

DIE LEWE EN SKILDERWERK VAN MAGGIE LAUBSER

deur

ELIZABETH JOSEPHINE BOTHA

Voorgelê ter vervulling van 'n deel van die  
vereistes vir die graad

M.A. (B.K.)

in die Fakulteit Lettere en Wysbegeerte,

UNIVERSITEIT VAN PRETORIA,

P R E T O R I A.

Junie 1964.



**MAGGIE LAUBSER**

**foto: Natal Daily News**

# I N H O U D S O P G A W E

	Bladsy
Woord vooraf	111
Lys van afkortinge	vii
Lys van afbeeldinge	viii

## HOOFSTUK I

### 'N BEKNOPTE BIOGRAFIE 1

A. Jeugjare in Suid-Afrika	1
B. Oorsese vorming (1913 tot 1924)	7
1. Nederlandse fase	7
2. Engelse fase	7
3. Italiaanse fase	12
4. Belgiese fase	13
5. Suid-Afrikaanse fase	14
6. Duitse fase	14
C. Terug in Suid-Afrika	16

## HOOFSTUK II

### STUDIEJARE IN EUROPA 23

A. Enkele voor-Europese werke (1902 tot 1912)	23
B. Enkele werke uit haar Europese verblyf (1913 tot 1924)	26
1. Werke uit die Italiaanse fase (1920 en 1921)	27
2. Werke uit die Suid-Afrikaanse fase (1921 en 1922)	30
3. Werke uit die Belgiese fase (1921 en 1922)	34
4. Werke uit die Duitse fase (1922, 1923 en 1924)	38

## HOOFSTUK III

### EKSPRESSIONISTIES-GEORIËNTEERDE PERIODE

(1925 TOT 1936) 50

A. Portrette	52
B. Stillewes	65
C. Landskappe	72

## HOOFSTUK IV

DIE "ALTYD-LIG" PERIODE (1936 TOT 1950) 85

A. Portrette	86
B. Stillewes	92
C. Landskappe	97

	Bladsy
1. Voëllewe	101
2. Landelike bestaanswyse	106
a. Oeslande by hutte	109
b. Aparte oeslande	110
3. Visserslewe	115
<u>HOOFSTUK V</u>	
<u>HERINNERINGSBEELDE (1950 EN DAARNA)</u>	125
A. Herhaling van vroeër temas	125
B. Abstrahering van natuurvorm	130
<u>HOOFSTUK VI</u>	
<u>SLOT</u>	136
A. Maggie Laubser naas haar Suid-Afrikaanse tydgenote gesien	136
B. Die stylontwikkeling van Maggie Laubser	143
C. Die Maggie Laubser-mite naas dié van Europese tydgenote gesien	150
D. In hoeverre sluit Maggie Laubser by die na-ekspressionisme aan?	152
 BIBLIOGRAFIE	 159
BYLAAG 1 Katalogus	165
BYLAAG 2 Vraelys voltooi deur Maggie Laubser	184
BYLAAG 3 Brief van Arnold Balwé	185
BYLAAG 4 Franz Roh se skematiese voorstelling van die ekspressionisme naas die na-ekspressionisme	189

## WOORD VOORAF

Die doel van hierdie verhandeling is om die stylontwikkeling in Maggie Laubser se oeuvre na te gaan aan die hand van haar skilderwerk. Om in staat te wees om so 'n stylontwikkeling aan te stip, is sover as moontlik gepoog om 'n geheelbeeld van haar verteenwoordigende skilderwerk te verkry - dit wil sê van haar heel vroegste werk (1902) tot haar reserentste werk (1962) is opgespoor en besigtig. Omdat die studie oor 'n bepaalde kunstenaar se stylontwikkeling handel, word die werk in periodes verdeel en chronologies bespreek; verder is gepoog om die mees tiperende werke van só 'n periode uit te soek vir nadere ontleding en bespreking.

Die periodes waarin Maggie Laubser se oeuvre hierin verdeel word, kan nie as waterdigte kompartemente beskou word nie aangesien 'n stylontwikkeling 'n geleidelike verandering toon. Die daarstelling van verskillende periodes in die chronologiese verloop daarvan vergemaklik egter 'n studie daaroor alhoewel die gevaar van herhaling by die behandeling nie altyd te ontkom is nie.

By 'n nadere ondersoek van haar werk, het dit vir my al hoe duideliker geword dat die volle bydrae van Maggie Laubser vandag nog dikwels nie na waarde geskat word nie. Sodoende gebeur dit dat F.L. Alexander, 'n kunskritikus wat heelwat erkenning in die Kaap geniet, in sy boek Kuns in Suid-Afrika sedert 1900<sup>1)</sup> byvoorbeeld hoofsaaklik voorbeelde wat dagteken kort na haar terugkeer uit Europa as representatief van haar oeuvre, afbeeld. Aan haar belang-

---

1) Uitgegee deur A.A. Balkema, Kaapstad, 1962.

rikste werk na 1936 word nie noemenswaardige aandag gewy nie. Dieselfde ongelukkige toedrag van sake het geheers by die keuse van haar werk vir die uitstalling van Suid-Afrikaanse meesters (1964), wat deur die Suid-Afrikaanse kunsvereniging gereël is met finansiële steun van die Rembrandt-Groep. Die doel van hierdie studie is dan juis om 'n omvattender beskouing oor haar werk te bied.

'n Biograaf, soos Johannes Meintjes, het nie veel aandag aan die juiste chronologie van biografiese gegewens gegee nie, en ek moes sodoende die gevaarlike terrein van rekonstruering aan die hand van gedateerde werk betree. Ek is bewus van die gevare van so 'n rekonstruksie veral as Maggie Laubser se werkwyse in aanmerking geneem word. Aangesien die skilderes selde haar skilderstukke dagteken, het die klassifikasie van stukke in 'n spesifieke periode heelwat probleme opgelewer. Ek het daarom die tydperke redelik ruim gehou. Op so 'n wyse het ek probeer om foutiewe datering van werk so ver moontlik uit te skakel, wat moontlik nie oral geluk het nie.

Vanweë die skilderes se sterk indiwiduele skildertegniek en benadering, is dit moeilik om duidelike invloede op haar werk aan te toon. Ek kon hoogstens wys op verwantskap met skilders soos Van Gogh, Schmidt-Rottluff en Franz Marc.

Waar die kritiek oor haar werk tussen 1924 tot 1929 slegs afbrekend was, kry dit vanaf 1929 'n ander kleur. Die groeiende waardering vir haar werk kulmineer in 1946 met die toekenning van 'n erepenning vir skilderkuns aan haar deur die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns.

My oogmerk met hierdie studie is dus om 'n duideliker beeld van haar stylontwikkeling te gee asmede 'n meer siste-

matiese karakterisering van 'n aantal bekende en minder-bekende voorbeelde uit haar verskillende periodes. Laasgenoemde geskied vanuit 'n tegnies-analitiese oogpunt. Deur 'n omvattender beeld van haar stylontwikkeling te gee, word dit al hoe duideliker dat sy saam met Irma Stern 'n baanbreker en stylvernuwer in die Suid-Afrikaanse kunslewe is. Maggie ontwikkel vanaf die Duitse Ekspressionisme en gaan in die rigting van 'n breër na-ekspressionisme op. Deur haar verwerking van inheemse onderwerpe kry haar werk 'n uitgesproke Afrikaanse gees en skilder sy as't ware in 'n nuwer Afrikaanse skilderidoom. Hierteenoor staan Irma met haar ekspressionistiese verwerking van „eksotiese" onderwerpe tegnies digter by die Duitse Ekspressionisme. Die bydrae van hierdie twee vroueskilders – die eerstes van betekenis in die Suid-Afrikaanse beeldende kunste – is nie te ontken nie. Nieteenstaande hul tegniese en temperamentele verskille het sowel Maggie as Irma 'n faset van Afrika in hul werk verewig, daarom is dit dan ook in hierdie geval my voorreg om spesifiek die skilderwerk van Maggie Laubser onder die loep te neem.

By die skryf van hierdie studie was die kritiese oordeel en leiding van prof. dr. H.M. van der Westhuysen vir my van vormende waarde en ek betuig my dank aan hom daarvoor.

Graag spreek ek ook my waardering uit teenoor die eienaars van Maggie Laubser-stukke vir die inligting wat hulle goedgunstiglik verstrek het.

In besonder 'n woord van dank aan mej. Maggie Laubser self, aan mev. Myra Günther en aan die voormalige direkteur en personeel van die Suid-Afrikaanse Nasionale Galery,

Kaapstad deur wie ek in staat gestel is om besondere foto's  
wat ek vir afbeeldings<sup>2)</sup> benodig het, te bekom.

---

2) Afbeeldings 4, 7 en 16.



Lys van afkortinge

afb.	:	afbeelding
eien.	:	eienaar
ged.	:	gedagteken
get.	:	geteken
huid. bes.	:	huidige besitter
Jhb.	:	Johannesburg
Kat. nr.	:	Katalogus-nommer
Kpstd.	:	Kaapstad
l.b.	:	links bo
l.o.	:	links onder
m.o.	:	middel onder
m.l.o.	:	middel links onder
m.r.o.	:	middel regs onder
N.G.	:	Nasionale Galery
Potch.	:	Potchefstroom
Pret.	:	Pretoria
r.o.	:	regs onder
Stel.	:	Stellenbosch

Lys van afbeeldinge

<u>Afbeelding</u>		<u>Bladsy</u>
1	Landman op landerye (Kat. nr. 34)	36a
2	Oestyd in Vlaandere (Kat. nr. 39)	36a
3	Berlynse blommeverkoopster (Kat. nr. 63)	45a
4	In die berge, Skotland (Kat. nr. 68)	45a
5	Selfportret (Kat. nr. 79)	60a
6	Le Roux-studie (Kat. nr. 99)	60e
7	Kat en kappertjies (Kat. nr. 119)	70a
8	Neethling-plaasstuk (Kat. nr. 125)	70a
9	Huis toe (Kat. nr. 128)	79a
10	Bosman-vissershuisie (Kat. nr. 136)	79a
11	Indiërmeisie met geel madeliefie (Kat. nr. 161)	96a
12	Swartvarkore (Kat. nr. 206)	96a
13	Oestyd (C.V.S.) (Kat. nr. 244)	109a
14	Oestyd (1945) (Kat. nr. 154)	109a
15	Harvesting at the Cape (Kat. nr. 248)	113a
16	Basoetoe Skaapwagter (Kat. nr. 255)	113a
17	Hillhouse-vissershuisie (Kat. nr. 145)	120a
18	Mentz-vissershuisie (Kat. nr. 231)	120a
19	Blou bootjie (Kat. nr. 227)	124a
20	Komposisie: blou voëls (Kat. nr. 333)	124a

## HOOFSTUK I

### 'N BEKNOPTE BIOGRAFIE

Ek behandel Maggie Laubser se lewe in hierdie hoofstuk aan die hand van die volgende indeling:

- A. Jeugjare in Suid-Afrika (1886 tot 1913).
- B. Oorsese vorming (1913 tot 1924).
- C. Terug in Suid-Afrika (1924 en daarna).

#### A. JEUGJARE IN SUID-AFRIKA (1886 tot 1913).

Magdalena Maria Laubser is as oudste van ses kinders, twee dogters en vier seuns, op die Bolandse koringplaas Bloublommetjieskloof in die distrik Malmesbury op 14 April 1886 gebore,<sup>1)</sup> in 'n statige ou woonhuis met die jaartal 1757 op die voorste géwel. Haar vader was Gerhardus Christiaan Laubser en haar moeder Johanna Catharina Holm.<sup>2)</sup>

Op sewejarige leeftyd gaan Maggie skool toe. Die plaasskool, Rooklands, was op die naburige plaas twee myl van Bloublommetjieskloof geleë. By die skool moes sy teen haar sin klavierles neem want haar moeder was 'n bekende Bolandse pianiste wat dikwels saam met Prof. Jannasch van Stellenbosch opgetree het. Vir die naweke tuis het haar vader

---

1) Nederduits-Gereformeerde Kerkargief, Kaapstad.

2) Nederduits-Gereformeerde Kerkargief, Kaapstad.

haar gewoonlik met die kapkar-en-perde kom haal.

Maggie was deur en deur 'n veldkind en kleurpatrone het 'n ongelooflike aantrekkingskrag vir haar gehad. Dit was vir haar aangenaam om veelkleurige voëls dop te hou, om gespikkelde voëleiers bymekaar te maak asook gekleurde hardedop-goggas. In die werk van haar oudag speel hierdie kleurpatrone dan ook, myns insiens nie vreemdlik nie, nog steeds 'n rol. Dit was egter nie net wilde voëls, eiers en insekte wat haar aandag getrek het nie: „Ek is baie lief vir diere en daerom het die dam agter ons huis vir my as kind besonder baie vreugde gegee. Dis hier waar die bont koeie met hul kalwers kom water drink het, waar spierwit eende ongeërg rondswem en lawaaiërige ganse luiërig rondstap in die modder teen die water se rand<sup>3)</sup>. Sy het die plaasarbeid ook gesien en leer ken, later sou sy die volheid van die kleure-en-lynespel op die geel oeslande in kleur vaslê asook die voëls, blomme, diere en die bruinmense wat in statige ritme oor die skemer velde huiswaarts stap met dragte hout of waterkanne; en soms ook die skaapwagter met sy vee.

Een van die belangrikste plaasfigure was ou Booi, die ou Boesman wat die skape opgepas het. Maggie vertel dan ook: „Hy het vir my baie stories vertel van die pionierslewe in Bloemfontein, waarvan hy gekom het. Ek het 'n groot eerbied gehad

---

3) Laubser, M.: Dit is my kontrei, ongepubliseerde radiopraatjie van 21 Februarie 1956, bl. 2.

vir die snaakse waardigheid van ou Booï met sy bontgelapte broek, sy groen verslete manêl en volstruisveer in die hoed"<sup>4)</sup>. In latere jare word ou Booï dan ook een van haar gereelde modelle.

Op elfjarige leeftyd gaan Maggie Laubser na die Bloemhoff Seminarie op Stellenbosch. Die kosskoollewe met sy angliseringsproses het haar ongelukkig gestem en tog was dit 'n belangrike fase in haar ontwikkeling, in dié opsig dat haar belangstelling in die kuns geprikkel is. Dit was die rooi strikborsie wat die onderwyseres om haar nek gedra het, wat Maggie die eerste aand aan tafel opgeval het. Die kleur het dadelik haar aandag getrek. Dit was dan ook die kunsonderwyseres se kleurvolle kleredrag wat gelei het tot die keuse van kuns as skoolvak; dit is insiggewend dat dit die kleur was wat haar geprikkel het. Die kunsonderwyseres, mej. Wilson (later mev. Rowan)<sup>5)</sup>, het die konvensionele metode van kuns onderrig gevolg. Die leerlinge het hoofsaaklik die gipsgietsels van vrugte nageteken. Op vyftienjarige leeftyd moet Maggie terugkeer plaas toe, want haar broers moes nou gaan leer.

Maggie was 'n goeie perderuiter en sy het heelwat te perd op die plaas rondgery<sup>6)</sup>. Van jongsaf ontwikkel sy dus 'n besondere liefde vir ruimte, 'n faktor wat later 'n belangrike vereiste vir haar

---

4) Laubser, M.: t.a.p., bl. 4.

5) Joubert, G.: Huishouding, Februarie 1947, bl. 9.

6) Die name van haar perde was Sweetheart en Alexander.

bestaan sou word en waarvan sy dan ook die volgende kon sê: „Somtyds het my vriende in Europa gevra of ek nie verlang na die Suid-Afrikaanse son nie en elke keer was my antwoord nee -- nee, nie na die Suid-Afrikaanse son nie maar na die ruimtes van die Suid-Afrikaanse landskap! Hierdie liefde vir die ruimtes gee vir my 'n gevoel van vryheid en ongebondenheid. Dit gee vir my visie en daarom in my werk kon ek nooit gebonde wees aan die beperktheid van fotografiese indrukke nie" <sup>7)</sup>.

Op die plaas het Maggie 'n knaende verlange gehad om haarself op een of ander wyse uit te druk. Sy doen dan ook heelwat sjabloon- en naaldwerk en kry uiteindelik haar ouers se toestemming om sangles in Kaapstad te gaan neem. Die Suid-Afrikaanse beeldhoudster, Nancy Vincent, se moeder word haar sangonderwyseres. In Kaapstad ontmoet sy 'n sekere Beatrice Hazel wat in die romanties-realistiese styl skilder, dié styl was toe die mode. Sy vertel haar van Roworth van wie Maggie dan op ongeveer sewentienjarige leeftyd vir twee maande skilder- en tekenles ontvang. Gedurende hierdie tyd ontmoet sy ook 'n sekere W.R. Burns wat haar 'n liefde vir die Engelse letterkunde bybring.

Haar skilderproduksie uit hierdie jare bestaan hoofsaaklik uit die nateken vanaf poskaarte waarvan daar gelukkig nog 'n voorbeeld uit 1902 behoue gebly

---

7) Laubser, M.: t.a.p., bl. 5.

het asook 'n selfportret, 'n aantal see-tonele, 'n portret van president Paul Kruger en 'n studie van proteas wat ek kortliks in die volgende hoofstuk bespreek<sup>8)</sup>.

In 1912 gaan kuier sy by familie in Pretoria. Sy lees in een van die Transvaalse koerante 'n advertensie waarin die dienste van 'n goewernante op 'n plaas digby Ermelo benodig word. Haar aansoek is suksesvol en sy bevind haar spoedig daarna op die plaas van mnr. en mev. Wolmarans. Op Ermelo ontmoet sy ou bekendes van Malmesbury. Hulle moedig haar aan om kuns- en naaldwerkklasse te gee. Die toenmalige skoolhoof, mnr. J.J. van der Merwe, kry vir haar leerlinge. Op Ermelo gaan sy by die leraar van die Anglikaanse kerk, mnr. Yates, tuis. Sy gebruik haar kamer vir die onderrig.

In daardie dae was dit die mode om swane op water tussen biesies; takbokke, e.d.m. na te teken op borde of glas. Maggie het haar leerlinge nie toegelaat om na te boots nie en Janie Nel<sup>9)</sup>, een van haar leerlinge skryf as volg: ".... Maggie het ons geleer om onder geen omstandighede iets na te boots nie. Sy het pampoene, appels, varklelies en ander natuurgoed saamgeflans en vir ons gesê om dit na te skilder of te skets. Sy het ons aangemoedig om ons eie rangskikkings daarvan te maak. Sy het ons in groepies geneem om die kerk of die skool of 'n groep kalwers, ens. in die natuur te skets of te skilder"<sup>10)</sup>. Op die jaarlikse landboutentoonstelling van daardie jaar verower haar leerlinge al die pryse.

8) Kat. nrs. 1 tot 8.

9) Tans mev. Janie Malherbe, eggenote van prof. G.E. Malherbe, rektor van die Universiteit van Natal.

10) Malherbe, J. : Brief, 9 Mei 1962.

Haar bedrywighede op Ermelo sluit volgens mev. Malherbe ook die maak van potloodportrette van generaals Botha en Hertzog in. Hierdie portrette wat sy almal op Ermelo verkoop, kon ek ongelukkig nie opspoor nie.

Vir die wintervakansie gaan sy en Sophy Fischer, 'n vriendin uit haar Bloemhoffschooldae, Durban toe. Hulle raak daar bevriend met Jan Hendrik Arnold Balwé. Dit is van belang dat die enkele feite wat van hom bekend is hier genoem word aangesien hy 'n daadwerklike bydrae gelewer het in die verdere kunsvorming van Maggie Laubser. Hy is te Amsterdam op 21 April 1858 gebore. Op 14 Desember 1888 tree hy met Zissi R. Reisch te Kaapstad in die huwelik. Uit die huwelik is 'n seun, Arnold, gebore wat later bekendheid in Duitsland as skilder sou geniet. Op 3 Januarie 1893 word die ouer Balwé tot Nederlandse konsul in Durban benoem en op 25 Maart 1903 kry hy sy ontslag. Vanaf 1913 wat Balwé in London woonagtig is, is daar geen verdere dokumentêre gegewens oor hom beskikbaar nie<sup>11)</sup>. Balwé was 'n wydbelese en -berese man met 'n skerp intellek en 'n fyn ontwikkelde smaak. Hy was 'n suksesvolle sakeman en eienaar van 'n skeepsredery. In opdrag maak Maggie Laubser twee akwarelle van die Durbanse hawe vir hom. Hy beveel haar sterk vir oorsese studie aan en gaan persoonlik na haar ouers waar hy aanbied om Maggie, sowel as haar suster Hannah<sup>12)</sup>, op sy koste te laat studeer.

In Oktober 1913 vaar Maggie en Hannah Laubser na Nederland om onderskeidelik in die beeldende kuns en musiek te gaan studeer.

---

11) Hierdie inligting is ontvang van die Nederlandse Ambassade in Pretoria.

12) Tańs mev. S.P. Hambidge van die Strand, Kaapprovinsie.



B. OORSESE VORMING (1913 tot 1924).

Maggie Laubser het vir meer as tien jaar in Europa gewoon. Aangesien Balwé 'n skeepsredery gehad het, het hulle heelwat in Europa rondgereis en is dit moeilik om van al hul reisroetes rekenskap te gee.

1. Nederlandse fase (1913 tot 1914).

In Nederland gaan die twee susters Laubser te Laren by mev. Burgers tuis, die gewese presidentsvrou van die Zuid-Afrikaansche Republiek<sup>13)</sup>. Daar raak hulle onder andere bevriend met Ita Mees, 'n Nederlandse toneelspeelster, en met Frederik van Eeden, 'n skrywer en digter uit die Tagtigers in Nederland. Hulle verblyf hier loop ten einde kort voor die uitbreek van die Eerste Wêreldoorlog. Maggie het tydens haar verblyf in Laren die skilder Anton Mauve se ateljee tot haar beskikking. In die dorpie heers daar 'n sterk Beheemse skildersfeer, maar haar verblyf is te kort om enige werk te kon lewer. In Laren maak sy ook vriende met Frans Langeveld, 'n Nederlandse landskapskilder, en Lora Knight, 'n Engelse skilderes van perde en sirkustonele. In 1914 kort voor die uitbreek van die Eerste Wêreldoorlog moes sy Nederland verlaat omdat sy 'n Britse onderdaan was. Sy vertrek na Engeland waar sy haar studies aan die Slade-kunsskool in Londen voortsit.

2. Engelse fase (1914 tot 1919).

In Engeland gaan sy eers in Huntingdonshire by 'n sekere mev. Mitchell tuis. Toe die Slade-kunsskool wat verbonde is aan die Londense Universiteit in Oktober 1914 heropen, verhuis sy na 'n Londense hotel. Aan die Slade

---

13) Vergelyk die inligting in bylaag 2, bl. 184.

word proff. Tonks, Wilson Steer, W.W. Russell en Mac Evoy haar leermeesters. Laasgenoemde bemerk haar krag as portretskilder in haar tekeninge, asook haar sterk komposisionele talent en dit het vir hom steeds vreemd gebly waarom sy nie wou skilder nie. As verskoning het sy aangebied dat sy nog nie goed genoeg kon teken nie. In werklikheid het sy die naskildering van die leermeesters onder haar medestudente raakgesien en dit wou sy ten alle koste vermy. Behalwe dat sy haar besigheid het met deeglike tekenstudies boetseer sy ook heelwat koppe. Die streng dissipline wat sy haar in hierdie jare oplê, gee aan haar 'n vormbeheer wat sy later op haar eie manier kon omvorm.

In 1915 besoek sy Suid-Afrika vir 'n kort rukkie. Dit is dan ook met hierdie geleentheid dat sy met die plaas Cortmanspost wat haar vader in 1914 gekoop het, kennis maak<sup>14)</sup>. Na die kort onderbreking hervat sy weer haar studies aan die Slade, wat in geheel ongeveer vyf jaar duur. In Londen self is sy nie baie gelukkig nie, maar in die middelland langs die mere werk sy beter. Uit 1915 dagteken dan ook so 'n skilderytjie van huisies in Huntingdonshire<sup>15)</sup>.

Die werk van Vincent van Gogh was in hierdie jare onbekend in Engeland, maar op indirekte wyse maak sy daarmee kennis asook met die ekspressionistiese stroming in Duitsland. Arnold Balwé, die enigste seun van J.H.A. Balwé, het in Antwerpen aan die akademie in kunstudeer en hy vertel haar dan ook heelwat van die tendense op die Europese vasteland. In Arnold se eie werk

---

14) Vergelyk die inligting in bylaag 2, bl. 184.

15) Kat. nr. 9.

is die invloed van Van Gogh te speure aldus Hans Vollmer<sup>16)</sup>. Maggie Laubser beweer dat sy nooit 'n oorspronklike skildery van Van Gogh gesien het nie en tog is daar in enkele vroeë werke 'n mate van herinnering aan Van Gogh; myns insiens berus dit op hierdie indirekte beïnvloeding deur Arnold Balwé saam met wie sy 'n ruk na afloop van die oorlog in Italië skilder.

Voordat ek die volgende fases bespreek, wil ek eers aandag gee aan die verwarring in chronologiese besonderhede ten opsigte van die tweede helfte van Maggie Laubser se Europese verblyf.

Johannes Meintjes beweer dat sy in 1918 vir 'n jaar in België woon en werk<sup>17)</sup>. Ek kon geen Belgiese tonele van 1918 opspoor nie, maar slegs werke soos Gesig op Antwerpen (1921)<sup>18)</sup>, Belgiese plaas (1921)<sup>19)</sup>, Di Ravelli-oestoneel (1922)<sup>20)</sup>, en Oestyd in Vlaandere (1922)<sup>21)</sup>: dit wil sê die jare wat sy volgens Meintjes op Oortmanspoort in Suid-Afrika deurbring. Verder beweer Meintjes dat sy in 1919 in Italië woonagtig is en toe „intensief“ begin skilder<sup>22)</sup>. Ek kon geen werk uit die Italiaanse periode, ook bekend as die Gardameerperiode, met hierdie jaartal opspoor nie, maar slegs portrette van Italiaanse vroue<sup>23)</sup> en seeskappe<sup>24)</sup> wat

16) Vollmer, H. : Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des XX Jahrhunderts, bl. 105.

17) Meintjes, J. : Maggie Laubser, bl. 10.

18) Kat. nr. 36.

19) Kat. nr. 35

20) Kat. nr. 37

21) Kat. nr. 39.

22) Meintjes, J. : t.a.p., bl. 10.

23) Kat. nrs. 10 en 11.

24) Kat. nrs. 13, 14, 15, 16.

onderskeidelik 1920 en 1921 gedateer is; weer eens die jare wat sy volgens Meintjes in Suid-Afrika is. Ook beweer Meintjes dat sy haar Europese verblyf twee keer met besoeke aan Suid-Afrika onderbreek het: die een in 1915 en die tweede keer vanaf 1920 tot 1922<sup>25)</sup>. Maggie Laubser beweer in haar radiopraatjie in die reeks Dit is my kontrei dat sy tydens haar Europese verblyf drie keer in Suid-Afrika was<sup>26)</sup>.

Maggie het tydens die reeks persoonlike onderhoude wat ek met haar aan huis vanaf 5 tot 14 Desember 1961 gevoer het met betrekking tot die plekke waar sy gewerk het, die volgende gegewens verstrek: in Italië het sy portrette, bote en olyf- en sipresbome geteken en geskilder; en in België het sy vir die eerste keer die werkende mens in die landskap gebring... Hierdie gegewens klop met die werk wat ek kon opspoor. In 'n kort vraelysie<sup>27)</sup> wat ek ter verheldering aan haar suster gestuur het, beweer Maggie dat sy tot 1919 in Engeland bly, daarna vanaf 1919 tot 1920 in Antwerpen, België woon en vanaf 1920 tot 1921 langs die Gardameer, Italië in San Vigilio deurbring<sup>28a)</sup>. Sy sou haar oorsese verblyf drie keer met besoeke aan Suid-Afrika

---

25) Meintjes, J. : t.a.p., bl. 10.

26) Laubser, M. : t.a.p., bl. 4.

27) Vergelyk die inligting in bylaag 2, bl. 184 .

28a) In 'n brief wat ek van Arnold Balwé ontvang het (5.2.1964), meld hy dat hy haar in 1920 in Antwerpen ontmoet het en dat hulle saam gedurende die periode 1921 - 1922 langs die Gardameer in Torri-del-Benaco geskilder het - vergelyk bylaag 3, bl. 185 - 188.

onderbreek, in 1915, 1921 en 1924<sup>28)</sup>.

Die gegewens wat die kunstenaars verstrek het, word grotendeels bevestig deur haar werk wat ek uit hierdie periode kon opspoor, behalwe in die geval van haar Belgiese verblyf. Vir die doel van hierdie studie voel ek my egter verplig om my te bepaal by die chronologie na aanleiding van gedateerde werk wat ek kon vind.

Die figuur op bladsy 11a is 'n skematiese voorstelling van die kunstenaars se Europese verblyfperiodes soos dit gekonstrueer kon word op grond van gedateerde werk wat ek opgespoor het. Dit is nie die bedoeling dat die voorstelling 'n presiese weergawe van die kunstenaars se Europese reise moet wees nie. Wat wel vir die doel van dié studie van belang is, is dat daar duidelik vier werktydperke onderskei kan word vanaf 1920 tot 1924 wat algemeen bekend staan as haar Europese periode alhoewel sy ook gedurende dié jare, werk in Suid-Afrika gelewer het. Die werktydperke is:

die Italiaanse fase (a in figuur)

die Suid-Afrikaanse fase (b in figuur)

die Belgiese fase (c in figuur)

die Duitse fase (d in figuur).

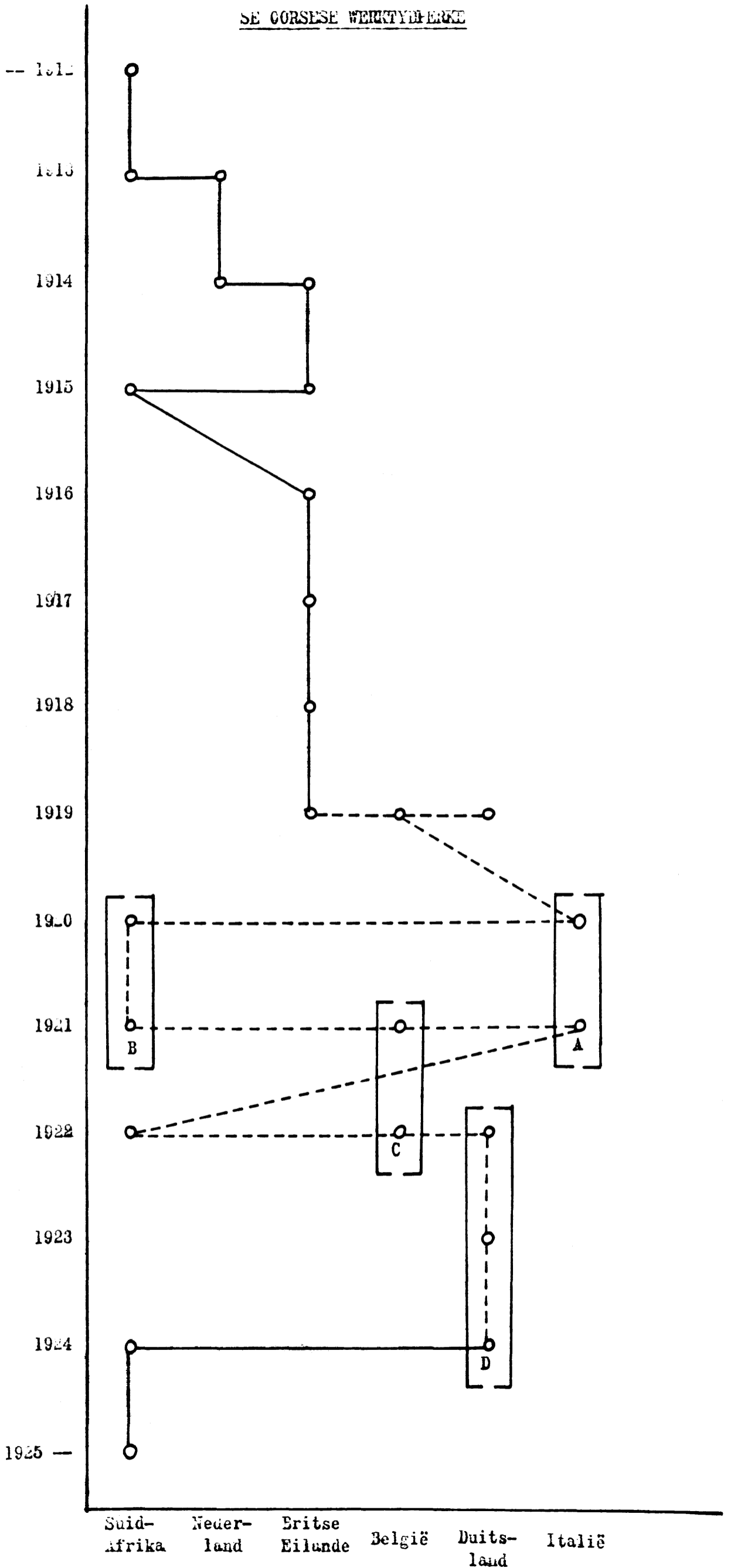
Ek verbind die verskillende lande waar sy vanaf 1920<sup>19</sup> gewerk het met 'n stippellyn, omdat die presiese verbindingsroetes onbekend is. Indien 'n mens die destydse na-oorlogse situasie in ag neem, dan wil dit

---

28) Daar bestaan geen dokumentêre gegewens by die Departement Buitelandse Sake i.v.m. reise van Suid-Afrikaanse burgers gedurende dié periode nie daarom kon bogenoemde gegewens nie gekontroleer word nie.

SKEMATIESE VOORSTELLING VAN MAGGIE LUESER

SE GORSESE WERKTYDFERKE



voorkom asof ook sý deur België na die ander lande van die Europese vasteland gereis het en dan verklaar dit ook die oliesketse en -skilderye met Belgiese motiewe wat 1921 en 1922 gedateer is. Uit die skematiese voorstelling wil dit dan ook voorkom asof sy haar Italiaanse verblyf teen die einde van 1920 onderbreek het met 'n kort besoek aan Suid-Afrika. Hierdie besoek moes egter baie kort gewees het aangesien sy in Februarie 1921 weer in Italië is soos blyk uit die gewens agterop 'n foto van Maggie in die besit van haar suster, mev. S.P. Hambidge. Dit wil voorkom asof sy teen die einde van 1921 weer na Suid-Afrika kom, vir 'n derde besoek (die derde besoek wat volgens haar in 1924 is, is dus 'n finale terugkeer) en vanhier in 1922 na Duitsland gaan, moontlik weer eens deur België.

### 3. Italiaanse fase (1920 en 1921).

Na die Eerste Wêreldoorlog (1914 - 1918) vertrek Maggie in die geselskap van die Balwé's na Italië waarheen sy en Arnold gaan om te skilder. Hulle reis deur Suid-Duitsland en in München word sy in hegtenis geneem aangesien sy nie in besit van 'n Duitse visum was nie. Die aanhouding is egter van korte duur aangesien die Britse saekgelastigde die saak gou skik. Dit is waarskynlik gedurende hierdie besoek aan München dat sy werk van die Duitse ekspressioniste gesien het, wat haar later laat besluit het, om verder in Duitsland te gaan skilder. Vanaf München sou sy dus as 'n mens die destydse na-oorlogse situasie in ag neem, moes teruggaan na België want Duitsland was besette gebied. Vanuit België kon sy dan die reis na Noord-Italië voortsit.

Die gelukkigste periode in Maggie Laubser se lewe breek tydens haar verblyf in Italië aan. Gekunsteldheid, gesofistikeerdheid en opgesmuktheid is die verre anti-pole van haar natuurlikheid. As plaaskind was sy gewoon aan die vrye natuur en as jong meisie het sy nooit die opgesmuktheid van die mode ten prooi geval nie. Daarom het die natuurlikheid van die Italianers eers in Torri-del-Benaco en later in San Vigilio langs die Gardameer haar op haar gemak laat voel. Dit was egter nie net die mense wat haar bekoor het nie, maar ook die pragtige natuurskoon. Sy kom juis in die pragtigste herfs in Italië aan. In haar strewe weg van beskawingsopgesmuktheid openbaar sy die eienskappe van 'n ekspressionis<sup>29)</sup>.

Vanuit haar kamer in die Albergo in Torri-del-Benaco kyk sy af op die hawe met sy blou water en veelkleurige seilbote. Dit is dan ook hierdie bote wat sy oor en oor skilder en skets<sup>30)</sup>. Sy skilder ook heelwat portrette van die Italiaanse vroue<sup>31)</sup>. Behalwe die bote en portrette skets en skilder sy ook heelwat landskappe met olyfbome en sypressse<sup>32)</sup>.

#### 4. Belgiese fase (1921 en 1922).

Alhoewel sy gedurende 1919 tot 1920 te Antwerpen en Schotenhof in België woon, bestaan daar slegs gedateerde werk met Belgiese motiewe uit die jare 1921 en 1922. Dit is waarskynlik tydens deurreise gedurende

29) Vergelyk J. Bendien se karakterisering van die ekspressionisme in Richtingen in de Hedendaagse schilderkunst, bl. 68.

30) Kat. nrs. 14, 15, 16 en 18.

31) Kat. nrs. 10 en 11.

32) Kat. nrs. 13, 17, 19 en 20.



hierdie jare (1921 en 1922) dat sy heelwat olie-sketse<sup>33)</sup> na die natuur maak en haar eerste oestonele<sup>34)</sup> skilder. Sy sou in België heelwat portrette geskilder het, waarvan ek egter geen voorbeelde kon opspoor nie.

5. Suid-Afrikaanse fase (1920, 1921 en 1922).

Gedurende haar verblyf in Europa bring sy drie besoeke aan Suid-Afrika. Wanneer sy na een van haar kort besoeke aan Suid-Afrika na Europa terugkeer, raak sy in 1922 bevriend met kennisse van Irma Stern wat laasgenoemde se adres in Berlyn aan haar gee. Later raak sy en Irma dan ook bevriend.

6. Duitse fase (1922, 1923 en 1924).

In die winter van 1922 kom Maggie Laubser in Berlyn aan. Deur Irma Stern raak sy bevriend met Kate Madler, 'n kunsstudente wat vir haar verblyfplek in Fräulein Finck se pension aan die Lötze-oewer naby die Tiergarten kry. Hier huur Maggie twee kamers: een vir woon en een vir werk.

In Fräulein Finck se pension gaan heelwat buitenlandse diplomate tuis met die gevolg dat die kunstenaars met heelwat Europeërs in aanraking kom. Nieteenstaande die materiële armoede na die oorlog, was die Duitse kulturele lewe kragtig. Bedags skilder sy portrette en saans woon sy dikwels musiekkonserte en toneelopvoerings by. Brahms was die komponis wat haar voorkeur geniet het. Sy raak ook bevriend met twee vooraanstaande pianiste: Wilhelm Busch en ook die Switser, Otto Glore wat self geskilder het. Vanweë

---

33) Kat. nrs. 35, 36, 37.

34) Kat. nrs. 37 en 39.

haar belangstelling in en voorliefde vir portretskildering, stel Arnold Balwé haar aan die moderne portretskilder prof. Jächels in die Fasauerstrasse in Berlyn voor. Sy werk dan ook vir 'n geruime tyd onder sy leiding<sup>34a)</sup>.

Uitgestal in die Kroonprins Ballet sien sy die werke van ekspressioniste soos Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein, Frans Marc en Eric Waske. Schmidt-Rottluff se werk tref haar onmiddellik vanweë die sterk en besliste komposisies en sprekende kleur. Sy beleef in sy werk, asook in die van die ander, dit waarna sy self altyd gestreef het. Professor G. Dekker skryf tereg hieroor: „Daardie kunstenaars het haar duideliker bewus gemaak van wat sy al jare lank self gesoek het. Sy het ineens geweet dat sy dus al die jare die regte ding gedoen het toe sy geweier het om in die kunsakademies te skilder toe sy haar maar nie daartoe kon bring om in die nog sterk heersende ou styl te werk nie. Die invloede wat sy in Berlyn ondergaan het, het berus op verwantskap; dit het slegs haar eie siening en lewensaanvoeling tot volle ontplooiing gebring. Die beste bewys daarvan is wel dat haar kuns nie eksoties aandoen nie”<sup>35)</sup>.

Sy raak ook met Schmidt-Rottluff bevriend en die gekleurde houtsnede wat hy aan haar skenk, hang nou nog in haar woonvertrek.

Maggie Laubser en Irma Stern onderneem 'n skets-toer van drie weke na die Baltiese See. Hier ontstaan

34a) Balwé, A. : Brief, 5 Februarie 1964.

35) Dekker, G. : Die Huisgenoot, 19 Julie 1946, bl. 11.

die kunstenaars se kragtige werk, Aan die Baltiese See<sup>36)</sup>.

In Duitsland het Maggie sterk werke van betekenis gelewer. Hierdie werke dateer uit haar ses-en-dertigste tot agt-en-dertigste jaar en kan lank nie meer as jeugwerk bestempel word nie.

### C. TERUG IN SUID-AFRIKA (1924 en daarna).

In November 1924 stap Maggie Laubser, vir goed terug, in Kaapstad aan wal. Sy gaan woon nou by haar ouers op Oortmanspost. 'n Baie moeilike tyd breek nou vir die kunstenaars aan. J.H.A. Balwé is oorlede en nou bevind sy haar weer in die klein-burgerlike Victoriaanse sfeer wat sy vir meer as tien jaar vrygespring het.

Dit is nie alleenlik 'n droë jaar nie, maar bowendien vind sy dat almal ook skepties teenoor haar nuwe werk staan. Vir die voorafgaande vier jaar het sy intensief geskilder en 'n punt bereik waar sy besef het dat dit was soos sy graag sou wou skilder. Verder het sy tot dusver nog nie geskilder om den brode nie en nou ewe skielik word ander norme aan haar gestel en daar is niemand wat haar verstaan of wil begryp nie. Vir elke kunstenaar lê die volste verwesenliking in die erkenning binne die groep waarin hy leef.

Kort na haar terugkoms stal sy van haar werk in die Cape Argus-galery uit. Die kunskritici lewer venynige kritiek. Nadat Bernard Lewis (Branders), Melvin Simmers asook L.L. van Oordt hulle tirades in die kunstkolomme gelewer het, is feitlik al die verkope ge-

---

36) Kat. nr. 69.

kanselleer. Sy kry dan ook vir haar eerste twee of drie uitstallings slegs die rekeninge vir rame.

Die plaas Oortmanspost<sup>37)</sup>, waarop haar ouers gewoon het, was 'n groot graanplaas in die distrik Malmesbury, ongeveer agt-en-twintig myl van Kaapstad af. Die eerste jare op die plaas het probleme opgelewer; die kunstenaars het nie 'n ateljee gehad nie. Na veel gesukkel kry sy die tuiekamer om in te werk. Hierdie werkplek het swak beligting en 'n grondvloer. Een moontlike oorsaak vir die donker kleure in haar werke uit hierdie jare kan juis die swak beligting wees. Sy kry haar modelle uit die plaasomgewing en ou Booï, die Boesman-skaapwagter, wat nou al oor die honderd jaar oud was, is 'n gesogte model.

Sy ontmoet gedurende hierdie jare vir Boonzaier, die spotprenttekenaar van Die Burger, en hy stel weer op sy beurt Moses Kottler aan haar voor. Boonzaier was nie baie simpatiek ten opsigte van haar kuns nie, terwyl Kottler dit wel was.

In April 1929<sup>38)</sup> ontmoet Maggie Laubser vir Mieke Siegers<sup>39)</sup> die nuwe Nederlandse onderwyseres op Klipheuwel, distrik Malmesbury. 'n Hegte vriendskap ontstaan en die jong onderwyseres se waardering vir haar werk moes inderdaad 'n lafenis vir Maggie gewees het. Mieke Siegers bring ook haar leerlinge in aanraking met die skilderes se skilderkuns deur 'n uitstappie

---

37) Laubser, M. : t.a.p., bl. 4 ; hierin meld die spreekster dat Oortmanspost ver-  
noem is na 'n Hollander, Oortman  
wat die poskantoor vir die om-  
gewing in vroeëre jare daar gebou het.

38) Zwart-Siegers, M. : Brief, 30 Oktober 1962.

39) Tans mev. Mieke Zwart-Siegers, eggenote van mnr.  
W.J. Zwart die Nederlandse konsul in Durban.

na haar ateljee vir hulle te reël. Ook stel sy die kunstenaars aan haar vriende, professor en mev. P. Serton voor wat haar aanmoedig om 'n uitstalling van haar werk op Stellenbosch te hou. Volgens mev. Zwart-Siegers vind hierdie uitstalling in September 1929 plaas<sup>40)</sup>. Behalwe die Sertons help prof. A.C. Celliers en dr. Koos Botha ook met die reëlings.

Professor A.C. Bouman begin 'n resensie oor 'n uitstalling van Maggie Laubser as volg: „Dit is die eerste maal dat die skilderes van haar werk hier ten toonstel.....“ Hierdie resensie verskyn in Die Burger van 18 Oktober 1930. Moontlik was professor Bouman nie bewus van die vorige uitstallings nie aangesien hy nie daarna verwys nie. As ons in aanmerking neem dat Maggie een van die Suid-Afrikaanse skilders is wie se werk in Bloemfontein met die stigting van die Federasie van Afrikaanse Kultuurverenigings (F.A.K.) in Desember 1929 uitgestal is, blyk dit dat dr. M.L. du Toit reeds voor die 1930-uitstalling van haar werk moes gesien het. Dus: haar werk moes voor 1930 reeds in beperkte kringe bekend gewees het. Dr. M.L. du Toit het die uitstalling gereël en dit is die eerste keer dat die werk van Suid-Afrikaners op so 'n uitstalling byeengebring is. Werke van Pierneef, Erich Mayer en Maggie Laubser verteenwoordig die Suid-Afrikaanse skilderkuns, terwyl Anton van Wouw die Suid-Afrikaanse beeldhoukuns en Gerhard Moerdyk en Gordon Leith die Suid-Afrikaanse boukuns verteenwoordig. Mev. E.G. Jansen open die uitstalling. Maggie Laubser ontvang

---

40) Zwart-Siegers, M. : t.a.p.

dus vanweë Suid-Afrika eers in 1929, in haar eie vroeë veertigerjare, erkenning.

Hoewel dr. M.L. du Toit verantwoordelik is vir die latere waardering van haar werk in die Noorde en dr. A.C. Bouman deur sy waarderende opstelle oor die hele land maar veral in die Suide, is dit Mieke Siegers en prof. en mev. P. Serton wat verantwoordelik is vir die ontdekking van Maggie Laubser -- dus nog 'n kulturele bydrae van lede uit 'n stamland.

Soos reeds gesê, is dit veral dr. M.L. du Toit wat in die Noorde vir haar voorbrand maak. Hy het glo letterlik stapels van haar tekeninge en skilderye in Pretoria vir haar verkoop<sup>41)</sup>. Dit is dan ook aan hom te danke dat haar eerste uitstalling in Pretoria 'n sukses is. In 1931 op 28 November open mev. Mabel Malherbe haar eerste Transvaalse uitstalling in die Macfadyensaal van die destydse Transvaalse Universiteitskollege (later Universiteit van Pretoria). Drie-en-dertig werke word uitgestal en die pryse wissel van agt tot vyftien ghienies.

Vanaf 1929 begin sy erkenning geniet. Die toenmalige Unieregering koop van haar werke aan vir gesantskappe in Nederland, België, Frankryk, Duitsland, Italië en die V.S.A.

Maggie kry nie alleenlik op die plaas Cortmanspost haar onderwerpe nie. Sy maak heelwat sketstoere na Waenhuiskrans, Langebaan, Gansbaai en Elim waar sy die kleurling- en visserslewe intensief bestudeer en op die skildersdoek beskryf. Sy besoek ook Transvaal, die Vrystaat en Natal. In Transvaal skilder sy op die

---

41) Persoonlike onderhoud met die kunstenaar, Strand, 6 Desember 1961.

plaas Rooiwal in die Standertonse distrik asook naby Nelspruit, Kaap Muider en Irene. Op Rooiwal maak sy ook heelwat houtskooltekeninge van Bantoevroue. Van hierdie tekeninge is later as poskaarte uitgegee. Sy bring ongeveer nege maande op Rooiwal deur. Mev. M.C. Günther, haar gasvrou op Rooiwal, vertel die volgende van haar werkwyse: aanvanklik het sy vir 'n maand lank elke dag die landskap fyn bestudeer, daarna het sy in die buitelug begin sketse maak en toe eers begin skilder -- weg van die onderwerpe af in die ateljee. In 1937 word een van hierdie houtskooltekeninge wat sy van 'n meidjie gemaak het: Meidjie met geringblare, op 'n tentoonstelling van kuns uit die Statebondslande in die Royal Institute Galleries te Londen uitgestal. In die Vrystaat is dit veral in Ficksburgdistrik waar sy die Basoeto-vroue op die oeslande met die tandjiesberge in die agtergrond skilder. In Natal skilder sy hoofsaaklik Indiërmeisies.

In 1946 ontvang sy die erepenning vir skilderkuns van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns, en in 1947 ken Die Vaderland die plaaslike Oskar-toekening vir skilderkuns aan haar toe.

Na die afsterwe van haar ouers vestig sy haar in die Strand (Somersetstrand) waar sy sedert 1944 nog steeds woon in die huisie met die gelukkige naam Altyd Lig.

Alhoewel daar van haar werk in 1936 op die Ryks-tentoonstelling in Johannesburg uitgestal is, is dit veral sedert 1948 dat sy in kunskringe volle erkenning geniet as een van Suid-Afrika se belangrikste kunstenaars. In hierdie jaar word werke van haar gekies vir die Corsese Tentoonstelling van Suid-Afrikaanse

Kuns wat gedurende 1948 en 1949 dele van Europa deureis. In 1952 word haar werk op die Biennale in Venesië uitgestal asook op die Van Riebeeckfeeskunstentoonstelling in Kaapstad; in 1953 word sy verteenwoordig op die Sentraal-Afrikaanse Rhodes Eeufees Tentoonstelling te Bulawayo en in 1954 word weer eens van haar werk op die Biennale in Venesië uitgestal. Op albei die Vierjaarlikse Tentoonstellings van Suid-Afrikaanse Kuns, in 1956 en 1960, word van haar werk ingesluit. Op 1955 se Historiese Uitstalling van Suid-Afrikaanse Kuns tydens die Pretoria Eeufees word daar etlike stukke van haar uitgestal. Sy word eweens verteenwoordig in die Suid-Afrikaanse Kunstentoonstelling van 1958-1959 wat na Nederland, België en Duitsland gestuur word. In 1958 word enkele stillewes van haar op 'n uitstalling van stillewes en blomstukke van kunstenaressen van die Kaapse Skiereiland in die Nasionale Galery van Suid-Afrika in Kaapstad uitgestal. In 1959 word van haar werk op die Feestentoonstelling tydens die Halfeeufeesviering van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns op Stellenbosch uitgestal. Eweneens is van haar werk verteenwoordig op die Tentoonstelling van Suid-Afrikaanse Landskapskilderye in die Nasionale Galery van Suid-Afrika in Kaapstad gedurende die Uniefees in 1960. Die eerste volwaardige retrospektiewe uitstalling van haar werk vind in September 1963 in die Galery Egon Guenther in Johannesburg plaas. Tydens hierdie geleentheid het Egon Guenther soos M.L. du Toit twee dekades gelede, hierdie keer vir die kunstenaressen se nuwe polemiese werk, voorbrand gemaak.



Maggie Laubser vorm nie alleenlik die onderwerp van 'n boek deur Johannes Meintjes nie, maar ook vir 'n rolprent wat deur die Departement van Onderwys, Kuns en Wetenskap vervaardig is oor haar lewe en werk. Verder maak 'n verteenwoordigende seleksie uit haar oeuvre 'n gedeelte uit van die Rembrandt-tabakmaatskappy se filmreeks oor Suid-Afrikaanse kuns.

Vanaf 1957 begin sy met geabstraheerde vorms eksperimenteer. Sy maak nogeens 'n bedroewende tyd deur, hierdie keer as gevolg van haar broer, Conrad, se ernstige siekte en latere afsterwe. Sy voel dan ook dat hierdie kunsvorm in 'n mate kompensasie aan haar gemoed verleen, asof sy soek na 'n meer mistieke simboliek.

In 1959 word die Erelidmaatskap van die Akademie vir Wetenskap en Kuns aan haar toegeken, 'n heel besondere eerbewys in Suid-Afrika.

Sedert die laat dertigerjare het haar werke verspreid geraak oor die hele Suid-Afrika; feitlik in alle belangrike openbare versamelings is dit opgeneem asook in talryke openbare geboue waar ons daarvan aantref. Hierbenewens het dit ook 'n warme ontvangs gehad in partikuliere versamelings gehuisves in Suid-Afrikaanse wonings.

## HOOFSTUK II

### STUDIEJARE IN EUROPA

Ek behandel in hierdie hoofstuk die vroeë werk uit Maggie Laubser se oeuvre aan die hand van die volgende indeling:

- A. Enkele voor-Europese werke (1902 tot 1912).
- B. Enkele werke uit haar Europese verblyf (1913 tot 1924).

#### A. ENKELE VOOR-EUROPESE WERKE (1902 tot 1912).

Sover bekend is die vroegste werk van Maggie Laubser, The Bugler<sup>1)</sup>, waarvan die datum 18.2.1902 agter op die doek aangebring is. Dit is nageteken van 'n poskaart, aldus mev. Laubser, skoonsuster van die kunstenaar<sup>2)</sup>. Die uitvoering is besonder fyn en met veel sorg gedoen in bruine en geel. Alhoewel die agterpote van die perd en die houding van die ruitertjie styf is, is die kop en voorpote van die springende perd lewendig. Indien 'n mens hierdie jeugwerk met die skets van 'n viool in sy kas wat Pierneef as seun gemaak het, vergelyk dan val haar tegniese onbeholpenheid naas die natuurlike tekentalent van Pierneef op.

Tafelberg<sup>3)</sup>, 'n seeskap van ongeveer 1903 toon

1) Kat. nr. 1.

2) Persoonlike onderhoud met mev. Laubser, Strand, 3 Januarie 1963.

3) Kat. nr. 4.

dieselfde fyn afwerking en half geromantiseerde werklikheid sobs bogenoemde werk. Hier gee sy Tafelberg teen 'n sonsondergang weer, sodat die vorms wegvaag. Later in die twintigerjare, skilder sy in Europa 'n Impressie van Tafelberg<sup>4)</sup> nadat sy in aanraking met die ekspressionisme gekom het: dan is haar siening nie meer algemeen romanties nie maar duidelik individueel romanties.

Nog drie ander seeskappe is opgediep uit hierdie periode<sup>5)</sup>. Hierdie stukke ontstaan waarskynlik na die paar skilderlesse wat sy van Roworth ontvang het: dus na 1903. Die seestukke is getrou aan die natuur. Dit is sensitief en vlot uitgevoer. Rotse en brekende branders vorm die fokuspunt terwyl die verdere seenskap dynserig word. Die golwe met wit skuim wat in wit impasto aangebring is, is brekende branders. Oor die algemeen is die kleure harmonies: die groen-blou reeks met 'n baie sagte toon van die komplement as kontras. Op hierdie stadium lewer Maggie die gehalte werk waarin menige Suid-Afrikaanse kunstenaar gestagneer het. Die styl van hierdie seestukke is realisties-impressionisties. Dit is opvallend dat al drie hierdie werke voluit met Maggie Laubser onderteken is.

Ek sluit die pastelstudie Proteas<sup>6)</sup> ook by hierdie periode in, vanweë die voluit ondertekening, links onder. Die proteas is in die fynste besonderhede geteken

4) Kat. nr. 70.

5) Kat. nrs. 5, 6 en 7.

6) Kat. nr. 8.

sodat dit fotografies aandoen. Die groot ligroos proteas lê op 'n ongelooflike blink donker blad teen 'n donker agtergrond. Ongeveer twintig jaar later sou sy weer hierdie blomme uitbeeld, maar dan sterk vereenvoudigd en gestileerd.

Uit 1912 dagteken 'n portret van Oom Paul<sup>7)</sup>. As gevolg van die swak gehalte verf en moontlik die lagie vernis, het die kleur verdonker sodat die werkie ou meesterskleure het. Dit is waarskynlik van 'n foto afgeteken soos die geval was met die potloodtekeninge van generaals Hertzog en Botha wat sy op Ermelo gemaak het. Alhoewel sy toe nog geen noemenswaardige kunsopleiding gehad het nie, kan 'n mens duidelik haar aanleg as portretskilder hierin raaksien.

Maggie Laubser dateer baie selde haar werk. Dit kan veral van die veertigerjare af toegeskryf word aan die feit dat tyd vir haar beperking impliseer. Dit is egter opvallend dat sy haar naam op drie maniere onderaan skilderye aangebring het en met enkele uitsonderings, elke vorm op enkele periodes in haar ontwikkeling van toepassing is. Op grond hiervan kan 'n mens naastenby vasstel in watter periode 'n werk gedoen is. Daar is vroeë werke wat gedateer is, maar sulke datums is nie altyd outentiek nie. 'n Voorbeeld hiervan is in prof. W.E.G. Louw se besit<sup>8)</sup>. Dit is 'n selfportret in potlood van die kunstenaar op sewentienjarige leeftyd met as datum 1922<sup>9)</sup>. Sy

7) Kat. nr. 2.

8) Persoonlike onderhoud met dr. W.E.G. Louw, Kaapstad, 5 Januarie 1963.

9) Kat. nr. 3.

het hierdie tekening eers in die vyftigerjare gedateer. Dié werk mag 'n kopie wees wat in 1922 van 'n foto gedoen is, maar dan klop die styl nie aangesien sy in 1922 al van haar sterkste werk begin lewer en dan al lank reeds haar studie aan die Slade voltooi het. Die tekstuur van die tekening is wollerig en die neus halveer die vlak in die helfte. Vanuit styl as uitgangspunt is die werk dus vroeër gedoen en die datum is apokrief.

Die drie maniere waarop sy haar naam onderteken, is as volg: Maggie Laubser, M.L. en M. Laubser. Alhoewel daar uitsonderings is, sluit eersgenoemde ondertekening hoofsaaklik die werk van haar voor-Europese periode in. M.L. word met 'n paar uitsonderings hoofsaaklik vir die twintiger- en vroeë dertigerjare gebruik en M. Laubser vanaf die middel van dertig tot hede. Dit is hoofsaaklik in die tydperk 1920 tot 1945 dat sy in enkele gevalle haar werk dateer.

Voordat sy Europa toe gegaan het, was haar styl dus baie natuurgetrou en die mate van detaillering is opvallend. Op ses-en-twintigjarige leeftyd het haar skilderwerk die vlak bereik waar die meeste Suid-Afrikaanse skilders bly vassteek het, vergelyk onder andere G.W. Pilkington en E. Roworth. In hierdie werke is daar nog geen spore van haar latere styl te bespeur nie, maar daar heers dieselfde liriese element wat so kenmerkend van haar ryp periode is.

B. ENKELE WERKE UIT HAAR EUROPESE VERBLYF (1913 tot 1924).

Gedurende haar opleiding aan die Slade in Londen het Maggie nooit in die kunsskool self geskilder nie.

Sy het intuitief geweet dat sy nooit haar leermeesters wat „society painters“ was, sou kon navolg nie<sup>10)</sup>. Vir haar het die bevrediging van skeppingswerk nie gelê in die bevrediging van die opdraggewer nie.

Van haar verblyf in Engeland vanaf 1914 tot 1919 is slegs een olieverfstuk bekend: 'n landskap wat bekend is as Weerkaatsings<sup>11)</sup> en uit „cottages“ en hul weerkaatsings in die water bestaan. Dit is 'n toneeltjie uit Huntingdonshire.

In die skematiese voorstelling in die vorige hoofstuk het ek op grond van gedateerde werk vier duidelike werkfasas aangetoon; dienooreenkomstig bespreek ek nou enkele van hierdie werke.

#### 1. WERKE UIT DIE ITALIAANSE FASE (1920 en 1921).

Maggie Laubser begin vanaf 1920 intensief skilder. Die natuurskoon langs die Gardameer was 'n genoegsame prikkel tot skeppende werk. Sy maak dan ook letterlik honderde sketse van die omgewing: sowel detailstudies as studies in stilering. Dit is veral in die seile van die bote waarin die bewuste stilering of vereenvoudiging van die vlak 'n mens opval.

Die portrette van 1920 toon 'n los en gemaklike behandeling soos duidelik blyk uit Italiaanse meisie in rooi<sup>12)</sup> en Italiaanse boerin<sup>13)</sup>. Nieteenstaande die verfvlekke waarin die gesigte as't ware gehou word,

---

10) Persoonlike onderhoud met die kunstenaress, Johannesburg, 30 April 1962.

11) Kat. nr. 9.

12) Kat. nr. 11.

13) Kat. nr. 10.

is daar tog iets vaags en impressionisties in die behandeling. In die Italiaanse meisie in rooi is die kleur baie subtiel. Die dominerende kleur is die rooi van die baadjie wat gekontrasteer word deur die blou-swart in die hare en die sagte blougrys in die agtergrond. Die rooi word gesteun deur die bruin-swart in die rok. Die verf is breed en ryk aangewend en dit toon nie die matheid van baie ander werke uit hierdie periode nie. Die Italiaanse boerin sluit nie alleenlik ten opsigte van behandeling by hierdie werk aan nie, maar ook ten opsigte van die paletkeuse: rooi, blougrys en swart.

Tydens haar verblyf in Italië het sy heelwat rooi-en-oranje seilbote geskilder<sup>14)</sup>. Ek het reeds daarop gewys dat die mate van stilerings in die seile opvallend is. In 1921 skilder sy Seilbote in hawe<sup>15)</sup> wat 'n mens dadelik tref vanweë die weloorwoë komposisie wat in baie van hierdie stukke ontbreek. Dubbelslagtigheid kenmerk egter dié werk: dit is nog dekoratief nog realisties. Aan die eenkant gebruik sy 'n lewendige tegniek in die waterkringe en aan die ander kant werk sy die vlakke so dekoratief af dat hulle enigsins plakaatagtig aandoen. Die stilerings van vlakke en veral dié in die wolk versteur die algemene harmonie in die werk. Hierdie bewuste stilerings herinner aan die monumetaal-dekoratiewe styl, maar dit is hier nie geïntegreerd nie en sodoende val dit buite die behandeling van die res van die skildery. Nieteenstaande die

---

14) Kat. nrs. 14, 15, 16, 18.

15) Kat. nr. 16.

kritiek ten opsigte van die styl is die distribusie van lig en donker gelukkig. Die ligste verdeling word in die sand en lug gevorm. Die halfmaanbeweging wat in die sand van links na regs gevind word, word in die golwe herhaal en vind 'n rusplaas in die liggeel lug. Teenoor die groot uitgesproke vlakke: lug, wolk, water, sand en rots, is daar in die middelvlak van die komposisie 'n staccato-ritme wat bewerk word deur die oranje en geel seile van die bote en die torinkie van die gebou.

Van haar verblyf in San Vigilio het sy Lago di Garda<sup>16)</sup> in 1921 geskilder. 'n Okerkleurige gebou wat weerkaats word in die ultramaryn van die meer vorm die middelpunt van belangstelling. Die mure, water en sipresbome is in breë fors kwashale aangebring. Teenoor die breë muurvlakke wat horisontaal loop, is daar die vertikale lyne in die vensters, sipresse en weerkaatsings. Die geheelindruk, van 'n foto af te oordeel, is losheid, breedgeborsteldheid en spontaneïteit. Die kleurharmonie is gebaseer op oranje, oker, rooi en bruin met die komplement in ultramaryn<sup>17)</sup>. Ten opsigte van die lossere behandeling sluit hierdie werk duidelik by voorgenoemde portrette aan. Dit is asof die skilderes nou die breedgeborsteldheid ook in die landskap gevind het. In vergelyking met die ander meertonele is dit duidelik hoe die skilderes mettertyd haar medium onder beheer kry en beheer.

---

16) Ek kon die werk nie opspoor nie, maar het 'n foto daarvan by die kunstenaar gesien.

17) Persoonlike onderhoud met die skilderes, Johannesburg, 30 April 1962.



2. WERKE UIT DIE SUID-AFRIKAANSE FASE (1920, 1921 en 1922).

Ek bespreek drie portrette uit 1920, nl. die Schumann-portret<sup>18)</sup>, die Sauer-portret<sup>19)</sup> en die Rupert-portret<sup>20)</sup>. Die Schumann-portret toon 'n baie konvensionele behandeling in die donkerbruin gesig wat in terme van lig en donker gemiddeler is. Die fyn versigtige afwerking in die gesig staan in sterke kontras tot die breë, los kwashale van die rok. In teenstelling met die latere gelate gesiguitdrukkings van Maggie Laubser se bruinmense, is daar iets venynigs in hierdie gesiggie te bespeur. Dr. Schumann vertel dat die digter A. Roland Holst uitgeroep het dat die werk ongelooflik „gevoelig“ geskilder is<sup>21)</sup>, toe hy dit in 1946 met sy besoek aan Suid-Afrika gesien het. Die Sauer-portret word gekenmerk deur dieselfde duidelike vlakverdeling as dié in die seilbote. Die verdeling is strak en die beklemtoonde afwaartse lyne van die mond gee aan die portret 'n morbiede karakter, wat in latere jare (1925 tot 1930) meermale in haar werk sou opduik. Die eienaardige wolke bokant die aia se kop het moontlik simboliese betekenis, maar die swierige opwaartse kurwe daarvan val buite die strakke eenvoud wat in dié stuk oorheersend is. Die Rupert-portret is eintlik 'n olieskets waarin die vorm op 'n los manier verwing is. Dele van die karton waarop dit uitgevoer is, is oopge-

---

18) Kat. nr. 22.

19) Kat. nr. 23.

20) Kat. nr. 24.

21) Persoonlike onderhoud met prof. dr. C.G.W. Schumann, Stellenbosch, 3 Januarie 1963.

laat en dit gee aan die werk heelwat vitaliteit. Dieselfde model het vir die Laubscher-portret<sup>22)</sup> wat uit 1925 dateer, poseer. As 'n mens die styl bekyk dan wil dit voorkom of die Rupert-portret 'n opvolging van laasgenoemde moet wees. Die houdings, uitdrukkings en verwrings is identies behalwe dat eersgenoemde meer vereenvoudig, lossier en onvoltooid is. Die Laubscher-portret is duideliker realisties en myns insiens nader aan die lewende model. Dit sou vreemd wees dat 'n sterk vereenvoudigde werk vóór die realistiese ontstaan het. Die gewone ontwikkeling in ons eeu dui daarop dat kunstenaars wat van die natuurvorm uitgaan gaandeweg van die natuurlike besonderhede beweeg in die rigting van meer vereenvoudiging; vergelyk maar net Henri Matisse in Europa of Jean Welz in Suid-Afrika.

'n Werk uit 1921 wat sterk aan Van Gogh laat dink, is Skaapwagter by Langebaan<sup>23)</sup> wat sover bekend die eerste stuk van Maggie se skaapwagter is. Die losheid van die behandeling, veral ten opsigte van die skape, dwing 'n mens om die werk as 'n skets te sien. Wat vreemd in die werk is, is dat die kunstenaress M.L. '21 links bo geteken het, terwyl haar naamtekening konsekwent onder aangebring word. Hierdie vroeë skaapwagter met sy skape en met bootjies in die agtergrond toon dat prof. Trümpelmann se hipotese al sou sy eers die skaapwagter skilder, later sy skape en nog later bote bybring, nie absoluut waterdig is nie<sup>24)</sup>.

22) Kat. nr. 75.

23) Kat. nr. 28.

24) Persoonlike onderhoud met prof. dr. G.P.J. Trümpelmann, Stellenbosch, 7 Desember 1961.

Eend en eendjies (1921)<sup>25)</sup> is 'n vroeë voorbeeld van 'n tema wat ook sinoniem met die naam van Maggie Laubser sou word. Die behandeling is baie versigtig en natuurgetrou. Die rooskleur om die groot wit-en-swart eend se oë word die fokuspunt in die omringende blougroen waarmee die geel van die klein eendjies 'n aangename kontras vorm. Volgens my mening is die werk op 'n latere stadium afgewerk aangesien hierdie spesifieke rooskleur van die groot eend vreemd is vir die skilderes se palet van hierdie periode. Hierdie eende-stuk het 'n gedempte atmosfeer as gevolg van die oorheersende donker groenblou in vergelyking met die latere ligter sfeer in werke soos Eende<sup>26)</sup> in die Johannesburgse kunsgalery en die Eende en Varkblomme<sup>27)</sup>.

Uit 1922 is daar drie goeie komposisies met Suid-Afrikaanse motiewe, nl. die Miles-plaasstuk<sup>28)</sup>, Ma en baba<sup>29)</sup> en Ma met kinders<sup>30)</sup>. Al drie hierdie werke toon 'n voorkeur vir donker kleure met duidelike kontraste in wit of half-wit vlakke. Die plaasstuk toon twee waterdraende kleurlingvroue in die voorgrond wat swaar en duidelik gekonsipieer is met as agtergrond donkergroen velde, 'n wit bloudakhuisie met 'n enorme rookkolom, 'n oker koringland, pers berge en 'n witgeel lug. In hierdie werk is ook reeds die spore van temas

25) Kat. nr. 29.

26) Kat. nr. 133.

27) Kat. nr. 257.

28) Kat. nr. 31.

29) Kat. nr. 32.

30) Kat. nr. 33.

wat in later jare keer op keer opnuut geskilder sou word, byvoorbeeld oeslande, plaastonele en die kleurlinglewe. Die Ma en baba toon 'n duideliker afbakening van vlakke en in behandeling, kom die boom baie sterk ooreen met dié in Berlynse blommeverkoopster<sup>31)</sup>. Die Ma met kinders toon dieselfde losse behandeling as eersgenoemde werk, maar veral die figure in die voorgrond en die emosionele kleurgebruik in die agtergrond toon 'n duidelike affiniteit met die werk van mense soos Schmidt-Rottluff. Daar is 'n mate van dualiteit in dié werk, aangesien die lyne in die huisies te strak aandoen naas die soepel lyne in die voorgrond. Die kunstenaars toon in die behandeling van die moeder met die kind op die heup soepele tekenaarskap en 'n begrip van die kinderwese in die dogtertjie wat sku halfagter die moeder wil indring. Met enkele lyne sonder enige bemoeiing met modellering het sy in hierdie drie figure die lewenshouding van die kleurling of die skugtere en niks-gewaande mens vasgevang.

Dit is belangrik vir hierdie spesifieke studie dat die duidelike ekspressionistiese karakter van laasgenoemde drie werke hier genoem word. Al drie hierdie werke toon dan ook 'n voorkeur vir „bitter groene en bruine”<sup>32)</sup>, kleure wat Alexander aan die ekspressionistiese palet toeskryf. Op grond van die ekspressionistiese karakter moet dus afgelei word dat sy òf bekend was met die werk van die Duitse ekspressioniste voordat sy finaal in Berlyn gaan studeer en werk het òf dat

---

31) Kat. nr. 63, afbeelding 3.

32) Alexander, F.L. : Die Burger, 23 April 1963.

hierdie werke met Suid- Afrikaanse temas in Duitsland uitgevoer is.

### 3. WERKE UIT DIE BELGIESE FASE (1921 en 1922).

Na haar werkperiode in Duitsland, dit is nadat sy met die Duitse ekspressioniste kennis gemaak het, het Maggie die meeste werke van hierdie periode as „prentjies“ beskou en hulle vir R2 verkoop of verniet weggee<sup>33)</sup>. Kenmerkend van hierdie werke is die skilderagtigheid daarvan en dr. Bouman stel dit dan ook tereg as volg: „Onvermydelik vertoon Maggie Laubser se eerste skilderwerk die stempel van die tyd, ook van die voorgangers. Ons sien, lieflike tafereeltjies, 'n kanaal in Holland met 'n skip waarop die sonlig speel; 'n klein boerdery verskuil agter 'n weelde van sonneblomme; ook stillewes, sommige uitgevoer in 'n lewendige, byna speelse tegniek van snel wisselende kleurtoetse. Hier heers die kinderlike vreugde oor 'n uiterlike skoonheid“<sup>34)</sup>. Die Belgiese plaas<sup>35)</sup> en Gesig op Antwerpen<sup>36)</sup> moet dan ook in hierdie lig gesien word.

In Belgiese plaas sien ons Van Gogh se blomme, die sonneblom — maar hoe staties teenoor die dinamiek van Van Gogh. Die landskap is eintlik soos 'n stillewe, so stil lewe die blomme, bome en geboue. Die sonneblomme is reusagtig in die voorgrond waar hulle 'n kontras met die origens koel groene, grysgroene en witte vorm. Die kleur is ingehoue: 'n kleurstudie in die

33) Serton, P. : Brief, 13 September 1962.

34) Bouman, A.C. : Die Huisgenoot, 1 Januarie 1943, bl. 7.

35) Kat. nr. 35.

36) Kat. nr. 36.

geel-tot-groen-reeks. Die kunstenaress het hierdie werk slegs as 'n skets beskou en wou later 'n groter landskap op dieselfde riglyne uitwerk<sup>37)</sup>. Gesig op Antwerpen is gebaseer op suggestie en nie soseer stilering nie. In enkele lyne word die boot op die water aangedui en in die agtergrond die stad. Die werk is, soos 'n vriend van haar dit aandui eintlik impressionisties: „wat sy hier werklik probeer skilder het, is die atmosfeer bo die water“<sup>38)</sup>.

In Landman op landerye<sup>39)</sup> sien 'n mens 'n mate van affiniteit met Van Gogh se tegniek; vergelyk die kwas-hale in die groen spruitjies op die land, die blou omlyning van die figuur, en selfs die komposisie wat baie aan Die skilder op pad werk toe van Van Gogh herinner. Hoewel die horisonlyn in Van Gogh se komposisië baie laer as in hierdie werk is, kry ons ook in hierdie werk links en regs van die figuur sterk vertikale lyne terwyl die blou skaduwees ook sterk aan die meester herinner.

In 1922 skilder Maggie haar eerste twee oestonele. Die eerste, die Di Ravelli-oestoneel<sup>40)</sup> is in sagte grysgroene en blou uitgevoer. Dit stel 'n koringland voor met 'n gebukkend werkende vrou wat 'n groot strocihoed op het. Die werk is baie impressionisties en die donker bome in die agtergrond het nog nie die onverbiddelike karakter van dié in Cestyd in Vlaandere<sup>41)</sup>

37) Serton, P. : t.a.p.

38) Serton, P. : t.a.p.

39) Kat. nr. 34, afbeelding 1.

40) Kat. nr. 37

41) Kat. nr. 39, afbeelding 2.

van dieselfde jaar nie.

Die jaar 1922 is 'n jaar van stylfluktuasie vir hierdie skilderes. Mit hierdie jaar dagteken daar byvoorbeeld 'n Selfportret<sup>42)</sup> waarin ligroos en groen domineer en waarin die stylkarakter net so duidelik impressionisties is soos in Gesig op Antwerpen en in die Di Ravelli-oestoneel. Dit is duidelik dat die kunstenaars hier meer begaan was oor die oplossing van 'n ligprobleem as 'n komposisionele een. Naas hierduidelike impressionistiese werk staan dan ook in hierdie jaar dié met 'n ekspressionistiese karakter soos die stukke met Suid-Afrikaanse motiewe en die grootse Oestyd in Vlaandere. Ek sluit dan ook volledigheidshalwe haar Belgiese fase met hierdie magnus opus uit haar oeuvre af. Hierdie stuk toon dan ook 'n duidelike verwantskap met die skilderye wat sy in Duitsland tussen die jare 1922 en 1924 gedoen het. Dit het dieselfde gloeiende kleur as die Berlynse blommeverkoopster<sup>43)</sup> en herinner net soos laasgenoemde ook aan gebrandskilderde vensters ten opsigte van kleur en duidelike omlynings, maar die wyding wat uit hierdie werk straal, het sy nooit weer geëwenaar nie. In vergelyking met die Di Ravelli-oestoneel van dieselfde jaar dwing die kleur 'n mens om dié werk te dateer na haar aanraking met die ekspressionisme. In hierdie oestoneel is daar 'n doelbewuste stilering en 'n beklemtoning van die ritmiese aspek. Die werk is ook dadelik in groter formaat as enige ander werk wat sy tot op dié datum geskilder het;

---

42) Kat. nr. 38.

43) Kat. nr. 63, afbeelding 3.



AFBEELDING 1



AFBEELDING 2



sy gebruik gewoonlik beskeie afmetings. Die vlak- vereenvoudiging sluit aan by die proecdé wat sy in 1920 en 1921 reeds gevolg het, maar nou is daar 'n geweldige ekspressiwiteit in die hoekige vorms van die gebukkende figure, bome en koringgerwe. Hierdie hoekigheid herinner aan wat 'n mens in Van Gogh se Kole-draende vroue (1882) kry. Die hoekigheid toon ook 'n affiniteit met die stilering wat 'n mens by die monumentaal-dekoratiewe styl aantref. Die duidelike kontraswerking tussen lig en donker dui ook op 'n moontlike beïnvloeding van die hout- en linoleumsneetegniek wat die kunstenaars nogal heel dikwels in hierdie jare beoefen het<sup>44)</sup>. Hier word die donkergroen bome in die agtergrond en die twee figure in donkergroen rompe in die voorgrond sterk gekontrasteer teen die geel-geel koringland waar die arbeid verrig word. Naas die swaar donkergroen, teenoor die skerp geel werk die amper spierwit kappies en voor-skote soos verblindende ligflitse wat dikwels by die kontraswerking van die ekspressionis voorkom<sup>45)</sup>. Daar is 'n afgemete ritme in hierdie twee figure en hoe raak stel dr. Bouman dit nie in die volgende woorde nie: „die ritme van die arbeid van ure en dae: in die twee eenders geklede en geboë vrouefigure, in die koringgerwe wat van die helling afdaal in die teenoorgestelde lyn, in die donker boomgroepe daaragter wat skyn of hulle wil meeleeft in die voortgang van die arbeid.

---

44) Ek kon slegs een voorbeeld van 'n werk uit haar Europese fase wat in hierdie tegniek uitgevoer is, opspoor; vergelyk kat. nr. 45.

45) Langui, E. : Fifty Years of Modern Art, vergelyk sy karakterisering van die ekspressionisme, bl. 26.

Hier ook reeds die vereenvoudiging ter wille van die hoër bedoeling, want te veel details sou die aandag aflei van die ritmiese beweging<sup>46)</sup>.

Die werk met Belgiese motiewe toon dus 'n ontwikkeling vanaf die gemoedelike, realistiese impressionisme soos gesien in Gesig op Antwerpen (1921) tot die fel beeldende ekspressiwiteit van Cestyd in Vlaandere (1922).

#### 4. WERKE UIT DIE DUITSE FASE (1922, 1923 en 1924).

Die jaar 1922 is die crux in Maggie Laubser se stylontwikkeling, dit is in hierdie jaar dat sy kennis maak met die werk van Karl Schmidt-Rottluff, Emil Nolde, Max Pechstein, Eric Waske, Carl Hofer en Franz Marc. Waar die kunstenaars vanaf 1920 reeds in die rigting van die vereenvoudiging van die vlak ter wille van ekspressiwiteit werk, kom die ekspressionistiese palet vir haar as 'n openbaring. Die ekspressionis se voorliefde vir primêre kleure met komplementêre kleure as kontraste kon nie sonder 'n uitwerking gebly het nie. Vervolgens bespreek ek enkele voorbeelde van werk wat sy in Duitsland gedoen het.

Die skilderes het heelwat portrette tydens haar verblyf in Berlyn geskilder waarvan Die Poetsvrou (1922)<sup>47)</sup> en Die Malman (1924)<sup>48)</sup> goeie voorbeelde is. Die Poetsvrou is een van die duidelikste stukke tonalisme wat deur hierdie skilderes uitgevoer is en vanuit 'n

46) Bouman, A.C. : t.a.p. bl. 7.

47) Kat. nr. 44.

48) Kat. nr. 50.

skilderkunstig-tegniese oogpunt is hierdie stuk ten opsigte van komposisie en kleursubtiliteit een van haar geslaagste portrette tot op hierdie stadium (1922). Die model was in diens van die skilderes tydens haar verblyf in Berlyn. In hierdie portret het sy met koel en warm toonwaardes op 'n subtiele wyse gespeel. Vanweë die massale vorms en vereenvoudiging herinner hierdie portret meer aan Paula Modersohn-Becker se werksmetode as die van Cézanne van wie Paula veel geleer het. Die groot donkerblougrys vlak van die rok lei die oog na die interessante hantering van vlakke in die gesig, wat die middelpunt van die komposisie word. Die duidelike hantering van vlakke in die gesig vind 'n vae weerklank in die dekoratiewe motiewe op die gordyn agter die kop. Hierdie dekoratiewe elemente word so verward en vaag dat die ontwerp aldaar abstrak aandoen en 'n mens sterk aan Delaunay se abstrak-kubistiese werk herinner. Die Malman het weer geen vae elemente nie, maar het ten opsigte van tegniek die direktheid van 'n ekspressionis. Die skilderes vertel dat sy die model altyd ietwat vreemd gevind het en nadat sy sy portret voltooi het, is sy getref deur die starend-verwarde uitdrukking wat sy in sy oë vasgevang het; heelwat later moes sy verneem dat hy in 'n gestig opgeneem is<sup>49)</sup>. In hierdie portret werk sy met olyfgroen en sy komplementêre ryk rooibruin terwyl die wit van die hemp 'n sterk kontras vorm. Die kalerige vleeskleurige kop met die duidelike donker oë vorm die brandpunt van die komposisie. Die agtergrond wat uit olyfgroen met rooibruin krullende

---

49) Persoonlike onderhoud met kunstenaress, Strand, 10 Desember 1961.

motiewe bestaan, laat 'n mens aan Matisse se dekoratiewe agtergronde dink terwyl die vreemd-gevormde kop baie sterk aan een van Van Gogh se selfportrette herinner.

Die Berlynse blommeverkoopster<sup>50)</sup> stel 'n blommeverkoopster in Karfürstendamm voor en word gekenmerk deur dieselfde stille arbeidsaamheid en gloeiende kleur as Oestyd in Vlaandere<sup>51)</sup>. Die dominante kleurgroep is blou tot groen met oranje tot rooi as komplement en spierwit as kontras. Die vereenvoudiging is hier nog verder gevoer as in Oestyd in Vlaandere waar die leë plekke verlewendig word met afgesnyde halme, aangedui deur donkerder groepies lyne. Hier word die blomme in die houers kleurmassisas sonder enige lyne om individuele blomme aan te dui. Die werk is gloeiend van kleur en die komposisie word gebaseer op dominante, vertikale massas in lammale en in die boom terwyl die massale vlakke van die lower die vlakke in die blomme herhaal. Horisontale lyne wat trespore e.d.m. voorstel, kontrasteer die dominante vertikale. In hierdie werk sien ons ook wat later die sogenaemde Maggie Laubser-mite word — die werkende vrou, maar gesigloos, sodat sy die tipe word. Waar die gesiglose vissersvroue van latere jare (1930 tot 1950) kopdoeke om het, dra hierdie stadsvrou-tjie 'n hoedjie. Die blomme is baie groter as sy, maar tog is sy verskuil agter hulle, daar. Geen mens beweeg in hierdie stad nie, slegs die lammale, trespore en die ou motor is attribute van die stadsewe. Sover

---

50) Kat. nr. 63, afbeelding 3.

51) Kat. nr. 39, afbeelding 2.

bekend is dit die enigste werklike stadstoneel van die kunstenaars se penseel en die enigste keer in haar oeuvre dat sy 'n masjien — die motor, afgebeeld het.

Impressie van Tafelberg<sup>52)</sup> sluit sterk by voorge-noemde werk aan. Daar bestaan nog 'n skildery uit hierdie jare met dieselfde tema<sup>53)</sup> en net soos voorge-noemde is ook dit uit die herinnering geskilder. Im-  
pressie van Tafelberg is komposisioneel nie so geslaagd as Oestyd in Vlaandere<sup>54)</sup> en Berlynse blommeverkoopster<sup>55)</sup> nie: waar laasgenoemde gekenmerk word deur rustigheid en verstillde ritme, toon hierdie werk aan die een kant beweging en woeling en aan die ander kant verstildheid. Die berg is 'n eenvormige vlak, feitlik plat teen die geel lug terwyl die see vol lewende vorm is, veral in die golwe. Die wit seile van die twee bootjies in die middel van die donker golwe is 'n truc wat in hierdie geval gebruik word om agtergrond met voorgrond te skakel en die eenheid te behou. Indien hulle donkerder van kleur was en nie so 'n duidelike kontras gevorm het nie, dan sou die verskil tussen voor- en agtergrond groot genoeg gewees het om die werk in twee te laat uitval. Die behandeling van die water dui op wat ons later in werke soos In die berge, Skotland<sup>56)</sup> en Aan die Baltiese See<sup>57)</sup> gaan sien.

Die blomstukke met aronskelke word die werk waarin

---

52) Kat. nr. 70.

53) Kat. nr. 60.

54) Kat. nr. 39, afbeelding 2.

55) Kat. nr. 63, afbeelding 3.

56) Kat. nr. 68, afbeelding 4.

57) Kat. nr. 69.

die skilderes die vorm vereenvoudig en vergeestelik. Hier gaan dit dan ook om meer as slegs die blomme en tereg merk dr. Bouman op: „Reeds vroeg bemerk ons, veral in die stillewes, die bewuste drang na gestileerde versobering; die onderwerpe word gekies in ooreenstemming met hierdie strewe, en dus is dit dikwels die varkblomme, met hulle statige vorme en dominerende tooneffek wat die middelpunt van die stillewe stukke vorm<sup>58)</sup>. Vervolgens bespreek ek die Universiteit-van-Pretoria-blomstuk (1922)<sup>59)</sup> en die Rupert-blomstuk (1923)<sup>60)</sup>. Die aronskelke in eersgenoemde stuk is uitgewerk in skakerings van wit: ligroos-wit en roomwit met blouwit skaduwees om die oranjerooi stuifmeelstampers. As gevolg van die oorwegende swaargroen in die blare en die bruin is die kleur ietwat somber. Die drie wit varkore, word in 'n driehoek versprei. Die afwaartse kronkeling van die linker en regter lelies impliseer 'n mate van aardgebondenheid terwyl die middelste varkoor met die vol sappige stingel uit die gebondenheid uitstyg. Die rooibruin in die voorgrond om die vaasrand en in die tafel doen aards en swaar aan terwyl die ligste gedeelte in die boonste helfte gevind word waar dit algemeen ligter is. Die rooibruin punte aan die varkore verleen 'n tikkie van die aarde óók waar die blom wit is. Dit versprei sodoende ook die rooibruin kleur van die ellips en die tafel oor die hele vlak. Die booglyne speel 'n gemaklike spel in die hele opset; vergelyk dit

---

58) Bouman, A.C. : t.a.p., bl. 7.

59) Kat. nr. 46.

60) Kat. nr. 48.

in die lilevorms, blaarvorms en stingels. Die rooi vind sy middel- en ruspunt in die rooibruin ellips van die vaas.

In die Rupert-blofstuk van 'n jaar later speel die kunstenaars met kleur aangesien 'n gloeiende oker-oranje die blou verlewendig. Die blomme is hier soepeler as gevolg van die vloeiende blou buitelyne. Die verf is in hierdie werk sappig soos wat dit by Irma Stern aangetref word. Die booglyne in die komposisie, te sien in die stingels en handvatsel, word kragtig gekontroleer deur die vertikale lyne in die agtergrond. Alhoewel nog swaar van vorm, is daar groter beweeglikheid en vloeiendheid in hierdie werk. Die skilderes se latere blomstukke in olie lyk vir my stokkerig naas hierdie werke.

'n Werk waarin die skilderes op 'n kragtige, sekerlik die mees uitgesproke wyse in haar oeuvre van diagonale lyne gebruik maak, is in Rooi lelies<sup>61)</sup>. Die rooi lelies groei aan een stingel wat in 'n „cru“ geskilderde bruin vaas staan waarvan slegs die nek sigbaar is. Die agtergrond word deur 'n groenblou gevorm. Die „cru“-heid in kleur: rooi teen blougroen, is vreemd in haar werk wat gewoonlik op kleurharmonie gebaseer is. Die meeldrade is soos langbeenspinnekoppe en die skaduwee van die stingel met sy blomme het 'n eie lewe. Die afgesnyde vaas beklemtoon die diagonale lyne van die stingel en skaduwee. Die variasie in die rooi en blou is ongelooflik: van oranje tot rooi, van rooi tot pers.

---

61) Kat. nr. 64.

Wanneer 'n mens In die berge, Skotland (1924)<sup>62)</sup> en Aan die Baltiese See<sup>63)</sup> van naderby bekyk, dan is dit duidelik dat die Duitse ekspressionisme die grootste rol in die vorming van hierdie skilderes gespeel het. Dit is veral onder Karl Schmidt-Rottluff se invloed wat sy gekom het. Haar werk vertoon dan ook soos Werth dit stel: „... die dramatiese beweeglikheid en spontane, soms driftige lynespeel ...”<sup>64)</sup> van Schmidt-Rottluff se werk.

Vir In die berge, Skotland, bestaan daar nog die olieverfskets<sup>65)</sup> wat die skilderes op 'n kort besoek aan Skotland gemaak het, nadat sy reeds vroeg in die jare twintig met die ekspressionisme in Duitsland kennis gemaak het. Sy het weinig verandering aangebring toe sy die skets later in Duitsland verwerk het in In die berge, Skotland wat een van die sleutelwerke in haar oeuvre vorm, aldus John Paris<sup>66)</sup> en wat vir my 'n aanneemlike gevolgtrekking is. Die skets en skildery werp duidelik lig op haar werkwyse om met behulp van sketse uit die herinnering te komponeer. In sowel die skets as die skildery is 'n oranje-okker vlak die middelpunt en die hele kleur-komposisie is aan hierdie vlak ondergeskik. In hierdie verband haal ek ter illustrering die volgende uitspraak van die kunstenaress oor

62) Kat. nr. 68, afbeelding 4.

63) Kat. nr. 69.

64) Werth, A.J. : In hoeverre dra die skilderkuns in Suid-Afrika 'n eie stempel?, ongepubliseerde M.A.-verhandeling, bl. 79.

65) Kat. nr. 67.

66) Die Burger, 31 Mei 1956.



die ontstaan van 'n skildery aan: „Die eerste wat my opval is die kleurebeeld, dan die vorm -- baie eenvoudig, maar baie beslis; daarna die harmonie van figure en lyne“<sup>67)</sup>.

In In die berge, Skotland is die komposisie duidelik en logies as gevolg van die eenvoudige distribusie van lig en donker. Die lig is gelyk aan oker en wit en die donker aan donkerblou en groen. Die oker vorm 'n driehoekverspreiding. Die onderste twee vlakke word verbind deur 'n diagonale blouwit inwaarts bewegende lyn wat na die okergroen lappies-land in die middel regs lei vanwaar dit oorgaan in die warmer oker regs. Van laasgenoemde af word die oog deur die regter ligte diagonale lyn teen die blou heuwel gevoer sodat dit meer 'n eggo van eersgenoemde diagonaal is. Die oog kry 'n aangename rusplek in die koel-blou wat oorgaan in die warm oker vlak waarin die driehoek kulindeer. Die wit wolkvorms word op kleiner skaal in die voorgrond deur die rooskleurige heide herhaal. 'n Baie interessante vlakverdeling word deur konsentriese plasing van elemente verkry. In die middel is die klein vlakkies van die huisies op die wal, en hiervandaan werk die vlakke telkens groter uit. Wat lyn betref, word die hele komposisie deur vier duidelike diagonale gedra: (a) die oker en rooskleurige heide wat van links na regs in die middel oploop -- hierdie lyn word gebalanseer deur (b) die donkergroen kontoer van die heuwel wat in die middel na links gekry word; (c) die diagonaal in die middel wat 'n herhaling van

---

67) Laubser, M. : Die Huisgenoot, 18 Augustus 1939, bl. 39.

-45a-



AFBEELDING 3



AFBEELDING 4

die diagonaal in die voorgrond is en (d) dit word weer in balans gebring deur die verste diagonaal in die donker berg wat van regs na links oploop. Die diagonale in die lappies-land word gestu deur die vertikale lyne in die wal, huisies en rook. Ten opsigte van kleur is die stuk kragtig en glansend maar ingehoue. Die minimum kleur is gebruik: blou, rooi, oker, wit, swart wat lig-blou, donkerblou, donkergroen, liggroen, liggeel, pers en ligroos vorm deur oordeelkundige menging. Die kleurharmonie word hier bestendig deur gebruikmaking van komplementêre kleur. Elke kleur het 'n teenwig: die helder gloeiende blou links bo word regs in die middel teruggevind. Die warm kleur van die heide in die voorgrond word teruggevind in die pers van die wal waarop die huisies staan; en agter in die lug kry die koelste pers sy plek. Hier is kleurperspektief vernuftig aangewend: voor warm, middel koeler en agter koelste.

Dit blyk dus uit bogenoemde analise dat „onbeheersdheid“ en „jeugwerk“ ongelukkige bepalings is in Werth se verwysing na hierdie stuk<sup>68)</sup>. In die eerste plek word onbeheersdheid uitgeskakel deur die voorbereidende skets en tweedens kan die werk wat Maggie Laubser in 1924 lewer lank nie meer as jeugwerk beskou word nie. Die gelukkige gevolg van so 'n voorbereidende skets is die besonkenheid in die finale skilderstuk. Hierdie besonkenheid van Maggie Laubser myns insiens verder van die gewone ekspressionisme af as vir Irma Stern. Die mate van ingehouenheid en geestelike rypheid wat in Maggie se werk voorkom, lê dus opgesluit in 'n mate van beplanning en oordenking wat vooraf gaan

---

68) Werth, A.J. : t.a.p., bl. 79.

aan die finale skilderstuk.

Aan die Baltiese See<sup>69)</sup> het Maggie geskilder terwyl sy saam met Irma vir 'n paar weke aan die Baltiese See deurgebring het. In hierdie werk toon sy onmiskenbaar die invloed van die ekspressioniste en veral Schmidt-Rottluff as die vereenvoudiging in die vorm en kleur in ag geneem word. Die skildery wat bestaan uit groot vlakke, bly binne die perke van die suiwer pikturale sodat elke kleur 'n simbool word vir die gewone alledaagse verskynsels op 'n oesland. Elke stukkie doek lewe mee onder die verfaanwending. Die kwashale krul dreigend soos die wolke en op die lande het dit dieselfde welige groeikrag as die plante. Die geelgroen lug aan die horison gee 'n sterk ruimtelike gevoel terwyl die rooi en geel lappies-land in die middel hierdie ruimtelikheid versteur aangesien hulle vanweë hul kleur neig om te sterk na vore te kom vir die plek wat hulle in die komposisie inneem. Die oranje gerwe vorm links 'n aangename oorgang tussen die geel en die groenblou.

In Oestyd in Vlaandere<sup>70)</sup> neem die werkende mens sy plek in die landskap in soos wat die Bolandse volkies later keer op keer in haar Suid-Afrikaanse oestonele sou doen. In In die berge, Skotland<sup>71)</sup> en Aan die Baltiese See<sup>72)</sup> is die enigste teken van die menslike bestaan die lappies bewerkte land en die rye huisies waaruit rook by die skoorstene trek. Soos wat daar in die digkuns 'n

---

69) Kat. nr. 69; Meintjes, J. : t.a.p., afbeelding, bl. 12.

70) Kat. nr. 39, afbeelding 3.

71) Kat. nr. 68, afbeelding 4.

72) Kat. nr. 69.

sogenaamde laaggedig<sup>73)</sup> onderskei word, so onderskei ek hier die laagskildery. Hoe dikwels sou sy nie ook later die rookvlae sowel komposisioneel as simbolies gebruik nie? By implikasie lei die eerste laag tot die tweede: die klein opwaartse strewe uit die onmiddellike. Wat hierdie werk in konsepie nog groter maak, is die duidelike tekens van kontraswerking: eerstens word die natuurbeeld groots en oorweldigend gegee en tweedens lê onder hierdie natuurgeweld die kleiner andersoortige aktiwiteit en warme lewe wat in die huisies heers soos blyk uit die rookvlae wat opwaai.

'n Werk met 'n sterk persoonlik simboliese inslag is Bewegende olywe<sup>74)</sup> wat ontstaan na J.H.A. Balwé se dood. Die olyfbome is in donker olyfgroen en is vol beweging en krullend soos Van Gogh se olywe. Uit hierdie woelinge skiet 'n donker sipresboom pylreguit op tot bo aan die boonste raam. Hierdie vertikale opwaartse strewe, soos Friedländer dit tegnies sien, impliseer geestelike oorwinning<sup>75)</sup>. Ongelukkig gaan die kleureenheid in hierdie stuk verlore as gevolg van kleure wat verander<sup>76)</sup> en sodoende doen die skel blou bergreeks en ligroos-rooi aandlug afbreuk aan die ekspressiwiteit en donker gewoel in die voorgrond.

As die vroeë werk vanaf 1902 tot 1924 in oënskou geneem word, blyk daar 'n duidelike ontwikkeling vanaf

---

73) Grové, A.P. : Oordeel en Vooroordeel, bl. 163.

74) Kat. nr. 72.

75) Friedländer, Max J. : Landscape, Portrait, Still-life, bl. 143.

76) Ongelukkig blyk dit dat die kunstenaar verskeie kere van die verraderlike chroomgeel in haar skilderye gebruik gemaak het.

die strakker presiesheid na die gemoedelike realisties-  
impressionistiese te wees wat ten slotte by uitstek eks-  
pressionisties word. Die Italiaanse stukke toon aan  
die een kant 'n gestileerdheid wat aan die aanplakbiljet  
grens en daarnaas breë vlotheid in die opset wat aan-  
sluit by die Belgiese tonele, en in enkele gevalle baie  
impressionisties van aard is. Derdens is daar werke  
waarin duidelike affiniteit met Van Gogh se styl te be-  
speur is en dit dien as 'n oorgang tot die beweeglikheid  
in die verf wat 'n uitgesproke vitaliteit aan die werk  
gee soos byvoorbeeld in Aan die Baltiese See. Werke  
soos laasgenoemde is ekspressionisties vanweë die direk-  
te impulsiewe raakheid. Selfs in 'n skets soos in dié  
vir In die berge, Skotland kry 'n mens 'n monumentale  
sin, want besonderhede en netelige brokkies is vreemd  
aan die impulsiwiteit van die ekspressionis.

Maggie Laubser keer dus in 1924 terug na Suid-  
Afrika as 'n kunstenaar wat haar weg in die ekspres-  
sionisme gevind het.

### HCOFSTUK III

#### EKSPRESSIONISTIES-GEORIËNTEERDE-PERIODE (1925-1936)

In hierdie hoofstuk word die werk wat gedoen is gedurende die tweede helfte van die twintigerjare en die eerste helfte van die dertigerjare, bespreek, aan die hand van die volgende indeling:

- A. Portrette.
- B. Stillewes.
- C. Landskappe.

Tiperend van die werk uit hierdie periode is die „innig gevoelvolle, hoewel nog effens sombere en soms lig tragiese styl“<sup>1)</sup>. Die swaar eenvoudige vorm word opgebou in somber kleure met gewoonlik net een enkele ligkol, bv. 'n helder ligte muurtjie wat die lig terugkaats. In 1932 skryf dr. M.L. du Toit, na aanleiding van haar eerste Pretoriase uitstalling „Ek wonder waarom daar by almal (portrette) tog iets onrustigs blyk, is Maggie Laubser die onrustige, of haar modelle? Maar dieselfde onrus en tragedie openbaar hom in haar landskappe“<sup>2)</sup>. Hieruit blyk dat Maggie Laubser se vroeë Suid-Afrikaanse werke nie die klaterende blyheid en humor van haar latere werke het nie. Met hierdie uitspraak kan ek my vereenselwig. In die bespreking van die tegniese eienskappe in 'n aantal voorbeelde wat volg, probeer ek aandui waaruit die tragiese element bestaan.

Maggie Laubser (ook Irma Stern) groei uit die

---

1) Werth, A.J. : t.a.p., bl. 79.

2) Du Toit, M.L. : Die Burger, 1 Februarie 1932.

Duitse Ekspressionisme wat sterk beïnvloed is deur die primitiewe kuns. Pechstein een van die leidende figure in die Brücke, asook Emil Nolde en Otto Müller het soos Gauguin in afgeleë gebiede gestreef na die eksoties-primitiewe. Maggie keer terug na die vertroude sfeer van haar vaderland, en sy gee diegene wat na aan die natuur lewe, weer. Vir sowel Maggie Laubser as Irma Stern was die eksotiese die bekende toe hulle terugkeer, omdat altwee reeds vertrouwd was met Afrika<sup>3)</sup>. Maggie Laubser sluit by die ekspressionisme aan in dié opsig dat sy by voorkeur die inboorling of Kleurling skilder, d.w.s. die ongekompliseerde natuurwese. Hierdie strewe het 'n romantiese tendens want hierdie mense is in werklikheid nie ongekompliseerd nie. Dit is juis hierdie romantiese neiging in die ekspressionisme wat vir my die idilliese element in die werk van Maggie verklaar.

In wese is en bly die ekspressionisme 'n romantiese rigting. Die ekspressionis voel ontevrede met die gekunsteldheid van die beskawing en gryp terug na alles wat vir hom natuurlik en ongeskonde is. Aangedryf deur sy verlange na 'n maatskappy wat nog in 'n staat van onskuld is, ontdek die ekspressionis die verlore paradys van primitiewe kuns en vereenselwig hy hom soms met die primitiewe inboorlinge. Wanneer daar verwys word na die ekspressionis se voorliefde vir die primitiewe, moet sy werk nie verwar word met primitiewe kuns nie. Waar die primitiewe kunstenaar poog om alles wat die oog waarneem aan te dui, probeer die ekspressionis om met die

---

3) Irma Stern doen eksoties aan naas die eielandse kuns van Maggie Laubser. "Irma Stern is veel meer die vreemde teenoor haar eie omgewing; die Slamse mense sowel as die naturel het vir haar eksoties gebly, en sy sal dit beklemtoon ter wille van haar kuns". (Bojman, A.C.: Kuns en Kunswaardering, bl. 99.)



„soberste middele die mees belangrike en karakteristieke van die onderwerp vas te lê“<sup>4)</sup>. Hy (die ekspressionis) gee ook by voorkeur uitdrukking aan die eenvoudige boere, vissers, jong seuns en dogters. Soos Paula Modersohn-Becker die ou boerebevolking van Worpswede skilder in alle eenvoudigheid, so skilder Maggie Laubser die Bolandse volkies wanneer sy na Suid-Afrika terugkeer.

Die aanvanklike kritiek teen Maggie Laubser se onderwerpskeuse is vreemd as in aanmerking geneem word dat die „ou bevolking in hierdie land in menige opsig nader by die natuur (staan) as die witman. Onwillekeurig word ons oog getref deur die harmonie wat daar tussen die kleure van die land en die voorkomste van die inboorling bestaan. En hul werksaamheid op die veld, in die strate, op die plaas Oortman's Post naby Klipheuwel bring hulle altyd na buite, ..... in Suid-Afrika is so 'n voorliefde die natuurlikste en gesondste ding ter wêreld“<sup>5)</sup>. Myns insiens strek dit die vroeëre kunskritici, teen wie prof. Bouman hier standpunt inneem, nie tot eer dat hulle die onderwerp as sodanig as norm by die beoordeling van die kunswerk beskou het nie.

#### A. Portrette.

Tereg het dr. du Toit geskrywe: „Mej. Laubser is een van die sterkste en mees beëfaafde portretskilders van Suid-Afrika. Weliswaar wyk sy deurgaans af van die gewone opvatting van portretkuns hier te lande. Sy kry wel 'n sprekende gelykenis, maar dit is nie die uiterlike van die persoon wat spreek tot u nie, net so min soos die natuurtoneel wat as ‚stoffage‘ dien; dit is die wese van

---

4) Bouman, A.C. : Die Burger, 18 Oktober 1930.

5) Bouman, A.C. : t.a.p.

die persoon, die persoonlikheid. Ook hier weer die soek na die eenvoud, sy skilder die eenvoudige kleurling, die kinders en ou mense<sup>6)</sup>. In haar portrette openbaar sy beslis 'n voorliefde vir hierdie mense. Haar werk is natuurgetrouer na 1925 as tydens haar verblyf in Europa. Voorbeelde hiervan is te sien in die Laubscher-portret Ou Booi<sup>8)</sup>, Leentjie<sup>9)</sup> en die Wicht-Skaapwagter<sup>10)</sup>. In vergelyking met die breë los tegniek in die landskappe In die berge, Skotland<sup>11)</sup> en Aan die Baltiese See<sup>12)</sup>, kry 'n mens in hierdie portrette 'n versigtiger behandeling van die skildervlak. Dit was vir die publiek wat gewoon was aan die direkte realistiese werk van Roworth en andere moeilik om dié kragtigheid te begryp. Die palet, as gevolg van die suiwer primêre kleure wat sy gebruik het, was te skel vir die heersende smaak en Maggie is gedwing om aandag aan die uiterlike vorm te gee.

In die Laubscher-portret (1925)<sup>13)</sup> bly sy na aan die werklikheidsbeeld alhoewel daar verwringing sigbaar is in die neus en voorhoof van die model. Sy breek ook die gesig in vlakke op en wel in so 'n mate dat die spel van lig en skaduwee op die vorm vasgevang word. Hierby sluit die Rupert-portret (1920)<sup>14)</sup> (waarin dieselfde model gebruik is) aan. Al twee hierdie werke is wel ekspressief, maar nog nie wesenlik ekspressionisties nie.

---

6) Du Toit, M.L. : t.a.p.

7) Kat. nr. 75.

8) Kat. nr. 95.

9) Kat. nr. 106.

10) Kat. nr. 102.

11) Kat. nr. 68.

12) Kat. nr. 69.

13) Kat. nr. 75.

14) Kat. nr. 24.

Ekspressief: omdat dit die „uiterlike manifestasie“ van die gemoedstoestand van die model uitdruk, soos bv. by Van Gogh in sy litografie Droefheid<sup>15)</sup>, en nie die „innerlike woelinge“ van sy latere portrette en landskappe én haar latere Selfportret (1928)<sup>16)</sup> waar die uiterlike van die model nie meer primêr is nie.

Ek meen dat die Rupert-portret nie in 1920 geskilder is nie, maar dat dit ná die Laubscher-portret (1925) geskied is. Hoewel sommige kunstenaars andersom kan werk, is dit bekend dat figuur- en portretskilders, soos o.a. Matisse en Picasso, eers 'n deeglike en presiese studie van die onderwerp uitwerk voordat hulle oorgaan tot vereenvoudiging van die vorm: en dit is onwaarskynlik dat Maggie Laubser so 'n vereenvoudigde werk voor die realistiese een sou doen. Ek het ook reeds gewys op die foutiewe datering wat by haar werk voorkom (kyk bl.25).

Ook in Ou Boo!<sup>17)</sup> is chiaroscuro nog primêr; die gesig word versigtig uit lig- en donkerbruine gemodelleer deur middel van fyn versigtige penseelstrepe. Die pouveer in die hoed is 'n besonderheid waaraan heelwat aandag gegee word, terwyl die agtergrond glad is in vergelyking met haar ekspressionistiese landskappe. Al word die pouveer met sorg behandel, dan geskied dit nie in die trant van die realis wat elke detail wil inskilder nie: dit dien komposisioneel 'n doel; dit breek die blou agtergrond en gee lewendigheid aan 'n ietwat sonore kleurskema. Die voue in die ligroos nekdoek word duidelik aangetoon.

---

15) Zigrosser, C. : The Expressionists, afbeelding, bl. 9.

16) Kat. nr. 79.

17) Kat. nr. 95 ; Bcuman, A.C. : Kuns in Suid-Afrika, afbeelding.

In Leentjie<sup>18)</sup>, die portret van 'n kleurlingmeisie, gee sy ook aandag aan 'n detail soos die onderrok-kant wat by die halsie uitsteek. Die huisie in die agtergrond word eweneens met sorg geskilder. Vergelyk laasgenoemde huisie met die enkele penseelstrepe wat kleurlinghuisies voorstel in Ou Vrou (1930)<sup>19)</sup>.

In portrette uit haar oorsese jare is daar oomblikke van algehele vlakvereenvoudiging, soos in die onvoltooide Portret van 'n Vrou (1921)<sup>20)</sup> waarin Maggie vir my die naaste aan Matisse kom ten opsigte van vereenvoudigde dekoratiewe vlakhantering. In hierdie portret word die kastaiingrooi hare as een vlak gesien, die agtergrond as twee vlakke terwyl die turkoois-met-donkergroen strepe van die trui 'n aangename patroon op die voorgrond vorm. In die werke rondom 1930 word weer eens 'n vlakvereenvoudiging gekry, maar met 'n verskil: die groot eenvoudige vlakke word met breë penseelstreke behandel, en nooit word die onderliggende vorm verwaarloos nie, vergelyk Ou Vrou (1930)<sup>21)</sup>.

Leentjie<sup>22)</sup> is die portret van 'n jong meisie met 'n landskap as agtergrond. Sonder kopdoek, geklee in 'n ligroos bloes en blou jurk, is die model na links gedraai. Die landskap bestaan uit 'n huisie in 'n ligte grysgroen grasveld teen 'n wolkehemel. Die grasdak is donkergrys, die linker muur geel, die regter muur ligblou, met 'n vermiljoen deur en venster. In 'n seegroen lug dryf mauve wolke. 'n Somber atmosfeer heers. Op die linker muur van die huisie val die lig helder, sodat dit die

---

18) Kat. nr. 106.

19) Kat. nr. 107.

20) Kat. nr. 41.

21) Kat. nr. 107.

22) Kat. nr. 106.

ligste vlakkie op die doek is. Tegnies, kry 'n mens 'n bewuste balansering van kleure. Die seegroen lug kry 'n warmer blou in die jurk. Die koeler mauve in die wolke speel terug in die onderlip en bloes se ligroos skakeringe. Hierdeur word perspektief deur kleur verkry -- die koel kleure op die agtergrond stoot die warmer kleure op die voorgrond duidelik na vore. Die witblou kant op die onderrok wat by die hals uitsteek, vind 'n eggo in die witblou muur -- alhoewel 'n detail, bly die onderrokkant geïntegreerd net soos die pouveer in Ou Booi<sup>23)</sup>. Die warmste kleur is in die skarlakenrooi deurtjie en venstertjie: dit vorm eggo's van die warm bruine in die gesig en is 'n gelukkige balans in die portret vanweë hulle relatiewe grootte en intensiteit in vergelyking met die swaarder vlakke in die kop en skouers. Die deur en venster herhaal die oë terwyl die wolkvorms, wat in hierdie werk die spontaanste geskilder is, die haarkrulle herhaal.

Ten opsigte van versigtige uitvoering sluit die Wicht-Skaapwagter (+ 1928)<sup>24)</sup> by bogenoemde twee portrette aan. Maggie Laubser het heelwat skaapwagters geskilder, maar hierdie een word as portret en nie as 'n figuur in die landskap behandel nie<sup>25)</sup>. Die vier skapies in die agtergrond is die attribute van sy arbeid en dien slegs as agtergrond net soos die huisies in die vroueportrette en die blomme in later jare by die Indiërmeisies. Vir

---

23) Kat. nr. 95.

24) Kat. nr. 102; Alexander, F.L. : Kuns in Suid-Afrika sedert 1900, figuur 66, bl.94.

25) Daar bestaan nog 'n soortgelyke Skaapwagter, vergelyk Die Huisgenoot, 12 September 1930, bl. 21.

hierdie portret was ou Booi weer eens die model<sup>26)</sup>. Ou Booi is geklee in 'n grysgroen baadjie met 'n rooi-met-wit-kolletjies serp en 'n pruisiese blou hoed met 'n wit veer waarvan die skynsel geel is. Die ou gesig is in bruine opgebou en varieer van ligroos-bruin in die wange tot persbruin in die hande. Die houding van die model, veral die oormekaar gevoude hande, wat prominent op die voorgrond is, herinner aan Van Gogh se Ou Boer, maar hier eindig die ooreenkoms. Die gesig is na links gekeer en die hande is voor die bors oormekaar geplaas, leunende op 'n stok. Die regterhand word duidelik waargeneem. Agter die figuur is die grasveld grysgroen met vier weiende skape links. Die lug is onder ligblou en varieer van seegroen tot donkerblou. Die wit wolke het 'n romerige omlyning. Die skape op die groen gras vind 'n gelukkige herhaling in die wit vingernaels op die donker persbruin hand. In die donker gesig word die blou-wit snor en kenbaardjie asook die klossie grys hare wat bo uitsteek refreine van die naels en skape — dit alles vind weer 'n weerklank in die hoedband. Die parmantige opwaartse sekellyn van die veer balanseer in die teenoorgestelde rigting die skape, naels, en so verderaan. Die skildery maak 'n koel en gedempte indruk: blou, groen, blougroen, donkerblou, persbruin. En tereg wys prof. Bouman daarop dat alles „deurtrokke (is) met 'n silwerige grys, die vier skapies dra in hulle kleur iets saam van

---

26) Toe die jong onderwyseres, Mieke Siegers eendag haar leerlinge na Maggie Laubser se ateljee geneem het, het die kinders by die aanskouing van hierdie portrette uitgeroep: „Dis ou Booi, kyk sy baadjie, dis ou Booi, regtig" (Zwart - Ziegers, M. : Brief, 30 Oktober 1962) -- Nog 'n aanduiding van die natuurgetrouheid in hierdie portrette.

die groen veld<sup>27)</sup>. Die tamatierooi serp met wit koltjies en die pronkerige veer met die geelgoue skynsel kontrasteer aangenaam met die oorwegend koel tinte terwyl die serp 'n aangename komplement vir die oorwegende blou-groen is. Die onderskeie rigtings wat die serp en veer volg, vorm ewewigte in die rigting van die skouerlyn en die skape. Die serp is weer eens 'n detail waaraan heelwat aandag gegee word -- die skilderes wys duidelik hoe dit geknoop is terwyl ons nie dieselfde van die kopdoek in Ou Vrou (1930)<sup>28)</sup> kan sê nie.

In Kleurlingmeid<sup>29)</sup>, Le Roux-Studie (1928)<sup>30)</sup>, Selfportret (1928)<sup>31)</sup>, Ou Vrou (1930)<sup>32)</sup> en Ou Meid<sup>33)</sup> gaan dit duidelik nie meer om die uiterlike vorm nie, chiaroscuro speel nie meer die belangrikste rol nie, details word nie met sorg ingeskilder nie, maar gesugger-eer. Alles word nou 'n spel van lyn en vlak, aangebring in breë penseelstreke.

In Kleurlingmeid dra die blougroen agtergrond met dowwe persblou kolle, swart hare, bruin gesig, blou jurk, geel bloes; die eenvoud in kleurvlakke en die breë ver-faanwending; en die swaar vorms alles by om „die hoof soos die verpersoonliking van 'n smart wat vir klagte te sterk is“<sup>34)</sup> te laat uitstaan. Die besonder breë skouers van die vrou word beklemtoon deur die okerbruin booglyn regs

---

27) Bouman, A.C. : Die Burger, 18 Oktober 1930.

28) Kat. nr. 107.

29) Kat. nr. 100.

30) Kat. nr. 99.

31) Kat. nr. 79.

32) Kat. nr. 107.

33) Kat. nr. 104.

34) Van Rensburg, L. : Die Brandwag, 1 Mei 1937, bl.13.

in die agtergrond. Hierdie swaar amper romaanse booglyn onderskryf die gevoel van bedruktheid. Die booglyn word gestut deur die halslyn wat in die teenoorgestelde rigting loop. Alles dra by om die swaar gemoedstoestand van die model te beklemtoon. In die gesig wat so hoogopgeplaas is, dat 'n deel van die boonste hare deur die raam weggesny word, is nog 'n aanduiding dat die uiterlike nou sekondêr is. In die konvensionele opvatting van die portretkuns is so 'n wegsny van 'n deel van die kop iets ongehoords. Die warmste kleur word in die gesig gebruik. Die ligroos oorskildering op die bruin wange, die rooierige onderlip laat die gesig duidelik uitstaan teen die lig groenblou agtergrond. 'n Baie mooi kleurspel word op die regterkant van die kaak gevind waar die geel bloes en die blou jurk 'n groen weerkaatsing gooi. Die groot vereenvoudigde vlakke word met duidelike kwashale ingeschilder, maar die verf toon 'n verdunning. Die kop en bors van die figuur word groot en swaar in die voorgrond geplaas en wel so groot en pertinent dat die vrou se gemoedstoestand alles-oorheersend word. Die booglyn in die agtergrond en die breë skouers gee die indruk van sterk aardgebondenheid terwyl die linker arm vertikaal opwaarts beweeg en die gesig in die hand stut. Hierdie arm se opwaartse beweging is net so traag en loom soos dié van die leliestingels in haar vroeë blomstukke en die arm wat die Ou Meid<sup>35)</sup> se kop stut. Die beweging word versterk deur die opgeslane oë wat simboliese stukrag aan die werk gee: enersyds die donker oomblikke in 'n menselewe en andersyds die aardgebondene met sy hoër strewes.

---

35) Kat. nr. 104.



Die Selfportret<sup>36)</sup> is swaar gehou in verf. Breed hou die verfkwas die vlakke in die gesig. Die modelering van die gesig het die karakter van 'n uit-hout-gekapté beeld. Dit is 'n volgesig-weergawe; die kop is effens na agter gelig sodat die mond perspektiwies die naaste aan die voorgrond is. Die neus is effens skeef en onderskryf sodoende die skuins houding van die kop. Die opvatting is monumentaal en die morbiede trek om die mond word gedra deur die houding van die kop en die swaar uitdrukking in die oë. Die pruimkleur van die mond vorm die uitgangspunt, tewens middelpunt, in die portret. Om hierdie middelpunt is die wang- en neusvlakke in 'n vlak boog versprei. Hierdie vlakke is ligter skakerings van die mondvlak, regs, en 'n donker skakering, links. Die boog word in die eenvoudige behandeling van die hare herhaal terwyl die tandjiespatroon op die rok se breë bootvormige hals die boë onderskraag en die onderkaaklyn herhaal. Dit is nie toevallig dat 'n tandjiespatroon op die hals gebruik word nie want die patroon herhaal die driehoekige wangvlakke. Na vorm herhaal die rokhals die oë en wenkbroue. Die kleur is ingehoue, harmonies en beheers. Dit lê in die rooi-pers-blou reeks met die gelerige velkleur as kontras. Die effens groot mond, geknakte neus en swaar oë dra in hulle 'n morbiede gemoedstoestand wat vergroot word deur die skuins houding van die kop en dit sodoende in houding laat aansluit by Van Gogh se Akteur waarin hierdie selfde tragiese element gekry word -- maar in heeltemal verskillende kleure.

In vergelyking met bogenoemde selfportret vorm die Le Roux-Studie (1928)<sup>37)</sup> wat sy van 'n kleurlingvrou

---

36) Kat. nr. 79, afbeelding 5.

37) Kat. nr. 99, afbeelding 6.

-60a-



AFBEELDING 5



AFBEELDING 6

maak, 'n kontras aangesien die weergawe hier nader aan die realiteit staan. Dit is egter geensins 'n realistiese werk in die styl-sin van die woord nie, maar omdat die vorms in die gesig sagter gemodelleer is as die hoekigheid van die vorms in die selfportret, sluit dit nader aan by die natuurvorm. Hierdie stuk is een van die mooiste en mees verteenwoordigende werke van Maggie se werke in die laat twintigerjare.' Waar sy in haar selfportret wat houding en behandeling betref die weerbarstigheid van die ekspressionis toon, het hierdie werk net die rustigheid van haar idilliese siening. Die vlakke is groot en duidelik en die verfhale woel nie meer daarin nie; die kleur is donker, maar baie ryk met enkele ligte vlakke. Die groot skugter oë is duidelik en eenvoudig gevorm. Dit maak deel uit van die ligste toonverdeling in die komposisie: dit is nie 'n gevoelstruc soos ons in baie van Maggie se later werk, en veral in Johannes Meintjes se sentimentele naskildering, kry nie.

Die ryk blou kopdoek is hier monumentaal in opset. Die swaar voue herhaal die vertikale in die stoep, deur en venster. Die kopdoek vorm ook 'n kontras met die gesig in kleur en vlak. Die komposisie is duidelik, rustig en ewewigtig. Die ligste deel begin in die skoorsteen van die huisie in die agtergrond, gaan oor die mure, in die oë van die model op die voorgrond, en weer terug na die agtergrond waar dit voltooiing vind in die romp van die vrou wat water dra. Die donker word in drie bane horisontaal versprei: bo agter in die stil donker bome, voor in die hare en in die donker rok van die vrou. Die landskap word gebruik om die weemoedig-gelate gemoedstoestand van die vrou te onderskryf. Daarom is dit stil, donker bome wat op die agtergrond staan

en beweeg die waterkandraende vrou stilletjies weg.

Al het die werk nie meer die woelende ekspressionistiese beweeglikheid nie, bly dit tog ekspressionistiesgeoriënteerd omdat slegs een motief groot behandel word: dit word groot, breed en eenvoudig raakgesien en aangebring. Die verftoetse is vlot -- nie meer versigtig nie -- en seker. Daar word ook nie meer gepeusel aan die knoop van die kopdoek onder haar ken nie.

In Ou Vrou (1930)<sup>38)</sup> verbeeld Maggie, soos prof. Bouman dit tereg stel: „Die swaarkry van die ouderdom na 'n lewe van swoeg ..... nie net uit die gesigsuitdrukking nie. Byna nog meer word dié gevoel gewek deur die verlatenheid van die aandhemel, waarin 'n paar vormlose wolkstrepe oorgebly het en deur die twee ou huisies“. Die ligblou kopdoek waaronder die grys hare uitkruip, omraam die donker morbiede ou gesig. Die kopdoek en grys hare vorm 'n kontras met die gesig. Die gesig word opgebou uit bruine: op die voorkop het die bruin 'n groenerige skynsel en op die regterwang is dit 'n warm rooi-bruin. Vêr op die agtergrond is die wit huisies weerklanke in kleur van die grys hare. Links op die donkergroen gras kaats die wit mure van die twee huisies die laat-namiddag sonstrale terug en die sonnige driehoekie, links, word 'n ligdraende vlakkie in 'n origins somber kleurgamma. Die bande van die kopdoek wat onder die ken vasgemaak is, herhaal in groot hale die wolkvorm in die lug. Alles is breed geborstel: die kopdoek, gesig, agtergrond. Hier suggereer die kwashale meer as wat hulle beskryf, vergelyk maar die enkele hale wat die

---

38) Kat. nr. 107; Meintjes, J. : t.a.p., afbeelding, bl.31.

39) Bouman, A.G. : Kuns in Suid-Afrika, bl.49.

huisies, wolk, knoop en géspe voorstel met sulke onderdele in Ou Booi<sup>40)</sup>, Leentjie<sup>41)</sup> en die Wicht-Skaapwagter<sup>42)</sup>. Dieselfde breë opset word in Ou Meid<sup>43)</sup> gckry waar die ou vrouekop in groot vlakke en swaar vorms teen die eenvoudige ligblou agtergrond gegee word. Links stut die swaar hoekige hand met moeite die swaar kop wat grondwaarts neig. (Hierdie hoekige swaar vorm wat 'n ledemaat suggereer, word later dikwels in haar Vrystaatse Oestonele gesien.) Waar die ou mens in Ou Vrou (1930)<sup>44)</sup> op reis is, het hierdie vrou haar bestemming bereik — die jas is uitgetrek en die huisies is nie meer op die agtergrond nie. Ook is hier nie die enkele sterk ligstrale nie; die agtergrond is nou rokerig blou. Maggie Laubser gee in hierdie portrette veel meer as die uiterlike weer sy dring nou dieper in en gee met enkele eenvoudige gegewens die diepere betekenis.

In Studie (1928)<sup>45)</sup> neig die vlakke tot die dekoratiewe soos in die latere stillewes met blomme en katte. In hierdie werk is die kleur swoel en sinlik: blou lippe, perserige rooi kopdoek, wit aronskelke wat groen geword het. Die varkoorvorms is dekoratief en so ook die onmenslik-groot oë van die meid, veral as gevolg van die duidelike buitelyne. Die blomme en die meid is ewe belangrik, en juis omdat die blomme so groot uittoon, verhoog dit ook die dekoratiewe kwaliteit. Eers in die dertigerjare gebruik Maggie die blom as 'n dekoratiewe

---

40) Kat. nr. 95.

41) Kat. nr. 106.

42) Kat. nr. 102.

43) Kat. nr. 104.

44) Kat. nr. 107.

45) Meintjes, J. : t.a.p., afbeelding, bl. 25.

agtergrond soos in haar portrette van die Indiërmeidjies<sup>46)</sup>.

'n Vroeë portretstudie waaruit Maggie Laubser se spontane verfaanwending en gelukkige kleurharmonie spreek, is Vrouekop met oranje doek<sup>47)</sup>. In hierdie werk word ook baie van buitelyn gebruik gemaak — vergelyk maar hoe sy nie skroom om die lyn duidelik in die kopdoek en agtergrond oor die omtrekke te trek nie; maar dit gee nooit 'n dekoratiewe kenmerk aan die werk nie; dit bly kragtig en viriel as gevolg van die variasie wat daarin geleë is. Hier het sy sterk en vry geskilder. Vergelyk hierdie kragtig geskilderde wit-met-blou-kolle-rok met die gepeusel aan kolletjies en voue in Ou Booï<sup>48)</sup> en die Wicht-Skaapwagter<sup>49)</sup>. Die duidelike kontras, wit en blou, gee aan die werk viriliteit en die oranje kopdoek om die okerbruin gesig gee op sy beurt 'n relatiewe kalmte.

Kenmerkend van die kleur in die portrette uit hierdie periode is die donkerte. Arm is dit nooit nie want 'n magdom variasies lê in elke kleurvlak opgesluit. Baie van die kleur het moontlik verdonker as gevolg van die chroomgeel wat sy gebruik het. Al lê sy in hierdie periode klem op vereenvoudiging, verwaarloos sy nooit haar vorms nie. Deur die vereenvoudiging breek sy egter nog nie met die werklikheid nie en verwringing kom selde voor. Die aandstemming en aandlug kry ons dikwels in hierdie werke gesuggereer. Haar kleur is harmonies en so ook haar komposisies. Sy hou hoofsaaklik by die pers-blou reeks en hierdeur het daar iets eentonigs in

---

46) Kat. nrs. 138, 158, 161.

47) Kat. nr. 101.

48) Kat. nr. 95.

49) Kat. nr. 102.

die werk van dié periode ontstaan.

B. Stillewes.

Ek is bewus daarvan dat in toepassing op die werk van Maggie Laubser, ek die term stillewe hier opvat met 'n betekenis-verruiming. Die wyse van hantering van haar stof en dié deur haar aangewende tegniek bring my daartoe om die volgende stukke nog onder hierdie benaming te hou, al is dit so dat sekere lewende elemente in hierdie besondere soort „stillewe” opgeneem is; volslae „nature morte” na die onderwerp opgevat, is dit sekerlik nie.

Haar stillewes bestaan hoofsaaklik uit blomme; en in die dertigerjare blomme en katte. Swaar vorms word oorwegend in haar stillewes aangetref. Die blomme is loodswaar, so-ook die stengels en blare.

Vergelyk wat prof. Bouman eenmaal gesê het hieroor: „Reeds vroeg bemerk ons, veral in die stillewes, die bewuste drang na gestileerde versobering; die onderwerp word gekies in ooreenstemming met hierdie strewe, en dus is dit dikwels die varkblomme, met hul statige vorme en dominerende tooneffek wat die middelpunt van haar stillewestukke vorm. Dit gebeur dat die blom effens styf voorgestel word, soseer dekoratief dat die tere substansie vergeet word en dat die blomme in hulle rangskikking alte duidelik bloot 'n voorwendsel was vir 'n bewusbedoelde verdeling van kleur op doek”<sup>50)</sup>.

Sy maak hoofsaaklik van eenvoudige blomme in haar blomstukke gebruik. „Soos deurgaans in al haar werk vereenvoudig sy tot die basiese vorm. Dit is interessant dat die kunstenaars in al haar studies van blomme,

---

50) Bouman, A.C. : Die Huisgenoot, 1 Januarie 1943, bl.7.

die blompotte of vase skeep uit haar verbeelding om volkome met die aard van die blom te harmonieer<sup>51)</sup>. Moontlik het Meintjes hier gelyk want dit is opvallend dat die blompotte in die stillewes gedurende hierdie periode heelwat varieer: sy gebruik 'n bekertjie, 'n silindriese vaas wat onder wyer word, 'n silindriese vaas wat onder nouer word en 'n rondebol blompot -- in haar latere blomstukke egter is daar 'n mate van eendersheid in die vase. Aanvanklik gee sy voorkeur aan groot blomme soos in Rooi Kaktus (1925)<sup>52)</sup> en in Reuse Proteas (1930)<sup>53)</sup>. In die dertigerjare skilder sy ook die kappertjie en jakobregop en nog later veral die petunia, japonika, papawer en hibiscus. 'n Mens vind feitlik nooit 'n ornament as voorwerp in haar stillewes nie, behalwe die buddha-beeldjie in Rooi Kaktus (1925) en Gousblomme (1925)<sup>54)</sup>.

Haar stillewes, wat meestal blomstillewes is, toon nooit die eienskappe van „opgestelde“ stillewes soos 'n mens in kunsskole aantref nie. In die opsig is haar stillewes eiesoortig. Eienaardig genoeg is een van haar beste stillewes uit die twintigerjare egter 'n stillewe met vrugte; 'n stillewe waarin die voorwerpe bewus gerangskik is en een waarin haar hele kunsopleiding saamgevat is, nl. Stillewe met Nartjies<sup>55)</sup>.

Dié stillewe is ongedateer, maar ek plaas dit in die laat twintigerjare omdat dit die donker kleur van die periode vertoon, die vormgewing swaar en natuurge-

---

51) Meintjes, J. : t.a.p., bl. 24.

52) Kat. nr. 76.

53) Kat. nr. 118.

54) Kat. nr. 77.

55) Kat. nr. 117.



trou is, veral as gevolg van die duidelike weerkaatsings. Alhoewel 'n mens nie uit Maggie se keuse van die voorwerpe kan aflei waar en wanneer die betrokke werk geskilder is nie, dui die granaat, nartjies en potplantjie daarop dat die werk in Suid-Afrika ontstaan het. Die plantjie lyk baie soos die vierkleurplantjie wat dikwels op die ou boereplase aangetref word. Die blompot kom ook baie ooreen met dié in Kat by Jakobregops (1936)<sup>56)</sup>. In vergelyking met die latere stillewes waarin sy vrugte gebruik, wil dit voorkom of die kunstenaress hier direk van die voorwerpe geskilder het en nie uit haar verbeelding nie. Haar latere vrugtestillewes toon 'n ongemaklike „cru-heid“ in vergelyking met hierdie werk.

Stillewe met Nartjies met sy swaar donker kleure: blou en groen, naas die oranje en rooi in die vrugte is in die volste sin van die woord 'n lewe wat stil is. Die voorwerpe is breed geborstel en die kleure is polsend. Die komplementêre oranje en rooi naas die blou en groen bewerk 'n kleurspanning. Hierdie spanning word geneutraliseer deur die rustigheid en duidelikheid in die komposisie. Die komposisie is gebaseer op die ronde vorms van die vrugte; daarom is dit nie toevallig dat die blomstingels almal na links omhoog nie en die blare kort is en effens na regs buig nie. Hierdie bewuste ritmiserings is een van die wesenstrekke by Duitse Ekspres-sioniste soos Pechstein<sup>57)</sup> en Schmidt-Rottluff<sup>58)</sup>. Die duidelike vorm in die vrugte herinner aan Cézanne. Die vrugte word hier opgebou uit warm en koue tone van 'n

---

56) Kat. nr. 195.

57) Stillewe met houtbeeld en potplant, Universiteit van Pretoria.

58) Roethel, G. : Modern German Painting, afbeelding, bl. 23.

spesifieke kleur om vorm te gee.

Wanneer beweer word dat sy in hierdie fase nader aan die natuurvorm bly, impliseer dit geensins dat sy die skilderkunstige opset oorboord gooi nie. 'n Duidelike bewys van die aandag wat die pikturale kry, word in die ligte oranje ellips van die blou potjie bo regs gevind. Dié kleur vorm 'n aangename kontras met die kleur van die blompot en verder dra dit die ligte elemente deur die komposisie sodat die ligte kleure nie net voor op die voorgrond gekry word nie. Die besonkenheid in dié stillewe beklemtoon net wat reeds by die bespreking van haar portrette geblyk het: Maggie Laubser sou die ekspressionisme tot 'n rustig verstilte ekspressionisme herlei.

In Reuse Proteas (+ 1930)<sup>59)</sup> kry 'n mens 'n bewuste beklemtoning van die dekoratiewe element. Die versierende patroon op die vaas herhaal die blomblaarpunte van die proteas.

In Kat en Kappertjies<sup>60)</sup> word die dekoratiewe element skilderkunstig geïntegreer. Die verf is hier baie dunner aangebring sodat die doektekstuur sigbaar is en hier en daar selfs onbeskilder is. Die dunner aanwending van die verf bring klaar meer lig in die kleur. Die oopgelate dele, wat slegs lyntjies is, maak deel van die komposisie uit. Dit speel om die blomme, blare, vaas en kop van die kat. Weer word die aanskouer getref deur die eenvoud in opset. Agter 'n eenvoudige blompot met oranje en oranje-geel met groenerige blare kruip 'n gryserige ligblou kat weg. Die warmste kleure, oranje en geel, word meer na die middel gevind; hieromheen word

---

59) Kat. nr. 118.

60) Kat. nr. 119, afbeelding 7.

die koeler kleure versprei. Die mat gryserige blou van die kat vorm 'n aangename teenstelling met die oranjegeel kappertjies. Die oker op die kat se rug verleen aan die dier 'n blommerigheid, wat beklemtoon word deur die omlyning.

Alhoewel die dekoratiewe element baie sterk in hierdie werk is, is dit nie 'n ontwerp nie: eerstens het die kleur 'n perspektiwiese funksie soos gesien word in die uitvoering van die blompot en die kat. Die skadukant van die kat is wat kleur betref dieselfde as die regterkantste bopunt van die vaas en tog staan die twee nie op dieselfde vlak nie vanweë die omringende buurkleure.

Die ligter onderste vlak en die sagte oranje nuanse regs, saam met die ligroos links onder, bring die vaas duidelik na vore. Die warm sonnige kleure van die blomme laat die kat ruimtelik duidelik agter hulle plaasneem. Die liggroen oë van die kat vorm die kulmineringspunt en domineer die komposisie. Die kleur van die oë, tussen die kappertjies, word gekomplementeer deur die rooierige pers buitelyn wat die gelukkige komplement van liggroen is. Die kleurrykheid in hierdie werk is verbasend.

F.L. Alexander skryf tereg: „If we compare the green of the cat's eyes with that of the leaves, of the background the vase and the greenish-yellow of some nasturtium flowers, we are amazed at the rich variety of colour in this painting. Even every hair of the cat's whiskers is not a single stroke but is varied in colour”<sup>61)</sup>.

Tweedens bewys die oordeelkundige gebruik van lyn die pikturale waarde van die skildery. Net so gevarieerd as wat die kleurherhalings is, so is ook die

---

61) Alexander, F.L. : Die Wynboer, 14 September 1960, bl. 14.

liniêre herhalings. Die geelgroen oë van die kat is die kulmineringspunt en 'n booglyn bou daarheen op. Dit begin in die groen stingel en word getrek tot in die blomme waar dit in die warm kleur vir 'n oomblik verdwyn om weer in die liggroen oë teruggevind te word. Na dié ruspose word dit voortgesit in die kromming van die kat se rug. In 'n ontwerp sou hierdie onderbreekte booglyn 'n duidelike semi-sirkel getrek het. Die groot kappertjieblaar vorm 'n skadubeeld vir die kop en die tafeldoek wat die vaas onder skerp afsny, herhaal die reguitlyne van die raam. 'n Vreemde spanning heers in die werk. Aan die een kant word 'n mens eerstens bewus van die voorkamerrustigheid wat in die koel kleur en eenvoudige onderwerp lê. Aan die ander kant word 'n mens bewus van 'n polsende esoteriese lewe: al is die kat soos die blomme, is dit twee verskillende lewensuitinge wat bymekaar geplaas is. Die geheimsinnigheid word vergroot deur die half wegskuilende kat.

In die Suid-Afrikaanse skilderkuns was dit 'n nuwe geluid toe Maggie Laubser se kat-en-bloem stillewes te voorskyn kom, al sou die vraag gestel kon word of dit nog werklik stillewes is wanneer so 'n dramatiese element daarin ingewef word. Schmidt-Rottluff het heelwat katte in die grafiese medium uitgevoer en alhoewel hulle in interieurs gestel word, bly hulle tog dierstukke<sup>62)</sup>. César Klein skilder egter in 1918 'n stillewe bestaande uit blomme en 'n kat: dié kat slaap rustig in die voorgrond van die stillewe<sup>63)</sup>. Die tema as sodanig is dus

---

62) Sigrosser, C. : The Expressionists, afbeelding 46.

63) Däubler, T. : César Klein, Junge Kunst, Band 5.



AFBEELDING 7



AFBEELDING 8

nie vreemd in die skilderkuns nie. Dit is veral in die dertigerjare dat Maggie heelwat aandag aan die tema gee. Sy slaag daarin om keer op keer die kat en blomme so te rangskik dat 'n nuwe komposisie gevorm word.

In Kat en Japonicas (1936)<sup>64)</sup> word die kat naas die blomme geplaas. Die kat is nog skugter, maar wys darem sy gesig tussen die mooi en duidelik gevormde wit en rooi japonicas. Die kat se snuit, stertpunt en wit pote vorm deel van die patroon wat in die blomme, veral die wittes, uitgewerk is. Hierdie patroon word voltooi in die rooi japonica wat met sy wit stuifmeeldrade op die tafelblad lê. Die kleurgamma is weer donker, maar die lig wil-wil skyn in die geelgroen agtergrond. Die donkergroen blare kontrasteer en komplementeer tegelyk die blomme. Die verf is aangebring 'n breë plat toetse wat die vorm sterk vereenvoudig en duidelik laat uitstaan.

In 1936 skilder sy nog 'n kat, dié keer by jakobregops<sup>65)</sup>. Hierdie keer neem die kat sy plek op die voorgrond in en vly hy hom voor die rondebol-erdepot met jakobregops neer. Die kleur is helderder, maar nie die lig nie. Soos in die vorige werke vorm die kat se kop ook 'n eenheid met die blomme, alhoewel dit in dié geval nie tussen die blomme geplaas is nie. Dit is weer die groot oë asook die vlekke op stert en rug wat 'n blommerigheid aan die kat self verleen.

Kat en Pampoens<sup>66)</sup> vorm 'n oorgang tussen die mineur stillewes en die lig-laggende stillewes. Die kat kom in sowel voorkoms as houding baie ooreen met dié in Kat en

---

64) Kat. nr. 142.

65) Kat. nr. 195.

66) Kat. nr. 121.

Japonicas. Die kleur is koel en gedemp, maar die geel van Maggie se koringlande gloei hier in die pampoene. Die vertikale lyne wat op die agtergrond gebruik word, herinner aan Stillewe met Nartjies<sup>67)</sup> en die Rupert-blomstuk (1923)<sup>68)</sup>.

Daar dateer nog twee kat-en-blom stillewes uit 1936, maar hierdie werk lê reeds in die volgende periode, naamlik dié van 1936 - 1950.

Vanaf 1924 tot 1936 is daar 'n duidelike ontwikkeling vanaf 'n donker na 'n ligter palet sigbaar. Nog steeds gebruik sy die eenvoudige oop blom, maar die verf word dunner sodat ook die doek- of bordtekstuur van belang is. Die oopgelate wit gedeeltes verleen nie alleen luminositeit nie maar ook 'n lewendige sketsagtigheid. Haar doeke lyk nou onafgewerk. Nieteenstaande die langsame verandering bly haar vorms deurgaans swaar, duidelik en eenvoudig.

### C. Landskappe.

Maggie Laubser word op 'n Bolandse graanplaas groot. Hoe dikwels sien sy nie die arbeiders in die rypgeel lande sodra sy buite die huis kom nie. Of 'n entjie verder die skaapwagter en sy skape, of die plaasdam met die eende en wassende vroue; of die huiswaartskerende vroue met dragte hout en emmers water op hul koppe. Hierdie plaasgebeure word deel van haar kuns.

Wanneer sy in 1924 as 'n gevormde kunstenaar terugkeer, is dit die idilliese aspek van die arbeid in die landskap wat sy in verf gaan uitskryf. Sy sien die

---

67) Kat. nr. 117.

68) Kat. nr. 48.

harmonie tussen die kleure in die landskap en die voorkoms van die arbeiders. Sy word dan ook tereg „the first of our proletarian artists“<sup>69)</sup> genoem en maak 'n deeglike studie van die Bruinmens teen sy alledaagse agtergrond.

In In die berge, Skotland<sup>70)</sup> en Aan die Baltiese See<sup>71)</sup>, die sleutelwerke in Maggie Laubser se oeuvre, is daar aanduidings van menslike aktiwiteit (vergelyk die rookkolomme en die lande), maar terug in Suid-Afrika word die aktiwiteit uitgedruk soos gemanifesteer in die werkende figuur, waarvan daar reeds uit 1921 en 1922 voorbeelde bestaan<sup>72)</sup>.

In 1926 ontstaan die Bodenstein-estoneel<sup>73)</sup>. Soos in haar sleutelwerke vertoon hierdie toneel ook die hewige kwashale vry en spontaan. Die durf ten opsigte van die kwashaal het lanter geneem om in haar portrette en stillewes deur te werk as in haar landskappe. Die breedgeborstelde kwashale krul in die wolke en klere-drag van die volkies. 'n Swaar, vol atmosfeer oorheers die landskap. Die spanning bou op na die swaar groot wit wolke, wat tot barstens toe in die lug hang. Die haastige bewegings van die figure beklemtoon die broeiende atmosfeer. Al die figuurtjies beweeg haastig na agter. Elke streep van die kwas onderskryf die idee van arbeid: in die swaar wolke, die lomp hoekigheid van

69) Silva, Z.M. : Sunday Express, 8 Maart 1936.

70) Kat. nr. 68.

71) Kat. nr. 69.

72) Kat. nrs. 34, 37 en 39.

73) Kat. nr. 137; Bouman, A.C. : Kuns in Suid-Afrika, afbeelding.



die werkers wat al torsende beweeg en in die skril okergeel van die veld en gerwe „wat ryp is en vurig-warm“<sup>74)</sup>.

In 1929 skilder sy weer 'n oestoneel maar hierdie keer word die werkende figure op die voorgrond geplaas. Dié Celliers-oestoneel<sup>75)</sup> bestaan uit twee gebukkende figure op die voorgrond. Die een maai en die ander een maak bymekaar. 'n Mineur stemming heers in die werk. Ligte kleur word in die geel gerwe op die voorgrond gebruik terwyl die landskap in die agtergrond grysgroen, mat pers en donkerblou is. Die ligste vlak, die wit hemp van die linker figuur, word regs in die wit strook oor die blou heuwel herhaal. Die swaar donker broekspype vind herhaling in die hoekige arms en bene. Die gelapte broeke verlewendig die eenvormige vlakke. Die warmste kleur is in die nartjierool veer in die hoed wat as kleur weerklank vind in die ligroos getinte pad, die persbruin grond, die pers onderbaadjie en die pers berge.

In 1961 voeg die Nasionale Gallery van Suid-Afrika, Kaapstad, die vierde Maggie Laubser tot hul versameling by: Die oesland<sup>76)</sup>. Die swartland en sy werkende figure word uitgebeeld. Drie volkies is besig om gerwe te bind en aan te dra. Die drie figure is in 'n beslissende ritme in die voor- en middelgrond versprei teen 'n veld wat na regs opgaan. Die voorste figuur in die middel is ene aksie. Onder sy regterarm word 'n geel

---

74) Bouman, A.C. : t.a.p., bl. 50.

75) Kat. nr. 130, Meintjes, J. : t.a.p., afbeelding, bl. 36.

76) Kat. nr. 131. Hierdie skildery is in 1930 deur die oudleerlinge van die Hoër Skool Dirkie Uys, Moorreesburg, aangekoop om by die versameling Suid-Afrikaanse skilderye wat die skool in die twintiger- en dertigerjare opgebou het, te voeg.

gerf vasgehou terwyl die linkerhand besig is om nog een op te tel. Deur die halfgebukkende houding bewerk die figuur 'n diagonale beweging. Maggie Laubser se kennis van die anatomie kom hier in die linkerbeen waarop hy rus en die regterspeelbeen wat hom stut, duidelik na vore. Alhoewel die houdings van die heel linker en regter figure verskillend is, vind in hulle bewegings 'n ritmisering van eersgenoemde plaas. Die lug is 'n mat ligblou, met grys wolke waarin vorm deur warm en koue grys verkry word. Die blou van die lug varieer van ligblou tot ligte groen aan die horison om 'n pragtige agtergrond vir die hoed en bruin gesig van die middelste figuur te vorm. Die onverskrokkenheid van die ekspressionis word in die helder kobaltblou snor van die middelste figuur gesien. Die ligste en lewendigste elemente word in die oranje gerwe gekry. Hierdie gerwe vorm 'n waaier wat van links na regs beweeg. Die geel is geritmiseer en die volgende ritme in kleur word verkry: geel, pers/geel, blou//geel, blou/geel-//. Die vloeiende lyne en groot vlakke van die landskap word beklemtoon. Die vlakke in die agtergrond is groot terwyl dié op die voorgrond in kleiner vlakke verdeel word. Die kleur van die lug word in die voorgrond herhaal sodat dit lyk of die hele arbeidsaksie tussen lug en aarde vasgevang is.

Die afwesigheid van helder klaterende kleure is net soos in voorgenoemde oestoneel, ook hier aanwesig. Dit lyk asof 'n wolk die sonlig verdoesel. Die ligte kleure is weer eens op die voorgrond gekonsentreer terwyl die agtergrond in gedempte kleure uitgewerk is. Helder klaterende kleur moet egter nie met kleurrykheid verwar word nie. Alhoewel gedemp, wat kleur betref, tref die kleurrykheid tog in hierdie werk; vergelyk maar die

variasie in geel wat in dié skildery voorkom.

Die oestonele is geskilder na Maggie Laubser se finale terugkoms in Suid-Afrika. Voorbeelde van haar Duitse kontak is waarneembaar in die swaar vorms, maar die driftige en eksotiese van die Europese ekspressioniste is by haar afwesig. Sy sien nie die arbeider in sy skriklike stryd teen die elemente soos Pechstein nie<sup>77)</sup>, sy sien die figuur in die landskap meer soos Van Gogh<sup>78)</sup> hom sien, maar dan baie groter in gestalte en meer op die voorgrond. Die eenvoudige skildering en hoekigheid van die mannetjies sluit duidelik by Van Gogh aan: vergelyk Maggie se maaiers met Van Gogh se stuwadore in Bote op die Rhône. Sy skilder nie die „donker“ kant van die arbeid nie, maar die sprokiesagtige. Hierdie liriese aspek vind 'n kulmineringspunt teen die veertigerjare wanneer sy die droombootjie ook in die oesland bring<sup>79)</sup>.

Die swaar vorm en mineurstemming is meer uitgesproke in die ander plaastonele van dié jare. Dit is opvallend dat sy voorkeur aan die skemeruur gee soos in: die Neethling-plaasstuk<sup>80)</sup>, Huis toe<sup>81)</sup> en Die Wit Maan<sup>82)</sup>.

In die Neethling-plaasstuk drink die beste water by die swemmende eende terwyl 'n meid wat 'n kind abba huis toe stap met 'n waterkan op haar kop. Die kan vind weerklank in die skoorsteen en rookkolom van die

---

77) Buchheim, L.-G. : Die Künstlergemeinschaft Brücke, afbeelding 345.

78) Byvoorbeeld in Weg met sipres en ster.

79) Kat. nr. 248.

80) Kat. nr. 125, afbeelding 8.

81) Kat. nr. 128, afbeelding 9.

82) Kat. nr. 129.

huisie waarheen sy stap. Die dominerende kleur is donkergroen en die gevarieerde wit (geelwit, blouwit, ligroos) vorm 'n kontras in toon, terwyl die kleurkontras gevorm word deur die geel waterkan en ligroos rooitjale wat oombliklik die oog vang. Die werklikheidskonflik wat hier in die vreemde byeenbringing van voorwerpe gevind word, is die werklikheid van die sprokie of mite. Dit is net in die sprokie dat die eende op so 'n vlak watertjie swem, en dat die beste en eende kamerade by die drinkplek is. Dit is interessant dat die huisie in sy geheel gesien en geskilder word: Maggie sien altyd die huisie in sy geheel en dit sluit by die mite aan waar „The house may stand as a symbol of the human personality“<sup>83)</sup>. Reeds op hierdie stadium begin Maggie om haar eie mite in verf te konstrueer.

'n Kwarteeu later is die Serton-plaasstuk<sup>84)</sup> op die agterkant van 'n portret van 'n kleurlingvrou ontdek. Dié plaastoneel kom in baie opsigte met eersgenoemde ooreen.

Wat sfeer, swaar vorm en donker kleur betref, sluit Die Wit Maan met sy weiende beste en Huis toe by die Neethling-plaasstuk aan. In albei gevalle is die maan die liggewende bron.

In Huis toe<sup>85)</sup> gaan die son onder terwyl 'n volmaan in dieselfde windrigting agter 'n wolk uitsteek. Die figure is in breë borselhale gevorm, duidelik en direk, hulle tors aan hul dragte. Die helder wit voorskoot

---

83) Jacobi, J. : Complex Archetype Symbol, bl. 82.

84) Kat. nr. 124 — hierdie werk is deur die kunstenaar afgekeur soos blyk uit die „verkocht“ wat sy (?) daarvoor geskryf het. Die werk is tans so geraam dat albei die kante gebruik kan word (Serton P.: t.a.p.).

85) Kat. nr. 128, afbeelding 9.

van die linker figuur vind weerklank in die ligblou kopdoek, wit huisie en roomkleurige maan. Maggie Laubser toon hier nog met enkele lyne die gelaatstrekke aan; later word haar vrouens almal gesigloos in die landskap. Die gloeiende rooskleurige Weste vind weerklank in die ligroosagtige-pers romp en die persagtige ligroos kombers om die baba wat die regter figuur abba. Die donker grasdak vind maats in die gesigte en heuweltjie regs, met 'n parallele herhaling in die varkies en in die voete van die figure. Die wolkies herhaal die dragte hout en die linker paadjie vind weerklank in die gekruisde bande om die regterfiguur en die band om die bondel hout wat die figuur aansleep. Dus: 'n heg-gekonstrueerde komposisie. Die kleur is oorwegend bloupers met 'n kontrasterende oker, wat in toonwaarde nie gelukkig is nie. Dié kleur word egter geïntegreer deur die beskuitkleur bloes en oker klippe op die veld en in die stroompie water.

Sodra die maan opkom waar die son ondergaan, ontstaan daar 'n werklikheidskonflik. Komposisioneel herhaal die maan die wit vlak van die voorskoot. Daar is egter nog 'n verdere oorweging: die mite. Die mite is 'n konsepie van die werklikheid soos die primitiewe mens dit waarneem. Dit is nie alleenlik konsepie nie, maar ook 'n uitdrukkingsvorm van die werklikheid: „By myth and metaphor early man, incapable of logic conceived and described reality as best he could. Myth is reality as it appears to the primitive mind”<sup>86)</sup>. Dit is opvallend dat die huisie-simbool en die vrou-simbool in Maggie se landelike tonele altyd saamgaan. By haar is

---

86) Tindall, W.Y. : James Joyce, bl. 100.

die huis die simbool van die menslike bestaan as sodanig. Al die primêre lewensaktiwiteite word hier verrig; hier word gewas, gevee, gekook en opgevoed. Waar die kunstenaars in die twintigerjare met enkele kwashale 'n mond, neus en oë aandui, word die vereenvoudiging later al hoe groter en word haar vrouens gesigloos -- in die kopdoek lê die attribuut van vrouwees. Die vrou word al hoe meer slegs 'n tipe -- „mythical heroes are not individuals but collective types“<sup>87)</sup> soos Tindall skryf en dit hier eweneens die geval is. Reeds Die Berlynse Blommeverkoopster<sup>88)</sup> is 'n voorbeeld van die vereenvoudigde siening van 'n gesig sonder enige gelaatstrekke.

Vroeg in die dertigerjare ontstaan Houtdraagsters<sup>89)</sup>. Hierdie keer beweeg die mensies na die huisie toe. In die vinnige tred van die hoekige figuurtjies is daar iets van die vroeë oestoneel uit 1926. Hier is die lig duidelik in die voorgrond op die geel sand en die hoekige figure word duidelik afgeteken. Die figuurtjies word ook van agter gesien soos in die Neethling-plaasstuk<sup>90)</sup> sodat hulle tipes bly. Die huisie, tussen die twee bome, waarheen die vrouetjies stap, is 'n detail wat in hierdie jare dikwels voorkom, soms vanuit 'n ander hoek gesien, maar telkens herkenbaar. Dit is die plek waar omheen die vroue werk, soos gesien in die Niemann-vissershuisie<sup>91)</sup>, die Bosman-vissershuisie<sup>92)</sup> en Vissershuisie<sup>93)</sup>.

---

87) Tindall, W.Y. : t.a.p., bl. 100.

88) Kat. nr. 63.

89) Kat. nr. 134.

90) Kat. nr. 125.

91) Kat. nr. 126.

92) Kat. nr. 136, afbeelding 10.

93) Bouman, A.C. : t.a.p., afbeelding.

-79a-



AFBEELDING 10

In die Niemann-vissershuisie word die vrou met die baba van agter gesien en die wassende vrou in profiel. Die verf is breed en met sekerheid geborstel. Die sonlig val duidelik in die voorgrond waar gewerk word. Die swaar lower herhaal die wolkvorms; die bootjie, die wit tjalie en eende. Die kleur is koel, die vorms swaar -- vergelyk maar die swaar voete wat na ysterklompe lyk. Dieselfde swaar voete word in Waterdraende vrouens (1930)<sup>94</sup> opgemerk.

In die Bosman-vissershuisie is die kleur gloeiend: 'n skarlakenrooi word vir die deurtjie gekies en die geelwit muur en voorskoot kaats die sonlig terug. Die verblindende geelwit vlakke vorm kontraste met die swaar groen en bruin. Die swoelheid in die kleur en die swangerheid in die vorms gee 'n onverklaarbare, woelende aktiwiteit aan die stuk wat gemanifesteer word in die wassende vroue, in die agtergrond. In die voorgrond sus 'n moeder haar baba. Die vrouens wat almal gesigloos is, is voorsien van kopdoeke wat hul gesuggereerde gesigte omraam -- hier leer 'n mens die tipes ken: die ou moeder (ouer vrou) en die jong moeder (jong vrou); drie geslagte, en op die agtergrond vertel die bootjie van die werkende mens.

Die Vissershuisie waarvan in dr. A.C. Bouman se boek Kuns in Suid-Afrika 'n afbeelding verskyn, is tans glo in Japan<sup>95</sup>,

---

94) Kat. nr. 88.

95) Persoonlike onderhoud met die kunstenaress, Strand, 10 Desember 1961. (Maggie Laubser is deur kleur-reproduksies van dié werk aan die Japanners bekend. 'n Hollander het hierdie skildery van haar geleen om kleurreproduksies daarvan te laat maak; hy en die werk het verdwyn -- Tretchikoff sou gedurende die afgelope oorlog dié werk in Japan gesien het.)



In hierdie periode domineer swaar wolke die oestonele terwyl dit die swaar lower is wat die vissers-taferele oorheers. Net soos in die oestonele, vind 'n mens ook in hierdie taferele hoe ver Maggie gaandeweg van die Duitse Ekspressionisme af weggeroei het. Die kragtige en duidelike konsepsie is nog die van 'n ekspressionis, maar die golwende en parallelle lyne is rustiger as die diagonale en sigsag lyne wat by die Duitse Ekspressioniste gevind word. Pechstein sien die visserslewe as die stryd in die geweldige: daarom is sy figuurtjies klein in die oorweldigende seeskap. Maggie Laubser sien die rustige klein arbeid by die huisie en op die werf. By haar val die klem op die liriese en poëtiese aspek van die arbeid.

Pluimvee, soos hoenders en eende — die „Kleinvolk“ — is deel van die aktiwiteit voor so 'n idilliese vissershuisie. Dit is opmerklik hoe hierdie eende, in die vroeë taferele, van dié in die lateres verskil: hul liggame is kleiner en smaller en hul nekke baie slanker.

Maggie kies die eend of gans met kleintjies ook as tema. Sy verbeeld eger nie net die watervoëls van die werf nie, maar ook dié by die vlei.

In 1930 skilder sy Eende<sup>96)</sup>. 'n Besonder ligte palet word hier gebruik in vergelyking met die ander werk van die periode. Die groot eend vorm die middelpunt van die komposisie, voor haar is vier klein eendjies en links na agter swem nog 'n jong eend. Die kleur van die groot eend word links op die klein eendjie se rug herhaal. Hierdie eendjie is 'n weerklank van die groot eend-vorm. Die swemmende eend se lyf-vorm en wipstertjie

---

96) Kat. nr. 133.

word regs in die geel eendjie met oopgespreide vlerke teruggevind. Die damwal en die groot watervlak is 'n herhaling van die eend-vorme. Rustigheid val dadelik in die werk op. Dit is 'n sonnige tafereeltjie, breed geskilder, en die tema alleen suggereer beweeglikheid. Desnieteenstaande is hierdie stuk soos 'n „stillewe“ in die buitelug. Die volslae rustigheid en balans voldoen aan Seurat se definisie vir rustigheid in die skilderkuns. Die lig en donker is gelykwaardig, so-ook die koue en warm kleure terwyl die horisontale lyne domineer<sup>97)</sup>.

In 1935 kulmineer die lig in die kleur in Meidjie met 'n drag hout<sup>98)</sup> — iets wat reeds in baie van hierdie werke begin deurskemer. Hierdie werke val chronologies by die werke van die laat twintiger- en vroeë dertigerjare, maar stilisties by die volgende ontwikkelingsfase. Dit dien daarom as uitgangspunt in die volgende hoofstuk.

Eende en Varkblomme (1936)<sup>99)</sup> sluit ten opsigte van sfeer en tema by die Eende<sup>100)</sup> aan. Die donkerder en gekleurde vere van die voëls word nou dekoratief aangewend. 'n Groot ligte watervlak vorm die agtergrond en hierteen word die lelies, groot lelieblare en swaar duidelike vorms van die twee eende geprojekteer. Die sigsag lyne op die eende en in die damwal is rustig teenoor die geëlektrifiseerde sigsags wat die oeuvre van die Brücke kenmerk. Hierdie duidelike sigsags is in hierdie

---

97) A Dictionary of Modern Painting, bl. 266.

98) Kat. nr. 92.

99) Kat. nr. 257, Meintjes, J. : t.a.p., afbeelding, bl. 15.

100) Kat. nr. 133.

geval dekoratief net soos dit in die blomstukke van die volgende fase is, waarvan baie voorbeelde bestaan. Eende en Varkblomme is deels nog in die twintiger-dertiger-periode vanweë die swaar ekspressiewe lelieblare en mineur-toon maar staan ook vanweë die pertinente speelsheid en dekoratiefgeneigdheid in die volgende periode. Die dekoratiewe elemente naas die vormlike elemente gee aan die werk 'n dualiteit wat maklik die eenheid kon versteur het indien die oorgang nie so subtiel was nie. Subtiel, omdat die vereenvoudigde, dog nie-dekoratiewe plante 'n raam vir die twee eende vorm. Die dekoratiewe elemente vorm dus 'n eenheid binne die planteraam wat weer ingesluit word deur die skildery-raam en sodoende balans vind.

Dit word al hoe duideliker dat Maggie van die Duitse Ekspressionisme af beweeg. As Franz Roh se onderskeid tussen ekspressionisme en na-ekspressionisme in aanmerking geneem word, wil dit voorkom asof die werk van Maggie eerder tot die post-ekspressionisme, wat 'n breë Europese rigting verteenwoordig, as die suiwer ekspressionisme behoort. Roh maak die volgende vergelykende punte van onderskeid:

„Expressionismus	Nachexpressionismus
Ekstatische Gegenstände	Nüchterne Gegenstände
Objekt unterdrückend	Objekt verdeutlichend
Dynamisch	Statisch
Laut	Still
Summarisch	Durchführend
Monumental	Miniaturartig
Warm	Kühl, bis kalt
Dicke Farbsubstanz	Dünne Farbschicht
Diagonalreich (in Schrägen), oft spitzwinklig	Eher recht <sup>~</sup> winklig, dem Rahmen parallel" 1)

---

1) Roh, F.: Nachexpressionismus, bll. 119 en 120. (Ek haas letterlik aan; vergelyk bylaag 4, bl. 189, vir volledige karakteristiek).

Dit is duidelik dat in haar werke van die later dertiger-jare ons die karakteristieke deur Roh genoem onder die post-ekspressionisme terugvind -- 'n punt waarop ek later weer sal terugkom.

## HOOFSTUK IV

### DIE „ALTYD-LIG“-PERIODE (1936 tot 1950)

Die Algerynse lig het Delacroix en later Matisse se palet verander. Maggie Laubser gaan na die sonnige Transvaalse hoëveld en hier kry haar al reeds-veranderde palet sy volle beslag.

In 1935 kuier Maggie Laubser in die Standertonse distrik, op die plaas Rooiwal. Dit is dan ook tydens hierdie besoek dat sy sover bekend die enigste plein-air-skildery uitvoer<sup>1)</sup> te wete die akwarel Meidjie met 'n drag hout<sup>2)</sup>. Chronologies gesproke val die werkie in die vorige hoofstuk, maar stilisties nie. Die nwerking van die dartelende tegniek en ligte kleur mag nie gering geskat word nie. Die meidjie loop ligvoets in 'n berglandskap met 'n drag hout wat sy moeiteloos op haar kop balanseer. Bome en huise is klein teen die agtergrond en aan die helderverligte blou hemel hang 'n wit maan. Vrolikheid en darteling spreek uit die losse behandeling, die dominerende vertikale lyne, die ligte toon en oorwegend warm kleur. Die tegniese gevolg van die spontane tegniek en luminositeit van die akwarel was dat die olieverf verdun is sodat die wit skildervlak help om lig aan die kleur te gee. Dieselfde word by Cézanne gevind wat, soos Lieberman dit uitdruk, met sy „translucent, transparent tones tried to put into his

---

1) Persoonlike onderhoud met mev. M.C. Günther, Pretoria, 12 Maart 1962.

2) Kat. nr. 92.

watercolours and his oils a light from behind; his white canvas or white paper charges his thin film of colour with an inner glow. The uncovered areas of his canvases are his affirmation that the canvas is the light behind colour"<sup>3)</sup>. Gedurende die tweede helfte van die dertiger dekade val die verdunning van die olieverf duidelik op by Maggie.

Ek bespreek die werk gedurende 1936 tot 1950, net soos in die vorige hoofstuk, weer aan die hand van die volgende indeling:

- A. Portrette.
  - B. Stillewes.
  - C. Landskappe.
- 
- A. Portrette.

Gedurende hierdie jare maak Maggie Laubser 'n legio houtscool-portrette van Bantoevroue. Vanweë die realistiese behandeling van hierdie portrette vind hulle 'n goeie mark. Voordat sy met die Bantoe van die Vrystaat en Transvaal kennis maak, gebruik sy hoofsaaklik die Kleurling-plaasvolkies as modelle. In die realistiese portrette van Bantoevroue bereik Maggie Laubser nooit weer die ekspressiwiteit van haar houtscool-portrette van Kleurlingvroue nie. Vergelyk die moeë, dronke vrou uit 1920<sup>4)</sup>, die ontsettende vrees en pyn soos verbeeld in Ou Vrou (1928)<sup>5)</sup> en die Ou Vrou (1931)<sup>6)</sup> waarin die swaar doekvoue om die kop net so ekspressief is. Dit is duidelik dat Maggie Laubser in die Bantoe-portrette

---

3) Lieberman, A. : The Artist in His Studio, bl. 13.

4) Kat. nr. 25.

5) Kat. nr. 83

6) Kat. nr. 90.

begaan was oor die uiterlike vorm.

Lyn dui die vorm in hierdie portrette aan, met hier en daar versagtings om skaduwees aan te dui soos te sien is in die kopdoeke en klere. Die gesig word uit lig en donker gevorm teen 'n ligte agtergrond. As gevolg van die natuurgetrouheid en die feit dat dieselfde model meermale gebruik word, lyk hierdie portrette soms na duplisering. Maggie verkies in hierdie jare „mooi“ modelle. Dit sluit aan by haar opvatting dat slegs „skoonheid“ verbeeld moet word. Hierdie opvatting word veral vanaf 1936 baie uitgesproke in haar werk en sluit aan by haar opvatting dat slegs die „positiewe“ bedink mag word. Nog 'n moontlike rede vir die negering van die „donkere“ in hierdie portrette in vergelyking met die Bolandse Kleurling-portrette, is dat sy hoofsaaklik die ongekompliseerde landelike Bantoe geteken het. Sy agtergrond is minder gekompliseerd as dié van die Bolandse Bruinmens. Die vaardigheid en behendigheid van hierdie portrette gee egter aan hulle 'n byna masjinale voorkoms<sup>7)</sup>.

Maggie Laubser se olieverf-werke van Bantoevroue is egter gevoeliger, soos blyk uit die Vrou met ligroos kombers<sup>8)</sup>, 'n sensitiewe weergawe van 'n moeder en kind. Die verdieping in hierdie werk kan toegeskryf word aan haar werkmethode: in die houtskool-portrette werk sy direk van die model af en in die olie-portrette werk sy „weg van die model af“ sodat daar meer vryheid in die uitvoering is. Eersgenoemde dwing haar om die uiterlike vorm te gehoorsaam en laasgenoemde skep geleentheid tot

---

7) Byvoorbeeld kat. nrs. 176 en 177 waar dieselfde model gebruik is.

8) Kat. nr. 162.

verdieping. Die gelaatstrekke van die vrou is nie tipies Bantoe nie. Sy is na regs gekeer, na die kant waar 'n duidelik waarneembare uitbulting in die kombers onder haar skouer sigbaar is: inderdaad 'n vreemde uitbeelding van 'n moeder en kind. 'n Weemoed spreek uit die oë en die trek om die mond. In teenstelling met die swarmoedige toon by die Kleurlingvroue, word hierdie vrou in die helder daglig gestel. Haar agtergrond is die teen-droogte-bestande turksvy, die wolke en blou hemel. Haar helderrooi kopdoek word in die turksvyblom, regs, teruggevind en die turksvyblaaie se groen, in haar ooringe. Ten opsigte van rangskikking sluit Meidjie met groen kopdoek<sup>9)</sup> ook hierby aan. Hierdie model is, alhoewel skamerig, 'n gelukkige wese. Haar agtergrond is ook die turksvy met sy blomme wat nou geel is om die geel armbandjie te verklank.

Wat dadelik in hierdie portrette opval, is die heersskappy van die lig. Hierdie Bantoe-vroue word in die oop landskap in die helder daglig gesien en 'n enkele keer is daar selfs 'n astrantheid by die model soos in Vrou met blou kopdoek<sup>10)</sup>. In teenstelling met die Bantoe-portrette waar die vetplant so dikwels as agtergrond dien, vorm blomme hoofsaaklik die agtergrond vir die Indiërmeidjies, behalwe in Indiërmeidjie met papaja (1936)<sup>11)</sup> waar papajabome die agtergrond uitmaak.

Ten opsigte van die ietwat swaar vorm, sluit Indiërmeidjie met papaja by die werke wat in die vorige hoofstuk bespreek is, aan. Die lig en die tegniek verseker egter dat dit in hierdie periode val. Die boomstamme en

---

9) Kat. nr. 165

10) Kat. nr. 166.

11) Kat. nr. 139.



die vrugte is swaar van vorm. Die swart haarlokke van die dogtertjie herhaal die vertikale lyne van die stamme wat weer ewewydig met die skilderyraam is en as gevolg van die afwesigheid van enige skerp diagonale lyne of skerp hoeke, rustigheid beklemtoon. Die lang vertikale lyne in die bome is soos die suile van 'n katedraal, terwyl die ligroos sarong om die meidjie se kop 'n boog vorm. Die eienaardige geel lig wat agter die bome deurskyn, verleen dieselfde wyding aan die werk as wat daar in Cestyd in Vlaandere<sup>12)</sup> opgemerk is. Die lig straal van agter om die meidjie en rus op die papaja wat sy met albei hande vashou. Dit lyk byna of die papaja as offerande aangebied word. Deur hierdie vreemd-obskure lig word die kleure in die voorgrond verhelder en word 'n vreemde amber skynsel aan die bome verleen. Die meidjie se geelaastreкке is baie vereenvoudig en dit herinner aan Negerhoutsnywerk. Die komposisie is op vertikale lyne gebaseer: ewewydig met die skilderyraam is die vertikale lyne van die papjabome, wat op hulle beurt 'n raam vir die meidjie vorm. Binne die tweede raam herhaal die haarlokke en die sarong die vertikale, en op hul beurt omraam hulle die gesig en die papaja.

Teenoor bogenoemde sereniteit, staan Indiërmeisie by poinsettias<sup>13)</sup>. Diagonale beweging is uitgesproke in die werk sonder dat die komposisie „rammelrig“ word. Die kleur is betreklik soel: groot rooi poinsettias teen 'n blou lug, swart lokke, geel sari en turkoois rok.

Baie meer idillies as die mistieke Indiërmeidjie met papaja en die realistiese Indiërmeisie by poinsettias

12) Kat. nr. 39.

13) Kat. nr. 158.

is Indiërmeisie by daglelies (1936)<sup>14)</sup>. Van dié werk skryf dr. A.C. Bouman die volgende: „Ons kan, by langdurige, indringende beskouing, die groeikrag van elke skildery van Maggie Laubser aanvoel. Dit begin by 'n sentrum, daar is één plek wat openbaar watter sensasie van kleur-en-lyn die begin was van die volgroeiende brug.

„Op die pragstuk ‚Indiese Meisie‘ is dit die oë, groot, dromerig, eksoties, wit en swart, en die goudbruin ovaalvormige gelaat bekroon met blou-swart hare, omsom met 'n kobalt-blou sari. Steeds wyer word die kring kleurattribute daaromheen. Die geel daglelie links is soos 'n eggo, ook 'n gesig, maar nog meer verdroomd, want 'n blom het alleen 'n natuursiel“<sup>15)</sup>. Die model vir hierdie portret was 'n mediese studente<sup>16)</sup>. In die portret werk die kunstenaar 'n bepaalde skilderkunstige probleem uit: sy maak van oorwegend koue kleure (groen en blou) gebruik en met behulp van 'n enkele warm kleur (geel) slaag sy daarin om 'n heersende gevoel van warmte te skep<sup>17)</sup>.

Dit is opvallend dat Maggie hoofsaaklik groot eenvoudige kleurvlakke in hierdie portrette gebruik en dat hulle relatief in formaat groter is as dié uit haar vorige periode. Die kleurvlakke vertoon 'n bepaalde luminositeit en in laasgenoemde portret deurspoel lig die hele werk. Hierdie portret toon dat haar verdunning van die verf en ligter kleur 'n vroliker noot slaan.

14) Kat. nr. 138, Meintjes, J. : t.a.p., afbeelding, bl. 39.

15) Bouman, A.C. : Die Brandwag, 25 Augustus 1939, bl. 21.

16) Persoonlike onderhoud met mev. D. Krog, Distrik-Kroonstad, 12 Januarie 1963.

17) Id.

Dit lei egter eensins tot 'n verswakking van die komposisie nie. Waar Indiërmeldjie met papaja<sup>18)</sup> op vertikale lyne gebaseer is, is hierdie werk op regop diagonale wat 'n „V“ vorm, gekonstrueer. Die „V“ word bewerk deur die lelieblare, die voue in die blou sari met sy bruin-pers soom en die donker haarlokke. Dit vorm 'n raam vir die ovaalvormige gesig van die meisie. Indiërmeisie met geel madeliefie (1944)<sup>19)</sup> is 'n portret waarin die vreugde om te skilder dadelik opval. Die portret is in liggende kleure uitgevoer. Die rooi en pers stokrose, teen die ligblou lug in die agtergrond vorm 'n aangename attribuut vir die rooi-pers-en-blou-geblomde sarong van die model. Die kleur in die agtergrond en die geblomde sarong bou op tot die gesigskleur. Die oorwegende kleurharmonie is bloupers, met 'n ligte geel as kontras. Die ligte geel word gevind in die madeliefie wat die donker-blou-swart vlegsels van die model versier. Weer val die vertikale lyne wat ewewydig aan die portretraam is, op; vergelyk dit in die haarvlegsels, voue in die sarong en in die blomstingels op die agtergrond. In vergelyking met Indiërmeisie by daglelies<sup>20)</sup> waar die geel daglelie die agtergrond vorm en die gesig die uitgangspunt, gebeur die teenoorgestelde in hierdie werk. Die ligte geel madeliefie met sy pers sentrum kom sterk na vore. Al die ander skakerings van geel en pers is aan hom ondergeskik en sodende deurstraal die ongekompliseerde blommewese die hele skildery. Hoe ver is hierdie stil glimlaggende meisie nie verwyder

---

18) Kat. nr. 139.

19) Kat. nr. 161; afbeelding 11.

20) Kat. nr. 138.

van die weemoedige kleurlingmeisies nie!

Dit is opvallend hoe dikwels Maggie in bogenoemde portrette van dekoratiewe elemente soos juwele en geblonde of versierde materiaal gebruik maak in teenstelling met die massale vlakke in haar vroeëre portrette. Hierdie elemente kan herinner aan Matisse, maar by haar word dit nooit slegs plat kleurskywe nie: sy vereenvoudig nie so sterk soos Matisse nie. Matisse sou die stokrose of daglelies of blare plat kleurvlakke gemaak het; Maggie gee dit in die verskillende nuanses van die lokale kleur weer, sodat vorm -- selfs vereenvoudigde vorm -- onvermydelik is. Ek sien hierin wel 'n aansluiting by Gauguin<sup>21)</sup> en Van Gogh<sup>22)</sup>.

#### B. Stillewes.

Ten opsigte van kleur en komposisie is Kat en Petunias (+ 1936)<sup>23)</sup> en Witkat en Hibiscus (+ 1936)<sup>24)</sup> in hierdie hoofstuk geregverdig. In teenstelling met die swaar verftoetse en vorm in Kat en Japonicas<sup>25)</sup> en Kat by Jakobregoes<sup>26)</sup> is daar 'n speelsheid in hierdie kat-en-blom stillewes. 'n Sterker vereenvoudiging in die vorm en 'n transparante verfaanwending. Die verandering het egter nie meteens plaasgevind nie: in Kat en Kappertjies (+ 1932)<sup>27)</sup> is die verdunde verf al sigbaar asook die dekoratiewe elemente soos die vlekke

21) Byvoorbeeld in Vahini in Gardenia.

22) Byvoorbeeld in La Berceuse.

23) Kat. nr. 196, Meintjes, J. : t.a.p., afbeelding, bl. 7.

24) Kat. nr. 194.

25) Kat. nr. 142.

26) Kat. nr. 195.

27) Kat. nr. 119.

op die kat se rug en stert.

Daar is 'n speelsheid in die katjie wat in Kat en Petunias uitgebeeld word. Dit lyk asof die kunstenaar self lus was om te speel, vergelyk die strikkie om die kat se nek. Die strikkie is egter nie net versierend nie: dit breek die geelgroen vlak van die tafelblad en is noodsaaklik vir die kleurbalans. Sonder om vorm prys te gee, word die vlakke vereenvoudig en die verf verdun. Die komposisie is interessant: die blomme is 'n aangename variasie van die kat se vorm en hulle vorm 'n T-kruis met die blompot, terwyl die kat en die blompot op hulle beurt amper 'n Griekse kruis vorm. Die vertikale en horisontale „balke" van die „kruise" herhaal weer die skilderyraam. Die blou petunia, regs, is egter 'n te luide eggo van die kat se gesig en dreig om die komposisie uit balans te gooi, in plaas van om die verspreiding van donker kleur te voltooi. As 'n mens egter lank na dié werk kyk, word jy tog bewus van die sterk afgemete balansering tussen die blou blom en die kat se kop. Die balans tussen die rooierige blomme en ligroos strik is subtieler. Die vaas se blou-erig-versierende lyne word gebruik om die lang geel vlak daarvan te breek en eentonigheid te vermy.

Van nou af word dié versierende motiewe op die blompotte 'n cliché in Maggie se stillewes. In haar vroegste stillewes is dié stilistiese vinding nog nie so uitgesproke nie; intendeel haar blomme en blompotte harmonieer. Die latere blompotte neig om lomp en oorgestyleerd te word veral in die blomstukke. In die stillewes waarin sy katte gebruik, vorm die kat 'n komponent vir die blompot en vind daar sodoende komposisionele integrasie plaas. Dit is die geval in Witkat en

Hibiscus (1936)<sup>28)</sup>. Die stywe bene en strak lyn van die bors van die kat herhaal die strakheid in die blom-pot, terwyl die ronding in die kat se boud die ronding in die vaas herhaal. Die kleur van die kat se oë word teruggevind in die geelgroen versiering op die blom-pot. Die uitgangspunt van dié komposisie is die kat se kop tussen die twee rooi hibisci; die booglyn van die blom-stingel beklemtoon dit. Die hele behandeling is breed, die kat poseer nou in die voorgrond. Die blomme en kat se kop is ewe groot en die blom-pot is amper groot genoeg vir die kat om in weg te kruip. Alle perspektiwiese oorwegings word nou oorboord gegooi; sy skilder die voorwerpe van nou af soos sy hulle kén en nie soos hulle lyk nie.

Haar werke hier word gekenmerk deur die sonderlinge byeenbring van uiteenlopende voorwerpe: daar is die blomstillewes, die kat-en-blom stillewes, die kat by die pampoene en die pampoene-en-blom stillewes. Twee voorbeelde van laasgenoemde kombinasies is Hibisci en Pampoene<sup>29)</sup> en Sonneblomme en Pampoene (± 1939)<sup>30)</sup>. In albei gevalle is die groot liggroen pampoene komponente vir die vase wat as gevolg hiervan hul strakheid verloor. Hibisci en Pampoene is geslotener as die liggroen Sonneblomme en Pampoene. Die stemmingsverskil is geleë in die kleur. In laasgenoemde is die sonlig vasgevang in die geel sonneblomme en geelgroen pampoene. Die donkerblou vaas is baie vereenvoudig; dit is sonder die kenmerkende versierings wat in hierdie periode op die blom-

---

28) Kat. nr. 194.

29) Kat. nr. 205.

30) Kat. nr. 204.

potte aangetref word. Tussen die oop inhibisielose sonneblomme en die teruggetrokke pampoene is daar 'n ooreenkoms. Albei dra iets van die son: die een uitgesproke en die ander beskeie. Die pampoene word as groot „aardblomme“ gesien: hul segmente, wat varieer tussen liggroen en liggeel, is omgevoede kroonblare. Die rustige element is hierin weer eens dominerend: dit word bewerk deur die horisontale lyne (tafelbladlyn, onderste lyne van die vaas en pampoene, en die stingels) en vertikale lyne (deur in agtergrond, buitelyne van die vaas en lyne in die segmente van die pampoene) wat die skildery-raam herhaal en ewewydig daaraan is. Die geel lig word in die werk verskerp deur die kontraswerkende blou agtergrond -- hierdie kleurkombinasie bereik 'n hoogtepunt in Harvesting at the Cape<sup>31)</sup> van die laat veertigerjare.

Maggie skilder gedurende die periode 1936-1950 'n hele reeks blomstukke in gouache. Kenmerkend van hierdie werke is die luminositeit wat deur die medium bewerk word<sup>32)</sup>. 'n Verdere kenmerk is die nafewiteit in die rangskikking: die groot strak vaas met die groot oop natuurgetroue blomme. Soos die kind in sy tekeninge altyd die aardlyn aantoon, so word dit in hierdie stukke ook duidelik gedoen en die horisontale tafellyn, wat altyd bietjie laag lê, word getrek. Soos reeds aangedui, word hierdie lomp vase dikwels met enkele breë lyne versier. Dikwels lê daar 'n kleedjie op die tafelblad. Hierdie kleedjie word gewoonlik as 'n oop vlak, waarvan

31) Kat. nr. 248.

32) Dit blyk uit die glansrykheid in die verf dat Maggie Laubser bes moontlik eierwit by die waterverf van hierdie periode gemeng het -- vandaar die oppervlakte-glans in hierdie gouache-stukke -- aldus prof. dr. H.M. van der Westhuysen.

die rand met 'n saagpatroon versier is, geskilder. Hierdie saagpatroon is 'n oorblyfsel van die geëlektrifiseerde sigsag wat dikwels by die Duitse Ekspressionis-te voorkom.

Die stillewe Varkblomme<sup>33)</sup> gee aanleiding tot een van haar interessantste olieverf-stillewes, naamlik Swartvarkore<sup>34)</sup>. In eersgenoemde word 'n wit, 'n swart varkblom en 'n groen blaar in 'n rooi blompot teen 'n ligte groen agtergrond gerangskik. In hierdie werkie is daar 'n beklemtoning van die diagonale element wat vreemd is in Maggie se origens rustige kuns. Die idees in hierdie gouache vervat, word deeglik uitgewerk in die Swartvarkore. In hierdie stillewe is die lelies beeldhoukundig ten opsigte van vorm. Deur middel van dié duidelike vormgewing doen sy hier met blomme wat Franz Marc met diere gedoen het. Die twee donker eksotiese varkblomme: pers-rooi met bruin-pers amper swart stampers, doen vleeslik aan. Behalwe die twee donker varkore is daar ook twee wit varkore: die een is oop en die ander is 'n knop, en 'n donkergroen blaar. Daar is 'n dualiteit in die werk waarneembaar: aan die een kant die klassisistiese vorm en reguit lyne. Aan die ander kant 'n sensualisme wat in die warm soel kleur gekry word en in die dinamiek van die diagonale lyne. Dit het tot gevolg dieselfde spanning wat in Ingres<sup>35)</sup> en Cézanne<sup>36)</sup> se werke aangetref word. Die uitgesproke diagonale lyne in die blomme ontstaan uit en vind rus in die ronde rooi blompot. Maggie ignoreer die perspek-

33) Kat. nr. 213.

34) Kat. nr. 206, afbeelding 12.

35) Byvoorbeeld in Die Turkse Bad (1852-1863).

36) Byvoorbeeld in Die Groot Baaiers (1898-1905).



-96a-



AFBEELDING 11



AFBEELDING 12

tiwiese reëls in die weergawe van die blompot: die  
 onderste ronding van die voetstuk word hier 'n reguit  
 horisontale lyn en so-ook die bokant van die ellipsbek.  
 Hierdie horisontale lyne neutraliseer die diagonale lyne  
 en weer eens kry 'n mens 'n herhaling van die skildery-  
 raam binne die skildery. Hierdie werk word 'n aan-  
 knopingspunt vir haar latere geabstraheerd gefantaseerde  
 werk, vergelyk Komposisie: Groot Bome<sup>37)</sup>.

### C. Landskappe.

Maggie Laubser het sedert haar terugkoms in Suid-  
 Afrika feitlik geen suiwer landskap in die ware sin van  
 die woord geskilder nie. In haar oeuvre vorm die land-  
 skap eintlik die agtergrond vir haar liries-idilliese  
 siening van die landelike bestaanswyse. Hiermee word  
 nie gesê dat sy nie die wesenskenmerke van 'n bepaalde  
 landskap in verf kan vaslê nie. Sy slaag daarin om die  
 tipierendste eienskappe van 'n bepaalde landskap in ver-  
 eenvoudigde vlakke en soepel lyne weer te gee. Daarom  
 is daar 'n verskil tussen haar Bolandse en haar Oostelike  
 Vrystaatse oestonele. In die uitbeelding van die lande-  
 like bestaan is daar 'n sterk subjektiewe inslag -- dit  
 is net Maggie wat só 'n siening van die arbeid op die  
 land of see, die menslike bestaan en die dierelewe het.  
 Daarom is dit dan ook nie vreemd dat kritici die volgen-  
 de in haar oeuvre opmerk nie: „Haar lewenswerk verteen-  
 woordig 'n sprokie in verf, of eerder 'n fraaie ver-  
 sameling Kaapse sprokies, wat syself uitgevind het”<sup>38)</sup>,  
 in die woorde van Alexander; of „Dis mos 'n tydlose

---

37) Kat. nr. 316.

38) Alexander, F.L. : Die Burger, 16 April 1959.

droomwêreld hierdie, 'n sprokie nie 'n stuk konkrete werklikheid waarvan ons die uiterlike alleen sien in die flikkerskyn van lig en skadu nie"<sup>39)</sup>, om prof. Dekker aan te haal. Verder:

„..... die seemeeu of die flamink kyk ons aan met die belangrikheid van persoonlikhede uit fabels"<sup>40)</sup>;

„..... haar werk (is) dikwels geneig om 'n ietwat sprokies-aetige stemming weer te gee. Daar is van haar landskappe wat mens sterk aan die sprokieswêreld van die gebroeders Grimm laat dink"<sup>41)</sup>; en

„She has become the teller of fairy tales of the veld and the mountains and the narrow bridle path that leads up to the kraal on the hills, of the birds and the sheep and the coloured folks in their little homes"<sup>42)</sup>.

Daar word egter ook op die spesifiek simboliese aard in haar werk gewys, vergelyk byvoorbeeld Werth:

„Die verhalende aard van Maggie Laubser se werk herinner ons dikwels aan die allegorie van die inboorlinge. Daar word iets van die oeroue gees van Afrika op verhalende wyse aan ons oorgedra. Hierby sien ons dikwels ook 'n onbewuste simboliek by die kunstenaars na vore tree; die simbole van klein mensies wat in klein armoedige huisies woon en in hulle daaglikse arbeid die onmagtigheid van hul eie daaglikse bestaan wil vergeet"<sup>43)</sup>; of weer eens Alexander:

„Eienaardig dat haar voorwerpe -- die regop rookkolomme

39) Dekker, G. : t.a.p., bl. 11.

40) Alexander, F.L. : Kuns in Suid-Afrika sedert 1900, bl. 41.

41) Van Rensburg, L. : t.a.p., bl. 12.

42) Bokhorst, M. : Cape Times, 1 Mei 1954.

43) Werth, A.J. : t.a.p., bl. 81.

uit skoorstene, 'n groep bome, reuse visse op die sand -- dikwels die gedaante van simbole aanneem....<sup>44)</sup>; en dr. Roos:

„..... de kunst van Maggie Laubser is zoals elke grote kunst uitgesproken symbolisch, zij bevat oneindig veel meer dan zij bij een eersten aanblik toont“<sup>45)</sup>.

As 'n mens die definiëring van 'n sprokie soos die volgende in aanmerking neem - „..... the fairytale is irresponsible; it is frankly imaginary, and its purpose is to gratify wishes ..... Its heroes and heroines, though of delightfully high station, wealth, beauty, etc. are simply individuals .....“<sup>46a)</sup>; „Fairy-stories bear no relation to each other“<sup>46)</sup>; of „eenvoudig, kinderlijk vertelsel waarin bovennatuurlijke wezens optreden, dieren of dinge sprekende worden ingevoerd enz., niet gebonden aan tijd of plaats en meestal zonder lokale kleur“<sup>47)</sup> - dan word dit al hoe duideliker dat „sprokie“ nie die juisste omskrywing vir Maggie Laubser se kuns is nie. Eerstens is haar mense nie individue nie, maar tipes -- vrou, man, moeder, vader, kind, werker, werkster -- omdat sy nooit duidelike gesigte aandui nie. Tweedens is daar 'n onderlinge verband tussen haar visserstaferale: eers nadat 'n mens 'n hele aantal gesien het, kan jy die bepaalde funksie van die huissimbool, die vrousimbool, ens. vasstel. Ten derde tree daar nooit bonatuurlike wesens in haar werk op nie en alhoewel perspektiwies uit verband geruk, word haar diere en voëls nooit verpersoon-

44) Alexander, F.L. : Die Burger, 24 April 1962.

45) Roos, E. : Band, Jg. X, Nr. 4 1951, bl. 138.

46a) Langer, S. : Philosophy in a New Key, bl. 175.

46) Langer, S. : t.a.p., bl. 175.

47) Wolters, J.B. : Verklarend Handwoordenboek der Nederlandse Taal, vyf-en-twintigste druk.



lik nie. Verder is haar taferel aan tyd en plek gebonde: die son of die maan skyn en die Boland of Vrystaat kan geïdentifiseer word. Dit is ook duidelik dat haar tonele 'n lokale kleur het, vandaar die attribuut „Kaapse“ in Alexander se omskrywing. Die simboliese asook allegoriese aspek — d.w.s. „'n vertelling of voorstelling wat bedoel is as simboliese voorstelling, met verborge betekenis, van iets wat in werklikheid plaasvind of bestaan, ..... terwyl die karakters dikwels personifikasies of tipes is“<sup>48)</sup>, -- bring 'n mens by die mitiese inslag in Maggie se oeuvre.

Ten opsigte van die skildertegniek is sy 'n outodidak, sy het wel in die kunsskool leer teken en boetseer, maar sy het nooit vooraf leer skilder nie. Wanneer sy dan begin skilder, moet sy haar eie weg vind, dit is dan ook daarom dat haar tegniek baie selde die sappige soepelheid van olieverf openbaar: „..... she has never shown the slightest talent for elaborating a luscious paint surface or for the finesses of brushwork.....“<sup>49)</sup>. Haar kinderlik eenvoudige tegniek maak haar in die skilderkuns verwant aan die primitiewe mens wat deur middel van die mite vir homself rekenskap gee van die werklikheid: „By myth and metaphor early man incapable of logic, conceived and described reality as best he could. Myth is reality as it appears to the primitive mind“<sup>50)</sup>. Met haar ongekunstelde tegniek skilder sy, volgens haar eie woorde, „net die dinge .... wat ek elke dag om my sien ..... op my eenvoudige

---

48) W.A.T.

49) Anderson, D. : The Cape Argus, 1 Mei 1957.

50) Tindall, W.Y. : t.a.p., \*bl. 99.

by haar nie om 'n natuurgetroue weergawe van die voël nie. Sy gee die voël en die landskap eenvoudig en duidelik weer want „Ek sien 'n gans tussen varkblomme. Die eerste wat my opval is die kleurebeeld, dan die vorm -- baie eenvoudig, maar baie beslis; daarna die harmonie van figure en lyne“<sup>54)</sup>. Dit is daarom ook nie vreemd dat Dick Findlay, by uitstek 'n voëlskilder, die volgende opmerk nie: „... perhaps Maggie Laubser, for instance, finds the bird has a convenient shape for her compositions“<sup>55)</sup>. Dit is opvallend dat Maggie se siening van die voëllewe gepaard gaan met 'n mate van dehumanisasie, in soverre 'n mens dit by so 'n kunstenaar kan kry. Óf slegs 'n huisie op die agtergrond dui aan dat ook mense hierdie wêreld bevolk<sup>56)</sup>; óf klein mensies word in die agtergrond in bootjies onderskei<sup>57)</sup>, óf geen tekens van die menslike bestaan is sigbaar nie<sup>58)</sup>.

In 1936 skilder sy in ligte en amper transparante olieverf twee reiers by 'n poeletjie water. Alhoewel die verf so verdun is, varieer sy nog die vlak in verskillende tone van die lokale kleur, sodat haar vorm geensins 'n plat vlak word nie. Dr. A.C. Bouman skryf die volgende oor hierdie Twee Reiers (1936)<sup>59)</sup>: „Die landskap met twee reiers is ook weer 'n sintese van die Boland in 'n bepaalde stemming. Die twee slanke voëls, blankgrys en swart, met hul karakteristieke, skerp getekende vlerkpunte en kuiwe, beheers hierdie wêreld,

---

54) Laubser, M. : t.a.p., bl. 12.

55) Battiss, W. : Fontein, Spring 1960, bl. 12.

56) Kat. nrs. 143, 261, 262, 263, 265.

57) Kat. nrs. 259, 260, 264, 267.

58) Kat. nrs. 258, 268.

59) Kat. nr. 143.

waar 'n donkerblou waterplas die teken is van die verby-  
 gegane reën. Hulle beheers dit só, dat hul ritmies ge-  
 boë lyne die verloop van die ander belangrike lyne do-  
 mineer. Die pad kronkel na die plaashuis in 'n lang,  
 geboë lyn. Die waterplas lê beslote in 'n nog sprekend-  
 er, donker-golwende streep. En veral die wolke, uit-  
 gerek, deur die wind na die horison getrek, repeteer met  
 kleur en lyn die kuif en die bek van die mannetjie wat  
 bokant die sentrale donker bomegroep waaksaam uitkyk.  
 Te midde van die rus verteenwoordig daardie kop, met sy  
 groot oog, die ligte spanning in die natuur. Die veld  
 is groen, maar nie sommerso groen nie. Die kleur is  
 geneig na blou, veral die regse gedeelte, en dit beteken  
 dat ook die kleure mekaar ritmies repeteer<sup>60)</sup>. Dit is  
 interessant om op te merk dat sy meermale die oog van  
 die voël in die voorgrond het. 'n Mens sien dit baie  
 duidelik in die reier van Blou bootjie<sup>61)</sup>, in die oog-  
 lose Duiker<sup>62)</sup>, in die seemeu in die Hillhouse-vissers-  
 huisie<sup>63)</sup> en Landskap met Kraanvoël<sup>64)</sup>. In feitlik al  
 hierdie gevalle, behalwe in die Hillhouse-vissershuisie  
 staan die voël in die voorgrond. Dit is interessant  
 dat die „oog“ wat in sy uitbeeldingsfunksie herinner aan  
 werke van Munch<sup>65)</sup>, Picasso<sup>66)</sup>, Chagall<sup>67)</sup> en Redon<sup>68)</sup>,  
 altyd by Maggie Laubser dié van die voël is. Sy gebruik

---

60) Bouman, A.C. : t.a.p., bl. 25.

61) Kat. nr. 227, afbeelding 19.

62) Kat. nr. 259, Meintjes, J. : t.a.p., afbeelding,  
 bl. 26.

63) Kat. nr. 145, afbeelding 17.

64) Kat. nr. 261.

65) Byvoorbeeld in Die Skreeu (1893).

66) Byvoorbeeld in Guernica († 1937).

67) Byvoorbeeld in Die Hen († 1920).

68) Byvoorbeeld in Gesig van man in lug (1880).

die oog ook as simbool, maar by haar bly die opvatting „kinderlik“ en „natuurlik“ en om hierdie rede beleef die aanskouer in haar werk nie die traumatiese aanbieding deur die oog-simbool wat in Munch, Redon en Picasso se werk voorkom nie.

In Reier en eende<sup>69)</sup> heers daar dieselfde rustigheid as in Twee Reiers<sup>70)</sup>. Waar die olieverf in die reiers van 1936 soos waterverf aangewend is, het dit hier weer die kenmerkende dikte van dié medium sonder om die lig prys te gee. Die oorwegende kleur is groen wat vanaf die donkergroen in die voorgrond na 'n ligte geelgroen in die agtergrond varieer. Die donker van die bome, die reier se vlerk en stert, die ganse se vlerke en sterte vorm 'n subtiele driehoek. Subtiel, omdat 'n prosaïese driehoek deur die reier se kuif vermy word. Dié donker vlakkies is staccato's in 'n oorwegend ligte komposisie. Die varklelies en die voëls vorm 'n eenheid: die lelies se oranje-geel stampers herhaal die oranje snawel, die kelkvorms van die lelies herhaal die lywe en die blomstele herhaal die bene. Die klein oranje blommetjies is nie doelloos oor die veld gesaai nie, maar hulle word die kontakpunte wat kleur in die snawels en die leliestampers met die res van dié mikrokosmos verbind. Die groot verdienste van die skildery lê opgesluit in die hantering van wit as kleur; vergelyk die skakerings wat varieer van geel-wit tot oranje-wit tot blou-wit. Die rustige stemming in hierdie werk het nie die weemoedige berusting van die vorige periode nie

69) Kat. nr. 265.

70) Kat. nr. 143.



aangesien die helderklinkende wit 'n vrolike noot slaan. Sy maak in hierdie skildery gebruik van die onderskil-dering om plek-plek deur te skyn.

Vanaf so ongeveer 1940 begin sy meer aandag aan die voëllewe by die see gee. Dit is veral die duiker en seemeeu wat hierdie mikrokosmos bevolk. Hierdie voëls domineer dié tonele met hulle groot uitgestrekte vlerke. In hierdie seestukke is die voëls, die see, die branders, die bote met mannetjies, die berge en die wolke sigbaar. Die wolkevorms sit die ritmiese vlug van die voëls voort en die lewendig geskilderde branders die ritmiese gang van hulle wat reeds op die grond is.

In Duiker († 1940)<sup>71)</sup> word die donker voël met sy uitgestrekte vlerke as 'n repoussoir gebruik. Die agtergrond is lig: ligte seegroen, oranje, geel, ligblou. Die vlerke van die voël bewerk sterk diagonale lyne wat herhaal word in die lyne aan die bokant van die seile en in die branders. Die swierige booglyn van die nek word in die wolke teruggevind. By 'n nadere ontleding toon die werk die driehoek as basiese vorm. Die vlerke en die kop van die voël vorm die eerste driehoek, gevolg deur 'n driehoek bewerk deur die verspreiding van die bote en in elke boot word 'n verdere driehoek gevind wat gevorm word deur die touwerk en mas. Die skildery is uitgewerk in die reeks: oranje, geel, geelgroen, groen, groenblou met 'n ligte blouers as kontras. Die bote is so versprei dat die kop en nek van die voël teen 'n geelgroen vlak gesilhoeëtteer word, sodoende word die ooglose kop van die voël die brandpunt in die komposisie. Feitlik in die middel van die komposisie sit die voël

---

71) Kat. nr. 259, Meintjes, J. : t.a.p., afbeelding, bl. 26.

met sy uitgestrekte vlerke in 'n seënende houding terwyl die mensies onbewus van hom in hulle bootjies voortgaan. Soos wat die driehoek as basis aan Leonardo da Vinci en Raphael se komposisies rus gegee het, so werk dit ook in hierdie geval.

Waar helder daglig in die Duiker heers, word die aandstemming in By die see (± 1942)<sup>72)</sup> gevind — 'n vreemde uur vir hierdie periode in haar werk. Die ligroos water word bewerk deur die ondergaande son en tog is die lig in die voorgrond helder, so asof dit 'n plek is waar die lig altyd skyn. Vier seemeeue op die strand kyk na die twee vissersbote, terwyl 'n vyfde voël, links aangevlieg kom. Die donker vlerke van die voëls vorm 'n semisirkel met die donker water en linkerkantste bergpiek, dit is dus nie toevallig dat die vliegende voël sy plek heel links en ietwat hoër as die ander inneem nie. Die romp van die voorste boot asook die seile van die agterste boot herhaal ook die semisirkel. Die diagonale beweging in die drie linker voëls word teruggevind in die plasing van die twee seilbote. Die mannetjie in die voorste seilboot sit nie toevallig so duidelik gesilhoeëtteer nie, maar komposisioneel word hy gebruik om die oorgang tussen die twee bote geleidelik te maak. Die wit voëls met hulle oranje snawels en donker vere vorm saam met die wit branders aangename kontraste vir die blougroen en ligroos oorheersing. Weer eens is die verf dun aangewend.

## 2. Landelike bestaanslewe.

Die invloed van die stuk Meidjie met 'n drag hout<sup>73)</sup>

72) Kat. nr. 260.

73) Kat. nr. 92.

en die Transvaalse lig kom in Oestyd (1938)<sup>74)</sup> baie duidelik na vore. In hierdie skildery is elke kleurvlak lig en ook hier is die olieverf soos waterverf aangewend, hoewel die kleur geensins aan die waterigheid van waterverf laat dink nie; intendeel dit gloei. Die wit van die doek help ook om die transparantheid te verhoog. Nêrens in die skildery is die verf impasto-agtig aangewend nie. Die geel is klaterend en die swaar donkergroen van die vorige periode is nou ligter — in hierdie skildery is dit 'n olyf- of 'n geelgroen. Die oorwegende toonwaarde is lig met enkele donkerder tone — die lang bloekombome, in 'n staccato verspreiding oor die ligte warm-geel landskap. Hierdie donker elemente is almal kort vertikale lyne wat opreik. Die drie koringsnyers word in 'n driehoek op die geel oesland in die voorgrond versprei. Hulle werk saam. Dié stille werksaamheid word in die natuur regs verklank in die drie stilswyende bergkoppe op die agtergrond. Dit is as gevolg van so 'n bewuste repetering van elemente dat Ignatius Mocke tereg die volgende gesê het: „Hierdie eenheidsgevoel met die Al, spreek duidelik uit die wonderlike ‚integrasie‘ wat die kunstenaar bereik: Die motief of figuur in die voorgrond is nooit ‚geïsoleer‘ nie; deur wat 'n mens kan noem 'n ritmiese struktuur, 'n golwing van lyne en kleure, word die voorgrondsfigure ‚vrygestel‘ en opgeneem in die hele visie wat alles saambind: vlei en kuil, bult en vlakke, berge of koppe in die agtergrond; en so kry mens die gevoel dat dit wat hier naby in beperkte afsondering bestaan, ook in die oneindige agtergronde te vinde is“<sup>75)</sup>. Die wit in die

---

74) Kat. nr. 147.

75) Mocke, Die Brandwag, 4 Desember 1953, bl. 55.

figure werk diagonaal: eers die wit hemp van die linker figuur, dan 'n oorgang van die wit in die grys voorskoot van die middelste figuur en ten slotte 'n antwoord op dié wit in die wit voorskoot van die regter figuur. Die brandpunt van die komposisie lê in die drie werkende figure. Die lappie groen agter die tweede figuur lê in 'n pers landjie en dit balanseer al die groen in die skildery; al die ander groene is ondergeskik aan dié groen vlekke.

Die ritmiese glooiings van die Bolandse landskap word hier gevind in die vloeiende booglyne en ruimte word verkry deur die oordeelkundige gebruik van kleurperspektief; vergelyk die rooi van die kopdoek in die voorgrond met die rooi dak van die huisie in die agtergrond, asook die voorgrond geel met die geel wat verder na agter lê. Die ligte groen van die horison word blouer na bo sodat die illusie van ruimte verhoog word. Ruimte-aanduiding lê ook in die aanwending van die verf opgesluit. Alhoewel die verf baie dun aangewend is, kan die breed geborstelde hale in en om die aktiewe figure gesien word, terwyl die vlakke wat verder terug lê nie die kwashale so duidelik aantoon nie en hier en daar is die wit van die doek sigbaar.

Dit is egter nie net die Bolandse koringlande wat sy uitbeeld nie, maar soos Herd skryf: „The strong still draws her. She has found her spiritual home in the Transvaal and Orange Free State where the landscapes are large and unbounded and colour and light are ruthless”<sup>76)</sup>. Die Swartlandse oesland wat die agtergrond vorm vir Maggie se Bolandse volkies verskil van die oes-

---

76) Herd, N. : Milady, September 1946, bl. 64.

lande waarop die meide in die Oostelike Vrystaat oes. Waar die landerye in die Boland teen die glooings lê, lê die landerye in die Oostelike Vrystaat baie gelyk terwyl die duidelike tandjies van die Basoetolandse berge op die horison, die agtergrond vorm. Dit is opvallend dat die figure in laasgenoemde oeslande duidelik bo die aardlyn verby opstrek om sodoende die illusie van die wyduitgestrekte Vrystaatse landskap te behou. Haar werkwyse is sodanig dat die landskap wat sy ten slotte skilder, vereenvoudig is in vorm en vlak. Al is so 'n landskap haar eie siening bevat dit nog die essensie van die landskap wat tot haar gesprek het. Daarom kan die volgende m.i. nie tereg as kensketsend van die landskap in haar oestonele gesê word nie: „Alhoewel Maggie Laubser haar figure in die landskap geplaas het, kan sy nie beskou word as landskapskilder nie. Sy skilder die landskap van haar eie gees“<sup>77)</sup>.

Maggie Laubser skilder heelwat Oos-Vrystaatse oestonele. Dié tonele kan tematies in twee groepe verdeel word, dié waar die oestonele om die hutte is en dié waar die oeslande apart lê.

a. Oeslande by hutte.

In Oestyd, O.V.S.<sup>78)</sup> is daar die gelukkige sintese tussen die sterk uitgesproke ekspressionistiese vorm en die helder lig van die Suid-Afrikaanse landskap. Dit is „manlike“ Basoetovroue wat op hierdie oeslande werk, die hoekigheid van hulle ledemate beklemtoon die manlikheid en dit is slegs hulle kleredrag en die baba wat die een figuur abba wat hulle vroue maak. Die wit tjalie

77) Alexander, F.L. : Kuns in Suid-Afrika sedert 1900, bl. 45.

78) Kat. nr. 244, afbeelding 13.

-109a-



AFBEELDING 13



AFBEELDING 14

om die baba op die gebukkende vrou se rug vorm die kulmineringsvlak vir die ligte kleure. Die twee gerwe heel regs vorm 'n slot vir die beweging in die twee figure en die drie huisies in die agtergrond vorm 'n rustige weerklank vir die saamwerk in die voorgrond. Die warmste kleur in die voorgrond: die rooi bloese en geel koring vorm die kulmineringspunt vir die warm kleure. Die kleur is nog lig en die pigment word dikker aangewend. Hier en daar vorm die wit van die doek nog skeidingslyne tussen die vlakke<sup>79)</sup>.

b. Aparte oeslande.

In die Vrystaatse oestonele waar die landerye apart lê van die hutte, is daar veral twee pragtige werke: Oestyd (1945)<sup>80)</sup> en die O'Grady-oestoneel<sup>81)</sup>. In eersgenoemde is die olieverf baie deurskynend aangewend en in laasgenoemde is die impasto-kwashale sigbaar. Alhoewel daar baie luminositeit in albei die werke is, word daar glad nie met impressionistiese verfyndheid geskilder nie. Die werkende figure, en in albei gevalle is daar moeders wat hulle babas abba, word met enkele sterk lyne en kleurvlakke aangedui. 'n Detail soos 'n gebukkende moeder wat haar kind abba, is „in sy wanstaltigheid en moeisame loop-gryp-beweging onder sy las, die uitbulting van die kind se lyfie in die doek, die val van die rok, oortuigend gesuggereer“<sup>82)</sup>.

---

79) Nog 'n voorbeeld van 'n oesland by hutte is die Murray-Louw-oestoneel (Kat. nr. 245) waar sowel die werkende vrou as die sittende vrou, reeds bekend uit haar visserstaferale, gekombineer word.

80) Kat. nr. 154, afbeelding 14.

81) Kat. nr. 246.

82) Dekker, G. : t.a.p., bl. 11.

Vanuit 'n tegniese oogpunt is die volgende uitspraak kensketsend van die Vrystaatse oestonele: „Maggie Laubser has brought back a new story in paint of the O.F.S. (the Basutoland side). She uses flat, matt colour, almost in poster fashion, often leaving a line of white canvas (or board) to enhance its brilliance”<sup>83)</sup>. Dit is interessant om hierdie oestonele met Oestyd in Vlaandere (1922)<sup>84)</sup> te vergelyk — die ontwikkeling uit die donker na die lig is verbysterend. Ook in hierdie opsig sluit Maggie by Van Gogh aan.

As die tegniek en tema in ag geneem word, blyk dit dat Harvesting at the Cape<sup>85)</sup> chronologies na die Vrystaatse oestonele volg. Hier is nie 'n tegniese insinking nie; inteendeel sy gebruik die kennis wat sy in die ander oestonele opgedoen het ten opsigte van lig en kleur. Noudat sy die kleure gevind het wat ligstralend is, hoef sy nie meer die olieverf tot deursigtigheid te verdun nie, sy wend nou hierin weer die olie in duidelike streke op die doek aan. Tematies is Harvesting at the Cape een van haar interessantste werke. In die vlam-mende geel oesland bind twee koringsnyers, in blou broeke en ligroosrooi hemde geklee, die gerwe. Tussen die glooie van die landerye vloei 'n breë stroom blou water waarop 'n rooi boot met blou seile vaar. 'n Klein figuurtjie sit in die boot. Moontlik is hierdie breë blou stroom water 'n herinnering van die groot Europese

---

83) Ongedateerde koerantuitknipsel in besit van die kunstenaars.

84) Kat. nr. 39.

85) Kat. nr. 248, afbeelding 15.



riviere<sup>86)</sup> net soos die houtwerk in Tudor-vissershuisie<sup>87)</sup> aan die Tudorstyl in Engeland herinner. Noudat Maggie sowel die oesland as die visserslewe goed ken, maak sy 'n variasie op die tema deur 'n sintese tussen die twee te vorm. Soos wat die verskillende mites 'n onderlinge verband het, so is daar ook 'n aaneenskakelende band tussen Maggie Laubser se taferele. Sy gee glad nie 'n vreemde of 'n towerland nie, maar die werklikheid: 'n oesland met sy arbeid of 'n werftoneel met sy bedrywigheid. In hierdie oestoneel is die oesland die werklikheid, maar daar word nie net op die land gewerk nie maar ook op die water. Daarom vertel sy hier die verhaal van die alles-geldende arbeid. Subtiel maak sy van kleur in hierdie werk gebruik om die arbeidskonsepsie te verbeeld. Die kleure van die werkers se klere word in die bootjie herhaal en daarom word die bootjie simbool van die arbeid op die water. In geen vorige oestoneel is die kleur so sterk gebruik as hier nie. Hier steur sy haar nie meer aan kleurperspektief nie: die intensiteit van die blou in die stroom water is net so sterk as die geel van die oesland.

Haar herderstonele word ook in hierdie periode in 'n ligter koloriet geskilder. Die skaapwagter en sy skape vorm altyd 'n geslote eenheid vergelyk die Mentz-skaapwagter (1938)<sup>88)</sup> waarin die rustig lopende skaapwagter 'n driehoek met skape — twee links en een regs — vorm. Dit is nie sommer terloops dat die geel kalbas

86) Die aanleidende prikkel tot hierdie siening kan cok dagteken uit die dae toe graan al langs die Groot Bergrivier per boot vervoer is.

87) Kat. nr. 224, Alexander, F.L. : t.a.p., afbeelding bl. 44.

88) Kat. nr. 146, Meintjes, J. : t.a.p., bl. 14.

langs sy rug afhang nie: die geel harmonieer met die ligblou baadjie van die ou wagter. Dieselfde geld vir die twee ligte oranje lapplekke op sy donkerblou broek. Die kalbas en die lapplekke herhaal nie alleenlik die driehoek in die skaapwagter en sy skape nie, maar intensifeer én die blou van die baadjie én die blou van die broek. Die rooi serp en rooibruin hoed vind kleur-repetisie in die rooi land agter en in die rooidakhuisies wat ook 'n driehoek verspreiding vorm. Die parmantige veer en opwaarts-swenkende hoedrand word swierig voorgesit in die wolke.

In die Transvaal en die O.V.S. sien sy ook die Bantoe-skaapwagter by sy skape, 'n voorbeeld hiervan is Basoeto skaapwagter<sup>89)</sup>. Die konvergerende lyne in die komposisie loop almal toe op die groep rondawels in die middel, waartussen die skaapwagter se donkergroen kop 'n omgekeerde kegel tussen die rietdakke vorm. Die diagonale lyn van die garingboomblaar, links, herhaal die lyn van die skaapwagterskierie terwyl die omgebuigde blare die lyne in die skape se rûe herhaal. In hierdie skildery plaas sy die koelste kleure in die voorgrond: die blouperserige wit jas, die witgroen garingboomblare en die witblou skape. Hierdie koel kleure word gevolg deur 'n warm kleur in die rooi-oranje ploegland, opgevolg deur 'n geelgroen grasveld waarop hutjies met warm geel mure staan. Hierdie vlakke word gevolg deur die roipers in die berge wat al blouer word. Agter die berge is die lug witgroen en dit word met verdrag blouer. Die strale van 'n son wat reeds verdwyn het, herhaal die donkerlyne op die rooi ploegland. Hierdie lyne lei die

---

89) Kat. nr. 255, afbeelding 16.

-113a-



AFBEELDING 15



AFBEELDING 16

oog na die groepie rondawels waarteen die skaapwagter se kop uitstaan sodat daardie vlakkies die brandpunt van die skildery uitmaak. Waar Maggie se aandstemmings van die vorige periode werklik skemering gesuggereer het, is dit nou altyd lig in hierdie streek. Agter die berge gaan die son onder, maar op die voorgrond is dit helder lig.

Flenterkatriena van die Versamelberge<sup>90)</sup> sluit by bogenoemde werk aan ten opsigte van die tegniek -- in hierdie skildery is die verf ook dik aangewend. Hierdie stuk is een uit 'n reeks bestaande uit nege wat sy van die Hoëveldse landskap gemaak het. Die golvende landskap word deurspoel met lig. Flenterkatriena se pers romp word regs in die groot rots en verder na agter in 'n heuwel herhaal, die blou van haar bloes word in die berge teruggevind, die wit van haar tjalie in die hutte se mure en in die skape sodat Flenterkatriena een word met die landskap waarin sy beweeg.

Nog 'n baie opgewekte werk is Hutjies op die heuwel<sup>91)</sup> wat tematies by Meidjie met 'n drag hout<sup>92)</sup> en Flenterkatriena van die Versamelberge<sup>93)</sup> aansluit. Op 'n groen heuwel met groot wit wolke daaragter staan ses hutjies. Die heuwelvorm word herhaal in die twee blou voetpaadjies wat voor die linker hut een word. Op hierdie paadjies stap vier vrouens met dragte hout op hul koppe. Heeltemal in die voorgrond voltooi drie weiende skape die sirkel tussen die vrouens en die linker hut. Die twee regop lang bome sorg dat die donkerste kleur vanaf die

90) Kat. nr. 238.

91) Kat. nr. 239.

92) Kat. nr. 92.

93) Kat. nr. 238.

dragte hout verder deur die rietdakke tot in die lug gedra word om die bank wit wolke te breek.

In hierdie periode bereik die ontwikkelingslyn uit die donker na die lig ook 'n rusplek in die uitbeelding van die houtaandraende vrou. Waar die figure in Huis toe<sup>94)</sup> lomp en swaar is, is hulle hiér walsende op die rante.

### 3. Vissersewe.

By Waenhuiskrans, Gansbaai, Langebaan en Elim skilder sy die Kleurling- en vissersbestaan. Graag onderskryf ek Johanna van Broekhuizen se uitspraak: „Maggie Laubser se landarbeider en die aarde is een, haar visser en die see is een. 'n Skildery van haar, gedoop ‚Vissershuisie‘ gee nie net 'n vissershuisie, teen 'n agtergrond van golwe nie, maar 'n vissersbestaan, waarin die see en die lug van net soveel betekenis is as die huisie. Op die figuur van die visser word ook nie meer nadruk gelê as op sy omgewing nie. Alles saam vorm sy lewe“<sup>95)</sup>. Dit is dan ook veral in die visserstaferele dat Maggie in verf, op mitiese wyse, rekenskap van die lewe gee. Aanvanklik het sy die bedrywigheid op die werf by die vissershuisie gegee, nou begin sy ook die rustigheid wat daar heers weer te gee: sy skilder rustende mannetjies en vrouetjies by die huisies. Net soos wat daar by die verskillende mites 'n deurlopende verbindingslyn is, so is die bindende faktor in Maggie se mite hier die vissershuisie, hetsy met 'n oop bo-deur en 'n skoorsteen waaruit rook trek of nie. Hierdie is

94) Kat. nr. 128.

95) Van Broekhuizen, J. : Die Voorslag, Mei 1946, bl. 18.

die huisies waarheen volkies hout aandra. Soms lê die hout voor die deur, soms brand die vuur, maar altyd is die skoorsteen daar, die kanaal van warmte en huislikheid. Elke voorwerp wat sy by so 'n huisie skilder is geïntegreerd: komposisioneel en skilderkunstig. Elke voorwerp vertel ook van die klein bestaan. Baie voorwerpe word keer op keer as konstante vereistes vir die bestaan herhaal, maar keer op keer bring sy ook 'n ander voorwerp in. Aan die hand van 'n sestal Vissershuisies gaan ek die onderlinge verband asook die verskille aantoon.

Die Tudor-vissershuisie<sup>96)</sup> staan op die strand net voor die see waarop twee oranje seilbootjies vaar; dan volg 'n bergreeks met die aandhemel daaragter. Op die agtergrond is dit skemer en die intenser rooi regs onder die rooierige wolkie dui aan dat die son daar ondergegaan het. Voor die huisie is dit lig. Die huisie en die voorste voorwerpe word van links agter belig waar die hemel al donkerig is. Links aan die visrak hang groot witblou visse. Die regter blouwit symuur met die bruin houtbeslag en die roeispane herhaal die houtraam van die visrak. Hierdie houtbeslag verleen iets besonders aan die ligroos grasdakhuisie en alhoewel dit komposisioneel geïntegreerd is, herinner dit aan die ou Engelse Tudor-boustyl waarmee die kunstenaars in Engeland goed bekend was. Voor die huisie sit 'n figuurtjie met gevoude hande. Geen gelaatstrekke is sigbaar nie, maar die kopdoek wat sy onder haar ken vasmaak asook haar rok, maak haar 'n vrou. Die blou boot met die groen bankies

---

96) Kat. nr. 224, Alexander, F.L. : t.a.p., afbeelding. bl. 44 („Tudor“, omdat die houtbeslag op die regtermuur aan dié Engelse boustyl herinner).

en oranje doek, die voetpaadjie en die twee roeispane sorg almal dat die oog in die skildery ingelei word. Die oranje doek is 'n herhaling van die oranje seilbote. Die golwing van die see vind weerklank in die golwende groen op die doek en die daklyn. Die kragtige verftoetse, die seker buitelyne en vlakke maak die werk ekspressionisties. Dit besit egter nie die weerbarstigheid van die Brücke nie omdat die idilliese en liriese sfeer die ekspressionistiese uitdrukking temper. Dit is dan ook hierdie liriese aspek wat verantwoordelik is vir die „sprokie“ wat almal in haar werk sien.

In die Hillhouse-vissershuisie (1938)<sup>97)</sup> is dit helder dag en die lig stroom van alle kante af in. Die olieverf toon dieselfde deurskynendheid as dié in die oestonele van hierdie jare. In die agtergrond agter die huisie is die groen see met twee seilbote in volle vaart. In elke boot is daar twee mannetjies, hulle word duidelik gesilhoeëtter sodat hulle en die seemeeu asook die donker voorwerpe in die voorgrond 'n sirkel voltooi. Die seemeeu op die dak is net so groot soos die eende in die voorgrond. Daar is 'n uitgesproke vertikale konstruksie in hierdie komposisie, wat gevorm word deur die groot skoorsteen wat aan die voorkant van die huisie geplaas word. (Hierdie vertikale lyne herhaal weer die skildery-raam.) Die skoorsteen herhaal die regter gewel van die huisie. Die groen-en-okker roeispane herhaal weer die vertikale lyne in die skoorsteen terwyl die bootmaste sorg dat die vertikale elemente ook tot aan die bokant van die skildery deurgedra word. Aan die regterkant langs die huisie sit 'n groot gesiglose kopdoek-vrou

---

97) Kat. nr. 145, afbeelding 17.

met 'n baba op haar skoot -- dit word nou heel duidelik dat die gesiglose kopdoek-vrou die moederfiguur is. Die drag hout wat so dikwels op hierdie vroue se koppe gedra is, lê voor die deur en net bokant dit hang 'n wateremmer. Voor die huis op die groen gras is twee wit eende wat duidelik in blou omllyn is sodat die oranje bene en snawels van die eende pragtig gekomplementeer word. Hierdie eende is baie groter as dié in die werke van die vorige periode, hulle is so groot soos swane. In vergelyking met die seemeeu op die dak, het hulle geen oë nie sodat die meeu met sy oog weer die wakende oog van die natuur word soos in Twee Reiers<sup>98)</sup>. In hierdie skildery steur Maggie haar geensins aan liniêre perspektief nie, die vrou en die baba is te groot om by die deur in te gaan, die seemeeu is net so groot as die eende in die voorgrond en indien die vrou sou opstaan, sal sy baie groter as die bootjie, links in die voorgrond wees. Die boot is opsigself 'n pragtig geskilderde detail, vergelyk die beeldhoukundige behandeling deur middel van kleur daarvan. Hierdie boot het baie meer vorm as die voorgrond-boot in voorgenoemde skildery.

Die Van der Merwe-huisies<sup>99)</sup> is 'n voorbeeld van 'n vissers- of kleurlingbuurt. Die huisie het 'n werfie of binnehof wat afgebaken is deur 'n wit muurtjie. Op die muurtjie sit 'n groot swart kat. In die binnehof groei 'n groot vrugteboom links en regs 'n struik. Voor langs die blou onderdeurtjie sit 'n ou gesiglose mannetjie met 'n kierietjie in sy hande en 'n hoed op sy kop. Die hoedjie se vorm herinner baie aan dié wat die mannetjies in die bote altyd dra. Dit word dus duidelik dat hy die ou vissersfiguur is, vandaar die kierietjie en die gevoude

---

98) Kat. nr. 143.

99) Kat. nr. 226.



hande. 'n Mooi kleurespel word in hierdie onderdeeltjie gevind: die mannetjie sit tussen die blou onderdeurtjie en 'n blou kassie en sy witblou hemp wat by sy blouswart pak uitsteek, vorm 'n aangename oorgang. Hierdie donkerkleur vind repetisie in die swart kat met die blou skynsel op sy rug en die donker hoender heel regs in die voorgrond. Die swart kat se vorm word herhaal in die wit doek wat regs oor die bos hang. Dit is ook interessant dat die kat wat hoofsaaklik in die stillewes voorkom nou na buite gebring is. Waar hierdie onderdeeltjie feitlik 'n stillewe is, vorm die veeënde kopdoek-vrou met die baba op haar rug en die skarrelende hoenders om haar 'n toonbeeld van bedrywigheid. Hierdie bedrywigheid word ge-aksentueer deur die wasgoed oor die draad links, en die rookkolom wat uit die skoorsteen van die huisie heel regs trek. Aan die wasgoeddraad hang drie komberse: die groen een met die rooi kolle herhaal die groot boom met sy ligroosrooi vrugte, die blou een vind herhaling in die blou venstertjie en onderdeurtjie terwyl die ligroos kombers se blou randlyne die blou lyne op die wit muurtjie herhaal. Al die blou vlakkies in die voorgrond word teruggespeel na die blou lugvlak wat effens deur twee wolke gebreek word. Die lower van die vrugteboom is geelgroen en dit is in sewe vlakke verdeel sodat dit glad nie die dreigende oorheersing het van die bome by die visserhuisies uit haar vorige periode nie. Weer eens is dit opvallend dat die horisontale en vertikale lyne van die skildery naam duidelik in die komposisie teruggevind word; vergelyk die horisontale lyne in die wolk, die dak en in die voorgrond en die vertikale lyne in die wasgoedpale, boomstamme, skoorstene, deurkosyne, ensovoorts. Ook in hierdie skildery is dit helder dag.

In die vissersrafererele wat tot dusver bespreek is, heers die daglig in 'n mindere of meerdere mate. In die

volgende twee: die Mentz-vissershuisies<sup>100)</sup> en Blou bootjie<sup>101)</sup>, word dit duidelik gestel dat hierdie mensies 'n wêreld bevolk waar dit altyd lig is. Aan 'n skemerige hemel hang in albei gevalle 'n geel volmaan terwyl die voorgrond uit 'n ander bron belig word; dieselfde procédé is in die Tudor-vissershuisie te sien<sup>102)</sup>. Hierdie werklikheidskonflik vind vir my 'n verklaring in die mite: „in myths and fairytales time is not always related to the course of the sun ....“<sup>103)</sup>. Langs hierdie weg, gesteun deur haar persoonlike geloofslewe, het sy 'n dieper lig ontwikkel in haar siel -- 'n bron wat altyd lig bly skyn van binne uit.

In die Mentz-vissershuisies is daar net soos in die Van der Merwe-huisies geen attribute wat aan die vissers se bestaanswyse herinnernie, behalwe ook die gesiglose kopdoek-vroue en die ou gesiglose mannetjie met die hoedjie. In hierdie skildery sien 'n mens dieselfde verskynsel as in Huis toe<sup>104)</sup> waar die volmaan opkom in die Weste waar die son ondergaan. 'n Eienaardige ligwerking vind in hierdie toneeltjie plaas: die son gaan links onder en die voorwerpe word nie deur die maan belig nie, maar van links voor terwyl die skaduwees somer in die pad van die lig gaan lê. Die groot swart eend se blou skaduwee word dan ook somer die watertjie waarop hy swem; dieselfde vind plaas by die twee eende links. Hierdie eende is kolossaal, net so groot soos die mensies in die agtergrond. Gewoonlik word die aktiwiteit en bedrywigheid in die huisies altyd implisiet aangedui deur die oop bodeur en soms deur die rookkolomme

100) Kat. nr. 231, afbeelding 18.

101) Kat. nr. 227, afbeelding 19.

102) Kat. nr. 224.

103) Jacobi, J. : t.a.p., bl. 185.

104) Kat. nr. 128.



AFBEELDING 17



AFBEELDING 18

wat by die skoorstene uit optrek terwyl die aktiwiteit in hierdie tafereeltjie eksplisiet aangebied word deur die gesiglose kopdoek-vrou wat binne in die huisie staan, leunende op die groen onderdeurtjie. In vergelyking met die ander figure is sy onmenslik groot, terwyl sy perspektiwies verder terug as die voorste regter figuur is. Die drie groot sonneblomme voor die huis, langs die deur, lyk asof hulle die son in hulle vasgevang het. Die vrou in die deur met die donker gesig en oranje kopdoek is ook soos die sonneblomme ten opsigte van kleur. Deur haar duidelike afgesonderdheid -- sy staan in die huis en word omraam deur die kosyn -- mag 'n mens in haar die „wakende oog“ lees, komposisioneel herhaal sy, soos verwag kan word, die sonneblomme en die geel maan. Die betekenis van die ou mannetjie met die hoed in sy kop getrek, word hier aangebied -- hy sit nou langs die klein gesiglose kopdoek-vrou-tjie. Dit word dus duidelik dat hulle twee die ouer geslag verteenwoordig, daarom vou hulle hul hande en sit hulle meer in die agtergrond. Hulle is ook baie kleiner in vergelyking met die vrou in die huisie; dit is ook skemeriger om hulle as by dié vrou waar die sonneblomme blom. Die verlede en hede van hierdie mense se bestaan word hier saamgevat. Die voorgrond word geaktiveer deur die verskillende voorwerpe: mense, plante, eende, wasgoed; terwyl die middelbaan 'n egalige rusplek vorm vanweë die dakke. Die lug word weer geaktiveer deur die skoorstene, rookkolomme, wolke en maan wat die vlak breek.

Waar die aktiewe manlike figuur tot dusver nog net eksplisiet in die koringsnyers aangebied is en implisiet in die mannetjies van die bote op die agtergrond, word die simbole van die leeftog op die water -- die boot met sy

figuurtjies -- in Blou bootjie<sup>105)</sup> in die voorgrond ge-  
 plaas. Die boot is in volle vaart op 'n stroompie water  
 soos afgelei kan word uit die gebolde seile en die drie  
 mannetjies daarbinne. In die voorgrond staan 'n tamaaie  
 reier, verhoudelik so groot soos 'n volstruis, die tonele  
 en gadeslaan. Weer word die oog van die voël aangedui --  
 maar nooit maak Maggie hierdie oog dié van 'n mens nie.  
 Nog meer as ooit te vore impliseer hierdie oog Leipoldt  
 se vraag: „Wat maak jy hier?” Twee mannetjies, een  
 lopende en die ander sittende in dié posisie wat Maggie  
 vir die ou mannetjie gebruik, is op die oorkantse oewer  
 ook besig om die boot gade te slaan, terwyl 'n groot vrou  
 met 'n waterkan op die kop, regs na haar huisie stap. By  
 hierdie huisie trek 'n kolom rook uit die skoorsteen. Dit  
 is opvallend dat al drie die huisies in hierdie skildery  
 die oop bodeure het. Weer eens tref die ritmiek in hier-  
 die skildery 'n mens; vergelyk prof. Dekker: „Let weer op  
 die pragtige ritmiek van die komposisie, die ongesogte  
 spel van sirkellyne, byvoorbeeld die een wat vanaf die  
 voorstewe oor die seileronding en die een huisie en die  
 bome links loop; daar loop 'n ander een vanaf dieselfde  
 punt oor die vrou, die huisie, die bome, weer die huisies,  
 om dan met die reier weer aan te sluit by die bootjie“<sup>106)</sup>.  
 Ek voeg hieraan toe: die watertjie se vorm vind weerklank  
 in die vorm van die strand waarop die huisies staan, die  
 mense beweeg en die bome groei. Die linkerkantste  
 paadjie en wolke repeteer die regter seilronding sodat  
 hierdie lyne vertikale sluitstene vir die komposisie vorm,  
 terwyl die donkerblou water en donkergroen bome in hul

---

105) Kat. nr. 227, afbeelding 19.

106) Dekker, prof. G. : t.a.p., bl. 11.

horisontale bane, horisontaal dieselfde funksie verrig. Die blou-groen-geel-roesbruin kleurkombinasie kulmineer in die blou bootjie met sy oranje seil. Weer eens vind 'n mens binne die skildery 'n herhaling van die skildery-raam in die boomstamme, mas, reierbene, sentrale as deur die figure, en verder aan. Ook hier is die lig sodanig dat dit tydloosheid impliseer.

In Vissershuisie, Gansbaai<sup>107)</sup> is die lig nie net om die huisie nie, maar ook in die geel mure van die huisie. In dié huisie word verenig: die geel koringland wat deur die breë geel hale in impasto geïmpliseer word, die veld soos blyk uit die ligroos blommetjies op die dak en die see deur middel van die golwende daklyn. Op die groen-blou see is twee vissersbote waarin vissers onderskei kan word. In die voorgrond voor die huisie is die mannetjie-met-die-hoed en die klein kopdoek-vroutjie: die mannetjie staan leunende teen die muur en die vroutjie sit met albei hande gevou in haar skoot. Heel regs kom 'n vrou met 'n waterkan op haar kop aangestap na die huisie. Op die wit sand in die voorgrond swem twee eende op hul eie skaduwees terwyl 'n hoender pik en heel links groei van dieselfde ligroos blomme as wat op die dak aangetref word. In hierdie skildery is Maggie Laubser se kleurkombinasie net so vreemd soos by Matisse<sup>108)</sup>. Die chroomgeel naas die amper wit en ligroos is kleure wat skel, amper kras is en tog word so 'n verwyte uitgeskakel deur haar sin vir kleur-balans. Die blou van die see: amper seegroen, is 'n gelukkige kleurattribuut vir die geel huisie, en die ligroos blomme vind weerklank in die voorgrond blomme (waar die groen, ligroos en wit regtig soet kon geword het), die voorskoot en kopdoek. Die kleur van die see word terug-

---

107) Kat. nr. 228.

108) Vergelyk sy Stillewe met Goue Vissies (1911).

gevind in die rompe, die broek en skaduwees. Ook in hierdie toneeltjie is die skoorsteen interessant; hy word aan die sykant en effens na voor geplaas sodat die grondlyn van die huisie 'n halfmaan vorm. Dit lyk asof die huisie al die voorgrond-voorwerpe sodoende omarm. In hierdie skildery is daar 'n duidelike verwringing in die groot skoorsteen -- die linkerkant moet perspektiwies teruggaan, maar sy kleur stoot hom ook vorentoe. Die boonste vertikale gedeelte van die skoorsteen vind herhaling in die maste van die bote en die horisontale strandlyn in die agtergrond repeteer weer die skilderyraam.

Dit is interessant dat feitlik al Maggie se Vissers-huisies van skuins bc-af gesien word; daar word nooit opgekyk na hulle nie, dit is altyd die bedrywigheid iewers na onder. Hierdie werke toon punte van ooreenkoms met die mite in die algemeen, maar hulle kan nie as literêr gelees word nie omdat hulle inderdaad skilderye is. Die mite as sodanig help slegs om sekere werklikheidskonflikte te verklaar en sodoende 'n verdere niveau aan haar werk te gee. Maggie het haar eie mite in verf geskryf.

-124a-



AFBEELDING 19



AFBEELDING 20



## HOOFSTUK V

### HERINNERINGSPEELDE (1950 en daarna)

In hierdie hoofstuk word die werk van Maggie Laubser aan die hand van die volgende indeling bespreek:

- A. herhaling van vroeër temas;
- B. abstrahering van die natuurvorm.

#### A. Herhaling van vroeër temas

Maggie Laubser is 'n kunstenaar wat haar stof in die natuur kry en nadat sy dit met haar oog "gefotografeer" het, op haar eie manier in verf uitwerk. Die oestonele waarvoor sy so bekend is, lê in die sekel-en-sens-jare van die koringbedryf. Nadat algehele meganisering in die Bopland ten opsigte van koringverbouing plaasvind, gaan sy elders in die Oostelike Vrystaat na koringstryers. Met haar groot eerbied vir die natuurlike leefwyse kan of wil sy nie die gemeganiseerde boerderybedryf uitbeeld nie en veral na 1950 voel sy gedwing om meer as ooit vantevore uit die herinnering te skilder. As sy met die skilder van oestonele voortgaan, kan sy dus in herhaling verval. Dit moet egter onthou word dat die populariteit van dié soort tonele 'n aanleidende faktor daartoe is. Hierdie soort tonele verloor by herhaling hul aanvanklike vitaliteit as gevolg van 'n verswakking van die vorm. Dit is ook opvallend dat hierdie werk al meer uitgesproke dekoratief word; vergelyk die bewuste buitelyne in die ronde wolke en glooings<sup>1)</sup>. Veral in die laaste jare verloor

---

1) Kat. nr. 303.

ook die verf sy vitaliteit as gevolg van die swakker voorbereide borde waarop sy begin skilder<sup>2)</sup>. Behalwe die oestonele herhaal sy ook visserstaferiele<sup>3)</sup>, houtdraagsters<sup>4)</sup> en voëltaferiele<sup>5)</sup>.

Nieteenstaande die gedwonge herhaling van sekere temas vind daar tog variasie op sulke temas plaas: in die stillewe word 'n voël gevind, by die see die sonstrale, in die vlei of by die dam die sonneblom en in die landskap die son. Soos sy in die dertigerjare die kat in die stillewe bring, plaas sy in die vyftigerjare die voël in die stillewe. Sy kombineer die voël, gewoonlik 'n duif, met blomme of vrugte<sup>6)</sup>. Die voël toon egter nooit die spelerigheid van haar katte nie, hy staan vreemd-stokkerig langs 'n bak vrugte en soms suggereer dit 'n eksotiese resep soos in Duif en tamaties<sup>7)</sup>.

In die vorige periode (1936-1950) skilder Maggie 'n wêreld waarin dit altyd lig is. Sy skilder die volmaan in die helder daglig óf al skyn die maan, dan word die wêreld nog belig vanuit 'n ander bron. Na 1950 raak sy meer en meer gepreokkupeer met die weergawe van die son en sy strale as sodanig. Sy sluit in hierdie opsig by Matisse en Rouault aan wat veral in hul ouderdom baie aandag aan die lig gee: Matisse in die Vence-kapel en „In many of Rouault's late canvases a sun or a moon is the source of all light, a golden haze which spills over from the canvas onto the frame. It is more than just the light

2) As gevolg van swakker liggaamskragte word sy aangewys op 'n firma in Stellenbosch, vir die voorbereiding van haar skilderborde.

3) Kat. nrs. 307, 308, 272.

4) Kat. nrs. 302, 310.

5) Kat. nr. 319.

6) Kleurdia, Universiteit van Pretoria en Kat. nr. 327.

7) Andersen, D.: The Cape Argus, 17 Mei 1954.

that concerns every painter. There is a mysticism in the light, as though the preoccupation with light had led this man away from this planet into another world. Rouault and Matisse seemed to have gone beyond the material on this planet. They went beyond matter to the source of all life and of all painting, this thing that we call 'sun' and beyond which is 'God'<sup>8)</sup>. Dit is interessant dat Maggie die son in hierdie periode op twee maniere uitbeeld. Deur sowel die son as sy diagonale strale te skilder, sluit sy aan by Schmidt-Rottluff se skildering van die son in Sonne im Kiefernwald (1913) en Sonne im Fichtenwald (1915). Schmidt-Rottluff wat slegs twee jaar ouer as Maggie is, skilder die kragtige uitstraling van die son aan die begin van die fleur van sy skildersloopbaan; Maggie skilder dit op haar oudag. Sy sien die sonstrale as dik diagonale impasto-streke soos in Seemeeu en Duikers<sup>9)</sup> en Op die Berge<sup>10)</sup>. Eersgenoemde werk is in helder, ligte kleure uitgevoer en dit het niks aan die lig van die vorige periode (1936-50) ingeboet nie, behalwe dat 'n skemerige waas die agtergrond half verdoesel. Die seemeeu draai sy rug op die sonstrale sodat sy groen oog wat uit die skildery kyk, weer eens 'n ligte spanning aan die werk gee. Die drie duikers, wat na vorm sterk vereenvoudig is, trek soos afgevuurde pyle in die rigting van die laaste drie sonstrale — hulle beweeg in die teenoorgestelde rigting as die seemeeu en dra iets van die volgende gedagte van Liberman in hulle vlug: „The bird is the symbol of flight. This symbolism of winged flight as a supernatural condition has been used in poetry and religion, in mythology and legend. Man tied down to earth needs wings to soar

---

8) Liberman, A.: The Artist in his Studio, bl. 26.

9) Kat. nr. 318.

10) Kat. nr. 292.

into the sky of hope<sup>11)</sup>.

In Op die Berge is dit weer eens die houtdraagster wat verbeeld word. Alhoewel die kleur besonder lig is, is die vorms baie swaar -- sy het groot voete, groot hande en 'n groot kop met 'n aanduiding van oë en 'n neus. Die vrou loop hoog bokant 'n vallei op 'n heuwel, sy abba haar baba en op haar kop hou sy 'n drag hout vas wat hoofsaaklik met horisontale lyne aangedui word. Die diagonale sonstrale vorm 'n beskutting vir haar en haar dragte -- dit skyn voor haar en agter haar. Die diagonale lyne van die strale vind herhaling in die heuwellyne.

'n Tweede manier waarop sy die son in hierdie periode uitbeeld, is as volg: sy sien die son as 'n ronde skyf net soos sy die maan in die vorige periode gesien het. Hierdie ronde skyf kry dan 'n duidelike omlyning soos ook by Pechstein<sup>12)</sup> en Rouault<sup>13)</sup> aangetref word. Dit is opvallend dat sy in haar vorige periodes nooit die son direk geskilder het nie. Dit mag wees dat die direkte skildering van die son in die sonneblomme wat sy geskilder het, ontkiem het. Aanvanklik sien sy die sonneblom slegs as natuurvoorwerp soos in Belgiese Plaas (1921)<sup>14)</sup> en as blom in 'n stillewe<sup>15)</sup>, maar in die Mentz-vissershuisies<sup>16)</sup> impliseer die drie sonneblomme voor die huisie 'n ligbron terwyl dit in Gans en Sonneblomme (1950)<sup>17)</sup> eksplisiet as liggewende bron aangebied word. Oor die water waarop die gans swem hang drie groot sonneblomme. Hierdie sonne-

11) Liberman, A.: t.a.p., bl. 41.

12) In Son op die Baltiese Strand.

13) In Christelike Nocturne.

14) Kat. nr. 35.

15) Kat. nrs. 203, 204.

16) Kat. nr. 231, afbeelding 19.

17) Kat. nr. 268.

blomme word om en oor die voël gerangskik net soos die sonstrale in Op die Berge. Waar sy in haar vorige periodes die aronskelk, wat wel 'n vleiplant is, by die water skilder, plaas sy nou die harde sonneblom by die water. 'n Sonneblom is 'n blom wat altyd sy gesig na die son draai. Hierdie sonneblomme, twee links en een regs, buig aldrie na die voël toe oor en elkeen se stingel vorm 'n boog sodat dit prominent oor die water hang. Elke sonneblom het binne in die bruin sade-sentrum 'n groen kol wat na kleur die gans se kopkleur herhaal en na vorm die gansoog. Weer eens word die oog van die voël duidelik aangetoon. Die werklikheidskonflik lê hier in die sonneblomme wat oor die water groei, maar in 'n wêreld van „al-tyd lig" sal die bron van lig -- die sonneblom -- oral wees. Die breë behandeling van die skildervlak en die duidelikheid ten opsigte van vorm, onderskryf die realiteit van hierdie wêreld-van-die-skildery.

Dit lyk dus of die sonneblom die prikkeling tot die uitbeelding van die son is. In Berglandskap<sup>18)</sup> sien sy die ligbron as 'n ronde mauve skyf met 'n sitroengeel omlyning in 'n baie ligte pers hemel met duidelike pers booglyne wat soos 'n reënboog lyk, daaroor. Agter die booglyne straal pers en geel strale uit terwyl die lug heelbo groenerig is<sup>19)</sup>. In Plaaslandskap (\* 1954)<sup>20)</sup> sien sy die son as 'n oranje skyf met 'n groen omlyning en 'n ligte groen stralekrans. Die kleur van die son

18) Kat. nr. 234.

19) Schmidt-Rottluff sien in Groeiende maan in die Ooste die maan in 'n groen lug as 'n geel skyf met 'n mauve omlyning -- geen strale word egter aangedui nie; daarom is die ronde skyf in Berglandskap, myns insiens die son.

20) Kat. nr. 300.

dring dan gewoonlik die hele prent deur: in Berglandskap word die mauve en geel orals in die voorgrond teruggevind en so ook in Plaaslandskap waar die oranje intenser aanwesig is in die lande en rotse in die voorgrond.

Dit is opvallend dat Maggie Laubser in haar laat-Europese werk en vroeë Suid-Afrikaanse werk slegs 'n verwantskap toon met Schmidt-Rottluff en veral Van Gogh se skilderwerk. Behalwe die enkele geval Landman op landerye (1921)<sup>21)</sup>, kan 'n mens eintlik nooit 'n werk van haar terugvoer na 'n Europese voorbeeld nie, terwyl sy in haar resentste werk in die behandeling van 'n element soos die son van dieselfde middele gebruik maak as Schmidt-Rottluff. Dit is interessant dat sy eers na die verloop van ongeveer agt-en-twintig jaar so 'n invloed verwerk. In die variasies op ou temas is daar dus aansluiting by Schmidt-Rottluff te bespeur, terwyl 'n aansluiting by Franz Marc sigbaar is in haar pogings tot abstrahering.

#### B. Abstrahering van die natuurvorm.

Die abstrahering van die natuurvorm kom veral vanaf 1957 in Maggie Laubser se skilderwerk voor<sup>22)</sup>. Wat dadelik in hierdie werk opval is die aanvanklik dekoratiewe lynespel. In hierdie werk word die lyn dominerend en gaan die suiwer skilderkunstige vorm verlore. Dit is veral die watervoël wat vir hierdie stilerings gebruik word. In Swart Swaan<sup>23)</sup> speel lyn en vlak saam en word die klem op die vaart van sowel die swaan as die vis gelê. Sy voer egter die beweeglikheid van die lyn tot sy uiterste

21) Kat. nr. 34.

22) Gedurende hierdie jaar is haar broer ernstig siek en begin sy met die abstrahering van die natuurvorm.

23) Kat. nr. 338.

konsekwensies in Swaan (abstrak)<sup>24)</sup> waar dit suiwer om die spel van lyn gaan. Hier speel boeglyne, diagonale lyne en sigsags teen mekaar af. In sulke gevalle word die lyn heeltemal dekoratief en gaan die voldrae vorm verlore. Dit is dan ook veral hierdie aanvanklike eksperimente in die geabstraheerde vorm wat kritici herinner aan die heersende Europese kunststyl van Maggie Laubser se jeug — Art Nouveau<sup>25)</sup>.

Tydens haar studiejare in Berlyn maak sy met die werk van Franz Marc kennis. Dit is opvallend dat sekere verskynsels wat sy toe opmerk, nou in hierdie periode verwerk word. In Abstrak<sup>26)</sup> (gouache) met die botsende kurwes en diagonale vind sy aansluiting by Franz Marc se Vegtende vorms (1914) waarin „a faint echo of the lineal lyricism of Art Nouveau“<sup>27)</sup> is.

Kunskritici soos Lewis<sup>28)</sup>, Eglington<sup>29)</sup> en Malherbe<sup>30)</sup> maak melding van 'n invloed van Franz Marc op Maggie Laubser se werk. Dit blyk tog of so 'n beïnvloeding meer berus op 'n dieper verwantskap ten opsigte van altwee kunstenaars se liefde vir diere. In haar vroeë werk is daar dan ook geen tekens van so 'n beïnvloeding of aansluiting merkbaar nie. Dit is eers in haar resistentste werk dat 'n mens aansluiting by Franz Marc se idees in haar kuns, veral ten opsigte van die abstrahering van die voëlvorm, opmerk. Soos Marc die perd en tier abstraheer tot 'n spel

24) Kat. nr. 341.

25) Alexander, F.L.: Kuns in S.A. sedert 1900, bl.13 en D.A.: The Cape Argus, 17 April 1959.

26) Vergelyk boonste afbeelding, bl. 168, Lantern, Desember 1959.

27) Roethel, H.K.: Modern German Painting, bl. 47.

28) Lewis, D.: The Naked Eye, bl. 33.

29) Eglington, C.: West-Vlaandere, bl. 237.

30) Malherbe, F.E.J.: Ons Kuns, Deel I, bl. 37.

van kleur en vlak, so abstraheer sy haar voëls tot 'n spel van lyn en vlak. Die liriese element is egter altyd kenmerkend van Maggie se werk en daarom het hierdie geabstraheerde vorms nooit die dinamiese vitaliteit van Marc se werk nie -- dit is eerder verstilde sienings. Waar Marc 'n kosmos in sy werk vasvang, kry 'n mens 'n mikrokosmos by Maggie en soms is daar ook 'n speelsheid en humor in hierdie werke te bespeur, vergelyk maar Swemmende Eendjies<sup>31)</sup> en Vreemde Voël<sup>32)</sup>.

Gedurende hierdie periode kry 'n mens in haar werk soos Alexander dit tereg stel 'n bewuste beklemtoning van 'n simboliese aspek, ek haal aan: „Die groen en pers kop (no. 26) met wit, eendagtige voëls wat daaruit groei, .... Dit simboliseer die eenheid van alle lewe ..... Die voëls is te naturalisties om te pas by die sterker geabstraheerde, meer geometriese masker“<sup>33)</sup>. Dit is veral hierdie werke met die dubbelslagtige karakter wat 'n mens hier aansluiting laat soek by 'n soort simbolisme.

'n Werk waarin Maggie glo weer eens daarin slaag om 'n literêre idee pikturaal te verwerk, is die Pienk Pyp<sup>34)</sup>. Dit sou 'n ou man of ou vrou voorstel -- 'n Antjie Somers<sup>35)</sup> -- wat 'n ligroos hangpyp rook. Uit die hangpyp trek 'n rookkolom wat die een oog heeltemal verdoesel, terwyl die ander oog die „inkarnasie van die Bose“<sup>36)</sup> sou suggereer.

31) Kat. nr. 331.

32) Kat. nr. 330.

33) Alexander, F.L.: Die Burger, 23 April 1963.

34) Die werk het verlore gegaan met die versending van werke vir 'n uitstalling in Durban, 1961.

35) Persoonlike onderhoud met mev. M. Günther, Pretoria, 12 Maart 1962.

36) Persoonlike onderhoud met prof. G.P.J. Trümpelmann, Stellenbosch, 7 Desember 1961.



'n Werk waarin 'n oorhelling<sup>37)</sup> na die surrealistiese uitbeelding baie sterk is, is Die Bos (+ 1960)<sup>38)</sup>. Die gewasse aan die linkerkant lyk na vergrote blomstampers en dit herinner baie sterk aan Paul Nash se siening van die paddastoel-vorm. Die regop donker sipresse in die agtergrond -- reeds sigbaar in Op die Berge, links agter -- is donker naalde wat opskiet en aansluit by Friedländer se siening (ek haal aan): „The sky pointing tree points to the victory of the forces of life over the force of gravity”<sup>39)</sup>. Hier stileer die skilderes die aronskelk sodanig dat dit in vorm bome word, groot en dominerend en nie meer as behorende tot 'n stillewe nie. Hierdie gewasse het bes moontlik hulle oorsprong in die stillewe met swart varkore<sup>40)</sup>, waar hulle ook sensueel aandoen nieteenstaande die duidelike vormgewing -- in hierdie geval is die blom gestroop tot slegs die stamper oorbly. In Bewegende Olywe<sup>41)</sup> het die sipres ook 'n simboliese implikasie, alhoewel dit toe nog nie komposisioneel geïntegreerd is nie. Nou is die vertikale lyne werklik funksioneel -- die hele komposisie berus op vertikale elemente.

Dit is baie duidelik dat Maggie Laubser in hierdie jare haar kuns wil vernu, vandaar 'n mate van vrye eksperiment met 'n serebrale simboliek en die abstraherende kunsvorm. Namate sy meer vertrouud raak met die geabstraheerde vorm, begin vorm as sodanig ook meer aandag kry en is dit

---

37) Omdat én die traumatiese element én die pynlike realisme altyd in Maggie Laubser se werk afwesig is, kan dit nooit vir „surrealisme” (soos dit vandag bekend is) deurgaang nie -- vergelyk C. Wentinck se uiteensetting in Geschiedenis van de moderne Schilderkunst op bl.94.

38) Kat. nr. 316.

39) Friedländer, M.J.: t.a.p., bl. 143.

40) Kat. nr. 206, afbeelding 12.

41) Kat. nr. 72.

nie net 'n lynespeel soos in Swaan (abstrak) en Abstrak nie. Een van die werklik geslaagde werke uit hierdie poging tot vernuwing is Komposisie: blou voëls (1962)<sup>42)</sup>. Hierdie werk is skulptureel in konsepie. Die oorheersende blou varieer van sterk hemelsblou tot witblou met oker as kontras. 'n Groep blou seevoëls met oker snawels, wat een met die duine in die agtergrond word, en visse vorm die onderwerp. Alhoewel die vorms oormekaar en deurmekaar strengel, maak dit geensins 'n verwarde indruk soos in die vroeëre Voëlvorms (1961)<sup>43)</sup> nie waar die voorgrond-vorm, as gevolg van dieselfde kleur wat in sowel die voorgrond as agtergrond gebruik word, wegvaag deur samesmelting. Die liniêre komposisie is hier gebaseer op die kurwelyne wat in die liggaamsvorme van die voëls en vis opgesluit lê terwyl die duidelike kort horisontale lyne in die agtergrond en voorgrond 'n gelukkige balans tref.

Dit is moeilik om 'n analise van die jongste werk te maak aangesien daar 'n duidelike hernude soeke by die kunstenaar sigbaar is en die mate van eksperimentering herinner nou sterk aan haar soeke na 'n bepaalde vorm in die vroeë twintigerjare, vergelyk maar die fluktuasie tussen 'n realisme, 'n monumentaal-dekoratief-geneigtheid, 'n impressionisme en ten slotte die ekspressionisme. Dit word egter duidelik uit haar jongste werk dat sy 'n sintese probeer tref tussen 'n simbolisme enersyds en andersyds 'n verstrakte ekspressionisme met as oorgang 'n dekoratief-geneigde eksperiment. Haar Komposisie: blou voëls sluit by Franz Marc aan in die opsig dat sy nou ook probeer om die objektiewe en geestelike werklikheid agter die sintuig-

42) Kat. nr. 333, afbeelding 20.

43) Kat. nr. 332.

lik-waarneembare werklikheid in die kuns vas te vang. Soos Marc van diere as uitgangspunt gebruik maak -- „beings involved in the universal harmony“<sup>44)</sup> -- so gebruik sy die voël.

Gedagtig daaraan dat die werklike ekspressionis die vorm van natuurobjekte in essense dikwels gebruik as 'n simboletaal om homself uit te druk, hoewel hy dit minder bewus kan doen, is dit nie uitgesluit nie dat hy dit ook meer bewustelik kan toepas. Waar Maggie soek na 'n vernuwende diepte, sou hierdie neiging in haar resente werk dan ook verwag kan word -- in een woord, dit lyk nie gesog of ongemotiveerd nie.

---

44) Dictionary of Modern Painting, bl. 172.

HOOFSTUK VISLOTA. Maggie Laubser naas haar Suid-Afrikaanse tydgenote gesien.

Maggie Laubser (1886), J.H. Pierneef (1886-1957) en Irma Stern (1894) behoort tot 'n jonger skildersgenerasie as Wenning (1873-1921), Mayer (1876-1960), Oerder (1867-1944), Naude (1869-1941) en Volschenk (1853-1936). Wanneer eersgenoemdes hul eerste werke begin produseer, is die heersende skilderstyl in Suid-Afrika die romantiese realisme. Wanneer Maggie Laubser in 1916 nog 'n studente in teken- en boetseerwerk aan die Slade is, maak Irma Stern haar eerste duidelik uitgesproke ekspressionistiese skildery, naamlik Die Ewige Kind, en is Pierneef al besig met sy duidelik gekonstrueerde komposisies in die houtsnit-tegniek, waaruit reeds sy latere neiging tot monumentale vlakvereenvoudiging al spreek. Pierneef kom eers na 1926 onder die indruk van Van Konijnenburg se monumentaal-dekoratiewe styl, terwyl Maggie Laubser (moontlik as gevolg van aanraking met die simboliste in Nederland in 1913 en 1921-22) reeds in die vroeër twintigerjare werke lewer soos die Sauer-portret (1920)<sup>1)</sup>, Seilbote in hawe (1921)<sup>2)</sup> en Oestyd in Vlaandere (1922)<sup>3)</sup>, waarin die vlakvereenvoudiging in die rigting van die monumentaal-dekoratiewes lê. Behalwe Oestyd in Vlaandere (1922) waarin die vlakvereenvoudiging

---

1) Kat. nr. 23.

2) Kat. nr. 16.

3) Kat. nr. 39.

meer as slegs patroon is -- dus ten opsigte van konsepsie en uitdrukking baie sterker is as die Italiaanse landskappe -- voer Maggie haar Gesig op Antwerpen (1921)<sup>4)</sup> en Di Ravelli-oestoneel (1922)<sup>5)</sup> asook Belgiese Plaas (1921)<sup>6)</sup> in 'n meer impressionistiese trant uit. Vergelyk 'n mens hierdie Belgiese tonele met dié van Pierneef, dan val die aandag wat Pierneef aan die werklike voorkoms van geboue gee dadelik op. Die Perdepoort, Brugge, en Die Minnewater, Brugge, is gedetailleerde akwarelle waarin die noukeurige tekenhand van Pierneef duidelik is, terwyl Maggie Laubser se Gesig op Antwerpen (olie), meer bepaald 'n sekere stemming weergee; dit gaan by haar nie soseer om die werklike plek nie, dit is in hierdie geval meer 'n spel van donker lyne teen 'n ligte agtergrond wat wegvaag. Pierneef het voor ± 1920 enkele sterk ekspressiewe werke gelewer en daarna hierdie uitdrukkingsvorm laat vaar, terwyl Maggie Laubser eers in 1922 duidelik by die ekspressionistiese rigting aansluit, nadat sy in Berlyn met die Duitse ekspressionistiese werk in aanraking kom. Maggie Laubser en Pierneef begin dus albei in 'n meer realistiese trant skilder wat by albei in 'n impressionisme verander nadat eersgenoemde 'n vlakvereenvoudiging toepas en laasgenoemde 'n sterker ekspressiewe uitdrukkingsvorm. Daarna gaan elkeen in sy eie stylrigting op -- Maggie Laubser in die ekspressionisme en Pierneef in die monumentaal-dekoratiewe styl. Net soos wat Hugo Naude die Münchense impressionisme laat aansluit by die Suid-Afrikaanse karakter, so verwerk Maggie Laubser en Pierneef onderskeidelik

---

4) Kat. nr. 36.

5) Kat. nr. 37.

6) Kat. nr. 35.

die Europese style waarmee hulle verwantskap toon. Pierneef se pigment verdun aansienlik sodat sy werk na 1930 'n ligter palet vertoon as sy bruin tonalistiese palet uit die laat-twintigerjare. Na 1930 word ook Maggie Laubser se palet langsaamhand ligter en haar pigment dunner. Maggie Laubser en Pierneef ontvang saam erkenning in 1929<sup>7)</sup> met die stigtingskongres van die F.A.K. waar die werk van albei dié kunstenaars tentoon-  
gestel word.

In die Suid-Afrikaanse kunsbeskrywing het dit reeds tradisie geword om die werk van Maggie Laubser met dié van Irma Stern te vergelyk. Hierdie vergelyking verval helaas altyd in persoonlike voorkeure. Die verskille ten opsigte van dié twee skilderesse is al tot vervelens toe beklemtoon sonder dat 'n rede daarvoor gegee word. In hoeverre is die „aangename“ basis van vergelyking geleë in die feit dat albei vroue is wat gedurende die eerste kwart van die twintigste eeu met die Duitse Ekspressionisme in aanraking kom? Daar word so dikwels op gewys dat Maggie Laubser na haar terugkoms die Suid-Afrikaanse stof haar eie maak, terwyl Irma Stern „vreemd“ daarteenoor bly en selfs in haar stillewes die eksotiese element beklemtoon. Daar word egter nooit op gewys dat Maggie Laubser — wat haar skoling betref — eintlik Engel-saksies georiënteerd is: sy gaan op Stellenbosch skool waar die angliseringsproses toe ook aan die Bloemhoff-seminarie in volle swang was<sup>8)</sup>, daarna kry sy onderrig in teken- en skilderkuns by Roworth wat

---

7) Pierneef ontvang egter baie vroeër die erkenning van die Suid-Afrikaanse publiek; hy het al in 1913 sy eerste geslaagde eenmanteltoonstelling in Pretoria gehou.

8) Maggie Laubser se kunsonderwyseres is 'n Engelse immigrant.

in 1902 uit Engeland na Suid-Afrika emigreer<sup>9)</sup>. Vanaf 1913 studeer sy vir vyf jaar aan die Slade-kunsskool in Londen. Reeds gekondisioneer deur 'n Engelse oriëntasie in haar tuisland, is Engeland nie vir haar die vreemde nie. Hierteenoor staan Irma Stern. Sy is in die Wes-Transvaal op 'n pioniersdorpie Schweizer-Reneke gebore. Irma Stern maak op vroeë leeftyd kennis met Europa aangesien haar ouers wat van Duits-Joodse afkoms is gedurende die Anglo-Boere-oorlog teruggaan Duitsland toe. Eers na die oorlog keer hulle terug: Irma Stern ontvang 'n gedeelte van haar skoolopleiding in Duitsland. Op sestienjarige leeftyd gaan Irma Stern weer Duitsland toe om haar bepaald op die studie van skilder en teken toe te lê. Met die uitbreek van die Eerste Wêreldoorlog word sy net soos Maggie Laubser in Europa vasgekeer. Sy is heeltemal Duits geskool en as jongmens -- skaars twintig -- moes die oorlog haar sterk aangegryp het; vandaar dat sy in 1916 die Die Ewige Kind kon skilder. Irma Stern word as 't ware Duits ekspressionisties groot, terwyl Maggie slegs vir twee jaar met dié werk as 'n vrou-in-haar-dertigerjare in aanraking kom. Waar Irma Stern vanaf ongeveer 1910 tot 1919 in Duitsland is en die hoogtepunt van die Brücke asook hulle versplintering en individuele ontwikkeling sien, kom Maggie eers in 1922 in Duitsland aan wanneer die ekspressionistiese hewigheid van die Brücke lankal getaan het en toe die Verisme of Nuwe Saaklikheid van Dix en Grosz temporêr was. Laasgenoemde se werk maak geen indruk op Maggie Laubser as skilder nie. Indien daar óók aan hierdie feite aandag gegee sou word, sal daar besef word waarom Irma Stern vir die Suid-Afrikaneer meer

---

9) Maggie Laubser loop in + 1903 vir drie maande klas by Roworth.

„vreemd-eksoties" is as Maggie Laubser<sup>10)</sup>. Behalwe die feit dat Irma Stern en Maggie Laubser temperamenteel verskil, is daar ook 'n ander verskil van groot belang: Irma Stern sluit by Max Pechstein aan wat baie sterk deur Gauguin se eksotisme beïnvloed is, terwyl Maggie Laubser by die „barbaarse primitivisme van ... Schmidt-Rottluff"<sup>11)</sup> ten opsigte van tegniek aansluit. Die werk wat tipies van Maggie is, vertoon ook breë kleurvlakke met die oop wit skilderbord as skeidingslyne soos wat in Schmidt-Rottluff se werk gesien word<sup>12)</sup>. In so 'n behandeling van die skildersdoek kom Schmidt-Rottluff baie naby aan Matisse se tegniek<sup>13)</sup> en is dit moontlik in dié verwerkte opsig dat Johannes Meintjes 'n verwantskap tussen Maggie Laubser en Matisse opmerk. Ek wil geensins die leidende rol van Schmidt-Rottluff in Maggie Laubser se stylontwikkeling negeer nie, maar in agnemende dat Die Brücke teen 1922 lank nie meer 'n groep is nie en dat die Blaue Reiter toe al internasionale bekendheid verwerf het en die idees van laasgenoemde groep voortgesit word in die program van die Bauhaus -- behoort 'n mens aandag aan hierdie groep kunstenaars te gee indien 'n mens Maggie se plek in die skilderkuns wil vasstel<sup>14)</sup>. Daar behoort juis te meer aandag aan hierdie groep gegee te word aangesien

- 
- 10) Fritz Stahl sien in Stern se inboorlingwerke nie 'n vreemd-eksoties-romantiese karakter soos by Gauguin nie, want „what distinguishes her from her fellow artists of the same category is the fact that the exotic is to her everyday ordinary experience" -- Sachs, J.: Irma Stern and the Spirit of Africa, bl.27.
- 11) Wentinck, C.: t.a.p., bl.62.
- 12) Vergelyk afbeelding van Die rote Tanne - Schmidt, P.F.: Geschiede der modernen Malerei, bl. 207.
- 13) Die Brücke-groep is inderdaad ook beïnvloed deur die Fauve-kleuraanwending.
- 14) Johannes Meintjes merk die volgende op ten opsigte van Maggie Laubser en Die Blaue Reiter: „Hierdie stroming staan in geringe verband met Maggie Laubser. Sy staan na aan die Brücke-groep ..." (Meintjes, J.: t.a.p., bl.34.)



Franz Marc daartoe behoort het en Maggie veral in haar latere werk<sup>15)</sup> in die abstrahering van die natuurvorm, in Marc se voetspore volg. Indien 'n mens Charles Wentinck se rekenskap van dié twee Duitse kunsgroepe in aanmerking neem, word dit duidelik by watter groep Maggie Laubser geestelik, aansluit. „De kunst van de 'Blaue Reiter' groep vertoont evenals die van 'Die Brücke' een duidelijke voorkeur voor het primitivisme. Wat haar er echter van onderscheidt is het ontbreken van de demonische trekken in die belangstelling, zo kenmerkend voor de kunstenaars van 'Die Brücke' .... Ook legden de schilders van 'Die Brücke' sterk de nadruk op de sociale taak van de kunst en op de menselijke inhoud, terwijl die der 'Blaue Reiter' vooral de romantische één-wording met de natuur en het universum zochten, ofwel een soort symbolische, muzikale poëzie<sup>16)</sup>. Maggie Laubser se belangstelling in die primitiewe -- by haar die elementêre lewe van die eenvoudige vissersvolk, Bruinmense, landelike Bantoe -- vind 'n liriese uitdrukking en haar sterk ekspressiewe portrette<sup>17)</sup> het nooit 'n corweldigende psigiese implikasie nie; sy word nooit deur die ongelukkige lot van die mens in haar skilderkuns aangetrek soos Irma Stern<sup>18)</sup> nie. In Maggie Laubser se oeuvre is die liriese eenwording met die natuur en heelal opvallend en Ignatius Mocke het reeds daarop gewys<sup>19)</sup>.

---

15) Reeds in die tweede helfte van die dertigerjare skilder sy Swart-Varkore (kyk bl. 96) waarin sy met die blom doen wat Marc met die dier doen.

16) Wentinck, C.: t.a.p., bl. 62.

17) Bv. Ou Vrou (1930), Laubscher-portret (1925), Self-portret (1928).

18) Bv. Boggelrug, Blinde, Ewige Kind, Psigies: Maleier-vrou.

19) Mocke, I.: t.a.p., bl. 55.

Gedurende die jare 1929 - 1939 word die ekspressionisme soos gesien in die werk van Maggie Laubser en Irma Stern in Suid-Afrika erken. Hierteenoor beleef die jong Pools-Joodse ekspressionis, Wolf Kibel (1903-1939) slegs verguising<sup>20)</sup>. Wolf Kibel die gebore Europeër, wat aan 'n landskap, 'n interieur of 'n stillewe 'n melankoliese karakter of 'n geanimeerdheid deur kleur en tegniek kan gee, is in werklikheid die suiwerste ekspressionistiese skilder in Suid-Afrika. Hy het geen kompromie gesluit nie en daarom was sy kuns so ontoeganklik vir die toenmalig romanties-realisties-gekondisioneerde publiek<sup>21)</sup>. Wolf Kibel vertoon dieselfde neiging tot verwringing as Soutine, terwyl die enkele trekke van verwringing by Maggie Laubser en in 'n meerdere mate by Irma Stern naas sy geanimeerde voorwerpe „normaal" voorkom. Maggie Laubser, Irma Stern en Wolf Kibel is al drie ekspressioniste, maar elkeen gaan in sy eie weg op sodat 'n mens weer eens onder die indruk kom van die uiteenlopende uitdrukkings waartoe hierdie rigting hom leen. Waar Irma Stern en Wolf Kibel ten opsigte van die dominante diagonale lyne 'n sterker emosioneel gelaaide kuns skep, word die oorwegend vertikale en horisontale lyne in Maggie Laubser se oeuvre die rustige teenpool. Waar 'n mens Irma Stern en Wolf Kibel se kunsuiting telkens kan terugvoer na hul aanvanklike bron van beïnvloeding en prikkeling is dit in Maggie Laubser se geval baie moeiliker -- m.i. vanweë die feit dat sy nie so lank met één bepaalde rigting in aanraking

---

20) Kibel vestig hom in 1929 in Suid-Afrika.

21) „The exaggerated colour contrasts and hallucinatory distortions of Kibel's expressionistic vision were more than the public were prepared to accept, ...." News Check, 12 April 1963, bl. 37.

is nie en omdat sy nooit skilderonderrig as sodanig ontvang nie. Verder is sy net soos in Pierneef se geval, heelwat ouer toe sy met die Europese kunsstrominge in aanraking kom, as bv. Irma Stern wat as't ware opgroei in Duitsland en Wolf Kibel wat nie alleenlik Europees van geboorte is nie, maar baie vroeg onder die indruk van Soutine kom.

B. Die stylontwikkeling van Maggie Laubser.

Voordat Maggie Laubser in 1913 na Europa vertrek, is haar werk realisties-impressionisties. In haar seeskappe kan 'n mens 'n aanduiding in die rigting van Roworth sien.

Vanaf 1913 tot 1918 doen Maggie Laubser hoofsaaklik teken- en 'n bietjie boetseerwerk aan die Slade in London. Na die Eerste Wêreldoorlog hoor sy vir die eerste keer van Van Gogh, aan wie sy in 'n mate verwant voel. Tussen 1920 tot 1922 val die verskeidenheid van stylgeneigdheid duidelik op. In 1920-21 lewer sy werke waarin die vlakvereenvoudiging enersyds baie dekoratief is<sup>22)</sup> en andersyds duidelik op vorm dui<sup>23)</sup>. Twee werke uit 1921 dui baie duidelik op 'n beïnvloeding van Van Gogh, in albei gevalle is dit weergawes van die figuur in die landskap<sup>24)</sup>. Duidelik impressionisties-georiënteerde werk<sup>25)</sup> dateer uit 1921-22 asook sterk ekspressiewe werk waarin die vlakvereenvoudiging meer as slegs dekoratief word en 'n mate van verwantskap met die Belgiese tonele van Van Gogh toon<sup>26)</sup>. Verder dateer daar werk uit 1922, die jaar waarin sy die

---

22) Bv. die Sauer-portret (1920) en die Italiaanse landskappe.

23) Bv. Italiaanse meisie in rooi.

24) Bv. Landman op landerye en Skaapwagter by Langebaan.

25) Bv. Gesig op Antwerpen en Di Ravelli-oestoneel.

26) Bv. Oestyd in Vlaandere.

Duitse Ekspressioniste leer ken, waarin die rykheid van die olieverf aan Irma Stern laat dink<sup>27)</sup>. Gedurende 1922 tot 1924 lewer Maggie sterk uitgesproke ekspressionistiese werk. Daar is 'n polsende beweeglikheid in die kleurvlakke as sodanig en die landskappe word gekenmerk deur die groot skilderborde wat sy daarvoor gebruik. Uit die werk van die Berlynse periode begin die volgende duidelik word: 'n sterk sin vir komposisie en kleurrykheid asook 'n duidelike aanleuning by uitgesproke vorm -- goeie voorbeelde hiervan is veral die stillewes uit hierdie jare. Waar Kirchner<sup>28)</sup> en Rottluff<sup>29)</sup> soms meer aandag aan komposisie as sodanig gee en plastisiteit prysgee, vind 'n mens by die Blaue Reiter-groep 'n vormlikheid, veral by Franz Marc. 'n Latere uitgesproke element soos die mitiese inslag begin nou al sigbaar word, Maggie Laubser stel nie in die mens as sodanig belang nie, maar in sy verhouding tot die heelal: daarom is die blommeverkoopster tussen haar blomme<sup>30)</sup> gesigloos in 'n mensverlate straat.

Wanneer Maggie Laubser in 1924 in Suid-Afrika terugkeer, word haar werk met die grootste antagonisme ontvang met die gevolg dat vanaf 1924 tot + 1929 'n heroriëntering in haar werk plaasvind. Waar haar eerste Suid-Afrikaanse oestoneel van 1926, in vitaliteit by haar Europese landskappe aansluit, is die portrette baie versigtiger ten opsigte van behandeling en uitvoering. Ook besit haar palet nie die gloeiendheid van die Europese werke nie, dit is nou

---

27) Kat. nr. 47 -- Maggie Laubser en Irma Stern skets saam aan die Baltiese See.

28) Vergelyk Selfportret (1918), Roethel, H.K.: Modern German Painting, bl. 11.

29) Vergelyk Selfportret (1910), Roethel, H.K.: t.a.p., bl. 8. .

30) Die Berlynse Blommeverkoopster, afbeelding 3.

somber, amper donker. Dié werk is baie realisties en tegelyk ekspressief maar nie ekspressionisties soos haar Berlynse werke nie. Gedurende hierdie jare lewer sy hoofsaaklik portrette. Sy begin vanaf die eerste blyke van erkenning in 1929 meer durf aan die dag lê en die besonderhede word weggelaat; waar hierdie durf voor 1929 sporadies voorkom, is dit vanaf 1930 uitgesproke.

Vanaf 1930 tot ± 1936 word Maggie se palet baie ligter en kry die figuur in die landskap - waarin sy nie by die Duitse Ekspressioniste aansluit nie, maar wel by Van Gogh -- meer aandag. Dit is hoofsaaklik die werkende figuur wat verbeeld word. Die eerste tekens van tipering<sup>31)</sup> word nou opgevolg deurdat sy nie meer die gesig in detail aandui nie. Sowel in die visserstafererele as die voëltafererele waarmee sy in hierdie jare begin, kom die eie mitiese na vore. Haar stillewes met katte begin 'n duidelike dekoratiewe-geneigdheid te toon. In 1935 skilder sy in die Transvaalse hoëveld Meidjie met 'n drag hout<sup>32)</sup> waarin die ligwordende palet sy beslag kry.

Vanaf 1936 tot 1950 is Maggie Laubser se skilderwerk baie meer losstaande van kontemporêre stylrigtings. Gedurende hierdie periode skilder sy haar mite. Na dié heroriëntasie omvorm en verwerk sy die Duitse Ekspressionisme. Haar komposisies is meer staties en haar tegniek -- die transparante verf met die deurskynende skilderdoek as skeidingslyne -- is „cru" sonder om in 'n wilde primitivisme te verval.

Vanweë die rustig-oorwoë komposisies word dit al hoe duideliker dat Maggie weggegroei het van die Duitse Eks-

31) Vergelyk die blommeverkoopster in Berlynse Blommeverkoopster.

32) Kat. nr. 92.

pressionisme, soos beoefen deur die Brücke-groep. Net soos 'n mens in die ryp werk van Cézanne, Van Gogh en Gauguin aanvoel dat hulle nie meer Franse Impressioniste is nie, so voel 'n mens in hierdie werk aan dat Maggie Laubser nie meer by die Duitse Ekspressionisme aansluit nie. Sy is dan ook eerder 'n na-ekspressionis, veral as 'n mens die verskille tussen ekspressionisme en na-ekspressionisme in ag neem wat Franz Roh reeds in 1925 skematies voorstel<sup>33)</sup>. Roh wys daarop dat die voorwerp duidelik en nugter behandel word deur die na-ekspressionis, dat dié werk staties en rustig is, dat lyne parallel met die skilderyraam domineer, dat die werk kleiner is, dat die kleure koel is, terwyl die pigment dunner aangewend word en die komposisie sorgvuldig uitgevoer word. In al haar beste werke van hierdie periode voldoen Maggie Laubser aan die vereistes van Roh om as na-ekspressionis beskou te word. Vergelyk maar 'n stillewe van haar met een van Wolf Kibel of selfs van Irma Stern en dié verskille is sprekend. Aan die eenkant is die voorwerpe duidelik en sober behandel by haar terwyl daar 'n geanimeerdheid by die voorwerpe van Kibel en Stern is as gevolg van die dominante diagonale lyne, die monumentale behandeling (hierdie skilders se werke is oorweldigend op die aanskouer<sup>34)</sup>), die dik duidelike penseel- of paletstreke, die warm polsende kleur en die haastig emosionele uitvoering wat aan albei hierdie skilders se werke 'n luide dinamiese karakter gee. Hierteenoor is Maggie se stillewe die statiese, die rustige en spreek daar 'n heldere klaarheid uit die deursigtige skoon pigmente terwyl die komposisie altyd sorgvuldig oorwoë

---

33) Roh, F.: Nachexpressionismus, bll.119 en 120 (vergelyk bylaag 4, bl. 189.)

34) Irma Stern gebruik deurgaans baie groter doeke as Maggie Laubser.

daaruit sien. Haar kleur doen gedurende hierdie periode, behalwe met enkele uitsonderings<sup>35)</sup>, nooit soel en warm aan nie.

Johannes Meintjes het gewys op die verwantskap tussen Maggie Laubser en Henri Matisse. Al het sy 'n bewondering vir dié Fransman se werk, beteken dit myns insiens nog geensins dat daar 'n duidelike ooreenkoms tussen dié twee kunstenaars se werk is nie. Maggie Laubser dui te duidelik vorm aan, terwyl Matisse se werk suiwer twee-dimensioneel is. Nieteenstaande die Franse beïnvloeding kon selfs Paula Modersohn-Becker nooit die skildery sien as „une surface recouverte de couleurs dans un certain ordre assemblées" nie. Maggie Laubser het egter geen duidelike Franse beïnvloeding deurgemaak nie, behalwe moontlik indirek via die werke van die Brücke-groep. En wanneer 'n mens na Wentinck se vergelyking tussen Paula Modersohn-Becker en Matisse<sup>36)</sup> kyk, word -- soos ek dit sien -- die wesenlike verskil tussen Maggie Laubser en Matisse ook aangestip. Indien Maggie Laubser dieselfde skilderkunstige ingesteldheid as Matisse gehad het, sou daar nooit 'n mitiese verband tussen haar visserstaferele aangetoon kon word nie, want elke daaropvolgende visserstafereel sou 'n vereenvoudiging en verdere oplossing van 'n bepaalde skilderkunstige probleem wees -- wat dit nie is nie. Sy sou in die eerste plek met die dekoratiewe gehalte van vlak, lyn en kleur gespeel het soos Matisse byvoorbeeld in die

---

35) Bv. Swartvarkore (Kat. nr. 206).

36) „Toen zij het 'Naakte meisje' uit 1907 schilderde, ging het haar vooral om de bijzondere psyche van dit kind; het doek werkt dienovereenkomstig beziel, is meer dan een goed-gemikte en kwalitatief knap geschilderde kompositie..... Het 'wezen' van het meisje zou Matisse geheel als storend verwaarloosd hebben" (Geschiedenis van de moderne schilderkunst, bl. 56).

tien voorbereidende skilderye vir Vrou in Blou (1937)<sup>37)</sup> gedoen het.

Die Europese skilder aan wie Maggie egter deurgaans konstant verwant bly, is Vincent van Gogh. Sy erken trouens self dat sy die meeste tot Van Gogh aangetrokke voel<sup>38)</sup>. Reeds in die vroeë twintigerjare bemerk 'n mens die uitwerking van Van Gogh op haar werk. Maar dit geld ook vir die latere ontwikkeling van haar styl, wanneer sy soms by 'n pose uit 'n werk van Van Gogh aansluit soos in die Wicht-skaapwagter<sup>39)</sup> of haar siening van die werkende figuur in die landskap (Van Gogh se figure is egter baie kleiner). Ook ten opsigte van die ligwerking sluit sy by Van Gogh aan; net soos hy, ontwikkel óók sy uit die donker na die lig en as sy die lig gevind het, bly dit by háár net soos by hóm, altyd lig. Al skyn die maan, dan heers die daglig nog<sup>40)</sup>. Nadat Van Gogh in Arles die son gevind het, is dit daglig in sy Sterrenag en Pad met sipres en ster. Nooit imiteer Maggie vir Van Gogh nie, selfs nie in haar kwashale nie; en sy is net soos Van Gogh ook 'n outodidak in die skildertegniek.

Vanaf 1950-1957 word baie van die vroeër temas herhaal, sonder dat daar 'n spesifieke ontwikkeling op die voriges is. Haar weergawe van lig as sodanig verander in dié opsig dat sy nou die son as sodanig skilder. Sy begin in hierdie jare haar pigmente weer dikker aanwend en sy begin ook 'n uitgesproke voorkeur vir heelwat kleiner skilderborde toon.

37) Canaday, J.: Mainstreams of Modern Art, bl. 419.

38) "... she told me she was perhaps most drawn towards the inimitable Van Gogh, ...." (L.F.W.: Cape Times, 13 Oktober 1930).

39) Kat. nr. 102.

40) Bv. in Huis toe, Die Wit Maan, Blou Bootjie, Mentz-vissershuisies.



Vanaf 1957 begin sy die natuurvorm abstraher, en dit is hoofsaaklik die seevoëlvorm wat sy vir hierdie abstraksies gebruik. In Swartvarkore<sup>41)</sup> uit die laat dertigerjare sien 'n mens reeds die saad van hierdie latere ontwikkeling. Dit is veral in hierdie werke, soos reeds aangedui, waar sy by Franz Marc aansluit. Soms word daar in hierdie werke 'n speelsheid<sup>42)</sup> en 'n humor<sup>43)</sup> gevind, terwyl die dekoratiewe lynvoering aan Art Nouveau herinner. In die beste werk uit hierdie ontwikkeling kry 'n mens egter dieselfde skulpturale<sup>44)</sup> gevoel as by Marc, met die uitsondering dat dit idillies is en nie vitaal soos by Marc nie. In die abstrahering van die natuurvorm kry 'n mens 'n gedepersonaliseerde wêreld wat in hierdie opsig sterk by Marc se „animalisering“ aansluit. Haar poëtiese hantering van die onderwerp sluit by Marc se „natuurlyriek“ aan en alhoewel sy aanvanklik (1922-24) duidelik onder die indruk van Schmidt-Rottluff was, word die aanvanklike geestesverwantskap met die Blaue Reiter-groep nou duidelik. Net soos die „tedere byna lyrische primitivisme van Klee en Campendonck“<sup>45)</sup> hulle onderskei van die „barbaarse primitivisme van Nolde, Kirchner en Schmidt-Rottluff“<sup>46)</sup>, so onderskei haar liriese siening van die alledaagse lewe ook haar oeuvre van dié van die ekspressioniste behorende tot Die Brücke. Op haar Die Bos en Komposisie: blou voëls kan die volgende woorde van Marc van toepassing gemaak word: „Wij moeten geen bos of paard meer schilderen,

---

41) Kat. nr. 206.

42) Byvoorbeeld Swemmende eendjies.

43) Byvoorbeeld Vreemde Voël.

44) Byvoorbeeld Komposisie: blou voëls.

45) Wentinck, C.: t.a.p., bl. 62.

46) Wentinck, C.: t.a.p., bl. 62.

zoals wij ze mooi vinden of zoals ze schijnen, maar zoals zij werkelijk zijn..."<sup>47)</sup>. Maggie Laubser se abstraheringe is niks meer as abstraksies nie en tot dusver het sy nog geen non-figuratiewe werk gelewer nie. Dit is interessant dat sy na 'n periode van repetisie probeer om haar werk in nuwe kanale te lei<sup>48)</sup> en dat sy noudat sy die natuurvorm so goed ken, haar eintlik van die werklikheid onttrek en op die herinnering leef -- net soos wat die geval by Paul Klee was.

C. Die Maggie Laubser-mite naas dié van Europese-tydgenote gesien.

Dit is eintlik Die Brücke (1905-1913) wat die ekspres-sionisme onder invloed van Van Gogh, Gauguin en Munch asook die primitiewe houtsnykuns en middeleeuse houtsnēë lanseer. Later word die Blaue Reiter gevorm; hierdie groep toon geen duidelike groeps-beïnvloeding nie, hulle is sterker indiwi-dualisties ingestel. Behalwe die lede van dié twee groepe word individualiste soos Beckmann, Soutine, Rouault, Gromaire, Permeke en Kokoschka ook direk tot die stylrig-ting gereken. Dit is egter nie net in Europa waar dié styl soveel individuele fasette vertoon nie, maar ook in Suid-Afrika. Maggie Laubser, Irma Stern, Wolf Kibel, Maurice van Essche, Pranas Domsaitis en Vader Claerhout behoort almal tot dié stylrigting sonder dat hulle as 'n groep skilders met 'n gemene program beskou kan word. Maggie Laubser onderskei haar van dié kunstenaars deurdat sy 'n eie liriese mite skilder terwyl Claerhout en Domsaitis soms die bybelverhale van die Nuwe Testament as stof kies.

---

47) Wentinck, C.: t.a.p., bl. 65.

48) Irma Stern het vroeg in haar skildersloopbaan 'n non-figuratiewe eksperiment uitgevoer en Pierneef in 1928 'n kubistiese -- vir albei was dit slegs 'n eksperiment.

Daarteenoor staan Maggie Laubser se mite<sup>49)</sup>, wat aansluiting by 'n primitiewe vorm van poësie soek.

Deur haar eenvoudige siening en weergawe het sy vir die jong Preller<sup>50)</sup> beïnvloed asook vir Meintjes wat egter tot dusver niks meer as 'n epigoon is nie.

Van huis uit 'n Calvinis<sup>51)</sup> ontwikkel Maggie se religieuse gevoel in 'n eie mite oor die eenvoudige landelike bestaanswyse. Hierdie bepaalde mitiese siening is net soos die mite by Kokoschka<sup>52)</sup>, Chagall<sup>53)</sup> en Beckmann<sup>54)</sup> ook pikturaal geïntegreer. Waar Chagall die legendes van sy geboortedorpie vertel en hoofsaaklik uit die herinnering<sup>55)</sup> skilder, skilder Maggie die alledaagse klein gebeure om haar en verhef sy sekere voorwerpe tot essensiële attribute vir die menslike bestaan, byvoorbeeld die groot skoorsteen wat 'n simbool van voortbestaan, voedsel en warme huislikheid word. Teenoor die liriese mite van Maggie en die sprokiesagtige mite van Chagall staan Kokoschka en Beckmann. Na die oorlog vind Kokoschka 'n „nuwe inspiratie voor zijn beeldenwereld ... in de tijdeloosheid van het mythische“<sup>56)</sup> en kry sy skilderwerk 'n vooropgestelde

49) Alhoewel Maggie Laubser se kuns 'n religieuse inslag het, skilder sy nooit bybelse tonele nie.

50) Hy word ook deur Irma Stern beïnvloed -- net soos Maggie Laubser groei hy ook heeltemal weg van die suiwere Ekspressionisme en hy kan as suiwere Na-ekspressionis beskou word aan die hand van Franz Roh se onderskeid.

51) Maggie Laubser erken self dat sy geen godsdienstige of kontensieuse motief onder enige omstandighede wil uitbeeld nie.

52) Kokoschka is net so oud soos Maggie Laubser.

53) Chagall is 'n jaar jonger as Maggie Laubser.

54) Beckmann is twee jaar ouer as Maggie Laubser.

55) Chagall verhuis in 1910 uit Witebsk, Litaue, na Parys.

56) Hofmann, Werner: De schilderkunst van de twintigste eeuw, bl. 106.

boodskap. In «De Argonauten» (1949-50) vat Beckmann die tema op as 'n «mythe waarin een der grote Europese grond-themata gestalte kreeg»<sup>57)</sup>.

Maggie Laubser is 'n primitivis ten opsigte van die skildertegniek: vandaar dat haar getemperde «oru»-heid soms 'n «onafheid» aan haar werk verleen. In die beste werk uit haar fleur toon sy nooit 'n sappige professionele olieverf-tegniek nie. Haar verwerking van die ekspressionisme laat haar 'n plek inneem as na-ekspressionis soos wat Van Gogh 'n na-impressionis is. Haar uitbeelding van die figuur en die dier in die landskap is 'n soeke na eenwording met die heelal en in haar werk «sien 'n mens voëls wat nie beweeg nie en blomme wat nie kan verlep nie. Die toeskouer word teruggevoer na die begin toe die mens nie gesondig het nie, toe dier en mens nog in vrede geleef het. Haar mense kan of wil nie beweeg nie, hulle is ewigdurend .....»<sup>58)</sup> soos die Afrikaanse skilder Zakkie Eloff dit myns insiens raak uitgedruk het.

D. In hoeverre sluit Maggie Laubser by die na-ekspressionisme<sup>59)</sup> aan?

Tot dusver blyk dit dat Maggie Laubser se omvattende oeuvre moeilik onder 'n bepaalde «-isme» te klassifiseer is, alhoewel sy aanvanklik 'n duidelike verwantskap met die ekspressionisme toon. Daar is reeds daarop gewys, dat haar werk vanaf 1936 tot 1950 teoreties duidelik aansluit by die kenmerke vir 'n na-ekspressionisme soos wat dit

57) Wentinck, C.: t.a.p., bl. 73.

58) Eloff, Z.: Die Transvaler, 3 September 1959.

59) Franz Roh is die eerste kunshistorikus wat dié term gebruik om die magiese realisme, neo-klassisisme en verisme gesamentlik te omskryf.

skematies deur Franz Roh opgestel is<sup>60)</sup>, terwyl haar werk gedurende die jare 1922-24 -- dit wil sê vry vroeg -- weer baie duidelik aansluiting vind by die kenmerke vir die ekspressionisme, soos opgestel deur Roh.

Daar word dikwels op die rustigheid<sup>61)</sup> van Maggie se oeuvre gewys, sonder dat daar duidelik rekenskap vir die standpunt gegee word. Dit is daarom ook nie vreemd dat haar werk as beskeie naas dié van die Europese ekspressioniste gesien word nie<sup>62)</sup>, maar sou dit nie juis Maggie Laubser se regmatige plek aandui as die sogenaamde na-ekspressionisme ook in ag geneem word nie? Op grond van my ondersoek en direkte ontleding van haar werke, kom ek tot die stellige gevolgtrekking dat die gewone vooropstelling, as sou sy haarself as kunstenaars alleen in die Duitse Die Brücke se groepstyl verdiep en gevestig het, nog al die jare 'n mistasting is aan die kant van die nog heersende kunskritiese benadering en beskouing oor haar juiste plek in die skilderkuns van Suid-Afrika. Wat uit die oog verloor is, is die feit dat die ekspressionisme van Die Brücke sy beslag en volledige uiting al gevind het gedurende 1907 tot 1914; en dat tydens die Eerste Wêreldoorlog met sy ontwrigting in die Duitse kunslewe, daar allerlei veranderinge by die individuele ou lede van die groep ingetree het. Na 1919 was die situasie dus gans anders; en dit was eers in 1922 dat Maggie dan direk met die Duitse kunslewe in aanraking kom. Dit moet derhalwe verkeerd wees om haar styl

60) Vergelyk bylaag 4, bl. 133.

61) „Hoe ver het Maggie Laubser nie afgedwaal van die stormagtige weë van die Ekspressionisme nie! Sy het veeleer met haar sterk individualiteit 'n eie pad ingeslaan, die pad na 'n inniger, natuurliker, meer beheersde en tipies Suid-Afrikaanse Ekspressionisme" -- Werth, A.J.: t.a.p., bl. 81.

62) Bouman, dr. A.C.: Die Kunstenaarskap van Maggie Laubser, Die Brandwag, 25 Augustus, bl. 25.

met die Duitse maatstaf van 1907-1914 te wil meet sonder meer. Haar aktuele werk self, sterk my in hierdie beskouing. Ten opsigte van haar werke wat tiperend van haar eie styl is, is die verskilpunte met Die Brücke se werk prominenter as die punte van ooreenkoms.

In die eerste plek dui haar werkswyse op besinning -- 'n mate van rekenskap -- wat by die suiwer emosionele ekspressionis uitbly. Sy sê dan ook die volgende oor haar weergawe van byvoorbeeld 'n gans tussen varkblomme: „Ek bekyk dit noukeurig, totdat ek die gans goed ken en totdat ek die varkblomme goed ken. Dan het ek my indruk en is ek vry om te skilder“<sup>63)</sup>. Eers nadat sy 'n onderwerp goed waargeneem het, sal sy sketse daarvan maak en dan eers dáárna sal sy die penseel in die hand neem, maar dan heeltemal weg van die model af. Met so 'n nugterder benadering staan sy baie nader aan die na-ekspressioniste se duidelik nugtere uitbeelding as aan die emosionele ontloadings van die spesifiek Duitse Ekspressioniste. Die volgende uitspraak van Bouman beklemtoon dan ook tereg haar nie-ekspressionistiese wyse van uitbeelding en haar duidelike aansluiting by die na-ekspressionisme: „More often, however, she has contemplated so long on her subject that the temporary occasional movement in nature is no longer its most important feature. She has looked deeper than this turbulent action and reaction; she has absorbed the quiet to which every landscape and human being sooner or later returns“<sup>64)</sup>. Hierdie metode wat dui op verdieping, laat haar werk ook aansluit by ander kenmerke van die na-ekspressionisme, soos Roh dit skematies voorstel.

---

63) Laubser, M.: t.a.p., bl. 37.

64) Bouman, A.C.: Painters of South Africa, bl. 79.

So kry 'n mens nooit enige tekens van woelige onrustigheid in haar werk nie, maar wel 'n beslissende sobere ordening van elemente, sodat duidelikheid 'n kenmerk van haar komposisies is. Haar komposisies het 'n statiese karakter wat gedra word deur die oorheersing van óf horisontale óf vertikale elemente. Nóg haar kleur nóg haar komposisies is ooit luid, maar altyd rustig en in 'n harmoniese ewewig. Sy sal nooit 'n komposisionele element „los" gebruik nie, intendeel elke element is geïntegreerd sodat daar 'n verskiet in haar landskappe en selfs portrette is. In haar landskappe, veral in die visserstaferiele, vind 'n mens dat sy half afkyk op haar „Nahbild" wat meer na die middelafstand lê. As gevolg van so 'n terugskuiwing van die voorgrondmotief is daar 'n verkleining-van-die-voorwerp, sodat haar beeld ook in hierdie opsig nader aan die „Miniatuurartig" van die na-ekspressioniste lê .

'n Harmoniese kleurgebruik is kenmerkend van Maggie Laubser wat ook saamval met die na-ekspressionistiese kleurgebruik. Dit is verder ook opvallend dat 'n warm palet selde in haar werk domineer, sodat sy nader aan die koel palet van die na-ekspressioniste beweeg. Verder is dit so dat 'n woelige en ruige oppervlakte selde in haar skilderwerke aangetref word; dit blyk duidelik dat sy voorkeur toon vir 'n dunner, egaliger verfaanwending soos Dr. Bouman myns insiens ook tereg raakgesien het: „In many of her best works the layers of paint are thin, almost transparent, the brush stroke is hardly visible"<sup>65)</sup>. Ook in hierdie opsig pas sy by die skema in wat Roh vir die na-ekspressioniste daarstel.

Indien 'n mens Maggie Laubser se lewensingesteldheid,

---

65) Bouman, A.C.: t.a.p., bl. 79.

wat eerbied vir alles wat lewe voorstaan, in ag neem, is dit glad nie vreemd dat bewuste verwringing of deformatsie in haar oeuvre geen prominente plek inneem nie soos by Die Brücke wel die geval is. Die harmoniese eenheid van haar beeld staan daarom ook altyd voorop. Met haar piëteitsvolle lewensbeskouing hang ook saam die algehele afwesigheid van religieuse onderwerpe in haar oeuvre, sodat sy ook in hierdie opsig by Roh se skema vir die na-ekspressioniste aansluit.

Die afwesigheid van onrustige diagonale en akute skerphoeke gee ook aan haar beeld die indruk van in-die-raam-afgebaken te wees. Hierdie statiese karakter word verhoog deurdat lyne wat parallel aan die skilderyraam loop, domineer. Slegs uit die vroeë werk uit haar Berlynse periode, is daar uitsonderlike voorbeelde<sup>66)</sup> wat nie hierby inpas nie, voorbeelde waar diagonale lyne teen die skilderyraam bots.

Dit word dus al hoe duideliker uit hierdie beknopte oorsig dat Maggie Laubser se oeuvre duidelik by die skema wat Roh vir die na-ekspressionisme opstel, aansluit. Soudra 'n mens egter na die werke van die verteenwoordigers<sup>67)</sup> van dié rigting kyk, beseft 'n mens die omvang van Maggie Laubser se individualisme<sup>68)</sup>. Daar is dan slegs net een punt waarop sy nie by die na-ekspressionisme aansluit nie -- haar werk toon geen tekens van gekunsteldheid of oorgekultiveerdheid nie. Sodoende lê haar oeuvre in dié opsig nader aan dié van die ekspressionis wat „Urtümlich" is.

66) Byvoorbeeld Rooi lelies.

67) Carrà, de Chirico, Severini, Miro, Picasso, Derain, Schrimpf, Mense, Davringhausen, Kanoldt, Dix, Grosz, Scholz, Ernst, Kisling, Beckmann.

68) Maggie Laubser se werk toon nie die neo-realistiese, neo-klassisitiese of veristiese trekke van hierdie kunstenaars se werk nie.



Maar dan nog weer is dit interessant dat juis haar tegniek -- die dun egalige verfaanwending -- ook hierin selfs haar weer onderskei van die „Urtümlich“ ekspressionistiese meer ruige tegniek en haar in die praktyk op die punt tog uit dié kader laat val. Dit is dan juis haar tegniek wat haar werk so eg, eerlik en ongekunsteld maak -- 'n mate van primitiwiteit daaraan gee en haar individueel-idilliese mite tegnies integreer.

Beskou ons haar werk in die geheel, val dit buite enige „-isme“ in die skilderkuns as gevolg van haar bepaalde eie manier van skilder; iets wat suiwer deur haarself ontwikkel is. Aangesien sy geen skilderkunstige opleiding in 'n kunsskool<sup>69)</sup> wat sy besoek het, geniet nie, het sy vry ontwikkel van alle skoolse formalisme.

Teoreties sluit Maggie Laubser se werk uit die periode 1936-1950<sup>70)</sup> en selfs daarna, op enkele uitsonderings na, aan by die karakteristiek vir die na-ekspressionisme, soos geformuleer deur Franz Roh, maar in die uitvoering staan dit selfs los van die voorbeelde wat hy ter illustrasie vir sy motivering gebruik.

Dit alles bring my tot die slotsom dat Maggie Laubser se skildering slegs in die twintigerjare verteenwoordigend is van die Duitse Ekspressionisme en daarna duidelik aansluiting toon by 'n breër Europese kunsstroming waarin reeds verskillende vroeë twintigste eeuse style in onderlinge aanraking en deur weersydse beïnvloeding in een nuwe stroom begin vloei het teen die koms van die dertiger jare -- die sogenaamde Na-ekspressionisme. As gevolg van die aanleuning daarby word hierdie kunsstroming vanuit Suid-Afrika

---

69) Die Slade in Londen.

70) Vir hierdie ontwikkeling word al vanaf 1930 voorbrand gemaak.

verbreed deur háár bepaalde siening. Maggie Laubser se besondere bydrae tot die skilderkuns bestaan daarin dat sy uit die dinamies-emosioneel-gelaaide Europese ekspressionisme 'n verstilde en harmoniese ekspressionisme geskep het met 'n nugtere en sobere benadering van die skilderobjek.

Beskou ons haar bydrae teen die breër Europese agtergrond met die van haar eie tydgenote vanaf die laat twintiger jare tot 1950 ongeveer, besef ons hoe sy een van die weinige skilders is, wat aan die na-ekspressionisme, meer kere as 'n bloedlose rigting bestempel, in die genoemde tydperk hier te lande, 'n polsende vitaliteit gegee het. Prinsipieël is sy as skilder getrou Westers, staan sy in die ry van die groter skeppende geeste van ons tyd, en gee sy deur haar skeppinge ook vir haar eie land 'n waardige plek in daardie ry. Sy is tegelyk ook eg Afrikaans; haar werk staan in die teken van haar eie vaderland en sy mense in alle geledere; dit sou nie te veel wees nie om te beweer dat sy, naas 'n groot figuur soos Pierneef wat langs die weg van sy monumentale stilering van die landskap bygedra het tot iets bodem-eie aan ons kultuur, met haar landskap, figuurskildering en stillewe ook iets bodem-eie van Suid-Afrika langs die weg van haar vereenvoudigde, naïef-elementêre en eie Suid-Afrikaanse ekspressionisme tot 'n lewende en skone selfstandigheid gebring het. Hiermee het sy onteenseglik 'n blywende plek in die kuns van haar land verower.

BIBLIOGRAFIE

 A. BESONDERE BOEKE GERAADPLEEG.

- Alexander, F.L. Kuns in Suid-Afrika sedert 1900.  
(A.A. Balkema, Kaapstad, 1962.)
- Bendien, J. Richtingen in de Hedendaagsche  
Schilderkunst. (Rotterdam, MCMXXXV.)
- Bouman, A.C. Kuns in Suid-Afrika. - (H.A.U.M.  
1935.)
- Bouman, A.C. Kuns en Kunswaardering. - (J.L.van  
Schaik, Pretoria, 1942.)
- Bouman, A.C. Painters of South-Africa. -  
(H.A.U.M., Pretoria.)
- Hofmann, W. De Schilderkunst van de twintigste  
eeuw. - (Prisma-boeken, Utrecht/  
Antwerpen.)
- Jacobi, J. Complex Archetype Symbol. - (Rout-  
ledge en Kegan Paul, London, '59.)
- Lake, C. & Maillard, R. A Dictionary of Modern Painting.  
(Methuen, London, 1956.)
- Langer, S.K. Philosophy in a new key. - (Harvard  
University Press, 1957.)
- Lewis, D. The naked eye. - (Paul Koston, Cape  
Town, 1946.)
- Liberman, A. The Artist in his Studio. - (Thames  
& Hudson, 1960).
- Meintjes, J. Maggie Laubser. - (H.A.U.M., Pre-  
toria, 1944.)
- Roethel, H.K. Modern German Painting. - (Eyre &  
Spottiswoode, London, 1958.)
- Roh, F. Nach-Expressionismus. - (Klink-  
hardt & Bierman, Leipzig, 1925.)
- Sachs, J. Irma Stern and the Spirit of Africa.  
(J.L. van Schaik, Pretoria, 1942.)
- Selz, P. German Expressionist Painting.  
(University of California Press,  
Berkeley and Los Angeles, 1957.)
- Tindall, W.Y. James Joyce. - (Evergreen, 1960.)
- Vollmer, H. Allgemeines Lexikon der Bildenden  
Künstler des XX Jahrhunderts. - (See-  
mann, Leipzig, 1953.)

Wentinck, C. Geschiedenis van die moderne schilderkunst. - (Prisma-boeken, Utrecht/Antwerpen.)

B. TYDSKRIFTE.

BAND:

Roos, E. Ontmoetings met Zuid-Afrikaanse Schilders: Twee Vrouwen en een Man, Jg.10, Nr.4, 1951.

DIE BRANDWAG:

Bouman, A.C. Die kunstenaarskap van Maggie Laubser, 25 Augustus, bl. 21.

Meintjes, J. Edele Rypheid in vrou se Kuns, 19 Mei 1944, bl.21.

Mocke, S. Ignatius Maggie Laubser - Die Mens, 27 November 1953.

Mocke, S. Ignatius Maggie Laubser - Die Kunstenaars, 4 Desember 1953.

Van Rensburg, L. Maggie Laubser, 1 Mei 1937.

FONTEIN:

Battiss, W. Dick Findlay, Spring 1960.

DIE HUISGENOOT:

Bouman, A.C. Maggie Laubser, 1 Januarie 1943.

Dekker, G. Maggie Laubser, 19 Julie 1946.

Laubser, M. Waarom en hoe ek skilder, 18 Augustus 1939.

Verloren van Themaat, A.C. Een besoek aan Maggie Laubser, 12 September 1936.

Verloren van Themaat Een middag op de Tentoonstelling van Maggie Laubser, 16 Januarie 1931.

DIE HUISHOUDING:

Joubert, Gideon Maggie Laubser, Februarie 1947, jr.1, nr.3.

KOERS:

Dekker, G. Die kuns van Maggie Laubser, Desember 1953, dl.XXI, nr.3.

CNS EIE BOEK:

Malherbe, F.E.J. Maggie Laubser ontvang Erepenning, Desember 1946, jr.12, nr.4.

LANTERN:

Malherbe, F.E.J. Maggie Laubser, Desember 1959.

THE LISTENER:

Art in the Dominions from the exhibition at the Royal Institute Galleries, 5 Mei 1935, byvoegsel, nr.35.

MILADY:

Herd, N. Maggie Laubser, September 1946.

DIE MODERNE VROU:

Murray, A. Die Kuns van Maggie Laubser en die van Alice Tenant, Desember 1936, nr.8.

NAWEEKPOS:

Vogel, R. Maggie Laubser reik na die son, Februarie 1957.

NEWS CHECK:

The Lonely Road, 12 April 1963.

SARIE MARAIS:

Maggie Laubser, 1 Augustus 1951.

SJARME:

Maggie Laubser, Winter 1959.

STANDPUNTE:

Bokhorst, M. Die Kuns van 'n Kwarteeu, 1954, jg.IX, nr.111.

Lello, B. Winter and Spring Shows, Desember 1952, jr.VII, nr.11.

TYDSKRIF VIR WETENSKAP EN KUNS: (Die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns)

Trümpelmann, G.P.J. Ereidmaatskap van die Akademie Aangebied aan mej. Maggie Laubser, Oktober 1959.

Viljoen, J.M.H. Rede uitgespreek by geleentheid van die aanbieding van 'n erpenning aan Maggie Laubser, November 1947.

DIE VOORSLAG:

Van Broekhuizen, J. Maggie Laubser en Guido Gezelle, Mei 1946, jg.1, nr.11.

WEST-VLAANDEREN:

Eglington C. Aspecten van de huidige Zuidafrikaanse Schilderkunst, Julie-Augustus 1962, jg.XI, Nr.64.

DIE WYNBOER:

Alexander, F.L. Maggie Laubser, 14 September 1960.

C. KOERANTE.

DIE BURGER:

Alexander, F.L.      16 April 1959.  
                          24 April 1959.  
                          23 April 1963.

Bouman, A.C.        18 Oktober 1930.

Du Toit, M.L.        1 Februarie 1932.

Von Moltke, J.W.    24 Oktober 1961.  
                          31 Mei 1956.

THE CAPE ARGUS:

Anderson, D.        17 Mei 1954.  
                          1 Mei 1957.  
                          17 April 1959.

CAPE TIMES:

Bokhorst, M.        14 Mei 1954.

D.B.                    1 April 1952.

L.F.W.                13 Oktober 1930.  
                          17 Oktober 1930.

DAGBREEK EN SONDAGNUUS:

17 Oktober 1946.

G.E.                    20 September 1953.

DIE DISTRIK MAIL:

19 Junie 1959.

THE FORUM:

Elizabeth Louise    26 Augustus 1939.

NATAL DAILY NEWS:

14 September 1961.

THE NATAL MERCURY:

How, G.D.            18 September 1961.

Natali                1 Oktober 1953.

NIEUWS UIT ZUID-AFRIKA:

Du Plessis, J.        30 September 1961.

THE PRETORIA NEWS:

28 November 1931.

THE SUNDAY EXPRESS:

Silva, Z.M.           8 Maart 1936.

DIE TRANSVALER:

13 Junie 1945.

Eloff, Z.              3 September 1959.

DIE VADERLAND:

Enseel, P. 2 November 1931.  
 Enseel, P. November 1931.  
 Hendrikz, de S.W. 12 Junie 1946.  
 Malherbe, G. (Willem  
 Hendrikz) 15 Junie 1945.  
 Mocke, S.I. 24 September 1953.

DIE VOLKSTEM:

27 November 1931.

ONGEPUBLISEERDE WERK

Werth, A.J. In hoeverre dra die skilderkuns in  
 Suid-Afrika 'n eie stempel? 'n Kri-  
 tiese studie tot 1946, M.A.-verhan-  
 deling, Pretoria, 1952.  
 Laubser, M. Dit is my kontrei, 21 Februarie 1956  
 (S.A.U.K.).

PAMFLETTE

Anderson, D. South-African art - whence and  
 whither?, September 1956, Fact -  
 Paper 19.  
 Von Moltke, J.W. Zwei südafrikanische Expressionisten,  
 Sonderdruck aus Mauseion.

D. PLAKBOEKE EN ONGEDATEERDE KOERANTUITKNIPSELS.

F.A.K.-plakboek: 18 Desember 1929.

Two notable art shows.

E. PERSOONLIKE KORRESPONDENSIE

Persoonlike korrespondensie is gevoer met:

Mnr. A. Balwe, Fieldwies am Chiemsee, dd. 5 Februarie 1964.  
 Mev. J. Malherbe, Durban, dd. 9 Mei 1962.  
 Mev. M. Mentz, Harrismith, dd. 5 Maart 1962.  
 Dr. H. Pet, Ermelo, dd. 22 Junie 1962.  
 Prof. P. Serton, Stellenbosch, dd. 13 September 1962.  
 Mev. M. Zwart-Siegers, Durban, dd. 30 Oktober 1962.

F. ONDERHOUDE.

Onderhoude is gevoer met:

Mnr. E. Guenther, 24 September 1963, Johannesburg.

Mev. M.C. Günther, 12 Maart 1962, Pretoria.

Mev. D. Krog, 12 Januarie 1963, Distrik Kroonstad.

Mej. M. Laubser, 5 tot 14 Desember 1961, Strand;  
30 April 1962, Johannesburg;  
25 Augustus 1962, Irene;  
7 Januarie 1963, Strand.

Prof. G.P.J. Trümpelmann, 7 Desember 1961, Stellenbosch.

Dr. J.W. von Moltke, 12 Desember 1961, Kaapstad.

G. KATALOGI.

Feestentoonstelling Halfeeufeesviering van die S.A. Akademie vir Wetenskap en Kuns, 24 Junie - 1 Augustus 1959, Stellenbosch.

Still Life and Flowers by some Women Artists of the Cape Peninsula, Cape Town, MCMLVIII, National Gallery of South Africa.

National Gallery of South Africa. Looking at Landscape, some S.A. Landscape Paintings 1910-1960, Festival of Union 1960, Cape Town.

Die Eerste Vierjaarlikse Tentoonstelling van Suid-Afrikaanse Kuns, 1956.

Vierjaarlikse Feestentoonstelling van Suid-Afrikaanse Kuns, 1960.



BYLAAG 1.

KATALOGUS<sup>1)</sup>

- 1 The Bugler, olie op doek, 65.9 x 45.5, get. M. Laubser, r.o., ged. 18.2.1902 agterop; eien. mev. Laubser, Strand.
- 2 Oom Paul, olie op doek, 40.5 x 31.2, get. M. Laubser l.o., ged. 1912; eien. id.
- 3 Selfportret op sewentienjarige leeftyd, potlood, 34.5 x 25.2, get. M. Laubser r.o., ged. 1922 (apokrief 1903?); eien. prof. W.E.G. Louw, Kpstd.
- 4 Tafelberg, olie op doek, 15.8 x 24.2, nie get., nie ged.; eien. mev. Laubser, Strand.
- 5 Seenskap, olie op doek, 24.3 x 39.7, get. Maggie Laubser l.o., nie ged., eien. mev. S.P. Hambidge, Strand.
- 6 Seenskap, olie op bord, 22.5 x 30, get. Maggie Laubser l.o., nie ged.; eien. mev. Laubser, Strand.
- 7 Seenskap, olie op doek, 24.4 x 39.5, get. Maggie Laubser l.o., nie ged.; eien. id.
- 8 Proteas, pastel, 39.2 x 67.2, get. Maggie Laubser l.o., nie ged.; eien. id.
- 9 Weerkaatsings, olie, 18.1 x 25.4, get. M.L. regs in hoek, ged. 1915 agterop; eien. mev. A. Hoffman, Swellendam.
- 10 Italiaanse boerin, olie op karton, 34.5 x 26.6, get. M. Laubser r.o., ged. 1920; eien. mev. M. Middleton, Pret.
- 11 Italiaanse meisie in rooi, olie op karton, 34.3 x 27.5, get. M. Laubser r.o. na middel, ged. 1920; eien. mev. Meaker, Rondebosch.
- 12 Lagune met bome, olie op doek, 37.1 x 49.6, get. M. Laubser r.o., ged. 1920; eien. mev. Laubser, Strand.
- 13 Italiaanse landskap, olie op doek, 35.6 x 29.2, get. M.L. l.o., ged. 1920; eien. prof. A.C. Celliers, Stel.
- 14 Geel en oranje seilbote, olie op karton, 33.8 x 39, get. M. Laubser r.o., ged. 1921; eien. kol. Wicht, Gordonsbaai.
- 15 Seilbote, olie op karton, 27.7 x 34, get. M. Laubser r.o., ged. 1921; eien. id.
- 16 Seilbote in hawe, olie op doek, 28.2 x 40.6, get. M. Laubser l.o., ged. 1921; eien. mej. C. van der Walt, Pret.

---

1) Al die afmetings is in centimeters aangedui.

- 17 Italiaanse landskap, potlood, 35.3 x 29.2, get. M. Laubser r.o., nie ged.; eien. adv. F. Steyn, Pret.
- 18 Italiaanse seeskap, olie op karton, 27.9 x 34.3, get. M.L. l.o., nie ged.; eien. prof. T.H. le Roux, Pret.
- 19 Uit my ateljee-venster, Italië, olie op karton, 26.6 x 34.3, get. M. Laubser r.o., nie ged.; eien. mnr. L. Sittig, Bloemfontein.
- 20 Olyfstamme, akwarel,  $\pm$  8.9 x  $\pm$  10.1, get. M.L. m.o., nie ged.; eien. mev. M. Mentz, Harrismith.
- 21 Kadidja, olie, 31.8 x 25.4, get. M.L. regs in hoek, ged. 1920; eien. mev. A. Hoffman, Swellendam.
- 22 Schumann-portret, olie op doek, 35.5 x 28.3, get. M. Laubser l.o., ged. 1920; eien. dr. C.G.W. Schumann, Stel.
- 23 Sauer-portret, olie op karton, 44.3 x 39.2, get. M. Laubser l.o., ged. 1920; eien. mnr. P. Sauer, Kpstd.
- 24 Rupert-portret, olie op karton, 43.5 x 33.6, get. M. Laubser l.o., ged. 1920; eien. dr. A. Rupert, Stel.
- 25 Portret van kleurlingvrou, houtskool, 35 x 29, get. M.L. r.o., ged. 1920; eien. mnr. P. Koorts, Pret.
- 26 Hermanus, olie op bord, 27.6 x 34.9, get. M. Laubser l.o., ged. 1920; huid. bes. E. Guenther, Jhb.
- 27 Maleiervrou met kopdoek, houtskool, 36.5 x 29.2, get. M. Laubser l.o., ged. 1921, eien. mnr. P. Koorts, Pret.
- 28 Skaapwagter by Langebaan, olie op doek, 18.3 x 24.1, get. M.L. l.b., ged. 1921; eien. prof. Taljaard, Stel.
- 29 Eend en eendjies, olie op bord, 43.6 x 54.6, get. M. Laubser l.o., ged. 1921; eien. Universiteit van die Witwatersrand, Jhb.
- 30 Vrou met kopdoek, gouache (?), 44.9 x 34.8, get. M. Laubser r.o., ged. 1922; eien. prof. I.W. van der Merwe, Kpstd.
- 31 Miles-plaasstuk, olie op papier, 36.8 x 45.4, get. M.L. r.o., ged. 1922; eien. J.D. Miles, Pret.
- 32 Ma en baba, olie op bord, 51.7 x 41, get. M. Laubser l.o., ged. 1922; huid. bes. E. Guenther, Jhb.
- 33 Ma met kinders, olie op papier, 41.6 x 37.1, nie get., nie ged.; id.
- 34 Landman op landerye, olie, 28.8 x 36.0, get. M.L. l.o., ged. 1921; eien. Rembrandt Tabak-korporasie, Stel., (afb. 1, bl. 36a)
- 35 Belgiese plaas, olie op karton, 28.9 x 35.3, get. M.L. l.o. meer na middel, ged. 1921 agterop; eien. mev. P. Serton, Stel.
- 36 Gesig op Antwerpen, olie op karton, 29.8 x 36.7, get. M. Laubser r.o., ged. 1921; eien. id.

- 37 Di Ravelli-oestoneel, olie op karton, 22.4 x 30, get. M.L. r.o., ged. 1922; eien. Di Ravelli Bosman, Strand.
- 38 Selfportret, olie op bord, 33.3 x 43.2, get. M. Laubser r.o., ged. 1922; eien. F. Steyn, Pret.
- 39 Cestyd in Vlaandere, olie op papier, 52.7 x 66.8, nie get., nie ged. ± 1922; eien. mev. F.A. Murray-Louw, Durbanville, (afb. 2, bl.36a).
- 40 Portret van 'n bejaarde dame, houtskool, 43.2 x 33.0, get. M.L. r.o., ged. 1921; eien. mnr. C. van der Merwe, Salisbury.
- 41 Portret van 'n Vrou (onvoltooid), olie op karton, 64.3 x 51.7, get. M. Laubser r.o., ged. 1921 (?); eien. mnr. G de Leeuw, Jhb.
- 42 Rooi papawers, olie op karton, 34.4 x 27.1, get. M. Laubser r.o., ged. 1921; eien. mev. S.P. Hambidge, Strand.
- 43 Katte, olie op papier, 41.9 x 55.2, get. M.L. l.o., ged. 1922; huid. bes. E. Guenther, Jhb.
- 44 Die poetsvrou, olie op bord, 47.4 x 35.2, get. M. Laubser l.o., ged. 1922, eien. adv F. Steyn, Pret.
- 45 Windmeul, Baltiese See, linosnee, 24.5 x 33.6, get. M. Laubser r.o., ged. 1922; eien. mnr. C. Schilthuis, Stel.
- 46 Universiteit-van-Pretoria-blomstuk, olie op doek, 47.4 x 32.4, get. M.L. r.o., ged. 1922; eien. Universiteit van Pretoria, Pret.
- 47 Bote, olie op karton, 23.5 x 35.8, get. M. Laubser l.o., ged. 1922; eien. prof. Taljaard, Stel.
- 48 Rupert-blomstuk, olie op doek. 50.2 x 57.3, get. M. Laubser l.o., ged. 1923; eien. dr. A. Rupert, Stel.
- 49 Kleurlingmeidjie in ateljee, olie op karton, 48.9 x 36.2, get. M. Laubser l.o., ged. 1923; eien. dr. F.J. Snyman, Stel.
- 50 Die Malman, olie op bord, 48.0 x 38.5, get. M. Laubser l.o., ged. 1924; eien. adv. F. Steyn, Pret.
- 51 Die Duitse Meisie, olie op karton, 38.1 x 48.2, get. M. Laubser l.o., ged. 1924; eien. mnr. L. Sittig, Bloemfontein.
- 52 Duitse Jodin, olie op karton, 49 x 36, get. M. Laubser l.o., ged. 1924; eien. mnr. C. Schilthuis, Stel.
- 53 Portretstudie, houtskool, 34.5 x 26.4, get. M. Laubser l.o., ged. 1924; eien. mev. B. Verster, Pret.
- 54 Miena, olie, 47.6 x 35.6, get. M.L., ged. 1924; eien. H. Aucamp, Jamestown.
- 55 Herdertjie, olie op karton, 35.8 x 32.5, get. M. Laubser l.o., ged. 1924; eien. dr. F. Scott, Bloemfontein.

- 56 Vrou met kopdoek, houtskool, 35.5 x 26.7, get. M. Laubser l.o., ged. 1924; eien. dr. A. Rupert, Stel.
- 57 Stillewe met takkie suurlemoene, olie op karton, 29.1 x 39.2, get. M. Laubser l.o., ged. 1924; huid. bes. Galery Vermeer, Pret.
- 58 Stillewe: Sonneblom en appels, houtskool, 46.7 x 36.7, get. M. Laubser l.o., ged. 1924; eien. F.A. Murray-Louw, Durbanville.
- 59 Pointsettias, olie op bord, 49.9 x 36.2, get. M. Laubser l.o., ged. 1924; eien. Mussmann, Pret.
- 60 Tafelberg van Bloubergstrand, olie op doek, 37.6 x 48.4, get. M. Laubser l.o., ged. 1924; eien. F.A. Murray-Louw, Durbanville.
- 61 Noordsee-seenskap, olie op karton, 29.6 x 39.8, get. M. Laubser r.o., ged. 1924, eien. dr. Con de Villiers, Stel.
- 62 Baltiese Seetoneel, olie op doek, 27.9 x 35.6, get. M. Laubser l.o., ged. 1924; eien. mev. M. Mentz, Harrismith.
- 63 Berlynse blommeverkoopster, olie op karton, 48.6 x 42, get. M. Laubser r.o., nie ged.; eien. mnr. P. Koorts, Pret., (afb. 3, bl. 45a).
- 64 Rooi lelies, olie op karton, 54.8 x 41.8, get. M. Laubser en M.L. r.o., nie ged.; eien. mev. M. Günther, Pret.
- 65 Tulpe, olie op karton, 48.2 x 55.9, get. M.L. l.o., nie ged.; eien. mev. M. Zwart-Siegers, Durban.
- 66 Stillewe: lelies en artisjok (gegewens nie beskikbaar, stuk verpakt), eien. mev. S. Kieser, Pret.
- 67 In die berge, Skotland (skets), olie op karton, 23.4 x 27.7, nie get., nie ged.; eien. J.D. Miles, Pret.
- 68 In die berge, Skotland, olie op hout, 48.9 x 60.3, get. M. Laubser m.c., nie ged. ± 1924; eien. N.G. van Suid-Afrika, Kpstd., (afb. 4, bl. 45a).
- 69 Aan die Baltiese See, olie op hout, 47.3 x 61.6, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. Potchefstroomse Universiteit vir C.H.O., Potch.
- 70 Impressie van Tafelberg, olie op doek, 50.8 x 66, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. id.
- 71 Werkersvrou, houtskool, 36.2 x 25.4, ± 1924; eien. Ds. de Vries, Pret.
- 72 Bewegende olywe, olie op karton, 47.2 x 40.0, get. M. Laubser r.o. na m., nie ged. ± 1924; eien. mev. M. White, Strand.
- 73 Bruin Koei, olie op bord, 39.3 x 44.4, get. M. Laubser l.o., nie ged.; huid. bes. E. Guenther, Jhb.

- 74 Bote, olie op bord, 39.4 x 31.7, get. M. Laubser r.o., ged. 1928 (1924?); id.
- 75 Laubscher-portret, olie op bord, 44.1 x 33.5, get. M. Laubser l.o., ged. 1925; eien. prof. F.X. Laubscher, Stel.
- 76 Rooi Kaktus, olie op bord, 44.4 x 34.3, ged. 1925; eien. dr. E. van Heerden, Jhb.
- 77 Gousblomme, olie op bord, 48.5 x 36.0, get. M. Laubser l.o., ged. 1926; eien. adv. F. Steyn, Pret.
- 78 Landskap: oeslande, olie op bord, 33.7 x 43.5, get. M. Laubser l.o. na m., ged. 1926; eien. id.
- 79 Selfportret, olie op bord, 45.7 x 33, get. M.L. l.o., ged. 1928; eien. mev. M. Mentz, Harrismith, (afb.5, bl.60a).
- 80 Portret van George Hambidge, houtskool, 35.6 x 25.4, get., ged. 1928; eien. mnr. G. Hambidge, Aliwal-Noord.
- 81 Portret van Kleurlingvrou, houtskool, 35.9 x 27.6, get. M. Laubser l.o., ged. 1928; eien. dr. W.E.G. Louw, Kpstd.
- 82 Meisieportret, potlood, 33.7 x 25.4, get. M.L. en M. Laubser r.o., ged. 1928; eien. mev. M. Mentz, Harrismith.
- 83 Studie van ou vrou, potlood, 22 x 16.1, get. M. Laubser l.o., ged. 1928; eien. prof. I.W. van der Merwe. Kpstd.
- 84 Portret van 'n meidjie, olie op bord, 44.5 x 49.5, get. M. Laubser l.o., ged. 1930; eien. prof. P.F.D. Weiss, Pret.
- 85 Portret van Kleurlingvrou, houtskool, 41.6 x 30.3, get. M. Laubser l.o., ged. 1930; eien. mnr. D. Müller, Stel.
- 86 Portret van Kleurlingvrou, houtskool, 47.9 x 34.1, get. M. Laubser l.o., ged. 1930; eien. Dr. J. de Villiers, Stel.
- 87 Studie van 'n aia, potlood, 27.8 x 21.0, get. M. Laubser m.o., ged. 1930; eien. J.D. Miles, Pret.
- 88 Waterdraende Vrouens, olie op doek, 44.2 x 49.4, get. M. Laubser r.o., ged. 1930; eien. mev. E.M. Dowling, Jhb.
- 89 Bootjie by Langebaan, olie op karton, 28.5 x 35.1, get. M.L. l.o., ged. 1930; eien. prof. Kempen, Stel.
- 90 Ou Vrou, houtskool, 46.3 x 36.8, get. M.L. l.o., ged. 1931; eien. prof. Coertse, Pret.
- 91 'n Dogtertjie, houtskool, 52.0 x 37.9, get. M. Laubser l.o., ged. 1935; eien. mev. M. White, Strand.
- 92 Meidjie met 'n drag hout, akwarel, 46.7 x 27.6, get. M. Laubser l.o. na m., ged. 1935; eien. mnr. C. Niemann, Pretoria-Noord.

- 93 Portret van Kleurlingmeisie, olie op doek, 46.3 x 37.5, get. M. Laubser en M.L. l.o., nie ged.; eien. prof. Verloren Van Themaat, Stel.
- 94 Vrouekop, olie op bord, 42.5 x 34.3, get., nie ged.; eien. mev. B. Verster, The Willows, Pret.
- 95 Ou Booi, olie op bord, 46.7 x 37, get. M.L. r.o., eien. Universiteit van Stellenbosch, Stel.
- 96 Meidjie, olie op karton, 38.5 x 34.5, get. M.L. l.o., nie ged.; eien. mev. M. Günther, Pret.
- 97 Vrouekop met oranje doek, olie op karton, 46.1 x 37.4, get. M.L. l.o., nie ged.; eien. mev. P. Serton, Stel.
- 98 Kleurlingvrou met rooi-en-wit-kolletjies doek, olie, ± 35.6 x ± 30.5, get. M.L. l.o., nie ged.; eien. mev. E. Greyling, Bloemfontein.
- 99 Le Roux-studie, olie op doek, 49.5 x 44.5, get. M.L. l.o., nie ged. ± 1927/28; eien. prof. T.H. le Roux, Pret., (afb.6, bl. 60a).
- 100 Kleurlingmeid, olie op doek, 36.8 x 46, get. M.L. r.o., nie ged.; eien. mev. B. Verster, Pret.
- 101 Vrouekop met oranje doek, olie op doek, 48.5 x 44.5, get. M.L. l.o., nie ged.; eien. A. en E. van Wyk, Bellville.
- 102 Wicht-skaapwagter, olie op doek, 49.8 x 45.1, get. M.L. l.o., nie ged.; eien. prof. C.L. Wicht, Stel.
- 103 Plaasklonkie, olie op karton, 43.7 x 34.7, get. M.L. l.o., nie ged., eien. mev. P. Serton, Stel.
- 104 Ou Meid, olie op doek, 41.4 x 35.9, get. M.L. r.o., nie ged.; eien. dr. Con de Villiers, Stel.
- 105 Portret van Kleurlingvrou, olie op bord, 36.8 x 44.2, get. M.L. r.o., nie ged.; eien. dr. Kieser, Pret.
- 106 Leentjie, olie op doek, 44.1 x 37.4, get. M.L. l.o., nie ged.; eien. prof. A.C. Celliers, Stel.
- 107 Ou Vrou, olie op bord, 45.7 x 36.8, get. M.L. l.o., nie ged.; eien. dr. Holloway, Jhb.
- 108 Blommeverkoopster, olie op bord, 49.5 x 45.1, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. prof. Teadt, Potch.
- 109 Meidjie met vis, olie op doek, 44.5 x 54.5, get. M.L. r.o., nie ged.; eien. mev. T.J. Hugo, Pret.
- 110 Kleurlingmeisie met pers kopdoek, olie op bord, 39.7 x 34.6, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. dr. A. de Villiers, Stel.
- 111 Ou Vrou, houtskool, 47 x 36.8, get. M.L. l.o., nie ged.; eien. mev. B. Verster, Pret.

- 112 Portret van dogtertjie met vlegsels, houtskool en wit kryt, 46.4 x 37.1, get. M.L. r.o., nie ged.; eien. mev. Dreyer, Stel.
- 113 Pondovrou, houtskool, 54.8 x 41.1, get. M. Laubser r.o. na m., nie ged.; eien. adv. F. Steyn, Pret.
- 114 Kleurlingklonkie, houtskool, 68.6 x 50.8, get. M.L. l.o., nie ged.; eien. mev. M. Zwart-Siegers, Durban.
- 115 Jan Celliers, houtskool, 56.5 x 47, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. Universiteit van Pretoria, Pret.
- 116 Jan Celliers, houtskool, 45.1 x 36.3, get. M.L. l.o., nie ged.; eien. dr. A. de Villiers, Stel.
- 117 Stillewe met Nartjies, olie op bord, 34.3 x 41.9, nie get., nie ged.; eien. dr. J. Botha, Pret.
- 118 Reuse Proteas, olie op karton, 66.3 x 55.2, get. M. Laubser r.o., nie ged.(± 1930); eien. mev. A. de Bruyn, Stel.
- 119 Kat en Kappertjies, olie op doek, 50.8 x 55.9, get. M. Laubser l.o., nie ged. ± 1932; N.G. van Suid-Afrika, Kpstd.; (afb. 7, bl. 70a).
- 120 Stillewe met hibiscus en kaktus, olie op bord, 49.5 x 39.3, get. M. Laubser r.o., nie ged.; eien. prof. A.C. Celliers, Stel.
- 121 Kat en Pampoen, olie op bord, 39.9 x 48.6, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. mev. Groenewald, Bloemfontein.
- 122 Oestyd, olie op bord, 27.9 x 34.9, get. M.L. l.o., nie ged.; eien. prof. P.F.D. Weiss, Pret.
- 123 Skaapwagter met skape, olie op bord, 38.4 x 48.7, get. M. Laubser l.o., nie ged.; id.
- 124 Serton-plaasstuk, olie op karton, 36.8 x 45.6, nie get., nie ged.; eien. mev. P. Serton, Stel.
- 125 Neethling-plaasstuk, olie op doek, 44.5 x 49.5, get. M.L. l.o., nie ged.; eien. mev. A. Neethling-Pohl, Jhb., (afb. 8, bl. 70a).
- 126 Niemann-vissershuisie, olie op doek, 44.5 x 49.5, get. M. Laubser l.o. na m., nie ged., eien. mnr. C. Niemann, Pretoria-Noord.
- 127 De Villiers-vissershuisie, olie op karton, 28.2 x 35.0, get. M.L. l.o., nie ged.; eien. dr. A. de Villiers, Stel.
- 128 Huis toe, olie op karton, 39.7 x 49.9, get. M.L. l.o., nie ged.; eien. mev. M.E. Cluver, Stel., (afb. 9, bl. 79a).
- 129 Die Wit Maan, olie op karton, 37.0 x 46.1, get. M.L. l.o., nie ged.; eien. mnr. Blersch, Stel.

- 130 Celliers-oestoneel, olie op doek, 45.7 x 55.6, nie get., nie ged.; eien. prof. A.C. Celliers, Stel.
- 131 Die Oesland, olie op doek, 50.8 x 61.0, get., nie ged.; eien. N.G. van Suid-Afrika, Kpstd.
- 132 Skaapwagter, olie op bord, 50.0 x 39.0, get. M. Laubser r.o., nie ged.; eien. prof. J. Trümpelmann, Stel.
- 133 Eende, olie, 52 x 62, get. M.L. r.o., nie ged.; eien. Johannesburgse Kunsmuseum, Jhb.
- 134 Houtdraagsters, olie op doek, 37.4 x 47.3, get. M.L. l.o., nie ged.; eien. prof. A.C. Celliers, Stel.
- 135 Eende, olie op doek, 63.5 x 50.8, get. M. Laubser l.o., nie ged. ± 1934; eien. S.A. Ambassade, Washington, V.S.A.
- 136 Bosman-vissershuisie, gouache, 41.1 x 50.5, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. mev. Bosman, Silverton. (afb. 10, bl. 79a).
- 137 Bodenstein-oestoneel, olie, verdere gegewens nie beskikbaar aangesien stuk verpak is by Stutterford & Kie., Jhb., eien. mnr. H. Bodenstein, Pret.
- 138 Indiërmeisie by Daglelies, olie op bord, 60.2 x 54.6, get. M. Laubser r.o., ged. 1936; eien. mev. D. Krog, Distrik Kroonstad.
- 139 Indiërmeidjie met papaja, olie op bord, 65.0 x 54.7, get. M. Laubser l.o., ged. 1936; eien. A. en E. van Wyk, Bellville.
- 140 Sittende seun, potlood, 30.4 x 22.3, get. M. Laubser r.o., ged. 1936; eien. dr. W.E.G. Louw, Kpstd.
- 141 Annie de Kock, potlood, 51.0 x 37.6, get. M.L. r.o., ged. 1936; eien. prof. I.W. van der Merwe, Kpstd.
- 142 Kat en Japonicas, olie op bord, 54.6 x 59.7, get. M. Laubser r.o., ged. 1936; eien. mev. M. Mentz, Harri-smith.
- 143 Twee Reiers, olie op doek, 54.9 x 60.6, get. M. Laubser r.o., ged. 1936; eien. Universiteit van Pretoria, Pret.
- 144 Vissershuisie, olie op bord, 45.7 x 55.9, get. M. Laubser r.o., ged. 1938; eien. prof. I.D. MacCrone, Jhb.
- 145 Hillhouse-vissershuisie, olie op bord, 44.4 x 54.5, get. M. Laubser l.o., ged. 1938; eien. mej. M. Hillhouse, Kpstd. (afb. 17, bl. 120 a).
- 146 Mentz-skaapwagter, olie op bord, 43.2 x 53.3, get. M. Laubser r.o., ged. 1938; eien. mev. M. Mentz, Harri-smith.
- 147 Oestyd, olie op doek, 49.5 x 59.7, get. M. Laubser r.o., ged. 1938; eien. mej. C. van der Walt, Pret.



- 148 Inboorlingvrou met ganse, olie op bord, 45.7 x 55.9, get. M. Laubser r.o., ged. 1940; eien. S.A.U.K., Kpstd.
- 149 Rooi bootjie, akwarel, 22.2 x 27.9, get. M. Laubser l.o., ged. 1940; eien. mev. M. Mentz, Harrismith.
- 150 Twee Sketse van inboorlinglewe in Laeveld (Kaap Muiden), (a) potlood, (b) crayon, 24.3 x 20.5, get. M.L. r.o., ged. 1940, eien. prof. Kempen, Stel.
- 151 Kind met gousblomme, olie op karton, 50.8 x 43.2, get. M. Laubser l.o., ged. 1942; eien. dr. Pellisier, Pret.
- 152 Papawers, akwarel, 43.4 x 50.0, get. M. Laubser l.o., ged. 1943 agterop; eien. mev. M. White, Strand.
- 153 Blomstuk, waterverf, 52.1 x 34.3, get. M. Laubser l.o., ged. 1944; eien. mej. M. Murray, Kpstd.
- 154 Oestyd, olie op bord, 38.6 x 48.8, get. M. Laubser r.o., ged. 1945; eien. mnr. Jan van Schaik, Pret., (afb. 14, bl. 109a).
- 155 Landskap - Ficksburg, crayon, 13.2 x 15.2, get. M.L. r.o., ged. 1945; eien. prof. Kempen, Stel.
- 156 Blomstuk, waterverf, 56.5 x 38.7, get. M. Laubser l.o., ged. 1946; eien. mev. M. White, Strand.
- 157 Houtsaers, potlood, 21.9 x 28, get. M. Laubser l.o., ged. 1948; eien. mev. M. Mentz, Harrismith.
- 158 Indiërmeisie by poinsettias, olie op bord, 59.2 x 54.4, get. M. Laubser r.o., nie ged.; eien. Bloemhof, Stel.
- 159 Rooidoek Kleurlingvrou, olie op bord, 36.8 x 30.5, get. M. Laubser r.o., nie ged.; eien. mev. Claude Marais, Wellington.
- 160 Vrou met kolletjiesdoek, olie, 38.1 x 48.2, get. M. Laubser, nie ged.; eien. mnr. A.C. Wessels, Stel.
- 161 Indiërmeisie met geel madeliefie, olie op bord, 49.5 x 39.3, get. M. Laubser, nie ged. ± 1944; eien. mnr. J.L. van Schaik, Pret., (afb. 11, bl. 96a).
- 162 Vrou met ligroos kombers, olie op doek, 49.2 x 39, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. prof. Gerdener, Stel.
- 163 Vrou in geel, olie op bord, 54.2 x 44.2, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. mev. M. Günther, Pret.
- 164 Portret van 'n maleiermeisie, olie op bord, 44.6 x 39.6, get. M. Laubser r.o., nie ged.; eien. dr. D. de Villiers, Pret.
- 165 Meidjie met groen kopdoek, olie op bord, 50 x 39.9, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. mev. Laubser, Strand.
- 166 Vrou met blou kopdoek, olie op bord, 49.2 x 39.4, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. mnr. J.L. van Schaik, Pret.

- 167 Myra, olie op bord, 49.5 x 39.2, get. M. Laubser r.o. na m., nie ged.; eien. mev. M. Günther, Pret.
- 168 Maleier-meisie, olie,  $\pm$  38.1 x  $\pm$  30.5, get., nie ged.; eien. mev. D.J. Viljoen, Pk. Odzi, Suid-Rhodesië.
- 169 Meid met voorskoot, houtskool, 55.6 x 41.9, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. mnr. Dyason, Pret.
- 170 Portret van 'n meidjie, houtskool, 45.5 x 30.4, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. mev. Laubser, Strand.
- 171 Seuntjie, houtskool, 46.7 x 29.8, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. Potchefstroomse Universiteit vir C.H.O., Potch.
- 172 Vrouekop met kopdoek, houtskool, 45.5 x 30.5, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. dr. Meyer de Villiers, Stel.
- 173 Vrouekop, houtskool, 43.2 x 30.0, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. mnr. C. Niemann, Pretoria-Noord.
- 174 Vrouekop, houtskool, 47.0 x 39.1, get. M.L. l.o., nie ged.; eien. prof. A.C. Celliers, Stel.
- 175 Meid met kopdoek, houtskool, 40.6 x 32.1, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. mnr. T. Botha, Pret.
- 176 Bantoevrou met beret, houtskool, 40.6 x 32.1, get. M. Laubser l.o., nie ged.; id.
- 177 Vrouekop, houtskool, 42.6 x 30.9, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. prof. N. Coertse, Pret.
- 178 Mieta, houtskool, 52.0 x 36.7, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. mev. M. Günther, Pret.
- 179 Meidjie, houtskool, 40.8 x 32.2, get. M. Laubser r.o., nie ged.; eien. mnr. G. de Leeuw, Jhb.
- 180 Meidjie met gevoude arms, houtskool, 46.9 x 30.0, get. M. Laubser m.o., nie ged.; eien. mev. P. Viljoen, Jhb.
- 181 Gesigstudie van meidjie, houtskool, 53.4 x 38.1, get. M. Laubser, nie ged.  $\pm$  1946; eien. mev. B. de Swart, Trompsburg.
- 182 Meisie met vlegsels, houtskool, 30.7 x 23.4, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. mev. Probart, Strand.
- 183 Meidjie, houtskool, 45.7 x 27.9, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. S.A.U.K., Kpstd.
- 184 Bantoe-vrou, houtskool,  $\pm$  58.4 x  $\pm$  47.0, get., nie ged.; eien. mev. D.J. Viljoen, Pk. Odzi, Suid-Rhodesië.
- 185 Meisie met los hare, houtskool, 30.1 x 23.3, get. M. Laubser r.o., nie ged.; eien. mev. M. White, Strand.
- 186 Meisie met kopdoek, houtskool, 33.8 x 31.8, get. M. Laubser r.o., nie ged.; eien. prof. J. Malan, Pret.

- 187 Klonkie met gevoude arms, houtskool, 40.6 x 31.8, get. M. Laubser r.o., nie ged.; eien. mev. M. Mentz, Harrismith.
- 188 Meisie met kopdoek, houtskool, 34.9 x 31.7, get. M. Laubser r.o., nie ged.; id.
- 189 Doxtertjie met vlegsels, houtskool, 40.4 x 30.2, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. dr. A. Rupert, Stel.
- 190 Meidjie met beret, houtskool, 42.3 x 28.5, get. M. Laubser r.o., nie ged.; eien. Swart en Lubbe, Stel.
- 191 Portret van Mapogvrou, houtskool, 48.2 x 30.5, get. M. Laubser l.o., nie ged. ± 1950; eien. mev. S. van Eeden, Swellendam.
- 192 Gesigstudies, potlood, 19.1 x 27.0, get. Maggie l.o., ged. 1953; eien. mev. M. Günther, Pret.
- 193 Kleurlingmeidjie met kopdoek en gardigan, potlood, 29.8 x 22.2, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. mev. M. Mentz, Harrismith.
- 194 Witkat en Hibiscus, olie op bord, 54.6 x 60.3, get. M. Laubser l.o., nie ged. ± 1936; eien. mnr. T. Botha, Pret.
- 195 Kat by Jakobregops, olie op karton, 55.3 x 61.0, get. M. Laubser l.o., nie ged. ± 1936; eien. Huis de Villiers, Stel.
- 196 Kat en Petunias, olie op doek, 59.0 x 50.0, get. M. Laubser r.o., nie ged. ± 1936; eien. mev. M. Günther, Pret.
- 197 Blomstuk, olie op bord, 51.8 x 39.4, get. M. Laubser r.o., nie ged.; eien. mev. Laubser, Strand.
- 198 Wit arums en bak vrugte, olie op doek, 55.2 x 45.2, nie get., nie ged.; huid. bes. mev. M. Günther, Pret.
- 199 Papawers, olie op bord, 54.6 x 49.5, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. mnr. Dyason, Pret.
- 200 Hibiscus, olie op karton, 59.6 x 54.2, get. M. Laubser r.o., nie ged.; eien. Bloemhof, Stel.
- 201 Irisse en anemone, olie op bord, 50.2 x 38.7, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. mev. L. Behrens, Pret.
- 202 Hibisci en stokrose, olie op bord, 52.4 x 39.7, get. M. Laubser m.r.o., nie ged.; eien. dr. D. de Villiers, Pret.
- 203 Sonneblomme, olie op bord, 54.2 x 44.2, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. mnr. P. Koorts, Pret.
- 204 Sonneblomme en Pampoene, olie op bord, 59.7 x 54.5, get. M. Laubser l.o., nie ged. ± 1939; eien. dr. M. de Villiers, Stel.
- 205 Hibisci en Pampoen, olie op bord, 54.1 x 59.7, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. dr. A. de Villiers, Stel.

- 206 Swartvarkore, olie op bord, 59.5 x 49.4, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. ds. de Vries, Pret., (afb.12, bl. 96a).
- 207 Magnolia in blou vaas, olie op doek, 63.5 x 45.7, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. prof. H.W. Snyman, Pret.
- 208 Groen Arums, olie op doek, 61.0 x 43.2, get. M. Laubser r.o., nie ged.; eien. mev. M.M. Jansen, Irene.
- 209 Morning Glory en Pere, olie op bord, 55.9 x 45.7, get. M. Laubser m.o., nie ged.; eien. S.A.U.K., Jhb.
- 210 Irisse en Hibiscus, olie op bord, 49.8 x 40, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. adv. Broeksma, Stel.
- 211 Magnolia, olie op bord, 52 x 39.4, get. M. Laubser l.o., nie ged.; id.
- 212 Blomme in vaas, olie op karton, 66 x 53.3, get. M. Laubser r.o., nie ged.; eien. mev. M. Zwart-Siegers, Durban.
- 213 Varkblomme, gouache, 55.9 x 38.1, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. mnr. C. Steynberg, Pretoria-Noord.
- 214 Sonneblomme in erdepot, waterverf,  $\pm$  48.3 x  $\pm$  58.4, get., nie ged.; eien. mev. E. de Kock, Inyazura, Suid-Rhodesië.
- 215 Petunias, waterverf, 39.6 x 49.7, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. Universiteitsboekhandel, Stel.
- 216 Papawers, gouache, 55.4 x 38.4, get. M. Laubser l.o., nie ged.; id.
- 217 St. George-lemies, waterverf, 55.3 x 38, get. M. Laubser l.o., nie ged.; id.
- 218 Blomme, waterverf, 45.5 x 37.6, get. M. Laubser r.o., nie ged.; id.
- 219 Papawers, gouache, 57.5 x 46.7, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. mnr. C. Niemann, Pretoria-Noord.
- 220 Japonicas, akwarel, 38.6 x 49.7, get. M. Laubser l.o., nie ged.; id.
- 221 Papawers, gouache, 45 x 31.7, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. mnr. T. Botes, Pret.
- 222 Blomstuk: Petunias, gouache, 45.5 x 37.5, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. prof. H.M. van der Westhuyzen, Pret.
- 223 Blomstuk, waterverf,  $\pm$  40.7 x  $\pm$  58.4, get., nie ged.; eien. mev. E. de Kock, Inyazura, Suid-Rhodesië.
- 224 Tudor-vissershuisie, olie op hout (bord), 54 x 44, get. M. Laubser r.o., nie ged.; eien. Swart en Lubbe, Stel.

- 225 Visser en boot, olie op bord, 44.4 x 49.3, get. M. Laubser r.o., nie ged.; huid. bes. E. Guenther, Jhb.
- 226 Van der Merwe-huisies, gouache, 44.1 x 54.8, get. M. Laubser r.o., nie ged.; eien. prof. I.W. van der Merwe, Kpstd.
- 227 Blou bootjie, olie op bord, 45.1 x 54.4, get. M. Laubser, nie ged.; eien. prof. A.J.H. van der Walt, Pret. (afb. 19, bl. 124a).
- 228 Vissershuisie, Gansbaai, olie op bord, 39.4 x 49.7, get. M. Laubser r.o., nie ged.; eien. mev. Groenewald, Bloemfontein.
- 229 Visser en Boot, olie op bord, 45.7 x 50.8, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. S.A.U.K., Pret.
- 230 See-toneel, olie,  $\pm$  45.7 x  $\pm$  38.1, get., nie ged.; eien. mev. E. de Kock, Inyazura, Suid-Rhodesië.
- 231 Mentz-vissershuisies, olie op bord, 45.7 x 54.6, get. M. Laubser r.o. na m., nie ged.; eien. mev. M. Mentz, Harrismith, (afb. 19, bl. 120a).
- 232 Oos-Vrystaatse landskap, olie op doek, 40.6 x 50.8, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. prof. H.W. Snyman, Pret.
- 233 Berglandskap, olie, 39.3 x 49.5, get., nie ged.; eien. C. Steynberg, Pretoria-Noord.
- 234 Berglandskap, olie op bord, 38.9 x 48.6, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. mev. B. Verster, Pret.
- 235 Figuur en palmboom, olie op bord, 49.5 x 44.7, get. M. Laubser, nie ged.; eien. mej. C. van der Walt, Pret.
- 236 Lokasie, olie op bord, 44.8 x 39.4, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. prof. I.W. van der Merwe, Kpstd.
- 237 Papajaboom, olie op bord, 50.8 x 45.7, get. M. Laubser r.o., nie ged.; eien. S.A.U.K., Kpstd.
- 238 Flenter-Katriena van die Versamelberge, olie op bord, 39.7 x 49.7, get. M. Laubser r.o., nie ged.; eien. mev. M. Günther, Pret.
- 239 Hutjies op die heuwel, olie op bord, 49.7 x 44.6, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. mnr. P. Sauer, Kpstd.
- 240 Houtdraagster in landskap, olie op bord, 39.5 x 49.4, get. M. Laubser r.o., nie ged.; eien. prof. P. van der Merwe, Stel.
- 241 Oestyd, olie op bord, 45 x 54.9, get. M. Laubser r.o., nie ged.; eien. mev. P. Viljoen, Jhb.
- 242 Oestyd, olie op bord, 43.8 x 54, get. M. Laubser r.o., nie ged.; eien. prof. S.A. Louw, Pret.
- 243 Landskap, O.V.S., olie op bord, 39.8 x 50, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. prof. A.J.H. van der Walt, Pret.

- 244 Oestyd, O.V.S., olie op bord, 44.5 x 52.1, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. mev. M. Mentz, Harri-smith, (afb. 13, bl. 109a).
- 245 Murray-Louw-oestoneel, olie op skilderbord, 44.5 x 54.3, get. M. Laubser l.o. na m., nie ged.; eien. F.A. Murray-Louw, Durbanville.
- 246 O'Grady-oestoneel, olie op bord, 39.7 x 49.9, get. M. Laubser r.o. na m., nie ged.; eien. dr. O'Grady, Potch.
- 247 Koringplaas naby Durbanville (twee volkies dra gerwe, Tafelberg in agtergrond), olie, nie bekend, get., nie ged.; eien. mev. E. de Kock, Inyazura, Suid-Rhodesië.
- 248 Harvesting at the Cape, olie op bord, 45 x 54.9, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. mnr. Ben Jaffe, Kpstd., (afb. 15, bl. 113a).
- 249 Oestyd, olie op bord, 44 x 54.2, get. M. Laubser l.o., nie ged., eien. mnr. P. Koorts, Pret.
- 250 Vrou by stamper, olie op bord, 44.7 x 54, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. ds. de Vries, Pret.
- 251 Meisie by venster, olie op bord, 39.4 x 49.5, get. M. Laubser r.o., nie ged. ± 1948; huid. bes. E. Guenther, Jhb.
- 252 Bantoevrou wat skoffel, olie op bord, 39.4 x 49.6, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. R. Erasmus, Irene.
- 253 Tall trees and 2 figures, olie op bord, 44.4 x 54.6, get. M. Laubser l.o., nie ged. ± 1945; huid. bes. E. Guenther, Jhb.
- 254 Die Skaapwagter met skape, olie op bord, 61 x 45.7, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. adv. C. te Water, Kpstd.
- 255 Basoeto Skaapwagter, olie op bord, 44.1 x 54, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. N.G. van S.A., Kpstd., (afb. 16, bl. 113a).
- 256 Landscape with sheep O.F.S. (nr. 31 Kat. vir Looking at Landscape, N.G. Kpstd. tydens Uniefees 1960), olie op bord, 40 x 50.1, get., ged. 1946.
- 257 Eende en Varkblomme, olie op bord, 49.8 x 60.8, get. M. Laubser r.o., nie ged. ± 1936; eien. mev. E. Krige, Pret.
- 258 Gans en Aronskelke, olie op doek, 47 x 58.4, get. M. Laubser l.o., nie ged. ± 1940; eien. mev. E.L. Williams, Pret.
- 259 Duiker, olie op bord, 44 x 54.5, get. M. Laubser r.o. na m., nie ged. ± 1940; eien. mev. M. Günther, Pret.
- 260 By die See, olie op skildersbord, 39.4 x 48.6, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. Kol. Wicht, Gordonsbaai.

- 261 Landskap met Kraanvoël, olie op bord, 44.5 x 54.6, get. M. Laubser l.o., nie ged. ± 1942; eien. mev. M. Mentz, Harrismith.
- 262 Blou Kraanvoëls, olie op bord, 55.9 x 50.8, get. M. Laubser l.o., nie ged. ± 1948; eien. mnr. S. le Roux, Koffiefontein.
- 263 Blou Kraanvoëls, olie op bord, 44.4 x 53.3, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. S.A.U.K., Jhb.
- 264 Seilboot met Seemeeue, olie op bord, 50.8 x 40.6, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. adv. C. te Water, Kpstd.
- 265 Reier en eende, olie op bord, 59.1 x 54.6, get. M. Laubser r.o., nie ged. ± 1945; eien. mnr. C. Steynberg, Pretoria-Noord.
- 266 Swaan by blomkelk, gouache, 49.9 x 35.9, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. mej. M. Laubser, Strand.
- 267 Voëls en bootjies, olie op bord, 44.8 x 49.9, get. M. Laubser r.o., nie ged.; eien. mnr. P. Sauer, Kpstd.
- 268 Gans en sonneblomme, olie op bord, 44.5 x 59.7, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. mej. M. Laubser, Strand.
- 269 Libertas-stuk, olie op doek, 52.1 x 45, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. Libertas, Pret.
- 270 Huisie in Landskap, waterverf, 21.4 x 27.7, get. M. Laubser r.o., nie ged.; eien. F.A. Murray-Louw, Durbanville.
- 271 Swaan by varkblomme, linosnee, 20.3 x 25.3, get. M.L. r.o., nie ged., eienaars mev. M. Mentz, Harrismith; mev. J. Snyman, Strand; mev. M. White, Strand; A. en E. van Wyk, Bellville.
- 272 Elimlandskap, olie op bord, 44.3 x 49.3, get. M. Laubser l.o., nie ged. ± 1952; eien. dr. J. de Villiers, Stel.
- 273 Portret: mev. J. Snyman, olie op bord, 49 x 39.3, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. mev. J. Snyman, Strand.
- 274 Meisie met blomme, olie op bord, 48.7 x 38.7, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. mnr. Ferreira, Pret.
- 275 Kind by gloxinia, olie op bord, 44.8 x 39.7, get. M. Laubser r.o., nie ged.; eien. mnr. M.W. Pretorius, Pret.
- 276 Moeder en kind, olie op bord, 49.7 x 44.7, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. mev. Smuts, Pietermaritzburg.
- 277 Visserseuntjie, olie op bord, 44.1 x 39.00, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. dr. W.E.G. Louw, Kpstd.
- 278 Visserseun met rooi Fes, olie op bord, ± 49.5 x ± 39.3, get. M. Laubser, nie ged.; eien. mev. M. Mentz, Harrismith.

- 279 Vrou en kind, olie op bord, 45.7 x 40.6, get. M. Laubser r.o., nie ged.; eien. dr. J.A. Joubert, Kakamas.
- 280 Meisie en voëls, olie op bord, 52.4 x 37.3, get. M. Laubser l.o., nie ged.; huid. bes. Galery 101, Jhb.
- 281 Masker, olie op bord, 44.8 x 39.7, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. mej. A.S. Greyling, Jhb.
- 282 Groen masker, olie op bord, 49.5 x 39.3, get. M. Laubser r.o., nie ged.; huid. bes. E. Guenther, Jhb.
- 283 Leo Theron, houtskool, 46.1 x 28.6, get. M. Laubser l.o., nie ged. ± 1953; eien. prof. G. Dekker, Potch.
- 284 Maleierseun, houtskool, 50.8 x 38.1, get. M. Laubser l.o., nie ged. ± 1955; eien. mev. M. Zwart-Siegers, Durban.
- 285 Frans, houtskool, 46.2 x 30.7, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. mev. F.A. Murray-Louw, Durbanville.
- 286 J.C. Kannemeyer, houtskool, 40.6 x 31.7, get. M. Laubser l.o., nie ged. ± 1957; eien. J.C. Kannemeyer, Kpstd.
- 287 Maleiermeisie, houtskool, 30.2 x 22.4, get. M. Laubser m.o., nie ged.; eien. J.D. Miles, Pret.
- 288 Studie: Kleurlingmeisie, houtskool, 30.5 x 23.5, get. M. Laubser r.o., nie ged.; eien. dr. J. Leodolff, Pret.
- 289 Dogtertjie, potlood, 40 x 32.1, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. mev. M. Mentz, Harrismith.
- 290 Stillewe: vrugte en bloeisels, olie op bord, 44.5 x 48.3, get. M. Laubser l.o., nie ged.; id.
- 291 Stillewe: blomme en vrugte, gouache, 44.4 x 28.8, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. mnr. Dryburgh, Jhb.
- 292 Op die berge, olie op bord, 39.4 x 49.5, get. M. Laubser r.o., nie ged.; eien. mej. M. Laubser, Strand.
- 293 Landman in Landskap, olie op bord, 39.4 x 49.6, get. M. Laubser r.o., nie ged.; eien. mnr. P. Sauer, Kpstd.
- 294 Boontjieplukkers, olie op saamgeperste papier of laag-hout, 39.4 x 51.4, get. M. Laubser r.o., nie ged.; eien. dr. A.E.F. Bosman, Heidelberg, Tvl.
- 295 Woman carrying yellow grass, olie op bord, 39.3 x 49.5, get. M. Laubser, nie ged. ± 1953; huid. bes. E. Guenther, Jhb.
- 296 Die Lokasie, olie op bord, 38.4 x 48.5, get. M. Laubser r.o., nie ged.; eien. prof. I.W. van der Merwe, Kpstd.
- 297 Die Tamatieplukkers, olie op bord, 39 x 44, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. Universiteit van Stel., Stel.
- 298 Girls between leaves, olie op bord, 44.4 x 39.4, get. M. Laubser l.o., nie ged. ± 1956; huid. bes. E. Guenther, Jhb.



- 299 Landskap met garingboom, olie op bord, 44 x 54.6, get. M. Laubser r.o., nie ged.; eien. mev. E.M. Dowling, Jhb.
- 300 Plaas-landskap, olie op bord, 39.9 x 49.8, get. M. Laubser, nie ged. ± 1960; eien. M. Laubser, Strand.
- 301 Kleurlinghuisie by rivier, olie op bord, 43.2 x 50.8, get. M. Laubser, nie ged.; eien. mev. M. Mentz, Harri-smith.
- 302 Figuur in landskap, olie op bord, 34.8 x 44.8, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. prof. J. Malan, Pret.
- 303 Kaapse oestoneel, olie op bord, 39.2 x 49.2, get. M. Laubser r.o., nie ged.; eien. F.A. Murray-Louw, Durbanville.
- 304 Seeskap: gesig op 'n baai, olie, 39.2 x 49.4, get. M. Laubser r.o., nie ged. ± 1953; eien. prof. G. Dekker, Potch.
- 305 Landscape and house, olie op bord, 44.4 x 49.5, get. M. Laubser l.o., nie ged. ± 1954; huid. bes. E. Guenther, Jhb.
- 306 Landskap, olie op bord, 39.6 x 50, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. mnr. G. de Leeuw, Jhb.
- 307 Vissershuisie, olie op bord, 39.3 x 49.5, get. M.L. r.o., nie ged. ± 1954; eien. dr. E. van Heerden, Jhb.
- 308 Vissershuisie, olie op bord, 40.7 x 50.8, get. M. Laubser r.o., nie ged. ± 1959; eien. dr. J.F. Loedolff, Pret.
- 309 Idilliese landskap, olie op bord, 44.7 x 40, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. mev. E.M. Dowling, Jhb.
- 310 Landskap: figuur en perskebome, olie op doek, 39.3 x 52.1, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. mej. van Niekerk, Pret.
- 311 Landskap: koei en papajaboom, olie op bord, 39.8 x 44.5, nie get., nie ged.; eien. Swart en Lubbe, Stel.
- 312 Black cow, olie op bord, 39.7 x 44.8, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. mnr. R. Erasmus, Irene.
- 313 Komposisie met figuur, olie op bord, 44.1 x 34, get. M. Laubser l.o., nie ged.; huid. bes. E. Guenther, Jhb.
- 314 Herfsboom, olie op bord, 44.8 x 39.7, nie get., nie ged.; eien. dr. O'Grady, Potch.
- 315 Landskap: hut, garingbome en bantoevroue, olie op bord, 40.6 x 53.3, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. mnr. G. Roos, Jhb.
- 316 Die Bos, olie op bord, 49.5 x 39.3, get. M. Laubser l.o., nie ged. ± 1960; eien. mej. M. Laubser, Strand.
- 317 Koei met bosluisvoël, olie op bord, 39.4 x 49.5, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. dr. Johannes, Jhb.

- 318 Seevoëls, olie op bord, 39.6 x 49.8, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. prof. Thom, Stel.
- 319 Reier en reënboog, olie op bord, 44.7 x 39.7, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien prof. A.C. Celliers, Stel.
- 320 Bokkie op heuwels, olie op bord, 44.9 x 39.9, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. mej. M. Laubser, Strand.
- 321 Kosi by dam, olie op bord, 45 x 34.9, get. M. Laubser r.o., nie ged.; eien. mnr. Vermoten, Jhb.
- 322 Die Rooi Bokkie, olie op bord, 39.8 x 49.5, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. prof. P.F.D. Weiss, Pret.
- 323 Geel koei, olie op bord, 39.5 x 44.4, get. M. Laubser l.o., nie ged.; huid. bes. E. Guenther, Jhb.
- 324 Komposisie: rooi en ligroos voëls, olie op bord, 44.7 x 39.7, get. M. Laubser r.o., nie ged. ± 1958; id.
- 325 Swart Swaan, olie op bord, 44.7 x 39.7, get. M. Laubser l.o., nie ged. ± 1958; id.
- 326 Wild flowers, olie op bord, 49.5 x 39.3, get. M. Laubser l.o., nie ged.; id.
- 327 Eend by skottel goue appels, olie, 40.6 x 24.1, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. mev. J. Malherbe, Durban.
- 328 Landskap met reier en duiker, olie op bord, 45 x 34.9, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. mej. M. Laubser, Strand.
- 329 Flaminke, boot en see, olie op bord, 44.4 x 34.3, get. M. Laubser, nie ged.; eien. mej. J. Kinnear, Kpstd.
- 330 Vreemde Voël, olie op bord, 44.8 x 39.7, get. M. Laubser r.o., nie ged. ± 1960-61; eien. mej. M. Laubser, Strand.
- 331 Swemmende eendjies, olie op bord, 39.6 x 49.5, get. M. Laubser r.o., nie ged. ± 1961; eien. Id.
- 332 Voëlvorms, olie op bord, 44.2 x 49.5, get. M. Laubser r.o., nie ged. ± 1961; id.
- 333 Komposisie: blou voëls, olie op bord, 45.1 x 40, get. M. Laubser r.o., nie ged. ± 1962; id., (afb.20, bl. 124a).
- 334 Vrou en kind, gouache, 34.3 x 26, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. mev. M. Cudhoff, Pret.
- 335 Landskap: vrou en beeste, gouache, 27.3 x 36.7, get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. prof. Goertse, Pret.
- 336 Rooswit flamingo, gouache, 45.5 x 39.7, get. M. Laubser l.o., nie ged.; mnr. Byleveldt, Pret.
- 337 Reier en eendjies in landskap, gouache, 26 x 35.3, get. M. Laubser r.o., nie ged.; eien. dr. Schumann, Stel.

- 338 Swart Swaan, gouache, 36.6 x 47, get. M. Laubser l.o.,  
nie ged.; eien. Toerien, Stel.
- 339 Rooi kalfie, gouache, 35.9 x 26.3, get. M. Laubser  
l.o., nie ged.; eien. Swart en Lubbe, Stel.
- 340 Swaan, gouache, 36.1 x 26, get. M. Laubser l.o., nie  
ged.; id.
- 341 Swaan (abstrak), gouache, 26.5 x 36, get. M. Laubser  
r.o., nie ged.; eien. dr. F.E.J. Malherbe, Stel.
- 342 Huisies (abstrak), gouache, 26 x 36.1, nie get., nie  
ged.; eien. J.D. Miles, Pret.
- 343 Blomstuk, gouache, 54.6 x 36.9, get. M. Laubser l.o.,  
nie ged.; eien. R. Erasmus, Irene.
- 344 Twee Swart Swane, gouache, 43.2 x 38.1, get. M. Laub-  
ser l.o., nie ged.; eien. mev. M. Mentz, Harrismith.
- 345 Kat voor pot met gousblomme, olie op doek, 54.6 x 59.7,  
get. M. Laubser r.o., nie ged.; eien. mev. D. Myburgh,  
Vereeniging.
- 346 Voël en arums in landskap, olie op bord, 38.6 x 48.5,  
get. M. Laubser l.o., nie ged.; eien. M. Günther, Pret.

BYLAAG 2

VRAELYS VOLTOOI DEUR MAGGIE LAUBSER

1. Wanneer het u en Maggie na Holland vertrek ? ( maand en jaar ).
2. Vertrek u vanuit Kaapstad ? Watter roete het u gevolg ?
3. Waar en by wie het u in Holland tuisgegaan ?
4. Kan u my sê tot wanneer Maggie in Engeland gebly het ?
5. Hoeveel keer het Maggie haar verblyf in Europa verbreek met besoeke aan Suid-Afrika ? Kan u die jaartalle van die besoeke nog onthou, wanneer was die besoeke ? ( Johannes Meintjies sê in sy boek oor haar sy was 2 keer hier : in 1915 en vanaf 1920 -1922 ; sy sê in haar radiopraatjie Dit is my kontrei dat sy 3 keer hier was )
6. Het sy gedurende hierdie besoeke aan S.A. geskilder ? Wat?
7. Wanneer<sup>6</sup> keep u vader Oertmanspost ?
8. Wanneer was Maggie in Italië en waar het sy presies aldaar gewoon ?
9. Wanneer was Maggie in België en waar het sy toe gewoon ?
10. Wanneer vertrek Maggie na Duitsland en watter roete het sy gevolg ?
11. Wanneer keer sy vergoed na S.A. terug ? Watter roete het sy met haar terugkeer gevolg ? Was sy eers in Italië aan ?
12. Is daar enigiets interessant waaraan u kan dink om my mee te deel ?

Arnold Balwé  
Feldwies am Chiemsee  
12 Post Uebersee Oby.

BYLAAG 3. BRIEF VAN ARNOLD BALWÉ J. 2.64.

Liebrechtete Franca Milas,

Gerne habe ich Ihre freundlichen Briefe aus Südafrika empfangen (ich bin Holländer u. war in meiner Kindheit auch dort - in Phamerburg u. Durban, wo mein Vater niederländischer Consul war). Ich danke Ihnen u. bemühe mich Ihre Fragen möglichst ausführlich zu beantworten, obwohl ich leider gestehen muss, dass ich Maggie Lambert seit langer Zeit nicht gesehen habe u. der Kontakt nur aus gelegentlichen Briefen besteht.

Ich lernte M. L. 1920 in Antwerpen kennen, als ich dort die ersten Vorleser an der Akademie war. Sie begann dort schon zu malen, obwohl sie noch nicht an der Akademie war. - Wir gingen von da zusammen nach Italien (ich eigentlich für den Preis de Rome) blieben fast ein Jahr am Gardasee (u. Venedig) in Torri-del-Benaco (1921-22)

Hier bearbeiteten wir gründlich alle Probleme der Malerei. Es wurden zahlreiche kleine Studien auf selbstpräparierte Karten gemacht u. es stellte sich sehr bald heraus dass M. L. eine ausgesprochene - wie wir sagen - farbige Begabung <sup>war</sup>, also eine rein malerische Ausdrucksform suchte - u. dazu absolut eine Persönlichkeit war. Sie liebte von Anfang an prächtige, klingende reiche Farben, überhaupt das Barockische im Leben. Und vor allem wollte sie auch gerne Menschen malen. Was des Technischen in der Behandlung der Farben, Gründe, Malweise betraf konnte ich ihr einiges helfen, in ihrer künstlerischen Auffassung war sie absolut eigenwillig u. irgendwelche Einflüsse (diesbezüglich) verarbeitete sie nach in ihre eigene Ausdrucksform

Sie ist sehr anerkennend u. er lobt sie sehr. Das hat mir sehr gefallen. Sie hat mir viel erzählt. Ich habe sie sehr lieblich in einem Raum, unter  
 9. 11. 1922  
 10. 11. 1922  
 11. 11. 1922  
 12. 11. 1922  
 13. 11. 1922  
 14. 11. 1922  
 15. 11. 1922  
 16. 11. 1922  
 17. 11. 1922  
 18. 11. 1922  
 19. 11. 1922  
 20. 11. 1922  
 21. 11. 1922  
 22. 11. 1922  
 23. 11. 1922  
 24. 11. 1922  
 25. 11. 1922  
 26. 11. 1922  
 27. 11. 1922  
 28. 11. 1922  
 29. 11. 1922  
 30. 11. 1922  
 31. 11. 1922  
 32. 11. 1922  
 33. 11. 1922  
 34. 11. 1922  
 35. 11. 1922  
 36. 11. 1922  
 37. 11. 1922  
 38. 11. 1922  
 39. 11. 1922  
 40. 11. 1922  
 41. 11. 1922  
 42. 11. 1922  
 43. 11. 1922  
 44. 11. 1922  
 45. 11. 1922  
 46. 11. 1922  
 47. 11. 1922  
 48. 11. 1922  
 49. 11. 1922  
 50. 11. 1922  
 51. 11. 1922  
 52. 11. 1922  
 53. 11. 1922  
 54. 11. 1922  
 55. 11. 1922  
 56. 11. 1922  
 57. 11. 1922  
 58. 11. 1922  
 59. 11. 1922  
 60. 11. 1922  
 61. 11. 1922  
 62. 11. 1922  
 63. 11. 1922  
 64. 11. 1922  
 65. 11. 1922  
 66. 11. 1922  
 67. 11. 1922  
 68. 11. 1922  
 69. 11. 1922  
 70. 11. 1922  
 71. 11. 1922  
 72. 11. 1922  
 73. 11. 1922  
 74. 11. 1922  
 75. 11. 1922  
 76. 11. 1922  
 77. 11. 1922  
 78. 11. 1922  
 79. 11. 1922  
 80. 11. 1922  
 81. 11. 1922  
 82. 11. 1922  
 83. 11. 1922  
 84. 11. 1922  
 85. 11. 1922  
 86. 11. 1922  
 87. 11. 1922  
 88. 11. 1922  
 89. 11. 1922  
 90. 11. 1922  
 91. 11. 1922  
 92. 11. 1922  
 93. 11. 1922  
 94. 11. 1922  
 95. 11. 1922  
 96. 11. 1922  
 97. 11. 1922  
 98. 11. 1922  
 99. 11. 1922  
 100. 11. 1922

So dass man von einem Dauerfluss  
 in irgendeiner Richtung bei ihrer Kunst jeden  
 Kamm (Gott sei Dank!) Die Kunsthistoriker  
 bemühen sich so oft den Künstler in eine  
 ganz bestimmte Kategorie in einer - "is man"  
 einzuzeichnen, in eine bestimmte "Schublade"  
 zu schieben. Das trifft vielleicht bei vielen  
 Epochen zu, doch ist persönlich u.  
 einmalige ein Künstler ist, desto weniger wird  
 man ihm mit solcher Definitiven gerecht.  
 Natürlich hat sich M. L. alle modernen  
 Male genau betrachtet (die Franzosen z. B.)  
 u. viele daraus gelernt. Wenn man sie  
 unbedingt klassifizieren will, könnte  
 man sie eine ganz ursprüngliche Coloristin  
 nennen, die Sinnbildhaftig u. voll Schärfe  
 u. Liebe die Lebendigkeit auszeichnet u.  
 ein Gleichnis in Farbe zu ihr (der Lebendigkeit).  
 bringen will. - Meines Wissens ging sie  
 1922 nach Südafrika zurück, kehrte aber  
 einige Jahre darauf nochmal nach Europa  
 zurück. Sie wollte ihre farbige Kunst  
 noch möglichst in guter Form  
 in Corvats Zeichnung bringen u. vor allem  
 auch Portrait studieren. Deswegen brachte  
 ich sie damals zu dem bekanntesten modernen  
 Portrait Maler H. Fächels in der Fasanenstraße  
 in Berlin. Dort arbeitete sie einige Zeit  
 u. ging dann auf die Glade selbst of  
 art nach London (wo es ja auch haupt-  
 sächlich um das Zeichnen ging).  
 Davon nahm sie das Können mit,  
 aber sein Künstlerisch blieb sie die  
 eigenwillige Persönlichkeit u. wie ich  
 glaube eine echte freie Südafrikanerin.  
 Ich sah nochmal später einen Katalog  
 ihrer Arbeiten mit dem Portrait einer  
 Frau u. fand es - obwohl uns schwarz-weiß

Artikel eines Billard für seine Kunstleistung!  
 So konnte auch mein College M. R.  
 kommen (3 ist die Leberante) Augenweide! x

Sich sehr sehr ein interessantes Gespräch, Maggie  
 wurde hellwach, schaute dauernd nach dem Mapper  
 u. sagte plötzlich zu mir: would you mind to  
 ask your friend if he might show us some  
 of his paintings? - Wol- und da begannen  
 wir alle 3 auszugehen u. unsere Erzeugnisse,  
 die Studien fast eines Jahres, auf Bänken, am  
 Boden, selbst in Gefächern, aufzustellen u.  
 So entstand in der im nächtlich fahrenden Zug  
 eine "Kunstausstellung", der Waggon war wenig  
 breit, nur einige Leute schliefen auf den  
 Holzbänken, eines davon hatte sogar (im  
 Eifer des Gefechts) 2 Bötchen auf seiner Seite (Hüfte)  
 stehen! Als er erwachte, war es nicht wenig  
 überrascht über seine Umgebung. Maggie war  
 begeistert u. wollte auch liebsten gleich alles kaufen.  
 Bis dann der Conductor kam und uns be-  
 deutete, dass wir ja nur je 1 Fahrkarte hätten u.

II  
 in München, wie meine Frau u. ich. Es hat  
 sich gut da heraus - für die  
 Geduld zu haben. 1911/12. Später -  
 Braunschweig!

eine Ausstellung hatte in der Galerie Quaethen  
 in Johannesburg. Vielleicht können Sie dort  
 noch mehr erfahren über ihre jetzigen Arbeiten  
 denn ich selbst habe ja seit langem nicht von ihr  
 gehört. Sie stehen doch sehr mit ihreselbst  
 auch in Verbindung?

Eben fällt mir noch eine kleine Episode  
 ein, die vielleicht auch haben ihre Kunst-  
reisen über ihre Menslichkeit beleuchtet:  
 Wir waren <sup>1922</sup> beide auf der Rückreise von  
Italien über die Alpen nach München u.  
 kamen etwas ermüdet im Nachtzug in  
 einem Waggon 3. Klasse (offen ohne geschlossene  
 Coupés), als an einer Station ein mit  
Rucksack u. dicken Mappen schwer bepackter  
junge Mann einstieg, den wir sofort als  
einen Mahr diagnostizierten. Es entwich



BYLAAG 4

Franz Roh se skematiese voorstelling van  
die ekspressionisme naas die na-ekspressionisme

Expressionismus	Nachexpressionismus
Ekstatische Gegenstände	Nüchterne Gegenstände
Viel religiöse Vorwürfe	Sehr wenig religiöse Vorwürfe
Objekt unterdrückend	Objekt verdeutlichend
Rhythmisierend	Darstellend
Erregend	Vertiefend
Ausschweifend	Eher streng, puristisch
Dynamisch	Statisch
Laut	Still
Summarisch	Durchführend
Vordergründig (Nahbild)	Vorder- und hintergründig (Nahbild + Fernbild)
Nach vorn treibend	Auch zurückfliehend
Grossformig	Grossformig + vielspältig
Monumental	Miniatuurartig
Warm	Kühl, bis kalt
Dicke Farbsubstanz	Dünne Farbschicht
Aufrauhend	Glättend, vertrieben
Wie unbehauenes Gestein	Wie blank gemachtes Metall
Arbeitsprozess (Faktur) spüren lassend	Arbeitsprozess austilgend (reine Objektivation)
Expressive Deformierung der Objekte	Harmonische Reinigung der Gegenstände
Diagonalreich (in Schrägen), oft spitzwinklig	Eher rechtwinklig, dem Rahmen parallel
Gegen die Bildränder arbeitend	In ihnen festsitzend
Urtümlich	1) Kultiviert .

1,

1) Roh, F. : Nach-expressionismus, bl. 119 en 120.