

# **DIE STILLEWEMOTIEF IN DIE SUID-AFRIKAANSE GRAFIESE KUNS**

DEUR

**TESSA DREYER**  
(NÉE JANSEN VAN RENSBURG)

VOORGELÊ TER VERVULLING VAN 'N DEEL VAN DIE  
VEREISTES VIR DIE GRAAD

**MAGISTER ARTIUM**

IN DIE

**BEELDENDE KUNSTE**

IN DIE FAKULTEIT LETTERE EN WYSBEGEERTE  
UNIVERSITEIT VAN PRETORIA

PRETORIA

31 OKTOBER 1996

HIERDIE VERHANDELING IS ONDERHEWIG AAN  
REGULASIE G.35 VAN DIE UNIVERSITEIT VAN PRETORIA  
EN DIT MAG IN GEEN VORM GEHEEL OF GEDEELTELIK  
GEREPRODUSEER WORD SONDER SKRIFTELIKE  
TOESTEMMING VAN HIERDIE UNIVERSITEIT NIE

# INHOUDSOPGAWE

<b>VOORWOORD</b> .....	i
Endnotas .....	iv
<b>BEDANKINGS</b> .....	vi
<b>HOOFSTUK I - INLEIDING</b>	
Historiese konteks .....	1
Definisie en agtergrond van die stillewetema .....	4
Die grafiese benadering in die Beeldende Kunste .....	22
Endnotas .....	30
<b>HOOFSTUK II - KAREL ANTHONY NEL (1955- )</b>	
Kunstenaar se belangstelling en agtergrond .....	40
Invloed op styl en keuse van medium en tegniek .....	47
Tematiese verkenning van Karel Nel se tekeninge .....	59
Endnotas .....	78
<b>HOOFSTUK III - WILLIAM JOSEPH KENTRIDGE (1955- )</b>	
Kunstenaar se belangstelling en agtergrond .....	90
Invloed op styl en keuse van medium en tegniek .....	108
Tematiese verkenning van William Kentridge se tekeninge, grafiese drukke en animasiefilms .....	120
Endnotas .....	142
<b>HOOFSTUK IV - ELIZABETH LAETITIA (TITIA) BALLOT (1941- )</b>	
Kunstenaar se belangstelling en agtergrond .....	151
Invloed op styl en keuse van medium en tegniek .....	169
Tematiese verkenning van Titia Ballot se grafiese drukke en tekeninge .....	177
Endnotas .....	189

## **HOOFSTUK V - PHILIPPA (PIPPA) ANN SKOTNES (1957- )**

Kunstenaar se belangstelling en agtergrond . . . . .	199
Invloed op styl en keuse van medium en tegniek . . . . .	211
Tematiese verkenning van Pippa Skotnes se grafiese drukke . . . . .	223
Endnotas . . . . .	268

<b>HOOFSTUK VI - SLOT . . . . .</b>	<b>279</b>
-------------------------------------	------------

<b>LYS VAN GEÏLLUSTREERDE WERKE . . . . .</b>	<b>282</b>
---	------------

<b>LYS VAN WERKE WAARNA IN TEKS VERWYS WORD, MAAR NIE GEÏLLUSTREER IS NIE . . . . .</b>	<b>295</b>
---	------------

<b>BIBLIOGRAFIE . . . . .</b>	<b>304</b>
-------------------------------	------------

<b>GERAADPLEEGDE BRONNE . . . . .</b>	<b>317</b>
---------------------------------------	------------

<b>SAMEVATTING . . . . .</b>	<b>327</b>
------------------------------	------------

<b>SUMMARY . . . . .</b>	<b>329</b>
--------------------------	------------

# VOORWOORD

Die ondersoek na die voorkoms en uitbeelding van spesifiek die stillewemotief in die Suid-Afrikaanse grafiese kuns, is gegrond op die navorser se persoonlike belangstelling in die kunstenaar se keuse betreffende die tema van die kunswerk en die medium en tegniek waarin dit uitgevoer word.

Die navorsing is gevolglik gemik op twee spesifieke afdelings binne die Suid-Afrikaanse kunskonteks: eerstens sal gefokus word op dié kunstenaars met 'n sogenaamde grafiese of tekenkundige ingesteldheid, teenoor dié met 'n skilderkunstige ingesteldheid. Tweedens sal een tema, binne die breër konteks van die grafiese kuns, naamlik die stillewe, uitgesonder word vir bespreking.

Teen die agtergrond van die uitgebreidheid van die kontemporêre kunsbeskouing en die verdwyning van die tradisionele afbakening tussen kunsgenres, sal bepaal moet word of daar enigsins só 'n verband bestaan. 'n Beredeneerde verkenning word daarom ten doel gestel, sonder om 'n volledige historiese oorsig van die ontwikkeling van enige van die twee onderwerpe weer te gee.

Wanneer daar met behulp van *The Dictionary of South African Painters and Sculptors* (Ogilvie 1988)<sup>1</sup> oorsigtelik na Suid-Afrikaanse kuns gekyk word, is verskeie punte van belang. Ten eerste is die meeste kunstenaars wat daarin opgeneem is hoofsaaklik olieverfskilders. In 'n mindere mate is daar diegene wat as skilders én beeldhouers, of as skilders én grafiese kunstenaars, of selfs skilders, beeldhouers én grafiese kunstenaars werksaam is. In 'n nog mindere mate is daar diegene wat slegs grafiese kunstenaars of slegs beeldhouers is.

Tweedens is dit opvallend dat die oorgrote meerderheid kunstenaars die landskap as hooftema het. Ander algemene temas sluit figuur- en portretstudies, stillewes, seetonele, abstrakte komposisies en die uitbeelding van diere in.

In 'n selektiewe opname is kunstenaars onder die drie hoofde ingedeel: grafiese kunstenaars met onder andere die stillewe as tema, skilders met die stillewe as tema en grafiese kunstenaars (intaglio), met nie noodwendig die stillewe as tema nie.<sup>2</sup> Alhoewel die lys name in elke afdeling betreklik lank geword het, kon nie een grafiese kunstenaar uitgesonder word wat uitsluitlik op stillewes konsentreer nie. Teen dié agtergrond het dit begin blyk dat die opvatting van Max J. Friedländer (1949:280/281) oor die onaanvaarbaarheid van die uitbeelding van die stillewetema in enige monochroom grafiese medium, wél in die Suid-Afrikaanse kuns gestand gebly het.<sup>3</sup>

Die algemeen aanvaarde twintigste-eeuse beskouings is egter wêreldwyd gedurende die sewentiger- en tagtigerjare met 'n nuwe ingesteldheid vervang, naamlik dié van die postmodernisme. Karel Nel (1955- ), die wenner van die 1982 Kaapstadse Triënnale, het met sy tekening, *Bodhisattva* (1978-1979) (fig 2.20), waarin slegs 'n enkele lewelose voorwerp uitgebeeld is, die navorser se aandag op die eietydse voorkoms en uitbeelding van die stillewe gevestig. Ander sleutelwerke in dié verband sluit in, *Melancholia* (1986) deur Penny Siopis (1953- ), *The Conservationists' Ball: Culling, Gamewatching, Taming* (1985) (fig 3.16) deur William Kentridge (1955- ), *Vanitas: Kaart en Transport* (1987) (fig 4.12) deur Titia Ballot (1941- ) en *Lament* (1985) (fig 5.62-5.64) deur Pippa Skotnes (1957- ).

Ten einde dié nuwe benadering onder ons eietydse kunstenaars te ondersoek en te begryp, is die oeuvres van vier bekende kunstenaars, by name Karel Anthony Nel (1955- ), William Joseph Kentridge (1955- ), Elizabeth Laetitia (Titia) Ballot (1941- ) en Philippa (Pippa) Ann Skotnes (1957- ) uitgesonder vir bespreking. Die keuse van dié kunstenaars is gegrond op aspekte wat hulle met mekaar in gemeen het, soos hulle grafiese ingesteldheid, die algemene voorkoms van lewelose voorwerpe in hulle oeuvres en veral van belang, hulle individuele bydraes tot die Suid-Afrikaanse kuns gedurende die tydperk 1980 tot 1995.

Hierdie ondersoek bestaan uit ses hoofstukke. **Hoofstuk I** word ingelei deur 'n uiteensetting van die historiese konteks waarin die voorkoms en uitbeelding van die grafiese stillewe bespreek sal word. Verder, in twee afsonderlike gedeeltes, word beide die definisie en agtergrond van die stillewetema, asook die grafiese benadering binne die Suid-Afrikaanse

kunskonteks behandel. Algemene verwysings na kunstenaars en kunswerke sal gemaak word ter ondersteuning van die sentrale bespreking van **Hoofstukke II tot V**, waar aandag aan die oeuvres van bogenoemde gekose vier kunstenaars geskenk sal word. 'n Gevolgtrekking sal in **Hoofstuk VI** bespreek word.

Elkeen van die vier hoofstukke wat aan die individuele kunstenaars gewy is, sal verder in drie dele onderverdeel word: die kunstenaar se belangstelling en agtergrond, invloed op styl en keuse van medium en tegniek, en die tematiese verkenning van die kunstenaar se oeuvre. Hierdie inligting is verkry uit videomateriaal, boeke, katalogusse, tydskrif- en koerantartikels, asook besoeke aan kunsuitstallings. Persoonlike gesprekke is met William Kentridge, Titia Ballot en Pippa Skotnes gevoer. 'n Briewewisseling is ook deurentyd met beide Titia Ballot en Pippa Skotnes onderhou. Twee lesings is bygewoon en 'n algemene gesprek is met professor Rory Doepel<sup>4</sup> gevoer, wat gedurende die afgelope aantal jare 'n grondige studie van Karel Nel se oeuvre gemaak het.

Daar is soveel moontlik voorbeelde van die belangrikste werke van die onderskeie kunstenaars wat bespreek sal word, versamel en met behulp van rekenaarskandering in die teks opgeneem. Die afbeeldings van veelkleurige kunswerke is op 'n kleurdrukker gedruk en monochroom afbeeldings op 'n laserdrukker. Daar is deurgaans met sorg probeer om die kleur en formaat van werke, so lewensgetrou moontlik weer te gee. Uit die aard van die saak kon die oorspronklike kunswerke nie vir die skandering gebruik word nie, daarom is gebruik gemaak van beskikbare foto's, poskaarte, afbeeldings uit boeke, katalogusse en tydskrifte, asook enkele koerantuitknipsels. Die oorspronklike medium en tegniek waarin kunswerke uitgevoer is, tesame met die tipe reproduksie waarvan die geskandeerde afbeelding vanaf gedoen is en die karakter eie aan die geskandeerde beeld self, het 'n invloed op die kwaliteit van besonderhede, asook die kleur- en toonwaardegetrouheid van die finale afbeeldings gehad. Etlke veelkleurige kunswerke kon ook slegs monochroom uitgebeeld word.

Ten einde die hoeveelheid bladsye in **Hoofstukke II tot V**, waarop slegs afbeeldings voorkom, na behore te beperk, sal slegs uitgesoekte werke deur die betrokke kunstenaars

uitgebeeld word. Minder belangrike werke en werke deur ander kunstenaars waarna in die teks verwys word, maar nie uitgebeeld is nie, is opgeneem in 'n lys, wat dienooreenkomstig getiteld is. In **Hoofstuk I** word verskeie ander Suid-Afrikaanse kunstenaars se werke wel uitgebeeld, asook werke deur die Amerikaanse kunstenaar, Philip Guston (1913-1980). Die meeste werke waarna in dié hoofstuk verwys of bespreek word, is nie uitgebeeld nie, maar in die lys van nie-geïllustreerde werke opgeneem. 'n Volledige lys van uitgebeelde werke word saam met eersgenoemde lys, aan die einde van die dokument geplaas.

Die aanvanklike gebruik van die oorspronklike Engelse titels van werke deur Nel, Kentridge en Skotnes en oorspronklike Afrikaanse titels van Ballot se werk, het later aanleiding gegee tot 'n algemene gebruik van beide Engelse en Afrikaanse titels in die teks. Die titels van werke deur buitelandse kunstenaars sal deurgaans in Engels aangehaal word. Die taal waarin titels van werke deur Suid-Afrikaanse kunstenaars aangehaal sal word, is grootliks bepaal deur die taalvoorkeur van die betrokke kunstenaars. Die algemene patroon wat sodoende ontstaan het, was dat dié titels ook in Engels aangehaal is. Elke afbeelding gaan gepaard met 'n verwysing na die versameling waaruit die oorspronklike kunswerk afkomstig is. In die geval van edisies grafiese drukke word deurgaans net na een versameling verwys. Tonele uit Kentridge se animasiefilms word nie met spesifieke versamelings verbind nie, maar met die titel van die betrokke animasiefilm waaruit dit afkomstig is.

## ENDNOTAS

1. Ten tye van publikasie was *The Dictionary of South African Painters and Sculptors* (Ogilvie 1988) die mees volledige en uitgebreide opname in sy soort. Die name van meer as 1800 skilders, beeldhouers en grafiese kunstenaars, gebore en werksaam in Suid-Afrika en Namibië, is daarin opgeneem.

Die kriteria vir insluiting was soos volg: skilders en beeldhouers wat al solo-uitstallings gehou het, deelgeneem het aan noemenswaardige groeptoonstellings, verteenwoordig word in openbare versamelings, pryse en toekennings verower het, of 'n integrale deel uitmaak van beide die Suid-Afrikaanse en Namibiese kunsgeskiedenis (Ogilvie 1988:xi).

2. Die lys waarna in die teks verwys word, kom voor in 'n aantekeningboek van die navorser. Aangesien dit egter bloot opsommings van Ogilvie se boek is, is die inkorporing daarvan in hierdie teks nie nodig geag nie.
3. Vide par. 2, p. 26, Hoofstuk I, waarin Friedländer se stelling meer breedvoerig bespreek sal word.

4. Professor Doepel is tans dosent aan die Departement Kunstgeskiedenis van die Universiteit van die Witwatersrand, Johannesburg. Hy het in 1964 die graad B.A. (Beeldende Kunste) aan die Universiteit van die Witwatersrand en 'n onderwysdiploma aan The Johannesburg College of Education behaal. Hy het sy M.A. (Beeldende Kunste) aan die Institute of Art (London University) behaal. Later het hy met sy proefskrif oor Marcel Duchamp en Joan Miró sy doktorsgraad aan die Universiteit van die Witwatersrand behaal. Hy is veral geïnteresseerd in die invloed van die esoteriese en mistisisme op moderne kuns (Doepel 1993:i).



## BEDANKINGS

Geen omvangryke projek kan sonder die hulp en bystand van andere aangepak en na behore voltooi word nie. Dit is daarom vir my 'n voorreg om die volgende instansies en persone van harte te bedank:

- Die RGN wat, in die vorm van 'n beurs, 'n gedeelte van die onkoste verbode aan die navorsing gedek het.
- 'n Spesiale woord van dank aan my promotor prof. A. E. Duffey, vir sy voortgesette leiding, ondersteuning en inspirasie.
- My ouers, Dirk en Phyllis Jansen van Rensburg, wie se finansiële ondersteuning die aanvang van my studies moontlik gemaak het; daarbenewens ook hulle ondersteuning en hulp op elke moontlike wyse, tydens die volle duur van hierdie projek.
- My skoonouers, Danie en Elsa Dreyer, vir hulle belangstelling, voortgesette hulp en ondersteuning.
- My eggenoot, Marius, vir die geduld, begrip en aanmoediging waarmee hy my deurgaans bygestaan het en in die besonder vir sy hulp met die taalversorging.
- Andrew Mestern word in die besonder bedank vir die beskikbaarstelling van die rekenaartoerusting, sy onbaatsugtige hulp met die skandering van kunswerke, asook met die redigering van die dokument in sy geheel. In werklikheid het hy veel meer gedoen as wat aanvanklik van hom gevra is.
- 'n Besondere woord van dank en waardering aan Riana Haasbroek vir haar bedrewe en geesdriftige hantering van die finale taalversorging.
- Die kunstenaars, William Kentridge, Titia Ballot en Pippa Skotnes, met wie ek persoonlik in kontak was tydens die navorsing, veral laasgenoemde twee persone wat onbepaalde tyd aan gesprekke en skrywe bestee het.
- Die personeel van die volgende instansies:
  - Biblioteek vir Afrika-studies, Universiteit van Kaapstad
  - Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria
  - Johannesburgse Kunsmuseum, Johannesburg
  - Merensky-biblioteek, Universiteit van Pretoria
  - Unisa-biblioteek, Universiteit van Suid-Afrika, Pretoria
  - Museum Africa, Johannesburg
  - Michaelis-kunsbiblioteek, Johannesburg
  - Durbanse Kunsmuseum, Durban
  - The Goodman Gallery, Hyde Park
- Dit is met groot waardering dat ek ook aan al my vriende en ander familieleden dink, vir die bystand wat hulle aan my verleen het.
- 'n Laaste woord van dank aan Ingrid, vir haar aandeel in afleiding en aansporing. Dit is dan ook aan haar wat hierdie studie met liefde opgedra word.

# HOOFSTUK I

## INLEIDING

### DIE STILLEWEMOTIEF IN DIE SUID-AFRIKAANSE GRAFIESE KUNS

#### HISTORIESE KONTEKS

Aan die einde van die sewentigerjare was dit duidelik dat Suid-Afrikaanse kuns 'n nuwe tydvak betree het.<sup>1</sup> Die sosio-politieke klimaat in die land het bewustelike en onbewustelike veranderings in elke faset van die samelewing teweeggebring. Teen die middel van die tagtigerjare is die tydgees gekenmerk deur sosiale onrus en 'n alomteenwoordige gevoel van *angst*. Dit was 'n tydperk van uitermatige konflik en frustrasie. Weens internasionale druk en isolasie is 'n bewustheid ten opsigte van die 'self' en die 'eie' afgedwing.<sup>2</sup> Nooit vantevore in die land se geskiedenis het daar soveel interaksie tussen groepe plaasgevind soos gedurende die tagtigerjare op kulturele, politieke, ekonomiese en maatskaplike vlak nie.<sup>3</sup>

In die kunstwêreld, as kulturele aanwyser van nuwe en merkwaardige gebeure, het 'n protesbeweging tot stand gekom.<sup>4</sup> Dié nuwe kunsbenadering het die sosiale werklikhede van die dag as tema aangegryp. Die uitbeelding van geweld het gewissel van die ongenadiglike direktheid van pikturale beelde en ondermynende simbolisme in openbare plekke; allegoriese uitbeeldings van verwyderde, maar verwante insidente en situasies<sup>5</sup> tot dubbelsinnige figurasies van hermetiese metafore waarvan die werklike betekenis deur 'n bedrieglike uiterlike skyn verberg is<sup>6</sup> (Berman 1993:298).

Na jare van internasionale isolasie is Suid-Afrika gedurende 1979 uitgenooi om aan die Vyfde Internasionale Kunsbiënnale in Valparaiso, Chili, deel te neem.<sup>7</sup> Een van die vier gekose kunstenaars,<sup>8</sup> die beeldhouer en grafiese kunstenaar Ezrom Legae<sup>9</sup> (1937- ), het 'n eervolle vermelding vir Grafiese kuns (Tekenkuns), vir sy twee tekeninge, *Freedom is Dead I, II* (1979), ontvang. Uit dié tekeninge was dit duidelik dat Legae se vroeëre formele benadering van objektiewe beelde deur 'n konseptuele benadering vervang is. Berman

(1983:256) het die verandering beskryf as 'n metamorfose van idioom, inhoud en styl ten einde sosio-politieke idees visueel te kon weergee.

Die Suid-Afrikaanse inskrywings in die vier daaropvolgende Valparaiso Biënnales, van 1981, 1983, 1985 en 1987, is telkens gekenmerk deur 'n groeiende betrokkenheid by plaaslike politieke gebeure en sosiale omstandighede. In ooreenstemming met die internasionale neiging van die tyd, soos blyk uit die meeste internasionale uitstallings gedurende die laat sewentiger- en vroeë tagtigerjare, resorteer dié werke onder die plaaslike weergawe van Proteskuns.<sup>10</sup> Weens die politieke inhoud van die werke wat vir die 1981-uitstalling ingeskryf is, en die daarmee gepaardgaande onwilligheid van die regering om werke van dié aard te ondersteun, is die Suid-Afrikaanse inskrywing daardie jaar onttrek (Berman 1983:463).<sup>11</sup>

Nadat Suid-Afrika in 1985 die werk van vier beeldhouers<sup>12</sup> vir die Valparaiso Biënnale ingeskryf én toe die toekenning vir die beste buitelandse inskrywing ontvang het, het die Suid-Afrikaanse Kunsvereniging in 1987 weer 'n uitnodiging ontvang om deel te neem. Ten einde die voorkoms en aard van die stillewemotief in die Suid-Afrikaanse grafiese kuns binne konteks te plaas, word die inskrywing vir die Agtste Valparaiso Biënnale (1987), as vertrekpunt geneem.<sup>13</sup>

As kommissaris vir die deelname van 1985 het Marilyn Martin voorgestel dat werke in twee dimensies na die Agtste Biënnale (1987) gestuur word en dat 'n tema gekies moes word ten einde die werk van verskillende kunstenaars in 'n eenheid saam te bind.<sup>14</sup> Daar is besluit dat die werke stillewes of objek-skilderye moes wees, 'n genre wat volgens die keurpaneel op daardie tydstip deur van Suid-Afrika se voorste kunstenaars gebruik is om konseptuele, formele en tegniese verkennings mee te konkretiseer. Die name van die vyf gekose kunstenaars om werke vir dié uitstalling voor te lê was Marion Arnold (1947- ), Karel Nel (1955- ), Keith Dietrich (1950- ), Henry Symonds (1949- ) en Margaret Vorster (1953- ) (Anon. 1988a:57).

Die keuse van die stillewe as tema vir 'n versameling kunswerke om Suid-Afrika gedurende die middel tagtigerjare op internasionale vlak mee te verteenwoordig, het op daardie tydstip belangrike verwikkelings op die plaaslike kunsfront weerspieël. 'n Sosiale en kulturele bewustheid het duidelik die strewe na groter internasionalisme, só kenmerkend van die kuns in die sewentigerjare, vervang (Dubow 1986:61). Met die terugkeer na tradisionele figuratiewe voorstellingswyses, soos die landskap, stillewe en genrestukke het 'n nuwe generasie Suid-Afrikaanse kunstenaars hulle op die werklikhede binne hulle eie omgewing begin toespits. As taal lewer hulle kunswerke 'n belangrike bydrae tot die vermenging van beelde en die skep van nuwe kulturele tekens, om só 'n beter begrip van die geheelbeeld te bewerk.

Dié klemverskuiwing ten opsigte van die relevansie van die kunswerk was terselfdertyd tyd- en plekgebonde, maar het ook saamgeval met 'n nuwe wêreldwye benadering, naamlik dié van die postmodernisme.<sup>15</sup> Volgens Dubow (1986:61) was dit 'n baie betekenisvolle sameloop, veral wat die vertolking van 'n sosiaal betrokke kunsbeweging aan betref. Die postmoderne denkwysie het die taboes van modernisme in deugde verander. Terwyl modernistiese leerstellings kuns se bemoeidheid met die geskiedenis en verhalende of literêre verwysing afgekeur het, het postmodernisme dit weer spesifiek aangemoedig. Teenoor die modernistiese beskouing dat die karakter van die kwashaal op die doek van sentrale belang was, herdenk die postmodernisme die herlewing van figuratiewe verwysings as noodsaaklike beginsel in kunsskepping. Bevry van die kritiese beperkings van 'n enkele en sogenaamde universele waardesisteem, was die kunstenaar nou vry om moontlike teenstellings te ondersoek en bloot te lê, om ironieë uit te lig en om uit die warboel spesifieke sake aan te spreek (Nairne 1990:22). As nuwe geestestoestand in die wêreld het postmodernisme reeds gedurende die vroeë sewentigerjare sy aanvang geneem. Die oorsprong daarvan is gesetel in die onsamehangendheid van die wêreldgees na die Tweede Wêreldoorlog (1939-1945). In die bespreking wat volg, is dit eers moontlik om veranderings wat sedert die laat sewentiger- en tagtigerjare binne die Suid-Afrikaanse kunskonteks plaasgevind het, werklik met die postmodernistiese benadering in verband te bring.

## DEFINISIE EN AGTERGROND VAN DIE STILLEWETEMA

In 'n ondersoek na die voorkoms van verskillende soorte temas in die beeldende kunste het Charles Sterling<sup>16</sup> (1959:124) tot die slotsom gekom dat slegs drie kategorieë onderskei kan word. Hy het hierdie onderskeiding soos volg uiteengesit: die mens en sy belangstelling, insluitende sy aksies, mites, idees en gevoelens; die natuur en alles daarin, insluitende die diere en eetbare plante, soos groente; en derdens, blote beweginglose voorwerpe, beide leweloze voorwerpe en plante, waarvan laasgenoemde volgens bewering 'n sukkelbestaan voer en weens hulle onbeweeglikheid tot leweloosheid verlaag word.

Ondanks die oorvleueling wat tussen temas voorkom, resorteer die landskap onder die tweede en die stillewe onder die derde kategorie hier bo genoem. Uit die kunsgeskiedenis spreek dit duidelik hoedat sekere temas, op bepaalde tye, voorkeur bo andere geniet. Faktore soos die tydgees en die sosiaal-maatskaplike vereistes wat aan die kunswerk gestel word, word as bepalend voorgedou. Dit is nie net slegs van toepassing op die keuse tussen temas nie, maar veral hier van belang, ook op die verskil in die benadering van die tema self.

Só byvoorbeeld, is dit reeds gebruiklik om 'n definisie van die eeue oue uitbeelding van leweloze voorwerpe op die sewentiende-eeuse Nederlandse stillewevoorstellings te baseer. Afgelei van die Nederlandse woord *still-leven*, word die term gebruik om die uitbeelding van beweginglose (*still*) aspekte in die natuur (*leven*) te illustreer. Die algemene voorstellings daarvan, naamlik versamelings leweloze voorwerpe, soos vrugte, blomme of kombuisgereedskap, gewoonlik op tafels saamgegroepeer, kon binne konteks, op twee vlakke geïnterpreteer word. Die eerste benadering was suiwer esteties en het op die uiterlike kwaliteite van die kunswerk gefokus. Daarvolgens is die vaardigheid van die kunstenaar, in die absolute noukeurige uitbeelding van die voorwerp en sy omgewing, met hoë agting bejeën.<sup>17</sup> Die tweede interpretasievlak, wat kennis oor die beginsels van Humanisme vereis het, het die herkenning van 'n verskuilde simbolisme en die vertolking van morele, politieke en teologiese boodskappe moontlik gemaak (Schneider 1994:17). Só byvoorbeeld hou die *vanitas-stillewe*,<sup>18</sup> met sy kenmerkende doodsbeendere, aardbol,

uurglas, boeke, musiekinstrumente, muntstukke, blomme en omgeslane glase, reeds eeue lank die boodskap van verganklikheid in. Selfs in die oeuvres van kontemporêre Suid-Afrikaanse kunstenaars word aspekte van die vanitas-tema steeds aangetref.<sup>19</sup>

Kenmerkend van die sewentiende-eeuse stillewes is die vereiste dat die keuse van die voorwerpe en die rangskikking daarvan, aan bepaalde riglyne moes voldoen: dieselfde of soortgelyke voorwerpe is herhaaldelik op dieselfde plekke geplaas. Keer op keer vind mens Chinese porselein, borde van piouter, groot glase (*roemers*), rookgoed, klein broodjies, suurlemoene, wingerddranke en druiwe, vis en skaaldier saam gegroep (Carman 1988:33). Ontbytwerke soos Willem Claesz Heda (c. 1597-1660) se *Breakfast Still-Life with Blackberry Pie* (1645), *Still-Life with Crab* (1659) en Willem Kalf (1619-1693) se *Still-Life with Lemon, Orange and Glass of Wine* (c. 1663-1664) sluit komposisioneel en inhoudelik nou by mekaar aan. Só ook werke wat byvoorbeeld die vyf sintuie as tema het, soos Jacques Linard (c. 1600-1645) se *The Five Senses* (1638) en Lubin Baugin (c. 1610-1663) se werk in die Louvre met dieselfde titel, gedateer 1630. In laasgenoemde werk word 'n streng Calvinistiese lewensuitkyk weerspieël. Die lewelose voorwerpe wat daarin voorkom, is opvallend presies in hulle voorkoms en plasing: die donker spieël simboliseer *visie*, die angeliere in die blompot *reuk*, die brood en wyn *smaak*, die skaakbord in die vorm van 'n geslote houer *tassin* en die vermiljoenkleurige mandolien *gehoor* (Schneider 1994:71).

Terwyl die stillewe gedurende die sewentiende eeu in Nederland 'n bloeitydperk belewe het, het die Franse Kunsakademie 'n hiërargie van temas saamgestel, waar die stillewe as die laagste genre geklassifiseer is. Dié stap is geneem op grond van die beskouing dat 'n stillewe bloot die voorstelling van lewelose voorwerpe, soos blomme, die oorskiet van 'n maaltyd, boeke en dokumente is, wat sonder beplanning, orde of verheuenheid saamgegroepeer is (Schneider 1994:7).

Dié benadering het gestand gebly tot aan die einde van die negentiende eeu, met die opkoms van die kuns-ter-wille-van-die-kuns-beweging in Europa. In die oeuvres van die Realiste en Impressioniste het die stillewe dieselfde status as enige ander tema begin geniet. Hiërdie ingesteldheid het die weg gebaan vir die vroeg twintigste-eeuse modernistiese benadering,

waarin geen tematiese hiërargie meer herken is nie. Daarteenoor het die postmodernisme nog 'n stap verder gegaan met 'n geïntegreerde tematiese benadering.

Die moderniste het die skilderstuk nie meer primêr as visuele anekdote of die reproduksie van iets anders gesien nie, maar as die skepping van 'n nuwe disposisie van vorms en voorkoms. Die benadering het doelbewus op die pikturale samestelling gefokus, in teenstelling met die vroeëre klem op die literêre en anekdotiese elemente en belangstelling in die onderwerp. Om dié rede het die stillewe die kenmerkendste tema van twintigste-eeuse kunsbewegings geword. Dit het selfs gebruiklik geword om landskappe, portrette en oorlogstonele volgens die beginsels van die stillewetema te benader (Osborne 1983:1097).

Gedurende die sewentiger- en tagtigerjare van die negentiende eeu, alhoewel geensins parallel met gebeure in Europa nie, het die Suid-Afrikaanse kuns op sigself 'n nuwe tydvak betree.<sup>20</sup> Net soos wat dit in Europa die geval was, het die uitvinding van die kamera en die ontwikkeling van fotografie, ook op plaaslike gebied die suiwer weergewende element van die kuns oorbodig gemaak.<sup>21</sup> Die gevolg daarvan was 'n byna onopmerkbare oorgang van kuns as pikturale verslaggewing tot die skepping van kunsvoorwerpe met intrinsieke waarde, geleë in die maker se gevoel teenoor sy onderwerp en nie in die onderwerp self nie (Fransen 1981:165). Die tradisionele voorkeur onder plaaslike kunstenaars om die landskap te verbeeld, is egter nie onmiddellik deur die nuwe sienswyse beïnvloed nie.

In die beginjare van die twintigste eeu het 'n voorkeur vir die landskap, in beide die skilder- en grafiese kuns, steeds die botoon oor die stillewe, portretstudies en genrestukke gevoer (Marais 1981:90/vol I). Dié nuwe benadering was waarneembaar in die emosionele landskapuitbeeldings van kunstenaars soos die Suid-Afrikaans gebore Jan Ernst Abraham Volschenk<sup>22</sup> (1853-1936) en Pieter Hugo Naudé<sup>23</sup> (1869-1941).

Daarteenoor is die benaderingsbeginsels vir die uitbeelding van lewelose voorwerpe as 't ware eers deur die Nederlandse immigrant, Frans David Oerder (1867-1944), neergelê. Oerder was gedurende die tydperke 1890 tot 1908 en 1938 tot 1944 in Pretoria werksaam. Hy was by uitstek 'n naturalistiese skilder wat sy onderwerp volgens die eg Nederlandse

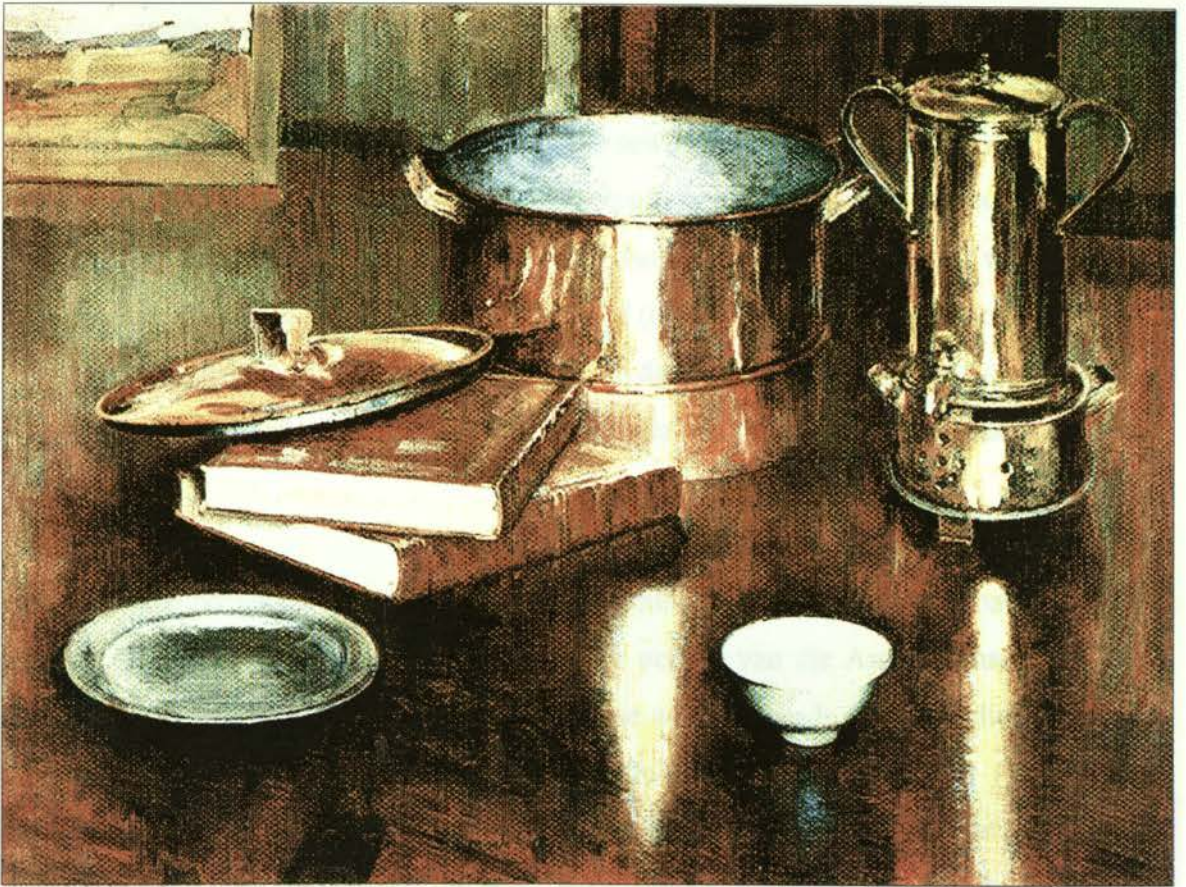
tradisie benader het. Hy word ook beskou as een van die eerste kunstenaars wat teen die eeuwisseling grafiese werk in Suid-Afrika gelewer het (Marais 1981:99/vol I). Ten opsigte van styl staan sy etskuns tussen die stemmingsvolheid van die Haagse Skool<sup>24</sup> en die realisme van 'n akademiese benadering, waar kontoer en direkte waarneming 'n belangrike rol gespeel het (Marais 1981:58/vol II). Soos die meeste ander skilders van sy tyd, het sy oeuvre 'n verskeidenheid temas ingesluit, naamlik landskappe, genrestukke, portretstudies, stillewes, verhalende komposisies asook oorlogstonele uit die Anglo-Boereoorlog (1899-1902).

In Marais (1981:99-102/vol I) se bespreking van Oerder se grafiese werke in openbare versamelings, word nie melding gemaak van enige grafiese stillewes nie. Sy benadering in die uitbeelding van leweloze voorwerpe word geïllustreer in die skilderye *Still-Life: Reflections* (c. 1938)<sup>25</sup>(fig 1.1), *Magnolias* (ongedateer) en *Still-Life with Lobster* (ongedateer).

Kenmerkend van al drie hierdie werke is die skynbaar lukrake keuse en plasing van alledaagse voorwerpe en die weerkaatsing daarvan op gepoleerde tafelloppervlakke. Die voorstellende wyse waarop die vorm, kleur en tekstuur van elke voorwerp benader is, verrai Oerder se akademies realistiese ingesteldheid teenoor sy onderwerp. Soos blyk uit die titel, was sy oogmerk met *Still-Life: Reflections* (c. 1938) (fig 1.1), waarin rooi- en geelkoper kombuisgerei, 'n silwerkleurige piering, porseleinkommetjie en boeke naas mekaar op 'n tafel gegroeper is, suiwer visueel en nie inhoudelik nie. Dié werk is 'n toonbeeld van Oerder se voorliefde vir warm harmonieuse kleure en die uitbeelding van teksture.

In teenstelling daarmee, dateer die eerste subjektiewe uitbeeldings van die stillewe ook uit dié tydperk. Die subjektiewe benadering van Wolf Kibel (1903-1938), 'n Poolse immigrant wat hom in 1929 in Suid-Afrika gevestig het, Maggie Laubser<sup>26</sup> (1886-1973) en Irma Stern<sup>27</sup> (1894-1966) het aan hulle die benaming Suid-Afrikaanse ekspressioniste besorg.





**Figuur 1.1** Frans Oerder, *Still-Life: Reflections* (c. 1938).  
Olieverf op doek, 800 x 1050 mm.  
Versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.

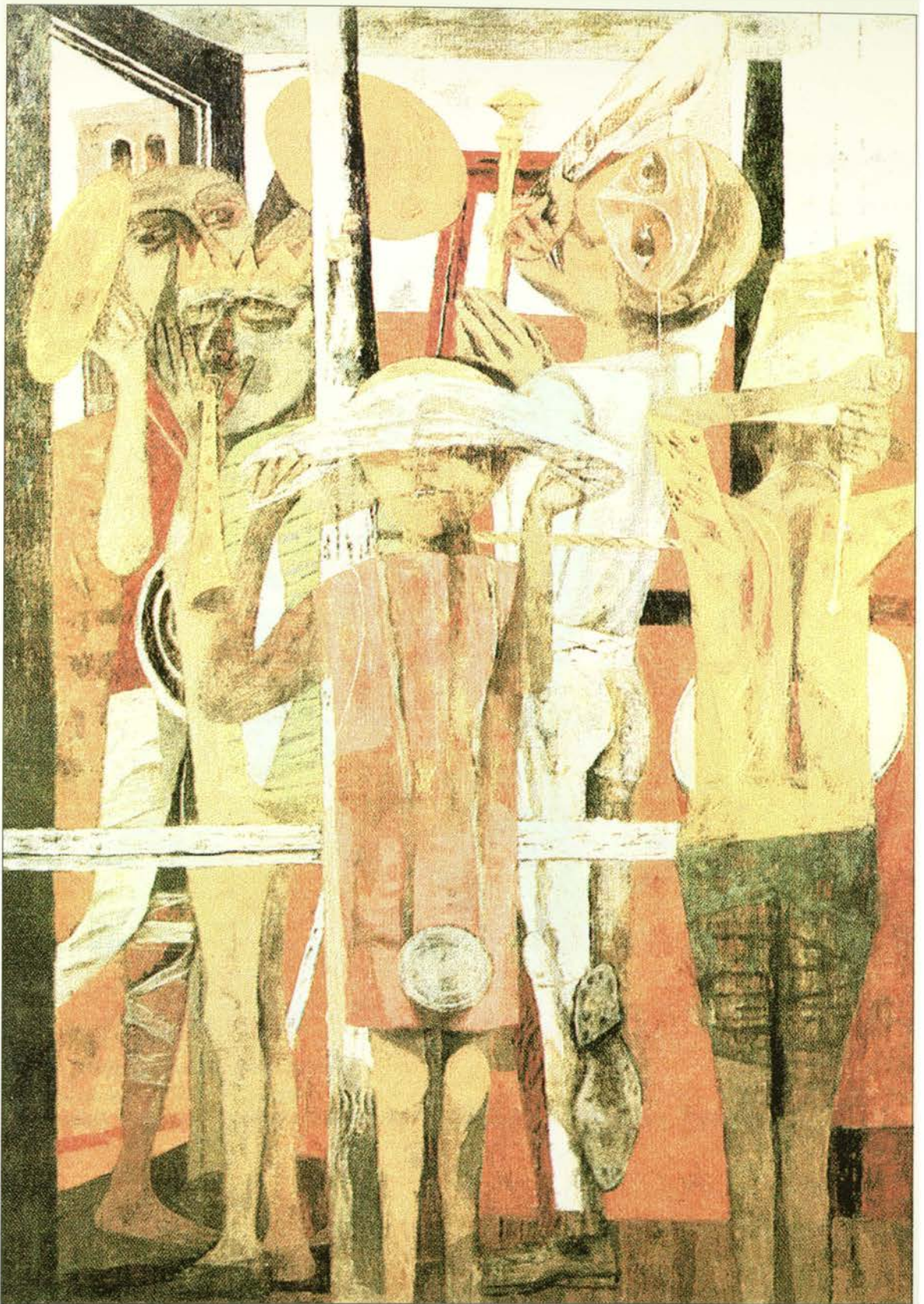
Deur middel van sy keuse, kombinerings en uitbeelding van lewelose voorwerpe het Kibel byvoorbeeld daarin geslaag om gevoelens van beangtheid, onstabieleit of oorgawe visueel te verbeeld. Die lewelose voorwerpe van sy keuse was uit sy eie leefwêreld afkomstig en kan as emosionele metafore beskryf word. In werke soos die gemengde media *Still-Life with Bird* (c. 1935) (fig 1.2), die pasteltekening *Still-Life with Blue Vase* (ongedateer) en die inktekening *Still-Life with Dead Bird* (ongedateer), is dieselfde eenvoudige voorwerpe: beker, glasbord en bak met vrugte, kombuisies en drapering, herhaaldelik uitgebeeld. Sonder onnodige aandag aan besonderhede en met sy los sketsagtige hantering van die pigment het hierdie werke 'n emosionele kwaliteit wat verhewe is bo algemeen beskrywende of aktuele onderwerpe. In teenstelling met die sewentiende-eeuse stillewes met wild, soos Frans Snyders (1579-1657) se *Still-Life with Poultry and Venison* (1614), waarin direk na die genotvolle jagtogte en oorvloedige leefwyse van die aristokrasie verwys word, verhoog die dooie seemeeu in Kibel se *Still-Life with Bird* (c. 1935) (fig 1.2), die onstabieleit en die gevoel van pyn en angs in sy komposisie. Tydens die skeppingsproses het Kibel hom duidelik deur sy intellek en emosies laat lei, eerder as deur die uiterlike voorkoms van sy onderwerp.

Ten einde die paradigmasverandering tussen bogenoemde modernistiese benadering en dié van die postmodernisme te illustreer, word die oeuvre van die Amerikaanse kunstenaar, Philip Guston (1913-1980) voorgehou. Guston se werksaamhede strek oor die tydperk van ongeveer 1930 tot 1980. Sy vroeëre werk, byvoorbeeld *Conspirators* (1932), bevat verwysings van monumentaliteit, volume en ruimtelikheid, kenmerkend van Renaissancistiese en Mexikaanse fresko's, asook die werk van Giorgio de Chirico<sup>28</sup> (1888-1978).<sup>29</sup> Inhoudelik weerspieël werke wat na die Tweede Wêreldoorlog (1939-1945) dateer, soos *The Porch* (1946-1947) (fig 1.3), ooreenkomste met die sinnebeeldige en onverklaarbare simbolisme van Max Beckmann (1884-1950) en komposisionele ooreenkomste met Pablo Picasso (1881-1973) se *Guernica* (1937) (Fineberg 1995:396-398).<sup>30</sup>

Na vele pynlike tussenposes en vertwyfeling het Guston hom gedurende die vyftigerjare tot 'n abstrak-ekspressionistiese benadering gewend. Werke soos *Painting* (1952) en *Oasis*



**Figuur 1.2** Wolf Kibel, *Still-Life with Bird* (c. 1935).  
Gemengde media, 555 x 650 mm.  
Versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria



**Figuur 1.3** Philip Guston, *The Porch* (1946-1947).

Olieverf op doek, 1426 x 864 mm.

Versameling: Krannert Art Museum and Kinkead Pavilion, University of Illinois, Urbana Champaign.



**Figuur 1.4** Philip Guston, *Oasis* (1957).

Olieverf op doek, 1560 x 1730 mm.

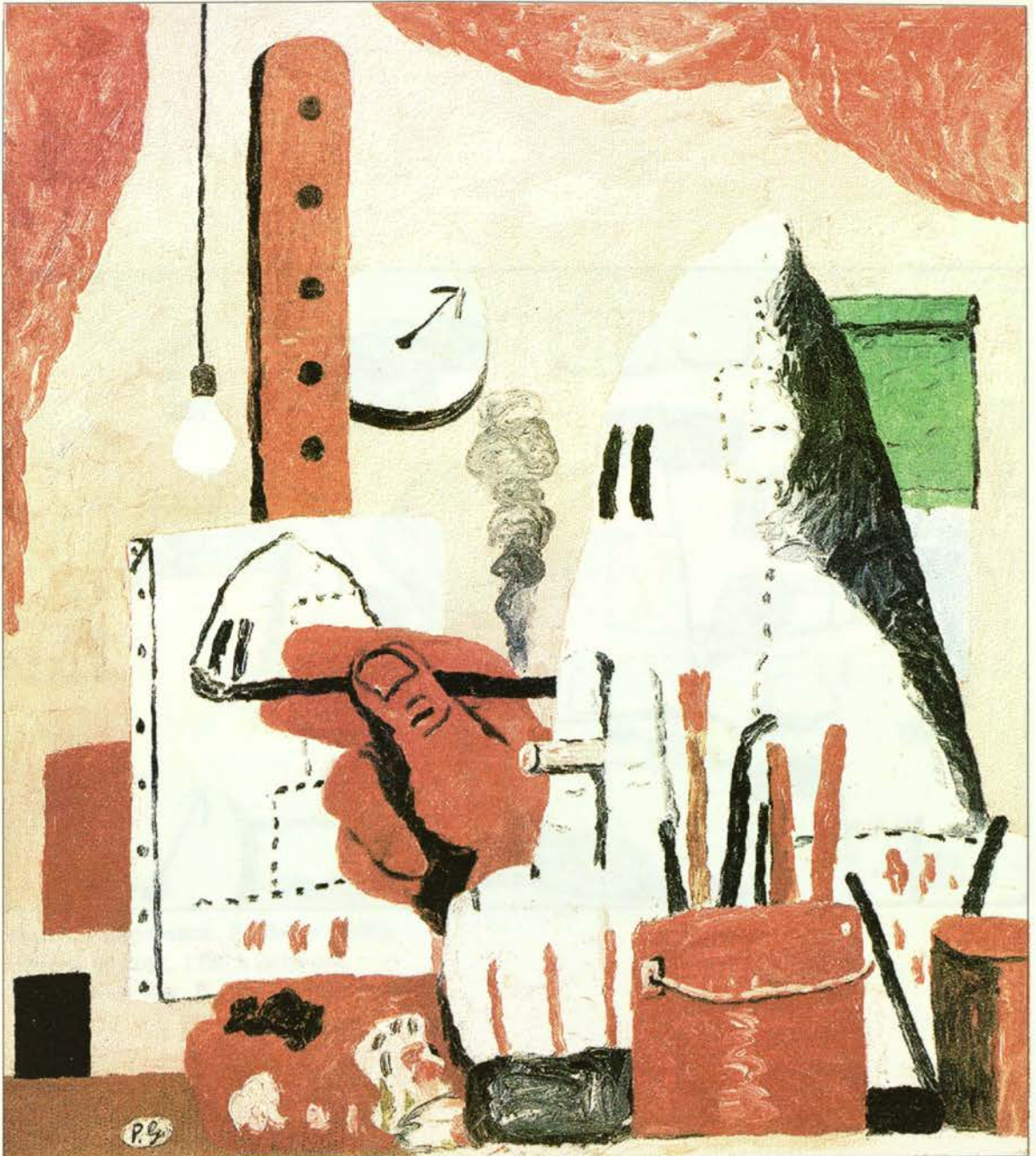
Versameling: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institute, Washington, D.C.

(1957) (fig 1.4), wat vaagweg aan die vertikale en horisontale komposisies van Piet Mondrian<sup>31</sup> (1872-1944) herinner, is ook as abstrak impressionisties beskryf.

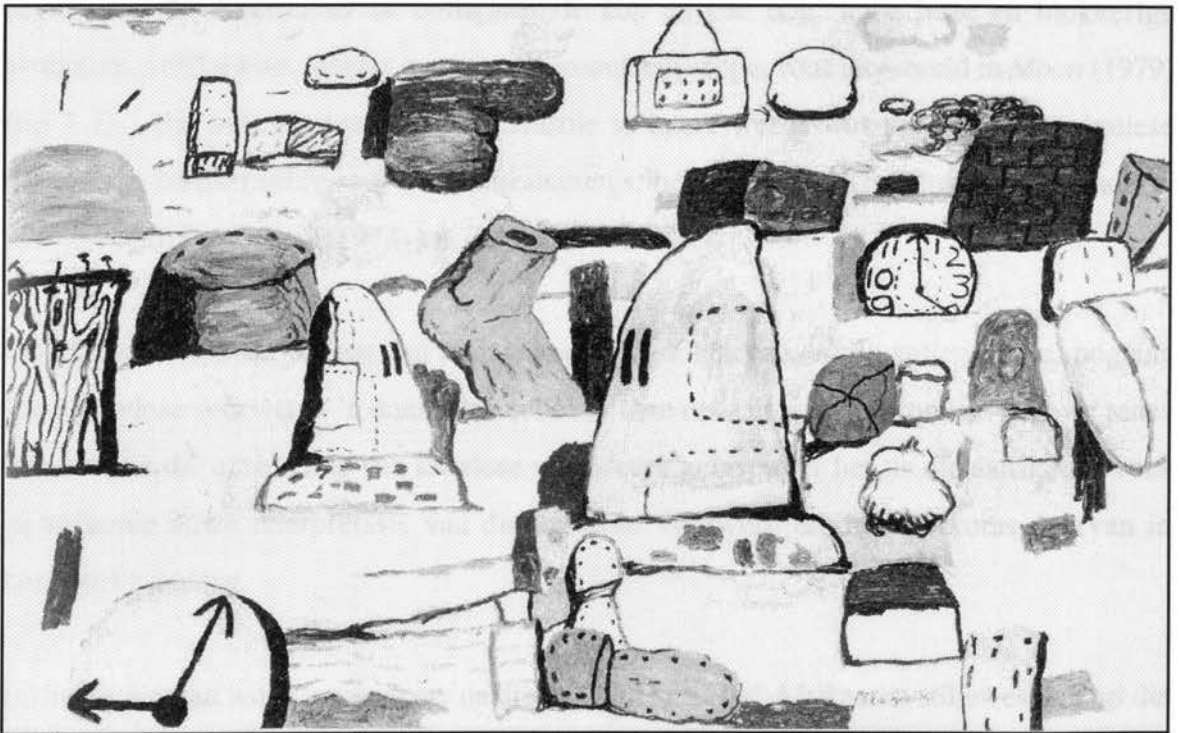
Gedurende die laat sestigerjare is Guston se benadering gekenmerk deur 'n terugkeer na die uitbeelding van die voorwerp. In dié opsig het televisie 'n groot rol gespeel: aan die een kant was dit vir hom 'n bron van inligting, maar aan die ander kant was hy ontsenu deur dit waaraan hy blootgestel is.<sup>32</sup> Simbole soos die wysende vinger, blokkerige spotprentagtige skoensole, geboue, gloeilampe, bottels, horlosies en boeke het gedurende dié tyd beslag in sy werk gekry. Etlike klein skilderytjies van lewlose voorwerpe dateer ook uit hierdie tydperk. Van die gebeure wat hom daartoe geïnspireer het, sluit die Demokratiese Kongres van 1968, die protes teen die oorlog in Viëtnam, die sluipmoorde op die Kennedy-broers, Martin Luther King en Malcolm X, en regeringsgeweld teen studente in. Dié reeks voorvalle het by Guston die rebellie van sy kinderdae in herroeping gebring (Fineberg 1995:398-399):

So when the 1960s came along I [Guston] was feeling split, schizophrenic. The war, what was happening to America, the brutality of the world. What kind of man was I, sitting at home, reading magazines, going into a frustrated fury about everything - and then going into my studio to adjust a red to a blue. I thought there must be some way I could do something about it. I knew ahead of me a road was laying. A very crude, inchoate road. I wanted to be complete again, as I was when I was a kid ... Wanted to be whole between what I thought and what I felt (Kurtz 1992:169).

Uit werke in dié tydperk, onder andere *The Studio* (1969) (fig 1.5) en *Flatlands* (1970), het die kapbedekte figure (*hoods*) van die dertigerjare weer hul verskyning gemaak. Die betekenis van die figure, waarvan meestal net die kappunte, oë en wysende vingers uitgebeeld is, is nooit vasgelê nie. Uiterlik was daar ooreenkomste met die uitrusting van die Klu Klux Klan, maar anders as vroeër, was dit nie sy bedoeling om net weer die aktiwiteit van die Klan uit te beeld nie.<sup>33</sup> Daarteenoor is die sigaarrokkende kapbedekte figuur wat in *The Studio* (1969) (fig 1.5) besig is om 'n selfportret te skilder vir Guston 'n verwysing na homself en sy eie kreatiwiteit. In *Central Avenue* (1969) dien die kapbedekte figure weer as metafoor vir kunstenaars in die algemeen, terwyl die kruis naasaan die figure, 'n verwysing na hul esels en spanname is. In *Flatlands* (1970) (fig 1.6) is dieselfde figure



**Figuur 1.5** Philip Guston, *The Studio* (1969).  
Olieverf op doek, 1220 x 1070 mm.  
Private versameling, New York.



**Fig.1.6** Philip Guston, *Flatlands* (1970).  
Olieverf op doek, 1780 x 2910 mm.  
Versameling: mnr. B. Meyer, San Francisco.



weer in 'n landskap, omring deur verskeie lewelose voorwerpe, uitgebeeld. Die bene en voete uit *The Porch* (1946-1947) (fig 1.3) het weer verskyn, asook die baksteenmuur, in die vorm van 'n skoorsteen. Die plank met spykers was 'n verwysing na *Conspirators* (1932) en die horlosie, die klein opgehangde skilderytjies en boeke kan na sy oliesketse van 1968 teruggevoer word. Terwyl die sonmotief 'n nuwe simbool in dié werk was, het die afgekapte voete weer beide nuwe en ou betekenis ingehou.

Die kapbedekte figure wat ná 1972 uit Guston se oeuvre verdwyn het, is vervang met kru beelde van die kunstenaar se ontliggaamde kop en een oog, hope bene en blokkerige skoensole, verfkwasse, kewers en vreemde maanlandskappe, soos uitgebeeld in *Moon* (1979) (fig 1.7). Die bene en blokkerige skoensole in latere werke was op sigself simboliese verwysings na die oorblyfsels van menseslagtings, hetsy deur die Klu Klux Klan of andere, byvoorbeeld *The Desert* (1974) en *The Floor* (1976).

In die tradisionele sin is geen van Philip Guston se skilderye werklik stillewes nie, nogtans speel lewelose voorwerpe 'n dominante rol in sy oeuvre. Uit sy agtergrond en gegewe redes wat hom tot die uitbeelding van lewelose voorwerpe geïnspireer het, is die aanskouer voor 'n volkome nuwe interpretasie van die lewelose voorwerp en die voorkoms daarvan in kunswerke gedaag.

In die lig hiervan word teruggekeer na die versameling Suid-Afrikaanse stillewes wat op die Agtste Valparaiso Biënnale (1987) in Chili, uitgestal is. Van die vyf deelnemende kunstenaars het Henry Symonds (1949- ), met sy *The Studio with Barend's Snake and Aloe Claviflora* (1987) en *The Studio with Matisse's Bathers, Danie's plate, Barend's Snake and Aloe Claviflora* (1987), hom die naaste aan die tradisionele stillewevoorstelling gehou. Margaret Vorster (1953- ) se werke, *Blood on the Leaves* (1987) en *Trail in the Forest* (1987), daarenteen het weer geen verband met die tradisionele stillewevoorstelling gehad nie. Die lewelose voorwerpe in haar komposisies is met onbekende omgewings, verbonde aan haar persoonlike beleving van haarself en die wêreld rondom haar, gekonfronteer.

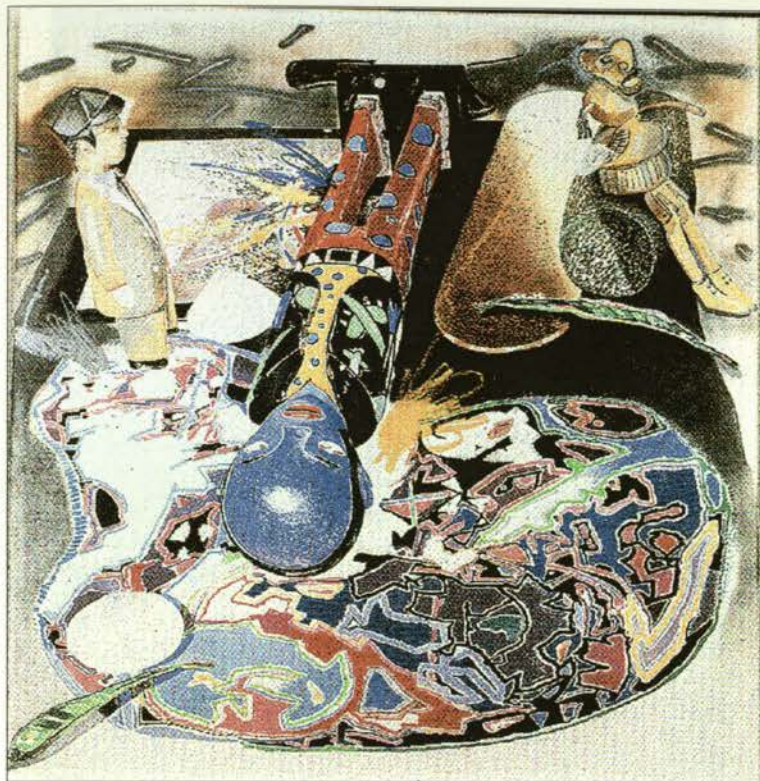


**Figuur 1.7** Philip Guston, *Moon* (1979).  
Olieverf op doek, 1750 x 2120 mm.  
Versameling: mnr. P. Johnson, New York.

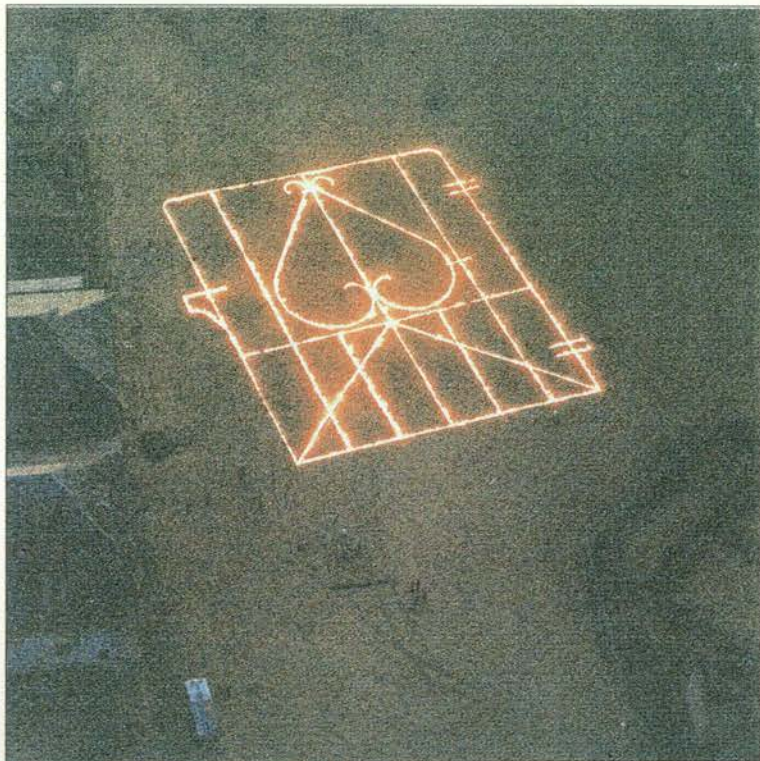
Marion Arnold (1947- ) het die lewelose voorwerpe in en as deel van die landskap uitgebeeld. Haar voorwerpe is op grond van hulle kulturele en sosiale merkwaardigheid, asook visuele en metaforiese eienskappe gekies, byvoorbeeld *Matches Struck Unexpectedly in the Dark* (1987) en *The Rose and the Apple have no Political Views* (1987). Keith Dietrich (1950- ) het in sy kenmerkend realistiese styl, die menslike figuur en alledaagse voorwerpe, tiperend van die Suid-Afrikaanse leefwêreld, naas mekaar gestel. Hy het hom dit ten doel gestel om 'n objektiewe voorstelling van beide die figure en voorwerpe te verkry, bevry van enige subjektiewe, emosionele of ekspressiewe konnotasies wat algemeen met beide in verband gebring kon word. Sy twee inskrywings was onderskeidelik *Themba Thintzila and the Tiger Mat* (1987) en *Daniel Malakamma Became Tired of Listening to 'His Master's Voice'* (1987).

Ondanks die herkenbaarheid van lewelose voorwerpe in Karel Nel (1955- ) se oeuvre, byvoorbeeld *Transitional Figure Dreaming* (1987) (fig 1.8) en *Beyond the House of Bread* (1987), moet sy beelde geensins as verhalend of beskrywend vertolk word nie. Die lewelose voorwerpe, wat op verskillende formele en emosionele vlakke funksioneer, kan as metafore in sy visualisering van die fisiese en geestelike aspekte van die lewe verklaar word. Nel se benadering en uitbeelding van lewelose voorwerpe sal breedvoerig in Hoofstuk II bespreek word.

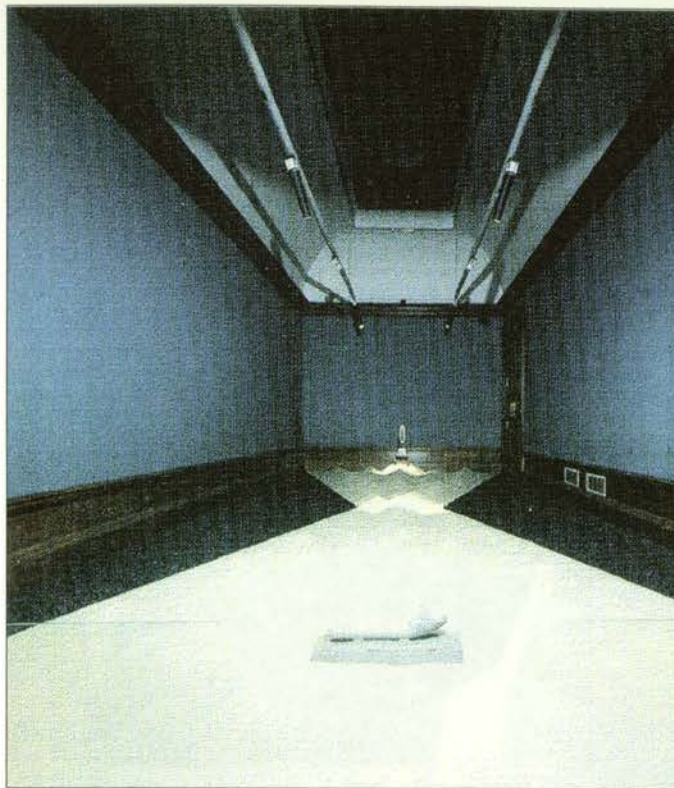
In die postmodernistiese konteks het die grense waarbinne lewelose voorwerpe voorkom en uitgebeeld word, in so 'n mate vervaag dat die tradisionele definisie van die stillewe nie meer omvattend is nie. Die tradisionele stillewevoorstellings van versamelings voorwerpe, wat deur hulle leweloosheid saamgebind word, het plek gemaak vir uitbeeldings waarin die lewelose voorwerpe, in voorkoms en betekenis, opsigselfstaande is. In dié verband en ter inleiding van die bespreking in die hieropvolgende hoofstukke, word na kunswerke in die algemeen verwys, soos William Kentridge (1955- ) en Doris Bloom (1954- ) se vuurtekening *Gate* (1994) (fig 1.9) en Karel Nel (1955- ) se heiligdom *Temenos: Lingam or Mayhem* (1995) (fig 1.10). Penny Siopis (1953- ) se kombinerings van fotokopieë en gevonde voorwerpe, byvoorbeeld *Glass and Race (Dark)* (1994) (fig 1.11) en laserdrukke en gevonde voorwerpe, byvoorbeeld *Bond* (1994) (fig 1.12) word ook hierby ingesluit.



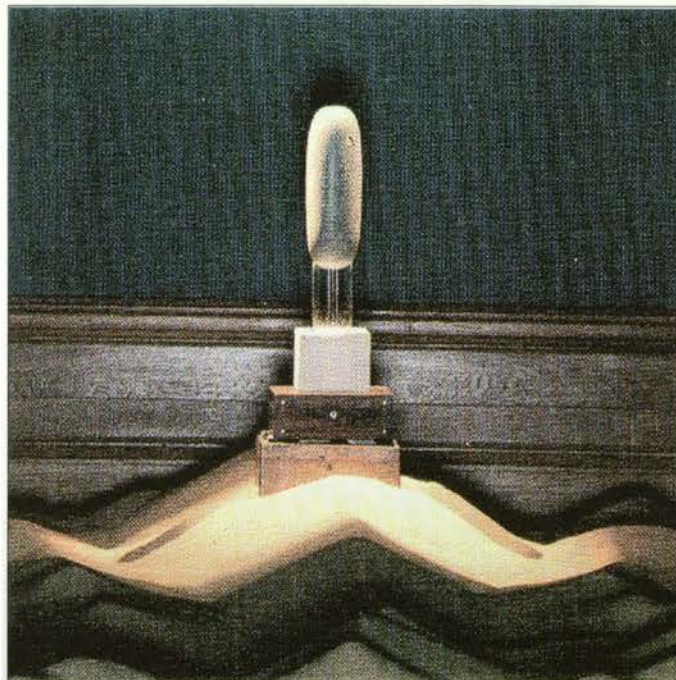
**Figuur 1.8** Karel Nel, *Transitional Figure Dreaming* (1987).  
Gemengde media op veselstof, 2000 x 2000 mm.  
Versameling: Johannesburgse Kunsmuseum, Johannesburg.



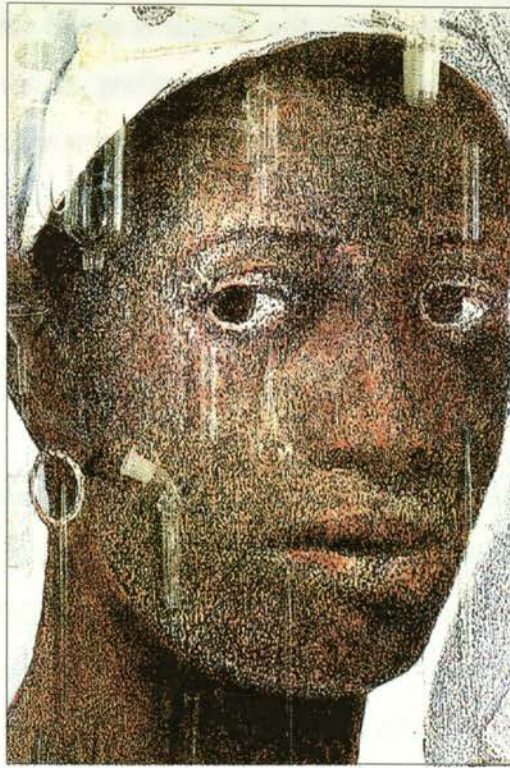
**Figuur 1.9** William Kentridge en Doris Bloom, *Gate* (1994).  
Vuurtekening, 45000 x 30000 mm.  
28 Augustus 1994, Newtown, Johannesburg.



**Figuur 1.10a** Karel Nel, *Temenos: Lingam or Mayhem* (1995). Steenkool, sand en gevormde klippe, 4600 x 6000 x 13000 mm. 28 Februarie-30 April 1995, Johannesburgse Kunsmuseum, Johannesburg.



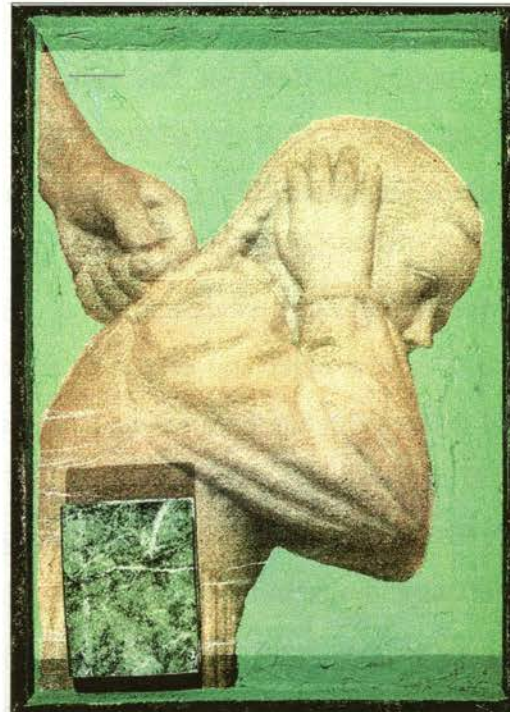
**Figuur 1.10b** Karel Nel, *Temenos: Lingam or Mayhem* (detail)



**Figuur 1.11** Penny Siopis, *Glass and Race (Dark)* (1994).

Fotokopie, gevonde voorwerpe, en olieverf op hardebord, 1260 x 890 mm.

Private versameling.



**Figuur 1.12** Penny Siopis, *Bond* (1994).

Laserdruk, gevonde voorwerp (seepsteen boek), en olieverf op doek, 330 x 240 mm.

Private versameling.

Laasgenoemde werke deur Siopis is tegnies ook verteenwoordigend van die hedendaagse neiging: enersyds kan dit as grafiese werke beskou word, maar, as gevolg van die bywerking in olieverf en die styl waarin dit gedoen is, kan dit beslis ook in die kader van die skilderkuns ressorteer.

## **DIE GRAFIESE BENADERING IN DIE BEELDENE KUNSTE**

Binne die vakgebied van die Beeldende Kunste omvat grafiese kuns 'n baie groter verskeidenheid metodes, tegnieke en materiale as enige ander kunsmedium. Tradisioneel word grafiese druk gedefinieer as die oordra van 'n beeld vanaf een oppervlak na 'n ander. Die metode wat daarvoor gevolg word, kan tot een van vier basiese drukprosesse teruggevoer word, naamlik reliëf<sup>34</sup> (hoogdruk), intaglio<sup>35</sup> (diepdruk), planografie<sup>36</sup> (vlakdruk) en serigrafie<sup>37</sup> (syskerm- of stelseldruk). Oor die algemeen het die grafiese kuns dus nie net 'n enkele geskiedenis nie, maar is dit saamgestel uit dele waarvan elke tegniek 'n unieke rede tot ontstaan en karakter het. Kontemporêre tegnologiese vooruitgang, die inkorporering daarvan in die kunste, asook 'n gepaardgaande vervaging tussen genres, is verantwoordelik vir 'n voortdurend toename in grafies klassifiseerbare metodes en tegnieke.<sup>38</sup> 'n Breedvoerige bespreking van al die grafiese drukprosesse, of die geskiedenis daarvan, val egter buite die besprekingsveld van hierdie studie.

Twee benaderings, naamlik 'n reprodktiewe (illustratiewe) en 'n estetiese benadering, kan binne die vakgebied van die drukkuns onderskei word. Die eerste kan met terme soos grafiese ontwerp, reklamewese en die moderne drukbedryf beskryf word en wys op die suiwer kommersiële en illustratiewe waarde van sodanige drukke. Die fokus in hierdie studie daarteenoor, val op die estetiese benadering (*printmaking*)<sup>39</sup> wat gekenmerk word aan die fisiese betrokkenheid deur die kunstenaar om kuns te wil skep. Ondanks die uiteenlopende vakgebiede wat deur die twee benaderings verteenwoordig word, is verwarring moontlik in gevalle waar beeldende kunstenaars van moderne tegnologie soos fotografie, rekenaargrafika, rekenaaranimasie, fotokopiëring en lasertegnologie gebruik maak.<sup>40</sup>

Die uitvinding van die drukpers deur die Duitser, Johannes Gutenberg<sup>41</sup> (c. 1390/99-c. 1468), omstreeks 1450 was van onskatbare waarde vir die ontwikkeling van grafiese kuns in die Weste. Die produksie van 'n boek wat voorheen vir skrywers en illustreerders maande se moeisame arbeid beteken het, kon met behulp van die drukpers binne dae afgehandel word. Die ingebruikneming van die drukpers het ook massaproduksie moontlik gemaak. Nadat die opstelling van die voorafgegote letters en uitgekerfde houtblokillustrasies in die toepaslike vorms voltooi is, is onbeperkte reproduksie nie slegs net moontlik nie, maar ook bekostigbaar.

Die vroegste voorbeelde van die etstegniek en gravering in Europa dateer onderskeidelik uit die dertiende en begin veertiende eeu.<sup>42</sup> Deur middel van verskillende druktegnieke kon voorheen unieke manuskripte nou tot boeke verwerk word en het dit ook moontlik geword om veelvoudige kunswerke te maak wat sodoende ook 'n wyer publiek kon bereik. Die groot hoeveelheid drukke wat gedurende die sewentiende en agtiende eeu verkrygbaar was, was grootliks die werk van professionele graveerders en vakmense wat die werk van ander kunstenaars gekopieer het. Namate druktegnieke en kommunikasiemiddele ontwikkel het, het die handdrukmetodes meer eksklusief begin word. Kunstenaars was daartoe aangetrokke weens die rykheid en variëteit van die verskillende tegnieke. Kunsversamelaars het groot waarde begin heg aan hoë gehalte artistieke drukke. In teenstelling met ander kunsvorme, veral skilderkuns en in groot mate beeldhoukuns, wat tot een duursame oorspronklike en boonop plekgebonde kunswerk beperk word, is dit in grafiese kuns die gebruik om veelvoudige drukke, of 'n edisie, van 'n enkele werk te druk.

Dié gebruik dateer uit die negentiende eeu toe grafiese kuns nie meer uitsluitlik as reproduktiewe tegniek beskou is nie. Die feit dat drukke nogtans met die hand, hetsy deur die kunstenaar self, of onder sy toesig, deur 'n professionele drukker, van die kunstenaar se eie koperplaat, houtblok of litosteen gedruk word, word alle drukke wat deel van 'n edisie vorm, as oorspronklik beskou. Deur middel van beperkte edisies kan die kunstenaar die egtheid en rariteit van drukke waarborg.<sup>43</sup> Dit is gebruikelik dat die kunstenaar die grootte van die edisie vooraf bepaal en die drukke dan in die volgorde wat dit gedruk word, onderteken en nommer.<sup>44</sup> Die edisie word deur verskeie proefdrukke voorafgegaan.<sup>45</sup> Die



belangrikste eienskap van 'n edisie is absolute eenvormigheid in voorkoms en kwaliteit tussen drukke. Faktore wat die grootte van die edisie beïnvloed, sluit aspekte in soos die finansiële posisie van die kunstenaar, sy houding teenoor die betrokke tegniese vereistes van 'n bepaalde tegniek, die tyd wat dit neem om die drukwerk te doen en die eienskappe van die gekose tegniek. Só byvoorbeeld sal 'n edisie van 'n droënaaldets weens die aard van die lyn, veel kleiner wees as 'n lynets, litografie of houtsnie.<sup>46</sup> Die grootte van die edisie bepaal ook die waarde van die drukke: hoe kleiner die edisie, hoe waardevoller die individuele drukke, en andersom.

Verskeie kunstenaars benader die beplanning en skepping van 'n grafiese werk, hetsy op 'n etsplaat, houtblok of litosteen, as heeltemal afsonderlik van die drukproses en maak dus vir dié doel, van 'n professionele drukker gebruik. Die skilder, Penny Siopis (1953- ), is verteenwoordigend van dié groep:

I [Siopis] hate preparing plates and acid baths, timing 'the bites', dampening the paper, inking and cleaning up afterwards. But I love etching. I love a clean plate, an organised workplace, the acid bubbling as it bites and the excitement of the first proof. Most of all I love the edition completed and presented as a neatly wrapped little parcel ... (Arnold 1987c:77).

Tydens die eerste kennismaking met enige tradisionele grafiese drukproses het kunstenaars met heelwat tegnologiese probleme te doen. Uit die aard van die saak sal 'n nuweling nie toegerus wees met al die benodighede of die nodige tegniese kennis hê om in 'n grafiese ateljee te werk nie. Om net enkele aspekte te noem: verskillende toebehore is byvoorbeeld nodig vir verskillende drukprosesse. 'n Intagliopers kan nie gebruik word om 'n litografie mee te druk nie, terwyl 'n hout- of lino snie wel, afhangende van die formaat, beide met die hand of op 'n reliëfpers gedruk kan word. Vir die druk van syskerms is 'n raam weer nodig en nie 'n pers nie. Vir al die drukprosesse, behalwe serigrafie, sal die gedrukte beeld altyd die spieëlbeeld van die oorspronklik voorbereide beeld wees.<sup>47</sup> Kennis en ondervinding speel 'n deurslaggewende rol by die keuse ten opsigte van die tipe suur waarmee verskillende soorte etsplate geëts behoort te word; die gereedskap en wyse waarop dele weggesny word vir reliëfdrukke; die chemiese reaksies wat tydens die voorbereiding van 'n litografie moet plaasvind, of die tipe ink en papier wat die geskikste vir 'n bepaalde tegniek

sal wees. Akkurate registrasiemetodes is veral noodsaaklik om die eenvormigheid van veelkleurige drukke te verseker. Indien die tegniek dit vereis, is die resultaat gevolglik dat die kunstenaar die privaathed van sy eie ateljee sal moet verlaat om elders in 'n toegeruste ateljee te gaan werk, hetsy saam met 'n ander kunstenaar of onder die leiding van 'n professionele drukker:

The problem with graphics is that the process can get in the way. Too often it wins. It is a problem for the maker as well as the viewer. The glamour of the printed surface diverts one. A small thought scribbled on paper does not become profound when printed - it is simply multiplied. Working with a master-printer lessens the risk of technique taking over. You are freed to concentrate on what matters, which is getting the picture right. The alchemy is not your problem ... (Andrew Verster aangehaal deur Arnold 1987c:77).

Die toename in gewildheid van grafiese drukke, veral gedurende die laaste dekades van die negentiende eeu, het 'n milieu geskep wat bykans elke twintigste-eeuse kunstenaar aangespoor het om in die grafiese medium te werk (Castleman 1988:11). Alhoewel beperk, was verskeie kunstenaars wat beide geskilder en grafiese kuns beoefen het, reeds sedert die begin jare van die twintigste eeu ook plaaslik werkzaam (Marais 1981:128-129/vol I). In die jare ná die Tweede Wêreldoorlog (1939-1945) het grafiese kuns wêreldwyd 'n bloeitydperk beleef en het al hoe meer kunstenaars hulle tot die beoefening van grafiese drukprosesse begin wend. Dié verskynsel het gedurende die sewentigerjare plaaslik nog meer beweegkrag gekry deur onder andere die stigting van die Graphic Club of SA<sup>48</sup> in 1970. Die doelstelling van dié klub was om goeie kwaliteitdrukke van gekose kunstenaars bekostigbaar aan die gewone publiek beskikbaar te stel (Berman 1983:189-190). Tydens die aanvanklik sluimerende en later volskaalse politieke onrus in die land gedurende die tagtigerjare, het grafiese kuns 'n verdere bloeitydperk belewe deurdat dit 'n belangrike rol as propagandamiddel vervul het.<sup>49</sup>

As vertrekpunt is die term grafies as medium en tegniek gedefinieer. Verskillende soorte drukprosesse is onderskei en kortliks uiteengesit. Om egter daarby te volstaan sou slegs 'n eensydige verklaring van 'n veel groter geheel bied. Om dié rede word daar in die tweede plek na die term grafies verwys as 'n tipe ingesteldheid en tegniese benadering van

die kunstenaar - 'n ingesteldheid wat op die tegniese styl van die betrokke kunstenaar betrekking het; 'n grafiese of tekenkundige styl in teenstelling met 'n skilderkünstlerige styl.

The artist, clearly, can render only what his tool and his medium are capable of rendering. His technique restricts his freedom of choice. The features and relationships the pencil picks out will differ from those the brush can indicate. Sitting in front of his motif, pencil in hand, the artist will, therefore, look out for those aspects which can be rendered in lines ... he will tend to see his motif in terms of lines, while, brush in hand, he sees it in terms of masses (Gombrich 1986:56).<sup>50</sup>

Derdens sal spesifieke kunstenaars, in dié geval grafiese kunstenaars, insluitend dié wat tekenkuns beoefen, se keuse van medium en tegniek met 'n spesifieke tematiese ingesteldheid, naamlik die keuse van die lewelose voorwerp as tema, met mekaar in verband gebring word. Die besprekingspunt hier ter sprake het sy oorsprong in 'n stelling deur Max J. Friedländer (1866-1958):

Graphic arts - drawing, black-and-white - can enter into serious competition with portraiture, landscape and the genre, but not at all in the category of still-life. A flower, a fruit means little without colour, without its material idiosyncrasy, still-life is the painter's affair in the strictest sense, the sculptor can, as it were translate the human body, also perhaps, the animal's into matter alien to it - bronze, marble - but hardly any other subject created by nature, least of all a man-made one. The human body can be strongly reduced or praeternaturally enlarged; but in inanimate things something essential goes with their natural proportions, as also with their colour and substantiality ... (Friedländer 1949:280/281).

Aan die hand van Marais se doktrale proefskrif: *'n Historiese verkenning van die Suid-Afrikaanse Grafiese Kuns in Openbare Versamelings (ca 1850-1960)* (1981), is dit opvallend hoe gering die voorkoms van grafiese en tekenkundige stillewes in ons vroeë geskiedenis is.

Die eerste van Marais (1981:236/vol I) se verwysings is 'n linoosnee deur Gregoire Boonzaier<sup>51</sup> (1909- ) getiteld, *Still-Life [Sa]*, waarin 'n versameling leë houers skynbaar op 'n tafel met drapering uitgebeeld is. In dié werk word Boonzaier se voorkeur vir die plat vlak, distorsie van vorm en gelyktydige perspektief, kenmerkend van die Post-Impressionisme, aangetref. Die ekspressiwiteit daarvan word deur die kontras tussen die

swart en wit vlakke en die direktheid van die lyn verhoog. Sy ekspressiewe styl, met growwe en direkte merke en min besonderhede, is kenmerkend van die lino- en houtsnede- en etskuns.

Willem Hermanus Coetzer (1900-1983) en Jacob Hendrik Pierneef (1886-1957) word beskou (Marais 1981:170/vol I) as die kunstenaars wat teen 1945 verantwoordelik was vir die uitvoerigste grafiese oeuvres in die ontwikkeling van die Suid-Afrikaanse grafiese kuns. Waar Pierneef hom veral op lino- en houtsnede toegespits het, het Coetzer die etskuns beoefen. In 'n volledige versameling van Coetzer se etskuns, in die besit van Museum Africa (voormalige Africana-museum), word onder andere vyf grafiese stillewes aangetref (Marais 1981:115,119/vol II). Met titels soos *Still-Life Bowl and Vase* (1959), *The Dusty Shelf* (1972) (fig 1.13) en *Still-Life - Fan, Jar, Bowl, Seashell* (1951), word dieselfde akademies realistiese benadering, kenmerkend van sy skilderkuns, gesuggereer. Pierneef daarteenoor het, sover bekend, nooit 'n grafiese stillewe uitgevoer nie.<sup>52</sup>

Pieter Willem Frederick Wenning (1873-1921) het ook as skilder en grafiese kunstenaar 'n belangrike bydrae in die vroeë ontwikkeling van Suid-Afrikaanse kuns gelewer. Hy het in 1905 uit Nederland in Pretoria aangekom. In 1916 het hy hom in die Kaap gevestig en voltyds as kunstenaar begin werk. Sy landskappe en stillewes weerspieël invloede van die Haagse Skool, die Post-Impressionisme en Oosterse kuns, byvoorbeeld *Landscape at Mowbray, Cape Peninsula* (ongedateer) en *Red Hibiscus* (ongedateer). Volgens Berman (1993:31) het Wenning in 1911 met eksperimente in die etskuns begin. 'n Jaar later het hy vir eie gebruik, 'n etspers uit Nederland ingevoer (Marais 1981:108/vol I). Geen voorbeeld van 'n grafiese stillewe deur Wenning, kon deur die navorser opgespoor word nie.

Verder word ook melding gemaak van 'n monotype deur Nerine Desmond<sup>53</sup> (1908- ), getiteld *Pear Wine* [Sa] en 'n veelkleurige lino- en houtsnede deur Alfred Krenz<sup>54</sup> (1899-1980), getiteld *Magnolias* (c. 1960) (Marais 1981:168/vol I en 117/vol II). Edward Wolfe (1897-1982) is in Suid-Afrika gebore, maar het meestal elders gewerk. Sy litografieë wat tydens 'n uitgebreide besoek aan Suid-Afrika geskep is, dateer uit die periode 1956 tot 1958. Die sinkplaatlitografie, *Still-Life Flowers in Vase* (1958), word deur Marais (1981:184/vol I)

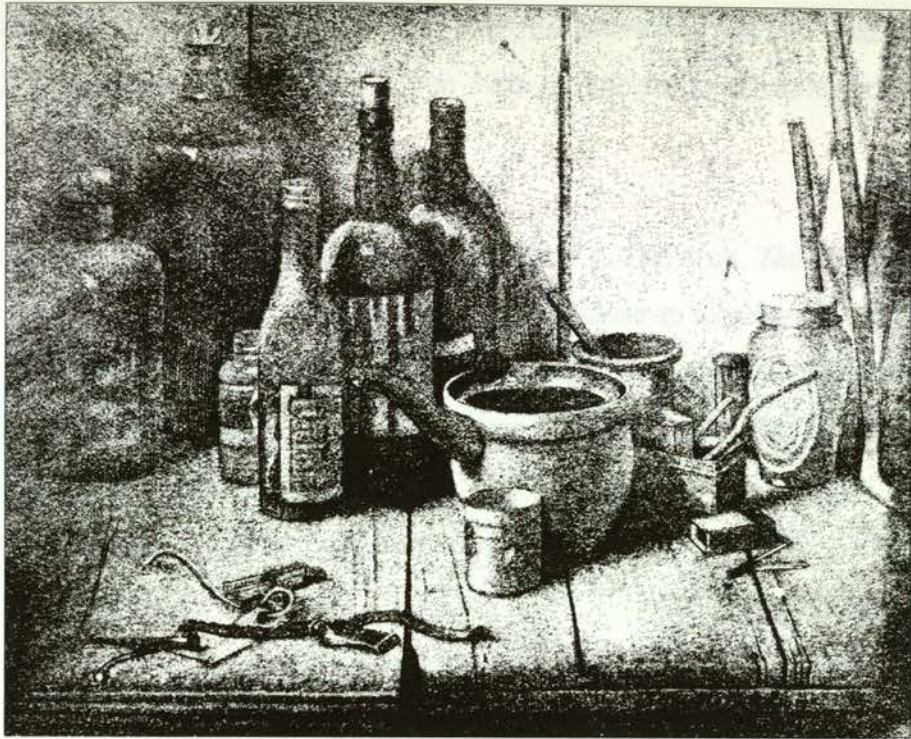
beskou as kenmerkend van dié medium; minder vetterig en gryser in tonale waarde as 'n steendruk met dun en delikate tekenwerk.

Ten einde die konfrontasie tussen die kontemporêre ingesteldheid, onder bespreking in die hieropvolgende hoofstukke en Max. J. Friedländer se benadering te illustreer, word Coetzer se intagliodruk, *The Dusty Shelf* (1972) (fig 1.13), vervolgens as hipotese voorgelê. Dié werk, wat as die produk van 'n skilderkunstige ingesteldheid beskryf kan word, is stawend van bogenoemde stelling deur Friedländer:

Coetzer is 'n realis en 'n stillewe-kunstenaar wat elke voorwerp met liefde en piëteit bejeën. Met eindelose geduld en aandag spits hy hom toe om elke glimplekkie op 'n glasvaas, elke blaartjie van 'n roos, elke doring stewig by die stam en amper deursigtig by die puntjie, te skilder ... Dis te verstane dat stillewens dikwels as Coetzer se belangrikste werk beskou word ... (Cruywagen 1982:2).

Sover bekend bestaan daar geen inligting oor waarom Coetzer dié ets en mezzotintdruk, 42 jaar ná die voltooiing van sy baie bekende skildery *The Dusty Shelf* (1930) (fig 1.14), uitgevoer het nie. Dié werk is ook nie in die katalogus wat gedurende 1971 deur die Africana-museum uitgegee is, opgeneem nie (Kennedy 1971). Die skildery daarenteen, vorm al sedert die aankoop daarvan gedurende die dertigerjare, 'n belangrike deel van die Suid-Afrikaanse kunsuitstalling van die Johannesburgse Kunsmuseum.

Coetzer het die skildery *The Dusty Shelf* (1930) (fig 1.14) voltooi vir die 1930 Jaarlikse Medalje-kompetisie van die Regent Street Polytechnic College in Londen, waar hy op daardie tydstip gestudeer het (1928-1930 en 1934-1935). Die deelnemende studente kon self die temas van hulle werke kies. Vir Coetzer het die uitbeelding van die stillewetema die grondslag van sy hele kunsbenadering uitgemaak en was dit dus vir hom 'n logiese keuse. Hy het daarin geslaag om 'n aantal stofbedekte bottels in die kelder van die kollege te vind. Dié het hy saam met potte, 'n porseleinkoppie en etlike gevonde voorwerpe op 'n houtrak saamgegroeper. Terwyl hy tydens 'n teepouse voortgeskilder het, het 'n medestudent oorstelp deur die aanskoue van die dik laag stof op die bottels, onverwags haar vinger deur die stof op een van die bottels gegee. Ná sy aanvanklike ontsteltenis oor die voorval, het



**Figuur 1.13** Willem Coetzer, *The Dusty Shelf* (1972).  
Ets en mezzotint op papier, 230 x 281 mm.  
Versameling: Museum Africa, Johannesburg.



**Figuur 1.14** Willem Coetzer, *The Dusty Shelf* (1930).  
Olieverf op doek, 495 x 610 mm.  
Versameling: Johannesburgse Kunsmuseum, Johannesburg.

Coetzer besluit om die vingerafdruk op die bottel, ter aanvulling van die tema uit te beeld. Vir die eindresultaat is hy met 'n punt van 90%, asook die kompetisiemedalje bekroon (Coetzer 1980:27-28).

Die afleiding wat hieruit gemaak kan word, is drievoudig. Dié druk, *The Dusty Shelf* (1972) (fig 1.13) het op sigself nie 'n belangrike bydrae tot Coetzer se uitgebreide oeuvre gelewer nie. Dit kan eerder as 'n nostalgiese teruggryping na 'n ou en geslaagde tema beskryf word, waarvan die eindresultaat bloot 'n tegniese oefening is. Geeneen van die kwaliteite, soos die uitbeelding van absolute besonderhede, natuurgetroue kleur, lig en skaduwee-effekte, of die tasbaarheid van die voorwerpe wat tot die skildery se gewildheid bygedra het, is in die grafiese weergawe daarvan teenwoordig nie. Uit 'n praktiese oogpunt weerspieël dié werk ook nie tegniese sekerheid aan die kant van die kunstenaar nie; beide die monotone aard en wasige kwaliteit van die finale druk het dit, in vergelyking met die skildery, inhoudelik afgeplat gelaat.

Teen hierdie agtergrond sal 'n eietydse benadering en uitbeelding van die lewelose voorwerp as simbool, vervolgens aan die hand van die voorkoms daarvan, in die oeuvres van vier plaaslike kunstenaars bespreek word.

## ENDNOTAS

1. In aansluiting by Berman (1993:xviii), word vervolgens na die tydperk in Suid-Afrikaanse kuns verwys ná die eerste van 'n reeks kunsuitstallings in 1871 in Kaapstad, aangebied deur die SA Beeldende Kunste Assosiasie (SA Fine Arts Association forerunner of the SA Association of Arts (Berman 1993:xviii)). Enkele bronverwysings word voorgehou ter verwysing na die karakter van die kuns gedurende dié tydperk (c. 1871-1980): Harmsen 1980:7; Berman 1993:xix; Harmsen 1980:10-11; Berman 1993:xx-xxii en Williamson 1989:8-9.

Uit die bespreking van die gekose vier kunstenaars is dit duidelik dat die landskap steeds 'n belangrike tema vir Suid-Afrikaanse kunstenaars gebly het. Van belang is dat die nuwe landskappe met sosio-politieke betrokkenheid ingevul is. Dit is nie meer net objektiewe vergesigte oor verlate landskappe nie.

2. Tot 1985 het internasionale beleggers Suid-Afrika as 'n stabiele land beskou, maar die toenemende onrus en geweld tussen die verskillende etniese groepe het hulle onrustig begin stem. Westerse lande, insluitende die Verenigde State van Amerika en Groot Brittanje, het hulle besorgdheid begin uitspreek oor die stadige vordering in die afskaffing van apartheid. Op daardie stadium het hulle nog

nie algehele ekonomiese sanksies beoog nie, maar wel selektiewe sanksies, ten einde hervorming af te dwing. Amerika het byna onmiddellik daarna met selektiewe sanksies begin. Verskeie oorsese banke het die hernuwing van lenings afgekeur en in Augustus 1985 het Suid-Afrika handel op die finansiële markte gestaak nadat die rand met byna 60% in waarde geval het. Dit was ook in dieselfde jaar dat 'n groep sakeleiers, sonder die regering se steun, die eerste onderhandelinge met die African National Congress (ANC) begin het. Dié onderhandelinge het in Zambië plaasgevind (Daume & Davis 1986:472).

3. Met interaksie word nie samewerking bedoel nie. Dit gaan eerder hier oor die besef dat die probleme in die land eerder om die tafel as op die oorlogsveld uitgeklaar moet word.
4. “A new generation of artists is now having to face the need for an art that addresses itself to the realities of South Africa. And in a paradoxical way, this has been promoted from a regional issue to an ideological one ... ” (Dubow 1986:61).
5. “I (Dubow 1986:64) have been waiting for some time for a South African artist to recognise the close parallels between the socio-political situation in the Weimar Republic (c. 1919-1933) and that of contemporary South Africa ... Hodgins has taken to quoting from the experience of Weimar and the language of its artists ... His most notable contribution is to take the figure of Ubu, the villain/buffoon invented by Alfred Jarry as a late nineteenth century scourge of bourgeois respectability ... Hodgins translates Ubu into contemporary Africa. When ‘Ubu meets the black politician,’ Hodgins essays a sly study of mendacity, mutual corruptibility and double dealings.”
6. “Penny Siopis’ ‘Still Life [sic] with Watermelon and Other Things’ ... ostensibly non-political, is also pitched at the level of neurosis that stems from the guilty conscience of affluence. The metaphor is embedded not far below the richly worked surface of the painting. The only thing left out, that quality that is most palpably there, is the writing on the wall, the sense that things can't possibly go on like this ... ” (Dubow 1986:65).
7. Die Internasionale Kunstiënnale in Valparaiso, Chili, het die eerste keer in 1973 plaasgevind. Suid-Afrika is in 1979 die eerste keer genooi om daaraan deel te neem. Die geleentheid was 'n welkome verandering na byna 'n dekade se isolasie. In die volgende aantal jare sou dit ook die enigste internasionale uitstalling wees waarna Suid-Afrikaanse kunstenaars uitgenooi sou word (Berman 1983:23).
8. Buiten Ezrom Legae (1937- ) se tekeninge het die Suid-Afrikaanse inskrywing ook werke deur Neels Coetzee (1940- ) (beeldhou), Judith Mason (1938- ) (tekenkuns) en Berenice Michelow (1930- ) (grafies) ingesluit (Berman 1983:463).
9. Ezrom Kgobokanyo Sebata Legae (1937- ): “b Johannesburg [sic] ... made his initial reputation as a sculptor; recognition of his drawings and mixed media works came later ... in those early works, Legae's draughtmanship was extraordinarily precise and sure. He defined the contours of his figures with sharpened chalk in taut, knife-edge line, that seemed to stretch and disappear behind illusionary protuberances of form ... ” (Berman 1983:256-257).
10. Onder die opskrif, *Isolation, Communication and Commitment*, het Berman (1983:23) die agtergrond geskets waarteen Suid-Afrikaanse kuns sedert die laat sestigerjare stelselmatig al hoe meer geïsoleerd van die res van die wêreld begin raak het. Uit dié gedeelte blyk dit hoe 'n protesreaksie onder 'n groot deel van die plaaslike kunstgemeenskap posgevat het. Die hoogtepunt en in groot mate die keerpunt van dié reaksie was sekerlik die Kunskonferensie by die Universiteit van Kaapstad gedurende 1979.\*

Uit die reaksie van die kunstenaars op die politieke situasie in die land en die opkoms van die sogenaamde Proteskuns-beweging as gevolg daarvan was duidelik 'n plaaslik geïnspireerde en aangevuurde gebeurtenis. Volgens Berman (1983:23) was dié sosiale bewustheid, só oorheersend op die plaaslike kunsfront in die afgelope twee dekades, geensins uniek aan Suid-Afrika nie:



The occurrence of Protest Art in the Republic was in step with a worldwide trend and had indeed been presaged in the humanistic tendencies apparent in the Sixties, whereby South African artists had begun to examine their identity, to question their commitment to the human situation and to direct their artistic effect toward achieving greater relevance to their South African experience ...

\* “The event was climaxed by the adoption of a resolution, submitted in the names of Cecil Skotnes, Andrew Verster and Bill Ainslie (1934-1989), which enunciated the responsibility of artists to work ‘to effect change towards a post-Apartheid society’ ... ” (Berman 1993:300)/Vide Anon. (c. 1980).

11. Van die vyf kunstenaars wat gevra is om werk vir die Kunsbiënnale voor te lê, het twee die uitnodiging van die hand gewys. Die ander drie wat wel aanvanklik bereid was om deel te neem, was Nils Burwitz (1940- ) (grafies), Leonard Matsoso (c. 1949- ) (tekenkuns) en Paul Stopforth (1954- ) (tekenkuns) (Berman 1983:463).
12. Die vier beeldhouers was Billy Makhubele (1947- ), Bekhi Myeni (geboortedatum onbekend), Hylton Nel (1941- ) en Peter Schütz (1942- ) (Berman 1983:463).
13. Van die 10 werke wat gekeur is, twee deur elke kunstenaar, was albei die werke van Karel Nel en Keith Dietrich en een deur Marion Arnold tekenkundig. Vir die doel van hierdie bespreking word tekeninge as grafiese werke gedefinieer.
14. Die volgende persone het in die paneel gedien: Louis van Heerden (Nasionale President, Suid-Afrikaanse Kunsvereniging), Karen Skawran (Hoof, Departement Beeldende Kunste, Universiteit van Suid-Afrika), Alan Crump (Hoof, Departement Beeldende Kunste, Universiteit van die Witwatersrand) en Marilyn Martin (Nasionale Visepresident, Suid-Afrikaanse Kunsvereniging) (Anon. 1988a:57).
15. “The term postmodern is increasingly used to refer to several different, but inter-related, concepts. It suggests the possibility of a new era in society to succeed the modern - one characterised by the unprecedented acceleration of change, in which the old certainties of politics, religion, ethics and philosophy become confused and paradox abounds. Secondly, it refers to a resistance to ‘modernisation’, an anti-modern position that no longer presumes the benefits of the modern world, combining cynicism and detachment with a renewed commitment to ‘fundamental’ values. A third usage denotes a *stylistic* break by which the consciously modernist aspects of Western culture are contested and overtaken. This change is uneven, and in architecture, art, literature and music the term postmodern is a fiercely debated critical concept ... ” (Nairne 1990:22).
16. “Close physical examination of an art object is essential to determine its maker, date, provenance, and to some extent, its style and content. Historical studies of the materials and techniques of art works originated in the nineteenth century and continue to the present day ... For medieval art, a materialistic and technological bias emerges from the writings of the French art historian Henri Focillon (1881-1943) ... argue for an autonomous internal development of forms, independent of outside forces such as society, in which emphasis is placed upon the material and technical aspects of art objects: ‘technique is not only matter, tool and hand ... it is also mind speculating on space.’ The art object is a product of the interaction of matter and mind ... Beginning in the 1930s, Focillon released art history in France from the confines of its traditional philosophical and archaeological approach. He influenced a number of scholars ... Charles Sterling (b. 1901), in his work on still life [sic] painting from antiquity to the present day, also reveals a debt to Focillon ... ” (Kleinbauer & Slavens 1982:43).
17. Verwys na die beskrywing van Willem Kalf (1619-1693) se *Still-Life* (1659) in die Mauritshuis in Den Haag (De La Croix & Tansey 1980:668, 671). Die volgende aanhaling kom uit dié gedeelte:

This little masterpiece shows how this age of seeing must have taken pleasure in the infinite variety of the play of light in the small universe as well as in the large. This is not dull imitation; it is revelation of what can be seen if the eye will learn to see it.

18. “Die kunstenaar besin al eeue lank oor die mens se lewens- en wêreldbeskouing; die sinvolheid en/of kortstondigheid van die lewe, selfs die sosiale, politieke of ekonomiese verband waarin hy hom daagliks bevind. Dit is onderwerpe wat 'n mens normaalweg nie met byvoorbeeld stilleweskildering sou assosieer nie ... Besinning oor die ander sy van die lewe - dood, verganklikheid - het in die 17e [sic] eeu egter ook in die stillewe posgevat met die vanitas-stillewe. Hierin het elemente soos 'n skedel en beendere (*memento mori* - herinnering aan stoflikheid), 'n sandloper, uitgebrande kerse, die Bybel of ander geskryfte 'n religieus-simboliese inhoud verkry ... Die begrip ‘vanitas’ is afgelei uit die Bybelse teks Prediker 1:2 en ook 12:28 ‘*vanitas vanitatum et omnia vanitas*’, wat vry vertaal in Nederlands lui: ‘*ijdelheid der ijdelheden, alles is ijdelheid*’ of in die Nuwe Afrikaanse vertaling: Alles kom tot niks ... tot niks’ ... ” (my kursivering) (De Waal 1988:2).
19. Voorbeelde van die vanitas-stillewe, word onder andere in al vier kunstenaars wat hiernaas bespreek sal word, se oeuvres aangetref: Karel Nel (1955- ) *Transitional Figure Dreaming* (1987) (fig 1.7), William Kentridge (1955 - ) *Casspirs Full of Love* (1988-1989) (fig 3.31), Titia Ballot (1941- ) *Vanitas: Kaart en Transport* (1987) (Fig.4.12) en Pippa Skotnes (1957- ) *Lament* (1985) (fig 5.62-5.64).
20. Volgens Franssen (1981:93) het die Kaapkolonie teen 1880 sy groot agterstand op Europa grotendeels oorbrug. Teen die middel van die negentiende eeu was daar reeds 'n museum, biblioteek en kollege in Kaapstad.
21. “The invention of photography provided for the fine arts what the printing press gave to the world of knowledge and ideas - a quantum leap into another set of possibilities. Parallel to this is the paradigm offered by new electronic media. Up to then, technological change in the arts had been painstakingly slow; and the emphasis on realism in art had continued in an unbroken line from Renaissance times. However, from its invention in 1839, the possibilities provided by photography for authoritative realism and the invention of radically different new art forms (as in cinema) acted as a catalyst in challenging tradition ... Photography had a double significance since it provided a model for imitation and at the same time, challenged the painter to go further ... historical moments in Modernism are selected because they illustrate specifically the paradigm in the relationship ... between photography and the rise of Modernism. Similarly ... the rise of electronic media parallels the birth of Postmodernism ... ” (Lovejoy 1989:16-17).
22. “He [Volschenk] displayed an early and abiding love of nature ... that emotional reaction to the landscape which accounted for the young man's unexpected interest in painting ... his sole intention was to make a faithful record of the scenes that gave him pleasure ... For him the beauty of a work of art resided in the subject matter chosen; the artist's task was merely to provide an accurate pictorial description ... ” (Berman 1993:9-10).
23. “Initially, Naudé regarded himself as a portraitist - landscape painting was a kind of relaxation ... Gradually the freer use of colour apparent in his later portraits began also to transform the nature of his scenic compositions ... The ‘impressionism’ for which Naudé became renowned was intuitive rather than scientific. It would be more accurate to refer to him as a plein-airist than as an exponent of orthodox Parisian Impressionism ... Naudé was not as much concerned with the physical properties of light as with the sundrenched colour, the fresh air and the natural abundance of the verdant countryside around him ... ” (Berman 1983:303-304).
24. “During the 1870s the work of a group of artists in the Netherlands known as the Hague School began to be seen as a renaissance of the achievements of the ‘Golden Age’ of Dutch painting. Like their seventeenth-century predecessors, they drew their inspiration from the flat polder landscape and the everyday lives of the peasant and fishing communities of their native country, extracting from these ordinary and unpretentious subjects a poetry which for two centuries had been virtually ignored ...” (De Leeuw, Sillevius & Dumas 1983:13).

25. Die datum (c. 1938) word hier aangegee om aan te dui dat die spesifieke skildery uit Oerder se tweede Suid-Afrikaanse periode (1938-1944) dateer. Die skildery is wel deur Oerder onderteken, maar hy het versuim om dit te dateer.
26. “Her [Laubser] encounter with Expressionism released her from the conflict between her rebelliously subjective vision and the staid conventions of her former teachers. She felt free at last to paint nature as she experienced it, without recourse to hackneyed formulae ... she preferred to observe the subject carefully until she felt that its essential qualities had been impressed upon her mind ... ” (Berman 1993:69).
27. “Irma Stern ... identified herself emotionally with every subject that she painted: this subjective involvement is one of the most forceful features of her style ... ” (Berman 1993:76).
28. “The Surrealists fully embraced Hegel’s notion that the skilful copying of nature is ‘a superfluous labour’ and ‘a presumptuous sport’, and not the true function of art at all. Hegel had put forward the view that reality for man must traverse the medium of perception and ideas, which alone confers permanence on a work of art, wedding it to ‘the most universal intuitions respecting the world’ ... For the Surrealists, the one painter whose work seemed to take the Hegelian aesthetic into account, abandoning the straightforward representation of nature in favour of a new poetic strangeness, was De Chirico ... was the first artist to consider that what should be painted was more important than how to paint ... he alone had succeeded in abandoning the artificial, predictable order of ideas connected with our daily perception of objects ... was the first painter to question the familiar identity of objects ... the Surrealists actually *invented* objects; in De Chirico’s paintings, they were still faithfully reproduced, with their external appearance left intact. Somehow they assumed a greater significance than their counterparts in real life ... Objects in De Chirico took on a separate excitement, a metaphysical remoteness, and a new accessibility to experience ... ” (Gablik 1992:66-68).
29. In 'n vergelyking tussen Piero della Francesca (c. 1415-1492) se *The Flagellation* (c. 1450-1460), David Siqueiros (1896-1974) se *Echo of a Scream* (1937), Giorgio de Chirico (1888-1978) se *The Soothsayer’s Recompense* (1913) en Guston se *Conspirators* (1932) is ooreenkomste in benadering en styl opvallend.
30. Vergelyk Max Beckmann (1884-1950) se *Departure* (1932-1933) en Pablo Picasso (1881-1973) se *Guernica* (1937) met Guston se *The Porch* (1946-1947) (fig 1.3).
31. Vide endnota 8, Hoofstuk II.
32. “By 1958, 42 million American homes were fed by broadcasts from 52 stations. As a result of the wild barrage of images which flowed through its T.V. [sic] sets from all over the world, the public participated collectively, in the comfort and privacy of their living rooms, in a new cultural condition ... compelling images were mixed in with an odd assortment of cultural manifestations ranging from soap operas, game shows, religious sermons, science programs, cooking lessons, gym classes, and reruns of old movies ... Programs were generally in half-hour or one-hour segments of time carefully crafted to rivet the attention of the viewer to meet the demands of the commercial system. This chaotic condition where information and theatrical effects were mixed with the totally banal, where art, culture, politics, science, etc. [sic], were all brought together outside of their usual contexts and connections, began to create a vast meltdown of forms within the public consciousness. Television became the arena of a confusion, a melting pot of forms, concepts, and banalities which acted as the crucible for a Postmodern consciousness ... ” (Lovejoy 1989:75-76).
33. In Guston se *Conspirators* (1932) is drie lede van die Klu Klux Klan uitgebeeld.
34. Die reliëfdrukmetode is terselfdertyd die oudste en ook die mees direkte van die tradisionele drukprosesse en beskryf die oordra van 'n beeld vanaf 'n verhewe, geïnkte oppervlakte na papier of enige ander geskikte materiaal. In die voorbereiding van die drukoppervlak word die dele van

die beeld wat ongedruk moet bly, in so 'n mate weggesny dat die drukoppervlak 'n verhewe voorkoms aanneem. Die wyse waarop dit verkry word, wissel na gelang van die tegniek: vir hout- en linosneë word die agtergrond weggesny, vir 'n houtgravure word die beeld in die blok ingekerf, terwyl die agtergrond verhewe bly en deur die bymekaarplasing van voorwerpe op 'n plat oppervlak kan metaalreliëfdrukke verkry word. Ander reliëftegnieke sluit in metaalsnywerk, reliëf-ets en fotografiese ets, die Japanese houtsnede-tegniek (*Ukiyo-e*) en blinde-reliëf, waar geen inkt tydens die drukproses gebruik word nie. Reliëfdrukke kan ook gemaak word van natuurlike voorwerpe soos hout, boombas, blare of enige ander gevonde voorwerpe. 'n Reliëfdruk kan beide per pers of met die hand gedruk word. Vir handdrukke kan gebruik gemaak word van enige harde ronde voorwerp, byvoorbeeld gloeilamp, die agterkant van 'n lepel of 'n handrollertjie.

35. Intaglio, afgelei van die Italiaanse term *itaglione*, beskryf die metodes van gravering en wegsnyding (Dawson 1981:74). 'n Metaal-, sink- of koperplaat word vir 'n intagliodruk voorberei deur eerstens volgens die verlangde afmetings gesny te word. Die rante en hoeke word daarna met 'n metaalvyl tot 45° afgewerk om skade aan die persbed te voorkom. Die agterkant van die plaat word daarna met 'n laag vernis bedek om dit teen die vreetaksie van die suur te beskerm. Afhangende van die kunstenaar se keuse, word die bokant van die plaat, nadat dit eers deeglik gepoleer en met ammoniak vetvry gemaak is, met 'n laag harde- of sagtelaag bedek. Dit is ook moontlik om die plaat van die begin af reeds met 'n laag harpuit te bedek vir akwatinte, of met die seep, inkt en suikermengsel nodig vir suiker-akwatint (*sugar aquatint*). Vir droënaald, gravering en mezzotint word direk op die plaat gewerk. Die inkt- en drukproses is vir alle tegnieke bykans dieselfde: die hele oppervlak van die plaat word met inkt bedek, waarna die inkt dan met 'n moeseliendepper in die groewe, akwatint en oopgebyte (*openbyte*) areas, ingedwing word. Nadat dié proses afgehandel is, word alle oortollige inkt wat op die reliëfdele van die plaat aanwesig is met ongedrukte koerantpapier afgevee. Die plaat moet met groot sorg met die ongedrukte koerantpapier gepoleer word, sonder om enige inkt uit die dieper oppervlakke en lyne te vee. Die ets-papier word vooraf klam gemaak en bo-op die plaat neergelê. Die plaat en papier word dan tussen ongedrukte koerantpapier en twee tot drie lae viltkomberse geplaas en deur 'n intagliopers gestuur. Tydens die drukproses word die inkt uit die lyne en oppervlakke gedwing en op die papier neergelê.

Tegnieke waarmee dele van 'n plaat weggeneem kan word, sluit die uitwerking van suur op 'n metaal- of koperplaat in, byvoorbeeld die harde- en sagtelaagets en akwatintegnieke, die gebruik van 'n graveerder of burein vir lyn- en stippelgravering en die direkte gravering en skraping van 'n oppervlak vir byvoorbeeld 'n droënaalddruk (Vide endnota 19, Hoofstuk V). Ander intagliotegnieke sluit mezzotint, chine collé, kleur-etsing (Vide endnota 22, Hoofstuk V), fotografiese ets (Vide endnota 16, Hoofstuk V), fotogravures, rubberdrukke, kollografie (Vide par. 4, p. 173, Hoofstuk IV) en collage in. Beide laasgenoemde twee tegnieke berus op die opbou van die drukoppervlak met gevonde voorwerpe en allerlei teksture, teenoor die wegneem van gedeeltes uit die drukoppervlak eie aan intaglio. Afhangende of die plaat se hoogliggende of gesonke dele vir die drukproses voorberei word, kan dié tegnieke as reliëf- of intagliodrukke geklassifiseer word.

36. Litografie word algemeen beskou as die toevallige uitvinding van 'n Duitse aspirant-akteur en skrywer, Aloys Senefelder (1771-1834). Die plek en datum van sy uitvinding word aangeteken as Munchen 1798. Spoedig na die bekendwording het die tegniek reeds groot aanhang by beide kunstenaars en kommersiële drukkers geniet (Mayer 1987:588). Die term litografie, soos afgelei uit die Grieks, kan as klipskrywing (*stone writing*) verklaar word (Saff & Sacilotto 1978:183). Teenoor reliëf (hoogdruk) en intaglio (diepdruk), berus litografie as planografiese drukproses nie op 'n verskil tussen drukoppervlakke nie, maar op die beginsel dat olie en water mekaar teenstaan.

Die proses berus op die teken of skildering op keurig voorbereide en fyngeskuurde kalkklipblokke. Weens die skaarsheid van kalkklip is ander alternatiewe ondersoek en is gevind dat sink- en aluminiumplaat ook gebruik kan word. Laasgenoemde word veral vir kommersiële drukdoeleindes aangewend. Die kalkklip of metaalplaat moet met 'n kombinasie van salpetersuur (*nitric acid*) en Arabiese gom (*gum arabic*) geëts word, ten einde die inkt terselfdertyd op die getekende oppervlakke aan te trek en op die negatiewe oppervlakke teen te staan, terwyl laasgenoemde weer vir die water ontvanklik gelaat word. Die hele klip of plaat moet deurgaans met water afgespons word. In die

volgende stap word 'n baie olierige ink met behulp van 'n leerroller oor die klip of plaat gerol. Weens die chemiese proses wat reeds op die drukoppervlak plaasgevind het, word die olierige ink slegs op die oorspronklike getekende of positiewe areas neergelaat. Deur die oppervlak deurentyd met water af te vee word verseker dat die negatiewe oppervlakke inkvry bly. Die finale druk wat met behulp van 'n reliëfpers van die tekening op die klip of plaat gemaak word, stem in 'n baie groot mate ooreen met die oorspronklike tekening deur die kunstenaar. In ooreenstemming met ander drukproesse, is die litografiedruk 'n spieëlbeeld van die oorspronklike tekening op die klip of plaat.

37. Serigrafie is 'n variasie van sjabloondruk. Die proses berus op die beginsel dat 'n sjabloon, 'n vorm of figuur wat uit 'n stuk stewige papier gesny is, op 'n ander oppervlak herskep word deur deurdat ink deur die uitgesnyde dele gedruk word. Styf gespanne materiaal oor 'n raam, dien as die skerm of basis vir die uitgesnyde sjablone. 'n Sjabloon kan gemaak word van 'n laag gom (gomlak/lakvernis/wateroplosbare blokkeerder) wat op 'n skerm geverf word, of deur die aanhegting van 'n spesiale film op die skerm, om te verhoed dat die ink op sekere dele van die papier druk. Die gedrukte oppervlakke word beheer deur die beheer van die oop dele op die skerm tydens die drukproses. Serigrafie-ink is baie klewerig en sal nie vanself deur die skerm vloei nie. 'n Rubber- of plastiekskuiwer (*squeegee*) is nodig om die ink oor die skerm en deur die oop gedeeltes te dwing.

Die term syskerm word dikwels gebruik weens die tradisionele gebruik van sy as basis van die raam. Ander materiale soos nylon en poliëster word egter nou meer algemeen gebruik. Die woord serigrafie is afgelei van die Latynse woord *seri* en die Griekse woord *graphos*, wat as 'om te skryf' verklaar kan word.

38. Binne die raamwerk van die postmodernisme word daar van die veronderstelling uitgegaan dat die beeld (*image*) volkome aan die kunstenaar behoort; om van ander te leen, te hergebruik en volgens eie oordeel te manipuleer. Met behulp van moderne tegnologie, soos fotografie, film en video, persoonlike rekenaars, die internet, fotokopieerders, skandeerders en laserdrukkers is daar geen perke meer in die oordra van 'n beeld van een oppervlak na 'n ander nie. Kontemporêre grafiese druktegnieke sluit onder andere rekaargrafika (insluitend rekaaranimasie), rekenaarskandering, monochroom- en kleurfotokopiëring, tikmasjien-drukke, monochroom- en kleurlaserdrukke, oplossing-afstrykpatroondrukke, syskermdrukke op skilderdoek, kombinasies van byvoorbeeld droënaald en monotipes, syskerm en litografie, syskerm en vakuum gevormde plastiek, fotografie en gemengde media (verf, hout, gevonde voorwerpe, ensovoorts), reliëfdrukke gedruk van sintetiese rubbergiëtvorms, kleur-in-kleur termografiese en elektrostatiese drukke in.
39. “The term ‘graphic art’ is commonly and loosely used in South Africa, but to avoid confusion it might be advisable rather to use the American term *printmaking* (with the understanding that the prints are hand-made) which more accurately describes what we mean by ‘graphic art’ ... ” (Harmsen 1985:66).
40. Ter verduideliking word na Karel Nel se plakkaat (fig 2.24) verwys wat in die reklameveldtog van die 1993 Standard Bank Nasionale Kunsfees gebruik is.
41. “Johannes Gutenberg, a German craftsman and inventor, originated a method of printing from movable type that was used without important change until the 20th century. The unique elements of his invention consisted of a mould, with punch-stamped matrices (metal prisms used to mould the face of the type) with which type could be cast precisely and in large quantities; a type-metal alloy; a new press, derived from those used in wine making, papermaking, and bookbinding; and an oil-based printing ink. None of these features existed in Chinese or Korean printing, or in the existing European technique of stamping letters on various surfaces; or in woodblock printing ... Gutenberg, whose full name was Johannes Gensfleisch zur Laden, alternatively called (zum) Gutenberg from a family estate, was born in the last decade of the 14th century, the son of a patrician of Mainz, Germany. What little information exists about Gutenberg, other than that he was associated with the goldsmith’s guild and had acquired skill in metalwork, comes from documents of financial transactions ... ” (Preece 1975:505/Macropædia vol 8).

42. Verwys na 'n kronologiese tabel, soos onder andere uiteengesit deur J. Dawson (1981:9-11).
43. Dit is gebruikelik om 'n verslag (*documentation sheet*) saam te stel, waarin die belangrikste inligting oor 'n edisie saamgevat word. Dié dokument word as wettig beskou en deur beide die kunstenaar en die drukker, of in sekere gevalle die verspreider, onderteken. Die inligting wat dit bevat, sluit die hoeveelheid drukke in, die tegniek(e), die ink en kleur daarvan, tipes papier, asook die materiale wat gebruik is tydens die tekenproses. 'n Reproduksie van die druk kan ook daarby ingesluit word (Saff & Sacilotto 1978:398).
44. Daar bestaan geen vaste reëls oor die posisie van die kunstenaar se handtekening en die edisienommer van 'n druk nie. Die gebruik is egter om regs onder te teken en die edisienommer links onder te plaas (Saff & Sacilotto 1978:396).
45. Soorte drukke:
- Proefdrukke (*trial proofs*): drukke in swart-en-wit of kleur, waarin geringe variasies nog voorkom terwyl finale veranderinge aangebring word. In 'n volgende stap word die *bon à tirer*-druk verkry.
- Staatproewe (*state proofs*): 'n Variërende aantal staatsdrukke kan gedruk word. Groot veranderinge wat voor die aanvang van die finale edisie aangebring is, word daardeur aangedui. Die verskille tussen verskillende state mag selfs só groot wees, dat volledige edisies van elke staat gedruk mag word.
- Progressiewe proewe (*progressive proofs*): dit is 'n reeks veelkleurige drukke waarin elke kleur afsonderlik, asook in kombinasie, met elkeen van die ander kleure aangetoon word.
- B.A.T.-proef (*bon à tirer*):- die Franse term kan as 'n goeie druk (*a good pull*) vertaal word. Dit is die eerste druk wat aan al die vereistes voldoen en wat as voorbeeld gebruik sal word tydens die druk van die edisie. Dié druk wat tradisioneel in die besit van die meesterdrukker bly, word gewoonlik nie te koop aangebied nie.
- Kunstenaarsproewe (*artist's proofs*): dit is algemene gebruik om ongeveer 10% van die edisie as *kunstenaarsproewe* uit te sonder. Dié drukke, wat identies is aan dié in die edisie, is bestem vir die kunstenaar se persoonlike gebruik. Die Franse term wat dikwels gebruik word is *épreuve d'artiste*.
- Aanbiedingsproewe (*presentation proofs*): drukke wat gewoonlik gelyk in getal as die edisie is, maar as nie te koop nie (*hors commerce*), aangebied word.
- Drukkersproef (*printer's proof*): die druk wat aan die drukker, wat in oorleg met die meesterdrukker en die kunstenaar gewerk het, oorhandig word. Dié drukke kan aan 'n individu opgedra word, of eenvoudig net as drukkersproef geteken word.
- Herroepingsproef (*cancellation proof*): die heel laaste druk wat van 'n opsetlik beskadigde plaat, blok of klip gemaak word, nadat die edisie suksesvol voltooi is. Dié druk dien as aanduiding dat geen verdere drukke gemaak kan word nie; 'n aspek wat die egtheid en rariteit van edisies waarborg (Saff & Sacilotto 1978:397/398).
46. Die druk van litografie- en syskermedisies lewer selde verskille op tussen die eerste en die laaste druk. Die absolute kronologie waarvolgens drukke gelewer en genommer word, is dus nie só krities nie. In teenstelling daarmee is 'n geringe verlies in kwaliteit wel moontlik met tegnieke soos droënaald, mezzotint en akwatintetse (Saff & Sacilotto 1978:396).
47. Al die druktegnieke, behalwe serigrafie, berus op die beginsel dat die gedrukte dele, hetsy met die hand of met 'n pers, die spieëlbeeld van die drukoppervlak sal wees. Om dié rede moet die uitleg vooraf met groot sorg beplan word.

48. “The Graphic Club is not an association of graphic artists ... Membership of the Club entitles those concerned to a buying facility only; there are no other activities ... The Club was the brainchild of Fred Schimmel, one of the first local artists to establish an independent graphic studio, to which other artists might turn for technical facilities and expert assistance in making their own prints ... With few exceptions, the prints made available by the Club have been produced in the Fred Schimmel Studio ... ” (Berman 1983:204-205).
49. Twee voorbeelde binne die Suid-Afrikaanse kunskonteks word hier ter illustrasie voorgehou, van hoe grafiese kuns as propagandamiddel aangewend kan word:
- “In Suid-Afrika is die grafiese kunste nog baie jonk. Dit was eers teen die einde van die agtiende eeu, waarskynlik in 1783 (1792 volgens - Marais 1981:39/vol I), dat die eerste drukpers aan die Kaap opgerig is omdat daar 'n tekort aan papiergeld was. Die Hollandse Oos-Indiese Kompanje was nie ten gunste van die invoer van drukperse nie, want hulle was bang dat die nedersetters so 'n gevaarlike wapen kon gebruik vir propaganda en ongewenste kritiek” (Alexander 1962:42).
- “In August 1977, I [Williamson] spent seven days watching the total demolition by state employees in bulldozers backed up by police of the 2 000 houses of Modderdam, a settled squatter community just outside Cape Town. Witnessing the cold brutality of this operation had a profound effect on my life. I became involved in community action, an involvement which spilled over into my work in the studio. Drawings made at Modderdam were used for a series of etchings I called *The Modderdam Postcards*. One was made into a real postcard as a media item in the struggle to save Crossroads, the next squatter camp under threat. The postcard was almost immediately banned for distribution by the state” (Williamson 1989:74).
50. “Viennese art historian, Sir Ernst H. Gombrich, has investigated the history of representational images in the light of the findings and hypotheses in psychology and psychoanalysis and the perceptual aspects of artistic tradition. Trained as an art historian in Berlin and Vienna, Gombrich moved to London in 1936 where he became a research assistant at the Warburg Institute ... He published a number of important papers based on the iconographic method in this periodical. Gombrich's most important book is *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. In this work, Gombrich examines the history of studies in the psychology of perception, information, and communication ... He writes that all representational art remains conceptual, a manipulation of a vocabulary, and that even the most naturalistic art generally starts from what may be termed schemata, or artist' techniques of depiction in the fullest sense of the term technique, which are modified and adjusted until they appear to match the visible world. Representational art thus changes when the artist checks the traditional schemata against nature - a process of making and matching in accordance with his or her perception ... Gombrich thus views the history of Western art in terms of artistic choice rather than of recondite external forces influencing the artist, such as a Hegelian historicist would maintain ... ” (Kleinbauer & Slavens 1982:94-95).
51. “At intervals throughout his career, Gregoire temporarily deserted landscape themes in order to engage in still-life compositions. Those works disclose a latent sympathy for styles more modern than his practised ‘Cape Impressionist’ approach ... although he condemned contemporary abstraction as ‘capitulation to the camera’, the fidelity to representational conventions which persists throughout his landscape oeuvre is partially renounced in several of his still-life studies ... semi-abstract two dimensional conceptions ... *Black Jug and Samovar* ... The pictorial intention in this case is far removed from either objective description or emotional involvement. Here the artist is primarily concerned with a manipulation of the shapes and colours in order to produce a pleasing composition” (Berman 1993:98-99).
52. Dit is opvallend dat Pierneef in sy vele hout- en lino-sneë nooit, sover bekend, 'n stillewe-uitbeelding gemaak het nie. In Berman (1983:330) word wel 'n afbeelding van 'n skildery met die stillewe as tema, aangetref. In dié werk, *African Still-Life* (1938), is dit opvallend hoe hy deur middel van stillewe-elemente die sierkuns en driehoekvorme, kenmerkend van swartkuns, ondersoek het.

Komposisioneel was sy benadering tradisioneel: 'n frontale aansig met lewelope voorwerpe op 'n tafel teen 'n muur, óf heel waarskynlik op die vloer teen 'n muur. Diepte is verkry deur die voor- en agterplasing van voorwerpe. Opvallend is die volume en tasbaarheid van die voorwerpe, in teenstelling met sy lineêre benadering van die landskap.

53. “Sy [Desmond] het die term ‘coppergraph’ gegee aan monotypes met 'n koperplaat as werkoppervlakte. Die plaat word, nadat die ontwerp aangebring is, eenmalig gedruk ... Haar monotype *Pear Wine* is 'n voorbeeld van die ‘coppergraph.’ Die monotype, wat die kunstenaars met die hand afdruk, het dieselfde grunagtige effek van haar akwatintwerk. Die tekening is op die koperplaat gevef met dikker en dunner, loperige veff. In die afdruk hiervan verkry, speel die kwashaal 'n ekspressiewe rol en is vorm in breë trekke aangedui ... ” (Marais 1981:168-169/vol I).
54. “Alfred KRENZ [sic] arrived in SA [sic] in 1949 with a broad and colourful painting style which contained more than a suggestion of the influence of Gauguin ... he has been credited with capturing the essence of the SA landscape in these saturated hues, his effects are more romantic than the local scene, the atmosphere more humid than the scorching sunlight will allow ... the years in Paris revealed themselves in Krenz's handling of still-life and portraiture. Here a tendency toward abstraction made its first appearance in the geometry of composition, the definition of planes and the rhythms created by reflected colour ... ” (Berman 1983:240).



## HOOFSTUK II

### KAREL ANTHONY NEL (1955- )

#### KUNSTENAAR SE BELANGSTELLING EN AGTERGROND

Karel Nel<sup>1</sup> en die kunswerke wat hy skep, is sinoniem; die een is 'n uitvloeisel van die ander. In die kunswerke word gestalte gegee aan aspekte betreffende die fisiese en geestelike, die individuele en universele en die sigbare en onsigbare.

Die konsepte wat hy ondersoek, is intellektueel en gesofistikeerd, 'n private wêreld waarin wetenskaplike en metafisiese teorieë ondersoek en ontgin word. Om vorm te gee aan hierdie beskouing het hy 'n reeks simbole ontwikkel wat sy idees oor materie, energie en prinsiepe van hedendaagse tegnologie weergee. Die algemeenste van hierdie simbole is die kegel, verlengde eiovormige voorwerp (*lingam*),<sup>2</sup> sluier, staf en stoel. In sy tekeninge word dié simbole as deel van abstrakte en naturalistiese landskappe, interieurs en stillewes uitgebeeld.

'n Tweeledige filosofie vorm die grondslag van Nel se kuns: 'n belangstelling in abstraksie wat verband hou met hedendaagse wetenskaplike konsepte soos frekwensies, wenteling, atoomstrukture en 'n skakel met die Platoniese idee-wêreld, asook 'n onpeilbare ander werklikheid.<sup>3</sup> Die tekenproses sêlf is vir Nel gelykstaande aan 'n geestelike of innerlike ontdekkingstog, waardeur hy tot nuwe insig kom (Korber 1982).<sup>4</sup>

For me [Nel] the creative process is not something just to do with art, but embodies the mystery of the attempted synthesis of the internal values and their life expression ... (De Paravicini 1990:155).

Nel skaar homself by die Symboliste, 'n groep kunstenaars wat sedert die tagtigerjare van die vorige eeu, 'n soeke na die geestelike in die kuns nagestreef het.<sup>5</sup> Sy holistiese benadering en die intertekstualiteit van simbole in sy oeuvre, plaas Nel egter ook binne die raamwerk van die postmodernistiese benadering. Vroeë sleutelfigure soos Paul Gauguin<sup>6</sup>

(1848-1903), Constantin Brancusi<sup>7</sup> (1876-1957), Piet Mondrian<sup>8</sup> (1872-1944) en Wassily Kandinsky<sup>9</sup> (1866-1944) het spesifiek oplossings vir hulle kuns in die geestelike begin soek.

Veral Kandinsky is hier van belang. Hy was baie geïnteresseerd in teosofiese geskrifte,<sup>10</sup> alternatiewe godsdienste en nuwe wetenskaplike ontdekkings. Vir hom het naturalisme en die realistiese voorstelling van idees oorbodig geword met die promulgering van nuwe voorstellings oor die verhouding tussen materie en energie. In reaksie op die nuwe realiteitsbegrip en volgens 'n innerlike gedrongenheid het sy werk algaande meer abstrak geword.<sup>11</sup> Deur middel van abstrakte kleur-ekwivalente in sy skilderye het hy gepoog om op emosionele, sielkundige en miskien geestelike vlak met die aanskouer te kommunikeer. Hy is veral beïnvloed deur die teosofiese gedagtes rondom oordenkvorme (*thought-form*)<sup>12</sup> en atomiese konsepte van sy tyd.

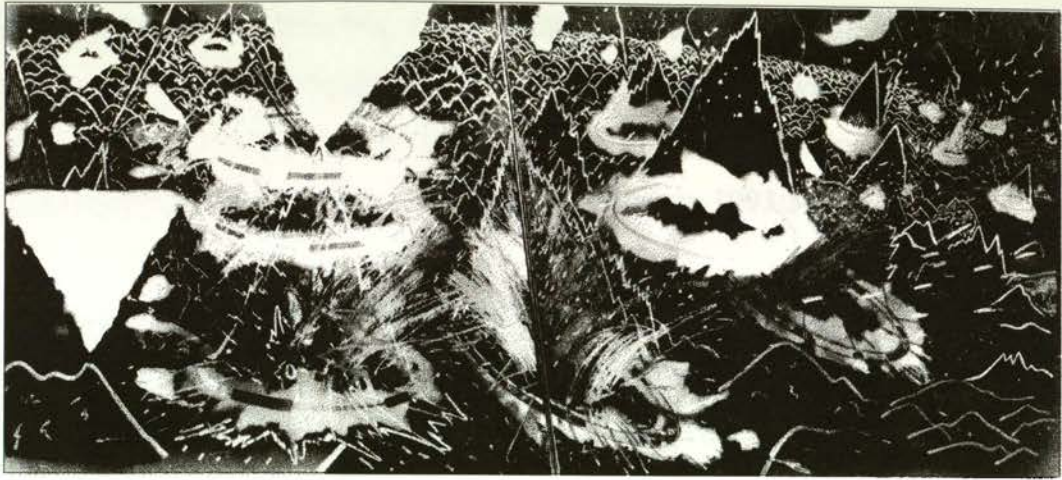
Dieselfde tweeledige gebruik van wetenskaplike navraag en intuïtiewe realisering, so kenmerkend van Kandinsky, is ook in Nel se tekeninge waarneembaar. Nel verwerp dogmatisme in die wetenskap en godsdienste en verklaar dat sy werk nie as illustrasies van wetenskaplike of godsdienstige konsepte vertolk behoort te word nie. Hy put wel inspirasie daaruit, maar sy beeldspraak is persoonlik. Hy het 'n balans bewerkstellig tussen esoteriese intuïsie en bevindinge in kernfisika, waardeur die erns van sy bedoelinge en hoogs kritiese gesindheid weerspieël word (Doepel 1993:3).

Nel self het die afgelope jare, veral terwyl hy aan die Universiteit van Kalifornië (Berkeley) studeer het, 'n studie van kontemporêre wetenskaplike teorieë gemaak. Beide Donald Grazer en Fritjof Capra<sup>13</sup> se beskouings interesseer hom.<sup>14</sup> Só byvoorbeeld, verwerp Capra die beskouing van die werklikheid as absoluut en begrens. Die implikasies wat Einstein se relativiteitsteorie<sup>15</sup> en Werner Heisenberg se onsekerheidsbeginsel<sup>16</sup> vir die bekendmaking van nuwe paradigmas in die bestudering van sosiologiese en ander verskynsels ingehou het, word ook deur Nel ondersoek. 'n Belangstelling in ekologiese vraagstukke word ook hierby ingesluit (Doepel 1990:1).

Volgens Nel (Doepel 1993:2) het sy belangstelling in die geestelike aspekte van die lewe reeds op 'n vroeë ouderdom begin.<sup>17</sup> As kind het hy 'n vrees vir die dood en die onbegryplikheid daarvan gehad. Hy het meer daarvoor begin lees uit verskillende godsdienstige boeke uit sy moeder se versameling. Hy het toe reeds in aanraking gekom met mistisisme. Met verloop van tyd het hy ook uitgebreid begin lees oor verskillende godsdienste, mitologieë en volkekunde. Vanuit 'n godsdienstige oogpunt kon hy egter nie al sy vrae oor die aard van die werklikheid beantwoord nie en het hy hom dus tot die wetenskap gewend. Terselfdertyd het 'n selfondersoek, oor sy eie waardes, houdings en die rede vir sy bestaan, Nel in aanraking gebring met aspekte soos die wese van bewustheid, waarneming en kreatiwiteit (Doepel 1991:5).

Sy studie van verskillende godsdienste en die Westerse innerlike tradisie (*Western Inner Tradition*) het hom in aanraking gebring met literatuur oor die Christelike geloof, mistisisme,<sup>18</sup> die Kabbala,<sup>19</sup> Oosterse godsdienste en filosofieë soos Boeddhisme<sup>20</sup> en Zen (die geskrifte van Suzuki),<sup>21</sup> die Koran,<sup>22</sup> asook oor Soefisme.<sup>23</sup> Hy het die teosofiese geskrifte van onder meer Helena P. Blavatsky, Annie Besant en Charles W. Leadbeater (oor oordenkvorme),<sup>24</sup> die Alice Bailey-literatuur, Martin Buber en Theillard de Chardin bestudeer.<sup>25</sup> Nel het ook 'n studie gemaak van veral Hawaise en Afrika-mitologie.

Karel Nel is by uitstek 'n eklektikus. In sy tekeninge ondersoek hy die gelyktydige bestaan van simbole uit verskillende kulture.<sup>26</sup> Sy persoonlike oortuigings kan as parallel aan die nie-teïstiese oriëntering van Boeddhisme beskou word. Dit vind ook aansluiting by Einstein se idee dat 'n intelligente lewenskrag teenwoordig is. Deur middel van 'n baie persoonlike rekonsiliasie van verskeie beelde, konsepte en benaderings, word verbande gevind tussen die skynbare verskille tussen kuns, wetenskap, mistisisme en godsdiens.<sup>27</sup> Nel gaan dan ook van die veronderstelling uit dat daar absolute eenheid en voortdurende interaksie tussen lewe en materie is; niks bestaan in isolasie nie. Die werklikheid word gevolglik as 'n web van energieveld beskryf (Doepel 1991:8). Voorbeelde hiervan in Nel se oeuvre word aangetref in werke soos *The Gleaming Ones* (1984) (fig 2.1), *Blue Heart* (c. 1982-1983) en



**Figuur 2.1** Karel Nel, *The Gleaming Ones* (1984).  
Gemengde media op veselstof, 1520 x 3430 mm.  
Versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.



**Figuur 2.2** Karel Nel, *Around the Principle* (1983).  
Gemengde media op veselstof, 1800 x 1800 mm.  
Versameling: Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein.

*Around the Principle* (1983) (fig 2.2). In die flikkerligte en spirale soos uitgebeeld in laasgenoemde werk, val die klem op “that incandescent moment, when we are aware of the interlinkedness of everything ... the shimmer of light, sound, vibration ... and of pattern - the underlying agent that informs all matter ... ” (Berman 1993:341).

Elke merk verpersoonlik wesenlike beweging: die malende straling rondom die donker diep middelpunt, die uitbarsting van gloeiende lig, opgebreek in die primêre kleure van die spektrum wat met 'n stortvloed van fosforesserende vonke die lugruim ingeskiet word. Die verskillende kleure dien as simboliese verwysings na gemoedstoestande en ook as metafore vir onsigbare werkkragte. 'n Kortstondige ontploffing van verblindende krag waardeur fisiese en bonatuurlike verligting sodoende geprojekteer word (Berman 1993:341).

Nel handhaaf eenheid en interaksie tussen dele in sy tekeninge. Dit maak dit bykans onmoontlik om werke in isolasie te bespreek. Die geredelikheid waarmee sy benadering tot die voorwerp tussen die figuratiewe en abstrakte verander, kan by die aanskouer die illusie skep dat verskillende vraagstukke onafhanklik van mekaar aangespreek word. Tog is dit nie die geval nie. Daarom is dit nodig om agtergrondkennis oor die kunstenaar se lewensbeskouing te hê, te weet watter literatuur hy lees, die reise wat hy al onderneem het en die spesifieke plekke wat hy besoek het.<sup>28</sup>

Die aanskouer moet ook daarvan bewus wees dat, alhoewel Nel van herkenbare simbole gebruik maak, die betekenis daarvan in dimensie kan verskil. Sodoende kan die geestelike en fisiese in sy tekeninge teenoor mekaar te staan kom, byvoorbeeld *The Song of Insula Dulcamara* (1985-1986) (fig 2.23) of selfs omgekeer word, byvoorbeeld *Axis of the Underworld* (1993) (fig 2.3). Die boonste deel van die prentvlak dui gewoonlik op die geestelike en die onderste gedeelte op die fisiese. Variasies hiervan is egter ook moontlik: só kan die vertikale as tot horisontale vlak verskuif word, sodat dit wat die verste weg is, naby is. Die ruimte wat die aanskouer vul, word selfs simbolies. Perspektief as simboliese vorm kan op sigself ook die weg aandui tussen die fisieke en oneindige of ontasbare, terwyl die omgekeerde ook moontlik is. Dit is nie noodwendig nodig om 'n tekening te benader asof dit 'n venster is nie. Vergelyk hier *The Veil, Matsumudu* (1990) (fig 2.4) en *Axis of*

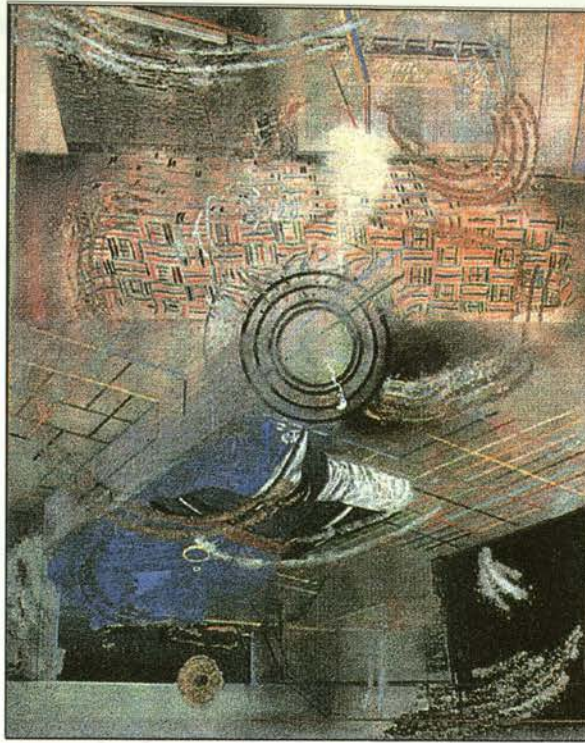
*the Underworld* (1993) (fig 2.3). Die prentvlak in laasgenoemde is deur middel van 'n mandala<sup>29</sup> in verskillende sones onderverdeel. Die aanskouer kan, net soos die kunstenaar, homself in die middel van die tekening plaas, die verskillende betekenislae probeer ontsyfer en voortdurend die gesigspunt van die tekening verander (Doepel 1993:29).

Die interaksie tussen dele, binne 'n enkele tekening en tussen tekeninge, word dus ook verweef in die verhouding tussen die aanskouer en die kunswerk. Nel is veral geïnteresseerd in die rol wat die aanskouer, as medeskepper, voor 'n kunswerk kan vervul. As inwonende kunstenaar by die 1993 Standard Bank Nasionale Kunsfees in Grahamstad het hy, met dié doel voor oë, aan 'n reeks getiteld *Parallax-Location* gewerk.<sup>30</sup> Vir Nel het die skynbare verskil in posisie (parallaks) waarna in die titel van die reeks verwys is, te make met die oënskynlike verplasing van 'n voorwerp, wanneer vanaf twee verskillende punte op dieselfde lyn daarna gekyk word. In 'n verdere stap het hy self stelling in die middel van die tekening ingeneem en die volgende daaroor gesê:

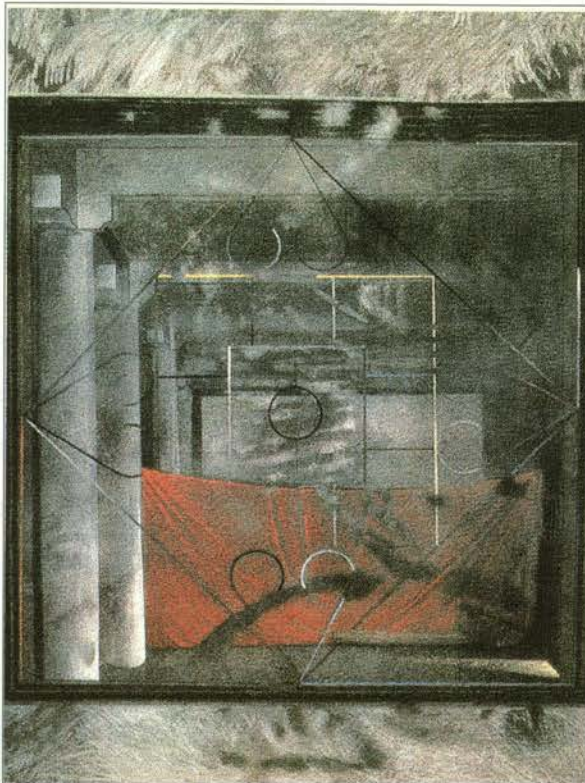
The drawing will be done to see how it threads back to 'self' and 'placement'  
(Anon. 1993b:75).

Hier sluit Nel aan by Capra se bespreking oor die kwantumteorie en is die duidelike wegbeweging van die Cartesiaanse wêreldbeskouing<sup>31</sup> opvallend. Volgens Capra (Doepel 1993:4) het die wisselwerking tussen sub-atomiese deeltjies binne 'n kosmiese web, soos uiteengesit in die kwantumteorie, daarop gewys dat niks in isolasie bestaan nie. Capra vind ook aansluiting by die fisikus David Böhm wat by wyse van proefneming aanspraak maak op 'n onderlinge afhanklikheid en korrelasie tussen intellek en materie, sonder om aan mekaar verbind te wees. Dit is gemeenskaplik ingewikkelde projeksies van 'n hoër realiteit wat nóg materie nóg intellek is.<sup>32</sup>

In terme van die verband tussen kunswerk en aanskouer, is dit dus moontlik om te sê dat die aanskouer nie kan waarneem sonder om te verander nie. Daar bestaan dus 'n onderlinge verband tussen die waarnemer en dit wat waargeneem word. Volgens Zuchav<sup>33</sup> (Doepel 1993:4) is die presiese aard van dié interaksie steeds nie duidelik nie, maar daar bestaan toenemend bewyse dat die verskil tussen die 'hier binne' en die 'daar buite' 'n blote illusie



**Figuur 2.3** Karel Nel, *Axis of the Underworld* (1993).  
Gemengde media op veselstof, ong. 2260 x 1830 mm.  
Private versameling.



**Figuur 2.4** *The Veil, Matsumudu* (1990).  
Gemengde media op veselstof, 2403 x 1836 mm.  
Versameling : mnr. Y Tessler, Johannesburg.

is. Dit wat ons almal ervaar, is nie die uiterlike werklikheid, soos algemeen aanvaar word nie, maar ons interaksie daarmee. Dit wat ons waarneem, is ook nie die natuur self nie, maar die natuur onderhewig aan ons metode van vraagstelling. Die onsekerheidsbeginsel bring ons tot die besef dat daar geen 'my manier', losstaande van die wêreld om ons is nie, wat op sigself weer die werklike bestaan van 'n objektiewe realiteit bevraagteken.

Teen die agtergrond van bogenoemde komplekse idees en beginsels gaan vervolgens op Nel se grafiese tegniek en sy keuse en uitbeelding van lewelose voorwerpe gefokus word:

Though he [Nel] will not say it outright, what he strives to find, in his complex and often seemingly decorative pastel drawings, is not so much objects as the potential changes within objects or more frequently within the ideas clustered around objects ... (Powell 1990b:6).

## INVLOED OP STYL EN KEUSE VAN MEDIUM EN TEGNIEK

Die eenheid en interaksie tussen dele in Nel se tekeninge het tot dusver op presisie en die deurdagtheid van konsepte gedui. Dié belangrike aspek maak dit onwaarskynlik dat sy keuse van medium en tegniek lukraak sal wees: hier word spesifiek verwys na die pastel- en spuitpigmenttekening op gebinde veselmateriaal.<sup>34</sup>

Volgens Nel (Engelbrecht 1987:2) het kunstenaars uit verskillende periodes, tradisies en kulture 'n belangrike invloed op sy werk. Hy bewonder die werk van Duccio di Buoninsegna<sup>35</sup> (c. 1260-1318) en Piero della Francesca<sup>36</sup> (c. 1415-1492), waarin die wetenskaplike en metafisiese in absolute balans voorkom. Henri Matisse<sup>37</sup> (1869-1954), George Seurat<sup>38</sup> (1859-1891) en Paul Gauguin<sup>39</sup> (1848-1903) is ook vir hom van besondere belang. Hy vind ook aanklank by Suid-Afrikaanse kunstenaars soos Alexis Preller<sup>40</sup> (1911-1975) en Irma Stern (1894-1966) wat albei deur die eksotiese karakter van Oos-Afrika en Zanzibar geïnspireer is. Sy besoeke aan Hawaii, Tahiti en die Marquesas- en Comoro-eilande, as uitvloeïing van sy belangstelling in primitiewe kuns en kultuur, vestig Nel in dieselfde kunssinnige tradisie as hierdie kunstenaars.<sup>41</sup>



By nadere ondersoek word dit duidelik dat sy voorkeur vir teken, bó skilder, ook beïnvloed word deur sy filosofiese ingesteldheid. 'n Kombinasie van kleur, lyn en merk word in al die tekeninge aangetref. Elke aspek van die tekenproses word met dieselfde erns benader: inspirasie en uitvoering vorm 'n eenheid. As kunstenaar het hy teken nog altyd as waardevolle alternatief vir beeldhou beskou. Dit stel hom in staat om ook ander vlakke as net dié van beeldhou te ondersoek (Nel 1980:36).

Twee aspekte van Nel se tekeninge is veral opvallend: die los sketsagtige, soms wasigheid en die groot formaat. 'n Verband kan gevind word tussen sy benadering en dié van Oosterse kunstenaars. Ten opsigte van styl is daar 'n besliste Zen-Boeddhistiese invloed: veral die geestelike soeke waardeur die kunstenaar na eenheid met die natuur strewe en die spontane weergewing daarvan. Só is dit dan moontlik dat hy deur middel van sy verbeeldingskrag en visualiseringstegnieke beelde wat hy tydens gesloteoog-meditasie ervaar, in 'n tekening verwerk (Nel 1980:36). Die Zen-geïnspireerde kunstenaar bepeins eers die waarheid in die onderwerp of landskap wat hy wil uitbeeld.<sup>42</sup> Dit verg die grootste liggaamlike en geestelike konsentrasie. Die spontane, tog direkte, wyse waarop merke dan op die papier gemaak word, wys daarop dat eenheid wel bewerk is. Daar word dus geen ruimte gelaat vir versigtige gedetailleerde tekenkuns nie. Alle natuurlike verskynsels word as blote illusie van die werklikheid beskou, wat die noukeurige uitbeelding daarvan onnodig maak (Swann 1958:118).

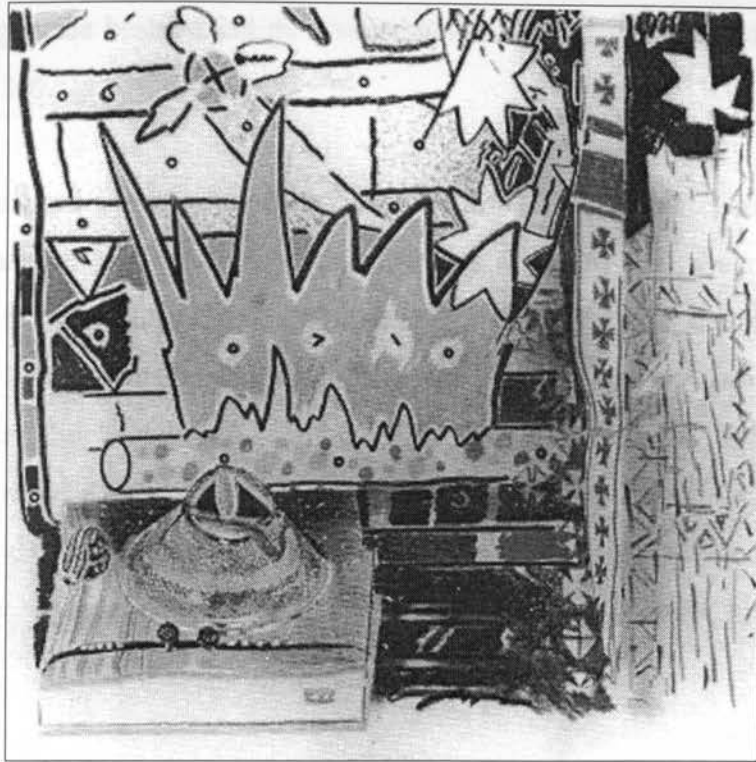
Zen-Boeddhisme het egter nie die enigste invloed op Nel se benadering nie. Werke soos *Temenos I* (1987) (fig 2.5), *Vessel-Head and Initiatory Rod I* (1987) (fig 2.6) en *Lingam, Presence and Initiatory Rod I, II* (1987) (fig 2.7-2.8) is opvallend anders, met 'n sekere hardheid in die styl. Hierin word 'n verwysing na Nel se belangstelling in esoteriese literatuur en kontemporêre kernfisika aangetref. Dié tekenstyl is moontlik beïnvloed deur wetenskaplike diagramme wat hy gesien het (Doepel 1991:11). Vorm en kleur word pertinent met swart omlyn. Die afgebakende kleurvlakke bevat meestal 'n kode en soms 'n geskrewe aanduiding vir die spesifieke kleur wat later aangebring moet word. Die tekeninge *Vessel-Head and Initiatory Rods I, II* (1987) (fig 2.6 [*I* word nie geïllustreer nie]), kan as 'n metafoor beskryf word vir die proses waardeur onsigbare kragte en molekulêre strukture



**Figuur 2.5** Karel Nel, *Temenos I* (1987).  
Gemengde media op veselstof, ong. 2000 x 2000 mm.  
Private versameling.



**Figuur 2.6** Karel Nel, *Vessel-Head and Initiatory Rod I* (1987).  
Gemengde media op veselstof, 2000 x 2000 mm.  
Versameling: mnr. C. Bothner, Johannesburg.



**Figuur 2.7** Karel Nel, *Lingam, Presence and Initiatory Rod I* (1987).  
Gemengde media op veselstof, 980 x 995 mm.  
Private versameling.



**Figuur 2.8** Karel Nel, *Lingam, Presence and Initiatory Rod II* (1987).  
Gemengde media op veselstof, 990 x 995 mm.  
Private versameling.

deur vereniging beide bestanddeel en voorwerp word, of as energiegelde versprei word (Arnold 1987a:10).

Nóg so 'n kode word aangetref in *Circuit/Accelerator* (1988-1989). Die styl van hierdie werk herinner aan dié van 'n kolverbindingstekening (*draw-by-dot*), waarin die getekende lyn volgens die nommer langs elke kolletjie geteken word. Die werk bly onvoltooid sonder die kreatiewe betrokkenheid van die aanskouer. Daar bestaan ook geen korrekte interpretasie nie: die begrip van realiteit is dié van 'n dinamiese web van onderling afhanklike gebeurtenisse. Die kolkonfigurasies verpersoonlik 'n opvatting van ontvangsteorie wat van die aanskouer vereis om gedeeltelike en verskuilde beelde te vertolk en soos professor Doepel (1993:4) ook tereg sê, baie moeilik is sonder intieme kennis van Nel se oeuvre.

Só byvoorbeeld word 'n seremoniële stoel uit Costa Rica, in Nel se besit, gedeeltelik en in 'n onderstebo posisie in *Circuit/Accelerator* (1988-1989) uitgebeeld. Die stoel is nie met die eerste oogopslag identifiseerbaar nie. Dit wil voorkom asof ander vorms, byvoorbeeld kegels, uit die bo- en sykante van die formaat 'groei'. Dié uitbeelding toon aspekte wat verband hou met Nel se ondersoek oor swaartekrag en 'n moontlike verband met die Kubiste se belangstelling in gelyktydigheid.<sup>43</sup> Vir Nel is daar 'n verband tussen laasgenoemde en Einstein se relatiwiteitsteorie. In werklikheid het dié tekening geen korrekte gesigspunt nie. Terwyl dit van bo of van die kant af beskou kan word, kan dit ook verander, na gelang van die aanskouer se gesigspunt (Doepel 1993:4-5).

Eenheid word in Chinese landskapkuns verkry deurdat kunstenaars volgens 'n voorafbepaalde skema werk: 'n simboletaal wat vir almal verstaanbaar is. Nel sluit ook daarby aan deur die gebruik van patrone en merke as kodes om boodskappe mee oor te dra. Simbole soos die kegel, lig, staf en sluier kom herhaaldelik voor. Nieteenstaande die metafisiese eienskappe van die werke, bly dit steeds visueel suksesvol.

Daar is 'n spesifieke dinkproses agter elke werk, en as 'n mens noukeurig kyk, sal jy hopelik die werk verstaan. Ek [Nel] probeer altyd om die tekening eerstens visueel te laat slaag. Ek glo as 'n mens in 'n visuele

medium werk is dit belangrik. 'n Mens poog om die idees waarop 'n werk gebaseer is visueel gestalte te gee deur gebruik te maak van die artistiekaanvaarde visuele konvensies. Daar is maniere om die taal van vorm te vereenvoudig dat dit by inhoud aansluit ... (Hattingh, Geers & Vinassa 1990:B9).

Nel se tekeningestel hom in staat om kleur en vorm stelselmatig op te bou, laag op laag, sonder dat individuele merke verlore gaan. Lae pastel en pigment, gespuit of ingevryf, word op die tekenoppervlak deur 'n fikseermiddel van mekaar geskei. Anders as op sekere tipes papier, is dit nie moontlik om pastelmerke op die gebinde veselmateriaal uit te vee nie. Hierin word 'n verdere verband met Zen-Boeddhisme gevind. In van Nel se persoonlike aantekeninge oor hierdie aspek word spesifiek na die geskrifte van Suzuki verwys. Die ooreenkoms daarmee lê in die sekerheid en konsentrasie waarmee elke merk gemaak moet word, net soos in Japannese ink-skildering (*sumi-e*)<sup>44</sup> (Doepel 1991:27). Die *sumi-e*-kunstenaar probeer om altyd die afsonderlike inkmerke en kwashale te behou (Hajek 1976:26).

Alhoewel Nel as beeldhoustudent by Saint Martin ontmoedig is om te teken, het hy nogtans in die privaatheid van sy kamer aan idees vir tekeninge begin werk. Reeds uit die staanspoor het hy verkies om op groot skaal te teken. Vir dié doel het hy groot velle kardoepapier gebruik. Sy kamer in Londen was egter té klein en die tekeninge wat teen die mure vasgesit moes word, het gedurig afgeval. Nadat twee tekeninge só beskadig is, het hy na 'n alternatief vir die papier begin soek. Hy het dit oorweeg om handgemaakte papier te koop. Afgesien van die feit dat dit baie duur was, was die formaat ook nie vir hom voldoende nie. So het sy soektog in Londen se materiaalwinkels begin waar hy later gebinde veselmateriaal bekom het. Die kwaliteit van die veselmateriaal het aan sy behoeftes voldoen en boonop kon dit in enige lengte gekoop word (Nel 1980:36).

Gedurende dieselfde tyd het 'n uitstalling van David Hockney se *Paper Pools* (1978) in Londen geopen.<sup>45</sup> Nel het met Hockney gesels oor die moontlikheid om self papier te maak. Vol ywer het Nel daarna self, op die vloer in sy kamer, 'n aantal groot velle papier gemaak. Daarop het hy die eerste drie tekeninge, *Presence I, II* (ook bekend as: *Cone I, II*) (1978-1979) en *Chitta* (c. 1979), gemaak wat gedurende 1980 uitgestal is (Nel 1980:36). Hierdie

tekeninge dui dan ook die begin aan van Nel se belangstelling in visualisering en eidetiese beelde.

Beide die formaat en monteringsmetode van Nel se werk hou ook verband met sy Oosterse ingesteldheid. Die groot formaat van die tekeninge beïnvloed die wyse waarop die aanskouer dit ervaar: die werk kan as 't ware betree word. Dit kan vergelyk word met 'n Chinese landskapskildery waarin die aanskouer 'uitgenooi' word om 'n geestelike reis deur die landskap te onderneem. Vir Nel is elke tekening dan ook die voorstelling van 'n persoonlike geestelike reis. Hy verduidelik dit as volg:

The scale is related to images seen with my eyes closed, and it is the smallest I could use to recreate the images that I see in my mind ... (Polonsky 1983).

In die finale werke lê die sagte, amper deursigtige veselstof nie plat nie, maar hang dit los agter glas in glimmende aluminiumrame. Deurdat die tekeninge in die rame 'sweef,' word die illusie van 'n dubbelsinnige ruimte geskep. Daar is 'n aanduiding dat die oppervlak, of veld, in Nel se werk moontlik ook simboliese betekenis het: die los gemonteerde veselmateriaal herinner aan 'n sluier; die simboliese bedekking van die 'leegte' agter die oppervlakte (Doepel 1991:27). Dieselfde betekenis word ook deurweef in tekeninge waarin die sluier as simbool uitgebeeld word, byvoorbeeld *The Veil, Matsumudu* (1990) (fig 2.4) en *Initiatory Portal* (1990) (fig 2.9).

Die reeds kenmerkende kleurgebruik in hierdie tekeninge vorm ook deel van Nel se benadering. Hy maak gebruik van 'n groot verskeidenheid kleure, van die ysigste blou tot helder oranje, selfs swart. By Saint Martin is sy kleurgebruik aanvanklik beïnvloed deur die helder kleure wat in die mode-ontwerpdepartement gebruik is, die destydse "heart of punk fashion" (Ozynski 1980). Nógans is die kleure volgens hom nog nie helder genóég nie:

They seem dull compared to the way I [Nel] see them in my mind ... (Polonsky 1983).



**Figuur 2.9** Karel Nel, *Initiatory Portal* (1990).  
Gemengde media op veselstof, 2800 x 1850 mm.  
Versameling: Johannesburgse Kunsmuseum, Johannesburg.

Hierdie stelling hou verband met die benadering in die Westerse innerlike tradisie (Doepel 1991:15). Daarvolgens word die kandidaat aangemoedig om kleur sowel as vorm in die verbeelding op te roep en dit dan spontaan weer te gee. Die oproeping van veral die drie primêre kleure word deur Alice Bailey voorgestaan. In Nel se werk kom hierdie kleure dikwels in pare voor. Voorbeelde soos *Transmutation* (1983) (fig 2.10), *The Song of Insula Dulcamara* (1985-1986) (fig 2.23) en *Transmitter* (1985) (fig 2.11) kan hier genoem word.

In *Transmutation* (1983) (fig 2.10) is die boonste roterende sirkelvormige vorm in blou en geel sones verdeel. Visuele harmonie word deur die naasmekaarplasing van die twee komplementêre kleure verkry. Terselfdertyd word die idee van 'n binêre stelsel en die resolusie van teenstrydige kragte of energie deur die teenstelling gesuggereer (Doepel 1993:4).

Die aard van Nel se kleurgebruik hou dus ook verband met sy betrokkenheid by gesloteoog-meditasie. Die droomtoestand tydens meditasie gee aanleiding tot 'n verskeidenheid waarnemings. Die sigbare visuele velde kan tussen donker leegtes en geaktiveerde velde met flitsende punte en kleure wissel. Hy ervaar selfs flitsende ligte met vinnig veranderende vorms. 'n Voorbeeld van só 'n vorm is 'n roosterpatroon wat herinner aan songedroogde modder, opvallend in werke soos *The Song of Insula Dulcamara* (1985-1986) (fig 2.23), *The Messenger Anjouan* (1990) (fig 2.12) en *Separating Veil and Antakharanas* (1989-1990) (fig 2.13).

Die gebruik van kleur stel Nel ook in staat om kulture te oorbrug en tyd te verontagsaam. Hy betree die wêreld van Paul Gauguin met sy voorstelling van helder veselperskes, frangipani en ilang-ilang-blomme. Die soet geur daarvan assosieer hy onder andere met die tropiese eilande van Tahiti. Net soos Wassily Kandinsky stel Nel belang in sinestessie, waardeur die analogieë tussen klank en visuele ekwivalente ondersoek word, soos visueel voorgestel in *The Song of Insula Dulcamara* (1985-1986) (fig 2.23) en *Transmitter* (1986) (fig 2.11).<sup>46</sup> Dit is moontlik dat kleur volgens Nel ekwivalent aan klank, geur of selfs smaak kan wees. Onlangse studies oor sinestessie het bevestig dat 'n klein persentasie mense wel oor dié ervaringsvermoë beskik (Doepel 1991:15-16).

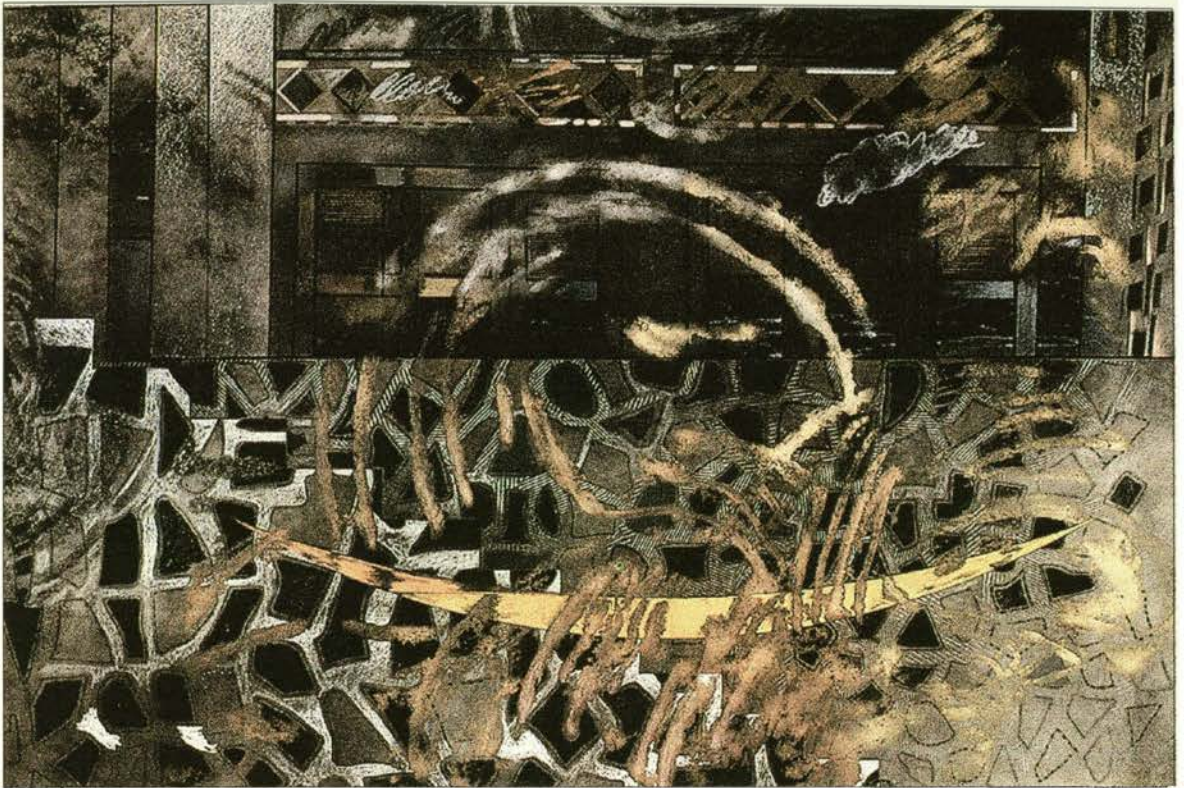




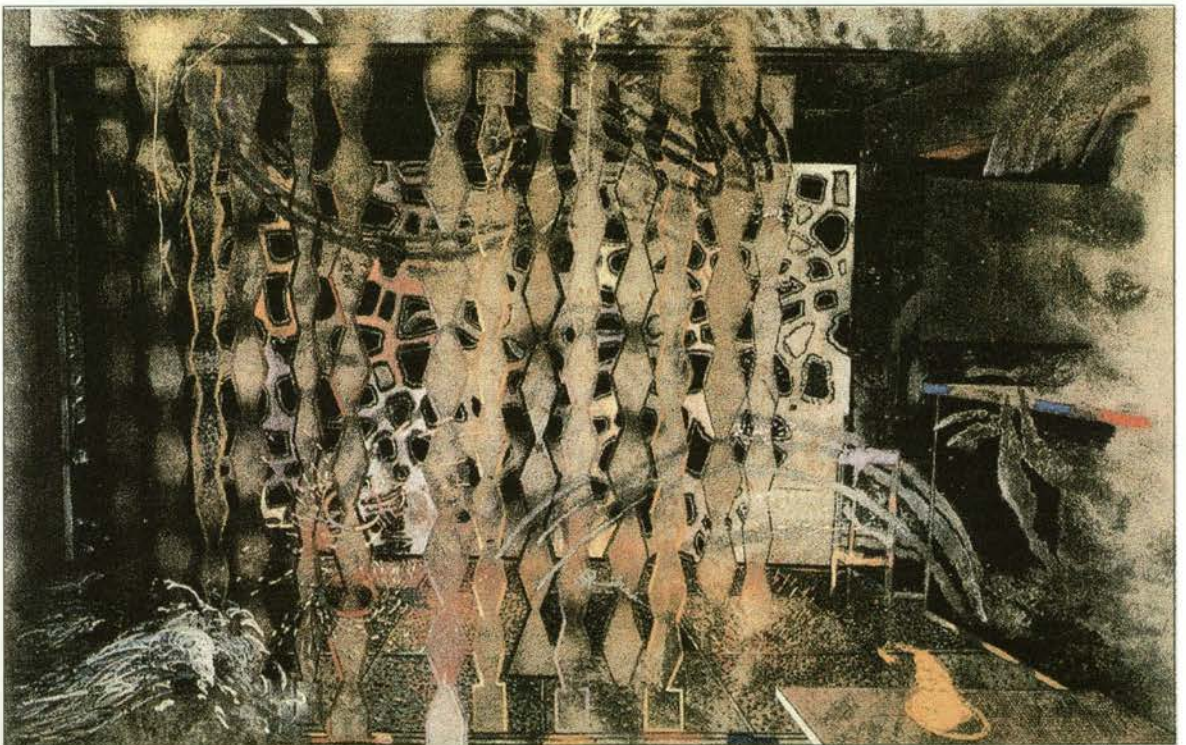
**Figuur 2.10** Karel Nel, *Transmutation* (1983).  
Gemengde media op veselstof, 1800 x 1800 mm.  
Versameling: me. D. Graca, Nev-Isenberg.



**Figuur 2.11** Karel Nel, *Transmitter* (1985).  
Gemengde media op veselstof, 1880 x 1880 mm.  
Versameling: me. M. Fassler, Johannesburg.



**Figuur 2.12** Karel Nel, *The Messenger Anjouan*, (1990).  
Gemengde media op veselstof, 1835 x 2541 mm.  
Private versameling.



**Figuur 2.13** Karel Nel, *Separating Veil and Antakharanas*, (1989-1990).  
Gemengde media op veselstof, 1841 x 2370 mm.  
Versameling: mnr. Y. Tessler, Johannesburg.

Nel beleef ook verskillende kleurfases in sy kuns; só byvoorbeeld is die mees onlangse werke donkerder as die vroeëres. Die stillewes is weer opvallend helderder. Hy verklaar dit soos volg:

As jy onthou, my [Nel] werke op die eerste Triënnale was vol skakerings van grys ... en daarna het ek 'n meer kleurrike fase betree. Nou is my werk meer tonaal, stiller ... Waarom weet ek nie. Dit is maar net hoe dit is. Dit het te doen met dinge wat skyn en weer verdwyn. My kuns gebeur op daardie ontmoetingsplek tussen die fisiese en iets anders ... (Hattingh et al. 1990:B9).

Dit is moontlik dat daar 'n verband kan bestaan tussen Nel se kleurgebruik en sy betrokkenheid by oordenkvorme. In Annie Besant en Charles W. Leadbeater se geskryfte oor dié onderwerp, gebaseer op Madame Blavatsky se teosofiese bevindings, word die sewe liggame van die mens beskryf (Ringbom 1966:397-398). Dit word soos volg verklaar: die fisieke liggaam, wat die mens met die mineraal- en plantwêreld deel; die astraalliggaam, eie aan die mens en dier; die geestelike liggaam, uniek aan die mens en dan die vier hoogste liggame, elkeen met 'n geestelike karakter. Die sewe liggame maak deel uit van die sewe vlakke in die natuur, elkeen met 'n kenmerkende kleur. Die kleure begin by die onderste vlak met skakerings van bruin, tot pers op die vyfde vlak van nirwana. Die twee hoogste vlakke straal geen kleur uit nie, omdat dit suiwer lig is. Die astraal en geestelike vlakke is spesifiek van belang vir 'n heldersienende persoon, omdat emosies en denke in die verskillende auras as vorms en kleure gemanifesteer word. Dit kan weer in verband gebring word met sinestesia, die verwysing na die verband tussen kleur en klanktoon, of skilder en musiek.

Uit bogenoemde kan die afleiding dan gemaak word dat Nel, sover dit kleur aan betref, volgens 'n innerlike gedrongenheid werk. Daarom dan sy erkenning dat hy nie 'n verklaring het vir sy veranderende kleurgebruik nie; wel die verwysing dat hy skep op die “ontmoetingsplek tussen die fisiese en iets anders” (Nel aangehaal deur Hattingh et al. 1990:B9).

Ter afsluiting word daarna verwys dat Nel meer tot abstraksie geneig is wanneer hy nie in sy ateljee werksaam is nie, maar net soos met alle veralgemenings daar wel uitsonderings

in sy oeuvre is (Doepel 1993:29). Teen die agtergrond van vroeëre verklarings oor die voorwerpe en artefakte in Nel se versameling en die feit dat hy dit in sy tekeninge gebruik, bevestig dit die noue band tussen sy keuse en uitbeelding van lewlose voorwerpe in sy oeuvre.

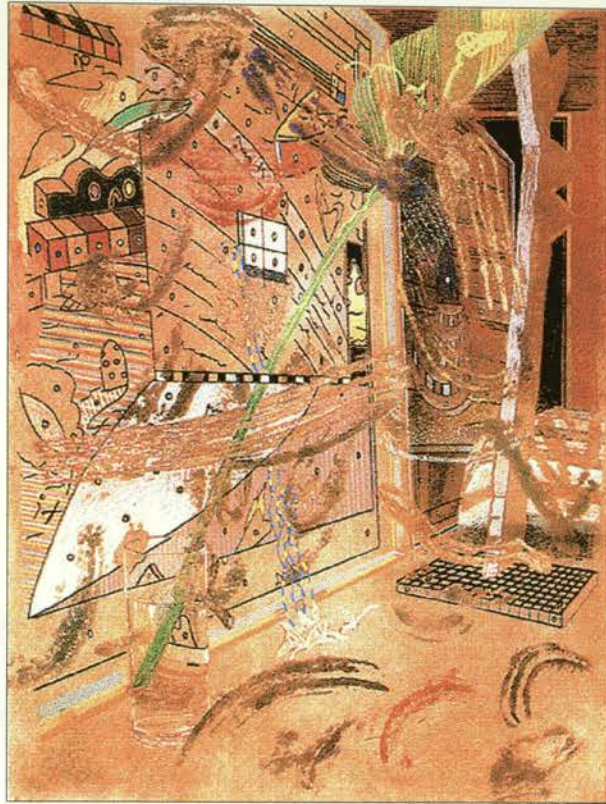
## TEMATIESE VERKENNING VAN KAREL NEL SE TEKENINGE

Vroeër is reeds verwys na die eenheid en interaksie wat in al Nel se tekeninge teenwoordig is. Abstrakte elemente word byvoorbeeld as deel van 'n figuratiewe voorstelling uitgebeeld, soos in *The Song of Insula Dulcamara* (1985-1986) (fig 2.23), *Keeper of the Rod* (1988) (fig 2.14) en *Schism* (1993) (fig 2.15a en b) en figuratiewe elemente as deel van abstrakte voorstellings, byvoorbeeld in *Circuit/Accelerator* (1988-1989). Herhaling van kunswerke selfs as deel van ander, kom ook voor, byvoorbeeld die tekening *Memory Drawing: Alligator I* (1979) wat in *The Worlds Between* (1984-1986) (fig 2.16) herhaal word, asook in *Keeper of the Rod* (1988) (fig 2.14). In *Schism* (1993) (fig 2.15a en b) word 'n herhaling van *House of the Initiate* (1988) (fig 2.17) vanuit verskillende gesigspunte herhaal. Die gelyktydige bestaan van abstrakte en figuratiewe beelde maak dit ook onmoontlik om 'n kronologiese ontwikkeling in Nel se oeuvre te bepaal. Die moontlikheid bestaan selfs dat 'n werk eers etlike jare ná die inspirasie daarvan uitgevoer kan word (Doepel 1993:3). Alhoewel die bespreking oor die voorkoms van lewlose voorwerpe in die vorm van stillewes gaan, moet Nel se abstrakte en landskapvoorstellings ter ondersteuning daarvan, ook in ag geneem word. Die stillewevoorstellings is inderwaarheid net een oogpunt in Nel se hele “soeke na betekenis” (Nel aangehaal deur Hattingh et al.1990:B9).

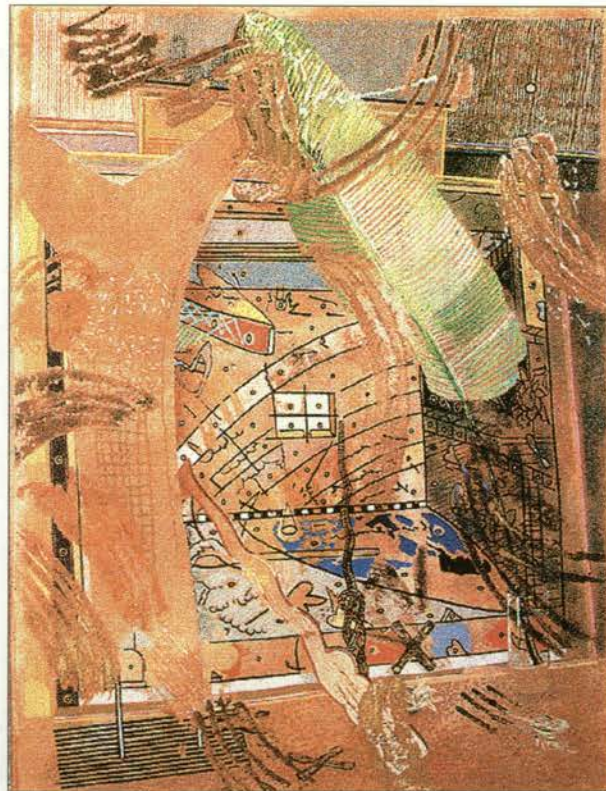
Die voorwerpe in Nel se stillewes is persoonlike simbole, meestal uit sy eie versameling en met godsdienstige of wetenskaplike konnotasies. Die agt groot tekeninge van 'n handsaag, wat tydens sy eerste eenmanuitstalling in 1980 uitgestal is, toon die eerste verwysing na die stillewemotief en Nel se simboliese gebruik van lewlose voorwerpe. Dié tekeninge, bekend as die *Londen tekeninge* (1978-1979), het verwysings van die esoteriese asook sy belangstelling in energie weerspieël. Voorbeelde uit die reeks is: *Saw A Sound* (1978-1979)



**Figuur 2.14** Karel Nel, *Keeper of the Rod* (1988).  
Gemengde media op veselstof, 2338 x 1840 mm.  
Versameling: me. L. Givon, Johannesburg.



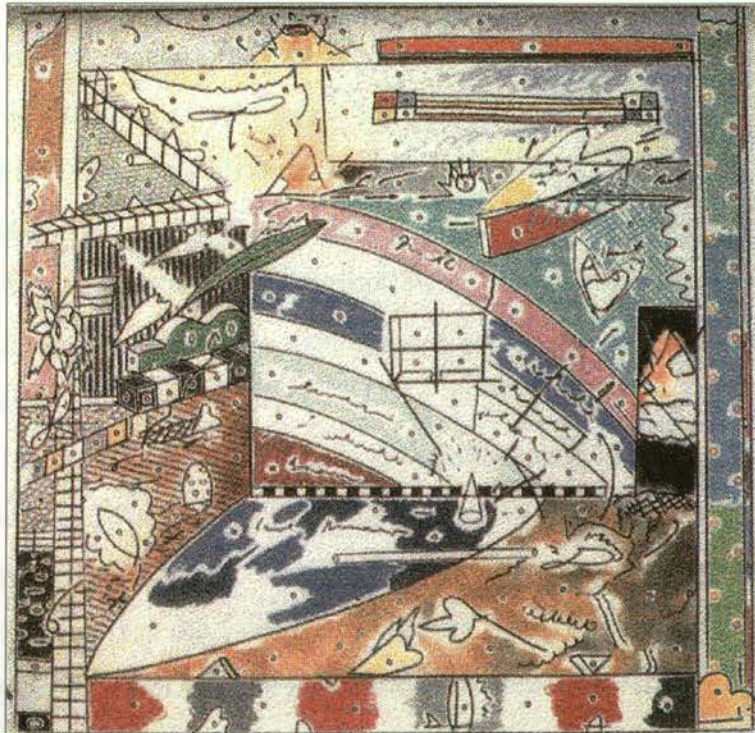
**Figuur 2.15a** Karel Nel, *Schism I* (1993).  
Gemengde media op veselstof, 2300 x 1740 mm.  
Versameling: mnr. K. Nel, Johannesburg.



**Figuur 2.15b** Karel Nel, *Schism II* (1993).  
Gemengde media op veselstof, 2300 x 1740 mm.  
Versameling: mnr. K. Nel, Johannesburg.



**Figuur 2.16** Karel Nel, *The Worlds Between* (1984-1986).  
Gemengde media op veselstof, 1810 x 1810 mm.  
Versameling: mnr. L. Schachat, Kaapstad.



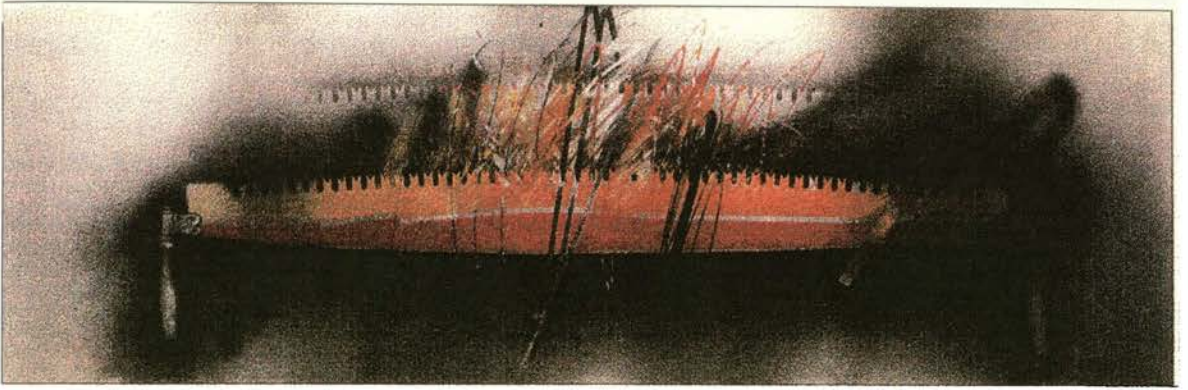
**Figuur 2.17** Karel Nel, *House of the Initiate* (1988).  
Gemengde media op veselstof, 1830 x 1810 mm.  
Versameling: Bell, Dewar & Hall, Johannesburg.

(fig 2.18), *Saw B State* (1978-1979), *Sword E: Destroyer/Creator* (1978-1979) (fig 2.19) en *Saw C See* (1978-1979).

Volgens Nel (1980:36-37) het hy gedurende sy verblyf in Londen na 'n beeld gesoek wat in so 'n mate getransformeer kon word om sy veranderende ingesteldheid, denkpatroon en besorgdheid te weerspieël. Sy keuse het op die dubbelhandsaag geval wat elke dag deur die beeldhoustudente by Saint Martin gebruik is om groot stukke hout mee te saag. Dit was 'n voorwerp waarmee almal kon assosieer. In dié tekeninge het 'n transformasie egter plaasgevind waarin die saag van 'n potensieel gevaarlike voorwerp in 'n gloeiende perkamentrol verander is. Die lengte daarvan, ongeveer 2.25 meter, het die illusie geskep dat dit gelees moes word. In een van hierdie tekeninge, *Sword E: Destroyer/Creator* (1978-1979) (fig 2.19), word geïllustreer hoe die saag, in die vorm van energiegelde, op die prentvlak flikker en sweef. Die deursigtigheid van die gebinde veselmateriaal waarop die tekening uitgevoer is en die los montering daarvan in die raam, beklemtoon verder die swewende kwaliteit van die beeld.

Gedurende dié tyd het Nel sy eerste geleentheid gekry om oorspronklike werk van Jim Dine<sup>47</sup> (1936- ), Mark Rothko<sup>48</sup> (1903-1970) en Ronald B. Kitaj<sup>49</sup> (1932- ) te bestudeer. Dit het 'n duidelike invloed op sy benadering en hantering van die saag, as simbool, gehad. Volgens Nel (1980:37) weerspieël die reeks saagtekeninge sy besorgdheid oor die skeppende en afbrekende kragte wat in die skeppende proses self, teenwoordig is. Dieselfde aspekte waarmee hy gedurende die tekenproses in aanraking kom, is ook teenwoordig in die beeld van die dubbelhandsaag. Gedurende dieselfde tyd as wat die saag gebruik word om nuwe vorms te skep, word die oorspronklike vorms van die houtblokke vernietig. Hiermee word aansluiting gevind by sy belangstelling in die manifestasie van energie, met spesifieke verwysing na die skakel tussen die visuele voorstelling van klankfrekwensie en die idee van ligfrekwensie, gekoppel aan kleurvibrasie. Die klem word op die skep van energiegelde, eerder as die definiëring van die fisiese vorm van die voorwerp gelê. Deur middel van die tekeninge het hy probeer om meer begrip oor die geestelike te verkry.





**Figuur 2.18** Karel Nel, *Saw A Sound* (1978-1979).  
Gemengde media op veselstof, 800 x 2560 mm.  
Versameling: mnr. R. Dreyer, Sandton.



**Figuur 2.19** Karel Nel, *Saw E: Destroyer/Creator* (1978-1979).  
Gemengde media op veselstof, 800 x 2560 mm.  
Versameling: Johannesburgse Kunsmuseum, Johannesburg.

Die woordspeling tussen saag (*saw*) en sien, hou verband met Nel se belangstelling in die esoteriese en sinestesia. In *Saw A Sound* (1978-1979) (fig 2.18) is daar weer eens verwysings na 'n moontlike verband tussen kleur en klank. Alhoewel die saag dus fisies bestaan, word dit tydens meditasie na 'n geestelike bewustheidsvlak verplaas. Die tekeninge is daarom eerder voorstellings van waarnemings deur die geestesoog van die kunstenaar. Inhoudelik moet die werk op 'n formele vlak geïnterpreteer word en terselfdertyd moet die identifisering van voorwerpe slegs 'n geringe deel van die aanskouer se reaksie uitmaak (Doepel 1991:16).

Die werke wat Nel gedurende 1983 by die Johannesburgse Kunsmuseum uitgestal het, was uiterlik abstrak, maar met dieselfde simboliese rykheid van vroeër. Ook in dié werke is daar die tematiese verwysing na energie, tesame met 'n binêre model, wat met die probleme rondom dualisme geassosieer word. Voorbeelde van werke uit dié tyd sluit, *White Sound* (c. 1983), *Blue Heart* (c. 1982-1983) en *Transmutation* (1983) (fig 2.10) in. Tematies kan ook geen van dié werke as stillewes gedefinieer word nie. Vorms soos die kegel,<sup>50</sup> sirkel en verlengde eivormige voorwerp<sup>51</sup> wat daarin voorkom, word eers in latere werke as lewelose voorwerpe uitgebeeld. As simbool, het die kegel sy oorsprong as geestesoog-beeld wat Nel die eerste keer, tydens sy studentedae in Londen, gevisualiseer het. Volgens Nel (1980:36) was dit 'n geestesoog-beeld wat 'n fisiese voorkoms kon aanneem en bokant sy kop kon swewe terwyl hy byvoorbeeld in 'n park geloop het of 'n konsert sou bywoon. In 'n poging om die vorm te verstaan, het hy tekeninge daarvan begin maak.

In *Transmutation* (1983) (fig 2.10) word twee eivormige voorwerpe, elkeen met 'n roterende energieveld daaromheen, bo-op mekaar uitgebeeld. Albei voorwerpe lê in 'n horisontale posisie, met die boonste een in die vorm van 'n skroef (*propeller*) gedraai en geel en blou kleur wat aan weerskante daarvan stroom. Die skroefvormige voorkoms van die eivormige voorwerp, bring dit met vlug en opvaring in verband. Die skroef kan as simbool vir oneindigheid verklaar word (Doepel 1993:6). 'n Skroef word ook in *The Song of Insula Dulcamara* (1985-1986) (fig 2.23) aangetref.

In die tekening *Bodhisattva* (1982) (fig 2.20), waarmee Nel die goue medalje by die eerste Kaapstadse Triënnale verower het, word sy uitbeelding van lewelose voorwerpe verder gevoer. Dit is steeds nie 'n formele stillewevoorstelling nie, maar wel die uitbeelding van 'n enkele Tizio-lamp, uitgebeeld te midde van gefragmenteerde lig en skaduweevlakke. 'n Belangrike aspek in dié tekening, met verwysing na die voorkoms en uitbeelding van die lewelose voorwerp in Nel se oeuvre, is sy gebruik van 'n fisiese voorwerp as metafoor vir 'n abstrakte idee. Die vorm van die lamp disintegreer as 't ware in die dinamiese omgewing van lig en skaduwee en skep 'n atmosfeer van misterie wat die aanskouer tot nadenke oor die beeld stem (Berman 1993:340).

Die 1986-uitstalling is die mees verteenwoordigende verwysing na die voorkoms en uitbeelding van lewelose voorwerpe in Nel se oeuvre. Die donker mure en subtile beligting van The Gertrude Posel Gallery, het 'n besondere atmosfeer geskep waardeur die geestelike kwaliteit van die helderkleurige tekeninge verhoog is.<sup>52</sup> As tema het Nel sy eie leefwêreld gekies, waarin voorwerpe uit sy daaglikse lewe en versameling vermeng is. Die voorwerpe is meestal uit Afrika en die Ooste afkomstig en met sorg en vir hulle betekenis deur Nel versamel. Dit is vir hom “die onderwerp vir intense, liefderyke oorpeinsing, om aan te raak, om te teken, te ontleed en te verstaan en in die aktualiteit van kunswerke te verander” (Martin 1987:10).

Voorwerpe hou gelyktydig veelvoudige betekenis in, is veelwaardig, tree generies op en bly terselfdertyd vir Nel uiters persoonlik. Die simboliese verklaring van voorwerpe is geleë in die assosiasies wat voortgebring word deur die voorwerpe en hulle onderlinge verhouding met mekaar. Die omstandighede waaronder dit in Nel se besit gekom het; die betekenis van die voorwerpe in hul oorspronklike konteks, wat weer verwysings bevat na plaaslike gebruike en gelowe; en die betekenis wat gegenerer word deur die voorkoms daarvan in ander werke, dra daartoe by. Transformasie kom voor wanneer voorwerpe en kunswerke in nuwe kontekste geplaas word, terwyl betekenis deur uitbeelding gewysig word (Doepel 1993:18).



**Figuur 2.20** Karel Nel, *Bodhisattva* (1978-1979).  
Gemengde media op veselstof, 1350 x 1480 mm.  
Versameling: Johannesburgse Kunsmuseum, Johannesburg.

Die aanvanklik onverstaanbare boodskap, in 'n verhewe skrifvorm op die buitekant van die uitnodigingskaartjie vir die 1986-uitstalling, werp die eerste lig op Nel se benadering van die stillewetema. Dié skrifvorm, bekend as Moon-skrif (*Moon writing/Moon type*), is deur William Moon<sup>53</sup> ontwikkel vir die gebruik deur persone wat siende gebore is, maar wat later blind geword het. Dit is byna vanselfsprekend dat Nel se gebruik van só 'n vorm van kommunikasie, verband moet hou met sy lewens- en kunsbeskouing. Die Moon-skrif kan gesien en gevoel word - deur die geestes oog van 'n blinde of deur die fisieke oog van 'n siende. Dit is 'n aanduiding dat 'n wisseling tussen 'n geestelike en fisiese begrip van die boodskap moontlik is. Die spesifieke boodskap op die uitnodiging is eintlik heel eenvoudig, dit lui: Kalm lewe, Karel Nel (kalm lewe as verwysing na stillewe) (Till 1986:1/2).

Tussen die sketse van onder andere die *chakra*-diagramme<sup>54</sup> in Nel se sketsboek word die sinsnede, “to be silent” (Doepel 1991:40), aangetref. Dit is 'n begrip wat as verwysing dien van die transmutasie tussen die laer kreatiewe energie en die hoër kreatiewe lewe. Die heilige sentrum, of hart, moet daarvolgens in stilte verval, ooreenkomstig die hoër geestelike vlakke van bestaan.

Objektief gesproke kan dié tekeninge as ongekompliseerde voorstellings van lewelose voorwerpe beskryf word. Vir Nel, openbaar elke voorwerp wat hy uitbeeld egter 'n eie lewe. Hy visualiseer daardeur 'n direkte verband tussen die Moon-skrif en die verwysing na fisiese aanraking en geestelike visie. As versameling word die stillewes “'n metafoor vir gekonkretiseerde denke, 'n wyse waarop Nel deur middel van die herkenbare, 'n groter werklikheid, 'n platoniese skakel tussen die fisiese en meta-fisiese [sic] kan openbaar” (Martin 1987:9/10). Dit is Nel se kommentaar op 'n wêreld wat binne die fisiese omgewing bestaan. Dié begrip kan vergelyk word met 'n portaal of deurgang na ander denkwêrelde en plekke, soos aangetref in *The Worlds Between* (1984-1986) (fig 2.16), waarin die deuropening oopmaak op 'n donker leegte, as verwysing na 'n ander dimensie. Die sluiers wat in verskeie stillewes en interieurs voorkom, soos *Keeper of the Rod* (1988) (fig 2.14), *Separating Veil and Antakharanas* (1989-1990) (fig 2.13), *The Veil, Matsumudu* (1990) (fig 2.4) en *Initiatory Portal* (1990) (fig 2.9), het nie bloot net 'n dekoratiewe funksie nie, maar sluit simbolies aan by *The Worlds Between* (1984-1986) (fig 2.16). Simbolies bedek

die sluier die leegte wat onder die oppervlak geleë is. Hierby word 'n verdere skakel aangetref tussen die sluier en die vroeëre verwysing na Nel se voltooidte tekening wat swewend in die aluminiumrame gemonteer is.<sup>55</sup>

Inhoudelik sluit die tekening op die 1986-uitstalling aan by Nel se vroeëre werk, waarin gefokus is op visualisering deur 'n verstandelike abstrahering van energie; 'n skeppingskonsep wat in alles, van atomiese aksie tot die sonnestelsel, teenwoordig is. Die lewelose voorwerp word sodoende 'n skakel tussen metafisiese en wetenskaplike denke, tussen die werklikheid en die verbeeldingswêreld. Nel se belangstelling in kontemporêre wetenskap, metafisiese geskrifte en Oosterse filosofie vorm saam die logiese grondslag waarop hierdie konsepte gevestig is. Dit is moontlik om daarna te verwys as 'n orde, in die vorm van 'n geestelike reis waarin die voorwerpe die bestaan van 'n onsienlike realiteit aan die aandagtige aanskouer meedeel.

Die tekening is deurweef met onderliggende assosiasies en metafore. Die aanskouer moet daarom voortdurend bewus bly van die dualistiese aard daarvan. Die stoel, soos uitgebeeld in *Vairumati* (1984-1986) (fig 2.21) en *Keeper of the Rod* (1988) (fig 2.14), het Nel byvoorbeeld met Paul Gauguin se skildery, *Vairumati* (1897), in die gedagte gekoop (Doepel 1993:18). Nel assosieer dié stoel ook met begrippe soos 'vertrek' (om weg te gaan), of 'dood' en beskou dit terselfdertyd as 'n 'teenwoordigheid' (*presence*), binne die konteks van sy ateljee. Die materiaal, afkomstig van die eiland Anjouan, wat oor die stoel in *Keeper of the Rod* (1988) (fig 2.14) gedrapeer is, hou vir Nel assosiasies in met die gedrukte Franse katoen wat 'n eeu gelede na Tahiti uitgevoer is en dikwels deur Paul Gauguin in sy skilderye uitgebeeld is. Die gedrapeerde materiaal, asook die enkele blare op die stoel, bring vir Nel die tropiese eilande van Tahiti (waarheen Gauguin gevlug het in sy soeke na fundamentele waarhede) en wat Nel self ook besoek het, in herinnering. In dié lig beskou en teen die agtergrond van Van Gogh (1853-1890) se *Paul Gauguin's Armchair* (1888), word Nel se stoel ook 'n 'simboliese portret', ter nagedagtenis van Gauguin (Doepel 1993:23).

Ofskoon die titel, *Vairumati* (1984-1986) (fig 2.21), ooreenstem met die titel van Gauguin se skildery (1897), het Nel in sy weergawe voorwerpe en artefakte uit sy persoonlike

versameling uitgebeeld. Alhoewel daar dus nie uiterlik ooreenkomste tussen die twee werke is nie, is inhoudelike parallels wel opvallend: die goudkleurige vel van Gauguin se Eva is deur Nel met 'n goudkleurige vrugbaarheidspop vervang en die Tahitiaanse vrugtebord met 'n Zoelobord en mango. Die mango op sigself, het vroeër vir Gauguin en later vir Nel, persoonlike simboliese betekenis ingehou. Vir laasgenoemde het dié vrug 'n drievoudige betekenis: hy word daardeur herinner aan die tropiese eilande van Tahiti; die vorm hou vir hom verband met die een helfte van die jin-jang-simbool en derdens, in die vorm van 'n offerande, hou dit verband met sy betrokkenheid by Zen-Boeddhisme (Doepel 1991:17).<sup>56</sup>

Die uitbeelding van die negentiende-eeuse Chinese stoel in die Nel-tekening, dien ook as teenbeeld vir die stoel in Gauguin se skildery. Dié stoel kom in verskeie van Nel se stillewes en interieurs voor en kan as 'n tipe altaar beskryf word, veral wanneer voorwerpe daarop geplaas word, soos wat in *Vairumati* (1984-1986) (fig 2.21) die geval is. Dié simboliese betekenis word verhoog, deurdat Nel die stoel nie meer funksioneel aanwend nie (Doepel 1993:8).

Elke voorwerp in Nel se oeuvre het met ander woorde sekere filosofiese verwantskappe met Oosterse en Afrika-kulture. Tesame met die kunshistoriese verwysings en Nel se wetenskaplike belangstelling, word die voorstellings van lewelose voorwerpe in werklikheid veel meer as net bloot statiese stillewes.

*The Song of Insula Dulcamara* (1985-1986) (fig 2.23) word vervolgens uitgesonder vir 'n volledige bespreking. Dié pastel-en-spuitspigment-tekening op gebinde veselmateriaal, het deel uitgemaak van Nel se uitstalling by The Gertrude Posel Gallery (1986). Na afloop daarvan is dit ook by die Johannesburgse Kunsmuseum uitgestal, as deel van die *Johannesburg Art and Artist: Selection from a Century*-uitstalling (1986-1987), waarna dit aangekoop en in die Kunsmuseum se permanente versameling opgeneem is. Nel het sy eerste Vita Art Now-toekenning ontvang vir sy uitstalling by The Gertrude Posel Gallery. *The Song of Insula Dulcamara* (1985-1986) (fig 2.23) en *Transmuter* (1984-1986) (fig 2.22) is as deel van die amptelike Vita Art Now-uitstalling van 1986 by die Johannesburgse Kunsmuseum uitgestal.

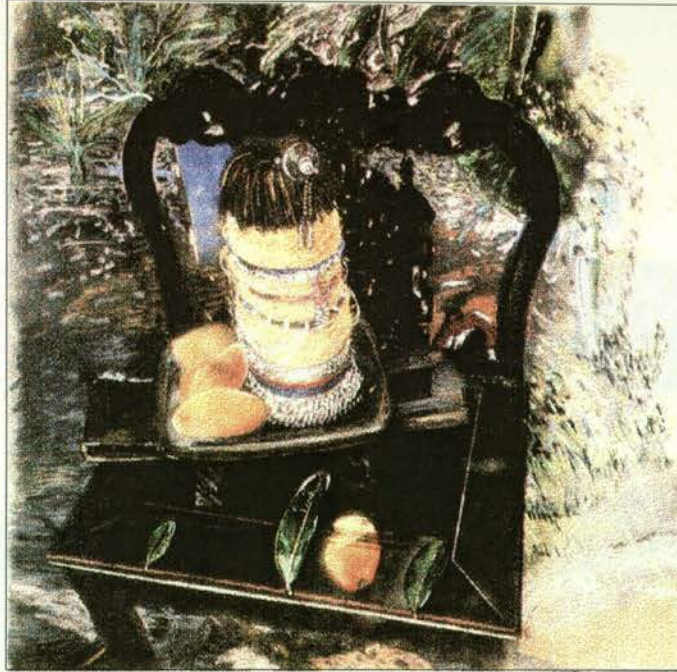
In *The Song of Insula Dulcamara* (1985-1986) (fig 2.23) word figuratiewe en abstrakte beelde naas mekaar gestel. Die prentvlak self, wat skynbaar in twee ongelyke dele verdeel is, het 'n onderste en grootste deel waarin herkenbare en definieerbare voorwerpe die voorkoms van 'n stillewe aanneem en 'n boonste deel met bloot 'n abstrakte dekoratiewe voorkoms. Die abstrakte vorms en patrone in die boonste strook, toon egter deels ooreenkomste met 'n latei afkomstig uit Zanzibar, wat nou aan Nel behoort.<sup>57</sup> Uit dié oogpunt beskou, verval die tweeledigheid van die prentvlak en word die latei gesien vir dit wat dit werklik is.

Die hele voorstelling is vir Nel baie persoonlik: 'n gedeelte van sy ateljee word uitgebeeld en al die voorwerpe daarin maak deel uit van sy persoonlike versameling. Die twee dele waarin die prentvlak skynbaar verdeel is, het 'n duidelike verwysing na die skakel tussen die fisiese en metafisiese. Die bruin vlekke aan weerskante van die rosetagtige patrone in die boonste deel, herinner aan die roosterpatroon in die abstrakte tekening, *Separating Veil and Antakharanas* (1989-1990) (fig 2.13) en *The Messenger: Anjouan* (1990) (fig 2.12).<sup>58</sup> Dis is 'n aanduiding dat die boonste deel van die tekening 'n verwysing na 'n geestesoo-gwaarneming deur die kunstenaar kan wees, teenoor die stillewe wat die fisiese voorstelling daarvan is. Die kleur van die patrone kan moontlik ook in verband gebring word met idees rondom oordenkvorme.<sup>59</sup>

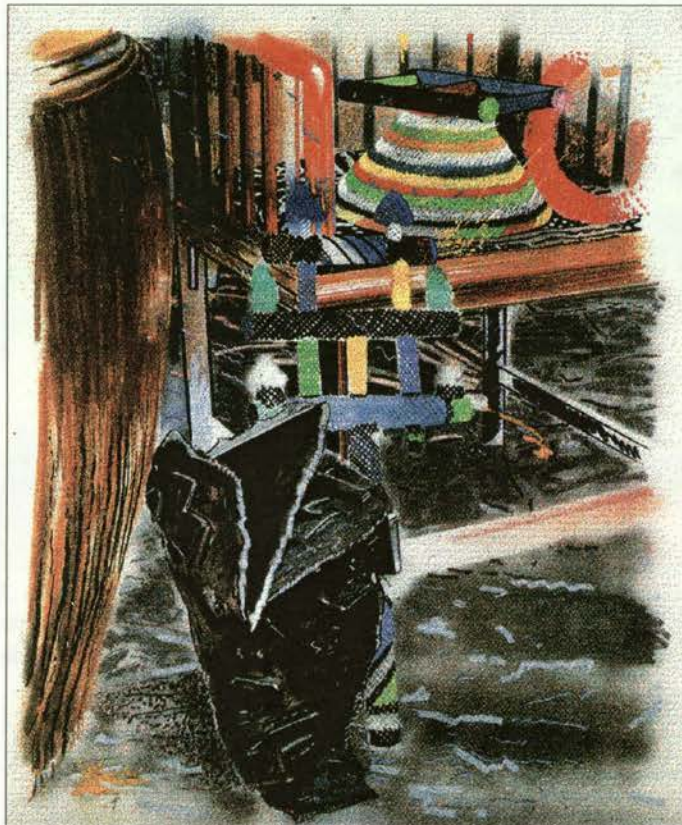
Daar is in die titel aanduidings van 'n hoër of geestelike kwaliteit asook 'n verband met sinestessie; die mees opvallende is die musikale verwysing in “*The Song ...*”. Die Latynse verklaring van die tweede deel van die titel “*Insula Dulcamara*” bevestig egter die verband, naamlik “*Dulcis*,” wat sag of soet beteken en “*Amarus*,” wat as bitter omskryf kan word. Vroeër is reeds na die moontlikheid verwys dat kleur vir Nel ekwivalent aan klank, geur of selfs smaak kan wees.<sup>60</sup>

Daar bestaan ook 'n verband tussen Nel se tekening en 'n skildery deur Paul Klee<sup>61</sup> (1879-1940), genaamd *Insula Dulcamara* (1938). In laasgenoemde werk word 'n verwysing na Homerus<sup>62</sup> se *Odyssey*, aangetref: 'n mitologiese verwysing na Ulysses se besoek aan Ciklade op sy pad terug na Ithaca.<sup>63</sup> Deur middel van die aaneenskakeling tussen die land





**Figuur 2.21** Karel Nel, *Vairumati* (1984-1986).  
Gemengde media op veselstof, 1810 x 1810 mm.  
Versameling: mnr. en mev. R. Vogel, Sydney.



**Figuur 2.22** Karel Nel, *Transmuter* (1984-1986).  
Gemengde media op veselstof, 2880 x 1880 mm.  
Versameling: mnr. Y. Tessler, Johannesburg.



**Figuur 2.23** Karel Nel, *The Song of Insula Dulcamara* (1985-1986).  
Gemengde media op veselstof, 1920 x 1880 mm.  
Versameling: Johannesburgse Kunsmuseum, Johannesburg.

en die see, het Klee daarop gewys dat die einde van die Homeriese tydperk nog nie eens aangebreek het nie, terwyl ons eie, sowel as die toekoms reeds begin het. Dit word gevolglik 'n uitbeelding van die deursigtigheid en grensloosheid van tyd en ruimte. In sy verwerking van die tema het Klee op onbewustelike wyse ook dié multi-dimensionele begrip vasgevang en sodoende 'n lank bestaande ideaal verwesenlik (Grohmann 1987:114).

In die National Gallery in Londen hang Turner (1775-1851) se weergawe van bogenoemde mite, *Ulysses deriding Polyphemus* (1829). In dié werk val die klem op die 'ontploffing' van die eerste môrelik, wanneer die son oor die see opkom. Dit is moontlik dat Turner deur middel van die skildery meer lig wou werp op nuwe wetenskaplike bevindings van sy tyd, asook sy persoonlike beskouing van die sterkte van natuurlike kragte, soos die son (Woolf 1988:8,19).

Nel se persoonlike beskouing van kontemporêre wetenskaplike idees, godsdien en kuns word in 'n tekening soos *The Song of Insula Dulcamara* (1985-1986) (fig 2.23), direk aan sy persoonlike leefwêreld gekoppel. Dit wil voorkom asof die voorwerpe nie spesifiek byeengebring en opgestel is as 'n stillewe nie. In werklikheid het hy die erker-gedeelte van sy ateljee gekies en die voorwerpe daarin direk oorgeneem. Dié afleiding word gemaak, na aanleiding van verwysings deur Doepel (1991:19), dat die Tizio-lamp in werklikheid wel tussen ander voorwerpe in die erker-gedeelte van Nel se ateljee gevind kan word. Die Corbstoel, wat hy tydens meditasie gebruik en wat in *Keeper of the Rod* (1988) (fig 2.14), as simbool van sy persoonlike teenwoordigheid geïnterpreteer kan word, word normaalweg ook in sy ateljee aangetref, maar is nie in dié tekening uitgebeeld nie (Doepel 1993:23). 'n Terracottapot en palmblaar is in die plek daarvan uitgebeeld. Dié verplasing van voorwerpe vestig 'n verband tussen die twee beelde en 'n daarmee gepaardgaande ooreenkoms in betekenis. Ter aansluiting daarmee was soortgelyke groot terracottapotte met palmblaar tydens Nel se uitstalling by die Standard Bank-galery (1990), in 'n sentrale posisie aan die bopunt van die trap geplaas. Die aanskoue daarvan het onmiddellik weer *The Song of Insula Dulcamara* (1985-1986) (fig 2.23), by die aanskouer in herinnering gebring. Die palmblaar is later ook in *Schism* (1993) (fig 2.15a & b) uitgebeeld waarin die simboliese verwysing na Nel se persoonlike teenwoordigheid bevestig is.<sup>64</sup>

In *The Song of Insula Dulcamara* (1985-1986) (fig 2.23) is daar ook verwysings dat klank en kleur 'n belangrike rol vervul binne die geslote ruimte waarin die lewelose voorwerpe saamgegroeper is. Die opstelling word van drie kante af deur vensters omring. Aan die regterkant stroom strale lig deur die hortjievenster in en bots met die lineêre artikulasie van die groot groen palmblaar, terwyl dit uitreik na die instromende lig. Lig kan dan ook as een van die belangrikste simbole in Nel se oeuvre beskryf word: op formele vlak dien dit as bron van lig en op 'n metaforiese vlak suggereer dit openbaring en insig (Arnold 1983).<sup>65</sup>

Aan die linkerkant van die prentvlak is Nel se Tizio-lamp sigbaar. Dit is nie volledig uitgeteken nie en die boonste gedeelte verdwyn as 't ware in die lug. 'n Senufo<sup>66</sup> Afrika-beeld vul die ruimte wat gelaat is. Die Senufo-beeld hou self verwysings van geestelikheid in en sluit aan by die bordjies daarnaas, waarvan die een gevul is en aan 'n offerande herinner. Lig- en energiedeeltjies word bokant die Senufo-beeld in die vorm van sketsagtige kleurmerke uitgebeeld en vorm 'n skakel tussen die fisiese en geestelike dele van die prentvlak.

Om die lig-motief te verstaan en in verband te bring met die sentrale tema van die tekening, word terugverwys na die Triënnale werk, *Bodhisattva* (1982) (fig 2.20). Die titel van dié werk gee die eerste aanduiding dat daar 'n verband tussen die inhoud daarvan en Boeddhisme bestaan en word sodoende die eerste skakel met die lig-motief:

Toe Boeddha gevra is of hy 'n god, 'n engel of 'n heilige is, was sy antwoord: 'Nee' - 'Wat is u dan?' was die vraag. Boeddha se antwoord was: 'Ek is wakker'. Dit is dan ook die sleutel tot sy hele boodskap. 'Boeddha' in Sanskrit beteken 'om wakker te word' en 'om op te wek'. Boeddha is dan 'die verligte', 'die ontwaakte' ... Onder die vyeboom onder die Bo- of Bodhi-boom kom hy (Boeddha) tot ontwaking ... Terwyl hy met sy bene gekruis sit, ontvang hy die volle geluksaligheid van vryheid - verkry hy deur meditasie wat 'n paar weke aaneen geduur het, verligting of ontwaking van onkunde tot kennis, van duisternis tot lig, van sterflikheid to nie-sterwe nie. Die geestelike proses word bodhi (geestelike ontwaking) ... genoem ... Tot op die moment dra hy die titel Bodhisattva, draer van die wese Bodhi ... (Oosthuizen 1977:117,123-124).

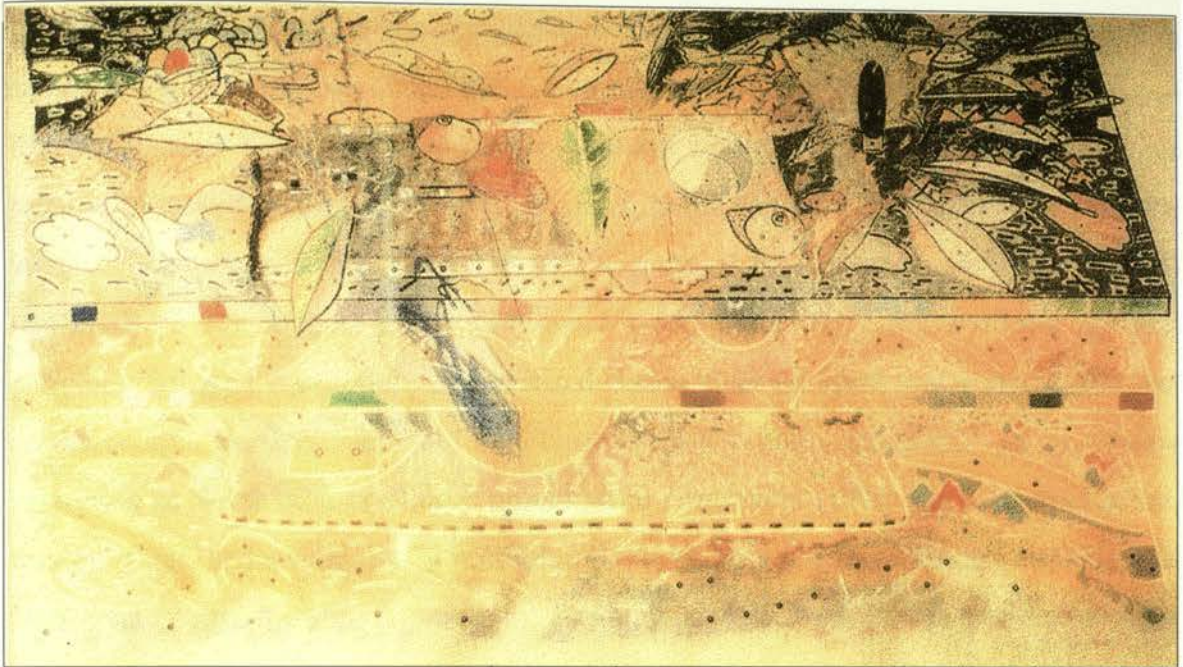
Nel het self die volgende oor *Bodhisattva* (1982) (fig 2.20) gesê:

It's a highly personalised and internalised work - esoteric and yet strangely dreamlike and seductive. 'Bodhisattva' is an oriental term for the bringer of light. The work has to do with light in a metaphysical sense, for he comes to change the world, as it were, by enlightenment. But the title of drawing play on many levels of meaning. The light exists almost as an abstract manifestation: It is the light of the refractive energy that is both physical and metaphysical. Yet the central image of the drawing is a very contemporary symbol - a lamp designed by Richard Sapper, one of the most superbly designed objects seen around today ... (Doepel 1991:45/46).

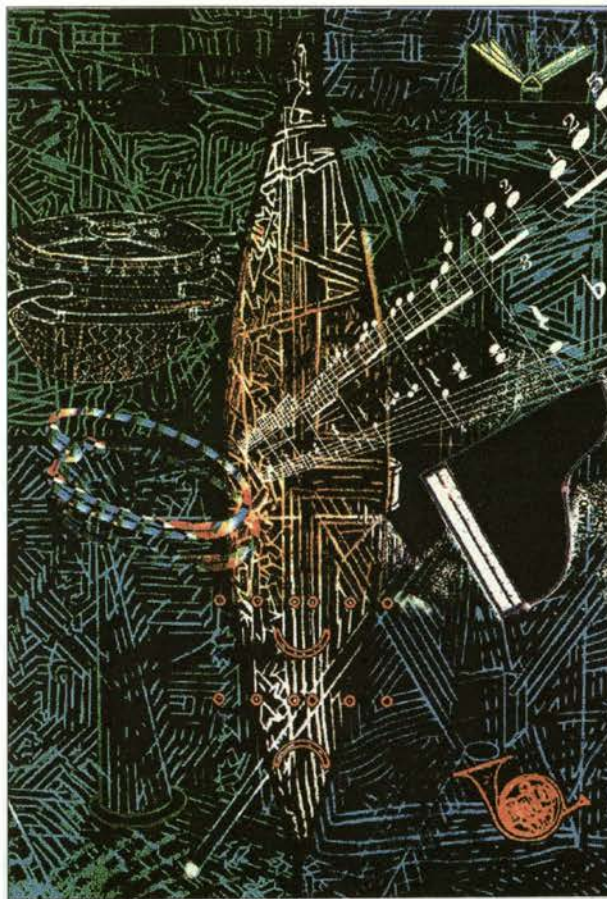
Die lig-motief word sodoende verbind met die teenwoordigheid van 'n geestelike wese. Die titel, sowel as die assosiasies van die tekening, bevat 'n waarde-sisteem wat beide Nel se lewe en werk deurdring. Die lamp is 'n metafoor vir verhewe teenwoordigheid. In die tekening is daar ook verwysings na die *chakras*,<sup>67</sup> in die vorm van roterende sirkulêre vorms met 'n sentrale fokuspunt in die boonste linkerhoek van die prentvlak.

Dit is belangrik om daarop te let dat die Tizio-lamp geen drade het nie. Die elektriese stroom (positief en negatief) vloei op in die twee kante in die raamwerk van die lamp. Dit is 'n sinspeling op 'n beginsel wat in beide Oosterse en Westerse mistieke skrywes, aangetref word. Die beginsel van dualisme, binêre sisteme en die rekonsiliasie en oortreffing van teenoorgesteldes, word hier deur die positiewe en negatiewe energie van elektrisiteit gesimboliseer (Doepel 1991: 46).

In *The Song of Insula Dulcamara* (1985-1986) (fig 2.23) is die Tizio-lamp nie die enigste verwysing na die lig-motief nie. Die vertrek word nie net oorspoel met die lig wat by die venster instroom nie, maar in die verste hoek aan die regterkant is daar nóg 'n voorwerp wat aan 'n gaslamp of kandelaar herinner. Die helder kleure van die tekening beklemtoon die verligting van die vertrek nog verder. Die moontlikheid word ook nie uitgesluit dat die verskillende kleure spesifieke simboliese betekenis vir Nel inhou nie, die naasmekaarplasing van die twee komplementêre kleure, geel en blou, sluit aan by ander werke, byvoorbeeld *Transmutation* (1983) (fig 2.10) en *Parallel Worlds* (1987-1989) (fig 2.24). As dit met die geestelike en astraalliggame in oordenkvorme in verband gebring word, word die blou met



**Figuur 2.24** Karel Nel, *Parallel Worlds* (1987-1989).  
Gemengde media op veselstof, 1704 x 2795 mm.  
Versameling: SABC, Johannesburg.



**Figuur 2.25** Karel Nel, *Plakkaat vir die 1993 Standard Bank Nasionale Kunsfees* (1993).  
Rekenaar beeld, Geen vasgestelde afmetings nie.

godsdienslike emosies verbind, die geel met verstandelike vermoëns en die groen met aanpasbaarheid (Ringbom 1966:398). Volgens Ringbom (1966:396) verwys Madame Blavatsky na die Teosofie as die Lig. Dit word met wit ligstrale vergelyk waarin die sewe prismatiese kleure geïnkorporeer is; 'n verwysing na die verskeidenheid godsdienslike van die wêreld. Teosofie word ook beskryf as die ewige waarheid. In beide *Bodhisattva* (1982) (fig 2.20) en *The Song of Insula Dulcamara* (1985-1986) (fig 2.23) word die lig deur parallelle wit lyne voorgestel. Die verband tussen kleur en klank wat verband hou met oordenkvorme en sinestesie word ook binne hierdie konteks aangetref. In 'n verdere verwysing na Nel se belangstelling in musiek word *Transmitter* (1985) (fig 2.11) voorgehou, waarin 'n staf, in die vorm van 'n telefoonpaal, simbolies is vir 'n klankstaaf wat singende klanke voortbring (Lambrecht 1990).

Ter afsluiting word na die plakkaat (fig 2.25), wat Nel vir die 1993 Standard Bank Nasionale Kunsfees op rekenaar ontwerp het, verwys.<sup>68</sup> In oorleg met Nel se benadering ten opsigte van die skeppingsproses en die aanskouer se betrokkenheid daarby, word dié werk voorgehou sonder 'n bespreking van die leweloze voorwerpe wat daarin voorkom, met die doel om die aanskouer tot nadenke te stem.<sup>69</sup>

## ENDNOTAS

1. Karel Anthony Nel het gedurende die vroeë tagtigerjare as kunstenaar in Suid-Afrika bekendheid verwerf. Reeds as kunsstudent aan die Universiteit van die Witwatersrand (1974-1977) is etlike pryse aan hom toegeken. Gedurende 1977 het hy die Afrox-studenteprys vir metaalbeeldhouwerk ontvang, gevolg deur die Afrox-opeprys. In 1978 is die Montagu White-beurs aan hom toegeken. Dit het hom in staat gestel om vir 'n jaar aan die Saint Martin's School of Art in Londen, onder Anthony Caro en Phillip King, te kon studeer. Na die tydperk by Saint Martin het Nel 'n uitgebreide reis deur Europa en Amerika onderneem. Gedurende dié tyd het hy verskeie kunsmuseums, privaat versamelings en opvoedkundige inrigtings besoek.

Gedurende 1980 het hy na Suid-Afrika teruggekeer om 'n betrekking in die Departement Beeldende Kunste van die Universiteit van die Witwatersrand te aanvaar. Dit is 'n posisie wat hy tans steeds beklee. Hy doseer in beeldhou-, tekenkuns en die maak van papier.

Voor 1980 het Nel hom hoofsaaklik op beeldhouwerk toegespits. Tekeninge wat hy gedurende sy verblyf in Londen voltooi en na sy terugkeer in Johannesburg uitgestal het, het hom eers as grafiese kunstenaar gevestig. Die *Londen-tekeninge* (1978-1979) het vir Nel los van sy beeldhouwerk van dieselfde tyd gestaan. As beeldhouer werk hy hoofsaaklik direk - wanneer hy dus wel teken, is dit nie voorskets vir beelde nie.

Die toewyding waarmee Nel as kunstenaar gewerk het, het hom steeds meer erkenning besorg. In 1981 is die Almaks-plekvrystaalprys vir beeldhou aan hom toegeken. Die jaar daarna het hy die goue medalje by die eerste Kaapstadse Triënnale verower; dié keer vir 'n tekening. Die prys daarvoor was 'n internasionale reisbeurs toegeken deur die Kunsstigting Rembrandt van Rijn. In dieselfde jaar is hy ook met die Olivetti-reisbeurs bekroon. Daarmee het Nel vir drie maande deur Europa getoer, waartydens hy weer soveel moontlik groot kunsmuseums en kunsstigtings besoek het. Hy het lande soos Griekeland, Italië, Switserland, Spanje, Nederland, Frankryk en Engeland besoek.

Nel het 'n studiebeurs ontvang waarmee hy in 1988 met nagraadse studies by die Universiteit van Berkeley (Kalifornië)\* begin het. Aan die einde van 1990 is Nel vir nog ses maande terug na dié universiteit waar hy 'n meestersgraad voltooi het. Daar het hy hoofsaaklik onder Donald Glazer en Fritjof Capra, veral bekend vir sy boek, *The Tao of Physics*, waarin die parallels tussen moderne wetenskap en die mistieke Oosterse godsdienste beskryf word, gestudeer. Nel is baie geïnteresseerd in die verhouding tussen die waardes en die ooreenkomste van kuns en wetenskap, veral nou aan die einde van die twintigste eeu (Powell 1990b:6).

\* “Aan die Weskus van Amerika het ek baie van die kernfisikus Fritjof Capra se lesings by die Lawrence Berkeley Institute bygewoon. Dáár, onder sy leiding, het dit vir my duidelik geword dat daar 'n hele nuwe manier is om na die werklikheid te kyk. Die besef dat alle dinge onderling verbonde is, is besig om die Cartesiaanse wêreldbeskouing van die masjien te vervang. Dié nuwe wêreldbeskouing van netwerke konsentreer op die onderlinge verbondenheid van dinge eerder as om die onderskeie dele in isolasie te beskou - dit wat die skrywer Samuel Beckett die ontwrigting tussen self en samelewing noem ... Dit maak 'n mens hartseer dat ons 'n aggressiewe verhouding met ons omgewing het. Maar as ons kyk na wat op die oomblik in die biologiese wetenskappe gebeur, na die werk van die Nobelpryswenner in biologie, Ilya Prigogine, en die ontdekking van intelligente, selforganiserende stelsels, kom ons agter dat daar skeppende wisselwerking tussen al die dele is ... ” (Hattingh et al. 1990:B9).

2. “The artist's [Nel] interest in the problem of dualism (established by the late 70s) is explicit in a *lingam* he carved ... and is integrated as an elongated-ovoid shape in many works ... ‘The *lingam* is not just a sign for the phallus, but for the integration of both sexes, symbolising the generative power of the universe ... Collections of carved *lingams* are kept in temples’ ... ‘these stones symbolise the penultimate intuition of the Great Whole which contains all things in time, reducing them to a single thought ...’” (Doepel 1993:6).
3. “Plato het as wysgeer in sy besinning so daaroor geredeneer, dat agter die sigbare dinge met hul uiterlike verskyning ook 'n onsigbare wesenlike bestaan is wat die absolute werklikheid is; iets waarin veral die geestelike waarheid en waardes opgesluit lê. Die sigbare dinge is maar 'n floue en minderwaardige afskynsel van die onsigbare en absolute werklikheid ... Die destydse nuwe standpunt ken ons vandag as die Platoniese begrip van die filosofie. Die uiterlike stoflike dinge kon vir hom dus nie die essensiële waarheid of hoër geestelike werklikheid uitdruk nie ... ” (Van der Westhuysen 1966:83).
4. “Initiation and transformation are recurring themes in the work of Karel Nel - the artist quietly invites us on a journey of self-transformation ... ” (Doepel 1993:1).
5. Symbolisme: “A loosely organized movement or attitude common to certain painters and sculptors from c. 1885 in close connection with the Symbolist movement in French poetry. It came as a reaction from the aims of IMPRESSIONISM [sic] and still more from the principles of REALISM [sic] as formulated by COURBET [sic]: ‘Painting is an essentially concrete art and can consist only of the representation of things both real and existing ... An abstract object does not belong to the domain of painting’. In direct opposition to this idea of painting the poet Jean Moréas published a Symbolist Manifesto in the *Figaro* of 18 September 1886, in which it was stated that the essential principle of art is ‘to clothe the idea of sensuous form’. The aim of Symbolism was to resolve the



conflict between the material and spiritual world ... The basis of Symbolic position was formulated by the critic Albert Aurier ... in an article published in the *Mercure de France* in March 1891 ... 'the work of art must be (1) *ideaed (idéiste)* ...; (2) *symbolist* ...; (3) *synthetic* ...; (4) *subjective* ...; (5) *decorative* ... is nothing else than a manifestation of an art which is at once subjective, synthetic, symbolist and ideaed ... " (Osborne 1983:1117).

6. "Gauguin's [Paul Gauguin: 1843-1903] art, too can be understood as a complex mixture of Eastern and Western elements, of themes common to the great masters of the European Renaissance treated in a manner based on his study of earlier arts and of non-European cultures. In Tahiti and the Marquesas, where he spent the last ten years of his life, he expressed his love of primitive life and brilliant color [sic] in a series of magnificent, decorative canvases. The design is often based, although indirectly, on native motifs, and the color [sic] owes its peculiar harmonies of lilac, pink, and lemon to the tropical flora of the islands. But the mood of such works is that of a sophisticated modern man interpreting an ancient and innocent way of life already threatened by European colonization ... " (De la Croix & Tansey 1980:788).
7. "The Romanian sculptor CONSTANTIN BRANCUSI [sic] (1876-1957) carried abstraction to the limit beyond which the representational element is lost entirely. At the same time he extracted from the material - whether marble, metal, or wood - its maximum effect. It may be that it is with Brancusi's scrupulous attention to the nature of his materials that the pervading doctrine and mystique of modern art - 'truth to the material' - arises. This doctrine demands of the artist respect for the material he works with, so that his formal intentions will never abuse its peculiar nature ... " (De la Croix & Tansey 1980:840).
8. Piet Mondrian (Mondriaan): "Dutch painter who gained international recognition as a leader of the geometrical ABSTRACT [sic] style ... His early painting was naturalistic and direct, often delicate in colour though greys and dark greens predominated. Between 1907 and 1910, partly under the influence of TOOROP [sic] and perhaps partly owing to his conversion to theosophy, his paintings took on a SYMBOLIST [sic] character and he began to work with primary colours ... He not only banished representation and three-dimensional picture-space but also the curved line, sensuous qualities of texture and surface, and the sensuous appeal of colour ... This restrictedness he regarded as a sort of mystical pursuit of the Absolute which he justified in terms of his theosophical beliefs ... " (Osborne 1983:735).
9. "Kandinsky's indecision as to the appropriate term for the new art runs parallel with the gradual identification of the 'laws of art' with the 'laws of nature'. Instead of the term 'abstract' he suggested '*real Kunst*' in 1935, and finally he accepted Theo van Doesburg's term 'concrete', since, he argued, the new art form presents a real 'world of art' which does not depict the 'world of nature' but, like the latter, is subject to 'the general laws of the 'cosmic world' ... Kandinsky regarded theosophy as the spiritual alternative to materialism; and art is a matter of the spirit. The common denominator of all great art lies, not in the 'external', but in the 'root of roots - in the mystic contents'. Art aspires to express the 'mystic-necessary', and the work of art comes 'in a mysterious, enigmatic and mystic manner 'out of the artist' ... " (Ringbom 1966:392, 394/395).
10. Teosofie: "godswysheid, panteïstiese, mistiek wysgerige stelsel omtrent die trapsgewyse volmaking van alle skepsels en die wese v.d. [sic] bestaande, wat soms elemente v.d. [sic] Boeddhisme bevat" (Kritzinger & Labuschagne 1982:1106).

"Theosophy (a seventeenth-century word coined from Greek roots meaning 'God wisdom' or 'divine wisdom') denotes metaphysical teachings and systems, derived from personal experience and esoteric tradition, which base knowledge of nature and the human condition upon knowledge of the divine nature or spiritual powers. The primary aim of theosophical teaching, which may seem highly speculative, is not to advance the theoretical understanding of nature, but to enhance awareness of

the relationships between nature and spirit, and thus to enable the individual to achieve direct, intuitive knowledge (wisdom) and personal experience of the spiritual ... Founded in 1875 in New York City Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891), Colonel Henry Steel Olcott (1832-1907), and others, the Theosophical Society became the most widely influential organization for the public promotion of OCCULT [sic] teaching in modern times ... The Theosophical Society moved its headquarters from New York to India in 1879. From the mid-1880s on, the society attained notable popularity in England, America, the Continent, and India. The second generation of theosophical leaders, Annie Besant (1847-1933) and Charles W. Leadbeater (1847-1934), extended the society's activity into the investigation of THOUGHT-FORMS [sic] ... The society is historically important for popularizing ideas of reincarnation and karma, secret masters, and Tibet as the land of ageless wisdom; for fostering the revival of Buddhism in Ceylon (Sri Lanka) and Hinduism in India; for encouraging the comparative study of religion; and for persuading many that the essential teaching of the great religions are one” (Galbreath 1986:388-389).

11. “[T]he central concept of Kandinsky's treatise is ‘inner necessity’. Goethe had connected his notion of ‘necessity’ with ‘divinity’; he believed that he was on the track of the laws common to nature and art, the laws that he sensed to be at work in the art of the Greeks. Kandinsky derived his concept of ‘necessity’ from three ‘mystische Notwendigkeiten’: (1) the element of personality, (2) the element of style determined by period and national factors and, (3) the element of ‘the purely and eternally artistic’ ... In short, the effect of the inner necessity and thus the development of art, is a continuous manifestation of the Eternally Objective in the Temporally Subjective ... In the course of time he explicitly equated the inner necessity with the ‘laws of nature’ ... ” (Ringbom 1966:391-392).
12. “According to the teachings of the Theosophical Society ... thoughts and emotions create distinctive patterns of color [sic] and form in the human aura, which are visible to persons with a sufficient degree of clairvoyance (the ability to see beyond the normal range of sensory perception). According to Annie Besant and Charles W. Leadbeater's *Thought-Forms* (1905), the aura is the outer part of the cloudlike substance of the mental and astral bodies that envelop the human being's physical body. The mental body is the vehicle of mental activity, the astral body of emotions, desires, and passions; together they are the chief constituents of the aura. Each kind of thought or emotion causes corresponding vibrations in the substances of the mental and astral bodies, accompanied by displays of color [sic] ... The vibrations in the mental and astral bodies also cause them to throw off portions of themselves. These free-floating forms, charged with energy of the mind creating them, are the thought-forms ... Some thought-forms will simply be images of the thinker or other persons or material objects; such images can be represented by portraits, landscapes, and realistic depictions. But other thought-forms, those concerning feelings and abstract thoughts, take on forms of their own that are abstract or nonobjective ... ” (Galbreath 1986:390).
13. Fritjof Capra: “[R]eceived his PhD from the University of Vienna and has conducted research in high-energy physics at several European and American universities. In addition to publishing many technical research papers, Dr Capra has written and lectured extensively about the philosophical implications of modern science. As well as the bestselling *The Tao of Physics*, Dr Capra is author of *The Turning Point*, examining the central issues of health, economics and social change in relation to modern science, and *Uncommon Wisdom*, which charts the intellectual odyssey behind his influential *Tao* ... ” (Capra 1991:1).
14. “For a layman he has a very sophisticated understanding of recent scientific theory, but as he is not a trained physicist he has understandably resorted to studying the writings of authors such as Bronowski, Zuchav and Capra, who present new paradigms in an accessible language ... ” (Doepel 1993:3).
15. “Relativity is concerned with measurements made by different observers moving relative to one another. In classical physics it was assumed that all observers anywhere in the universe, whether

moving or not, obtained identical measurements of space and time intervals. According to relativity theory, this is not so, but their results depend on their relative motions ... There are really two distinct theories of relativity known in physics, one called the special theory of relativity, the other the general theory of relativity. Albert Einstein ... proposed the first in 1905, the second in 1916 ... Both theories centre on new approaches to space and time, approaches that differ profoundly from those useful in everyday life; but relativistic notions of space and time are inextricably woven into any contemporary interpretation of physical phenomena ranging from the atom to the universe as a whole ... ” (Preece 1975:581/Macropædia vol 15).

16. “The precise mathematical form of this relation between the uncertainties of position and momentum of a particle is known as Heisenberg’s uncertainty relation, or uncertainty principle. It means that, in the subatomic world, we can never know both the position and momentum of a particle with great accuracy. The better we know the position, the hazier will its momentum be and vice versa ... The fundamental importance of the uncertainty principle is that it expresses the limitations of our classical concepts in a precise mathematical form ... the subatomic world appears as a web of relations between the various parts of a unified whole ... ” (Capra 1991:171-173).
17. “Nel grew up in a secure and highly supportive family environment, that encouraged cultural and intellectual pursuits. Both his parents were educators: his mother was particularly interested in literature and mysticism, his father was fascinated with archaeology and anthropology. Diverse contacts with artists and gallery owners during his school years, resulted not only in the beginning of what is now a most impressive collection of art (from Africa and the East) ... He read texts on religion in his mother’s library, which laid a foundation for a preoccupation with the ‘impossible questions’ that permeate his iconography. He attended meetings of a group associated with the Arcane School (oriented to Tibetan Mysticism). While still at High School, he consulted Alice Bailey’s *Cosmic Fire*, a text he still refers to ... ” (Doepel 1993:1-2).
18. “The word *mysticism* comes from the mystery religions of antiquity (from the Greek *mustēs* ‘one initiated into secret rites’, from *muein*, ‘to close the eyes (or mouth)’, hence to keep secret. In popular usage today, *mysticism* is often equated with *mystery* to signify the mysterious, the esoteric, or the nonrational. In comparative religion and other scholarly disciplines, however, mysticism carries a much more precise meaning that usefully differentiates it from occultism ... THEOSOPHY, SPIRITUALISM, [sic] and magic. Mysticism in this narrower sense has been defined by the historian Hal Bridges as the ‘selfless, direct, transcendent, unitive experience of God or ultimate reality, and the experient’s interpretation of that experience’ ... The mystical experience transcends the perception of multiplicity; there is no awareness of self, only consciousness of unity. Subject and object merge and there is only oneness; nothing is seen or heard, nothing is thought or communicated ... The absence of sensory content distinguishes mystical experience from visionary experience ... mysticism ... is not concerned with the acquisition and development of unusual powers and abilities, control of hidden forces and entities, or access to special revelations and knowledge, all of which are more properly the focus of occultism ... Depending on the mystic’s religious or cultural tradition, the ultimate reality may be denoted as God, the One, Brahma, Nirvana, Tao, or undifferentiated unity among other possibilities. Mysticism is found universally among the world’s major religions, including Hinduism (including Yoga, Vedanta, and other approaches), Buddhism, ZEN BUDDHISM [sic], TAOISM, [sic] Judaism (the CABALA [sic]), Christianity, and Islam (Sufism) as well as in the philosophical tradition of NEOPLATONISM [sic] ... ” (Galbreath 1986:376).
19. Kabbala: “Joodse geheimleer in die Middeleeue, geheime wysheid” / Kabbalis: “iem. [sic] wat die geheime wetenskap v.d. [sic] Joodse rabbi’s ken om die verborge betekenis van die Bybel te verduidelik” (Kritzinger & Labuschagne 1982:372).  
  
 “*Yehadah Halevi* (1080-1141? n.C.) [sic] ... se mistisisme en sy sterk sin vir die historiese dimensie van die religieuse band van Israel en *Jahweh* vind sy hoogtepunt in die *Kabbala*. Dit het mistisisme in Judaïsme sterk beïnvloed ... Behalwe die rasionalistiese element tree in die 13de [sic] eeu 'n wyd

verspreide aantrekkingskrag tot mistisisme na vore waarvan die *Kabbala* (letterlik 'wat ontvang is', tradisie) belangrik is. Dié leringe wat in Suid-Frankryk en Spanje ontstaan het, is 'n ryke bron van literatuur, veral die hoofwerk *Zohar* ('luisterrykheid') wat moontlik aan die einde van die 13de eeu [sic] in Kastilië deur 'n sekere *Moses de Leon* geskryf is ... Dis baie moeilik om die hooftrekke van die beweging wat 'n hoogs spekulatiewe leer bevat, te gee. *Jahweh* is verhewe, sy essensie kan alleen uitgedruk word deur negasies. Tussen *Jahweh* en die syne is daar tussenbeide geskuiwe 'n geleidelike emanasie van die goddelike lig, die tien *sephī* rōth wat terselfdertyd manifestasies van God se attribute is. Die materiële wêreld is 'n beeld van die goddelike wet van idees. Die mens het 'n deel van die goddelike en deur toewyding en meditasie styg hy op tot die goddelike lig wat die verband hou tussen die materiële en die geestelike wêreld ... *Kabbala* is nie dieselfde as die Joodse mistisisme nie - net 'n fase daarvan, ... Die mitologiese element is egter sterk in die *Kabbala* ... Die basis van die *Kabbala*-sisteem is sy verrassende leer aangaande die Godheid . . . Vir die *Kabbaliste* is die mens 'n aktiewe element in die kosmos. Elkeen van sy handeling het mistiese betekenis - al die handeling staan in verhouding met die innerlike lewe van die godheid self ... ” (Oosthuizen 1977:17-21).

20. “Buddhism has been, for many centuries, the dominant spiritual tradition in most parts of Asia ... As with Hinduism in India, it has had a strong influence on the intellectual, cultural and artistic life of these countries. Unlike Hinduism, however, Buddhism goes back to a single founder, Siddhartha Gautama, the so-called ‘historic’ Buddha. He lived in India in the middle of the sixth century B.C., ... If the flavour of Hinduism is mythological and ritualistic, that of Buddhism is definitely psychological. The Buddha was not interested in satisfying human curiosity about the origin of the world, the nature of the Divine, or similar questions. He was concerned exclusively with the human situation, with the suffering and frustrations of human beings. His doctrine, therefore, was not one of metaphysics, but one of psychotherapy ... After the Buddha's death, Buddhism developed into two main schools, the Hinayana and the Mahayana. The Hinayana, or Small Vehicle, is an orthodox school which sticks to the letter of the Buddha's teaching, whereas the Mahayana, or Great Vehicle, shows a more flexible attitude, believing that the spirit of the doctrine is more important than its original formulation ... ” (Capra 1991:105-106).
21. Zen: “(Japanese pronunciation of the Chinese Ch’an, from Sanskrit *dhyāna*, ‘meditation’), an important school of Buddhism in Japan; it claims to transmit the spirit or essence of Buddhism, which consists in experiencing the Enlightenment (*bodhi*) achieved by the Buddha. Doctrines and scriptures are downgraded in preference to mind-to-mind instruction from master to disciple, in an effort to awaken the Buddha-nature inherent in everyone and to express religious realization in daily work. In its secondary developments of mental tranquillity, fearlessness, and spontaneity - all faculties of the illumined mind - the school of Zen has had lasting influence on the cultural life of Japan ... ” (Preece 1975:872/Micropædia vol X).
- D.T. Suzuki: “(b. 1870, Kanazawa, Japan - d. 1966) [sic], Buddhist scholar and thinker, the chief interpreter of Zen Buddhism to the West ... He stayed 13 years (1897-1909) in the U.S. [sic], collaborating with Paul Carus as a magazine editor and pursuing his Buddhist studies on his own. He attracted interest by a translation, *The Discourse on the Awakening of Faith in the Mahayana* (1900), and the publication of *Outline of Mahayana Buddhism* (1907) ... ” (Preece 1975:703/Micropædia vol IX).
22. Quran: “[T]he holy book of Islām, regarded by Muslims as the true word of God that was revealed to the prophet Muhammad and collected in book form after his death. It is accepted as the early reproduction of an uncreated and heavenly original and is held in high esteem as the ultimate authority in all matters legal and religious ... ” (Preece 1975:361/Micropædia vol VIII).
23. Islāmic mysticism: “[T]he aspect of Islāmic belief and practice in which Muslims seek to find the truth of divine love and knowledge through direct personal experience of God. Islāmic mysticism, called Sūfism in Western language, consists of a variety of paths that are designed to help the mystic

ascertain the nature of man and of God and to facilitate his experience of the presence of divine love and wisdom in the world ... ” (Preece 1975:450/Micropædia vol V).

24. Vide endnota 12, Hoofstuk II.
25. Bailey, A. A. 1950. *The Consciousness of the Atom*. New York: Lucis Publishing Company.  
Bailey, A. A. 1951. *A Treatise on White Magic*. New York: Lucis Publishing Company.  
Bailey, A. A. 1970. *Cosmic Fire*. New York: Lucis Publishing Company.  
De Chardin, T. 1965. *Phenomenon of Man*. London: Collins.  
De Chardin, T. 1974. *Let Me Explain*. London: Fontana.
26. “Nel's sketchbooks reveal sacred symbols from many cultures ... ” (Doepel 1993:25).
27. “According to theosophical belief art, religion and true science are inseparable, all moving towards the same goal ... ” (Ringbom 1966:395).
28. “Nel has travelled widely: from the Comores to Berkeley, Venda and Swaziland, the galleries of Europe and America, the Polynesian Islands and Turkey, Australia, Thailand, Hawaii, and Greece ... ” (Doepel 1993:15,18) [Verdere verwysings sluit in: endnota 1, Hoofstuk II, Doepel (1993:30-32) en De Paravicini (1990:148-155)].
29. mandala: “[S]ymbolic circular figure as religious symbol of universe; (Psych.) [sic] such symbol in dream, representing dreamer's search for completeness and self-unity” (Sykes 1984:614).
30. “For the second year running, two of the country's most exciting visual artists have been invited to work in an ‘open’ studio during the Grahamstown Festival, making it possible for outsiders to learn more about how a work of art is made ... The viewer of the end product of an artist's creative efforts can only imagine how these results were achieved ... Karel Nel and Philippa Hobbs are the artists in residence in Grahamstown this year ... They will give talks about their sources, references and methods ... ” (Anon. 1993b:75).
31. Cartesianism: “In its broadest sense, Cartesianism is a set of philosophical traditions and scientific attitudes derived from the writings of René Descartes (1596-1650), the father of modern philosophy. The primary doctrine of Cartesianism is the division of reality between mind, the essence of which is thinking, and matter, the essence of which is extension in three dimensions. The idea of these two substances, plus that of God, whose essence is necessary provides a complete Rationalistic metaphysics, or theory of the ultimate nature of Being. The division between mind and matter gives rise, however, to two serious problems in the Cartesian metaphysics: how can active, unextended mind interact with passive, extended body? and how can mind contact and thus know matter when the two substances are essentially unlike one another? The various lines of Cartesian philosophy are developed from different answers to these questions ... ” (Preece 1975:968/Macropædia vol 3).
32. “Among recent research, one of the most exciting developments has been a new theory proposed by David Bohm [sic] who has, perhaps, gone further than anybody else in studying the relations between consciousness and matter in a scientific context. Bohm's [sic] approach ... can be seen as an attempt to ‘bootstrap’ space-time, together with some fundamental concepts of quantum theory, in order to derive a consistent quantum-relativistic theory of matter ... To understand the implicate order, Bohm [sic] has found it necessary to regard consciousness as an essential feature of the holomovement and to take it into account explicitly in his theory. He sees mind and matter as being interdependent and correlated, but not causally connected. They are mutually enfolding projections of a higher reality which is neither matter nor consciousness ... ” (Capra 1991:352-353).

33. Doepel (1991:6) verwys hier na: Zuchav, G. 1979. *The Dancing Wu Li Masters*, London: Rider and Company: 115-116, 118, 136 / Vide endnota 14, Hoofstuk II.
34. Die bespreking van Nel se beeldhouwerk en papiermakery val buite die veld van hierdie ondersoek.
35. “Bodhisattva ... the title being a reference to Christ in the Arcane tradition ... The drawing represents a lamp by Sapper, the Tizio. Whilst superficially recalling earlier student work, the meaning is very different, for the theme is light, and is associated with works by Duccio by the artist ... ” (Doepel 1991:44/45).
36. Piero della Francesca, *The Baptism of Christ* (c. 1440-1445): “[E]verything in the painting is felt to be the product of profound, mediated thought ... At once buried in the composition - and yet immediately apparent - is the geometry of triangles, horizontals and verticals, and nicely calculated intervals, which gives the composition its structure and invests the scene with intense timelessness ...” (Levey 1991:39).
37. “A sense of being at one with the object of contemplation might be experienced. Nel relates that Matisse suggested that to draw a tree, one must ‘become’ one. And it follows, once one has ‘become’ that tree, one no longer needs the tree in front of one to draw it ... ” (Doepel 1993:7).
38. “Seurat ... was a child of late nineteenth-century positivism and scientific optimism. Thanks to the periodic table of the elements, it seemed that man now knew all the constituent parts of reality - the very building blocks of matter. Could one dissect sight down to its minutest particles, and so construct an objective grammar of seeing? Seurat believed one could, and his theory was based on scientific studies of colour analysis and visual perception ... Seurat's modernity ... it is a distanced painting, a surface not a window, it makes one pause and reflect on its semantics. The spectacle of art as a language fascinated Seurat. It fascinates all artists; but before 1880, it had not often been made the subject of the work. Seurat had grasped that there is something atomized, divided, and analytical about modernist awareness, and his work predicted the way in which art would come more and more to refer to itself. To build a unified meaning, in this state of extreme self-consciousness, meant that the subject had to be broken down into molecules and then reassembled under the eye of formal order. Reality became permanent when it was displayed as a web of tiny, distinct stillnesses. That, ultimately, was what *La Grande Jatte* was about: infinite division, infinite relationships, and the struggle to render them visible - even at the expense of ‘real life’ ... ” (Hughes 1993:114,118).
39. Vide De Paravicini (1990:148-155).
40. Die volgende aanhaling uit Berman (1993:160/161) oor Alexis Preller hou ook direk verwysing in na die werk van Nel: “[T]he symbolic forms do not have specific literary meanings: they are not ciphers which we would be able to read if only we could break the code. They have artistic meaning only and this meaning varies with their role in different compositions ... To begin with, Preller aimed simply to convey a forceful image of the things he saw. As he proceeded, the idea or symbolical identity of the subject began to assume greater importance than the mere impression of its appearance. The development accounts for the disquieting character of many of his still-life studies of the late forties and the early fifties - and for the popular belief that the images must have another, hidden meaning ... But most of the objects that he portrayed were no more than items that happened to be available and no more than shapes that happened to appeal. Some, indeed, had personal associations and remained among the artist's private talismen. Some seemed suddenly during a moment of free-association to resemble other unrelated objects and - like the plantform in *The Grand Mapogga* - they became the source-material for new conceptual images. Several of the objects - mainly souvenirs of tribal Africa - in themselves contained evocative allusions to the cultures which produced them and these were used as subjects for imaginative compositions ... ”

41. “I [Nel] had long been deeply interested in the African and Oriental sculptural traditions. I have spent much time in major museums and collections in Europe, America and the Orient since my initial studies at Saint Martin's School, London, where, under the sculptors Anthony Caro and Philip King, our interest was fired by visits to the British Museum. We looked long and hard at the great sculptural traditions, trying to fathom what the principles were that seemed to underlie these works which had held their own for centuries ... One of the big gaps in my knowledge has been Oceanic, Polynesian sculpture so, on my way to the University of California, Berkeley, I decided to stop off in Paris to see the Pacific collection at the Musée del Homme and to spend time with the Gauguin paintings in the new Musée D’Orsay ... ” (De Paravicini 1990:148).
42. Vide Read (1964:2) onder die opskrif *Six criteria for the judgement of painting*.
43. “Picasso and Braque wanted to represent the fact that our knowledge of an object is made up of all possible views of it: top, side, front, back. They wanted to compress this inspection, which takes time, into one moment - one synthesized view ... the world is set forth as a field of shifting relationships that includes the onlooker. Braque and Picasso were not mathematicians ... Still less were they philosophers ... to sense that they, in the sphere of painting, are part of that great tide of modernist thought which included Einstein and the philosopher Alfred North Whitehead ... Whitehead wrote, ‘is the notion of independent existence. There is no such mode of existence. Every entity is only to be understood in terms of the way in which it is interwoven with the rest of the universe’. One would be surprised to learn that either Braque or Picasso had read these lines; nevertheless, they are a useful subtext to this phase of Cubism ... ” (Hughes 1993:20,32).
44. Sumi-e: “ink picture - ink painting, also *suiboku-ga*” (Hajek 1976:38).
45. “Ken Tyler, the master printer who left Gemini G. E. L. in Los Angeles in 1973 for a house in Bedford Village, 35 miles north of New York City, had been pressing Hockney to make some lithographs with him. On the way back to California in the fall of 1978, while held up in New York for a few days waiting to recover a lost driver's license, Hockney went up to see Tyler. Having just finished the sets for the opera *The Magic Flute*, Hockney had intended to let Tyler know he was going back to Los Angeles for some solitary painting and did not want to start making any prints - but when Tyler showed him the colors [sic] possible in a new technique of painting with dye in wet paper pulp Hockney decided to stay over three days to try it. Forty-five [sic] days later he had completed a spectacular series of twenty-nine ‘Paper Pools’ by ‘painting’ in vats of liquid pulp. *A Diver* ... a Matisse-like simplicity and richness of color [sic], suggested to some extent by the technique ... ” (Fineberg 1995:242).
46. “*Thought-Forms* is important for the understanding of Kandinsky's approach to the relation between colour and tone, or, painting and music. This is a question to which he devotes considerable space in *Über das Geistige*. We know from a famous passage in the *Rückblicke* that he had that peculiar psychological make-up which psychologists name ‘synaesthesia’ or ‘*audition colorée*’. On listening to *Lohengrin*, Kandinsky had once experienced fantastic sensations of colour and form. He considered this experience as one of the two decisive events that had left a permanent mark on his life; the other being the occasion when he looked at one of Monet's *Haystacks* without realizing the subject matter of the picture ... ” (Ringbom 1966:398/399).
47. Jim Dine (1936- ): “[I]s rooted in abstract expressionism, although he seems to treat it with a certain irony, combining brush gesture painting with objects out of Duchamp. These are not only physically present but frequently are reiterated in painted images or shadows, and then reiterated again through lettered titles, as though he is giving an elementary lesson with ironic overtones in the various dimensions of reality ... ” (Arnason 1983:621) [Vergelyk Nel se saagtekeninge met Jim Dine se ets, getiteld *Saw* (1976)].

48. “Where the dynamics of the other Abstract Expressionists might be taken as visual metaphors of the hostility and alienation implicit in contemporary Existential philosophy, Rothko's work seems more in tune with a Zen viewpoint - the one a call to action, the other an invitation to meditate ... ” (De la Croix & Tansey 1980:860).
49. “[T]he American painter Ronald B. Kitaj (b. 1932) ... Kitaj's paintings present a literary and intellectual subject matter in the form of colourful multiple-imagery which dissolves into pools of colour and vaporous line, set in an ambiguous perspective space. His portraits extend beyond the physical depiction of the sitter and include objects and aspects of their physical environment, as well as quotes from their writings ... ” (Johnson 1987:429).
50. “For Kandinsky it is obvious that materialism can have no say in this process. In the beginning of his treatise he had introduced the parable of the moving ‘spiritual triangle’ as an illustration of the spiritual life and the spiritual development of mankind ... ” (Ringbom 1966:395).
51. Vide endnota 2 , Hoofstuk II.
52. “Nel's interest in light energy. In Buddhism, Light is understood as ‘a generative principle, as a symbol of supreme reality, or as a visible, perceptible manifestation of that reality; light from which all comes forth and which is present in ourselves’... A preoccupation with light as a means of illumination, and as *chitta*, is discernible in a series of interiors exhibited at the Gertrude Posel Gallery (1986) ... ” (Doepel 1993:14/15).
53. Moon-skrif (*Moon type*): “[S]ystem of written letters invented in 1845 by William Moon of Brighton, East Sussex, to enable blind people to read. Moon type partly retains the outlines of letters in the Latin alphabet. Easily learned by those who have become blind later in life, it is the only writing system for the blind based on the Latin alphabet that is still in use in the English speaking world (although it has been largely superseded by Braille)” (Preece 1975:6/Micropædia vol VII).
54. “The concept of the *chakras* is a doctrine of esoteric Yogo ... which has become part of the teachings of the Western Inner Tradition. The body is conceived of as being constituted by the physical and the etheric, a subtle energy ... ‘A *chakra* is a spinning vortex of energy created within ourselves by the interpretation of consciousness and the physical body. Through this combination, *chakras* become centres of activity for the reception, assimilation and transmission of life energies’ ... It is said that *chakras* (Sanskrit for wheel/disc) ‘receive and transmit energy, and appear as dull, scarcely moving discs ... (or) whirling suns ... They are whirlpools of force that swirl etheric, astral and mental matter into activity. The action being rotary, the result is said to be like a fiery wheel ... ’ (Doepel 1993:11).
55. Vide par. 2, p. 53, Hoofstuk II.
56. “Offerings play a role in many religions. Buddhist ceremonies include presentations of offerings, especially flour and butter. Other rituals include offerings of water, flowers, food, lamps and perfumes, placed in vessels on an altar ... Some motifs in still lifes [sic] evoke the notion of offerings, but one should not assume that they have the same significance they might have for a Tibetan mystic ... ” (Doepel 1993:8).
57. In Doepel (1993:5) word 'n foto aangetref van dié spesifieke deel in Nel se ateljee wat in *The Song of Insula Dulcamara* (1985-1986) (fig 2.23) uitgebeeld word. Aan die bokant van die foto is die latei duidelik sigbaar.



58. “Changes take place in brain-rhythms with meditation ... the closed-eye visual field may shift from a dark void to an activated field with flashing points and colours ... Nel has sometimes ‘seen’ a cracked-pattern like sun-baked mud formations ... ” (Doepel 1993:7).
59. Vide endnota 12, Hoofstuk II.
60. Vide par. 4, p. 55, Hoofstuk II.
- Notas met die Latynse verklaring van woorde uit die titel van Nel se werk word tussen die navorser se aantekeninge aangetref, maar sonder enige verwysing na die oorspronklike bron waaruit dit ontleen is.
61. “One of the most acute creators of forms in modern painting, Paul Klee has had considerable influence on the art of the 20th century ... He was able to create a new language of colour, form, and space and to develop a private symbolism that communicates deeply. Klee was also an accomplished musician, and much of his system of visual form is built up like musical form. To Klee, ‘art was a symbol of creation, an example much as the earth exemplifies the cosmos.’ He proceeded to create his own reality but penetrates to a reality that is not known until one sees his paintings. The present state of things, he felt, is only a momentary and accidental arrangement, and he attempted to communicate a world as it might once have been or is in the process of becoming ... ” (Preece 1975:492/Macropædia vol 10).
62. Homerus (*Homer*): “[T]he presumed author of the *Iliad* and *Odyssey*, the two greatest epic poems of ancient Greece ... Virtually nothing is known about the life of Homer. Scholars generally agree, however, that he was probably an Ionian who lived in the 9th or 8th century BC. He wrote the *Iliad*, most likely relying on oral traditions, and at least inspired the writing of the *Odyssey*. Ancient Greeks esteemed these epics as symbols of Hellenistic unity and heroism and as sources of moral and practical instructions. Since that time the *Iliad* and *Odyssey* have had a profound influence on Western literature and have been translated into modern languages countless times. Their value lies chiefly in the poetry itself, which often moves from sublime passages dealing with gods and heroic exploits to passages expressing deep human emotions” (Preece 1975:103/Micropædia vol V).
63. “After the fall of Troy, Ulysses, one of the Greek heroes, began his ten-year journey home to Ithaca. He was known to the Greeks as Odysseys, and Homer's *Odyssey* tells how he was subjected to a series of dangerous adventures, including capture by the one-eyed giant Polyphemus. Ulysses was trapped in Polyphemus' cave with twelve companions, who the giant began to eat two by two. It was Ulysses' legendary cunning which defeated the giant. The Greek made the giant drunk and drowsy with magic wine, then pierced his single eye with a sharp stick. Ulysses and his remaining men escaped from the cave by concealing themselves in the fleeces of the blinded giant's sheep as they went out to graze. They rejoined the waiting crew on board ship and set sail, although Ulysses could not resist taunting the giant, who threw a huge rock at their departing boat ... ” (Woolf 1988:18).
64. *Schism* (1993) (fig 2.15a & b) vorm deel van Nel se *Parallax-Location*-reeks. Vide par. 2, p. 45, Hoofstuk II.
65. Vide endnota 52, Hoofstuk II.
66. “Mali ... In the extreme southwest Sudanic bush gives way to stretches of forest watered by a multitude of streams. Here live the related Malinke groups of Bambara, Dyola (the famous Mandinke traders) and Khassonke and, among others, the Sarakolle and Senufo ... ” (Hodgkin 1994:153) .

[Beskrywing van 'n Senufo beeld] “This Senufo equestrian figure from Ivory Coast represents the *bandeguele*, a divinity used by divination experts as a messenger to the spirit world” (Denyer 1994:89).

“*Mossi* tribes of the upper trans-Volta have an urban population which is largely Moslem and a rural sector among whom the native cults survived until recently. The outstanding contributions from their tribal art were impressive masks of stylized horned animals, which could be as much as 7 ft. high. This style had variants westward to the *Bobo* and *Senufo* groups, both tribal clusters whose cultures were notable for their masks ... The Senufo masks were often half-human, half-animal figures ... ” (Osborne 1983:17-18).

67. Vide endnota 54 van Hoofstuk II.
68. “Hy [Nel] het reeds vroeër in 'n plakkaat wat hy vir Philip Tobias ontwerp het vir die Taung-konferensie, die rekenaar ingespan as hulpmiddel ... Toe hy genooi is om die 1993 Grahamstadse Feesplakkaat te ontwerp, het hy besluit om met dieselfde groep rekenaartegnici te werk ... Vir vyf ononderbroke dae het die kunstenaar en die rekenaartegnici die ingewikkelde beelde saamgestel ... ” (Burger 1993c:33).
69. As agtergrond word Nel se eie verklaring van die afsonderlike beelde hier aangehaal: “[D]ie Vandaag (ook sinoniem met dans, die inisiasieproses en heling), die maskers (tradisioneel sinoniem met Afrika, maar ook met teater in die Westerse kultuur), dirigeerstok (die fokale punt wat ook die vorm aanneem van 'n lens), palet, boek (verwysing na die Skolefees) en die vleuelklavier wat Westerse uitvoerings verteenwoordig. Dus 'n versameling elemente wat sowel die Weste as Afrika insluit.” (Burger 1993c:33).

## HOOFSTUK III

### WILLIAM JOSEPH KENTRIDGE (1955- )

#### KUNSTENAAR SE BELANGSTELLING EN AGTERGROND

In teenstelling met die werk van Karel Nel, bring die tekeninge van William Kentridge<sup>1</sup> die aanskouer voor 'n volkome nuwe benadering in die uitbeelding van die lewlose voorwerp. Die treffendste aspek daarvan is die ooreenkomste in die lewens van dié twee kunstenaars, teenoor die uiteenlopendheid wat in hulle kunswerke na vore kom. Die belangrikste ooreenkoms is sekerlik hulle sukses as grafiese kunstenaars. Beide Nel en Kentridge het gedurende die vroeë tagtigerjare bekendheid verwerf en die afgelope jare verskeie belangrike Suid-Afrikaanse kunskompetisies gewen. Hulle is albei in 1955 gebore, oudstudente van die Universiteit van die Witwatersrand en woon in Johannesburg. Hulle het albei al verskeie kere oorsee gereis, van hulle werk daar uitgestal en onderskeidelik in Amerika, Engeland en Frankryk gestudeer.

Vir die doel van hierdie bespreking vestig bogenoemde beknopte vergelyking die aandag op die onmisbaarheid van die kunstenaar as teks binne die konteks van kunsskepping, die kunswerk self, asook die waardering daarvan deur die aanskouer.

Kentridge is 'n beeldende sowel as uitvoerende kunstenaar. Hy is een van die min Suid-Afrikaanse kunstenaars wat die afgelope jare vir die teater, film en beeldende kunste met dieselfde toewyding werk gelewer en sukses behaal het. Uit die aard van sy tersiêre opleiding is dit duidelik dat hy aanvanklik baie huiwerig was om homself te vroeg reeds tot net een kreatiewe dissipline te verbind. Studies in staatsleer, filosofie, beeldende kunste en later drama, vorm die grondslag van sy hele uitgangspunt as kunstenaar. Hy het homself al onderskei as staatswetenskaplike, dekorontwerper, akteur, kunstenaar, dosent, regisseur en rolprentvervaardiger (Crump 1987:4). In hierdie bespreking sal slegs op Kentridge se werksaamhede as grafiese kunstenaar gefokus word. Verwysings na animasiefilms en

toneelstukke sal slegs gemaak word in gevalle waar dit direk op die voorkoms van lewlose voorwerpe en die bespreking van grafiese tegnieke betrekking het.<sup>2</sup>

William Joseph Kentridge is in Johannesburg gebore en het daar grootgeword.

I have been unable to escape Johannesburg. The four houses I have lived in, my school, studio, have all been within three kilometres of each other. And in the end all my work is rooted in this rather desperate provincial city ... (Godby 1991:21).

Die spesifieke voorstad in Johannesburg waar Kentridge leef en werk, is Bertrams.<sup>3</sup> Sy kennis en belangstelling is egter nie net tot die Goudstad beperk nie. Hy erken self dat sy talryke oorsese besoeke en sy Oos-Europese<sup>4</sup> agtergrond nog altyd 'n groot invloed op sy kunsbenadering gehad het (Elahi 1987).<sup>5</sup>

Uit 'n oorsig van Kentridge se loopbaan as kunstenaar kom 'n mens telkens onder die indruk van sy ondersoekende gees en die breë verwysingsraamwerk waaruit hy skep. Hy word ten nouste geraak deur die gebeure in sy onmiddellike omgewing: die politieke situasie waarin Suid-Afrika in die afgelope jare verkeer, asook die invloed van die mens op die omgewing. Deur middel van sy werk probeer hy 'n bewuswording skep en na oplossings soek.<sup>6</sup>

I [Kentridge] am not making drawings of sites of local massacres ... but the drawings are of spaces which are not natural or neutral ... (Kentridge 1988:18).

Kentridge se jarelange betrokkenheid by die teater- en rolprentbedryf vorm ook 'n belangrike voedingsbron vir sy kuns. Uit hierdie verwante dissiplines haal hy vrylik verwysings wat hy met intellektuele bedrewenheid in sy kunswerke vermeng en verwerk.<sup>7</sup> Opmerkings is al gemaak dat hy sy tekeninge soos 'n drama benader: “karakters het 'n rol te speel in 'n spesifieke ruimte, waarin hy weer hul bewegings redigeer” (De Waal 1987:3). Doktor Elza Miles (1986) het by geleentheid na die “beeldverwarring” en “oënskynlike warboel” in sy kuns verwys, wat egter, “sodra jou oog hom onderwerp aan Kentridge se tekens ... die losbeelde 'n filmiese samehang [aanneem]” soos in *Breakfast in the Antechamber* (1985) (fig 3.1). Met sy produksies, *Woyzeck on the Highveld* (1992) en



**Figuur 3.1** William Kentridge, *Breakfast in the Antechamber* (1985).  
Houtskool en pastel op papier, 1800 x 1200 mm.  
Private versameling.

*Faustus in Africa!* (1995), het hy die hele spektrum van sy skeppende werksaamheid in 'n allesomvattende eenheid byeengebring. In beide produksies word kombinasies van drama, film en tekenkuns aangetref.<sup>8</sup>

Hy put ook ryklik uit die kunsgeskiedenis en die werk van die groot meesters van die verlede. Verwysings na die werk van Rembrandt van Rijn<sup>9</sup> (1606-1669), Diego Velázquez<sup>10</sup> (1599-1660), Jean-Antoine Watteau<sup>11</sup> (1684-1721), Jean-Baptiste-Siméon Chardin<sup>12</sup> (1699-1779), Francisco José Goya<sup>13</sup> (1746-1828), William Hogarth<sup>14</sup> (1697-1764), Édouard Manet<sup>15</sup> (1832-1883) asook Impressionisme en Post-Impressionisme in die algemeen, kom dikwels in sy oeuvre voor. Kentridge verwys ook na kunstenaars uit die twintigste eeu soos George Groz<sup>16</sup> (1893-1959), Max Peckstein<sup>17</sup> (1881-1955), Max Beckmann<sup>18</sup> (1884-1950), Ernst Ludwig Kirchner<sup>19</sup> (1880-1938), Chaim Soutine<sup>20</sup> (1894-1943) en Anselm Kiefer<sup>21</sup> (1945- ), asook Suid-Afrikaanse kunstenaars soos Dumile<sup>22</sup> (1942-1991) en Harold Rubin<sup>23</sup> (1932- ). Die spore (*traces*) wat hierdie kunstenaars in die geskiedenis agtergelaat het, veral aspekte rakende hulle sosiale en politieke kommentaarlewering, word deur Kentridge ondersoek. Hy is geensins onwillig om te erken dat hy aansluiting vind by dié kunstenaars nie.<sup>24</sup> Dié benadering plaas hom binne die raamwerk van die postmodernisme: waar kunstenaars vrylik uit die geskiedenis ontleen, eerder as om die bestaande te verwerp in die soektog na veranderende vorm (Berman 1993:315).

Dié verskynsel is egter nie net tot die beeldende kunste beperk nie, maar word ook deurgevoer in produksies soos *Woyzeck on the Highveld*<sup>25</sup> (1992) en *Faustus in Africa!* (1995), wat albei oorspronklik in Duits geskryf is. In Kentridge se produksie van *Woyzeck* is die oorspronklike omgewing van 'n Duitse weermagkamp na 'n eietydse Suid-Afrikaanse plakkerskamp verplaas (Anon.1992:10). Goethe<sup>26</sup> se oorspronklike *Faust* Deel I en II, waarop Kentridge se *Faustus in Africa!* (1995) gebaseer is, is onderskeidelik in 1808 (Deel I) en 1832 (Deel II), gepubliseer. Soos dié titel aandui, bevind Kentridge se Faust[us] homself ook in Afrika, 'n milieu ver verwyderd van die vyftiende eeu in Duitsland, waartydens dié legende sy oorsprong gehad het (Rampolekeng 1995:2).

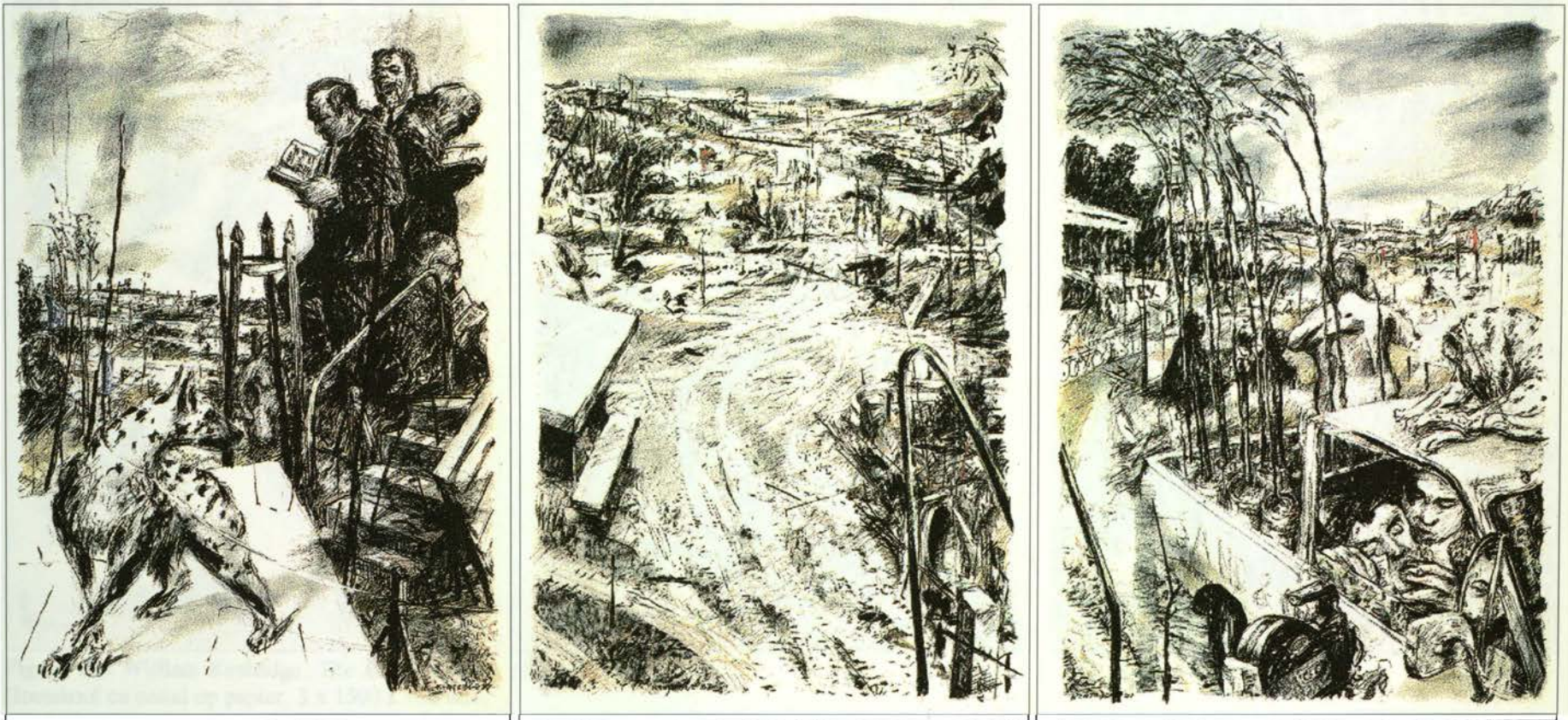
Kentridge maak die aanskouer dus bewus van herhalings in die geskiedenis: verskillende plekke en tye, en wys daarop hoe die uiterlike nooit die volle verhaal vertel nie. Sy werk spreek van sy algehele weldeurdagtheid en jarelange verwerking van invloede.<sup>27</sup> Die wyse waarop hy invloede verwerk, spreek duidelik uit sy reeks *Industry & Idleness* (1986) (fig 3.4-3.11), wat gebaseer is op William Hogarth (1697-1764) se reeks met dieselfde titel (1747), die drieluik *The Embarkation* (1987) (fig 3.2), gebaseer op Jean-Antoine Watteau (1684-1721) se *The Embarkation for Cythera* (1717-1719), asook *The Boating Party* (1985) (fig 3.3), gebaseer op 'n skildery deur Pierre-Auguste Renoir (1841-1919).

Renoir se bekende skildery *The Luncheon of the Boating Party*<sup>28</sup> (1881) bied 'n beeld van die goue wêreld; in glimmerende lig en bedwelmende kleur word 'n groep mense in ligte luim op 'n restaurantbalkon langs die Seine uitgebeeld. Kentridge verwoord dit soos volg:

The great Impressionists and Post-Impressionist paintings give me such pleasure ... a sense of well-being in the world, a vision of a state of grace in an achieved paradise ... (Williamson 1989:30).

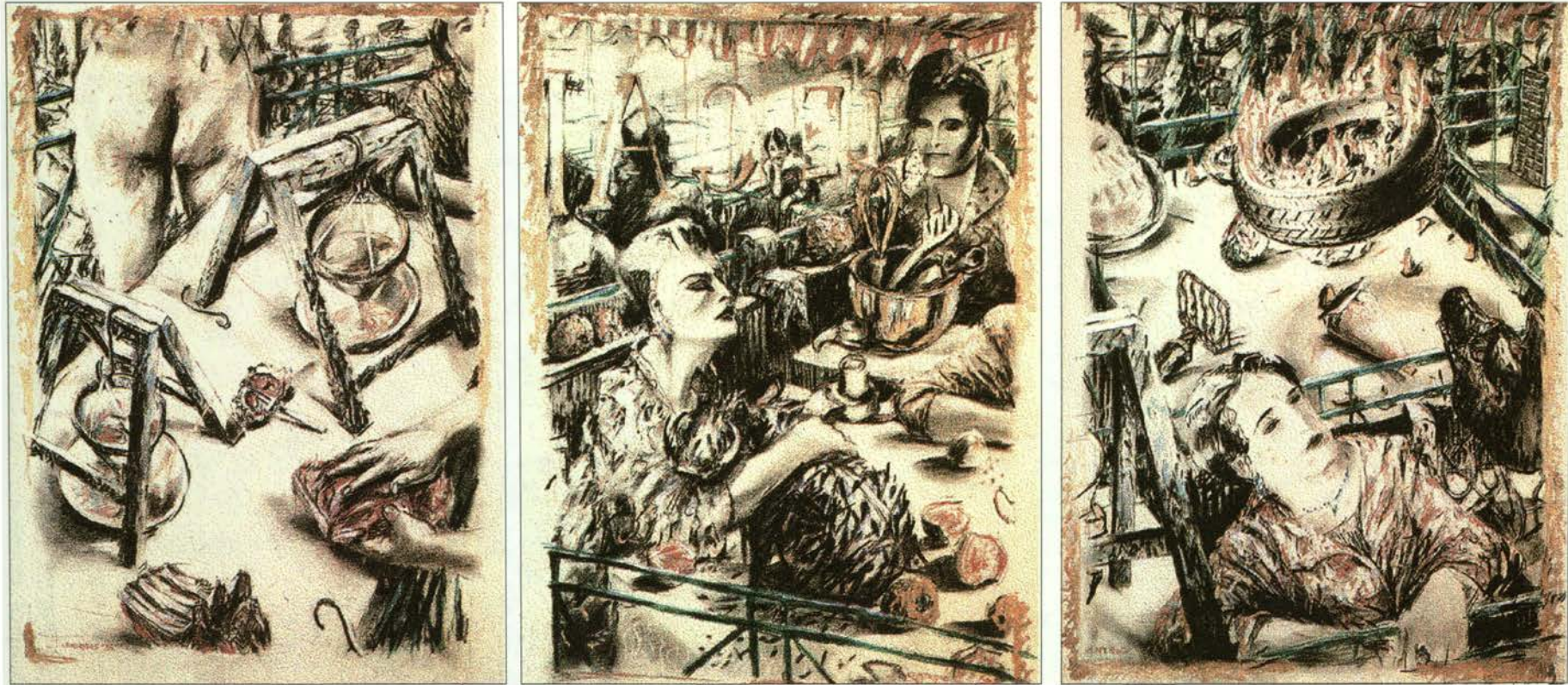
In sy eie weergawe van dié tema het Kentridge die milieu oor tyd en afstand verplaas om 'n stelling oor eietydse plaaslike gebeure te kon maak.<sup>29</sup> Die gevolg daarvan was dat Renoir se idilliese toneel in een van afgryse verander het. Vir Kentridge is die bekoorlike toneel, soos deur Renoir se oë gesien, in die hedendaagse omstandighede ontoelaatbaar. Nogtans wys hy daarop dat die wêreld, in terme van menslike smart, tussen tóé en nóú nie veel verander het nie. As voorbeeld verwys hy na die sterftes onder die boerestand weens droogte, in dieselfde omgewing as wat van Giovanni Battista Tiepolo<sup>30</sup> (1696-1770) se fresko's teen plafonne aangetref word. Binne die konteks van die tyd, is die werke nie verdraaiings van die geskiedenis nie, maar eerder beelde van 'n welwillende wêreld. Volgens Kentridge is dit egter een ding om dankbaar te wees vir dié tipe leuens en heeltemal 'n ander om dit in stand te hou (Williamson 1989:30).

Die oorsprong van die sosio-politieke vraag in Kentridge se werk is gesetel in 'n kombinasie van indrukke uit sy kinderjare,<sup>31</sup> sy studieagtergrond<sup>32</sup> en die gebeure in die onmiddellike omgewing waar hy woon. Daar was byvoorbeeld in 'n tydperk van 'n jaar (tot Julie 1988),

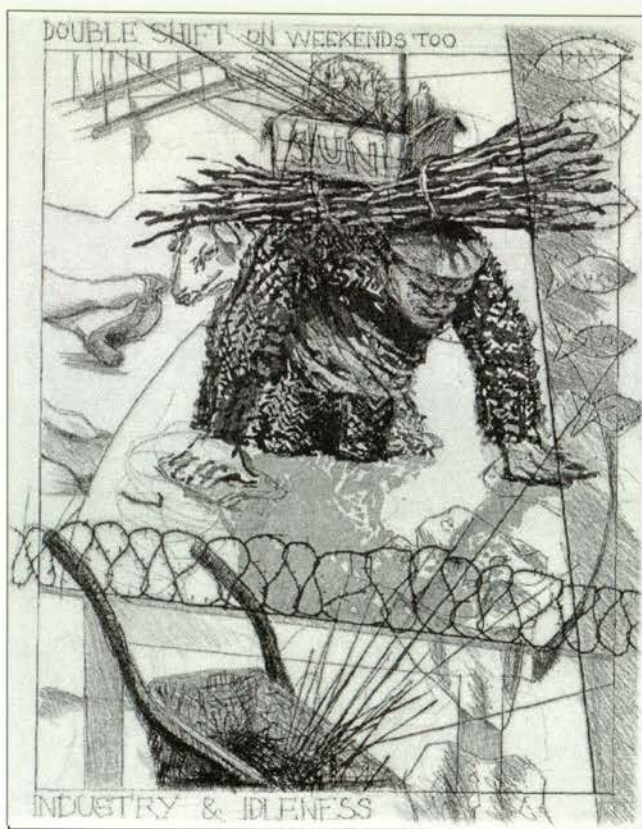


**Figuur 3.2** William Kentridge, *The Embarkation* (1987).  
Houtskool en pastel op papier, 1250 x 820 mm, 1250 x 850 mm, 1250 x 880 mm.  
Versameling: Die Standard Bank van Suid-Afrika, Johannesburg.





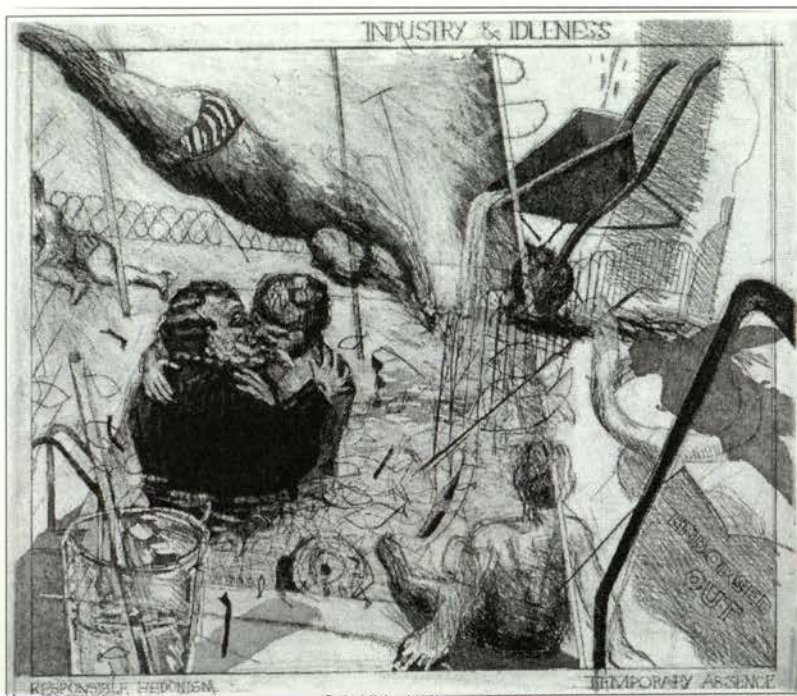
**Figuur 3.3** William Kentridge, *The Boating Party* (1985).  
Houtskool en pastel op papier, 3 x 1500 x 780 mm.  
Private versameling.



**Figuur 3.4** William Kentridge, *Industry & Idleness I: Double Shift on Weekends Too* (1986).

Akwatint, droënaald en graving op papier, 250 x 200 mm.

Versameling: Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum, Kaapstad.



**Figuur 3.5** William Kentridge, *Industry & Idleness II: Responsible Hedonism* (1986).

Akwatint, droënaald en graving op papier, 250 x 295 mm.

Versameling: Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum, Kaapstad.



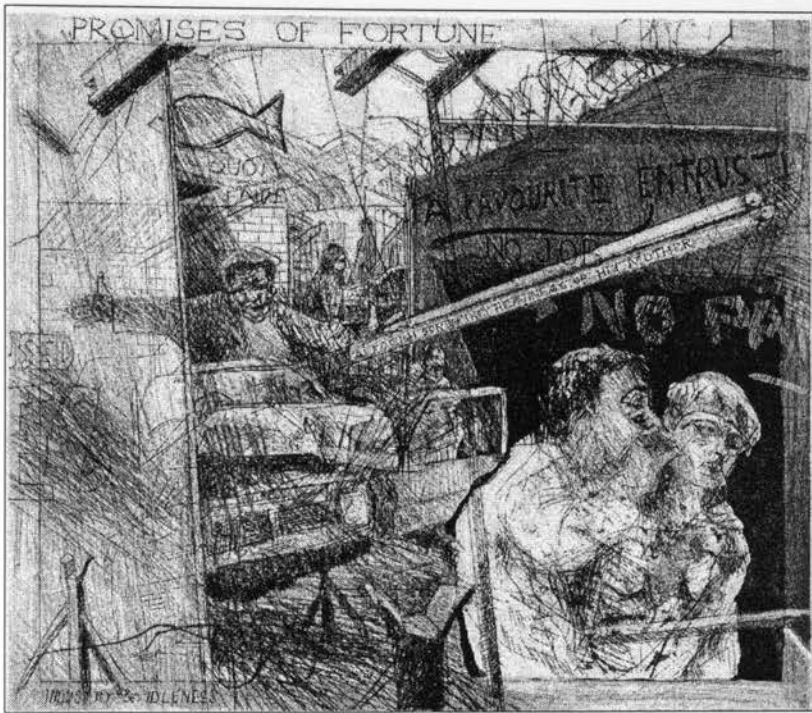
**Figuur 3.6** William Kentridge, *Industry & Idleness III: Forswearing Bad Company* (1986).

Akwatint, droënaald en graving op papier, 295 x 250 mm.  
Versameling: Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum, Kaapstad.



**Figuur 3.7** William Kentridge, *Industry & Idleness IV: Waiting out the Recession* (1986).

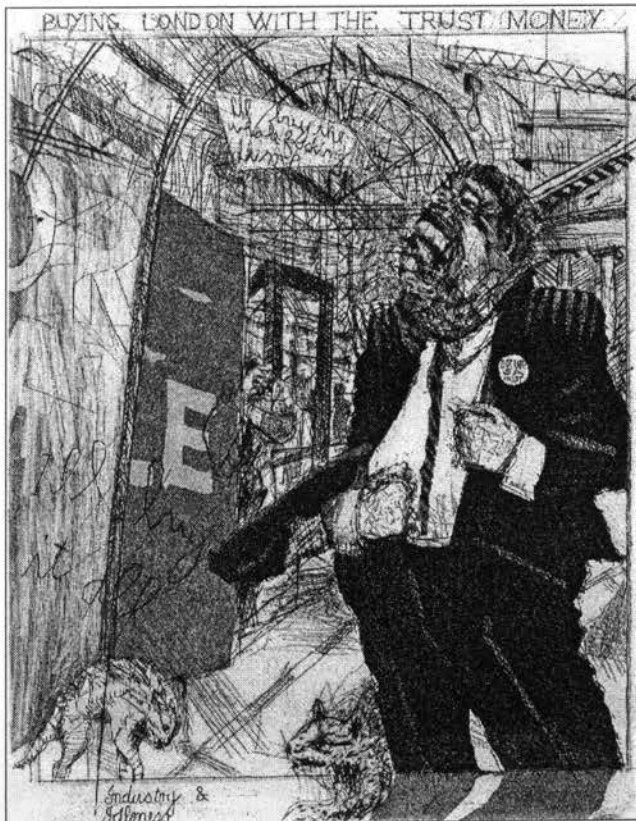
Akwatint, droënaald en graving op papier, 255 x 295 mm.  
Versameling: Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum, Kaapstad.



**Figuur 3.8** William Kentridge, *Industry & Idleness V: Promises of Fortune* (1986).

Akwatint, droënaald en graving op papier, 250 x 290 mm.

Versameling: Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum, Kaapstad.



**Figuur 3.9** William Kentridge, *Industry & Idleness VI: Buying London with the Trust Money* (1986).

Akwatint, droënaald en graving op papier, 250 x 200 mm.

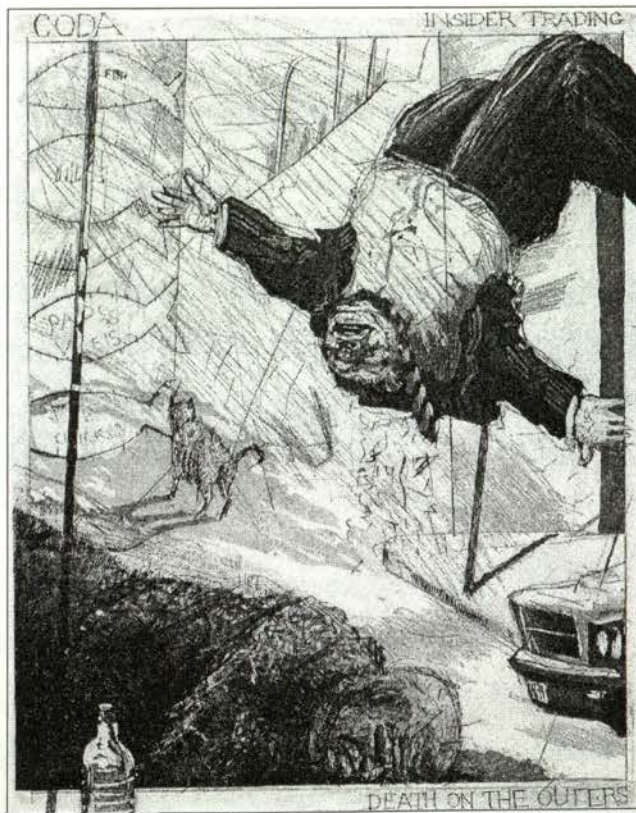
Versameling: Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum, Kaapstad.



**Figuur 3.10** William Kentridge, *Industry & Idleness VII: Lord Mayor of Derby Road* (1986).

Droënaald en graving op papier, 255 x 290 mm.

Versameling: Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum, Kaapstad.



**Figuur 3.11** William Kentridge, *Industry & Idleness VIII: Coda* (1986).

Akwatint en droënaald op papier, 250 x 200 mm.

Versameling: Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum, Kaapstad.

vier bomontploffings in die omgewing van Ellis Park en die Standard Bank Arena. Verskeie moorde is ook al in dié buurt gepleeg (Kentrige 1988:18). Dié gebeure wat binne die grense van sy leef- en skeppingswêreld afgespeel het, het noodwendig in sy kunswerke tot uiting gekom.<sup>33</sup> Hy beskou voor die hand liggende sosio-politieke kommentaar egter as simplisties (Burger 1988b:42). Vir hom moet die beelde wat hy gebruik, beide universeel en persoonlik relevant wees. Hy beklemtoon self dat hy nie doelbewus probeer om spesifieke politieke stellings in sy werk te maak nie. Dit moet eerder beskou word as 'n woede van prikkelings wat in die tekeninge verskyn (Elahi 1987):<sup>34</sup>

I [Kentrige] am essentially interested in an art which is political, but which allows an ambiguous politics, an art which encompasses as many ambiguities and contradictions as there are ... (Powell 1990a:23).

Op 'n vraag oor die sentrale tema in sy werk, het hy soos volg geantwoord:

I [Kentrige] suppose the overall intention is to try to develop images which in some way correspond to what it feels like to live in South Africa ... Not an illustration of this, or a polemic about it - the images work for me when the resonance seems right in terms of the experience of daily life ... A daily life with the extraordinary contradiction of brutal stops and normality ... when normal life reimposes itself in a distorted of different way ... how in an extraordinary situation people's lives continue ... (De Villiers 1987).

Kentrige probeer nogtans wanneer hy teken, om nie doelbewus op hierdie probleme te fokus nie. Hy beskou die voltooide kunswerk as 'n entiteit, onafhanklik van die kunstenaar en met moontlike betekeniswaardes, wat verskil van dié van die kunstenaar ten tye van die skepping daarvan (Davidtsz 1987:14).

Kentrige verwys na die middel-tagtigerjare, toe hy met erns begin teken het, hoedat hy met nostalgiese gehegtheid die Paryse straattonele herskep het, net soos hy dit as student leer teken het. Dit was volgens hom die tydperk waarin begin is om die Suid-Afrikaanse rassekwessie met alle erns aan te spreek. As kunstenaar kon hy nie onaangeraak toekyk nie. Dit het by hom die vraag laat ontstaan of sy werk nie té ver verwyderd was van die alledaagse pyn, in veral die swart woonbuurte nie. Tydens sy eerste uitstalling by die Cassirer-galery in Johannesburg gedurende 1985, het 'n medekunstenaar hom daarop gewys dat hy slegs dít

moet doen waarin hy goed is en waarmee hy self tevrede voel. Dié gesprek het tot 'n onmiddellike klemverskuiwing in sy werk gelei. In plaas daarvan om homself langer in 'n onbekende wêreld in te dwing, het hy meer bekende aspekte in sy eie leefwêreld begin ondersoek:

[W]hat can be seen from my [Kentrige] lighthouse in Bertrams ... (Green 1991:188).

Die Paryse straattonele het begin plek maak vir meer plaaslike tonele soos die mynlandskap rondom Boksburg aan die Oos-Rand, noordelike voorstede soos Dunkeld en die omgewing in en om die middestad van Johannesburg, uitgebeeld in *Lord Mayor of Derby Road* (1986) (fig 3.10) en *Procession in Harrison Street* (1991) (fig 3.12) [uit: *Sobriety, Obesity & Growing Old* (1991)]. In *The Embarkation* (1987) (fig 3.2) het hy die omgewing naby Waterberg, in die voormalige Noord-Transvaal, as vertrekpunt geneem.<sup>35</sup> Met verloop van tyd het die tekeninge die verhaal van 'n ongemaklike blanke Suid-Afrika begin vertel. Die werke is egter aanvanklik nie ewe geredelik deur almal ontvang nie. Hiervan is *The Boating Party* (1985) (fig 3.3) 'n goeie voorbeeld: in die derde paneel word 'n brandende buiteband swewend uitgebeeld, net soos in die tekening, *Can we leave? Can we stay?* (1986) (fig 3.13):

People hated it. I [Kentrige] suppose for myself I just noted the awfulness of what was happening - the things you didn't see if you lived in white suburbia ... (Green 1991:188).

In 'n lesing by die Universiteit van Suid-Afrika oor sy ervaring tydens die skeppingsproses, het Kentridge (Elahi 1987) opgemerk dat 'n kunstenaar se gedagtes versigtig benader moet word. Volgens hom kom die prent altyd eerste; die rasionaliseringsproses volg daarna. Dit is dus 'n konstruksie, nie 'n onthulling van 'n bekende waarheid nie. Vir hom is die betekenis van 'n kunswerk ontwykend. Wat 'n kunstenaar dink hy geskep het, is anders as wat voorgestel word, alhoewel sy hoop en verwagting wel deurskemer. Tydens die lesing het Kentridge spesifiek na George Seurat<sup>36</sup> (1859-1891) en Giovanni Battista Tiepolo<sup>37</sup> (1696-1770) verwys as kunstenaars vir wie hy 'n groot bewondering het, maar terselfdertyd ook gesê dat beide van hulle hom nie beskore is nie:



**Figuur 3.12** William Kentridge, *Procession in Harrison Street* (1991).  
Houtskool en pastel op papier, 700 x 1000 mm.  
Uit: *Sobriety, Obesity & Growing Old*.



Hulle beelde is dié van 'n verlore wêreld. Die sekerheid, die liriese kwaliteit en tevredenheid is vir my 'n geslote plek. In wese het omstandighede nie verander nie, maar ek is nie gelukkig om die leuens te laat voortbestaan [nie] ... (Elahi 1987).

Vergelyk in dié verband die interieurs in Kentridge se *Can we leave? Can we stay?* (1986) (fig 3.13), met byvoorbeeld die beskilderde interieur van die *Troonkamer in die Würzburgpaleis* (1750) in Duitsland deur Tiepolo (1696-1770).

Kentridge het tydens die lesing ook daarop gewys hoe ons tans in 'n land leef waar ons heeltyd orde uit chaos moet skep - waar die weersprekings en die dubbelsinnighede voortdurend deel van ons lewe word. Hy noem dat ons betekenis gee aan die vloei van teenstrydighede, afsonderlike indrukke en nogtans 'n skynbaar normale lewe leef, te midde van die geweld. Dit is egter nie moontlik om die gruwels te internaliseer nie. Kentridge verwys daarna as die kwaal van verstedeliking - die weiering om deur afgryslikhede en hartstog geroer te word en die skok van geweld wat vir ons net 'n paar minute duur (Elahi 1987).

In sy werk fokus hy voortdurend op die buitengewone wisselwerking tussen beleefdheid en gewelddadigheid, só kenmerkend van die lewe. Hy beskou dit as 'n universele verskynsel. Die situasie in Suid-Afrika is dus nie heeltemal uniek nie en kan volgens hom met die voormalige oligargiese<sup>38</sup> gemeenskappe vergelyk word - waarin 'n andersins normale lewe opgelê kan word as verwronge en afwykend. Oor die wyse waarop Kentridge hierdie vraagstukke benader, het Nadine Gordimer as volg opgemerk:

Kentridge has the imaginative power as well as the skill to create his own visual language. He sees deeply into the horrors of South Africa and the strength of individual resistance in the subconscious where art is made ... (De Villiers 1987).

Kentridge het self baie besliste idees oor die kunswerke wat hy skep. As voltydse kunstenaar is hy voortdurend in 'n situasie om te skep. In 'n beskrywing oor hoe hy sy eie kreatiwiteit ervaar, vergelyk hy homself met die kunstenaar René Magritte (1898-1967).



**Figuur 3.13** William Kentridge, *Can we leave? Can we stay?* (1986).  
Houtskool en gouache op papier, 2 x 900 x 780 mm.  
Versameling: mnr. C. Bothner, Johannesburg.

Kentridge says he puts on a metaphorical hat and suit to go to work each day ... (Isaacson 1991:11).

Hy werk daaglik soveel ure in sy ateljee as wat sy administratiewe verantwoordelikhede hom dit toelaat. Hy beskou homself as 'n nugtere denker en dink nooit aan sy werk as besonder kreatief nie. Hy benader elke idee as 'n praktiese taak wat begin en afgehandel moet word.<sup>39</sup>

Wanneer van die karakters in Kentridge se animasiefilms met karakters in van die toneelstukke en tekeninge vergelyk word, is daar 'n duidelike herhaling en voortbouing van karakters en idees. So het Fatman, 'n karikatuur wat Kentridge in 'n 1987-vakbondtoneelstuk vertolk het, vandag die karakter Soho Eckstein in sy animasiefilms geword (Green 1991:188). Daar is ook 'n verband tussen Soho Eckstein en die boosaardige karakter Randlord, uit *Randlords and Rotgut* (1977-1978), 'n Junction Avenue-produksie (Godby 1991:3). Eckstein het die simbool van kapitalistiese hebsug en korrupsie in Kentridge se werk geword, byvoorbeeld *Soho at Table* (1989) (fig 3.14) [uit: *Johannesburg - 2nd Greatest City after Paris* (1989)].

Volgens Kentridge (Isaacson 1991:11/12) het hy nie werklik groot drome oor die kunswerke wat hy skep nie. Hy hou ook nie boek van sy drome nie - tóg word die moontlikheid om drome in kunswerke te omskep, nooit uitgesluit nie. Só het hy byvoorbeeld een oggend opgestaan met die beeld van Soho Eckstein in sy gedagtes, wat later in die animasiefilm *Johannesburg - 2nd Greatest City after Paris* (1989) ontwikkel het. Hy het in 'n droom, 'n foto met Eckstein as die sentrale figuur gesien en die uitdrukking “Soho Eckstein outside his Johannesburg headquarters, with 40 artists and photographers who have spent 10 hours recording Johannesburg, the second greatest city after Paris”, daarby. Hy het op 'n baie informele wyse 'n skets van die droombeeld gemaak en later die idee in 'n film verwerk. Die voorkoms van Soho Eckstein het hy gebaseer op lino-sneevoorstellings, wat hy jare tevore van sy oupa, geklee in 'n gestreepte pak en hoed, op Muizenberg se strand gemaak het.

In sy uitstalling as die Standard Bank Jong Kunstenaar van die Jaar (1987), het die landskap 'n belangrike tema geword. Sy eerste landskapvoorstellings het as toevallige besonderhede in van sy ander tekeninge begin - 'n blik deur 'n oop venster of in 'n oop ruimte agter 'n portret. Die oorheersing van die landskap in latere werke was die gevolg van 'n baie geleidelike ontwikkelingsproses. Een van die maniere waarop hy die landskap benader, is om vooraf op 'n padkaart met 'n speld en garedraad te bepaal hoe ver hy sal ry, byvoorbeeld 6.3 of 19.8 km, en dan die landskap wat hy daar teëkom uit te beeld (Kentrige 1988:18). Dikwels is dié landskaptonele dan ook aangepaste verwerkings van ander historiese kunswerke. So is *The Embarkation* (1987) (fig 3.2) byvoorbeeld 'n verwerking van Jean-Antoine Watteau se *Return from Cythera* (1717-1719). 'n Bespreking van dié werk volg in die gedeelte oor die tematiese verkenning van Kentridge se oeuvre.

Dié spontaneïteit bevestig weer eens hoe die inhoud van sy werk die uitbeelding van sy innerlike oortuiging en bedagsaamheid is. Die estetiese konsep van welvoeglikheid in kuns, wat van die kunstenaar vereis om die uiterlike realiteit op 'n gepaste wyse weer te gee, word geheel en al deur Kentridge verwerp. Dit wil voorkom asof hy die mense en plekke presies weergee, net soos hy elkeen in sy gedagtes voorstel, ongeag die irrasionaliteit van hulle assosiasies en omstandighede. Die gevolg is meestal 'n briljante, ongesensorde teatrale drama. Hy beskik oor die uitsonderlike vermoë om andersins onbenullige onderwerpe en voorwerpe op só 'n wyse in 'n tekening te inkorporeer dat dit 'n belangrike bydrae tot die simboliese betekenis van die werk lewer.

Op 'n vraag oor hoe hy daarvoor voel om gedurende die oorgangstyd deel van die Suid-Afrikaanse gemeenskap te wees was sy kommentaar:

Oh, it's a mixture between feeling absolutely directly involved and committed and here, and feeling that it's all too hard. I must leave ... and the next minute thinking of a villa in Italy. I think those sorts of quick changes inside I would like to make coherent in my work. In that I do believe they are fundamental structures of the way everybody operates and works ... (Jephson & Vergunst 1987:7).

## INVLOED OP STYL EN KEUSE VAN MEDIUM EN TEGNIEK

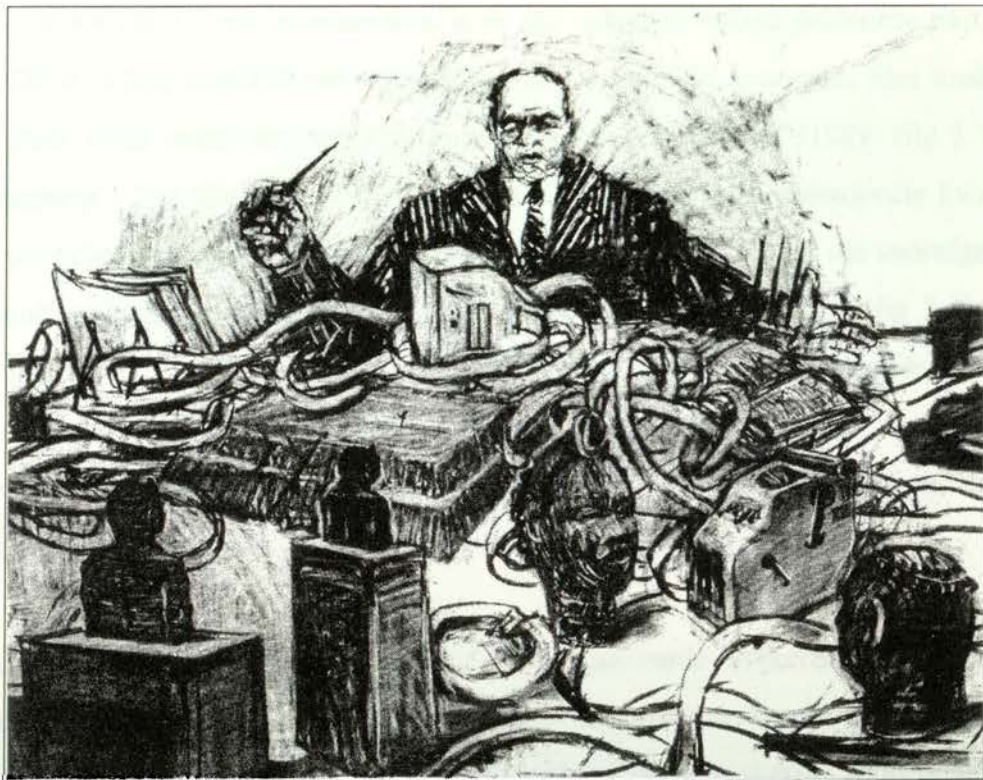
Uit die voorafgaande gedeelte het Kentridge se praktiese en betrokke geaardheid duidelik na vore gekom. Uit die tipe probleme in die gemeenskap, wat hy as skeppende mens raaksien en aanspreek, het dit duidelik geword dat die visuele kunste op 'n bepaalde tydstep vir hom 'n belangrike oorweging geword het.

Dit is waarskynlik ook moontlik dat die keuse om tweedimensionele kunswerke te skep vir hom aanvanklik eenvoudig net die ontwikkeling of ontgunning van nóg 'n faset van sy kreatiwiteit was. Die medium en tegniek as sodanig, waarin hy kunswerke begin skep het, was waarskynlik nie vir hom só belangrik óf die dryfveer in sy loopbaan as kunstenaar nie. As student by The Johannesburg Art Foundation het hy wel met verskeie tegnieke kennis gemaak en as dosent het hy spesifiek grafiese drukprosesse gedoseer. Hy het daar met veral die etstegniek vertrou geraak. Die besluit om te teken en grafiese drukwerk te doen, was dus uiteindelik 'n persoonlike oorweging. Reeds vanaf sy eerste eenmanuitstalling, *Exhibition* (1979), by die Mark-galery in Johannesburg, waar hy 'n reeks van 30 monodrukke uitgestal het, is goeie kritiek oor sy werk en veral oor die kwaliteit van sy tekenvermoë gelewer (Crump 1987:6).

Kentridge doen byna uitsluitlik grafiese werk. Benewens die ets- en syskermtegniek gebruik hy houtskool, potlood, pastel, ink en gouache, met 'n felle ekspressionistiese aanslag. Hy werk van die skouer af vorentoe en is geensins geïnteresseerd in fyn besonderhede nie. Houtskool voldoen aan al die vereistes wat hy aan 'n medium stel. Hy werk reeds jare daarmee en benut die kwaliteite daarvan ten volle in die produksie van sy animasiefilms. Houtskool kan maklik uitgevee en weer oorgewerk word - veel vinniger as byvoorbeeld olieverf (Kentridge 1992). Die skerp kontras van fluweelswart teenoor die silwergrys en die wit van die papier, só kenmerkend van sy tekeninge, word spesifiek deur houtskool verkry. Sy hele uitgangspunt is spontaan: hy gebruik los merke en houtskoolvlekke om atmosfeer te skep. Merke word herhaaldelik oor mekaar gemaak, deels uitgevee en weer oorgewerk. In *Soho's Desk with Ife Head* (1991) (fig 3. 15) [uit: *Mine* (1991)] is dit duidelik hoe die uitgeveede dele, as deel van die agtergrond benut word. In sy etse word



**Figuur 3.14** William Kentridge, *Soho at Table* (1989).  
Houtskool en pastel op papier, 1050 x 1350 mm.  
Uit: Johannesburg - 2nd Greatest City after Paris .



**Figuur 3.15** William Kentridge, *Soho's Desk with Ife Head* (1991).  
Houtskool en pastel op papier, 1200 x 1500 mm.  
Uit: Mine.

dieselfde effek verkry deur dele van die prentvlak met akwatint op te bou, byvoorbeeld *Responsible Hedonism* (1986) (fig 3.5) [uit: *Industry & Idleness* (1990) (fig 3.4-3.11)].

In die meeste van sy tekeninge gebruik Kentridge 'n beperkte aantal pastelkleure saam met die houtskool. Die pastel word met dieselfde ekspressiwiteit as die houtskool aangewend. Los, vinnige merke gee die illusie van kleurvlakke in die andersins monochroom tekeninge. Groot vlakke kleur word baie selde in 'n tekening aangetref. Enkele kleurmerke en -vlekke word eerder aangebring om die houtskool te komplementeer. Dié metode verleen aan die tekeninge 'n ou-wêreldse gevoel wat mens aan hand-ingekeurde foto's herinner. In 'n werk soos, *The Conservationists' Ball* (1985) (fig 3.16), is gouache saam met pastel en houtskool gebruik. Die spesifieke werk is baie kleurvol in vergelyking met van sy latere werk, soos *The Embarkation* (1987) (fig 3.2). In *Our Courtship* (1985) (fig 3.17) het hy goue gouache-merke in sowel die tekening as die montering aangebring, 'n aspek wat bydra tot die atmosfeer en boodskap van gekultiveerdheid in die werk.

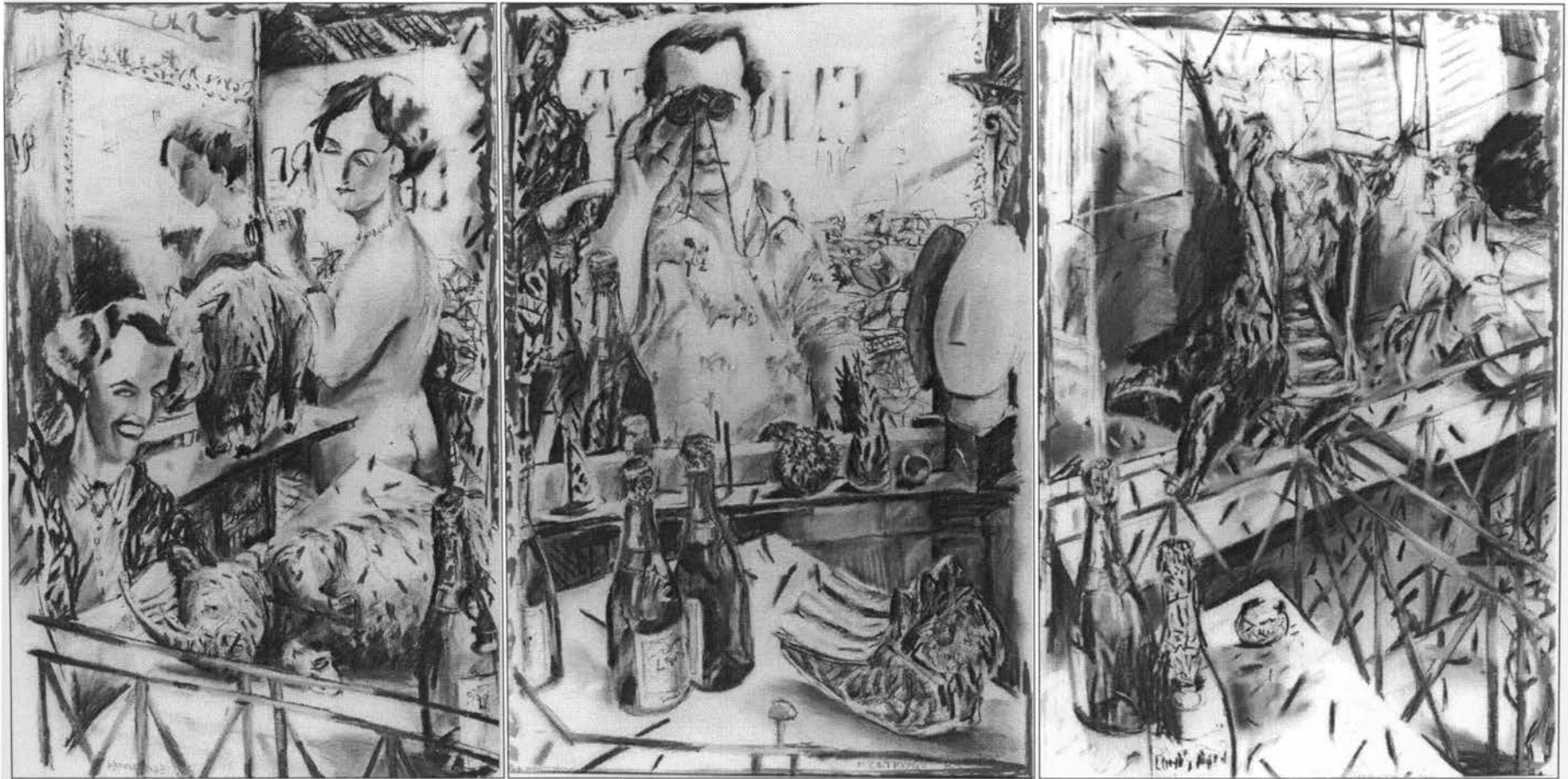
In animasiefilms soos *Johannesburg - 2nd Greatest City after Paris* (1989), volg tonele mekaar op waarin die een monochroom is en die volgende enkele gekleurde pastelmerke bevat. Dit is 'n baie treffende metode, veral in dié tonele in die genoemde film waar 'n hele ruimte deur water oorstroom word, byvoorbeeld *Felix in the Bath* (1989) (fig 3.18) [uit: *Johannesburg - 2nd Greatest City after Paris* (1989)]. 'n Driedimensionele kwaliteit is verkry deur die blou pastel, waarmee die water voorgestel word, bo-oor die voorafgetekende houtskoolfiguur aan te wend. In *Breakfast in the Antechamber* (1985) (fig 3.1) is meer aardse kleure, oker en dowwe pienk met die houtskool geïnkorporeer, om só die sombere atmosfeer van die vertrek te beklemtoon. In *New Modder* (1988) (fig 3.19), is die houtskool en okerkleurige pastelmerke op só 'n wyse vermeng, dat die boodskap van menslike vernietiging van die natuur, daardeur meer treffend oorgedra word.

Kentridge gebruik ook dieselfde metode in sy gekleurde syskermdrukke.<sup>40</sup> Enkele kleurvlakke word heel eerste gedruk, waarna swart as basiskleur, bo-oor gedruk word. Dié metode stel hom in staat om sy los sketsagtige tekenstyl in die syskerms voort te sit soos in

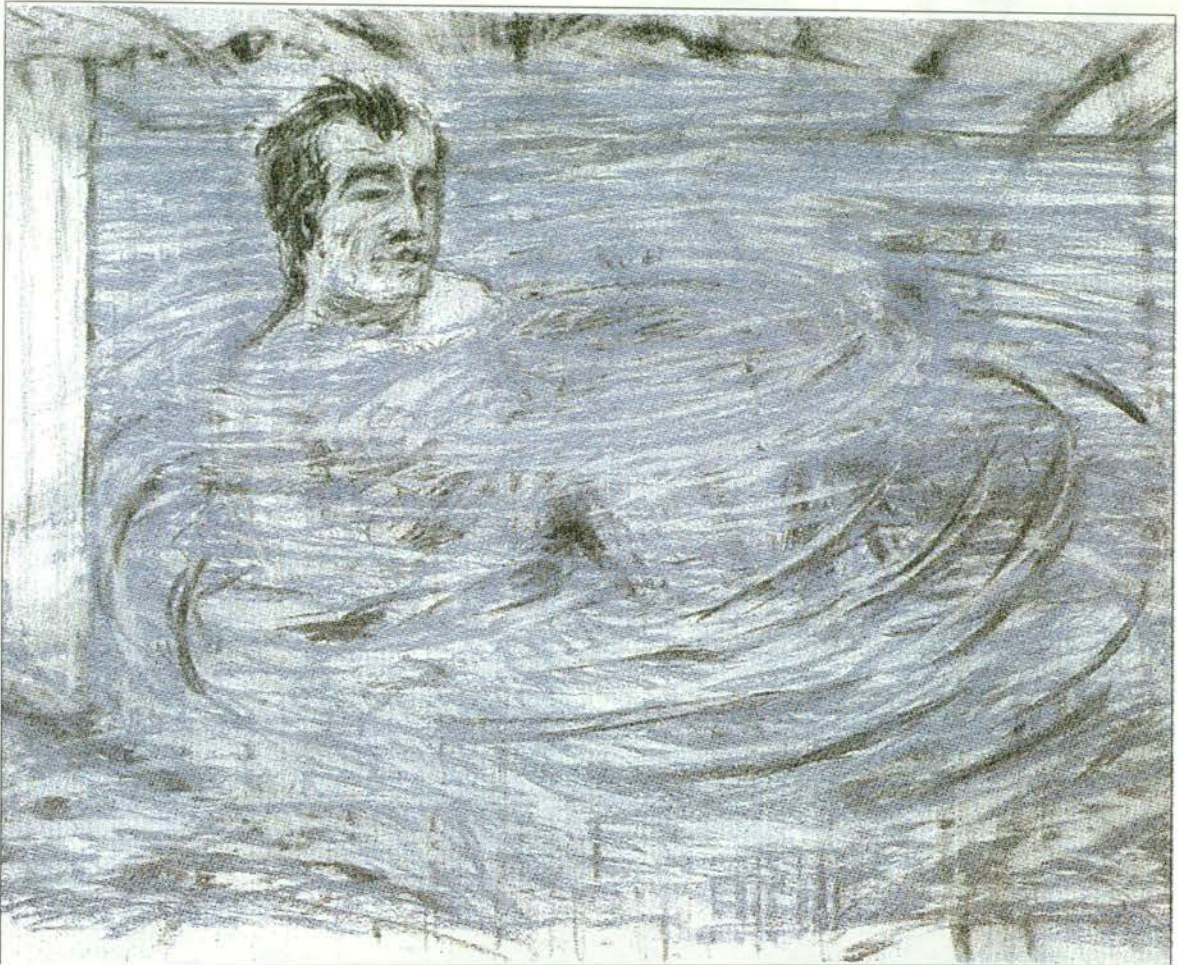


**Figuur 3.16** William Kentridge, *The Conservationist's Ball: Culling, Gamewatching, Taming* (1985).  
Houtskool, pastel en gouache op papier, 1985 x 935 mm, 1985 x 1385 mm, 1985 x 935 mm.  
Private versameling.





**Figuur 3.17** William Kentridge, *Our Courtship* (1985).  
Houtskool, pastel, inks en verf op papier, 3 x 970 x 910 mm.  
Versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.



**Figuur 3.18** William Kentridge, *Felix in the Bath* (1989).  
Houtskool en pastel op papier, 1000 x 1700 mm.  
Uit: Johannesburg - 2nd Greatest City after Paris.



**Figuur 3.19** William Kentridge, *New Modder* (1988).  
Houtskool en pastel op papier, 1350 x 1050 mm.  
Versameling: Die Kunsamer, Kaapstad.

*Art in a State of Grace* (1988) (fig 3.20), *Art in a State of Hope* (1988) (fig 3.21) en *Art in a State of Siege* (1988) (fig 3.22).

Kentridge verkies teken- bo skilderwerk. Hy is van mening dat hy veel vinniger kan teken en boonop was sy skilderpogings nog nooit suksesvol nie. Sy verduideliking daarvoor is dat die kleur en pigment in skilder die oorheersende element is en dat dit juis nie sy primêre belang daarin is nie. Die tasbare kwaliteit van die pigment is 'n onlosmaaklike deel van die tegniek. In sy houtskooltekeninge, wat agter glas geraam word, is materialisme en kleur van minder belang. Selfs al is houtskool as medium nie so duursaam soos olieverf nie, verkies hy dit steeds. Hy teken op papier van goeie gehalte, waarvan die suurgehalte laag is en wat nie maklik sal verkleur nie. Indien die tekeninge slegs tussen 50 en 300 jaar behoue bly, sal hy steeds tevrede wees (Jephson & Vergunst 1987:7).

Die animasietegniek wat Kentridge gebruik, is heelwat eenvoudiger as normale kommersiële animasietegnieke. Hy maak gebruik van 'n reeks tekeninge wat op esels voor 'n opgestelde rolprentkamera geplaas word. Slegs 'n beperkte getal tekeninge is nodig en een tekening kan herhaaldelik gebruik word. Die teken- en verfilmingsproses ontwikkel sodoende parallel aan mekaar. Na voltooiing word elke tekening etlike kere afgeneem. Veranderinge word voortdurend aangebring, om beweging te suggereer, voor dit wéér afgeneem word. Veranderinge word aangebring deur nuwe merke te maak of bestaande merke uit te vee. Omdat dit onmoontlik is om die houtskoolmerke heeltemal uit te vee, is elke verandering wat gemaak word duidelik sigbaar. Een tekening kan selfs soveel as 500 keer verander en verfilm word voordat daar na die volgende toneel oorgegaan word. Indien die verloop van die verhaal dit vereis, kan 'n reeds verfilmde toneel herhaaldelik ingebring word. Dikwels word daar tydens verfilming ook net op een gedeelte van 'n groter tekening gefokus en veranderinge daarin aangebring. In uitsonderlike gevalle word 'n tekening baie stadig voor die kamera verbybeweeg om só die ontwikkeling van 'n vorm of ruimte te beklemtoon (Godby 1991:2).

Hierdie animasietegniek stel Kentridge in staat om slegs sowat 20 tekeninge te gebruik in die verfilming van 'n agt-minuut-animasiefilm. Die tegniek veroorsaak 'n mate van



**Figuur 3.20** William Kentridge, *Art in a State of Grace* (1988).  
Systerm in vyf kleure op papier, 1563 x 977 mm.  
Versameling: Johannesburgse Kunsmuseum, Johannesburg.



**Figuur 3.21** William Kentridge, *Art in a State of Hope* (1988).  
Systerm in vyf kleure op papier, 1545 x 970 mm.  
Versameling: Johannesburgse Kunsmuseum, Johannesburg.



**Figuur 3.22** William Kentridge, *Art in a State of Siege* (1988).  
Systerm in vyf kleure op papier, 1562 x 972 mm.  
Versameling: Johannesburgse Kunsmuseum, Johannesburg.

rukkerigheid in die beweging en verloop van die verhaal - in direkte teenstelling met die foutlose bewegings van kommersiële animasie. Kentridge is egter verheug oor die sketsagtigheid wat hy daardeur behou, asook die sigbare oormekaarplasing van beelde wat verhinder dat die aanskouer net enkele vasgestelde beelde daarin kan lees (Kentridge 1992). Deur sy animasietegniek kry Kentridge dit reg om tot die aanskouer te spreek, sonder om bepaalde inligting te verskaf.

Die feit dat Kentridge 'n tekenaar en nie 'n skilder is nie, blyk duidelik uit bogenoemde. Sy hele ingesteldheid is dié van 'n grafiese kunstenaar. Hy is nie net deeglik vertrou met sy medium nie, maar het die kwaliteite daarvan by sy werkswyse geïnkorporeer.

In 'n ander projek, waaraan hy weer saam met die kunstenaars Robert Hodgins (1920- ) en Deborah Bell (1957- ) gewerk het, het hulle met rekenaaranimasietegnieke geëksperimenteer.<sup>41</sup> Vir die doel van hierdie bespreking is die aspekte rondom die ontstaan van die karakters en voorwerpe in die video, *Easing the Passing (of the hours)* (1993) van belang, juis vanweë die lig wat dit werp op Kentridge se werkswyse en keuse van lewelose voorwerpe. Die tegniese aspekte daarvan is van belang in sover dit bewys lewer dat die toepassing van moderne grafiese tegnieke, en die indirektheid waarmee die uitvoering gepaard gaan, nie 'n invloed op die kunstenaar se styl het nie.

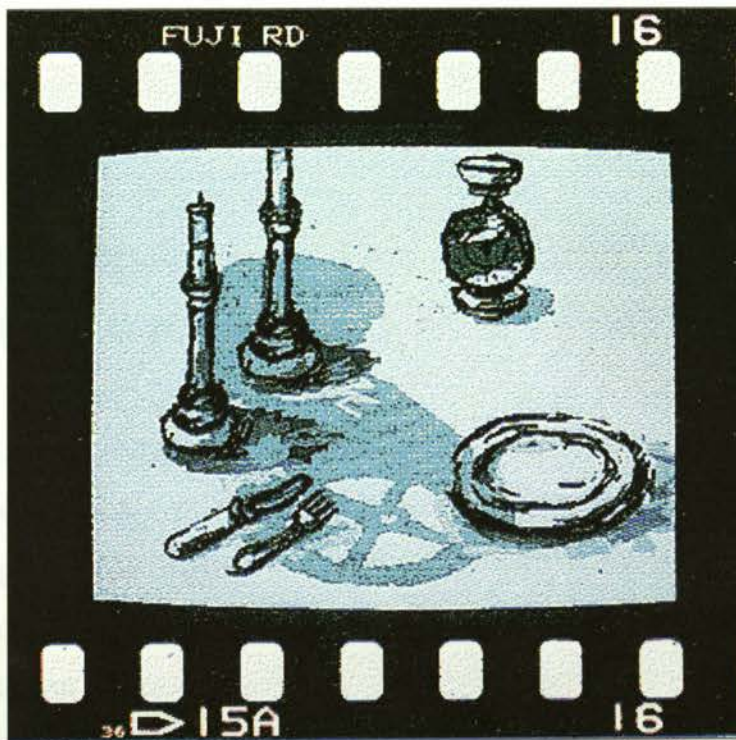
Kentridge (1993) verduidelik self hoe spontaan die hele rekenaaranimasieprojek ontstaan het. Nadat hy die moontlikhede van die medium besef het, het hy vir Hodgins en Bell op grond van hulle vorige ondervinding met projekte wat hulle saam aangepak het, genader. Anders as in die vorige projekte, soos die *Hogarth in Johannesburg*-reeks (1986), waarin elkeen van hulle 'n eie reeks etse onafhanklik, maar tog in oorleg met mekaar, geskep het, het hulle besluit om saam die moontlikhede van rekenaargrafika te ondersoek. Vir al drie kunstenaars was dit die eerste kennismaking met 'n rekenaar. Hulle het met geen bepaalde of vooraf bespreekte idees die eerste 'merke' op die skerm gemaak. Volgens Kentridge was die eerste voorbeeld in die sagteware-handleiding die teken van 'n bewegende wiel ('n nar op 'n eenwiel fiets). Hulle het een-een probeer om met behulp van die muis<sup>42</sup> die wiel te teken. Nadat hulle dit reggekry het, moes hulle besluit wat hulle daarmee wou doen. Hodgins het

in sy probeerslag en in sy kenmerkende styl, die liggaam van 'n mens bo-op die wiel geteken. Kentridge het die geleentheid gekry om vir die figuur 'n kop te teken. Die figuur van die generaal, wat later die hooffiguur in die verhaal sou word, is op dié wyse geskep. Een van die tonele waarin die generaal uitgebeeld is, is *Easing the Passing (of the hours)* XV (1993) (fig 3.23). Al die ander voorwerpe en figure is daarna op dieselfde wyse geskep. Alhoewel hulle meestal saam gewerk het, was daar ook tye dat elkeen alleen gewerk het óf dat net twee van hulle op 'n slag op die rekenaar gewerk het. Al drie kunstenaars is dit eens dat die hele proses daartoe bygedra het dat hulle noodgedwonge minder selfsugtig geword het oor dit wat elkeen as individu geskep het en dat hulle beelde totaal verstrengeld geraak het. Die sagteware het hulle wel in staat gestel om elke beeld afsonderlik in die geheue van die rekenaar te stoor en herhaaldelik op te roep. Dit is moontlik om die beelde en figure stilisties van mekaar te onderskei, omdat elke individu se handkoördinasie met die gebruik van die muis steeds sy eie kenmerkende styl weergee. As voorbeeld van die beeldvermenging wat hier plaasgevind het, word na een van die tonele, *Easing the Passing (of the hours)* XVI (1993) (fig 3.24) verwys waarin Bell 'n versameling lewelose voorwerpe uitgebeeld het. In haar soektog na geskikte voorwerpe het haar keuse, onder andere op 'n kombuis skaal geval. Sy sou later uitvind dat dié skaal uit Kentridge se kinderdae dateer en dat hy steeds baie waarde daaraan heg. Albei kunstenaars het dus, om verskillende redes, 'n belangstelling in dieselfde lewelose voorwerp gehad (Kentridge 1993).

Bogenoemde benadering en werkswyse sluit inderdaad in groot mate aan by Kentridge se vroeëre werk en verklaar in die proses baie oor sy denke tydens die skeppingsproses. Hy voél dinge aan terwyl hy werk en kies sy voorwerpe, nie omdat hy glo dat dit noodwendig iets beteken nie, maar eerder omdat hy voel dat daardie voorwerp dit is wat op 'n bepaalde plek in 'n tekening nodig is. In 'n verwysing na *The Conservationists' Ball* (1985) (fig 3.16) skroom hy byvoorbeeld nie om te sê dat hy gevoel het dat iets in die voorgrond van *Culling* (fig 3.16) kortgekom het nie. In 'n soektog na 'n voorwerp het hy deur die kombuis gestap, 'n skulp gesien en onmiddellik geweet dat hy die regte voorwerp gevind het. Die feit dat dit 'n skulp was, was dus blote toeval. Hy erken dat hy al oor die geldigheid van sy optrede gewonder het, maar geen verklaring daarvoor het nie (Kentridge 1993).<sup>43</sup>



**Figuur 3.23** William Kentridge, Robert Hodgins, Deborah Bell, *Easing the Passing (of the hours) XV* (1993).  
Rekenaaranimasie, laserafdruk op papier, ong. 170 x 250 mm.  
Private versameling.



**Figuur 3.24** William Kentridge, Robert Hodgins, Deborah Bell, *Easing the Passing (of the hours) XVI* (1993).  
Rekenaaranimasie, laserafdruk op papier, ong. 170 x 250 mm.  
Private versameling.



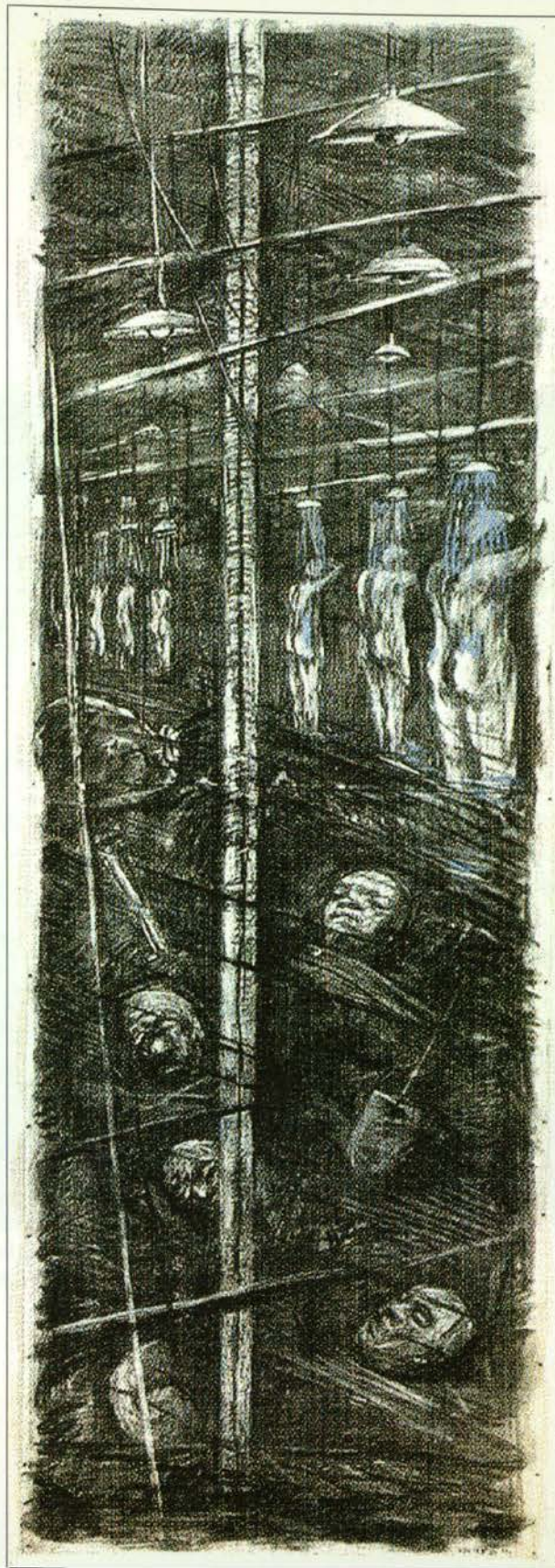
By 'n vorige geleentheid het Kentridge (1992) genoem dat hy nooit die verloop van n animasiefilm vooraf volledig beplan nie. Hy begin wel by 'n basiese idee of vertrekpunt, maar daarvandaan bepaal die verhaal sy eie verloop. Wanneer hy op bepaalde tye, sekere voorwerpe nodig het om verskillende tonele gemaklik bymekaar te laat aansluit, sal hy deur die huis of ateljee stap, om geskikte voorwerpe te soek. In die animasiefilm *Mine* (1991), het hy op 'n bepaalde tydstip 'n voorwerp gesoek waardeur hy twee uiteenlopende tonele bymekaar kon laat aansluit. Die koffiepote wat hy toe gekies het, is aanvanklik in die toneel *Soho with Coffee Plunger and Cup* (1991) uitgebeeld. In die aansluitingstoneel tussen Soho in sy bed waar hy besig is om koffie te drink en die werksaamhede onder in die myn, het die hefboom in die koffiepote deurgebreek. In die daaropvolgende toneel het dit die mynskag geword, wat diep onder die aarde afsak en sigbaar is in *Mine Shaft* (1991) (fig 3.25), en *Mine Shaft and Slave Ship* (1991) (fig 3.26).

Dat elke aspek van sy werk egter net aan toevallighede toegeskryf kan word, is allermens die geval. Tydens geleenthede waar Kentridge oor sy eie werk praat, kom mens telkens onder die indruk van sy vermoë om bykans voortdurend skeppend te dink en dat die kunswerke wat hy skep, die resultaat is van sy innerlike oortuiging - die verwerking van ervarings en invloede uit die gemeenskap rondom hom.

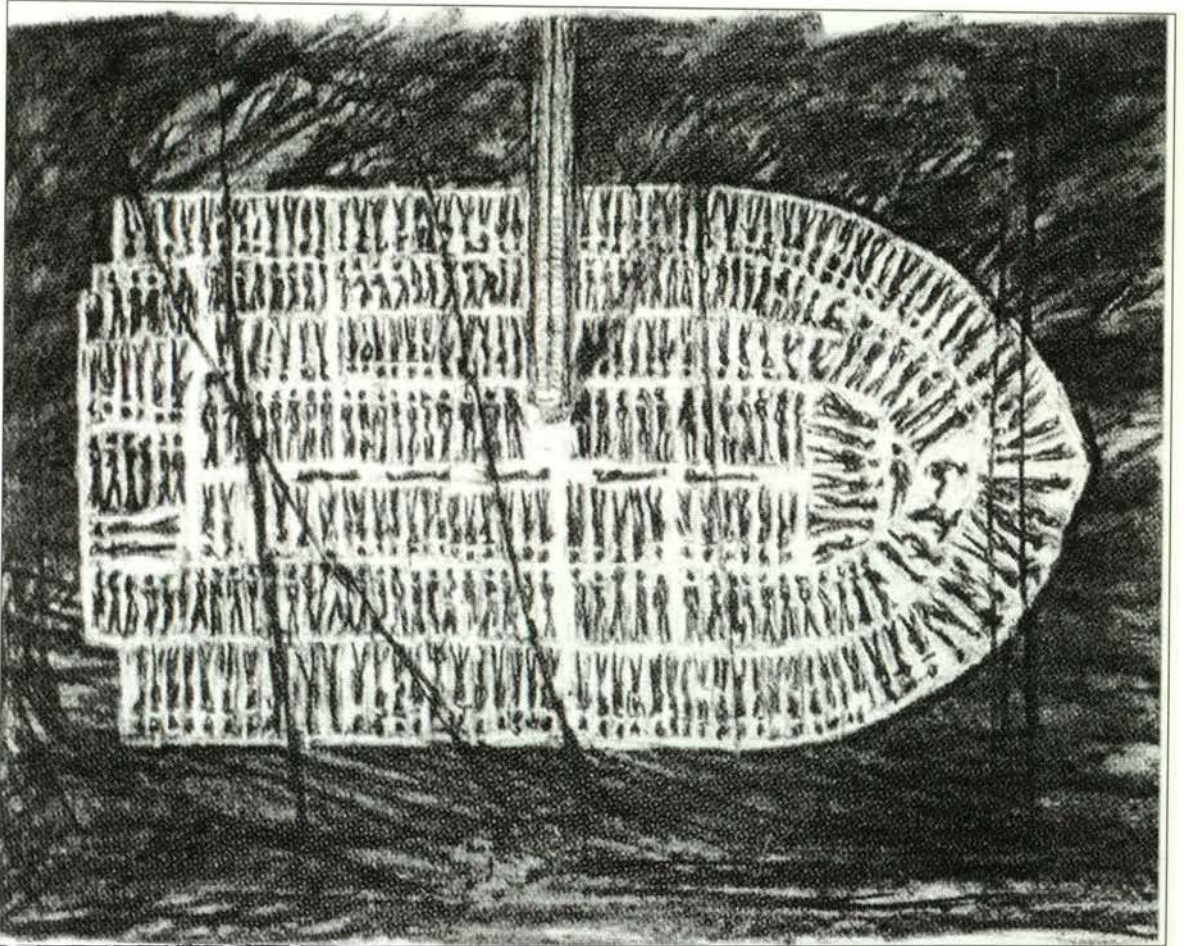
## TEMATIESE VERKENNING VAN WILLIAM KENTRIDGE SE TEKENINGE, GRAFIESE DRUKKE EN ANIMASIEFILMS

Die spontaneïteit van Kentridge se kunsbenadering word ook opvallend deurgevoer na die inhoud van sy werk. Alhoewel 'n verskeidenheid temas, naamlik landskappe, interieurs, stadstonele en figuurstudies, onderskei kan word, is sy werk eintlik moeilik kategoriseerbaar of etiketteerbaar. In die geheel beskou, is dit wel moontlik om elke figuur, lewlose voorwerp en interieur telkens na die landskap, spesifiek stadstonele, te kan terugvoer.

Dit is beslis nie landskappe soos Jacob Hendrik Pierneef<sup>44</sup> (1886-1957) of Jan Ernst Abraham Volschenk<sup>45</sup> (1853-1936) weergegee het nie, maar landskappe waarin die spore van



**Figuur 3.25** William Kentridge, *Mine Shaft* (1991).  
Houtskool en pastel op papier, 2380 x 750 mm.  
Uit: *Mine*.



**Figuur 3.26** William Kentridge, *Mine Shaft and Slave Ship* (1991).  
Houtskool en pastel op papier, 830 x 1240 mm.  
Uit: *Mine*.

menslike interaksie vasgevang is, soos grafies uitgebeeld in die middelste paneel van *The Embarkation* (1985) (fig 3.2).<sup>46</sup> Alhoewel daar uitsonderings is, soos in laasgenoemde tekening, beeld Kentridge meestal die mynlandskap van die Oos-Rand en dié in en om Johannesburg uit, byvoorbeeld *New Modder* (1988) (fig 3.19), *Empty Landscape with Cul-de-sac* (1990) (fig 3.27) [uit: *Monument* (1990)], en *Harry with Load in Landscape* (1990) (fig 3.28) [uit: *Monument* (1990)].

Kentridge se benadering ten opsigte van die landskap is tweeledig: dit is iets wat hy wil ontdek, teken en probeer verstaan, maar aan die ander kant is hy ook daarin geïnteresseerd as sosiale landskap, waarin die geskiedenis in die proses van nie onthou nie (*disremembering*) verlore gaan (Lipman 1994). Van die pad af gesien, is die landskap in en om Johannesburg geheel en al mensgemaak en dra dit ook die stempel van menslike werksaamhede, soos mynhope, pyleidings, kragdrade, siviele-ingenieurs-konstruksies en heinings (Kentridge 1988:18).

Weens die direktheid en snelheid waarmee beelde mekaar in Kentridge se oeuvre opvolg, word die dieperliggende en geestelike betekenis van dié werke, maklik oor die hoof gesien. Dit sluit spesifiek ook die keuse en uitbeelding van lewelose voorwerpe in. Om dae lank oor 'n idee te tob en in sy gedagtes te probeer finaliseer, is net nie vir Kentridge 'n geslaagde werkswyse nie. Hy neem nie vooraf finale besluite nie, maar maak staat op onverwagte verbande tydens die proses van herhaalde tekening;<sup>47</sup> 'n voortdurend nadenkende proses, waartydens geslote verbindings in die brein ontsluit word (Lipman 1994). Die resultaat hiervan, is 'n collage van beelde wat binne die konteks waarin dit voorkom, vertolk behoort te word en terselfdertyd geen vasgelegde betekenis dra nie. Binne dié konteks begin dit sin maak dat 'n kat in 'n telefoon [*Sobriety, Obesity & Growing Old* (1991)], 'n koffiemaker in 'n mynsgag, [*Mine* (1991)] en 'n muskiet in 'n inspuiting, [*Faustus in Afrika!* (1995)], kan verander.<sup>48</sup>

Ten einde Kentridge se ingesteldheid teenoor sy onderwerp en sy gedagtegang tydens die skeppingsproses te illustreer, word sy idees rondom die ontstaan van die animasiefilm, *Felix in Exile* (1993-1994), kortliks bespreek. Volgens Kentridge (1994) het dié film verskeie



**Figuur 3.27** William Kentridge, *Empty Landscape with Cul-de-sac* (1990).  
Houtskool en pastel op papier, 1200 x 1500 mm.  
Uit: Monument.



**Figuur 3.28** William Kentridge, *Harry with Load in Landscape* (1990).  
Houtskool en pastel op papier, 1200 x 1500 mm.  
Uit: Monument.

beginpunte gehad. Die eerste was 'n reeks frases of woordspeletjies. Eenvoudige oorgange soos “*exit/exist*”, “*historical/hysterical*”, die gedagte aan die soet reuk van jasmyn en histerie en “*FELIX EXILE ELIXIR*”. Aan die een kant is hy van nature skrikkerig vir die Ou-Engelse geneigdheid om staat te maak op onbeduidende denkbeelde of alliterasies, as plaasvervanger vir idees. Hy vind egter terselfdertyd dat dit nodig is om op dinge te vertrou wat op 'n bepaalde tydstip wispelturig, toevallig of outentiek voorkom, sonder om te verwag dat dit noodwendig meer as 'n blote vertrekpunt sal word. Solank hy daaruit net 'n beginpunt kry waaruit die idee self óf ander idees verder kan ontwikkel.

Die tweede uitgangspunt vir *Felix in Exile* (1993-1994), naamlik 'n beeld van Soho waar hy besig is om te skeer en sy gesig in die spieël ‘verloor’ en die daarmee gepaardgaande sinsnede: “I will not survive my life”, sluit aan by sy spontaneïteit tydens die skeppingsproses. Aanvanklik het dié beeld die sentrale posisie bekleed en het dit eers verander nadat die frase “Felix in Exile” geformuleer is (Lipman 1994).

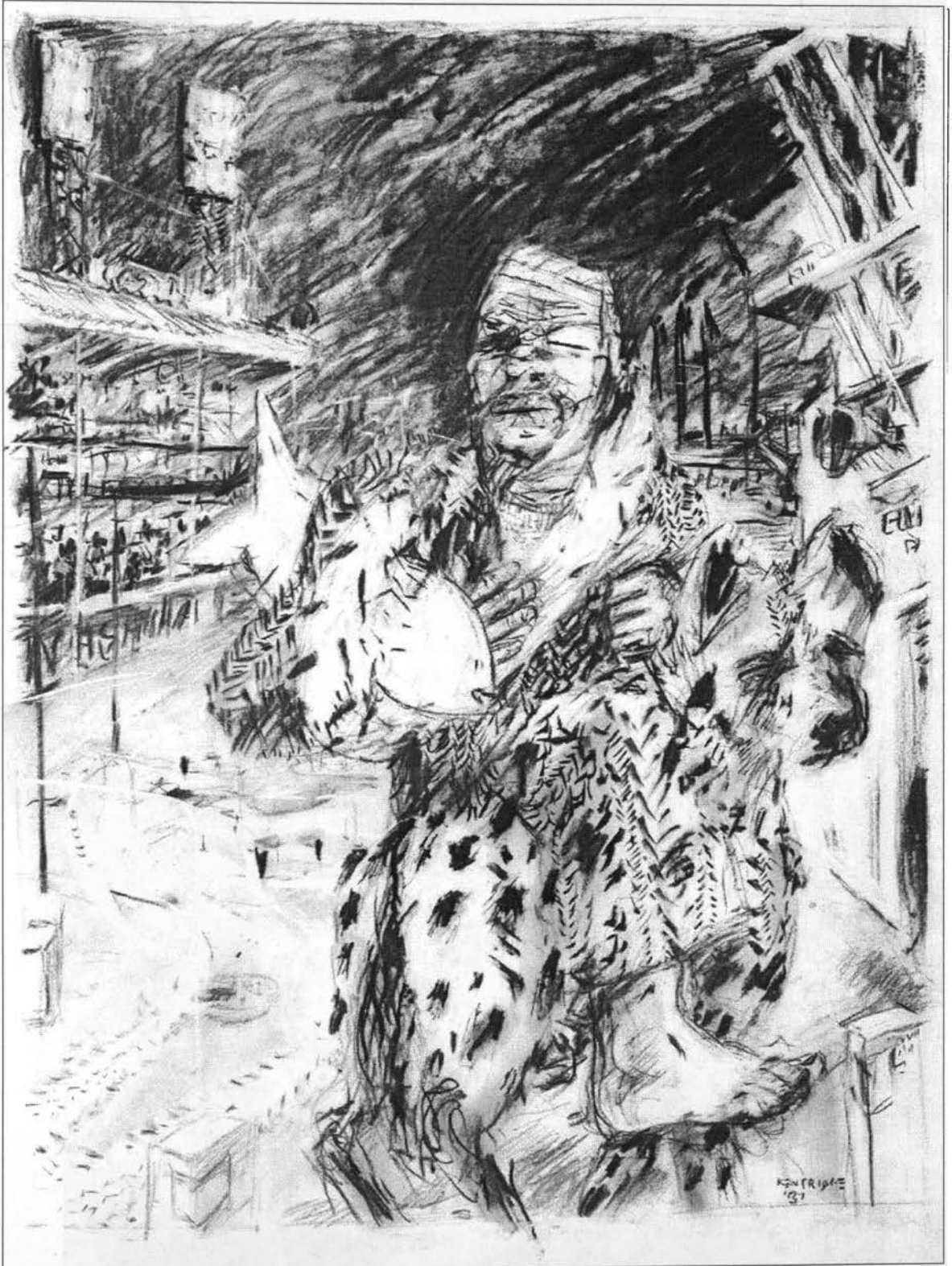
Die derde en sentrale beginpunt was 'n reeks forensiese foto's van vermoorde mense in die polisie se besit. Kentridge het op hoorsê van die foto's verneem maar sy eie idees daarvoor in sy gedagtes gevorm, wat in werklikheid ver verwyderd was van die inhoud van die foto's. Terwyl die figure in die foto's in klein vertrekke, lanings en gange gelê het, was die beelde wat Kentridge in sy gedagtes gevorm het, dié van figure in die landskap.<sup>49</sup> In werklikheid was die foto's dus net die verwysingsmateriaal van tekeninge wat hulself reeds gekonstrueer het. Volgens Kentridge (Lipman 1994) is die foto's wat hy vir die finale tekeninge gebruik het, enersyds 'n visualisering van sy persoonlike idees en andersyds idees geïnspireer deur Goya se *The Third of May* (1808). In *Promises of Fortune* (1986) (fig 3.8) [uit: *Industry & Idleness* (1986)], herinner beide die wyse waarop Harry met uitgestrekte arms staan, asook die datum 3.5.87, regs onder op die prentvlak, aan Goya se *The Third of May* (1808) (Godby 1990:100).

In 'n poging om spesifiek meer te wete te kom oor die voorkoms van lewelose voorwerpe in Kentridge se oeuvre, sal daar op individuele werke gefokus word en die lewelose voorwerpe daarin uitgesonder word. Alhoewel daar tradisioneel nie na Kentridge verwys

kan word as 'n stillewekunstenaar nie, het dit reeds duidelik geword dat lewelose voorwerpe wel 'n belangrike deel van sy oeuvre uitmaak. Verskeie lewelose voorwerpe word in sy landskappe, stadsomgewings en interieurs aangetref. Die lewelose voorwerpe kan in twee groepe ingedeel word: dié wat reeds deel uitgemaak het van die omgewing toe Kentridge daarop afgekom en dié wat hy self daarin geplaas het. As voorbeeld van eersgenoemde groep word die viswinkelteken genoem. Hierdie teken het met verloop van tyd 'n gevestigde simbool ter verwysing na die Bertrams-omgewing geword en kom in *The Conservationist's Ball: Taming* (1985) (fig 3.16) en *The General from Derby Road to Ellis Park* (1987) (fig 3.29) voor.<sup>50</sup> In 'n lewende hoedanigheid soos in *Fish Kiss* (fig 3.30) [uit: *Johannesburg - 2nd Greatest City after Paris* (1989)] en *Growing Old Title Drawing* (fig 3.31) [uit: *Sobriety, Obesity & Growing Old* (1991)], word die vis as simbool van seksualiteit voorgehou.<sup>51</sup> Ander lewelose voorwerpe soos advertensieborde, waterpype, oorhoofse ligte en uitgediende betonstrukture in die landskap, soos wat in *New Modder* (1988) (fig 3.19) aangetref word, ressorteer ook onder die eerste groep. Die rolprentkamera en bewegende stel trappe in *The Embarkation* (1987) (fig 3.2) en die brandende buiteband in *Can we leave? Can we stay?* (1986) (fig 3.13) is voorbeelde van lewelose voorwerpe wat Kentridge self in die landskap geplaas het. In die animasiefilm *Felix in Exile* (1993-1994) word los velle papier as bedekkings gebruik, voordat die lewelose liggame van afgestorwenes in die landskap verdwyn, soos in *Reclining Woman* (1993-1994) (fig 3.32) [uit: *Felix in Exile* (1993-1994)].

Die oorsprong van lewelose voorwerpe hou duidelik verband met Kentridge se noue betrokkenheid met die omgewing, asook met sy praktiese informele benadering. Hy beskou die keuse van lewelose voorwerpe as 'n praktiese en nie 'n intellektuele oefening nie en maak staat op die vrye assosiasies wat tussen beelde bestaan. Aangesien beelde opgeroep word, sonder om vooraf simbole te wees, is sy voorstellings ver verwyderd van die tradisionele stillewebenadering.

Kentridge wys daarop dat hy dikwels teenstellende vraagstukke in sy werk aanspreek, wat moontlik as dubbelsinnig geïnterpreteer kan word (Taylor 1992:7). Hy beskou die daaglikse lewe as 'n voortdurende vloei van afsonderlike, teenstrydige beelde en gebeurtenisse, waarin



**Figuur 3.29** William Kentridge, *The General from Derby Road to Ellis Park* (1987).  
Houtskool en pastel op papier, 900 x 680 mm.  
Private versameling.





**Figuur 3.30** William Kentridge, *Fish Kiss* (1989).  
Houtskool en pastel op papier, 780 x 1150 mm.  
Uit: Johannesburg - 2nd Greatest City after Paris.



**Figuur 3.31** William Kentridge, *Growing Old Title Drawing* (1991).  
Houtskool en pastel op papier, 1200 x 1500 mm.  
Uit: Sobriety, Obesity & Growing Old.



**Figuur 3.32** William Kentridge, *Reclining Woman* (1993-1994).  
Houtskool en pastel op papier, ong. 1200 x 1500 mm.  
Uit: *Felix in Exile*.

besluite geneem en betekeniswaarde aan geheg moet word. Dié teenstellings is waarneembaar in die keuse en kombinasies van sy beelde, wat dikwels skynbaar geen verband met mekaar het nie. Ter verduideliking word *Responsible Hedonism* (1986) (fig 3.5) [uit: *Industry & Idleness* (1986)] vervolgens voorgehou. Dié werk is geïnspireer deur William Hogarth<sup>52</sup> (1697-1764) se twee werke, *The Industrious 'Prentice Performing the Duty of a Christian* en *The Idle 'Prentice at Play in the Church during Divine Service* [uit: *Industry & Idleness* (1747)], waarin die twee afsonderlike toekomsweë van Francis Goodchild en Tom Idle in uitgebeeld word.<sup>53</sup> In *Responsible Hedonism* (1986) (fig 3.5) waar die prentvlak in twee dele verdeel is, word die lot van die arbeidsame Harry en die gemaksgtigheid van die voorstedelike lewe, teenoor mekaar afgespeel. Die skaduwee aan die regterkant van die prentvlak, met die woorde “endorsed out”, vestig die aandag op Harry, as slagoffer van die eertydse paswet. Aan die linkerkant word Idle, geklee in 'n streppak, uitgebeeld, waar hy 'n vrou in die middel van die swembad omhels, 'n metafoor van uiterste bevrediging (Godby 1990:88). Reg bokant dié twee figure, word 'n duiker, wat herinner aan die duiker in *Plunge Pool* (1987) (fig 3.33), uitgebeeld. In verhouding lyk die swembad egter té klein en die aanskouer vrees die oomblik van impak.<sup>54</sup>

Die vissimbool word herhaaldelik in en om die swembad, aangetref. Op een vlak hou dit moontlik verband met die reeds genoemde viswinkelteken, as verwysing na Harry se tuiste in 'n minder gegoede woonbuurt. Terwyl dit op die oog af ook net met die water van die swembad in verband gebring kan word, hou dit ook op 'n ander vlak verwysing in na die genotsugtigheid, waarna in die titel verwys word, asook na die Bybeltekse wat Hogarth aan die onderkant van sy werke<sup>55</sup> aangehaal het (Godby 1990:88).

Aan die regterkant van die prentvlak word nog drie betekenisvolle lewelose voorwerpe aangetref, naamlik 'n swemring, die reling van 'n stel trappe en 'n kruitwa. Teen die agtergrond van die swembad hou die swemring verwysings in na plesier en weelde. Terselfdertyd en binne 'n ander konteks hou dit moontlik verwysings in na die inhuldiging van Harry as die burgemeester van Derby Straat, soos uitgebeeld in *Lord Mayor of Derby Road* (1986) (fig 3.10) [uit: *Industry & Idleness* (1986)]. Dit is ironies dat die swemring 'n statussimbool vir Harry kan wees, terwyl hy in werklikheid nie eers die reg het om



**Figuur 3.33** William Kentridge, *Plunge Pool* (1987).  
Houtskool en pastel op papier, 1300 x 1400 mm.  
Private versameling.

homself in Johannesburg te bevind nie (Taylor 1992:8). Hy kan homself egter handhaaf soos blyk uit die wyse waarop die kruise van *Double Shift on Weekends Too* (1986) (fig 3.4), in *Responsible Hedonism* (1986) (fig 3.5) omkantel en die water daarin, in die swembad inloop [uit: *Industry & Idleness* (1986)]. Die aansig op die toneel, asook die posisie van die reling in die voorgrond van die prentvlak, sonder dat die trappe sigbaar is, wek die gevoel van verheuenheid en verwyderdheid by die aanskouer oor die gebeure wat hier afspeel.

Wat stylkenmerke betref, is dit moontlik om twee benaderings in Kentridge se oeuvre te onderskei. Enersyds bou hy voort op die Ou-Engelse tradisie, waar William Hogarth (1697-1764) uitgesonder kan word en andersyds op die Europese tradisie waarvan Antoine Watteau<sup>56</sup> (1684-1721) deel uitmaak. Albei Hogarth en Watteau het bekendheid verwerf vir die wyse waarop hulle kommentaar gelewer het oor die sosiale omstandighede van hulle onderskeie agtiende-eeuse gemeenskappe. Beide het in die teater en toneelspel belanggestel, wat hulle op 'n treffende wyse, as teenstuk met die alledaagse lewe, in hulle kunswerke uitgebeeld het. 'n Opvoering in Parys van Florent Dancourt<sup>57</sup> (1661-1725) se komedie *Les Trois Cousines* (1700), het Watteau dan ook geïnspireer om *Embarkation from Cythéra* (1717-1719) te skilder (Miles 1987b:6).<sup>58</sup>

Die verwantskap tussen Kentridge, Hogarth en Watteau is in hierdie verband opvallend. Ter beskrywing van sy benadering het Hogarth die volgende opgemerk:

I have endeavoured to treat my subjects as a dramatic writer; my picture is my stage, and men and women my players ... (De la Croix & Tansey 1980:700).

Kentridge se benadering om die prentvlak in twee dele te verdeel, sowel as sy voorliefde vir die drieluik-formaat, soos in *The Boating Party* (1985) (fig 3.3) en *The Embarkation* (1987) (fig 3.2), kan ook in verband gebring word met sy betrokkenheid by teater- en rolprentbedrywighede. Deur die tekeninge elkeen as 'n drieluik aan te bied, benut hy die geleentheid om in 'n enkele werk 'n dramatiese verhaal met verskillende tonele en gesigspunte uit te beeld:

I [Kentrige] suppose I'm interested in doing the opposite to a movie poster, which fragments its plot into a number of little scenes ... I take a number of different, contrasting images and put them together to make a coherent whole ... (Williamson 1989:33).

In die *Industry & Idleness*-reeks (1986) (fig 3.4-3.11) wil dit voorkom of Kentridge spesifiek op die vervreemding tussen dele binne die gemeenskap fokus. In dié opsig kan 'n verband gevind word, tussen sy werk en die grafiese idioom in die Duitse Neo-Ekspressionisme, spesifiek die Weimar-kunstenaars George Grosz<sup>59</sup> (1893-1959), Otto Dix<sup>60</sup> (1891-1969) en Max Beckmann<sup>61</sup> (1884-1950). Volgens Beckmann is daar drie vereistes waaraan 'n kunstenaar moet voldoen:

[T]he artist must be a child of his age, he must be naturalistic towards his own self and objective as regards his 'inner vision' ... (Fischer 1973:22).

In aansluiting by Beckmann se werk en as verwysing na 'n interieursituasie waarin Kentridge verskeie leweloze voorwerpe uitgebeeld het, word *The Conservationists' Ball: Culling, Gamewatching, Taming* (1985) (fig 3.16) as voorbeeld bespreek.

In dié tekening word onverskilligheid en selfingenomenheid by mens en dier in drie uiteenlopende tonele uitgebeeld. Die linkerpaneel, *Culling* (fig 3.16 linkerpaneel), wat in Kentridge se ateljee afspeel (Berman 1993:316), is op Diego Velázquez<sup>62</sup> se *Las Meninas* (1656) gebaseer. 'n Vrou met 'n luiperdvel-stola om haar skouers gedrapeer, word hier uitgebeeld. By haar voete, in die ligkol van 'n leeslamp, sit 'n luiperd. Die eendersgespikkelde velle verbind mens en dier. Hulle verhouding word uitgebrei na die naakte en geklede manlike figure. Die boodskap hierin lees duidelik: hoe 'besit' tot verlies kan lei en hoe die dier vernietig word ter versiering van die mens (De Jager 1986). Daar is 'n aanduiding van die natuur, ook simbolies vir Afrika, se weerloosheid teen Westerse genotsugtigheid.

In aansluiting by *Las Meninas* (1656) is verskeie vlakke van realiteit ook in *Culling* (fig 3.16 linkerpaneel) identifiseerbaar: 'n optiese realiteit, die realiteit van die skilderdoek, die realiteit deur die lens van die kamera, asook die speël, waarin 'n refleksie van Kentridge

sigbaar is. “Die spieëlbeeld word gesien as simbool van die verbeelding, omdat dit die realiteit van die sigbare wêreld kan reflekteer ... Die spieël is 'n simbool van waarheid, selfrealisasie en wysheid. Dit dui op die gedagte-wêreld, die siel. 'n Refleksie in 'n spieël, is die manifestasie van die tydelike wêreld en van die mens se kennis van homself” (Du Toit 1995:18).

Die aanskouer kom voor 'n herskepte werklikheid te staan. Soos daar afgelei kan word uit die titel, is figure en lewlose voorwerpe in bepaalde verhoudings teenoor mekaar geplaas om 'n bepaalde boodskap oor te dra. Tydens die skeppingsproses en die ontwikkeling van beelde, het Kentridge heeltemal wegbeweeg van die oorspronklike *Las Meninas* (1656). Die figure en lewlose voorwerpe in *Culling* (fig 3.16 linkerpaneel), naamlik die kamera, skulp, naakte en geklede figure, asook die weerspieëling in die spieël kan as Kentridge se persoonlike beelde beskryf word. Die lewlose voorwerpe in *The Conservationist's Ball: Culling, Gamewatching, Taming* (1985) (fig 3.16), moet metafories binne die konteks waarin dit voorkom en met inbegrip van die onbegrensde betekenis daarvan vertolk word.

In *Gamewatching* (fig 3.16 middelpaneel), word 'n skynbaar lighartige toneel uitgebeeld, waar mense in 'n Café-chantant-situasie byeen is. Die vertrek is gevul met mense en lewlose voorwerpe. Die mense is betrokke by ontmoetings, maar sonder dat daar enige kommunikasie is. Hulle sien, maar tree nie op nie. Dit is 'n tipiese toneel uit Kentridge se oeuvre: karakters se bewegings word geredigeer, terwyl die geheel aan 'n stilfoto uit 'n rolprent herinner. Die gekose lewlose voorwerpe en die moontlike simboliese betekenis daarvan, pas in by die stemming van die omgewing waarin dit uitgebeeld is. Só byvoorbeeld, word die verkyker op die voorgrond 'n aanduiding van sowel voyeurisme as die mense se selektiewe visie (Arnold 1985:98).

Op die een tafel is 'n beeld van 'n renoster, 'n kurio wat met belangstelling deur 'n man bekyk word. Hierin word dié bedreigde spesie, die simbool van die menslike prooi wat in die stedelike oerwoud gejag word. Die grootte en posisie daarvan op die tafel, wys daarop dat dit onmoontlik lewend kan wees. Die voorstelling daarvan, in die vorm van 'n lewlose

voorwerp op die tafel, weerspieël Kentridge se gebruik om idees en beelde na goëddunke te verander en aan te pas, om só 'n bepaalde boodskap mee oor te dra. Op dieselfde wyse is dit ook nie net die kop van die dooie dier wat regs teen die muur hang nie, maar vorm sy hele liggaam hier deel van die trofee. Ook dié dier het sy lewende status verloor en word hier as lewelose voorwerp uitgebeeld.

In *Taming* (fig 3.16 regterpaneel), waarin 'n nou reeds bekende Bertramse straattoneel uitgebeeld word, word die beeld van die bedreigde dier tot die uiterste gevoer. 'n Hiëna met rolskaatse word uitgebeeld waar hy in 'n nou straat bo-op die dak van 'n motor staan. Die wilde dier het, net soos die motors, wile om oor die weg te kom. Hy het hom dus by sy omgewing aangepas. Alhoewel dit 'n straattoneel en nie 'n stillewe is nie, sluit die tema daarvan aan by dié van die vanitas-stillewe.<sup>63</sup> Die hoë mure wat met roldraad bedek is en die beperkte ruimtes tussen die motors wek 'n gevoel van ingeperktheid en gevangenisskap. Die naasmekaarplasing van die voertuie word voorgehou ter verwysing na die opeenhoping van mense en voorwerpe in ons oorvol stede (K. L. de Villiers 1993).<sup>64</sup> Die motors in die nou straat word 'n toonbeeld van verval. Dit is 'n beeld wat weer die aandag op die weerloosheid van die hiëna vestig, indien hy nie sou aanpas nie.

Die herhaaldelike gebruik van dieselfde lewelose voorwerpe en die komposisionele uitleg van al drie panele gee deurloopenheid aan dié werk. In *Culling* (fig 3.16 linkerpaneel) word die tafel aan die regterkant, waarop die leeslamp en 'n deel van 'n kubistiese vorm uitgebeeld word, die voorste tafel in *Gamewatching* (fig 3.16 middelpaneel). Dieselfde kubistiese vorm met die verkyker daarnaas word ook daarop uitgebeeld. Die sentrale posisie van die verkyker op die tafel beklemtoon die simboliese betekenis daarvan. Die skulp in *Culling* (fig 3.16 linkerpaneel), kom ook twee keer in *Gamewatching* (fig 3.16 middelpaneel) voor.<sup>65</sup> Die renoster op die tafel sluit by die ander lewelose voorwerpe aan en vorm saam 'n belangrike onderdeel van die geheel. Die bo-aansig van die tafelopervlakke word in *Taming* (fig 3.16 regterpaneel) herhaal as die dak van die motor waarop die hiëna staan. In dié verband word 'n skakel ook tussen die hiëna en die ander diere gevind. Die trofee teen die muur in *Gamewatching* (fig 3.16 middelpaneel) word aan



die regterkant deur die vissimbool vervang. Albei beelde kan met die bevrediging van menslike behoeftes in verband gebring kan word.

Die werk stem tot nadenke. Teen die agtergrond van 'n Europese leefwyse en die gebruik van beelde eie aan Afrika, onder andere die renoster, luiperd en hiëna, is die sinspeling op die Suid-Afrikaanse situasie onmiskenbaar. Die mens tree as die afsydige oorwinnaar uit die stryd, teenoor die dier, wat as oorwonne slagoffer, magteloos teen die menslike oorheersing is (De Jager 1986).

In *The Boating Party* (1985) (fig 3.3), is daar baie lewelose voorwerpe op die tafels. In die teenwoordigheid van slegs enkele figure, word meer klem gelê op die lewelose voorwerpe. Die atmosfeer in die café-chantant lyk aanvanklik rustig, maar verander gou in 'n toneel van afgryse. Die vlakvark wat as troeteldier 'n ereplek bekleed het, word opgesny en in die regterpaneel as jellie opgedien, terwyl sy trofee daarnaas op wiele gemonteer is.

In beide *The Conservationists' Ball: Culling, Gamewatching, Taming* (1985) (fig 3.16) en *The Boating Party* (1985) (fig 3.3) word die aandag op Kentridge se metaforiese spel met dierebeelde gevestig. Veral van belang, is hoe dikwels diere deur verplasing en progressie van alle lewe ontnem word, en as lewelose voorwerpe uitgebeeld word.

'n Ander werk uit dieselfde tydperk, getiteld *Our Courtship* (1985) (fig 3.17), is 'n verwerking van vyf historiese kunswerke: Edouard Manet (1832-1883) se *The Balcony* (1868-1869) en *A Bar at the Folies-Berère* (1881), Rembrandt van Rijn (1606-1669) se twee weergawes van *The Slaughtered Ox* (c. 1637-1640 en 1655) en Chaim Soutine (1894-1943) se *Carcass of Beef* (1925). In Kentridge se weergawe word twee renosters op 'n onnatuurlike wyse in die linkerpaneel uitgebeeld. Hulle status is dié van kurio's, maar in teenstelling met die diere in *The Conservationists' Ball: Culling, Gamewatching, Taming* (1985) (fig 3.16) word geen aandag aan hulle geskenk nie. Wat daarna skynbaar met die diere in die middel- en regterpaneel gebeur, sluit aan by die somber verhaal van vernietiging en afgryse in *The Boating Party* (1985) (fig 3.3).

Van die ander voorwerpe in *Our Courtship* (1985) (fig 3.17) is direk ontleen uit die werk van beide Manet en Rembrandt. Die sjampanjebottels en turkooisblou traliewerk is afkomstig uit Manet se twee genoemde skilderye. Die karkas in die regterpaneel is weer 'n direkte verwysing na Rembrandt en Soutine se genoemde skilderye. Daar is opvallende ooreenkomste met Rembrandt se twee weergawes van *The Slaughtered Ox* (c. 1637-1640 en 1655). In die vroeëre weergawe is 'n vrou in die agtergrond sigbaar, waar sy besig is om die vloer skoon te maak. In die tweede word sy, in 'n minder opvallende posisie, uitgebeeld waar sy by die deur inloer.

Kentridge het 'n omhelsende man en vrou naas sy uitbeelding van die karkas geplaas. Die kragdadige wyse waarop die vrou deur die man vasgehou word, dui duidelik geensins op 'n liefdesverhouding tussen hulle nie. Die aanskouer word sodoende teruggevoer na die linker- en middelpaneel, vir meer duidelikheid oor die aard van hulle omhelsing.

In die linkerpaneel word twee vroue uitgebeeld, die een naak en die ander gekleed. Dit is opvallend dat die geklede vrou duidelik meer ontspanne is en in 'n goeie luim verkeer. Daarteenoor is daar 'n droewige uitdrukking in die naakte vrou se oë en 'n wrang glimlag wat om haar mondhoeke wil-wil verskyn. Sy staan weggedraai, aan die kant van 'n spieël, sodat net die agterkant van haar liggaam sigbaar is. In haar hand hou sy 'n verkyker vas, waarmee sy waarskynlik in die spieël na die man in die middelpaneel kyk, of nog gaan kyk. Die halssnoer, ooringe, armband en ringe waarmee haar liggaam getooi is, verplaas haar naaktheid na 'n vlak wat op dekadensie dui. Die café-chantant-interieur kom skielik baie beknop voor en die aanskouer word bewus daarvan dat die vrou haar liggaam in 'n baie ongewone omgewing ten toon stel.

In die middelpaneel word 'n man uitgebeeld<sup>66</sup> wat vanuit die prentvlak na die aanskouer (of is dit na die naakte vrou?) staar. Die komposisie van dié paneel is duidelik gebaseer op Manet se *A Bar at the Folies-Berère* (1881), waarin die kroegmeisie, met haar rug teen 'n spieël agter 'n kroegtoonbank, na die aanskouer staar. In Kentridge se werk daarteenoor, is slegs die man se weerkaatsing in die spieël sigbaar. Op die lys aan die onderkant van die spieël word verskeie kaktusagtige plantjies uitgebeeld, wat by die renosters aansluit as

Afrika-simbole. Dit is egter die Cikladiese kopbeeld<sup>67</sup> wat die aandag trek. Dié beeld word hier as simbool van Eerstewêreldse gekultiveerdheid voorgehou. 'n Wrang aansluiting by die lighartigheid en oorfloed wat deur die sjampanjebottels en vleis gesimboliseer word.

Die omhelsing vind dus te midde van suggesties van geweld, onheil en dekadensie plaas. In dié konteks is die naakte vrou ook net 'n voorwerp wat dopgehou, begeer en besit kan word.

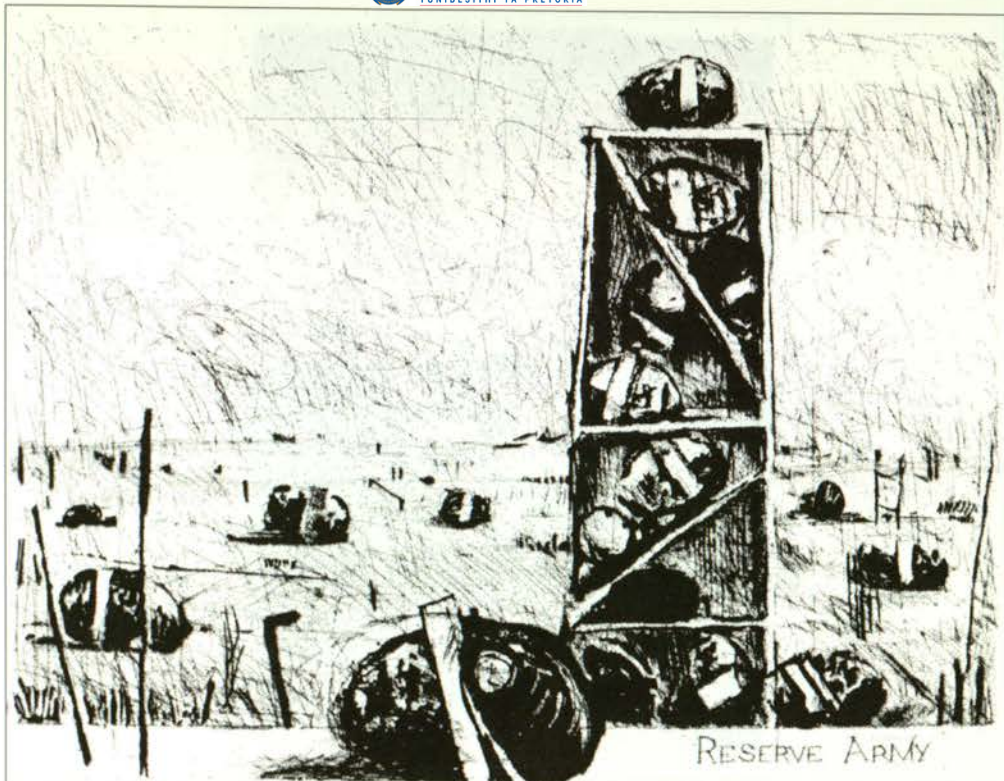
In *Casspirs Full of Love* (1988-1989) (fig 3.34) word 'n verdere ontwikkeling in Kentridge se uitbeelding van lewelose voorwerpe aangetref. Die titel daarvan is verkry uit 'n boodskap wat Kentridge oor 'n eertydse radioprogram gehoor het, waarin boodskappe aan weermaglede op die grens gestuur kon word. Die boodskap van 'n moeder aan haar seun het gelui: “Looking forward to seeing you soon, min dae, did you get the parcel sent you? The message comes from your mother with Casspirs full of love”. Die werk self het sy oorsprong in studies wat Kentridge op daardie stadium oor die Renaissance-kunstenaar Giotto (c. 1267-1337), gedoen het. Die resultaat daarvan was een spesifieke tekening, wat hy later opgesny het, omdat hy slegs in die koppe van die figure belanggestel het. 'n Foto in Kentridge se besit, waarin Suid-Afrikaners tydens 'n optog afgeneem is, is as finale verwysingsmateriaal gebruik. Van belang is dat die figure in die foto almal lewend was, terwyl net koppe in die finale werk uitgebeeld is (Kentridge 1989).

Kentridge het die *Casspirs Full of Love*-tema in verskeie werke uitgebeeld, onder andere 'n houtskooltekening (1988-1989) en 'n akrieltkening (1989). Beide werke is op papier geteken. Die titel, formaat en komposisies van albei dié werke stem ooreen met die uitbeelding in figuur 3.34. In 'n klein monochroom ets, *Reserve Army* (1991) (fig 3.35) [uit: *Little Morals* (1990-1991)] is die houer met koppe in 'n verlate landskap geplaas, met etlike ander van dieselfde koppe rondom versprei. In die animasiefilm *Johannesburg - 2nd Greatest City after Paris* (1989) is dieselfde beeld ook in 'n enkele toneel geïnkorporeer.

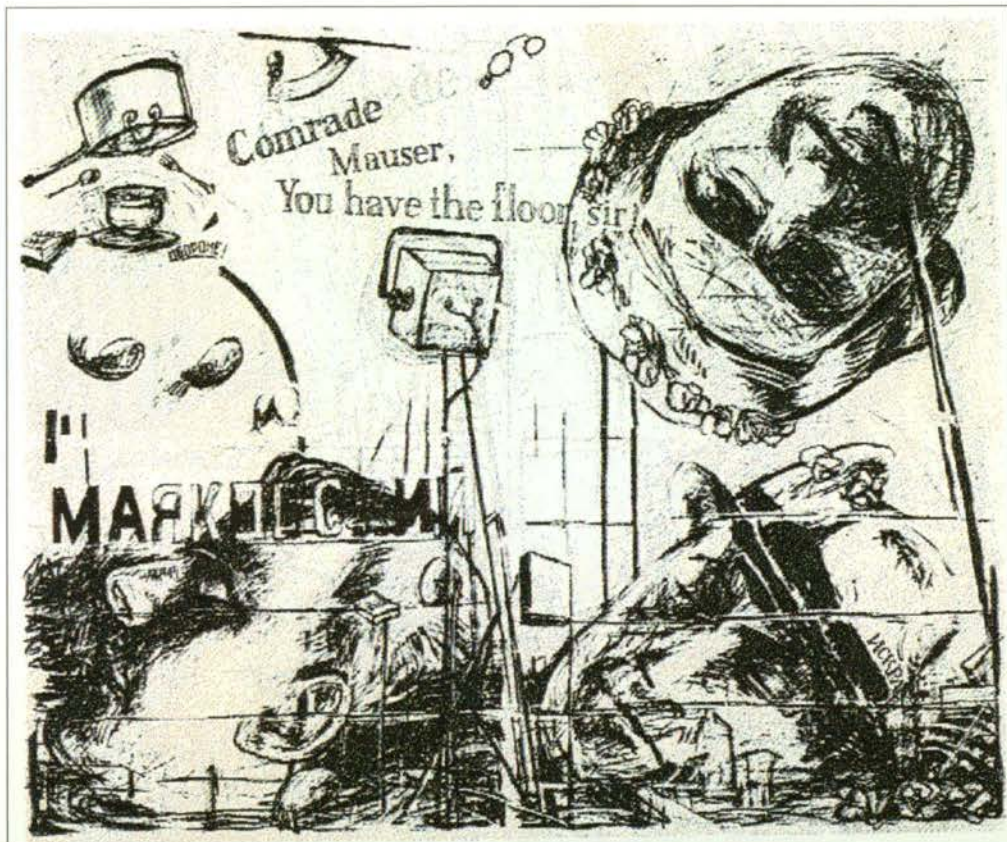
In die houtskool-en-pasteltekening, *Comrade Mauser* (1990) (fig 3.36), word drie groter as lewensgrootte koppe van mans uitgebeeld: een wat in die lug sweef en twee wat op die



**Figuur 3.34** William Kentridge, *Casspirs Full of Love* (1988-1989).  
Koperplaat droënaald op papier, 1482 x 810 mm.  
Versameling: Johannesburgse Kunsmuseum, Johannesburg.



**Figuur 3.35** William Kentridge, *Little Morals: Reserve Army* (1991).  
Ets en droënaald op papier, 232 x 310 mm.  
Versameling: Johannesburgse Kunsmuseum, Johannesburg.



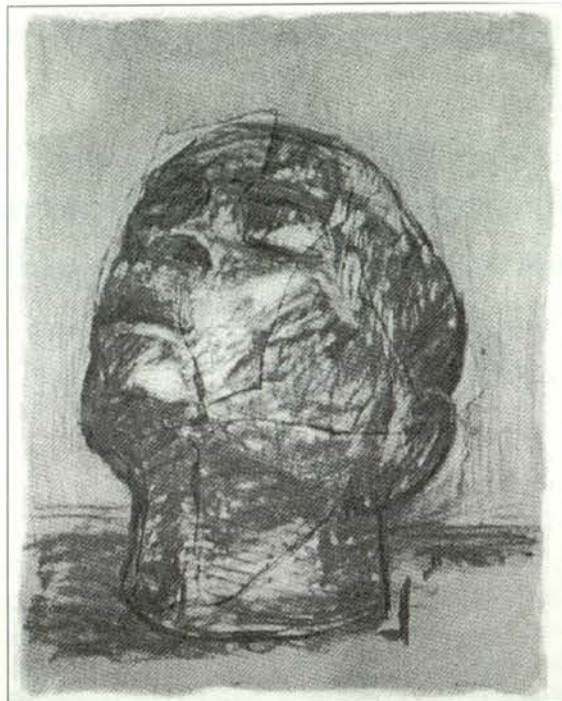
**Figuur 3.36** William Kentridge, *Comrade Mauser* (1990).  
Houtskool en pastel op papier, 2400 x 3000 mm.  
Private versameling.



**Figuur 3.37** William Kentridge, *Untitled (Large Head) I* (1991).

Houtskool, gouache en collage op papier, 1500 x 1120 mm.

Versameling: mnr. J. Kogl, Kaapstad.



**Figuur 3.38** William Kentridge, *Untitled (Large Head) II* (1991).

Houtskool gouache en collage op papier, 1500 x 1200 mm.

Versameling: mnr. J. en mev. W. Cruise, Johannesburg.

grond lê. Die koppe, almal met toe oë en sonder liggame word saam met verskeie swewende lewelose voorwerpe soos 'n pot, koppie en piering, 'n bril en vurk en lepel uitgebeeld. Drie spartelende vissies bevind hulself ook tussen hemel en aarde. Ondanks die voorkoms van liggaamlose koppe is daar geen aanduiding van geweld of afgryse in die toneel waarneembaar nie.

As deel van die *Passages and Transitions*-uitstalling het Kentridge gedurende 1991 twee houtskool-en-gouachetekeninge uitgestal wat ook later in die Vita Art Now-uitstalling (1991) opgeneem is. Dié tekeninge, beide getiteld *Untitled (large head)* (1991) (fig 3.37-3.38), herinner aan voorskette vir beeldhouwerke. In elkeen is 'n enkele kop- en nekgedeelte van 'n man uitgebeeld, die oë weer eens toe en die gesigte vol krake, soos dié van 'n stukkende beeld wat moontlik uitmekaar kan val.

In bogenoemde werke is daar geen teken van lewe waarneembaar nie, die mens is van sy lewe ontnem en het sodoende ook die toestand van lewelose voorwerp betree. Dié leweloosheid sluit aan by die lewelose figure in die animasiefilm *Felix in Exile* (1993-1994), soos die *Reclining Woman* (1993-1994) (fig 3.32), wat as 't ware in die landskap verdwyn.

Die voorkoms en aard van lewelose voorwerpe in Kentridge se oeuvre sluit aan by die postmodernistiese benadering. Sy bydrae oor die afgelope aantal jare het enersyds gelei tot die selfstandigwording van grafiese kuns en andersyds die aandag op die suksesvolle kombinerings van uiteenlopende tegnieke gefokus.

## ENDNOTAS

1. Gedurende die tydperk 1973 tot 1976 was Kentridge 'n student aan die Universiteit van die Witwatersrand, waar hy die graad B.A.(Staatsleer), met Staatsleer en Afrikastudies as hoofvakke, behaal het. Op daardie tyd was hy reeds nou betrokke by die teater. In 1976 was hy dan ook 'n stigterslid van die Junction Avenue Theatre Company in Johannesburg. Hy was nie alleen slegs betrokke as akteur nie, maar ook as direkteur en verhoog- en plakkaatontwerper. Gedurende dié tyd het hy ook in dieselfde hoedanigheid by die Markteater opgetree.

Nadat hy sy graad behaal het, het hy twee jaar (1977 tot 1978) aan die Johannesburg Art Foundation, onder Bill Ainslie, gestudeer. Gedurende dié twee jaar was hy onder meer ook betrokke by die produksie van *Randlords and Rotgut*, en het hy self die produksie van die toneelstuk, *Will of*

*a Rebel* by die Junction Avenue Theatre Company gelei. Daarna (1979-1981) was hy grafiese dosent by die Johannesburg Art Foundation.

In 1982 is Kentridge na Frankryk waar hy in Parys drama en mimiek aan die Theatre Ecole Jacques Lecoq gestudeer het. Met sy terugkeer (1982-1984) het hy as produksieleier 'n aantal televisiereekse en dokumentêre films gelei. Hy het egter nie heeltemal tuis gevoel in die televisiebedryf nie en uitgetree - een van die redes wat daartoe aanleiding gegee het dat hy met alle erns begin teken het (Green 1991:188).

Sedert 1979 stal hy dan ook beeldhouwerke, grafiese drukke en tekeninge uit. Gedurende die tydperk 1979 tot 1994 het Kentridge 17 solo-uitstallings gehou (Tøjner 1995:47). Hy het ook sedert 1985 aan verskeie groepstoonstallings deelgeneem.

2. “[T]he artist consistently divided his allegiance between film/video and works on paper; between the moving and the static image ... ” (Berman 1993:314).
3. “[M]any aspects about this artist are impressive: On a trivial level, his refusal to live at a fashionable address is one. He chooses instead to live in an area in Berea which can be described as a ‘wasteland landscape’ on the edge of industrial Johannesburg ... ” (Davidtsz 1987:12).
4. Kentridge en sy gesin bring ses maande van die jaar in die noorde van Italië deur (Lipman 1994).
5. “LONDON IS A SUBURB OF JOHANNESBURG [sic] ... Pretoria has always been alien, the foreign place to which my father set off for years of my childhood ... Parts of London, New York are more familiar; extensions of Johannesburg, certainly closer than Cape Town ... ” (Kentridge 1988:17).
6. Kentridge openbaar 'n besondere holistiese benadering ten opsigte van sosio-politieke gebeure, nie slegs net plaaslik nie, maar universeel. Vide endnota 29, Hoofstuk III.
7. “Today Kentridge is not Fatman. Today he is the film maker, not the actor ... Fatman was a caricature he played in a trade union play in '87 [sic]. Today Fatman has become a more complex character in Kentridge's films: now he is Soho Eckstein, a pinstripe ‘suit’ who buys half of Johannesburg, who guzzles his dinner and suffers from heartburn, and whose wife betrays him with a naked, gentle man called Felix Teitelbaum ... ” (Green 1991:188).
8. “There are no understudies in ‘Faustus in Africa’. If an actor loses a limb - out comes the glue. We’re talking puppets here ... Stir in a William Kentridge film of animated charcoal drawings, a melange of music ... and you have a rare multi-dimensional experience. It is a theatrical multi-media experience like ‘Woyzeck on the Highveld’ which drew acclaim, both at home and abroad, since its 1992 Grahamstown premiere ... ” (Sichel 1995:4).
9. Die vinnige, los, sketsagtigheid van Rembrandt se grafiese werke is ook kenmerkend van Kentridge se tekenstyl. Vergelyk Rembrandt se uitgestrekte landskap, *The Landscape with the Goldweaver's fields* (1651) en 'n landskap van Kentridge, byvoorbeeld *Empty Landscape with Cul-de-sac* (1990) (fig 3.27) [uit: *Monument* (1990)]. Ooreenkomste is ook waarneembaar tussen Rembrandt se uitbeelding van diere, byvoorbeeld *The Hog* (1643) en die vlakvarke van Kentridge, soos uitgebeeld in byvoorbeeld *The Boating Party* (1985) (fig 3.3) en *Can we leave? Can we stay?* (1986) (fig 3.13).
10. “In the Baroque age, visions and the visual go together. It may be that DIEGO VELÁZQUEZ [sic] (1599-1660), one who set aside visions in the interest of what is given to the eye in the optical



worlds, stands among the great masters of visual realism of all time ... *Las Meninas*, 'The Maids in Waiting' (1656) ... Though Velázquez intends an optical report of the event, authentic in every detail, he seems also to intend a pictorial summary of the various kinds of images in their different levels and degrees of 'reality' - the 'reality' of canvas image, of mirror image, of optical image, and of the two imaged paintings. The work, with its cunning contrasts of mirrored spaces, 'real' spaces, picture spaces, and pictures within pictures, itself appears to have been taken from a large mirror that reflects the whole scene, which would mean that the artist has not painted the princess and her suite, but himself in the process of painting them. It should not surprise us that in the Baroque period, when artists were taking very seriously Leonardo's dictum that 'the mirror is our master,' mirrors and primitive camera like devices should be used to achieve optimum visual fidelity in painting. *Las Meninas* is a pictorial summary as well as a commentary on the essential mystery of the visual world and on the ambiguity that results when we confuse its different states or levels ..." (De la Croix & Tansey 1980:652, 654-655).

11. "[H]e admires Watteau as one of the '... two or three great figurative draughtsmen in the history of western art, it is ... the way in which he is able to move figures across a landscape, the formal way in which he is able to move people up and down a picture plane in fields, on platforms that people are standing on, on raised railings ...', that impresses Kentridge ..." (Davidtysz 1987:13).
12. Chardin: "French painter of STILL LIFE [sic] and GENRE [sic] ... His small canvases depicting modest scenes and objects from the everyday life of the middle classes to which he belonged were in the tradition of the Dutch cabinet pictures which were having a great commercial success in France at the time ... He combined a grasp of solid pictorial form and a feeling of intimacy with the substantiality of commonplace objects ... an uncomplicated directness of vision without sentimentality of affectation ..." (Osborne 1983:220).
13. "Goya's perception of the insignificance of human life, of death and suffering in war and the obscenity of human wreckage is vented bitterly in a series of aquatint etchings, the *Disasters of War*. In that series a print called *Tampoco*, 'Neither Nor' (1810) ... shows a soldier, brutalized by his profession to the point of utter indifference to the death of others, lounging in a grove of hanged Spanish peasants and gazing with vague boredom at a miscellaneous victim. Goya, one of the greatest masters of the graphic arts, is at his very best in the *Disasters* as he sets out in the most striking simplicity of sharp shapes, light and dark, the ghastly tableau of death. Employing an overriding irony and ingenious compositions, his refined art served as a scourge of human complacency ..." (De la Croix & Tansey 1980:732).
14. "The taste of the newly prosperous and confident middle classes of England found expression in the art of WILLIAM HOGARTH [sic] (1697-1764) who satirized contemporary life with comic zest and with only a modicum of Rococo 'indecenty'. With Hogarth a truly English style of painting emerges ... Thought Hogarth himself would have been the last to admit it, his own painting owes much to the work of his contemporaries across the channel in France, the artists of the Rococo. He used the same bright opaque colors [sic], applied with dash and virtuosity. Yet his subject matter which was frequently moral in tone, is distinctively English ... Hogarth's favourite device was to make a series of narrative paintings and prints that follow a character or group of characters in their encounters with some social evil, in a serial sequence like chapters in a book or scenes in a play ..." (De la Croix & Tansey 1980:700).
15. "The social engagement of Realism did not necessarily involve any overt statement of social aims or any outright protest against intolerable political conditions. But the mere intention 'to translate the appearances, the customs' of the time implied a significant involvement in the contemporary social situation and might thus constitute a threat to existing values and power structures as menacing as the throwing of a bomb ... In the age of Realism the personal contribution was, by definition, a social one ..." (Nochlin 1983:50) / "Manet: 'This fresh eye, virgin, calm and absorbed, on a

subject, on people ...' The eye of Manet was sane, traditional and French ... Manet inherited their finesse, intuition and enchanting clarity of vision ... " (Florissoone 1987:178).

16. "George Groz ... photomontage ... Directly cut from 'reckless everyday psyche' of the press, stuck next to and on top of one another in ways that resembled the laps and dissolves of film editing, these images could combine the grip of a dream with the documentary 'truth' of photography ... " (Hughes 1993: 71) [Vergelyk hier met Kentridge se *Casspirs Full of Love* (1989) (fig 3.34)].  
  
"German Expressionists ... 'new objectivity', eager to rub the public nose in the moral decay of the times, made extensive use of graphic art. The most critical artists among them were George Groz and Otto Dix. They represented in their prints not only the ugliness of the perpetrators of war but the vulgar decadence of those who wallowed in its aftermath. Groz, in his portfolios *Im Schatten* and *Gott mit uns*, used his sharp wit to pinpoint the current immorality through the confrontation of broadly caricatured participants ... " (Castleman 1988:55-57) [Vergelyk hier met Kentridge se figure Soho Eckstein en Felix Teitelbaum].
17. "Pechstein ... represents a bolder, more coloristic [sic] vein of expressionism ... Pechstein was the most eclectic of the Brücke group, capable of notable individual paintings which, however, go from one style to another ... Pechstein's drawing is sculptural and curvilinear ... His color [sic] tends to be heavy and sometimes coarse, but from these very qualities he at times achieves considerable expressive power ... " (Arnason 1983:177).
18. "Beckmann resolved to be a recorder of unofficial history - the psycho-history, so to speak, of a Europe gone mad with cruelty, ideological murder, and deprivation. He would be the Courbet of the cannibals ... 'We must participate in the great misery to come,' Beckmann wrote in 1920. 'We have to lay our hearts and nerves bare to the deceived cries of people who have been lied to ...' The proper place was to be the city; the strategy, to surpass Expressionism with a steadfast, 'objective' gaze at events, one which replaced Expressionist self-pity by a larger compassion for the victims of history ... " (Hughes 1993:290).
19. "Kirchner was a natural bohemian, and most of his subjects came from two sides of life which lay beyond the pale of 'respectable' taste. One was the life of the studio ... The other area of imagery was the street. 'The modern light of cities, the movement in streets - there are my stimuli,' he wrote. 'Observing movement excites my pulse of life, the source of creation. A moving body shows its different partial aspects, which then fuse in a complete form: the *internal* image. This rapidity and jerkiness fills the scenes of Berlin street life that Kirchner painted up to the outbreak of war ... flurry of brush-strokes ... (The choreography of cabarets, one suspects, did much to form Kirchner's arrangements.) ... " (Hughes 1993:286-288).
20. Vergelyk Chaim Soutine (1894-1955) se *Carcass of Beef* (1925) met Kentridge se voorstelling van 'n karkas in *Our Courtship* (1985) (fig 3.17). Soutine se werk is op sigself weer 'n verwerking van Rembrandt van Rijn (1606-1669) se *The Slaughtered Ox* (c. 1637-1640 en 1655).
21. "Anselm Kiefer ... was first perceived primarily as a provocateur in his associations with the repressed national past ... To name or picture something, even a taboo subject, is not to endorse it. Kiefer's references are to historical figures, to places, to literature, to architecture, to landscapes and to myths. They are references and not celebrations. In conversation he explains that he hopes that he knows what is good or bad, but that his works do not *say* what is good or bad. He sees himself 'bringing to the light things that are covered, that are forgotten'... Some of Kiefer's most famous paintings are landscapes. One series started in the 1970s refers to the Brandenburg Marches ... The views depicted are not from Brandenburg, which Kiefer has never visited, but from the undulating land of the Odenwald, south of Frankfurt, where Kiefer lives and works. These paintings start from photographs ... " (Nairne 1990:34-38).

22. “Dumile graduated rapidly from awkward illustration into eloquent expression of his perceptions of black urban life. Never merely a reporter of the overt scene, he encapsulated profound personal emotions in his succinct images of poverty, brutality and fear. Intense of temperament, tormented of spirit, and ferocious in portrayal of the tragedies of township life, he communicated a vision of the human situation that extended past immediate reality into a larger, dark, despairing world ... ” (Berman 1993:260).
23. “By the seventies a younger generation of white artists ... was exhibiting its individual provocative responses to the course of South African affairs. In so doing, Rubin and these later artists were perpetuating a pattern of independent protest that has punctuated Western art since the Renaissance ... ” (Berman 1993:300).
24. “There are a number of these artists whose paintings I love and look at. None of whom I’d like to be like, - I don’t want to be like anyone. I admire Goya and Beckmann, but also other quite odd ones, like Tiepolo and Watteau ... I think that there is a problem with my work in the sense that the vocabulary of the visual language is quite closely connected to a range of particular exponents of Western figurative, Post-Renaissance painting, which does give it often a sort of neoclassical feeling. Which often can’t be escaped ... ” (Jephson & Vergunst 1987:7).
25. Woyzeck: “[W]ritten 1836; published 1879; performed 1913 ... the fragmentary last work of George Büchner,\* about a mentally defective soldier who murders his unfaithful wife. The play, focussing on the deplorable social and economic conditions that lay behind both murder and infidelity, anticipates the social drama of the 1890's with its compassion for the poor and oppressed” (Preece 1975:758/Micropædia vol X).
- \* “[D]ramatist, a major forerunner of the Expressionist school of playwriting of the early 20th century ... Büchner's three plays were clearly influenced in style by Shakespeare and by the German Romantic Sturm und Drang movement. In content and form they were far ahead of their time. Their short, abrupt scenes combined extreme Naturalism with visionary power ... ” (Preece 1975:336/337/Micropædia vol II).
26. Johan Wolfgang von Goethe (1749-1832): “[O]ne of the giants of world literature who - as critic, journalist, painter, theatre manager, statesman, novelist, educationalist, playwright, poet, scientist, and natural philosopher - was possibly the last European to attempt the many sidedness of the great Renaissance personalities. Goethe studied law in Leipzig and Strassburg. His formative years coincided with the turbulent *Sturm und Drang* [sic] movement ... ” (Preece 1975:600/Micropædia vol IV).
27. “DEAR DIARY [sic] Tuesday and Thursday afternoon at King Edward VII Preparatory School. Watching endless ethnographic films of Mealies being stamped and Herdboys bringing the Cattle back to the Mud huts while a Marimba sounded scratchily from the speakers at the back of the school hall. Even at five or six this vision of Africa seemed a complete fiction, far less convincing than the Tarzan films we were allowed to see at the end of each term. The Africans I knew and met did not live in mud huts guarding cattle, playing drums, they took buses, wore smart hats, lived in small rooms at the back of large houses, listened to the wireless ... ” (Kentridge 1988:15).
28. “Renoir began work on the *Luncheon of the Boating Party* ... in the summer of 1881. It was a subject that he had been ‘itching’ to paint for some time - a merry group of friends lunching on the terrace of the Restaurant Fournaise at the Isle of Chatou on the River Seine. A friend named Baron Barbier, a good-natured regimental captain who much preferred horses to paintings, volunteered to stage-manage the affair - rounding up all Renoir's friends and even making sure the boats were properly positioned for the background. Then Renoir began to make studies and sketches on the spot. The result is an Impressionist masterpiece, filled with a spirit of ‘joie de vivre’... ” (Anon. 1993a:108).

29. “He is able to crystallize and synthesize past and present vernacular and initial studies are historically based but the end product is by no means dwarfed by the earlier masterwork ... influences both in composition and content for the artist, but these paintings remain only points of departure ... ” (Crump 1987:6).
30. Tiepolo: “The most brilliant and sought-after Italian painter of his period ... Although he painted numerous easel pictures, his fame rests on his many FRESCO [sic] decorations ... His work has the light-heartedness of the Rococo without the suggestiveness of BOUCHER [sic] ... ” (Osborne 1983:1138).
31. Vide Kentridge (1988:15-16) onder die opskrif *Landscape in a State of Siege*.
32. “Political science, philosophy, fine arts and later theatre study in Paris, reveal the young artist's demand for a broader lateral base to the acquisition of knowledge ... Literary, theatrical historical and contemporary political ideas are continually used and sometimes even abused in some of his work ... ” (Crump 1987:6) [Kentridge se sosiale en politieke ingesteldheid is deels ook gegronde op sy betrokkenheid by die Johannesburg Art Foundation.\* Sy betrokkenheid by die Junction Avenue Theatre Company en produksies by die Markteater, is nog 'n verdere aanduiding hoe Kentridge, sonder enige pretensie, oor kultuurgrense heen met mense omgaan].
- \* Dit is 'n veelrassige organisasie, met 'n liberale uitkyk, wat in die vroeë tagtigerjare deur die kunstenaar Bill Ainslie (1934-1989) gestig is. Werkswinkels word vanuit 'n groot huis, in die Johannesburgse voorstad Saxonwold, aangebied.
33. “[A]n area in Berea ... has been his home as well as the mainspring for his creative talent ... ” (Davidtsh 1987:12).
34. “They address these issues because they are affected as citizens, as members of a local community, as part of a family, as individuals, rather than because of some predetermined idea of being a ‘political artist’ ... ” (Nairne 1990:167) [Dié stelling deur Nairne onder die opskrif *Politics, Intervention and Representation*, beskryf ook Kentridge se benadering in dié verband].
35. Volgens Miles (1987b:10) het Kentridge haar aandag in dié verband op 'n foto gevestig in Goldblatt, D. & Gordimer, N. 1968. *Lifetimes: Under Apartheid*. London: Jonathan Cape: 89.
36. Vide endnota 38, Hoofstuk II.
37. Vide endnota 30, Hoofstuk III.
38. Oligaries: “Regering deur 'n paar ryk of adellike families; familieregering ... ” (Odendal, Schoonees, Swanepoel, du Toit & Booysen 1984:747).
39. “I don’t ever think of my work as being creative, it is not a term I have in my head at all, it's a practical activity - I think, now I have to put a shoulder down and how does it go?” (Isaacson 1991:11).
40. Vide endnota 37, Hoofstuk I.
41. Uitstalling *Easing the Passing (of the hours)*, by die The Goodman Gallery, 27 Februarie to 13 Maart 1993.

42. Muis (hardware): “Roller-driven device for moving a pointer or cursor on the screen and issuing commands. It is connected to the computer by a long, thin cord. Moving the mouse on a surface moves the pointer/cursor. Depressing and releasing a key on top of the device issues a command. (Some brands have one key, others have two or three.) ... The size and shape of early devices vaguely resembled a common rodent, with switches as eyes and the cord as a tail, hence the name ... a pointing device to control systems using graphical interfaces ... ” (Thro 1990:195).
43. Kentridge se antwoord op 'n vraag oor sy keuse van lewelope voorwerpe in sy oeuwe. Gesprek tussen die navorser en Kentridge, tydens *Walkabout Tour* by The Goodman Gallery op 6 Maart 1993.
44. “The South African landscape was a lifelong source of inspiration to Pierneef. No other subject held comparable appeal to him. Yet, it was not the face, or surface appearance, of nature that absorbed him. Though he drew hundreds of sketches of the scenic features of various parts of the country and left behind innumerable detailed studies of trees and shrubs - particularly those indigenous to the Transvaal - these were his personal records, the research material on which he based his formalised pictorial conclusions ... Pierneef was not essentially concerned with transient impressions, nor with optical sensations. At various times, and especially during the period following a stay in Europe in 1925-26 [sic], he did indeed experiment with Impressionist techniques and colour ... But Pierneef’s primary quest was for harmony and order: he explored it in nature and he pursued it in art ... ” (Berman 1993:46).
45. Vide endnota 22, Hoofstuk I.
46. “This Utopian Africa of mysticism, spiritual healing, untamed nature is not unlike the Africa as Eden in the paintings of the famous South African landscape artists. The Volschenks and Pierneefs are empty of tribal images but are not unrelated. The landscape is arranged into a vision of pure nature, majestic primal forces of rock and sky. A kloof and escarpment, a tree is celebrated. A particular fact is isolated and all idea of process or history is abandoned. These paintings, of landscape in a state of grace, are documents of disremembering ... I have since been told by people who have spent time on farms or in the country that there are places that look like these paintings but by now the damage is done ... ” (Kentridge 1988:16,18).
47. “Unlike the commercial technique of *cel* [sic] animation, which uses a new drawing for every frame of film, Kentridge adjusts his drawings by the introduction of new marks or the erasure of pre-existing ones. As far as the drawings are concerned, this technique means that they carry the traces of every bit of action that took place in the scene ... ” (Godby 1991:2).
48. “I [Kentridge] had sleepless nights about whether *Faustus in Africa!* was rubbish, about whether things like a mosquito becoming a syringe (to draw blood to make a pact with the devil) would make sense. So its success is a huge relief ... ” (Anstey 1995).
49. Soos afgelei kan word uit die dokumentêre film, *The End of the Beginning* (Lipman 1994), het Kentridge homself op daardie stadium in Italië bevind. Omring deur die Toskaanse landskap, het hy nogtans beelde van die Gautengse landskap in sy gedagtes opgeroep en die figure daarin geplaas.
50. “[A] ‘wasteland landscape’ on the edge of industrial Johannesburg ... shabby low-rise apartment blocks and a fish-and-chips shop just down the road ... ” (Davidtsz 1987:12) / “The fish symbols, with their ironic Christian reference, locate the figure [in *Double Shift on Weekends Too* (1986) (fig 3.4)] near a cafe in the poorer suburbs of Johannesburg ... ” (Godby 1990:84).

51. “The bond between Felix and Mrs Eckstein is created in the metaphorical act of Felix appearing to kiss her hand with a fish which takes on a life of its own and shares with the lovers its sensually liberating element of water ... ” (Godby 1991:3).
52. Vide endnota 14, Hoofstuk III.
53. Vide Godby (1990:88) vir agtergrond oor *Responsible Hedonism* (1986) (fig 3.5) [uit: *Industry & Idleness* (1986)]
54. Merle Huntley (Taylor 1992:9) het die volgende opmerkings oor *Plunge Pool* (1987) (fig 3.33) gemaak: “It is a particularly satirical work, underlining modern mans [sic] lack of perception, and lack of discernment, as the figure of a man plunges headlong into a swimming pool filled with motorcar tyre rims, wrecks and a plethora of clutter. The diver's attitude seems to parallel urban mans [sic] lack of aesthetic awareness, - his self-absorbing indifference to the debasement of the milieu in which he exists”.
55. Die Bybeltekse aan die onderkant van William Hogarth se twee werke, *The Industrious 'Prentice Performing the Duty of a Christian* en *The Idle 'Prentice at Play in the Church during Divine Service'*, is onderskeidelik: Psalm 119:97 “Hoe lief het ek u wet! Dit bly my elke oomblik by; ...” en Spreuke 19:29 “Ligsinnige mense moet straf te wagne wees, en dwase moet slae verwag”.
56. Vide endnota 11, Hoofstuk III.
57. Florent Carton Dancourt (1661-1725): “French actor and playwright who created the comedy of manners in the French theatre ... ” (Preece 1975:367/Micropædia vol III).
58. Watteau se *Cythera*: “In 1712 Watteau tried once more to go to Italy. He did not succeed, but he was accepted by the Académie as a painter of *fêtes galantes* - outdoor entertainments in which the courtiers often dressed in rural costumes - for his presentation of a scene depicting actors in a garden. Between 1710 and 1712 he had painted the first of three versions of the ‘L’Embarquement pour l’île de Cythère’. The myth of the Island of Cythera, or of love, has distant roots in French and Italian culture, in which the journey is depicted as a difficult quest. But Watteau's *Cythera* is a paradise wavering in the ephemeral and in artifice; it represents an invitation to delights amid the enchantment of nature. It is an island toward which the pilgrims embark but never arrive; it preserves its light only if it remains far on the horizon. Watteau's first version of the subject is anecdotal: it illustrates a comedy motif in a vaguely Venetian ambience. The second - which is the most beautiful - has the aspect of a profane ritual in an unreal, immense, and almost frightening empty landscape. In the third, in which cherubim flutter around a golden gondola, the subject has become vulgarized. Common to all three versions is a theatrical, almost scenographic, composition, a chromatic transposition of all that is suggested in the theatrical universe; the wonderlands of opera, of romance, of epic are all evoked by Watteau's *Cythera*, the country of the impossible dream, the revenge of madness on reason, of freedom on rules, on morality. According to one hypothesis, the theme was suggested to Watteau by a prose play, *Les Trois Cousines* (1700), by Florent Dancourt, in the finale of which a group of country youths, disguised as pilgrims of love, prepare to embark on the voyage to the island of Cythera. Since the story of rustic millers is parodistic in intent and quite different from the refined scene that Watteau set in an unreal Venice, it is more probable that Watteau was inspired by an opéra ballet of Houdar de la Motte, *La Vénitienne* (1705), in which the invitation to the island of love includes not only the pilgrims of Cythera but also the stock characters of the commedia dell'arte - that is, both of the great themes that Watteau pursued all his life ... ” (Preece 1975:663/664/Macropædia vol 19).
59. Vide endnota 16, Hoofstuk III.

60. “Otto Dix is one of the central figures of Neue Sachlichkeit ... The works that Dix produced in the 1920s have had a lasting effect upon the pictures that we have of this epoch. His interest during this period was focussed solely upon people, in a constant search for personalities who could provide information about their time ... Dix preferring to seek out his models himself in cafés, in the street, and within his circle of friends ... Dix emphasizes particular characteristics and attributes, sometimes exaggerating them in such a way that individuals become types ... ” (Michalski 1994:53).
61. Ook in Beckmann se werk word verwysings aangetref wat op 'n bepaalde betrokkenheid met die teater dui. Hy was gefassineer deur die akteurs, verhoogpersoonlikhede, rolvertolking, kostumering asook die sirkus- en karnavallewe. Volgens Beckmann (Fischer 1972:19, 26-28) is baie van die sosiale en psigologiese kommentaar in sy werk op ervarings uit dié wêreld gebou. Van belang is dat hy in dié werke, byvoorbeeld *Carnival* (1920), *The Negro* (1921), *The Barker* (1921) en *Self-portrait as a Clown* (1921), spesifiek die klem verskuif het vanaf die aanskouer se oogpunt van 'n spesifieke situasie, na die betrokke spelers in 'n toneel wat 'n bestaan daaruit moes maak.
62. Vide endnota 10, Hoofstuk III.
63. Vide endnota 18, Hoofstuk I.
64. 'n Bespreking tussen die navorser en mev. K. L. (Rina) de Villiers, by die Pretoriase Kunsmuseum op 5 Maart 1993, oor Kentridge se tekening, *Our Courtship* (1985) (fig 3.17). Dieselfde beeld van die opmekaar gestapelde motors word ook in dié werk aangetref.
65. Vide par. 2, p. 118, Hoofstuk III vir die oorsprong van skulp as beeld.
66. Dié manlike figuur is Kentridge self en sluit aan by ander werke soos *The Embarkation* (1987) (fig 3.2), *The Conservationists' Ball: Culling, Gamewatching, Taming* (1985) (fig 3.16) en *Lord Mayor of Derby Road* (1986) (fig 3.10). Die karakter Felix uit sy animasiefilms, soos *Felix in the Bath* (1989) (fig 3.18) [uit: *Johannesburg - 2nd Greatest City after Paris* (1989)], word ook as 'n selfportret herken. Dié selfportrette is vir Kentridge 'n manier om 'n persoonlike verhouding met die kunswerk te behou (Lipman 1994).
67. Ciklade: “[O]f the Cyclades, a group of islands east of the Greek mainland, esp. [sic] of the Bronze Age civilization that flourished there ... ” (Allen 1990:288).

## HOOFSTUK IV

# ELIZABETH LAETITIA (TITIA) BALLOT (1941- )

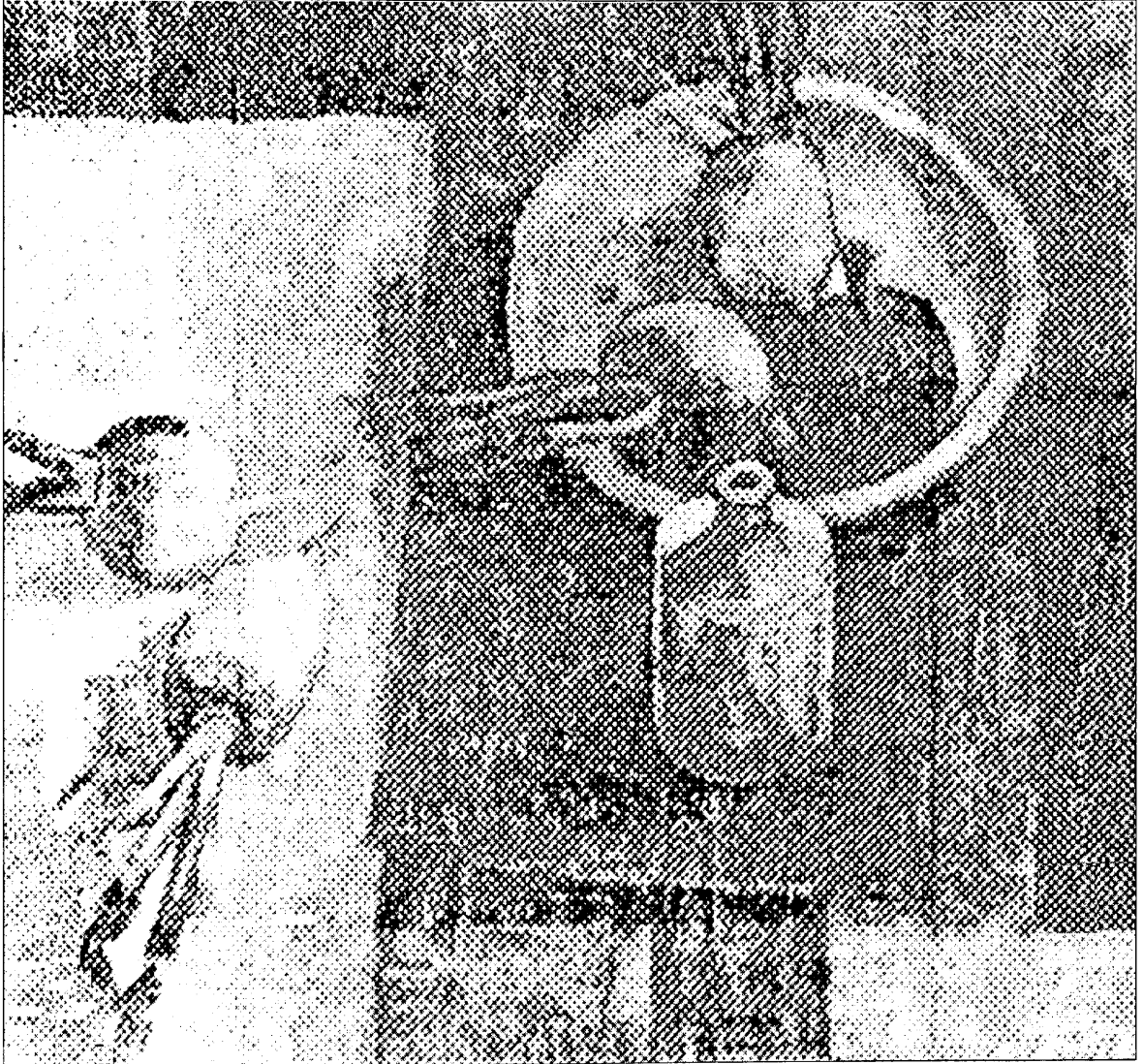
## KUNSTENAAR SE BELANGSTELLING EN AGTERGROND

Vergeleke met Kentridge se Europees geïnspireerde en stedelike gebondenheid en die eklekties religieuse milieu van Nel, skep Titia Ballot<sup>1</sup> vanuit 'n persoonlik kulturele gebondenheid.<sup>2</sup> Die digter, Daniel Hugo (1988:16) het by geleentheid die “ek-gerigtheid” in Ballot se werk met liriese poësie<sup>3</sup> in verband gebring. Die inhoud van haar werk het hy as outobiografies beskryf, omdat haar persoonlike lewens- en wêreldbeskouing daardeur tot uiting kom.

As jong kunstenaar was Ballot hoofsaaklik geïnteresseerd in eenvoudige en ongekompliseerde landskappe, veral dié van die Suid-Afrikaanse landelike omgewing soos sy dit as kind leer ken het, byvoorbeeld *Vrystaatvergesig* (c. 1974) en *Grondboontjieland* (c. 1974).<sup>4</sup> Ondanks haar voorliefde vir die landskap, het sy gedurende die sewentigerjare ook dikwels portrette en stillewes geskilder, byvoorbeeld *Portret van Elise* (c. 1970) en *Stillewe met Pomelos* (c. 1972).<sup>5</sup> Haar ingesteldheid op die landskap word opvallend deurgevoer in haar uitbeelding van lewelose voorwerpe.<sup>6</sup> Stillewes met 'n bo-aansig was dus glad nie ongewoon nie, soos *Stillewe met Rape* (1974) (fig 4.1). Ballot (1993b) wys daarop dat sy op daardie stadium stillewes bloot ter wille van die genot daarvan geskilder het. Die kleur en vorm van die voorwerpe het haar gefassineer, en dit was rede genoeg om dit uit te beeld.

Ballot se betrokkenheid in die gemeenskap het daartoe gelei dat sy haar algaande meer op die inhoud van die kunswerk begin toespits het. Dié verandering is opvallend in die grafiese werk wat sy gedurende 1980 in Bellville<sup>7</sup> uitgestal het. Ses jaar het verloop sedert haar vorige uitstalling.<sup>8</sup> Gedurende dié tyd het sy 'n studie van die verskillende tradisionele drukmetodes begin maak, ten einde drukgrafika as vak by die Potchefstroomse Universiteit





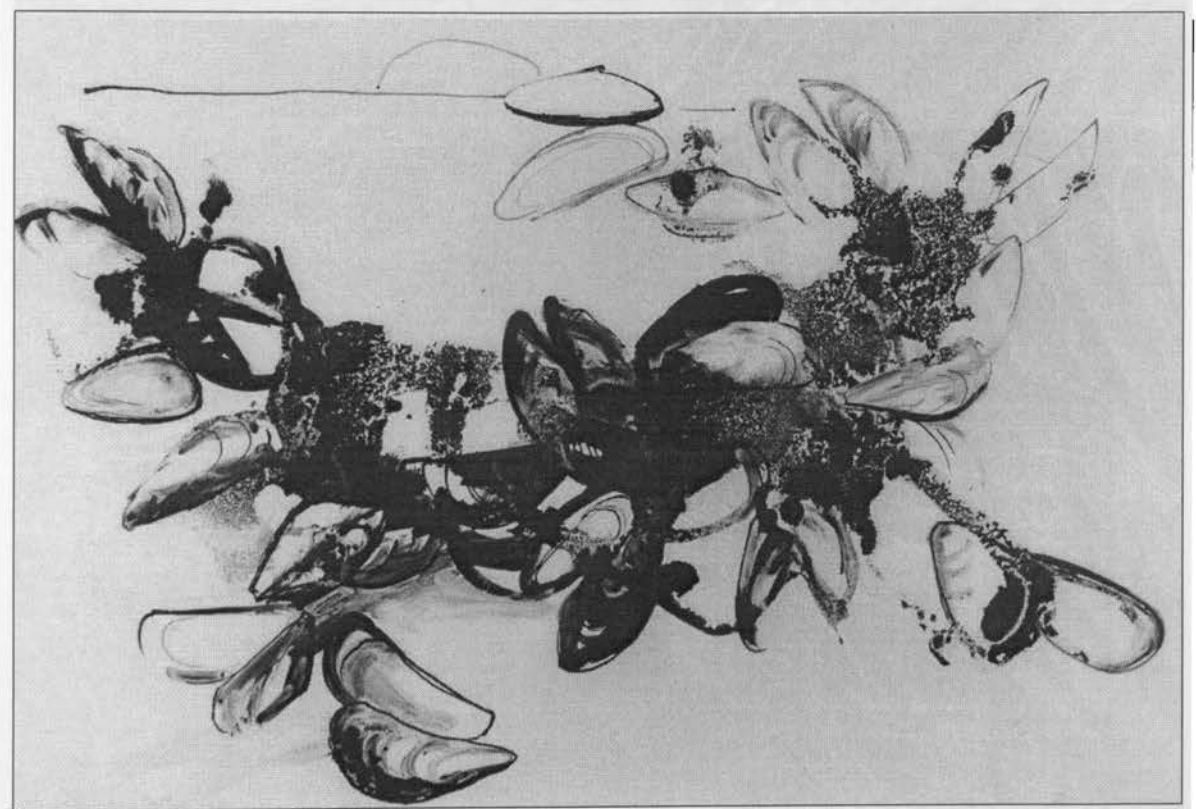
**Figuur 4.1** Titia Ballot, *Stillewe met Rape* (1974).  
Akriël op hardbord, ong. 435 x 500 mm.  
Versameling: me. A. Viljoen, Pretoria.

vir Christelike Hoër Onderwys (PUCHO) bekend te stel. In haar eie werk het sy ook meer op grafiese drukprosesse begin konsentreer en stelselmatig minder begin skilder (Ballot 1993b).

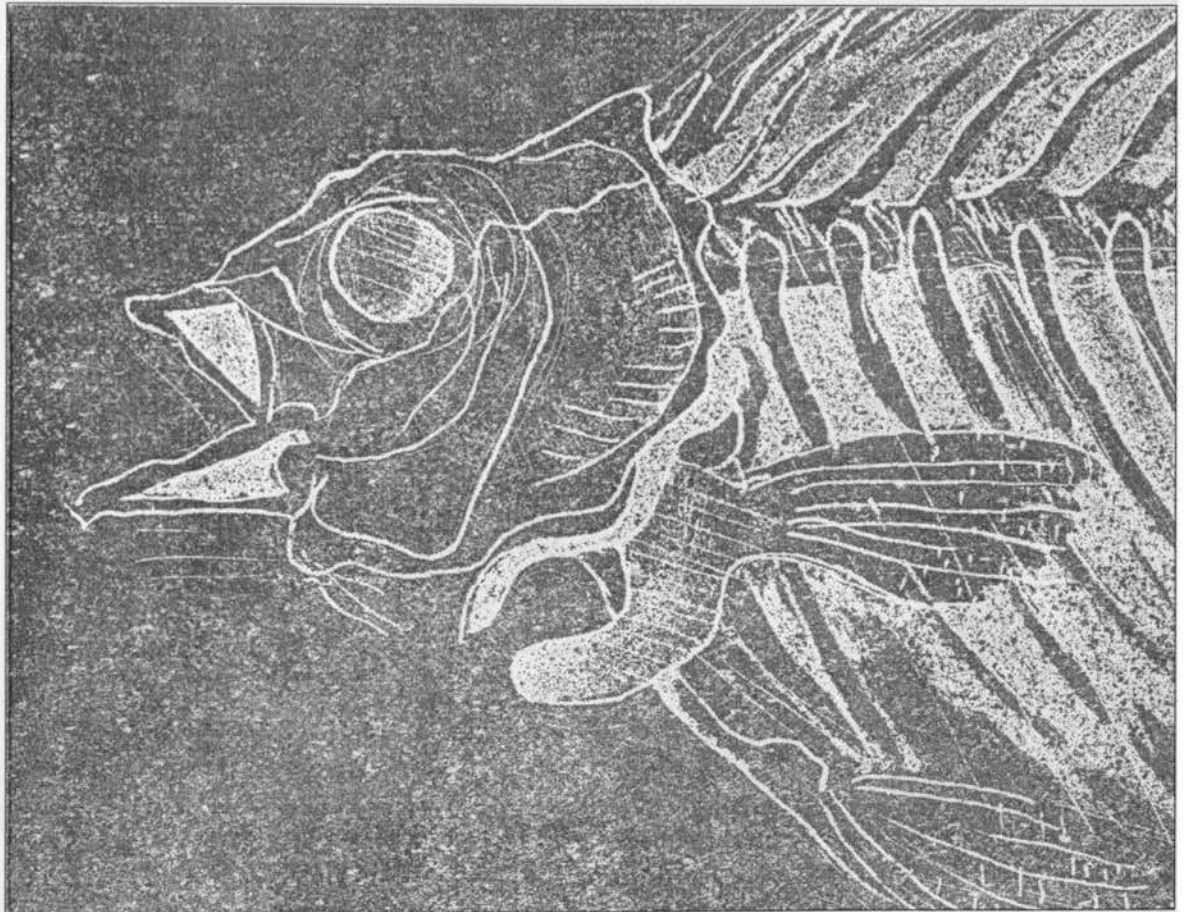
Vir die doel van hierdie bespreking is Ballot se uitstalling in Bellville om twee redes van belang. Eerstens het sy haarself met dié uitstalling as grafiese kunstenaar gevestig en tweedens was daar in haar werk 'n inhoudelike wegbeweging van die vereenvoudigde landskap na die uitbeelding van lewelse voorwerpe waarneembaar.

Dié inhoudelike ontwikkeling kan direk gekoppel word aan Ballot se “self-bewuswording, filosofie en angs wat voortgebring word uit haar plek in die samelewing en geskiedenis” (Harmsen 1990:2). As tema het dié uitstalling die boodskap van haar persoonlike belewenis van tyd en ruimte oorgedra. Vir dié doel het sy gebruik gemaak van 'n verskeidenheid lewelse voorwerpe, onder andere visfossiele, versteende stompe en skulpe, soos uitgebeeld in *Mossels* (1979) (fig 4.2) en *Visfossiel* (c. 1979) (fig 4.3).<sup>9</sup> Ballot (1993b) verwys na die volmaakte klein, fyn visgeraamtes in die gesteentes (wat eeue lank onwrikbaar behoue gebly het) as simbole van “versteende tyd”. Nadat dit vir etlike honderde jare verborge was, het uitgrawings dit vir ons moontlik gemaak om dit nou in ons hande vas te kan hou. Dit word blywende herinneringe van 'n vervloë tyd, soos uitgebeeld in *Ichthus Hoeksteen*<sup>10</sup> (1979) (fig 4.4). Ander simbole wat verband hou met haar belewenis van tyd is klippe, byvoorbeeld *Amandelbron* (c. 1979), die skilpad (lewende fossiel) soos in *Chronos* (1979) en eiers (nuwe lewe, wedergeboorte) soos aangetref in *Eskatos*<sup>11</sup> (1979). In *Kairos* (1979) word ruimte simbolies verbeeld in swart monotone vlakke (onmeetlike diepte) en met wit (ewige ruimtelikheid).

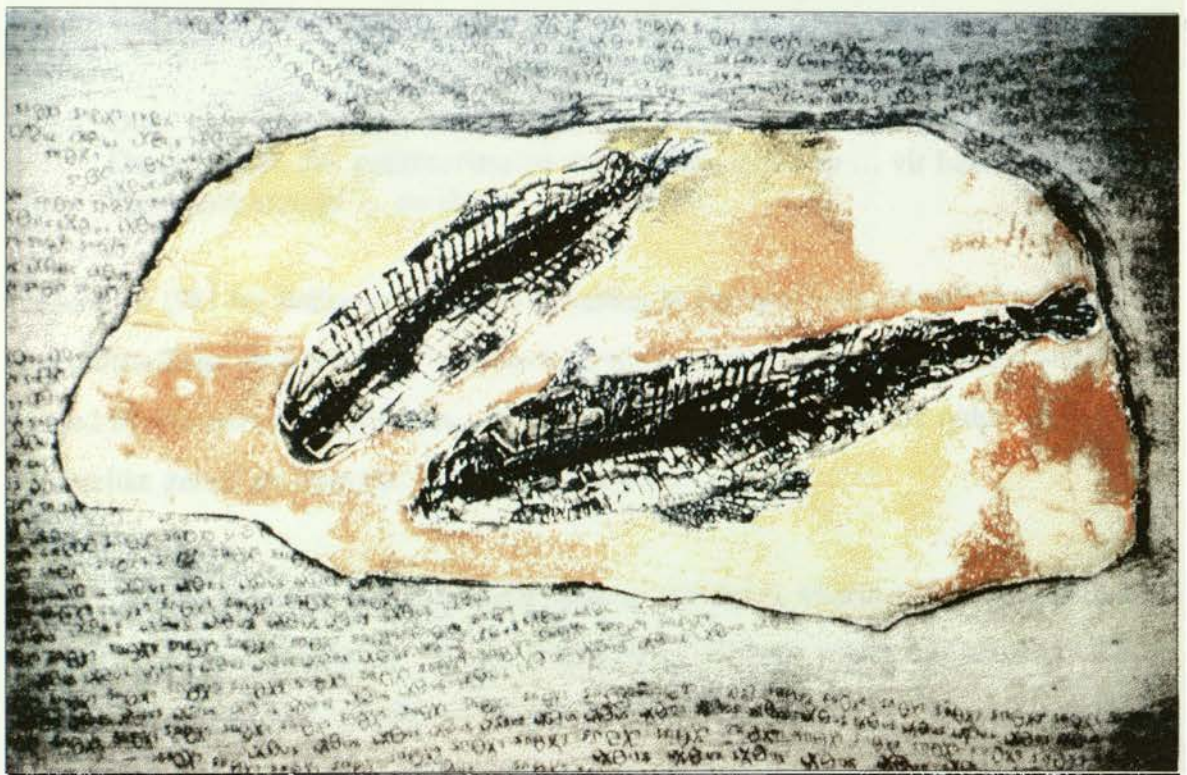
Dié werke is deurspek met Christelike simbole, soos die vis,<sup>12</sup> amandel,<sup>13</sup> hoeksteen<sup>14</sup> en staf.<sup>15</sup> In sommige werke, soos *Aäron se staf* (1979) is direkte Bybelteksverwysings selfs geïnkorporeer.<sup>16</sup> Die Christelike simboliek van die hoeksteen *Ichthus Hoeksteen* (1979) (fig 4.4) het met verloop van tyd ontwikkel en in betekenis uitgebrei. As lewelse voorwerp kom die hoeksteen algemeen voor in Ballot se latere werke, soos *Tussen Bloemfontein en Maseru ...* (1987) (fig 4.5), *Aan Dutwa* (1990) (fig 4.6) en *Omwenteling* (1992-1993).



**Figuur 4.2** Titia Ballot, *Mossels* (1979).  
Inktekening op papier, 400 x 610 mm.  
Versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.



**Figuur 4.3** Titia Ballot, *Visfossiel* (detail) (1976).  
Ets en blinde-reliëf op papier, 520 x 390 mm.  
Versameling: Munisipale Kunsversameling, Lichtenburg.



**Figuur 4.4** Titia Ballot, *Ichthus Hoeksteen* (1979).  
Kollagrafie op papier, 390 x 550 mm.  
Versameling: prof. en mev. C. Reinecke, Potchefstroom.

Haar belangstelling in die lewelose voorwerp, in terme van die voorwerp as simbool, is veral in haar werk van die tagtigerjare opvallend.<sup>17</sup> Waar sy voorheen, gedurende die vroeë sewentigerjare, stillewes alleen ter wille van die genot daarvan kon skilder, sou sy dit na dié uitstalling nie weer doen nie.

Gedurende September 1980 is bogenoemde versameling van 28 drukke ook by die Noord-Transvaalse tak van die Suid-Afrikaanse Kunsvereniging uitgestal. Dit was Ballot se eerste solo-uitstalling in Pretoria en haar werk is baie positief ontvang. Riena van Graan (1980) het die volgende daaroor geskryf:

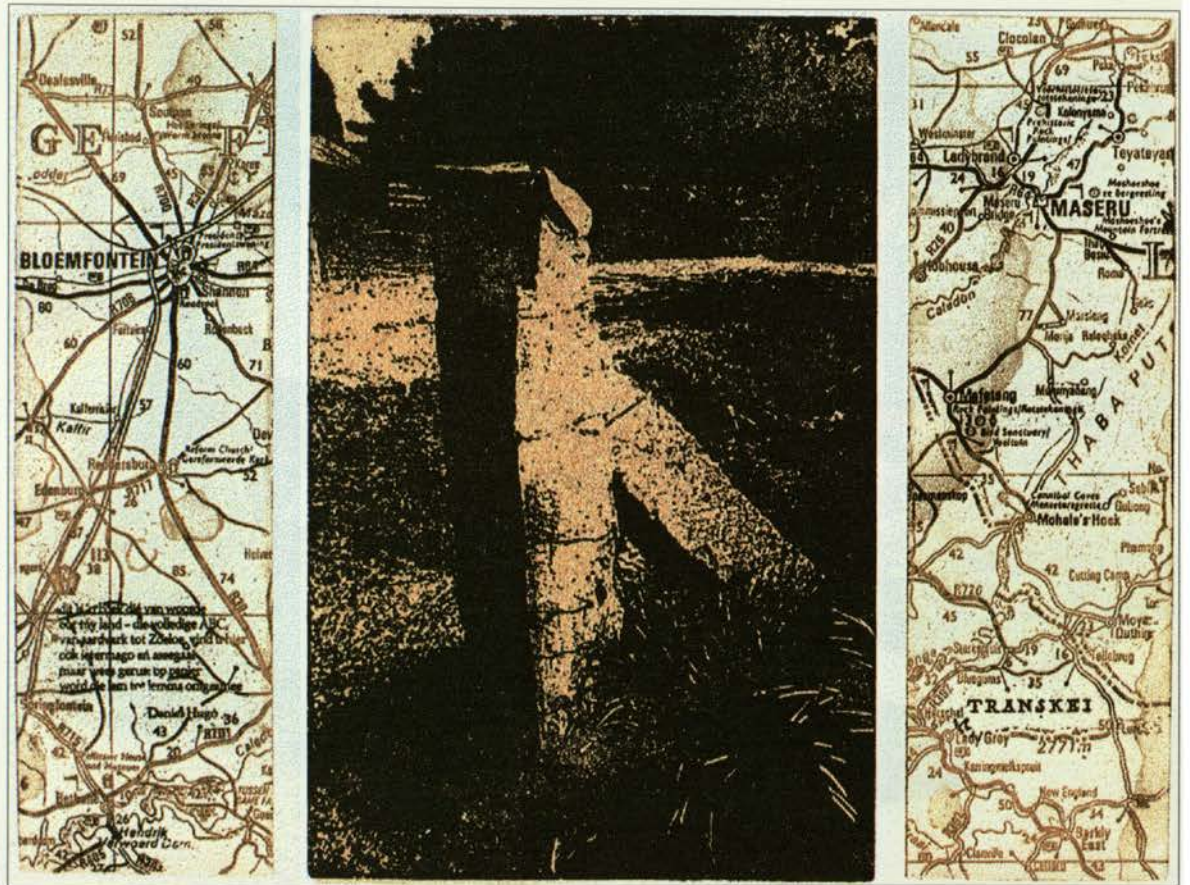
Deur haar kuns probeer sy die aarde en sy geheimenisse deurgrond.  
Daarom bloei die prehistoriese en stratigrafiese landskap ... vir haar, asook  
versteende stompe ... ou skulpe ... visfossiele ...

Gedurende 1981 het Ballot weer 'n solo-uitstalling in Johannesburg gehou<sup>18</sup> en ook aan drie groeputstallings deelgeneem.<sup>19</sup> Die werk by al vier dié uitstallings het steeds aansluiting gevind by die tyd-en-ruimte-tema. In die geheel beskou, was dit die tydperk waar haar Christelike geloof en kuns die nouste gemoeid was.<sup>20</sup>

Ballot (1993b) verwys na die vroeë tagtigerjare as 'n tydperk waarin sy in haar persoonlike lewe by 'n kruispad gekom het. Sy sou weldra haar veertigste verjaardag herdenk. Dit op sigself, het talryke vrae oor die sin van die lewe by haar gewek. Sy het oor verskillende aspekte van “tyd en ruimte”<sup>21</sup> begin dink en aspekte soos “tyd en ewigheid” bevraagteken.

As jy 'n Christen is dan lewe jy met jou oë op die toekoms - die lewe eindig nie wanneer jy doodgaan nie, dan begin die lewe eintlik eers ... (Ballot 1993b).

Haar keuse van voorwerpe is uiters persoonlik en verborge (Harmsen 1990:2). By nadere ondersoek kan die inhoud van haar werk meestal aan een of meer van vier sentrale gedagtes gekoppel word. Dit sluit haar Christelike lewensbeskouing,<sup>22</sup> haar belangstelling in haar familiegeskiedenis,<sup>23</sup> haar ervarings gedurende haar verblyf in die buiteland<sup>24</sup> sowel as haar belewenisse van gebeure in die huidige Suid-Afrikaanse politieke en sosiale bestel in.<sup>25</sup>



**Figuur 4.5** Titia Ballot, *Tussen Bloemfontein en Maseru...* (1987).  
Drieplaat kleur-ets op papier, 350 x 460 mm.  
Versameling: mnr. F. Verster, Kaapstad.



**Figuur 4.6** Titia Ballot, *Aan Dutwa* (1990).  
Tweeplaat kleur-ets op papier, 210 x 290 mm.  
Versameling: SASOL Kunsversameling, Johannesburg.



Die werk wat Ballot ná 1980 uitgestal het, kan bykans sonder uitsondering, altyd in verband gebring word met haar ervarings in die buiteland, byvoorbeeld *Terugblik I: Heimwee na Suid-Afrika* (c. 1985) en *Terugblik II: Breekware vir die Revolusie* (1986) (fig 4.7). Haar werk staan ook selde onafhanklik van haar belangstelling in haar familieagtergrond, soos wat *Hugenate Gietvorm* (1988) (fig 4.8) toon. Ballot (1993b) verwys na hulle verblyf in Bonn as 'n tydperk waarin sy haar lewe in perspektief kon plaas. As lede van die ambassadepersoneel moes hulle kennis oor elke aspek van die politieke situasie in Suid-Afrika hê. Dit was allermins 'n maklike taak. Gedurende dié tyd het die politieke onrus in die land byna daaglik toegeneem. Later was die afkondiging van 'n noodtoestand onafwendbaar. Ballot moes noodgedwonge saam met die ander Suid-Afrikaners toekyk hoedat die res van die wêreld al hoe meer vyandiggesind teenoor Suid-Afrika raak. Sy het haar in 'n situasie bevind waarin sy 'n stelsel moes verdedig wat deur almal, haarself inbegrepe, bevraagteken is.

Teen wil en dank moes sy haar leefwyse drasties verander het. Anders as voorheen, het sy ná die tydperk in Bonn 'n lewendige belangstelling in politieke aangeleenthede begin toon. Sy beskryf haarself nou as 'n baie meer betrokke burger, 'n aspek waaroor sy baie by die Duitsers geleer het. Hulle na-oorlogse besorgdheid om tot elke prys 'n situasie te verhoed waarin 'n Hitler-figuur weer 'n rol kan speel, bly haar steeds by.

Om dit te kon beleef - deur met die Duitsers daaroor te praat - en dan tot die skok besef te kom wat in jou eie land besig was om te gebeur en hoeveel ooreenkomste daar tussen die twee bestaan ... (Ballot 1993b).

Dié ervarings het haar oor haarself en haar identiteit laat besin. Hierdie aspekte sou later, ná haar terugkeer na Suid-Afrika, eers neerslag in haar werk vind, byvoorbeeld *Tussen Bloemfontein en Maseru ...* (1987) (fig 4.5) en *Inisiantie* (1986) (fig 4.9). Sy het haar teenwoordigheid in 'n vreemde land en vreemde omstandighede begin opweeg teenoor dié waarin sy self grootgeword het, Daar het sy besef:

Ek is eintlik 'n Europeër en sal eintlik baie goed daar kan aard; terwyl ek daar gebly het, het ek besef dat ek eintlik nie 'n Europeër is nie, maar



**Figuur 4.7** Titia Ballot, *Terugblik II: Breekware vir die Revolusie* (1986).  
Syskermdruk op papier, 300 x 400 mm.  
Versameling: prof. en mev. D. Morkel, Bloemfontein.



**Figuur 4.8** Titia Ballot, *Hugenate Gietvorm* (1988).

Kleur-ets op papier (reënboog-kleurmetode), 410 x 540 mm.

Versameling: Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum, Kaapstad.



**Figuur 4.9** Titia Ballot, *Die Inisante* (1986).  
Tweeplaat kleur-ets plus handkleurwerk op papier, 495 x 540 mm.  
Versameling: Provinsiale-biblioteek, Kaapstad.

iemand van Afrika en daarom nie daar sal kan bly nie en eerder sal wil terugkom ... (Ballot 1993b).

Ballot is daarvan oortuig dat sy met moeite in die buiteland gelukkig sal kan wees. In dié opsig beskou sy haarself geensins as uniek nie, maar verwys eerder daarna as 'n algemene ervaring onder mense wat lank in die buiteland gewoon het. Sy het haar gedagtes daar visueel probeer formuleer, maar was op daardie stadium nog nie daartoe in staat nie. Sy het later die geleentheid benut om die litografie-drukproses te bemeester. In een van haar drukke, getiteld *Terugblik I: Heimwee na Suid-Afrika* (c. 1985), het sy die eerste keer haar verlange na Suid-Afrika verbeeld.

Die eerste kunswerk wat sy geskep het nadat sy na Suid-Afrika teruggekeer het, was getiteld, *Terugblik II: Breekware vir die Revolusie* (1986) (fig 4.7). Dit was ook die eerste keer dat Ballot en die digter Daniel Hugo se werk met mekaar in verband gebring is. Die subtitel van haar werk was dan ook die titel van een van Hugo se gedigte. Dit was ook die titel van 'n bundel<sup>26</sup> waarin hy sy eie ervarings oor sy verblyf in België verwoord het.

Ballot se eerste kontak met Hugo se werk kan teruggevoer word na die tyd wat sy in Bonn gebly het. In daardie stadium het hulle mekaar nog nie persoonlik geken nie. Ballot het in Bonn by 'n Suid-Afrikaanse stalletjie by 'n boekeskou 'n eksemplaar van Hugo se bundel, *Breekware vir die Revolusie* (1984) gekoop. Terwyl sy die bundel gelees het, het sy die raakpunte tussen haar eie werk en dié van Hugo raakgesien. Sy het tot die besef gekom dat hulle albei, onder soortgelyke omstandighede, dieselfde ervarings beleef het.

In 'n later stadium het Ballot en Hugo wel ontmoet en kon hulle praat oor die raakpunte in hulle werk. Hugo het dan ook in 1988 die opening van haar uitstalling<sup>27</sup> in Bloemfontein waargeneem.

Die meeste van die werke by dié uitstalling was verteenwoordigend van haar belewenisse tydens haar verblyf in Duitsland. In sy openingstoespraak het Hugo (1988:16) genoem dat dit selde gebeur “dat 'n beeldende kunstenaar en 'n digter ontdek dat hulle gelykgestem op 'n gelyksoortige ervaring reageer”. Hy het verder genoem dat die geleentheid om vir 'n

tydperk in die buiteland te woon vir 'n Suid-Afrikaner, veral vir 'n ideologies-beskernde en geïsoleerde Afrikaner, nuwe perspektief op sy land en op sy verbondenheid aan die wit stam van Afrika gee.

Hugo het vertel dat hy en sy vrou gedurende 1983, tydens sy studieverlof, in België gewoon het.<sup>28</sup> Vir hom was die ervaring beide traumaties én verrykend en het die digbundel *Breekware vir die Revolusie* (1984) daarin beslag gekry. Hugo het daarop gewys dat dit eintlik net 'n enkele werk van Ballot, getiteld *Terugblik II: Breekware vir die Revolusie* (1986) (fig 4.7) was wat direk deur die sentrale beeld van sy bundel geïnspireer is. Nogtans was dit vir hom opvallend hoe sterk die verband tussen Ballot se simboolgebruik en wyse van formulering en die motiewe en styl van sy bundel was:

Uit het werk van digter Daniel Hugo gebruikte zij dan ook de taal als teken.  
Het woord wordt beeld, het beeld boodschap met een nieuwe dimensie ...  
(Fleerackers-Ruys 1994:3).

Ter verwysing na *Terugblik II: Breekware vir die Revolusie* (1986) (fig 4.7) verduidelik Ballot (1993) dat sy in Duitsland bevriend geraak het met 'n ou dame. Voor hulle vertrek na Suid-Afrika het die dame 'n Meissen-porseleinbord as afskeidsgeskenk aan haar gegee.<sup>29</sup> Terug by die huis<sup>30</sup> het sy met nuwe oë na die Meissen-porseleinbord gekyk. Dit was vir haar só opvallend Eerstewêrelds (Europees) in teenstelling met die Derdewêreld-omgewing waarin sy haarself weer eens bevind het. In Hugo (1984:14) se gedig word dieselfde idee verwoord:

my vrou kies die fynste porseleinservies  
wat triomfantlik tril as mens  
dit tentatief met die vinger toets-  
so vervul sy hier 'n lewenswens

versigtig word elke stuk in strooi verpak  
SAL sal dit huis toe vlie  
in rooi letters skryf ek op die krat:  
BREEKWARE VIR DIE REVOLUSIE

Ballot (1993b) het op dieselfde wyse met nuwe oë na alles begin kyk wat hulle uit Duitsland saamgebring het. Sy het daarna elke voorwerp in die huis bekyk en skielik tot die besef gekom dat elke stuk vir haar “kultuur” geword het. Sy het haarself begin afvra watter van dié voorwerpe sy werklik vir haarself wou hou. Wat van haar kultuur was vir haar as Afrikaner belangrik genoeg om te behou en wat kan en móét sy op die altaar plaas?

Wat is 'n Afrikaner, wat is ek? (Ballot 1993b).

Ballot het besef dat, vanweë haar Europese agtergrond,<sup>31</sup> sy ook nie heeltemal 'n Afrikaner<sup>32</sup> of Afrikaan<sup>33</sup> is nie en dus niks anders as 'n baster genoem kan word nie. Sy het 'n gevoel van vervreemding ervaar, omdat mens daarvolgens eintlik nêrens werklik tuis is nie:

Dit is jou land, maar nie jou agtergrond nie - Europa is wel jou agtergrond, maar weer nie jou land nie ... (Ballot 1993b).

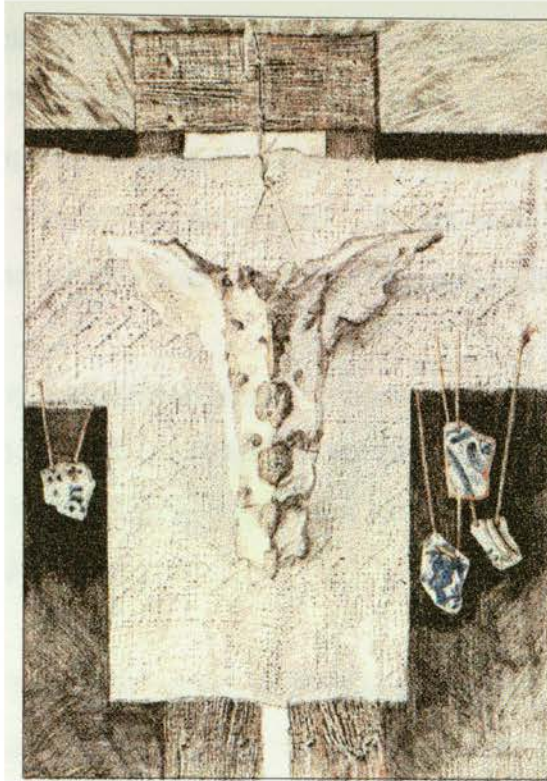
Hugo (1984:28) se gedig sluit ten nouste hierby aan:

ek is die afskuwelike albino van Afrika  
met 'n geïrriteerde, kleurgevoelige retina

uit vervloë koloniale tye die vergete  
skipbreukeling en Europa se stink gewete

net nóg 'n gepantserde dier wat nie kon aanpas  
en sal wegsink in die Karoo se ewige moeras

Ballot se belangstelling in die Hugenote-geskiedenis en haar familie-agtergrond speel ook 'n belangrike rol. Lewelose voorwerpe wat hiermee verband hou, kom dikwels in haar werk voor, soos in *Hugenote Gietvorm* (1988) (fig 4.8) en *Kruis vir die Kaap van Storms* (1987 en 1994) (fig 4.10-4.11). Tematies maak dit ook deel uit van haar hele gemoeidheid met die mens en sy bestaan. In dié opsig bied die simboliese waarde van lewelose voorwerpe vir haar die geleentheid om haar ervarings in kunswerke te omskep. Ballot het 'n groot verskeidenheid voorwerpe waarvan die meeste van kunshistoriese belang is of persoonlike betekenis het. Hierdie voorwerpe het sy oor jare bymekaargemaak; sommige het sy as geskenke ontvang terwyl ander weer op bepaalde tye êrens opgetel of gekoop is.<sup>34</sup>



**Figuur 4.10** Titia Ballot, *Kruis vir die Kaap van Storms* (1987).

Tekening op papier, 620 x 435 mm.

Versameling: mev. E. L. Ballot, Stellenbosch.



**Figuur 4.11** Titia Ballot, *Kruis vir die Kaap van Storms* (1994).

Ets plus handkleurwerk op papier, 585 x 410 mm.

Versameling: SASOL Kunsmuseum, Universiteit van Stellenbosch, Stellenbosch.



In haar persoonlike soektog het sy veral “die vraag oor haar herkoms begin vra en dié het haar noodwendig weer na die begin gelei” (Ballot 1993b). Sy het lank reeds oor die kennis van Suid-Afrika se oorsprongsgeskiedenis beskik en as deel van haar hele soektog het sy op daardie stadium weer “die hele proses ontgin”. Sy het veral belanggestel in dié redes waarom mense oorspronklik uit Europa na Suid-Afrika gekom het.

In 'n verdere stap het sy teruggekeer na haar geboortedorp, Clocolan, in die voormalige Oranje-Vrystaat. Dié dorp lê presies halfpad tussen Bloemfontein en Maseru (die hoofstad van Lesotho). Dit het Ballot weer eens laat besef dat sy haarself, spreekwoordelik in die middel van twee wêrelde bevind.

Gedurende dié tyd het Ballot op 'n plaas in die Clocolan-distrik 'n swart-wit foto van 'n sandsteen-hoekpilaar geneem wat sy later in verskeie werke gebruik het, soos *Tussen Bloemfontein en Maseru ...* (1987) (fig 4.5). Sandsteen hoekpilare is nie net tipies van die Vrystaat nie, maar vir haar het dit ook 'n simbool van standvastigheid geword. Sy sien 'n assosiasie tussen die hoeksteen en mense wat vasgewortel staan of geanker is. “Omdat hulle geanker is, weet hulle dan ook waar hulle wortels is en kan hulle volgens hulle beginsels en standaarde vasstaan” (Ballot 1993b).<sup>35</sup>

Aan weerskante van die hoeksteen in *Tussen Bloemfontein en Maseru ...* (1987) (fig 4.5), het sy foto-ets-afbeeldings van kaarte van die onderskeie omgewings rondom Bloemfontein en Maseru gebruik. Rondom Bloemfontein staan plekname soos Raadsaal, Verwoerddam en Kafferrivier uit, teenoor name soos Westminster, Bushman, Mensvretergrot en Lady Grey rondom Maseru. Hugo (1984:37) beskryf hierdie tipe kultuurvermenging wat so algemeen in Suid-Afrika voorkom, soos volg:

dit is 'n boek dié van woorde  
oor my land - die volledige ABC,  
van aardvark tot Zoeloe, vind u hier  
ook ietermago en assegaai  
maar wees gerus: op papier  
word die lem tot lemma omgesmee

## INVLOED OP STYL EN KEUSE VAN MEDIUM EN TEGNIEK

Vervolgens word op Titia Ballot se tegniese benadering gefokus, om die verband tussen die inhoud van haar werk en die medium en tegniek van haar keuse, te ondersoek. Haar kennis en vaardigheid in 'n groot verskeidenheid mediums en tegnieke vorm die grondslag van haar akademiese agtergrond. In elke faset van haar loopbaan tot dusver was Ballot in 'n opvoedkundige hoedanigheid werksaam en was die oordra van tegniese kennis vir haar deel van haar daaglikse werk.<sup>36</sup> In dié opsig is haar jare lange verbondenheid aan die Departement Beeldende Kunste van die PUCHO, van belang. Alhoewel sy gedurende die twee tydperke daar, 1972 tot 1981 en 1988 tot 1991, haarself hoofsaaklik op Drukgrafika as vak toegelê het, het sy ook onderskeidelik Anatomie vir kunstenaars, Tekenkuns en Kunsteorie gedoseer.<sup>37</sup>

As student was Ballot (1993b)<sup>38</sup> bevoorreg om praktiese onderrig deur van Suid-Afrika se voorste kunstenaars soos Anna Voster<sup>39</sup> (1928-1990), Zakkie Eloff<sup>40</sup> (1925- ) en Leo Theron<sup>41</sup> (1926- ) te ontvang. Dit is van belang om hier op die tekenkundige ingesteldheid en die daarmee gepaardgaande belangrikheid van lyn, in al drie bogenoemde kunstenaars se werk, te let.

In Ballot se oeuvre kan lyn ook as 'n belangrike element uitgesonder word. As skilder het sy die landskap in vereenvoudigde plat lyn en kleurvlakke uitgebeeld. Haar skilderstyl word gekenmerk deur die gebruik van verskillende breedtes lino- en rollertjies waarmee die verf op die doek aangebring word:

Die olieverskildery '*Skilderkransberg*' [c. 1974] bestaan uit verskillende vlakke van kleure, wat eintlik 'n direkte invloed is van Anna Voster ... Die verskillende kranshoogtes van verskillende kleure word deur sterk horisontale en vertikale donkerblou lyne beklemtoon ... (my kursivering) (Erasmus & Debaveye 1974:12/13).

Anna Voster het die grootste invloed op die jong Ballot se styl en tegniek gehad (Ballot 1993). Ballot het haar leermeester egter nooit slaafs nagevolg nie, maar slegs tegnieke en metodes benut wat by haar eie ontwikkelende styl aangesluit het. Die gebruik van die Max

Doerner-onderlaag<sup>42</sup> vir haar olieverfskilderye, is só 'n tegniek. Volgens Ballot (Erasmus & Debaveye 1974:4) is dit 'n baie veelsydige onderlaag is, wat baie dun en glad aangewend kan word, óf heeltemal in reliëf uitgebou kan word. Die teksture wat op dié wyse verkry kan word, dra verder by tot die karakter van die landskappe. In *Grondboontjieland* (c. 1974) is dit duidelik dat weens die tekstuur van die onderlaag en die gebruik van 'n linoosnee-rollertjies, slegs die hoogliggende gedeeltes met pigment bedek is.

Ballot se gebruik van lyn, tekstuur en kleur word ook in haar grafiese werk deurgevoer. Sy het in 1971 eers werklik by grafiese drukprosesse betrokke geraak. Gedurende dié jaar is sy deur die Engelse kunstenaar, David Smith, in die syskermtegniek<sup>43</sup> onderrig.<sup>44</sup> Die kenmerkende twee-dimensionaliteit van die syskermtegniek het op daardie stadium 'n verdere vereenvoudiging in haar werk tot gevolg gehad. Aanvanklik het sy net met eenvoudige papiersjablone gewerk.<sup>45</sup> Namate sy meer vertrouwd geraak het met die tegniek, het sy ook gomsjablone begin gebruik.<sup>46</sup> Van haar eerste drukke, naamlik *Karoobossies* (c. 1970) en *Lente, Karoo* (c. 1970), is geïnspireer deur 'n reis wat sy deur die Karoo onderneem het (Erasmus & Debaveye 1974:10). Verskeie stillewes in die syskermtegniek soos *Stillewe met Pampoens* (c. 1970) en *Suurlemoene op 'n Tafel* (c. 1970) dateer ook uit dié tydperk.

In die syskermdruk, *Terugblik II: Breekware vir die Rewolusie* (1986) (fig 4.7), het Ballot van 'n fotografiese tegniek gebruik gemaak. Sy het self die kleurskeiding met ligvaste ink op asetaat gedoen. Daarna is direkte sjablone (een vir elke kleur) van ligsensitiewe film, in die donkerkamer belig. Die ligte kleure, wat met deurskynende ink oormekaar gedruk is, is eerste gedruk en daarna is die donker, ondeursigtige kleure, deur middel van papiersjablone gedruk (Ballot 1995b:2).

Ballot se eerste grafiese uitstalling in Bellville gedurende 1980 is gekenmerk deur die harmonie tussen die inhoud en tegniek van die werk. Die verskeidenheid van tegnieke: inktekeninge, rubberdrukke, kollografieë en etse het opvallend by die temas van die individuele werke aangesluit. Enkele werke word bespreek.

*Ichthus Hoeksteen* (1979) (fig 4.4) en *Oerskulpe II* (c. 1979) is albei kollagrafieë en *Aäron se staf* (c. 1979) 'n rubberdruk. Alhoewel albei dié tegnieke intaglio-drukmetodes is, is die vernaamste kenmerk die reliëfagtige oppervlakke waarvan die drukke gemaak word. Vir *Ichthus Hoeksteen* (1979) (fig 4.4) is 'n stuk hardebord met 'n laag polimeervernis bedek. Die woord *ichthus* is daarna herhaaldelik, agterstevoor<sup>47</sup> met 'n etsnaald in die oppervlak gekrap. Die twee visse, elk met 'n bo-aansig, is uit egte tongvisgrate wat in polimeerpasta<sup>48</sup> afgedruk is, opgebou. Die finale plaat is daarna volgens die *à la poupée*-metode<sup>49</sup> geïnk en op 'n etspers gedruk (Ballot 1995b:2).

Deur middel van die kollagrafie-tegniek het Ballot dus in *Ichthus Hoeksteen* (1979) (fig 4.4) die fossileringsproses op 'n tasbare wyse nageboots. In *Visfossiel* (c. 1979) (fig 4.3), 'n ets, is die fossielafdruk van 'n vis weer deur middel van lyn en vlak verbeeld. Anders as met die intaglio lyn-etstegniek, waarin die geëtste lyne met ink gevul word, is ink in dié werk oor die hoogliggende of nie-geëtste dele gerol, alvorens dit gedruk is. Dié tegniek herinner mens aan die negatiewe dele wat tydens die fossileringsproses in rotse kan ontstaan nadat sagteweefsel vergaan het.<sup>50</sup>

In die inktekening, *Mossels* (1979) (fig 4.2), het Ballot (1995b:1) die wisselende karakter van die rietpenmerke benut in die uitbeelding van die gladde skulpe. Watervaste Indiese-ink vloei vinnig uit die rietpen en word ook gou droog, vandaar die tipiese lyne wat donker begin en lig eindig. Aanvullend tot die lyn is ink in sekere dele met water gemeng. Plek-plek is die ink toegelaat om op poeletjies water te dryf en droog te word, nadat die water verdamp het. Op dié wyse was sy in staat om besondere organiese teksture, soos die baard van die mossels, baie lewensgetrou uit te beeld.

Haar voortgesette gemoedigheid met die eenvoud van vorm, die opbou van die drukoppervlak en teksture, dui daarop dat Ballot die grafiese drukprosesse waarskynlik aanvanklik bloot as ontwikkeling van haar skilderkuns beskou het. Dit is moeilik om te verklaar waarom sy later heeltemal opgehou skilder het en haar net op haar grafiese werk begin toespits het. Volgens Ballot (1993b) put sy baie meer bevrediging uit teken- en drukwerk. 'n Natuurlike tekenkundige ingesteldheid en die gepaardgaande gebruik van lyn is deurgaans opvallende

stylkenmerke van Ballot se werk. Anders as in haar skilderye, het sy van die begin af 'n meer naturalistiese tekenkundige benadering in haar grafiese werk gevolg. In dié opsig het die etstegniek aan haar eise voldoen. Die veelsydigheid van dié tegniek het haar in staat gestel om op 'n direkte en ongekompliseerde wyse haar boodskap te verbeeld. Kombinasies van verskillende etstegnieke, gewoonlik sagtelaag gekombineer met fotografiese-etsing, akwatint of mezzotint, word in enkele werke aangetref.

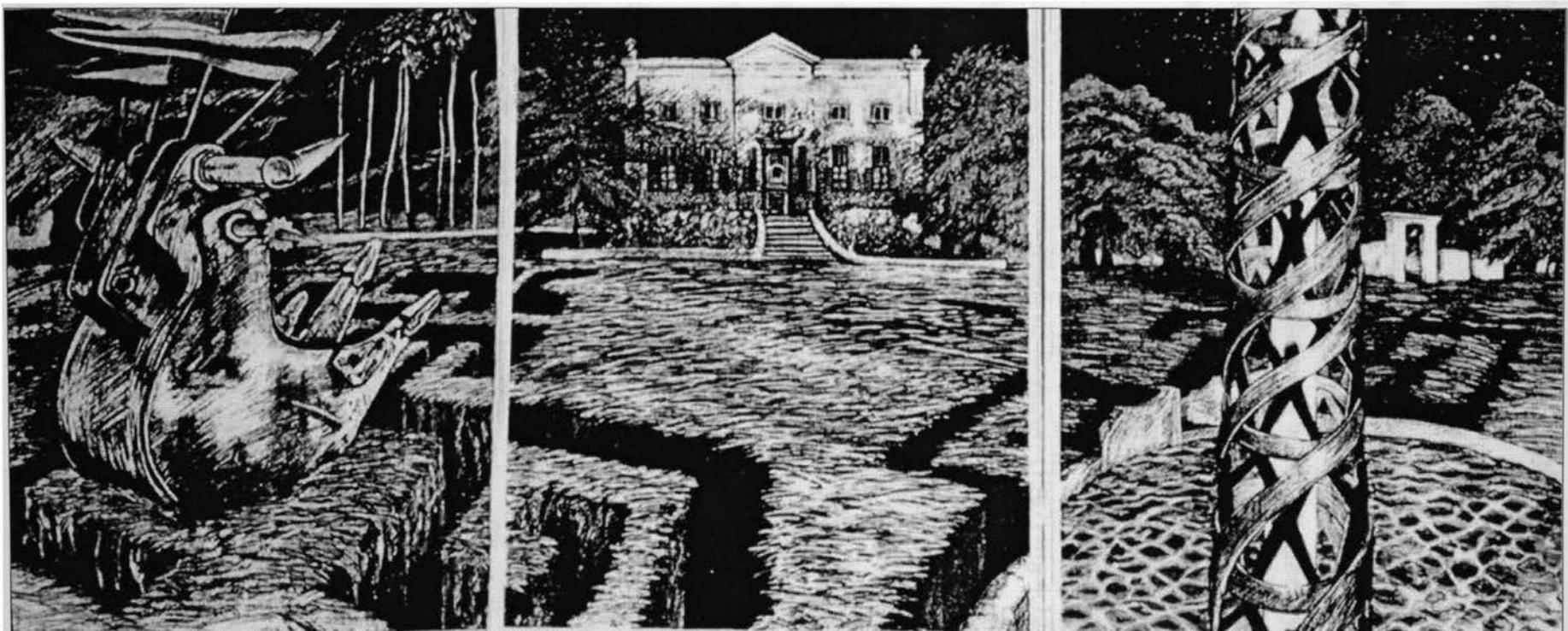
'n Opvallend kenmerk van dié etse is dat almal, byna sonder uitsondering, kleur bevat. Vir *Vanitas: Kaart en Transport* (1987) (fig 4.12) het Ballot (1995b) twee plate gebruik. Op die een plaat is die intaglio-lyne geëts en op die ander plaat is die verskillende kleurgedeeltes met akwatint geëts.<sup>51</sup> Wynrooi en sepia is deur middel van sjablone en met groot poliuritaan-rollers op die hoë dele aangerol en tegelykertyd met ink op die vlak dele van die plaat gedruk. *Kruis vir die Kaap van Storms* (1994) (fig 4.11) is 'n handgekleurde ets. Vir die drukwerk is net een plaat gebruik. Die intaglio-lyne is daarop geëts en monochroom gedruk, waarna met kleurpotlode bygewerk is. In *Hugenote Gietvorm* (1987) (fig 4.8) is die kleur van die jellies deur middel van sjablone volgens die reënboog-kleurmetode<sup>52</sup> aangewend.

Ballot se kleurgebruik is eklekties en meestal kombineer sy net 'n paar kleure. Deur gedeeltes in akwatint te ets, is dit dan vir haar moontlik om verskillende toonwaardes van 'n enkele kleur te druk, soos in *Vanitas: Kaart en Transport* (1987) (fig 4.12). Dié lyntekening en enkelvlakkleure in haar etse toon sekere ooreenkomste met die tipiese styl en voorkoms van fotografiese syskermdrukke. Indien dié etse monochroom was, sou dit geen afbreuk gedoen het aan die inhoudelike trefkrag daarvan nie, byvoorbeeld *Visioen by Uitkyk* (1994) (fig 4.13). Die feit dat sy egter wél kleur inkorporeer, kan met twee aspekte in haar tegniese benadering in verband gebring word.

In die eerste plek dui dit weer op 'n moontlike verband met haar onderliggende skilderkunstige ingesteldheid en die daarmee gepaardgaande belangrikheid van kleur. Tweedens kan dit ook in verband gebring word met haar persoonlike lewensbeskouing. Sy



**Figuur 4.12** Titia Ballot, *Vanitas: Kaart en Transport* (1987).  
Tweeplaat kleur-ets op papier, 490 x 544 mm.  
Versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.



**Figuur 4.13** Tiia Ballot, *Visioen by Uitkyk* (1994).  
Ets op papier, 435 x 1040 mm.  
Versameling: mev. E. L. Ballot, Stellenbosch.

wil met haar werk 'n boodskap oor dra en beskou grafiese tegnieke as die ideale manier om dit te doen (Ballot 1993b).

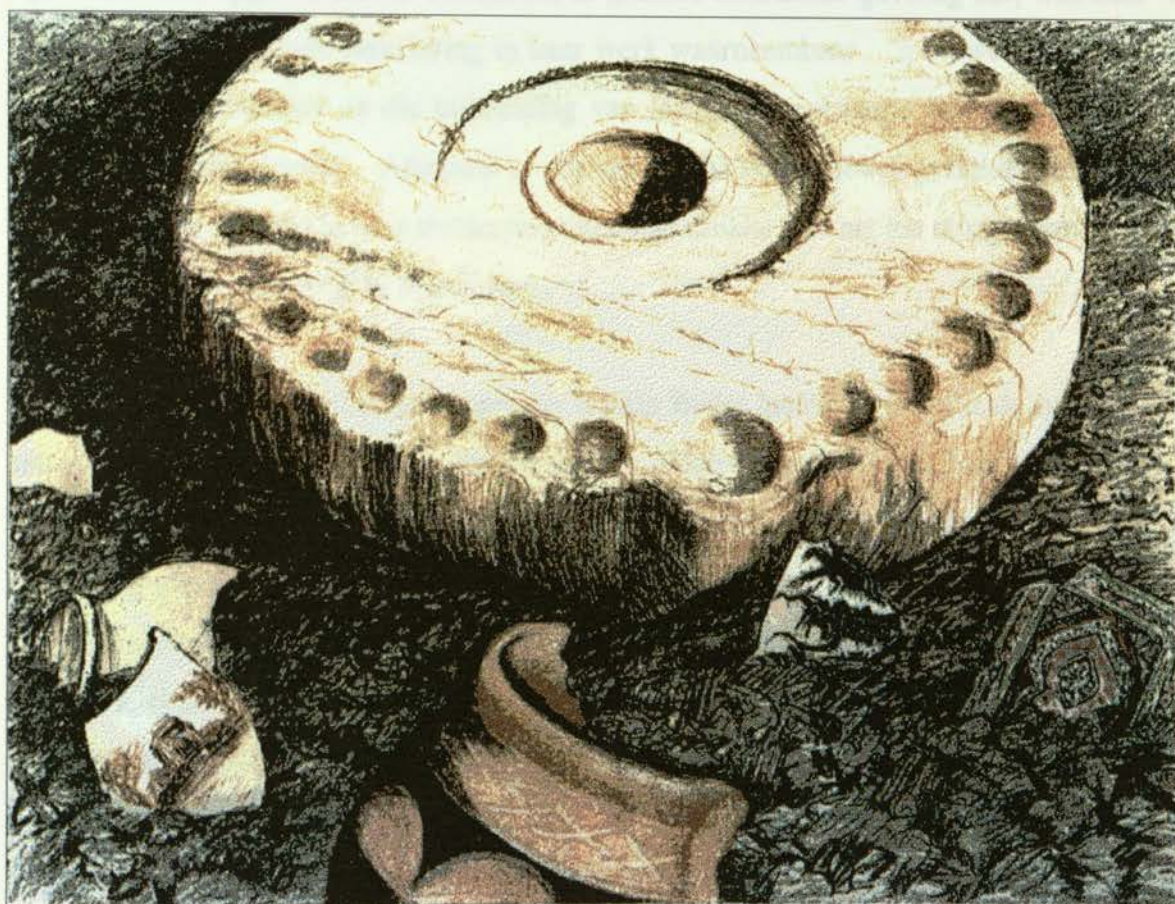
Van al die etstegnieke stel die sagtelaag-tegniek haar die beste in staat om die kwaliteit van 'n gedrukte lyn so na as moontlik aan dié van 'n oorspronklike potloodlyn te verkry en met die voordeel dat 'n hele edisie daarvan gedruk kan word. Wanneer sy sagtelaag as basis op 'n etsplaat gebruik, teken sy op 'n papier wat in posisie bo-op die plaat geplaas word. Die lyne wat dan op die plaat geëts word, kan as 'n natrektekening van die oorspronklike tekening op die papier beskryf word. Omdat dit 'n natrek-tegniek is, is die sagtelaaglyne meestal kru en sonder variasie en volgens Ballot (1993b) juis die rede waarom sy kleur daarmee kombineer, soos *Vanitas: Kaart en Transport* (1987) (fig 4.12) en *Offersteen* (1994) (fig 4.14). Laasgenoemde is 'n kleur-ets waarvan dele met die hand gekleur is.

Ballot het die tekening *Kruis vir die Kaap van Storms* (1987) (fig 4.10) in 1994 in 'n handgekleurde ets (fig 4.11) verwerk. Afgesien van enkele klein verskille, soos in die porseleinskerwe en kleeed, lyk die twee werke bykans dieselfde. Die ets (fig 4.11) se tonale waardes is egter sterker en die lyne donkerder.

Ballot (1993b) beskryf haar eie werk, spesifiek dié van die 1987-uitstalling en daarna, as 'n tipe kommersiële tekenstorie (*comic strip*) waarin die tegniese uitvoering ondergeskik is aan die inhoud. Die feit dat sy 'n edisie kan druk en daar sodoende meer as een oorspronklike druk bestaan, het dit moontlik gemaak om tot meer mense te spreek.

Volgens Ballot (1993b) kon hierdie werke nie skilderye gewees het nie, omdat haar voorstelling daarvan van die begin af grafies was. Om dié rede sal sy ook nooit 'n reeds bestaande skildery in 'n ets verwerk nie; só 'n werk sou vir haar 'n blote reproduksie wees. Inhoudsgewys teken sy altyd van voorwerpe in haar persoonlike besit af. Sy werk van sigbare dinge af, en omdat sy vertrouwd is daarmee en herinneringe daarvan het, kry die voorwerpe vir haar betekenis. Só het haar Meissen-bord aanleiding gegee tot die skep van *Terugblik II: Breekware vir die Revolusie* (1986) (fig 4.7). Sonder die Meissen-bord was die idee nie moontlik nie.





**Figuur 4.14** Titia Ballot, *Offersteen* (1994).  
Kleur-ets plus handkleurwerk op papier, 375 x 507mm.  
Versameling: mev. E. L. Ballot, Stellenbosch.

## TEMATIESE VERKENNING VAN TITIA BALLOT SE GRAFIESE DRUKKE EN TEKENINGE

In die voorafgaande gedeelte is onderskeid gemaak tussen Ballot se tegniese benadering as skilder en as grafiese kunstenaar. Met verwysing na die inhoudelike aspekte van haar werk, is dit opvallend hoe dieselfde onderskeid ook daarin aangetref word. Teen 1980, nadat sy byna heeltemal opgehou skilder en haarself as grafiese kunstenaar gevestig het, was daar 'n algehele nuwe tematiese benadering in haar werk waarneembaar. 'n Nuwe ingesteldheid betreffende die stillewe en die uitbeelding van lewelose voorwerpe het die uitgestrekte landskappe begin 'inneem'. Alhoewel sy dus aanvanklik ook stillewes geskilder het, verskil die uitbeelding daarvan in haar skilderye en grafiese drukke, nie net ten opsigte van tegniek van mekaar nie, maar ook in benadering.

Dit is opvallend hoe die fisiese omgewing waarin Ballot haarself op bepaalde tye bevind, telkens 'n invloed op die temas in haar werk het. Hier word verwys na haar ingesteldheid teenoor die landskap wat verband hou met die feit dat sy grotendeels in 'n landelike omgewing grootgeword het. Daarteenoor het sy as buitestaander in Bonn, haar weer eens tot die omgewing gewend en dikwels die stadstonele in waterverf geskilder.<sup>53</sup> Dit sou egter eers na haar terugkeer na Suid-Afrika duidelik word in watter mate die sosiale omgewing in Duitsland 'n invloed op haar werk gehad het. In latere werke waarin lewelose voorwerpe simbolies verbeeld word, soos *Vanitas: Kaart en Transport* (1987) (fig 4.12), *Hugenote Gietvorm* (1987) (fig 4.8) en *Aan Dutwa* (1990) (fig 4.6) word komposisionele elemente, eie aan die landskap, steeds aangetref.

Ballot se ingesteldheid teenoor die landskap het met tyd dieselfde gebly. Die landskap word simbolies van haar leefwêreld en die lewelose voorwerpe wat die landskappe vul, metafore vir die gebeure wat daarin afspeel.

*Geboorteplek* (1986) (fig 4.15), dateer saam met bogenoemde werke uit die tydperk ná haar terugkeer uit Duitsland in 1985.<sup>54</sup> Daarin word 'n foto van haar eerste skooldag, asook 'n landskapstekening deur haar as kind, as simbole van haar herkoms voorgehou.<sup>55</sup> In *Aan*

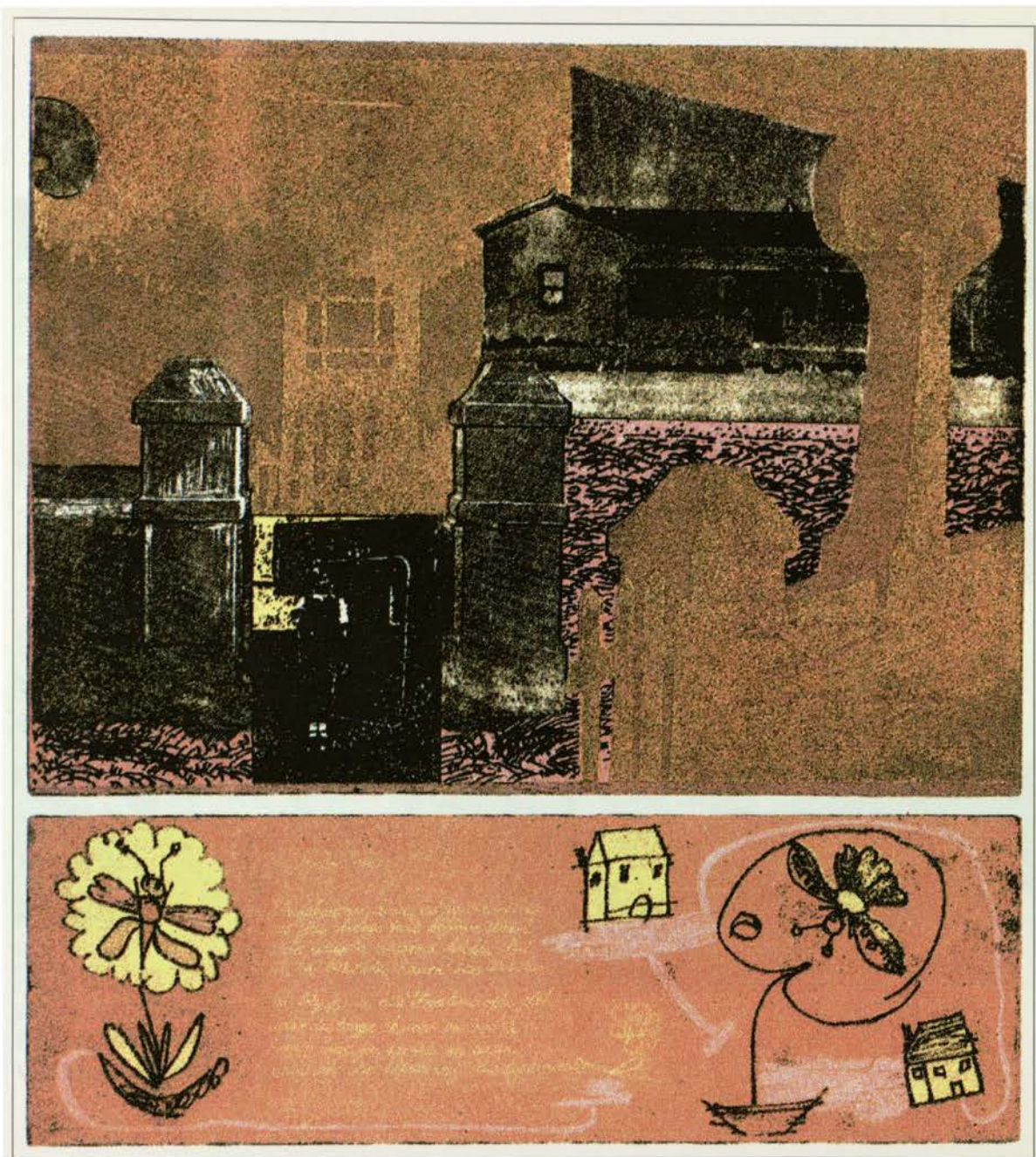
*Dutwa* (1990) (fig 4.6) word 'n huldeblyk aan haar vader gebring. Teen die agtergrond van 'n uitgestrekte barre landskap, waarin slegs 'n sandsteenhoekpilaar staande kon bly, word lewelose voorwerpe ter herinnering aan hom en sy werk, aangetref.<sup>56</sup> In hierdie simboliese portret onthou Ballot (1995c) haar vader as onwrikbaar en sterk; as deel van haar grondslag en in wie se voetspore sy wil volg.

In werke ná 1990 het Ballot 'n nuwe benadering in die uitbeelding van die landskap begin volg. Lewelose voorwerpe word as aktiewe simbole in die proses van verandering en versoening in die landskap aangetref. Voorbeelde van werke waarna verwys word, is *Erfdeel* (1990) (fig 4.16), *Offersteen* (1994) (fig 4.14) en *Visioen by Uitkyk* (1994) (fig 4.13). In eersgenoemde werk (fig 4.16), waarin 'n plattelandse treinstasie, *Erfdeel*, uitgebeeld word, word 'n Zoeloe-nekrus<sup>57</sup> groter as lewensgroot in die landskap aangetref. Die nekrus word hier buite konteks uitgebeeld en neem die vorm van 'n skuiling teen die son aan, waar moeë reisigers kan rus. Beide die titel van die stasie, asook die nekrus, is hier simboliese verwysings na die moontlikheid om verskillende kulture onder een dak te kan huisves.

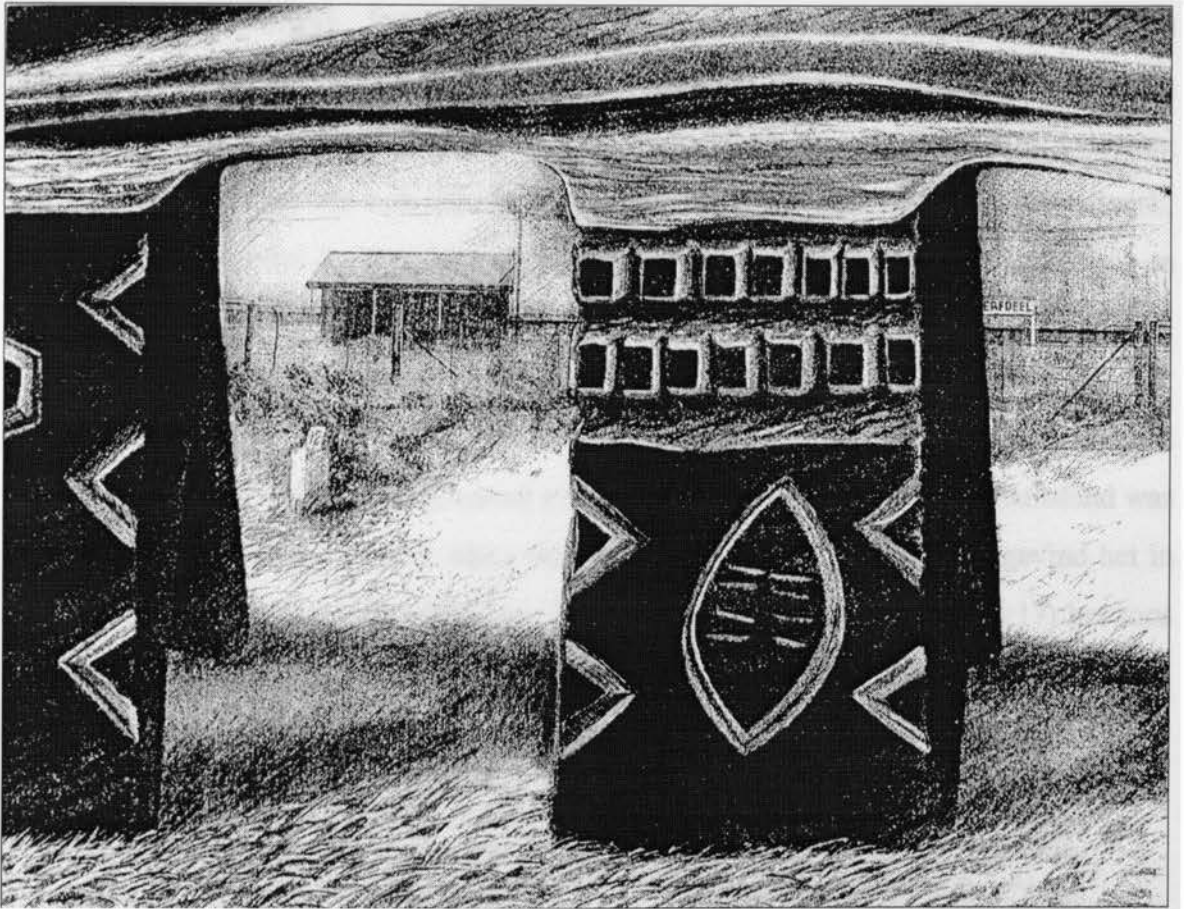
Dié nuwe benadering op sigself, hou verband met ontwikkelings wat Ballot sedert die laat-sewentigerjare in beide haar persoonlike en professionele lewe ondervind het. Die tegniese aspekte en die redes waarom sy ná 1974 nie weer as skilder uitgestal het nie, is reeds bespreek.<sup>58</sup> Vervolgens gaan die inhoudelike veranderings en die drie mees waarskynlike redes hiervoor bespreek word.

In die eerste plek het Ballot verskeie van Judith Mason<sup>59</sup> (1938- ) se lesings, wat sy as dosent in Kunstgeskiedenis aan die Universiteit van die Witwatersrand (1964-1967) aangebied het, bygewoon. Volgens Ballot (1993b) is sy nie direk deur Mason beïnvloed nie, maar wel in sekere opsigte deur haar denkwysse en haar beskouing dat kuns 'n uitvloeisel van 'n mens se lewe is.

Ballot en Mason stel ook albei in argeologie belang en aspekte daarvan kom in beide se werk voor.<sup>60</sup> Ballot (1993b) beskryf haar eie inkorporering van fossiele as simbole van haar



**Figuur 4.15** Titia Ballot, *Geboorteplek* (1986).  
Tweeplaat kleur-ets op papier, 595 x 540 mm.  
Versameling: mnr. D. Hugo, Kaapstad.



**Figuur 4.16** Titia Ballot, *Erfdeel* (1990).  
Ets op papier, 480 x 630 mm.  
Versameling: mev. E. L. Ballot, Stellenbosch.

Christelike lewensbeskouing, waarin abstrakte en ontasbare idees deur middel van konkrete en tasbare voorwerpe weergegee word. In aansluiting by Karel Nel, is die voorwerpe vir Ballot persoonlike simbole, met 'n besliste godsdienstige inslag. Die lewelose voorwerpe wat sy uitbeeld, is ook hoofsaaklik uit haar eie versameling afkomstig.

In enige bespreking van Ballot se oeuvre is dit onvermydelik om nié na die godsdienstige inslag in haar werk te verwys nie. Dit is dus tweedens van belang om na haar betrokkenheid by die PUCHO te verwys. Dit was daar waar sy as wedergebore Christen die geleentheid gekry het om in 'n tradisioneel Christelike omgewing, eenheid tussen haar kuns en lewensbeskouing te kon bewerkstellig.<sup>61</sup> Haar gemoeidheid met die mens en sy belewing van tyd en ruimte het dan ook dáár beslag in haar werk gevind. Werk uit dié tydperk, waarna alreeds verwys is, sluit *Mossels* (1979) (fig 4.2), *Visfossiel* (c. 1979) (fig 4.3) en *Ichthus Hoeksteen* (1979) (fig 4.4) in.

Die derde aspek wat die inhoudelike veranderinge in Ballot se werk beïnvloed, hou verband met die tydperk wat hulle in die buiteland gewoon het. Na haar terugkeer uit Duitsland was dit duidelik dat die tyd-en-ruimte-tema steeds uitgebrei het en ook neerslag gevind het in haar nuwe reeks werke oor *Die Afrikaner: Europeër of Afrikaan?* Hugo (1988:17) het soos volg daarna verwys:

Wat Titia vóór haar Europese verblyf op abstrakte wyse in tydlose simbole verken het, naamlik tyd en ruimte, word ná haar terugkeer aktueel en etnies ingevul. Die tydlose voorwerpe word tyd- en plekgebonde objekte, soos die doloskakebeenwa en etniese kralewerk (laasgenoemde in *Terugblik I*) ... (my kursivering).

Die klem word van die universele beskouing van tyd en ruimte na die Afrikaner se belewenis van tyd (krisistyd) en ruimte (Afrika) verskuif (De Waal 1988:4).

Hulle verbondenheid as kultuurverteenwoordigers aan die Suid-Afrikaanse ambassade in Duitsland, het op sigself seker die belangrikste bydrae gelewer in Ballot se veranderende siening. Ten eerste is haar politieke en sosiale kennis oor Suid-Afrika daar, juis op 'n baie kritieke tydperk in die land se geskiedenis, tot die uiterste beproef. Deur die dwang van

omstandighede moes sy dus voortdurend haar kennis in dié verband uitbrei en ook 'n besliste standpunt daaroor inneem.<sup>62</sup> Daarbenewens het sy in verskeie opsigte meer bewus geword van die werklike verskille tussen Eerstewêreld-omstandighede en dit waaraan sy gewoon was in Suid-Afrika. Hierdie gebeure het 'n nuwe bewuswording by haar geskep en sy het met nuwe oë na haarself en die situasie in Suid-Afrika begin kyk.

In *Terugblik I: Heimwee na Suid-Afrika* (c. 1985), word helder blou lug en kleurvolle Zoeloe-kraalwerk deur 'n klein venstertjie, teen die donker somber agtergrond van die Europese Fachmerk-boustyl uitgebeeld. In dié werk is dit opvallend hoe dramaties Ballot se benadering en gevolglik haar uitbeelding van die Duitse stadstonele verander het.<sup>63</sup> Haar intense verlange na haar geboorteland laat haar onmiddellike omgewing minder aantreklik voorkom, terwyl haar oë op Afrika gerig is. Dit is ironies dat sy hier nie net die Zoeloe-kraalwerk as simbool van Afrika gebruik nie, maar ook as haar eie voorhou, terwyl dit inderdaad nie die geval is nie.<sup>64</sup> Dié teenstrydigheid is 'n belangrike verskynsel in haar reeks oor *Die Afrikaner: Europeër of Afrikaan?* Haar besef en bereidwilligheid om as Christen ook saam aan eenheid in Suid-Afrika te werk, word daarin weerspieël.<sup>65</sup>

In *Terugblik II: Breekware vir die Revolusie* (1986) (fig 4.7), word voortgebou op aspekte betreffende die kultuurverskille in die land. Die opvallendste aspek in dié werk is Ballot se keuse om Afrika (Derdewêreld), daarin as 'n landskap (die reënkoninging se kraal) en Europa (Eerstewêreld), as 'n lewelose voorwerp (Meissen-porseleinbord) voor te stel.

Om al dié gedagtes in haar kuns te akkommodeer ondersoek sy eerstens, op dokumentêre wyse, haar eie herkoms en agtergrond. Vanuit dié sekure *eie* wêreld begin sy die wêreld van die *ander* ontdek. Visueel word die *eie* met die *ander* vermeng. Die Westerse agtergrond tree steeds waardebepeleend op, maar elemente uit die swart gemeenskap word as 'n soort heilsame katalisator in dié persoonlike stryd verbeeld ... (Abrie 1987:2).

Tydens 'n onderhoud met Hettie Abrie (1987:2) het Ballot verduidelik hoe sy in Bonn fisies “na die Afrikane se derdewêreld-ritme [sic] van tydsbegrip verlang het”. Daarteenoor het sy “die Duitsers se katarsis en steeds voortgesette verwerking van die oorlog en hulle Hitler-fiasko” ook eerstehands beleef. Sy het “aan die een kant bewus [ge]word van die

kulturele imperialisme wat deur verwestering en kolonialisme in Suid-Afrika” plaasgevind het. Daarteen het die Duitse ontboeseming in die hoop op genesing gestaan en “ons eie *versteking* van die pyn in die hoop dat dit sal verdwyn”.

Ondanks die feit dat Ballot in Duitsland tot die besef gekom het dat sy onherroeplik deel van Afrika is, was sy met haar terugkeer nogtans geskok oor die besef watter reuse-opoffering dit vereis om 'n Suid-Afrikaner te wees. “'n Mens kan só teleurgesteld wees in hoe jou mense optree en dan ander tye verstaan jy maar te goed ...” (Ballot aangehaal deur Gibson 1987). Vanuit dié veranderende oogpunt het sy in haar werk die “kultuursimbole van die Afrikaner opgeweeg teenoor van ander volke in die land, ten einde met 'n vraagstelling te probeer vasstel watter kultuurgoedere onopofferbaar sou wees en waarheen die pad na akkulturasie sou kon lei” (De Waal 1988:3).

In *Hugenote Gietvorm* (1987) (fig 4.8) het sy haar beskouing van die situasie in die algemeen, in terme van haar eie herkoms en agtergrond ondersoek. Sy gebruik 'n huishoudelike gietvorm, wat deur oorlewering in haar besit gekom het, as voorwerp om die drie Hugenote-families, Du Toit, Marais en Naudé waarvan sy 'n direkte afstammeling is, voor te stel. Elke familiestam word as 'n kasteelvormige reënboog-jellie voorgestel, met elkeen se familiewapen daarby as teken van eenheid en gebondenheid. Die jellies word swewend oor 'n verlate landskap uitgebeeld. In teenstelling daarmee, lê die oorspronklike gietvorm, wat vir hulle ontstaan verantwoordelik is, op die voorgrond in skerwe. Ballot (1991) noem dat dit ironies is dat die gietvorm juis tydens hulle verhuising na Bonn gebreek het. Die sentrale tema van dié werk is dan ook daarin vasgevang.

Naas die gietvorm word gebreekte porselein ook in van haar ander werke aangetref, soos in *Vanitas: Kultuuroffers* (1987), *Vanitas: Kaart en Transport* (1987) (fig 4.12), *Kruis vir die Kaap van Storms* (1987) (fig 4.10) en *Offersteen* (1994) (fig 4.14). Volgens Ballot (1991) is dit, simbolies gesproke, nie goed om altyd net sulke afsonderlike vorms te hê nie - die breekproses het dus ineenvloeiing moontlik gemaak.



In *Offersteen* (1994) (fig 4.14) word 'n Griekse offersteen of maalsteen in 'n ongeploegde land uitgebeeld. In die los grond lê verskeie porselein- en keramiekskerwe, afkomstig uit verskillende lande en van verskillende kultuurgroepe. Die skerwe blyk afkomstig te wees van skepe wat op die handelsroete verby die Stormkaap,<sup>66</sup> op die rotse geloop het (Fleerackers-Ruys 1994:8). Deur dié werk word die hoop uitgespreek dat, na afloop van die maalproses (die bou van 'n nuwe Suid-Afrika) die verskillende kultuurgroepe sal verenig sonder dat individuele karaktertrekke in die proses verlore gaan.

In drie etse, *Vanitas: Kultuuroffers* (1987), *Vanitas: Kaart en Transport* (1987) (fig 4.12), *Stampot* (1994) (fig 4.17) asook in die tekening, *Kruis vir die Kaap van Storms* (1987) (fig 4.10), word aspekte van die vanitas-tema aangetref. In aansluiting by die sewentiende-eeuse vanitas-stillewes,<sup>67</sup> het Ballot met dié werke “die futiliteit/ydelheid [sic] van die mens se verknogtheid aan aardse besittings, status- en kultuursimbole in haar werk begin uitbeeld” (De Waal 1988:3). As sentrale tema het dié werke Afrika as konteks, en die vermenging van lewelose voorwerpe, afkomstig uit verskillende kulture, met mekaar in gemeen (Ballot 1995b:3).

In *Stampot* (1994) (fig 4.17) word 'n verskeidenheid blomme in 'n inheemse kleipot uitgebeeld. Die kenmerkende doodsbeendere in die tradisionele vanitas-stillewe is hier deur die kakebeen van 'n skaap vervang. Die ruiker is simbolies: die roos verwys na die Engelse herkoms van een groep Afrikaners, die lelie na die Franse en die tulp na die Nederlandse herkoms van ander groepe Afrikaners (Fleerackers-Ruys 1994:5). In Afrika het hulle een geword, soos gesimboliseer deur die kleipot, as houër.

Ballot se benadering in dié verband het egter al dikwels in die verlede, uit verskeie oorde, teenkanting ontvang. In 'n resensie het Merle Huntley (1987:3) haar sterk uitgelaat oor Ballot se uitstalling in Pretoria:<sup>68</sup>

Obviously a firm believer in ‘own affairs’ Ballot appears to discount all but Afrikaners and Blacks in the solution to South Africa’s future ...



**Figuur 4.17** Titia Ballot, *Stampot* (1994).  
Tweeplaat kleur-ets op papier, 365 x 270 mm.  
Versameling: prof. en mev. R. van Wyk, Stellenbosch.

Nietemin het dit uit die voorafgaande gedeelte duidelik geblyk dat Ballot juis daarna strewende om gestalte te gee aan haar persoonlike belewenis van tyd en lokaliteit. Sy bly terselfdertyd getrou aan haarself en haar agtergrond. Dit is dus vanselfsprekend en natuurlik dat daar 'n sterk 'Afrikaner-ingesteldheid' in haar werk sal wees. Haar opvallende ingesteldheid op die landskap kan waarskynlik ook met hierdie aspek in verband gebring word.<sup>69</sup>

In die bespreking tot dusver, kom die teenstrydighede in haar beleving van die onderlinge verskille tussen die verskillende kulture in Suid-Afrika duidelik in drukke ná 1985 na vore. In *Vanitas: Kultuuroffers* (1987) word die rassebotsing in Suid-Afrika as 'n intense, byna gewelddadige akkulturasieproses voorgestel. Op 'n appelkissie, in die vorm van 'n altaar, lê 'n Voortrekkergedenkfees-koppie aan skerwe, en daarnaas 'n inheemse klipwerktuig met 'n versplinterde punt.

Drie eeue lank al is onder die skroeiende son van suidelike Afrika die verwestering van die oorspronklike inwoner [sic] en die afrikanisering van die Europese immigrante en koloniste aan die gang ... (Hugo 1988:16).

In dié werk het Ballot ook 'n fotografiese-ets-afbeelding van 'n brief geïnkorporeer. Dié het sy van haar vriendin in Duitsland, wat haar besorgdheid oor die toestand in die land uitgespreek het, ontvang (Ballot 1991).<sup>70</sup>

In *Kruis vir die Kaap van Storms* (1987) (fig 4.10) is al die lewlose voorwerpe uit Ballot se persoonlike versameling afkomstig. Ballot (1993b) het dié werk teen die agtergrond van die 1988 Dias-Hugenote-gedenkfeesvieringe geskep as 'n huldeblyk aan die verskillende kulture wat deur die jare heen hulle stempel op Afrika afgedruk het. Die Oosterse porseleinskerwe,<sup>71</sup> wat langs die kus van Afrika uitgespoel het, verwys na die handelsbetrekkinge tussen die Ooste en Europa, wat direk tot die anneksasie van die suidpunt van Afrika aanleiding gegee het. In die stuk hout,<sup>72</sup> kleeed<sup>73</sup> en gebeente<sup>74</sup> in die vorm van 'n kruisigingstoneel,<sup>75</sup> skuil egter die boodskap van verganklikheid. Terselfdertyd verwys dit ook na hoe Afrika, ondanks al die gebeure, steeds sy identiteit behou het.

Ter afsluiting word *Vanitas: Kaart en Transport* (1987) (fig 4.12) as die mees verteenwoordigende van Ballot se grafiese werke bespreek. Dié werk is die eerste keer gedurende 1987, op Ballot se uitstalling by die Departement Kunstgeskiedenis van die PUCHO, uitgestal. In dieselfde jaar is dit ook in haar uitstalling by die Suid-Afrikaanse Kunsvereniging in Pretoria uitgestal. Die meesterdruk daarvan, saam met haar inktekening, *Mossels* (1979) (fig 4.2), is in die permanente versameling van die Pretoriase Kunsmuseum opgeneem.

'n Verskeidenheid lewelose voorwerpe is op 'n plat vlak uitgebeeld, elkeen met 'n bepaalde verwysing na 'n situasie in die Suid-Afrikaanse geskiedenis. Die voorwerpe, 'n transportakte, VOC-porseleinskerwe, pyle, 'n terracotta-koedoebeeldjie, 'n aardbol en die struktuur waarmee dit regop gehou word, asook 'n tradisionele kakebeenwa en span dolosse word op 'n dekoratiewe Nederlandse tafelkleed uitgebeeld.

Die prentvlak is in drie dele verdeel. Daar is ook twee aansigte: die onderste gedeelte word van bo gesien, terwyl die middelste en boonste dele die kenmerke van 'n landskap aanneem. Die teenstelling tussen die uitgestrektheid van die landskap in die agtergrond en die interaksie en naasmekaarstelling van die lewelose voorwerpe, dra by tot die simboliese betekenis van die werk. Alhoewel verskeie kenmerkende vanitas-simbole, soos die aardbol, dokumente en skedel, daarin voorkom, word dit by nadere ondersoek duidelik dat elke voorwerp spesifiek uitgesoek is, juis vanweë die relevansie daarvan vir die geheelbeeld.

*Vanitas: Kaart en Transport* (1987) (fig 4.12) maak deel uit van die reeks *Die Afrikaner: Europeër of Afrikaan?* (1987). In dié spesifieke werk word die eeue oue stryd om die besit van grond en die daarmee gepaardgaande kultuurkonfrontasies in die land, gestalte gegee. Die wyse waarop Ballot die verhouding van die Afrikaner met sy oorsprong, hede en toekoms in samehang met dié van die ander volke in die land plaas, bereik hierin 'n hoogtepunt. Ondanks die onderliggende vanitas-tema kom die versoenende elemente in die werk duidelik na vore.

Die transportakte (kaart en transport)<sup>76</sup> wat op die tafel lê is in 1692 deur goewerneur Simon van der Stel aan Ballot se Hugenate-voorouer Francois du Toit, vir die plaas Kleinbosh in Drakenstein, gegee.<sup>77</sup> Die klei-koedoe,<sup>78</sup> 'n speelding wat deur 'n swart kind in Zoeloeland gemodelleer is, die kakebeenwa en osse van 'n wit kind,<sup>79</sup> die pyle van die land se oerbewoners<sup>80</sup> en die VOC-porselein skerwe uit die Verre-Ooste is almal verwysings na ander aanspraakmakers op hierdie land (Ballot 1991).

In tradisionele vanitas-stillewes word die aardbol as die simbool van ydelheid en verganklikheid in die lewe voorgehou. Teen die agtergrond van die tyd verwys dit ook na die eeu van ontdekkingsreise, spesifiek die tyd waarin die suidpunt van Afrika deur Europeërs ontdek is. Spreekwoordelik lê al die belangrikste dele van die legkaart van 'n nuwe Suid-Afrika nou op die tafel (Ballot 1988:2).

In haar openingstoespraak by Ballot se 1987-uitstalling<sup>81</sup> het Judith Mason (1987:1-2) op 'n besondere wyse haar werksaamheid van byna 'n dekade saamgevat:

[W]hat we are celebrating here tonight is something which I didn't even have the courage to hope would happen in South African painting ... the arrival of Post Protest painting ... of graphic work which enacts a healing role in the history of our own local art ... The works are ... very, very South African ... This is the celebration of the binding ... of all those things into a very loving whole ... I think that distance has lent enchantment to Titia's view, but distance has also lent a cutting edge, a very acute awareness of the South African predicament - not only that - of the South African potential ...

In reaksie op bogenoemde beklemtoon Ballot (1993b) dat haar werk selfkritiek is en haar persoonlike leefwêreld versinnebeeld. Dit is vir haar baie belangrik om 'n positiewe en opbouende boodskap deur haar werk oor te dra.

Die drieluik, *Visioen by Uitkyk* (1994) (fig 4.13) dateer uit die tydperk ná die kunstenaar en haar eggenoot hulle in Stellenbosch gevestig het. Dié werk is weer eens plek-en-tyd-gebonde. Aan die een kant is dit 'n versinnebeelding van haar blootstelling aan 'n nuwe omgewing, en aan die ander kant hou die werk verband met die sosio-politieke klimaat voor Suid-Afrika se eerste demokratiese algemene verkiesing in April 1994.

As deel van 'n oorgangstydperk het sy, net soos vroeër in Bonn, nie dadelik haar belewenis in die nuwe omgewing visueel verbeeld nie. Uit 'n gesprek met Ballot (1993b) was dit duidelik dat 'n spontane terugkeer na die landskap in haar werk wel moontlik was. Die eindresultaat was dan ook dat die geestesoo-g-landskappe van vroeër, soos dié in *Hugenote Gietvorm* (1988) (fig 4.8), in *Visioen by Uitkyk* (1994) (fig 4.13) deur 'n werklike landskap vervang is.

Uitkyk is die naam van 'n wynlandgoed in die Stellenbosch-omgewing, met 'n uitsig oor Tafelberg.<sup>82</sup> In die ets is die aansig van die landskap aangepas om 'n boodskap van moontlike geweld en die gepaardgaande ang oor te dra. As sentrale beeld is 'n groot meganiese slootgrawerbak in die linkerpaneel (fig 4.13), uitgebeeld wat die uitgestrekte grasperke van die landgoed in 'n doolhof verander het. Die slootgrawerbak is versier met wapperende vlaggies, ter verwysing na die partyestryd in die verkiesing. Op die agtergrond gaan die buitegeboue op in vlamme.

In skrilte kontras met die vuur en vlamme van geweld (fig 4.13 linkerpaneel), klots die water teen die damwal (fig 4.13 regterpaneel). Daar heers 'n atmosfeer van vrede oor die landgoed (fig 3.13 middelpaneel). Uit die water verrys 'n suil, gebou deur mense wat mekaar die hand gee. 'n Ligbaken op die pad na versoening? (Fleerackers-Ruys 1994:15).

Deur haar uitbeelding van leweloze voorwerpe, lewer Ballot dan 'n unieke bydrae tot die Suid-Afrikaanse kuns in die algemeen en die grafiese kuns in die besonder.

## ENDNOTAS

1. Titia Ballot is reeds sedert 1970 aktief as kunstenaar werksaam. Na haar skoolopleiding het sy die graad B.A.(Beeldende Kunste) (1960-1963), met 'n onderwyskwalifikasie aan die Universiteit van Pretoria verwerf. Na voltooiing van haar studies het sy die onderwys betree en in 1964 aan 'n hoërskool in Johannesburg begin skoolhou. Aan die begin van 1967 het sy 'n onderwyspos in Pretoria aanvaar, met die doel om vir die graad M.A.(Beeldende Kunste) by die Universiteit van Pretoria in te skryf. Sy het egter nooit dié graad voltooi nie. Na sy in die huwelik getree en na Potchefstroom verhuis het, het sy daar vir nog twee jaar aan 'n Engelse hoërskool skoolgehou, voordat sy gedurende 1970 haar voltyds op haar skilderkuns begin toespits het. Haar man, professor G.M. Ballot, was gedurende die tydperk 1965 tot 1992 Hoof van die Departement Kunstgeskiedenis aan die Potchefstroomse Universiteit vir CHO (PUCHO).

Vanaf 1970 tot 1995 het Ballot altesaam 17 solo-uitstallings gehou (Ballot 1995a:1). In die twee jaar,

voordat sy gedurende 1972 'n deeltydse aanstelling in die Departement Kunstgeskiedenis en Beeldende Kunste aan die PUCHO aanvaar het, het sy reeds twee solo-uitstallings gehou en aan een groeptoonstelling deelgeneem. Gedurende 1976 is sy in 'n permanente pos by dié universiteit aangestel, aanvanklik as junior lektrise en later, aan die begin van 1981, as lektrise. Gedurende dié tyd het sy haarself toegespits op die dosering van Tekenkuns, Drukgrafika en Anatomie vir kunstenaars. Aan die einde van 1981 het omstandighede dit egter van haar vereis om uit haar pos te bedank. In 1986, na 'n tydperk van vier jaar in die buiteland, is sy weer in 'n doserende posisie deur die universiteit aangestel, waartydens sy weer Drukgrafika en ook Kunsteorie aangebied het. Gedurende 1988 is sy tot senior lektrise en departementshoof van Drukgrafika en Kunsteorie bevorder.

Die tydperk 1982 tot 1985 lei 'n belangrike deel van haar loopbaan as kunstenaar in. Gedurende dié tydperk het die Ballots in Bonn (in die eertydse Wes-Duitsland) gewoon waar professor Muller Ballot kultuurattaché by die Suid-Afrikaanse ambassade was. Daar het sy intensief by haar man se werk betrokke geraak en haar toegewy aan allerlei manifestasies en projekte vir die bevordering van die Suid-Afrikaanse kultuur en kuns in Wes-Duitsland, Italië en Switserland. As gevolg van hulle werkomstandighede kon Ballot haar nie voltyds aan haar kuns wy nie. Aan die einde van hulle dienstrydperk het sy wel die geleentheid benut om 'n uitstalling van hoofsaaklik waterverfskilderye in Bonn te hou. Haar belewenisse gedurende dié tydperk, het egter eers werklik in haar kuns tot uiting gekom ná hulle terugkeer na Suid-Afrika en hervestiging in Potchefstroom.

Ballot het haar eerste solo-uitstalling ná haar terugkeer in 1987 by die Departement Kunstgeskiedenis van die PUCHO gehou. In dieselfde jaar is nog 'n uitstalling gehou, dié keer by die Suid-Afrikaanse Kunsvereniging (Noord Transvaal) in Pretoria. In 1988 het sy weer twee keer uitgestal, eers by die Johannes Stegman-galery by die Universiteit van die Oranje-Vrystaat in Bloemfontein en aan die einde van 1988 by die Hugenote-gedenkmuseum in Franschhoek. Laasgenoemde uitstalling het deel uitgemaak van die Dias- en Hugenote-gedenkfeesviering. In 1989 het nog 'n solo-uitstalling gevolg, dié keer in Kampsbaai (Kaapstad) by die Cadres D' Esprit-galery. Die jaar daarna, in 1990, het sy haar voorlaaste solo-uitstalling by die Gencor-galery van die Randse Afrikaanse Universiteit in Johannesburg gehou. Gedurende 1990 het sy by die Dorpstraat-galery in Stellenbosch, as deel van 'n verskeidenheid kunsuitstallings op die Stellenbosch-kunsfees, uitgestal. Gedurende 1994 het sy drie keer alleen uitgestal, eers by die US-kunsgalery in Stellenbosch, daarna by die Cultureel Centrum in Leuven, België en laastens by die UFSIA (Universiteit te Antwerpen) in Antwerpen, België. Aan die einde van 1994 het sy ook aan 'n groeptoonstelling, *I eat therefore I am*, deelgeneem. Dié uitstalling is deur Jeanette Gibson saamgestel ter vervulling van 'n honneursgraad aan die Universiteit van die Vrystaat (Ballot 1995b:1). Aan die begin van 1995 het sy ook by die Chelsea-galery in Wynberg, Kaapstad, uitgestal.

Titia Ballot het ook reeds sedert 1964 aan verskeie groeptoonstellings deelgeneem. Die belangrikste van dié uitstallings sedert 1980 is eerstens die Republiekeestentoonstelling in Durban, waar sy in 1981 as genooide kunstenaar uitgestal het. By die 1987 RGN-uitstalling in Pretoria, getiteld *Grafiese Werke op Papier*, het sy weer eens as genooide kunstenaar uitgestal. Gedurende 1990 is van haar werk gekeur om op die Negende Internasionale Tentoonstelling van Drukgrafika in Frechen (by Keulen), Duitsland uitgestal te word. Vir haar werk op dié uitstalling het Ballot die Gerhard Moerdyk-beurs ontvang.

In onderskeidelik 1989 en 1991 was Ballot ook lid van die nasionale keurpaneel vir die Volkskas Atelier-toekenning en lid van die keurpaneel van die finaliste vir die Vierde Natal Biënnale. Van haar werk is oor die jare in verskeie openbare en privaat versamelings, plaaslik sowel as in die buiteland, opgeneem.

Die Ballots het gedurende 1992 na Stellenbosch verhuis, waar professor Ballot sedert 1991 as direkteur van die SASOL Kunsmuseum van die Universiteit van Stellenbosch werksaam is.

2. “Haar werk heeft een sterk historische inslag. De kunstenaressen is duidelijk een cultuurmens, en wat ze in haar werk verzoent, zijn culturen ...” (Fleeracker-Ruys 1994:2).

3. Liriese poësie: “[F]rom the Greek *lyrikos*, a poem to be sung to the lyre; now extended to include any poetry that sets out to express the thoughts and feelings of the poet. It is sometimes contrasted with narrative poetry, which relates events in the form of a story ...” (Preece 1975:420/Micropædia vol VI).
  4. “Hierdie versameling van skilderye en serigrawe [sic] verteenwoordig 'n beeldryke weergawe van hoofsaaklik Vrystaatse landskappe wat in die eerste plek 'n vereenvoudigingsbeeld bied van die winter en herfs karakter van die onderhawige landstreek. Die stilte en ruimtelikheid in hierdie soort landskappe is twee karaktervolle eienskappe wat haar visioenêre drang figuratief inspireer tot uitbeelding ... Die ekspressiewe implikasies van hierdie soort vormharmoniespel word hierdeur verryk en tot selfstandigheid versterk. Die emosionele gewaarwording in hierdie verband is sinoniem aan die inlewing wat van die wydse [sic] landskap - soos in die Vrystaat of die Hoefeld [sic] - waarneem en ondervind” (G.M. Ballot 1974:1-2). [Ballot is in 1941, op Cloclan in die eertydse Oranje-Vrystaat gebore. Sy het haar laerskool loopbaan by 'n plaasskool buite Bloemfontein begin. Die Du Toit-gesin het gedurende 1952 na Pretoria verhuis (Ballot 1993b)].
  5. “Vroer [sic] was die mees gewilde onderwerpstudies in haar oeuvre Figuurstudies [sic] en Stillewes [sic]. Hoewel Stillewes [sic] en organiese motiewe nog gereeld in haar werk voorkom, het sy die afgelope twee jaar meer begin konsentreer op die Landskap [sic], veral die plat en droe [sic] streke van ons land wat haar boei. Die afgetakelde en vereenvoudigde vormbeeld van hierdie soort landskapesigte kan enigsins as n [sic] rede vir haar voorkeur in hierdie verband geld” (G.M. Ballot 1974:1).
  6. “Die daadwerklike figuratiewe weergawe ... [van Titia se landskappe] geskied oorwegend d.m.v. [sic] n [sic] liniere [sic] wyse van vlak en vormbou. Die dinamiese lyne word in die meeste gevalle gekontrasteer met stil en rustige kleure wat in kleiner of groter vlakke komposisioneel en ekspressief n [sic] eiesoortige harmonie bereik ... breë vertikale bane oor die gehele skildery verbind die onrustige lyne met die eentonige maar rykgetekstuurde kleruvlakke [sic] tot 'n komposisionele eenheid ... ” (G.M. Ballot 1974:1-2).
  7. Suid-Afrikaanse Kunsvereniging, Bellville (6 Junie-11 Julie 1980).
  8. “Die komende uitstalling van hierdie kunstenaars sal in Oktober 1974, in Pretoria ... plaasvind. Daar sal by uitstek landskapskilderye te besigtig wees met hier en daar 'n paar stillewens [sic] ... landskappe, plantaardige studies en stillewens [sic] ... olieverf, waterverf en akrierverf ... syraamdrukke ... ” (Erasmus & Debaveye 1974:11).
  9. “The word ‘fossil’ is derived from the Latin verb *fodere* which means ‘excavating’. Fossils are the remains of prehistoric life or other kinds of direct evidence that such life existed. To become fossilised a plant or animal must, as a rule, have hard parts, such as bone shell or wood. It must be buried quickly to prevent decay and must be undisturbed throughout the long period of fossilisation. Because of this, very few plants or animals that die are preserved as fossils ... Soft parts are rarely found intact, but insects have been found trapped in amber, the hardened resin of ancient trees. Leaves and small, soft marine animals buried in mud, which hardened into shale, have sometimes left behind a thin film of carbon outlining their form and preserving delicate details of their structure. Hard parts are often preserved with little or no alteration ...” (Böck 1986:96).
  10. Ichthus: J.Ch.T. - Jesus Christus God se Seun, Verlosser/Redder. *Ichthus* is die Griekse woord vir vis (Ballot 1993b).
  11. Eskatos: Eskatologie\* - toekomstige tyd - hoop wat Christene het op die toekomstige tyd (Ballot 1993b).
- \* “[L]eer v.d. [sic] laaste dinge sover dit die mens, die maatskappy en die kosmos raak” (Kritzinger & Labuschagne 1982:219).



12. Vide endnota 10, Hoofstuk IV.
13. Genesis 30: 37-39: [Laban bedrieg vir Jakob] “ 37 Jakob het toe jong lote van populiere, amandels en plataanbome gevat en stroke daarvan geskil, sodat daar wit strepe op die takke was. 38 Hy het die takke wat hy so afgeskil het, in die waterkrippe gesit, reg voor die kleinvee waar hulle kom suip het. Wanneer die ooie dan op hitte kom en kom suip, 39 is hulle by die lote gedek en het hulle gevlekte en gestrepte en bont lammers gekry ... ” [Die Bybel 1983: 42 (Ou Testament)].
14. Twee gedeeltes word hier aangehaal: Psalm 118: 22: [Danklied van die feesvierende menigte] “22 Die steen wat die bouers verwerp het, het 'n hoeksteen geword.” en Efesiërs 2: 20: [Heidene en Jode met God deur die kruis van Christus versoen] “20 gebou op die fondament van die apostels en profete, terwyl Jesus Christus self die hoeksteen is, ... ” [Die Bybel 1971:691 (Ou Testament), 251 (Nuwe Testament)].
15. Eksodus 10: 13: [Agtste plaag: die sprinkane] “13 En Moses het sy staf oor Egipteland uitgesteek, en die Here het 'n oostewind in die land gebring, daardie hele dag en die hele nag; toe dit môre word, het die oostewind die sprinkane aangevoer ... ” [Die Bybel 1971:78 (Ou Testament)].
16. Numeri 17: 1-13: [Aäron se kerie] “1 Die Here het vir Moses gesê: 2 ‘Vra vir die Israëliete twaalf keries, een vir die leier van elkeen van die twaalf stamme. Skryf die naam van elke leier op sy kerie. 3 Op Levi se naam moet jy Aäron se naam skryf. Daar moet net een kerie vir elke stam wees . . . 5 Die kerie van die man wat Ek uitkies sal bot, en so sal Ek 'n einde maak aan die Israëliete se aanhoudende verset teen julle’ ... 8 Toe Moses die volgende môre by die tent met die getuënis kom, was daar botsels aan die kerie van Aäron, wat daar was vir die stam Levi. Trouens, daar was nie net botsels aan nie, daar was ook bloeisels en dit het selfs ryp amandels gedra ... ” [Die Bybel 1983:166 (Ou Testament)].
17. Tydens die gesprek met Ballot (1993b) word dit gou duidelik dat die voorwerp, as simbool, deurgaans vir haar belangrik is. Sy sal byvoorbeeld 'n voorwerp sien, dit instinktief optel en huis toe neem sonder om werklik betekenis daaraan te heg. Aanvanklik is dit net 'n simbool van die dag en plek waar dit opgetel is. Dit is dikwels eers veel later dat so 'n voorwerp 'n bepaalde betekenis aanneem. Volgens Ballot kry elke voorwerp op dié wyse wel êrens 'n plekkie.
18. Uitstalling gehou by die Gencor-galery by die Randse Afrikaanse Universiteit. Dit presiese datum van uitstalling is nie aan die navorser bekend nie.
19. Drie groeputstallings:  
9 - 14 April: Groeputstalling van agt vroue-kunstenaars: Nel Erasmus, Anne McPherson, Titia Ballot, Hanneljie van der Wat, Alice Elahi, Fleur Ferri, Hermine Spies, Anna Voster, 4 Mei - 2 Junie: Republiekfeesuitstalling, Hawe-eindpuntgebou, Durban [As genooide kunstenaar] en 30 Junie - 11 Julie: Uitstalling saam met Louise van Heerden, NSA-galery, Durban.
20. Dit is belangrik om hierdie stelling soos volg te verduidelik: As Christen sal dit vir Ballot nooit moontlik wees om buite die raamwerk van haar inherente oortuigings te skep nie. In teenstelling met die werke op haar 1980-uitstalling, waarin Christelike simbole direk uitgebeeld word, kry dit op meer indirekte wyse gestalte in latere werke. As voorbeeld word na die hoeksteen in, *Tussen Bloemfontein en Maseru* . . . (1987) (fig 4.5), verwys, waarin dit simbool word van die Christen se plig om brûe te bou - om versoening te bewerkstellig. In haar eie woorde:
- [H]oeksteen ... deel van haar lewens- en wêreldbeskouing - Christene se opdrag om gesond te maak, te heel en nie te verdeel. Ons moet brûe bou tussen mense wat van mekaar verskil ... (Ballot 1993b).
21. “Haar bemoeienis met die mens en sy bestaan wentel om sy belewing van tyd en ruimte; nie net die hier-en-nou van tyd nie, maar ook vergange tye én die mens se eie verganklikheid. Ten opsigte van ruimte (plek) gaan dit ook nie vir haar om die mens byvoorbeeld net in sy Suid-Afrikaanse situasie

in Afrika nie, maar juis sy plek in die breër geskiedenis ... ” (De Waal 1988:3).

22. As kind het sy in 'n Protestant-Afrikaanse milieu grootgeword. Beide haar ouers is van Frans Hugenote-herkoms, 'n aspek in haar lewe waaraan sy baie waarde heg. Die Hugenote, wat gedurende die sewentiende eeu, weens godsdienstvervolging uit Frankryk na onder andere Suid-Afrika gevlug het, is bekend vir die waarde wat hulle aan hulle Protestantse geloof geheg het. Só heg Ballot ook dan haar lewe lank al dieselfde waarde aan haar eie Christelike geloof. Word sy uitgevra oor haar lewensbeskouing is haar antwoord beslis: sy leef volgens Christelik godsdienstige oortuigings, wat dan ook elke aspek van haar lewe beïnvloed (Ballot 1993b).
23. “Een bevragen van herkomst in een nooit aflatende zoektocht naar de eigen identiteit, met nostalgische vlagen van jeugherinneringen ...” (Fleerackers-Ruys 1994:3).
24. In Ballot se grafiese werk ná 1982 kom dié twee aspekte - haar familiegeskiedenis en haar ervarings in die buiteland - dikwels gesamentlik in enkele werke voor.
25. As antwoord op 'n vraag oor haar belangstelling en agtergrond het Ballot (1995b:3), deels soos volg geantwoord:
 

RSA [sic] 1994-95 [sic] Politiek [sic] ... Die verandering in SA [sic] se politieke en sosiale bestel verlede jaar was vir my 'n bevryding want ek het my lewe lank gely onder die apartheid-regime. Dit was vir my altyd uit pas met wat die Bybel sê dws [sic] met my lewensfilosofie ...
26. Hugo, D. 1984. *Breekware vir die Revolusie*. Pretoria: Human & Rousseau. 45 p.
27. By die Johannes Stegman-galery, Universiteit van die Vrystaat. Die presiese datum van uitstalling is nie aan die navorser bekend nie.
28. Ballot (1991) het dit eers uitgevind nadat sy Hugo se digbundel, *Breekware vir die Revolusie* (1984), gelees het.
29. Die ou dame het 'n paar van dié borde met haar saamgeneem toe sy tydens die Eerste Wêreldoorlog (1939-1945) uit Dresden moes vlug. Sy het geen keuse gehad as om haar landgoed te verlaat en voor die Russe uit te vlug nie. Die paar Meissen-borde was van die enkeles van haar besittings, wat sy met haar kon saamneem.
30. Na die tydperk in Bonn het die Ballots weer na Potchefstroom teruggekeer en hulle onderskeie loopbane, by die plaaslike universiteit hervat.
31. Vide endnota 22, Hoofstuk IV.
32. Lid van die Afrikaanssprekende bevolking in Suid-Afrika.
33. 'n Inwoner van Afrika.
34. Vide endnota 17, Hoofstuk IV.
35. Vide endnota 20, Hoofstuk IV, asook na werke soos *Ichthus Hoeksteen* (1979) (fig 4.4) en *Aan Durwa* (1990) (fig 4.6).
36. As student in Beeldende Kunste, onderwyseres, voltydse kunstenaar en later dosent.
37. Vide endnota 1, Hoofstuk IV.

38. As student in Beeldende Kunste het Ballot haar teoretiese vakke aan die Universiteit van Pretoria en haar praktiese vakke aan die Tegniese Kollege se Kunsskool gevolg. Dit was die stand van sake gedurende die eerste jare ná 1960, nadat die B.A.(Beeldende Kunste)-kursus weer aan die Universiteit van Pretoria aangebied is (Ballot 1993b).
39. Anna Voster (1928-1990): “At all times it has been her drawing which has sustained the quality of her artistic effort; her use of colour has seldom shown the authority inherent in her rhythmical line. She has also been torn between the image and the symbol and has hesitated to resolve her stance between representation and abstraction ... From about the second half of 1962, she began to reduce the descriptive content of her landscapes and her work reached a promising peak of achievement in semi-abstract compositions ... essentially linear in concept, with colour adding a subtle extra dimension ... ” (Berman 1983:480).
40. “The work of Zakkie ELOFF [sic](1925- ) ... his increased interest in graphic techniques. Where his canvases presented boldly-stated views of animals and plants within the landscape, in his etchings and aquatints he tended to concentrate on a single motif. His style in these is linear - minimal, sensitive drawing being used to maximum effect in conveying the stance, the character and movement of the particular beast portrayed ... ” (Berman 1983:143).
41. Leo Theron (1926- ): “THERON’s [sic] mayor expressive works have been conceived as integrated elements of larger, architectural wholes and his style has evolved in accordance with his purpose ... There is ... an obvious unity between the style of his paintings and the stained-glass walls which have occupied most of his attention ... He tends to favour bright, pure colour and formal composition. In earlier work, these preferences were expressed in terms of stylized images of natural objects; but figuration gave way subsequently to designs built up from abstract lines and planes ... ” (Berman 1983:454).
42. Mayer (1982:238-239) beveel die volgende standaardresep aan vir eier/olie-emulsies, soortgelyk aan die Max Doerner-onderlaag, en noem dat kunstenaars dit kan aanpas na gelang van hulle persoonlike behoeftes: Meng eers afsonderlik en daarna saam.
- |   |                   |   |   |
|---|-------------------|---|---|
| 2 | dele heel eier    | } |   |
| 4 | dele water        | } |   |
|   |                   |   | } |
| 1 | deel standolie    | } |   |
| 1 | deel damarverniss | } |   |
43. Vide endnota 37, Hoofstuk I.
44. Die Engelse kunstenaar David Smith, eertydse dosent aan die Chelsea School of Art, het gedurende 1971 saam met sy vrou na Suid-Afrika gekom. As dosent aan die Trinity School of Music het sy op uitnodiging vir ses maande aan die Potchefstroomse Konservatorium kom doseer. Gedurende dié tyd, het Smith 'n ateljee gesoek waar hy met sy eie skilderwerk kon voortgaan. Ballot het haar ateljee by die huis, só ingerig dat hy ook daar kon werk. As bewys van sy dankbaarheid daarvoor het hy aangebied om haar te leer hoe om syskermdrukke te maak, 'n tegniek wat sy toé nog nie mee vertrou was nie (Ballot 1991).
45. Die sjabloontegniek is 'n baie eenvoudige syskermmetode. Die papiersjablone sal uit die aard van die saak nie onbepaald hergebruik kan word, nogtans is dit moontlik om redelike groot edisies te druk. Die tegniek is die geskikste vir eenvoudige en groot ontwerpe.

Die hoeveelheid ink wat per druk neergelê sal word, word deur die dikte van die papiersjabloon bepaal. Met swaarder, stewige papier sal meer ink neergelê word, omdat 'n groter hoeveelheid ink teen die rant van die papier agterbly. Aftrekpapier, uitlêpapier of selfs standaardskryfpapier kan gebruik word om die sjablone mee te maak. Die dele wat gedruk moet word, word uit die papier gesny. Die oppervlakte van die sjabloon moet groot genoeg wees om die hele oppervlak van die

raam te dek. Die sjabloon moet aan die onderkant van die raam neergelê word en sal dan deur die ink van die eerste druk geheg word; drywende dele kan met 'n druppel wateroplosbare gom geheg word.

Die nadele verbonde aan dié tegniek is onder andere die feit dat dit moeilik is om veranderinge aan te bring nadat die drukproses begin is en die sjablone kan slegs vir 'n enkele kleur gebruik word. Die skoonmaak van die raam tussen die druk van kleure is egter makliker en vinniger (Saff & Sacilotto 1978:313).

46. Tusche-Was-metode as voorbeeld van 'n gomsjabloon: Die tegniek berus op die direkte tekening op die syskermraam, met 'n vetterige voorwerp, byvoorbeeld 'n litografie-potlood of vetkryt. Daarna word die hele raam met 'n waterbasis-gomoplossing bedek. As dié droog is, word die vetterige getekende dele weer met mineraalterpentyn of lakverdunner verwyder, om dié dele vir drukwerk bloot te lê.
47. Vide endnota 47, Hoofstuk I.
48. Polimeer pasta: Gebruiklik gemaak van titaanwit of soortgelyke traagvloeiende pigment, redelik dik, maar hanteerbaar aangemaak; word gewoonlik gebruik as grondlaag op panele of linne in skilderkuns, maar word ook vir die opbou van reliëf-drukoppervlakke gebruik (Mayer 1982:425).
49. Een plaat kan tegelykertyd met verskillende kleure geïnk word. Dit is veral maklik wanneer die akwatint- en lineêre dele van mekaar geskei is. Dit is ook moontlik om subtiele vermenging van kleure op 'n enkele plaat te verkry. Vir elke kleur is 'n afsonderlike klein inkdepper (*dabber*) nodig, waarvan die grootte deur die omtrek van die gedeelte op die plaat wat geïnk moet word, bepaal word. Deppers kan gemaak word van reghoekige stukkies vilt of ander sagte materiaal, stewig opgerol en met 'n toutjie vasgebind. Vanweë die popagtige voorkoms van die deppers, word daar gewoonlik na dié tegniek verwys as *à la poupée* (*pop*). Afsonderlike stukkies moeselien is ook nodig om die ingevryfde ink van die plaat af te vee. Elke kleur moet afsonderlik geïnk, ingevryf en afgevee word, alvorens met die volgende kleur begin word. Om te voorkom dat die ink droog word terwyl ander kleure aangewend word, kan naeltjie-olie bygevoeg word, of litografie-ink kan in die plek van gewone intaglio-ink gebruik word (Saff & Sacilotto 1978:425).
50. Vide Böck (1986:96-97), asook na endnota 9, Hoofstuk IV.
51. Vide endnota 22, Hoofstuk V.
52. Reënboog-kleurmetode: verskillende kleure word op die inksblad naasmekaar geplaas sodat dit die voorkoms van 'n reënboog aanneem wanneer dit met 'n inkruller op die plaat gerol word.
53. Kort voor hulle terugkeer na Suid-Afrika, in September 1985, het Ballot (1993b) 'n uitstalling van dié waterverfskilderye in Bonn gehou.
54. “Haar onlangse terugkeer het egter die groot ommekeer in haar kuns gebring ... Eerstens het haar verblyf in Duitsland haar 'n beter perspektief oor haarself, haar land en haar volk gegee. Vir die eerste keer het sy min of meer 'n idee gekry waar sy hoort en wie sy is ... ” (Gibson 1987).
55. “Ballot se pa het al haar tekeninge van kleintyd gehou en op haar een-en-twintigste verjaardag vir haar gegee. Nou het sy een van dié kindersketsies in 'n ets vervat ... ” (Gibson 1987).
56. Haar vader, wyle professor J. J. du Toit, het 'n loopbaan in die onderwys gevolg. Die blou lêer waarop ‘Pedagogiek’ op die rugkant geskrywe staan, soos uitgebeeld in dié werk, dateer dan ook uit die tydperk 1934 tot 1935, toe hy in Duitsland en Nederland gestudeer het. Na sy afsterwe het Ballot die lêer geneem. Met die lees daarvan het sy veel te wete gekom en begrip gekry vir haar vader se oortuigings oor die onderwysstelsel (Ballot 1995c) / “Hy het aan die Universiteit van Bloemfontein, [sic] opvoedkunde [sic] gedoseer totdat hy die aanstelling as Professor [sic] in Opvoedkunde aan die

Universiteit van Pretoria aanvaar het ... Gevolglik het die du Toit's in 1952 na Transvaal getrek ... ” (Erasmus & Debaveye 1974:2).

57. “Een Zoeloe-nek en zitbankje is gesneden uit een stuk hout en is ongeveer 15 cm hoog. Overdag wordt erop gezeten en ‘s nachts wordt het als neksteun gebruik” (Fleerackers-Ruys 1994:14).
58. Vide par. 3, p. 151/p. 2, p. 153, Hoofstuk IV.
59. Judith Mason (1938- ): “[W]as a notable representative of the school of thought that sought to realign the relationship between form (that is, visual devices) and content (inner meaning or substance) in works of art ... Her artistic philosophy was reinforced by a related outlook in respect of religion ... But Judith Mason’s art was not concerned exclusively with religious myth: for her the very substance of experience and life was hidden in the many other myths that man creates. She looked behind the surface - the external ugliness or beauty - searching for the essence and she gave form to her vision in succinct symbolical concepts ... ” (Berman 1993:276).
60. “Judith Mason . . . Fragments from nature, fossils and other ‘found objects’ were later integrated into many of her compositions and assemblages of what she termed ‘significant debris’ ... ” (Berman 1993:276-277).
61. Die verloop van omstandighede het Ballot verder die geleentheid gebied om ook as Christenkunstenaar te kon ontwikkel. In dié opsig lê haar jarelange betrokkenheid by die PUCHO haar na aan die hart. Sy vertel dat net opreg gelowige en wedergebore Christene by die Potchefstroomse Universiteit oorweeg word vir doseerposte. Ten tye van haar indiensneming deur die universiteit in 1972, was sy reeds 'n wedergebore Christen. Daar het sy egter ook die geleentheid gekry om intellektueel, as akademikus, oor dié belangrike aspek van haar lewe te kon redeneer en dit in kunswerke te kon omskep. Daarteenoor voel sy egter dat haar posisie as dosent en haar kontak met die studente, op sigself geen noemenswaardige invloed op haar denkwyse en werk gehad het nie (Ballot 1993b).
62. “Weens die aard van hulle posisie in Duitsland was sy ook gedurig in die situasie dat sy Suid-Afrika se politiek moes verdedig. Die direkte gevolg hiervan was dat sy baie meer polities georiënteerd geword het. En skielik kan sy nie meer iets skep net omdat dit vir haar mooi is nie - daar is veel meer emosie en simboliek in haar werk ... ” (Gibson 1987).
63. Volgens Ballot (1991) het sy in Bonn, hoofsaaklik op aanvraag, die stadstonele in waterverf geskilder. Sy het in geen opsig probeer om 'n spesifieke boodskap met dié werk oor te dra nie.
64. Hier word verwys na 'n gesprek tussen die navorser en Ballot (1993b):

Dit is jou land, maar nie jou agtergrond nie - Europa is wel jou agtergrond, maar nie jou land nie.
65. Dit maak deel uit van Ballot (1991) se lewens- en wêreldbeskouing:

Christene se opdrag is om gesond te maak; te heel en nie te verdeel nie. Ons moet brûe bou tussen mense wat van mekaar verskil ...
66. Dié term waarmee daar gedurende die skeepsvaart-era en werksaamheid van die Verenigde Oos-Indiese Kompanje, na die Kaap verwys is, word hier ook simbolies vir Suid-Afrika in die twintigste eeu voorgehou.
67. Vide endnota 18, Hoofstuk I.
68. Gedurende Augustus-September 1987 by die Suid-Afrikaanse Kunsvereniging (N.Tvl) in Pretoria.

69. In sy boek oor Pierneef het N. J. Coetzee (1992:81-89), tans dosent in Kunsgeskiedenis aan die Universiteit van Suid-Afrika, homself baie sterk uitgelaat oor aspekte rakende die Afrikaner se sogenaamde 'nasionale en visie'. Enkele dele uit dié boek, waarin 'n moontlike verband met Ballot se werk gevind kan word, word vervolgens aangehaal:
- “Die gedagte word algemeen gehuldig dat landskapskildering op die een of ander manier eie aan Afrikaners en 'n openbaring van hulle is. Dit beteken nie dat ander volkere dit nie kan waardeer of beoefen nie; dit moet eerder die Afrikaner se sin van mistieke verbondenheid met die grond en land te kenne gee. Afrikaners ontleen hulle historiese wese en identiteit aan hierdie verbintenis; hulle is produkte van die grond - *natuurmense* of ten minste *plaasmense*. Hierdie oortuiging word gegrond op aannames wat deel uitmaak van die ideologie wat aan Afrikaner-nasionalisme ten grondslag lê ... Die Calvinistiese fondament van Afrikaner-nasionalisme staan buite twyfel ... Een van die primêre oogmerke van Afrikaner-nasionalisme was om die Afrikaner se aanspraak op die land op grond van historiese regverdiging en goddelike beskikking te bevestig ... Een van die ander temas van Afrikaner-nasionalisme is die besondere posisie van die Afrikaner in Afrika ... ” (Coetzee 1992:82).
70. Die vriendin wat die brief geskryf het, het ook die Meissen-porseleinbord aan Ballot gegee. “In die brief het sy laat blyk dat sy graag na Suid-Afrika wou kom ... dat sy haar oor Suid-Afrika bekommer ... sy het verwys na haar eie ondervinding as vlugteling uit Oos-Duitsland ... ” (Ballot 1991).
71. 'n Geskenk van Judith Mason (Ballot 1993b).
72. Dié stuk hout was deel van 'n papajakissie (Ballot 1993b).
73. 'n Geweefde Zoeloe-matjie (ongeveer 600 x 500 mm) waarop voedsel bedien word of graan op gemaal word (Fleerackers-Ruys 1994:14).
74. Dié gebeente is die werwelkolom van 'n kameelperd (Ballot 1993b).
75. Die kruis kan hier as simbool van die Christendom beskou word:
- Meer dan in andere sektore werd op religieus gebied een soort assimilatieproses op gang gebring in Zuid-Afrika ... Het wordt een nieuw kruis voor de Kaap der Stormen ... (Fleerackers-Ruys 1994:14).
76. “Simon van der Stel het dieselfde metode van grondtoekenning vir die Hugenote gevolg as vir die Hollandse vryburgers. Die eerste was om die grond aan 'n eienaar toe te sê of te beloof. Ná 'n paar jaar volg die tweede stadium wanneer dit per grondbrief aan die eienaar toegeken word. Die tydstip van die toesegging van eiendom kan nie altyd maklik vasgestel word nie. In sommige grondbriewe word die datum van toesegging aangegee, maar dit is nie altyd betroubaar nie ... Hoe lyk so 'n grondbrief? Bo-aan die grondbrief is daar in die meeste gevalle 'n kaart van die plaas en sy ligging, wat deur die landmeter gemaak is. Die inleiding van die grondbrief noem die bepaalde goewerneur wat aan die Kaap was en dat hy aan vryburger XX 'n stuk land of bougrond toegeken het, met die naam van die plaas (as die stuk land nog nie benoem is nie, word geen naam vermeld nie). Dan word die grootte van die plaas in Rynlandse mate aangedui. In die meeste gevalle was die plase min of meer 60 morg\* groot. Die ligging van die plaas word aangedui en die buurplase word geïdentifiseer deur hul eienaars te noem. Dan word die regte van die eienaar beskryf, byvoorbeeld dat hy die reg het om die 'land van nu af aan te mogen beploegen, besaaien, bepotten (bewei), beplanten, betimmeren en erfelijk te besitten ...’ ” (Coetzee 1988:89) / \*[60 morg = 51.4 hektaar].
77. Die oorspronklike dokument word in die argief in Kaapstad bewaar. Ballot het 'n afbeelding daarvan in 'n boek oor S.J. du Toit (Totius) se vader gekry. Sy het 'n afbeelding daarvan gemaak en as fotografees-ets verwerk (Ballot 1993b).
78. Die kleikoedoe staan in Ballot se ateljee, 'n geskenk wat sy jare gelede van Judith Mason ontvang het. As enkele voorwerp dien dit as metafoor vir al die swart volke in Suid-Afrika (Ballot 1991).

79. Die oorspronklike span klei-osse en kakebeenwa word in die Potchefstroomse museum bewaar. In dié ets word dit as simbool van die Voortrekkers voorgehou (Ballot 1991).
80. 'n Verwysing na die San (Boesmans) as eerste bewoners van die land. Die pyle kan ook as vanitas-simbool beskryf word, waarvolgens 'n swaard en ander wapens mens daarop wys dat wapens geen beskerming teen die dood bied nie (Hall 1992:291).
81. Uitstalling geopen op 22 Oktober 1987 by die Departementele Galery, Departement Kunsgeskiedenis van die PUCHO.
82. “WITH THE [sic] ever-present backdrop of our impressive mountains, it makes a pleasant change to arrive at Uitkyk Estate and to find not a Cape Dutch homestead, but a striking and beautiful neo-classical masterpiece - one of the rare-architect designed homesteads in the winelands. The designer in this instance was almost certainly the French immigrant Louis Michel Thibault, who devoted himself to the graceful embellishment of the local Burgher architecture. It was Johan David Beyers, who had the land of Uitkyk ceded to him by his father-in-law in 1776, who built the present splendid townhouse-style mansion. Since the 1980's it has been owned by The Bergkelder, and they have been painstakingly restoring Uitkyk for the last few years ... In the late 1920's, Uitkyk was purchased by an immigrant Prussian nobleman, Hans von Carlowitz. It was he who recognised the winemaking possibilities of the farm ... ” (Hands 1995:165).

## HOOFSTUK V

### PHILIPPA (PIPPA) ANN SKOTNES (1957- )

#### KUNSTENAAR SE BELANGSTELLING EN AGTERGROND

Die Kaapse kunstenaar, Pippa Skotnes,<sup>1</sup> is 'n tydgenoot van Karel Nel en William Kentridge. Sy het ook gedurende die vroeë tagtigerjare bekendheid verwerf; aanvanklik net as grafiese kunstenaar, maar later ook as akademikus en argeoloog.

Die kunswerke wat sy skep, weerspieël haar ervaring en beskouing van gebeure in die gemeenskap waarin sy haarself bevind.

One's work is a statement about what one feels to be true or real or right ... one continually reacts to things around one and tries to find ways to express these or give them some kind of meaningful form ... (Anon. 1988b:6).

In 'n samelewing waarin aspekte soos geweld, verdeeldheid en doelloosheid 'n algemene verskynsel is, word die mens die simbool van beide vernietiger en vernietigde. As betrokke kunstenaar vind sy dit onmoontlik om onverskillig te staan teenoor die omstandighede wat menseleuens só regstreeks raak, aangesien haar eie lewe ook daardeur beïnvloed word. Sy probeer sin maak uit die huidige Suid-Afrikaanse sosiale toestande deur die ontwikkeling van 'n simboliese taal, saamgestel uit elemente uit haar omgewing, huis en literatuur. “In die eenvoud van die alledaagse vind sy metafore wat haar aangryp en sien sy die kontraste van oordaad en armoede, geweld en selfvoldoening” (Burger 1988a:42).

Haar kenmerkende fotorealistiese styl sluit nou aan by die inhoud van haar werk, en juis daardeur verkry sy 'n direktheid waarmee sy tot die aanskouer spreek. Dit hou ook verband met haar persoonlike opvatting dat kunswerke altyd relevant moet wees. Herkenbare beelde hou ook noodwendig vir die aanskouer meer betekenis in. Sy gee egter doelbewus geen klinkklare verduideliking van, of betekeniswaarde aan simbole nie.



If you're always trying to verbalise what you do you can rob it of its associative value for others. I [Skotnes] think it's good to retain an intuitive approach. The skill is having the right feeling and then recognising it when it appears, even if it can't be fully explained ... (Platter 1988:106).

Skotnes (Anon. 1988b:6) heg baie waarde aan onafhanklike denke en is van mening dat kunstenaars doelbewus identifikasie met ander groepe moet vermy. Die toenemende sosio-politieke ingesteldheid van kontemporêre Suid-Afrikaanse kunstenaars was sy in alle opsigte te wagte. Sy twyfel egter of 'n kunstenaar ooit waarlik onafhanklik van die gemeenskap kan funksioneer. Volgens haar sal gebeure binne die gemeenskap altyd in die kuns weerspieël word en sal kuns in 'n verpolitiseerde gemeenskap noodwendig polities georiënteerd wees.<sup>2</sup> Sy is van mening dat 'n lewe binne 'n oproerige, gewelddadige en veranderende gemeenskap beide voor- en nadele vir jong kunstenaars inhou. Aan die een kant bied die voortdurende teenstelling tussen skoonheid en die buitengewone geweld, 'n onuitputlike bron van inspirasie. Terselfdertyd bring dit mens ook in direkte kontak met die lewe én die dood:

I [Skotnes] would like to be more playful, but it seems self-indulgent in the context of so much suffering ... (Brand 1986:114).

As kind het Skotnes met hout- en lino'sneë in haar vader<sup>3</sup> se ateljee gespeel en haar eerste ets gedruk toe sy maar net nege jaar oud was (Brand 1986:114). Haar vader erken dat hy doelbewus nooit enige van sy kinders aangemoedig het om by die kunste betrokke te raak en sodoende hulle beroepskeuse beïnvloed het nie.<sup>4</sup>

As kind wou Skotnes vanweë haar besondere belangstelling in die geskiedenis graag 'n argeoloog word. Dit was veral haar vader se slapenstyd verhale oor die Oud-Griekse wat 'n indruk op haar gemaak het.

I [Skotnes] eventually chose to make things rather than dig up things other people had made ... (Platter 1988:105).

Nadat sy die skool verlaat het, het sy dan ook sonder skroom vir 'n graad in die Beeldende Kunste ingeskryf. As jong student het sy vir haarself 'n toekoms in die skilderkuns gesien, maar nadat sy kennis gemaak het met Jules van der Vijver<sup>5</sup> (1951- ) het sy besef dat sy meer in die drukkuns belangstel. Vanweë haar belangstelling het sy ook op daardie stadium

argeologie as vak begin neem. Haar aanvanklike belangstelling in die Klassieke het stelselmatig plek begin maak vir 'n baie lewendige belangstelling in Suid-Afrikaanse argeologie, spesifiek die San-rotskuns (Burger 1993b:32). Weer eens was dit, net soos toe sy in haar vader se ateljee met hout- en lino-sneë gespeel het, eerste indrukke wat die grondslag gelê het. Skotnes het in rotskuns begin belangstel toe sy in die Drakensberge moes oornag en daar San-rotskuns sien.

Dit was 'n snerpande winter in 1986 in die Drakensberg. Ek [Skotnes] was lid van die navorsingseenheid van die Departement van Argeologie van die Universiteit van Kaapstad. Ons was hoog in die berg vasgekeer deur sneeu, en het skuiling gesoek in 'n grot. En daar teen die grotwande tref ons toe Boesmankuns aan. Dit het aanleiding gegee tot jare se intensiewe navorsing ... (R. de Villiers 1993:7).<sup>6</sup>

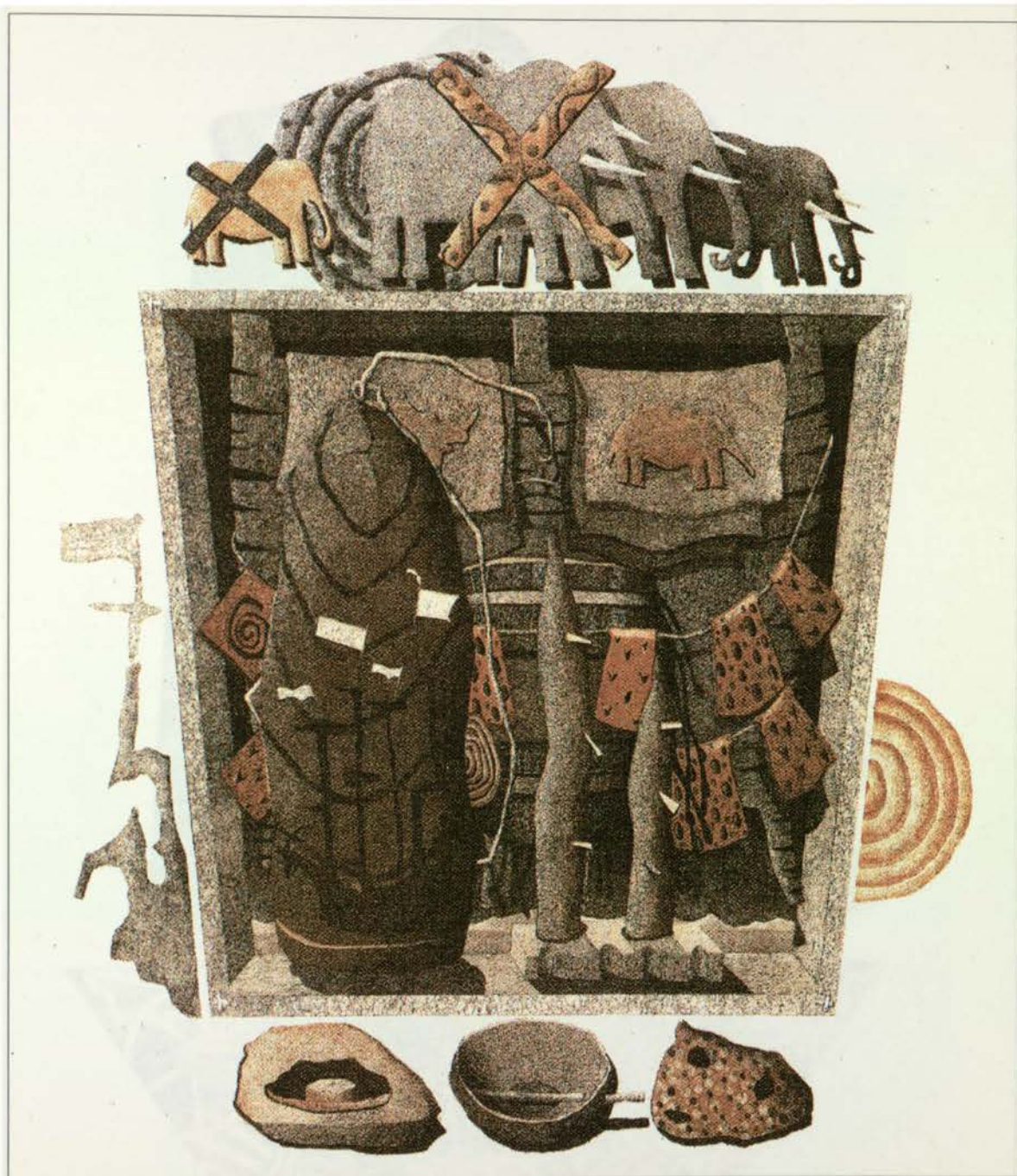
Sy was van die staanspoor af aangegryp deur die geskiedenis en kosmologie van die San en het dit op 'n unieke wyse as tema in haar werk begin gebruik. In dié proses het sy ook die lewlose voorwerp as simbool meer begin uitbeeld in haar werk. Die hoogtepunt daarvan was ongetwyfeld haar uitstalling as die 1993 Standard Bank Jong Kunstenaar van die Jaar. Hier word die reeks kleur-etse, waarin sy hulde gebring het aan agt spesifieke San-individue uitgesonder. Elkeen van hulle was in meerdere of mindere mate betrokke by die optekening van die San-geskiedenis en -leefwyse deur Lucy Lloyd (1834-1914) en haar swaer Wilhelm Bleek (1827-1875) gedurende die negentiende eeu.<sup>7</sup> Enkele voorbeelde uit dié reeks is *For //Kunn* (1992) (fig 5.1), *For //Kabbo* (1992) (fig 5.4) en *For //Han=Kasso* (1992) (fig 5.7).

Twee aspekte in Skotnes se uitbeelding van die lewlose voorwerp is hier van belang. Ten eerste word selde indien ooit na haar as 'n kunstenaar van stillewes verwys. In *The Dictionary of South African Painters and Sculptors* (Ogilvie 1988:614) word sy beskryf as:

A printmaker depicting landscapes, interiors and objects revealing aspects of the South African way of life ...



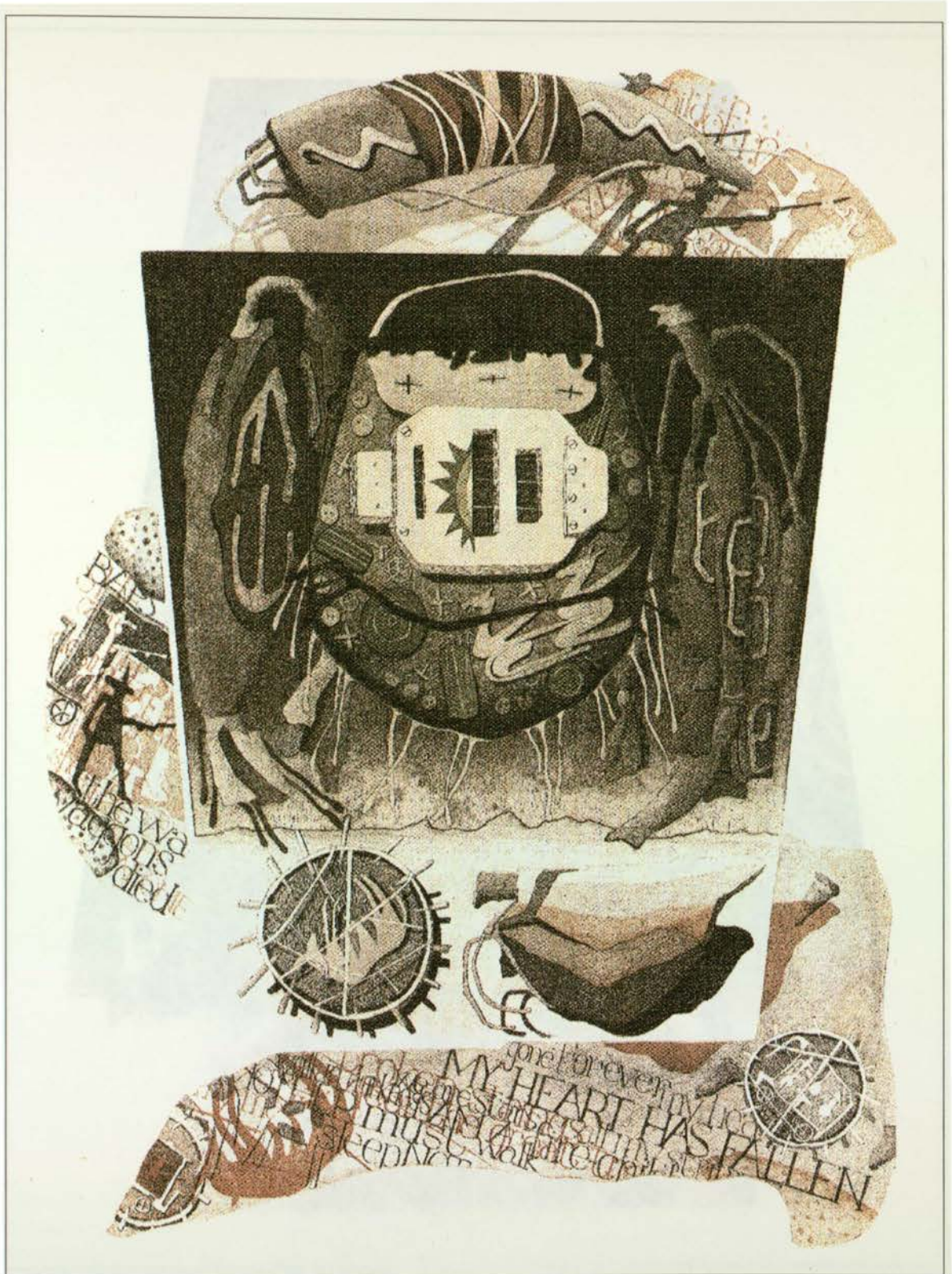
**Figuur 5.1** Pippa Skotnes, *For //Kunn* (1992).  
Multiplaat kleur-ets op papier, 540 x 405 mm.  
Private versameling.



**Figuur 5.2** Pippa Skotnes, *For //Kweiten Ta //Ken* (1992).  
Multiplaat kleur-ets op papier, 547 x 453 mm.  
Private versameling.



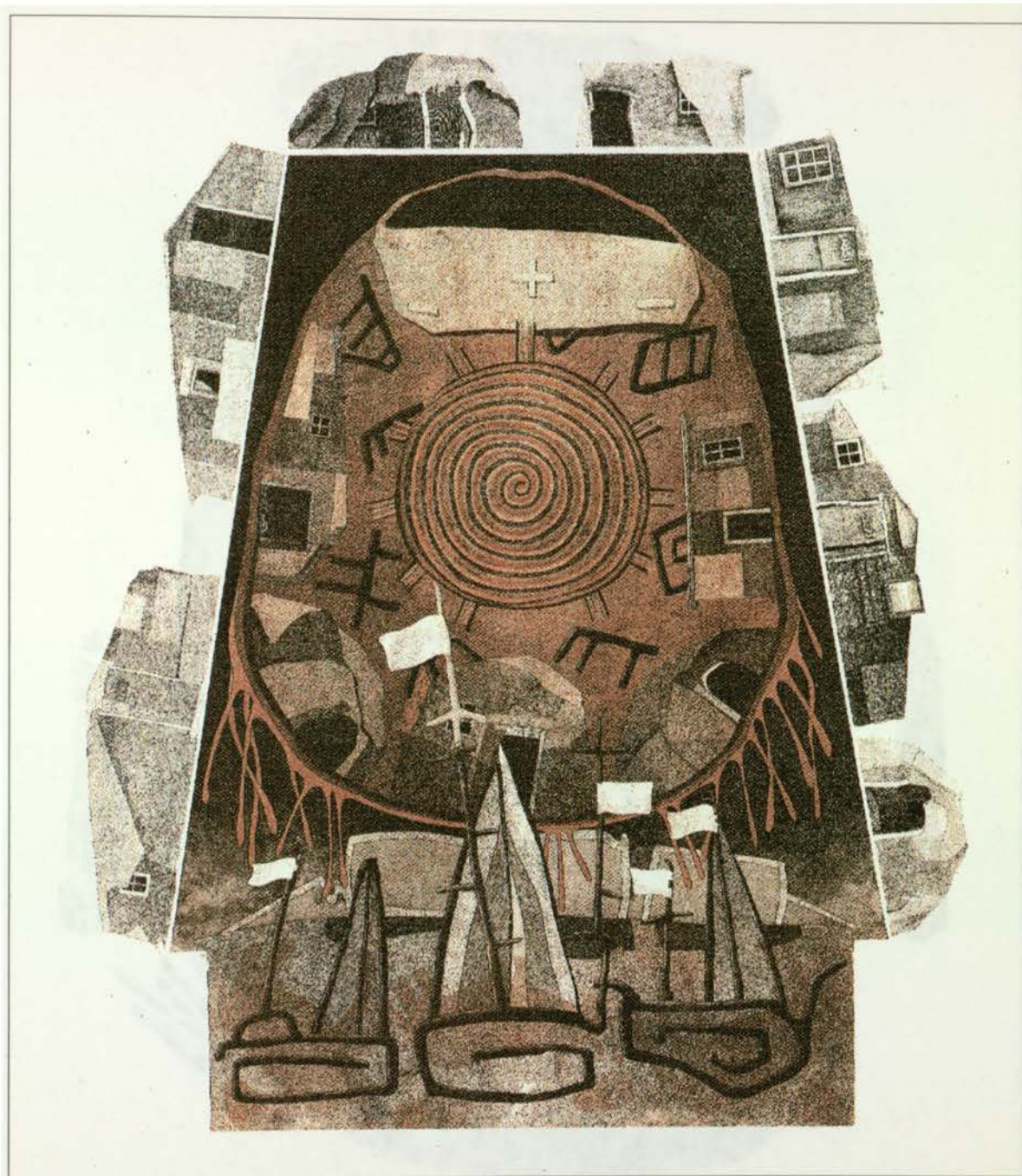
**Figuur 5.3** Pippa Skotnes, *Jan Plat Convict No 7880* (1993).  
Multiplaat kleur-ets op papier, 575 x 418 mm.  
Private versameling.



**Figuur 5.4** Pippa Skotnes, *For //Kabbo* (1992).  
Multiplaat kleur-ets op papier, 666 x 485 mm.  
Private versameling.



**Figuur 5.5** Pippa Skotnes, *For Ruyter* (1993).  
Multiplaat kleur-ets op papier, 540 x 405 mm.  
Private versameling.

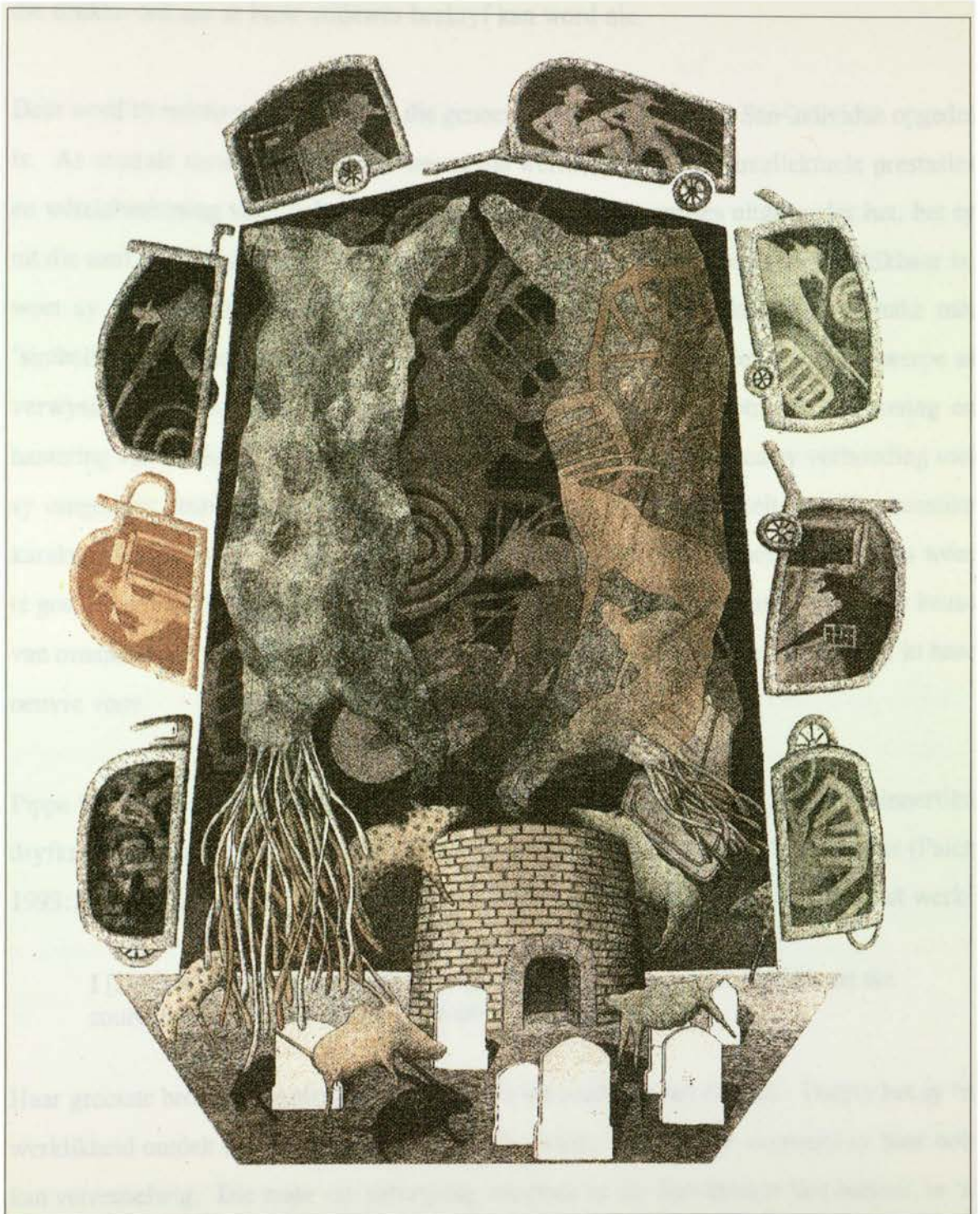


**Figuur 5.6** Pippa Skotnes, *For Dia!Kwain* (1993).  
Multiplaat kleur-ets op papier, 588 x 497 mm.  
Private versameling.





**Figuur 5.7** Pippa Skotnes, *For Han=Kasso* (1992).  
Mutiplaat kleur-ets op papier, 547 x 418 mm.  
Private versameling.



**Figuur 5.8** Pippa Skotnes, *For !Huin T Kuiten* (c. 1993).  
Multiplaat kleur-ets op papier, 604 x 450 mm.  
Private versameling.

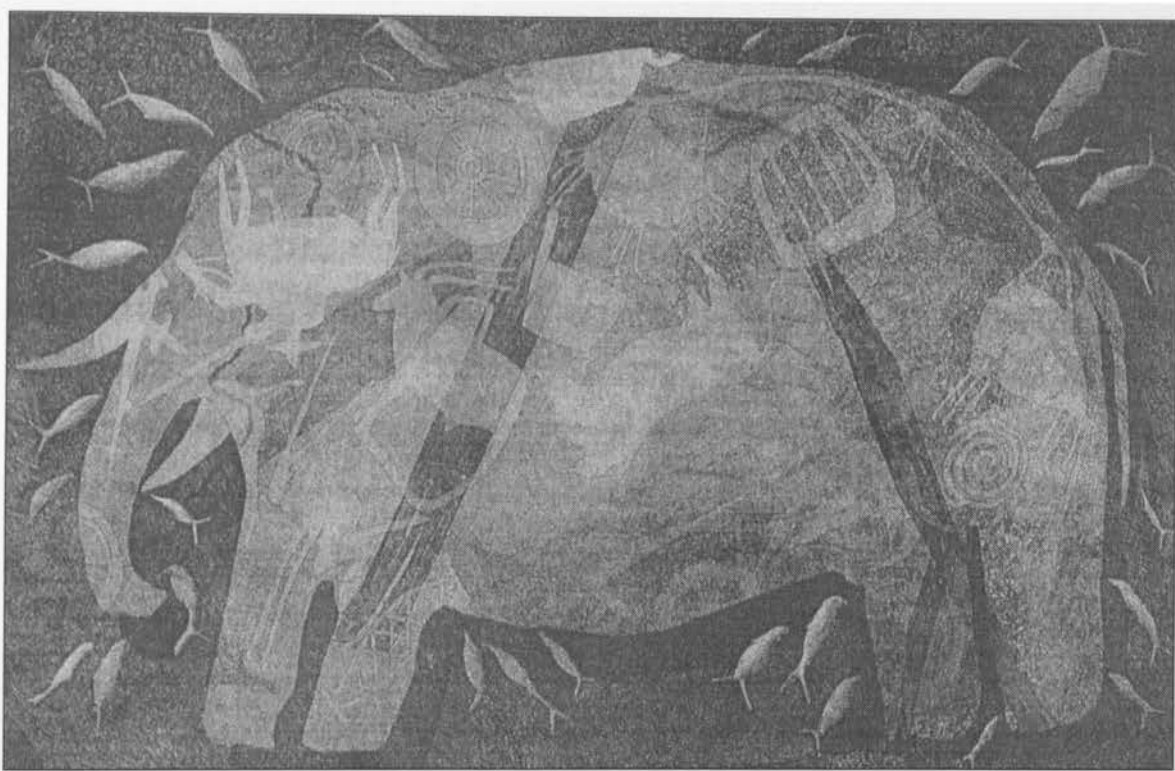
San-kosmologie by haar eie Westerse lewensbeskouing, hoop sy om weer lewe te gee aan 'n byna verlore tradisie en terselfdertyd die bestaande daarmee te verryk (Paice 1993:114).<sup>12</sup>

## INVLOED OP STYL EN KEUSE VAN MEDIUM EN TEGNIEK

In 'n bespreking oor die tegniese aspekte van Skotnes se grafiese werk, is dit haar absolute presiesheid wat 'n mens eerste opval. Sy het reeds gedurende die vroeë tagtigerjare bekendheid verwerf vir haar fyn gedetailleerde en tegnies voortreflike etse. As student by die Michaelis-kunsskool, het sy aanvanklik skilderkuns as hoofrigting gekies en ook met beeldhouwerk geëksperimenteer. Haar beskouing dat die bemeestering van een medium 'n groter uitdaging inhou as die beoefening van baie mediums, het daartoe gelei dat sy in etskuns gespesialiseer het (Boekkooi 1984).

Van die vroeë kritiek op haar styl en etstegniek het juis daaroor gegaan dat die werke net sowel in potlood kon gewees het (Cheales 1981). Met só 'n eensydige beskouing word die belangrikste verwantskappe tussen haar styl en keuse van medium en tegniek waarskynlik geïgnoreer. In haar vroeë etse was dit dikwels nie so opvallend nie, maar haar onderwerp en tegniek het in só 'n mate saam ontwikkel, dat dit nou as onafskeidbaar, binne die konteks van 'n enkele werk beskryf kan word. Hier word spesifiek na werke soos *Advent* (1993) (fig 5.9) en *For !Huin T Kuiten* (1992) (fig 5.8) verwys, waarin die prentvlak, net soos die rotstekeninge van die San, laag op laag opgebou is en ook dieselfde simboliese boodskap inhou.<sup>13</sup>

Haar styl en werkswyse is 'n aanduiding dat die skeppingsproses sêlf, soos byvoorbeeld die stippeling vir 'n mezzotint of die tekening in die hardelaag (om net twee tegnieke te noem) 'n groot bydrae lewer tot die finale kunswerk. Terwyl Skotnes op 'n plaat werk, personifiseer sy dit, skryf boodskappe daarin en praat selfs daarmee. Die indirektheid van die grafiese medium, in teenstelling met die skilderkuns, waar die uitwerking van elke kwashaal sigbaar is, beïnvloed ook haar benadering.<sup>14</sup> Daar is vir haar soveel opwinding in die hele proses aangesien die finale resultaat eers na baie stappe gesien kan word en soms



**Figuur 5.9** Pippa Skotnes, *Advent* (1993).  
Ets op papier, 325 x 515 mm.  
Private versameling.

is daar 'n hemelsbreë verskil tussen die aanvanklike idee en die finale druk (Platter 1988:105).

Die eindresultaat weerspieël nie altyd hierdie persoonlike band tussen die kunstenaar en die kunswerk nie, omdat die tegniese presiesheid daarvan dikwels 'n onpersoonlike karakter aan die werke verleen.<sup>15</sup>

Pippa's etchings, exuding a strange aura of loneliness. An absence rather than a presence. Gentle unease ... (Prendini & Underhill 1985:121).

Skotnes se voorliefde vir die fotografiese-etstegniek het 'n besliste bydrae gelewer tot dié karakter van haar werk.<sup>16</sup> In die reeks *Imprints: Man's impact on the South African Landscape* (1983) (fig 5.38-5.61) het sy hoofsaaklik van fotografiese beelde gebruik gemaak. In *A Local Pageant: A Conundrum* (1982) (fig 5.55) is foto's as vertrekpunt vir die fotografiese-etstegniek gebruik; vandaar die realisme van beelde soos die kanonne, stootwaentjie, heuwels en gras. Die resultaat kan as 'n herskepte landskap beskryf word. Dit is opgebou uit verskillende dele (oorspronklik verskillende foto's), wat daarna saamgevoeg is en op een etsplaat belig is. In die latere tematiese verkenning van haar werke sal die stemmingsvolle aard van die ses etse van *A Local Pageant* (1982) (fig 5.52-5.57), bespreek word.

Die fotorealitiese styl van die etse skep ook 'n interessante paradoks. In die tyd vóór moderne fotografiese reproduksieprosesse was dit die grafiese kuns wat in koerante, boeke en op plakkaat, die eietydse wêreld moes illustreer. In Skotnes se werk word dit nou die ets wat die foto, en déúr die foto, die werklikheid oproep. In 'n enkele werk soos *Mine Manager's House* (1982) (fig 5.61) het sy selfs gebruik gemaak van 'n joernalistieke fototegniek: binne die groter geheel is 'n kleiner inset ingevoeg (Du Plessis 1984).

In *Imprints: Man's impact on the South African Landscape* (1983) (fig 5.38-5.61) het die ontwikkeling van haar styl en werkswyse in direkte verhouding gestaan tot die gekose onderwerp en die vereistes om die betekenis en atmosfeer van die beelde op die beste moontlike wyse weer te gee. Vir die geheel en eenheid van die portefeulje, asook die

vryheid tydens die skeppingsproses self, het Skotnes dit nodig geag om die finale keuses en besluite betreffende die inhoud en tegniek van individuele werke, reeds vooraf te neem (Skotnes 1983:9).

In teenstelling met haar meer onlangse werke, waarin sy doelbewus van die Westerse venster-op-die-wêreld-beskouing van die werklikheid begin afwyk het, het sy in *Imprints: Man's impact on the South African Landscape* (1983) (fig 5.38-5.61) juis die reghoekige formaat gekies om werklike ruimte voor te stel. Sy het ook doelbewus enige teksture, ruimtes en tekenkundige merke wat nie positief tot die opbou van vorms bygedra het nie, uitgelaat. Alles, insluitend die oorspronklike kleure, wat dus nie by die voorafbepaalde atmosfeer van 'n werk ingepas het nie, is verander.

Skotnes wou die aandag op die drama van die beelde vestig en terselfdertyd 'n verhaal vertel, wat onafhanklik van die verloklike kwaliteite van die landskap kon bestaan. Die drukke is ook oorwegend monochroom. Sy wou assosiasies wat deur kleur verwek kon word, en sodoende dele van voorwerpe of oppervlakke kan aksentueer en die aandag aftrek van hulle inherente en geassosieerde betekenis, vermy. In enkele gevalle, byvoorbeeld waar dit tot die stemming van 'n werk kon bydra, is kleur wel by die swart ink gevoeg.

Volgens Skotnes (1983:9) was haar tegniek in dié reeks hoofsaaklik eklekties en by die eise van elkeen van die vier sub-reekse, en in sommige gevalle self individuele drukke, aangepas. Dit sluit die gebruik van fotografiese materiaal in die vorm van collages, dele wat op asetaat geteken is, dele wat direk in die hardelaag geteken is, asook die gebruik van akwatint, in. Die meeste etse is op sinkplate gedruk. Die gebruik van koperplate vir die laaste reeks, *An Epitaph* (1983) (fig 5.58-5.60) en *A Local Pageant: Beyond the Pale* (1982) (fig 5.57) het haar egter in staat gestel om baie fyn lyne te graveer en terselfdertyd eweredige, delikate akwatinte te kry.<sup>17</sup>

In die eerste reeks, *Vestiges* (1981-1983)<sup>18</sup> (fig 5.38-5.45) was dokumentêre presisie vir haar belangrik en het sy haar op fyn besonderhede in haar tekenwerk toegespits. Die fotografiese beelde, waarvan sy gebruik gemaak het, asook dié in al die ander werke, het sy self

versamel. Foto's van plekke en voorwerpe is met spesifieke werke in gedagte geneem en die afdrukke as grondslag gebruik om konsepte te finaliseer. Indien dit daarna nog nodig was, het sy foto's van spesifieke lewelse voorwerpe en strukture geneem. Dikwels verskil die finale kunswerke heeltemal van die oorspronklike foto's wat byvoorbeeld van plekke geneem is wat sy goed ken.

In die tweede reeks, *Relics* (1981-1983) (fig 5.46-5.51), wou sy tekstuele en ruimtelike integrasie verbeeld. Beelde en lewelse voorwerpe is buite hulle oorspronklike teksverband saamgevoeg en in nuwe ruimtelike verhoudings verenig. Die aanskouer word sodoende met realistiese tonele gekonfronteer, wat in werklikheid net blote illusies van die werklikheid is. Om dit te kon doen het Skotnes die individuele prentvlakke oorgeteken en geakwatint nadat die verskillende fotografiese dele daarop saamgevoeg en belig is. *The House on the Hill* (1982) (fig 5.50) is volgens dié metode, uit twee dele saamgestel: die kombinasie van foto's wat Skotnes van 'n 'verepaleis' in Oudtshoorn geneem het en foto's van die Guguletu-vuilgoedhoop, in die buitewyke van Kaapstad. Die beeld van die 'verepaleis', wat slegs gedeeltelik gefotografeer is, het sy tekenkundig op die asetaat voltooi en in die proses interessante tekstuurkombinasies daarin verkry. Die vuilgoedhoop, soos uitgebeeld in die finale ets, is in werklikheid 'n collage van foto's en handgetekende dele. Nadat die plaat in die suur geëts is, is die hele prentvlak weer oorgeteken. Die swart en wit kontraste is verdiep en 'n reeks gryse is geakwatint (Skotnes 1983:10).

Teen die tyd dat sy aan die derde reeks, *A Local Pageant* (1982) (fig 5.52-5.57), begin werk het, was Skotnes (1983:10) reeds oortuig van die moontlikhede wat die fotografiese-estegniek bied en dat volledige tekeninge op asetaat gedoen kan word. Die eerste in dié reeks, *Pearly Gates* (1982) (fig 5.52), is in drie dele uitgevoer. Die muur op die agtergrond is 'n collage wat saamgestel is uit 'n 35 mm-negatief wat op fyn-tekstuur-asetaat belig is. Die hekpaal is met pen, kwas en inks op asetaat gestippel. Vir die heuwels in die agtergrond is 'n negatief van bestaande foto's gemaak. Die drie afsonderlike velle asetaat is gelyktydig op die ligsensitiewe etsplaat belig. Die stootwaentjie is laaste ingeteken, in die posisie waar ruimte daarvoor gelaat is.

*Beyond the Pale* (1982) (fig 5.57), die eerste koperplaat-ets in die reeks, is net met die hand geteken. Dit was ook die eerste plaat waarop gegraveerde lyne geïnkorporeer is. Die onderwerp en stemming van dié werk het fyn, maar sterk tekenwerk vereis. Juis daarom het haar keuse op die koperplaat, en die kontras wat deur die donker gegraveerde lyne verkry word, geval (Skotnes 1983:10).<sup>19</sup>

Daar is reeds sedert die vroeë tagtigerjare, 'n bestendigheid in Skotnes se styl en die aandag wat sy aan detail in haar werk gee. Daar is ook 'n verband tussen die meer spontane merke en vormgewing van haar latere werk en die geestelike inhoud daarvan, soos in *Sound from the Thinking Strings* (1991) (fig 5.10-5.29). In beide *For all the Dead Dears* (1984) (fig 5.66) en *Origins* (1985) is die teenstelling tussen die geestelike en fisiese in die vorm van spontane merke en vorms, teenoor detail-tekenwerk weergegee. Een lyn- en akwatint-ets, *Shelter with Leopard skin hanging* (1985), waarin 'n San-skuijing op 'n verlate vlakte uitgebeeld word, is 'n enkele voorbeeld waarin Skotnes tegnies, heeltemal spontaan gewerk het. 'n Storm woed om die skuijing, en skaduwees van voorwerpe wat in die lug meegevoer word, maar self nie uitgebeeld is nie, is sigbaar. Hier is fyn lynwerk spontaan met akwatintmerke gekombineer.

Dié spontaneïteit gaan geensins met minder detail in die werk gepaard nie. Dit is moontlik om in 'n enkele werk, verskeie intaglio-tegnieke te onderskei. Kombinasies van lyntekening in hardelaag, teksture in sagtelaag, fotografiese-etsing, gravering en selfs dele in mezzotint, kom voor. Dit blyk steeds asof die prentvlak in sy geheel belangrik is. In *Sound from the Thinking Strings I, III, IV, IX, XVI* (1991) (fig 5.10, 5.12, 5.13, 5.18 en 5.25) word 'n groot verskeidenheid teksture en lynwerk naas mekaar uitgebeeld, waarvan elke deel met absolute noukeurigheid benader is.

In *Mordant Methods: Art and Technique of Intaglio Printmaking*<sup>20</sup> (Ractliffe & Skotnes 1990:61), word 'n uiteensetting van Skotnes se werkswyse tydens die skep van 'n monochroom-ets, *The Lost Years* (1990) (fig 5.30), gegee. Daarvolgens is die beelde in die sentrale reghoekige en onderste plaat in die hardelaag ingeteken en een uur lank in ysterchloried geëts. Die plate is daarna met 'n laag sagtelaag bedek en teksture is daarin gedruk,





**Figuur 5.10** Pippa Skotnes, *Sound from the Thinking Strings I* (1991).

Ets op papier, 198 x 158 mm.

Druk geneem uit boek: *Sound from the Thinking Strings* (1991).

Versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.

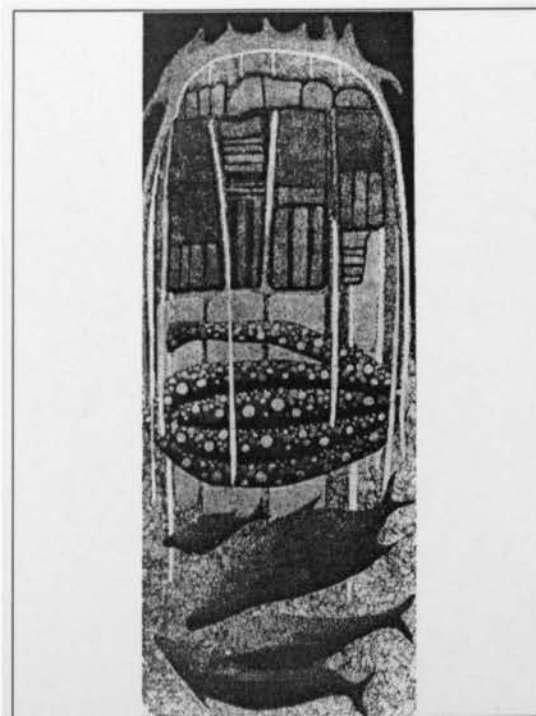


**Figuur 5.11** Pippa Skotnes, *Sound from the Thinking Strings II* (1991).

Ets op papier, 198 x 158 mm.

Druk geneem uit boek: *Sound from the Thinking Strings* (1991).

Versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.

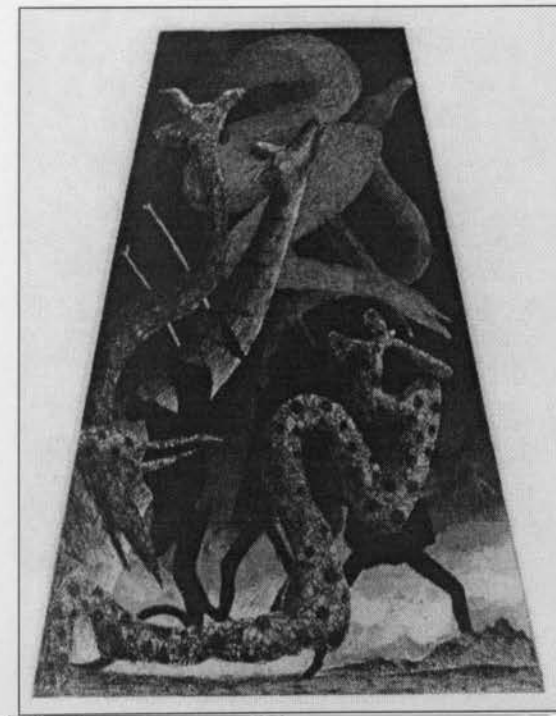


**Figuur 5.12** Pippa Skotnes, *Sound from the Thinking Strings III* (1991).

Ets op papier, 198 x 80 mm.

Druk geneem uit boek: *Sound from the Thinking Strings* (1991).

Versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.



**Figuur 5.13** Pippa Skotnes, *Sound from the Thinking Strings IV* (1991).

Ets op papier, 198 x 158 mm.

Druk geneem uit boek: *Sound from the Thinking Strings* (1991).

Versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.



**Figuur 5.14** Pippa Skotnes, *Sound from the Thinking Strings V* (1991).

Ets op papier, 198 x 158 mm.

Druk geneem uit boek: *Sound from the Thinking Strings* (1991).

Versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.

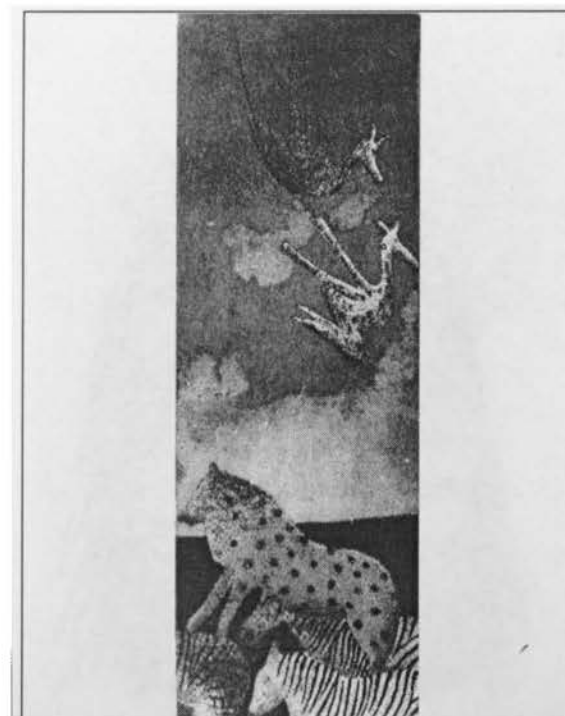


**Figuur 5.15** Pippa Skotnes, *Sound from the Thinking Strings VI* (1991).

Ets op papier, 198 x 70 mm.

Druk geneem uit boek: *Sound from the Thinking Strings* (1991).

Versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.



**Figuur 5.16** Pippa Skotnes, *Sound from the Thinking Strings VII* (1991).

Ets op papier, 198 x 80 mm.

Druk geneem uit boek: *Sound from the Thinking Strings* (1991).

Versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.

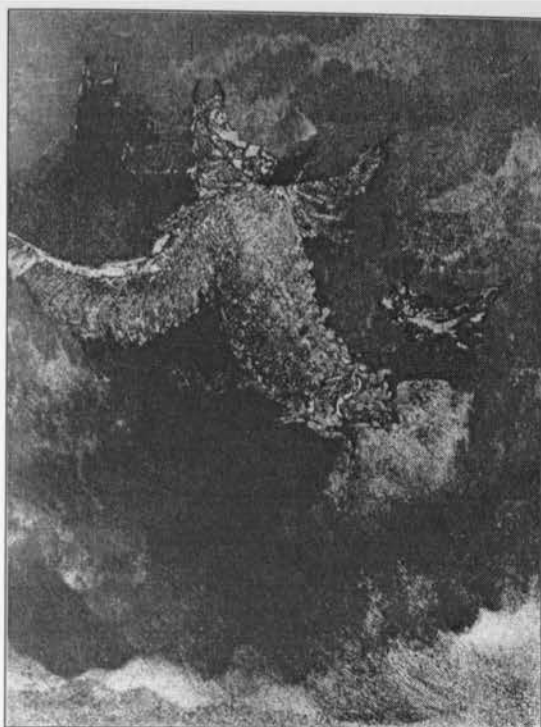


**Figuur 5.17** Pippa Skotnes, *Sound from the Thinking Strings VIII* (1991).

Ets op papier, 198 x 158 mm.

Druk geneem uit boek: *Sound from the Thinking Strings* (1991).

Versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.



**Figuur 5.18** Pippa Skotnes, *Sound from the Thinking Strings IX* (1991).

Ets op papier, 198 x 158 mm.

Druk geneem uit boek: *Sound from the Thinking Strings* (1991).

Versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.

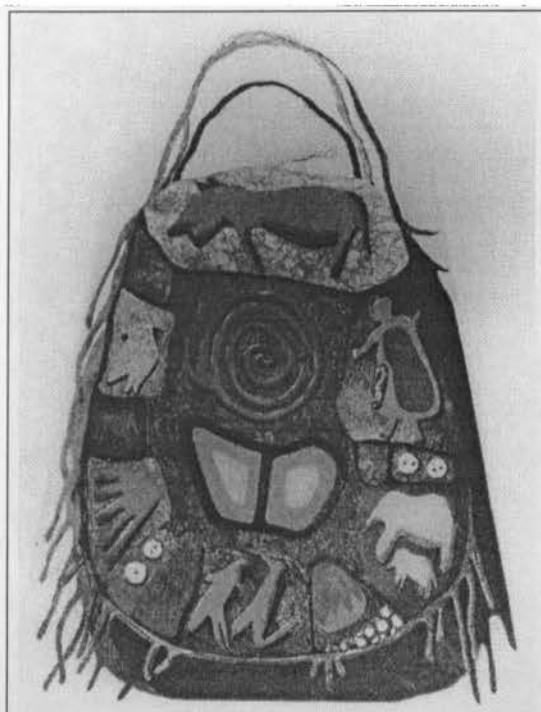


**Figuur 5.19** Pippa Skotnes, *Sound from the Thinking Strings X* (1991).

Ets op papier, 198 x 158 mm.

Druk geneem uit boek: *Sound from the Thinking Strings* (1991).

Versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.

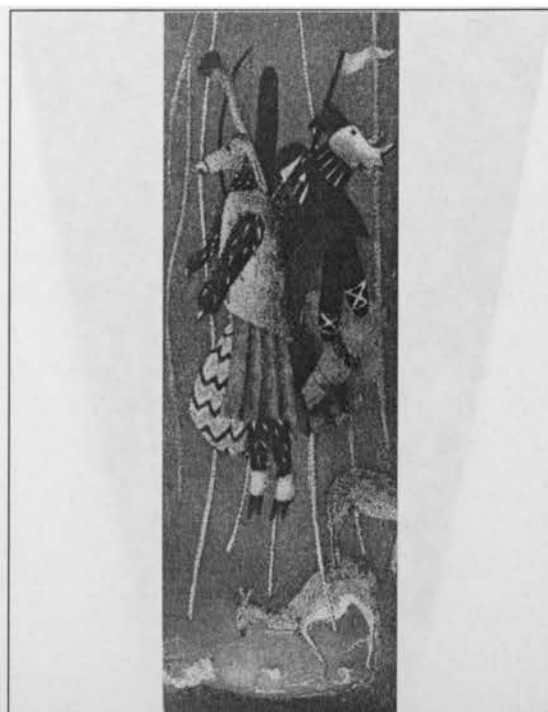


**Figuur 5.20** Pippa Skotnes, *Sound from the Thinking Strings XI* (1991).

Ets op papier, 198 x 158 mm.

Druk geneem uit boek: *Sound from the Thinking Strings* (1991).

Versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.



**Figuur 5.21** Pippa Skotnes, *Sound from the Thinking Strings XII* (1991).

Ets op papier, 198 x 70 mm.

Druk geneem uit boek: *Sound from the Thinking Strings* (1991).

Versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.

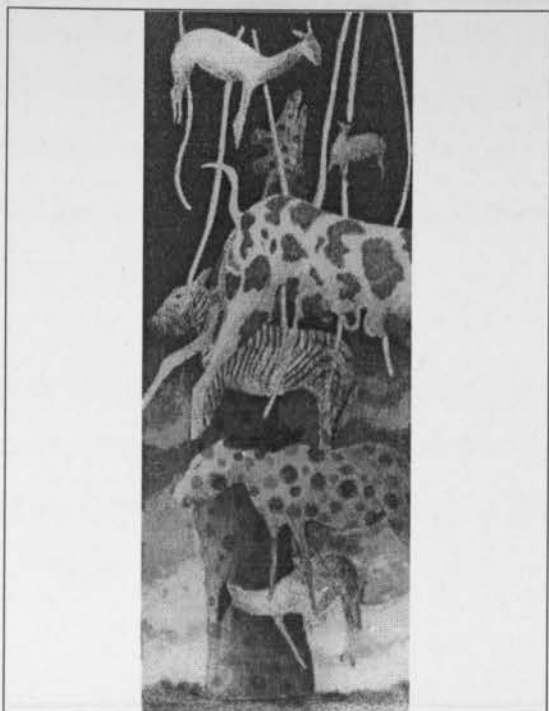


**Figuur 5.22** Pippa Skotnes, *Sound from the Thinking Strings XIII* (1991).

Ets op papier, 198 x 158 mm.

Druk geneem uit boek: *Sound from the Thinking Strings* (1991).

Versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.

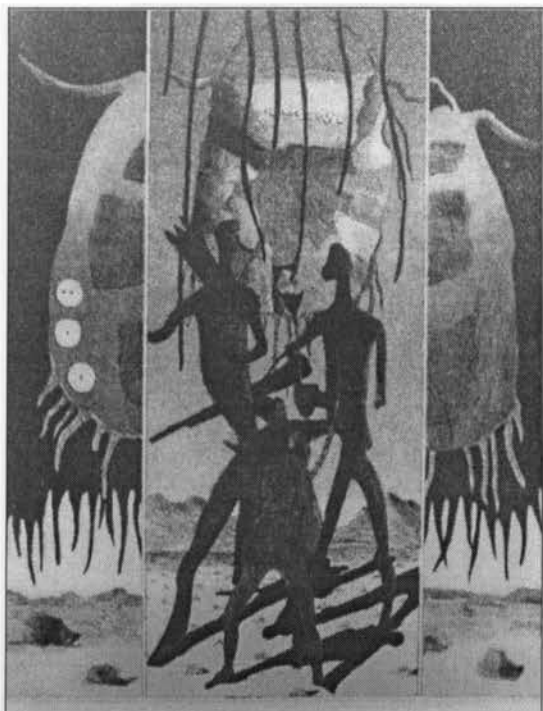


**Figuur 5.23** Pippa Skotnes, *Sound from the Thinking Strings XIV* (1991).

Ets op papier, 198 x 80 mm.

Druk geneem uit boek: *Sound from the Thinking Strings* (1991).

Versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.



**Figuur 5.24** Pippa Skotnes, *Sound from the Thinking Strings XV* (1991).

Ets op papier, 198 x 158 mm.

Druk geneem uit boek: *Sound from the Thinking Strings* (1991).

Versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.



**Figuur 5.25** Pippa Skotnes, *Sound from the Thinking Strings XVI* (1991).

Ets op papier, 198 x 158 mm.

Druk geneem uit boek: *Sound from the Thinking Strings* (1991).

Versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.



**Figuur 5.26** Pippa Skotnes, *Sound from the Thinking Strings XVII* (1991).

Ets op papier, 198 x 158 mm.

Druk geneem uit boek: *Sound from the Thinking Strings* (1991).

Versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.

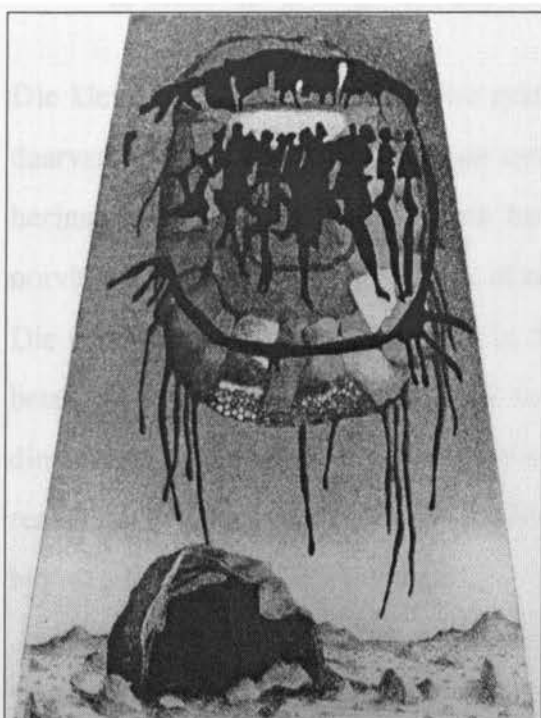


**Figuur 5.27** Pippa Skotnes, *Sound from the Thinking Strings XVIII* (1991).

Ets op papier, 198 x 80 mm.

Druk geneem uit boek: *Sound from the Thinking Strings* (1991).

Versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.



**Figuur 5.28** Pippa Skotnes, *Sound from the Thinking Strings XIX* (1991).

Ets op papier, 198 x 158 mm.

Druk geneem uit boek: *Sound from the Thinking Strings* (1991).

Versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.



**Figuur 5.29** Pippa Skotnes, *Sound from the Thinking Strings XX* (1991).

Ets op papier, 198 x 158 mm.

Druk geneem uit boek: *Sound from the Thinking Strings* (1991).

Versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.

waarna dit herhaaldelik tot verskillende dieptes geëts is. Die plate is ook geakwatint om verskillende tonale waardes te verkry. 'n Tweede plaat is van die sentrale beeld (die sak) gemaak en opgebou uit hardelaagtekening en akwatint. Die boonste beeld van die olifant en die vorms aan weerskante van die sak bestaan uit handgesnyde koperplate wat diep geëts en in blinde-reliëf (*blind embossing*)<sup>21</sup> gedruk is.

In teenstelling met die meeste monochroom werke in haar oeuvre het Skotnes met die reeks van agt San-individue, doelbewus kleur geïnkorporeer. Sy het dié reeks oor 'n tydperk van twee jaar (1992-1993) voltooi. Gedurende dié tyd het sy ook die reeks, *White Wagons* (fig 5.31-5.37) en 'n aantal waterverfsketse, voltooi (Skotnes 1994).

Vir dié agt kleur-etses het sy van die multiplaat-proses gebruik gemaak, om só weer kleur in haar werk te inkorporeer en terselfdertyd as draer van verskillende tekste, te kan optree.<sup>22</sup>

Ek [Skotnes] gebruik 'n beperkte reeks kleure - die basiese kleure van die aarde. Dit hou verband met die Boesmankuns, maar ook met die feit dat ek in Transvaal grootgeword het ... (Burger 1993b:32).

Die kleur het terselfdertyd 'n nuwe rykheid aan die reeks verleen en die ryk ikonografie daarvan gekomplementeer. Die wyse waarop die kleur in lae bo-oor mekaar aangewend is, herinner aan die superponering van beelde en palimpseste van die San-rotskuns. Die oorvleueling van een visie (persepsie of realiteit) oor 'n ander, word sodoende gesuggereer. Die verhouding van verskillende lae in die rotskuns is simbolies, eerder as werklik en die betekenis hang ook af van die konteks waarin dit voorkom. Op dieselfde wyse het Skotnes die meeste van haar etses uit verskillende plate saamgestel, wat elk weer verskillende realiteite of vlakke van realiteit tot die hooftema van 'n beeld óf tot die betekenis daarvan, bygedra het (Godby 1993:19-20).

Skotnes het ook self 'n aantal handgedrukte en -gebinde boeke gepubliseer, waarvan *Sound from the Thinking Strings* (1991) die eerste was. Dié boeke waarin van haar eie oorspronklike etses, blinde-reliëfdrukke en kort gedeeltes teks aangetref word, moet in alle opsigte as kunswerke uit eie reg beskou word. Die boeke wat hoofsaaklik oor San gaan,

bevat ook kopieë uit die manuskripte van Bleek en Lloyd en gedigte van Stephen Watson.<sup>23</sup> Slegs 'n beperkte getal getekende kopieë van elkeen, byvoorbeeld 25 kopieë van *The Dream* (1991), is deur die Axeage Private Press in Kaapstad uitgegee. Die boek *Mordant Methods: Art and Technique of Intaglio Printmaking* (1990), is nog 'n voorbeeld van Skotnes se bydrae op hierdie gebied. In dié boek is oorspronklike drukke van ses grafiese kunstenaars opgeneem en tegnies bespreek. Die boek bied 'n geleentheid vir studente in dié vakgebied om druktegnieke eerstehands te bestudeer.

Skotnes is doelgerig in haar poging om die grafiese kunstradisie van baie eeue te laat voortleef:

[S]he is influenced by the 'wonderful continuity' of this art form. 'Rembrandt and Goya were using the same inks, instruments and plates as we do'... (Platter 1988:105).

## **TEMATIESE VERKENNING VAN PIPPA SKOTNES SE GRAFIESE DRUKKE**

Die deurdagtheid waarmee Skotnes haar werk benader, beide tegnies en inhoudelik, is reeds bespreek. Dit gebeur selde dat 'n kunstenaar tegelykertyd soveel klem op beide inhoud en tegniek lê, soos wat in Skotnes se werk opvallend is. Die ryke inhoudswaarde van haar werk word egter in groot mate deur haar sterk akademiese ingesteldheid en kennis van haar vakgebied oorskadu.<sup>24</sup>

Vir die doel van hierdie bespreking sal Skotnes se werk in drie tydperke ingedeel word: 1980 tot 1985, 1986 tot ongeveer 1990 en haar mees onlangse werk. Dié verdeling word gebaseer op die uiterlike ooreenkomste tussen werke en groeperings wat gemaak kan word. Ondanks die moontlikheid van só 'n verdeling kan 'n basiese tematiese omskrywing geformuleer word, waarmee haar werk van meer as 'n dekade beskryf kan word. As vertrekpunt en ook ter wille van die vraag oor die rol van die lewelose voorwerp in haar oeuvre, word haar benadering soos volg beskryf.

In Skotnes se oeuvre word 'n kombinasie van landskap, stillewe en interieur-motiewe aangetref. Een sentrale aspek wat mens onmiddellik opval, is die alomteenwoordige landskap en die fisiese afwesigheid van mense. Die aanskouer moet geensins hierdeur mislei word nie. Die landskap kan beskryf word as die agtergrond waarteen verskillende gebeure afspeel. Die teenwoordigheid van die mens word vervang deur 'n verskeidenheid lewelse voorwerpe. Alhoewel eg Suid-Afrikaans ten opsigte van die uitgestrektheid en verlatenheid daarvan, maak hierdie landskappe deel uit van 'n herskape werklikheid.

Die aanskouer moet die geleentheid benut om verby die realisme van die voorstellings te kyk en vir 'n oomblik die werklikheid deur die oë van die kunstenaar te sien. Haar eintlike belangstelling in en gemoeidheid met die uiteenlopendheid van die menslike bestaan en handeling, word op dié wyse geopenbaar. Op grond van die aard en voorkoms van “oorblyfsels uit die verlede en bewysstukke van die hede”, soos uitgebeeld word in Skotnes se werk, lê haar betrokkenheid duidelik “by die lot van die lydende party[e]<sup>25</sup>” (Miles 1987a).

Hiermee word aangesluit by die verwysing vroeër, naamlik dat die mens as simbool van beide vernietiger en vernietigde (lydende party) beskou word.<sup>26</sup> Die landskap, as simbool van die natuur, waardeur alle vorme van nie-menslikheid verteenwoordig word, word ook as lydende party geïdentifiseer.

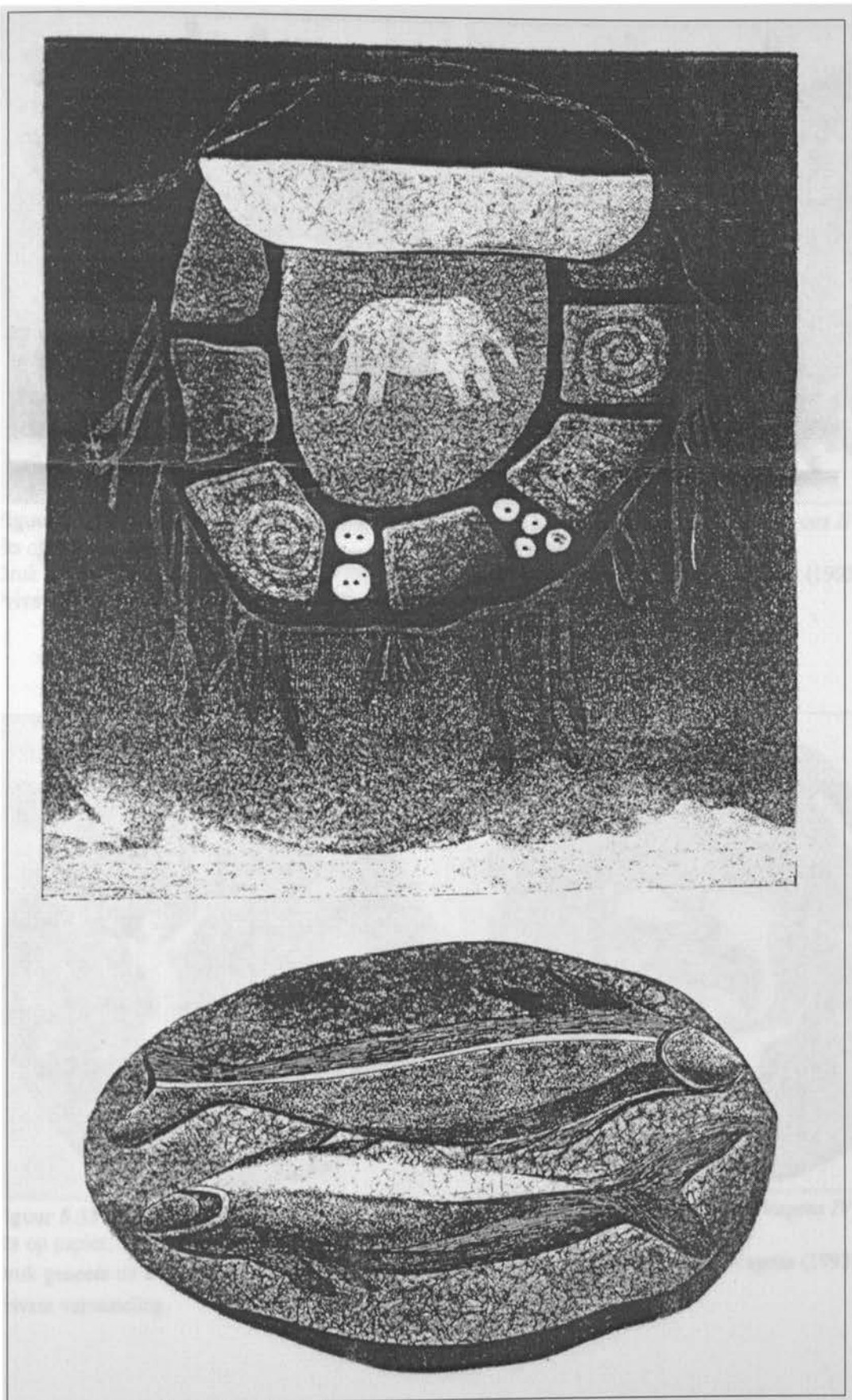
In die inleidende paragrafe oor Skotnes se belangstelling en agtergrond, is haar werk teen die spesifieke agtergrond van die tagtigerjare in Suid-Afrika geplaas. Dit is spesifiek só benader om die belang van Skotnes se werk vir hierdie bespreking te staaf én tweedens om as agtergrond te dien, waarvolgens haar werk verklaar en begryp kan word. Om egter daarby te volstaan, blyk 'n eensydige beskouing te wees: die voorkoms van spesifieke Suid-Afrikaanse gebeure, moet as die toepassing eerder as die oorsprong van idees beskryf word. Die oorsprong van idees kan telkens teruggevoer word na haar belangstelling in geskiedenis en argeologie en hou verband met haar betrokkenheid by die mens, sy werksaamhede en nalatenskappe. Haar uitgangspunt kan dus as universeel beskryf word, terwyl die inhoud



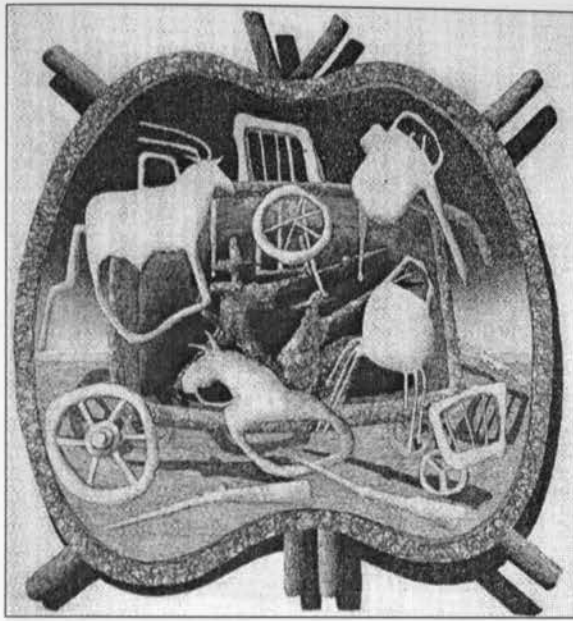
van haar werk op die toepassing daarvan dui. Die gevolg hiervan is 'n voortdurende wisselwerking wat in die werk self gesetel is.

'n Deurlopende denkpatroon en benadering word in al die werke aangetref: dieselfde idees, simbole en lewelse voorwerpe kom herhaaldelik in haar werk voor. Só byvoorbeeld kom die eerste verwysing na die San reeds in die reeks *Imprints: Man's impact on the South African Landscape* (1983) (fig 5.38-5.61) voor, alhoewel haar eintlike belangstelling daarin en navorsing daaroor, eers in 1986 begin het. Die handsak, wat vir die San van besondere betekenis was, het ook algaande 'n belangriker simbool in Skotnes se oeuvre geword. Dit blyk duidelik uit werke soos *For the Dead Years* (1990), *The Lost Years* (1990) (fig 5.30), *Sound from the Thinking Strings* (1991) (fig 5.10-5.29) en werke soos *For //Kunn* (1992) (fig 5.1), *For //Kabbo* (1992) (fig 5.4) en *For Ruyter* (1993) (fig 5.5), wat as deel van haar *Bag*-uitstalling vertoon is.<sup>27</sup> Alhoewel die ingeligte aanskouer meer verbande tussen werke kan trek, veral vanweë die verhalende element daarin, bly werklike vertolkings van beelde of voorwerpe deurgaans vaag. Skotnes wil dus deur haar werk die aanskouer se aandag op bepaalde sake vestig, sonder om persoonlike idees af te dwing. In die latere bespreking van die genoemde werke sal weer hierna verwys word.

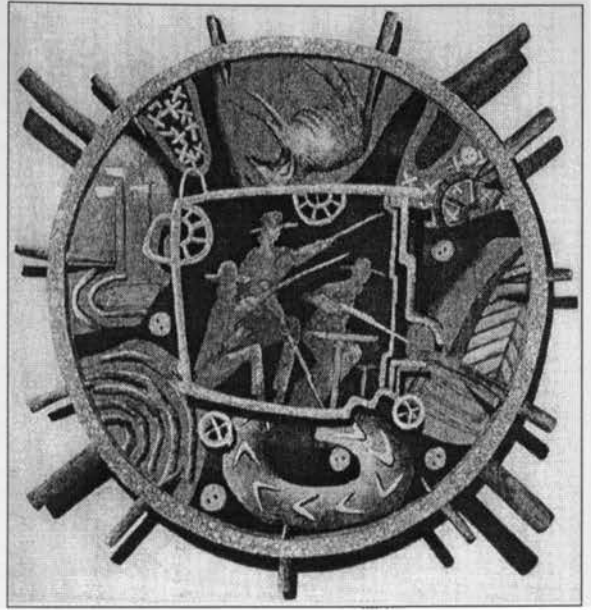
'n Ander kenmerk van Skotnes se werk is die naasmekaarstelling van verskillende standpunte in individuele werke. Voorbeelde van haar reekse waarin enkele gedagtes in opeenvolgende werke verbeeld word, is *Lament* (1985) (fig 5.62-5.65) en *Adventures in a Southern Wonderland* (1986). In *Imprints: Man's impact on the South African Landscape* (1983) (fig 5.38-5.61) daarteenoor word verskillende gedagtes en gebeurtenisse, uit verskillende tydperke, in 'n enkele reeks as eenheid saamgevat. In haar meer onlangse werk, word die Westerse wêreldbeskouing direk teenoor dié van die San geplaas en neem die kunstenaar met tye self die posisie van die San in, soos in die reeks, *White Wagons* (1993) (fig 5.31-5.37).<sup>28</sup> In dié werke word die aanskouer die geleentheid gebied om die wêreld van die San, as 't ware eerstehands te beleef. In *White Wagons I* (1993) (fig 5.31) word die beelde van die ossewa en die gewapende trekboere direk ontleen uit rotsskilderye van die San, waarmee Skotnes bekend is. Die wit swewende voorwerpe en diere op die voorgrond van die prentvlak, wat ook direk uit die rotskuns ontleen is, skep die idee van 'n



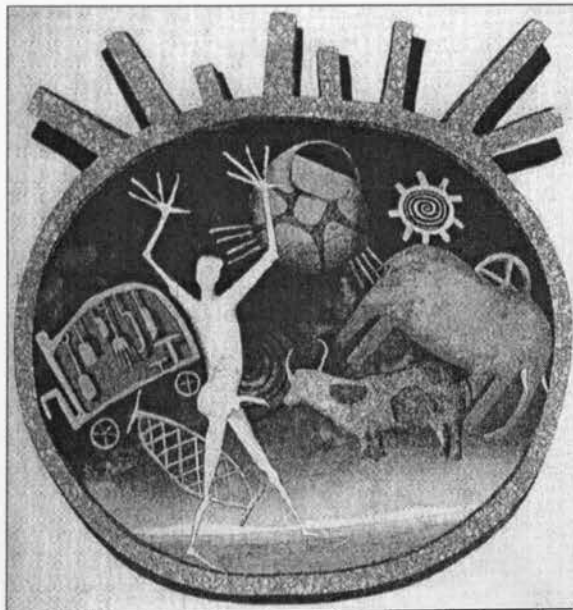
**Figuur 5.30** Pippa Skotnes, *The Lost Years* (1990).  
Ets en blinde-reliëf op papier, 350 x 260 mm.  
Druk geneem uit boek: *Mordant Methods* (1990) 24/24.  
Versameling: Universiteit van Suid-Afrika, Pretoria.



**Figuur 5.31** Pippa Skotnes, *White Wagons I* (1993).  
Ets op papier, 300 x 300 mm.  
Druk geneem uit boek: *White Wagons* (1993).  
Private versameling.



**Figuur 5.32** Pippa Skotnes, *White Wagons II* (1993).  
Ets op papier, 300 x 300 mm.  
Druk geneem uit boek: *White Wagons* (1993).  
Private versameling.



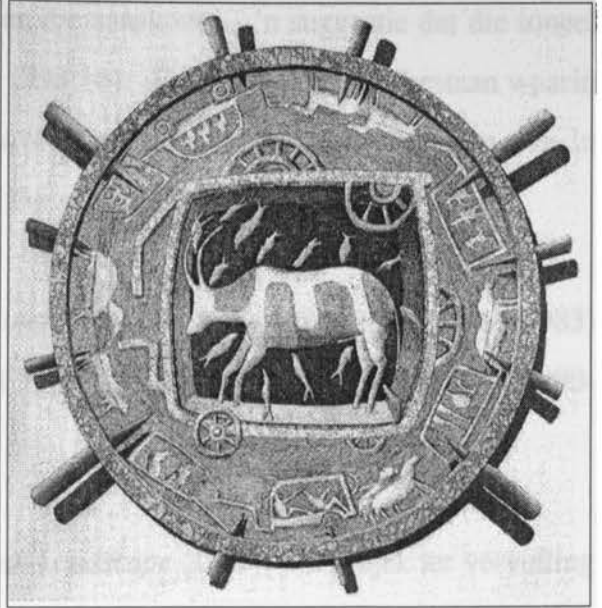
**Figuur 5.33** Pippa Skotnes *White Wagons III* (1993).  
Ets op papier, 300 x 300 mm.  
Druk geneem uit boek: *White Wagons* (1993).  
Private versameling.



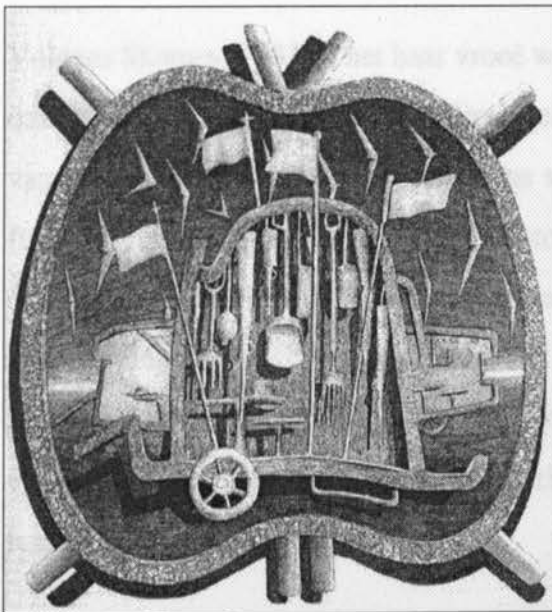
**Figuur 5.34** Pippa Skotnes, *White Wagons IV* (1993).  
Ets op papier, 300 x 300 mm.  
Druk geneem uit boek: *White Wagons* (1993).  
Private versameling.



**Figuur 5.35** Pippa Skotnes, *White Wagons V* (1993).  
Ets op papier, 300 x 300 mm.  
Druk geneem uit boek: *White Wagons* (1993).  
Private versameling.



**Figuur 5.36** Pippa Skotnes, *White Wagons VI* (1993).  
Ets op papier, 300 x 300 mm.  
Druk geneem uit boek: *White Wagons* (1993).  
Private versameling.



**Figuur 5.37** Pippa Skotnes *WhiteWagons VII* (1993).  
Ets op papier, 300 x 300 mm.  
Druk geneem uit boek: *White Wagons* (1993).  
Private versameling.

skerm tussen die ossewa op die agtergrond en die aanskouer - 'n suggestie dat die toneel deur die oë van die San gesien word (Godby 1993:16). Enkele voorbeelde bestaan waarin Skotnes, net soos William Kentridge, opeenvolgende gebeure binne die konteks van 'n enkele werk verbeeld, soos in *Remembering the night* (1989) (fig 5.67).<sup>29</sup>

Vervolgens word die reekse *Imprints: Man's impact on the South African Landscape* (1983) (fig 5.38-5.61) en *Lament* (1985) (fig 5.62-5.65), as voorbeelde van haar vroeë werk (1980-1986), in besonderhede bespreek.

In *Imprints: Man's impact on the South African Landscape* (1983), die projek ter vervulling van haar meestersgraad, word die lewelose voorwerp in die landskap aangetref. Die volledige reeks is die eerste keer gedurende 1983 by die Irma Stern-kunsmuseum in Kaapstad uitgestal en daarna ook by The Goodman Gallery in Johannesburg en die De Jong-galery in Pretoria.

Volgens Skotnes (1983:1) het haar vroeë werke veral oor die landskap gegaan. Sy het klem daarin gelê op aspekte soos die sikliese veranderinge in die voorkoms en die veranderinge van die landskap as gevolg van die mens se ingrype daarin. Sy het gepoog om nie net die fisiese karaktertrekke van die menslike stempel op die landskap uit te beeld nie, maar ook die geestelike en kulturele assosiasies wat daarmee verband hou. In 'n onderhoud met Barrie Hough (1983)<sup>30</sup> het sy genoem dat sy “graag elemente van geboorte en dood, van aanval en verdediging saam in dieselfde komposisie plaas”. Deur die naasmekaarplasing van soortgelyke elemente, word meer bekend oor die karakter van die mense wat in die landskappe woon.

For me [Skotnes], the appeal of the landscape lies in its capacity for revealing the varying and continuing activities of man, from the time of the earliest settlers to the present day. Selected aspects of the way in which South Africa has been peopled have therefore been of central interest to the development of my approach to the landscape ... (Skotnes 1983:3).

Alhoewel die mens en die landskap dus die sentrale tema van die reeks is, word die mens self, behalwe in een werk, nie fisies in die landskap waargeneem nie. Die enigste voorbeeld

van menslike teenwoordigheid word in *Relics: House on a Hill* (1982) (fig 5.50) aangetref. Dié teenwoordigheid van lewe dra egter geensins by tot die tema van die spesifieke werk nie, omdat die figuur, in die vorm van 'n silhoeët, nie eers opvallend is nie.

Die reeks bestaan uit 24 etse wat weer in vier groepe verdeel is: *Vestiges*<sup>31</sup> (agtt etse) (1981-1983) (fig 5.38-5.45), *Relics*<sup>32</sup> (ses etse) (1981-1983) (fig 5.46-5.51), *A Local Pageant*<sup>33</sup> (ses etse) (1982) (fig 5.52-5.57) en *An Epitaph*<sup>34</sup> (drie etse) (1983) (fig 5.58-5.60). Een van die drukke, *Mine Manager's House* (1982) (fig 5.61), is nie by 'n spesifieke groep ingedeel nie.

Die verskillende temas van die genoemde vier sub-reekse hou direk verband met die idees wat Skotnes sedert haar kinderjare daarvoor gehad het. Dit verklaar waarom die werke terselfdertyd as 'n eenheid én individuele studies beskryf kan word.

Dit had [sic] te make met die feit dat ek [Skotnes] in Johannesburg grootgeword het, maar toe ek in die Kaap aankom, het dieselfde waarheid hom in die hartseer van die verwoesting van Distrik Ses afgespeel ... (Burger 1993b:30).

In die eerste reeks, *Vestiges* (1981-1983) (fig 5.38-5.45), word die ongeskonde woestyn en halfwoestynagtige dele van die Weskus, Kalahari en Karoo uitgebeeld. Hierdie agtt etse is verdeel in ongetitelde landskapvoorstellings en voorbeelde van menslike vesting. Dit gaan hier oor die natuur se vermoë om selfs die geringste aanslag van die mens teë te staan. Faktore soos dorpe en stede wat om myn- of bedryfsaktiwiteite gebou is en dan tot niet gegaan het, nadat die oorspronklike doel daarvan verdwyn het, word ondersoek. In die verlate landskappe word die mens se onvermoë om in die geharde dele aan te pas en te oorleef, juis beklemtoon deur die afwesigheid van enige lewe. Die enigste tekens van 'lewe' is die verlate geboue in die dorpe - 'n simbool van die mens se vervloë werksaamhede. Hierdie verlate geboue is die enigste bewys van die mens se pogings om die landskap te tem.

Die reeks, *The Return I, II, III* (1987) (fig 5.68-5.70), sluit op 'n besondere wyse aan by die tema van *Vestiges* (1981-1983) (fig 5.38-5.45). Die hele kwessie van die mens as indringer, word daarin nog verder gevoer. Dit is nie nou net meer die mens teen die natuur nie, maar ook mens teen mens. Teen die agtergrond van die nou verlate myndorp, Kolmanskop, in

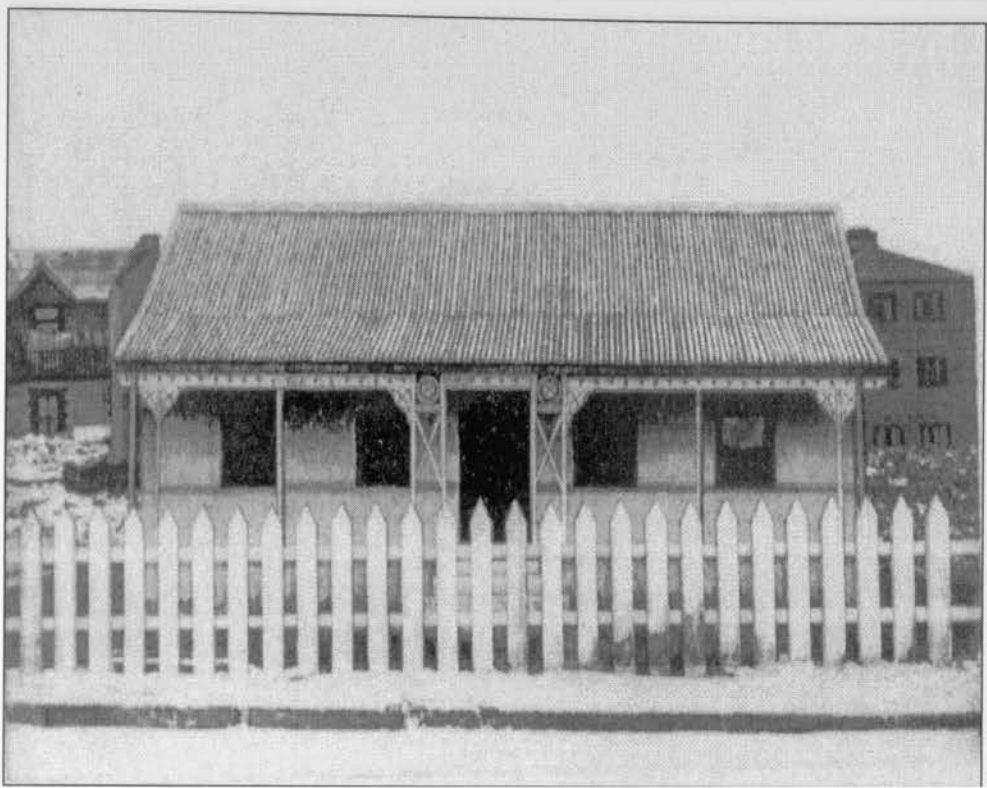
Namibië, keer die San 'geestelik' terug na die land waaruit hulle vroeër weggedryf is. Selfs die indringer is nou verdring. Die eens statige herehuisse staan nou verlate en half begrawe in die woestyn.

Wat die aanskouer hier opval, is dat die San in *Vestiges* (1981-1983) (fig 5.38-5.45) as die eerste indringers in die landskap uitgebeeld word. Skotnes (1983:4) noem in haar studie dat die oorblyfsels van hierdie eerste bewoners, met verloop van tyd en deur natuurkragte, diep in die aarde gestratifiseer is. Sy verwys spesifiek na die rotsskilderye en -gravures as voorbeelde van die eerste permanente veranderinge wat die mens aan die landskap aangebring het.

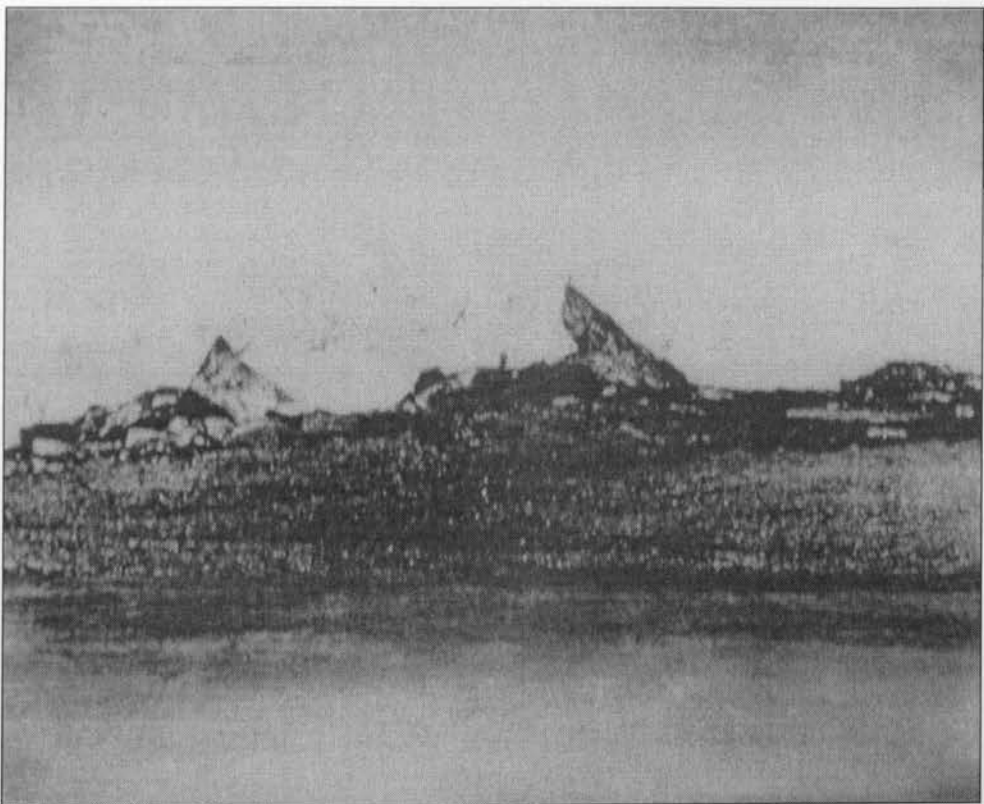
Die empatie waarmee die lot van die San in *The Return I, II, III* (1987) (fig 5.68-5.70) bejeën word, is dus duidelik 'n latere ontwikkeling in haar werk. Dit dui op 'n aksentverskuiwing weg van die landskap na die mens, sonder dat laasgenoemde fisies uitgebeeld word. In hierdie opsig, is daar nie 'n verskil tussen haar vroeëre en latere werk nie. 'n Aspek wat hier opval is dat Skotnes se eie navorsing, en dié van menige ander argeoloë, gedoen is met die uitsluitlike doel om meer oor die San te wete te kom, en dat dit as die laaste fase in hierdie kringloop van menslike bedrywighede in die landskap beskryf kan word.

In teenstelling met die geringe uitwerking van die mens op die natuur in *Vestiges* (1981-1983) (fig 5.38-5.45), verskuif die klem in die tweede reeks, *Relics* (1981-1983) (Fig. 5.46-5.51), na dié dele in die landskap waar die mens se indringing die felste is. Die stedelike landskap, as simboliese verteenwoordiging van die voortdurende siklus van verval en hersamestelling staan hier op die voorgrond. Toenemende verstedeliking veroorsaak dat die grense van dorpe en stede steeds al hoe verder in die landskap uitbrei.

Die Witwatersrand<sup>35</sup> word voorgehou as voorbeeld van 'n byna totaal mensgemaakte landskap. Binne drie jaar ná die ontdekking van goud het hierdie omgewing geweldige veranderinge ondergaan. Mynhope, mensgemaakte mere, geboue en strukture het die oorspronklike landskap verdring (Skotnes 1983:6).

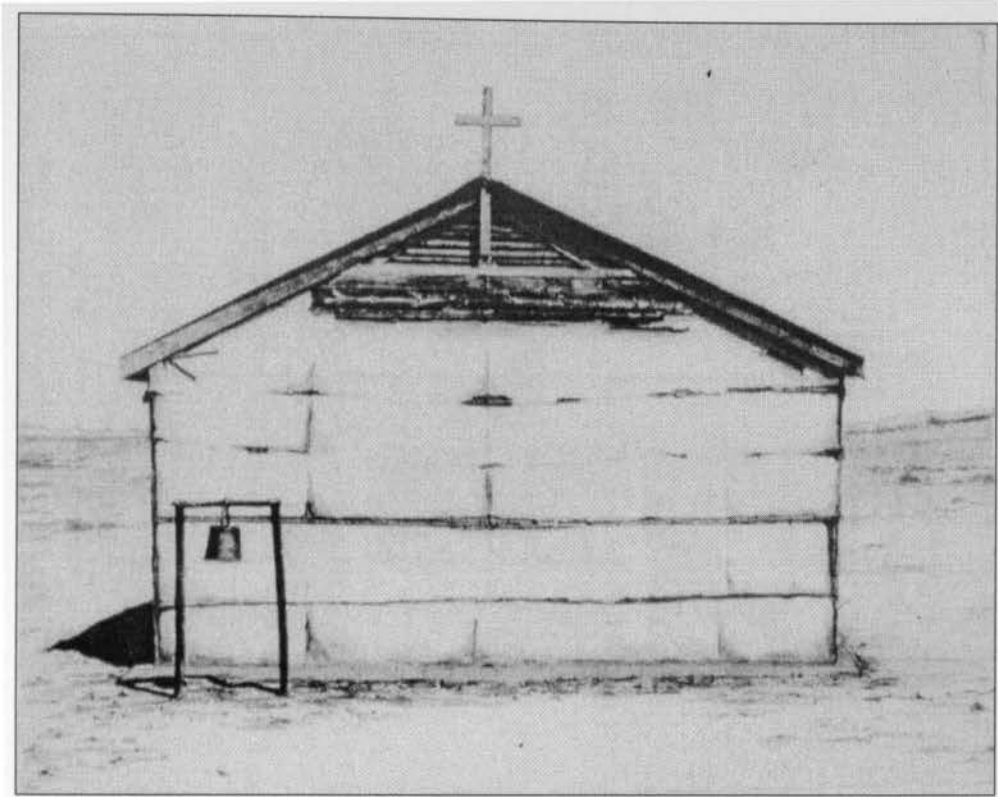


**Figuur 5.38** Pippa Skotnes, *Imprints: Vestiges - House Behind a Picket Fence* (1981).  
Ets op papier, 250 x 335 mm.  
Druk geneem uit boek: *Imprints* (1983).  
Versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.

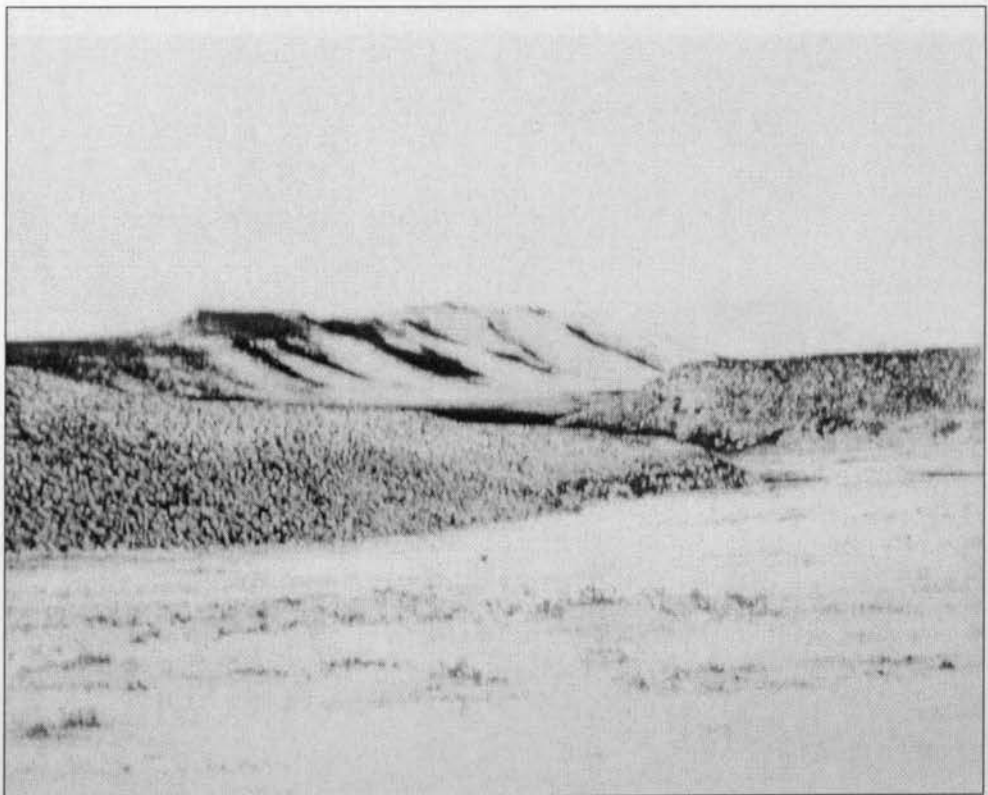


**Figuur 5.39** Pippa Skotnes, *Imprints: Vestiges - Untitled Landscape* (1983).  
Ets op papier, 250 x 335 mm.  
Druk geneem uit boek: *Imprints* (1983).  
Versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.

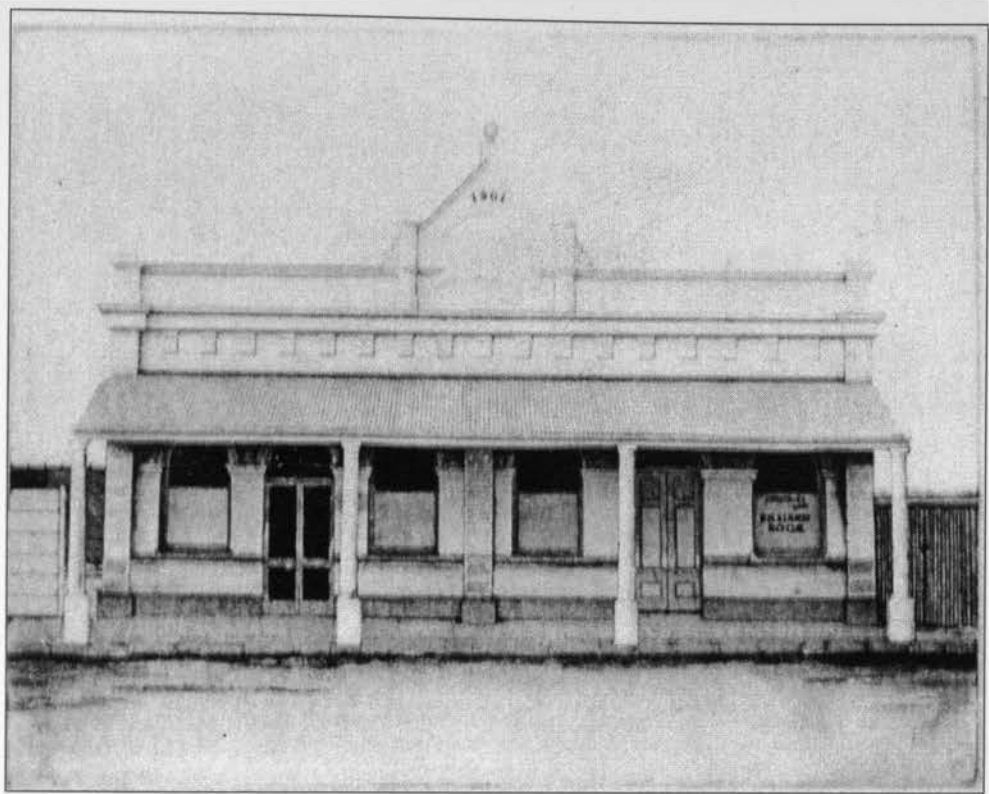




**Figuur 5.40** Pippa Skotnes, *Imprints: Vestiges - Desert Parish* (1981).  
Ets op papier, 250 x 335 mm.  
Druk geneem uit boek: *Imprints* (1983).  
Versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.



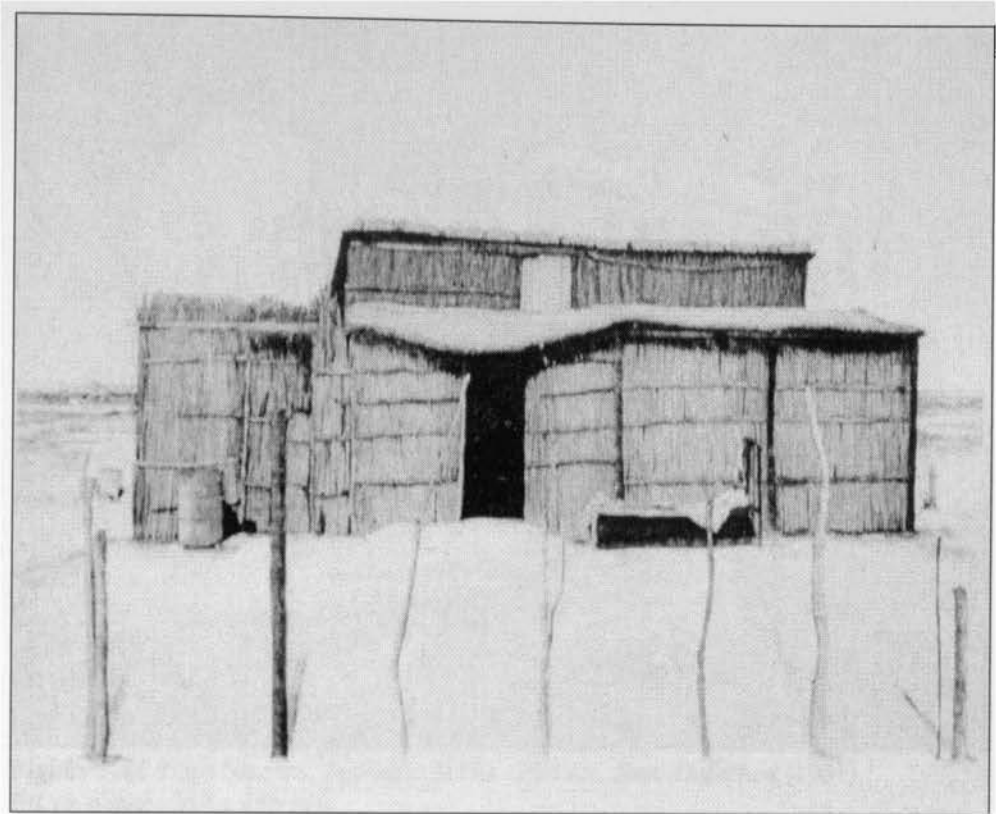
**Figuur 5.41** Pippa Skotnes, *Imprints: Vestiges - Untitled Landscape* (1982).  
Ets op papier, 250 x 335 mm.  
Druk geneem uit boek: *Imprints* (1983).  
Versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.



**Figuur 5.42** Pippa Skotnes, *Imprints: Vestiges - Kimberley Mine Hotel* (1981).  
Ets op papier, 250 x 335 mm.  
Druk geneem uit boek: *Imprints* (1983).  
Versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.



**Figuur 5.43** Pippa Skotnes, *Imprints: Vestiges - Untitled Landscape* (1983).  
Ets op papier, 250 x 335 mm.  
Druk geneem uit boek: *Imprints* (1983).  
Versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.

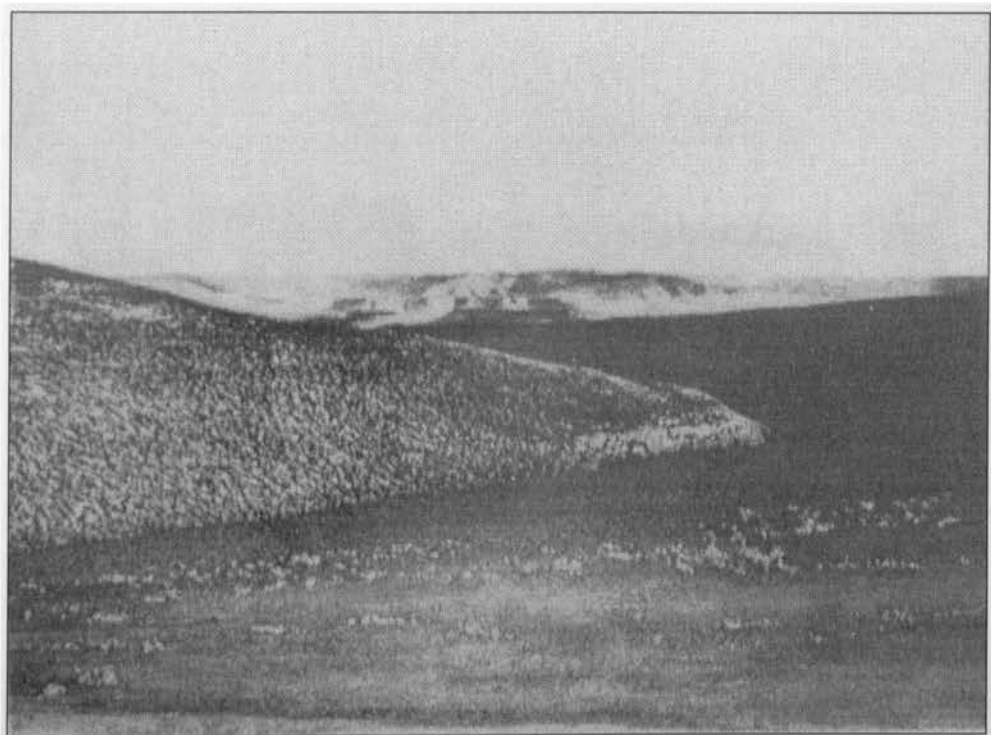


**Figuur 5.44** Pippa Skotnes, *Imprints: Vestiges - Thatch House* (1981).

Ets op papier, 250 x 335 mm.

Druk geneem uit boek: *Imprints* (1983).

Versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.

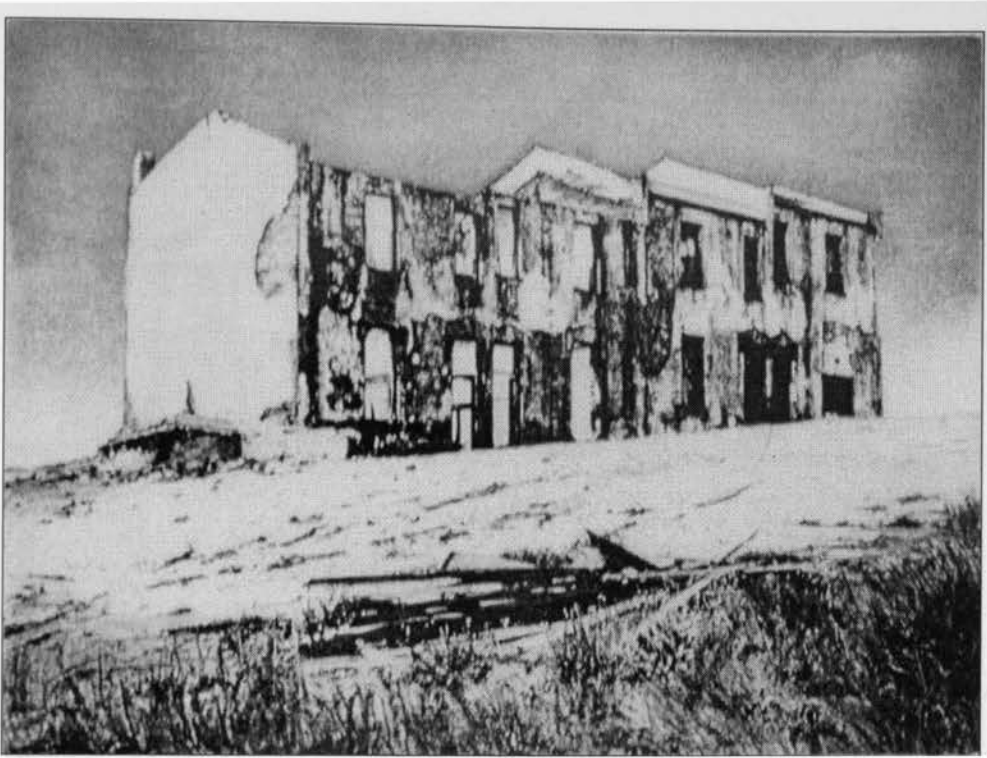


**Figuur 5.45** Pippa Skotnes, *Imprints: Vestiges - Untitled Landscape* (1982).

Ets op papier, 250 x 335 mm.

Druk geneem uit boek: *Imprints* (1983).

Versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.



**Figuur 5.46** Pippa Skotnes, *Imprints: Relics - Houses, Semi-Detached* (1981).  
Ets op papier, 330 x 450 mm.

Druk geneem uit boek: *Imprints* (1983).

Versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.

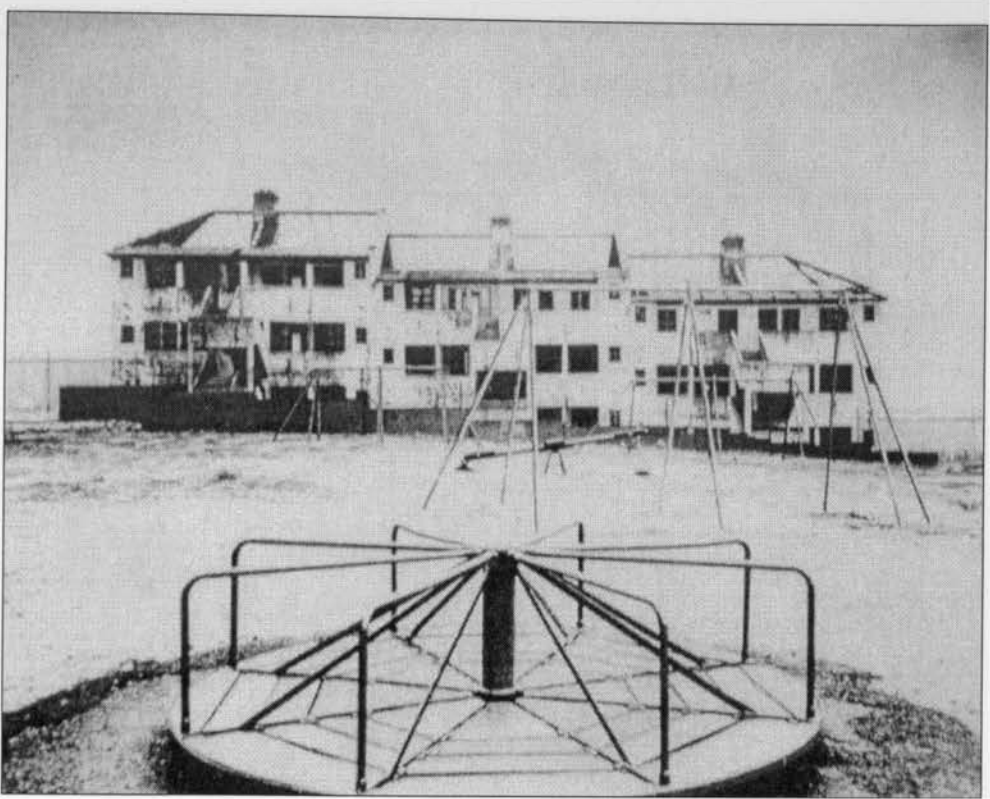


**Figuur 5.47** Pippa Skotnes, *Imprints: Relics - The Moravian Mission* (1981).

Ets op papier, 330 x 450 mm.

Druk geneem uit boek: *Imprints* (1983).

Versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.



**Figuur 5.48** Pippa Skotnes, *Imprints: Relics - A City Playground* (1983).

Ets op papier, 330 x 450 mm.

Druk geneem uit boek: *Imprints* (1983).

Versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.



**Figuur 5.49** Pippa Skotnes, *Imprints: Relics - The Thomas Tucker* (1983).

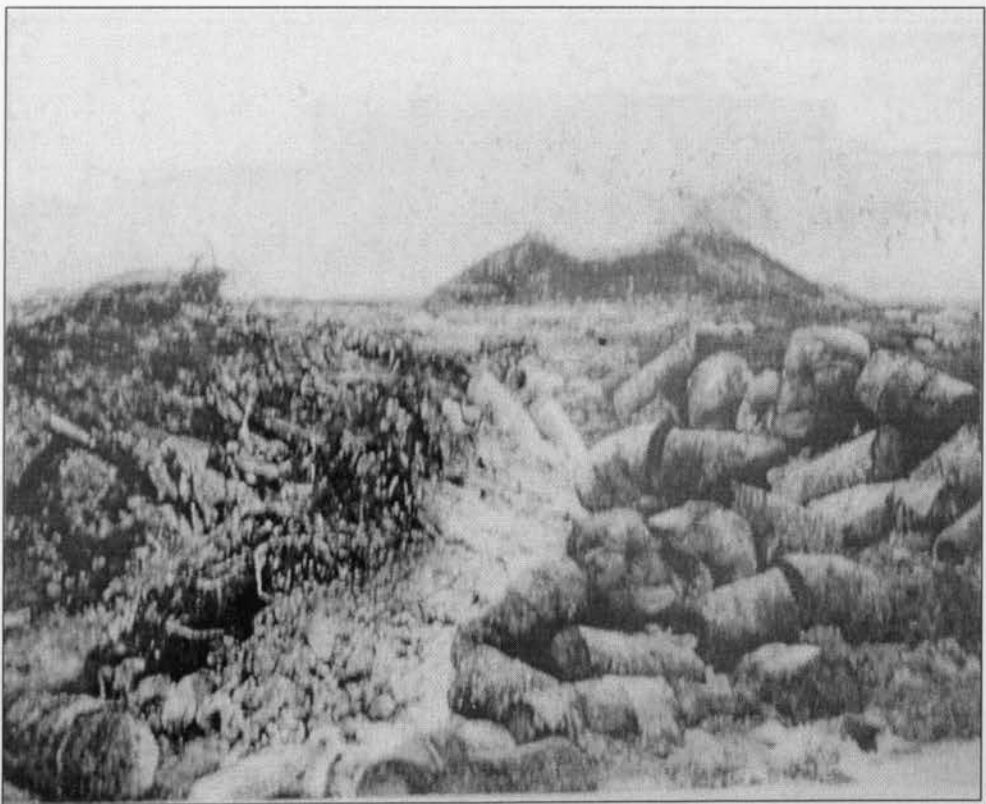
Ets op papier, 340 x 440 mm.

Druk geneem uit boek: *Imprints* (1983).

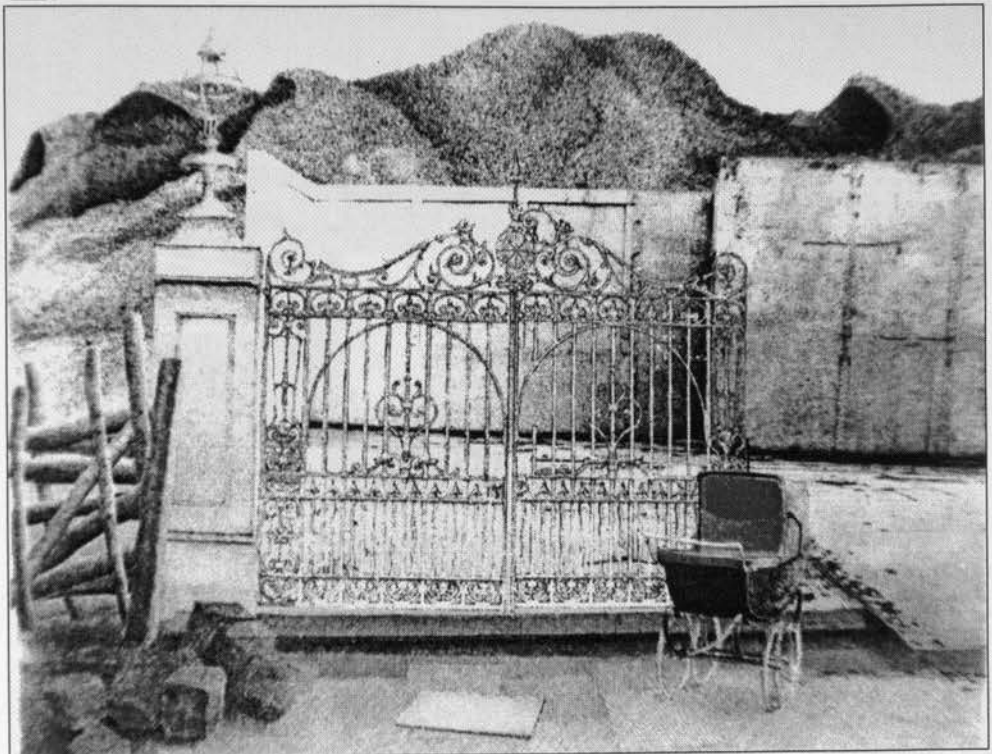
Versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.



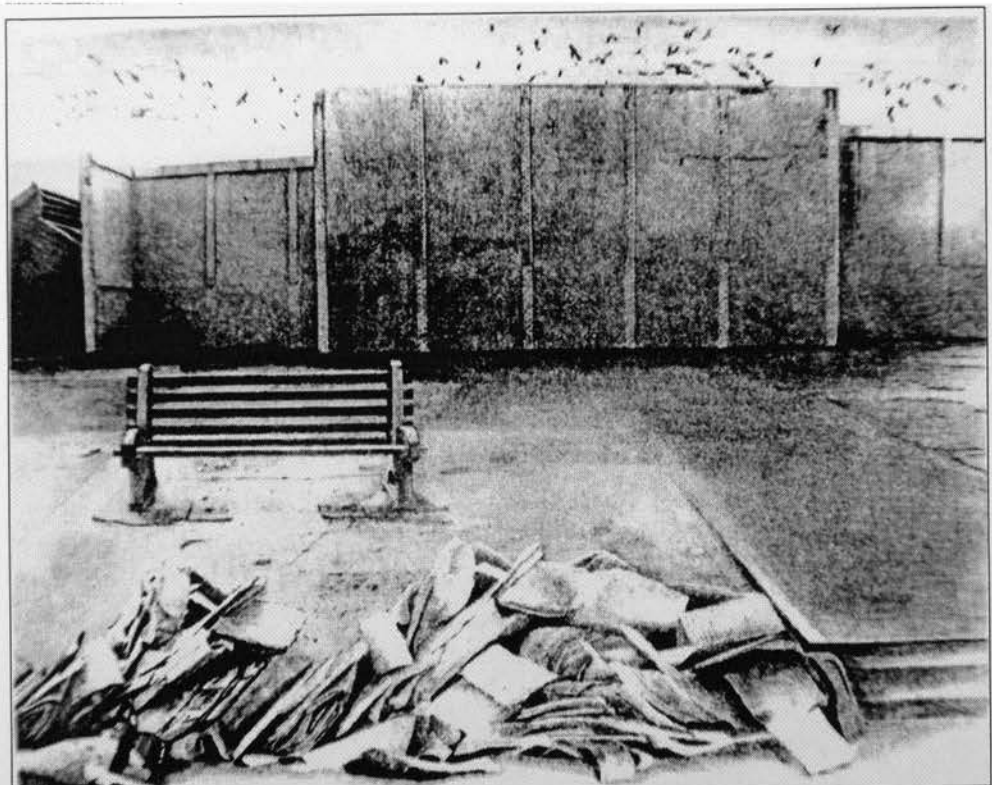
**Figuur 5.50** Pippa Skotnes, *Imprints: Relics - House on a Hill* (1982).  
Ets op papier, 340 x 440 mm.  
Druk geneem uit boek: *Imprints* (1983).  
Versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.



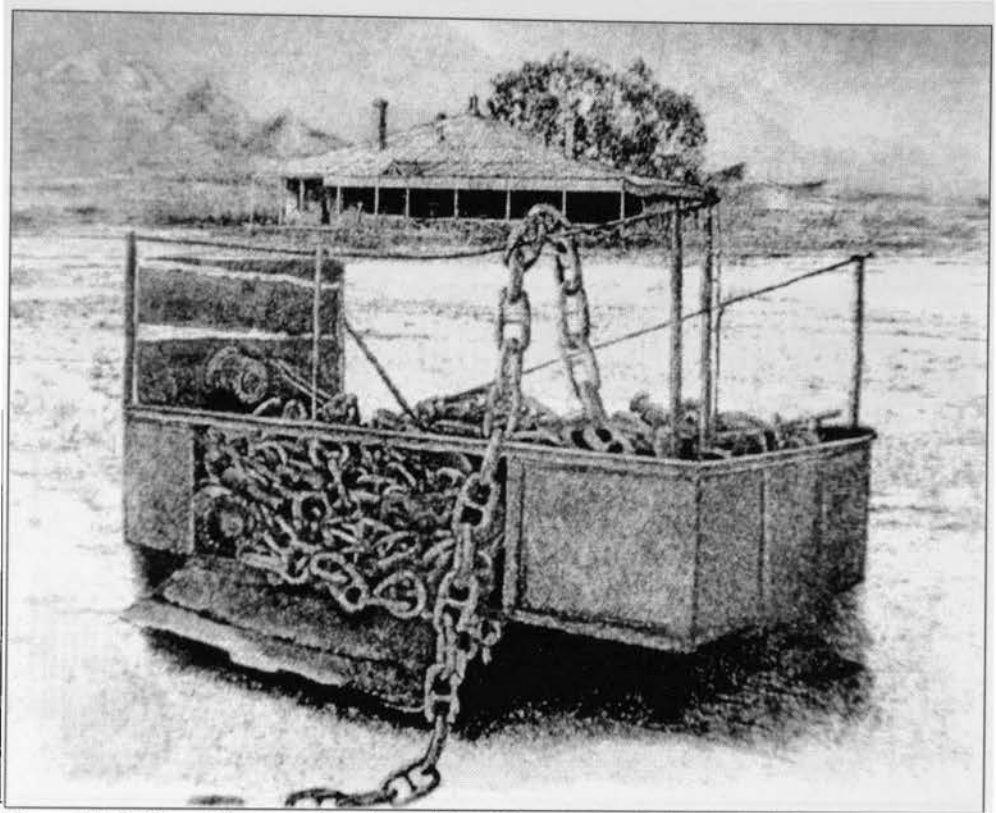
**Figuur 5.51** Pippa Skotnes, *Imprints: Relics - A View from My Window* (1982).  
Ets op papier, 340 x 440 mm.  
Druk geneem uit boek: *Imprints* (1983).  
Versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.



**Figuur 5.52** Pippa Skotnes, *Imprints: A Local Pageant - Pearly Gates* (1982).  
Ets op papier, 340 x 440 mm.  
Druk geneem uit boek: *Imprints* (1983).  
Versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.



**Figuur 5.53** Pippa Skotnes, *Imprints: A Local Pageant - A Paved Park* (1982).  
Ets op papier, 340 x 440 mm.  
Druk geneem uit boek: *Imprints* (1983).  
Versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.



**Figuur 5.54** Pippa Skotnes, *Imprints: A Local Pageant - At the End of a Tether* (1982).  
Ets op papier, 340 x 440 mm.

Druk geneem uit boek: *Imprints* (1983).

Versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.



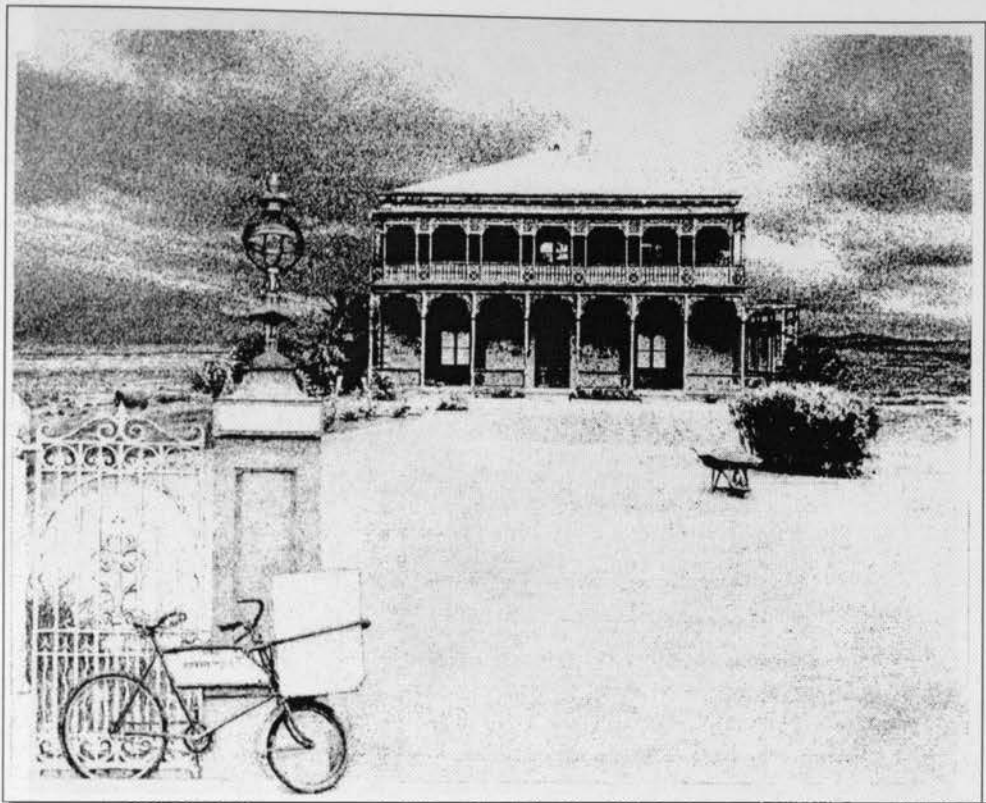
**Figuur 5.55** Pippa Skotnes, *Imprints: A Local Pageant - A Conundrum* (1982).

Ets op papier, 340 x 440 mm.

Druk geneem uit boek: *Imprints* (1983).

Versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.

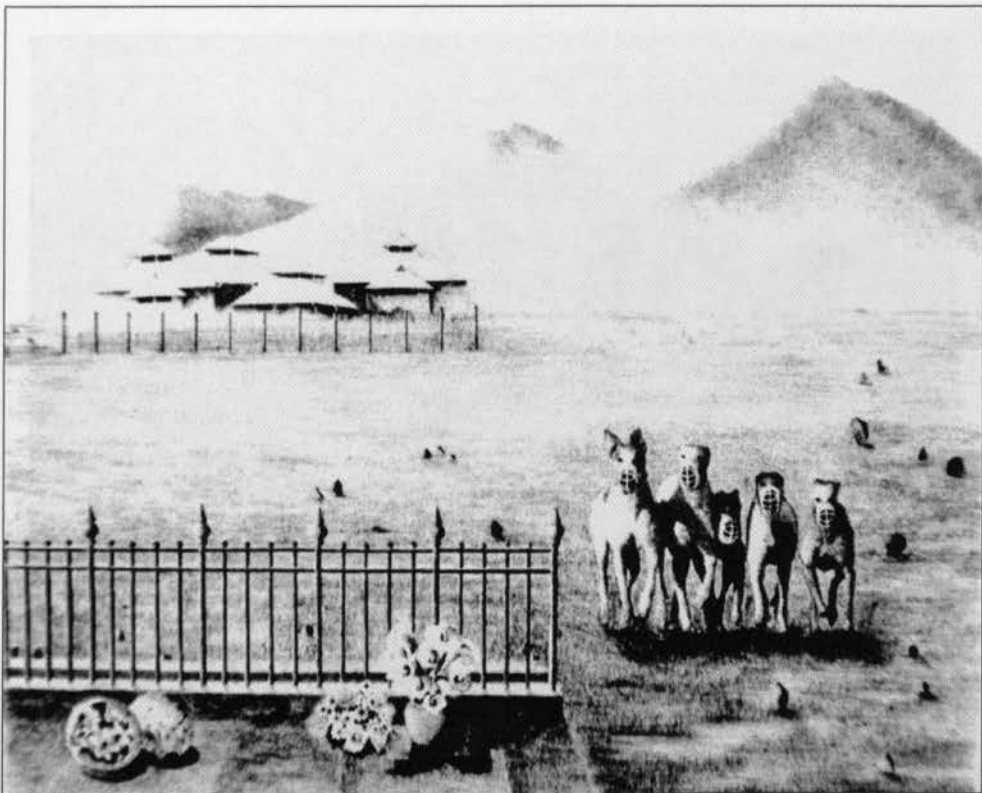




**Figuur 5.56** Pippa Skotnes, *Imprints: A Local Pageant - A Fall of Feathers* (1982).  
Ets op papier, 340 x 440 mm.

Druk geneem uit boek: *Imprints* (1983).

Versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.

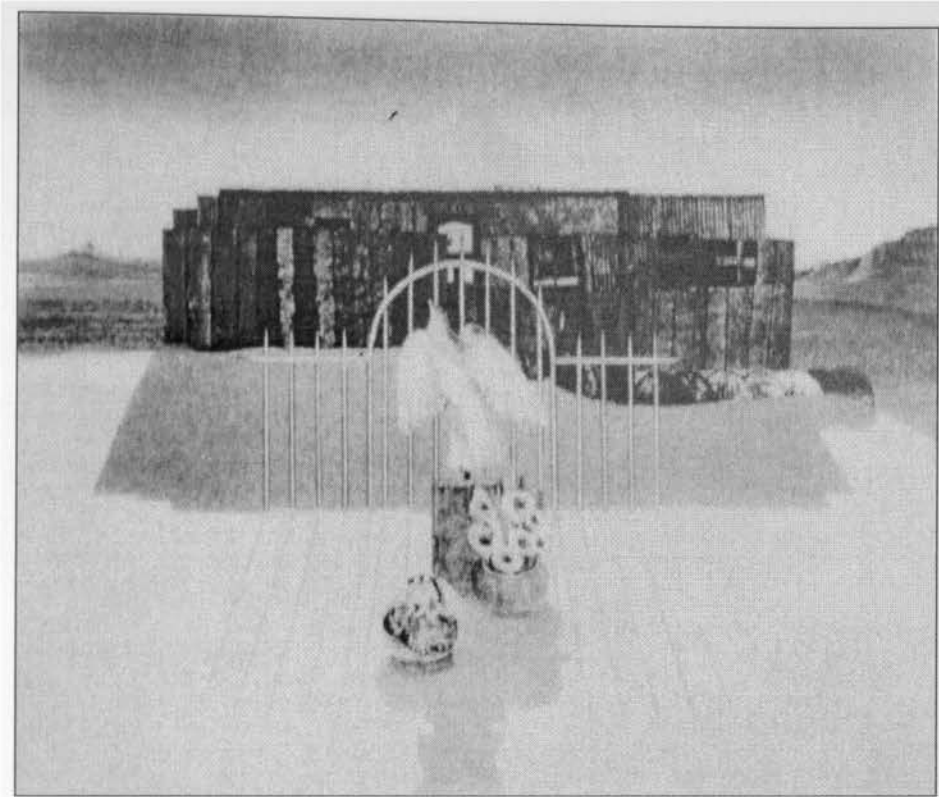


**Figuur 5.57** Pippa Skotnes, *Imprints: A Local Pageant - Beyond The Pale* (1982).

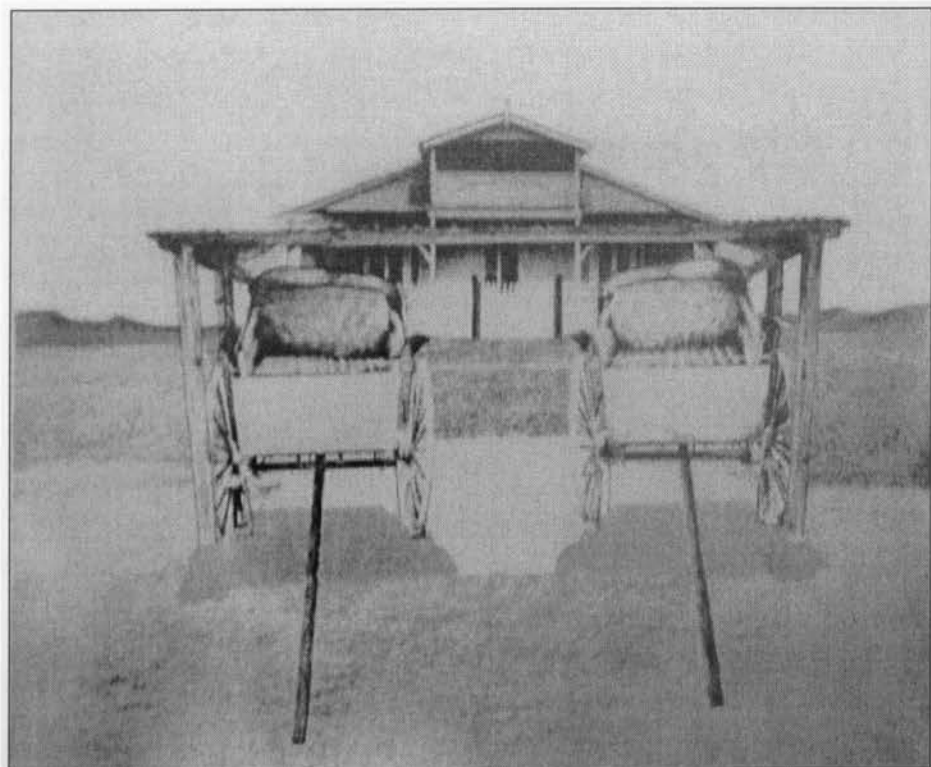
Ets op papier, 340 x 440 mm.

Druk geneem uit boek: *Imprints* (1983).

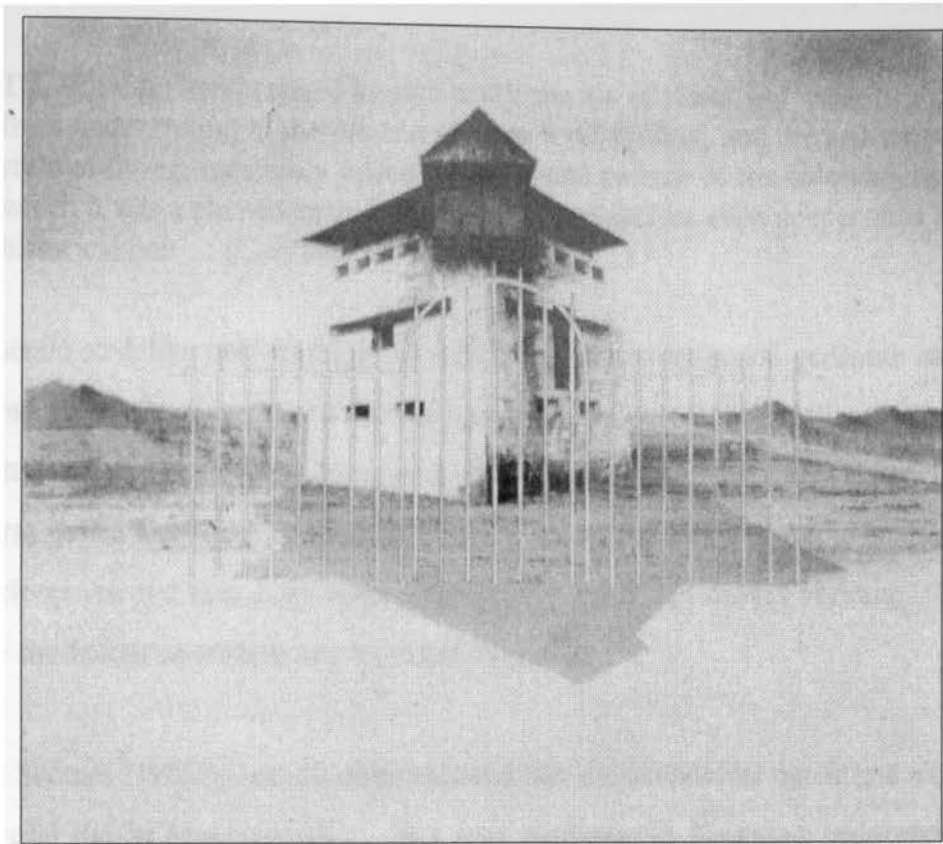
Versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.



**Figuur 5.58** Pippa Skotnes, *Imprints: An Epitaph - Untitled* (1983).  
Ets op papier, 300 x 360 mm.  
Druk geneem uit boek: *Imprints* (1983).  
Versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.



**Figuur 5.59** Pippa Skotnes, *Imprints: An Epitaph - Untitled* (1983).  
Ets op papier, 300 x 360 mm.  
Druk geneem uit boek: *Imprints* (1983).  
Versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.



**Figuur 5.60** Pippa Skotnes, *Imprints: An Epitaph - Untitled* (1983).

Ets op papier, 300 x 360 mm.

Druk geneem uit boek: *Imprints* (1983).

Versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.



**Figuur 5.61** Pippa Skotnes, *Imprints: Mine Manager's House* (1982).

Ets op papier, 340 x 440 mm.

Druk geneem uit boek: *Imprints* (1983).

Versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.

The Witwatersrand created its own landscape out of waste and water brought from underground in the process of deep-level mining, and created its own style of living, inevitably following the social pattern of the colonial era of which it was a phenomenon, but driven by imperatives even deeper than the historical one ... (Goldblatt & Gordimer 1973:1).

Toenemende stedelike ontwikkeling op sigself het 'n vernietigende gedaante aangeneem. Ou geboue en strukture word voortdurend met nuwe, moderne ontwikkelings vervang. Die mynbestuurder se huis in *Mine Manager's House* (1982) (fig 5.61), wat skaars bokant die olifantgras gesien kan word, is simbolies van die spore wat die mens in die landskap nalaat. Met verloop van tyd raak baie dinge uitgedien of word met nuwes vervang. Dit is dan wanneer die natuur se stadige herstelproses begin.

Volgens Skotnes (1983:6) hou dit direk verband met die skandelijke egoïstiese aard van die mens, veral dié in gesagsposisies. Met haar aankoms in Kaapstad gedurende die laat sewentigerjare het die verwoesting van Distrik Ses juis daarvoor gegaan.<sup>36</sup> Die geskil was verweef met die politieke klimaat en het baie sosio-politieke kommentaar ontlok. Aspekte oor die onteiening, nie net van eiendom nie, maar ook van menselebens, is veral deur kunstenaars op die voorgrond gebring. Twee ander kunstenaars, wat ook deur middel van hulle werk hul by die lot van dié gemeenskap geskaar het, is Peggy Delpoort<sup>37</sup> (1937- ) en Sue Williamson<sup>38</sup> (1941- ).

In drie van die werke in die *Relics*-reeks, naamlik *House: Semi-Detached* (1981) (fig 5.46), *The Moravian Mission* (1981) (fig 5.47) en *A City Playground* (1983) (fig 5.48), het Skotnes haar by Delpoort en Williamson geskaar. In al drie werke is dit die verlatenheid wat mens eerste opval: weer eens is daar geen teken van mense nie. In teenstelling met Sue Williamson se *The Last Supper*<sup>39</sup> (1981), *The Last Supper Revisited*<sup>40</sup> (1992) en *Mementos of District Six* (1993) en Peggy Delpoort se muurskildering *The People of District Six*<sup>41</sup> (c. 1986) lewer Skotnes op 'n meer indirekte wyse kommentaar. In Skotnes se drie genoemde werke in die *Relics*-reeks word 'n huis, kerk en speelpark onderskeidelik uitgebeeld. Die titel van die tweede ets, *Moravian Mission* (fig 5.47), is die enigste bevestiging dat dié tonele wel uit Distrik Ses kom.<sup>42</sup> Dit wil voorkom asof Skotnes eerder

hier die aandag op die universaliteit van die gebeure wou vestig. Die geboue, huise, moskees, kerke en skole waarin 'n gemeenskap gevestig word, vertel (méér as enige monument wat opgerig word) die verhaal van die geskiedenis en eenheid van die betrokke gemeenskap (Skotnes 1983:19).

Distrik Ses word hier voorgedhou as simbool van 'n gemeenskap in konflik, die tydperk van ontbinding tussen twee opeenvolgende siklusse. In die ander werke in die *Relics*-reeks, *The Thomas Tucker* (1983) (fig 5.49), *House on a Hill* (1982) (fig 5.50) en *A View from My Window* (1982) (fig 5.51), word tonele uitgebeeld van hoe die mens die landskap, in en om die stede, besoedel. Langs die nasionale paaie is vuilgoedhope, motorwrakke, verlate modderhutte en plaashuise te sien. Dié voorwerpe word simbole van die mens se minagtende en onverskillige houding teenoor beide die natuur en sy medemens (Skotnes 1983:19).

In die derde reeks werke, *A Local Pageant* (1982) (fig 5.52-5.57), is daar 'n herinterpretasie van die landskap. In dié werke word die landskap verbeeld as tematiese, draer waardeur die historiese fisiese beeld van die mense wat dit bewoon, uitgebeeld word. Skotnes (1983:23) is van mening dat die mense se waardes, prestasies en mislukkings weerspieël word in die impak wat hulle op die omgewing het. In dié reeks het sy gepoog om elemente uit beide stedelike en landelike omgewings, uit die hede en verlede, op kunssinnige en simboliese wyse met mekaar in verband te bring.

Die reeks word afgesluit met drie ongetitelde werke, onder die hoof *An Epitaph* (1983) (Fig. 5.58-5.60). Die voorkoms en keuse van beelde in dié werke sluit nou aan by dié in *A Local Pageant* (1982) (fig 5.52-5.57). Kombinasies van leweloze voorwerpe word in saamgestelde landskappe aangetref, terwyl die eindproduk 'n geestelike realiteit uitbeeld, soos wat dit in Skotnes (1983:23) se gedagtes gestalte aangeneem het. In *A Local Pageant* (1982) (fig 5.52-5.57), word die aanskouer nog deur die titels van die individuele werke gelei in die vertolking van die metaforiese beelde, maar in *An Epitaph* (1983) (fig 5.58-5.60), is dit nie die geval nie.<sup>43</sup>

Twee stilistiese benaderings kan in *Imprints: Man's impact on the South African Landscape* (1983) (fig 5.38-5.61) onderskei word, naamlik 'n voorstellende en 'n beskouende benadering. In beide *Vestiges* (1981-1983) (fig 5.38-5.45) en *Relics* (1981-1983) (fig 5.46-5.51), waarin beelde na spesifieke gebeure en plekke verwys, word die voorstellende benadering gevolg. Daarteenoor kan Skotnes se benadering in *A Local Pageant* (1982) (fig 5.52-5.57) en *An Epitaph* (1983) (fig 5.58-5.60) as beskouend beskryf word vanweë haar gebruik van stemmingsvolle simbole, soos die ysterhekke, stootwaentjie, kanonne, grafte met kranse en swaar metaalketting. Dit is dan ook dié benadering wat sy in haar latere werke volg. Dit is egter opvallend dat die verwysende beelde stelselmatig meer deur nie-verwysende beelde aangevul word, soos in *White Wagons* (1993) (fig 5.31-5.37) en die agt werke (1992) (fig 5.1-5.8) wat aan die individuele San-vertellers opgedra is.

Deurlopendheid word in die reeks verkry deur die herhaling van verskeie beelde en lewlose voorwerpe. Só kom die mynbestuurder se huis in *Mine Manager's House* (1983) (Fig. 5.61) ook in *At the End of a Tether* (1982) (fig 5.54) voor en word die hekpale in *Pearly Gates* (1982) (fig 5.52) ook in *A Fall of Feathers* (1982) (fig 5.56) aangetref. Die beeld van die stootwaentjie word ook in *A Conundrum* (1982) (fig 5.55) herhaal. Die muur op die agtergrond van *The Pearly Gates* (1982) (fig 5.52) is ook in *A Paved Park* (1982) (Fig. 5.53) verbeeld, en die kranse in *Beyond the Pale* (1982) (fig 5.57) ook in *An Epitaph: Untitled* (1983) (fig 5.60). Uit dié oogpunt gesien, word die aanskouer al hoe meer bewus van Skotnes se doelbewuste keuse en groepering van beelde in die landskap.

Die politieke ondertoon in haar werk is 'n direkte gevolg van die klem wat op die politiek in die Suid-Afrikaanse sosiale konteks gelê word.

If she lived in another society Skotnes supposes her work might look different. 'There's always a feeling here that you can't include trivia because there isn't a place for it, really. I [Skotnes] think there is a constant pressure to make images and comment on things which are important' ... (Anon. 1988b:6).

Toe ander kunstenaars ooglopend politieke kommentaar gelewer het, het Skotnes dit nie gedoen nie. *Lament* (1985) (fig 5.62-5.65) kan uitgesonder word as 'n voorbeeld van haar

werk waarin sy direkte kommentaar met gepaste beelde, op 'n spesifieke gebeurtenis gelewer het. Met die uitbreek van die onluste in die Kruispad-plakkerskamp<sup>44</sup> gedurende 1985, het Skotnes gevoel dat sy daarop móés reageer.

I [Skotnes] found the whole Crossroads violence quite horrifying and gave a camera to a friend who lived there. He took pictures in places I didn't feel comfortable going to, and I used some of those images ... (Anon. 1988b:6).

Uit die inligting tot haar beskikking het sy twee portefeuljes saamgestel. In die eerste, getiteld *Shelter* (1985), is die geweld in die plakkerskampe in die algemeen uitgebeeld. In *Lament* (1985) (fig 5.62-5.65) het sy egter 'n innerlike beeld geskets van die invloed wat die geweld op die huishoudelike en persoonlike lewens van die plakkers gehad het. Doktor Elza Miles (1985b) het by geleentheid spesifiek na hierdie werke verwys as “ontroerende dokumente van die nasleep van oproer en gewelddadige vervolging”.

Skotnes het dan ook in 1987 die Helgaard Steyn-trustprys<sup>45</sup> vir die *Lament*-reeks (1985) (fig 5.62-5.65) ontvang. Die omstandighede in die Kruispad-plakkerskamp was op daardie tydstip algemeen bekend.<sup>46</sup> Vir die ingeligte aanskouer was dit dus maklik om verbande te trek en die werke binne dié konteks te verstaan. Buite konteks, met die uitsondering van *Lament I* (1985) (fig 5.62), is daar 'n opvallende indirektheid ten opsigte van die inhoud, veral waar werke individueel beskou word, soos *Lament II* (1985) (fig 5.63). Skotnes se keuse en uitbeelding van lewelose voorwerpe in die *Lament*-reeks (waarmee sy 'n sosiale boodskap oordra) word vervolgens bespreek.

Die realistiese voorstellings en die alledaagse voorwerpe wat uitgebeeld word, ontnem die werke van aggressie of beredeneerde politieke kommentaar. Dit wil selfs voorkom asof Skotnes bloot die inligting wat sy in die vorm van foto's besit (van die binnekant van een van die plakkerwonings) grafies verwerk het. Desnieteenstaande word daar 'n subtiële kombinasie van die twee stilistiese benaderings, wat reeds in haar werk onderskei is, aangetref.

One can paint, or write from immediate anger and make an impact but perhaps in the end it is the considered artistic statement which will comment more tellingly on social conditions ... (Platter 1988:106).

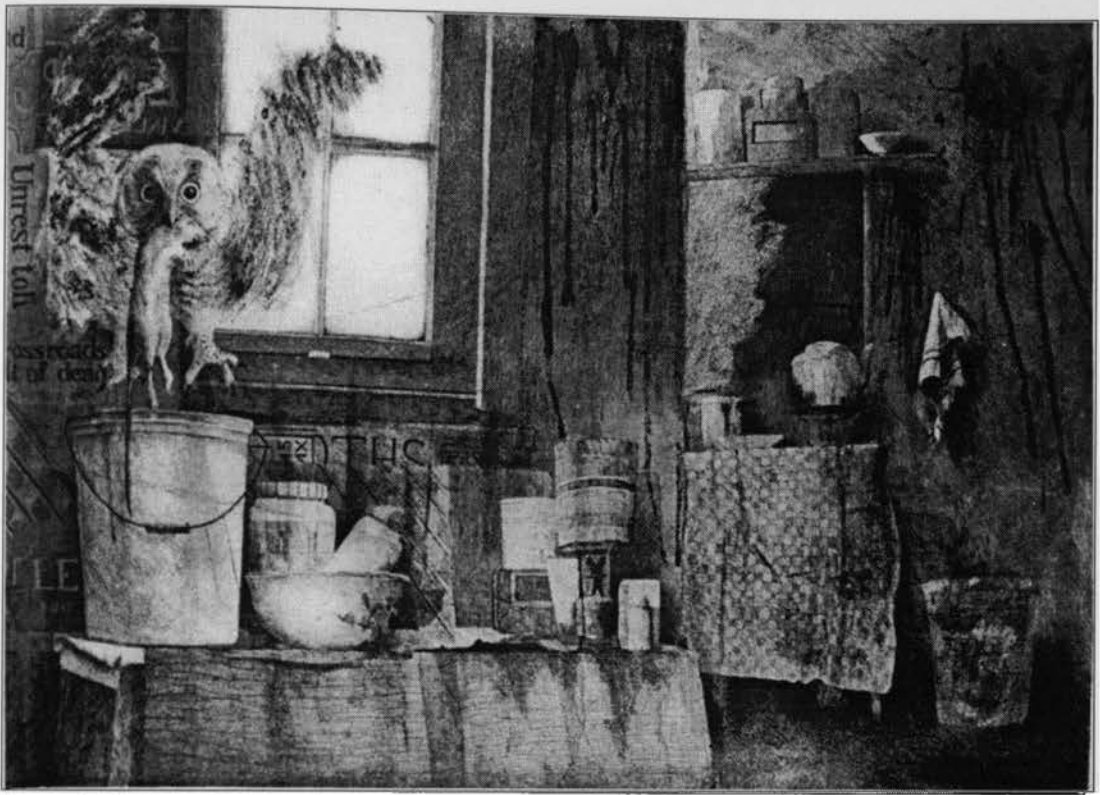
In *Relics: A View from My Window* (1982) (fig 5.51) is die vuilgoedhope en plakkerskampe in die buitewyke van die stede, as tasbare bewysstukke van die mens se vernietigende aanslag teen die natuur uitgebeeld. Daarteenoor verskuif die klem in *Lament I, II, III, IV* (1985) (fig 5.62-5.65) na die binnekant van 'n woning spesifiek in die Kruispad-plakkerskamp. Die uitbeelding van die interieur, fokus die aandag op die menslikheid van die persone wat onder dié omstandighede leef. Hulle leefwêreld is met fotografiese presiesheid gedokumenteer. Een vertrek in een van die wonings word op dié wyse verteenwoordigend van 'n hele gemeenskap.

Daar word op die kombuis, as die spil waarom die huishouding draai, gefokus. Ten spyte van die lig wat deur die venster inkom in *Lament I* (1985) (fig 5.62), is die vertrek halfdonker en die atmosfeer somber. Menslike teenwoordigheid is vervang met alledaagse gebruiksartikels wat oral opgestapel is, soos 'n ketel en potte op Primusstofies, bekere, borde en 'n draagbare radio. Die doeke oor die tafels en die koerantpapier op die rakke en mure is tegelykertyd 'n aanduiding van die inwoners se poging om 'n tuiste te probeer skep en hulle betrokkenheid by die lewe self (Burger 1988a:42).

Alhoewel die koerantpapier as simbool, in alle opsigte meer voorstellend as beskouend is, het dit binne die konteks, twee betekenisvlakke. As voorstellende simbool is die koerantpapier, as binneversiering, sinoniem met behoefte. Daarteenoor, nog steeds voorstellend, maar met 'n stemmingsvolle ondertoon, verwys dit ook na die tragedie van menseslagting wat besig is om by die plakkerskamp af te speel.<sup>47</sup> In *Lament I* (1985) (Fig. 5.62) is die skrif letterlik aan die muur. Dit is die enigste geval waar spesifiek na die gebeure by Kruispad verwys word.

Die afwesigheid van mense en die baie leë houers word simbolies van die leegheid en verganklikheid van hierdie tipe bestaan. Dié tema kan met die sewentiende-eeuse vanitas-stillewes in verband gebring word.<sup>48</sup> In Skotnes se werk is die vanitas egter op oorspronklike





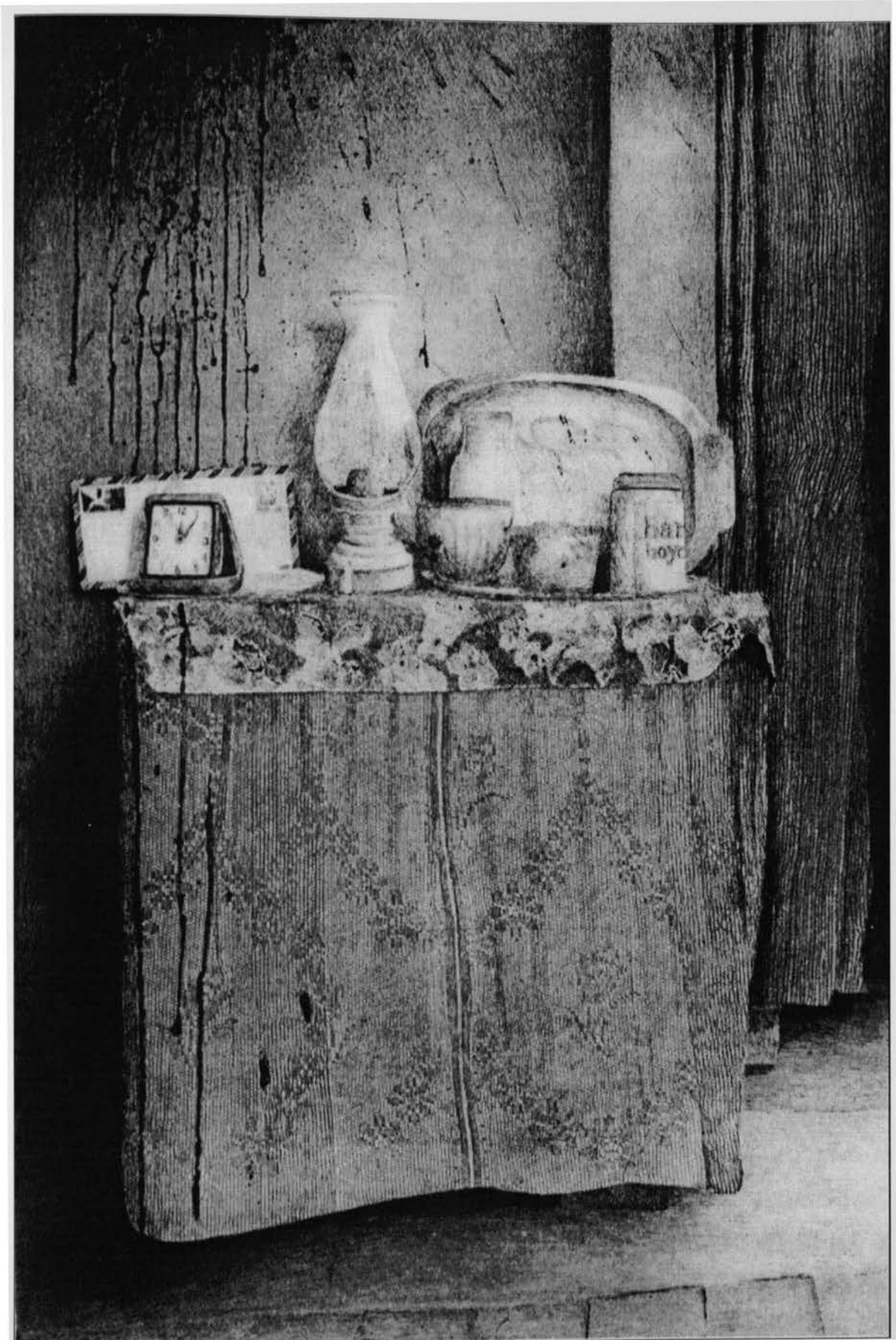
**Figuur 5.62** Pippa Skotnes, *Lament I* (1985).  
Ets op papier, 470 x 675 mm.  
Versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.



**Figuur 5.63** Pippa Skotnes, *Lament II* (1985).  
Ets op papier, 470 x 680 mm.  
Versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.



**Figuur 5.64** Pippa Skotnes, *Lament III* (1985).  
Ets op papier, 473 x 680 mm.  
Versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.



Figuur 5.65 Pippa Skotnes, *Lament IV* (1985).  
Ets op papier, 680 x 475 mm.  
Versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.

wyse binne hedendaagse konteks geplaas en met 'n aktuele Suid-Afrikaanse boodskap aangebied. Hedendaagse voorwerpe soos leë opgestapelde houers, 'n broodblik, 'n onoopgemaakte koevert, 'n olielamp wat nie brand nie en 'n staanhorlosie wat die tyd as vyf oor 12 aandui word as simbole aangebied. Hierdie voorwerpe sou daarop kon dui dat die mense wat in hierdie byna lewelose interieurs woon, elders is en waarskynlik nie binnekort sal terugkeer om hierdie voorwerpe met lewensmiddele te vul en te gebruik nie (G. M. Ballot 1986:9).

Dit is duidelik dat die keuse en uitbeelding van voorwerpe in die *Lament*-reeks, nie toevallig was nie. Alhoewel *Lament I* (1985) (fig 5.62) as verteenwoordigend van die hele reeks beskryf kan word, is daar 'n samehang en aansluiting by al vier werke wat in *Lament IV* (1985) (fig 5.65) sy hoogtepunt bereik. As individuele werk bevat *Lament I* (1985) (fig 5.62) al die verwysings wat in die tema van die reeks opgesluit is: die opgestapelde leë houers, afwesigheid van lewe (behalwe vir die uil met die rot in sy bek) die skriftelike verwysings na die gebeure by Kruispad en die bloedstrepe teen die mure. In *Lament I, III, IV* (1985) (fig 5.62, 5.64 en 5.65) kan nuwe ontwikkelings in gebeure waargeneem word, terwyl *Lament II* (1985) (Fig.5.63) op sigself, slegs as aanvullend tot die geheel beskryf kan word. Alhoewel die aanskouer werktuiglik aanneem dat die aansigte wat uitgebeeld word van dieselfde interieur is, is daar geen oorvleueling of herhaling van voorwerpe in die werke om dit te bevestig nie.

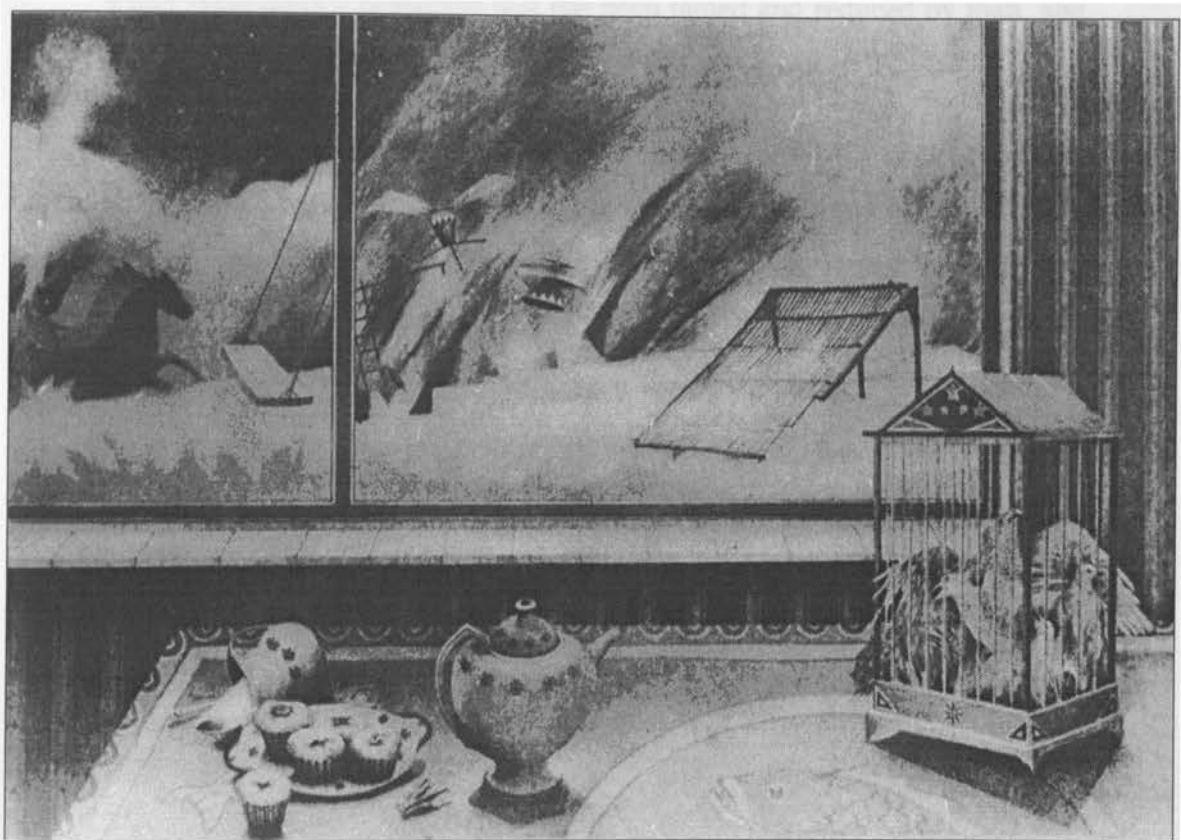
Die aanskouer word weer eens met 'n herskepping van die werklikheid gekonfronteer. Volgens Skotnes (1995:1) is die beelde in *Lament I, II, III, IV* (1985) (fig 5.62-5.65) almal kreatiewe hersamestellings van verskeie foto's en was dit nie haar oogmerk om slegs een interieur of toneel uit te beeld nie. Die hoofsaaklik niksseggende artikels en koerantadvertensies, wat as versiering in die oorspronklike interieurs gedien het, is ook in so 'n mate aangepas dat dit een van die belangrikste boodskapdraers in die reeks geword het. Die fladderende uil in *Lament III* (1985) (fig 5.64), die uil met die dooie rot in sy bek in *Lament I* (1985) (fig 5.62) en die bloed teen die mure in *Lament I, II, IV* (1985) (Fig. 5.62, 5.63 en 5.65), kan ook as persoonlike beelde beskryf word, omdat Skotnes op 'n vraag oor die betekenis daarvan, geen spesifieke verklaring daarvoor kon gee nie.<sup>49</sup>

Alhoewel die simboliese verklaring van die lewendige uil in die *Lament*-reeks (1985) (Fig. 5.62-5.65) tematies nie binne hierdie bespreking val nie, is die verwysing daarna nogtans belangrik. In besprekings oor dié reeks het skrywers al verskeie verklarings hiervoor gegee. In die Griekse mitologie word die uil gewoonlik met die godin Athena (Minerva) geassosieer en as kenmerk en simbool van die wysheid beskou. As onheilspellende voël tipe verpersoonlik die uil die nag, duisternis, somberheid of slaap. In die *vanitas*-stillewes van die sewentiende-eeuse Nederlandse skilderkuns is die voël as simbool van die menslike siel beskou (G. M. Ballot 1986:9-10). In die Egiptiese hiërogliewe simboliseer die uil die dood, nag, koue of onverskilligheid (Burger 1988a:42/43). Daar bestaan 'n minder bekende, maar baie belangrike verband tussen die uil en die 'White Goddess'.<sup>50</sup> Dit, saam met Skotnes (1995:1) se uitlating dat die uil (en rot) 'n persoonlike simbool is, vestig die aandag op die invloed wat die literatuur op haar werk het.

Her work has always been influenced more by what she [Skotnes] reads (which is carefully chosen), than other artists or works ... (Anon. 1988b:6).

In die inleiding van haar proefskrif, *Imprints: Man's impact on the South African Landscape* (1983) noem Skotnes (1983:1) dat sy inspirasie uit die literatuur put. Sy haal skrywers soos Nadine Gordimer, T. S. Elliot en W. B. Yeats aan en sê dat hulle werk as poëtiese motivering vir die reeks beskou kan word.

Daar bestaan ook ooreenkomste tussen Skotnes se ets, *For all the Dead Dears* (1984) (Fig. 5.66) en 'n gedig deur Sylvia Plath<sup>51</sup> met dieselfde titel.<sup>52</sup> As dié twee werke vergelyk word, het 'n mens beter insig in Skotnes se verwerking van literêre inspirasies. Dit is opvallend dat die gemeenskaplike titel die enigste sigbare ooreenkoms is. Geeneen van die voorwerpe waarna in die gedig verwys word, word in die ets aangetref nie. Op 'n vraag in dié verband, het Skotnes (1994a) genoem dat alhoewel die gedig as uitgangspunt vir haar ets gedien het, die twee werke onafhanklik van mekaar bly. Die ets moet dus geensins as 'n illustrasie van die gedig beskou word nie. Sy het ook die voorwerpe, wat in die vorm van 'n stillewe gegroep is, as persoonlike simbole beskryf.



**Figuur 5.66** Pippa Skotnes, *For all the Dead Dears* (1984).

Ets op papier, 474 x 681 mm.

Versameling: Durbanse Kunsmuseum, Durban.

Die ooreenkomste tussen Skotnes en Plath se werk lê dus nie in die voorkoms nie, maar in die inhoud daarvan. Teen die agtergrond van die voorafgaande bespreking van *Imprints: Man's impact on the South African Landscape* (1983) (fig 5.38-5.61) en aspekte oor Plath se werk, word dit duidelik dat

[A] sense of the huge and the continuing dominates ... the grandeur of nature oppresses as well as impresses her; apprehensions of lurking menace ... are seldom far below the surface ... In battling with the encroachments of rock, wind, the sea ... Nature outlasts man, and wins in the end ... When Miss Plath encounters a landscape that has been tamed and reduced by man, she feels it as a type of trifling ... (Dyson 1961:37).

Die sogenaamde tweede tydperk in Skotnes se oeuvre (1986 tot ongeveer 1990), word ingelei deur haar onverwagte kennismaking met die rotskuns van die San. Die uniekheid van dié tydperk hou verband met die feit dat die oorsprong daarvan tot 'n spesifieke tydperk en na 'n spesifieke omgewing teruggevoer kan word. Volgens Skotnes (1994a) was sy onmiddellik oorweldig deur die skilderye aan die wande van die grot toe sy daarop afgekom het. Sy is nie soseer oorweldig deur die skilderye self nie, maar eerder deur die geskiedkundige waarde daarvan. 'n Kultuur waaroor sy tot op daardie stadium net gebrekkige kennis gehad het, het in 'n oogwink nuwe betekenis gekry. Sy het besef dat sy haarself midde-in 'n argeologiese wonder bevind het waar die oorblyfsels van menslike teenwoordigheid en werksaamhede in 'n onherbergsame gebied (ongeskonde) behoue gebly het.

Ná haar ervaring in die Drakensberg het Skotnes met 'n navorsingsprojek oor die San begin. Sy het soveel moontlik oor die onderwerp begin lees en op dié wyse op die manuskripte van Bleek en Lloyd<sup>53</sup> afgekom. Terwyl sy die manuskripte bestudeer het, het sy telkens op nuwe inligting afgekom wat nie algemeen bekend was, of nog nie voorheen gepubliseer is nie. In die proses het sy veral bewus geword van die persoonlikhede van die individuele San-vertellers. Uit die onderhoude wat met hulle gevoer is, blyk dit dat die tipe stories wat opgeteken is, direk verband hou met hulle besorgdheid oor die besef dat hulle kultuur besig was om uit te sterf. Uit die aard van die vertellings en die simboliek en idees agter die stories het dit Skotnes opgeval dat die San tóé reeds bewus was van die

bewaringsmoontlikhede wat die optekening van hulle stories ingehou het. In werklikheid het die meeste van dié inligting amper 100 jaar onaangeraak in die argief gelê.

As deel van haar navorsingsprojek het Skotnes ook probeer om soveel moontlik van die oorspronklike rotstekeninge self te besigtig. Volgens Skotnes (1994a), het dit wat sy gesien het, in géén opsig ooreengekom met die stereotipe idees wat oor die San en hulle geskiedenis bestaan nie. Sy beskryf dié tyd as 'n wonderlike tydperk van ontdekking, maar terselfdertyd ook as verontrustend omdat daar in werklikheid so min oor die San en hul kuns bekend is.

Alhoewel haar ontdekking en bestudering van die San-rotskuns 'n onmiddellike verandering in haar werk teweeggebring het, is daar nogtans 'n noue skakel met haar bestaande werk. Gedurende 1986 het sy eers in Kaapstad en daarna in Johannesburg, die reekse *Shelter* (1985), *Lament* (1985) (fig 5.62-5.65), *Origins* (1985), *Down here a starless sky* (1985), *Festival* (1985) en *For all the Dead Dears* (1984) (fig 5.66) saam uitgestal.<sup>54</sup> By haar uitstalling in Johannesburg 'n jaar later, het sy onder andere *Adventures in A Southern Wonderland* (1986), *Sound from the Thinking Strings I, II, III* (1986) en *The Return I, II, III* (1987) (fig 5.68-5.70) uitgestal.

In daardie stadium het daar reeds inhoudelike en uiterlike veranderinge in Skotnes se werk begin plaasvind, wat later as die derde tydperk in haar oeuvre beskou word. In die reeks *Adventures in A Southern Wonderland* (1986), is die bloedlustigheid, vooroordeel en hebsug van die mens teenoor die natuurlewe en die San verbeeld (Williamson 1989:24). Tematies is die reeks uiteenlopend en kan dit beskryf word as 'n kombinasie van beskouende beelde uit die natuurlike geskiedenis, argeologie en drome (Brand 1986:114). Sjamanistiese en godsdienstige beelde uit die San-kuns is vir die eerste keer in die reeks gebruik. Die mens se arrogansie en die verwoesting wat hy op sy pad saai word in dié reeks verbeeld.

Een van die boeiende aspekte in die etse is die klem wat sy lê op verganklikheid en die bestendiging daarvan in die bewaring van relikwieë. Die hand wat vernietig (die gifpyl/sneller trek), is tegelyk ook die één wat bestendig (eland teen rotswand skilder/etsnaald hanteer). Maar by laasgenoemde kom die ontstellende kinkel; dié bestendiging is 'n vlak



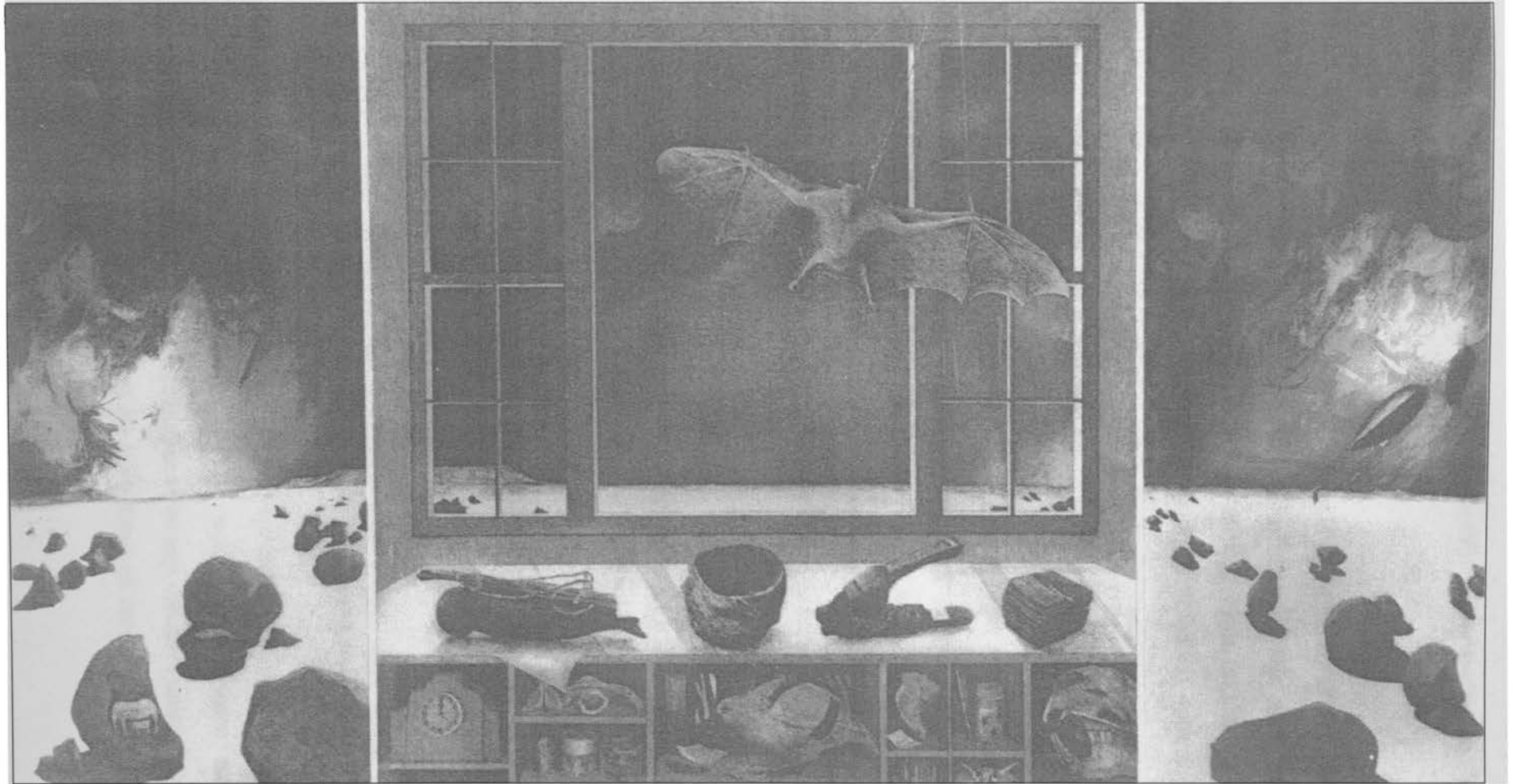
afspieëling van 'n wese - soos die dodo - wat op 'n keer ook gelewe het ...  
(Miles 1987a).

Die enigste oorblywende dodo's is nou sêlf net voorwerpe wat in museums uitgestal word.<sup>55</sup> Dié reeks wat as allegorie van koloniale Afrika beskryf kan word, is hoofsaaklik deur Steven J. Gould se boek, *The Mismeasure of Man* (1992),<sup>56</sup> geïnspireer (Anon. 1988b: 6).

Ooreenkomste tussen *For all the Dead Dears* (1984) (fig 5.66), *Origins* (1985) en *Remembering the Night* (1989) (fig 5.67), werp nog meer lig op Skotnes se keuse en uitbeelding van voorwerpe gedurende dié tydperk. Die aanskouer bevind hom midde-in interieursituasies waarin kombinasies lewelose voorwerpe op rakke en tafels uitgebeeld word. Weer eens val die afwesigheid van menslike teenwoordigheid op. Die diere of voëls wat uitgebeeld word, is óf reeds dood óf byna dood. In *Remembering the Night* (1989) (fig 5.67) het beide die vlermuis en die opgestopte voël, reeds die 'status' van lewelose voorwerpe. Verskeie tipiese vanitas-simbole kom ook weer voor en vestig die aandag op die verloop van tyd, verganklikheid en leegheid.<sup>57</sup>

In al drie die genoemde werke bestaan daar 'n skynbare teenstelling tussen die rustige interieur en die landskap aan die ander kant van die venster. Die rustigheid in die vertrekke blyk egter van korte duur te wees, want hoe lank sal die voëls in *For all the Dead Dears* (1984) (fig 5.66) dit nog in die beknopte koutjie kan uithou? In *Origins* (1985) word wit gebleikte beendere saam met potjies en houers as ornamente uitgestal. Dié wisselwerking tussen orde, afgerondheid en struktuur aan die een kant en chaos, verwoesting en verval aan die ander kant, word hier as deurlopende tema gevestig.

Dieselfde tipe voorwerpe kom in die landskappe van *For all the Dead Dears* (1984) (Fig. 5.66) en *Origins* (1985) voor. Alhoewel verskeie lewelose voorwerpe en beelde daarin onderskei kan word, verrai die voorkoms daarvan dat hierdie beelde voor die gees groep word. In *Remembering the Night* (1989) (fig 5.67) het ons ook te make met 'n barre stemmingsvolle landskap. Die aanskouer word deur die drieluik-formaat van dié werk op 'n besondere wyse die landskap binnegelei. In die linkerpaneel word San rotskuns uitgebeeld, as verwysing na 'n vergange misterieuse tydperk. Daarteenoor word 'n vreemde



**Figuur 5.67** Pippa Skotnes, *Remembering the Night* (1989).  
Ets op papier, 440 x 895 mm.  
Private versameling.

vlieënde voorwerp in die regterpaneel uitgebeeld, as verwysing na 'n tydperk van vernietiging (Anon. c. 1989:8).

In die middelpaneel word lewelose voorwerpe, Westers sowel as San, in 'n vertoonkas uitgestal. Voorwerpe soos 'n blaasbalk, horlosie, opgestopte voël, snaarinstrument, kommetjie en dele van dierskelette is naas mekaar in klein rakkies en bo-op die blad gegroepeer. Dit is duidelik dat die mens weer eens in eie belang optree. Die voorwerpe wat buite hulle normale verband vertoon word, is van alle oorspronklike assosiasies ontnem en is nou niks meer as blote rariteite en artefakte nie.

Dié ets is uitsonderlik in die sin dat dit een van die min kere was waar Skotnes spesifieke simboliese betekenis aan 'n voorwerp toegeken het. Hier word na die vlermuis verwys, wat met wyd uitgespreide vlerke bokant die toneel 'sweef'. Self van alle lewe ontnem, word dit die raakvlak tussen die bekende en onbekende en tussen die gewone en buitengewone werklikheid. Dit dien as waarskuwing dat daar dinge bestaan wat slegs besit kan word, nadat dit eers vernietig is (Anon. c. 1989:8).

Dié beeld van die vlermuis kan ook as raakvlak beskryf word tussen Skotnes se eie belewenis van die rotskuns, die rotskuns self en die invloed daarvan op die inhoud van haar werk. Deur dié beeld het sy daarin geslaag om dieselfde eenheid tussen die fisiese en geestelike, wat só 'n belangrike kenmerk van die San-denke uitmaak, as tema in haar werk te vestig.

[T]hey were altogether real for the Bushman; their spirit world was, for them, as real as their daily world ... (Lewis-Williams & Dowson 1992:26).

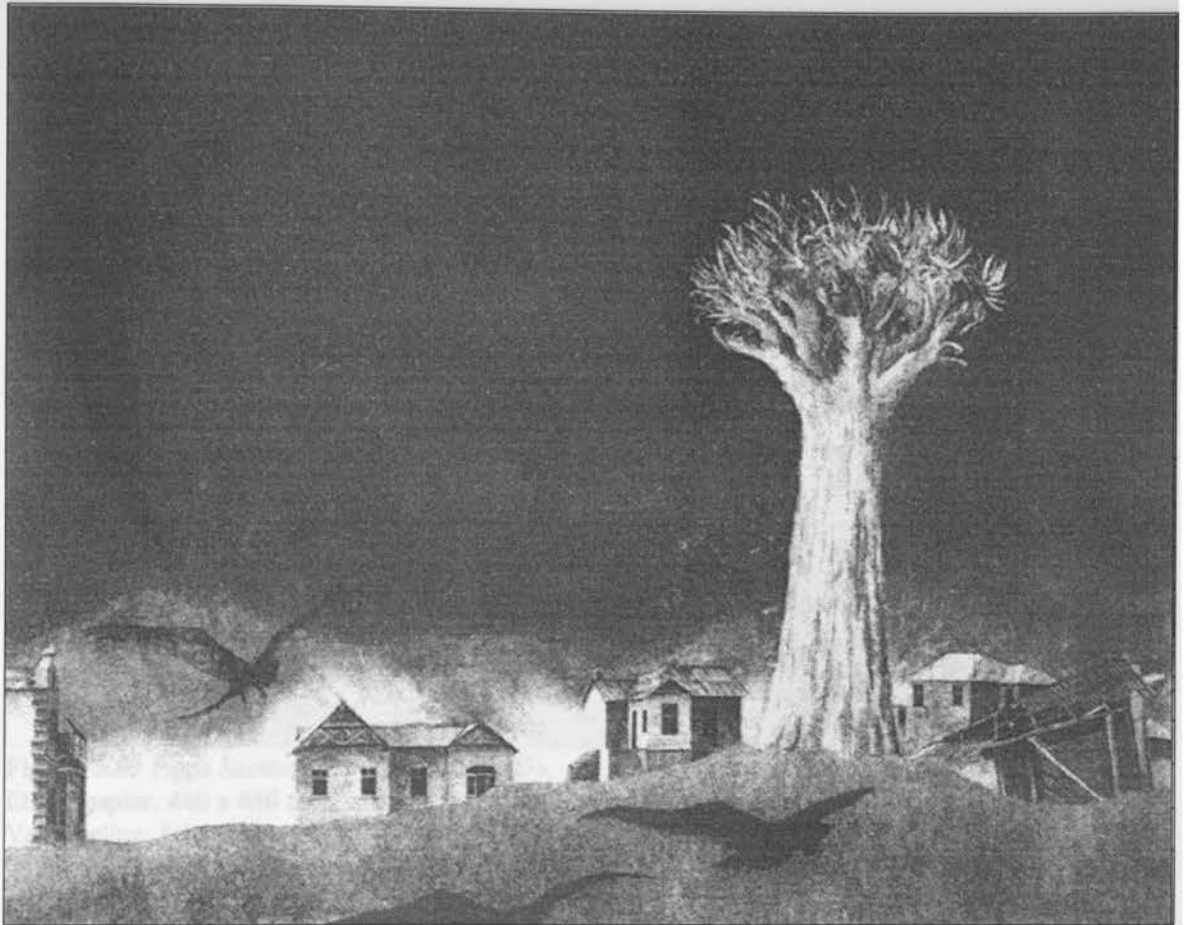
Hier word 'n sterk verband tussen Skotnes se skeppende werk en die navorsing wat sy op akademiese gebied doen, aangetref. Daar word nou algemeen aanvaar dat die beswymingsdans (*trance dance*) en geestelike ervarings van die sjamane<sup>58</sup> 'n sentrale tema van die rotskuns is.<sup>59</sup> Skotnes aanvaar die bevindinge en verwys in beide haar akademiese publikasies<sup>60</sup> en praktiese werk daarna.

In *Precious Paradoxes* [1990] she [Skotnes] reworks images closely associated with the spirit of this continent. Combined in evocative combinations these fragments of the past - and present - take on cryptic meaning and a new life ... (Anon. 1991).

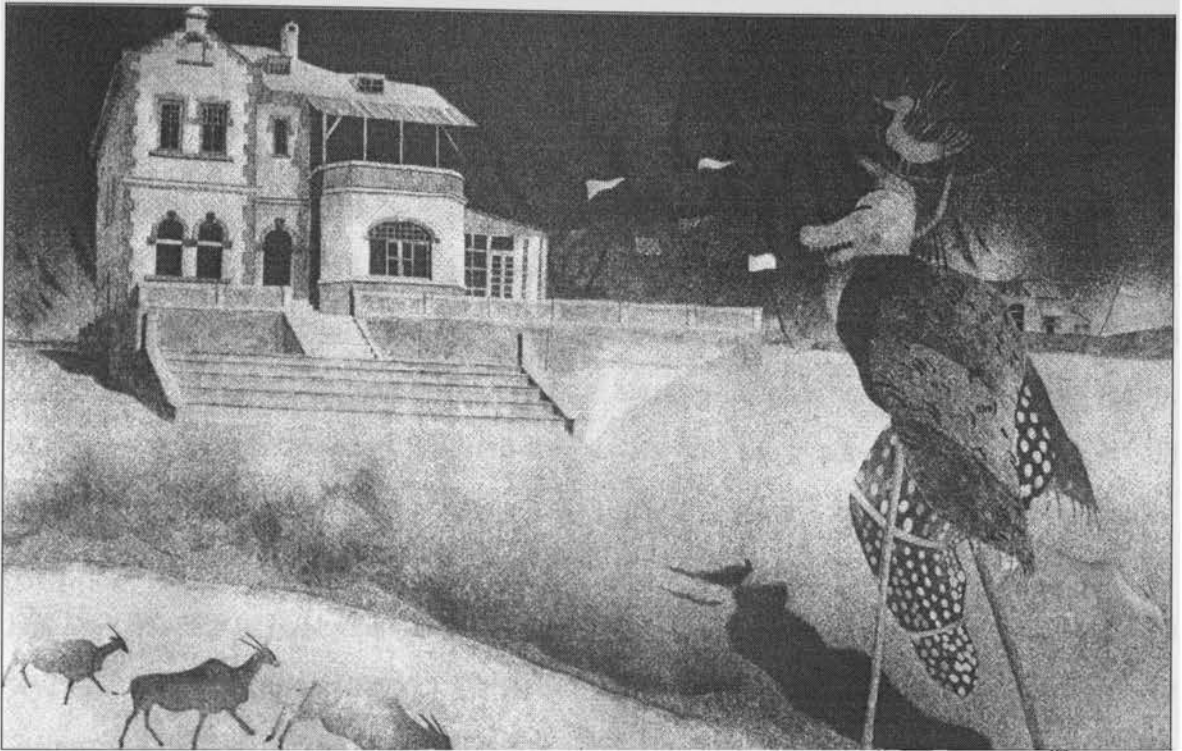
Gedurende die tweede tydperk was Skotnes se benadering, keuse en uitbeelding van voorwerpe, nog hoofsaaklik volgens Westerse tradisie. In haar latere werk, soos *For //Kabbo* (1992) (fig 5.4), *For Han=Kasso* (1992) (fig 5.7) en *For !Huin T Kuiten* (1992) (fig 5.8) het sy reeds van die Westerse uitbeelding van werklike ruimte wegbeweeg. Net soos in die rotstekeninge het sy ook begin, om lae beelde oor mekaar te plaas (palimpseste), soos in *Advent* (1993) (fig 5.9). Beelde het ook nie meer 'n vasgestelde betekenis gehad nie. Die onreëlmatige formaat van dié werke lei die aanskouer weg van die tradisionele Westerse 'venster op die wêreld'-benadering tot die kunswerk.<sup>61</sup> Die individuele aanskouer voor 'n kunswerk, was op sigself ook nie meer belangrik nie (Skotnes 1994a).

In *The Return I, II, III* (1987) (fig 5.68-5.70) is die oorgang tussen die genoemde twee benaderings waarneembaar. In *The Return II* (1987) (fig 5.69) word twee verskillende beelde ter verwysing na die San se teenwoordigheid in die landskap aangetref. Die eerste is die elande, wat in die vorm van rotstekeninge uitgebeeld is. As beeld is die elande maklik toeganklik en baie algemeen herkenbaar as verwysing na Boesmankuns. Daarteenoor staan die figuur van die halfmens, halfdier wat op krukke en in 'n karos toegedraai die prentvlak betree.<sup>62</sup> Hierdie beeld, asook die beeld van die swewende figure wat in karosse toegedraai is in *The Return III* (1987) (fig 5.70), is stemmingsvolle San-beelde wat nie algemeen bekend is nie.<sup>63</sup> Om beelde op dié vlak te verklaar, is dit nodig dat die aanskouer kennis oor die San-ikonografie beskik.

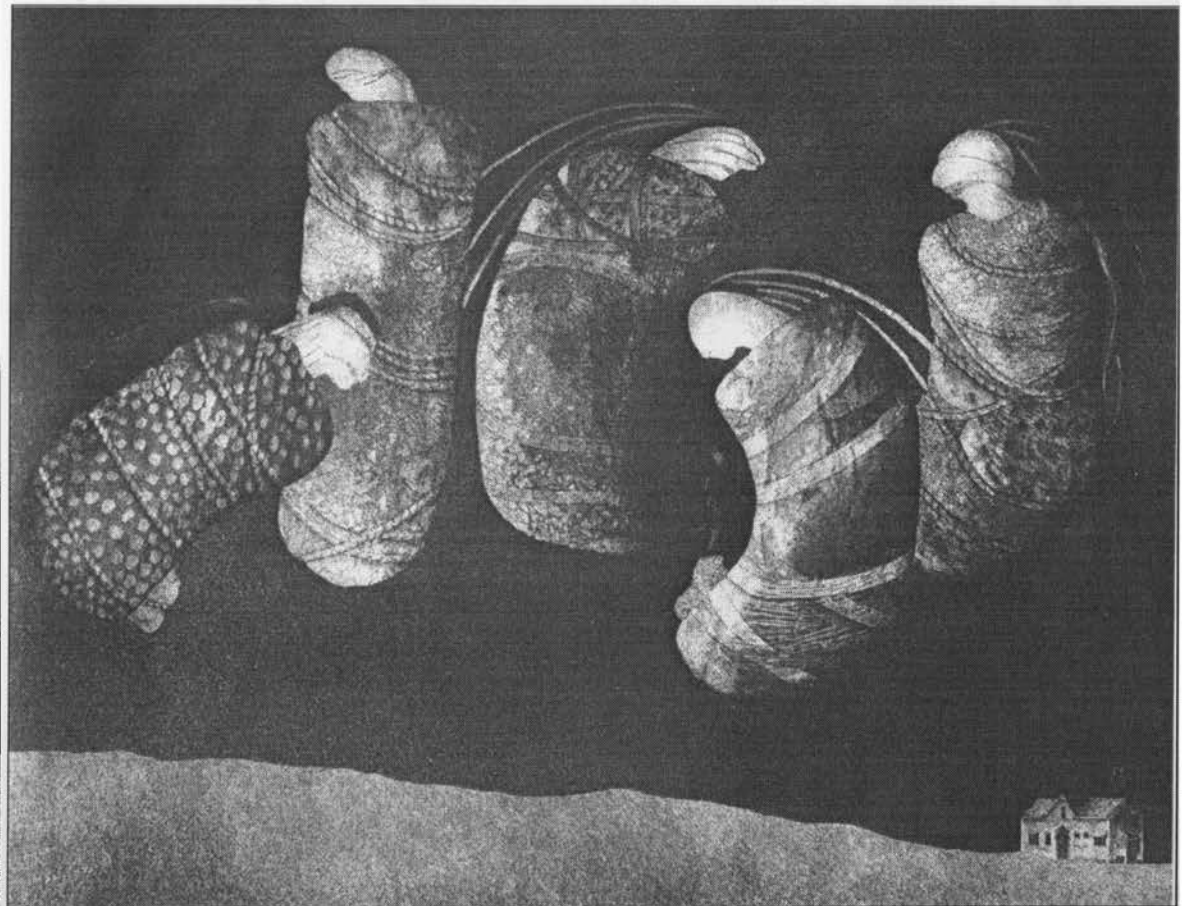
In *The Return III* (1987) (fig 5.70) is die verlate woestynagtige landskap van *Imprints: Man's impact on the South African landscape* (1983) (fig 5.38-5.61) met 'n oorheersend geestelike landskap vervang. In 'n verdere ontwikkeling, soos by *Sound from the Thinking Strings XVI, XX* (1991) (fig 5.25 en 5.29), is die formaat van die etsplate alreeds in so 'n



**Figuur 5.68** Pippa Skotnes, *The Return I* (1987).  
Ets op papier, 450 x 600 mm.  
Versameling: Johannesburgse Kunsmuseum, Johannesburg.



**Figuur 5.69** Pippa Skotnes, *The Return II* (1987).  
Ets op papier, 440 x 640 mm.  
Versameling: Johannesburgse Kunsmuseum, Johannesburg.



**Figuur 5.70** Pippa Skotnes, *The Return III* (1987).  
Ets op papier, 450 x 600 mm.  
Versameling: Johannesburgse Kunsmuseum, Johannesburg.

mate aangepas dat die boonste deel, as verwysing na die geestelike, 'n groter oppervlak as die fisiese landskap beslaan.

Die manuskripte van Bleek en Lloyd het met verloop van tyd 'n baie belangrike bron in Skotnes se navorsing oor die San geword. Sy wou graag weer lewe aan die San-kuns gee, om dit so in ere te herstel en hedendaagse betekenis daaraan te gee. Sy wou daardeur 'n meer holistiese benadering ten opsigte van die San-geskiedenis en kosmologie help vestig. Skotnes (1994a) wou ook terselfdertyd wegbeweeg van die akademiese benadering en die geskrewe woord, eie aan die navorsing in vakgebiede soos die argeologie en volkekunde.

Die idee om self 'n boek oor die San saam te stel en aan Lucy Lloyd op te dra, het op dié wyse ontstaan (Skotnes 1994a). Gedurende 1991 is die boek *Sound from the Thinking Strings* deur Axeage Private Press in Kaapstad gepubliseer. Dié reeks (1991) (fig 5.10-5.29), asook die agt werke van die individuele San-vertellers (1992-1993) (fig 5.1-5.8), word hier as voorbeelde van die derde onderskeibare tydperk (c. 1990- ) in Skotnes se oeuvre, beskou.

Skotnes het *Sound from the Thinking Strings* (1991), met die samewerking van John Parkington, 'n argeoloog, Nigel Penn, 'n historikus en Stephen Watson, 'n digter geskep. Haar eie bydrae, vanuit die Beeldende Kunste as vakgebied, het die skryf van die inleiding en 'n reeks van 20 etse ingesluit. As doelstelling, het hulle gepoog om die oorvloed en verskeidenheid van die San se intellektuele lewe te verken voor hulle uitsterwing aan die einde van die vorige eeu. As onderwerp, is die prestasies van die San in terme van hulle mondelinge geskiedenis, literatuur, mitologie, kosmologie en kuns bestudeer (Godby 1993:6). Skotnes (1994a) het die hoop uitgespreek dat daar êrens, binne die grense van die boek, 'n oorvleueling tussen die verskillende dissiplines sou wees waardeur die San bevry sou kon word van die geïkete idees wat tot dusver oor hulle bestaan het.

Vir haar reeks etse, op sigself óók bekend as *Sound from the Thinking Strings* (1991) (Fig. 5.10-5.29), het Skotnes inspirasie geput uit die manuskripte van Bleek en Lloyd sowel as uit voorbeelde van rotstekeninge waarmee sy vertrouwd was. Van die etse bevat beelde

wat direk uit die manuskripte van Bleek en Lloyd geneem is, byvoorbeeld dié van die reëndier (V) (fig 5.14), die figuur van /Kaggen (XIX) (fig 5.28), die beeld van 'n leeu (VIII) (fig 5.17) en haar uitbeelding van Dialkwain se oortuiging dat “[t]he hair of our head [sic] will resemble clouds when we die” (XVI) (fig 5.25) (Godby 1993:7-8).

Volgens Michael Godby (1993:8) moet Skotnes se interpretasie en uitbeelding van dié beelde nie verwar word met illustrasies wat oor die algemeen die geskrewe woord vergesel nie. In dié geval moet die visuele beelde as digterlike oproeping van die San-kosmologie vertolk word. Buitengewone beelde is uit die geskrewe woord en geïllustreerde beelde ontnem, vir die aanskouer se noukeurige ondersoek. Mitiese diere en samevoegings van mens- en diervorms laat ons kennis maak met 'n legendariese volk, wat vrae stel oor die aard en beperkings van die werklikheid. Die verskillende dimensies van die San se kosmiese ruimte word deur die vreemde naasmekaarstellings van figure, en figure en die landskap gesimboliseer.<sup>64</sup> Simbole wat met gesloteoog-meditasie verband hou, asook swewende mitiese figure, kom in die landskappe voor as verwysing na die bonatuurlike kragte wat daarin werksaam is.<sup>65</sup>

Skotnes ondersoek in haar etse die mitiese oorsprong van die heelal in terme van die San-verhale, soos opgeteken deur Lucy Lloyd. Net soos die skeppingsmites wat deur hierdie etse herdenk word, word die paradoks dat die onbegrensde van die heelal deur die uitdrukking van die kunstenaar voortgebring word, daarin oordink. In die meeste van die 17 monochroom etse in die reeks, word die landskap dan ook as heilig, met oerwesens en die mitiese kragte wat daarin werksaam is uitgebeeld (Godby 1993:8-10). Daarteenoor word 'n nuwe tafereel in die drie kleur-etse van die reeks (1991) (fig 5. 11, 5.20 en 5.26) uitgebeeld. In dié werke word sakke uitgebeeld wat deur die San gebruik is om alledaagse goedjies in rond te dra. Skotnes (Burger 1993b:32) het by geleentheid genoem dat sy spesifiek beelde en simbole gebruik wat verband hou met dit wat ons alreeds van die San weet. Volgens haar is sekere simbole wat eie aan hulle was, steeds van toepassing in ons hedendaagse samelewing. Die handsak, wat vir die San spesiale betekenis gehad het, is 'n voorbeeld van só 'n simbool. Hierdie sakke is uit diervel gemaak en met die spesifieke dier vereenselwig. So sou 'n sak wat van hartbeesvel gemaak is, bekend staan as die 'hartbees



se kind'. In sommige San-mites kon die sakke praat en sien. Indien sekere reëls of taboes oortree word, is daar geglo dat die sak weer in die oorspronklike dier sou verander.<sup>66</sup> Vir Skotnes het die sak sinoniem geword met 'n houër - die draer van geskiedenis en tradisie.

In teenstelling met die kenmerkende verhalende karakter van haar werk, is die nuwe benadering in die drie gekleurde sakke van *Sound from the Thinking Strings II, XI, XVII* (1991) (fig 5.11, 5.20 en 5.26) opvallend. Hulle word ongebonde voorgestel, verwyderd van die bekende fisiese, beskrywende konteks. Die etsplate self is in die vorm van sakke gesny en beslaan die hele prentvlak. Die syaansig van die sakke verhoed ook die aanskouer om te sien wat die inhoud daarvan is. Anders as in die res van die reeks, waarin die grootsheid van die San-kosmologie gevisualiseer word, dui die afwesigheid van die derde dimensie juis daarop dat die sakke in 'n wêreld van hulle eie bestaan. (Godby 1993:10). Dit is dus moontlik om tegelykertyd na dié sakke te verwys as blote visuele voorstellings van oorspronklike San-sakke én om dit te sien as enkele lewelose voorwerpe wat 'n hele leefwêreld voorstel.

As laaste verwysing na die voorkoms en uitbeelding van lewelose voorwerpe in Skotnes se oeuvre, word die kleur-ets, *For //Kabbo* (1992) (fig 5.4) bespreek. //Kabbo was Bleek en Lloyd se hoof-informant en een van die agt San-individue wat persoonlik deur Skotnes vereer is.<sup>67</sup> In die vroeëre verwysing na dié reeks, is die stelling gemaak dat die werke as 'simboliese portrette'<sup>68</sup> beskryf kan word. Nou, aan die einde van hierdie bespreking, is dit duidelik dat dit self meer as net 'portrette' is.

Ondanks die feit dat die werke aan spesifieke individue opgedra is, was dit nie Skotnes se bedoeling om hulle persoonlike geskiedenis weer te gee nie. Daar is byvoorbeeld heelwat inligting oor //Kabbo beskikbaar en selfs 'n foto van hom in die argief in Kaapstad.<sup>69</sup> Geen inligting is oor Jan Plat (fig 5.3) bekend nie, behalwe dat hy gevangene 7880 was en gedurende die 1870's 'n vonnis in die Breekwater-gevangenis uitgedien het, omdat hy, volgens sy eie verklaring, deur honger gedryf is om 'n skaap te steel.

Die San-individue word deur middel van hierdie etse dus nie net as individue vereer nie, maar daar word ook eer aan hulle bewys vir die bydrae wat hulle gelewer het by die optekening van die San-geskiedenis. Inligting wat deur hulle toedoen ingewin is, is in baie opsigte die enigste wat in die verband beskikbaar is. Dié reeks dien as skakel tussen die geskiedenis van individue en die geskiedenis van die wêreld waaruit hulle afkomstig was. Dit is terselfdertyd ook 'n skakel met die geskiedenis van die wêreld wat vir hulle uitsterwing verantwoordelik was. Dit word 'n gesinkroniseerde en verenigde beeld, saamgestel uit die verskillende fasette van tyd binne die San se kosmiese wêreld: hulle persepsie van die trekboere as indringers, hulle 'toetrede' tot die moderne eeu en die ondergang van hulle kultuur as gevolg daarvan (Godby 1993:19).

*For //Kabbo* (1992) (fig 5.4) is saamgestel uit drie afsonderlike etsplate, elkeen met sy eie unieke vorm. Inhoudelik word 'n kombinasie van landskapselemente en lewelose voorwerpe aangetref. Menslike figure, in 'n styl wat herinner aan dié van die rotskuns, kom herhaaldelik voor.<sup>70</sup> Verskillende persepsievlakke word ook op so 'n wyse naas mekaar geplaas dat die grense tussen die Westerse wêreld en die San en die fisiese en geestelike mekaar oorvleuel en selfs verdwyn. Só byvoorbeeld is die drie sakke wat swewend in die middelpaneel (fig 5.4) uitgebeeld word, reusagtig in verhouding tot die landskap, maar dieselfde formaat as die twee ander San-houers, wat buite die geestelike sfeer daarvan, aan weerskante uitgebeeld is. Die voorwerpe en simbole wat as versierings op die middelste groot sak uitgebeeld is, is in werklikheid simboliese verwysings na die geestelike ervarings van die San. Godby (1993:22) verwys ook na die donker lyne op die onderste gedeelte van dié sak as 'n vorm van transendensie. Die sak ondergaan terselfdertyd 'n metamorfose en word in die proses 'n snaarinstrument, wat op sigself weer simboliese betekenis inhou.

Elkeen van die agt werke (1992-1993) (fig 5.1-5.8) het 'n kort geskrewe opsomming oor die spesifieke individu aan die onderkant. Die aanskouer is die volgende oor *//Kabbo* meegedeel:

A medicine man, man of mantises and rain-maker, *//Kabbo*, whose name means 'dream', was Bleek and Lloyd's principal informant. *//Kabbo* received a two year sentence at the Breakwater Convict Station for stock

theft. He told Bleek and Lloyd that hunger drove him to hunt sheep. His son-in-law described //Kabbo's home at //Gubo or 'Bitterpits' in the Cape plains as a place where the 'sorcerers' turned themselves into birds or jackals (Skotnes 1993b:27).

Die geskrewe woord en visuele beelde is in 'n voortdurende wisselwerking wat dit moontlik maak om betekenis te gee aan onbekende beelde en voorwerpe en weer nuwe betekenis aan bekende beelde en voorwerpe te gee. Dit word selfs nie uitgesluit dat beelde en voorwerpe veelvoudige betekenis kan hê nie. Uit dit wat dan bekend is oor //Kabbo die persoon, is dit dan ook moontlik om spesifieke beelde in die werk met hom te verbind. As hoof-informant en storieverteller het die geskrewe woord in die werk self 'n bepaalde verwysing na //Kabbo, terwyl die wyse waarop dit uitgedruk word en die inhoud die aandag vestig op die verskille tussen die wêreldbeskouing van die Westerse wêreld en die San. Die sak, in die vorm van 'n hottentotsgot verwys ook spesifiek na //Kabbo as 'mantisman' of reënmaker, die twee gevleuelde figure en spiraalvorms op die sak verwys na //Kabbo as *sjamaan*.

Ter afsluiting word Skotnes se jongste projek as deel van haar navorsing oor die San genoem. Sy is kurator van die betwisbare<sup>71</sup> *Miscast: Negotiating The Presence of the Bushman*-uitstalling,<sup>72</sup> by die Nasionale Kunsmuseum in Kaapstad, waarin aspekte aangaande die lewe en uitsterwe van die San bymekaar gebring is.<sup>73</sup> As deel van die uitstalling is alledaagse gebruiksartikels van die San, dokumente, foto's, koerantartikels en veselglas-gietvorms (wat vroeër deur wetenskaplikes en antropoloë van die San se liggaamsdele gemaak is) te sien. Ander 'voorwerpe' op die uitstalling, wat nog onlangs in museums en argiewe 'versteek' was, sluit houers gevul met menslike oorskot, soos gedroogte vel, koppe, arms en bene, in.<sup>74</sup> Skotnes wil deur dié uitstalling die San-kultuur verdedig en die aandag daarop vestig dat: "scholars, curators and anthropologists reduced human beings to interesting facts and objects and dehumanised them in the process" (Badenhorst 1996:40).

## ENDNOTAS

1. Pippa Skotnes is deel van 'n familie kunstenaars. Haar vader, Cecil Skotnes (1926- ), haar broer John Skotnes (1952- ), en haar man David Brown (1951- ) is almal kunstenaars. As kind het sy baie tyd saam met haar vader in sy ateljee deurgebring en baie van sy kunstenaarsvriende leer ken (Steyn 1992:64). In 'n stadium toe sy oor haar loopbaan moes besluit, het sy op 'n baie spontane wyse in haar vader se voetspore gevolg.

Skotnes het as student van die staanspoor af uitsonderlik presteer. Sy is reeds sedert 1974 aan die Michaelis-Kunsskool van die Universiteit van Kaapstad verbonde. Aan die einde van 1979 het sy die graad B.A. (Beeldende Kunste) behaal en 'n jaar later 'n na-graadse diploma in etskuns met lof geslaag. Sy het verder studeer en in 1983 'n M.A. (Beeldende Kunste), ook met lof geslaag. In 1987 het sy haar ook ingeskryf vir 'n meestersgraad in Argeologie. Haar proefskrif, *Style, and the recovery of artistic meaning in Southern San rock painting*, is sedertdien aanvaar as 'n doktorsgraad.

Afgesien van haar loopbaan as professionele kunstenaar, is Skotnes ook sedert 1986 in 'n opvoedkundige hoedanigheid aan die Michaelis-Kunsskool verbonde. Sy is lektrise in grafiese kuns en ook studieleier vir meestersgraadstudente.

As voorgraadse student is Skotnes agt keer met studiebeurse en toekennings vereer. Een daarvan, die Harry Crossley-reisbeurs, het haar die geleentheid gebied om gedurende 1981 tot 1982 'n uitgebreide reis deur die Verenigde State van Amerika en Europa te onderneem. Gedurende dié tyd het sy verskeie grafiese werkswinkels, drukkerie en kunsgalerye besoek. Van die ander toekennings wat sy ontvang het, is die MacIver-beurs, wat sy vir drie agtereenvolgende jare (1980-1982) ontvang het en die Jules Kramer-beurs wat in 1980 en 1982 aan haar toegeken is. Skotnes het in 1981 'n RGN-beurs ontvang vir die doeleindes van haar meestersgraad.

Gedurende 1987 is die eerste toekenning vir skilder- en grafiese kuns deur die Helgaard Steyn-trust aan Skotnes toegeken, vir haar reeks etse getiteld *Lament* (1985) (fig 5.62-5.64). In 1988 het sy die J & B Financial Mail Annual Award ontvang, waarmee erkenning gegee word aan uitsonderlike prestasie in die Kunste en Letterkunde. Sy is ook in 1993 aangewys as die Standard Bank Jong Kunstenaar van die jaar. Sy het ook in 1993 die Universiteit van Kaapstad se boekprys ontvang vir *Sounds from the Thinking Strings* (1991) [afbeeldings uit dié boek in fig 5.10-5.29].

Skotnes het haar eerste (van vele) solo-uitstalling gedurende 1981 by The Goodman Gallery in Johannesburg gehou. Haar uitstalling, as die 1993 Standard Bank Jong Kunstenaar van die Jaar, is as reisende uitstalling in verskeie groot sentrums in die land vertoon.

Sedert 1980 het Skotnes ook aan verskeie groeputstallings deelgeneem. Sewe daarvan was in die buiteland, onder andere die *BMW Tributaries*-uitstalling (1984-1985), BMW se reisende tentoonstelling na Duitsland asook die Tweede (1985), Derde (1987) en Vyfde (1991-1992) *International Biennial Print Exhibit* by die Taipeise Kunsmuseum in Taiwan.

Werke uit beide haar 1986- en 1987-uitstallings by The Goodman Gallery is onderskeidelik in die *Vita Art Now*-uitstallings van 1987 en 1988 opgeneem.

Ter uitbouing van hulle belangstelling in die tradisionele drukkuns het Skotnes en Malcolm Payne (1946 - ) in 1989 die Axeage Private Press gestig. Die drukkerie spesialiseer in die publisering van klein, beperkte en getekende edisies grafiese drukke en handgemaakte boeke van die hoogste gehalte. Skotnes het self gedurende 1991 die eerste van verskeie handgemaakte boeke deur die drukkerie gepubliseer.

Skotnes is reeds sedert 1979 'n lid van die Kunstenaarsgilde in Kaapstad. Gedurende 1986 het sy en 'n mede grafiese kunstenaar en dosent aan Michaelis, Stephen Inngs (1955- ), die Katrine Harris-drukkabinet aan die Universiteit van Kaapstad gestig. Skotnes beklee die posisie van kurator van die drukkabinet. Benewens haar praktiese werk as kunstenaar, het sy ook op akademiese gebied al 'n

belangrike bydrae gelewer. Sy het alreeds verskeie boeke, artikels en portefeuljes gepubliseer. Vir 'n volledige lys raadpleeg Godby (1993:33). Haar werk is oor die jare in verskeie openbare en privaat versamelings, plaaslik sowel as in die buiteland, opgeneem.

2. "On whether art should be political in this country, Skotnes cites an opinion she read:- when there is reaction rather than revolution, there is little growth. 'I think it's true that when a thing comes out of revolution rather than reaction, it can be good. I don't think an artist can be separate from society, and in so much as society is politicised, art is going to be political' ... " (Anon. 1988b:6).
3. Cecil Skotnes (1926 - ): "[I]s a leading member of the artistic generation which began professional activity after WW2 [sic]. The energetic young SA [sic] painters and sculptors who launched themselves during the Fifties were motivated by an urgent will to shed the dated and derivative conventions of their predecessors and to bring their art into line with contemporary international developments. At the same time they recognised qualities within their own culture which distinguished it from European prototypes and many of them sought to give independent expression in their art to the spirit and heritage of Africa. Skotnes became a major figure in this movement ... The obvious outlet for his abilities and inclinations presented itself in the technique of wood-engraving and in 1956 he turned his full attention to the graphic medium ... " (Berman 1983:425/426).
4. "Hul kinders het net so normaal soos ander kinders grootgeword, sê Cecil ... 'Ons lewe was vry. Ons huis was 'n deurgang vir mense van oral oor die wêreld. Skilders, beeldhouers, kunstenaars. Maar ek het ook my deel gehad van middae omsit langs die atletiekveld en die swembad!' ... 'Die kinders het kleintyd prentjies geteken, maar daar was so baie daarvan in die huis dat dit moeilik was om toe sê of hulle talent het. Ek het hulle nooit aangemoedig om by die kunste betrokke te raak nie. Tot hulle self besluit het wat om te doen' ... Tog, sê Pippa en John, het hul pa 'n groot invloed op hulle gehad ... " (Steyn 1992:64).
5. "Jules van der Vijver (1951- ): "Came to SA [sic] 1967. Studied - 1970: one year at Michaelis School; 1971-74 [sic]: accepted for specialized training in printmaking at Jan van Eyck Akademie, Maastricht, Netherlands. 1975: on return to SA [sic], interested in anthropology and began studies for BA [sic] at UNISA; taught part-time at Michaelis. 1976-78 [sic]: appointed Principal at Rorke's Drift ... Kwazulu landscape and history provided source material for conceptualised translations in subsequent work; shift of interest away from academic studies back to printmaking. 1978: on retirement of Katrine Harris, invited to take over as Head of Printmaking Dept. [sic] at Michaelis School ... " (Berman 1983:204).
6. Skotnes (1994a) het self vertel hoe sy en 'n vriendin hulle kaarte van die bergomgewing verloor het en in 'n desperate soektog daarna op 'n grot afgekom het. Teen die rotswande het sy met die wonderlike wêreld van die rotskuns kennis gemaak. Sy het verduidelik dat dit een van die min gebeurtenisse in haar lewe was, waar sy 'n bepaalde gebeurtenis of ontwikkeling in haar lewe en kuns tot die naaste sekonde kan naspour. Haar kontak met die rotskuns het 'n onmiddellike verandering in haar werk teweeggebring.
7. "It is, therefore, first and foremost to the work of Lucy Lloyd and her brother-in-law, Wilhelm Bleek, that I must acknowledge a great debt. Individual /Xam of the 19th century are remembered in each of the large colour prints, and the books attempt to do justice to the poetic and intellectual traditions of the /Xam themselves ... " (Skotnes 1993b:2).

"The most important and voluminous source of southern San ethnography was compiled by the Bleek family. Wilhelm Heinrich Immanuel Bleek was born in 1827 in Berlin. At the University of Berlin he worked on aspects of Hebrew grammar and this study led him eventually 'to the so far unexplored African languages' and resulted in his doctoral thesis which attempted to assign a north African

origin to Khoikhoi. After a short spell in England, he was appointed in 1854 as linguist to the expedition of Dr W. B. Baikie to West Africa ... He returned to London ... There he was introduced to Sir George Grey who had just been appointed Governor of the Cape Colony, and to Bishop Colenso who was preparing to leave for Natal to which bishopric he had been appointed. Colenso engaged Bleek to undertake the compilation of a Zulu grammar ... Soon after Bleek's arrival with the Colenso party in Natal, his interest in the San was awakened by reports of San cattle raids ... In 1862 he married Miss Jemima Lloyd, whose sister, Miss Lucy Lloyd, was to play such an important part in the San research ... Bleek started his work with the San prisoners at the breakwater [sic] jail ... " (Lewis-Williams 1981:25/26).

8. Linda Givon is 'n direkteur van The Goodman Gallery in Johannesburg en organiseer al jare lank Skotnes se uitstallings in Gauteng.
9. Die gesprek het by The Goodman Gallery plaasgevind, die presiese datum, asook die presiese woorde van die navorser en me. Givon nie geboekstaaf nie.
10. Foto van //Kabbo in (Lewis-Williams 1990:45 en Skotnes 1996:117, 127) asook 'n groepsfoto van San-gevangenis in die Breekwater-gevangenis (Lewis-Williams 1990:37). In die katalogus, *Miscast - Negotiating the Presence of the Bushmen* (Skotnes 1996) (Uitstalling: 13 April tot 15 September 1996, Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum, Kaapstad, onder kuratorskap van Pippa Skotnes) is baie bestaande foto's van San uit die versameling van die Suid-Afrikaanse Museum in Kaapstad, ingesluit. Skotnes is persoonlik vertrouwd met die inligting oor die San wat in die argiewe van dié museum beskikbaar is.
11. Een van die eerste vrae wat die navorser tydens haar eerste besoek en kennismaking met Skotnes gedurende Januarie 1990, gevra het, was waarom sy lewelose voorwerpe en nie mense nie, uitbeeld? Hierdie eerste gesprek was baie informeel en alhoewel die navorser slegs ruwe aantekeninge afgeneem het, het dit juis een van die belangrikste stellings in hierdie hele bespreking geword.
12. "In South Africa we have not had an art past or iconography we can refer to with any confidence, possibly because it has been veiled. My connection with Bushman iconography is an attempt to keep that tradition alive in a sense. When I use rock art imagery I'm making it part of contemporary art, although I don't know what its meaning originally was" (Skotnes aangehaal deur Paice 1993:114).
13. Hier word verwys na Lewis-Williams (1990:15-16), in verband met palimpseste (oormekaarpasing van beelde) in San-rotskuns, asook na die gedeelte oor die simboliese waarde van kleur, par. 3, p. 222, Hoofstuk V en die San wyse van ruimte uitbeelding, par. 1, p. 260, Hoofstuk V.
14. Vide endnota 47, Hoofstuk I.
15. Vide endnota 24, Hoofstuk V.
16. Die ligsensitiewe of fotografiese-etsing berus op die beginsel dat 'n beeld deur middel van 'n ligsensitiewe basis op 'n etsplaat oorgedra word. Die beeld self moet aanvanklik eers op deursigtige film of asetaat aangebring word. Dit kan met die hand of fotografies gedoen word. Vir 'n handtekening is 'n ondeursigtige ink nodig, terwyl 'n halftoonwaardeskerm by die fotografiese proses nodig is vir die fotografering van die beeld op film. Laasgenoemde tegniek verander die oorspronklike beeld in 'n netwerk van ondeursigtige kolletjies. In die ligter areas sal die kolletjies kleiner en verder uit mekaar wees en as tonale waardes van grys gesien word, teenoor die donkerder areas waar die kolletjies groter en nader aanmekaar sal wees en as swart gesien sal word. Die asetaat word daarna op 'n ligsensitiewe etsplaat belig. Voorafvervaardigde ligsensitiewe etsplate is

- kommersieel beskikbaar, maar plate kan ook met die hand voorberei word. Die asetaat word bo-op die etsplaat in posisie geplaas en vir 'n voorafbepaalde tyd aan ultraviolet lig blootgestel. Die ondeursigtige gedeeltes op die asetaat sal verhoed dat dié dele op die plaat belig word en dan ook in die finale drukke die gedrukte dele uitmaak. Die plaat moet verkieslik geakwatint word om die swart tonale waarde te behou, alvorens enige verdere verwerking gedoen word (Ractliffe & Skotnes 1990:10).
17. Koperplaat is ideaal vir fyn besonderhede, vanweë die hardheid en fyn tekstuur van die metaal (Saff & Sacilotto 1978:123).
  18. Die datum van Skotnes se proefskrif word aangedui as 1983. Enkele van die werke word egter in die teks self met die datum as 1981 en 1982, aangedui.
  19. Graving is die oudste van die intaglio-tegnieke. Met behulp van 'n graveernaald (*burin*), word metaal in dun groewe van die plaat verwyder. Die dieper gegraveerde lyne sal donkerder druk. Skaduwees en tonale waardes kan verkry word deur lyne eers naby en parallel aanmekaar en dan al hoe verder uitmekaar, te graveer. Dit is belangrik dat die gereedskap deurgaans skerp gehou word. Graving is 'n moeilike tegniek en vaardighede word slegs met tyd aangeleer (Dawson 1981:82).
  20. Die boek, *Mordant Methods: Art and Technique of Intaglio Printmaking*, wat gedurende 1990 deur die Universiteit van Kaapstad gepubliseer is, was die geesteskind van Jo Ractliffe (c. 1957- ) en Pippa Skotnes. Dit spruit uit hulle betrokkenheid by die Katrine Harris-drukkabinet [vide endnota 1, Hoofstuk V]. Met dié boek, waarin 'n groot verskeidenheid intagliotegnieke en oorspronklike kunswerke van ses kunstenaars bespreek word, is 'n leemte gevul wat in dié vakgebied bestaan het. Dit is veral die wyse waarop die boek saamgestel is, waarvoor almal groot lof het: “they have transformed a text book into a work of art” (Arnott in Ractliffe & Skotnes 1990:Voorwoord).
  21. 'n Reliëfdruktegniek waarin die beeld effens gelig is, om 'n driedimensionele effek te verkry. Wanneer die plaat sonder ink gedruk word, staan dit bekend as blinde-reliëf (*blind embossing*) (Saff & Sacilotto 1978:426-427).
  22. Die multiplaat-proses verseker 'n volle kleurvariasie, verkry deur die deursigtigheid van die ink en tonale en tekstuurvariasies op die geëtste plaat. Elke plaat word afsonderlik en met 'n ander kleur ink bedek. Vir die finale kunswerk word al die plate op dieselfde papier gedruk. 'n Baie belangrike aspek van multiplaat kleur-etsing is akkurate registrasie: 'n metode moet gevolg word wat sal verseker dat nie die plaat of die papier tydens die drukproses sal kan skuif nie. By Michaelis word 'n stuk dun aluminium-litografieplaat daarvoor gebruik. Klein splete word in die plaat gesny en effens opgelig, om as gids dien en die etsplaat in posisie te hou. Die papier word dan bo-op die litografieplaat vasgeplak en bly in dié posisie vir die volle duur van die drukwerk (Ractliffe & Skotnes 1990:9).
  23. Die Engelssprekende digter, Stephen Watson, vertaal en verwerk poëtiese gedeeltes uit bestaande geskrifte oor die San.
  24. “She uses words like ‘romantic’ when she recalls those first paintings in the Underberg. Yet her work is not in any sense romantic: where criticism has been levelled, it has been that the work is ‘emotionally cold’. It may be that in her striving for control she will not allow too much emotion. An acquaintance says of her: ‘She is at once enormously sentimental and quite brutal’” (Paice 1993:114).

25. Die meervoud, 'partye' is veral van toepassing wanneer al Skotnes se werk van die afgelope dekade en 'n half daarmee in verband gebring word.
26. Vide par. 3, p. 199, Hoofstuk V.
27. Datum van uitstalling: 22 Januarie 1994 tot 5 Februarie 1994, by The Goodman Gallery. Die grootste gedeelte van die werke op hierdie uitstalling het deel uitgemaak van haar uitstalling, *In the Wake of the White Wagons*, as die 1993 Standard Bank Jong Kunstenaar van die Jaar. Ouer werke, soos *Remembering the Night* (1989) (fig 5.67) en die reeks *For the Dead Years* (1990) wat ook weer uitgestal is, illustreer die oorgang en ontwikkeling in Skotnes se oeuvre.
28. "The portfolio includes a short text but this serves as a starting point for the series rather than a full verbal explanation of it. The text was collected at the beginning of this century by Samuel Dornan, an Irish Presbyterian missionary, from the Hietshware Bushman of the Eastern Kalahari. It tells of the impression made on the Hietshware by the first appearance in their country of the wagons of the Trek Boers ... " (Godby 1993:14/15).
29. 'n Drieluik word hier as 'n enkele werk beskou.
30. 'n Kopie van die oorspronklike koerantartikel, vermoedelik uit *Beeld*, is in die kunsargief van die Universiteit van Pretoria. Geen datum of bron is bekend nie.
31. Vestiges: *House Behind a Picket Fence* (1981) (fig 5.38), *Untitled Landscape* (1983) (fig 5.39), *Desert Parish* (1981) (Fig 5.40), *Untitled Landscape* (1982) (fig 5.41), *Kimberley Mine Hotel* (1981) (fig 5.42), *Untitled Landscape* (1983) (fig 5.43), *Thatched House* (1983) (fig 5.44) en *Untitled Landscape* (1983) (Fig. 5.45).
32. Relics: *House: Semi-Detached* (1981) (fig 5.46), *The Moravian Mission* (1981) (fig 5.47), *A City Playground* (1983) (fig 5.48), *The Thomas Tucker* (1983) (fig 5.49), *House on a Hill* (1982) (Fig. 5.50) en *A View from My Window* (1982) (fig 5.51).
33. A Local Pageant: *Pearly Gates* (1982) (fig 5.52), *A Paved Park* (1982) (fig 5.53), *At the End of a Tether* (1982) (fig 5.54), *A Conundrum* (1982) (fig 5.55), *A Fall of Feathers* (1982) (fig 5.56) en *Beyond the Pale* (1982) (fig 5.57).
34. An Epitaph: *Untitled* (1983) (fig 5.58), *Untitled* (1983) (fig 5.59) en *Untitled* (1983) (fig 5.60).
35. Dié gebied is een van die nege provinsies in Suid-Afrika en staan bekend as Gauteng.
36. "One wonders if those responsible for the proclamation that reserved the District for white ownership and occupation in 1966 could have foreseen that this particular corner of South Africa would become the most notorious example of the application of their policy of racial segregation. It has also become a memorial to all the displaced people, disrupted homes, destroyed communities and demolished buildings which that period of collective insanity inflicted, with few exceptions, on the vulnerable people of South Africa ... " (Schoeman 1993:7).
37. Peggy Delpont: "A painter of landscapes and figures ... of poverty and deprivation" (Ogilvie 1988:165).



38. Sue Williamson: “[I]s deeply concerned with our experience of life here [in South Africa] ...” (Putter 1994:2).
39. “In 1981, bulldozers were knocking down the last houses in Cape Town’s historic District Six, an overcrowded but dynamic coloured suburb, declared ‘white’ fifteen years previously ... Collecting the rubble left behind - bricks, chunks of wall with layers of wallpaper, broken plates, discarded school books, I piled it on the white tiled floor of a Cape Town gallery, and surrounded the pile with six chairs borrowed from Naz Ebrahim, one of the last residents of District Six. The chairs had been used in Naz’s house for the last celebration of the Eid feast in District Six, and were now draped with white sheets in mourning for those who had left. The installation was called *The Last Supper* [sic]. A tape played throughout: a recording I had made of statements and memories of the people of District Six, their music, the calls from the Mosque and the scraping crashing sounds of the bulldozers ... ” (Williamson 1989:74).
40. “In her installation of resin-encapsulated rubble spread across a round table - and lit dramatically from beneath - Williamson updates us on the issue of dispossession, an issue she provocatively explored more than twelve years ago at the Gowlett Gallery in Cape Town. Then, her show of rubble from District Six\_ [sic] - called ‘The Last Supper’ - was surrounded by mute, shrouded chairs, and accompanied by recordings of the district’s death-throes: residents reminiscing, the sound of bulldozers ... In her new work - ‘The Last Supper Revisited’ - that world is refracted through a lens that is at once more conceptual and more materially sophisticated” (Putter 1994:2).
41. “[T]he destruction of District Six ... ‘As things went down’, says Delpont ‘so the web was left. I’d pass it every day - the bulldozers, a flight of steps leading to nowhere. I started drawing. People would come and talk to me. What emerged from those conversations is what the nature of community is - the webbing ... the interrelationships’... The family at the centre of the panel was one of the last to leave District Six carpenter Amien Hendricks, his wife Latiefa and their family. ‘I liked the discipline of putting up something absolutely factual - an oral history’, says Delpont. ‘People would say, ‘you must have this’. It was the process that was important. Later, comments were quite vengeful, like ‘the redness in the wall is like blood - it looks as if the earth is bleeding’, and ‘God will not forget’” (Williamson 1989:86).
42. ‘n Aanhaling om te bevestig dat dié kerk in Distrik Ses was: “The declaration met with tremendous protest by the people, who tried everything to have the proclamation revoked. ‘We held prayer meetings’, recalls the Rev. Karel August of the Moravian Church, ‘we made representations to the Department of Community Development. We held meeting upon meeting with their officials’” (Schoeman 1994:67/68).
43. Verklarings vir enkele metaforiese beelde, soos aangetref in *A Local Pageant* (1982) (fig 5.52-5.57):
1. Pearly Gates: Pearly Gates (of Heaven) (Sykes 1984:754).
  2. Beyond the pale: “[O]utside the normal limits of good behaviour, what is acceptable etc [sic]: *Her behaviour is really beyond the pale!* [*The Pale* was, *esp* [sic] in the 16C [sic], the limited area of English government either around Calais or around Dublin, the people who lived outside it in the latter case being regarded as uncivilized barbarians.]” (Kirkpatrick & Schwarz 1993:258).
  3. At the end of a tether: “[E]motionally exhausted because of worry, anger etc [sic]; having no more patience: *I’m at the end of my tether, and if the phone rings once more, I’ll scream!* [From a grazing animal which can only go a certain distance from the peg to which it is tethered.] (Kirkpatrick & Schwarz 1993:98).

44. "On 15 February Dr Viljoen said that additional staff and transport were being supplied to speed up preparations for the removal of the residents of *Crossroads* (a shanty settlement outside Cape Town) to a new township, Khayelitsha ... Illegal and disorderly squatting would not be tolerated ... Rendering of essential services in Crossroads was impossible. The government would not allow the unacceptable conditions in Crossroads to continue. There were also 'gangs of competing factions' that waged a reign of terror, making the lives of the inhabitants intolerable ... Three days later an outburst of violence at Crossroads left 18 people dead, allegedly as a result of police action, and 250 injured in three days ... Street clashes between groups of thousands of residents and police had begun in the wake of a rumour in the camp that a convoy of government trucks was on its way to move the residents to Khayelitsha ... Residents stayed away from work and erected barricades on roads into Crossroads on 18 February ... In response to the violence Dr Viljoen said that no large-scale removal of squatters to Khayelitsha would take place 'immediately' ... " (my kursivering) (Anon. 1987a:334).
45. "Die Helgard [sic] Steyn-toekenning vir voortreflikheid in skilder- en grafiese kuns is een van vier nuwe kunspriese wat jaarliks beurtelings toegeken sal word deur die Helgard [sic] Steyn Trust volgens 'n bemaking uit die boedel van wyle dr. J. H. (Jan) Steyn ... Die ander priese is vir Afrikaanse letterkunde, beeldhoukuns en musiekkomposisie ... " (Anon. 1987b).
46. Die navorsers het verskeie artikels, onder andere koerantartikels en polisieverlae, in verband hiermee deur middel van 'n derde party van die Johannesburgse Openbare Biblioteek ontvang. Ongelukkig is die bronverwysings baie onvolledig en is verwysings daarvan gevolglik moeilik. Enkele artikels is wel in die bibliografie opgeneem.
47. "The destruction of substantial parts of the Crossroads and KTC [sic] squatter camps in the western [sic] Cape took place during violent fighting between 18 and 22 May [1986]. More than 60 people were killed and about 70 000 left homeless after battles between vigilantes known as 'witdoeke' and 'comrades' ... Many bodies ... called on the government to declare Crossroads and the surrounding squatters camps a disaster area ... " (Anon. 1987a:357).
48. Vide endnota 18, Hoofstuk I.
49. Die volgende twee vrae is aan Skotnes (1995:1) gevra:
1. It is known that you used photographs taken by a friend in Crossroads, but how much have you actually deviated from those photographs - were the blood and newspaper headlines noticeable on the walls a personal touch or part of the actual scene, and what about the owl and rat?
  2. Are the scenes depicted in the series from the same interior or did you take bits and pieces from different interiors in order to create your own?

Sy het as volg hierop geantwoord:

"The images in *Lament* were all creatively re-constructed from a number of different photographs, and do not represent any one interior or any one scene. Many of the interiors photographed were papered with off prints from advertising material or newspapers, but the ones in my images were invented with my own purposes in mind. The same goes for the 'blood on the walls' and the 'owl and rat'"

50. "The Goddess is a lovely, slender woman with a hooked nose, deathly pale face, lips red as rowanberries, startlingly blue eyes and long fair hair, she will suddenly transform herself into sow, mare, bitch, vixen, she-ass, weasel, serpent, owl, she-wolf, tigress, mermaid or loathsome hag. Her names and titles are innumerable. In ghost stories she often figures as 'The White Lady', and in ancient

religions, from the British Isles to the Caucasus, as the 'White Goddess'... " (Graves 1961:24).

51. "By the 1960s shrewd common sense, carefully calculated tone, disciplined craftsmanship, and sharp intelligence had become dominant in new English verse ... period after World War II ... Later judgements rated American-born Sylvia Plath no less highly as an outstanding poet writing in England during this period. The wife of Ted Hughes, she achieved in her early delicate work, *The Colossus* (1960), a distinction that foreshadowed the achievements of the posthumously published *Ariel* (1965) and *Crossing the Water* (1971), in which she confronted the most painful and terrifying possibilities of death and oblivion with skill and intelligence ... " (Preece 1975:1221/Macropaedia vol 10).
52. Die gedig van Sylvia Plath (1967:19/20).

#### All the Dead Dears

In the Archaeological Museum in Cambridge is a stone coffin of the fourth century AD containing the skeleton of a woman, a mouse and a shrew. The ankle-bone of the woman has been slightly gnawn.

Rigged poker-stiff on her back  
with a granite grin  
This antique museum-cased lady  
Lies, companioned by the gimcrack  
Relics of a mouse and a shrew  
That battened for a day on her ankle-bone.

These three, unmasked now, bear  
Dry witness  
To the gross eating game  
We'd wink at if we didn't hear  
Stars grinding, crumb by crumb,  
Our own grist down to its bony face.

How they grip us through thin and thick,  
These barnacle dead!  
This lady here's no kin  
Of mine, yet kin she is: she'll suck  
Blood and whistle my marrow clean  
To prove it. As I think now of her head,

From the mercury-backed glass  
Mother, grandmother, greatgrandmother  
Reach hag hands to haul me in,  
And an image looms under the fishpond surface  
Where the draft father went down  
With orange duck-feet winnowing his hair -

All the long gone darlings: they  
Get back, though, soon,  
Soon: be it by wakes, weddings,  
Childbirths or a family barbecue:  
Any touch, taste, tang's  
Fit for those outlaws to ride home on,

And to sanctuary: usurping the armchair  
Between tick  
And tack of the clock, until we go,  
Each skulled-and-crossboned Gulliver  
Riddled with ghosts, to lie  
Deadlocked with them, taking root as cradles rock.

53. "Bleek started his work with the San prisoners at the breakwater [sic] jail, but this location proved uncongenial and he persuaded Sir Philip Wodehouse to permit some of the better informants to live with the Bleek family at their Mowbray home. As the work gathered momentum, Bleek realized that he should not concentrate solely on linguistics; the informants were familiar with an impressive and valuable body of mythological material. The work was accordingly divided between Bleek himself and Miss Lloyd [Miss Lucy Lloyd - Bleek's sister in law]. He concentrated largely on linguistic matters while she devoted herself to the mythology and continued to do so after Bleek's untimely death in 1875. Indeed most of our knowledge of /Xam folklore is a result of Lloyd's efforts. The surviving 27 Bleek notebooks, extending from 1866 to 1874, contain 2 621 pages, many of which are given over to lists of words with English and Dutch translations. The Lloyd notebooks cover the period from 1870 to 1884 and comprise no fewer than 10 300 pages of folklore, a formidable collection by any standards. Lloyd died in 1914, having, after much labour and frustration, seen to the publication of 'Specimens of Bushman Folklore' in 1911. The work was continued by Bleek's daughter, Dorothea, who published a great deal more of the material that had been collected by her father and aunt ... " (Lewis-Williams 1981:26).
54. Skotnes het gedurende Oktober 1986 by die Suid-Afrikaanse Kunsvereniging in Kerkstraat, Kaapstad uitgestal en gedurende November 1986 by The Goodman Gallery in Hyde Park, Johannesburg.
55. Dodo: "[E]xtinct flightless bird of Mauritius ... The birds were first seen by Portuguese sailors about 1507 and were exterminated by man and his introduced animals. The dodo was extinct by 1681 ... " (Preece 1975:598/Micropædia vol III).
56. "*Can human intelligence be measured? Here the world-famous scientist Stephen Jay Gould makes a fascinating investigation ...* From nineteenth-century craniometry (literally, the measurement of skulls) to today's vastly sophisticated methods of IQ testing, he traces the history of scientists' attempts to assess human intelligence. Along the way he [Gould] tackles the fundamental problems: the very idea of measurement seems reductive, suggesting that biology is destiny; moreover, as he vividly demonstrates, scientists' theories have too often been dangerous reflections of their own personal motives and racial/class/sexual prejudices ... Elegantly written and tightly argued, this book exposes the fatal flaws in intelligence testing - a manner of measuring that has become one of the most potent ideas in modern life - and reaffirms the richness and variety of human potential ... " (my kursivering) (Gould 1992:backcover) [Wenner van die *National Book Critics' Circle*-toekenning in 1982].
57. Hier word verwys na die horlosie (tyd) en skelet (verganklikheid) in *Remembering the night* (1989) (fig 5.67), die omgeslane suikerpotjie (leegheid) en ingehokte voëls (menslike siel) in *For All the Dead Dears* (1984) (fig 5.66), asook die uil (nag/slaap), leë houers (leegheid/verganklikheid) en beendere (verganklikheid) in *Origins* (1985).
58. "A shaman is a ritual specialist who goes into a state of altered consciousness (generally known as trance) to heal people, change the weather and so forth. San shamans constitute, on average, about half the men in any group; about a third of the older women are also shamans ... " (Lewis-Williams 1990:28).
59. Vide Lewis-Williams (1990:44) onder die opskrif *The interpretative approach: San beliefs*.
60. Vide Skotnes (1991:16; 1994b:327).
61. "Renaissance artists made use of anatomy and perspective, mathematics, meteorology and chromatology to reach their goals of heightened beauty and naturalism ... In restructuring the image through the mathematical principles of vanishing point perspective discovered by the Florentine

architect Brunelleschi in 1420, artists gained insight into organizing visual information to create the illusion of space on a two-dimensional surface. The picture plane became a 'window' through which could be seen the illusion, the imitation of reality ... " (Lovejoy 1989:26/27).

62. "High up on a mountain side on the farm Kriedouwkrantz, in the Cederberg, is a shelter the walls and ceiling of which are covered in paintings. In one section, above eye-level, tending towards the ceiling of the shelter, is a small composition of interlocking figures. The figures are legless and armless and appear to be completely wrapped in karosses. They are painted in red and yellow and their faces are white. Some of the figures are linked with double red lines, others, alternatively red, then yellow, are linked like spoons packed tightly together. This has the effect of emphasising their proximity, yet highlighting their separateness. One is intensely aware of the intimacy of the group, its small scale contrasting with the panoramic view from the shelter which looks out over a valley and river and extends to another mountain on the other side. The impact of the painting is lost unless this contrast is drawn. We know from the Lloyd and Bleek archives that shamans or healers wore their karosses continuously for their blood was thought to be colder than anyone else's ... karosses were considered 'magic things' ... " (Skotnes 1991:21).
63. Vergelyk dié figuur met Lewis-Williams & Dowson (1989:85 [fig 38b]).
64. Vide Lewis-Williams & Dowson (1989:68-91) onder die opskrif *Trance experience*.
65. Vide Skotnes (1991:21) en Lewis-Williams & Dowson (1989:60-67) rakende die verskillende fases tydens meditasie.
66. Vide Lewis-Williams & Dowson (1992:54); illustrasie getiteld *A painting showing bags changing into eland*.
67. "Each image to celebrate an individual Bushman because when one thinks of South African history one thinks of any number of South African individuals who were hero's/anti-hero's. There is no Bushman hero's in South African history and yet the Bleek and Lloyd manuscripts are full of individual hero's who through their willingness to work with Bleek and Lloyd to stay on beyond the terms of the jail sentences ... all of them telling stories which is now all we have left of the Northern-Cape Bushman ... " (Skotnes 1994a).
68. Vide par. 1, p. 210, Hoofstuk V.
69. Vide endnota 10, Hoofstuk V.
70. Vide Lewis-Williams & Dowson (1992:56) rakende die uitbeelding van konflik tussen Boesmans en gewapende blanke boere op perde en die uitbeelding van trekboere en ossewaens in (Lewis-Williams 1990:88) .
71. Vide Willoughby (1996:2).
72. "[S]he explains the title of the project as '... timeless, ahistorical hunter-gatherers, cast all but naked. Advertisers and popular filmmakers perpetuate the image of the Bushman as cast out of time, out of politics and out of history - *miscast*' (Badenhorst 1996:40).
73. Vide endnota 10, Hoofstuk V.

74. Tydens die openingsplegtigheid van die *Miscast*-uitstalling het 'n San vrou, afkomstig uit Botswana, die volgende gesê: “I do not like to see these things, but I recognise that they make public the suffering of my people’ [’n stamverwant het met haar saamgestem] ... ‘This exhibition helps us understand what happened to our ancestors. We must not let it happen again’” (Willoughby 1996:2).

## HOOFSTUK VI

### SLOT

Die navorsing rakende die kontemporêre voorkoms en uitbeelding van die stillewemotief in die Suid-Afrikaanse grafiese kuns, het eerstens aangetoon dat ondanks tyd en plek, kunstenaars gelei word deur 'n onwillekeurige tegniese ingesteldheid. Tweedens het geblyk dat tematiese voorkeure, alhoewel ook persoonlik, meer tydsgebonde en veranderlik is. Dié bevindings spruit uit bewyse dat die tradisionele oorheersing deur olieverfskilders en hulle voorkeur vir die landskap, en die latere strewe na groter internasionalisme, teen die tagtigerjare met 'n nuwe sosiale en kulturele bewustheid vervang is. Dié nuwe benadering, wat opvallend direk deur die plaaslike sosio-politieke klimaat van die tydperk aangevuur is, het ook nou ooreenkomste getoon met die heersende internasionale postmodernistiese tydsgees.

Postmodernisme is grootliks 'n gewaarwording van saamgestelde verskynsels uitvloeiend uit die onsamehangendheid van die wêreldgees na die Tweede Wêreldoorlog (1939-1945). Kenmerkend van die postmodernisme is dat dit 'n tydperk van vinnig en voortdurende verandering is, waarvan daar geen ekwivalent in die geskiedenis bestaan nie. Tegnologiese vooruitgang het 'n tyd-ruimtelike afplating teweeggebring en 'n gepaardgaande illusie van grensloosheid meegebring. Daarteenoor is daar geen vasgestelde doelwitte of ideale meer waarin die mensdom kan glo, of aan kan vashou nie, en ook geen tradisie blywend genoeg om verwarring te voorkom nie.

Uit die navorsing was die invloed van die snelle tegnologiese ontwikkeling en die gepaardgaande grensloosheid wat dit in die beeldende kunste oor die algemeen en in die grafiese kuns in besonder teweeggebring het, opvallend. Beide Titia Ballot en Pippa Skotnes maak deurgaans gebruik van die fotografiese-ets en fotografiese-syskermtegniese, asook die kombinerings van verskillende (tradisionele en moderne) grafiese tegnieke in enkele werke. Besprekings van die grafiese werke van Karel Nel en William Kentridge is onvolledig

sonder vermelding van hulle toepassing van rekenaargrafika, veral Kentridge se fotografiese- en rekenaaranimasietegnieke. Al vier kunstenaars het 'n onwillekeurige voorkeur vir teken en/of grafiese drukprosesse, bó skilder (of beeldhou) geopenbaar. Die bespreking van William Kentridge, Robert Hodgins en Deborah Bell se rekenaaranimasieprojek, getiteld *Easing the Passing (of the hours)* (1993) (fig 3.23-3.24) het aangetoon dat elkeen se handkoördinasie met die gebruik van die muis steeds sy eie kenmerkende styl weergee.

Bevry van die kritiese beperkings van 'n enkele en sogenaamde universele waardesisteem, het kunstenaars gedurende die tagtigerjare die vryheid aangegryp om teenstellings te ondersoek en bloot te lê, om ironieë uit te lig en om uit die warboel, spesifieke sake aan te spreek (Nairne 1990:22). Met 'n terugkeer na tradisionele figuratiewe voorstellingswyses het 'n nuwe generasie Suid-Afrikaanse kunstenaars hulle op die realiteite binne hulle eie omgewing begin fokus. Die stillewe het 'n gewilde tema geword, juis vanweë die metaforiese karakter van die lewelose voorwerp in die visualisering van sinspelings en skynbare teenstrydighede.

Die veranderende ingesteldheid is bevestig deur die besluit om die stillewe as tema te kies vir die Suid-Afrikaanse inskrywing na die Agtste Valparaiso Biënnale (1987). Die keurpaneel het bevind dat van die land se voorste kunstenaars op daardie tydstop die stillewe of objek-skilderye gebruik het om formele en tegniese verkenning te konkretiseer. William Kentridge, Titia Ballot en Pippa Skotnes gebruik lewelose voorwerpe in hulle lewering van sosio-politieke kommentaar. Karel Nel se werk daarenteen bevat ook elemente van sosiale kommentaar, maar sonder enige verwysings na die politiek.

Teen die agtergrond van die gebruiklike sewentiende-eeuse definisie van die stillewe as die betekenisvolle uitbeelding van versamelings lewelose voorwerpe, die modernistiese klem op die selfgenoegsaamheid van die kunswerk en Philip Guston se veranderende ingesteldheid teenoor die lewelose voorwerp, was die paradigmaverskuiwing opvallend. In oorleg met die voorkoms en aard van lewelose voorwerpe in die oeuvres van Karel Nel, William Kentridge, Titia Ballot en Pippa Skotnes, was dit duidelik dat die aanskouer voor 'n



volkome nuwe interpretasie van die lewelose voorwerp en die voorkoms daarvan in die kunswerk gedaag word.

In die postmodernistiese konteks het die grense waarbinne lewelose voorwerpe voorkom en uitgebeeld word, in só 'n mate vervaag dat die tradisionele definisie van die stillewe nie meer omvattend is nie. Die tradisionele stillewe voorstellings van versamelings voorwerpe wat deur hulle leweloosheid saamgebind word, het plekgemaak vir uitbeeldings waarin die lewelose voorwerpe, in voorkoms en uitbeelding, opsigselfstaande voorkom. Die isolasie waarin simbole tradisioneel bestaan het, het weggeval en is vervang met gekontekstualiseerde beelde waarvan die betekenis nie vasgelê kan word nie. As deel van dié nuwe holistiese benadering word ook die aktiewe betrokkenheid van die aanskouer, ter voltooiing van beelde benodig.

# LYS VAN GEÏLLUSTREERDE WERKE

## HOOFSTUK I

### INLEIDING

- Figuur 1.1 Frans Oerder (1867-1944), *Still-Life: Reflections* (c. 1938), olieverf op doek, 800 x 1050 mm, versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.
- Figuur 1.2 Wolf Kibel (1903-1938), *Still-Life with Bird* (c. 1935), gemengde media, 555 x 650 mm, versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.
- Figuur 1.3 Philip Guston (1913-1980), *The Porch* (1946-1947), olieverf op doek, 1426 x 864 mm, versameling: Krannert Art Museum and Kinkead Pavilion, University of Illinois, Urbana Champaign.
- Figuur 1.4 Philip Guston (1913-1980), *Oasis* (1957), olieverf op doek, 1560 x 1730 mm, versameling: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institute, Washington, D.C.
- Figuur 1.5 Philip Guston (1913-1980), *The Studio* (1969), olieverf op doek, 1220 x 1070 mm, private versameling, New York.
- Figuur 1.6 Philip Guston (1913-1980), *Flatlands* (1970), olieverf op doek, 1780 x 2910 mm, versameling: mnr. B. Meyer, San Francisco.
- Figuur 1.7 Philip Guston (1913-1980), *Moon* (1979), olieverf op doek, 1750 x 2120 mm, versameling: mnr. P. Johnson, New York.
- Figuur 1.8 Karel Nel (1955- ), *Transitional Figure Dreaming* (1987), gemengde media op veselstof, 2000 x 2000 mm, versameling: Johannesburgse Kunsmuseum, Johannesburg.
- Figuur 1.9 William Kentridge (1955- ) en Doris Bloom (1954- ), *Gate* (1994), vuurtekening, 45000 x 3000 mm, 28 Augustus 1994, Newtown, Johannesburg.
- Figuur 1.10 Karel Nel (1955- ), *Temenos: Lingam or Mayhem* (1995), steenkool, sand en gevormde klippe, 4600 x 6000 x 13000 mm, 28 Februarie-30 April 1995, Johannesburgse Kunsmuseum, Johannesburg.
- Figuur 1.11 Penny Siopis (1953- ), *Glass and Race (Dark)* (1994), fotokopie, gevonde voorwerpe (wetenskaplike instrumente van glas) en olieverf op hardbord, 1260 x 890 mm, private versameling.

- Figuur 1.12 Penny Siopis (1953- ), *Bond* (1994), laserdruk, gevonde voorwerp (seepsteenboek) en olieverf op hardbord, 330 x 240 mm, private versameling.
- Figuur 1.13 Willem Coetzer (1900-1983), *The Dusty Shelf* (1972), ets en mezzotint op papier, 230 x 281 mm, versameling: Museum Africa, Johannesburg.
- Figuur 1.14 Willem Coetzer (1900-1983), *The Dusty Shelf* (1930), olieverf op doek, 495 x 610 mm, versameling: Johannesburgse Kunsmuseum, Johannesburg.

## HOOFSTUK II

### KAREL ANTHONY NEL (1955- )

- Figuur 2.1 Karel Nel, *The Gleaming Ones* (1984), gemengde media op veselstof, 1520 x 3430 mm, versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.
- Figuur 2.2 Karel Nel, *Around the Principle* (1983), gemengde media op veselstof, 1800 x 1800 mm, versameling: Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein.
- Figuur 2.3 Karel Nel, *Axis of the Underworld* (1993), gemengde media op veselstof, ongeveer 2260 x 1830 mm, private versameling.
- Figuur 2.4 Karel Nel, *The Veil, Matsumudu* (1990), gemengde media op veselstof, 2403 x 1836 mm, versameling: mnr. Y. Tessler, Johannesburg.
- Figuur 2.5 Karel Nel, *Temenos I* (1987), gemengde media op veselstof, ongeveer 2000 x 2000 mm, private versameling.
- Figuur 2.6 Karel Nel, *Vessel-Head and Initiatory Rod I* (1987), gemengde media op veselstof, 2000 x 2000 mm, versameling: mnr. C. Bothner, Johannesburg.
- Figuur 2.7 Karel Nel, *Lingam, Presence and Initiatory Rod I* (1987), gemengde media op veselstof, 980 x 995 mm, private versameling.
- Figuur 2.8 Karel Nel, *Lingam, Presence and Initiatory Rod II* (1987), gemengde media op veselstof, 990 x 995 mm, private versameling.
- Figuur 2.9 Karel Nel, *Initiatory Portal* (1990), gemengde media op veselstof, 2800 x 1850 mm, versameling: Johannesburgse Kunsmuseum, Johannesburg.
- Figuur 2.10 Karel Nel, *Transmutation* (1983), gemengde media op veselstof, 1800 x 1800 mm, versameling: me. D. Graca, Nev-Isenberg.

- Figuur 2.11 Karel Nel, *Transmitter* (1985), gemengde media op veselstof, 1880 x 1880 mm, versameling: me. M. Fassler, Johannesburg.
- Figuur 2.12 Karel Nel, *The Messenger Anjouan* (1990), gemengde media op veselstof, 2541 x 1835 mm, private versameling.
- Figuur 2.13 Karel Nel, *Separating Veil and Antakharanas* (1989-1990), gemengde media op veselstof, 1841 x 2370 mm, versameling: mnr. Y. Tessler, Johannesburg.
- Figuur 2.14 Karel Nel, *Keeper of the Rod* (1988), gemengde media op veselstof, 2338 x 1840 mm, versameling: me. L. Givon, Johannesburg.
- Figuur 2.15a Karel Nel, *Schism I* (1993), gemengde media op veselstof, 2300 x 1740 mm, versameling: mnr. K. Nel, Johannesburg.
- Figuur 2.15b Karel Nel, *Schism II* (1993), gemengde media op veselstof, 2300 x 1740 mm, versameling: mnr. K. Nel, Johannesburg.
- Figuur 2.16 Karel Nel, *The Worlds Between* (1984-1986), gemengde media op veselstof, 1810 x 1810 mm, versameling: mnr. L. Schachat, Kaapstad.
- Figuur 2.17 Karel Nel, *House of the Initiate* (1988), gemengde media op veselstof, 1830 x 1810 mm, versameling: Bell, Dewar & Hall, Johannesburg.
- Figuur 2.18 Karel Nel, *Saw A Sound* (1978-1979), gemengde media op veselstof, 800 x 2560 mm, versameling: mnr. R. Dreyer, Sandton.
- Figuur 2.19 Karel Nel, *Saw E: Destroyer/Creator* (1978-1979), gemengde media op veselstof, 800 x 2560 mm, versameling: Johannesburgse Kunsmuseum, Johannesburg.
- Figuur 2.20 Karel Nel, *Bodhisattva* (1978-1979), gemengde media op veselstof, 1350 x 1480 mm, versameling: Johannesburgse Kunsmuseum, Johannesburg.
- Figuur 2.21 Karel Nel, *Vairumati* (1984-1986), gemengde media op veselstof, 1810 x 1810 mm, versameling: mnr. en mev. R. Vogel, Sydney.
- Figuur 2.22 Karel Nel, *Transmuter* (1984-1986), gemengde media op veselstof, 2880 x 1880 mm, versameling: mnr. Y. Tessler, Johannesburg.
- Figuur 2.23 Karel Nel, *The Song of Insula Dulcamara* (1985-1986), gemengde media op veselstof, 1920 x 1880 mm, versameling: Johannesburgse Kunsmuseum, Johannesburg.
- Figuur 2.24 Karel Nel, *Parallel Worlds* (1987-1989), gemengde media op veselstof, 1704 x 2795 mm, versameling: SABC, Johannesburg.

Figuur 2.25 Karel Nel, *Plakkaat vir die 1993 Standard Bank Nasionale Kunsfees* (1993), rekenaarbeeld, geen vasgestelde afmetings nie.

## HOOFSTUK III

### WILLIAM JOSEPH KENTRIDGE (1955- )

- Figuur 3.1 William Kentridge, *Breakfast in the Antechamber* (1985), houtskool en pastel op papier, 1800 x 1200 mm, private versameling.
- Figuur 3.2 William Kentridge, *The Embarkation* (1987), houtskool en pastel op papier, 1250 x 820 mm, 1250 x 850 mm, en 1250 x 880 mm, versameling: Standard Bank van Suid-Afrika, Johannesburg.
- Figuur 3.3 William Kentridge, *The Boating Party* (1985), houtskool en pastel op papier, 3 x 1500 x 780 mm, private versameling.
- Figuur 3.4 William Kentridge, *Industry & Idleness I: Double Shift on Weekends Too* (1986), akwatint, droënaald en graving op papier, 250 x 200 mm, versameling: Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum, Kaapstad.
- Figuur 3.5 William Kentridge, *Industry & Idleness II: Responsible Hedonism* (1986), akwatint, droënaald en graving op papier, 250 x 295 mm, versameling: Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum, Kaapstad.
- Figuur 3.6 William Kentridge, *Industry & Idleness III: Forswearing Bad Company* (1986), akwatint, droënaald en graving op papier, 295 x 250 mm, versameling: Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum, Kaapstad.
- Figuur 3.7 William Kentridge, *Industry & Idleness IV: Waiting out the Recession* (1986), akwatint, droënaald en graving op papier, 255 x 295 mm, versameling: Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum, Kaapstad.
- Figuur 3.8 William Kentridge, *Industry & Idleness V: Promises of Fortune* (1986), akwatint, droënaald en graving op papier, 250 x 290 mm, versameling: Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum, Kaapstad.
- Figuur 3.9 William Kentridge, *Industry & Idleness VI: Buying London with the Trust Money* (1986), akwatint, droënaald en graving op papier, 250 x 200 mm, versameling: Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum, Kaapstad.
- Figuur 3.10 William Kentridge, *Industry & Idleness VII: Lord Mayor of Derby Road* (1986), droënaald en graving op papier, 255 x 290 mm, versameling: Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum, Kaapstad.

- Figuur 3.11 William Kentridge, *Industry & Idleness VIII: Coda* (1986), akwatint en droënaald op papier, 250 x 200 mm, versameling: Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum, Kaapstad.
- Figuur 3.12 William Kentridge, *Procession in Harrison Street* (1991), houtskool en pastel op papier, 700 x 1000 mm, uit: Sobriety, Obesity & Growing Old.
- Figuur 3.13 William Kentridge, *Can we leave? Can we stay?* (1986), houtskool en gouache op papier, 2 x 900 x 780 mm, versameling: mnr. C. Bothner, Johannesburg.
- Figuur 3.14 William Kentridge, *Soho at Table* (1989), houtskool en pastel op papier, 1050 x 1350 mm, uit: Johannesburg - 2nd Greatest City after Paris.
- Figuur 3.15 William Kentridge, *Soho's Desk with Ife Head* (1991), houtskool en pastel op papier, 1200 x 1500 mm, uit: Mine.
- Figuur 3.16 William Kentridge, *The Conservationist's Ball: Culling, Gamewatching, Taming* (1985), houtskool, pastel en gouache op papier, 1985 x 935 mm, 1985 x 1385 mm, 1985 x 935 mm, private versameling.
- Figuur 3.17 William Kentridge, *Our Courtship* (1985), houtskool, pastel, ink en verf op papier, 3 x 970 x 910 mm, versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.
- Figuur 3.18 William Kentridge, *Felix in the Bath* (1989), houtskool en pastel op papier, 1000 x 1700 mm, uit: Johannesburg - 2nd Greatest City after Paris.
- Figuur 3.19 William Kentridge, *New Modder* (1988), houtskool en pastel op papier, 1350 x 1050 mm, versameling: Die Kunsamer, Kaapstad.
- Figuur 3.20 William Kentridge, *Art in a State of Grace* (1988), syskerm in vyf kleure op papier, 1563 x 977 mm, versameling: Johannesburgse Kunsmuseum, Johannesburg.
- Figuur 3.21 William Kentridge, *Art in a State of Hope* (1988), syskerm in vyf kleure op papier, 1545 x 970 mm, versameling: Johannesburgse Kunsmuseum, Johannesburg.
- Figuur 3.22 William Kentridge, *Art in a State of Siege* (1988), syskerm in vyf kleure op papier, 1562 x 972 mm, versameling: Johannesburgse Kunsmuseum, Johannesburg.
- Figuur 3.23 William Kentridge, Robert Hodgins (1920- ), Deborah Bell (1957- ) *Easing the Passing (of the hours) XV* (1993), rekenaaranimasie, laser afdruk op papier, ongeveer 170 x 250 mm, private versameling.

- Figuur 3.24 William Kentridge, Robert Hodgins (1920- ), Deborah Bell (1957- ), *Easing the Passing (of the hours) XVI* (1993), rekenaaranimasie, laser afdruk op papier, ongeveer 170 x 250 mm, private versameling.
- Figuur 3.25 William Kentridge, *Mine Shaft* (1991), houtskool en pastel op papier, 2380 x 750 mm, uit: Mine.
- Figuur 3.26 William Kentridge, *Mine Shaft and Slave Ship* (1991), houtskool en pastel op papier, 830 x 1240 mm, uit: Mine.
- Figuur 3.27 William Kentridge, *Empty Landscape with Cul-de-sac* (1990), houtskool en pastel op papier, 1200 x 1500 mm, uit: Monument.
- Figuur 3.28 William Kentridge, *Harry with Load in Landscape* (1990), houtskool en pastel op papier, 1200 x 1500 mm, uit: Monument.
- Figuur 3.29 William Kentridge, *The General from Derby Road to Ellis Park* (1987), houtskool en pastel op papier, 900 x 680 mm, private versameling.
- Figuur 3.30 William Kentridge, *Fish Kiss* (1989), houtskool en pastel op papier, 780 x 1150 mm, uit: Johannesburg - 2nd Greatest City after Paris.
- Figuur 3.31 William Kentridge, *Growing Old Title Drawing* (1991), houtskool en pastel op papier, 1200 x 1500 mm, uit: Sobriety, Obesity & Growing Old.
- Figuur 3.32 William Kentridge, *Reclining Woman* (1993-1994), houtskool en pastel op papier, ongeveer 1200 x 1500 mm, uit: Felix in Exile.
- Figuur 3.33 William Kentridge, *Plunge Pool* (1987), houtskool en pastel op papier, 1300 x 1400 mm, private versameling.
- Figuur 3.34 William Kentridge, *Casspirs Full of Love* (1988-1989), Koperplaat droënaald op papier, 1482 x 810 mm, versameling: Johannesburgse Kunsmuseum, Johannesburg.
- Figuur 3.35 William Kentridge, *Little Morals: Reserve Army* (1991), ets en droënaald op papier, 232 x 310 mm, versameling: Johannesburgse Kunsmuseum, Johannesburg.
- Figuur 3.36 William Kentridge, *Comrade Mauser* (1990), houtskool en pastel op papier, 2400 x 3000 mm, private versameling.
- Figuur 3.37 William Kentridge, *Untitled (Large Head) I* (1991), houtskool, gouache en collage op papier, 1500 x 1120 mm, versameling: mnr. J. Kogl, Kaapstad.

Figuur 3.38 William Kentridge, *Untitled (Large Head) II* (1991), houtskool, gouache en collage op papier, 1500 x 1200 mm, versameling: mnr. J. en mev. W. Cruise, Johannesburg.

## HOOFSTUK IV

### ELIZABETH LAETITIA (TITIA) BALLOT (1941- )

- Figuur 4.1 Titia Ballot, *Stillewe met Rape* (1974), akriel op hardbord, ongeveer 435 x 500 mm, versameling: me. A. Viljoen, Pretoria.
- Figuur 4.2 Titia Ballot, *Mossels* (1979), inktekening op papier, 400 x 610 mm, versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.
- Figuur 4.3 Titia Ballot, *Visfossiel* (detail) (1976), ets en blinds-reliëf op papier, 520 x 390 mm, versameling: Munisipale Kunsmuseum, Lichtenburg.
- Figuur 4.4 Titia Ballot, *Ichthus Hoeksteen* (1979), kollografie op papier, 390 x 550 mm, versameling: prof. en mev. C. Reinecke, Potchefstroom.
- Figuur 4.5 Titia Ballot, *Tussen Bloemfontein en Maseru ...* (1987), Drieplaat kleur-ets op papier, 350 x 460 mm, versameling: mnr. F. Verster, Kaapstad.
- Figuur 4.6 Titia Ballot, *Aan Dutwa* (1990), tweeplaat kleur-ets op papier, 210 x 290 mm, versameling: SASOL Kunsversameling, Johannesburg.
- Figuur 4.7 Titia Ballot, *Terugblik II: Breekware vir die Revolusie* (1986), syskermdruk op papier, 300 x 400 mm, versameling: prof. en mev. D. Morkel, Bloemfontein.
- Figuur 4.8 Titia Ballot, *Hugenote Gietvorm* (1988), kleur-ets op papier (reënboogkleurmetode), 410 x 540 mm, versameling: Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum, Kaapstad.
- Figuur 4.9 Titia Ballot, *Inisiantie* (1986), tweeplaat kleur-ets plus handkleurwerk op papier, 495 x 540 mm, versameling: Provinsiale-biblioteek, Kaapstad.
- Figuur 4.10 Titia Ballot, *Kruis vir die Kaap van Storms* (1987), tekening op papier, 620 x 435 mm, versameling: mev. E. L. Ballot, Stellenbosch.
- Figuur 4.11 Titia Ballot, *Kruis vir die Kaap van Storms* (1994), ets plus handkleurwerk op papier, 585 x 410 mm, versameling: Universiteit van Stellenbosch, Stellenbosch.



- Figuur 4.12 Titia Ballot, *Vanitas: Kaart en Transport* (1987), tweeplaat kleur-ets op papier, 490 x 540 mm, versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.
- Figuur 4.13 Titia Ballot, *Visioen by Uitkyk* (1994), ets op papier, 435 x 1040 mm, versameling: mev. E. L. Ballot, Stellenbosch.
- Figuur 4.14 Titia Ballot, *Offersteen* (1994), kleur-ets plus handkleurwerk op papier, 375 x 507 mm, versameling: mev. E. L. Ballot, Stellenbosch.
- Figuur 4.15 Titia Ballot, *Geboorteplek* (1986), tweeplaat kleur-ets op papier, 595 x 540 mm, versameling: mnr. D. Hugo, Kaapstad.
- Figuur 4.16 Titia Ballot, *Erfdeel* (1990), ets op papier, 480 x 630 mm, private versameling: mev. E. L. Ballot, Stellenbosch.
- Figuur 4.17 Titia Ballot, *Stampot* (1994), tweeplaat kleur-ets op papier, 365 x 270 mm, versameling: prof. en mev. R. van Wyk, Stellenbosch.

## HOOFSTUK V

### PHILIPPA (PIPPA) ANN SKOTNES (1957- )

- Figuur 5.1 Pippa Skotnes, *For //Kunn* (1992), multiplaat kleur-ets op papier, 540 x 405 mm, private versameling.
- Figuur 5.2 Pippa Skotnes, *For //Kweiten Ta //Ken* (1992), multiplaat kleur-ets op papier, 547 x 453 mm, private versameling.
- Figuur 5.3 Pippa Skotnes, *Jan Plat Convict No 7880* (1993), multiplaat kleur-ets op papier, 575 x 418 mm, private versameling.
- Figuur 5.4 Pippa Skotnes, *For //Kabbo* (1992), multiplaat kleur-ets op papier, 666 x 485 mm, private versameling.
- Figuur 5.5 Pippa Skotnes, *For Ruyter* (1993), multiplaat kleur-ets op papier, 540 x 405 mm, private versameling.
- Figuur 5.6 Pippa Skotnes, *For Dia!Kwain* (1993), multiplaat kleur-ets op papier, 588 x 497 mm, private versameling.
- Figuur 5.7 Pippa Skotnes, *For Han=Kasso* (1992), multiplaat kleur-ets op papier, 547 x 418 mm, private versameling.
- Figuur 5.8 Pippa Skotnes, *For !Huin T Kuiten* (c. 1993), multiplaat kleur-ets op papier, 604 x 440 mm, private versameling.

- Figuur 5.9 Pippa Skotnes, *Advent* (1993), ets op papier, 325 x 515 mm, private versameling.
- Figuur 5.10 Pippa Skotnes, *Sound from the Thinking Strings I* (1991), ets op papier, 198 x 158 mm, druk geneem uit boek: *Sound from the Thinking Strings* (1991), versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.
- Figuur 5.11 Pippa Skotnes, *Sound from the Thinking Strings II* (1991), ets op papier, 198 x 158 mm, druk geneem uit boek: *Sound from the Thinking Strings* (1991), versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.
- Figuur 5.12 Pippa Skotnes, *Sound from the Thinking Strings III* (1991), ets op papier, 198 x 80 mm, druk geneem uit boek: *Sound from the Thinking Strings* (1991), versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.
- Figuur 5.13 Pippa Skotnes, *Sound from the Thinking Strings IV* (1991), ets op papier, 198 x 158 mm, druk geneem uit boek: *Sound from the Thinking Strings* (1991), versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.
- Figuur 5.14 Pippa Skotnes, *Sound from the Thinking Strings V* (1991), ets op papier, 198 x 158 mm, druk geneem uit boek: *Sound from the Thinking Strings* (1991), versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.
- Figuur 5.15 Pippa Skotnes, *Sound from the Thinking Strings VI* (1991), ets op papier, 198 x 70 mm, druk geneem uit boek: *Sound from the Thinking Strings* (1991), versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.
- Figuur 5.16 Pippa Skotnes, *Sound from the Thinking Strings VII* (1991), ets op papier, 198 x 80 mm, druk geneem uit boek: *Sound from the Thinking Strings* (1991), versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.
- Figuur 5.17 Pippa Skotnes, *Sound from the Thinking Strings VIII* (1991), ets op papier, 198 x 158 mm, druk geneem uit boek: *Sound from the Thinking Strings* (1991), versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.
- Figuur 5.18 Pippa Skotnes, *Sound from the Thinking Strings IX* (1991), ets op papier, 198 x 158 mm, druk geneem uit boek: *Sound from the Thinking Strings* (1991), versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.
- Figuur 5.19 Pippa Skotnes, *Sound from the Thinking Strings X* (1991), ets op papier, 198 x 158 mm, druk geneem uit boek: *Sound from the Thinking Strings* (1991), versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.
- Figuur 5.20 Pippa Skotnes, *Sound from the Thinking Strings XI* (1991), ets op papier, 198 x 158 mm, druk geneem uit boek: *Sound from the Thinking Strings* (1991), versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.

- Figuur 5.21 Pippa Skotnes, *Sound from the Thinking Strings XII* (1991), ets op papier, 198 x 70 mm, druk geneem uit boek: *Sound from the Thinking Strings* (1991), versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.
- Figuur 5.22 Pippa Skotnes, *Sound from the Thinking Strings XIII* (1991), ets op papier, 198 x 158 mm, druk geneem uit boek: *Sound from the Thinking Strings* (1991), versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.
- Figuur 5.23 Pippa Skotnes, *Sound from the Thinking Strings XIV* (1991), ets op papier, 198 x 80 mm, druk geneem uit boek: *Sound from the Thinking Strings* (1991), versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.
- Figuur 5.24 Pippa Skotnes, *Sound from the Thinking Strings XV* (1991), ets op papier, 198 x 158 mm, druk geneem uit boek: *Sound from the Thinking Strings* (1991), versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.
- Figuur 5.25 Pippa Skotnes, *Sound from the Thinking Strings XVI* (1991), ets op papier, 198 x 158 mm, druk geneem uit boek: *Sound from the Thinking Strings* (1991), versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.
- Figuur 5.26 Pippa Skotnes, *Sound from the Thinking Strings XVII* (1991), ets op papier, 198 x 158 mm, druk geneem uit boek: *Sound from the Thinking Strings* (1991), versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.
- Figuur 5.27 Pippa Skotnes, *Sound from the Thinking Strings XVIII* (1991), ets op papier, 198 x 80 mm, druk geneem uit boek: *Sound from the Thinking Strings* (1991), versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.
- Figuur 5.28 Pippa Skotnes, *Sound from the Thinking Strings XIX* (1991), ets op papier, 198 x 158 mm, druk geneem uit boek: *Sound from the Thinking Strings* (1991), versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.
- Figuur 5.29 Pippa Skotnes, *Sound from the Thinking Strings XX* (1991), ets op papier, 198 x 158 mm, druk geneem uit boek: *Sound from the Thinking Strings* (1991), versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.
- Figuur 5.30 Pippa Skotnes, *The Lost Years* (1990), ets en blinde-reliëf op papier, 350 x 260 mm, druk geneem uit boek: *Mordant Methods* (1990) 24/24, versameling: Universiteit van Suid-Afrika, Pretoria.
- Figuur 5.31 Pippa Skotnes, *White Wagons I* (1993), ets op papier, 300 x 300 mm, druk geneem uit boek: *White Wagons* (1993), private versameling.
- Figuur 5.32 Pippa Skotnes, *White Wagons II* (1993), ets op papier, 300 x 300 mm, druk geneem uit boek: *White Wagons* (1993), private versameling.

- Figuur 5.33 Pippa Skotnes, *White Wagons III* (1993), ets op papier, 300 x 300 mm, druk geneem uit boek: *White Wagons* (1993), private versameling.
- Figuur 5.34 Pippa Skotnes, *White Wagons IV* (1993), ets op papier, 300 x 300 mm, druk geneem uit boek: *White Wagons* (1993), private versameling.
- Figuur 5.35 Pippa Skotnes, *White Wagons V* (1993), ets op papier, 300 x 300 mm, druk geneem uit boek: *White Wagons* (1993), private versameling.
- Figuur 5.36 Pippa Skotnes, *White Wagons VI* (1993), ets op papier, 300 x 300 mm, druk geneem uit boek: *White Wagons* (1993), private versameling.
- Figuur 5.37 Pippa Skotnes, *White Wagons VII* (1993), ets op papier, 300 x 300 mm, druk geneem uit boek: *White Wagons* (1993), private versameling.
- Figuur 5.38 Pippa Skotnes, *Imprints: Vestiges - House Behind the Picket Fence* (1981), ets op papier, 250 x 335 mm, druk geneem uit boek: *Imprints* (1983), versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.
- Figuur 5.39 Pippa Skotnes, *Imprints: Vestiges - Untitled Landscape* (1983), ets op papier, 250 x 335 mm, druk geneem uit boek: *Imprints* (1983), versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.
- Figuur 5.40 Pippa Skotnes, *Imprints: Vestiges - Desert Parish* (1981), ets op papier, 250 x 335 mm, druk geneem uit boek: *Imprints* (1983), versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.
- Figuur 5.41 Pippa Skotnes, *Imprints: Vestiges - Untitled Landscape* (1982), ets op papier, 230 x 430 mm, druk geneem uit boek: *Imprints* (1983), versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.
- Figuur 5.42 Pippa Skotnes, *Imprints: Vestiges - Kimberley Mine Hotel* (1981), ets op papier, 250 x 335 mm, druk geneem uit boek: *Imprints* (1983), versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.
- Figuur 5.43 Pippa Skotnes, *Imprints: Vestiges - Untitled Landscape* (1983), ets op papier, 250 x 335 mm, druk geneem uit boek: *Imprints* (1983), versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.
- Figuur 5.44 Pippa Skotnes, *Imprints: Vestiges - Thatched House* (1981), ets op papier, 250 x 335 mm, druk geneem uit boek: *Imprints* (1983), versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.
- Figuur 5.45 Pippa Skotnes, *Imprints: Vestiges - Untitled Landscape* (1982), ets op papier, 250 x 335 mm, druk geneem uit boek: *Imprints* (1983), versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.

- Figuur 5.46 Pippa Skotnes, *Imprints: Relics - Houses, Semi-Detached* (1981), ets op papier, 330 x 440 mm, druk geneem uit boek: *Imprints* (1983), versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.
- Figuur 5.47 Pippa Skotnes, *Imprints: Relics - The Moravian Mission* (1981), ets op papier, 330 x 440 mm, druk geneem uit boek: *Imprints* (1983), versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.
- Figuur 5.48 Pippa Skotnes, *Imprints: Relics - A City Playground* (1983), ets op papier, 330 x 440 mm, druk geneem uit boek: *Imprints* (1983), versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.
- Figuur 5.49 Pippa Skotnes, *Imprints: Relics - The Thomas Tucker* (1983), ets op papier, 330 x 440 mm, druk geneem uit boek: *Imprints* (1983), versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.
- Figuur 5.50 Pippa Skotnes, *Imprints: Relics - House on a Hill* (1982), ets op papier, 340 x 440 mm, druk geneem uit boek: *Imprints* (1983), versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.
- Figuur 5.51 Pippa Skotnes, *Imprints: Relics - A View from My Window* (1982), ets op papier, 340 x 440 mm, druk geneem uit boek: *Imprints* (1983), versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.
- Figuur 5.52 Pippa Skotnes, *Imprints: A Local Pageant - Pearly Gates* (1982), ets op papier, 340 x 440 mm, druk geneem uit boek: *Imprints* (1983), versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.
- Figuur 5.53 Pippa Skotnes, *Imprints: A Local Pageant - A Paved Park* (1982), ets op papier, 340 x 440 mm, druk geneem uit boek: *Imprints* (1983), versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.
- Figuur 5.54 Pippa Skotnes, *Imprints: A Local Pageant - At the End of a Tether* (1982), ets op papier, 410 x 310 mm, druk geneem uit boek: *Imprints* (1983), versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.
- Figuur 5.55 Pippa Skotnes, *Imprints: A Local Pageant - A Conundrum* (1982), ets op papier, 340 x 440 mm, druk geneem uit boek: *Imprints* (1983), versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.
- Figuur 5.56 Pippa Skotnes, *Imprints: A Local Pageant - A Fall of Feathers* (1982), ets op papier, 410 x 300 mm, druk geneem uit boek: *Imprints* (1983), versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.

- Figuur 5.57 Pippa Skotnes, *Imprints: A Local Pageant - Beyond the Pale* (1982), ets op papier, 340 x 440 mm, druk geneem uit boek: *Imprints* (1983), versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.
- Figuur 5.58 Pippa Skotnes, *Imprints: An Epitaph - Untitled* (1983), ets op papier, 300 x 360 mm, druk geneem uit boek: *Imprints* (1983), versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.
- Figuur 5.59 Pippa Skotnes, *Imprints: An Epitaph - Untitled* (1983), ets op papier, 300 x 360 mm, druk geneem uit boek: *Imprints* (1983), versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.
- Figuur 5.60 Pippa Skotnes, *Imprints: An Epitaph - Untitled* (1983), ets op papier, 300 x 360 mm, druk geneem uit boek: *Imprints* (1983), versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.
- Figuur 5.61 Pippa Skotnes, *Imprints: Mine Manager's House* (1982), ets op papier, 340 x 440 mm, druk geneem uit boek: *Imprints* (1983), versameling: Universiteit van Kaapstad, Kaapstad.
- Figuur 5.62 Pippa Skotnes, *Lament I* (1985), ets op papier, 470 x 675 mm, versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.
- Figuur 5.63 Pippa Skotnes, *Lament II* (1985), ets op papier, 470 x 680 mm, versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.
- Figuur 5.64 Pippa Skotnes, *Lament III* (1985), ets op papier, 473 x 680 mm, versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.
- Figuur 5.65 Pippa Skotnes, *Lament IV* (1985), ets op papier, 680 x 475 mm, versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.
- Figuur 5.66 Pippa Skotnes, *For all the Dead Dears* (1984), ets op papier, 474 x 681 mm, versameling: Durbanse Kunsmuseum, Durban.
- Figuur 5.67 Pippa Skotnes, *Remembering the Night* (1989), ets op papier, 440 x 895 mm, private versameling.
- Figuur 5.68 Pippa Skotnes, *The Return I* (1987), ets op papier, 450 x 600 mm, versameling: Johannesburgse Kunsmuseum, Johannesburg.
- Figuur 5.69 Pippa Skotnes, *The Return II* (1987), ets op papier, 440 x 640 mm, versameling: Johannesburgse Kunsmuseum, Johannesburg.
- Figuur 5.70 Pippa Skotnes, *The Return III* (1987), ets op papier, 450 x 600 mm, versameling: Johannesburgse Kunsmuseum, Johannesburg.

# LYS VAN WERKE WAARNA IN TEKS VERWYS WORD, MAAR NIE GEÏLLUSTREER IS NIE

## VOORWOORD

Penny Siopis (1953- ), *Melancholia* (1986), olieverf op doek, 1975 x 1755 mm, versameling: Johannesburgse Kunsmuseum, Johannesburg.

## HOOFTUK I

### INLEIDING

Ezrom Kgobokanyo Sebata Legae (1937- ), *Freedom is Dead I* (1979), olieverf en conté, ongeveer 465 x 255 mm, [versameling onbekend].

Ezrom Kgobokanyo Sebata Legae (1937- ), *Freedom is Dead II* (1979), olieverf en conté, ongeveer 465 x 255 mm, [versameling onbekend].

William Claesz. Heda (c. 1597-1660), *Breakfast Still-Life with Blackberry Pie* (1645), olieverf op hout, 540 x 820 mm, versameling: Staatliche Kunstsammlung, Dresden.

William Claesz. Heda (c. 1597-1660), *Still-Life* (1651), olieverf op hout, 990 x 830 mm, versameling: Gallery of the Duke of Liechtenstein, Vaduz.

William Kalf (1619-1693), *Still-Life with Lemon, Oranges and Glass of Wine* (c. 1663), olieverf op doek, 365 x 308 mm, versameling: Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.

Jacques Linard (c. 1600-1645), *The Five Senses* (1638), olieverf op doek, 550 x 680 mm, versameling: Musée des Beaux Arts, Strasbourg.

Lubin Baugin (c. 1610-1663), *The Five Senses* (1630), olieverf op hout, 550 x 730 mm, versameling: Louvre, Parys.

Frans David Oerder (1867-1944), *Magnolias* (ongedateer), olieverf op doek, 700 x 900 mm, private versameling.

Frans David Oerder (1867-1944), *Still-Life with Lobster* (ongedateer), olieverf op doek, ongeveer 750 x 950 mm, versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.

Wolf Kibel (1903-1938), *Still-Life with Blue Vase* (ongedateer), pastel op papier, 380 x 490 mm, versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.

Wolf Kibel (1903-1938), *Still-Life with Dead Bird* (ongedateer), inktekening op papier, 315 x 195 mm, versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.

Frans Snyders (1579-1657), *Still-Life with Poultry and Venison* (1614), olieverf op doek, 1560 x 2180 mm, versameling: Wallraf-Richartz Museum, Keulen.

Philip Guston (1913-1980), *Conspirators* (1932), olieverf op doek, 1270 x 914 mm, private versameling.

Pablo Picasso (1881-1973), *Guernica* (1937), olieverf op doek, 3493 x 7766 mm, versameling: Museo del Prado, Madrid.

Philip Guston (1913-1980), *Painting* (1952), olieverf op doek, 1220 x 1290 mm, versameling: mev. Albert H. Newman, Chicago.

Philip Guston (1913-1980), *Central Avenue* (1969), olieverf op doek, 1450 x 2030 mm, versameling: University Art Museum, University of California at Berkeley.

Philip Guston (1913-1980), *The Desert* (1974), olieverf op doek, 1840 x 2920 mm, versameling: David McKee Gallery, New York.

Philip Guston (1913-1980), *The Floor* (1976), olieverf op doek, 1750 x 2500 mm, private versameling.

Henry Symonds (1949- ), *The Studio with Barend's Snake and Aloe Claviflora* (1987), akriel op doek, 1550 x 1550 mm, [versameling onbekend].

Henry Symonds (1949- ), *The Studio with Matisse's Bathers, Danie's Plate and Barend's Snake and Aloe Claviflora* (1987), akriel op doek, 1500 x 3000 mm, [versameling onbekend].

Margaret Vorster (1953- ), *Blood on the Leaves* (1987), olieverf op doek, 840 x 935 mm, (drieluik), [versameling onbekend].

Margaret Vorster (1953- ), *Trail in the Forest* (1987), olieverf op doek, 1700 x 2505 mm, [versameling onbekend].

Marion Arnold (1947- ), *Matches Struck Unexpectedly in the Dark* (1987), pastel op papier, 1000 x 1880 mm, (drieluik, insluitende die raam), [versameling onbekend].

Marion Arnold (1947- ), *The Rose and the Apple have no Political Views* (1987), pastel op papier, 1060 x 1260 mm, (insluitende die raam), [versameling onbekend].

Keith Dietrich (1950- ), *Themba Thintсила and the Tiger Mat* (1987), krytpastel op papier, 2000 x 1100 mm, [versameling onbekend].



Keith Dietrich (1950- ), Daniel Malakamma Became Tired of Listening to '*His Master's Voice*' (1987), krytpastel op papier, 2050 x 1100 mm, [versameling onbekend].

Karel Nel (1955- ), *Beyond the House of Bread* (1987), pastel op veselstof, 2000 x 2000 mm, [versameling onbekend].

Gregoire Boonzaier (1909- ), *Still-Life* [Sa], linosnee, [afmetings onbekend], versameling: Michaelis, Kaapstad.

W.H. Coetzer (1900-1983), *Still-Life Bowl and Vase* (1959), ets op papier, 430 x 470 mm, versameling: Museum Africa, Johannesburg.

W.H. Coetzer (1900-1983), *Still-Life - Fan, Jar, Bowl, Seashell* (1951), ets op papier, ongeveer 151 x 171 mm, versameling: Museum Africa, Johannesburg.

Pieter Wenning (1873-1921), *Landscape at Mowbray, Cape Peninsula* (ongedateer), olieverf op doek, 330 x 440 mm, versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.

Pieter Wenning (1873-1921), *Red Hibiscus* (ongedateer), olieverf op doek, 510 x 405 mm, versameling: Johannesburgse Kunsmuseum, Johannesburg.

Nerine Desmond (1908- ), *Pear Wine* [Sa], monotipe, [afmetings en versameling onbekend].

Alfred Krenz (1899-1980), *Magnolias* (c. 1960), linosnee, (afmetings en versameling onbekend) (skildery getiteld *Magnolias* (1960) in versameling van die William Humphrey-museum, Kimberley).

Edward Wolfe (1897-1882), *Still-Life with Flowers in Vase* (1958), litografie, 400 x 310 mm, [versameling onbekend].

Robert Hodgins (1920- ), *Ubu meets the Black Politician* (c. 1981), tempera en olieverf op doek, [afmetings en versameling onbekend].

Penny Siopis (1953- ), *Still-Life with Watermelon and Other Things* (1985), olieverf op doek, 2425 x 1805 mm, onder toesig van Rembrandt Kunststiging, Stellenbosch.

William Kalf (1619-1693), *Still-Life* (1659), olieverf op doek, 510 x 430 mm, versameling: Royal Picture Gallery (Maurits-huis), Den Haag.

Piero della Francesca (c. 1415-1492), *The Flagellation* (c. 1450-1460), geskilderde houtpaneel, 591 x 813 mm, versameling: Galleria Nazionale della Marche, Urbino.

David Siqueiros (1896-1974), *Echo of a Scream* (1937), spuitverf op kartonplank, 1220 x 900 mm, versameling: The Museum of Modern Art, New York.

Giorgio de Chirico (1888-1978), *The Soothsayer's Recompense* (1913), olieverf op doek, 13690 x 18030 mm, versameling: The Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

Max Beckmann (1884-1950), *Departure* (1932-1933), olieverf op doek, 2 x 21590 x 10050 mm en 21590 x 11530 mm, versameling: The Museum of Modern Art, New York.

Sue Williams (1941- ), *The Modderdam Postcards* (1977), ets op papier, [grootte van reeks, afmetings en versameling onbekend].

Gregoire Boonzaier (1909- ), *Black jug and samovar* (1962), olieverf of doek, 555 x 710 mm, private versameling, Stellenbosch.

Jacob Hendrik Pierneef (1886-1957), *African Still-Life* (1938), kaseien, 420 x 545 mm, private versameling.

## HOOFSTUK II

### KAREL ANTHONY NEL (1955- )

Karel Nel, *Blue Heart* (c. 1982-1983), gemengde media op veselstof, 1800 x 1800 mm, versameling: mnr. D. Moren, Hampstead Heath, Londen.

Karel Nel, *Circuit/Accelerator* (1988-1989), gemengde media op veselstof, 2300 x 1841 mm, versameling: me. N. Knight, Hyde Park, Johannesburg.

Karel Nel, *Presence I en II (Cone I en II)* (1978-1979), gemengde media op handgemaakte papier, [afmetings onbekend], versameling: mnr. en mev. R. Dreyer, Sandton.

Karel Nel, *Chitta* (c. 1979), gemengde media op veselstof, [afmetings onbekend], versameling: mnr. N. Hurwitz, Rivonia.

Karel Nel, *Memory Drawing: Alligator I* (1979), gemengde media op handgemaakte papier, 700 x 1000 mm, versameling: mnr. K. Nel, Johannesburg.

Karel Nel, *Saw B State* (1978-1979), gemengde media op veselstof, 800 x 2560 mm, versameling: Suid-Afrikaanse Nasionale Galery, Kaapstad.

Karel Nel, *Saw C State* (1978-1979), gemengde media op veselstof, 800 x 2560 mm, versameling: mnr. P. Nolan, Sydney.

Jim Dine (1935- ), *Saw* (1976), ets en akwatint, 824 x 575 mm, versameling: Pyramid Arts, Ltd.

Paul Gauguin (1848-1903), *Vairumati* (1897), olieverf op doek, 730 x 940 mm, versameling: Louvre, Parys.

Vincent van Gogh (1853-1890), *Paul Gauguin's Armchair* (1888), olieverf op doek, 905 x 725 mm, versameling: Vincent van Gogh Foundation, Rijksmuseum, Amsterdam.

Paul Klee (1879-1940), *Insula Dulcamara* (1938), olieverf op koerantpapier, goingsakmontering, 7925 x 17526 mm, versameling: Klee Stigting, Bern.

Joseph Mallord William Turner (1775-1851), *Ulysses deriding Polyphemus* (1829), olieverf op doek, 1327 x 2032 mm, versameling: National Gallery, Londen.

Piero della Francesca (c. 1415-1492), *The Baptism of Christ* (c. 1440-1450), geschilderde houtpaneel, 1670 x 1160 mm, versameling: National Gallery, Londen.

George Seurat (1859-1891), *A Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte* (1884-1886), olieverf op doek, 2060 x 3250 mm, versameling: Art Institute of Chicago, Helen Birch Bartlett Memorial Collection.

Alexis Preller (1911-1975), *The Grand Mapogga* (1957), olieverf op doek, 1005 x 855 mm, private versameling.

Claude Monet (1840-1926), *Haystack* (1891), olieverf op doek, 650 x 1000 mm, private versameling.

David Hockney (1937- ), *A Diver, Paper Pool 17* (1978). Gekleurde saamgeperste papier pulp, 12 velle in totaal 1830 x 434 mm, enkel vel 914 x 711 mm, private versameling / *Paper Pool*-reeks (1978) bestaan uit 29 werke.

## HOOFSTUK III

### WILLIAM JOSEPH KENTRIDGE (1955- )

William Hogarth (1697-1764), *Industry & Idleness I - XIII* (1747), ets en gravure op papier, gemiddelde afmetings van drukke ongeveer 260 x 350 mm, versameling: Britse Museum, Londen.

Antoine Watteau (1684-1721), *The Embarkation from Cythera* (1717-1719), olieverf op doek, ongeveer 1295 x 1930 mm, versameling: Louvre, Parys.

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), *Luncheon of the Boating Party* (1881), olieverf op doek, ongeveer 1270 x 17526 mm, versameling: The Phillips Collection, Washington D.C.

Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770), *The Würzburg Commission - Rococo Throne Room of Würzburg Palace* (1750), fresko, [afmetings onbekend], versameling: Würzburg Paleis, Duitsland.

Robert Hodgins (1920- ), *A Rake's Progress I - VII* (1990), ets op papier, gemiddelde afmetings van drukke ongeveer 250 x 295 mm, [versameling onbekend].

Deborah Bell (1957- ), *Marriage-a-la-Mode Frontpiece, I - VI* (1990), ets, droënaald en akwatint op papier, gemiddelde afmetings van drukke ongeveer 250 x 295 mm, [versameling onbekend].

William Kentridge, *Soho with Coffee Plunger and Cup* (1991), houtskooltekening op papier, 750 x 900 mm, uit: Mine (1991).

Francisco José Goya Y Lucientes (1746-1828), *The Third of May* (1808), olieverf op doek, 2235 x 2870 mm, versameling: Museo del Prado, Madrid.

Diego Velázquez (1599-1660), *Las Meninas* (1656), olieverf op doek, ongeveer 2660 x 2286 mm, versameling: Museo del Prado, Madrid.

Édouard Manet (1832-1883), *The Balcony* (1868-1869), olieverf op doek, 1690 x 1230 mm, versameling: Louvre, Parys.

Édouard Manet (1832-1883), *A bar at the Folies-Bergère* (1881-1882), olieverf op doek, 960 x 1300 mm, versameling: Courtauld Institute Galleries, Londen.

Rembrandt Harmensz van Rijn (1606-1669), *The Slaughtered Ox* (1655), olieverf op doek, 940 x 670 mm, versameling: Louvre, Parys.

Rembrandt Harmensz van Rijn (1606-1669), *The Slaughtered Ox* (c. 1637-1640), olieverf op doek, 735 x 520 mm, versameling: Glasgow Art Gallery and Museum, Glasgow.

Rembrandt Harmensz van Rijn (1606-1669), *The Landscape with the Goldweaver's fields* (1651), ets en droënaald op papier, 120 x 319 mm, versameling: Britse Museum, Londen.

Rembrandt Harmensz van Rijn (1606-1669), *The Hog* (1643), ets en droënaald op papier, 145 x 184 mm, versameling: Britse Museum, Londen.

Francisco José Goya Y Lucientes (1746-1828), *Disasters of War - Tampoco, 'Neither Nor'* (1810), ets op papier, 130 x 156 mm, versameling: New York Public Library, New York.

George Grosz (1893-1959), *Im Schatten* (1921), litografie, gemiddelde afmetings van drukke ongeveer 375 x 270 mm. [grootte van reeks en versameling onbekend].

George Grosz (1893-1959), *Gott mit uns* (1920), [grootte van reeks, tegniek, afmetings en versameling onbekend].

Chaim Soutine (1894-1943), *Carcass of Beef* (1925), olieverf op doek, 1140 x 790 mm, versameling: Minneapolis Institute of Art, Minneapolis

Max Beckmann (1884-1950), *Carnival* (1920), olieverf op doek, 1860 x 915 mm, private versameling, Hamburg.

Max Beckmann (1884-1950), *The Negro/The Barker* [uit: *Annual Fair Portfolio* (1921)], ets op papier, gemiddelde afmetings van drukke ongeveer 292 x 258 mm, [versameling onbekend].

Max Beckmann (1884-1950), *Self-portrait as a Clown* (1921), olieverf op doek, 1000 x 590 mm, versameling: Von Der Heydt-museum, Wuppertal.

## HOOFSTUK IV

### ELIZABETH LAETITIA (TITIA) BALLOT (1941- )

Titia Ballot, *Vrystaatvergesig* (c. 1974), olieverf op kartonbord, ongeveer 450 x 600 mm, versameling: regter C. J. Claassen, Randburg.

Titia Ballot, *Grondboontjieland* (c. 1974), olieverf op kartonbord, ongeveer 450 x 600 mm, versameling: dr. Z. J. du Toit, Empangeni.

Titia Ballot, *Portret van Elise* (c. 1970), tempera op kartonbord, ongeveer 500 x 330 mm, private versameling.

Titia Ballot, *Stillewe met Pomelos* (c. 1972), olieverf op kartonbord, ongeveer 450 x 600 mm, private versameling.

Titia Ballot, *Amandelbron* (1979), ets op papier, 380 x 510 mm, prof. en mev. M. Leighton, Johannesburg.

Titia Ballot, *Chronos* (1979), ets op papier, 590 x 325 mm, versameling: mev. E. L. Ballot, Stellenbosch.

Titia Ballot, *Eskatos* (1979), ets op papier, 400 x 300 mm, versameling: mev. C. Marais, Bloubergstrand.

Titia Ballot, *Kairos* (1979), ets op papier, 550 x 370 mm, versameling: mnr. J. van Proosdij, Pretoria.

Titia Ballot, *Aäron se staf* (1979), rubberdruk op papier, ongeveer 250 x 400 mm, Munisipale Kunsversameling, Potchefstroom.

Titia Ballot, *Omwenteling* (1992-1993), ets op papier, 150 x 500 mm, versameling: mev. E. L. Ballot, Stellenbosch.

Titia Ballot, *Terugblik I: Heimwee na Suid-Afrika* (c. 1985), litografie op papier, 320 x 390 mm, versameling: dr. en mev. G. M. Ballot, Stellenbosch.

Titia Ballot, *Skilderkransberg* (c. 1974), olieverf op bord, ongeveer 700 x 900 mm, versameling: mnr. J. du Toit, Bloemfontein..

Titia Ballot, *Karoobossies* (c. 1970), syskermdruk op papier, ongeveer 400 x 300 mm, versameling: mev. E. L. Ballot, Stellenbosch.

Titia Ballot, *Lente, Karoo* (c. 1970), syskermdruk op papier, ongeveer 530 x 400 mm, versameling: mev. M. Kruger, Potchefstroom.

Titia Ballot, *Stillewe met pampoen* (c. 1970), syskermdruk op papier, 410 x 580 mm, private versameling.

Titia Ballot, *Suurlemoene op 'n tafel* (c. 1970), syskermdruk op papier, 580 x 410 mm, versameling: mev. E. L. Ballot, Stellenbosch.

Titia Ballot, *Oerskulpe II* (1980), kollografie op papier, 100 x 140 mm, versameling: me. M. van Rooyen, Pretoria.

Titia Ballot, *Vanitas: Kultuuroffers* (1987), ets op papier, 425 x 545 mm, versameling: William Humphreys Kunsmuseum, Kimberley.

## HOOFSTUK V

### PHILIPPA (PIPPA) ANN SKOTNES (1957- )

Pippa Skotnes, *Origins* (1985), ets op papier, 470 x 680 mm, versameling: me. P. A. Skotnes, Kaapstad.

Pippa Skotnes, *Shelter with Leopard skin hanging* (1985). Ets op papier, ongeveer 300 x 500 mm, me. L. Givon, The Goodman Gallery, Johannesburg.

Pippa Skotnes, *The Dream* (1991), vyf oorspronklike etse en vyf transkripsies van Lucy Lloyd se onderhoude met die !Kung informante !Nanni en Tamme, versameling: Universiteit van Suid-Afrika, Pretoria.

Pippa Skotnes, *For the Dead Years I, II, III, IV, en V* (1990), etse op papier / *For the Dead Years I* (1990), ets op papier, 250 x 210 mm, versameling: mev. T. Dreyer, Johannesburg.

Pippa Skotnes, *Adventures in a Southern Wonderland* (1986), beperkte edisie portefeulje van etse en syskermdrukke, 165 x 140 mm, 'n privaat publikasie deur Pippa Skotnes, Versameling: Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria.

Sue Williamson (1941- ), *The Last Supper* (1981), versameling rommel wat in die omgewing van Distrik Ses agtergebly het, saamgegroeper op die vloer van die Gowlett-galery in Kaapstad: muurpapier, gebreekte borde, weggegooide skoolboeke - omring deur ses geleende stoele van Naz Ebrahim, 'n voormalige inwoner van Distrik Ses, stoele wat met wit lakens bedek is, 'n bandopnemer wat voortdurend verklarings en herinneringe deur voormalige inwoners van Distrik Ses, asook musiek, gebeurde in en om die moskee en die geraas van die stootskrapers gespeel het. versameling: foto's van die opstelling is in die kunstenaar se persoonlike besit / opgeneem in katalogus van 'n uitstalling deur Williamson by The Goodman Gallery, Hyde Park, 5 tot 19 Maart 1993.

Sue Williamson (1941- ), *The Last Supper Revisited* (1992), staal, glas, hout, harpuit en fragmente, driedimensionele afmetings wissel, versameling: me. S. Williamson, Kaapstad.

Sue Williamson (1941- ), *Mementos of District Six* (1993), staal, Perspex, harpuit, fragmente en rommel, grond en beligting, 2200 x 1900 x 1900 mm, versameling: Birmingham Museum of Art, Alabama.

Peggy Delpont (1937- ), *The People of District Six* (c. 1986), muurskildering, [afmetings onbekend], Holy Trinity Parish Church, Distrik Ses, Kaapstad.

Pippa Skotnes, *Shelter* (1985), beperkte edisie portefeulje intaglio-etse en syskermdrukke in die vorm van 'n handgedrukte boek, privaat publikasie deur Pippa Skotnes, Kaapstad, private versameling.

Pippa Skotnes, *Down Here a Starless Sky* (1985), ets op papier, ongeveer 680 x 450 mm, versameling: me. P. A. Skotnes, Kaapstad.

Pippa Skotnes, *Festival* (1985), ets op papier, ongeveer 680 x 650 mm, [versameling onbekend].

## BIBLIOGRAFIE

- ABRIE, H. 1987. Ballot-etsen nou in Pretoria te sien. *Kalender, bylae tot Beeld*. 24 Augustus: 2.
- ALEXANDER, F. L. 1962. *Kuns in Suid-Afrika, Skilderkuns, Beeldhoukuns en Grafiek Sedert 1900*. Kaapstad: Balkama. [aantal bladsye is onbekend].
- ALLEN, R. E. ed. 1990. *The Concise Oxford Dictionary*. Oxford: Clarendon Press. 1454 p.
- ANON. ed. c. 1980. *The State of Art in South Africa*. Papers presented at an art conference during July 1979. Cape Town: University of Cape Town. 159 p.
- ANON. 1982. *W. H. Coetzer Stillewes/Still Lifes*. Roodepoort: CUM Boeke. 120 p.
- ANON. 1986. *Race Relation Survey 1985*. Johannesburg: South African Institute of Race Relations: 534-553.
- ANON. 1987a. *Race Relation Survey 1986 - Part I*. Johannesburg: South African Institute of Race Relations: 356-359 en 206-207.
- ANON. 1987b. Pippa Skotnes wen eerste Steyn-prys. *Die Burger*. 30 November. [ongenommerde bladsy].
- ANON. 1988a. Groot twis om 'betrokke kuns'. *Insig*. Februarie: 57.
- ANON. 1988b. Pippa Skotnes in a Southern Wonderland. *Ada*. no. 5: 6-10.
- ANON. c. 1989. *Axeage*. Cape Town: Axeage Private Press. (Catalogue for the first three prints offered by the Axeage Private Press, Cape Town). 12 p.
- ANON. 1991. Varied works at Wynberg. *Cape Times*. 12 February. [unnumbered page].
- ANON. 1992. William Kentridge. *Excellence*. Lente: 10-11.
- ANON. 1993a. *Renoir*. Third edition. London: Marshall Cavendish Partworks Ltd. no. 4: 108-109.
- ANON. 1993b. *Standard Bank National Arts Festival 1993*. Grahamstown: 1820 Foundation. (Information regarding an exhibition held at Carinus Art Centre, Grahamstown, 1 to 11 July. Extract from general catalogue for Standard Bank National Arts Festival 1993: 75). [amount of pages is unknown].
- ANSTEY, G. 1995. International critics in a frenzy over SA play. *Sunday Times*. 23 Julie. [unnumbered page].



- ARNASON, H. H. 1983. *A History of Modern Art*. Revised and enlarged edition. London: Thames & Hudson. 740 p.
- ARNOLD, M. 1983. Nel one of the country's finest talents. *Pretoria News*. 17 Augustus. [unnumbered page].
- ARNOLD, M. 1985. Kaapstadse Triënnale 1985. *De Kat*. Oktober: 94-100.
- ARNOLD, M. 1987a. Core of resonant, accomplished art. *Arts Calendar*. vol. 12, no. 3: 10.
- ARNOLD, M. 1987c. Malcolm Christian. *ART. The Independent Review*. vol. 1, December: 74-79.
- BADENHORST, E. 1996. Making a Statement. *Flying Springbok*. vol. 16, no. 1, August: 40-42.
- BALLOT, E. L. 1988. *Beskrywende interpretasie van "Vanitas Kaart en Transport ..."* Inligting deur outeur aan die Pretoriase Kunsmuseum verskaf na die aankoop van die meesterdruk. *Potchefstroom*. 29 Februarie. 2 p.
- BALLOT, E. L. 1991. In onderhoud met outeur oor haar werk as grafiese kunstenaar op 3 Julie 1991 in Potchefstroom.
- BALLOT, E. L. 1993a. 'n Brief en curriculum vitae van outeur ontvang op 3 Januarie 1993. 5 p.
- BALLOT, E. L. 1993b. In onderhoud met outeur oor haar werk as grafiese kunstenaar op 11 Februarie 1993 in Pretoria.
- BALLOT, E. L. 1995a. *Titia Ballot Curriculum Vitae*. Stellenbosch, Augustus. 2 p.
- BALLOT, E. L. 1995b. 'n Brief, skyfies en foto's van kunswerke van outeur ontvang, op 6 September 1995. 4 p.
- BALLOT, E. L. 1995c. 'n Telefoniese gesprek met outeur oor haar werk en die moontlikheid om afbeeldings van kunswerke te bekom, op 9 September 1995.
- BALLOT, E. L. 1995d. 'n Brief, skyfies en foto's van kunswerke van outeur ontvang, op 14 September 1995. 1 p.
- BALLOT, G. M. 1974. *Titia Ballot (Biografie)*. Potchefstroom. 12 September. 2 p.
- BALLOT, G. M. 1986. Pippa Skotnes wen die eerste toekenning vir skilder- en grafiese kuns. *Kunskalender*. vol. 3, nr. 1: 9-10.

- BERMAN, E. 1983. *Art & Artists of South Africa*. New updated & enlarged edition. Cape Town: A. A. Balkema. 545 p.
- BERMAN, E. 1993. *Painting in South Africa*. Halfway House: Southern Publishers. 497 p.
- BÖCK, R. 1986. From the Dawn of Time. *South African Garden & Home*. March: 96-97.
- BOEKKOOI, P. 1984. Pippa vertel 'n storie met haar kuns. *Beeld*. 26 Maart. [ongenommerde bladsye].
- BRAND, A. 1986. Artists on the Rise. *Fair Lady*. 17 September: 114.
- BURGER, L. 1988a. Pippa Skotnes lewer stil kommentaar. *Insig*. Junie: 42, 43.
- BURGER, L. 1988b. Hierdie chaotiese landskappe is samegroeings van verstedeliking. *Insig*. Julie: 42-43.
- BURGER, L. 1993b. Boesmans Pippa se inspirasie. *Insig*. Julie: 30, 32.
- BURGER, L. 1993c. Karel Nel sien met toe oë. *Insig*. Julie: 33.
- CAPRA, F. 1991. *The Tao of Physics*. Third edition. London: Flamingo. 412 p.
- CARMAN, J. 1988. *Dutch painting of the 17th century/Nederlandse skilderkuns van die 17de eeu*. Johannesburg: Johannesburg Art Gallery. (Catalogue representing a part of the Gallery collection). 100 p.
- CASTLEMAN, R. 1988. *Prints of the 20th Century*. Revised and Enlarged Edition. New York: Thames & Hudson. 240 p.
- CHEALES, R. 1981. The key to Philippa Skotnes. *The Citizen*. 30 Januarie. [unnumbered page].
- COERTZEN, P. 1988. *Die Hugenate van Suid-Afrika 1688-1988*. Kaapstad: Tafelberg. 189 p.
- COETZEE, N. J. 1992. *Pierneef, Land en Landskap*. (Tweetalig) Johannesburg: CBM Publishing vir die Johannesburgse Kunsmuseum. 153 p.
- COETZER, W. H. 1980. *WH Coetzer 80*. Roodepoort: CUM Boeke. [aantal bladsye is onbekend].
- CRUMP, A. 1987. William Kentridge. *Ada*. vol. 4: 6

- CRUYWAGEN, W. A. 1982. *Voorwoord/Foreword*. (In: Coetzer, W. H. 1982. *W. H. Coetzer Stillewes/Still lifes*. Roodepoort: CUM Boeke: 1-3). [aantal bladsye is onbekend].
- DAUME, D. & DAVIS, J. E. eds. 1977-1986. *The New Encyclopædia Britannica*. 1977-1986 Britannica Book of the Year. London: Encyclopædia Britannica, Inc. [amount of pages vary between volumes].
- DAVIDTSZ, B. 1987. In conversation with William Kentridge. *Gallery*. Spring: 12-14.
- DAWSON, J. ed. 1981. *The Complete Guide to Prints and Printmaking Techniques and Materials*. Oxford: Phaidon Press. 192 p.
- DE JAGER, J. 1986. Spieëlbeeld. *Kalender, bylae tot Beeld*. 3 November. [ongenommerde bladsy].
- DE LA CROIX, H. & TANSEY, R. G. 1980. *Gardner's Art Through the Ages*. Seventh edition. New York: Harcourt Brace Jovanovich. 922 p.
- DE LEEUW, R., SILLEVIS, J. & DUMAS, C. 1983. *The Hague School*. London: Weidenfeld & Nicolson. 336 p.
- DENYER, S. 1994. *Masterpieces of Wood Carving*. (In: MURRAY, J. ed. 1994. *Cultural Atlas of Africa*. Seventh edition. Amsterdam: Time Life Books: 88-89). 240 p.
- DE PARAVICINI, M. 1990. Polynesian Odyssey. *Style*. November: 148-155.
- DE VILLIERS, D. 1987. Nearly sold out on first day. *The Star Tonight*. 28 April. [unnumbered page].
- DE VILLIERS, R. 1993. Skotnes werk met raaisels van die San. *Die Burger*. 26 Januarie: 7
- DE VILLIERS, K. L. 1993. In 'n onderhoud met die outeur oor William Kentridge se tekening *Our Courtship* (1985) (fig 3.17), gevoer op 5 Maart 1993 by die Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria
- DE WAAL, L. 1987. William Kentridge: Visuele Kommentator. *Bulletin*. vol. 21, nr. 4: 3-6.
- DE WAAL, L. 1988. "Vanitas" - Stillewes in die Skilderkuns. *Bulletin*. vol. 22, nr. 2, April: 2-4.

- DIE BYBELGENOOTSKAP VAN SUID-AFRIKA. 1971. *Die Bybel*. 1933 Vertaling. Hersiene uitgawe. Kaapstad: Die Bybelgenootskap van Suid-Afrika. 1343 p.
- DIE BYBELGENOOTSKAP VAN SUID-AFRIKA. 1983. *Die Bybel*. 1983 vertaling. Kaapstad: Die Bybelgenootskap van Suid-Afrika. 1376 p.
- DOEPEL, R. T. 1990. *Exhibition of Drawings by Karel Nel: Standard Bank Gallery*. November. (Visitors information sheet for an exhibition held at the Standard Bank Gallery, Johannesburg, 7 November to 29 December). 2 p.
- DOEPEL, R. T. 1991. *Karel Nel: An Iconographic Excursion*. Instructive presented to the Voluntary Guides, Johannesburg Art Gallery on 5 August. 54 p.
- DOEPEL, R. T. 1993. *Karel Nel: Transforming Symbols*. Johannesburg: University of the Witwatersrand Press. 30 p.
- DUBOW, N. 1986. Art of Protest. *Leadership South Africa*. vol. 5, nr. 6: 60-65.
- DU PLESSIS, B. 1984. Volwasse en vol seggingskrag. *Kalender, bylae tot Beeld*. 29 Maart. [ongenommerde bladsy].
- DU TOIT, E. 1995. Die beeldgebruik in die werk van William Kentridge met spesifieke verwysing na Embarkation of Cythéra (1987). Pretoria: Universiteit van Pretoria (Hons.-tesis). 25 p.
- DYSON, A. E. 1961. Review. *Critical Quarterly*. Summer: 181-185. (In. WAGNER, L. W. ed. 1988. *Sylvia Plath*. London: Routledge. [amount of pages is unknown])
- ELAHI, N. 1987. Ja en nee dans saam. *Kalender, bylae tot Beeld*. 23 Oktober. [ongenommerde bladsy].
- ENGELBRECHT, G. 1987. The Gleaming ones. *Bulletin*. vol. 21, nr. 3: 2-6.
- ERASMUS, C. M. & DEBAVEYE, N. M. A. F. 1974. Mej. Elizabeth Laetitia du Toit. Pretoria: Universiteit van Pretoria (Kunsgeskiedenis III werkstuk). 17 p.
- FINEBERG, J. 1995. *Art since 1940*. London: Laurence King Publishing. 496 p.
- FISCHER, F.W. 1972. *Max Beckmann*. London: Phaidon Press. 96 p.
- FLEERACKERS-RUYS, A. 1994. *Confrontatie en Verzoening van Culturen*. Brussels: vzw Vlaamse-Zuidafrikaanse Cultuurstichting (Catalogus bij de kunsttentoonstelling Titia Ballot in het Cultureel Centrum Romaanse Poort, Leuven, 22 tot 30 November 1994 [en reisend]). 16 p.

- FLORISOONE, M. 1987. *Impressionism and Symbolism*. (In: HUYGHE, R. ed. 1987. *Larousse Encyclopedia of Modern Art*. Fifth edition. London: Spring Books: 177-196). 461 p.
- FRANSEN, H. 1981. *Drie Eeue Kuns in Suid-Afrika*. Pietermaritzburg: Anreith Uitgewers. 230 p.
- FRIEDLÄNDER, M. J. 1949. *Landscape Portrait Still-Life*. Vertaal deur R. F. C. Hull. Oxford: Bruno Cassirer. 288 p.
- GABLIK, S. 1992. *Magritte*. Second edition. World of Art Series, London: Thames & Hudson. 208 p.
- GALBREATH, R. 1986. *A Glossary of Spiritual and Related Terms*. (In: TUCHMAN, M. ed. 1986. *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art: 367-393) (Catalogue for an exhibition held at the Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 23 November 1986 to 8 March 1987 and touring). 435 p.
- GIBSON, E. 1987. Van kleinsaf was sy lief vir teken. *Die Transvaler*. 20 Augustus. [ongenommerde bladsy].
- GIVON, L. 1989. 'n Informele gesprek tussen navorser en outeur by The Goodman Gallery, Hyde Park oor Pippa Skotnes se *Lament*-reeks (1985) (fig 5.62-5.64). Die spesifieke datum waarop die gesprek plaasgevind het is nooit aangeteken nie.
- GODBY, M. 1990. *Hogarth in Johannesburg*. Johannesburg: Witwatersrand University Press. 113 p.
- GODBY, M. 1991. *William Kentridge Drawing for Projection*. Johannesburg: The Goodman Gallery. (Catalogue for an exhibition held at The Goodman Gallery, Johannesburg, 21 February to 14 March). 26 p.
- GODBY, M. 1993. *In the Wake of the White Wagons*. Grahamstown: 1820 Foundation. (Catalogue for Pippa Skotnes' exhibition as the Standard Bank Young Artist 1993, held at 1820 Settlers National Monument, Grahamstown, 1 to 16 July and touring). 33 p.
- GODDBLATT, D. & GORDIMER, N. 1973. *On the Mines*. Cape Town: Struik. 129 p.
- GOMBRICH, E. H. 1986. *Art and Illusion*. Fourth Impression. Oxford: Phaidon Press. 386 p.
- GOULD, S. J. 1992. *The Mismeasure of Man*. Third edition. London: Penguin Books. 352 p.

- GRAVES, R. 1961. *The White Goddess*. Second edition. London: Faber & Faber. 511 p.
- GREEN, P. 1991. Four under forty. *Cosmopolitan*. Augustus: 188.
- GROBLER, M. 1981. Uit stof, bottels kom iets skoons. *Die Vaderland*. 23 November. [ongenommerde bladsy].
- GROHMANN, W. 1987. *Klee*. London: Thames and Hudson. 127 p.
- HAJEK, L. 1976. *Japanese Graphic Art*. London: Gallery Press. 135 p.
- HALL, J. 1992. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. Revised edition. London: John Murray. 349 p.
- HANDS, P. 1995. Uitkyk Estate. *South African Garden & Home*. October: 165.
- HARMSSEN, F. 1980. *Art in South-Africa - A Short Survey, 1980*. Pretoria. November: 25 p.
- HARMSSEN, F. 1985. *Looking at South African Art*. Pretoria: Van Schaik. 341 p.
- HARMSSEN, F. 1990. *Titia Ballot, Sheila Nowers en Margaret Roestorf*. Aantekeninge oor uitstalling gehou by die Gencor-galery, Randse Afrikaanse Universiteit, Johannesburg. Junie. 4 p.
- HATTINGH, R.; GEERS, K. & VINASSA, A. 1990. Skepping of waansin? Karel Nel bevraagteken dié grense. *Vrydag! kuns/art*: B9.
- HODGINS, E. 1994. *Mali*. (In. MURRAY, J. ed. 1994. *Cultural Atlas of Africa*. Seventh edition. Amsterdam: Time Life Books: 153). 240 p.
- HOUGH, B. 1983. David J. Brown en Pippa Skotnes stel beeldhouwerke en etse onderskeidelik ten toon by die kunssaal Linda Goodman. [vermoedelik uit] *Beeld*. gedurende Julie [dag onbekend]. [ongenommerde bladsy].
- HUGHES, R. 1993. *The Shock of the New*. Updated and enlarged edition. London: Thames & Hudson. 444 p.
- HUGO, D. 1984. *Breekware vir die Revolusie*. Kaapstad: Human & Rousseau. 45 p.
- HUGO, D. 1988. Titia Ballot. *Dolos*. April: 16-17.
- HUNTLEY, M. 1987. Ballot leaves little to the imagination. *Pretoria News*. 3 September: 3
- ISAACSON, M. 1991. Not half crazy. *Sunday*. 24 March: 11-12.

- JEPHSON, A. & VERGUNST, N. 1987. William Kentridge. *Ada*. vol. 4: 7.
- JOHNSON, S. 1987. *Visual Art of the Recent Past*. (In: HUYGHE, R. ed. 1987. *Larousse Encyclopedia of Modern Art*. Fourth edition. London: Spring Books: 428-444). 461 p.
- KENNEDY, R. F. ed. 1971. *Catalogue of Pictures in the Africana Museum*. Volume 6. Johannesburg: Africana Museum. 224 p.
- KENTRIDGE, W. J. 1988. Landscape in a State of Siege. *Stet*. vol. 5, nr. 3: 15-19.
- KENTRIDGE, W. J. 1989. Information to the Johannesburg Art Gallery from artist regarding *Casspirs Full of Love* (1988-1989) (fig 3.33), following the purchase of the work. Johannesburg. 16 March. 1 p.
- KENTRIDGE, W. J. 1992. *Walkabout Tour* at The Goodman Gallery, Hyde Park on 7 March 1992. Discussion by the author regarding the *Drawing for Projection - Four Animated Films* exhibition held at the gallery from 22 February to 14 March. Question and answer session between the researcher and the author formed part of the discussion.
- KENTRIDGE, W. J. 1993. *Walkabout Tour* at The Goodman Gallery, Hyde Park on 6 March 1993. Discussion by the author and fellow-artist to the exhibition, Robert Hodgins, regarding the *Easing the Passing (of the hours)* exhibition held at the gallery from 27 February to 13 March 1993. Question and answer session between the researcher and the author formed part of the discussion.
- KENTRIDGE, W. 1994. *Felix in Exile*. (Invitation to an exhibition held at The Goodman Gallery, Johannesburg, 16 October to 5 November). 2 p.
- KIRKPATRICK, E. M. & SCHWARZ, C. M. eds. 1993. *The Wordsworth Dictionary of Idioms*. Hertfordshire: Wordsworth. 432 p.
- KLEINBAUER, W. E. & SLAVENS, T. P. 1982. *Research Guide to the History of Western Art*. Chicago: American Library Association. 221 p.
- KORBER, R. 1982. Karel is a bringer of light and a winner of many mighty prizes. *The Star Tonight*, 29 November. [unnumbered page].
- KRITZINGER, M. S. B. & LABUSCHAGNE, F. J. reds. 1982. *Verklarende Afrikaanse Woordeboek*. Sewende uitgebreide uitgawe. Pretoria: Van Schaik. 1336 p.
- KURTZ, B. D. 1992. *Contemporary Art 1965-1990*. New York: Prentice-Hall. 256 p.
- LAMBRECHT, B. 1990. Kunstenaar op reis as Oosterse mistikus. *Beeld*. Desember. [ongenommerde bladsye].

- LEVEY, M. ed. 1991. *The National Gallery Collection*. Fifth edition. London: National Gallery Publications. 256 p.
- LEWIS-WILLIAMS, J. D. 1981. *Believing and Seeing*. London: Academic Press. 151 p.
- LEWIS-WILLIAMS, J. D. 1990. *Discovering Southern African Rock Art*. Cape Town: David Philip. 102 p.
- LEWIS-WILLIAMS, J. D. & DOWSON, T. A. 1989. *Images of Power*. Johannesburg: Southern Publishers. 196 p.
- LEWIS-WILLIAMS, J. D. & DOWSON, T. A. 1992. *Rock Paintings*. Pietermaritzburg: University of Natal Press. 58 p.
- LIPMAN, B. 1994. *The End of the Beginning*. Johannesburg: Freefilmmakers (© 1994) (Documentary on the artist William Kentridge, produced and directed by B. LIPMAN. Broadcasted on SABC television during 1995).
- LISSOOS, S. 1986. *Johannesburg Art and Artists: Selection from a Century*. Johannesburg: Johannesburg Art Gallery. (Catalogue for an exhibition held at the Johannesburg Art Gallery, 23 October 1986 to 4 January 1987). 96 p.
- LOVEJOY, M. 1989. *Postmodern Currents*. London: UMI Research Press. 333 p.
- MARAIS, M. M. 1981. 'n Historiese verkenning van die Suid-Afrikaanse Grafiese Kuns in Openbare Versameling (ca 1850-1960), volume I en II. 'n Studie in Lettere en Wysbegeerte. Johannesburg: Randse Afrikaanse Universiteit (D.Phil-proefskrif).
- MARTIN, M. ed. 1987. *1986 Vita Art Now*. Johannesburg: A A Mutual Life. (Catalogue for an exhibition held at the Johannesburg Art Gallery, Johannesburg, 29 April to 31 May 1986). 89 p.
- MASON-ATWOOD, J. 1987. *Titia Ballot*. (Notes of opening address delivered on 22 October 1987 at the opening of an exhibition held at the Departmental Gallery, Ferdinand Postma Library Building, Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys, Potchefstroom). 2 p.
- MAYER, R. (SMITH, E. ed.) 1982. *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*. Fourth edition, Revised and Expanded. London: Faber & Faber. 756 p.
- MICHALSKI, S. 1994. *New Objectivity*. Keulen: Taschen. 220 p.
- MILES, E. 1985b. Onheil verdryf die mense. *Kalender, bylae tot Beeld*. 14 November. [ongenommerde bladsy].



- MILES, E. 1986. Filmiese beelde 'n vernuwing. *Kalender, bylae tot Beeld*. 5 November. [ongenommerde bladsy].
- MILES, E. 1987a. 'n Kreet teen uitwissing. *Kalender, bylae tot Beeld*. 14 April. [ongenommerde bladsy].
- MILES, E. 1987b. *William Kentridge 1987*. 1820 Foundation, Grahamstown. (Catalogue for William Kentridge's exhibition as the Standard Bank Young Artist 1987, held at 1820 Settlers National Monument, Grahamstown during July and touring). 23 p.
- NAIRNE, S. 1990. *State of the Art*. London: Chatto & Windus. 256 p.
- NEL, K. A. 1980. *London Drawings*. Syfrets Trust, Montague White Bursary 1977-1978 Report, London: 36-38.
- NOCHLIN, L. 1983. *Realism*. Eleventh edition. New York: Penguin Books. 283 p.
- ODENDAL, F. F.; SCHOONEES, P. C.; SWANEPOEL, C. J.; DU TOIT, S. J. & BOOYSEN, C. M. red. 1984. *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*. Tweede uitgawe, vierde druk. Kaapstad: Perskor. 1378 p.
- OGILVIE, G. 1988. *The Dictionary of South African Painters and Sculptors*. Johannesburg: Everard Read. 799p.
- OOSTHUIZEN, G. C. 1978. *Godsdienste van die Wêreld*. Pretoria: N. G. Kerkboekhandel. 384 p.
- OSBORNE, H. red. 1983. *The Oxford Companion to Art*. Sixth edition. London: Oxford University Press. 1277 p.
- OZYNSKI, J. 1980. Imagination and a two-handed saw. *Rand Daily Mail*. 29 September. [unnumbered page].
- PAICE, D. 1993. Smart art Pippa Skotnes. *Fair Lady*. 5 Mei: 88-90, 113-114.
- PLATH, S. 1967. *The Colossus*. London: Faber & Faber. 84 p.
- PLATTER, E. 1988. Prize flight. *Style*. Mei: 104-106.
- POLONSKY, L. 1983. Karel Nel gentle artist with the electric touch. *Sunday Express*. 14 Augustus. [unnumbered page].
- POWELL, I. 1990a. Kentridge's free floating art of Ambiguities. *Weekly Mail*. 20-26 April: 23.

- POWELL, I. 1990b. Physics and mysticism become closer in step. *Weekly Mail*. September 28 to October 4: 6.
- PREECE, W. E. ed. 1975. *The New Encyclopædia Britannica*. Fifteenth edition. Micropædia Volume I-X. London: Encyclopædia Britannica, Inc. [amount of pages vary between volumes].
- PREECE, W. E. ed. 1975. *The New Encyclopædia Britannica*. Fifteenth edition. Macropædia Volume 1-19, London: Encyclopædia Britannica, Inc. [amount of pages vary between volumes].
- PRENDINI, H & UNDERHILL, G. 1985. Art of the State. *Style*. March: 121.
- PUTTER, A. 1994. *Sue Williamson at The Goodman Gallery*. Cape Town: Sue Williamson & the Graphic Workshop. (Essay in catalogue designed and printed by Sue Williamson for an exhibition held at The Goodman Gallery, Hyde Park, 5 to 19 March: 2, 4). 19 p.
- RACTLIFFE, J. & SKOTNES, P. A. eds. 1990. *Mordant Methods: Art and Technique of Intaglio Printmaking*. Cape Town: Katrine Harries Print Cabinet, University of Cape Town. 81 p.
- RAMPOLEKENG, L. ed. 1995. *Faustus in Africa!* The Market Theatre, Johannesburg. (Program for production by Handstring Puppet Company and Mannie Manim Productions in association with The Market Theatre, Johannesburg, 13 July to 5 August). 14 p.
- READ, H. 1964. The limits of painting. *Studio International* January: 2-11.
- RINGBOM, S. 1966. Art in the Epoch of the Great Spiritual. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. no. 29: 386-418.
- SAFF, D. & SACILOTTO, D. 1978. *Printmaking*. New York: Holt, Rinehart and Winston. 436 p.
- SCHNEIDER, N. 1994. *Still Life*. Cologne: Taschen. 215 p.
- SCHOEMAN, C. 1994. *District Six*. Cape Town: Human & Rousseau. 77 p.
- SICHEL, A. 1995. Selling a soul - no strings attached. *The Star Tonight*. 14 Junie: 4.
- SKAWRAN, K. M. 1987. *Biennial of Art VIII 1987 Valparaiso*. Pretoria: University of South Africa. (Catalogue for an exhibition of five South African artists whom participated at the 1987 Valparaiso Biennial, Chili). 12 p.

- SKOTNES, P. 1983. *Imprints: Man's impact on the South African Landscape*. Cape Town: University of Cape Town. (MFA thesis).
- SKOTNES, P. A. 1990. First meeting between researcher and author during January 1990 at the Michaelis School of Fine Art, University of Cape Town, Cape Town. [the exact day is unknown].
- SKOTNES, P. 1991. Rock Art: Is There Life After Trance? *De Arte*. no. 44, September: 16-24.
- SKOTNES, P. A. 1993b. *Acknowledgements; Captions & Images*. (In. GODBY, M. 1993. *In the Wake of the White Wagons*. Grahamstown: 1820 Foundation. (Catalogue for Pippa Skotnes' exhibition as the Standard Bank Young Artist 1993, held at 1820 Settlers National Monument, Grahamstown, 1 to 16 July and touring). 33 p.
- SKOTNES, P. A. 1994a. *Walkabout Tour* at The Goodman Gallery, Hyde Park on 22 Januarie 1994. Discussion by the author regarding her exhibition titled *Bag*, held at the gallery from 15 January to 5 February. Question and answer session between researcher and the author formed part of the discussion.
- SKOTNES, P. A. 1994b. *The Visual as a Site of Meaning*. (In. DOWSON, T. A. & LEWIS-WILLIAMS, J. D. eds. 1994. *Contested Images*. Johannesburg: University of the Witwatersrand Press: 315-329). 437 p.
- SKOTNES, P. A. 1995. Researcher received fax message from the author on 3 March, as reply to fax dated 29 March 1995. 1 p.
- STERLING, C. 1959. *Still-Life Painting from Antiquity to the Present Time*. Paris: Éditions Pierre Tisné. [amount of pages is unknown].
- STEYN, S. 1992. 'n Familie van kunstenaars. *Sarie*. 5 Februarie: 64-65.
- SWANN, P. C. 1958. *An Introduction to the Arts of Japan*. Oxford: Bruno Cassier. 220 p.
- SYKES, J. B. ed. 1984. *The Concise Oxford Dictionary*. Seventh edition. London: Oxford University Press. 1258 p.
- TAYLOR, C. M. 1992. *An Enquiry into the relevance of William Kentridge's Modernised version of Hogarth's 'Industry and Idleness' etchings*. Pretoria: University of Pretoria. (Hon. thesis). 23 p.
- THRO, E. ed. 1990. *The Database Dictionary*. San Marco: Microtrend Books. 374 p.

- TILL, C. 1986. *Karel Nel: "Quiet Lives"* (Notes of opening address delivered on 10 September 1986 at the opening of an exhibition held at the Gertrude Posel Gallery, University of the Witwatersrand, Johannesburg, from 10 to 27 September). 3 p.
- TØJNER, P. E. 1994. *Memory & Geography*. Translated by S. Sampson. Johannesburg: Africus Johannesburg Biennale 1995. 48 p.
- VAN DER WESTHUYSEN, H. M. 1966. *Enige standhoudende beginsels uit die klassieke verlede in die beeldende kuns van die Weste*. (In CRONJÉ, G. red. 1966. *Kultuurbeïnvloeding in die oudheid*. Pretoria: Van Schaik: 81-99). 99 p.
- VAN GRAAN, R. 1980. Sterk eenvoud. *Beeld*. 26 September. [ongenommerde bladsy].
- WILLIAMSON, S. 1989. *Resistance Art in South Africa*. London: David Philip Publishers. 159 p.
- WILLOUGHBY, G. 1996. Arresting look at our tangled past. *The Star Tonight*. 19 April: 2
- WOOLF, F. 1988. *Myths & Legends*. London: National Gallery Publications. 62 p.

## GERAADPLEEGDE BRONNE

- ABRIE, H. 1989. Wenners imposant. *Beeld*. 23 Mei: 6.
- ABRIE, H. 1990. Die eie versus die ander. *Beeld*. 3 Januarie: 10.
- ABRIE-DU PLESSIS, H. 1987. Volkskas Atelier-toekenning-1987. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Kultuur en Kunstgeskiedenis*. vol. 1, nr. 4: 384-388.
- ALEXANDER, F. L. 1974. *South African Graphic Art and its techniques*. Cape Town: Human & Rosseau. 259 p.
- ANON. [Sa]. *Nel, Karel*. (Tweetalige besoekers-inligtingsblad van die Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria). 2 p.
- ANON. [Sa]. *William Kentridge* (Tweetalige besoekers-inligtingsblad van die Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria). 2 p.
- ANON. [Sa]. *Titia Ballot*. (Tweetalige besoekers-inligtingsblad van die Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria). 2 p.
- ANON. [Sa]. *Pippa Skotnes (Philippa)*. (Tweetalige besoekers-inligtingsblad van die Pretoriase Kunsmuseum, Pretoria). 2 p.
- ANON. 1971. Hoogleraar terug ná studiereis. *P.U. Kuns*. [ongenommerde bladsy].
- ANON. 1974a. *Titia Ballot*. (Katalogus vir 'n uitstalling gehou by die Kunsvereniging (N.Tvl.), Pretoria, 7 tot 17 Oktober). 1 p.
- ANON. 1974b. Titia Ballot se eerste in Pretoria. *Hoofstad*. 8 Oktober. [ongenommerde bladsy].
- ANON. 1980a. Double art exhibition. *Natal Daily News*. 30 June. [ongenommerde bladsy].
- ANON. 1980b. *Titia Ballot*. (Katalogus vir 'n uitstalling gehou by die Kunsvereniging (N.Tvl.), Pretoria, 15 tot 26 September). 1 p.
- ANON. 1980c. Nel a sell-out on opening night. *Pretoria News*. 3 Oktober: 7.
- ANON. 1981a. A prospect of statelessness. *Financial Mail*. 21 Augustus. [ongenommerde bladsy].
- ANON. 1981. New Names in Art - Karel Nel. *Gallery*. Summer: 48.

- ANON. 1982. Jong kunsdosent wen groot prys. *Oggendblad*. 18 September. [ongenommerde bladsy].
- ANON. 1983a. *Karel Nel*. (Besoekers-inligtingsblad vir 'n uitstalling as gaskunstenaar by die Johannesburgse Kunsmuseum, Johannesburg, 9 tot 28 Augustus). Julie. 2 p.
- ANON. 1983b. Putting local art back in perspective. *The Star Tonight*. 25 Augustus: 9.
- ANON. 1986. Titia Ballot. *Kunskalender*. Winter. vol. 11, nr. 2: 20.
- ANON. 1987a. Solo exhibition for Titia Ballot. *The Citizen*. 23 Mei. [ongenommerde bladsy].
- ANON. 1987b. *Titia Ballot*. (Katalogus vir 'n uitstalling gehou by die Kunsvereniging (N.Tvl.), Pretoria, 24 Augustus tot 11 September). 1 p.
- ANON. 1987c. Titia Ballot stal weer in Pretoria uit. *Kunskalender*. Winter/Lente, vol. 12, nr. 3: 18.
- ANON. 1987d. *Helgaard Steyn-trust toekenning vir skilderkuns 1987*. Bloemfontein: Johannes Stegmann-kunsgalery. (Katalogus vir 'n uitstalling van Pippa Skotnes se grafiese werke, gehou by die Johannes Stegmann-kunsgalery, Universtiteit van die Oranje-Vrystaat, 27 November). 5 p.
- ANON. 1987e. Mej. Pippa Skotnes. *Volksblad*. 28 November. [ongenommerde bladsy].
- ANON. 1987f. Pippa Skotnes wen eerste Steyn-prys. *Die Burger*. 30 November. [ongenommerde bladsy].
- ANON. 1987g. Nuwe prys vir Pippa Skotnes. *Kalender, bylae tot Beeld*. 30 November. [ongenommerde bladsy].
- ANON. 1988c. Vita Art Now Exhibition. *Gallery*. Autumn: 13-17.
- ANON. 1990a. Rustelose ruimtes. *De Kat*. Mei: 21.
- ANON. 1990b. Cape Canvases. *SA Financial Mail*. 28 September. [ongenommerde bladsy].
- ANON. 1990c. *Karel Nel*. (Visitors information sheet for an exhibition held at the Standard Bank Gallery, Johannesburg, 7 November to 29 December). 1 p.
- ANON. 1991. Growing old. *Vrye Weekblad*. 18 Oktober: 20-21.

- ANON. 1993a. Skotnes scoops top award. *Pretoria News*. 27 Januarie. [ongenommerde bladsy].
- ANON. 1993b. Spotlight falls on local talent. *The Star Tonight*. 22 Junie. [ongenommerde bladsy].
- ANON. 1993c. Skotnes bly oor hofuitspraak. *Kalender, bylae tot Beeld*. 10 Desember. [ongenommerde bladsy].
- ANON. 1993d. Onsekerheid bly oor 'publikasie'. *Die Burger*. 16 Desember: 4.
- ANON. 1993e. Beginsels in hofsak steeds onduidelik. *Kalender, bylae tot Beeld*. 23 Desember: 11.
- ARNOLD, M. 1987b. Visual arts on easel at Festival. *The Pretoria News*. 16 Julie. [ongenommerde bladsy].
- BALLOT, M. 1974. *Titia Ballot (Biografie)*. Potchefstroom. 2 p.
- BALLOT, T. 1985. *Curriculum Vitae: Mevrou E. L. Ballot*. Potchefstroom. 3 p.
- BASSON, E. L. 1982. *Karel Nel (1955- ) Kort biografiese skets*. Pretoria. 1 p.
- BERMAN, E. 1974. *The story of South African Painting*. Cape Town: A. A. Balkama. 256 p.
- BERMAN, K. 1989. Roll up, for the techni-colour art show. *Weekly Mail*. 17-22 March. [ongenommerde bladsy]
- BEVERS, H.; SCHATBORN, P. & WELZEL, B. 1991. *Rembrandt: The Master & his Workshop*. London: Yale University Press. 288 p.
- BINSBERGEN, P. A. 1994. *"If there's an Object, Paint it"*. Pretoria: University of Pretoria (MA(FA) thesis). 46 p.
- BOWYER, A. & BREITZ, C. eds. 1995. *Africus: Johannesburg Biennale*. Johannesburg: Greater Johannesburg Transitional Metropolitan Council. (Catalogue for exhibitions held at various major galleries in and around Johannesburg, 28 February to 30 April). 304 p.
- BRISTOWE, A. 1994. Elusive presence of the San. *Business Day*. 26 January: 4
- BRITS, S. 1981. Exhibition: Titia Ballot and Louis van Heerden - NSA Gallery. *Natal Mercury*. 2 Julie. [ongenommerde bladsy].



- BRUWER, J. 1993a. Die stryd tussen die woord en die beeld. *Vrye Weekblad*. 5 Maart: 31-32.
- BRUWER, J. 1993b. Herinneringe aan 'n verlore wêreld. *Vrye Weekblad*. 16 September: 34.
- BURGER, L. 1986. Ryke versameling beelde. *Kalender, bylae tot Beeld*. 6 Oktober 1986: 2.
- BURGER, L. 1987. Die watertrap is nou verby. *Kalender, bylae tot Beeld*. 15 Januarie. [ongenommerde bladsy].
- BURGER, L. 1990a. Uiteenlopende benaderings. *Kalender, bylae tot Beeld*. 22 Augustus 1990: 2.
- BURGER, L. 1990b. Towenaars of kunstenaars. *Beeld*. 8 Januarie: 11.
- BURGER, L. 1993a. Drie kunstenaars toor met 'n rekenaar. *Insig*. April: 30-31.
- CARMEN, J. & SCHOLTZ, H. eds. 1990. *1989 Vita Art Now*. Johannesburg: AA Life-Lewens. (Catalogue for an exhibition held at the Johannesburg Art Gallery, Johannesburg, 24 April to 17 June). 48 p.
- CARSON, B. ed. 1967. *Encyclopaedia of World Art XII*. New York: Mc Graw-Hill. 1046 p. [page reference states text only].
- CHEALES, R. 1980. Splitting hairs. *The Citizen*. 7 October: 13.
- COULSON, M. 1981. Vila breaks from those grand, monumental obelisks. *Rand Daily Mail*. 24 January. [unnumbered page].
- DANBY, N. & CHARLTON, J. eds. 1992. *1991 Vita Art Now*. Johannesburg: IGI Life. (Catalogue for an exhibition held at the Johannesburg Art Gallery, Johannesburg, 2 July to 16 August). 48 p.
- DANBY, N. & FULLER, N. eds. 1993. *1992 Vita Art Now*. Johannesburg: IGI Life. (Catalogue for an exhibition held at the Johannesburg Art Gallery, Johannesburg, 25 May to 18 July). 36 p.
- DANBY, N., McCLEAN, J. & FULLER, N. eds. 1994. *1993 Vita Art Now*. Johannesburg: First National Bank. (Catalogue for an exhibition held at the Johannesburg Art Gallery, 10 May to 24 July). 24 p.
- DANBY, N., McCLEAN, J. & FULLER, N. 1995. *1994 Vita Art Now*. Johannesburg: First National Bank. (Catalogue for an exhibition held at the Johannesburg Art Gallery, 14 May to 23 July). 32 p.



- FENSTER, P. 1989. But I know what I like. *Sunday*. 16 April: 12-16.
- FRANSEN, H. 1979. *S. A. printmakers*. (Bilingual catalogue for an exhibition held at the 1820 Settlers National Monument Foundation Festival of the Arts in Grahamstown and touring [exact dates are unknown]). 32 p.
- FRIEDMAN, H. 1992. Not for the walls, but for the soul ... *The Star Tonight*. 11 March: 9.
- GEERS, K. 1990. This gallery is a hostile environment for art! *The Star Tonight*. 14 November: 5.
- GEERS, K. 1993. Culture reduced to illustration. *Business Day*. 10 September: 14.
- GRAVES, R. 1985. *The Greek Myths: 1*. Revised edition. Middlesex: Penguin. 370 p.
- GROBLER, M. 1981. Uit stof, bottels kom iets skoons. *Die Vaderland*. 23 November. [ongenommerde bladsy].
- HAGG, G. [Sa]. Paradigmatiese verskuiwings in die Suid-Afrikaanse Kunstgeskiedskrywing. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Kunstgeskiedenis*. nr. 3 & 4: 1-8.
- HOLLOWAY, M. 1981. Art. *Sunday Tribute*. 5 July 1981. [unnumbered pages].
- JACOB, J. 1981. *Rembrandt*. London: Octopus Books. 64 p.
- JAMES, S. 1986a. Prize-winners without honour. *The Star Tonight*. 24 April. [unnumbered page].
- JAMES, S. 1986b. Energies governing everyday objects. *The Star Tonight*. 17 September: 7.
- JAMES, S. 1986c. Talent sets trap for Kentridge. *The Star Tonight*. 14 November. [unnumbered page].
- KANNEMEYER, A. J. 1940. *Hugenote-familieboek*. Kaapstad: Unie-volkspers. 282 p.
- KENTON, D. 1981. Show with style. *Natal Daily News*. 3 July. [unnumbered page].
- KORBER, R. 1982. Karel is a bringer of light and a winner of many mighty prizes. *The Star Tonight*. 29 November. [unnumbered page].
- KORBER, R. 1988. Post-modernism rules, but with a local flavour. *Weekly Mail*. 7-13 October: 14.

- KORBER, R. 1991. The 1991 Vita Art Now Exhibition - a barometer of quality. *Flying Springbok*. August: 105-106.
- KRIGE, J. D. A. 1936. *Die Franse Familienname in Suid-Afrika*. Pretoria: Van Schaik. 28 p.
- KRITZINGER, M. S. B. & LABUSCHAGNE, F. J. reds. 1981. *Groot Woordeboek*. Twaalfde uitgawe. Pretoria: Van Schaik. 1623 p.
- KUNSSSTIGTING REMBRANDT VAN RIJN. 1982. *Kaapstadse Triënnale*. Kaapstad: Kunsstigting Rembrandt van Rijn. (Tweetalige katalogus vir 'n uitstalling gehou by die S.A Nasionale Kunsmuseum, Kaapstad, 15 September tot 31 Oktober en reisend). 24 p.
- KUNSSSTIGTING REMBRANDT VAN RIJN. 1985. *Kaapstadse Triënnale*. Kaapstad: Kunsstigting Rembrandt van Rijn. (Tweetalige katalogus vir 'n uitstalling gehou by die Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum, Kaapstad, 18 September tot 2 November en reisend). 44 p.
- KUNSSSTIGTING REMBRANDT VAN RIJN. 1988. *Kaapstadse Triënnale*. Kaapstad: Kunsstigting Rembrandt van Rijn. (Tweetalige katalogus vir 'n uitstalling gehou by die Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum, Kaapstad, 28 September tot 6 November en reisend). 76 p.
- KUNSSSTIGTING REMBRANDT VAN RIJN. 1991. *Kaapstadse Triënnale*. Kaapstad: Kunsstigting Rembrandt van Rijn. (Tweetalige katalogus vir 'n uitstalling gehou by die Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum, Kaapstad, 8 Oktober tot 17 November en reisend). 24 p.
- LAMBRECHT, B. 1981. Karel Nel wen kunswedstryd. *Beeld*. 27 Julie. [ongenommerde bladsye].
- LAMBRECHT, B. 1993. Eindelose genot vir geduldige besoeker. *Beeld*. 17 September. [ongenommerde bladsye].
- LATEGAN, H. 1995. Art the beloved country. *House and Leisure*. July: 44.
- LOTTERING, W. 1990. Jong kunstenaars stoei met vrae oor hulself. *Insig*. Julie: 36-37.
- LUYT, M. 1993. Pippa Skotnes brings San folklore to life. *CSD/SWO Bulletin*. vol. 5, no. 5. June: 6-7.
- MARTIN, M. 1983. Konsepte versoen. *Kalender, bylae tot Beeld*. 13 Augustus: 2.
- MARTIN, M. 1987. In sosio-politiek. *Kalender, bylae tot Beeld*. 15 Januarie. [ongenommerde bladsy].

- MARTIN, M. 1987a. Art. *Living*. May: 108.
- MARTIN, M. 1987a. A stimulating re-awakening in the visual arts. *Weekly Mail*. 17-23 July: 21.
- MARTIN, M. 1988a 'Slegs nóg 'n wapen vir radikale elemente!' *Insig*. Februarie: 58-59.
- MARTIN, M. 1988b The dilemma of isolation and surcharge. *Kunskalender*. vol. 14, no. 2: 5.
- MARTIN, M. 1988c Herhalings asook veranderings. *Kunskalender*. vol. 16, nr. 3: 4-5.
- MEINTJIES, J.; MILES, E. & WELSH, G. eds. 1989. *1988 Vita Art Now*. Johannesburg: AA Life-Lewens. (Catalogue for an exhibition held at the Johannesburg Art Gallery, 3 May to 18 June). 64 p.
- MESMAN, E. 1983. Kunswerke knel die gees. [bron onbekend]. 22 Junie. [ongenommerde bladsy].
- METELERKAMP, P. 1992. Kaapse bohaai oor die 'kuns vir 'n nasie'. *Insig*. Maart: 32-33.
- MILES, E. 1985a. BMW dink anders met kuns. *Kalender, bylae tot Beeld*. 8 Maart. [ongenommerde bladsy].
- MILES, E. 1988. Volkskas en Vita in oënskou. *Insig*. Julie: 38-39.
- MILES, E. 1989. Kuns en die groot korporasies. *Insig*. Januarie: 48-50.
- MILES, E. 1991. Gesprek tussen die navorser en die outeur oor die stillewemotief in die Suid-Afrikaanse grafiese kuns op 14 Mei 1991, Melville, Johannesburg.
- MILES, E. 1991. Triënnale grense word versit. *De Kat*. November: 84-86.
- MINNAAR, M. 1991. Kuns vir die werkers. *De Kat*. Maart: 101-105.
- MORPHET, T. 1995. An archaeology of memory. *Weekly Mail & Guardian*. 3-9 February: 28.
- NATALIE KNIGHT GALLERY CURATES IN NEW YORK. (Sa). *African Encounters*. (Visitors information sheet for an exhibition, including work by William Kentridge, held at the Dome Gallery in New York [exact date is unknown]). 4 p.
- NICOL, W. 1988. Meditasie is inkeer en oopstel. *Insig*. Februarie: 49-50.

- ODENDAAL, T. 1987. Kunstenaars maak stem dik. *Kalender, bylae tot Beeld*. 30 April: 2.
- OZYNSKI, J. 1995. Modernist art is fun. *The New Nation*. 31 March. [unnumbered page].
- POGRUND, B. [Sa] This hole is home for Cape squatters. [bron onbekend]. [ongenommerde bladsy].
- POWELL, I. 1994. Another look at history. *Weekly Mail & Guardian*. vol. 10, no. 4, 28 January-3 February: 42.
- PRINS, M. 1987. 'n Literatuuroorsig en probleemstelling oor die rotskuns. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Kunstgeskiedenis*. vol. 4, nr. 2 & 3, November: 1-14.
- RADAWSKY, G. 1991. Skotnes finds her métier with this book of etchings. *The Weekly Mail*. 17-23 May: 26.
- SACK, R. 1995. Faust's journey to Africa. *Mail & Guardian*. 15-22 June: 31.
- SIGEL, R. 1990. From African landscapes to Renaissance Italy ... *The Star Tonight*. 14 August. [unnumbered page].
- SIGEL, R. 1992. Drawing on animation. *Living*. March: 12.
- SKAWRAN, K. 1987. Vita art now. *Arts Calender*. vol. 12, no. 2: 5-6.
- SKOTNES, P. A. 1993a. Researcher received a written reply by the author on 4 February 1993, to a letter dated 22 December 1992. 1 p.
- SKOTNES, P. A. 1994c. Let me put the record straight. *Argus*. 3 January: 8
- SKOTNES, P. A. ed. 1996. *Miscast: Negotiating The Presence of the Bushman*. Cape Town: University of Cape Town Press. (Catalogue for an exhibition held at the South African National Gallery, Cape Town, 13 April to 15 September). 383 p.
- THOMPSON, S. & MEINTJIES, J. eds. 1988. *1987 Vita Art Now*. Johannesburg: AA Life-Lewens. (Catalogue for an exhibition held at the Johannesburg Art Gallery, 11 May to 12 June). 72 p.
- TURKINGTON, T. 1993. Past perfect prints. *Living*. October: 20.
- UROFF, M. D. 1979. *Sylvia Plath and Ted Hughes*. Chicago: University of Illinois Press. 235 p.

- VAN DEN BERG, D. J. 1993. Seeing the unseen in visionary painting. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Kunstgeskiedenis*. vol. 11, November: 2-9.
- VAN DER VYVER, M. 1991. 'n Skool vol kuns. *De Kat*. Oktober: 76-79.
- VAN GRAAN, R. 1974. Wysheid van vlaktes. *Beeld*. Oktober. [ongenommerde bladsy].
- VAN RENSBURG, N. 1980. Dis agt opwindende tekeninge. *Die Transvaler*. 1 Oktober: 12.
- VAN ROOYEN, B. 1987. Afrikaner/African: Titia brings 2 worlds to her art. *Pretoria News*. 26 August: 7.
- VILJOEN, D. 1980. Tekeninge is te 'slim'. *Beeld*. 3 Oktober: 6.
- VILJOEN, D. 1985. Nuwe betrokke gees. *Kalender, bylae tot Beeld*. 23 September. [ongenommerde bladsy].
- VILJOEN, D. 1986. Skotnes is vakvrou duisend. *Die Burger*. 4 Oktober. [ongenommerde bladsy].
- WALSH, K. 1992. *The Representation of the Past*. London: Routledge. [aantal bladsye is onbekend].
- WASHTON LONG, R. 1983. Kandinsky's Vision of Utopia as a Garden of Love. *Art Journal*. vol. 43, no. 1, Spring: 50-59.
- WATT, J. 1995. Art in Triptych. *Sunday Times Magazine*. 26 February: 13-16.
- WERTH, A. 1987. Suid-Afrikaanse kuns: Die positiewe en die negatiewe. *Insig*. November: 54-55.
- WESSELS, E. 1983. Nel se kleure ontplof ... *Beeld*. 19 Augustus. [ongenommerde bladsye].
- WOODHOUSE, B. 1992. *The Rain and its Creatures*. Rivonia: William Waterman Publishers. 100 p.

## SAMEVATTING

Die ondersoek na die voorkoms en uitbeelding van spesifiek die stillewemotief in die Suid-Afrikaanse grafiese kuns, is gegrond op die navorser se persoonlike belangstelling in die kunstenaar se keuse betreffende die tema van die kunswerk en die medium en tegniek waarin dit uitgevoer word. Die navorsing is gevolglik gemik op twee spesifieke afdelings binne die Suid-Afrikaanse kunskonteks: eerstens op dié kunstenaars met 'n sogenaamde grafiese of tekenkundige ingesteldheid, teenoor dié met 'n skilderkunstige ingesteldheid. Tweedens is een tema, binne die breër konteks van die grafiese kuns, naamlik die stillewe, uitgesonder vir bespreking.

Teen die agtergrond van die uitgebreidheid van die kontemporêre kunsbeskouing en die verdwyning van die tradisionele afbakening tussen kunsgenres, moes bepaal word of daar enigsins só 'n verband bestaan. 'n Beredeneerde verkenning is daarom ten doel gestel sonder om 'n volledige historiese oorsig van die ontwikkeling van enige van die twee onderwerpe weer te gee.

Aan die einde van die sewentigerjare was dit duidelik dat Suid-Afrikaanse kuns 'n nuwe tydvak betree het. Die heersende strewe na groter internasionalisme, is met 'n sosiale en kulturele bewustheid vervang. Met 'n terugkeer na tradisionele figuratiewe voorstellingswyses, soos die landskap, stillewe en genrestukke het 'n nuwe generasie Suid-Afrikaanse kunstenaars hulle op die werklikhede binne hulle eie omgewing begin toespits. Dié klemverskuiwing ten opsigte van die relevansie van die kunswerk was terselfdertyd tyd- en plekgebonde, maar het ook saamgeval met 'n nuwe wêreldwye benadering, naamlik dié van die postmodernisme.

In die postmodernistiese konteks het die grense waarbinne lewelose voorwerpe voorkom en uitgebeeld word, in so 'n mate vervaag dat die tradisionele definisie van die stillewe nie meer omvattend is nie. Die tradisionele stillewevoorstellings van versamelings voorwerpe, wat deur hulle leweloosheid saamgebind word, het plek gemaak vir uitbeeldings waarin die lewelose voorwerpe, in voorkoms en betekenis, opsigselfstaande is.

Uit die navorsing was die invloed van die snelle tegnologiese ontwikkeling en die gepaardgaande grensloosheid wat dit in die beeldende kunste oor die algemeen en in die grafiese kuns in besonder teweeggebring het, is opvallend. Kunstenaars benut die geleentheid om verskillende, en dikwels uiteenlopende, tegnieke in enkele werke saam te gebruik.

Ten einde dié nuwe benadering onder ons eietydse kunstenaars te ondersoek en te begryp, is die oeuvres van vier bekende kunstenaars, by name Karel Nel (1955- ), William Kentridge (1955- ), Titia Ballot (1941- ) en Pippa Skotnes (1957- ) uitgesonder vir bespreking. Die keuse van dié kunstenaars is gegrond op aspekte wat hulle met mekaar in gemeen het, soos hulle grafiese ingesteldheid, die algemene voorkoms van lewelose voorwerpe in hulle oeuvres en veral van belang, hulle individuele bydraes tot die Suid-Afrikaanse kuns gedurende die tydperk 1980 tot 1995.

Die navorsing het eerstens aangetoon dat ondanks tyd en plek, kunstenaars gelei word deur 'n onwillekeurige tegniese ingesteldheid. Tweedens het geblyk dat tematiese voorkeure, alhoewel ook persoonlik, meer tydsgebonde en veranderlik is.

## SUMMARY

This study into the appearance and portrayal of specifically the still-life motif in South African graphical art, is based on the researcher's personal interest in the artist's choice with regard to the theme of the artwork and the medium and technique in which it is carried out. The research is therefore focussed on two specific segments within the South African art context: firstly, on those artists with a predisposition towards graphic art or drawing, rather than towards painting. Secondly, one theme has been selected for discussion within the wider context of the graphic art, namely that of the still-life.

Against the background of the all-encompassing contemporary approach to art, and the disappearance of the traditional boundaries between art genres, it must be determined if there indeed exist such distinctions. A reasoned exposition was therefore set as the objective, without repeating a complete historical overview of the development of the two subjects.

At the end of the seventies it was clear that South African art had entered a new period. The dominant striving towards greater internationalism was replaced by a social and cultural awareness. With a return to the traditional representational method of portrayal, such as the landscape, still-life and genre works, the new generation of South African artists began to focus their attention on the realities within their own environment. This shift in emphasis with regard to the relevance of the artwork was temporarily insular, but at the same time coincided with a new worldwide approach, namely that of postmodernism.

In the postmodern context, the boundaries within which lifeless objects occurred and were portrayed, were blurred to such an extent that the traditional definition of the still-life was no longer all-encompassing. The traditional still-life representations of collections of objects which were bound together by their lifelessness, made way for images in which the lifeless objects were self contained, both in appearance and in meaning.



The influence of the rapid technological development and the accompanying elimination of boundaries which it brought about in the fine arts in general, and the graphic art in particular, was striking. Artists embraced the opportunity to use different, and often disparate techniques together in a single work.

In order to investigate and understand the new approach among our contemporary artists, the works of four well known artists, namely Karel Nel (1955- ), William Kentridge (1955- ), Titia Ballot (1941- ), and Pippa Skotnes (1957- ) were selected for discussion. The choice of these artists is based on aspects which they have in common, such as their graphic tendencies, the general occurrence of lifeless objects in their works, and of particular importance, their individual contribution to South African art during the period from 1980 to 1995.

The research indicated firstly that, regardless of period and environment, artists are led by an involuntary technical disposition. Secondly it appeared that, although thematic choices are personal, their variations are significantly influenced by the period.