

'N KRITIESE BESPREKING VAN DIE VORMGEWING

IN DIE SKILDERKUNS VAN KAREL APPEL

DEUR

SUSAN KRIEL

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
Pretoria

Ek wil graag die volgende persone en instansies bedank vir hul waardevolle hulp en leiding met die uitvoering van hierdie werkstuk.

Prof. dr. N.O. Roos wat altyd bereid was om raad en hulp te verleen.

Die Universiteit van Pretoria en die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing wat dit vir my finansieel moontlik gemaak het om die studie te doen.

INHOUDSOPGAWE

BLADSY

<u>INLEIDING</u>		III
<u>HOOFSTUK 1</u>		1
1.1	Die Cobra-beweging	2
1.2	Die totstandkoming van die Cobra-beweging	5
1.3	Belangrike idees wat die groep in gemeen gehad het	6
1.4	Die vormgewing in die kuns van die Cobra-beweging	20
1.4.1	Denemarke	20
1.4.1.1	Egill Jacobsen	20
1.4.1.2	Carl-Henning Pedersen	21
1.4.1.3	Asger Jorn	23
1.4.1.4	Ejler Bille	24
1.4.2	België	25
1.4.2.1	Pierre Alechinsky	26
1.4.3	Nederland	27
1.4.3.1	Cornelis van Beverloo (Corneille)	29
1.4.3.2	Constant Nieuwenhuys	33
1.4.3.3	Teo Wolvecamp	35
1.4.3.4	Lubertus Swaanswijk (Lucebert)	36
<u>HOOFSTUK 2</u>		38
2.1	Karel Appel	39
2.2	Vormgewing in die kuns van Karel Appel	40
<u>HOOFSTUK 3</u>		57
3.1	Wesenskenmerke van die vormgewing in die kuns van Karel Appel	58
3.1.1	Kinderlike vormgewing	58

BLADSY

3.1.2	Eksperimentele, ekspressiewe, analitiese vormgewing	66
3.1.3	Gedissiplineerde, gestruktureerde vormgewing	73
3.1.4	Ekspressief-realistiese vormgewing	77
<u>HOOFSTUK 4</u>		84
4.1	Slot	85
<u>HOOFSTUK 5</u>		90
5.1	Samevatting	91
5.2	Besluit	96
<u>SUMMARY</u>		97
<u>BIBLIOGRAFIE</u>		121

INLEIDING

'n Skilderkuns wat bevry is van 'n skema, 'n vasstaande benaderingswyse en wat die vormlose materie as beginpunt geneem het, het nog altyd belangstelling gewek. Dit dien ook vervolgens as Inspirerende motief in die bespreking van die vormgewing in Karel Appel se kuns.

Die vernaamste gedagte tydens die skrywe van dié verhandeling is subjektief gebaseer op die verband tussen die Intellektuele bewustheid en die emosionele uitlating in Karel Appel se skilderye. Verder is 'n objektiewe benadering gevolg om nader te kom aan die artistieke konstruksie-elemente in sy visuele kuns.

Die doel van die verhandeling is nie van sintese en verklaring nie maar van analise en ontdekking, ten einde te probeer vasstel wat die hoofdryfvere in sy kuns vergestalt en hoe hy die besondere visuele trefkrag en algemene vormgewing wat sy werk kenmerk, bewerkstellig.

Die doel is nie om 'n historiese beskouing daar te stel nie en geen chronologiese ontwikkelingsgang word dus gevolg nie. Veel eerder word die wesenskenmerke wat die kuns van Karel Appel in die besonder kenmerk in oënskou geneem, soos byvoorbeeld die skep van orde uit chaos, die vertrekpunt vanuit die algemene om by die spesifieke uit te kom en die aktivering van die doekoppervlak.

As die toeskouer met die eerste oogopslag deur die werke van Appel gekonfronteer word het hy te make met 'n spel wat plaasgevind het tussen die kunstenaar en sy doek en voortgesit moet word deur die toeskouer se aktiewe deelname daaraan. Die kunstwerk kan dan gesien word as die resultaat van die

kommunikasie wat ontstaan het tussen die kunstenaar, kunswerk en die toeskouer. Die waarde van die kunswerk word grotendeels bepaal deur die skeppende verbeeldingsvermoë van die toeskouer.

Die visuele wêreld wat Karel Appel skep, spruit nie voort uit 'n bedagsame omgang met idees nie maar eerder uit 'n voortdurende eksperimentering met visuele elemente en beginsels. Die beelde wat hy hieruit oproep is konkreet en besit 'n waarheidsgehalte van vorms en beelde wat gegroei en ontstaan het en nie uitgedink is nie.

In die eerste hoofstuk word heelwat aandag geskenk aan die Cobra-beweging en die kunstenaars wat deel daarvan was. Dit is egter noodsaaklik om die agtergrondinligting te verskaf, aangesien die Cobra-jare 'n diepgaande invloed uitgeoefen het op Appel se werke wat na hierdie periode ontstaan het. Dit is onmoontlik om die vormgewing in die kuns van Appel te kan waardeur en te bespreek sonder om terug te gaan na hierdie fundamenteel-vormende tydperk.

In hoofstuk 2 word in meer besonderhede ingegaan op die vormgewing in die kuns van Karel Appel in wie se werk die hoofeenskappe van die Cobra-beweging suksesvol saamgevat word. Appel se werk is egter in baie ander opsigte ook van besondere belang en dit hou in wese wyer implikasies in as bloot net dit wat tydens die Cobra-beweging tot stand gekom het. Aan die hand van sy kuns kan die benaderingswyses van 'n groot deel van die twintigste-eeuse kuns verduidelik word: die spontane eksperimenterende ingesteldheid van 'n groot aantal kunstenaars, die beklemtoning van die belangrikheid van die kunsskeppende proses as sodanig, die neiging om

tot 'n al hoe groter suggestiwiteit te kom deur die manipulering van die prentoppervlak; asook die steeds toenemende belangstelling in die soeke na 'n ongekompliseerde en ongesofistikeerde kunsvorm wat baie kunstenaars na grondvorme laat soek het. Hierdie soeke het dikwels buite die grense van die beeldende kunste plaasgevind, soos byvoorbeeld in die psigologie of in die gebruiksvorwerpe en ornamente uit vroeëre kulture. Appel is in baie van dié opsigte 'n tipiese kunstenaar van die twintigste eeu - die verfynde skilder wat homself graag as barbaar wil voorhou. "Ik rotzool maar wat aan" (Gans, 1963:18) is 'n bekende uitspraak van hom. In wese is sy kuns in sy gesofistikeerdheid 'n direkte teenstelling daarvan.

In hoofstuk 3 word daar na spesifieke voorbeelde van Karel Appel se werk gekyk om die algemene kenmerke wat daarin voorkom in oënskou te neem. Om hierdie kenmerke duideliker uit te lig, is die voorbeelde van die werke onder vier vormgewende tipes bespreek. Die vormgewing in die werke is soms kinderlik-eenvoudig, of die benadering is meer eksperimenteel, ekspressief en analities georiënteerd.

In sommige van sy skilderye is die vormgewing ook meer gedissiplineerd en gestruktureerd. Uit die voorbeelde van sy mees resente skilderye tree 'n ekspressiewe, realistiese vormgewing na vore. Hierdie hoofstuk dien as ondersteuning van die gedagte dat sy kuns bevry is van 'n skema, 'n spesifieke vooropgestelde benaderingswyse en dat die vormlose materie altyd as uitgangspunt geneem is.

Ten slotte word daar na die resultaat van Karel Appel se spontane eksperimenterende benadering gekyk.

Aangesien hierdie studie nie enige kunshistoriese pretensies het nie, word hiermee volstaan en word daar nie gepoog om die rol en betekenis van die beweging of van sy lede vir die breëre kunsontwikkeling aan te toon nie.

HOOFSTUK 1

1.1 DIE COBRA-BEWEGING

Na twaalf jaar van Nazi-terreur wat die vrye gees gevange gehou het, het die bevryding aangebreek. Daar het plotseling 'n nuwe ruimte ontstaan vir die mens in Europa. Nuwe energie en nuwe vitaliteit het ontstaan.

Die Cobra-beweging was 'n opstand, 'n uitbarsting. Die groep was een van die eerste bewegings ná die Tweede Wêreldoorlog wat hierdie nuwe lewensgevoel tot uitdrukking gebring het.

Karel Appel se skildery "Vrijheidsschreeuw" (fig. 4) was een van die manifestasies van hierdie lewensgevoel, want dit het gegaan om "die vryheid". Dit was inderdaad 'n nuwe geesteshouding waarin hulle die intellektuele ontstaan van die kunswerk geïgnoreer het en alle bande met tradisionele reëls verbreek het.

Die lede van hierdie beweging het veral waarde geheg aan die mens se verbeelding en die vormgewing in kinderkuns en die van primitiewe kulture wat mites en legendes in hul beelde vasgelê het. Die skilderye, tekeninge en saamgestelde werke van die kunstenaars wat gedurende hierdie periode ontstaan het, vertoon nie slegs 'n gemeenskaplike inhoud en woordeskat nie maar ook 'n gemeenskaplike hantering van die Cobra-taal. Die mees opvallende en mees eie in die "taal" van die kunstenaars was die fantasieryke vorm-inhoud van hul werk.

"Het gebeurde allemaal tussen het doek en mij. Een samenwerking zou je kunnen zeggen. Ik rekende op spontaniteit en toeval. Ik wachtte, en had geen vooropgesteld idee van vorm en stijl. Terwijl ik werkte hield ik mijn ogen goed open om te zien wat

er ging gebeuren, wat er uit het doek te voorschijn zou komen. Bij zo 'n soort benadering komt de fantasie uit het materiaal zelf voort. Alles is mogelijk. Ik wilde mijn bevindingen niet aan andere mensen opdringen. Zelfs toen wilde ik dat de toeschouwer actiever werd en met de schilder zou samenwerken in het ontdekkingsproces. Ik wilde dat hij de weerspiegelen van zijn eigen wereld zou vinden in het schilderij dat hij zijn aandacht gaf" (White, 1977:44).

In hierdie uitspraak het die Nederlandse skilder Karel Appel die kerngedagtes van die Cobra-beweging aangeraak. As 'n toonaangewende eksponent van hierdie beweging het hy Internasionale bekendheid verwerf, en het hy 'n sentrale plek ingeneem in die totstandkoming van hierdie beweging.

As gevolg van bogenoemde spontane benadering het daar 'n wisselwerking ontstaan tussen die groot gebied van die onderbewuste en die materie. Vorms is as't ware opgeroep uit 'n wêreld wat behoort het aan dié van die sprokie en die mite. Appel, Jorn, Corneille en Constant, wat verteenwoordigende lede was van hierdie beweging, het hulself oorgegee aan hierdie invloed soos dit voorgekom het in die kinderlike sprokieswêreld.

Jorn het onder andere gesê: "In sprookjes en mijthen spreekte men van monsters, van fantastische dieren en van tekens. Het zijn altijd symbolen die de mensen zich hebben gemaakt van reële fenomenen! ... De volkskunst is altijd fantastisch en symbolisch... wij moeten... symbolen zien te vinden die verstaanbaar zijn, voor alle mensen. Daar werk ik op het ogenblik aan. Het schijnt me toe dat de

gehele vegetatie en animale wereld van het symbolisme totaal gereconstrueerd moet worden. Je kunt alleen tot de waarheid doordringen door je fantasie te gebruiken tot in de meest ongeloofwaardige beelden als die van indianen, vikingen, primitieven en niet in een surrealistisch - naturalistiese taal. We moeten geen beschrijving geven van het mens als dier. Maar we moet onself als dier beskryf. Dat is onze weg" (Stokvis, 1980: 159).

'n Mens kan in der waarheid sê dat die Cobra-beweging op die weg van die fantasie en die simbool gewandel het.

Dit was tiperend van hul werkswyse dat geen voorstudies vir hul skilderye gemaak is nie, die werke het ontstaan uit die ervaring en die belewing van die oomblik. Hierdie belewing is gevoed deur hul eie gedagtegang en ervaring en nie direk deur voorafgaande kuns nie. Dit is moeilik om hul kuns voor te stel sonder die eksperimentele faktor. Dit het selde gebeur dat die kunstenaars presles geweet het wat die resultaat van hul skeppende proses sou wees. Die materiaal waarmee hierdie kunstenaars besig was, het altyd aan hulle nuwe gedagtes en idees gesuggereer waarop die kunstenaars al soekende 'n antwoord moes vind. Die kunswerk het dus 'n aangeleentheid geword van die kunstenaar. Dit was nie meer 'n beskrywende onderwerp nie maar eerder 'n skeppende onderwerp.

Laastens was kreatiwiteit die uiteindelike doel van hul werkzaamheid. Die kreatiewe daad moet gesien word as iets wat 'n onkontroleerbare groot uitwerking het en dié daad word as kreatief beskou

omdat dit deurlopend iets verander en 'n onbegrensde uitwerking het. Hierdie kreatiewe daad is baie meer as blote kundigheid, tegniek, opvatting, aanvoeling, onderwerp, filosofie, beheersing, komposisie en bewustheid - dit is alles saam. As maatstaf vir die welslae van hierdie daad moet al bogenoemde besonderhede binne 'n Innerlike eenheid harmonieer.

Constant, 'n Nederlandse verteenwoordiger van die beweging, het ten opsigte hiervan bevestig dat hierdie kreatiewe daad belangriker was as die resultaat, naamlik die kunswerk self. Hierdie uitgangspunt het die skeppingsproses van die lede beïnvloed, en alhoewel die werke van die kunstenaars met verloop van tyd (ná hierdie periode) verander het, het hulle oor die algemeen getrou gebly aan die algemene grondbeginsels, naamlik dié van ekspressie en 'n opstand teen akademisme.

1.2 DIE TOTSTANDKOMING VAN DIE COBRA-BEWEGING

Dit is bekend dat die Cobra-beweging fundamenteel verskil het van die meeste kunstgroepeerings wat ná die Eerste en Tweede Wêreldoorlog ontstaan het. Die Cobra-beweging was nooit 'n skool nie, maar eerder 'n reaksie op 'n skool, naamlik die Paryse skool. In November 1948 het Deense, Belgiese, Nederlandse, Tsjeggiese en Franse afgevaardigdes in Parys byeengekom om die situasie van die sogenaamde "avant-garde" in hul eie lande te bespreek en om die moontlikhede van internasionale samewerking te ondersoek. Alle terreine van die kuns, onder andere die teater, literatuur en musiek het hier onder bespreking gekom.

Teen die einde van hierdie samekoms was daar 'n skeuring weg van die Franse beweging, terwyl 'n

groeïende band tussen die Belgiese, Nederlandse, en Deense groepe ontstaan het. Die belangrikste saambindende faktor tussen hierdie drie groepe was 'n gemeenskaplike sienswyse op kuns- en politieke gebied, 'n standpunt waarmee die Franse nie saamgestem het nie. Hierdie sienswyse was ook die rede vir die totstandkoming van die eksperimentele internasionale beweging wat sy slangnaam, Cobra. Dit is ontleen aan die eerste letters van die drie hoofstede "Copenhagen", "Bruxelles" en "Amsterdam" waaruit die groepe gekom het.

Verteenwoordigende lede van hierdie beweging was onder andere uit:

Denemarke : Egill Jacobsen, Carl-Henning Pedersen,
Asger Jorn en Ejler Bille;
Belgie : Pierre Alechinsky; en
Nederland : Constant Nieuwenhuys, Cornelle van
Beverloo en Karel Appel.

1.3 BELANGRIKE IDEES WAT DIE GROEP IN GEMEEN GEHAD HET

In die begin was die belangrikste saambindende faktor tussen hierdie kunstenaars 'n uitgesproke verlange om hulself spontaan te kan uitdruk.

Spontaniteit het vir hulle die geleentheid geskep waardeur hulle alles in hul kuns kon probeer sonder om enige waarde te heg aan geykte estetiese norme. Estetiese opvattinge het volgens hulle gegroei uit die Westerse kultuur wat reeds eeue lank 'n demper op die natuurlike skeppingsdrang van die mens geplaas het.

Na aanleiding van bogenoemde beweer Constant dat die sosiale omstandighede van die mens beïnvloed word deur sy bewussyn en indien hierdie omstandighede nie bevredigend is nie dit die skeppingsdrang, en inderdaad die skeppingsdaad, aan bande lê. Die enigste manier, volgens die kunstenaars, om uit hierdie impasse te kom, was om die beeldende kuns skeppend-eksperimenteel te benader en om sodoende moontlik weer by die kern van die kuns as skeppende aksie uit te kom.

Gesien in die breëre konteks van die destydse Europese kunsopset is dit interessant dat hierdie groep slegs 'n gebrekkige belangstelling getoon het in die Surrealisme wat as stylrigting in daardie tyd wyd aanklank gevind het.

Hul belangstelling in die Surrealisme het slegs gestrek tot waar dit gegaan het om die onderbewussyn van die mens in die kuns. Van 'n sulwre Surrealistiese benadering was daar egter geen sprake nie, en kunstenaars van die Cobra-beweging het wesenlike kantlynfigure gebly wat hierdie saak betref. So het ons byvoorbeeld gevind dat Jorn in een van sy manifeste André Breton se idees oor Surrealisme aangeval het. Volgens hom is dit op rasonale gebied onmoontlik om jouself deur 'n sulwre fisiese outomatisme te kan uitdruk. Hy het beweer: "Het zich uitdrukken is een fysieke handeling die in het denken materialiseert. Een psychisch automatisme" (Stokvis, 1980:84).

Hy het homself ook afgevra of die Surrealiste wat Breton nagevolg het suiwer idees, of die metafisiese wêreld op sigself, wou uitdruk. Volgens hom kan die metafisiese wêreld nie sonder die materiële wêreld bestaan nie, omdat laasgenoemde eersgenoemde

voortbring. In die plek van fisiese outomatisme het hy eksperiment en spontaneïteit van uitdrukking gestel. Spontaniteit was, soos reeds genoem, een van die belangrikste beginsels van die Cobra-beweging. Hiermee saam het ook die begrip anonimiteit gegaan. Hul belangstelling in anonimiteit het dikwels daartoe aanleiding gegee dat hulle oor en weer aan mekaar se skilderye gewerk het. Dit was egter ook die enigste tyd wat Karel Appel saam met ander kunstenaars gewerk het. Die gebruik om aan mekaar se skilderye te werk was interessant genoeg nie beperk tot die beeldende kunstenaars nie maar is ook dikwels deur skrywers en digters uitgevoer. "Vooral in deze kollektiewe aktiviteite kom die Cobra-mentaliteit het beste tot uiting en het is dan ook te betreuen dat juist dit aspect van de beweging het minst bekend is" (Stokvis, 1982:12).

Die kunsfilosofie van die Cobra-beweging was duidelik afgestem op die onmiddellike en selfs op die tydelike, eerder as op die permanente. Dié filosofie om deur 'n spontane en onmiddellike uitdrukkingswyse visuele impak in hul kunswerke te bewerkstellig, verduidelik ook hul belangstelling in die kunsaktiwiteite van kinders.

Wat die probleem van vorm en inhoud betref, het die Cobra-beweging die standpunt gehuldig dat die materiaal en die visuele elemente op sigself hierdie wesenlike funksie sou vervul. As gevolg hiervan het hulle geglo dat die "ervaring" van die kunswerk teruggevoer kan word na die ontstaanpunt van kuns, naamlik die van sintuiglike belewenis. Hierdie sienswyse was veral belangrik vir die skilders van die Cobra-beweging soos dit duidelik bewys word deur die hoë waarde wat hulle geheg het

aan die visuele en taktiese hoedanighede van hul kuns.

Alhoewel dit hul siening was dat die materiaal en die plastiese merk, gevorm deur pigment en penseel, as inhoudselement van hul kuns kon geld, was dit belangrik dat die Cobra-beweging dit nooit as voldoende inhoud beskou het nie. Die teksturele merke het hoogstens 'n gedeeltelike inhoud verge-stalt, terwyl die figuratiewe, natuurgekoppelde beelde nooit geheel en al verdwyn het nie. In breë trekke kan gesê word dat die Cobra-beweging nooit die terrein van die sogenaamde non-figuratiewe kuns betree het nie. Hulle het hierdie benadering tot die kuns as steriel en staties beskou, aangesien die direkte betrokkenheid van die lewe self daarin ontbreek. Uit hul siening van die verhouding tussen die samelewing en kuns kan die gevolgtrekking gemaak word dat hulle wou breek met ou gevestigde tradisies en as't ware weer opnuut wou begin. Hulle wou 'n nuwe orde, 'n nuwe samelewing asook 'n nuwe kuns laat ontstaan en die wêreld van prestige en grootdoenerigheid opruim. Hulle het geglo dat opregte kuns nie slegs uit die kunstenaars nie, maar uit die volk self moet voortspruit. Hulle strewe was dus na 'n kuns wat nie 'n geweldige prestasie sou wees nie, maar slegs die resultaat van 'n vrye skeppende daad.

Hierdie strewe na 'n volkskuns; 'n kuns wat nie alleen vir maar deur die volk sou wees word ook saamgevat in 'n artikel van Carl-Henning Pedersen. Daaruit blyk dit dat enige mens 'n kunstenaar kan word; die mense glo dit egter net nie omdat kuns vir hulle iets is wat aan 'n klein groepe mense behoort wat hierdie besondere skeppende gawe besit. Volgens Pedersen se artikel sien mense nie die

moontlikheid in dat die wil tot vorming in elkeen aanwesig is nie, en dat elke mens inderdaad uniek is. Binne die konteks van hierdie sienswyse bevraagteken Pedersen dus die ou gevestigde opvatting waarvolgens die kunstenaar as begaafde enkeling in 'n gemeenskap gesien word. Die begrip "kunsbegenadigde persoon" verval vir hom geheel en al. In die plek hiervan sien hy eerder die mens as 'n unieke wese - almal op 'n gelyke vlak; ook sover dit die kunsskeppende vermoëns betref. Pedersen sien kuns dus baie duidelik as 'n gemeenskapsproduk wat voortgebring word deur die gesamentlike betrokkenheid van die gemeenskap as 'n geheel. Die kunstenaar-enkeling kon nie in hierdie opset bestaan nie. Oor die plek van kuns en die kunstenaar in die samelewing het Pedersen onomwonde gesê: "Indien de maatschappij de productie van de kunstenaar afnam en hem in plaats daarvan het benodigde om te leven gaf, dan zou de juiste verhouding tussen de maatschappij en haar kunstenaars worden geschapen. Over de gehele land zouden er gemeentelijke kunstbibliotheken moeten worden opgericht, waar men kunst voor zijn eigen huis zou kunnen komen lenen, zoals dat nu het geval is met boeken. Het gebruik van de taal der kunst als communicatiemiddel zou een ongekende betekenis voor de samenleving krijgen" (Pedersen, 1943:14).

'n Mens merk ook in hierdie beweging, meer as in enige ander kunsrigting ná 1949, 'n heilige verset teen die industriële wêreld wat 'n kragtige kreet teen die onmenslike aspekte van die tegnologie, wetenskap en 'n samelewing wat dit alles voortgebring het, geulter het.

In reaksie op die toenemende verontmensliking van die moderne tegnologiese gemeenskap ontstaan daar skynbaar 'n verlange na 'n terugkeer na die natuur.

Hierin kan ook 'n steeds groeiende behoefte aan 'n ongekompliseerde wêreld, ontnem van tegnologie en die verwoestende wapens wat dit voortgebring het, gesien word - iets waarmee die skilders van die Cobra-beweging as Europeërs deeglik kennis gemaak het gedurende die Tweede Wêreldoorlog. Hul afkeer van die algemeen Westerse wêreldbeskouing lei tot 'n verwerping van die hele bestaande beskawing. In die plek daarvan het pogings ontstaan om tot die oorsprong van die beskawing, naamlik die voor-bewussyn terug te keer. Hul benaderingswyse tot die voor-bewussyn was allermins wetenskaplik-analise-rend, maar eerder direk-spontaan. Die voor-bewussyn was dus nie soseer as terrein ondersoek nie, maar beskou (soos deur Paul Klee) as die geheim-sinnige bron waaruit fantasiebeelde opduik. Dit is as gevolg van hierdie spontane skepping vanuit die fantasie dat daar by hulle 'n verlange ontstaan het na 'n nuwe samelewing waar kuns en die kunstenaar een sou wees. Die behoefte word verder voortgesit in die verlange na 'n primitiewe godsdienstige gemeenskap waarin die kunstenaar in sy anonimiteit as 'n eenvoudige ambagsman sy bydrae kon lewer tot 'n kollektiewe kunspoging.

Dié behoefte kom in baie opsigte ooreen met die van die Nasareners in Duitsland, die Arts and Crafts Movement in Engeland en selfs met Van Gogh se plan om 'n kunstenaarskolonie in die suide van Frankryk te stig. Bogenoemde ideale het vir hulle die sienswyse bevestig dat kuns en die samelewing een is en dat albei hul oorsprong in die verhouding van die mens tot sy natuurlike omgewing het.

Dit blyk vanselfsprekend dat die kunswerk vir hulle 'n spieëlbeeld was van dit wat in die menslike wese omgegaan het; 'n ongekunstelde en onbeplande aksie

wat geen estetiese norme besit het nie. Daar bestaan vir hulle geen onderskeid tussen mooi en lelik, grof en sag, wreed of teer nie. Alles het vir hulle karakter besit en was dus belangrik genoeg om geskilder te word. Estetiese beginsels sou volgens die kunstenaars die normale samehang tussen elemente versteur deur dit te onderskei in vae skoonheids-terme. Daarom het hulle die estetiese in die geheel verwerp.

As daar in die Cobra-terminologie verwys word na "lewende kuns" word daarmee klaarblyklik 'n kuns bedoel wat gebaseer is op spontane uitdrukking wat deur sy kragtige visuele trefkrag onmiddellik en direk tot die toeskouer spreek.

Die Cobra-beweging was, net soos Die Brücke ('n Duitse kunsbeweging), 'n brok Romantiek. Hulle was 'n verteenwoordigende uitbeelding van die romantiese verlange om die gebroke eenheid te herstel tussen kuns en samelewing, die mens en die natuur, en waar die klem van hul werk geval het op sowel die gees as die materie.

Hul besondere wêreldbeskouing, alhoewel moontlik beïnvloed deur die onvergenoegde houding van die Dadaïste, moet egter nie daarmee verwar word nie. (Die Dadaïste het die volkome vryheid van die kunswerk verower; hulle het 'n verhewe kunswerk belaglik gemaak deur die banaalste voorwerp tot kuns te verklaar.) Die Cobra-beweging was krities, maar nooit nihilisties ingestel nie. Hulle onvermoë om die bestaande sosio-ekonomiese stelsel te aanvaar het slegs daartoe aanleiding gegee dat hulle dit met iets beter, en vir hulle iets eerliker, wou vervang. In wese was hul bedoeling dus positief van aard, en kan dit meer in verband

gebring word met die Surrealiste wat ook gemeenskapliker te werk gegaan het, en ook meer positief ingestel was.

Hierdie positiewe benadering is kenmerkend van die Cobra-lede se werke. Corneille is hiervan 'n voorbeeld, en selfs die heftige stukke van Appel is deurtrek hiermee.

Die materiaal waarmee die kunstenaars gewerk het, verkry in die Cobra-beweging 'n sentrale plek in die kreatiewe proses. Volgens Bert Schierbeek in sy boek Een Broek voor een Oktopus het die moderne kuns ontstaan toe die materiaal waarmee die kunstenaars gewerk het op sigself 'n probleem geword het en dit ook die inhoud van die werk geword het. 'n Mens kan inderdaad die begin van die Moderne kuns waarneem in die revolusionêre materiaalgebruik van Delacroix, 'n belangrike skilder van die Romantiek wat nie alleen in sy benadering tot sy materiaal, maar ook in sy dinamiese uitdrukkingswyse die ekspressionisme voorspel het. Die pigment was 'n kragtige element vir hom en hy het net soos Rubens voor hom en Matisse ná hom dit nie as medium gebruik om 'n sekere gedagte uit te druk nie, maar as 'n instinktiewe aktiwiteit wat die hele gedagteproses voorspel het. Aan Rubens word ook die volgende gedagte gekoppel: "As far as possible, always paint alla prima, there will be plenty left to be done at the end" (Doerner, 1979:187).

Hierdie nou verband tussen die kunstenaar en sy materiaal is 'n proses van vra, terwyl die antwoord nooit bepalend is nie. In die Cobra-beweging het die materiaal die fantasie van die kunstenaar oopgebreek, terwyl die kunstenaar op sy beurt die

materiaal benut om alle visuele en taktiele moontlikhede te ondersoek. Constant beweer dat die naam Cobra die volledige bevryding van die fantasie uitspel - die skrikaanjaende verbeeldingskrag ("l'Imagination effrayane"), asook die totale bevryding van die materiaal en verál kleur.

Vanuit dié sienswyse kan 'n mens hul gevoel van verwantskap verklaar ten opsigte van die materie waarin of waarmee hulle hul drang om hulself kreatief uit te druk kon bevredig. Die materie was die oerbegin van alles, ook dit waaruit hulle self opgebou is.

'n Nugtere sienswyse veronderstel dat alle skilders bewus is van die materie, of materieskilders genoem kan word. Die kunstenaar kies immers self altyd bepaalde verfstowwe om in 'n sekere medium te werk. Solank ons binne die kader van die Renalssancistiese tradisie van die olieverfskildery bly en die moderne neiging tot collage en assemblage buite beskouing laat, is bogenoemde sienswyse korrek. Elke kunswerk is 'n huwelik tussen gees en stof, of in die meer vertroulike terminologie van elke dag, 'n spel tussen kreatiwiteit en materiaalgebruik. Dit is voor-die-hand-iggend dat die gebruik van verskillende materiale aanleiding gee tot uiteenlopende uitdrukkingswyses. As 'n mens byvoorbeeld soos in die Japannese skilderkuns werk met 'n kwas op snel absorberende sy of dun papier waar geen enkele korreksie moontlik is nie en waar daar gewoonlik binne 'n uur 'n werk tot stand kom, sal dit altyd verskil van 'n tipiese Europese olieverfskildery. Die olieverfskildery in die Cobra-kuns het ander en ruimere uitdrukkingsmoontlikhede gebied met betrekking tot die onderwerp as byvoorbeeld 'n tekening wat met ink of akrielverf op

papier geskilder is. Olieverfskilderye skep die moontlikheid om nie alleen met verf nie, maar in verf te skilder, dit wil sê die oppervlak en die substansie van die verfpasta word betrek in die werking van die geheel. Die dik of dun, glad of dig, deurskynend of ondeursigtige karakter van die verf het in die oeuvre van die Cobra-kunstenaars, en veral by Karel Appel in die besonder, in toenemende mate 'n belangrike rol gespeel.

Die kunstenaars het inspirasie geput uit hul materiaal en hulle daardeur laat lei. Soms het hulle die materie sulwer of as "object trouve" of "ready made" tot kunswerk verhef of as geïntegreerde element in hul kunswerk ingevoeg, maar hulle was altyd die persone wat die beeldende moontlikhede gesien het en die materie so beheer het om daaruit die gewenste karakter te haal. Hulle vertrekpunt was vanuit die algemene om by die spesifieke uit te kom.

Dat die Cobra-lede òf individueel òf as beweging wel deeglik kontak met ander groot Europese kunstbewegings gehad en onderhou het, lei geen twyfel nie. Tog het hulle, ten spyte van die moontlike invloede, 'n eie rigting ingeslaag en dit behou tot en met die ontbinding van die beweging in 1952.

Tematologies is die Cobra-beweging derhalwe, soos die Ekspressioniste, nou gekoppel aan die menslike situasie as sentrale tema in hul kuns. Hulle wou die Ekspressionistiese aspek van hul tyd verhaal, maar tog anders as wat die Duitse Ekspressioniste dit gedoen het. Die onbevange kinderlike en die fantasiedroom wat in elke mens bestaan, het hulle tot materiaal van hul spontane handeling verklaar.

As 'n mens die bydrae van die drie lande wat by die Cobra-beweging betrokke was tematologies beskou, was dit veral die Deense kunstenaars wat uit die Noordelike wêreld kom, met hul volklore en prehistoriese kunsvoorwerpe, wat die wêreld van die mite in die Cobra-beweging ingevoer het en daarmee saam 'n sekere Iiriese melancholie in hul kuns gebring het. Jacobsen se komies-barbaarse maskers "Brunt Objekt" (Bruin Objek - 1936), is 'n tiperende voorbeeld hiervan.

België was op sy beurt, vanweë die invloed van Margritte en Delveaux, verantwoordelik vir die Surrealistiese benadering wat in sommige van die temas in die Cobra-kuns gefigureer het. So byvoorbeeld het die Surrealiste drie vorms van ekspressie ontdek wat al lank bestaan het, maar nog nooit deur iemand ernstig opgeneem is nie, naamlik kinderteekeninge, primitiewe kuns en die kuns van geestelik versteurdes. Dit is veral hierdie drie aspekte wat 'n belangrike invloed uitgeoefen het op die tema-wêreld van die Cobra-kunstenaars en veral op Karel Appel.

Nederland, vanweë sy ligging, het sterker onder die invloed van die Duitse Ekspressionisme gekom. Waar die kunswerk byvoorbeeld in die Duitse Ekspressionisme vanuit die tema, wat van oorheersende belang was, ontstaan het, het die klem in die Cobra-beweging op die skeppende aksie self geval en die tema het dikwels te voorskyn gekom soos dit deur die materie gesuggereer is. Die temas was nie spesifieke kommentaar op sosio-politieke omstandighede of die beklemtoning van lewenstrategie, soos kenmerkend van die Duitse Ekspressionisme nie. Die menslike situasie word in die kuns eerder gekenmerk

deur 'n energiebelaaide angstigheid. Die Ekspres-
sionistiese aanslag van die Cobra-beweging was
egter in sy hele voorkoms ligter, meer speels,
kleurvoller en minder dreigend as sy Duitse ekwiva-
lent.

By Appel het dit byvoorbeeld gegaan om impuls,
energie, snelheid en aksie, en die ware ekspressie-
we beeld wat uit die materie verrys het. Dit bring
hom in hierdie opsig nader aan die Abstrakte Eks-
pressioniste, wat beelde in hul werk verkry het
deur assosiasie en toeval. Hierdie ooreenkoms,
maar ook die verskil wat daar was tussen Karel
Appel en byvoorbeeld 'n kunstenaar soos Willem de
Kooning, 'n verteenwoordiger van die Abstrakte
Ekspressionisme, word in die loop van die bespre-
king duideliker uiteengesit.

Dit is dus duidelik dat die vormgewing in die kuns
van die Cobra-beweging 'n informele karakter besit,
moontlik juis as gevolg van hul spontane werkswyse.
Hul kuns is dié van die organiese vorm, omdat die
vorm ontstaan het uit die skeppende aksie self.
Die Cobra-kunstenaar het sy doek nie met 'n spesi-
fieke vooropgestelde idee oor wat hy wil skep,
benader nie, maar hy het hom deur die materiaal
laat lei om sodoende die vorm daaruit te haal. Dit
bevestig weer eens dat alhoewel hierdie kunstenaars
die spontane ekspressiewe benadering tot hulle
onderwerpe gehad het, die inhoud nooit suiwer
abstrak was nie, maar altyd aan 'n spesifieke
figuratiewe beeldwêreld gekoppel was. Hierdie vorm
in hul werke was dus nie gekonstrueerd en gebonde
nie, maar het arbitrêr ontstaan. Indien 'n persoon
na die gebruik van lyn en kleur in die werke van
die kunstenaars gekyk het, sou hy opgemerk het dat
albei plastiese mediums 'n selfstandige bestaan

voer binne die skilderkuns van die Cobra-beweging, en dat bogenoemde mediums nie gebonde is aan 'n beskrywende funksie nie. Soos uit die hieropvolgende gedeelte sal blyk, het kunstenaars soos Corneille en Jorn 'n sterk sintese gevind tussen lyn en kleur, of tussen die liniêre en die skilder-kunstige benadering. Sommige van Corneille se werke is egter meer liniêr van aard en die sensitiwe lyn omsluit die kleurvlak. Sy doeke is verfynde, digterlike uitdrukkings in teenstelling met die werk van Appel wat deur brute krag gekenmerk word.

As daar na die visuele wêreld van die lynkunstenaar gekyk word, is dit meer beskrywend en verhalend van aard vanweë sy bemoelens met die proporsioneel wetmatige objek, dit wil sê die wêreld van die geïsoleerde gebonde vorm; dit wat deur die lyn vasgevang en omlin word. Die liniêre benadering stel die lyn voorop en kleur ondergeskik daaraan. In teenstelling hiermee is die skilderkunstige uitgangspunt poëties en suggererend van aard vanweë die kunstenaar se bemoelens met die arbitrêre vormwêreld. Die kunstenaar wil nie omlin nie maar wil as't ware die grense van die omlinde deur vlak en kleur verbreek. Dit is in die eerste geval die beklemtoning van die kleur en vlak waaraan die liniêre ondergeskik gestel word.

Om op te som moet 'n mens die Cobra-beweging nie sien as 'n groep kunstenaars wat as gevolg van hul ooreenkomste in styl 'n beweging gevorm het nie. Veel eerder was hulle 'n groep met 'n eiesoortige herkoms wat deur niks anders aanmekaar gebind was as hul geloof in die kreatiewe vermoë wat hulle geglo het in elke mens verborge is nie. Hierin het hulle die moontlikheid gesien waarmee hulle die samelewing kon verander.

"Kunst moet men fijsisch beleven. Mijn persoonlijk criterium voor de beoordeling van kunst is de zulver physische inwerking op mij: een gevoel dat er iets in mij overvloedt, een physische druk die nauwelijks te dragen is. Men vindt dit in de meeste primitiewe stadia van de mens, en de zeer grote verdienste van de Cobra-kunstenaars is dat ze deze physische relatie tot de kunst herontdekt hebben" (Schade, 1981:7).

Die uitgangspunt waaruit die taal van die Cobra-kunstenaar ontstaan het, was as't ware uit die nulpunt van die beskawing. Dit was 'n begin vanuit niks, of altans 'n poging om te begin vanuit sulwer menswees sonder om die ou Westerse lewenspatrone na te volg. Hul kunssinnige uitdrukkingswyse het vir hierdie kunstenaars niks te make gehad met die soeke na 'n resultaat wat beantwoord aan estetiese norme nie. Dit het bloot voortgespruit uit 'n direkte menslike behoefte om gestalte te gee aan hul innerlike gevoelens. Alle middele was vir hulle aanvaarbaar in die proses van vormgewing.

Die Cobra-beweging bestaan nie meer nie, maar die gees daarvan leef nog voort as 'n algemene ingesteldheid en denkrigting in die beeldende kuns. Dit geld nie slegs vir die werke van kunstenaars wat by die Cobra-beweging betrokke was nie, maar veral ook vir die latere kunstenaargenerasies. Die Nuwe Ekspressionisme wat waargeneem word by jong skilders in Italië, Wes-Duitsland, Oostenryk, Switserland, Frankryk, die Verenigde State van Amerika en Nederland dra in baie gevalle die stempel van die Cobra-beweging. Al hierdie rigtings toon opvallende verwantskappe met die Ekspressionisme van Appel, Constant, Jorn en Pedersen. Die "Figuration libre" van die jong Franse kunstenaars

toon dieselfde vryheidsdrang wat die kunstenaars van die Cobra-beweging gekenmerk het. Karel Appel se skildery "Vrijheidsschreeuw" (fig. 4) blyk opnuut aktueel te wees.

1.4 DIE VORMGEWING IN DIE KUNS VAN DIE COBRA-BEWEGING

1.4.1 DENEMARKE

1.4.1.1 Egill Jacobsen

Egill Jacobsen se naam het selde voorgekom in Cobra-publikasies en selfs ook weinig in die katalogi van hul tentoonstellings. Alhoewel hy een van die belangrikste skeppers van die "spontante" kuns in Denemarke was, was sy bydra tot die Cobra-beweging egter meer indirek gewees.

Hy het ontwikkel deur opeenvolgend in 'n naturalistiese, sosiaal-realistiese, Surrealistiese en Ekspressionistiese wyse te skilder. Picasso het die grootste invloed op hom uitgeoefen, veral wat betref sy direkte, spontane en ekspressiewe werkswyse. Dit is veral dié eienskappe van Picasso se werk wat bygedra het tot die vitaliteit, die vryheid en ritmiese kwaliteit wat eie is aan Jacobsen se kuns.

In die manipulerings van sy materiaal en sy kleurgebruik is hy meer ekspressief as die Duitse Ekspressioniste, wat volgens hom, juis die vryheid van kleur wat hulle wél ontdek het nie ten volle benut het nie vanweë hul naturalistiese denkwyses.

Jacobsen se belangrikste bydra tot Cobra lê, myns insiens, in die wyse waarop hy in die manipulerings van die pigment 'n voorbeeld was, veral vir Karel

Appel. Stokvis, in haar bekende boek oor Cobra, verwys hierna as sy sê: "In de heftige bewogenheid waaruit hij dit schilderij maakte, behandelde hij de verf bijna als een kneedbaar plastisch materiaal" (Stokvis, 1980:18).

Die hantering van sy materiaal, asook die feit dat hy in sy kuns teruggegryp het na sy eie land se beeldwêreld, maak hom 'n belangrike deelgenoot van die Cobra-beweging.

1.4.1.2 Carl-Henning Pedersen

Pedersen was net soos Jacobsen geïnspireer deur die primitiewe kuns, maar anders as in die geval van sy landgenoot, was dit meer die uiterlike vorm self wat tot hom gespreek het. Hy het baie aangetrokke gevoel tot die maskers van die primitiewe wêreld en gesê dat die land van die mite in elke mens verborge lê en dat die mens hom aan sy "ou primitiewe" behoefte om beelde en simbole te skep moet oorgee (Stokvis, 1980:22). Dit was veral die uitbeelding van voëls wat hom in die eeue-oue kuns getref het. In sy akwarelle, wat meestal in sag-vloelende kleure geskilder is, en sy kryttekeninge waarin die kleurvlakke in die begin nog skerp afgebaken is, ontplooi sy fantasiewêreld. Hoe humanisties sy afbeeldings ook al mag lyk, was daar altyd 'n mate van drama teenwoordig. Sy skilderye beeld 'n tragiese lewenspel uit. Alhoewel hy in die begin kleur reeds sterk beklemtoon, het hy gesukkel om los te kom van die swaar lyne waarmee hy sy vorm omlyn het.

Pedersen het 'n belangrike invloed uitgeoefen op die Cobra-beweging.

Gedurende die Cobra-periode het sy werk 'n uitdrukkingskrag in kleur en vorm verkry wat hy later nouliks weer kon oortref. Met sy stippeltegniek wat hy sedert 1948 toegepas het en die wit en geel kleure wat hy soms daarby gebruik het, verkry sy werk 'n ongewone ligeffek wat 'n vreemde atmosfeer skep. Sy latere werke het meer planmatig geword, die vorms groter, en die stippels wat verdwyn het is vervang deur groter vlekke.

In hierdie latere werke het die skerp kleure verdwyn om plek te maak vir 'n sagte, skemeragtige atmosfeer waarin daar minder kleurkontraste voorgekom het. Dit het selfs monochroomagtig geword. 'n Fabelwêreld wat bestaan uit gode, voëls, perde, huise en bome het die hoofmotief van sy werk gevorm. Wat sy werkswyse betref, was hy, soos Jacobsen en Appel, sterk ingestel op die bewerking van die doekoppervlak. Die verf is dikwels ook direk uit die verfbuis op die doek aangebring. Die grein van die doek het 'n belangrike rol gespeel in sy werke. "Dat wat men niet schildert, dat wat men laat staan heeft men ook geschildert", verklaar die groter eenvoud wat hierdie werke kenmerk (Schade, 1971:37).

Direkte invloede van buite was nouliks in sy werk sigbaar. Slegs in daardie werke waar hy nog sterk aan die lyn vasgeklou het, is 'n verwantskap met kindertekeninge duidelik, terwyl eenvoudige motiewe en ornamentele vorms op 'n invloed van die primitiewe kuns gedui het. In die skilderye waar die direkte kwashale oorheers, merk 'n mens duidelik dat Pedersen uit die Noorde kom en aan die wêreld van Munch en Nolde behoort het, terwyl sy poëtiese motiewe en warm kleure soms aan Chagall herinner.

1.4.1.3 Asger Jorn

"Men kan slechts tot de waarheid komen door zijn fantasie te gebruiken tot in het meest onwaarschijnlijke zoals Bosch en Breugel deden, maar dan in een schilderkunstige taal als die van de oude Indianen, de Vikingen, de Primitieven en niet in een surrealistisch naturalistische taal" (Stokvis, 1982:14).

Vir Jorn, die rewolusionêre en miteskeppende kunstenaar, was kuns 'n leefwyse. Dit was nie alleen 'n menslike uitdrukking deur middel van kleur en vorm nie, maar volgens hom moes iemand wat kuns beoefen alles wat hy doen en dink deur kuns sigbaar maak. Klee, Miro en Picasso het onderskeidelik 'n belangrike invloed op hom uitgeoefen. In sommige van sy akwarelle wat hy "Didaskale" en "Occupations" noem, het sy werk baie na aan die werk van Paul Klee gekom wat betref die soms subtiele gebruik van kleur en fyn lyn. In sy na-oorlogse skilderye het hy gepoog om die helder kleurvlakke wat Jacobsen en Bille tot volle rypheid gebring het in sy eie kuns te verwerk.

Eers ná 1945 het sy lyngebruik volle vryheid gekry en het hy met krag oor die doeke beweeg. Gedurende hierdie tydperk, wat een van die belangrikste periodes in sy ontwikkeling uitgemaak het, het reekse skilderye ontstaan waarin alle terughoudendheid verdwyn en hy alle invloede wat hy ondergaan het tot 'n eie taal verwerk het.

As 'n mens na sy werk van die Cobra-periode kyk, is dit duidelik dat die vrye uitdrukkingswyse, wat hy in dié jare ontdek het, hom gelei het tot 'n kragtige, dramatiese skildertrant wat gekenmerk word deur swaar vorms, lyne en donker kleure. Dit was

eers ná die Cobra-periode, omstreeks 1952 tot 1953, dat 'n nuwe kragtige ontwikkeling in sy werk ingetree het en hy hom as ten volle ontwikkelde kunstenaar gevestig het. 'n Mens merk dit in die kragtige, bewegende lyn en die vrye manipulering van die materie wat hierdie skilderye kenmerk.

Wat belangrik was in sy werk, is die deel waarin hy hom bemoei het met 'n tachistiese skildertrant wat baie herinner het aan die werk van Jackson Pollock. 'n Verdere interessante ontwikkeling was die periode waarin hy sentimentele skilderye wat hy op vlooimarkte gekoop het verander het in sy sogenaamde "modifications". Naas skilder het hy hom ook in baie ander tegniese uitgedruk, byvoorbeeld, soos reeds gemeld, akwarel, gouache en verskillende grafiese tegniese. Jorn se buitengewoon veelsydige belangstelling, sy studieuse aard wat hom diep in baie onderwerpe laat indring het, sy groot entoesiasme en geweldige stimulerende krag is oral as invloed in die Cobra-beweging merkbaar en dit het in groot mate die karakter van die beweging bepaal.

1.4.1.4 Ejler Bille

Alhoewel Bille 'n aktiewe rol gespeel het in die vernuwing van die Deense kuns, asook in die totstandkoming van die Cobra-beweging, was hy egter hoofsaaklik besig met sy eie werk waarin hy 'n eierigting ontwikkel het wat in baie opsigte verskil het van die spontane eksperimentele werkswyse van die Cobra-beweging.

Sy vroeë skilderye en tekeninge het grotendeels 'n liniêre karakter besit en was goed beplande komposisies waaruit vorms geskep is wat 'n sterk ooreenkoms toon met die droomvisioene van die Surrealiste.

Die groep Deense kunstenaars het veral een gemeenskaplike kenmerk wat hul kuns verbind, naamlik die spontaneïteit van die werke. Dat hierdie skynbaar onbeheersde uitdrukkingskrag hulle oeuvre, en bykans elke faset van hul kuns, sou beïnvloed spreek vanself.

Vir Denemarke het die Cobra-beweging internasionale kunskontak en erkenning wat nog nooit op hierdie skaal in die geskiedenis van die Deense kuns voorgekom het nie, beteken.

1.4.2 BELGIË

Die agtergrond van die Cobra-beweging in België was van 'n heel ander aard as dié in Denemarke. Terwyl die Deense groep, wat later by die Cobra-beweging aangesluit het, gedurende die Tweede Wêreldoorlog 'n nuwe werkswyse ontwikkel het en ná 1945 met 'n sterker verpersoonlikte kuns te voorskyn gekom het, was dit vir die Belgiese kuns gedurende dieselfde periode eerder 'n tussenfase. Die bloeitydperk van die Vlaamse Ekspressionisme was verby en in die dertigerjare het Magritte en Delvaux reeds hul internasionale plek as Surrealiste verwerf. In die afgeslotenheid van die moeilike oorlogsjare is slegs enkele beperkte uitstallings gehou en weinig nuuts het aan die Belgiese kunsfront plaasgevind.

België was die middelpunt van al die byeenkomste van die Cobra-groep. Die Cobra-beweging het uit 'n Belgiese beweging ontstaan en toevallig ook daar ten einde geloop. Verder word hierdie beweging gekenmerk deur die stimulerende krag en werksaamheid van die Belgiese digter-filosof Christian Dotremont, wie se invloed die bron was waaruit die Cobra-beweging kon bloei. Ten aansien van die

ontstaan van die Cobra-groep sê Dotremont: "Er waren in het Surrealisme, en speciaal in het Belgische surrealisme, componenten die de grondslag voor Cobra vormden, maar in een toestand van koele opzettelijkheid: een opvatting die naar die synthese der kunsten streefde, een afkeer van specialisme, een anti-esthetische, ernstige, in hoge mate door het marxisme bepaalde moraal, een humor die zich nooit tot grappigheid verlaagde, zin voor het experiment in het algemeen, een krachtig - anti-individualisme" (Stokvis, 1980:217).

Op die keper beskou, was die Cobra-beweging vir België egter niks meer as bloot enkele ontmoetings tussen die groepe nie. Tog het individuele Belgiese kunstenaars 'n wesenlike bydrae tot die Cobra-beweging gelewer.

1.4.2.1 Pierre Alechinsky

Pierre Alechinsky word allerweë beskou as een van die mees vooraanstaande kunstenaars in die moderne Belgiese kuns en word onteenseglik beskou as een van die belangrikste lede van die Cobra-beweging.

In sy jeugjare het hy hom veral toegespits op boekillustrasies en tipografie asook verskillende grafiese tegnieke. Die volkskunsagtige in die houtsneewerk van Tjigtgat, die werk van Dubuffet, die Surrealisme en die "Art-brut" het direk tot hom gespreek. Hy het saam met die digter Dotremont die kern van die Cobra-beweging gevorm in die Belgiese kuns. Dit was juis Dotremont wat belangstelling by hom gewek het vir die gebruikmaking van skrif as piktorale uitdrukkingsmiddel.

In Japan het hy die Japannese kalligrafie en hul werkswyses bestudeer. Laasgenoemde tegniek, wat hyself later weer in sy werk toegepas het, het aan sy kuns 'n ongekennde speelse vryheid gegee.

Wat sy latere skilderye betref, is daar meer beweging as by onder andere die abstrakte vlek-komposisies wat hy in die Cobra-jare gemaak het. Net soos Jorn was hy dramaties in sy voordrag gewees en is daar ook 'n tikkie humor in sy werk aanwesig. Soos 'n Oosterse kalligraaf, geboë oor die grond waarop die papier lê, roep hy met sy ligte, vinnige kwas-skrif in ink en gekleurde verf, waarmee ryk effekte verkry word, lagwekkende gedrogtelike wesens op wat mekaar soos in 'n sprokiesverhaal toespreek. Sy bydrae tot die Cobra-beweging het dan ook veral gelê in die speelse spontaneïteit wat sy beste werke gekenmerk het.

Die Cobra-beweging was juis 'n poging om die geloof in spontane kreatiwiteit van die mens in die praktyk toe te pas en om die gemeenskaplike as belangrike faktor uit te lig.

1.4.3 NEDERLAND

Terwyl daar in sowel Denemarke as België reeds gedurende die Tweede Wêreldoorlog na nuwe weë in die kuns gesoek is, word daar in dieselfde tydperk in Nederland iets van dieselfde soeke bespeur.

In die Nederlandse kuns was daar egter nie soos in Denemarke reeds 'n "avant-garde"-beweging, of soos in België 'n sterk Surrealistiese neiging nie.

Vir die jong kunstenaars in Nederland wat teen ongeveer 1949 aan die begin van hul ontwikkeling

gestaan het, het die werk van die voorafgaande generasie tot die verlede behoort. Hulle kon nie 'n aanknopingspunt by hierdie generasies vind wat hulle op 'n nuwe weg kon plaas in hul soeke na nuwe uitdrukkingswyses nie.

Die kunsbeweging "De Stijl" ult die twintigerjare het die Nederlandse kuns op 'n internasionale niveau geplaas, maar geen weerklank in sy eie land gevind nie. Die sogenaamde magiese of neo-reallisme was in die dertigerjare in Nederland 'n Ekspressionistiese beweging wat invloede van Franse bewegings soos Fauvisme, Kubisme en die Italiaanse Futurisme ondergaan het en sigself op die Duitse Ekspressionisme gegrond het. Uit hierdie ekspressionisme kom enkele figure te voorskyn wie se werk van groot betekenis was vir die Nederlandse kunstenaars ná 1945.

Nederland het ook geen kontak gehad met die Surrealistiese beweging wat vanaf die dertigerjare vanuit Parys die wêreld van die moderne kuns binnegedring het nie en ook nie met die Dada-beweging wat in 1916 in Switserland ontstaan het nie. Slegs in "De Stijl" was daar kontak met enkele Dada-persoonlikhede, maar dit was sonder enige noemenswaardige betekenis vir die latere kunsontwikkeling in Nederland.

Die Tweede Wêreldoorlog het vir die kunsontwikkeling 'n vakuum geskep. Met die beëindiging daarvan het daar vir die jong kunstenaars in Nederland 'n nuwe wêreld oopgegaan en die bande met die ou tradisies is volkome verbreek.

Die omstandighede waarin die kunstenaars 'n nuwe groep sou vorm wat hulself eksperimentaliste genoem

het, was in baie opsigte gebore uit 'n maatskaplike nood in 'n wêreld waar daar geen plek meer vir hul kuns was nie. "Rechtstreeks vanuit het materiaal, de kleur en de lijn moet de voorstelling ontstaan; een fantastische fabelwereld, even speels als die van een kind, geworteld in het collectieve onderbewuste van de mens" (Gribling, 1972:7).

Vanuit hierdie uitgangspunt, is die Nederlandse Eksperimentele Groep gestig waaruit die Cobra-beweging later ontstaan het. Constant Nieuwenhuys was die belangrikste inisleerder van die Nederlandse Eksperimentele Groep, terwyl Karel Appel en Cornelis van Beverloo die kern van die groep gevorm het.

Die Nederlandse groep het stelselmatig uitgebrei en in die winter van 1947 en 1948, net nadat hulle mekaar leer ken het, het Teo Wolvecamp, Anton Rooskens en Lucebert Swaanswijk daarby aangesluit.

Benewens Appel was Corneille se werk sekerlik die grootste bydrae vanuit Nederland tot die Cobra-beweging.

1.4.3.1 Cornelis van Beverloo (Corneille)

In Corneille se wêreld het daar 'n sonnige Mediterreense orde geheers, nie 'n koel reëlmaat soos 'n mens gevind het in die werk van, byvoorbeeld, Mondriaan nie. Alles is chaoties in beweging, maar tog hou alle dele verband met die kosmiese wêreld: "Het is een wereld in wording, waar de dingen nog niet tot objecten gesteld zijn" (Gribling, 1972:5). Dit het Corneille geïnteresseer.

Corneille het gedurende die Tweede Wêreldoorlog op 'n naturalistiese trant gewerk. Daarna het 'n

sterk skematisering van vorm plaasgevind waardeur sy werk 'n Kubistiese inslag verkry het. Nog later het hy onder die invloed van die Duitse Ekspresionisme gekom. Cornelle het ook na Boedapest gereis waar die invloed van die Duitse Ekspresionisme sterk merkbaar was en hier is hy ook vir die eerste keer met die werk van Paul Klee en dié van die Surrealiste gekonfronteer.

Sedert hierdie kontak met Klee het naturalisme vir hom nie bloot meer die kopleer van uiterlike gelykenisse beteken nie. Die vorm was nie meer staties nie, maar permanent in wording. Daar het geen onderskeid bestaan tussen voorwerp en onderwerp nie en alles wat bestaan het, was deel van 'n groter geheel waarvan die mens nie meer alleen die middelpunt gevorm het nie.

Klee het na 'n visuele formule gesoek om mens, dier, plant, aarde, vuur, water and alle kragte saam te snoer. Cornelle was die erfgenaam van bogenoemde gedagte. Van Dufy het Cornelle geleer om in 'n perspektieflose verband kleur en lyn onafhanklik van mekaar te gebruik. Bonnard het hom laat ontdek dat die intensiteit van kleur die eenvoudigste dinge kan verander in 'n irreële wêreld van poësie. Sy skilderye wat uit hierdie periode dateer, was kinderlik eenvoudig; 'n bestudeerde eenvoud wat 'n mens baie aan die werk van Miro en Klee laat dink het.

Die werk van die Deen, Carl-Henning Pedersen het ook 'n groot invloed op hom uitgeoefen, veral in sy mensvoorstelling wat onder andere gekenmerk word deur hul groot hoofde en klein liggaampies. Voëls was veral vir Cornelle van groot betekenis in sy werk. "Mijn bewegingen op het doek worden altijd

vogels. De vogel is het volmaakte beeld van beweging naar het doel, het is ook de blijdschap om de beweging" (Stokvis, 1980:191).

Die bewegingselement het later sterker in sy werk geword en sy lyngebruik lossen en ligter. Sy werke het 'n dansende ritme verkry wat geaksentueer word deur kragtige kleur. Die skeppende proses het egter liniêr gebly want Corneille was van nature 'n tekenaar.

Teen 1949 merk 'n mens baie onderwerpe in sy kuns wat met water, reise, see en trek te make het, soos byvoorbeeld gesien word in "Le retour du marin", "Port et pêche" en "Le rythme joyeux de la ville". Dit was nie willekeurige anekdotiese of pikturale onderwerpe nie, maar temas wat 'n bepaalde vorm en aspek beliggaam het. Die stad as tema het hom lank besig gehou. Dié motief was vir hom verteenwoordigend van menslike orde teenoor die chaotiese toeval van die natuur.

Aanvanklik het die plesier van eenvoudige lynkontraste en die samevoeging van horisontale en vertikale lyne wat op die prentvlak tot 'n abstrakte beeld gebring is, oorheers. Later het hy 'n sterker figuratiewe element in sy werk ingevoer waarin die mens self ook van tyd tot tyd uitgebeeld word.

In 1950 het die dorre aarde as hoofmotief geleidelik die oorhand in sy werk gekry en die mens is daaraan ondergeskik gestel. Die aarde is weergegee soos Corneille dit in Boedapest aangetref het: as onverwoesbare oerelement in 'n steeds vernuwende groeikrag.

Die kombinasie van twee kontrasterende elemente wat hy in Boedapest as essensiële beginsels vir sy werk ontdek het, naamlik 'n vaste lynpatroon en die bewegende kleurvlakke daartussen, het weer na vore gekom en sy verdere skildertrant bepaal.

Opsommend kan gesê word dat hy die eenvoudige, kinderlike verteltrant, wat sy werk tot en met die vyftigerjare gekenmerk het, laat vaar het, en in die plek daarvan het hy hom meer toegespits op die uitdrukkingskrag van lyn, vorm en kleur as suiwer skilderkunstige elemente. Tog het die "eenvoudige vriendelikhed" wat so eie was aan sy verhalende doeke aanwesig gebly, selfs wanneer hy meer abstrakte onderwerpe behandel het.

Fantasiewesens verdwyn in 1952 geheel en al uit sy werk en slegs die "voëlmotief" bly in 'n sekere sin nog aanwesig. Net soos by Appel was die Cobra-jare vir Corneille 'n voorbereidingstyd vir wat in sy latere werk tot 'n persoonlike styl sou groei. Dat dit wel 'n tyd van eksperimentering was, kan 'n mens sien aan die groot vormvariasie en die verskillende teken- en skildermetodes wat hy oor en weer toegepas het. Tog word die Cobra-beweging vir Corneille, ondanks 'n sterk verbondenheid aan die beweging, nie 'n volledige uitgangspunt vir sy latere ontwikkeling nie, soos dit wel die geval met Appel en Constant was.

In sy latere werke maak die doolhofagtige, soms meganiese, lynkonstruksies wat sy stadkomplekse kenmerk plek vir 'n sterker organiese vormgewing. Terwyl lyn en kleur tot op hierdie punt dikwels as aparte elemente in sy kuns opgetree het, word hulle in hierdie nuwe ontwikkelingsfase saamgevoeg en neem die kleur in helderheid en warmte toe. Die

groot ronde vorm wat byna oral in sy werk voorgekom het en in die Cobra-tyd meestal 'n menskop of, in die stadstonele, 'n maan of plein voorstel, suggereer in sy latere werke 'n brandende son.

Cornellie word net soos Appel 'n materieskilder genoem, alhoewel sy benadering tot die materie heel anders was. Terwyl Appel die materie met geweld te lyf gaan en in die suiwering na 'n eie ekspressie soek, benader Cornellie dit sorgvuldig, liefkosend, en met groot sorg soek hy sy kleur en kleurkontraste uit. Hy het hom lank besig gehou met die kombinasies van kleur. In dié opsig behoort hy aan die Franse skool en is hy byna Impressionisties. Hierdie Franse inslag is dan ook later juis een van die redes waarom hy die Cobra-beweging verlaat het. 'n Mens kan selfs sê dat hy, in teenstelling met Appel, in sy komposisies bewustelik na 'n estetiese uiting soek.

Sy verblyf in Noord-Afrika het 'n vormgewende invloed op sy werk gehad. Dit is in die eerste plek die droë sonverbrande aarde wat hom aangetrek het; dieselfde elemente wat toevallig ook Jean Dubuffet, wat ook vele reise na Afrika onderneem het, geboel het.

1.4.3.2 Constant Nieuwenhuys

Net soos by Cornellie was vorm en lyn oorheersende elemente in die werk van hierdie skilder. Kleur het hoofsaaklik ondergeskik gebly in sy werk en was slegs as 'n tonale element van belang. Geen wonder dat hy dus in sy tekeninge en grafiese werke 'n groter verfyning en soepelheid bereik het as in sy skilderye. In 1948 het hy 'n reeks kwastekeninge in plakaat- en waterverf gemaak waarin 'n mens die

gespanne atmosfeer aangevoel het wat sy "vreemde" fantasiewêreld vul. Hy het hom ook in hierdie tyd besig gehou met draadvorms en assemblages. Die soepel lynstrukture wat hy met 'n ysterdraad in ruimte gevorm het, is nou verwant aan die lynvoering in sy tekeninge van dié tyd, terwyl die assemblages en houtreliëfs meer verband gehou het met sy skilderye. In sy skilderye en tekeninge van 1949 vind ons absurde menswesens en sprokiesagtige diere wat meestal 'n aggressiewe en uitdagende karakter vertoon het.

Die vreemde gedreweheid van die lyn het 'n angswekkende atmosfeer geskep. In sy skilderye het 'n mens meer as by die ander kunstenaars van dié groep 'n sterk anti-estetisme gemerk. Sy werk het dikwels uit groot, lomp vorms en soms byna grilligerige kleure bestaan.

Teen ongeveer 1950 het die tema "oorlog" in sy werk oorheers. Die vorms in hierdie skilderye was gevul met angs en skrik. Die fabelagtige kindertekeninge het verdwyn en elemente wat die realiteit weergee het het steeds talryker geword, byvoorbeeld die skilderye "'n Gevalle Fietser" en "Een Brandende Huis". In 1952 is alle angs en vernietiging uitgevoed. Hy het tot 'n sterk vereenvoudiging van vorm en kleur gekom en sy komposisies het bestaan uit groot kleurvlakke met slegs 'n enkele kragtige vormteken, byvoorbeeld 'n vuls of 'n vlam wat van 'n gees van aggressie en opstand gespreek het. Die vereenvoudiging van vorm en kleur het by Constant tot 'n steeds sterker geometriese abstraksie gelei. Hy het hierdie stilistiese verandering egter nie as 'n wegbreek van figuratiewe skilderkuns beskou nie, maar as 'n verandering van ondersoek- en studiemetode. Hierna het hy hom veral toegespits op eksperimente met kombinasies van kleurvlakke. Sy idees

oor die samelewing en kuns van die toekoms is sterk hierdeur beïnvloed, asook sy studie oor die leef-omgewing van die mens, en die moontlikhede om 'n nuwe leefruimte en argitektuur vir die toekoms te skep. In dieselfde tyd het hy ook met ruimtekonstruksies in aluminium, ysterdraad en plexi-glas begin waarin veral die wielmotief 'n groot rol gespeel het. Sy latere skilderye was baie groot werke wat in olieverf geskilder is. Hierdie werke is gekenmerk deur die gebruik van 'n beperkte aantal kleure om 'n maksimum kleureffek te verkry: kleure soos okers, ambers, gebrande siëna en groen is voorbeelde hiervan. 'n Helder rooi of blou direk uit die buis gedruk, soos dikwels by Appel die gebruik is, het by hom geen aanklank gevind nie. Die komposisies en die onderwerpe is nie vooruit beplan nie. Hy het telkens probeer om 'n sintese te vind tussen die figure uit die verlede wat hy teenoor of binne 'n hedendaagse konteks geplaas het.

1.4.3.3 Teo Wolvecamp

Wolvecamp het hom gedurende die oorlog besig gehou met die Vlaamse en Duitse Ekspressionisme. Teen 1947 het hy in aanraking gekom met die werk van Miro wat vir hom 'n belangrike bron van inspirasie was. Hy het sodoende 'n eie wêreld ontwikkel wat bestaan het uit spontaan-gevormde abstrakte tekens en ronde of ovaal vorms, lyne, spirale en vlakke. Gedurende die tyd wat hy met Appel, Cornelle en Constant in aanraking was, het hy baie geëksperimenteer. Hy het onder andere sand in sy doeke gebruik of enigiets wat hom toegelaat het om so spontaan moontlik te werk.

1.4.3.4 Lubertus Swaanswijk (Lucebert)

In die Cobra-beweging was Lucebert veral nou betrokke by die skilder- en digkuns. Hy was nie fanaties gebind aan enige bepaalde opvatting nie en het alles wat hy gevoel het eenvoudig laat uitborrel. Hy het geen keuse tussen motiewe gemaak nie en het nie gestrewe na 'n sintese of teenstelling nie. Verder kon hy homself doeltreffend van sy werk distansieer.

Gedurende 1948 het Lucebert in 'n realistiese trant geteken wat hyself as naïef-realisties beskryf het en wat in navolging van Tjigtgat gedoen was. Dit het 'n mens laat dink dat hy in sy jeug veral die werke van die Italiaanse Renaissance-meesters en Dürer gekopleer het, terwyl 'n groot invloed van Picasso ook merkbaar was.

Wanneer die werk van Lucebert as tekenaar en skilder beskryf word, moet 'n mens eerstens in aanmerking neem dat hy baie uiteenlopende uitdrukkingswyses in sy werk naas mekaar laat voortleef het. In so 'n mate was dit die geval dat dit soms gelyk het of 'n mens met twee of drie kunstenaars ineen te make gehad het.

Algemeen gesproke kan twee hoofstrominge in sy oeuvre onderskei word.

Die een is duidelik illustratief en meer literêr georiënteer. Hieronder het die naïewe realisme van sy aanvangsjare geval, asook tekeninge uit dieselfde tyd. Die werke van sy latere jare, wat 'n mens baie aan die werk van Picasso herinner het, kan ook tot die groep gereken word. Die ander tydperk was

dié waartydens hy met die Cobra-beweging in aanraking was en geheel en al eksperimenteel te werk gegaan het. Hy het veral geëksperimenteer met die beginsels van die sintetiese kubisme, terwyl die Surrealisme hom ook 'n tyd lank geboel het. Die spel van vorms en lyne soos deur Miro gebruik, is het ook 'n besondere aanklank by hom gevind.

In 1951 het hy 'n volledig eie persoonlike uitdrukkingswyse in sy tekeninge en gouaches ontwikkel. Lucebert het sy papier op 'n spontane wyse bewerk met 'n netwerk van stippels, lyntjies en kruisies, waaroor hy bewerige lynfantasieë van mense en diere aangebring het. Dit het byna gelyk asof die kunstenaar nie geweet het waarheen die pen of kwas hom voer nie.

Hierna het daar 'n bevryding in sy werk aangebreek. Hy het gebruik gemaak van groter doeke en die skildertrant het onstuimiger geword. Lucebert wat al skilderend steeds 'n tekenaar gebly het, het in lyne geskep, bo-oor 'n sterk gekonstrueerde agtergrond. Die lyne was soms ingekrap in die verf van die agtergrond. Die senuagtige, sensitiewe lyn is onmiskenbaar deel van sy werk.

Jorn was 'n gedronge figuur wat homself uitgedruk het in dramatiese werke en met 'n fanatiese toewyding sy planne en idees ten uitvoer gebring het. Pedersen en Jacobsen het voortgedroom in hul fantasiewêreld, terwyl Constant gestry, geteoretiseer en gebou het aan 'n ekspressiewe wêreld. Appel het homself ontlaai in die verf, Corneille is opgeneem in sy eie poëtiese wêreld, en Alechinsky het 'n persoonlike sprokiesverhaal vertel.

HOOFSTUK 2

2.1 KAREL APPEL

Dit is duidelik uit die voorafgaande hoofstuk dat die vormgewing in die kuns van die Cobra-beweging informeel benader is. Die skeppende gedagte het geskui in die materie en het terselfdertyd subjektief ontvlug via gevoel en intellek met behulp van visuele konstruksie-elemente.

Die onderwerp was vir die Cobra-beweging en in die besonder vir Appel, nie meer deel van die eksterne wêreld nie. Dit het behoort aan die innerlike wêreld van die kunstenaar. Die kunstenaars se persoonlike, emosionele reaksie op die buitewêreld en op die kunswerk self het in belangrikheid toegeneem en die klem het op die visualiteit van die werk geval. Die kunswerk as uitbeelding van die innerlike gevoelslêwe van die kunstenaar het dus geen waarneembare verband met die fisiese werklikheid gehou nie. Die onderwerp was nie gebonde aan die werklikheid nie. Die skildery het die werklikheid geword. In hierdie "gesprek" met die materiaal kon die kunstenaars hul fantasie volkome vrylaat en was hulle ook volkome vry in hul manipulering van die materiaal.

Karel Appel as voorbeeld, sy piktorale siening en die beslissende wyse waarop hy sy plek bepaal het in 'n nuwe vormwêreld wat hy self aan die lig gebring het, ontlok nog steeds soveel reaksie dat dit in hierdie proefskrif slegs moontlik is om enkeles daarvan te bespreek.

As daar na voorbeelde van sy werk gekyk word, spreek 'n sekere krag vanuit die werke tot die toeskouer. Die werke het te make met 'n sekere "uitbeelding", met die vermoë om iets sigbaar en

tasbaar te maak vanuit 'n eie persoonlike wêreld. Hierdie sigbaar- en tasbaarmaking impliseer 'n werkswyse en 'n sienswyse wat wedersyds van mekaar afhanklik is. Die werkswyse is die omgang en die hantering van die materiaal, terwyl die sienswyse die oorsprong en die gevolg van die werkswyse is. Om aan te sluit by wat ter inleiding gesê is, spruit die vorming van hierdie proefskrif uit 'n belangstelling in 'n kuns wat die materie as uitgangspunt neem: doeke waarin daar met skilderkunstige probleme omgegaan is en waarin die probleme opgelos is. Dit word as middel gebruik om nader te kom aan fundamentele artistieke prinsipes. Niks is minder van toepassing by 'n dialoog oor die vormgewing in die kuns van Karel Appel as 'n gewone samestelling van 'n estetiese analise nie.

Die benadering tot die vormgewing in die kuns van Karel Appel is informeel en dit is gebaseer op persoonlike gewaarwordinge. Die toeskouer moet by die ervaring van die werke 'n eie gevolgtrekking maak, want: "Lines and forms are not fixed things. They compose differently to different sensibilities and to the same observer, they change their endings and beginnings" (Henri, 1984:157).

Alle voorbeelde, gedagtes en idees is konstruktief gebruik om die struktuur wat die vormgewing van die werke van Appel kenmerk, uit te lig. Die belangrikste aspek van die geheel berus egter by die werke van Karel Appel.

2.2 VORMGEWING IN DIE KUNS VAN KAREL APPEL

Die eerste gedagte wat van primêre belang is by die aanskouing van die werk van Karel Appel is dat dit

in dié werke nie gaan om 'n weergawe van die waarneembare werklikheid nie, maar primêr om die skilderproses. Die werkswyse van Appel het as hoofdoel die samevoeging van verskillende visuele elemente en beginsels. Dit het beteken dat die inhoud en die voorwerp elk verskillende rigtings kon inslaan. Realisme en abstraksie het geen prinsipiële teenstellings in sy werk gevorm nie, maar staan albei aan die uiteindes van die moontlikhede waaruit die kunstenaar kon kies. Deur een van die twee moontlikhede uit te laat sou 'n verarming in die vormtaal beteken het.

Karel Appel word beskou as 'n moderne skilder omdat hy in sy vormgewing 'n moderne taal praat, 'n lewende taal, 'n taal van sy tyd.

Tussen Cézanne en Poussin lê 'n nuanse-verskil, tussen Cézanne en Appel 'n wêreld. Cézanne wou net soos Poussin "iets" parallel aan die natuur skep. Hiermee het Cézanne aangedui dat skilder nie meer 'n sekondêre saak is nie, en het hy gesê: "Ik schilder niet naar de natuur maar parallel aan de natuur" (Leerling, 1971:59). Cézanne wou die Impressionisme tot "iets" duursaams maak soos die kuns in die museums. Ook die skilder Matisse het opgemerk: "Als hij erover nadenkt, een kunstenaar moet inzien dat zijn schilderijs kunstmatig is, maar als hij schildert, moet hij het gevoel hebben dat hij de natuur nageboots heeft" (Jooste, 1957:95). Appel het egter nie probeer om die natuur na te boots in sy vormgewing nie, vir hom het die probleem elders gelê. Volgens sy siening van Cézanne het laasgenoemde se werk slegs 'n hersiening van middele en nie van beginsels gevolg nie. Die natuur moes volgens Cézanne altyd so volledig moontlik weergegee word. Vir Appel en die moderne skilders het

dit egter nie meer daarom gegaan om aan die toeskouer 'n min of meer oortuigende illusie van die waarneembare werklikheid te gee nie. Appel wou die waarneembare werklikheid vervang deur 'n nuwe werklikheid, 'n selfgevonde realiteit.

Betekén bogenoemde stelling dat Appel hom onttrek het aan die waarneembare werklikheid? Geensins! Appel is 'n persoon vir wie die buitewêreld bestaan. Op sy eie manier is hy 'n realis. Hy het nie alleen die bestaan van "dinge" ontdek nie maar hy het ook die werklikheid daarvan vergroot.

Wat betref hierdie siening oor die verhouding tussen kuns en die natuur het George Braque ook Karel Appel se beginsel bevestig deur te sê dat 'n mens nie moet probeer om dit te vervolmaak wat die natuur alreeds volmaak geskape het nie. 'n Mens moenie probeer om dinge na te boots nie, jy moet eerder probeer om die natuur binne te dring en om een daarmee te word. Oscar Wilde, die skrywer, bevestig ook die sienswyse deur te sê dat kuns begin waar nabootsing ophou.

Om op te som, kan gesê word dat kuns vir Appel 'n daad van skepping en nie 'n daad van nabootsing is nie. Dit gaan nie vir hom hoofsaaklik daarom om dit weer te gee wat hy sien of "iets" parallel aan die natuur te skep nie. Hy stel hom ten doel om met behulp van visuele elemente in sy kuns 'n verstaanbare vorm te gee aan die geestelike skemas wat sy intellek en gevoel beheers. Sy vormgewing is dus subjektief gebaseer op die verband tussen die intellektuele bewustheid en die emosionele uitlating.

Waar Cézanne gesê het dat hy "afbeeldinge" wou maak, kan 'n mens veronderstel dat Appel sou sê dat hy "dinge" wou maak.

Uitgaande van die algemene na die spesifieke, het Appel gegaan van die wêreld van die natuur na die wêreld van die kuns. Hy skep dus parallel aan die natuur, 'n opsigselfstaande organisme, 'n insigself geslote geheel van lyne en kleure wat alle egtheid alle vanselfsprekendheid, alle sekerheid het van 'n onmiskenbare pikturale uiting. Dit het by Appel byvoorbeeld nie gegaan om 'n spesifieke landskap uit te beeld nie, maar sy belangstelling het hoofsaaklik gelê by die konstante waarde van ritme, ruimte en lig.

Karel Appel het sy inhoud gesoek in die plastiese materie self, in die chaotiese beeld wat uit die verf op die doek te voorskyn gekom het. Hierdie werksbenadering het soms 'n antwoord gegee op al sy vrae. Vir Appel is die proses om te skilder 'n middel om in aanraking te kom met primêre energieë, om die intensiteit van die fisiese lewe te ontdek. Skilder is vir hom 'n metode om alle morele en psigiese stremminge te oorbrug. Deur middel van sy skilderye het hy die werklikheid verander in die "fantastiese", die eie werklikheid van die doek.

Skilder was vir Appel 'n tasbare, waarneembare, ruimtelike belewenis wat gevoed word deur die instink en waardeur gestalte gegee word aan 'n lewende nuwe vorm. In hierdie opsig is sy vormgewing rewolusionêr, dit het ontstaan omdat die kunstenaar altyd teenoor die onbekende staan, en wat hy uit hierdie konfrontasie meebring is iets nuuts, 'n nuwe vorm, 'n nuwe lewensiening. In die skilderproses is hy in 'n voortdurende geveg met

homself. Appel beweer: "Op het moment dat de mens uit zichzelf treedt kan men spreken over kunst" (Claus, 1964:64).

Net soos by Picasso het Appel in die skilderproses alle voorafgaande idees vernietig, soos byvoorbeeld sisteme, begrippe, logika en roetine in die skilderkuns. Hy waak teen die ontdekking van sogenaamde "mooi elemente" en is daarop uit om dit wat hy ontdek, te vernietig. In elke vernietiging van 'n "mooi" ontdekking, so glo hy, onderdruk die kunstenaar dit nie, maar verander hy dit, vat hy dit saam en maak hy dit meer substansieel. Wat hieruit voortgespruit het, is dus in werklikheid 'n samevoeging van verwerpte ontdekkings.

Sy manier van werk word saamgevat in sy bekende uitspraak: "Ik rotzooi maar wat aan" (Gans, 1963: 18).

Wat beteken so 'n uitspraak nou eintlik? Is dit 'n grap of dul dit in alle erns op sy houding teenoor sy kuns?

Een ding is seker. Appel het dié beroemde sin geulter en daarmee 'n beeld van homself geskep wat, alhoewel dit populêre aanvaarding gevind het, tog in stryd is met die wese van sy kunstenaarskap. Hy is die kunstenaar wat geen reëls ken nie en totaal ongebonde werk – naïef en intuïtief. Die skeppende gedagte het nie vir hom bestaan uit idees nie, maar uit 'n spontane vrye uiting – die ontmoeting van die gees en die materie, die ontplooiing van die aktiwiteit van die skeppende fantasie. Hy poog om die onmoontlike moontlik te maak, om die abstrakte te verkonkretiseer. Hy het begin by die abstraksie om by die figuratiewe werklikheid uit te kom. Hy

werk van die algemene na die spesifieke. Hiermee word bedoel dat Appel uit die spontane aangewende pigment, die materie self, deur die proses van suggestie die illusie van realiteit vergestalt het. Hierin is hy 'n ernstige kunstenaar.

Die gewraakte uitspraak van Appel "Ik rotzooi maar wat aan" was heel duidelik op die publiek gerig, want dit was 'n bevestiging van wat hul vermoed het: dat sy kuns niks anders as "rotzooi" was nie en dat dit slegs die produk was van die tipe kunstenaars soos hulle Karel Appel voorgestel het. Die moderne publiek is sterk beïnvloed deur die beeld wat verskillende skrywers van die sogenaamde tiplese kunstenaar geskep het.

Appel is in die eerste plek 'n doener en nie 'n teoretikus nie. Hy is 'n skeppende kunstenaar wie se werk deur kwashale, druppende verf en vingermerke die toeskouer vir geen oomblik laat twyfel dat sy kuns deur mensehande tot stand gebring is nie en dat daar geen masjien by betrokke was nie. Appel se uitspraak van "om rotzooien" het ook heel duidelik op hierdie maakproses en die handeling wat deel van sy kunsskepping is betrekking.

"Voor mij is een tubeverf een raket" (Oudshoorn, 1957:5). Ook hierdie uitspraak van Appel het sy hele werksbenadering wat veral sy vroeëre werke betref, beskryf. Dit koppel hom ook sover dit hierdie siening aangaan gedeeltelik aan die Duitse Ekspressionis, Emil Nolde. "Nolde schilderde niet meer met penselen. In de ban van de inspiratie, zo zei hij, had hij zijn penselen weggegooid, zijn oude schilderlappen in de verf gestopt en in gelukkige roes over het doek geveegd" (Jitta, 1982:9).

Appel se "raketten" (verfhuise) en Nolde se "lappen" het enersyds aan ons 'n uitdrukking van 'n verlange en verwagting getoon omtrent die skilderproses en andersyds het dit 'n blik gewerp op die groot entoesiasme wat teenwoordig was tydens hul skeppende momente.

Dit is juis hierdie entoesiasme wat Appel beskou het as die eerste voorwaarde om skeppend te werk te gaan. Appel het altyd spontaan begin, met arbitrêre vlekke en lyne wat hy dan in die maakproses weer vernietig het. Ná die omgang met die materie, die verf en die doek, asook die kyk-na-wat-gebeur, het die ingryping van die oomblik uiteindelik moontlik geword. Op hierdie wyse het by Appel die wêreld van sy wesens ontstaan. Diere en voëls in sy doeke toon ooreenkomste met die mens en die mense in sy doeke lyk op hulle beurt weer soos diere. Hierdie beelde is kwesbaar, aggressief, uitbundig en soms lagwekkend.

"Die materie leek op alles" (Vinkenoog, 1963:148) het Appel gesê, en hiermee het hy sy vermoë verrai om vorms en beelde te sien in vlekke en merke wat toevallig ontstaan het. Sielkundiges het groot waarde geheg aan die suggestiewe vermoë van 'n "Inkvlek", soos byvoorbeeld in die Rorschach-toets. Skilders en skrywers het dit weer op hulle beurt daagliks in die natuur en in hul eie werk ontdek.

Wat hierdie vermoë betref om vorms en beelde te sien in vlekke, merke wat toevallig ontstaan het of bestaan, raai ook Leonardo da Vinci in een van sy geskrifte oor die skilderkuns sy leerlinge aan om na die oppervlak van byvoorbeeld 'n muur te gaan kyk en om uit hierdie veelkleurige, getinte gesteente gesuggereerde idees vir hul skilderye te ontdek.

Baie skilders het Leonardo se raad nagevolg en hulle het soms hul eie werkswyse na aanleiding van die outoriteit van sy uitspraak gestaaf. 'n Tweede moontlikheid waaraan Leonardo dieselfde waarde geheg het, word egter soms oor die hoof gesien. Dit was die moontlikheid dat die verfvlekke wat toevallig op die doek ontstaan het, slegs kan dien as inspirasie, of as uitgangspunt en dat die verfvlekke op sigself nie genoeg is om as inhoud van 'n skildery te dien nie.

Die Engelse landskapkunstenaar Alexander Cozens se "nuwe metode" om landskappe te skilder word ook deur bogenoemde opvatting van Leonardo ondersteun. In 1785 het hy 'n boek gepubliseer met die titel, A new method of assisting the invention in drawing original compositions of landscapes. Die nuwe metode word in een woord saamgevat naamlik "blotting". Hierdie woord beteken om vlekke of kolle na willekeur, spontaan op die prentvlak aan te bring (Gombrich, 1962:157).

Dit kan gesê word dat die sogenaamde "blotting" van Cozens net so vermaaklik was soos Appel se "anrotzoolen". In die praktyk het dit egter hierop neergekom dat Cozens sy doek spontaan met vlekke bedek het waarin hy dan 'n landskap ontdek. Die eindresultaat was meestal keurig en konvensioneel uitgewerk.

Om op te som, word veronderstel dat die "overzwadderen van het paneel" die beginpunt was van Cozens se landskapskilderye en soortgelyk is aan die abstrakte "vee" en "vlekke" waarmee Appel sy doeke begin het.

Die verskil tussen Cozens se skilderye en dié van Karel Appel is dat die kleurvlekke in Appel se werk tot die laaste toe sigbaar en selfs nadruklik aanwesig gebly het. By Cozens het hulle verdwyn in die sorgvuldige detaillering van sy werk.

Hierdie outomatiese skilderswyse is ook deur André Masson en Joan Miro gebruik. Hul probleemstelling was soos volg: "How could the spontaneity of automatic drawing be incorporated in oil-painting?" (Volboudt, 1961:55).

Masson het 'n oplossing vir hierdie probleem gevind in 'n reeks skilderye wat hy met behulp van sand uitgevoer het. Hy het 'n gommengsel oor sekere areas van die doek versprei en sand daaroor gestrooi. Hieroor het hy lyne in olieverf aangebring wat dieselfde effek verskaf het as wat hy met 'n potlood of pen kon verkry. Ons merk dat die lyne wat met sand gevul was in die agtergrond verdwyn het.

Miro het op sy beurt baie dun olieverf oor 'n ligvoorbereide doek wat regop staan laat drup. Met behulp van 'n lap het hy dan die kleur oor die oppervlak versprei. Met ander woorde Masson en Miro het die probleem van die "outomatiese skilderswyse" of soos eerder genoem "blotting" of "anrot-zoofen" opgelos sonder om die tweedimensionele oppervlak van die doek te benadeel, alhoewel hierdie tegniek vereis het dat daar onderskeid gemaak moet word tussen die voorbereiding van die agtergrond en die finale uitvoering van die vorms daarop. Die geheim van hulle sukses wat hierdie tegniek betref was om hul tegniese vindingrykheid op die agtergrond te konsentreer eerder as op die vorms wat bo-oor gekom het.

Masson, met behulp van sand, asook Miro en Appel, met behulp van sponse en doeke, het aan die agtergrond 'n visuele inhoud gegee wat verhoed het dat dit in die niet verdwyn. Hulle het gepoog om die vorms en die agtergrond te verenig, alhoewel dit tegnies geskeel was. Hierdeur het hulle die ruimte behou wat kenmerkend is van analitiese kubisme.

"Skep-vanuit-die-materie" is 'n uitgangspunt wat 'n mens eintlik meer van 'n beeldhouer sou verwag. "Henry Moore does not start by looking at his model. He starts by looking at his stone. He wants to make something out of it. Not by smashing it to bits, but by feeling his way, and by trying to find out what the stone wants" (Gombrich, 1956: 438).

Gesien in die lig hiervan gaan skilders eerder uit van 'n "gesiene realiteit", 'n idee, 'n lieflingsvorm of -kleur. Appel se werkswyse is egter verklaarbaar as dié van 'n kunstenaar wie se werk 'n sentrale posisie inneem tussen die kuns van die ruimte en die kuns van die plat vlak. As jy verder gaan en na die werke van "geobjektiveerde-oppervlak"-skilders kyk, soos byvoorbeeld Taples, Wage-maker en Wols, is dit opvallend dat Appel se kwas selde of nooit plek gemaak het vir ander materiaalsoorte en vreemde voorwerpe ter verlewending van die oppervlak of ter verhoging van uitdrukkingskrag nie. Hy beperk hom hoofsaaklik tot die verfpasta deur daaroor of daarin te skilder. Die penseeluitvoering of verfbehandeling van die skildery is vir hom 'n belangrike visuele element, en hy het dit gebruik in die plek van ander materiaalsoorte. Deur middel van sy penseeluitvoering en verfbehandeling het ons aan die onmiddellike handeling van die skilder geraak en tree die vitale, dit wil sê

die liggaamlike, aspekte van die spontane werkswyse sterk na vore. Dit, die aktivering van die doekoppervlak, is ook 'n bewys dat skilder vir hom 'n praktiese aangeleentheid is, 'n konstruksie waarin artistieke probleme opgelos word.

In 1910 het Wassily Kandinsky sy eerste abstrakte akwarel geskilder. Hierdie akwarel het geen enkele verwysing na enige herkenbare gegewens bevat nie. Dit was 'n ritmiese samespel van kleurvlekke en vloeiende lyne. Die papier is hier en daar oopgelaat, sodat dit gelyk het asof die kleure en lyne sweef op die papier, of byvoorbeeld dryf soos lilles op die water. Sy vormgewing het hier meer met die vormgewing van die Impressioniste te make. In uitbeelding sluit dit aan by die beweeglike kwashale van die Impressioniste. Waar laasgenoemde die buitewêreld, die verbygaande moment so sulwer en direk as moontlik wou weergee, sluit Kandinsky die nabootsende funksie uit. Hy behou die suggestie van spontaneïteit, beweeglikheid en openheid. Dit was alles elenskappe wat die kritici sou gebruik het om sy werk as vormloos, kortom "rotzool" te beskryf. Hierdie selfde elemente van die suggestie van spontaneïteit, beweeglikheid en openheid is kenmerkend teenwoordig in die vormgewing van Karel Appel.

Kandinsky het tot die insig gekom dat die kleure van sy palet fundamenteel verskil het van die kleure van die natuur en andersom. Volgens hom het kleure van die kuns tuisgehoort in die rykdom van kuns, en kleure van die natuur het tuisgehoort in die natuur. In albei gevalle is die kleur egter sterk aanwesig. Kandinsky het hom dus in 'n sekere sin losgemaak van die natuur en hom, wat sy kleurgebruik betref, nie laat lei deur bepaalde waarnemings van die natuur nie. Sy bron van inspirasie het die kleure op die doek geword.

Kandinsky noem ook, in een van sy geskrifte wat handel oor sy werkswyse, dat hy 'n geveg met die doek aangaan in die skilderproses. Dieselfde kan van Appel ná hom gesê word.

Appel het aan 'n generasie skilders behoort wat ná die Tweede Wêreldoorlog hul kunsloopbane begin het en na nuwe uitdrukkingsmoontlikhede en metodes gesoek het. Sommige van die skilders, Appel in die besonder, het hul vertrekpunt in die kuns van Kandinsky gevind. In 'n sekere sin kan Kandinsky se abstrakte akwarelle ook die voorloper genoem word van Karel Appel se "eksperimenteel-analitiese vormgewing". Die verlange na spontaneïteit en direktheid van Kandinsky is weliswaar ook die kenmerkendste eienskap van Appel se werk. By Kandinsky en Appel word daar 'n ooreenkoms opgemerk in die wyse waarop hulle met die materie omgaan, of dit wat die skrywer Dotremont "het drama en spel van schilderen" noem.

So sterk is Karel Appel se aanvoeling vir byvoorbeeld die skildermateriaal as visuele element dat hy aan sy vriend Aldo van Eyck geskryf het: "Ik ben een materialist, geen idealist, vooral geen geldidealen. De materie realiseren, dat is de nieuwe weg voor schilders, architecten, enzovoorts. De laatste tijd in mijn atelier in Amsterdam drongen de wezens meer naar voren, over al deze doeken die ik meegenomen heb, heb ik overheen geschilderd. De materie zelf is het..." (Stokvis, 1980:187).

Die materiaal wat Appel kies het by hom 'n heel nuwe en besondere element geword. Verf is vir hom 'n "tweesnydende wapen" wat nie altyd dieselfde reageer nie – hierdie medium het ook soms téén hom gewerk. Hiermee kan ook sy belangstelling in die

fisiese handeling as komponent van die kunsskeppende proses in verband gebring word. Dit het hom nie slegs gekoppel aan 'n kunststroom soos byvoorbeeld die Tachisme nie, maar ook onteenseglik verbind met die aksieskilderders.

In hierdie skilderders, die alom bekende "action painting", het die fisiese handeling in die skilderproses baie belangrik geword. Die handeling was 'n proses wat kontemplasie uitgesluit het. Die kunstenaar se ervaring word opgeroep in die moment van die skilderproses. Die materiaal in hierdie proses is nie alleen as visuele uitdrukkingsmiddel gebruik nie, maar het ook aan die kunstenaar suggesties verskaf waaruit hy kon voortwerk. 'n Bekende opmerking van die kritikus Harold Rosenberg wat hoofsaaklik verantwoordelik was vir die bekendstelling van die aksieskilderders, is gedeeltelik van toepassing op die werkswyse van Karel Appel. Volgens Rosenberg benader die skilder nie sy doek met 'n spesifieke vooropgestelde idee oor dit wat hy wil skep nie, maar daar ontstaan 'n beeld uit die gemanipuleerde materiaal in die kunstenaar se verbeelding. Die outomatiese handeling in hierdie kunsuiting het 'n belangrike komponent geword in die werk van Appel. Ons merk egter dat ten spyte van bogenoemde ooreenkomste daar ook wesenlike verskille bestaan tussen die werk van Appel en die van die aksieskilders.

Die skildery van 'n aksieskilder is die oppervlak waarop die handeling voltrek word. Vorm, kleur, lyn, vlekke en druppels is slegs visuele hulpmiddels om die belangrikste element naamlik dié van beweging vas te vang. Die vinnige, spontane omgang met die verf en die skilderproses word die uiteindelijke voorstelling van die skildery. Die eindresultaat van hierdie werkswyse het nie te make met 'n

ontleding van die sigbare werklikheid of 'n vertolk-
ing van dit wat die kunstenaar interesseer nie.
Die kunswerk het eerder 'n verlengstuk van die
kunstenaar self geword. Hy was persoonlik in die
voorstelling aanwesig.

By Appel is van 'n werkswyse, soos dit voorkom in
die aksieskilderenskuns, slegs sprake in die beginsta-
dium van die totstandkoming van die skildery. Op
die wyse waarop dié skilderye tot stand kom, het
(soos eerder al genoem) sy uitspraak "anrotzoolen"
betrekking. Die kleure word aangebring sonder 'n
komposisieskema, sonder om eers daaroor na te dink,
uitsluitlik op die ingewing van die oomblik. Die
beginstadium van die skilderproses het dus te make
met 'n spontane handeling wat met 'n vinnige ritme
voltrek is. Die slotfase van hierdie ontstaan-
proses verloop op 'n heel ander wyse. Dit is juis
hier waar die onderskeid gemaak word tussen Appel
en die aksieskilders. Die kleurvlekke wat wille-
keurig ontstaan het, word georden en 'n onderlinge
samehang word verkry. Daar het 'n figuratiewe
beeld uit die verfmassa ontstaan. Titels soos
byvoorbeeld "Wild beest" (fig. 10) en "Mathilde"
(fig. 12) is geen willekeurige versinsels nie maar
dek die realiteit waaruit die skildery ontstaan
het.

Die uiteinde van Karel Appel se kreatiewe optrede
is dus nie alleenlik beperk tot die handeling of
uitvoering van die skilderproses nie, maar gaan
gepaard met 'n soeke na die ooreenkoms tussen
kleurvlekke en die realiteit.

Daar skuil in die Appel-verhaal 'n opregte verheer-
liking van die skilderenskuns as ambag.

Appel steun in sy skeppingswerk sterk op sy verbeelding. Ten spyte hiervan is sy vormgewing egter nie literêr georiënteer nie, maar is dit eerder vryvloeiend soos die materiaal dit self aan hom suggereer. Sy skilderye besit 'n innerlike samehang as gevolg van sy respek vir die materie waardeur hy hom laat lei en waaruit hy 'n beeldwêreld skep wat diep binne 'n mens se bewussyn sluimer.

Appel het daarin geslaag om sy eie avontuurlike wêreld te skep in 'n handskrif wat hy self ontwerp het. Kuns is nie net vir hom bloot ontroering nie, maar 'n geloof in die lewe self. Hy is in die ware sin van die woord 'n realis wat die lewe raak, oop, selfs roekeloos beskou, sonder om ag te slaan op welslae en mislukkinge. Volgens Appel is al sy skilderye herkenbaar en vorm hulle deel van die figuratiewe wêreld. Hy vergelyk sy werkswyse met dié van 'n natuurwetenskaplike wat molekules en atome bombardeer om skielik met geweldige resultate die hele wêreld te verander. Sy kuns is ook so. Hy gaan die materie te lyf, en die moolste momente is die deurbraak as daar uit die verfmassa 'n figuratiewe beeld na vore tree.

Vir Appel is daar geen valse versperring tussen die verskillende media nie. Hy beweeg instinktief van skilder en collage na keramiek, en laat dit onderliggend op mekaar inwerk – net soos hy die verbeeldingsveld en die verskillende sferes van die realiteit saamvoeg. Hy is nie gebonde aan enige genre, klimaat of tema nie. Sy werk strek van die een gedagte na die ander.

Appel se kuns is 'n "vreugdevolle" kuns, maar alhoewel hy 'n "vreugdevolle" skilder is, is hy nie onbewus van die onsekerheid van sy situasie nie.

Die grens tussen die "feestelike" en "tragiese" in sy kuns is nie duidelik afgebaken nie. Die outeur Kenneth White sit dit goed uiteen in sy boek Karel Appel Works on Paper: "He is a metaphysician of the playful and the festive, awakening us to the unexplored fun and delights of our lives. Appel puts on a series of fantastic masks, reminding us of the constantly shifting borderline between the hilarious and the serious. The world of play is inseparable from the world of affairs, and Appel's world of play erases the border between the child and adult so that the figure-ground relation between them is reciprocal. Nobody understands better than Appel the mystery of the wheel and the axle. The one cannot exist without the other and the two cannot exist without an interval of play. His interval of play is the very nature of touch, that is, the resonant interval which is never absent from the work of Karel Appel" (White, 1980:9).

'n Algemeen deurlopende karakteristiek in sy werk is die ordening uit die chaos van die spontaan behandelde prentoppervlak. Verder is sy belangstelling in die kuns van die primitiewe volkere asook die kuns van kinders van die uiterste belang in sy oeuvre. "Ik zag werk van Kandinsky, Paul Klee enzovoorts. Ik was onder de indruk van hun schilderijen, maar wat mij echt aansprak waren de eenvoudige, primitieve vormen en levendige kleuren van Van Gogh. Hij leek minder koud dan anderen. Vlaminck ontdekte ik ook en Matisse zijn blauw en zijn ongelooflijk lichtgevend rood. In zijn tekeningen was ik minder geïnteresseerd. Ik hield van Surrealisten en Dada "objets poubelles" en "objets trouvés". Maar toen ik de gedeformeerde vormen van Picasso zag kreeg ik een echte schok. Ze gaven met

het gevoel dat onze hele beschaving op het punt stond opgeblazen te worden. En een paar maanden lang maakte ik schilderijen die een mengsel waren van Picasso's vorm, Matisse's kleuren en de techniek van Van Gogh. Van de schilderijen van Van Gogh stond ik paf - zo ongelooflijk eenvoudig, zo geconcentreerd. Met één strek van de kwast - vorm, materie, kleur - kon hij de energie vormde om speelruimte te maken voor fantasie. Door Van Gogh zag ik dat wilskracht misschien wel belangrijker en vruchtbaarder is dan talent" (Lambert, 1980:166).

Die eenvoudige, primitiewe vorms in die kuns van kinders en in die van die primitiewe kunstenaar, Van Gogh se tegniek, Matisse se besonderse gebruik van rooi en blou, asook Picasso se vorms is nie alleenlik voorbeelde van waar Appel se belangstelling gelê het nie, maar is ook verteenwoordigend van die visuele elemente waaruit Karel Appel sy vormgewing gekonstrueer het.

HOOFSTUK 3

3.1 WESENSKENMERKE VAN DIE VORMGEWING IN DIE KUNS VAN KAREL APPEL

Tot dusver kan die gevolgtrekking gemaak word dat Appel parallel aan die natuur skep. Sy werk is 'n opsigselfstaande geheel van vorms, lyne en kleure wat alle vanselfsprekendheid en alle sekerheid het van 'n onmiskenbare pikturale uiting. Die kleurvlakke wat willekeurig op die doek ontstaan het, word georden en die geheelbeeld verkry 'n innerlike samehang. 'n Vryvloeiende vorm het uit die verfmassa ontstaan.

In sy vormgewing waag Karel Appel hom telkens tussen die figuratiewe en die non-figuratiewe. Soms is hierdie vormgewing kinderlik met 'n heersende eenvoud wat betref die gebruikmaking van visuele elemente, of die benadering tot die werke is meer eksperimenteel, ekspressief en analities georiënteerd. In sommige van sy skilderye is die vormgewing ook meer gedissiplineer en gestruktureer. Uit sy mees resente skilderye tree 'n ekspressief-realistiese vormgewing na vore.

In die afdeling wat hierop volg word daar in die besonder gekyk na vormgewing in die werk wat as voorbeelde dien van bogenoemde vormgewende tipes.

3.1.1 KINDERLIKE VORMGEWING

Die belangstelling in die vormgewing van 'n kind is 'n tipiese kenmerk van die Cobra-beweging. Die meeste werke van Appel wat kenmerkend is van die kinderlike eenvoud in hul vormgewing het gedurende die Cobra-periode tot stand gekom. Die kinderlike vormgewing wat met behulp van 'n spontane werks- en sienswyse tot stand gekom het, vorm die fondament waarop Appel sy beeldwêreld gebou het.