeltemal ander wyse geskied en sy werke meer archaïes-ru voorkom en minder verfynd-ritmies.

Wat die medium betref, is Steynberg veel oorspronklikker in sy benadering as Marini. Althoe gebruik brons; Marini eksperimenteer met die gebruiklike patina alleen maar Steynberg gaan verder deurdat hy ook mosaïeksteentjies byvoeg. Orals op Steynberg se ruiterfiguur en op die perd, het hy klein gekleurde mosaïeksteentjies, in die brons ingelê en daardeur gewys wat gedoen kan word deur hierdie twee materiale met mekaar te verbind. Die gebruik van die mosaïeksteentjies is nie alleen van belang omdat dit hier 'n splinternuwe verbinding is nie, maar weens die kleurelement wat dit bybring - net soos in sy Onbekende Politieke Gevangene asook die nuwe tekstuur-effekte wat hy daarmee bereik. Soos ons reeds gesê het by die vorige werk, soek Steynberg gedurig nuwe maniere om kleur uit te druk, en mosaïek is een van die mees rewolusionêre en paslike metodes in beeldhouwerk.

Ons sien dat beide Steynberg en Marini se werk gestileer is, maar wat die voorkoms betref, is Steynberg se vorme veel

1) Afbeelding op bls. 126a.

nader aan die natuurlike vorm as Marini s'n. Alhoewel Steynberg se werk nader aan die realiteit staan, doen dit nietemin ook vreemd aan in voorkoms. Marini se vorms is onnatuurlik archaïes en Steynberg se mosaïek is onnatuurlik sierlik. Marini se perde het somtyds n vet ronde liggaam met n dik nek en n onnatuurlike stokkerige houding. In n ander werk het die perd skerp hoekige lyne met n lang onnatuurlike nek en die ruitersfiguur byna onherkenbaar terwyl hy ver agteroor leun. Vir iemand wat perde nie ken nie, sal Marini se perde hom beswaarlik n idee kan gee van hoe n perd werklik lyk. Daarteenoor vind ons dat Steynberg se perd véel nader aan die natuurlike vorm, en as sodanig heeltemal herkenbaar is. Die perd is anatomies heeltemal korrek behalwe in sy effens gestileerde voorkoms. Sy houding is ook veel soepeler en ritmies lewendiger sodat n mens kan sien dit is n perd. Vir my werk Steynberg stilisties minder geforseerd, minder opsetlik, as die groot Marini.

In die lewendige draai van die perd se kop na agter, kry hierdie werk lewe en betekenis. In hierdie draai sit daar meer as net n sierlike beweging van die kop. Daaruit spreek die intieme verhouding, die eenheid wat daar bestaan tussen perd en ruiter wat heeltemal onthuts agtertoe kyk as sy ruiter getref word. Geïrriteerd deur die ontydige onderbreking, lig die perd sy poot ongeduldig op terwyl sy stert kwispel. Hierdie houding van die perd en die agteroorliggende ruiter wat sy bors vashou, gee aan hierdie werk n dramatiese voorkoms. Uniek in voorkoms en gebruik van materiaal kan ons dit beskou as een van Steynberg se interessantste werke van hierdie tyd.

Variasie op n Tema - Die Vrou.

Die titel dui alreeds daarop dat ons hier iets anders kan verwag, en die werk voldoen aan ons verwagtinge. Dit is in werklikheid in kwartet-gedaante. Steynberg het hier as tema geneem Die Vrou en haar weergegee in vier verskillende stadiums van haar lewe - daarom die eienaardige titel en die vier verskillende figure. Hulle is egter nie losstaande figure nie maar saam op een voetstuk vasgeheg sodat die onderlinge ritmiese verband duidelik aangetoon word.

Die werk sien soos volg daaruit. Daar is vier vrouefigure van staal wat bedek is met n blouerige emalje met wit en swart kolletjies. Die eerste figuur is dié van die jong, onvolwasse meisie, die tienerjarige, wat nog half skaam en

selfbewus is in haar optrede teenoor die buitewêreld. Die tweede figuur is die van die jong volwasse vrou wat die wêreld vol selfvertroue tegemoet gaan en sterk bewus is van die aanloklikheid van haar mooi, jong liggaam. Die derde figuur is die van die verwagte moeder wat met trots wag op die jong lewetjie binne haar; en in haar trots troon sy op hierdie oomblik uit bo die ander vroue omdat sy ook deel het aan een van die wonderlikste ervarings van 'n vrou. Die laaste figuur is die begeerte van feitlik elke vrou - die jong moeder met haar kind in haar arms. Hier is vier van die vernaamste stadiums in die lewe van elke vrou wat Steynberg op uiters oorspronklike wyse uitgebeeld het.

Sy styl, in vergelyking met die vorige werk, Gewonde Ruiter, tref deur die gestileerdheid van die vorme. Die figure is almal skraal met lang skraal bolywe, en bene en uitstaande heupe net soos dié van 'n Boesmanvrou. Die arms is lank en dun en lyk net soos dié van 'n Hotnotsgod, terwyl die gesigte klein langwerpige driehoekies is. Wat egter van besondere belang is, is die houding van die arms en die koppe want daardeur kom die verskillende karaktertrekke te voorskyn. Die jong dogter staan half skamerig terwyl haar een hand in 'n half beskermende posisie voor haar gehou word terwyl haar ander hand halfhartig agter haar kop gehou word. Die jong volwasse vrou is selfversekerd en kyk uitdagend voor haar uit, vasbeslote oor wat sy wil hê en seker dat sy dit gaan kry. Haar een hand is agter haar rug sodat sy haar mooi liggaam nie verberg nie en haar ander hand is nou in 'n selfversekerder houding agter haar kop. Die verwagte vrou se arm is half beskermend oor haar maag gehou asof sy die ongebore kind wil beskerm terwyl sy selftevrede afkyk. Die laaste figuur toon die moeder met die kind in haar arms waar sy liefderyk afkyk na die jong lewetjie. Ons sien hier geen gelaatstrekke of hande nie - alles is gestileer tot vorme. Maar bloot deur die houding van die vorme spreek hierdie werk des te treffender tot ons. Deur bloot die essensiële kenmerke te gebruik, laat Steynberg hier vir ons 'n lewensdrama afspeel voor ons oë, waarin elke vrou die hoofrol speel. So sterk is die figure gestileerd dat hulle grens aan die abstrakte vorm, waaraan hy hom reeds oorgegee het in 'n paar werke, en ons sien hierin die laaste stadiums voordat hy in sekere werke heeltemal oorslaan tot die abstrakte vorm.

Vallende Engel.

Hierdie werk is seker die jongste van Steynberg se gewoon gestileerde werke, want in 1959 toe hy hierdie figuur gemaak het, het hy reeds oorgeslaan na die sterk abstrakte stylvorm. Soos die titel aandui, het ons weer te doen met 'n Bybelse onderwerp, naamlik Die Vallende Engel. Saam met hierdie engel het hy 'n ander gemaak naamlik Die Gevalle Engel. Laasgenoemde werk stem ooreen met sy Vallende Engel wat betref medium en kleur, maar verskil in styl deurdat dit abstrak is. Ons sal dus later kennis maak met sy Gevalle Engel en voorlopig ons aandag bepaal by sy Vallende Engel.

Soos die titel aandui, word hier 'n engel uitgebeeld wat besig is om grond toe te val. Ons sien hier hoe die engel, kop eerste, na benede stort met sy hande voor sy gesig om homself te beskerm. Omdat die figuur, as 'n engel, die kenmerkende lang kleed aan het, sien ons feitlik niks van die liggaam nie, maar net die fladderende kleed wat agterna kom. As die beeld neergesit word met sy kop na onder, het ons die vallende engel.

Die medium wat Steynberg hier gebruik, is terra-cotta waarby hy weereens gebruik maak van kleur. In teenstelling met die helder kleure wat Steynberg gebruik het in sy ander werke van hierdie tyd, is dit hier effe kleure. Die oorheersende kleur is ligroos. In die voue van die lang rok en holtes in die res van die figuur waar daar skaduwees is, het hy gebruik gemaak van 'n blou-grys kleur. Daar is verder 'n derde kleur, naamlik rooibruin wat op die punte van die vlerke is om aan te toon dat die vlerke geskroei is. Die oppervlakte is van growwe tekstuur omdat die kunstenaar nie die karakter van sy medium wil verberg onder 'n gladde voorkoms nie en terselfdertyd gee dit die beeld 'n bekoorlike voorkoms.

Steynberg se styl is sterk gestileerd waaruit 'n pragtige lyn en vormgevoel blyk. Die figuur is heeltemal herkenbaar maar alle vorme is gestileer om bloot vorme te word. Die vlerke is heeltemal gestileer tot suggestiewe vorme en enkel daaraan kan ons hulle onderskei as vlerke. Die gesig en die arms het saamgesmelt tot een geheel en ons kan dit net vaagweg herken as arms. Die res van die lyf is verberg onder die lang kleed wat vereenvoudig is tot 'n vorm wat heen en weer fladder in die lug soos die engel na benede val. Waar die engel op

die grond lê, gee die arms die effek asof die engel in skaamte haar gesig wil bedek terwyl haar vlerke tevergeefs fladder en haar voete in n laaste wanhoopspoging opgelig word. Die abstrakte oorheers die gewone stilering en dit is dus geen wonder dat Steynberg in dieselfde tyd die ander engel in n heeltemal abstrakte vorm gemaak het nie.

Met hierdie werk kom ons aan die einde van Steynberg se gestileerde werke wat almal nog op die realiteitsvoorstelling ingestel is. Ons het hier n kans gekry om te sien hoe hy ontwikkel van n effense gestileerde vorm byvoorbeeld Klingelende Enkelringe en Moeder en Kind, tot n sterk gestileerde vorm in Mabalel en Boesmanmeidjie, en ten slotte tot n stilistiese vorm wat reeds abstrak begin word in Vallende Engel en Variasie op n Tema. Die eerste werke sluit aan by sy realistiese werke met n effense stilering en die laaste klomp sluit weer aan by sy meer abstrakte werk. Ook merk ons in hierdie reeks Steynberg se kleurontwikkeling. In Klingelende Enkelringe maak hy byvoorbeeld gebruik van rooi- en geelkoper, in Adam en Eva van rooilaak. Hier teen die end maak hy gebruik van mosaïeksteentjies op n uiters dekoratiewe wyse. Steynberg ontwikkel dus in verskeie rigtings - die een werk berei steeds die weg voor vir n ander. So geraak ons by die laaste groot afdeling van sy skeppinge naamlik werke met n direkte, bewuste abstrahering.

H O O F S T U K V .

DIGTERLIKE VERTOLKING VAN DIE MENS MOTIEF:
PERSOONLIKE WERKE GERIG OP STERK GEABSTRAHEERDE VORM.

ABSTRAKTE WERKE.

Nou het ons te doen met werke waarvan die natuurlike vorme sodanig versaak is, dat hulle heeltemaal afwyk van die oorspronklike en daardeur abstrak geword het. Hier bespreek ons dus glad nie meer werke wat naby die herkenbare natuurlike vorm is nie. Ten spyte daarvan bring nadere ondersoek aan die lig dat, hoewel die gees van die werk deur en deur abstrak is, Steynberg tog altyd n basis van lewensrealisme bewaar. Die werke is dus nie weergawes van die waarneembare uiterlike vorme nie maar abstrakte vorme wat die basiese lewe verteenwoordig. Steynberg laat hier die kleur n groot rol speel deur middel van gebrandskilderde glas. Laat ons nou dadelik oorgaan tot sy eerste abstrakte werk, sy Onbekende Politieke Gevangene in brons, wat die eerste suiwer abstrakte werk is.

Onbekende Politieke Gevangene (Brons)¹⁾

Alhoewel hierdie werk reeds in 1952 gemaak is, is dit vandag nog een van Steynberg se mees abstrakte werke. In die vorige hoofstuk het ek dit gehad oor die ander susterstuk met dieselfde naam waarmee hy in n Internasionale kompetisie in Londen n prys gewen het. Steynberg sou myns insiens egter veel beter gevaar het met hierdie abstrakte werk omdat die pryswinnende werke tog meer in die trant was van hierdie abstrakte werke van Steynberg; en dit ten spyte van die kritiek wat sy poging geraak het.

Steynberg het in hierdie werk verskeie idees saam uitgebeeld met abstrakte stylmiddele. Die hooffiguur is die van n onthoofde man. Die afgekapte kop hang aan n ketting voor die figuur en is bloot n abstrakte vorm. Die figuur word voorgestel deur twee abstrakte vorme wat bene veronderstel en die bors is feitlik net twee arms wat tot agter sy rug strek; die hande is geboei. Bo, waar die skouers en die nek is, is die guillotine en deur sy bors wat net n oop ruimte is, steek daar n pyl of n spies wat sy bors deurboor. Agter die figuur is daar n groot sekel wat in n boog strek van n posisie bo die kop tot op die grond agter die figuur. Hierdie sekel kan die simbool wees van die gevaar uit die ooste, en dan dink ons natuurlik aan die Kommunisme. Steynberg het hier n aantal idees op abstrakte wyse uitgebeeld wat enige tyd net so

1) Afbeelding op bls. 134a.

- 134a -



28. DWARRELWIND.

treffend is as sy gewoon gestileerde voorstelling van hierdie onderwerp. Met die eerste oogopslag sal hierdie stuk met sy abstrakte vorme, heeltemal onverstaanbaar voorkom, maar na 'n duidelike uitleg verdwyn alle probleme.

Steynberg se styl, soos ons teen dié tyd al weet, word suiver abstrak. Die kop van die beeld het min of meer die vorm van 'n tol. Aan die kant waar die gesig moet wees, is daar net 'n inham in die ronde oppervlakte wat 'n gesig suggereer. Die gesig is natuurlik uitdrukkingloos en leeg omdat dit 'n anonieme gesig is: die gesig van miljoene soldate wat gesterf het. Deur net die essensiële vorme van die liggaam weer te gee, simboliseer Steynberg die uitgemergelde liggaam van miljoene soldate wat die ontzettendste lyding en pyn moes verduur ter wille van hulle beskouinge. Daardeur word die figuur ook nie gebind aan 'n land of tyd nie - hy is een van miljoene. Verder versterk Steynberg die idee van vervolging deur middel van sekere simbole van die dood, naamlik die guillotine, die spies en die sekel (kommunisme). En dan die hande, wat magteloos agter sy rug vasgemaak is, en hom absoluut weerloos gemaak het teenoor sy aanvallers. Al hierdie simbole is hier sinryk bymekaar geplaas en deur middel van die abstrakte vormgewing, het ons 'n treffende abstrakte figuur. Wat lyn en vorm betref, is sy Gevangene in wondersteen, veel sagter en soepeler, aangenaamer om te aanskou as hierdie figuur in brons, waar die lyne hard en onverbiddelik is. Die een in wondersteen beeld meer spesifiek die persoon in sy lyding uit terwyl hierdie bronsfiguur, meer die simbole is waarmee hy gemartel en gedood word. Nietemin is elkeen treffend op eie manier en getuig van Steynberg se rykdom aan konsepsies en oorspronklikheid van vorm wat so kenmerkend is van sy kunstenaarskap.

Gebroke Ritme.

Een van Steynberg se minder bekende en kleiner werke, wat selde of nooit gencem word nie ten spyte van sy bekoorlike voorkoms, is hierdie klein figuurtjie in groen verdiet, Gebroke Ritme. Die beeldjie is maar 'n voet hoog, is reeds in 1953 gemaak en is sy tweede abstrakte werk. In teenstelling met die abstrakte voorstelling van die Onbekende Politieke Gevangene, met sy skerp reghoekige lyne, is Steynberg hier nog sterk onder die invloed van die ronde lyne van die gestileerde vorm. Die beeld is dié van 'n sitende mansfiguur met sy bene opgetrek en sy linkerarm in sy sy.

Sy regterarm is heeltemal weggelaat. Die natuurlike vorme is egter so sterk geabstraheer dat hulle bloot vorms geword het om n bepaalde ritme uit te beeld. Die gesig het geen opmerklike trekke nie en is bloot n vorm. Die linkerarm is vervang deur n blote ronding sonder die bekende vorm en smelt heeltemal saam met die res van die liggaam; die bene het blote vorme sonder voete ge= word met die regterbeen groter en hoër as die linkerbeen en die bene ewe dik van bo tot onder. Die hele figuur is vereenvoudig tot blote massa sodat die oorspronklike figuur net n middel geword het om sekere ritme te dra. Die figuur vorm nietemin n pragtige ritmiese geheel opsetlik verstoort aan die regterkant wat n diep inham toon in die liggaam om die ritme te breek - vandaar die titel Gebroke Ritme. Met die afwesigheid van allerlei onnodige details en die vereenvoudiging van die dinge tot blote vorme, het Steynberg dus daarin geslaag om n besondere, tegelyk vloeiende, ritme te verkry. Die een vorm gaan eenvoudig in die ander oor en deur die mooi gladde afwerking het dit tog as geheel n pragtige studie in ritme geword ondanks die gebrokenheid in een lynvloei= ing.

Wat veral treffend is, is die sterk invloed van Henry Moore nie alleen in die houding van die figuur nie, maar veral in die vormgewing. Die idee van ruimte omsluit deur vorm, kom hier sterk na vore deur middel van die inham as gevolg van die afwesigheid van die regterarm en die ruimte wat gevorm is deur die linkerarm wat op die figuur se heup saamsmelt met die liggaam. Die houding van die figuur tesame met die vormgewing laat ons ook sterk dink aan een van Moore se Familiiegroepe.

Die materiaal het Steynberg op tipies vaardige wyse be= handel en daarmee weereens bewys gelewer van sy deeglike tegniese kennis. Die kleur van die groen verdiet is sodanig behandel dat dit alleen sy beste kwaliteite na vore bring. Hoewel een van sy minder bekende en kleiner werke, is dit nogtans een van sy mooi= ste ritmiese vormstudies en n bewys van sy opvallende vormgevoel.

Strandloper.

Met hierdie werk betree Steynberg n heeltemal nuwe tyd= perk, nie alleen van groot belang vir sy eie ontwikkeling nie, maar ook vir die hele beeldhoukuns in Suid-Afrika. Hierdie fi= guur van n strandloper, in 1956 gemaak, is die eerste werk waarin

Steynberg van gesweiste metaaldraadwerk as n medium gebruik gemaak het. Die eerste stap is om eers die buitelyne van die vlakke te maak deur middel van metaalstawe. Daarna word die vlakke opgevul met n draadnetwerk en vasgesweis aan die reeds gevormde buitelyne. Die vernaamste verskil tussen hierdie tipe werk en die werke van voorheen, is dat die vlakke nie meer toe is nie maar heeltemal oop, sodat n mens regdeur die deursigtige draadvlakke kan sien sonder om die vlak self as vormelement te verloor. Die gevolg is dat die deurvallende lig nou ook n groot rol begin speel en sodoende die beweeglikheid en ritmiese betekenis van die werk verhoog.

Die Strandloper is die eerste stuk wat Steynberg op hierdie wyse uitgevoer het. Ons sien hier n effense geboë vrouefiguur, wat met n stok voel-voel deur die water loop. Die naam Strandloper is effens verwarrend omdat ons die naam gewoonlik assosieer met die strandlopers (Hottentotte) waarmee Jan van Riebeeck te doen gehad het aan die Kaap. Dit is egter nie spesifiek hulle waaraan Steynberg gedink het nie, maar enige persoon wat deur water loop. Die arms, bene en nek is dun metaalstawe. Die kop is net n vorm met n baie fyn netwerk van draadoorgetrek. Die res van die figuur word gevorm deur sy klere, voorgestel deur gesweiste draadvlakke. Die metaal is geverf met n bruinkleurige verf om dit te bewaar teen roes. Op die oomblik staan die figuur in n dammetjie in Steynberg se tuin waar dit uitstekend pas.

Deur hierdie volkome rewolusionêre vormgewing het die figuur heeltemal n abstrakte voorkoms gekry wat totaal afwyk van Steynberg se vroeër werke. Die arms het dun metaalstawe geword wat skaars bedek word deur klere. In hierdie werk kom die gebruik van hierdie materiaal nog nie tot sy reg nie, omdat dit eintlik net n eksperiment was. In latere werke kry die deursigtige vlakke n doel en werk mee om n sekere gedagte duideliker uit te beeld. Nietemin is dit n bekoorlike figuurtjie en kom ons reeds sterk onder die indruk van die moontlikhede van hierdie materiaal, waarin Steynberg ons ook nie teleurstel nie. Die belangrikste bydrae van hierdie werk is egter nie soseer die voorstelling van die figuur self nie, maar die ontdekking van die splinternuwe wyse van vormgewing, wat dusver seker die opmerklikste bydrae is tot die jongste beeldhoukuns in Suid-Afrika. Dit is ook n bewys van Steynberg se genialiteit in sy soek na nuwe materiale en n

bewys van sy ryke fantasie, waaraan daar skynbaar geen end is nie.

Variasie op n Tema.

Steynberg het hierdie nuwe rigting voortgesit in n volgende werk in dieselfde jaar naamlik Variasie op n Tema. Soos voorheen vermeld, het Steynberg reeds n soortgelyke werk in sterk gesti= leerde vorm gemaak wat die vrou as tema behandel het deur middel van vier verskillende figure¹⁾. Hier het ons weer te doen met vier verskillende figure en omdat Steynberg in sy titel nie laat blyk watter tema hy hier behandel nie, kan ons na aanleiding van die voornoemde figure met n redelike sekerheid sê dat hy hier musiek as tema geneem het. Die vier figure is onderling verskillend en in so n mate geabstraheer dat hulle ons nie meer aan mensfigure herinner nie, maar aan musieknote en as sulks bloot n bepaalde ritme uitdruk. Eers is die buitelyne gevorm deur middel van gesweiste metaalstawe en daarna is die vlakke tussenin gevul met die deursigtige draadvlakke waardeur die lig val sodat allerlei skaduwee= effekte verkry word namate die posisie van die ligbron verander. Daardeur het Steynberg die beweeglikheid en ritmiese betekenis van die figure aansienlik verhoog.

Die vier figure sien daar as volg uit. Die koppe is klein ovaalvormige voorwerpe sonder enige merkbare karakteriserende trekke. Daar is verder niks van die bekende vorme soos arms en bene nie. Alles het saamgesmelt tot een draadvlak of vorm. Hier en daar is daar vorms wat lyk of hulle herkenbaar is, byvoorbeeld soos in figure drie en vier. Daar lyk dit of die twee figure uitstaande magies het. Die vier figure is verder verbind met n metaaldraad wat opwaarts loop tot in die derde figuur, dan weer effens af loop na die vierde figuur. Die eerste figuur is die kleinste, vol buigsame lyne. Dit lyk soos n persoon wie se spiere te slap is om hom regop te hou. In hierdie geval is hulle egter net ritmieser en soepeler van aard. Die tweede figuur se lyne is nie so soepel nie dog strakker. Die derde figuur is die grootste en die lyne is selfs skerp en hoekig. Die laaste figuur is weer effens kleiner en ronder van voorkoms soos in die tweede. Ten spyte van die sterk ritmiese voorkoms van die vier figure voel n mens gensig om te sê, as jy lank na die figure kyk, dat

1) Sien bladsy 130.

Steynberg ook hier vier vroue uitgebeeld het. Ons moet egter bly staan by die feit dat die ritmiese lyn en vorm die hoofsaak is in hierdie werk, en as Steynberg ook bedoel het om die vrou hier uit te beeld, dit heeltemaal n ondergeskikte gedagte is. Die vier figure het dus deur hulle voorkoms as gevolg van die gesweiste draad en die abstrakte vorme, nie meer mensfigure gebly nie, maar musiek=note geword waarmee Steynberg op uitstekende wyse n ritme vir ons uitgebeeld het. Hy het sy medium hier veel beter as in Strandloper aangepas by die onderwerp en meer daaruit gehaal, tot voordeel van die werk.

Na sy eerste eksperimentele figuurtjie het Steynberg dadelik die moontlikhede ingesien van hierdie medium, en hy het reeds hier in sy tweede werk, heelwat voordeel daaruit gehaal. Sy beste werke in hierdie materiaal het kort hierna gekom waarin ons sy visie en kunstenaarskap sterk tot uiting sien kom, en waarin ons sien hoe hy van hierdie materiaal werklik iets besonders gemaak het.

Alomteenwoordige Vrou¹⁾.

In hierdie derde werk van gesweiste metaal het Steynberg op treffende wyse die deursigtige draadvlakke gebruik om n sekere gedagte uit te beeld. Sonder die deursigtige draadnetwerk sou hierdie werk byna onmoontlik gewees het omdat hy een vorm binne-in n ander geplaas het, en die buitenste vorm die binneste heeltemaal omsluit. Steynberg beeld hier (deur middel van twee koppe) die Alomteenwoordige Vrou ofte wel die ewige invloed van die vrou op die man uit. Die binneste gesig is dié van die man en is van ysterplaat met n goud beslag daaroor. Die buitenste gesig is dié van die vrou en is van n deursigtige, swart draadnetwerk. Dit omhul heeltemaal die binneste gesig naamlik van die man. Ons sien dat hierdie tegniek alleen moontlik gemaak is deur die gebruik van hierdie nuwe draadmedium, wat Steynberg dan ook hier op uiters knap wyse toepas op sy probleem. Wat sy keuse van materiaal betref, kon hy nie beter gekies het nie; en die goudkleur van die binneste kop is maklik sigbaar deur die swart draadnetwerk van die buitenste kop.

Sy voorstelling is abstrak, veral wat betref die kop van die vrou. Die voorstelling van die een kop binne-in die ander is nie soseer abstrak nie, maar meer n kwessie van fantasie. Die kop van die man is op taanlik natuurlike wyse weergegee wat betref die gesigstrekke. Dit is eintlik die gesig van die vrou wat die meeste

1) Afbeelding op bls. 139a.

- 139a -



30. GESLUIERDE DANSERES.

aandag trek, en hierdie gesig is wel op abstrakte wyse weergegee. Eers is die buitelyne van die kop gevorm deur middel van gesweiste metaalstawe. Die hele kop is in vlakke verdeel en hierdie vlakke is dan bedek met die deursigtige draadnetwerk wat vasgesweis is aan die raamwerk wat die buitelyne van die gesig vorm. Elke vlak is weer op n ander wyse behandel om aan te pas by die gesig self. So kry ons dan vlakke met n baie fyn draadnetwerk op die neus, mond, ken en by die slape. Die wange is draadnetwerk-ogies is ietwat groter terwyl die kante van die agterkop en die nek s'n nog groter is. Die voorkop het reguit drade wat afwaarts loop sonder blokkies en die hare het reguit drade wat agtertoe loop sonder enige blokkies. Daardeur het die gesig n eienaardige voorkoms gekry wat die gelaatstrekke sterk laat uitkom. Die gesig is dus herkenbaar maar die voorstelling is abstrak. Steynberg het hier sy draadtegniek op n paslike wyse gebruik sodat ons dwarsdeur die vlakke kan sien. Sodoende laat hy die bepaalde gedagte van die werk op n treffende wyse uitkom.

Die simboliese betekenis van hierdie werk word hier treffend versinnebeeld. Die hoofgedagte wat Steynberg hier wil laat uitkom, is die invloed van die vrou op die man. Dit is n feit wat deur die eeue heen voorgekom het, naamlik dat feitlik in elke groot man se lewe daar n vrou is wat besondere invloed op hom uitgeoefen het. Somtyds het sy die man heeltemal oorheers, somtyds net gehelp, maar steeds op die agtergrond gebly en die man al die eer laat toekom. Somtyds was die invloed goed - en dan het die man tot groot hoogtes gestyg; somtyds was die invloed sleg en het dit tot die man se val gelei. Wat ook al die posisie was, die vrou se invloed op die man is sterk en somtyds heeltemal oorheersend. Alhoewel die vrou se kop hier van die swakkere metaal gemaak is, en die man van die sterkere, skyn sy nogtans deur die man, soos ons in hierdie voorstelling, dit ook uitgebeeld sien. Steynberg het dus deur hierdie nuwe oop medium daarin geslaag om hierdie gedagte van die alomteenwoordige vrou, uitstekend voor te stel.

Dwarrelwind¹⁾.

In teenstelling met sy gesweiste draadwerke tot dusver, toon hierdie werk n nuwe ontwikkeling aan deur die byvoeging van ge-

1) So noem Steynberg dit. Ons sou egter sê „warrelwind".
 Afbeelding op bls. 134a.

kleurde stukkies glas wat in die draadnetwerk ingevoeg word. Hierdie gekleurde glas het die element van kleur teruggebring en deur middel van die son vang die glas allerlei kleurspelinge op wat aan hierdie werk n buitengewone voorkoms gee. Deur die gebruik van die deursigtige draadvlakke, kom ons hier opnuut onder die indruk van die ruimtelikheid in hierdie eg Suid-Afrikaanse motief.

Wat Steynberg hier uitbeeld is n warrelwindjie, en in teenstelling met baie van sy werke wat swaar van gedagte is, is dit n ligte, opgewekte werk, net so verfrissend soos n glas vonkelende sjampanje. Die warrelwindjie word voorgestel deur n dansende vrouefiguur wat geplaas is in n verwydende spiraal. Die vrouefiguur is solied van gesweiste metaal terwyl die spiraalvorm om haar van deursigtige draadnetwerk is en die stof voorstel wat om haar draai en warrel. Die figuur is n ligvoetige meisie wat oor die veld heen en weer dans, nou hier dan daar, asof sy bloot n draaiende, kolgende beweging geword het. Soos n balletdanseres staan sy op die punt van haar een voet met die ander opgelig, terwyl haar hande opgehef is, in n vrolike uitbundigheid. Haar figuur is dun en uitgerek om haar soveel moontlik n beweeglike voorkoms te gee. Ongebonde en onberekenbaar skiet sy heen en weer oor die veld en niemand weet watter kant toe sy sal gaan nie. En net waar sy gaan, word die stof en blare versteur om n spiraal om haar te vorm. Die stof wat hier behandel word, lyk ook baie soos twee dun deursigtige sluiers wat sy in haar hande vashou en wat soos sy dans, in n spiraal om haar gedraai het. Toe iemand aan Steynberg gevra het wat die vrouefiguur in die middel soek, het hy geantwoord: „n Vrou kan soms ook soos n dwarrelwind wees. Sy kan jou lelik omkrap“¹⁾.

Wat hierdie speelse fantasie betref, kan Steynberg onmoontlik n beter materiaal gekies het as gesweiste metaal en glas. Die figuur self is solied maar die stof wat gesien word en in werklikheid nie n vaste vorm is nie, word uitstekend weergegee deur hierdie deursigtige draadvlakke omdat dit die ligte dwarrelende beweging uitstekend vertolk. n Vaste ondeurdringbare vlak sou swaar voorgekom het, maar nou is die vlak oopgemaak en dis asof dit byna nie daar is nie. Verder het Steynberg klein gekleurde glasstukkies orals in die draadnetwerk ingevoeg, wat blare en allerlei ander

1) Pienaar Smit - Coert Steynberg. Byvoegsel van Die Burger, 1 Oktober 1960.

voorwerpe moet voorstel wat meegevoer word. So kry die werk dan ook n interessante en kleurvolle voorkoms as die son daarop val en allerlei lig- en kleurpatrone gevorm word. Die gebruik van glas is hier nog in sy beginstadium en daarom is daar net n paar stuk= kies ingevoeg. Die effek is egter genoeg om vir Steynberg aan te toon wat die moontlikhede van hierdie materiaalkombinasie is, soos ons dan ook sien in sy latere werke.

Die ligte, dwarrelende, ongebonde en onberekenbare effek wat die figuur moes skep, is uitstekend weergegee deur die lyn- en vormwerking; en ek wil graag iemand sien wat warrelwind beter in metaal kan uitbeeld. Die figuur is lank en skraal, vol lewe en beweeglikheid. Die pragtige spiraaleffek van die stof het n bewe= ging geword wat wild en onkeerbaar om die figuur wentel. As n eg Suid-Afrikaanse motief wat die natuur uitbeeld, kan dit op geen beter plek staan as in die buitelug nie. Weens sy grootte, vyf voet tien duim, kon die kunstenaar dit in sy tuin oprig.

Die belangrikste feit wat uit hierdie werk te voorskyn tree, is dat Steynberg nie stilstaan nie. Hy ontwikkel steeds. Hy het hier n middel gevind om n konkrete vorm oop te maak om n gewenste effek te kry. Hy bly egter ook nie hier stilstaan nie, maar soek voorts na n wyse om ook kleur uit te druk; en n geskikte materiaal is glas. So word die Suid-Afrikaanse sonlig nou betrek om ook n rol te speel want alleen as die son op hierdie figuur val, bereik dit sy volle werking.

Vrouefiguur in Geel Emalje.

Steynberg gaan nou voort om te eksperimenteer met gesweiste draad as medium. In 1957 kom hy voor die dag met n vrouefiguur waar die blokkiesdraadkomposisie gekombineer is met geel emalje. Die figuur is van n regop staande vrou, een voet vyf duim hoog, en heeltemal opgebou uit gesweiste blokkiesdraad wat geverf is met n oranje-kleur en verder is die vernaamste dele van die lyf, bedek met n geel emalje. Die kop kyk reguit vorentoe met n parmantige perdestert wat in die lug opwys terwyl die vrou se hande op haar heupe rus. Veral wat die perdestert betref, laat hierdie figuur ons baie dink aan die Tienderjarige. Die res van die figuur is egter die van n volwasse vrou en in sy geheel vind ek dit n uiters geslaagde werkie.

Die gebruik van die twee kleure bring die kleur weer sterk

op die voorgrond. Dusver het Steynberg nog nie veel gebruik ge= maak van kleur in sy draadwerke nie, en die eerste probeerslag was die invoeg van gekleurde glasstukkies in Dwarrelwind. Nou gaan hy verder en voeg gekleurde emalje by wat weer n ander teg= niek vereis en dele van die draadwerk bedek. Hierdie tipe draad= werk kry ook heeltemal n ander voorkoms en die emalje het n be= paalde werk om te doen. In hierdie figuur word die emalje gebruik om vaste dele van die figuur uit te beeld soos die bene, arms, bors, nek en kop. Dit word egter geabstraheer sodat daardie dele van die figuur eintlik net in hulle basiese vorme weergegee word. Die res van die draadwerk vorm die klere wat die vrou aan het. Hoewel deur= sigtig gee dit tog konkrete vorm weer. Hierdie gebruik van die draadwerk laat ons baie dink aan Steynberg se tienderjarige figuur waar die vernaamste liggaamsdele deur die klere deurskemer. Deur die gebruik van sekere materiaal, het hy kleur ingevoeg in hierdie werk, en dusver is dit sy kleurvolste draadwerkfiguur.

Sy styl is abstrak. Die liggaamsdele word op n baie ongewone wyse voorgestel. Die gesig is van draad sonder emalje. Die perde= sterthaarstyl is geabstraheer tot n lang afhangende plat vlak wat die idee treffend simboliseer. Die arms en nek is lank en dun en net die bors se belangrikste dele word weergegee deur middel van die emalje. Die heupe en bene is ook vereenvoudig tot basiese vorms en verder word die res van die liggaam opgebou deur die draadnetwerk wat die klere voorstel. Die bekende natuurlike forme soos hande en voete val nie meer te onderskei nie en die hele figuur het n abstrak= te voorkoms nie alleen wat betref vormgewing nie maar veral ten op= sigte van die ongewone voorstellingswyse.

Gesluiserde Danseres¹⁾.

In hierdie werk van brons, gesweiste metaal en glasmosaïek wat in 1958 gemaak is, het Steynberg die gebruik van glasmosaïek nog verder ontwikkel. Hierdie werk is eintlik n eksperiment om te sien hoe hy brons, gesweiste draad en gebrandskilderde glas op die beste wyse saam kan gebruik, omdat hy dieselfde materiale wil benut in sy groot monumentaal-dekoratiewe werk vir die nuwe Transvaalse Provin= siale Gebou in Pretoria. Wat Steynberg hier voorstel, is n geslui= erde danseres. Vir hierdie onderwerp is sy materiaal van deursig= tige draad besonder gepas en kon hy sy probleem op geen beter wyse oplos nie. Ons sien die dansende figuur op haar tone met haar een hand dramaties opgelig en die ander op borshoogte, terwyl haar ge=

1) Afbeelding op bls. 139a.

sig opwaarts kyk. Haar kleredrag is deurskynende sluiers, wat voorgestel word deur die deursigtige draadnetwerk wat om haar gedrapeer is. Net die belangrikste dele van haar lyf soos haar bene, arms, middellyf, kop en skouers, word uitgebeeld deur n vaste vorm met brons as medium. Die res van die lyf is versteek onder die sluier, wat hier en daar deurskynend is. Deur die ligte voorkoms van die deursigtige draadnetwerk, word die yle veeragtigheid van deurskynende sluiers treffend gesuggereer.

Die voorstelling is heel abstrak, veral die wyse waarop onderlinge dele van die liggaam sonder direkte verbintenis harmonieer. Die kop is heeltemal los van die res. Die middellyf en bene is verbind deur n baie dun bronsstaaf wat feitlik nie gesien word nie, en die indruk skep asof hulle heeltemal los is van mekaar. Die skouers en linkerarm is ook verbind met n baie dun metaalstaaf terwyl die regterarm heeltemal los is. Die verskillende liggaamsdele as sulks is allesbehalwe natuurlik en het bloot simboliese vorme geword. Daar is geen afsonderlike tone of vingers nie en die gesig het heeltemal n eienaardige voorkoms gekry. Deurdad so min van die vaste liggaamsdele gegee word, kry ons des te meer die indruk van die sluiers wat so gedrapeer is, dat net sekere dele van die liggaam gesien kan word.

Vir hierdie voorstelling is deursigtige draadnetwerk as medium n gelukkige keuse. Om die kleur ook hier in te bring, het Steynberg voorgebou op die klein gekleurde glasstukkies van Dwarrelwind en groter glasstukke ingevoeg, sodat die kleur veel meer op die voorgrond kom. Teen die son gesien, gee hierdie deursigtige draad n treffend ligte voorkoms aan die beeldwerk. Alhoewel abstrak, is die menslike gedaante nog heeltemal herkenbaar. Een van die belangrikste aspekte van hierdie stuk en van Dwarrelwind is die sterk monumentale rigting wat Steynberg nou begin inslaan; iets wat in sy latere werke herhaaldelik voorkom. Hierdie werk is dus n tipiese voorbeeld van die nuwe rigting van Steynberg met sy oop vlakke met gebrandskilderde glas, sterk abstrakte vorme en monumentale voorkoms; en dit verteenwoordig hierdie fase van sy stylontwikkeling ten volle.

Moeder en Kind¹⁾.

Hierdie nuwe rigting van Steynberg kom tydelik tot stilstand wanneer hy skielik in 1958 teruggaan tot werk met vaste geslote vorme en sodoende afwyk van sy draadfigure met hulle oop vorme.

1) Afbeelding op bls. 144a.



31. MOEDER EN KIND.



32. ONTLUIKING.

Ons kry hier n werk met geslote abstrakte vorme en n ondeursigtige vaste materiaal, naamlik terra-cotta. As iemand wat onder Henry Moore gestudeer het, en sterk onder sy invloed gekom het, is dit seker die beste voorbeeld van al Steynberg se werk waarin Moore se invloed die duidelikste uitkom, veral wat betref die uiterlike vormgewing en voorstelling.

Om hierdie werk ten volle te verstaan, het ek dit van belang geag om n paar van Henry Moore se idees oor beeldhoukuns te noem, want alleen daardeur sal ons ook hierdie werk behoorlik kan begryp en waardeer. Henry Moore sê die volgende: „Die rede hoekom n werk nie n natuurlike voorstelling wil gee nie, is nie omdat dit n ontvlugting wil wees nie maar dit is die uitdrukking van die betekenis van die lewe, n prikkel tot n groter poging om te lewe. Volslae uitdrukking in beeldhouwerk is vorm in sy volle ruimtelike werklikheid..... Wanneer die beeldhouer sy materiaal verstaan, kennis dra van die moontlikhede en konstruktiewe bou daarvan is dit moontlik om binne die beperkings daarvan te bly en nogtans n beweginglose blok om te skep in n komposisie wat n volledige vormbestaan het met massas van verskillende grootte en dele, beskou in hulle lugomhulde geheel, wat beklem en beur, stoot en hul teenoor mekaar stel in ruimtelike verhouding - staties in die sin dat die swaartepunt in die voetstuk lê (en nie lyk of dit omslaan of van sy voetstuk beweeg nie) en nogtans n wakkere dinamiese spanning tussen sy dele het¹⁾. Hierdie werk van Steynberg word veral gesien as massas en dele in n ruimtelike verhouding tot mekaar. Meer as in enige van Steynberg se werke dusver het ons hier te doen met n werk wat ruimte insluit deur vorm in plaas van ruimte uitsluit deur vorm, wat vandag nog die algemene gedagte is. Reeds in werke soos Smeekbede, Figuur met Seroet en Gebroke Ritme het ons n besonder geslaagde samevoeging van vorm en ruimte maar dit verkry n hoogtepunt in hierdie voorstelling van Moeder en Kind. Ons sien hierin ook n strewe na kleurrykheid, ontginning van die moontlikhede van die medium en die strewe na verinnerliking in plaas van uiterlike glansskoonheid. „Dit vind uitdrukking in die vormgewing van die Ruimte, die vasgehoue Leegte wat deur soliede materie gevorm word maar op sy beurt weer die vaste liggaam fatsoen gee. Daar is meer in hier-

1) Die Betekenis van Beeldhoukuns. Katalogus van Van Riebeeckfeeskunsuitstalling, Kaapstad, 1952.

die ruimte as wat die oog kan sien"¹⁾. Dit is egter alleen moontlik deur middel van geometriese of abstrakte komposisie wat verkry is deur die waarneming van natuurlike voorwerpe. In hierdie geval het Steynberg dit reggekry deur middel van abstrakte komposisie.

Daarom vind ons dat hierdie voorstelling van n moeder en kind deur Steynberg uiters abstrak in vormgewing is, alhoewel die twee figure duidelik te onderskei is. Die moeder is vereenvoudig en geabstraheer tot die eenvoudigste vorme en sy het gevolglik geen herkenbare natuurlike vorme nie. Die kop is net n ruimte omsluit deur n vorm naastenby soos dié van n kop. Dan kry ons haar nek wat uitloop in twee arms wat so geabstraheer is, dat hulle bloot ronde vorme in n ronde lyn word wat op hulle beurt ook ruimtes omsluit. Die res van die lyf af ondertoe is versmelt tot een omvattende vorm wat ook n groot ruimte omsluit waarin die figuur van die kind geplaas is. Die kind is op sy beurt n replika van die moeder se figuur sonder die arms. Die kind word dus feitlik heeltemal omring deur die moeder terwyl hy ewe gedwee sit en drink aan die moederbors. Ons kry hier dus n ontstellende versameling van vorms wat ruimtes omsluit, plus n vorm in ruimte-in-n-vorm. Dit is interessant om daarop te let dat hierdie vorm in n ruimte in n vorm, in hierdie spesifieke geval nie suiwer Moore se invloed is nie maar dat Steynberg eintlik daartoe geïnspireer is op heeltemal n ander wyse. Hy het die idee gekry op sy Bosveldplaas toe hy afgekom het op n ou verrotte boomstomp, en in die middel van hierdie hol ou stomp het die kern van die stomp nog gepryk. Hierdie vorm in die hol ou boomstomp het so n indruk op Steynberg gemaak dat hy, gedagtig aan Moore se voorbeeld, geïnspireer is om hierdie pragtige werk te skep.

Maar deur die abstrahering van die gewone natuurlike vorm, het hierdie werk n groter lewenskragtigheid gekry wat andersins onmoontlik sou gewees het. Steynberg boots dus nie die besonderhede na van die voorwerp nie maar probeer om „deur te dring tot die natura naturans, dit is om te deel in die vernaamste en ondergeskikte magte van die skepping. Dit is n uiters verwaande aanspraak maar n aanspraak waarby die spesifieke prestasies van die moderne kunsrigtings staan of val", aldus Moore²⁾. Tesame kry ons ook universele eienskappe wat so tipies is van die primitiewe kuns. En daar

-
- 1) Katalogus Transvaal Uitstalling, Rautenbachsaal, Pretoria, 1958.
 2) Die Betekenis van Beeldhoukuns. Katalogus van Van Riebeeckfeeskunsuitstalling, Kaapstad, 1952.

Steynberg en Moore albei beïnvloed word deur die primitiewe kuns se lewenskragtigheid, verkry hulle werk daardeur ook n besondere lewenskragtigheid.

Weergegee in n universele styl spreek die werk vir homself. Almal sal hierin sien die intieme verhouding tussen moeder en kind en die beskermende houding van die moeder teenoor die hulpelose kind. Kyk net hoe vol liefde kyk sy af na die kind - ten spyte van die feit dat die gesig net n ruimte is. Soos ons vroeër gesê het, daar is meer in die ruimte as wat die blote oog kan sien. As een van Steynberg se werke onder die invloed van Moore, vorm hierdie stuk mynsinsiens bepaald n hoogtepunt in Steynberg se ontwikkeling.

Sy kleurgebruik is hier van belang, omdat dit n faktor is wat nie in Moore se werk te sien is nie, alhoewel die kleure hier almal effe kleure is.

Die figuur self is van n rooibruin terra-cotta terwyl die holtes of ruimtes n blougrys kleur het. Verder verskil die werk van Moore wat betref die oppervlaktebehandeling. In teenstelling met Moore se werke wat n gladde blink voorkoms het, het hierdie werk n growwe krummelrige vlak tekstuur. Steynberg is dus nie n na-aper van Moore nie, maar hy behou steeds n Suid-Afrikaanse karaktertrek in sy werk. Ons sien hier hoe hierdie stylrigting van Steynberg, wat in 1953 met Gebroke Ritme skielik tot n stilstand gekom het, weer voortgesit word en in Moeder en Kind n hoogtepunt bereik wat die ouere stylrigting met geslote vorm betref.

Gevalle Engel.

Hierdie stuk is die laaste van hierdie tipe werk waarin Moore se invloed sterk na vore kom en van sy laatstes waarin die vorm geslote is. Soos Moeder en Kind beantwoord ook hierdie beeldwerk aan die eerste aangehaalde uitspraak van Moore,¹⁾ hoewel dit in mindere mate die geval is.

Soos ons weet, het Steynberg in hierdie selfde jaar, 1959, nog n beeld van n engel gemaak, naamlik sy gestileerde voorstelling van n vallende engel. In teenstelling met die vallende engel wat besig is om te val, is dit n gevalle engel, met ander woorde n engel wat reeds geval het en nou in n vormlose hoop op die grond

1) Die Betekenis van die Beeldhoukuns. Katalogus van Van Riebeekefees-kunsuitstalling, Kaapstad, 1952.

lê. Wat die gebruik van materiaal en kleurelement betref, stem die twee figure ooreen deurdat hulle albei van terra-cotta is en in albei ligroos en blou as kleure gebruik het. Wat die styl betref, is die Vallende Engel gestileerd en hierdie figuur heeltemal abstrak met 'n sterk invloed van Moore te bespeur. Gevolglik is die voorstelling van die verskillende liggaamsdele feitlik onherkenbaar geabstraheer sodat hulle in hoofsaak bloot vorms geword het, soos hierdie werk enkel vormstudie geword het. Verder is die geabstraheerde vorms bymekaar gevoeg, nie volgens die natuurlike voorkoms van die liggaam nie, maar bloot om 'n mooi ritmiese geheel te vorm wat Steynberg se vormgevoel bevredig. Ons onderskei dus die geabstraheerde vorme van die kop, lyf en vlerke hoewel deurmekaar gegooi, sodat die indruk van 'n vormlose liggaam wat van 'n groot hoogte geval het, wel deeglik geskep word.

Die oorheersende elemente in hierdie werk is definitief die twee vlerke wat die hele stuk domineer. Ons sien twee kolossale vlerke ofte wel geabstraheerde vlerkvorme. Aan die regterkant is 'n groot vlerk wat met 'n boog oor die res hang sodat alles aan die binnekant van hierdie ronding, die binnekant van die werk vorm. In hierdie binneste deel sien ons die geabstraheerde borsdele van die engel wat vassit teen die binneste deel van die vlerk. Van die vlerk se onderpunt loop die liggaam uit in 'n horisontale lyn. Bo-op hierdie deel is die ander vlerk wat soos 'n tand opsteek met 'n punt na bo terwyl die orige vlerk bo-oor dit alles troon. Aan die buitekant van die groot vlerk vind ons die geabstraheerde vorm van die kop wat bykans onherkenbaar is. Hierdie groot vlerk wat so met 'n boog oor die ander vlerk hang, sorg dat daar 'n geweldige spanning tussen die twee vlerke bestaan. Terselfdertyd omsluit die twee vlerke 'n ruimte wat gevorm is deur die spesifieke voorstelling van vlerke, waarin ons Moore se invloed weer sien, maar in veel mindere mate. Hierdie werk het in werklikheid 'n studie in vlerkvorme geword bloot om 'n sekere ritme uit te druk en Steynberg se sterk vormgevoel te bevredig. Deur sy vormgewing en pragtige ritmiese lyn het Steynberg hier vir ons nog een van sy treffende abstrakte vormstudies uit hierdie tyd gegee, wat eweneens tipies is van die rigting wat hy nou ingeslaan het.

Die Lied van die Loeries.

Dit is opmerklik dat Steynberg vir die eerste keer in nege jaar weer 'n werk in hout gemaak het, want hierdie stuk is uitgevoer

in stinkhout. Die laaste werk in hout was sy Figuur met Seroet in 1950, en sindsdien het hy nie weer met hout gewerk nie. So tipies van die ander werke van hierdie tyd is dit nie alleen monumentaal in voorkoms nie, vier voet 8 duim hoog, maar ook abstrak in styl. Wat die onderwerp betref, vind ons dat dit eintlik n dieronderwerp is, maar deurdat Steynberg daarin so n sterk menslike element gelê het is dit heeltemal van pas om dit hier te behandel.

Steynberg beeld hier vir ons uit, op heel digterlike wyse, die lied van die loeries, die bekende gekuifde voëls van die Knysnase bosse. Die stinkhout waaruit die beeld gekap is, lyk soos n waaier en is nouer onder as bo, met vyf uitstaande punte aan die bokant, van verskillende hoogtes en groottes, terwyl daar in die onderste deel van die hout drie groot ruimtes is. Die vyf uitstaande punte stel voor die bome van Knysna en bo aan elke uitstaande punt is die gesig van n mens wat besig is om te sing; heel bo-op is daar n groot opstaande kuif, wat lyk soos die kuif van die loerievoël. Wat ons dus hier voor ons sien is nie werklik singende loeries nie, maar Steynberg se digterlike siening daarvan. Hy het ook al gesê dat die klomp figure net sowel n vergadering van mense kon wees wat hy nou op hierdie wyse weergegee het, maar ek voel dat die gedagte van die loeries pasliker is, en aan hierdie werk werklik n digterlike karakter gee.

Wat sy materiaal betref, kon hy nie beter gekies het nie, omdat die gedagte uit die materiaal self gegroei het. Gewoonlik word Steynberg besiel en soek dan n materiaal waarin hy sy gedagtes kan uitbeeld. In hierdie geval het die materiaal se fatsoen hom geïnspireer tot die werk. Die hout is van Knysna en om die karakter te behou, moes hy n onderwerp kies wat sou pas by die hout. Omdat die hout se vorm ongeveer was soos dit nou is, met sy uitstaande punte en drie gate in die onderste deel, het hy toe besluit om die loerievoël, wat alleen in die Knysnase bosse gevind word, uit te beeld sodat onderwerp en medium n hegte eenheid vorm. Hy het toe die drie gate effens bewerk en die vyf uitstaande punte omgeskep soos dit nou lyk en die oppervlakte n oneffe voorkoms gegee deur middel van honderde beitelmerkies. Hierdeur pas die voorkoms goed by die onderwerp.

Wat styl betref, is die werk sterk abstrak, nie alleen in vormgewing nie, maar ook in die voorstelling van die gedagte. Steynberg het hier drie verskillende onderwerpe uit die lewe ge-

neem, saamgegooi en een figuur daarvan gemaak, byvoorbeeld n boom met n mensgesig en n loerieuif alles saam in een figuur. Die loerie en die boom pas uitstekend bymekaar en die middel om te wys dat die loerie sing, is n mensgesig; terwyl die loerieuif ons altyd herinner aan die loerie self. Dit is ook interessant om daarop te let dat die inhamme wat ontstaan tussen die vyf uitstaande vorme, in werklikheid die vorm het van die vyf figure, maar net onderstebo. Ons sien Moore se invloed ook hier in die ruimtes wat gevorm is in die onderste gedeelte van die stuk hout.

Die werk is n ongewone kombinasie van verskillende elemente waardeur n uiters vreemde effek verkry word. Deur die uitdrukking op die singende gesigte, het Steynberg uitstekend daarin geslaag om n atmosfeer van singende loeries vir ons te skep. Die mooi opwaarts strekkende lyne getuig ook van Steynberg se sterk monumentale gevoel wat op die voorgrond tree, soos ook in sy ander werke van hierdie tyd. Tegnies gesproke is dit een van sy beste werke en esteties is dit een van die mees digterlike in die jongste tyd.

Die Leer van Jakob.

Nog n werk in die abstrakte stylrigting, met n sterk monumentale voorkoms, is hierdie Bybelse voorstelling van Die Leer van Jakob wat hy in 1960 gemaak het. Sinds sy Dwarrelwind in 1956 het hierdie neiging tot die monumentale voorkoms al meer op die voorgrond getree. In teenstelling met die oorgrote meerderheid van sy werke dusver, wat klein van formaat is, neig sy werk in die laaste tyd, al hoe meer na boontoe met lang regop lyne wat opwaarts strek. In teenstelling met die Johannesburgse beeldhouer, Eduardo Villa, wie se werk oorheers word deur uitgeholde, vertikale, monumentale temas, word Steynberg nou ook geïnspireer deur vertikale temas, maar in mindere mate en sy werk is nie so monumentaal as Villa s'n nie. Verder is Steynberg se werk veel ligter van voorkoms, nie so groot en swaar as Villa se beelde nie. Dit is grotendeels te wyte aan Steynberg se ligter tipe materiale teenoor Villa se swaarder materiale. Ook toon Steynberg se beelde n groter verskeidenheid van materiale teenoor Villa s'n daar hy gewoonlik net brons gebruik. Wat die tema betref, kon Steynberg vir hierdie werk seker nie n beter wyse van voorstelling gekies het nie as hierdie vertikale monumentale stylvorm.

Hierdie voorstelling is, soos die titel aandui, uit die Bybel, naamlik toe Jakob gedroom het van n leer wat hemel toe strek waarvan

ons lees in Genesis 28, Vers. 10-12. Ons lees hier van Jakob wat uit Berséba vertrek het om na Haron te gaan. Toe dit nag word, het hy langs die pad gaan slaap met sy kop op n klip. Hier het hy sy droom gehad van n leer wat opstrek tot die hemel en waarvan die bopunt die hemel geraak het. Die engele van God het op en af langs die leer geklim en heelbo het die Here gestaan en met Jakob gepraat. Dit is hierdie droom wat Steynberg vir ons uitbeeld in plastiese metaal, hoogte vier voet tien duim. Ons sien heel onder, die slapende figuur van Jakob waar hy toegedek lê onder n kombers met net sy kop wat uitsteek. Uit hierdie slapende figuur verrys nou die leer wat hemel toe strek en al hoe kleiner word hoe hoër dit gaan, totdat dit heeltemal verdwyn. Sodoende kry Steynberg n sterk perspektiwiese werking daarin wat die idee versterk. Verder sien ons op die leer allerlei vorms van vlerke wat die engele simboliseer. Die vlerke se vorme is heeltemal geabstraheer en is eintlik net suggesties van vlerke. Die eienaardige voorstelling skep inderdaad die indruk asof die engele werklik besig is om op en af te sweef langs die leer. Ons kan beseef dat vir n werk soos dit, waar die grondliggende idee die strekking na Bo is, die monumentale vertikale vorm die geskikste is. Die onderwerp leen hom daartoe en dwing die kunstenaar feitlik om monumentaal te werk te gaan.

Sy styl is abstrak soos die vormgewing van die verskillende figure duidelik bewys. Die liggende vorm is totaal abstrak en heeltemal onherkenbaar. Ons sien so n paar eienaardige uitstaande punte en aan die een kant blykbaar n kop. Uit die figuur verrys die leer maar voorgestel op n wyse wat eintlik net suggereer dat daar n leer is. So hier en daar merk ons die bekende trappies van n leer wat tussen die vlerkvorme uitsteek. Die leer het dus nie een vaste vorm wat regdeur strek van onder na bo nie maar is in werklikheid los stukke. Elke stuk nader aan die bopunt, is kleiner totdat dit lyk asof dit net verdwyn in die wolke. Verder soos gesê word die engele gesimboliseer bloot deur middel van vlerkvorme wat, as vlerke opgevat irreëel is. Hulle het bloot suggesties van vlerke geword en word gevolglik net vorme wat aan die beeld n bepaalde ritmiese lynwerking gee.

Steynberg neig dus nou sterk na die vertikale monumentale rigting en huiwer nie meer om af te wyk van die realistiese vorm nie, solank hy net bevrediging vind. Sy nuwe werk toon dus duidelik hier dat hy hom veel minder steur aan tradisioneel realistiese

vormgewing en dat hy besig is om die vaste geslote vorm te verruil vir die oop deursigtige draadvorm met sy helderkleurige glasmosaïek.

Ontluiding¹⁾

Een van die uitsonderlike werke uit hierdie tydperk, wat betref medium en voorkoms is seker hierdie werk van Steynberg in gips, wat ontluiding of ontwaking voorstel. Ons het hier 'n spierwit gipsbeeld van 'n vrou wat op haar hurke sit. Haar regterhand rus op haar linkerbeen en haar linkerarm hou sy bo-oor haar oë, asof sy die son uit haar oë wil hou. Die beeld staan op 'n swart graniet voetstuk en is drie voet ses duim hoog. Die wit van die gips vertoon besonder indrukwekkend teen die donker planteagtergrond, waar dit staan in die tuin van die kunstenaar.

Wat sy styl betref, is dit wel abstrak maar tog nie non-figuratief nie. Dis nou wel nie die voorstelling van 'n vrou soos 'n mens gewoon is nie, maar dis 'n vrou - mooi om na te kyk. Steynberg het die vernaamste kenmerke van die vroulike liggaam behou, maar geabstraheer sodat hy wel 'n artistieke effek verkry het. Die linkerarm is herlei tot bloot 'n spiraalvorm wat voor die gesig verbyloop tot op die nek; ook die heup is geabstraheer tot 'n spiraalvorm, waardeur die effek van ontdooiing, of ontluiding, uitstekend verkry is. Verder het die regterarm versmelt saam met die linkerbeen en die twee bene is verbind met 'n lyn asof sy 'n rok aan het. Hierdie werk toon hoe sorgvuldig hy te werk gegaan het om sy medium te kies as hy 'n bepaalde idee wil beliggaam, want die ronding, vloeibaarheid en aangrypende blankheid van hierdie stuk, is ondenkbaar in enigiets anders as gips, met uitsondering van marmer.

Deur hierdie spiraalvorming van die arms en heupe en die gesig wat daardeur half bedek is, kom die idee van ontluiding sterk uit. Die vorme lyk soos draperings wat verwyder word of digte newels wat wegeneem word sodat die dag wat aanbreek al hoe helderder word. Hierdie idee van dagbreek vind ons in 'n vroeë werk van hom van 1947, naamlik Dagbreek. Die werk kan die voorstelling wees van of 'n plant of 'n blom wat stadig besig is om tot volheid te groei. Die basiese gedagte is ontluiding, dit wil sê iets wat stadig besig is om oop te gaan of te begin. Deur hierdie vrouefiguur as onderwerp te neem, het Steynberg hierdie idee fyn en raak uitgebeeld. In teenstelling met sy ander werk uit hierdie tyd, is die stuk enigszins soetlik van lyn en vorm, en nie so bevredigend as sy draadwerke nie. Nietemin is dit 'n interessante

1) Afbeelding op bls. 144a.

werk wat my tog esteties bevredig.

Die Tienderjarige ¹⁾.

Na n tydelike stilte op die gebied van sy draadbeeldhouwerke, kom Steynberg in 1960 te voorskyn met sy beeld van n tienderjarige, wat sonder twyfel tot op hierdie stadium die hoogtepunt vorm van sy werke met gesweiste draadnetwerk en gebrandskilderde glas as media. Hierdie werk is seker sy mees ambisieuse wat betref die voorstelling van n sekere gedagte en die oorspronklike gebruik van drie verskillende materiale saam in een werk, naamlik brons, gebrandskilderde glas en gesweiste draad. In voorkoms, is dit sy mees monumentale werk, ag voet vier duim hoog, en uitgevoer in die oop stylvorm.

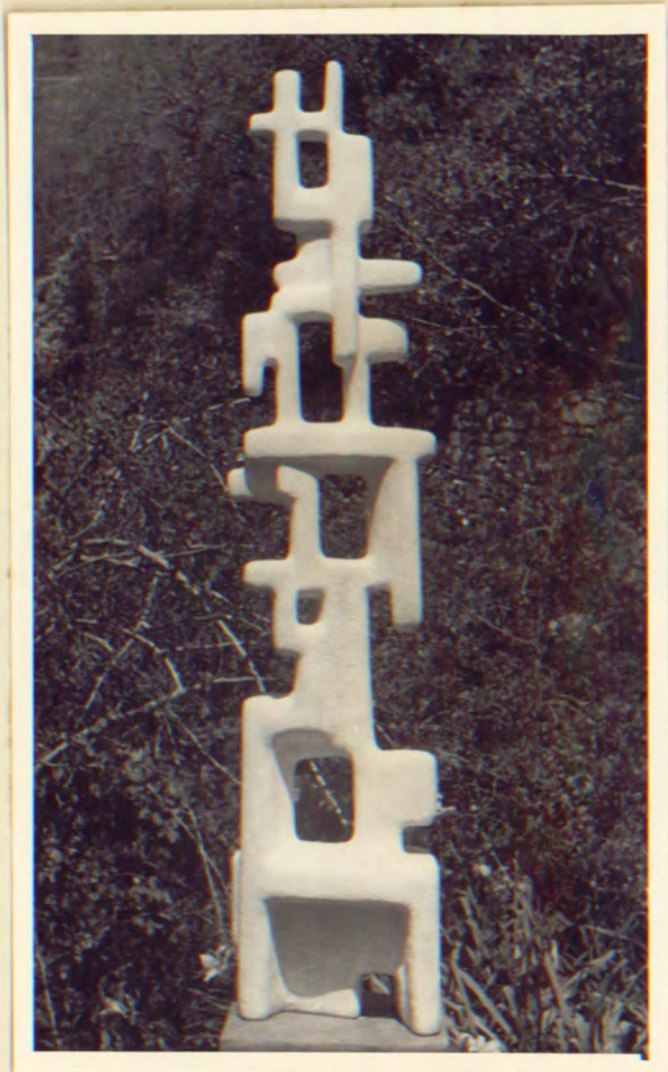
Wat hy hier vir ons uitbeeld, is die tipiese, parmantige, tienderjarige meisie, in n uitdagende houding, met haar hande op haar heupe, haar kop in n astrante houding opgelig met n perdestert-haarstyl, nou rok en loshangende bo-kledingstuk met helder kleure. Die voorstelling is ook nie die tienderjarige soos ons haar uiterlik waarneem nie, maar meer bepaald haar innerlike wese wat hier uitgebeeld word. Haar hele houding getuig daarvan. Die liggaamsdele is van brons en die klere van deursigtige gesweiste draad met gebrandskilderde glasstukkies orals ingevoeg om kleur te gee aan die werk.

Wat styl betref, vind ons dat die figuur abstrak voorgestel is. Die bekende natuurlike vorme is vervorm ten einde die bepaalde gedagte op sy beste tot uiting te laat kom. Die figuur se bene is lank en dun sonder die bekende lyne; en die voete is net n vorm sonder die afsonderlike tone. Die heupe is net n vierkantige plat vorm. Die bors is n lang, smal, vertikale vorm met die jong onontwikkelde borste in n onnatuurlike houding heel bo aan. Die linkerarm is n dun vorm wat van die skouer uitloop en by die elmboog terugloop na die heup. Die regterarm is lank en dun en loop reguit af heup toe. Die nek is dun en lank en heel bo is die kop met n groot kuif en n perdestert wat n plat ahangende strook geword het. Hierdie onnatuurlik verlengde figuur is bedek deur n deursigtige draadnetwerk met ingelegde rooi, blou, groen en oranje getinte glasvenstertjies, wat die klere van die meisie voorstel. As dit teen n skerp lig of teen sonlig gesien word en die lig op die gekleurde glas skyn, dan gee dit n effek van helder skitterende kleure, om die uitspattige helder kleure van die hedendaagse klere te sim-

1) Afbeelding op bls. 153a.



33. TIENDERJARIGE.



34. KANTEEL FIGUUR.

boliseer. Ten spyte van sterk abstraksie herken ons nog die essen= siële vorme van die figuur, wat die bewering staaf dat Steynberg steeds die werklikheidsvoorstelling as basis bewaar. Met behulp van abstrakte vormgewing en die buitengewone knap gebruik van sy materiale het Steynberg sy gedagte hier op treffende wyse uitge= beeld.

Soos ons reeds gesê het, is hierdie voorstelling nie n weer= gawe van die uiterlike tienerjarige wat ons aldag en heeldag om ons sien nie. Steynberg is daarvoor te veel geïnteresseerd in die nade= re bepaling van die innerlike van mense om hom. Hierdie werk dring veel dieper as net die bloot uiterlike, hoewel die vlakke en been= konformasies by benadering heeltemal korrek geplaas is, ook die hoekigheid van die figuur, die lang nek en klein kop, en rankigheid van postuur wat so tipies is van die tienerjarige net voordat hy/ sy heeltemal tot volwassenheid ontluik. Na die uiterlike gee Steyn= berg die tienerjarige weer op n nuwe wyse, sodat ons letterlik voor ons kan sien hoe die meisie tevergeefs probeer om haar ongemaklike lang bene en arms weg te steek, en daardeur n onnatuurlike bravado= houding aanneem. Hierdie uiterlike voorstelling dra direk by tot die uitbeelding van die innerlike van die tienerjarige. Die wyse waarop die ledemate stilisties aanmekaar gekoppel is en vlakke doel= bewus ruimtelik gemaak is, dra iets van die innerlike wese van die tienerjarige. Dit word die verpersconliking van die Sturm und Drang en weerbarstige periode, gebore uit die onkunde van die jeug= dige.

Die lenige figuurtjie is deurdrenk met die weerloosheid van onskuld en onkunde. Kyk maar na die trotse houding van die kop en die uitdagende houding van die arms. Maar deur middel van die riet= skraal figuurtjie wat n mens kan sien deur die verylde kledingstuk wat net n ysternetwerk is, en die ruiktelikheid in die algemeen, kom tog duidelik na vore die broosheid en kwetsbaarheid van die jeug. Waar die tienerjarige dus ook al probeer om haar onvolwassenheid en jeugdigheid te verberg deur n uiterlike houding, sien ons deur haar, letterlik en figuurlik, in haar swakheid en onvolwassenheid. Ons sien haar en aanvaar haar vir wat sy is, met die begrypende houding van n volwassene wat eens op n tyd ook daardie stadium deurgegaan het, teenoor n onvolwassene.

Ons sien hierin hoe Steynberg hierdie media van deursigtige draadvlakke met gekleurde glasmosaïek, op n effektiewe wyse gebruik

om sekere idee daarmee uit te beeld, wat op geen ander wyse treffender kon gewees het nie. Verder sien ons andermaal hoe hy in die oopstyl sterk ontwikkel in monumentale rigting deurdat hierdie beeld, wat een van sy laaste werke dusver is, in formaat die grootste persoonlike werk is.

Die gebruik van gebrandskilderde glas as tegniek om kleureffek te verkry het Steynberg in sy Atoomeuse Wildebeeskalfie verder ontwikkel, sodat die hele vlak (met gebrandskilderde glas en in metaalgevatte vlakkies aaneen gesweis) gedek en as't ware opgebou is om tegelyk vorm en kleur uit te druk. Maar ten spyte van die ontwikkeling op alle gebiede van sy beeldhouwerk sien ons steeds dat hy die realistiese vorm as basis behou dwarsdeur sy ontwikkeling. Maar dan kom hy uiteindelik skielik te voorskyn met twee werke wat feitlik op hulle eie staan, naamlik sy twee Kanteelfigure¹⁾ wat in groot mate non-figuratief van aard is. Daar is n duidelike aansluiting by sy abstrakte werke van die afgelope tyd veral ten opsigte van die gebruik van gebrandskilderde glas; daarvan getuig sy een Kanteelfiguur van lood. As gevolg van die buitengewone stylvorm, het Steynberg self gesê dat dit omtrent die verste is wat hy ooit sal gaan in die abstrakte rigting.

Ons kry twee Kanteelfigure, albei in 1960 gemaak, die een van marmer en die ander van lood en gebrandskilderde glas. Die marmerkanteel is drie voet ses duim hoog en veel monumentaler in voorkoms as die loodkanteelfiguur wat maar een voet ag duim hoog is. Wat Steynberg wil uitbeeld is die skietgate van n ou kasteel maar hy doen dit sonder om die bekende realisme as basis te behou. Gevolglik sien die beeld as volg daaruit: n opeenstapeling van vertikale en horisontale vorme en ruimtes op n besonder estetiese wyse byeengevoeg. Die vorme en lyne is reguit en hoekig en laat n mens byna dink aan die opeengestapelde blokkies van n kind. Die werk word al hoe nouer na die punt en die vorms is dus ook groter onder as dié aan die bopunt van die werk. Die stuk marmer is op so n bekoorlike wyse uitgekap, dat dit lyk asof dit n stuk verweerde marmer is, waarvan net die hardste dele oorgebly het.

Die monumentale voorkoms gee hierdie werk n sierlike en statige voorkoms. n Baie belangrike feit wat in hierdie werk na vore kom is die knap tegniese versorging van die marmer en ons kan sien dat Steynberg heeltemal tuis is in marmer. In teenstelling met sy ander werk wat altyd uitgaan van die realistiese vorm, is hierdie

1) Afbeelding op bls. 153a.

werk in 'n groot mate non-figuratief d.w.s. sonder die bekende realistiese vorme as basis.

Sy tweede Kanteelfiguur is veel kleiner. Dis van lood en gebrandskilderde glas. In stede van marmer het Steynberg lood gebruik om die verskillende vertikale en horisontale vorme te maak met die ruimtes tussenin. Verder het Steynberg hierdie werk laat aansluit by sy ander abstrakte werke van die afgelope tyd, deur die ruimtes te vul met gebrandskilderde glas sodat die kleurelement meer op die voorgrond gebring word. As die son dus op hierdie werke val, kry ons 'n pragtige kleureffek terwyl die marmerkanteel net interessante skaduwees sal gooi teen 'n wit agtergrond as die son daarop val.

Hierdie twee Kanteelfigure mag met die eerste oogopslag onverstaanbaar lyk, maar hulle moet gesien word in die lig wat Steynberg dit gemaak het, naamlik bloot as dekoratiewe werke. Dat Steynberg veel verder in dié rigting sal beweeg, glo ek nie, ook omdat hy self gesê het dat dit die verste is wat hy sal gaan in die abstrakte rigting. Dit is nietemin twee interessante werke in sy stylontwikkeling; 'n bewys van sy ryke fantasie en verbeelding, en van sy sterk eksperimentele drang.

Met hierdie laaste twee werke, kom ons aan die einde van Steynberg se ontwikkeling oor 'n tydperk van ongeveer 30 jaar. Ons het gesien hoe hy stap vir stap ontwikkel het van 'n suiwer realistiese styl tot 'n uiters moderne abstrakte styl. Tesame met sy stylontwikkeling het gepaard gegaan sy kleurontwikkeling, sy tegniese vaardigheid en toepassing van verskeie tipes materiale. Veral laasgenoemde het 'n groot invloed uitgeoefen op sy vormgewing. Sy gebruik van kleur het ontwikkel van effe-kleurige materiale soos rooi lak, rooi terra-cotta en rooi- en geelkoper tot gekleurde mosaïekblokkies ingelê in 'n metaal soos Onbekende Politieke Gevangene en Gewonde Ruiters. Omdat hy in sy persoonlike werke die vlakke geaksentueer het om ekspressiwiteit te verhoog, het die kleur die vlakke verlewendig. Later het hy nog verder gegaan en die vlakke oopgemaak deur deursigtige draadvlakke. Ten spyte van die feit dat ons dus deur die vlakke kan sien, behou Steynberg die vlak as vormelement, byvoorbeeld Variasie op 'n Tema en Dwarrelwindjie. Hierdeur verhoog hy die beweeglikheid en ritmiese betekenis, en los hy die probleem van kleur op deur gebrandskilderde glas in die draad in te werk wat die pragtigste kleurspelinge tot gevolg

het byvoorbeeld Tienderjarige. Die laaste stadium kom as hy die hele vlak dek met die glasmosaïek om vorm en kleur tegelyk uit te druk soos in Atoomeuse Wildebeeskalfie. Ons sien dus dat sy kleurontwikkeling en sy materiaalontwikkeling saam gegaan het en dat die een onafskeidbaar is van die ander. Die heeltemal oopge=maakte vlakke, wat tipies geword het van sy laaste werke, en die sterk abstrakte stylrigting, staan nader aan die Europese moderne abstraksie wat eerder n internasionale gees toon as n eie Steyn=bergse of Suid-Afrikaanse karakter.

H O O F S T U K VI.

SLOT - STEYNBERG SE ROL EN BETEKENIS IN
 DIE SUID-AFRIKAANSE BEELDHOUKUNS.

Dat Steynberg vandag algemeen beskou word as ons grootste nasionale beeldhouer is ongetwyfeld waar, en die bewyse daarvoor kry ons in die voorafgaande hoofstukke. Steynberg het op die toneel gekom toe ons beeldhoukuns nog in sy kinderskoene gestaan het, en feitlik geen tradisie gehad het nie. Binne 25 jaar is ons beeldhoukuns gebring op 'n peil wat behoorlik vergelyk kan word met die werk van enige land in die res van die wêreld, en hieraan het Steynberg 'n leeu-aandeel gehad soos feitlik geen ander beeldhouer nie. Naas Steynberg het daar ander beeldhouers op die voorgrond getree met werk ook van 'n hoogstaande gehalte, maar nie een het tot dusver daarin geslaag om soos Steynberg, so 'n duidelike en direkte invloed uit te oefen wat betref 'n eie Suid-Afrikaanse karakter in ons beeldhoukuns nie. Eerstens het hulle oorwegend Europees gebly in teenstelling met Steynberg wat altyd probeer het om 'n Suid-Afrikaanse karakter te behou met uitsondering van sy laaste werke, en tweedens toon hulle nie die oorspronklikheid en grootheid van visie soos ons in Steynberg se werk vind nie. Die twee gebiede van die beeldhoukuns waarop Steynberg geweldig invloed uitgeoefen het, is die monumentale beeldhouwerk en die beeldhouwerk van 'n vryer, persoonliker aard. Deur sy werke het Steynberg ons beeldhoukuns daardie lewenskrag en stukrag gegee wat elke land nodig het, wat sal dien as 'n vaste basis waarop daar verder gebou kan word.

Op monumentale gebied staan hy vandag veral bekend as die opvolger van Van Wouw. In sekere mate is dit waar, want Steynberg het op monumentale gebied oorgeneem waar Van Wouw opgehou het, en sodoende monumente vir ons tot stand gebring op 'n wyse ongekend in ons monumentale kuns. Nie alleen was sy monumente veel oorspronklikker en moderner van ontwerp nie, maar hy het ook sy aandag gegee aan vrye persoonlike werke, in teenstelling met Van Wouw wat oorwegend monumentale werke voortgebring het. Soos ons reeds weet, was Steynberg in sekere mate gedwing om monumente te maak omdat hy die enigste geskikte beeldhouer was wat monumentale werk van hoë gehalte kon skep.

In teenstelling met Van Wouw wat gekonsentreer het op die uiterlike realistiese weergawe van sy onderwerpe, het Steynberg die uiterlike en die innerlike van sy onderwerpe uitgebeeld en

somtyds selfs daarin geslaag om die monumente n sterk simboliese betekenis te gee byvoorbeeld die Sarel Celliers-monument op Kroonstad. Verder was die ontwerp en afwerking veel moderner en oorspronklikker, en aangepas by die Suid-Afrikaanse lig in teenstelling met Van Wouw wat gewerk het in n romanties-realistiese styl soos hy in Holland geleer het, sonder om die plaaslike toestande in ag te neem. Ten spyte van die feit dat albei se motiewe en gees Suid-Afrikaans is, staan Steynberg se werk esteties veel hoër as dié van Van Wouw. Behalwe sy historiese monumente het Steynberg ook simboliese monumente tot stand gebring wat in n sterk gestileerde styl is in plaas van die gewone realistiese styl. Op dié wyse het hy van sy mooiste en treffendste monumente tot stand gebring, wat uniek is op die gebied van die monumentale beeldhoukuns. Ons dink hier aan sy Hugenote-monument in Franschhoek, sy Bloedrivier-monument in Natal en laastelik aan sy mees rewolusionêre monument van alles, die Vrede van Vereeniging-monument wat ten opsigte van sy sterk gestileerde styl en dié gesamentlike gebruik van klip en metaal, n rewolusie veroorsaak het op die gebied van die monumentale beeldhoukuns in Suid-Afrika. Dit is n werk wat in die toekoms nog bekend sal staan as die monument wat anders was, en deur sy ongewone voorkoms met sy sterk estetiese gevoel, nog n groot invloed sal uitoefen op ons monumentale beeldhoukuns.

Die laaste afdeling van Steynberg se monumentale rigting is sy monumentaal-dekoratiewe werk wat ook deurgaans uitgevoer is in n gestileerde stylrigting. Dit is n rigting wat in 1934 nog nie veel aftrek geniet het nie, en n gebied waarop Van Wouw hom nooit werklik begeef het nie, omdat hy nie eintlik die geleentheid daartoe gehad het nie. Ons het hier net met drie werke van Steynberg te doen, naamlik sy versierings aan die Pretoriase Stadsaal, Saenewerking in Bethal en die twee Regterfigure voor die Johannesburgse Landdroshof. Sy laaste werk is nog in die modelstadium, is n abstrakte en is bedoel om uiteindelik n reusewerk van 60 voet hoog te word. Dit wil die ontginning van die minerale edelgesteentes in Transvaal uitbeeld, en sal opgerig word voor die Transvaalse Provinsiale Gebou in Pretoria. Die abstrakte styl en die media naamlik gesweiste metaal en gebrandskilderde glas, bring die werk in een lyn met sy abstrakte werke van die afgelope vyf jaar, sodat ons hier duidelik kan sien hoe sy monumentale en persoonlike werk mekaar beïnvloed het en begin saamvloei.

Steynberg se monumente is reeds versprei oor ons hele land. Van die groot aantal monumente wat in die afgelope twintig jaar opgerig is, het hy verreweg die meeste gemaak. Ons vind so dat die oprigting van belangrike monumente in Suid-Afrika feitlik aan een man oorgelaat is, en dat Steynberg die vertroue wat in hom gestel is, op treffende wyse geregverdig het. Soos die jare gevorder het, het hy sy styl stap vir stap ontwikkel in die rigting van die gestileerde vorm, waarop die stempel van sy persoonlikheid duidelik gesien kan word. Hy het dus ook in sy monumentale kuns 'n stylontwikkeling ondergaan, ten spyte van die beperking wat die opdragte stel, en sodoende ook op monumentale gebied vir ons van sy mooiste estetiese werke gelewer. Steynberg se bydrae op monumentale gebied is groter as dié van enige ander beeldhouer in ons land, sodat ons monumentale kuns deur hom op vaste voet geplaas is. Wat Van Wouw as eie tradisie neergelê het, het Steynberg tot eie nasionale styl verhef. Die belangrikheid van sy monumentale kuns is dus nie te onderskat nie, en wat dit beteken vir ons beeldhoukuns is moeilik te oorskat. Maar wat ons wel moet besef, is dat ons deur ons bewondering vir sy monumentale werk nie sy persoonlike werk moet vergeet nie, want wanneer dit gaan oor die suiwer estetiese dan staan sy monumentale werk agter by sy vrye persoonlike¹⁾. Steynberg se histories-monumentale werk het daartoe aanleiding gegee dat hy deur baie beskou word as ons grootste nasionale beeldhouer; maar hy is dit nie om hierdie rede alleen nie, want hy is inderdaad ook skepper van suiwer estetiese waardes.

In Steynberg se vrye persoonlike werk, sien ons vir die eerste keer die ware en volle kunstenaar te voorskyn tree, omdat hy hier werk geskep het sonder die beperkinge van 'n opdrag, en vrylik sy innerlike gevoelens daarin kon uitleef; om sy eie onderwerp, medium en styl te kies, met die gevolg dat ons te doen het met werk wat esteties meestal hoër staan as sy monumente, omdat hulle soveel sprekender is. Met hierdie werke het Steynberg ons beeldhoukuns, uit estetiese oogpunt gesien, binne vyf-en-twintig jaar gebring op 'n vlak wat vergelyk kan word met die goeie werk van enige ander beskaafde land ter wêreld. Dit plaas hom ongetwyfeld vooraan as ons grootste nasionale beeldhouer; hy by uit-

1) Vgl. Helikon, Maart 1954, bl.14.

stek het ons beeldhoukuns opgebou tot wat dit vandag is - n volwaardige verteenwoordiger van die westerse kultuur in Afrika.

Steynberg het feitlik op elke gebied van die beeldhoukuns geëksperimenteer en sodoende ook tegnies bygedra tot die ontwikkeling van die Suid-Afrikaanse beeldhoukuns. Een van die eerste gebiede waarop hy hom begeef het, is die gebied van die medium. Vir n land so ryk aan minerale gesteentes en houtsoorte, soos Suid-Afrika, was dit vir Steynberg met sy sterk eksperimentele karakter n uitdaging. Gevolglik vind ons dat hy feitlik elke moontlike materiaal, of kombinasie van materiale, uitgetoets of gebruik het in sy werk. So vind ons hier materiale wat in beeldhouwerk voorheen heeltemal onbekend was maar deur Steynberg ontdek en aan ons geopenbaar is op uiters treffende wyse. In sy persoonlike werke is onder-andere van die volgende materiale gebruik gemaak; kìaathout, boekenhout, stinkhout, wilde olyfhout, dennehout, rooi ivoorhout, tambotiehout met koperplaatjies, Waterpoortse sandsteen, brons, marmer, sandsteen, rooi- en geelkoper, Afrikaanse wonderklip, wonderklip en mosaïeksteentjies, sement, rooi lak, gesweiste metaal en goudbladd, groen verdiet, terra-cotta, gehamerde lood, gesweiste metaal en gebrandskilderde glas, brons en mosaïek, gesweiste draad en mosaïek, klei, plastiese metaal, gesweiste en geëmaljeerde yster, boetseer-metaal¹⁾ en gebrandskilderde glas, gips en ten slotte lood en gebrandskilderde glas. Soos geen ander Suid-Afrikaanse beeldhouer nie, vind ons hierdie grootste en interessantste versameling van inheemse materiale. Nie alleen het Steynberg die vernuf om nuwes te ontdek nie, maar ook die tegniese kennis en vaardigheid om hulle te behandel. Wat dit betref, staan Steynberg ook kop en skouers uit bo sy mede-beeldhouers. In sy keuse van materiale vir bepaalde onderwerpe toon hy fyn aanvoeling en in baie gevalle het die materiaal gehelp om sy idees in vorm ten beste te verwesenlik. Hy het dus op die gebied van die materiaal baanbrekerswerk verrig en die Suid-Afrikaanse wêreld oopgestel vir die beeldhouers na hom, in teenstelling met die meeste beeldhouers wat maar voortgegaan het met die bekende materiale soos hout, brons en marmer. Hy kan tereg beskou word as die voortrekker op die gebied van die media, en die openbaarder van die

1) Eng. „sculp-metal“.

magdom van materiale wat daar in ons bodem te vinde is.

n Verder baie belangrike aspek van Steynberg se werk is die feit dat hy weggebreek het van die ou romanties-realistiese styl wat ons nog kry by Van Wouw, Fanie Eloff en ander na hulle. Steynberg se afwyking van die destydse stylrigting in 1936, is reeds te sien in sy eerste opdrag, naamlik die Diaz-figuur en toe in die Tympanum van die Pretoriase stadsaal waarin sy voorliefde vir die gestileerde stylvorm duidelik na vore kom. Sy persoonlike werke uit dié tyd was meestal portrette. Steynberg se monumente hou hom so besig dat hy vir jare geen tyd gehad het vir vrye werk nie, maar toe hy in 1947 weer eensklaps daarmee begin sien ons enkele realistiese werke, realistiese werke met n stilering in sekere onderdele, sterk gestileerde werke en selfs werke met n sterk abstrakte stylvorm. Steynberg het innerlik baie ontwikkel sodat hy in die jongste tyd duidelik begin oorslaan het na die abstrakte stylvorm; en in hierdie ontworsteling eers kom hy werklik tot sy reg. In al sy werke het hy steeds die realistiese vorm as basis behou behalwe in sy twee kanteelfigure waar hy kom tot die non-figuratiewe. Volgens Steynberg is dit egter die verste in die abstrakte rigting waarin hy sal ontwikkel. Hy bly op hoogte van Europese stylrigtings en ontwikkel saam met die tyd - selfs ook in die probleme wat hy behandel. Hy het dus nie vasgeval in een stylrigting nie, maar byna soos Picasso oorgegaan van die een stylvorm tot die ander, en myns insiens het hy hom self gevind in die abstrakte rigting sonder om non-figuratief te word. Steynberg kan ongetwyfeld gereken word onder die groep beste beeldhouers van ons tyd - geen wonder dat hy onder die eerste ag prysweners geval het van n Internasionale Beeldhoukompetiesie wat in 1953 in Londen gehou is.

Tesame met sy stylontwikkeling sien ons dat hy heelwat invloed van die oosterse en primitiewe kunste ondergaan het, maar dit op treffende wyse vermeng het met sy westerse agtergrond en opleiding.

In n gestileerde werk soos Mabalele sien ons n vermenging van die oosterse ronde vorme met die skerphoekige vorme van die westerse kuns. Ook in sy monumentale werk sien ons die ronde vorme van die oosterse kuns byvoorbeeld die vroue-figuur by die Hugenotemonument. In sy Dansende Meidjie sien ons n dansende figuur in n soort danshouding soos ons meermale sien in die primitiewe hout-snykuns van Middel- en Noord-Afrika en in Afgod Onttroon sien ons

hoe hy hout en metaal saam gebruik het, soos die ou Middel-Afrikaanse houtsnwywerk waarvan die opgrawings by Mapungubwê ook n voorbeeld is. Onder die invloed van die westerse, oosterse en primitiewe Afrika-kulture, het Steynberg daarin geslaag om n tipies Suid-Afrikaanse ofte wel tipies Steynbergse karakter in sy werk te bring. Tesame met sy inheemse motiewe en inheemse materiale het hy werklik daarin geslaag om n tipiese Suid-Afrikaanse aard in sy werk te lê, meer as enige ander beeldhouer in Suid-Afrika. Daar is verskillende ander beeldhouers in Suid-Afrika wat werk lewer van min of meer dieselfde gehalte as Steynberg, maar wat in teenstelling met Steynberg geheel of grotendeels Europees bly wat betref styl en materiaal, terwyl die onderwerpe dikwels tog inheems is. Een of twee ander beeldhouers het in sekere mate ook daarin geslaag om n Suid-Afrikaanse karakter in hulle werk te lê, maar oor die algemeen is en bly die meeste Europees. Steynberg is n Suid-Afrikaner; hy besef dit deeglik en as sulks het hy die enigste beeldhouer geword in ons land wat werk gelewer het wat ons tipies of eg Suid-Afrikaans kan noem. Dit is waar dat hy in sy laaste paar abstrakte werke met oop vlakke, heelwat van sy Suid-Afrikaanse gees verloor en daardeur staan hy nou nader na die kant van die internasionale beeldhoukuns. Nogtans bly hy die leier op die gebied van die tipies Suid-Afrikaanse beeldhoukuns en het hy reeds gedeeltelik daarin geslaag om n algemeen tiperende beeldhourigting te skep in ons land.

Wat die kleurelement in die beeldhoukuns betref is daar net een beeldhouer in Suid-Afrika wat dit werklik intensief beoefen het, naamlik Steynberg. Ook hierin neem hy dus die leiding. In die primitiewe kuns vind ons dat kleur n baie belangrike rol speel terwyl ons in die westerse beeldhoukuns n totale afwesigheid daarvan vind. Ook in die Suid-Afrikaanse beeldhoukuns was daar aanvanklik geen kleur te bespeur nie, totdat Steynberg op die toneel gekom het. As iemand wat duidelik onder die invloed van die primitiewe kuns gekom het, is dit ook verstaanbaar. Hy begin eers (soos elders breedvoeriger verduidelik) met effekleurige materiale soos ligrooi- en geelkoper, wit en ligrooi terra-cotta, liggroen verdiet. Later word sy stukke effens donkerder byvoorbeeld in rooi lak, rooi ivoorhout, blou en geel emalje wat hy gebruik om gesweiste metaal mee te dek. By n nog verdere stap gebruik hy helder gekleurde mosaïeksteentjies wat hy in brons en in wonder-

steen inlê soos in sy Gewonde Ruiters en in Die Onbekende Politieke Gevangene respektiewelik. Die kleure word nou al helderder en gee n veel lewendiger voorkoms aan die werk terwyl dit somtyds ook help om die idee duideliker na vore te bring. Die voorlaaste stadium is sy abstrakte werke van gesweiste draad waarin hy gebrandskilderde glasvenstertjies orals in die draad ingewerk het sodat as die lig of die sonstrale daarop val, dit n pragtige helder-
 kleurige effek het. In die heel jongste stadium dek hy die hele vlak met gebrandskilderde glas, sodat die vlak lyk soos n gekleurde glasvenster van n kerk en die sonlig speel n belangrike rol in kleurtoon en stemming, byvoorbeeld Atoomeuse Wildebeeskalfie. Steynberg se kleurgebruik het dus n uiters belangrike en feitlik onafskeidbare element in sy werk geword. Weereens moet ons sien hoe Steynberg eiehandig die voorkoms van die beeldhoukuns in Suid-Afrika rewolusionêr begin verander het, en die enigste beeldhouer is wat hierdie element so ver ontwikkel het. Ook hier het Steynberg die voortou geneem op nog n belangrike gebied van die beeldhoukuns wat andermaal sy betekenis as beeldhouer beklemtoon. Ons het gesien hoe hy oorgeneem het van Van Wouw en na laasgenoemde vir ons n paar van die besielendste en roerendste monumente tot stand gebring het op uiters oorspronklike wyse, vol simboliese gedagte soos geen ander beeldhouer in ons geskiedenis bied nie. As vrye skeppende beeldhouer van persoonlike werke trek hy die meeste aandag wat betref styl, medium, kleurelement en daarby skepping van n tipiese Suid-Afrikaanse beeldhoukuns. Sonder twyfel staan hy uit bo sy medekunstenaars hier te lande. Sy rol in ons beeldhoukuns is nog lank nie uitgespeel nie, en waar hy die beeldhoukuns opgebou het tot die peil van vandag, kan ons sonder huiwering sê dat hy vandag ons grootste nasionale beeldhouer geword het. Hy word nie net hier nie, maar ook in die buiteland gewaardeer as n groot kunstenaar. Hy staan in die krag van sy lewe en mits die tyd hom gegun word, kan nog veel werk van rype skoonheid uit sy hande verwag word. Later mag dit in kundige kringe oral deurdring, dat Suid-Afrika in Steynberg ook n groot beeldhouer onder die grootstes van ons tyd opgelewer het. Laat ons ons eie nie oorskakel nie, maar laat ons ons ook nie skuldig maak aan onderskatting van groot prestasies waartoe n jong volk in staat mag wees nie. Op sy gebied het Steynberg die Afrikaner se kultuur uitgedra tot selfstandige verwesenliking - dit dan is sy persoonlike prestasie wat ook sy eie volk s'n geword het.

LYS VAN WERKE IN CHRONOLOGIESE VOLGORDE.
1930-1939.

1. J.H. PIERNEEF (Borsbeeld). Brons 1930.
2. BARTHOLOMEUS DIAS-MONUMENT. Graniet. $1\frac{1}{2}$ maal lewensgrootte. 1934. Londen.
3. LOUW WEPENER (Borsbeeld). Gips. 1934. Bethulie, O.V.S.
4. SIR ARNOLD THEILER. (Borsbeeld). Brons. 1934. Voorportaal van hoofgebou, Onderstepoort.
5. SENATOR F.S. MALAN. (Reliëfplaat). Brons. 1935. Port Elizabeth.
6. TYMPANUM EN AGT DIERPANELE op Pretoriase Stadsaal. Sintetiese klip. 1936.
7. DUIKERTJIE. Sandsteen. $10\frac{1}{2}$ duim. 1936. Bokant vuurherd in wyle Pierneef se huis, Pretoria.
8. ELAND-ONTWERP. Hout. 1936. Op houthek by wyle Pierneef se huis, Pretoria.
9. BETSIE (Portret). Brons. 18 duim. 1936. Kunstenaar se besit, Pretoria.
10. ANDRIES PRETORIUS-MONUMENT. Graniet. $1\frac{1}{2}$ maal lewensgrootte. 1937. Graaff-Reinet.
11. SIR ARNOLD THEILER-STANDBEELD. Graniet. $1\frac{1}{2}$ maal lewensgrootte. 1937. Onderstepoort.
12. TCTIUS (Borsbeeld). 1937. Dr. C.A. van der Merwe.
13. VROEGESIG (Masker). Namakwalandse marmar. 11 duim. 1938. Kunstenaar se besit, Pretoria.
14. GUSTAV PRELLER (Borsbeeld). Brons. 1938. Gustav Preller-Skool, Ontdekkers, Transvaal.
15. ADI (Portret). Brons. 11 dm. 1938. Nasionale Kunsmuseum, Kaapstad.
16. FANA (Portret). Brons. 11 duim. 1938.
17. LENA (Portret). Waterbergse sandsteen. 18 duim. 1939. Kunstenaar se besit, Pretoria.
18. EEUFEES-MONUMENT. Graniet. 1939. Potchefstroom.

1940-1950.

19. GESPANNE BOKKIE. Sandsteen. 9 duim. Kunstenaar se besit, Pretoria.
20. BLOEDRIVIER-MONUMENT. Graniet. Twee maal lewensgrootte. 1942. Natal.
21. HUGENOTE-MONUMENT. Graniet. $1\frac{1}{2}$ maal lewensgrootte. 9 voet 6 duim figuur. 5 voet 9 duim. aardbol se deursnee. 1942. Franschhoek.

22. GENERAAL HERTZOG (Borsbeeld). Brons. 1942. Afrikaanse Pers Beperk, Johannesburg.
23. ISA (Portret). 12 uur. Marmer. 3½ duim. 1942. Kunstenaar se besit, Pretoria.
24. ISA (Portret). 6 maande. Brons. 8 duim. 1942. Kunstenaar se besit, Pretoria.
25. BETSIE (Portret). Brons. 16 duim. 1942. Kunstenaar se besit, Pretoria.
26. DRINKENDE DUIKERTJIE. Hout. 2 voet. 1942. Hekversiering. Kunstenaar se tuin, Pretoria.
27. TIERMANNETJIE EN TIERWYFIE. Brons. 1 voet. 1942. Kunstenaar se besit, Pretoria.
28. DS. DIRK VAN DER HOFF. Brons. 7 duim. 1942. Dr. F.C.L. Boman, Pretoria.
- * 29. PRES. M.T. STEYN (Borsbeeld). Brons. Ou Raadsaal, Bloemfontein.
- * 30. PRES. J.N. BOSHOFF (Borsbeeld). Brons. Ou Raadsaal, Bloemfontein.
- * 31. J.H. BRAND (Borsbeeld). Brons. Ou Raadsaal, Bloemfontein.
- * 32. PRES. M.W. PRETORIUS (Borsbeeld). Brons. Ou Raadsaal, Bloemfontein.
33. VOORTREKKERGEDENKTEKEN (OSSEWA). Sintetiese klip. 1943. Melsetter, Suid-Rhodesië.
34. WATERNIMF. Sintetiese klip. Lewensgrootte. 1944. Steynberg se tuin, Pretoria.
35. ISA 2 JAAR (Portret). Brons. 10 duim. 1944. Kunstenaar se besit, Pretoria.
36. DOOPVONT. Kiaathout. 22 duim. 1945. N.G. Kerk, Pretoria-Noord.
37. GENERAAL J.C. SMUTS (Borsbeeld). Brons. 1945. Kunstenaar se besit, Pretoria.
38. TIENIE VAN SCHOOR-JUKSKEITROFEE. Hout. 1945.
39. SAMEWERKING. Sintetiese klip. Lewensgrootte. 1945. Oostelike Transvaalse Koöperasie, Bethal.
40. SIMBOLIESE REGTERFIGURE. Brons. 1½ maal lewensgrootte. 1945. Voor Johannesburgse Landdroshof.
41. PIKKIE UYS-JUKSKEITROFEE. Hout. 1945.
42. AMPIE (Borsbeeld). Brons. 1946. Steynberg se huis, Pretoria.
43. EERW. DR. DAVID (Reliëfplaat). Brons. 1936. Kimberley.
44. GENL. LOUIS BOTHA-RUITERSTANDBEELD. Brons. 2 maal lewensgrootte (17 voet hoog). 1946. Pretoria.
45. MEV. MILLIN (Reliëfplaat). Brons. 30 duim. 1947. Pretoria.

46. UNIEWINKELSTROFEE. Brons. 1947. S.A. Jukskeiraad. Pretoria.
47. MAGGIE LOUBSER (Borsbeeld). Brons. 30 duim. 1947.
48. ONTWERP VIR AGTERKANT VAN DIE 1947 5/- MUNTSTUK. Ook ontwerpe vir muntstukke van FRANS-EKWATORIALE AFRIKA en MADAGASKAR.
49. DR. WARK-GEDENKPLAAT. Brons. 1947. Presbiteriaanse Kerk, Kimberley.
50. DAGBREEK. Marmer. 1 voet. 1947. Ds. F. Bosman, Heidelberg, Transvaal.
51. TORSO VAN SALOME. Kiaathout. 35 duim. 1947. Kunstenaar se besit, Pretoria.
52. BOESMANMEIDJIE. Afrikaanse wonderklip. 20 duim. 1947. Kunstenaar se besit, Pretoria.
53. MAJoor HUNT (Borsbeeld). Brons. 1948. President van die Landbou-unie.
54. MASKER MET GESLOTE OE. Kiaathout. 15 duim. 1948. Dr. F.C.L. Bosman, Pretoria.
55. MASKER IN KLEURE. Boekenhout. 16 duim. 1948. Kunstenaar se besit, Pretoria.
56. DEKORATIEWE MASKER. Hout. 13 duim. 1948. Kunstenaar se besit, Pretoria.
57. HAMLET EN SY ALTER EGO. Brons. 27 duim. 1948. Kunstenaar se besit, Pretoria.
58. KLINGELENDEN ENKELRINGE. Rooi- en geelkoper. 20 duim. 1948. Anton Rupert, Stellenbosch.
59. MOEDER EN KIND. Rooi- en geelkoper. 20 duim. 1938. Kunstenaar se besit, Pretoria.
60. SMEEKBEDE. Rooi ivoorhout. 34 duim. 1948. Kunstenaar se besit, Pretoria.
61. DR. D.F. MALAN (Borsbeeld). Brons. 1949. Universiteit van Stellenbosch.
62. SAREL CILLIERS-STANDBEELD. Brons. 2 maal lewensgrootte. 30 voet. 1949. Kroonstad, O.V.S.
63. MNR. G.F.M. COMBRINCK (Borsbeeld). Brons. 1950. Tabakkoöperasie, Potgietersrus.
64. MNR. F.W. NEETHLING (Borsbeeld). Brons. 1960. Tabakkoöperasie, Potgietersrus.
65. JANNIE MARAIS-STANDBEELD. Graniet. $1\frac{1}{2}$ maal lewensgrootte. 12 voet hoog. 1950. Universiteit van Stellenbosch.
66. ANNA (Portret). Kiaathout. 30 duim. 1950. S.A.U.K. Johannesburg.

67. EMILY HOBHOUSE-GEDENKPLAAT. Gesweiste metaal. 1950. Pretoria-Noord.
68. DIE TRIADE. Gehamerde lood. 16 duim. 1950. Mev. O. Steyn, Pretoria.
69. ADAM EN EVA. Rooi lak. 20 duim. 1950. Kunstenaar se besit, Pretoria.
70. DANSENDE MEIDJIE. Stinkhout. 31 duim. 1950. Kunstenaar se besit, Pretoria.
71. FIGUUR MET SEROET. Kiaathout. 44 duim. 1950. Kunstenaar se besit, Pretoria.
- 1951 - 1960.
72. HEK VAN LAERSKOOL PRETORIA-OOS, „BOU OP DIE VERLEDE". Gesweiste metaal. 1951.
73. HEK VAN WONDERBOOM-SUID-SKOOL. 1951.
74. HEK VAN MUNISIPALITEIT PRETORIA-NOORD. 1951.
75. MNR. LEZARD (Borsbeeld). Brons. 1951. Pretoriase Ingenieursfirma.
76. PASGEBORE. Brons. 11 duim. 1951. Kunstenaar se besit, Pretoria.
77. TRAWAL. Dennehout. 30 duim. 1951. Kunstenaar se besit, Pretoria.
78. DIE AFGOD ONTTOON. Tambotiehout en koperplaatjies. 40 duim. 1951. Kunstenaar se besit, Pretoria.
79. AFMATTING. Terra-cotta. 28 duim. 1951. Kunstenaar se besit, Pretoria.
80. GUTENBERG-STANDBEELD. Brons. 3 voet. 1952. The Friend Newspapers, Bloemfontein.
81. ISA. 9 JAAR (Portret). Wilde olyfhout. 19½ duim. 1952. Kunstenaar se besit, Pretoria.
82. DIE ONBEKENDE POLITIEKE GEVANGENE. Afrikaanse wonderklip en ingelegde mosafeksteentjies. 17 duim lank en 7 duim hoog. 1952. Kunstenaar se besit, Pretoria.
83. DIE ONBEKENDE POLITIEKE GEVANGENE. Brons. 16 duim. 1952. Kunstenaar se besit, Pretoria.
84. DS. DIRK VAN DER HOFF (Borsbeeld). Brons. 1953. Hervormde Kerk, Potchefstroom.
85. OORLOGSWAANSIN. Brons. 6 duim. 1953. Departement van Onderwys, Pretoria.
86. GEBROKE RITME. Groen verdiet. 13 duim. 1953. Kunstenaar se besit, Pretoria.
87. GENL. DE WET-STANDBEELD. Brons. 2 maal lewensgrootte. 1954. Voor Ou Raadsaal, Bloemfontein.

88. GENL. DE WET SKIETTROFEE. Brons. 1½ voet. 1954.
89. GENL. J.B.M. HERTZOG (Borsbeeld). Brons. 3 voet. 1954. S.A. Akademie vir Wetenskap en Kuns, Engelenburghuis, Pretoria.
90. DIE EERSTE TREE. Klei. 15 duim. 1954. Kunstenaar se besit, Pretoria.
91. ANDRIES PRETORIUS-RUITERBEELD. Brons. 2 maal lewensgrootte. 1955. Pretoria.
92. M.W. PRETORIUS-STANDBEELD. Brons. 21 voet. 1955. Pretoria.
93. DR. S.P. PELLISIER (Borsbeeld). Brons. Dr. S.P. Pellissier se besit, Pretoria.
94. GESPANNE BOKKIE. Brons. 4½ duim. 1955. Kunstenaar se besit, Pretoria.
95. JAN CELLIERS (Borsbeeld). Brons. 1936. Jan Celliers Laerskool, Parkview, Johannesburg.
96. STRANDLOPER. Gesweiste draad. 3 voet. 1956. Kunstenaar se besit, Pretoria.
97. DIE ALOMTEENWOORDIGE VROU. Gesweiste draad en goudblad. 18 duim. 1956. Kunstenaar se besit, Pretoria.
98. DWARRELVIND. Gesweiste draad en gebrandskilderde glas. 69 duim. 1956. Kunstenaar se besit, Pretoria.
99. GEWONDE RUITER. Brons en ingelegde mosaïeksteentjies. 17 duim. 1956. Kunstenaar se besit, Pretoria.
100. LIGGENDE VROUEFIGUUR teen muur van kunstenaar se huis, Pretoria. Gesweiste metaal en mosaïeksteentjies. 40 duim. 1956.
101. VARIASIE OP 'N TEMA. Gesweiste metaal. 20 duim. 1956. Kunstenaar se besit, Pretoria.
102. KOL. HENRY CHUMLEY (Borsbeeld). Brons. 1957. Hospitaal, Rustenburg.
103. GRAFSTEEN MET BORSBEELDE VAN MNR. EN MEV. NICOSIA. Marmer. 1957. Nuwe Begraafplaas, Pretoria.
104. VARIASIE OP 'N TEMA - DIE VROU. Gesweiste metaal en geëmaljeerde yster. 18 duim. 1957. Kunstenaar se besit, Pretoria.
105. GEEL GEËMALJEERDE VROUEFIGUUR. Gesweiste draad en emalje. 17 duim. 1957. Departement van Onderwys, Pretoria.
106. MOEDER EN KIND. Terra-cotta. 20 duim. 1958. Kunstenaar se besit, Pretoria.
107. GESLUIERDE DANSERES. Brons. Gesweiste metaal en gebrandskilderde glas. 54 duim. 1958. Kunstenaar se besit, Pretoria.
108. VALLENDE ENGEL. Terra-cotta. 15½ duim. 1959. Kunstenaar se besit, Pretoria.

109. GEVALLE ENGEL. Terra-cotta. 12 duim. 1959. Kunstenaar se besit, Pretoria.
110. LIED VAN DIE LOERIES. Stinklout. 56 duim. 1959. Kunstenaar se besit, Pretoria.
111. VREDE VAN VEREENIGING-MONUMENT. Graniet en staal. 28 voet. 1960. Vereeniging (wag op oprigting).
112. PIET RETIEF-STANDBEELD. Brons. 9 voet. 1960. Pietermaritzburg, Natal.
113. ADV. J.G. STRIJDOM (Borsbeeld). Brons. 1960. Op graf in Ou Begraafplaas, Pretoria.
114. MIN. NAUDE (Borsbeeld). Brons. 1960. Tegniese Skool Tom Naudé, Pietersburg.
115. MEV. MABEL MALHERBE (Borsbeeld). Brons. 1960. Afrikaanse Hoër Meisieskool, Pretoria.
116. PROF. M.C. BOTHA (Reliëfbeeld). Brons. 1960. Skeikundegebou, Universiteit van Pretoria.
117. DR. H.J. VAN DER BIJL (Reliëfbeeld). Brons. 1960. Skeikundegebou, Universiteit van Pretoria.
118. MODEL VAN „DIE ONTGINNING VAN MINERALE EDELGESTEENTES IN TRANSVAAL". Brons, glas, en gesweiste metaal. 60 voet. 1960. Bestem vir die nuwe Provinsiale Administrasiegebou, Pretoria.
119. GRYSBOKKIE. Brons. 1½ voet. 1960. Bestem vir graf van wyle W. Neethling.
120. ATOOMEUSE WILDEBESKALFIE. Gesweiste metaal en gebrandskilderde glas. 35 duim. 1960. Kunstenaar se besit, Pretoria.
121. LEER VAN JAKOB. Plastiese metaal. 58 duim. 1960. Kunstenaar se besit, Pretoria.
122. TIENDERJARIGE. „Sculp-metal" en gebrandskilderde glas. 100 duim. 1960. Kunstenaar se besit, Pretoria.
123. ONTLUIKING. Gips. 42 duim. 1960. Prof. Hoek, Pretoria.
124. KANTEELFIGUUR. Marmer. 42 duim. 1960. Kunstenaar se besit, Pretoria.
125. KANTEELFIGUUR. Lood en gebrandskilderde glas. 20 duim. 1960. Kunstenaar se besit, Pretoria.

LYS VAN GERAADPLEEGDE WERKE.

I. PUBLIKASIES.

A. BOEKE.

1. Bouman, A.C.: Kuns in Suid-Afrika.
2. Gombrich, E.H.: Kuns deur die Eeue.
3. Murdock, G.P.: Our Primitive Contemporaries.
4. Nelson's Encyclopedia.
5. Ons Kuns. Uitgegee deur die tydskrif Lantern in medewerking met die S.A.U.K., Pretoria. 1960.
6. Pienaar, Prof.dr. E.C.: Die Hugenote-Monument. Ge=denkskrif ter geleentheid van die inwyding van die Monument, 17 April 1948.
7. Rothschild, Lincoln: Sculpture through the Ages, London 1942.
8. Wentinck, C.: De Moderne Beeldhouwkunst in Europa. 1958.
9. Who's Who in Art. 1954.

B. KATALOGI.

1. Die Betekenis van Beeldhoukuns. Van Riebeeckfees-Kunsuitstalling, Nasionale Kunsmuseum, Kaapstad. 1952.
2. Coert Steynberg - Katalogus van Tentoonstelling van Beeldhouwerke. Ateljee, Pretoria. 1951.
3. Drie Eeue van Suid-Afrikaanse Kuns. Op die Sentraal-Afrikaanse Rhodes Eeufeestentoonstelling, Bulawayo. 1953.
4. Eerste vierjaarlikse tentoonstelling van Suid-Afrikaanse Kuns. 1956-1957.
5. Exhibition of Contemporary South African Paintings and Sculpture. Tate Gallery, Londen. 1948-1949.
6. Sewende Jaarlikse Tentoonstelling van Kunswerke van ons Tyd. 15 Desember 1937 - 14 Februarie 1938.
7. Uitstalling van Hedendaagse Kuns. Georganiseer deur die S.A. Kunsvereniging, Kaapstad, 1952.
8. Tentoonstelling van Hedendaagse Transvaalse Kuns. Rautenbachsaal, Universiteit van Pretoria. 14 - 24 Oktober 1958.
9. Taal, Kennis en Skoonheid, Feestentoonstelling. Halfeeuvesviering van die Suid-Afrikaanse Akademie

vir Wetenskap en Kuns, Banketsaal, Stellenbosch.

24 Julie - 1 Augustus 1959.

10. Tentoonstelling van Hedendaagse Kuns. Rautenbachsaal, Universiteit van Pretoria. 10 - 23 Mei 1960.
11. Tentoonstelling van Historiese Kuns. D.S. Vorster-galery, Pretoria. 12 - 23 April 1960.

II. TYDSKRIFTE.

1. Brandwag, Die - 15 November 1946. Die Afrikaanse Beeldhoukuns. Coert Steynberg. Bl.3 - 5.
2. Brandwag, Die - 11 Desember 1953. Coert Steynberg, Sy huis is vol perde. Deur C.G. Haupt. Bl. 28 - 30.
3. Fleur - 14 Maart 1947. Coert Steynberg, Klavierbouer, Beeldhouer. Bl.11 - 14.
4. Helikon - Maart 1954. Coert Steynberg, deur Prof. H.M. v.d. Westhuysen. Bl. 13 - 24.
5. Huisgenoot, Die - 3 Maart 1933. Koert Steynberg, n Belowende Jong Kunstenaar deur J.S. Olivier.
6. Huisgenoot, Die - 7 Januarie 1938. Dr. A.C. Bouman.
7. Huisgenoot, Die - 17 Desember 1943. Kuns, Kunstenaar en Samelewing, deur Balthazar Verhagen. Bl. 18, 19 en 53.
8. Huisgenoot, Die - 30 April 1948. Die Hugenote-monument, Van die Redaksie.
9. Huisgenoot, Die - 3 Augustus 1951. Kunsklasse by Onderstepoort, deur C.G. Haupt. Bl. 4 - 5.
10. Huisgenoot, Die - 13 November 1959. Coert Steynberg, Swygsame, Nederige Beeldhouer, deur H.L. Engel. Bl. 38 - 43 en 58.
11. Lantern - Mei 1952. Coert Steynberg, Beeldhouer, deur dr. F.C.L. Bosman. Bl. 434-437.
12. La Revue Moderne - Coert Steynberg. Desember 1949, Parys.
13. Libertas - Oktober 1941. A Monument is Born - n Monument word Gebore. Bl. 29 - 37.
14. Outspan, The - 16 Augustus 1946.
15. Outspan, The - 18 Julie 1952. Coert Steynberg, The man who made his mark in monuments, deur W.A. Bellwood.
16. Radio - Week - 7 November 1947. Suid-Afrikaanse Beeldhoukuns, deur Coert Steynberg.

17. Ruiter, Die - 12 September 1947. Coert Steynberg, Beeldhoukustenaar. Bl. 24 - 26.
18. Ruiter, Die - 31 Oktober 1947.
19. Sarie Marais - 12 November 1952. Hy woon in n Paradys, deur Bettie Vorster. Bl. 12, 13 en 31.
20. Suid-Afrikaanse Panorama - 7 Februarie 1957. Coert Steynberg. Bl. 32.
21. Standpunte - Jaargang II Nr.3 1954. Die Kuns van n Kwarteeu, deur Matthys Bokhorst. Bl. 37 - 51.
22. Taalgenoot, Die - April 1946. Ons kunstenaar, Coert Steynberg. Bl. 170, 171 en 178.
23. Zuid-Afrika - April 1957. Coert Steynberg. Bl. 48 en 49.
24. Zuid-Afrika - April 1957. Gedenkteken Vereeniging. Bl.50.

III. KOERANTE.

1. Burger, Die - 5 Oktober 1934, 11 Oktober 1937, 25 September 1951, 26 September 1951.
2. Burger, Byvoegsel tot Die - 1 Oktober 1960. Coert Steynberg deur Pienaar Smit. Bl. 10, 11 en 13.
3. Cape Times, The - 25 September 1951.
4. Dagbreek en Sondagnuus - 8 Maart 1948, 18 November 1951.
5. Echo, De - 15 Desember 1932, 2 Oktober 1934, 26 Oktober 1934, J. Smit, Hoërskool, Bethal.
6. Evening News, The - 21 Mei 1934.
7. Friend, The - 18 Oktober 1951.
8. Pretoria News, The - 21 Oktober 1955, 12 September 1960.
9. Rand Daily Mail, The - 5 Mei 1951, 14 November 1951.
10. Star, The - 28 Mei 1934, 24 Oktober 1934, 14 November 1951, 10 November 1954.
11. Suiderstem, Die - 13 November 1937, 17 April 1948.
12. Transvaler, Die - 27 Junie 1938, 7 November 1940, 4 Januarie 1945, 30 Desember 1948, 3 September 1951, 14 November 1951, 14 Augustus 1954, 13 November 1954, 10 Junie 1955, 21 Maart 1956, 2 Julie 1957, 13 Augustus 1957, 14 Januarie 1958, 27 Oktober 1958, 14 September 1960.
13. Vaderland, Die - 10 Januarie 1936, 14 Januarie 1936, 13 Maart 1936, 25 Maart 1942, 17 Augustus 1951, 10 November 1951, 9 November 1954, 29 Junie 1955, 28 Januarie 1956, 17 Mei 1960, 12 September 1960.

14. Vaderland, Bylaag tot die - Pretoriase Eeufees. 27 Augustus 1955. Van Kleiosse na Pretorius. Coert Steynberg, die kunstenaar en mens. Bl. 27 en 28.
15. Volksblad, Die - 17 Oktober 1951, 6 Januarie 1955.
16. Volkstem, Die - 29 Oktober 1934, 19 Januarie 1935, 16 Oktober 1937.
17. Worcester Standard and Advertisers - 21 Maart 1947.
Artikel deur Steynberg oor S.A. Kuns.

IV. KOERANTUITKNIPSELS MET ONVOLLEDIGE DATUMS.

1. Dagbreek en Sondagnuus - Oktober 1956.
2. Friend, The - Mei 1955.
3. Paarl Post - Oktober 1944.
4. Star, The - Desember 1932.
5. Transvaler, Die - Julie 1945.

V. ONGEPUBLISEERDE STUKKE.

1. Scheepers, Mej. T.K. - Die beeldhoukuns van Coert Steynberg. Studie ingehandig A.N.K. III, Universiteit van Pretoria, 1940.
2. Van der Westhuysen, prof. H.M. - Opmerkinge oor Beeldhoukuns in Suid-Afrika. 8 September 1954.
3. Van der Westhuysen, prof. H.M. - Openingsrede gehou op Steynberg se tentoonstelling in November 1960.