

POTTEBAKKERSWERK IN SUID-AFRIKA MET SPESIFIEKE VERWYSING NA
DIE WERK WAT VANAF 1925 TOT 1952 BY OLIFANTSFONTEIN
GEDOEN IS

deur

JOHANNA ADRIANA HEYMANS

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

MAGISTER ARTIUM

*in die Fakulteit Lettere en Wysbegeerte
Universiteit van Pretoria
Pretoria*

MEI 1989

*Hierdie verhandeling is onderhewig aan regulasie G.35 van die
Universiteit van Pretoria en dit mag in geen vorm geheel of
gedeeltelik gereproduseer word sonder skriftelike toestemming
van hierdie Universiteit nie.*

*'n Volledige beredeneerde katalogus met foto's is by die Kunst-
argief van die Universiteit van Pretoria ingehandig, en kan
daar geraadpleeg word.*

INHOUDSOPGAWE

	<u>Bladsy</u>
VOORWOORD	(i)
BEDANKINGS	(iv)
HOOFSTUK I	
<i>Die plek van die "Transvaal Potteries", "Ceramic Studio" en "Linn Ware" in die Suid-Afrikaanse kunsgeskiedenis</i>	1
HOOFSTUK II	
<i>'n Oorsig van die ontwikkeling van pottebakkerswerk in Suid-Afrika, met spesifieke verwysing na die ontstaan en die ontwikkeling van die pottebakkersonderneming by Olifantsfontein</i>	11
HOOFSTUK III	
<i>Die tegniese aspekte van die pottebakkerswerke by Olifantsfontein, met spesifieke verwysing na die tydperk van die "Ceramic Studio" 1925-1942</i>	30
HOOFSTUK IV	
<i>Nadere toeligting van enkele teëlpanele en losstaande teëls wat deur die "Ceramic Studio" en "Linn Ware" uitgevoer is</i>	49
HOOFSTUK V	
<i>Estetiese evaluering van dekoratiewe potte en gebruiksartikels</i>	70

Bladsy

HOOFSTUK VI

<i>Beeldhouwerke wat deur die "Ceramic Studio" uitgevoer is</i>	104
SLOT	115
LITERATUURLYS	117
BYLAE	129
OPSOMMING	159
SUMMARY	162

VOORWOORD

Die doel van hierdie studie is tweeledig. Eerstens om 'n historiese samevatting te gee van die aanloop tot en die ontstaan en werksaamhede van die eerste georganiseerde pottebakkerswerke in Suid-Afrika. Tweedens het die studie ten doel om as bewys te dien dat die werke wat by Olifantsfontein gelewer is, uit 'n estetiese oogpunt, meriete het en 'n waardige plek in die kunsgeskiedenis van Suid-Afrika verdien.

Hoofstuk I gaan dus om die plek van die "Transvaal Potteries", die "Ceramic Studio" en die "Linn Ware" in die Suid-Afrikaanse kunsgeskiedenis aan te dui. "Transvaal Potteries" (1907-1914) word hier slegs ter wille van historiese volledigheid genoem omdat die "Ceramic Studio" en die "Linn Ware"-ateljee (1925-1955) fisies in dieselfde gebou as die "Transvaal Potteries" geleë was. Die werke wat deur die "Transvaal Potteries" gelewer is, kan as Engelse pottebakkerswerk beskou word, soos wat duidelik uit hoofstuk II sal blyk.

In hoofstuk I word verder gepoog om die "Ceramic Studio" en "Linn Ware" in die konteks van die geskiedenis van die Engelse en Europese pottebakkerswerk te plaas. Derhalwe word die invloed van die gedagtes van mense soos William Morris en William de Morgan bespreek, asook die spesifieke omstandighede wat gedurende daardie tyd in Suid-Afrika geheers het.

Hoofstuk II handel oor die ontwikkeling van pottebakkerswerk in Suid-Afrika sedert die volksplanting, met spesifieke verwysing na Olifantsfontein. Ten einde die spesifieke opset by Olifantsfontein te verduidelik, is dit nodig om 'n volledige uiteensetting van die aanloop tot die "Transvaal Potteries" te gee. Laasgenoemde impliseer 'n verwysing na die geskiedenis van die Cullinan-familie in Suid-Afrika. In hoofstuk III volg 'n volledige beskrywing van die tegniese aspekte van pottebakkery by Olifantsfontein.

Die werke wat deur die ateljee geproduseer is, word in twee afdelings verdeel, naamlik (a) driedimensionele versiersels en

(ii)

gebruiksartikels en (b) muurpaneel. Met driedimensionele versiersels word bedoel dekoratiewe potte en beelde. Muurpaneel verwys na teëlpaneel en gemodelleerde paneel.

Aanvanklik is beplan om albei onderafdelings in hierdie verhandeling te behandel. Toe die verhandeling egter reeds ver gevorder het, het dit duidelik geword dat die inligting te omvattend is, en dat daar nie reg geskied sal word daaraan in 'n enkele verhandeling nie. 'n Besluit is dus geneem om die inligting te verdeel en in hierdie verhandeling hoofsaaklik oor die driedimensionele versiersels en gebruiksartikels te skryf.

Die teëlpaneel en gemodelleerde paneel wat tussen 1925 en 1955 by Olifantsfontein gemaak is, is so talryk dat dit 'n studie op sigself verdien. Ter wille van die globale beeld is daar egter besluit om wel 'n oorsigtelike hoofstuk in te sluit waarin daar na die drie tipes muurpaneel, naamlik openbare opdragte, opdragte deur privaat argitekthe en aanvrae deur privaat persone verwys word (hoofstuk IV). In 'n bylaag word 'n so volledig moontlike lys van die muurpaneel gegee.

Die kern van hierdie verhandeling lê in hoofstuk V waar gepoog word om 'n estetiese evaluering van Olifantsfonteinpotte te gee, en waar daar telkens lyne getrek word na die invloed daarop uit Engeland en Europa asook vanuit die Sjinese keramiek, veral dié van die Songtydperk.

Hoofstuk VI handel oor die beeldhouwerke en is slegs ter wille van volledigheid ingesluit. Die modelleerwerk is hoofsaaklik deur die Natalse beeldhouer Mary Stainbank gedoen, en is dan deur die "Ceramic Studio" en "Linn Ware" uitgevoer.

(iii)

Behalwe vir kort verwysings na die pottebakkerij by Olifantsfontein in die boeke van A.P. Cartwright¹ en F.G.E. Nilant² bestaan daar geen gepubliseerde literatuur oor hierdie onderwerp nie. Inligting vir hierdie studie is onder andere bekom uit 'n waardevolle dagboek wat vanaf 1925 tot 1941 deur die kunstenaars gehou is. Hierdie inligting is verder aangevul deur koerantberigte, briewe en geskrifte wat van die Cullinan-familie ontvang is, of wat elders opgespoor is, asook onderhoude met van die kunstenaars wat nog leef.

Vraelyste is aan talle mense gestuur wie se name in die dagboek opgeteken is. Kosbare inligting is op hierdie wyse verkry. Briewe is ook gerig aan amptenare in beheer van tientalle poskantore en ander openbare geboue in die land asook in die buiteland. Die vraelyste en briewe is opgevolg met 'n reis regdeur die land waartydens kunstenaars en geboue besoek is.

'n Besoek aan die Victoria- en -Albertmuseum waar werke van Engelse kunstenaarpottebakkers bestudeer is, die Ashmoleanmuseum, Oxford waar veral die Sjinese keramiek bestudeer is, asook 'n besoek aan die Internasionale Keramiekmuseum in Faenza, waar die grootste versameling Amerikaanse keramiek buite Amerika, van veral die dertigerjare is, het daartoe bygedra om 'n finale evaluering van die meriete van die Olifantsfonteinpottebakkerswerk te maak.

Dit gaan hier veral oor die "Ceramic Studio", 1925 - 1942, en ook oor die vroeë "Linn Ware" 1942 - 1952, alhoewel die ateljee eers in 1955 gesluit is.

As gevolg van die groot aantal foto's is die katalogus om praktiese redes verdeel in Katalogus A, B, C en D.

-
1. Cartwright, A.P. Diamonds and Clay.
 2. Nilant, F.G.E. Contemporary Pottery in South Africa.

BEDANKINGS

Ek is besondere dank en waardering verskuldig aan:

1. Prof. A.E. Duffey onder wie se leiding hierdie verhandeling tot stand gekom het.
2. Prof. F.G.E. Nilant wat die onderwerp aan my voorgestel het.
3. Die personeel van die Cullinan-maatskappy, asook lede van die Cullinan-familie, veral mnr. Patrick Cullinan vir waardevolle dokumente, waaronder die dagboek.
4. Mev. Thelma Newlands-Currie. As een van die oorspronklike kunstenaars het mev. Currie uiters waardevolle inligting verskaf, veral in die vorm van skriftelike herinneringe en gesprekke.
5. Mev. Marjorie Cullinan (Née Johnstone), oorspronklike kunstenaar, vir inligting en toegang tot haar huis en keramiekversameling.
6. Mev. Pamela Cullinan van "Sun Lawns", Olifantsfontein, vir toegang tot haar huis wat waarskynlik een van die volledigste versamelings van "Ceramic Studio" -werk in Suid-Afrika huisves.
7. Mej. Audrey Frank, oorspronklike kunstenaar, vir waardevolle inligting.
8. Mej. Mary Stainbank, oorspronklike kunstenaar, vir waardevolle inligting.
9. Mevv. Diana en Monica van der Byl, albei van Irene, vir toegang tot hulle huise en keramiekversamelings.

(v)

10. Amptenare in beheer van tientalle poskantore, polisie-stasies, hospitale en ander openbare geboue vir hulle vriendelike samewerking.
11. Die Afrikanabiblioteek, Johannesburg.
12. Die Art Decomuseum, Parys, Frankryk.
13. Die Ashmoleanmuseum, Oxford.
14. Die Internasionale Keramiekmuseum, Faenza.
15. Die Killie Campbell Afrikanabiblioteek, Durban.
16. Die Nasionale Kultuurhistoriese- en Opelugmuseum, Pretoria.
17. Die Staatsbiblioteek, Pretoria.
18. Die Victoria- en -Albertmuseum, Londen, veral mnr. John Mallet, hoof van die keramiekafdeling.
19. Mev. Sue Henderson vir haar hulp met die foto's.
20. Mev. Annekie Jansen wat die verhandeling getik het, vir haar geduld en optimisme.
21. Vriende en familie vir hulle belangstelling en aanmoediging.
22. My gesin Johan, Lizé, Hélène en Jan vir jare se saamwerk.

HOOFSTUK I

DIE PLEK VAN DIE "TRANSVAAL POTTERIES", "CERAMIC STUDIO" EN "LINN WARE" IN DIE SUID-AFRIKAANSE KUNSGESKIEDENIS

Inleiding

Die "Ceramic Studio", wat in die ateljee van die "Transvaal Potteries" begin het, en later as "Linn Ware" bekend gestaan het, is die eerste pottebakkersateljee in die geskiedenis van pottebakkerij in Suid-Afrika wat op 'n georganiseerde wyse kunssinnige keramiek in massa geproduseer het.

Die vyf belangrikste kunstenaars van die "Ceramic Studio" het hulle opleiding aan die Durbanse Tegniëse Kollege ondergaan waar hulle hulle onderrig in pottebakkerij van mnr. John Adams ontvang het.¹ Van hierdie vyf kunstenaars het drie, naamlik Joan Methley, Thelma Newlands-Currie en Gladys Short diplomas aan die Royal College of Art, Londen, verwerf.

Omdat die "Transvaal Potteries" deur pottebakkers uit Engeland beman was, en die kunstenaars van die "Ceramic Studio" en "Linn Ware" 'n belangrike deel van hulle opleiding in Engeland ondergaan het, is dit noodsaaklik om te verwys na die pottebakkersomstandighede en -bedryf in Engeland gedurende die einde negentiende en begin twintigste eeu.

Daar was hoofsaaklik vier groot sentra in Engeland waar pottebakkerswerk en teëls gedurende bogenoemde tydperk vervaardig is, naamlik Londen, Bristol, Liverpool en die streek om Stoke-on-Trent wat vandag nog as "The Potteries" bekend staan.

1. Adams was waarskynlik die eerste Natalse pottebakker. Hy het in 1914 vanaf Engeland na Durban gekom om die pos as hoof van die kunsdepartement van die Tegniëse Kollege te aanvaar. Adams het in 1921 na Engeland teruggekeer en by Harold Stabler van die Poole Potteries in Londen aangesluit.

Aanvanklik is teëls met die hand gemaak en versier. In 1756 het John Sadler² van Liverpool die eerste meganies-versierde teël geproduseer deur van 'n aftrekkpatroon gebruik te maak.³ In 1843 het Herbert Minton begin om teëls met 'n masjien te vervaardig.⁴ Hierdie meganisasie het verreikende gevolge vir die pottebakkersbedryf in Engeland gehad. Die pottebakkerswerke in Noord-Staffordshire en veral Stoke-on-Trent het gefloreer as gevolg van die massavervaardiging van teëls. Die handvervaardigde en handversierde teëls het 'n terugslag ondervind, veral omdat die kunstenaars ten einde meer te produseer, baie minder aandag aan die kunswaarde van hulle werk gegee het.

Teen die einde van die negentiende eeu was teëlversierings in geboue, veral die esteties swakker masjienvervaardigde produkte, baie in die mode in Engeland. Die teëls kon dikwels uit katalogi bestel word.⁵

Onder leiding van William Morris en William de Morgan, het daar 'n verset teen die meganisasie gekom en is hulle verantwoordelik vir die herlewing van die kuns en ontwerp in Engeland:

"The Ceramic Art, or rather that branch of it represented by the ornamentation of tiles, is another industry which owes its rescue from degradation to William Morris".⁶

2. Barnard, J. Victorian Ceramic Tiles, p.123.

3. Die sogenaamde "transfer-metode". 'n Patroon wat met behulp van kopergraving en inkk op papier aangebring is, word op die teël geplaas. Die papier word met behulp van water verwyder en die patroon bly op die teël agter.

4. Barnard, J. Op. cit., p.14.

5. Daar is 'n voorbeeld van so 'n katalogus in die Sammy Marksmuseum, in Pretoria.

6. Vallance, A. The art of William Morris, p.79.

Morris het geglo dat die masjien uitgesluit moet word by die produksie van ware kuns, en hy het enige meganisasie in die pottebakkersbedryf teengestaan. Hy het die dekoratiewe element van 'n ontwerp as 'n persoonlike uitdrukking van die waarheid beskou. Hierin het hy Ruskin se leerstellings gevolg wat die masjien verwerp het en die tradisies van die ou vakmanne wou herinstel. Die omstandighede van sy tyd was egter só dat Morris móés toegee en in 1880 het hy hom tot 'n mate versoen met die masjien, maar op voorwaarde dat die masjien altyd 'n slaaf van die mens moet bly.

De Morgan het dieselfde beginsel as Morris nagestreef:

"... De Morgan's designs were so individual and his manufacturing process so esoteric that his tiles had little in common with those of the contemporary industrial manufacturer".⁷

Dit was aan die einde van bogenoemde tydperk dat die kunstenaars van Suid-Afrika, naamlik, Joan Methley, Thelma Newlands-Currie en Gladys Short, in Engeland gaan studeer het.⁸ Dat hulle deur die strominge van die tyd beïnvloed is, was onvermydelik. Hulle voordeel was egter dat hulle kon terugkeer na 'n opset waar daar nog min ontwikkeling en geen industrialisasie in die pottebakkersbedryf was nie. Die omstandighede was vir hulle ideaal om hulle werk by Olifantsfontein te doen op 'n manier wat Morris en De Morgan dit graag in Engeland sou wou hê. Hulle het hulle kuns beoefen op 'n tydstip waar Suid-Afrika aangewese was op die goedkoop massaprodukte vanuit Europa en veral vanuit Engeland wat as gevolg van die

7. Barnard, J. Op. cit., p.123.

8. Vergelyk hoofstuk V vir 'n volledige uiteensetting van "Kunstenaarpottebakkers" se invloed op die Olifantsfontein-pottebakkerswerk.

industriële revolusie daar geproduseer is.

Een van die hoofredes waarom die pottebakkersbedryf op Olifantsfontein deur Engelse kunstenaars vanaf Natal, begin is, is omdat hulle minder as die Afrikaners van Transvaal en die Vrystaat deur die geskiedenis en die Anglo-Boereoorlog geraak is. Hulle het geleentheid gehad om te studeer, maar hulle gees was ook vryer om die onderneming aan te pak en deur te voer. Alhoewel hulle opleiding Engels was, was hulle van Suid-Afrika. Die feit dat hulle in Transvaal kom woon het, asook hulle betrokkenheid by regeringsgeboue, het daartoe gelei dat kunswerke geproduseer is wat Suid-Afrikaans is en nie Engels nie.

Die kunstenaars se werke het aanvanklik hoofsaaklik uit potte, bakke, houers en vase bestaan, maar uiteindelik het muurpanele hulle kuns oorheers. Waar hulle dus eers artikels vir individuele gebruik in huise vervaardig het, het hulle later betrokke geraak by groter privaat en nasionale opdragte. Hierdie opdragte het aan hulle baie wyer blootstelling gegee en het uiteindelik die aard van hulle kunswerke baie beïnvloed.

Hulle het nie net hulle kuns beoefen vir 'n bevoorregte minderheid nie, maar hulle kuns het tot die toegang van die gewone mens gekom. Elke persoon wat 'n poskantoor op 'n verafgeleë dorpie besoek het, was blootgestel aan hulle kuns.

Die "Ceramic Studio" het die middelpunt van kuns in Transvaal geword waarheen baie kunstenaars en kunsliefhebbers gekom het om hulle behoefte aan 'n lewendiger kunsgemeenskaplike gevoel te bevredig. Hierdie stelling word bevestig deur talle koerantberigte wat oor die "Ceramic Studio" verskyn het. 'n Berig in 1926 lui:

"It is like striking a welcome oasis in the somewhat arid desert (artistically speaking of course) of the Rand".⁹

In 1929 word 'n berig soos volg afgesluit:

"There is no doubt that with the development of the studio at Olifantsfontein and the gradual education of the public, there is a fine future for this work in this country".¹⁰

Die feit dat die "Ceramic Studio" oor 'n relatief kort tydperk so 'n buitengewoon groot hoeveelheid teëls en ander pottebakkerswerke geproduseer het, 'n goeie afset gehad het en daar voortdurend groot aanvraag vir hulle werk was, is 'n bewys dat hulle op daardie stadium 'n baie belangrike rol in die kunstlewe van hulle tyd gespeel het.

Die ontwerpe vir muurpaneel is hoofsaaklik deur die kunstenaars self gedoen. Soms het hulle van die hulp van bekende kunstenaars gebruik gemaak. Alfred Palmer, Jan Juta en Eric Byrd het byvoorbeeld vir die ateljee sketse gemaak.¹¹ Sketse deur Erich Mayer is dikwels geraadpleeg.¹²

Die kunstenaars het na verskillende onderwerpe gegaan en sketse ter plaatse daarvan gemaak wat hulle daarna in ontwerpe vir

9. Anoniem. Three Girls in a Pottery, South African Clay Workers at Olifantsfontein, The Star, 17 April 1926, p.9.

10. Anoniem. A glance at the Ceramic Studio at Olifantsfontein, The South African Woman's Weekly, 23 Mei 1929, p.3.

11. Dagboek. Olifantsfontein-versameling, Kunsargief, Universiteit van Pretoria.

12. Onderhoud. Mev. Thelma Newlands-Currie, Augustus 1979.

die panele saamgevoeg het.¹³ Die kunstenaars het mettertyd ontwerpboeke saamgestel waaruit hulle in die ateljee kon sit en werk. Waar dit vir hulle onmoontlik was om 'n sekere onderwerp self te kry, het hulle dit in boeke nagevors.

> In hulle versiering van spesifieke geboue is navorsing oor die geskiedenis van die dorp waar die gebou staan, gedoen en dan is grepe uit hierdie geskiedenis op die panele uitgebeeld. In sommige gevalle het die doel van die gebou die ontwerp van die panele bepaal. Voorbeelde hiervan is die panele wat vir die kindershospitale in Pretoria, Kaapstad en Durban gemaak is en wat kinderverhale en -rympies uitbeeld.

Sodra daar op 'n tema besluit is, het die kunstenaars begin met die ontwerp van 'n paneel. Omdat hulle 'n eenvormige beeld aan hulle werk wou gee, is daar besluit om hulle styl so eenders moontlik te hou: die voorstellings is realisties gedoen met baie aandag aan detail. Die meeste panele stel 'n gebeurtenis op die voorgrond voor terwyl die landskap agter sigbaar is met berge en of wolke. Daar is egter uitsonderings: Vir die poskantoor op Quembe is figure wat op landerye werk, gemaak sonder baie detail of agtergrond. Hierdie panele is baie treffend. (Kyk Kat. A no. 1.) Die kleurgebruik in die teëlpanele is altyd baie mooi en uitvoerig. Uitsonderings is die blou en wit panele waarvan die paneel op Heidelberg 'n voorbeeld is. (Kyk Kat. A no. 2.)

Behalwe die groot panele met voorstellings, is duisende teëls gemaak wat losstaande gebruik is. Op hierdie teëls is 'n groot verskeidenheid van onderwerpe uitgebeeld, naamlik onder andere Suid-Afrikaanse historiese figure, historiese geboue, fauna en flora.

Die kunstenaars het graag geëksperimenteer en het 'n reeks

13. In die dagboek word melding gemaak van byvoorbeeld besoeke aan museums en die dieretuin ten einde sketse te maak. Dagboek. Olifantsfontein-versameling, Kunsargief, Universiteit van Pretoria.

teëls gemaak met geometriese ontwerpe, wat veral in badkamers en kombuise gebruik is. Afbeeldings van Boesmantekeninge is gebruik om groter teëls te versier wat in groepe in openbare geboue aangebring is. Hierdie teëls se kleure het gewissel van room na bruin, met die ontwerpe in donkerder bruin, swart en wit daarop uitgebeeld.

Waar daar noue samewerking met 'n argitek was, soos in die geval van die Johannesburgse stasiegebou, is eers oorleg met die argitek gepleeg oor die ontwerpe.¹⁴ Die teëls wat vir die Johannesburgse stasie gemaak is, bestaan uit drie groepe. In die eetkamer is blou en wit teëls met Suid-Afrikaanse motiewe daarop. In die wagkamer is room teëls met spreuke in Chaucerskrif daarop en in die dameskroeg is kleurvolle teëls met uitsonderlike vorms. (Kyk Kat. A no. 20-25.)

As na die teëlpanele in die geheel gekyk word, is die volgende stelling van Maurice Denis baie toepaslik:

"I think that above everything else, a painting should be an ornament. The subjects for scenes means nothing. It is through coloured surfaces, through the value of tones, through the harmony of lines that I attempt to reach the mind and arouse the emotions".¹⁵

Alhoewel die historiese aansluiting by die agtergrond van elke paneel interessant is, is dit in die eerste plek die dekoratiewe en kunswaarde van die panele wat opval. Al het 'n toeskouer geen agtergrond van die geskiedenis nie, sal die pragtige kleure en tone en die harmonie van lyne hom aanspreek:

-
14. Dagboek. 27 Maart 1929, Olifantsfontein-versameling, Kunsargief, Universiteit van Pretoria.
 15. Denis, M. Ornament as art in Gombrich, E.H. The Sense of Order, p.58.

"The essence of beauty is a feeling of repose which the mind feels, when the eye, the intellect and the affections are satisfied by the absence of any want".¹⁶

Die pottebakkerskuns as 'n toegepaste kuns, soos die argitektuur, hou homself nie net besig met die estetiese nie, maar ook met die funksionele behoeftes van sy tyd. 'n Ontwikkeling soortgelyk aan dié wat in die argitektuur plaasgevind het, het in die toegepaste kuns plaasgevind. In hierdie geval word die pottebakkerskuns baie nou geraak. Die materiaal bly dieselfde maar die voorwerpe en vorms is aangepas by die behoeftes van die moderne mens.

By pottebakkerswerk het ons nie slegs met die skoonheid van die artikel te doen nie, maar ook met die diensbaarheid of bruikbaarheid daarvan. Die doel van die voorwerp bepaal uiteindelik sy vorm, en bruikbaarheid beteken nie noodwendig skoonheid nie.

Bogenoemde stelling wil nie impliseer dat die kunstenaars by Olifantsfontein geen hoër estetiese doel met hulle potte nagestreef het nie. Baie van die potte wat deur hulle gemaak is, het geslaagde vorms gehad, en die glasure was van hoogstaande gehalte. Veral die tuinpotte en die kleiner potte met dieselfde vorms, weerspieël ware skoonheid wat versameelaars vandag nog aanspreek.

Getrou aan die mode van die tyd het die kunstenaars van die "Ceramic Studio" graag met glasuurtegnieke geëksperimenteer. Die versiering van die potte het dikwels slegs uit die glasing bestaan. Veral 'n pragtige groen-en-blou glazuur is baie kenmerkend van die "Ceramic Studio". Enkele geleenthedsbekers is met ontwerpe beskilder wat treffend is. Daar

16. Jones, O. Ornament as art in Gombrich, E.H., The Sense of Order, p.51.

is ook 'n reeks potte, bekere en borde gemaak wat met geometriese patrone versier is.

Sommige ontwerpe is minder geslaagd soos die reeks blompotte, waarvan die verhoudings baie swak is. Hierdie potte is te vlak in verhouding met hulle voetstukke en groot openinge bo. Die ore wat aan hierdie potte bevestig is, is te swaar. 'n Tweede reeks sou meer geslaagd wees as hulle sonder voetstukke gemaak was. Die potte self het pragtige vorms maar dit lyk of die voetstukke as 'n nagedagte aangelas is. Die grootste kritiek kan teen die ontwerp van die koppies van die "Ceramic Studio" ingebring word. Die koppies is te vlak met te wye openinge bo. Die ore is dik en ongerieflik.¹⁷

Die "Ceramic Studio" het 'n groot verskeidenheid beeldjies, Della Robbia-panele, muurfonteine en voëlbaddens gegiet. Die vorms hiervoor is veral deur die bekende beeldhouer van Natal, Mary Stainbank, gemaak.

Die kunstenaars van die "Ceramic Studio" was baie nou betrokke by die kunswêreld van hulle tyd. Hulle het gereeld na uitstallings van ander kunstenaars gegaan en het ook gereeld van hulle werke uitgestal.¹⁸

In die kunsringe van die twintiger- en dertigerjare aan die Rand en in Pretoria is daar van die "Ceramic Studio" kennis geneem. Daar is dikwels in koerante en tydskrifte verwys na die uitstaande gehalte van hulle pottebakkerskuns:

17. Vergelyk hoofstuk V vir volledige uiteensetting.

18. Vergelyk Bylaag 4 vir uitstallings waaraan die kunstenaars deelgeneem het en uitstallings waarna hulle gaan kyk het.

"Architects and interior decorators appreciate the decorative value of the historical tiled panels which are produced, and use them in the most modern of public buildings throughout the Union".¹⁹

Die "Ceramic Studio" verdien met die kunswerke wat hulle gelewer het 'n plek in die Suid-Afrikaanse kunsgeskiedenis wat nie ontken kan word nie. Oor hierdie feit kan daar geen twyfel bestaan as daar in hoofstuk vier en vyf gekyk word na die werk wat deur hulle gedoen is nie. Die kunswerke is van hoogstaande gehalte, en tipies van hulle tydperk.

Die werk van hierdie ateljee was 'n waardige voorloper vir die pottebakkerskuns in Suid-Afrika vandag - 'n vervulling van die wens wat in 1926 deur Joan Methley uitgespreek is:

"It is to be hoped that pottery as it develops in this country will reflect the personality of South Africa and not be merely a soulless 'imitation of that which originates in other countries'".²⁰

-
19. Anoniem. The Potter's Wheel, Escom Magazine, April 1938, p.24.
 20. Methley, J. The Development of Pottery Making in South Africa, The Common Room Magazine, Somer 1926, p.24.

HOOFSTUK II

'N OORSIG VAN DIE ONTWIKKELING VAN POTTEBAKKERSWERK IN SUID-
AFRIKA, MET SPESIFIEKE VERWYSING NA DIE ONTSTAAN EN DIE ONT-
WIKKELING VAN DIE POTTEBAKKERSONDERNEMING BY OLIFANTSFONTEIN

Die beoefening van die pottebakkersbedryf deur blankes in Suid-Afrika het betreklik kort gelede in die geskiedenis begin. Jan van Riebeeck het in 1661 monsters van wit klei van die Kaap af na Nederland gestuur om vas te stel hoe geskik die klei vir pottebakkerswerk is.¹ Daar word geen verdere melding van hierdie onderneming gemaak nie en daar het blykbaar niks verder van gekom nie.

Van Riebeeck se opvolger, Zacharias Wagenaar, was 'n kenner van porselein en het in 1663 aan die owerhede in Nederland geskryf en gevra dat pottebakkers na die Kaap gestuur moet word.² Volgens 'n inskrywing in sy dagboek op 26 September 1665, is potte plaaslik gebak en bewys dit dat daar wel in dié tyd met pottebakkery aan die Kaap begin is. Hierdie sogenaamde Kompanje-pottebakkery was langs die steenmakery, ongeveer waar die Kaapse argief vandag staan.

Vanaf 1692 tot 1707 doen 'n burger, Jan Six, ook pottebakkerswerk aan die Kaap.³ Volgens skerwe van pottebakkerswerk uit hierdie tydperk wat deur opgrawings bekom is, blyk dit dat dit taamlik growwe erdewerk was, wat met 'n loodglasuur bedek was.⁴

-
1. Nilant, F.G.E. Contemporary Pottery in South Africa, p.38.
 2. Idem.
 3. De Wet, G.C. Die Vryliede en Vryswartes in die Kaapse Nedersetting 1657-1707, p.76.
 4. Woodward, C.S. The Interior of the Cape House 1670-1714, p.78.

Latere voorbeelde kan in die Fehr-versameling in Kaapstad,⁵ die Blettermanhuis en Grosvenorhuis in Stellenbosch⁶ en in die Jansen-versameling in Pretoria⁷ gesien word. Hierdie Kaapse vetpotte, soos hulle algemeen bekend staan, is meestal taamlik grof en met 'n soutglasuur bedek.⁸

Gedurende die eerste helfte van die negentiende eeu word melding gemaak van werk wat naby die Visrivier gemaak is. Hierdie pottebakkerswerke was rooi van kleur. Die klei is eers skoongemaak. Nadat die pot gevorm is, is Arabiese gom aan die binnekant van die pot gesmeer waarna loodpoeier oorgesprinkel is. Hierdie tegniek het potte met 'n geel kleur tot gevolg gehad. 'n Gat in die grond, met mis bedek, het as oond gedien:

"The African Boors near the Fish River make very good common red earthen ware. They dry the clay, pound and sift it. They mix it with water, beat it and knead it well before they submit it to the oven. They reduce lead to a powder with a file. The inside of the vessel is then smeared over with Gum Arabic and the powdered or filed lead is sprinkled over it, by which last process the ware acquires a yellow glazing".⁹

Nog 'n vroeë pottebakker in Suid-Afrika wie se naam genoem kan word, is James Hancock, 'n Britse setlaar wat in 1820 op

5. Fehr, W. Skatte in die Kasteel de Goede Hoop, p.77.

6. Inventaris no. 83/69 (1-3) en 83/72 (a en b) in die Blettermanhuis.

7. In die Jansen-versameling is 'n baie mooi groot pot met 'n ligbruin glasuur.

8. Cook, M.A. Die Kaapse Kombuis, p.87.

9. Kennemeyer, M. Dr. Mackrill's Note book, Africana Notes and News, vol viii no. 2, Maart 1951, p.56.

drie-en-veertigjarige ouderdom na Suid-Afrika gekom het.¹⁰ Hy het vanaf Staffordshire in Engeland gekom waar hy 'n porseleinskilder was. Teen die einde van 1822 het Hancock met pottebakkerswerk by Salem begin. Die aanvraag vir sy werk was baie swak, en in 1827 is hy Port Elizabeth toe, waar hy 'n bouer geword het. Hancock het self die stene en teëls vir sy bouwerk vervaardig.

Toe ekonomiese omstandighede later verbeter, het Hancock weer eens met sy pottebakkerswerk begin, en huishoudelike artikels gemaak wat so ver as in Kaapstad verkoop is. "Uit bestellings blyk dit dat hy teëls, potte en skottels sowel as geglasuurde huishoudelike breekware soos koppies, pierings, borde en sekere noodsaaklike slaapkamerware vervaardig het. Sommige van sy ware was geel klipware terwyl ander ooreenkoms met Devonshirebruinware getoon het".¹¹

James Hancock is in 1837 oorlede, en tot op datum is geen voorbeelde van sy werk aangetref nie.

Hancock het van die probleme wat 'n pottebakker destyds in die Kaap ondervind het, kortliks in 'n brief saamgevat wat hy destyds aan 'n vriend in Kaapstad geskryf het:

"Our distance from a market for sale of our goods bears considerably against us ...".

en

"... the inhabitants of this district are not in general of that disposition to encourage a manufac-

10. Kirby, P.R. James Hancock, China Painter, Africana Notes and News, vol xiii, no. 1, Maart 1958, p.2-10.

11. Duffey, A.E. Africana-keramiek, Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Kuns- en Geskiedenis 1(384), Julie 1986, p.40.

ture of this sort...".¹²

Gedurende die sewentiende en agtiende eeu het inwoners van die Kaap, glas en porselein hoofsaaklik vanaf die Ooste en Holland ingevoer, of saam met hulle gebring. Vanaf die negentiende eeu het omstandighede sodanig verander dat hulle geleidelik meer afhanklik geword het van invoere uit Engeland. Die situasie gedurende die vroeë twintigste eeu was uiteindelik dat Suid-Afrikaners aangewese was op 'n ingevoerde produk van swak gehalte, veral vanaf Engeland. Enkele gegoede mense kon oorsee self vir hulle beter stukke uitsoek, maar oor die algemeen was die behoefte aan 'n eie sodanige bedryf gedurende die laat negentiende en begin twintigste eeu in Suid-Afrika, baie groot.

Juis as gevolg van hierdie bogenoemde behoefte is Thomas Major Cullinan 'n baie belangrike figuur in die geskiedenis van die Suid-Afrikaanse pottebakkersbedryf.

Thomas Major Cullinan was nie self 'n pottebakker nie, maar hy het aanvoorwerk gedoen vir wat later die eerste pottebakkersonderneming met 'n groot omset en 'n eie waardige styl in Suid-Afrika sou wees.

Die ongenaakbare wyse waarop Engeland, Ierland regeer het, die groot sogenaamde "ertappelhongersnood" en die moeilike bestaan in 'n oorbevolkte land, het gedurende die negentiende eeu baie Iere gedwing om elders hulle heil te gaan soek.

Thomas Major Cullinan was die kleinseun van een van hierdie Iere wat hulle geboorteland verlaat het. Sy oupa, James Cullinan, van Donegal, Ierland, het vroeg in 1836 besluit om Ierland te verlaat "to better himself" soos dit gestel is. In 1836 het James Cullinan en sy vrou Catherine oor die Ierse see

12. Kirby, P.R. Op. cit., p.8.

Engeland toe gevaar vanwaar hulle 'n emigranteboot na New York sou haal.

James Cullinan het egter sy voorgenome vertrek na Amerika sodanig gevier dat hy sy boot verpas het en byna al sy geld verloor het. Hy het by die Engelse leër aangesluit as 'n manskap, en is op Gravesand gestasioneer. Op 10 Augustus 1837 is sy oudste seun, Thomas Cullinan, gebore. Hy sou die hoof van die Cullinan-familie in Suid-Afrika word. Nog twee seuns, John en James, is later gebore.

James Cullinan senior is gou bevorder tot die rang van 'n ser-sant in die leër en is na die Kaap gestuur om daar vir die Britse leër diens te doen:

"He went to South Africa with his regiment, the 45th Regiment of Foot for garrison duties on the border of the old Cape Colony".¹³

James Cullinan se regiment moes die Britse setlaars in die Kaap wat op die grens gevestig was, teen die plundering en aanvalle van die Xhosas beskerm. Sy vrou en hulle drie seuns het hom na die Kaapkolonie vergesel.

Kort na hulle aankoms in die Kaap het James Cullinan in 'n voorval met die Xhosas, in die Amatolaberge naby Fort Beaufort gesneuwel. Catherine is alleen agtergelaat met die drie seuns. Die Britse leër het aan haar passaat terug Engeland toe aangebied, maar aangesien haar vooruitsigte in Engeland baie swak gelyk het, het sy besluit om in die Kaap aan te bly.

Na verloop van 'n redelike tydperk het Catherine Cullinan met William Henry Bates, 'n man wat 'n herberg by Seymour, naby Fort Beaufort, besit het, getrou. Dit het aansienlik beter

13. Helme, N. Thomas Major Cullinan, p.2.

met die Cullinan-seuns gegaan. Bates was vir hulle 'n goeie stiefvader wat 'n bestendige inkomste uit sy herberg gekry het. Bates en Catherine het saam twee dogters gehad. Catherine is in 1868 oorlede op die ouderdom van een-en-vyftig jaar. Bates is dertig jaar later oorlede. Albei is op Seymour begrawe.

Thomas, die oudste seun van James en Catherine Cullinan het sy stiefvader se van by sy naam gevoeg en hy staan dus as Thomas Bates Cullinan bekend. Presies wanneer hy sy naam verander het, is nie bekend nie.

Thomas Bates Cullinan het in 1861 met Eliza Pritchers in die huwelik getree. Eliza was die dogter van Thomas en Catherine Pritchers. Sy is op 5 November 1839 in Londen gebore. Eliza se pa, Thomas, was 'n Engelse soldaat wat in 1843 Indië toe gestuur is. Waarom Eliza na Suid-Afrika gekom het en wat van haar ouers geword het, is onbekend. Daar word vermoed dat haar vader in 1849 tydens 'n epidemie in Kampur, Indië oorlede is, en dat haar moeder alleen Kaap toe gekom het.

In die sewentien jaar van Thomas Bates Cullinan en Annie Pritchers se huwelik word vier seuns en drie dogters gebore. Die oudste kind, Thomas Major Cullinan, is op 12 Februarie 1862 op die militêre pos "Elandspos" gebore.

Dit het finansieel sleg gegaan met Thomas Bates Cullinan en sy gesin. Cullinan het eers as 'n ystersmid en wamaker en later as 'n boukontrakteur aan die spoorlyn tussen Oos-London en Queenstown gewerk. Op 4 April 1879 word Thomas Bates Cullinan op pad na King Williamstown aangeval en beroof en hy sterf in 'n tent in die spoorwegkonstruksiekamp te Cathcart. Eliza Cullinan sterf die volgende jaar en die Cullinan-kinders word in armoede agtergelaat.

Thomas Bates Cullinan se broer, James, het die kinders onder sy sorg geneem. Op aandrang van sy oom James het Thomas Major Cullinan in 1881 as bouer-assistent by Sobey-broers in Queenstown begin werk.

Op dertigjarige ouderdom was Cullinan 'n meesterbouer wie se dienste in groot aanvraag was. Hy het onder andere die N.G. Kerk op Dordrecht gebou. Hier het hy Annie Francis Harding ontmoet. Sy was die dogter van Tim Harding, wat in 1835 te New Castle-on-Tyne, Engeland gebore is en wat in 1847 saam met sy ouers na Suid-Afrika gekom het. Annie se moeder was 'n mooi Sarah King, 'n niggie van die bekende Dick King.

Gerugte in die Kaapse koerante oor die ontdekking van goud by Barberton laat Thomas Major Cullinan besluit om Transvaal toe te gaan. Hy het geen goud in die Transvaal gevind nie, maar het 'n bestaan gemaak deur waens te herstel en bouwerk te doen. Hy het Transvaal leer ken en het waardevolle onder-vinding in die prospekteerkuns opgedoen. Op Barberton was Cullinan deel van die pioniers wat later die magnate van die Witwatersrand sou word:

"To have been at Barberton in 1885 was a distinction matched only by having been in California in 1849. A 'forty niner' and a Barberton pioneer both had something to boast about".¹⁴

Aan die einde van 1885 het Cullinan na Dordrecht teruggekeer en op 18 Maart 1886 met Annie Harding getrou. In 1886 het Harrison goud aan die Witwatersrand ontdek en die Cullinans vertrek daarheen. Onderweg Johannesburg toe het hulle op Winburg vertoef waar hulle eerste kind Thomas William gebore is. Die Cullinans het 'n rukkie op Barberton gewoon waarna hulle na Fordsburg in Johannesburg verhuis het.

Cullinan het bouwerk gedoen, en goudaandele gekoop. Dit het finansieel goed met hom gegaan. In Desember 1888 trek die Cullinans in 'n nuwe huis in Kaiser Wilhelmstraat in, kort na die geboorte van hulle dogter Winifred Mary. Rowland Vivian Cullinan is in 1890 gebore en 'n tweede dogter, Lilian Maud,

14. Cartwright, A.P. Diamonds and Clay, p.10.

in 1893. Die Cullinans het ongeveer vyf jaar in hierdie huis gewoon. Thomas Cullinan het twee groot erwe in Rifweg, op 'n hoogte in Parktown gekoop en 'n droomhuis, "The View" daar gebou. Hy en sy vrou sou tot met hulle dood daar woon en hulle vier jonger kinders is daar gebore: Reginald Redvers, 1899, Douglas in 1902, Dorothy in 1904 en Leslie Major in 1906.

"The fact that Cullinan was able to acquire this most valuable property and build a large house in what came to be known as, 'the home of the Randlords' is clear evidence of the quite extra-ordinary success he had already achieved as a builder".¹⁵

Vir sommige groot bou-opdragte het Cullinan vennootskappe aangegaan. William Stapelton-Royce was Cullinan se vennoot in die bou van die Randse Klubhuis in 1890 en hulle het saam 'n kontrak vir die bou van 'n gedeelte van die spoorweglyn tussen Johannesburg en Pretoria gehad. William MacEwen was sy vennoot by die bou van die Bettelheimgebou, die Illovogebou en die Victoriagebou in Rissikstraat.

Omdat Cullinan so baie bouwerk gedoen het, was stene 'n belangrike verbruiksartikel in sy besigheid. Kort nadat hy in 1887 op die Witwatersrand aangekom het, het hy 'n aandeel in steengroewe by Fordsburg gekoop. In 1887 het hy 'n steengroef by Boksburg gekoop. Hierdie steengroef het 'n baie goeie vuurkleineerslag gehad.

In Julie 1892 het Cullinan 'n vennootskap met H.G. Caldecott, 'n prokureur, H.B. Marshall, 'n grondeienaar en John Tudhope, 'n voormalige Kaapse parlementariër, aangegaan.

Hulle maatskappy het bekend gestaan as die "Rand Brick and Tile Company". Die Jameson-inval in 1895 het die werksaam-

15. Cartwright, A.P. Op. cit., p.22.

hede van die maatskappy tydelik ontwrig, maar teen 1897 het die maatskappy reeds 'n Hoffmanoond en 'n skoorsteen van vyftig meter hoog gehad. Die maatskappy het gespesialiseerde masjinerie ingevoer en die beste stene aan die Rand teen £4.10.0 vir 'n duisend stene gelewer.

In Oktober 1899 het die Tweede Vryheidsoorlog uitgebreek. Die Cullinans het hulle huis in Johannesburg kort na die geboorte van hulle laaste kind verlaat, en tydelik teruggekeer na die Kaap.

Na die oorlog het Cullinan met 'n nuwe projek na die Witwatersrand teruggekeer. Hy het onderneem om vuurvaste stene vir die bou van smeltoonde, aan die myne te voorsien:

"His calculations showed that when all the deep level mines began producing, there would be a demand for fire-clay bricks that might amount to ten million bricks a year".¹⁶

Om genoeg vuurvaste stene vir die myne te kan produseer, het Cullinan en sy maatskappy 'n groter neerslag vuurvaste klei benodig. Cullinan was bewus van 'n kleineerslag op die plase Olifantsfontein, Kaalspruit en Sterkfontein wat in 1890 toevallig deur John R. Holmes ontdek was. Holmes was destyds deur die Cullinan-Royce-vennootskap gehuur om opmetings te doen vir die spoorweglyn tussen Johannesburg en Pretoria. Holmes het tydens sy opmetings 'n groot kalkneerslag op die drie plase ontdek en besluit om die neerslag saam met 'n vennoot, Niven, te ontgin. Hierdie vennootskap was bekend as "Holmes Lime Works". Tydens die ontginning van die kalkneerslag het Holmes Lime Works ontdek dat daar 'n baie groot neerslag van uitstekende vuurklei onder die kalkneerslag was. Cullinan se belangstelling was onmiddellik geprikkel. Na sy terugkeer uit die Kaapprovinsie in 1902, het hy 'n opsie om die drie plase teen 'n bedrag van vyf-en-twintig duisend pond

16. Cartwright, A.P. Op. cit., p.40.

van die eienaar, mnr. P.R. Schoeman, te koop verkry.

In Augustus 1902 het die "Rand Brick and Tile Company" en "Holmes Lime Works" saamgesmelt. Die nuwe maatskappy het bekend gestaan as die "Consolidated Rand Brick, Pottery and Lime Company limited". Die invoeging van die woord "pottery" is hier insiggewend.

Cullinan was op hierdie stadium die direkteur van twee maatskappye, naamlik die "Consolidated Rand Brick, Pottery and Lime Company Limited" en die "Premier (Transvaal) diamantontginningsmaatskappy." Met die Premier diamantmaatskappy het dit uitstekend gegaan, veral ná die ontginning van die wêreldbekende Cullinandiamant op 5 Januarie 1905. Met die "Consolidated Rand Brick, Pottery and Lime Company" het dit nie goed gegaan nie, waarskynlik omdat Thomas Cullinan se aandag gedurende dié jare grootliks by die diamantmyn was:

"Who shall blame him if, in those hours of tense excitement and of the fulfilment of his dreams, he found it impossible to concentrate on the economic problems of manufacturing firebricks".¹⁷

Hy het egter nie die maatskappy laat vaar nie:

"He had founded the 'Consolidated Rand Brick, Pottery and Lime Company Limited', the shareholders had been his personal friends and his fierce pride told him that for their sake, and for the sake of his own reputation, he must not let the company founder, even though its profit and the loss statements showed him that the writing was on the wall".¹⁸

Cullinan het groot drome vir hierdie maatskappy gekoester en het tydens die stigting van die maatskappy al beplan om met 'n

17. Cartwright, A.P. Op. cit., p.43.

18. Cartwright, A.P. Op. cit., p.64.

pottebakkersbedryf op Olifantsfontein te begin.

Olifantsfontein was ideaal geleë vir so 'n bedryf omdat dit tussen Johannesburg en Pretoria geleë was en 'n goeie afsetgebied sou hê. Dit wou egter lyk of Cullinan sy tyd verspeel het, want op 10 Augustus 1907 was hy en sy vennote verplig om te besluit dat die maatskappy vrywilliglik onder likwidasie sou gaan.

Drie dae voor die datum wat vir hierdie stap bepaal was, het Cullinan se droom van pottebakkerswerke by Olifantsfontein, die oorhand gekry. Hy het feitlik alle aandeelhouders se aandele teen vyftig sent per aandeel uitgekoop. Slegs sy swaer John Roy, R.A. Bettington en W.H. Lomas was nog saam met hom in die maatskappy.

Cullinan het mnr. Harold Emery van Stoke-on-Trent in Engeland aangestel om toetse op die Olifantsfontein klei uit te voer en om 'n paar eksperimentele pottebakkerswerke te vervaardig. Na drie maande het Emery 'n baie positiewe verslag oor die moontlikheid van 'n pottebakkersbedryf by Olifantsfontein gegee. Op Emery se aanbeveling het Cullinan besluit om 'n volledige pottebakkersdorp by Olifantsfontein op te rig. Emery het opdrag gekry om planne op te trek en is teruggestuur na Engeland vir die aankoop van noodsaaklike masjinerie en om in Engeland pottebakkers te werf.

Cullinan se tweede oudste seun Rowland Vivian Cullinan is na Stoke-on-Trent gestuur om pottebakkerstegniese te gaan bestuur.

Intussen het Thomas Cullinan voortgegaan met die aanlê van 'n pottebakkersdorp langs die kleikuil op Olifantsfontein. Spesiale daaltrekoonde, werksinkels en skure is gebou, asook huisvesting vir die pottebakkers. Die huisvesting het bestaan uit 'n groot huis vir die bestuurder, getroude kwartiere, bestaande uit viervertrekkothuise en 'n groot enkelkwartiere. Die enkelkwartiere het bestaan uit slaapkamers

aan weerskante van 'n groot ontspanningsaal. Hierdie kwartiere is voorsien van badkamers en 'n groot sentrale kombuis. Vir ontspanning is 'n krieket- en voetbalveld aangelê.

Cullinan was baie trots op die pottebakkersdorp en het dit graag vir besoekers gaan wys. Die onderneming is die "Transvaal Potteries" genoem.

Emery het uit Engeland teruggekeer, vergesel van nagenoeg dertig pottebakkers waarvan die volgende name nog op 'n lys beskikbaar is:

<u>Naam</u>	<u>Beroep</u>	<u>Betaling</u>
Kelly, H.	Oondbouer, ens.	£2 per week tot en met aankoms in Olifantsfontein. Daarna £30 per maand.
Edwards, W.H.V.	Ingenieurspasser	£12 per maand eerste jaar. £13.10.0 tweede jaar en £15 die derde jaar.
Jones, W.L.	Pottebakker (Potter's Joiner)	£20 per maand.
Alcock, J.	Teëlmaker	£18 per maand.
Alcock, L.(mev.)	Stoorhandlanger	£6 per maand.
Perry, G.	Pottebakkers se stoorman	£18 per maand.
Pointon, G.H.	Gietvormmaker	£20 per maand.

<u>Naam</u>	<u>Beroep</u>	<u>Betaling</u>
Budd, G.	Pottebakkery- oondman	£30 per maand.
Stuart, H.W.	Sanitêre-ware- drukker	£20 per maand.
Pointon, T.	Maker van vuur- vaste houers	12/6 per dag.
Taylor, W.	Pottebakkers- oondhandlanger	12/6 per dag.
Ware, H.	Ingenieurspas- ser	£25 per maand die eerste jaar en daar- na £27.5.0 per maand.
Taylor, M.A. (mev)	Skilderess	£5 per maand.
Taylor, W.	Algemeen	£5 per maand.
Hall, J.	Slikmaker	12/6 per dag.
Hall, E. (mev.)	Patroonnatrek- ker	£5 per maand.
Hughes, A.S.	Teëlmaker	£20 per maand.

Helpers was nodig vir die voorbereiding van die klei en om te help met die rondra en verpakking van produkte. Die "Consolidated Rand Brick, Pottery and Lime Company Limited" het toestemming verleen dat weeskinders as leerlingpottebakkers en handlangers opgelei mag word. Die Tweede Vryheidsoorlog (1899-1902) het groot armoede en ontwrigting nagelaat en daar was baie Afrikanerseuns en -dogters wat graag op Olifantsfontein wou gaan werk. Nagenoeg tagtig seuns en dogters is in

diens geneem. Daar was vir hulle 'n koshuis op Olifantsfontein ingerig.

Na 'n opleiding wat drie maande geduur het, het die seuns teen £2 per maand begin werk en die dogters teen £1.5.0. Die verskil in lone was baie onregverdig aangesien die dogters vaardiger was as die seuns.

Die Engelse pottebakkers het die lewe op Olifantsfontein baie vervelig en geïsoleerd gevind. Die kinders was verveeld omdat hulle slegs handlangerwerk moes doen en glad nie klei hanteer het nie. Van opleiding was daar geen sprake nie.

Die Transvaalse publiek het neergesien op die plaaslik vervaardigde keramiek. Hulle het die goedkoop ingevoerde massaprodukte verkies. Olifantsfontein was genoodsaak om hulle produkte teen onekonomiese lae pryse te verkoop. Koppies en pierings was teen 'n ekwiwalent van vyf-en-twintig sent per dosyn verkoop en borde teen drie sent stuk.

Cullinan het sy bes gedoen om publisiteit aan die pottebakkersprodukte te verleen. In 1910 het hy 'n trein gehuur en het al die afgevaardigdes van die "Het Volk"-party se kongres in Pretoria, genooi op 'n uitstappie na Olifantsfontein. Generaal J.H. de la Rey en Generaal Niklaas de Wet het elk 'n toespraak gehou en Cullinan het daarop geantwoord. Ten spyte van al die jovialiteit en die feit dat al die afgevaardigdes geskenke van Olifantsfontein-pottebakkerswerke ontvang het, is die onderneming nie bevorder nie.

Cullinan het in baie toesprake gepleit vir hulp aan die bedryf waarvoor hy sulke hoë verwagtinge gekoester het. Hy het hom beywer vir hoër belasting op ingevoerde goedere en laer tariewe vir die versporing van plaaslike produkte. Die pottebakkerij moes nagenoeg £25,000.0.0 per jaar aan spoorvrag betaal, met die gevolg dat die bedryf op die lange duur nie lonend was nie.

"If once the Oliphantsfontein (sic) Pottery could commercially send their goods into all the large coastal towns the concern could become a profitable one, and its directors would be encouraged to develop its activities, to the good of the whole country".¹⁹

Cullinan het 'n pottebakkersindustrie in Suid-Afrika begin met die opregte hoop dat dit erken en bedryf sou word as 'n bedryf met voordele vir die hele Suid-Afrikaanse gemeenskap:

"... to Sir Thomas Cullinan is due the credit of being the pioneer of this ancient art, adapted to twentieth century requirements in the Sub-continent".²⁰

Hy het lank gewag vir die bystand wat hy geglo het hy verdien, maar hy het dit nie ontvang nie. In Mei 1914 moes hy die pottebakkerswerke by Olifantsfontein sluit en die kunstenaars en vakmanne terugstuur Engeland toe. Hierdie neerlaag was vir Cullinan een van die bitterste teleurstellings van sy lewe. Van die hele onderneming is daar vandag nog slegs enkele museumstukke oor, soos byvoorbeeld, stukke van 'n eet-servies wat in 1910 vir generaal Louis Botha gemaak is.²¹

Alhoewel die pottebakkersafdeling van die "Consolidated Rand Brick, Pottery and Lime Company Limited" doodgeloop het, het dit aansienlik beter gegaan met die res van die maatskappy. Die uitbreek van die Eerste Wêreldoorlog en die gevolglike vertraging van oorsese vraag het die steenmakery bevorder aan-

19. Strong, H. The Art of Pottery Making, South African Commerce and Manufacturer's Record, Desember 1911, p.578.

20. Idem.

21. Die eetservies word in die Nasionale Kultuurhistoriese- en Opelugmuseum, Pretoria, uitgestal.

gesien die boubedryf toe op plaaslik vervaardigde stene aangewese was.

In 1914 het mnr. John Adams van Engeland na die Durbanse kunsskool gekom en daar 'n pottebakkerskool ingerig nadat hy 'n behoefte vir sulke opleiding in Suid-Afrika ingesien het. Mnr. Adams sou verantwoordelik wees vir die opleiding van die vyf kunstenaars wat uiteindelik die pottebakkerswerke by Olifantsfontein tot sy reg sou laat kom. Gedurende die Eerste Wêreldoorlog het mej. Gladys Short en mej. Joan Methley onder mnr. Adams aan die kunsskool van die Durbanse Tegnieese Kollege studeer. Aan die einde van die oorlog het die twee kunstenaars na Engeland vertrek waar hulle vir drie jaar aan die "Royal College of Art" in Kensington, Londen, studeer het. Hulle het elk 'n diploma aan die Kollege vewerf.

Na hulle terugkeer na Suid-Afrika het mej. Methley klasse in ontwerp aan die Durbanse Kunsskool gegee, terwyl mej. Short 'n klein ateljee daar naby gehuur het waarin sy pottebakkerswerk gedoen het:

"H.G. Short began in a wood and iron shed rented from mr. Cornelius at 32 Berea road, using the Technical College kiln by kind consent of the Technical College Council".²²

Mej. Marjorie Johnstone, ook 'n oud-student van die kunsskool by die Durbanse Tegnieese Kollege het later by mej. Short aangesluit. Die presiese datum waarop hulle begin saamwerk het, kon nie met sekerheid vasgestel word nie. Dit was heelwaarskynlik in 1924. Mej. Short se ateljee het nie 'n naam gehad nie en haar produkte was slegs met haar voorletters gemerk. Mej. Johnstone het vir ses tot agt maande saam met mej. Short gewerk voordat hulle na Olifantsfontein verhuis het.

22. Dagboek (inleiding). Olifantsfontein-versameling, Kunsargief, Universiteit van Pretoria.

Mej. Marjorie Johnstone was op daardie stadium reeds bevriend met mnr. Reginald Redvers Cullinan, seun van Sir Thomas Cullinan. Mej. Johnstone het aan mej. Short voorgestel dat hulle vir mnr. Rowland Cullinan²³ op daardie stadium in beheer van die "Consolidated Rand Brick, Pottery and Lime Company Limited", moes vra of hulle met 'n pottebakkersbedryf op Olifantsfontein kon begin. In 1925 het hulle die saak met Rowland Cullinan bespreek:

"He was marvellous to us, hired us the studio and kiln, and also got us a cottage in the village, besides helping us with clay and the firing of the kiln".²⁴

Gladys Short en Marjorie Johnstone het in Desember 1925 op Olifantsfontein begin werk. Joan Methley het 'n paar maande later by hulle aangesluit. Hulle het hulle ateljee "The Ceramic Studio" genoem. Marjorie Johnstone was slegs vir ongeveer 'n jaar deel van die "Ceramic Studio".²⁵ In September 1926 het sy met Reginald Cullinan getrou. Hulle woon steeds in dieselfde huis as destyds op 'n plaas buitekant Olifantsfontein.

In 1927 het mej. Audrey Frank, ook 'n oud-student van die kunsskool by die Tegnieuse Kollege van Durban by hulle aangesluit. In 1928 het Thelma Gifford-Guyton by hulle aangesluit. Mev. Gifford-Guyton was ook 'n oud-student van die

23. Rowland Cullinan het gedurende die tydperk 1907-1914 in Stoke-on-Trent pottebakkerij gaan bestudeer.

24. Brief van mev. Marjorie Cullinan (Née Johnstone) aan mev. Monica van der Byl, 16 September 1975.

25. Dagboek. 29 Oktober 1926, Olifantsfontein-versameling, Kunsargief, Universiteit van Pretoria.

kunsskool by Durban en van die Royal Academy of Art, Londen.²⁶

In die jare wat volg, sou hierdie vier kunstenaars 'n reuse taak verrig, en werke lewer wat vandag nog van groot kuns- en kunshistoriese waarde vir Suid-Afrika is.

Die destydse hoofargitek van die Departement van Openbare Werke in die Unie van Suid-Afrika, mnr. Cleland, het in 1926 van die "Ceramic Studio" se kunswerke op 'n kunsuitstalling in Pretoria gesien. Op sy aanbeveling het die "Ceramic Studio" bestellings vir teëlpanele en ander kunswerke ter versiering van openbare geboue regoor Suid-Afrika ontvang. Hierdie betrokkenheid by openbare geboue het aan die kunstenaars van die "Ceramic Studio" wye bekendheid verleen.

Die "Ceramic Studio" het die middelpunt van kuns in Transvaal geword waarheen baie kunstenaars en kunsliefhebbers gekom het om hulle behoefte aan 'n lewendiger kunstgemeenskaplike gevoel te bevredig.

Thomas Cullinan se droom van 'n waardige pottebakkersbedryf by Olifantsfontein was uiteindelik verwesenlik. Met die hulp van 'n groot aantal ander kunstenaars het die "Ceramic Studio" gedurende die jare 1927-1942 'n ontsaglike hoeveelheid werk gelewer.²⁷ Die "Ceramic Studio" het daartoe bygedra om die publiek van hulle tyd op te voed tot 'n waardering van inheemse pottebakkerswerk.

Tydens die Tweede Wêreldoorlog het die invoer van glasuur onmoontlik geword en het die werksaamhede van die "Ceramic Studio" afgeneem. Die ateljee moes sluit, maar die "Consoli-

26. Mev. Gifford-Guyton, 'n weduwee, se nooiensvan was Newlands. Sy trou op Olifantsfontein met mnr. Francis van Schalkwyk, dus: Thelma van Schalkwyk. Tans is sy mev. Thelma Currie. Sy verwys nou na haarself as Thelma Newlands-Currie.

27. Sien Bylaag 1 en 2 vir meer inligting oor die ses belangrikste kunstenaars en ander kunstenaars en helpers.

dated Rand Brick, Pottery and Lime Company Limited" het ingegryp en die ateljee uitgekoop. Gladys Short het terugkeer na Natal en Joan Methley het die onderneming bestuur wat toe bekend gestaan het as "Linn Ware" - 'n afleiding van Cullinan. Joan Methley het die "Linn Ware"-ateljee tot in 1952 bestuur. Dit is in 1955 gesluit.

HOOFSTUK III

DIE TEGNIESE ASPEKTE VAN DIE POTTEBAKKERSWERKE BY
OLIFANTSFONTEIN, MET SPESIFIEKE VERWYSING NA DIE
TYDPERK VAN DIE "CERAMIC STUDIO" 1925-1942

Verskeie belangrike kleineerslae is vroeg in die twintigste eeu in Suid-Afrika beskryf. In 1927 verskyn daar 'n artikel waarin melding gemaak word van navorsing oor klei vanaf Claremont in die Kaapprovinsie. Volgens die verslag oor hierdie eksperimente vergelyk die Kaapse klei baie goed met die Engelse kaolienklei:

"The bone china produced from the South African clay by firing at a temperature of about 1250°; and covered by a feldspathic glaze, was similar in appearance to that made with English kaolin".¹

In Natal is goeie neerslae van verskeie soorte klei, so vroeg as 1916 algemeen bekend.² Die goeie neerslag van rooi klei by Pietermaritzburg was volgens mnr. John Adams een van die redes waarom die Voortrekkers die dorp daar aangelê het. Vuurvaste klei en kaolien is in klein hoeveelhede in die res van Natal gevind, maar die feit dat daar op daardie stadium nog nie 'n goeie balklei gevind is nie, en omdat die invoer van die stowwe wat bygevoeg moes word, te duur sou wees, het die suksesvolle vervaardiging van fyner pottebakkerswerk in Natal op daardie stadium gestrem.

-
1. Anoniem. South African China Clay, The Pottery Gazette and Glass Trade Review, 1 Augustus 1927, p.1275.
 2. The possibility of Pottery manufacture in Natal, p.5. 'n Lesing wat op Vrydag 30 Junie 1930 deur mnr. John Adams A.R.C.A. aan die Durbanse Tegniese Kollege gelewer is. Olifantsfontein-versameling, Kunsargief, Universiteit van Pretoria.

Soos reeds genoem is, is die kleineerslae by Olifantsfontein toevallig deur John Richard Holmes ontdek toe hy grondnavorsing vir die spoorlyn vanaf Elandsfontein (Germiston) na Pretoria moes doen.³ Holmes het in 1894 reeds bekendgemaak dat hy 'n groot neerslag blou kalk ontdek het. In die proses om die kalksteen te ontgin, is 'n baie groot neerslag uitstekende vuurklei ontdek. Nadat die "Consolidated Rand Brick Pottery and Lime Company Limited." die regte tot die gebruik van die klei op die plase Olifantsfontein, Kaalfontein en Sterkfontein verkry het, het P.E. Treeby, die besturende direkteur van die maatskappy, verslag gedoen dat die kleikuil op Olifantsfontein oopgemaak is en dat dit vyf-en-veertig meter lank en sewentien meter diep was.⁴ Treeby het die neerslag beskryf as:

" a Truly wonderful deposit of magnificent clay, which by the sinking already done, is proved to the extend of some millions of cubic feet".⁵

Monsters van hierdie klei is deur professore E. Cramer en E. Seger by die chemiese laboratorium vir die klei-industrie in Berlyn getoets. Volgens mnr. Treeby het hierdie twee kenners bevind dat die Olifantsfontein-klei kon kompeteer met die heel beste van die sogenaamde skaliekleie, en dat dit identies was met, en in sommige opsigte beter was as die kleie van die Saarkom in Duitsland.⁶

Gedurende die tydperk 1902 tot 1907 was hierdie kleineerslae hoofsaaklik gebruik vir die vervaardiging van boustene, vuurvaste stene en pype.

3. Kyk p.19 hierbo en Cartwright, A.P., Diamonds and Clay, p.40.

4. Vergelyk hoofstuk II vir die ontstaan van hierdie maatskappy.

5. Cartwright, A.P. Op. cit., p.42.

6. Idem.

Vanaf 1907 tot 1914 het die groep ingevoerde Engelse pottebakkers onder leiding van Harold Emery van die klei gebruik, alhoewel daar gedurende hierdie tydperk ook klei vanaf Engeland ingevoer is.⁷

Veral van belang in hierdie studie is die werk wat vanaf 1925 by Olifantsfontein deur die "Ceramic Studio" gedoen is, en hulle benutting van die klei. Alhoewel die kwaliteit van die Olifantsfontein-klei hoogstaande was, moes dit aangepas word ten einde geskik te wees vir die maak van fyner pottebakkerswerk:

"Their early struggles are epitomised thus: technical difficulties and the adaption of suitable clays".⁸

Volgens vroeë inskrywings in die kunstenaars se dagboek is daar selfs geëksperimenteer met klei van Kaapstad en Grahamstad af.

Die klei is deur werkers van die "Consolidated Rand Brick, Pottery and Lime Company Limited" uit die kuil verwyder en met behulp van klein koekepanne na die steenmakery vervoer. Hier is die klei vir nagenoeg drie maande in spesiale torings gestoor:

"Clay like wine, improves with age, and at the factory it is 'soured' in special cellars".⁹

Na drie maande is die klei verwyder, gemaal en gesif om enige onsuiverhede wat daarin mag wees, te verwyder. Gedurende die sifproses is die nodige byvoegings gemaak, waarna die klei

7. Cartwright, A.P. Op. cit., p.85.

8. Anoniem. Ceramics flourish in South Africa, The South African Woman's Weekly, 24 Maart 1949, p.9.

9. Anoniem. The art of the Potter, Sunday Express, 20 Maart 1949, p.13.

weer klam gemaak en op tafels geknie is ten einde alle lugborreltjies te verwyder:

"The entire process of being ground, sifted and damped again, is undertaken by the brick and tile works, so that the potters get their clay ready for use". 10

Wat die beskikbaarheid van die klei en die voorbereiding daarvan betref, was die kunstenaars van die "Ceramic Studio" baie bevoorreg en dankbaar:

"'It is the most fascinating thing in the world' said miss Short, as we stood on the edge of the clay quarry watching the little trucks going backwards and forwards filled with clay, 'to feel that the clay is under your control from the moment it comes from the earth to the happy time when you take the finished bowl from the kiln'". 11

Deur ondervinding en ná baie teleurstellings het die kunstenaars van die "Ceramic Studio" mettertyd geleer watter kleimengsels, -kombinasies en -toevoegings die beste eindresultate gelewer het.

In 'n brief wat mej. Methley in 1927 aan 'n oorsese kunstenaar geskryf het, gee sy die uiteindelijke samestelling vir die klei wat vir die vervaardiging van die teëls gebruik is soos volg aan:

10. Anoniem. Three girls in a Pottery - South African Clayworkers at Olifantsfontein, The Star, 17 April 1926, p.7.

11. Idem.

"Tile Body"

D. Clay	40%
Pipestone	30%
Cornish Stone	15%
Grog	15%

Mej. Methley vervolg in haar brief:

"for purposes of clarity to the people overseas, you should mention that our D. Clay is roughly analogous to an English ballclay, that the pipestone is really a siliconous fireclay (Di.O2 - 70% approx.) and that our Cornish stone is not as rich in alkalies as the stuff overseas".¹²

"Grog" is klaargebakte steenware wat gemaal is en by die kleimengsel gevoeg is ten einde die klei vinniger te laat droog en minder te laat krimp. Volgens inskrywings in die dagboek wat vanaf 1925 tot 1941 deur die kunstenaars gehou is, is veldspaat dikwels by die kleimengsel gevoeg. Veldspaat is 'n versmeltingsmiddel wat die klei digter laat bak.

Inskrywings in die dagboek dui daarop dat klei veral in die laat dertigerjare vanaf ander plekke verkry is. In 1939 word groot hoeveelhede klei van die Nottinghamroadkleikuil verwerk asook vanaf die Walkerkleikuil. Nadat die klei tot die regte verhoudings vermeng is kon die kunstenaars met hulle werk begin. Hulle het hoofsaaklik vier afdelings van die pottebakkerskuns beoefen: die draai van potte, die giet van vorms, die vorming van kleiner ornamente en die slikgooiproses wat vir die maak van die teëls gebruik is.

Die "Ceramic Studio" het 'n ervare Italiaanse pottebakker naamlik, Frank Agliotti gehad wat vanaf 16 Augustus 1926 tot 3 September 1931 die meeste van die ateljee se draaiwerk gedoen

12. Brief van J. Methly aan anonieme persoon. 1928, Olifantsfontein-versameling, Kunsargief, Universiteit van Pretoria.

het.¹³ James Cromie het vanaf 1 Oktober 1927 tot in 1942 as draaier gewerk.¹⁴ Agliotti se seun, Joseph en Cromie se seun, Sam, het ook later gehelp.

Die "Ceramic Studio" het geen masjinerie gebruik nie, en die pottebakkerskyf is deur 'n swart man aan die draai gehou:

"Dadelik as 'n mens binnekom, word jy getref deur die eenvoudige en rustige atmosfeer. Hier is geen steurende gedruis van moderne masjinerie nie. Alles word met die hand gedoen".¹⁵

Die konstruksie waarop die draaiwerk gedoen is, het bestaan uit 'n houttafel met 'n draaiende skyf op een hoek van die tafel bevestig. Deur middel van 'n rat aan die onderkant van die tafel, wat in beweging gebring word met die draai van 'n slinger bo-op die tafel, is die skyf gedraai. Die pottebakker staan aan die kant van die tafel terwyl 'n operateur aan die anderkant van die tafel staan en die slinger vinniger of stadiger draai. (Kyk Kat. A no. 3.)

Daar is groot sorg geneem vir die eenvormigheid van artikels waar nodig. Vir koppies is die klei afgeweeg sodat elke koppie dieselfde massa klei bevat. Indien handvatsels of tuite vir artikels benodig is, is dit met die hand gevorm of uit platgerolde klei gesny, en met behulp van slik aan die voltooide artikel bevestig.

-
13. Volgens die dagboek was daar onderhoude met 'n Joodse en Indiërpottebakker, maar hulle is nie in diens geneem nie. Dagboek. Olifantsfontein-versameling, Kunsargief, Universiteit van Pretoria.
 14. Idem.
 15. Rocher, S. Aardewerk in Suid-Afrika, 1 Oktober 1938, p.14. Ongepubliseerde Studie, Universiteit van Pretoria.

'n Groot verskeidenheid potte en borde van verskillende groottes en vorms is deur die "Ceramic Studio" geproduseer.

Die "Ceramic Studio" het baie opdragte vir modelleerwerk ontvang. Hiervoor het hulle van die dienste van die destyds bekende beeldhouer van Natal, Mary Stainbank gebruik gemaak. Mary Stainbank het die ateljee van gipsvorms voorsien waar die gietwerk gedoen is. Mej. Stainbank het soos volg oor haar verbintenis met die "Ceramic Studio" geskryf:

"I never did ask for work from the 'Ceramic Studio', they always contacted me, I am a sculptor, and most of my work throughout the country is in bronze, stone and wood - I am not a potter, and have only modelled in clay as a means to an end, such as works to be carried out in bronze, ceramics etc. When I did carry out work for the 'Ceramic Studio', I supplied them with the plaster of Paris moulds, and they took the impressions from these moulds in their pottery clays".¹⁶

Die skrynwark vir hierdie vorms is deur die werkers van die "Consolidated Rand Brick, Pottery and Lime Company Limited" gemaak. Die modelle is dikwels in verskillende stukke gegiet en dan agterna aanmekaargevoeg omdat die panele soms baie groot was.¹⁷ Om te voorkom dat hierdie stukke voor die bakproses bars as gevolg van inkrimping is dit in 'n skuur wat verhit is, gebêre.

Die gietwerk het baie spanning in die ateljee veroorsaak omdat die klei onder groot druk in die vorms ingespuut is, en daar vinnig en korrek gewerk moes word. Indien daar lugblasies in

16. Inligtingvraelys, Stainbank, M. 23 Oktober 1979, Olifantsfontein-versameling, Kunsargief, Universiteit van Pretoria.

17. Vergelyk die Della Robbia-paneel vir die Durbanse Kinderhospitaal in hoofstuk IV.

die klei sou kom, kon die paneel tydens die bakproses bars.

Die "Ceramic Studio" het baie klein ornamentjies, krale, en boekstutte geproduseer. Hierdie werk was nooit deel van groot projekte nie, maar is op 'n voortdurende basis tussen-deur gedoen.

Die vierde tegniek wat deur die kunstenaars van die "Ceramic Studio" toegepas is, was die slikgooiproses. Dit was baie belangrik omdat dit die proses was waarvolgens die teëls gemaak is.

Klei vir hierdie sogenaamde "slip casting" moes baie versigtig voorberei word. Die bestanddele vir hierdie klei moes baie fyn en homogeen wees, omdat growwer deeltjies na die onderkant van die vorm kon sak en later die voorkoms van die voltooide produk kon belemmer.

Die "Consolidated Rand Brick, Pottery and Lime Company Limited" se skrynwerkers het plat houtvorms met afskortings daarin, vir die "Ceramic Studio" gemaak waarin die klei gegiet is. Die klei het veertien dae in die vorms gestaan voordat die eerste bakproses begin is. Tydens die droogwordproses in die houtvorms het die klei nooit eweredig gekrimp nie en gevolglik was daar verskille in die groottes van die teëls, wat veral in die geval van die groot panele probleme gelewer het.

"We made our own tiles 6 "x 6" or 3" x 3" - in fact any size required. Making our own tiles had its difficulties - because when drying the shrinkage in the clay was never the same, so that if you were making tile panels the effect was very obvious, and the men fitting the tiles had quite a job putting the tiles together".¹⁸

Volgens inskrywings in die dagboek wat deur die kunstenaars

18. Onderhoud mev. Newlands-Currie. Augustus 1980.

van die "Ceramic Studio" gehou is, is slik ook vanaf Wengers in Engeland ingevoer. Ons kan dus aanvaar dat ten minste 'n gedeelte van die teëls se gietwerk met ingevoerde slik gedoen is. Hierdie feit is heeltemal aanvaarbaar aangesien die klei by Olifantsfontein nie 'n baie fyn substansie gehad het nie.

Gedurende die 1907 - 1914-tydperk het Sir Thomas Cullinan spesiale valstroom- of daaltrekoonde laat bou. Met hierdie oond word die volgende konstruksie bedoel: eerstens 'n onderste gedeelte, gebou van vuurvaste stene, waarin die artikels geplaas word. Hierdie gedeelte word deur die moffel omring.¹⁹ Bo-op die moffel is die vuurmaakplek en bokant die vuurmaakplek, die skoorsteen.

Die vlamme word dus eers na ondertoe getrek om die boogvormige vuurvaste stene of moffel, en verdwyn dan deur die skoorsteen. (Kyk Kat. A no. 4.)

Die "Ceramic Studio"-kunstenaars het hulle kunswerke teen direkte hitte beskerm deur gebruik te maak van vuurvaste kleihouers waarin die artikels geplaas is vir die duurte van die bakproses. (Kyk Kat. A no. 5.)

Die "Ceramic Studio" het sy eie vuurvaste houers gemaak - volgens talle inskrywings in dié verband in die dagboek.

Mev. Thelma Newlands-Currie het die hele proses so verduidelik:

"The pottery was stocked in the kilns - the article stood on a fireproof clay slab and was covered by a fireproof baked clay container - this container had another slab on top of it and so another article

19. Moffel: vuurvaste mure wat in 'n oond gebou word ten einde die ware teen direkte vlamme te beskerm.

went on top until the kiln was filled".²⁰

Ten einde die presiese hitte in die oond te bepaal, is gebruik gemaak van Segarkegels. Hierdie kegels se komposisie is sodanig dat hulle by voorafbepaalde temperature begin sag word en na ondertoe afbuig. Sodra die punt van die kegel aan sy basis raak, is die bepaalde temperatuur bereik. Elke kegel het 'n nommer waarvolgens 'n mens weet by watter temperatuur hy sal buig. Die "Ceramic Studio" het gewoonlik van vier kegels met opeenvolgende temperatuurgrense gebruik gemaak. Hierdie kegels is deur 'n spesiale loergaatjie in die oond dopgehou:

"The door of the furnace is bricked up with three plugs, which, when removed, form spyholes".²¹

Mej. Methley het 'n program uitgewerk waarin sy die prosedure vir die biskoond aandui:

Firing times Bisque kiln:

60 hours slow fire
12 hours full bars (bars just covered)
36 hours $1/2$ to $3/4$ fire to allow gasses to escape
12 hours $3/4$ fire to pull fire
18 - 24 hours soaking of temperature is reached²²

-
20. Aantekeninge, mev. Newlands-Currie. Augustus 1980, Olifantsfontein-versameling, Kunsargief, Universiteit van Pretoria.
21. Grice, J. The Potter's ancient craft - from layman to laymen, Iscor Nuus, April 1951, p.293.
22. Aantekening mej. J. Methley. Tydperk van die "Ceramic Studio", Olifantsfontein-versameling, Kunsargief, Universiteit van Pretoria.

Die prosedure om die oonde tot die regte temperature te verhit, was uitputtend en veeleisend. Die kunstenaars moes baie dae en nagte deurwerk om toesig te hou oor die oonde en om die vure te kontroleer:

"The morning spent putting in wood (Pine and Gum leaf) into the kiln beginning when 960° Cone was bending, and last lot of wood put in when 1000° was soft. Four lots of wood put in at intervals to regain heat".²³

Ten spyte van al die voorsorg was daar dikwels groot teleurstellings by die bakproses. Stukke het gebars of die potte het klein gaatjies op die oppervlakte gehad. Dit is "pinholing" genoem.

Baie mislukkings het plaasgevind as gevolg van die feit dat die oonde soms te vinnig afgekoel het. Gevolglik is hele reekse teëls en potte tydens die tweede bakproses beskadig omdat die glasuur blasies gevorm het wat bars in plaas daarvan dat dit egalig versprei. Die rooi klei was dan plek-plek sigbaar. Hierdie verskynsel is "creeping" genoem en volgens inskrywings in die dagboek, het dit gereeld gebeur.

Behalwe denne- en bloekomhout is daar ook van steenkool as brandstof gebruik gemaak:

"The furnaces also burn coal. Only large pieces are used to ensure that the flames curl right over the side of the arched inner section, thus ensuring even heat".²⁴

Na die eerste bakproses is die groter artikels op rakke uit-

23. Dagboek. 13 Januarie 1933, Olifantsfontein-versameling, Kunsargief, Universiteit van Pretoria.

24. Grice, J. Op. cit., p.293.

gepak en die teëls op lang planke. Mev. Thelma Newlands-Currie het 'n pragtige beskrywing gegee van hoe die kunstenaar-esse elkeen 'n plank met teëls uitgelig het om te gaan versier.²⁵

Die versiering van die artikels behels eerstens die glasuring daarvan. Die "Ceramic Studio" het hulle glasure hoofsaaklik vanaf Wengers in Engeland bestel. Die firma Wengers is in 1870 deur A.F. Wengers van Etruria, Staffordshire, gestig. Die firma het pottebakkers regoor die wêreld van klaar gemengde kleure en glasure voorsien. Selfs William De Morgan het van Wengers-glasure gebruik gemaak.²⁶

Wengers se katalogi het honderde verskillende kleure van glasure aangebied. Daar is 'n belangrike onderskeid gemaak tussen onder- en oorglasure wat verskillend ontwikkel het as dit gebak is. Van die kenmerkendste Wengers-glasure is 'n pragtige seegroen en blou kleur asook 'n reeks pers en blou glasure wat deurmekaargevloei het tydens die bakproses en uiteindelik 'n baie mooi effek gegee het.

Inskrywings in die dagboek dui daarop dat die kunstenaars van die "Ceramic Studio" ook vanaf die firma Henwoods en K. Walker in Engeland, asook die firma L'Hospied glasure bestel het.

Die ateljee het dikwels van loodglasure gebruik gemaak omdat die Olifantsfonteinklei baie rooi gebak het. Dit was belangrik dat die teëls 'n wit agtergrond moes hê en daarom is hulle in loodglasuur gedoop en gebak voordat hulle versier is.

Volgens 'n student wat die ateljee in 1938 besoek het, was daar baie versigtig en met groot voorsorg met die loodglasure

25. Onderhoud mev. Newlands-Currie. Augustus 1980.

26. Barnard, J. Victorian Ceramic Tiles, p.80.

gewerk.²⁷ Mev. Currie skryf egter in haar aantekeninge dat die voorsorg nie altyd baie goed was nie:

"We at this time made our own tiles in moulds, the clay being red had to be dipped into white underglaze to fire the white surface. With this also we were careless as the underglaze had lead in it. Finally a rule came in: rubber gloves".

Mev. Thelma Newlands-Currie skryf verder:

"Very much later on in time we used masks - as the lead in the glaze was a great danger to us".²⁸

Dat die "Ceramic Studio" aanvanklik onverskillig was by die gebruik van loodglasure word bevestig deur 'n brief waarin daar aangevoer word dat een van die helpers, 'n mev. Engelbrecht, loodvergiftiging opgedoen het.²⁹

Vir sekere glasure het die kunstenaars van die "Ceramic Studio" hulle eie resepte gehad. Uit die nalatenskap van mej. Methley is daar 'n aantal glasurresepte wat vervolgens eers tens volgens die molekulêre resep en dan volgens die chemiese samestellings aangedui is. Die resepte word woordeliks aangebied soos wat dit deur mej. Methley neergeskryf was.³⁰

27. Rocher, S. Aardwerk in Suid-Afrika, 1 Oktober 1938, p.15.

28. Onderhoud mev. Newlands-Currie. Augustus 1980.

29. Inligtingvraelys, Ouwenkamp, J. 1979, Olifantsfontein-versameling, Kunsargief, Universiteit van Pretoria.

30. Vergelyk bylaag 6 met die fotostate van resepte soos mej. Methley dit neergeskryf het.

1. Stoneware glazes

Matt White

Feldspar	51
Dolomite	19
China clay	24
Bone ash	3
Quartz (Flint)	3

Nako .28	}	
Ca.0 .40	}	Al ₂ O ₃ . 576 S.O ₂ 2.44.PO ₄ .06
Mg.0 .32	}	

2. Bouverie

Feldspar	52
Red clay	24
Dolomite	12
Bone ash	4
Whiting	4
Flint	4

Va K0 .32	}	
Ca 0 .48	}	Al ₂ O ₃ .623 - S0 ₂ 2.70 P0 ₄ .086
Mg. 0 .20	}	

3. Kawi Celadon

Feldspar	40
Ockre	10
China clay	18
Dolomite	13
Flint	10
Bone ash	5
Whiting	3
Iron	1

Na K0 .22	}	
Ca 0 .46	}	
Mg 0 .22	}	Al ₂ O ₃ .55 Si O ₂ 2.5 P.0 ₄ .03
F. 0. .10	}	

4. Bottle glaze

Feldspar	80%
Whiting	7%
Zink Oxide	8%
Plaster of Paris	5%

5. Hobson

50 Frilt 714	3 lbs.
Whiting	5 oz.
Feldspar	10 oz.
Flint	5 oz.
Copper	3 oz.

6. Stoneware Transparant

Feldspar	84
Whiting	40
Red lead	103
China clay	13
Flint	48

7. Adams Spagne Glaze

Cornish Stone	16
Flint	12
Red Lead	48
Feldspar	18
Oxide of Tin	20

Die uitmeet van die bestanddele vir hierdie resepte moes baie noukeurig geskied. Die droë poeiers was met water gemeng tot 'n romerige substansie wat op vier verskillende maniere op die kunswerke aangewend is:

- a. **Indompeling:** Die sogenaamde "dipping". Die voorwerpe word met die hand in die glasuur gedoop.

- b. **Giet:** Die glasuur word oor die pottebakkerswerk gegooi.
- c. **Borsel:** Sagte borseltjies word gebruik om die glasuur mee aan te wend. Hierdie tegniek is vir kleiner voorwerpe en by die versiering van teëls gebruik. (Kyk Kat. A no. 6.)
- d. **Sproeimetode:** Hier word van 'n sproeispuut gebruik gemaak om die hele kunswerk met glasuur te bedek. (Kyk Kat. A no. 7.)

By al die kunswerke behalwe die teëls het die glasuurproses gewoonlik in twee fases plaasgevind. Eerstens is die voorwerpe in die wit glasuur gedoop, of indien hulle baie groot was, daarmee bespuut. Nadat dit droog was, is die kleurglasuur aangewend en die artikels gebak.

Tydens die bakproses is daar baie moeite gedoen om te verseker dat die glasure voldoen aan die kunstenaars se hoë verwagtinge:

"In front where the bricks were, a brick was taken out and inside the kiln was placed a small sample. On these portions, colours were painted in the same medium we had used for glazing or for decoration. These portions (samples) had a hole in them so that the man in charge could bring them out on a wire with a hook - these were then brought up to miss Gladys Short who had to decide whether to draw the fires out underneath the kilns or whether to continue for longer - sometimes we were awakened at two in the morning with the tests being brought to the house".³¹

31. Aantekeninge, mev. Newlands-Currie. Augustus 1979, Olifantsfontein-versameling, Kunsargief, Universiteit van Pretoria.

In die geval van die teëls was die prosedure soos volg: die droë teël is eers in die loodglasuur gedoop en dan gelaat om droog te word. Nadat die teël goed drooggeword het, is 'n lagie gom oor die hele teëloppervlakte gevef, waarna met die versiering van die teël begin is. Dit kon 'n baie langsame proses wees. Mev. Newlands-Currie vertel dat sommige teëls se verfwerk alleen langer as 'n uur per teël geneem het.

Die ontwerp wat eers op aftrekpapier geteken is, is op die teël geplaas. Met behulp van 'n naald wat in 'n kurkprop gedruk is, is dan al op die ontwerp langs gaatjies ingedruk. Hierna is houtskoolstof oor die papier gestrooi. Wanneer die papier verwyder is, was die gewenste ontwerp met die houtskool op die teël aangedui. Die verf van die ontwerp kon nou begin. Die verfwerk is met baie fyn kwassies gedoen. In die geval van groot teëlpanele met 'n historiese of ander voorstelling as ontwerp, is die verlangde hoeveelheid teëls opgestel en dieselfde prosedure gevolg.

Vir die roetinewerk soos indompeling van die teëls in die eerste glasuur en die perforeer van die ontwerpe, is nie-opgeleide hulp gebruik.

Die kunstenaars het self die ontwerpe gemaak en die verfwerk daarvan waargeneem. Baie tyd is bestee om die ontwerpe te doen waarvan baie in boeke saamgevoeg is. Die kunstenaars het Kaap toe gereis om sketse te maak van bekende Kaapse geboue. Suid-Afrikaanse blomontwerpe is in Kirstenbosch gedoen en die ontwerpe van diere in die Johannesburgse dieretuin.

Baie boeknavorsing is vir ontwerpe gedoen, veral met betrekking tot die gesigte van belangrike persoonlikhede.

Behalwe die meer realistiese ontwerpe, is baie teëls met gestileerde Boesmantekeninge beskilder. In 1931 het die kunstenaars begin eksperimenteer met die sogenaamde dinamiese kuns:

"In an interesting talk which I had with miss Gladys Short of the Ceramic potteries at Olifantsfontein, where today amazingly beautiful work is being turned out ... she explained something of the way in which this new art idea is being utilized in their everyday work: everything can be treated in a purely abstract manner, birds, animals, flowers and by being treated as an abstract pattern, working to the correct proportions laid down, marvellous designs can be arrived at, based on a mathematical principle but they need not necessarily suggest anything".³²

Sommige van die "Ceramic Studio" se ontwerpe is meer as een keer gebruik:

"Unless a customer asks for some spesific pattern or picture, the studio uses the numerous stock patterns which its own artists have designed. A tracing is taken from the orgininal and the lines of the tracing are perforated".³³

Sodra die ontwerp op die teël voltooi is, is die glasuur daaroor geverf of gespuit en is die teëls vir die tweede keer gebak.

Getrou aan die mode van die tyd het die kunstenaars graag eksperimenteer met glasure, byvoorbeeld die sogenaamde proses van hittevermindering waardeur die hoëglansglasure verkry is.

Nadat die kunswerke voltooi is, is dit met groot sorg in spesiaal vervaardigde kratte verpak en na hulle verskillende be-

32. Anoniem. Dynamic art in Pottery - a New South African development, The Star, 27 Junie 1931.

33. Grice, J. Op. cit., p.293.

stemmings in Suid-Afrika en soms oorsee versend. Die kunstenaars het soms self gaan help met die installering van die panele.

Hierdie hoofstuk word afgesluit met een van die oorspronklike kunstenaars, mej. Audrey Frank se antwoord op die vraag wat haar persoonlike herinneringe aan die ateljee is:

"The studio was housed in a large dusty shed, surrounded by bottle kilns and tunnel kilns. The shrill whistle of the engine owned and run by the brickworks to carry goods to the Olifantsfontein railway station, could be heard at times as the engine puffed past.

In one corner of the studio stood old Agliotti, the Italian thrower with a young African Umfaan who turned a handle which rotated the throwing wheel where Agliotti threw pots, anything required from cups to huge Aladdin type garden jars. Later he trained his son to throw.

At first we, the staff, did the glazing with a foot operated pump which was very hard work! Later an electric spraying pump was used. We also packed the first small kiln (coal fired) but later a young woman and then a man was employed to dip, glaze or spray, pack or unpack kilns and pack orders for railing, while the rest of us concentrated on designing, decorating and modelling.

The work was very interesting as the studio, starting from a very small beginning, grew and became known, and visitors from all over the country came to see it and the work".³⁴

34. Inligtingvraelys, Frank, A. 1975, Olifantsfontein-versameling, Kunsargief, Universiteit van Pretoria.

HOOFSTUK IV

NADERE TOELIGTING VAN ENKELE TEËLPANELE EN LOSSTAANDE
TEËLS WAT DEUR DIE "CERAMIC STUDIO" EN "LINN WARE"
UITGEVOER IS

In teenstelling met die probleme wat gedurende die 1907-1914-periode met betrekking tot die bekendstelling van en die aanvraag vir pottebakkerswerk ondervind was, was daar gedurende die "Ceramic Studio"-periode 'n bloeitydperk waartydens die ateljee groot bekendheid verwerf het en talle opdragte van die staat, privaat argitekte en privaat persone ontvang is.

Die "Ceramic Studio" was gunstig geleë tussen Johannesburg en Pretoria, en baie betrokke by die kunsgebeure van hulle tyd. In die dagboek is talle inskrywings van kunsuitstallings in Pretoria en Johannesburg wat deur hulle as besoekers bygewoon is.¹ Deur hulle betrokkenheid het die kunstenaars hulleself sigbaar gemaak en het mense van hulle kennis geneem. Werk van die "Ceramic Studio" is gereeld op uitstallings, veral in Johannesburg en Pretoria, maar ook so ver as in Durban en Kaapstad uitgestal. In Maart 1938 het hulle selfs deelgeneem aan die "Empire Trades and industries Exhibition" in Glasgow, Ierland.²

Die "Ceramic Studio" het bekendheid verwerf oor 'n wye spektrum: hulle het uitgestal op industriële skoue, uitstallings van kunsakademies, maar ook by die "Everywomen's Exhibition" en verskeie uitstallings wat deur damesklubs gereël is.

-
1. Sien Bylaag 4 vir kunsuitstallings wat deur die kunstenaars van die "Ceramic Studio" bygewoon is.
 2. Sien Bylaag 4 vir uitstallings waaraan die "Ceramic Studio" deelgeneem het.

Hulle is geken deur die gewone man op straat en geag deur die kenners van kuns. Mnr. J.S. Cleland wat in 1926 hoofargitek van die Departement van Openbare Werke was, het hulle werk op 'n uitstalling gesien en was sodanig beïndruk dat hy 'n voorstel gemaak het dat die "Ceramic Studio" teëlpanele, beelde en potte vir openbare geboue moes maak. As gevolg van hierdie voorstel het die "Ceramic Studio" staatsopdragte vir die versiering van geboue regoor Suid-Afrika en selfs in Engeland gekry. Die prominensie wat deur hierdie opdragte aan die werk van die "Ceramic Studio" verleen is, het daartoe gelei dat hulle ook talle opdragte van privaat argitekte ontvang het. Hierdie argitekte het kennis gedra van modeneigings in die argitektuur oorsee, en het deur hulle bestellings die styl van die "Ceramic Studio"-werk beïnvloed.

William Morris het in 1860 die sogenaamde "Arts and Crafts Movement" in Engeland begin. 'n Beweging waarvolgens die gebruik van handgemaakte versierings en natuurlike in plaas van fabrieksgemaakte komponente by die versier van geboue aangemoedig is. Hierdie stroming het eers aan die begin van die 20ste eeu in Suid-Afrika uitgekom. In Suid-Afrika, 'n minder geïndustrialiseerde land, het hierdie bewussyn onder Herbert Baker langer aangehou. Gordon Leith, wat 'n leerling van Baker was, het 'n groot gevoel gehad vir byvoorbeeld handgemaakte teëlversierings, gemodelleerde panele of dekoratiewe potte vir die versiering van geboue. So is dit dan dat Gordon Leith verantwoordelik was vir baie van die groot opdragte wat deur privaat argitekte aan die "Ceramic Studio" gegee is, byvoorbeeld die duisende teëls wat vir die Johannesburgse stasiegebou gemaak is. Volgens inskrywings in die dagboek, was Leith 'n gereelde besoeker by die "Ceramic Studio" en was hy die enkele argitek, behalwe mnr. Cleland en later mnr. Newham van die Openbare Werkedepartement, vir wie daar die meeste opdragte uitgevoer is.

Baker het wel by die "Ceramic Studio" bestellings geplaas, maar hy het nooit self die ateljee besoek nie. Die "Ceramic

Studio" het slegs met sy geaffilieerde argitekte onderhandel.³ Inskrywings met betrekking tot Baker in die dagboek, lui soos volg: 16 Augustus 1927:

"Miss Methley to Johannesburg to take designs of tiles to be left with Mrs. Duncan for Sir Herbert Baker to see",

en 22 April 1931:

"Mr. Cleland sent photographs to Sir Herbert Baker".

Met die argitek, Gerhard Moerdyk, is onderhandel oor die teëls vir die Pretoriase Universiteitskollege en 'n koshuis in Potgietersrus. Vir die bou van die Johannesburgse stasie het Gordon Leith en Vennote saam met Moerdyk en Watson gewerk, en kom Moerdyk se naam ook hier ter sprake.

Die argitek Reese Poole het dikwels van die dienste van die "Ceramic Studio" gebruik gemaak, asook die argitekmaatskappye Walgate en Elsworth, Ritchie MacKinley, Boustreds en Clark en Dervine.⁴

Behalwe die opdragte wat deur die staat en privaat argitekte gegee is, is daar baie bestellings geplaas deur groot handelshuise en privaat persone. Daar is dikwels inskrywings in die dagboek van eienaars van blomme- en geskenkwinkels wat voorrade kom uitsoek het. Groot winkels wat in die dagboek genoem word, is Garlicks, Ansteys en Van Schaiks.

Besoekers aan die "Ceramic Studio" was legio. Die "Ceramic Studio" was 'n gewilde besoekersaantreklikheid waarheen ver-

3. Brief van J. Methley aan M. Robertson. Maart 1975, Olifantsfontein-versameling, Kunsargief, Universiteit van Pretoria.

4. Hierdie name word deurlopend in die dagboek genoem.

skeie groepe mense daagliks gekom het. Melding word gemaak van studente, damesorganisasies, buitelandse besoekers, sendelinge - onder andere uit Oos-Afrika, bekende kunstenaars van die tyd, asook verteenwoordigers van koerante en tydskrifte. Besoekers wat in die dagboek genoem word, sluit in: Die Goewerneur-Generaal en sy vrou, lady Oppenheimer, mnr. Webster die president van die keramiekvereniging en prinses Alice.

Hierdie besoekers het almal kunswerke bestel en dikwels teruggekome met nog gaste aan wie hulle die "Ceramic Studio" wou wys en wat op hulle beurt weer bestellings geplaas het.

As die eerste pottebakkersonderneming in Suid-Afrika wat werk van gehalte op 'n groot skaal geproduseer het, was die "Ceramic Studio" 'n groot sukses. Die werk wat deur die "Ceramic Studio" gedoen is, kan soos volg ingedeel word: Die twee duidelikste onderafdelings is die teëlpanele en gemodelleerde muurpanele teenoor die driedimensionele versiersels en gebruiksartikels. In albei bogenoemde afdelings kan 'n verdere verdeling gemaak word, naamlik werk wat in opdrag van staatsargitekte en privaat argitekte gemaak is, en werk wat in opdrag van privaat persone gemaak is. Behalwe hierdie werk is daar ook teëls, driedimensionele versiersels en gebruiksartikels in voorraad gehou wat aangekoop kon word deur besoekers aan die "Ceramic Studio".

Die teëlpanele en gemodelleerde panele wat vir openbare geboue gemaak is, is aangepas by die geskiedenis van die dorp waar die gebou geleë is of by die doel waarvoor die gebou gebruik is. So het die paneel van die poskantoor op Noordhoek 'n voorstelling van die oorspronklike plaas Noordhoek en sy eienares daarop. Fouriesburg se paneel sluit aan by die Basoetomense van die omgewing en die poskantoor op Muizenberg in die Kaapprovinsie het panele met voorstellings van die Vereenigde-Oost-Indische-Compagnie-skepe daarop. Die ou Bantoesakegebou in Pretoria het teëls met Boesmantekeninge daarop en gemodelleerde reliëfvoorstellings van Swartmense asook

potte wat spesiaal volgens die Swart tradisie gemaak is. Die ou polisiepot- en kantore het teëluitbeeldings van polisie-embleme, weermagsgeboue het eenheidseembleme en in die kindersale van hospitale is pragtige uitbeeldings van kinderrympies. Hierdie rympies sluit dikwels aan by die omgewing of geskiedenis van die stad waar die hospitaal geleë is, byvoorbeeld die uitbeelding van hóé Tafelberg sy wolk gekry het in die kinderafdeling van die Groote Schuurhospitaal, Kaapstad.

Sommige panele was slegs ornamenteel of het betrekking gehad op die geskiedenis van die instansie wat die opdrag gegee het, byvoorbeeld die versierings vir die Johannesburgstasie en versierings wat by die hoofingang van die Old Edwardiansklub in Johannesburg aangebring is.

Vervolgens 'n beskrywing van elk van die drie tipes opdragte wat deur die ateljee gedoen is, naamlik 'n staatsopdrag, 'n opdrag deur privaat argitekte en opdragte deur privaat persone.

DIE OU BANTOESAKEGEBOU, PRETORIA, 1932

Hierdie gebou is ontwerp deur die argitekte van die Departement van Openbare Werke, onder leiding van mnr. Newham. Die versierings aan hierdie gebou bestaan uit teëls, reliëfpanele en groot potte. Al die versierings sluit aan by die Swart kultuur:

"The new Native Pass Office has had such features incorporated in its architecture as, it was felt, would appeal to the Natives and would distinguish the building for them".⁵

Die teëlversierings bestaan eerstens uit 'n paneel van sewen-

5. Anoniem. Offices for the Native Commissioner, Pretoria, South African Architectural Record, vol. 24, no. 1, Junie 1939, p. 146.

tig teëls, elke teël is 15cm x 15cm groot, met 'n voorstelling van Boesmantekeninge daarop. Die teëls is roomkleurig met figure in swart, bruin, wit en geel daarop. (Kyk Kat. A no. 8.)

"Set into a brick wall in the Native Affairs Department at Pretoria is a panel on which Bushman paintings are scattered on a yellow background, exactly as if they had been done by the Bushmen themselves on yellow sandstone".⁶

Hierdie paneel is op 3 Augustus 1932 persoonlik deur mnr. Newham van die Departement Openbare Werke kom haal.

Die Boesmantekeningontwerpe was baie gewild en is op groot los teëls en as kleiner kaggelteëls in ander geboue, byvoorbeeld die hofgeboue in Port Elizabeth en in privaat huise, herhaal.

By die trap van die Bantoesakegebou is sewe losstaande teëls teen die muur aangebring, elk met 'n verskillende voorstelling van 'n Boesmantekening. Hierdie teëls is baie groter as die standaardteëls wat by Olifantsfontein gemaak is, naamlik 27,5 cm x 35 cm. Die teëls stel onderskeidelik die volgende voor: wagters wat beeste en skape aanjaag; jagters tussen waterbokke; elande; springbokke; jagters en 'n seekoei; jagters; renosters en bobbejane en wagters met beeste. Die tekstuur van die teëls is baie grof. Dit is roomkleurig met die figure in swart, geel en bruin daarop aangebring. (Kyk Kat. A no. 9.)

Hendrik Pierneef het gedurende hierdie tyd 'n aantal ontwerpe met Boesmantekeninge daarop gemaak. Die kunstenaars van die "Ceramic Studio" het sy uitstallings bygewoon en dit is waarskynlik dat hulle die inspirasie vir die Boesmanontwerpe by Pierneef gekry het.

6. Thomas, A.G. South Africa's Ceramic Specialists, Cape Times, 23 November 1935, p.27.

In die badkamers is blou en wit teëls met voorstellings van skepe en inheemse Suid-Afrikaanse blomme. Veral laasgenoemde is baie geslaagd. Die blomme wat voorgestel word, is proteas, disalelies, strelitzias, aalwyne en lelies. Hierdie blou en wit teëls verskil van die stasieteëls omdat hier ook 'n bietjie geel aangewend is. (Kyk Kat. A no. 10-13.)

Die reliëfpanele op die gebou is soos volg: 'n Groot ronde voorstelling van 'n Swartvrou in tradisionele drag op die voorgewel in die middel van die gebou. Die vrou hou 'n baba vas. Regs is 'n voorstelling van die kop en skouers van 'n ou Swartvrou, en 'n soortgelyke voorstelling van 'n jong Swartvrou. Links word 'n ou Swartman en regs 'n jong Swartman, voorgestel. (Kyk Kat. A no. 14-17.)

Bokant die sydeure van die gebou is reliëfpanele van arende wat daartoe gelei het dat die Swartmense na die gebou verwys het as "Inyoni" - die plek van die voëls.⁷ Hierdie reliëfpanele is deur Alfred Palmer ontwerp en deur die "Ceramic Studio" uitgevoer. (Kyk Kat. A no 18.)

Bokant die hoofingang is 'n voorstelling van 'n Swart volksverhaal met 'n skaapooi en -lam en 'n baba daarby, wat deur Joän Couzyn ontwerp is. (Kyk Kat. A no. 19.) Bokant die venster, in die middel voor, is 'n reliëf van beeste wat aangejaag word, (kyk Kat. A no. 15) en in die tuinmuur 'n voorstelling van 'n bobbejaan wat op 'n skilpad ry en 'n kind wat op 'n gans ry. Laasgenoemde is ook voorstellings van Swart volksverhale of fabels en is waarskynlik ook deur Joän Couzyn ontwerp.⁸

7. Anoniem. Offices for the Native Commissioner, Pretoria, South African Architectural Record, vol. 24, no. 1, Junie 1939, p.146.

8. Onmoontlik om te fotografeer.

Die Bantoesakegebou is in sy geheel aangepas vir die doel waarvoor dit gebou is. Dit is lugtig gebou met 'n groot stoep aan die agterkant waarop die mense kon sit en wag. Die gebou word tans gebruik deur die Suid-Afrikaanse Polisie se motordiefstaltak.

Vir die Bantoesakegebou is ook potte gemaak wat moes aanpas by die Swart kultuur. Omdat die kunstenaars die potte outentiek wou maak, is besluit om sketse van oorspronklike potte in die museum te maak waarna vorms gemaak is waarin die potte gegiet is. 'n Inskrywing in die dagboek op 10 April 1931 lui:

"Made drawings in Voortrekkermuseum of Kaffirpots".

Hierdie potte is nie by die "Ceramic Studio" op Olifantsfontein gemaak nie, maar wel by Kirkness in Pretoria. In die dagboek is talle inskrywings wat verwys na die vordering wat daar met die potte gemaak is. Die eerste inskrywing is in April 1931:

"G.C. Short in Pretoria afternoon, visited Kirkness re Native Affairs Office pots".

25 April 1931:

"Short went to Pretoria to see Moulds of big pots at Kirkness".

Daar is twee vorms gebruik: die tradisionele ronde vorm met 'n groot opening bo, en 'n hoër pot met 'n lang nek en opening bo.

Die potte is op die tradisionele manier versier:

"Like all specialists, the artists of the 'Ceramic Studio' are occasionally called upon to solve unusual problems. An order was placed recently for enormous Kaffir pots of traditional Native shape and

decoration. No one could give satisfactory information as to good Native pottery patterns. In the end Native women were called in and left entirely on their own to decorate. They brought their own tools, which consisted of pieces of calabash cut into the shape of combs, and most beautiful results were obtained".⁹

DIE WERK VIR DIE JOHANNESBURGSE STASIE 1927-1932

Die Johannesburgse stasie is tussen 1927 en 1932 gebou. Die argitek wat verantwoordelik was vir die ontwerpe en versierings was Gordon Leith en Vennote in samewerking met Moerdyk en Watson.

Gordon Leith het die kunstenaars van die "Ceramic Studio" geken, en wou graag hê dat hulle 'n aandeel aan die versiering van die nuwe stasiegebou moes hê. Op 25 Februarie 1928 het 'n afvaardiging bestaande uit mnre. Gordon Leith, MacCubbin en Alfred Palmer die "Ceramic Studio" besoek. Mnr. Leith het die kunstenaars meegedeel dat hulle al die teëls vir die versiering van die nuwe Johannesburgse stasiegebou sou maak. Op 28 September 1928 is mej. Short en mej. Methley Johannesburg toe vir 'n onderhoud met mnre. Leith en MacCubbin. Daar is 'n voorlopige bestelling vir elfduisend teëls geplaas.

Vir die Johannesburgse stasie is drie stelle teëls bestel: teëls vir die teekamer, teëls vir die wagkamer met ou Hollandse spreuke daarop, en teëls vir die dameskroeg.

Nadat die kunstenaars die planne en voorstelle van die argitek bestudeer het, is die aanvanklike ontwerpe gemaak en op

9. Thomson, A.G. Op. cit.

27 Maart 1929 is die eerste ontwerpe na mnr. Gordon Leith gestuur. Hierdie ontwerpe is op 29 Junie volledig deur mejj. Short en Methley en mnre. Moerdyk, Leith en Deuchars bespreek. Die argitek was tevrede met die ontwerpe en het aan die kunstenaars opdrag gegee om voort te gaan met die werk.

Op 27 Julie 1929 het mev. Newlands-Currie (Née Gifford-Guyton) met ontwerpe vir die teekamer begin:

"Mrs. Guyton began sketch of tearoom for Johannesburg station from revised architectural drawings".

Die eerste teekamerteëls het op 8 Oktober 1929 uit die oond gekom, maar die grootste hoeveelheid teëls vir die teekamer is eers in 1930 voltooi. Daar is nagenoeg agtduisend teëls vir die teekamer gemaak.

Die ontwerpe vir die teekamer is op aandrang van mnr. Gerhard Moerdyk gemaak, en bestaan uit blou en wit voorstellings uit die Suid-Afrikaanse geskiedenis: (Kyk Kat. A no. 20.)

"Dit was die begeerte van die argitek om die drama van die wording van die tans bestaande Afrikaanse volk en sy beskawing, te midde van bykomende elemente en invloede, weer te gee op die mees eenvoudige en tegelykertyd die mees duursame wyse moontlik".¹⁰

Die ontwerpe op hierdie teëls deel die Suid-Afrikaanse geskiedenis in drie tydperke in: eerstens die vroeë geskiedenis van Suid-Afrika - Boesmantekeninge, Portugese ontdekkingsreisigers, Jan van Riebeeck en sy vrou, Kommissaris de Mist, voorstellings van sewentiende-eeuse bote, die ontwikkeling van

10. Moerdyk, S. 'n Besoek aan die Nuwe Johannesburgse stasie. South African Railways and Harbours Magazine, Desember 1931, p.1744.

die Kaapkolonie, Kaaps-Hollandse huise, wynboerdery, druiwepers, wynkelders en slawetorings.

By hierdie gedeelte is die volgende teks aangebring:

"Niet met sloven en met slaven, niet met rennen en met draven
Maar door rustig voort te gaan,
Krygt gij het deel des braven".

Die tweede gedeelte beeld die Groot Trek, die moord op Piet Retief, die trekkerlewe en -werksaamhede, trekkerhelde en die Swart kapteins uit.

Die volgende teks is hierby aangebring:

"Al eer dat gij een vriend betrouwt
Zoo eet met hem een mudde zout".

Die derde groep teëls stel Natal en die twee Boererepublieke voor. Die binnelandse argitektuur, die Tweede Vryheidsoorlog, die goudmynbedryf en die totstandkoming van die Unie van Suid-Afrika word uitgebeeld, asook President Paul Kruger, Boere-generaals, koningin Victoria, Cecil Rhodes en die skip die Gelderland.

Die teks wat by hierdie afdeling aangebring is, lees soos volg:

"Houd eers den vyand van het lyf door scherp te mikken en maakt hem dan u trouwen vriend door zacht te schikken".

Die bogenoemde ontwerpe word afgewissel met ontwerpe van Suid-Afrikaanse bome, struike, blomme en diere asook grepe uit die inboorlinglewe.

Die teëls strek nie tot teen die dak nie, maar tot ongeveer op

'n hoogte van twee meter. Elke teël is 15cm x 14,5cm groot en 1cm dik.

Onderzoek van 'n los teël toon duidelik aan dat die teël eers in wit glazuur gedoop is, waarna dit gebak is. Hierna is die ontwerp in blou daarop aangebring, glazuur oorgeverf en die teël weer gebak.

Die blou van hierdie teëls is ligter as die blou van die tradisionele Delftsteël. Afhangende van die onderwerp op die teël verskil die randversiering van elke teël. In die geheel is hierdie teëls en die werk daaraan verbonde, indrukwekkend, veral as daaraan gedink word dat daar etlike duisende teëls gemaak is. (Kyk Kat. A no. 21.)

'n Besoek aan die stasiegebou toon aan dat daar ook honderde teëls gemaak moes word wat nie die standaardgrootte was nie. In die teekamer is daar byvoorbeeld pilare wat met teëls bedek is. Om die hoeke van die pilare is spesiale geboë teëls geplaas wat die geheel baie goed afgewerk laat lyk, maar wat baie ekstra werk impliseer.

Volgens inskrywings in die dagboek was mev. Newlands-Currie en mej. Frank hoofsaaklik verantwoordelik vir die ontwerpe van die teekamerteëls. Ontwerpe is op verskeie plekke nagevors en volgens mev. Newlands-Currie is baie ure in museums en biblioteke deurgebring.

Die Kaapse huise is in die Kaap van die oorspronklike huise afgeteken, die blomme is in Kirstenbosch self gedoen en vir die voorstellings van die mynbedryf is na die myne gegaan.

Al bogenoemde ontwerpe is in boeke saamgevat en ten spyte van mnr. Gerhard Moerdyk se besware is die ontwerpe later in ander geboue herhaal.

Die tweede groot groep teëls wat bestel was, was teëls vir die wagkamer, met Hollandse spreuke daarop. In die ou stasie het

daar seildoeke gehang wat vanaf Amsterdam gekom het en waarop daar in Gotiese skrif spreuke aangebring is. Met die sloping van die ou gebou is hierdie seildoeke na die "Ceramic Studio" gebring en deur die kunstenaars op teëls gekopieer. Dieselfde Gotiese skrif is gebruik. Die letters is donkerbruin en die teëls is roomkleurig geglasuur. Bo- en onderaan die teëls is 'n bruin randmotief. (Kyk Kat. A no. 22.) Elke teël is 15cm x 15cm groot.

Die teëls met spreuke op het op 18 November 1929 uit die oond gekom.

Die wagkamer waarin hierdie panele aangebring is, is tot op deurhoogte met kiaathout bekleed. Die teëls is bokant die houtpanele aangebring. Hierdie lokaal word tans deur die Spoorwegdamesontspanningsklub as vergaderlokaal gebruik.¹¹

Die derde groep teëls, dié vir die dameskroeg, is later, in Mei 1931 bestel. Die verantwoordelike argitek vir hierdie afdeling was Gordon Leith.

Volgens mev. Newlands-Currie het mej. Short spesiaal Granada toe gegaan om die teëls van die Alhambra te bestudeer met die dameskroeg in gedagte:

"Miss Short set off for Granada to see the Moorish tiles at the Alhambra - the architect Gordon Leith has designed the wine bars at the then new station and wanted a Moorish effect. I finally designed the tiles, having an added advantage, as, as a student I had spent about a week or ten days in Morocco ... These tiles were in complete contrast to the Delft-like quality of the tearoom tiles".¹²

11. Vergelyk Bylaag 5 met spreuke daarop.

12. Aantekeninge, mev. T. Newlands-Currie. Augustus 1980, Olifantsfontein-versameling, Kunsargief, Universiteit van Pretoria.

"Before commencing work in the two wine bars at the Park Station, Johannesburg, a visit was actually paid to the Alhambra in Spain to study the intricate pattern of mosaics".¹³

'n Bestudering van die teëlpanele in die Alhambra toon 'n groot en duidelike ooreenkoms met die teëlpanele in die Johannesburgse stasiegebou. Twee groepe teëlontwerpe is naastenby eenders terwyl 'n derde groep ontwerpe identiese namaaksels van die teëls in die sogenaamde Sala de las Camas in die Alhambra is. (Kyk Kat. A no. 23 - 25.)

Die teëls is waarskynlik deur mej. Short en mev. Newlands-Currie ontwerp. Die teëls is asimmetries van ontwerp en baie kleurvol. Daar is drie verskillende vorms teëls wat bo en onder en aan die kante met vierkantige teëls afgewerk is. In die geheel vorm die teëls 'n baie geslaagde mosaïek-patroon.

Die kleure wat gebruik is, is groen, geel, pers, blou, swart en wit. Daar is baie moeite gedoen om die teëls in die presiese kleurskakerings te kry as wat die argitek beplan het. Daar word herhaaldelik in die dagboek melding gemaak van monsters van kroegteëls wat gebak is en dan na Johannesburg geneem is vir goedkeuring, 27 Julie 1931:

"G.C. Short in Johannesburg to see Mr. Deuchars with colour samples for station lounge bar".

13 Augustus 1931:

"G.C. Short in Johannesburg to sort station tiles with Gordon Leith".

13. Brief van mej. J. Methley aan mnr. Grant. 4 Oktober 1972, Olifantsfontein-versameling, Kunsargief, Universiteit van Pretoria.

17 Augustus 1931:

"Large glaze kiln, station tiles, unpacked; very disappointing colour-nearly all to be glazed and put back".

7 September:

"Decorated tiles for station, very bad firing, pin-holed and dry".

Behalwe die tyd wat aan die verkrying van die regte kleure bestee is, is maande bestee aan die uitsny en die uiteindelijke bevestiging van die teëls aan die geronde mure van die dameskroeg.

Al die moeite en harde werk was egter nie tevergeefs nie. Die nuwe stasie is met groot entoesiasme deur die publiek ontvang. Die versierings was enersyds baie patrioties en andersyds modern. Die feit dat die stasie deur so baie mense besoek is, het gelei tot steeds wyer bekendheid vir die "Ceramic Studio".

Die teëls is tans nog in 'n baie goeie toestand, maar ongelukkig nie meer so sigbaar vir die publiek nie, aangesien die lokale slegs vir die personeel van die Suid-Afrikaanse Spoorweë gebruik word.

PRIVAAT BESTELLINGS

Die groot getalle daaglikse besoekers aan die "Ceramic Studio" het dikwels bestellings geplaas vir teëls. Mense wat self gebou het of wat hulle huise wou moderniseer het na die ateljee gekom, waar hulle uit die ontwerpboeke wat deur die kunstenaars saamgestel is, hulle keuse kon maak. Sekere kliënte het na die ateljee gekom met spesifieke ontwerpe in gedagte. Die kunstenaars het dan die teëls ontwerp en waar moontlik met

die ontwerpe na die kliënte gegaan ten einde die huis en ver-
trekke te sien waar die teëls moes inpas:

"Short to Mr. Porter to discuss bathroom panel".¹⁴

Kliënte het soms hulle eie ontwerpe gebring wat deur die "Ce-
ramic Studio" uitgevoer is. Dit het slegs in uitsonderlike
gevalle gebeur as die kunstenaar die mense goed geken het,
byvoorbeeld mev. Monica van der Byl wat haar eie kinderkamer-
teëls ontwerp het. (Kyk Kat. A no. 26.)

Bestellings is veral deur mense in Johannesburg en Pretoria
geplaas, maar daar is ook inskrywings in die dagboek wat ver-
wys na kliënte in Natal en die Kaapprovinsie. Twee bestel-
lings is selfs uitgevoer na Engeland: prinses Alice het teëls
bestel met Suid-Afrikaanse blomontwerpe op, wat in 1930 uit-
gevoer is Engeland toe. Daar is ook in 1930 'n inskrywing
van teëls wat na mev. Lyon in Engeland uitgevoer is.

Melding van privaat mense wat teëls bestel het, word telkens
in die dagboek gemaak, byvoorbeeld: 29 Januarie 1930:

"Sir Reginald and lady Blackenburg came out after
five to order tiles".

en 30 Junie 1931:

"Tiles for lady Graaf finished and despatched".

Die bestellings vir teëls vir privaat huise is saam met groot
staatsopdragte en groot bestellings deur privaat argitekte,
deur die "Ceramic Studio" uitgevoer. Die hoeveelhede teëls
deur privaat mense aangevra, was klein in verhouding met die
staats- en argiteksopdragte en hulle is gewoonlik kort na be-
stelling aan die kliënte verskaf. Dit is in teenstelling met

14. Dagboek. 3 September 1926, Olifantsfontein-versameling,
Kusnargief, Universiteit van Pretoria.

die staatsopdragte wat soms maande of jare geneem het om voltooi te word.

Die gebruik vir teëls wat deur privaat persone bestel is, kan soos volg ingedeel word: teëlpanele en los teëls wat as versiering in kinderkamers, teen sitkamerwure, in ingangsportale, gange of op stoepe gebruik is, badkamerteëls, kombuisteëls, vensterbankteëls, kaggelteëls, trapteëls en teëlversierings om ligskakelaars te bedek.

Die kinderkamerteëls het as versiering veelkleurige kinderontwerpe. (Kyk Kat. A no. 27-28.)

Die teëls wat as versiering teen wure gebruik is, het as onderwerpe Suid-Afrikaanse blomme, Suid-Afrikaanse voëls, Boesmantekeninge en abstrakte blommeversierings.

Die Suid-Afrikaanse blomme is volgens mev. Newlands-Currie in Kirstenbosch van die blomme self afgeteken. Die voëls is in die Pretoriase dieretuin afgeteken. Die Boesmantekeninge is waarskynlik geïnspireer deur die werk van J.H. Pierneef en Erich Mayer. Die blommeversierings herinner sterk aan teëlversierings op 16de- en 17de-eeuse Nederlandse teëls, alhoewel dit nie identiese namaaksels daarvan is nie.

'n Teëlpaneel wat besonder geslaagd is, is die paneel in die ingangsportaal van mev. Diana van der Byl se huis in Irene. Die paneel bestaan uit twintig teëls wat elk 15cm x 15cm groot is: vier teëls wyd en vyf teëls hoog.

Die onderwerp op hierdie paneel is 'n blompot wat in die middel van die paneel, oor 'n lengte van een en 'n driekwart teël staan, met blomme daarin. Die blompot het 'n voetstuk en loop effens wyer na bo. Die pot is slegs met donkerder lyne op die teëls geverf. In die blompot is 'n rangskikking van inheemse Suid-Afrikaanse blomme in pragtige kleure, wat oor al die teëls strek.

In die middel van die rangskikking is groot proteas en buite-

om 'n versameling van kleiner proteas, lelies, heide, made-
liefies, grasangeliere en koringblommetjies. Daar is sewen-
tien verskillende soorte blomme op die paneel uitgebeeld.
Die kleurgebruik is uitstaande. Groen, geel, ligblou, don-
kerblou, pers, ligroos en rooi is gebruik. Rondom die teël-
paneel is 'n blou randmotief wat by die hoeke wyer uitgewerk
is. Die paneel is regs onder geteken "Joan Methley, Ceramic
Studio". (Kyk Kat. A no 29.)

Die Boesmantekeningontwerpe was baie gewild as versiering.
Dit is op twee groottes teëls gedoen, naamlik teëls van 27cm x
35cm en kleiner teëls van 12cm x 12cm groot. Hierdie teëls
het 'n geelbruin of room agtergrond met die figure in bruin
wit, swart en geel daarop aangebring.

Teëls met dieselfde ontwerp is in die ou Bantoesakegebou en in
die hofgeboue in Port Elizabeth. Hierdie teëls is groter as
die standaardteëls, naamlik 25cm x 30cm. (Kyk Kat. A no.
30.)

Die voorstelling van Suid-Afrikaanse voëls is baie kleurvol en
realisties gedoen, teen 'n agtergrond van lynagtige blom- en
blaartekeninge. Hierdie teëls is 15cm x 15cm groot. (Kyk
Kat. A no. 31.)

Die abstrakte blomversierings is hoofsaaklik in blou en geel
op 'n wit agtergrond uitgebeeld. Hierdie ontwerpe is baie
simmetries uitgewerk, met vier identiese versierings in elke
hoek, 'n sirkelontwerp en simmetriese ontwerp binne-in die
sirkel. Die teëls is dikwels onder teen die vloer aange-
bring, as deel van die vloerlyns. (Kyk Kat. A no. 32-33.)

Die badkamerteëls se ontwerpe bestaan uit visse, seeperde,
kinderfigure, inheemse blomme, inheemse plante, simmetriese
lynontwerpe, gholfspelers, meisies wat liggaamsoefeninge doen
en voorstellings uit die Griekse mitologie.

Die visontwerpe is realisties in blou, geel en bruin op 'n wit

agtergrond. Die seeperdjies en kinderfigure is in blou uitgebeeld op 'n wit agtergrond. Die teëls met visse daarop is deur mev. Marjorie Cullinan ontwerp en is in haar huis op die plaas Avenue Farm by Olifantsfontein. Die seeperde en kinderfigure is in die huis van mnr. Marlin by Olifantsfontein, en in die kothuis, Sun Lawns, buite Olifantsfontein. (Kyk Kat. A no. 34-35.)

Die blomontwerpe is baie mooi realistiese veelkleurige voorstellings van inheemse Suid-Afrikaanse blomme. Soms vorm vier teëls saam 'n ontwerp met 'n randontwerp buiteom die vier teëls. Joan Methley het meestal hierdie teëls ontwerp. Voorbeelde van teëls met blomontwerpe daarop is in mev. Diana van der Byl se huis in Irene, en in die huis Sun Lawns, buite Olifantsfontein. (Kyk Kat. A no. 36.)

Die inheemse plante is in bruin op wit aangebring. Voorbeelde van hierdie teëls is in mev. Marjorie Cullinan se huis. (Kyk Kat. A no. 37.)

Die lynontwerpe herinner sterk aan die ontwerpe van die teëls in die Alhambra. Enkele voorbeelde is te sien in die kothuis by Sun Lawns buite Olifantsfontein. (Kyk Kat. A no 38-40.)

Die teëls met voorstellings van gholfspelers en meisies wat liggaamsoefeninge doen, is uitsonderlik. Die badkamers is uitgeteël met wit teëls wat in die hoeke klein geel krulversierings het. Slegs enkele groepe van die teëls is versier met figure daarop. Hierdie teëls het dieselfde geel hoekversierings op. Die gholfspelers wat in tipiese gholfdrag geklee is, voer vier verskillende gholfhoue uit. Die uitbeeldings is in swart, blou en geel. Die meisies wat die liggaamsoefeninge doen, voer agt verskillende bewegings uit. Die lynfigure is blou en geel op 'n wit agtergrond. (Kyk Kat. A no. 41.)

Die voorstellings uit die Griekse mitologie is in blou en wit teëls gedoen en dit is deur mev. Monica van der Byl van Irene

vir haar kinders se badkamer ontwerp. (Kyk Kat. A no. 42.)

Die kombuisteëls het as onderwerpe groente, byvoorbeeld erte, kool en uie. Op 'n paar teëls is volledige resepte uitgeskryf. (Kyk Kat. A no. 43.)

Die mees uitstaande van die kombuisteëls is 'n reeks wat almal blougroen hoekontwerpe op het. Op hierdie teëls is uitbeeldings van kombuispersoneel wat groente skil, vloer was, groente oes, vleis kap, 'n kokende ketel, sampioene, 'n strykyster. Hierdie ontwerpe is in blou en geel op 'n roomwit agtergrond aangebring. Elke teël is 15cm x 15cm groot. Hierdie teëls is in die kombuis van die huis Sun Lawns buite Olifantsfontein. (Kyk Kat. A no. 44.)

Die vensterbankteëls bestaan uit kinderontwerpe in blou en geel op 'n wit agtergrond, asook groen reliëfvoorstellings van volksdansers en Suid-Afrikaanse diere. (Kyk Kat. A no. 27 en 45.)

Die kaggelteëls was baie gewild in openbare geboue, byvoorbeeld banke. Dieselfde ontwerpe is vir privaat huise herhaal, byvoorbeeld voorstellings van ou bote of historiese geboue in blou of bruin op 'n wit agtergrond. In mev. Marjorie Cullinan se kinderkamer is voorstellings van kinderontwerpe om die kaggel aangebring. Dieselfde ontwerpe kom voor op losstaande teëls wat vir die Groote Schuurhospitaal gedoen is. (Kyk Kat. A no. 46, 47 - 48.)

Die teëls wat vir die versiering van trappe gemaak is, is van die mees geslaagde teëls wat deur die "Ceramic Studio" geproduseer is. Hierdie teëls is baie kleiner as die standaardteëls wat deur die ateljee gemaak is, naamlik 7cm x 7cm. Die teëls is versier met vereenvoudigde blommotiewe wat baie aan volkskunsmotiewe herinner. Die kleure is warm en gesellig: roesbruin, geel, donkergroen en blou. Die teëls word afgerond met smal donkergroen teëls bo en onder. Veral waar hierdie teëls saam met die bruin steenwareteëls wat deur die

"Consolidated Rand Brick, Pottery and Lime Company Limited" gemaak is, gebruik word, is die effek treffend. (Kyk Kat. A no. 49-51.)

Verskillende teëlversierings om oor ligskakelaars aan te bring, is deur die "Ceramic Studio" gemaak. Die versierings op hierdie teëls is verteenwoordigend van al die ontwerpe wat deur die ateljee gemaak is, en is gekies volgens die vertrek waar dit gebruik is. (Kyk Kat. A no. 52.)

Die "Ceramic Studio" het knoppe, versierings en handvatsels vir deure en laaie gemaak wat met veelkleurige blomme versier is en wat saam met die teëlversierings in huise gebruik is. (Kyk Kat. A no. 53-55.)

HOOFSTUK V

ESTETIESE EVALUERING VAN DEKORATIEWE POTTE EN
GEBRUIKSARTIKELS

Pottebakkerswerk is terselfdertyd die eenvoudigste en die moeilikste van alle kunste. Dit is die eenvoudigste omdat dit die mees aardsgebonde is en dit is die moeilikste omdat dit die mees abstrakte kunsvorm is. Pottebakkerswerk is suiwer kuns, aangesien dit kuns is wat vry is van die weer-gewende intensie. Dit is ook die perfekte kuns omdat dit twee skynbaar teenoorgesteldes, nuttigheidswaarde en estetiese waarde kombineer. Dit is terselfdertyd gebruiksartikel en kunswerk.

Pottebakkerswerk word deur meeste mense aanvaar as deel van hulle lewens, sonder dat hulle daaraan dink as kunswerke met besondere estetiese waarde. Skilderye en beeldhouwerke word beskou as 'n uitdrukking van persoonlike smaak terwyl pottebakkerswerk dikwels maar net in die huis inkom as noodsaaklike gebruiksartikels.

Bogenoemde benadering is waarskynlik versterk deur die industrialisasie en massaproduksie van klei en porseleinware, wat gelei het tot 'n uiteindelijke afstomping van die verbruiker se gevoel vir die skoonheid van 'n meer persoonlik vervaardigde produk.

Dit is egter só dat die estetiese waarde van gebruiksartikels baie belangrik is:

"To me the greatest thing is to live beauty in our daily life and to crowd every moment with things of beauty. It is then and then only that the art of

the people as a whole is endowed with the richest significance".¹

Eers as 'n mens se gevoel vir die estetiese so groot is dat dit vir jou belangrik is om alledaagse gebruiksartikels met soveel sorg as jou skilderye en beeldhouwerke uit te soek, is dit 'n bewys dat jy ware waardering vir die estetiese het.

"I have many occasions to call at the residence of well-known art collectors, but I find too often that the articles of everyday use in their homes are far from being artistic to say the least. They often leave me with a sad suspicion as to how much these collectors really appreciate beauty".²

Dit is die verantwoordelikheid van die individuele pottebakkers en veral van pottebakkersateljees, wat vanselfsprekend meer produkte as privaat persone produseer, om werk van 'n hoë gehalte daar te stel en só 'n gemeenskap op te voed tot groter waardering vir die estetiese. Nie almal kan 'n skildery of 'n beeldhouwerk bekostig nie, maar almal moet 'n koppie of 'n bak gebruik. In 'n sekere sin het die pottebakker 'n groter verantwoordelikheid as die skilder of beeldhouer.

Wat hierdie verantwoordelikheid betref, het die "Ceramic Studio" en die vroeë "Linn Ware" tussen 1925 en 1952 'n groot bydrae gelewer om aan die Suid-Afrikaanse publiek, wat veral op daardie stadium in die geskiedenis, blootgestel was aan minderwaardige invoerprodukte, keramiekware van hoër estetiese waarde te gee.

-
1. Sôet su Yanagi in Leach, B. A Potters Book, p.7.
 2. Sôet su Yanagi in Leach, B. Op cit. p.7. Yanagi was die intellektuele leier van die Japanse "Craft" beweging in die dertigerjare asook direkteur van die Nasionale Volksmuseum in Tokio.

Die "Ceramic Studio" ontstaan en werk in die tydperk wat in-tree ná die industrialisasie en wat bekend staan as die tydperk van kunstenaar-pottebakkers of "artists potters". Hierdie periode in die ontwikkeling van die pottebakkersgeskiedenis kan in twee tydperke verdeel word. Die eerste tydperk strek vanaf ongeveer 1860 tot 1920.

Dit is die tydperk waarin daar in Engeland en later veral in Frankryk, Duitsland, Denemarke, Finland en die V.S.A. 'n reaksie teen industrialisasie ontstaan het. Pottebakkers het bewus geword van hulleself as kunstenaars. Vorm en glasuur was vir hulle baie belangrik en hulle het gepoog om oorspronklike kunswerke te produseer.

In Engeland, die mees geïndustrialiseerde land, was Willaim Morris, William de Morgan en die Martin-broers belangrike voorgangers van hierdie versetbeweging teen die fabrieksvervaardigde artikels.

"The English art-potteries of the period are of great interest, catering as they did for an intellectual section of the public whose needs had been created by the Arts and Crafts movement. Here one can see most clearly the strength of the reaction against the supposedly soulless technique of the great factories".³

De Morgan se diep verset teen die industrialisasie en die gevolglike massaproduksie van swak gehalte werk, word verwoord deur George Moore wanneer hy sê dat die wêreld besig is om dood te gaan as gevolg van masjinerie. Hy noem industrialisasie 'n plaag wat uiteindelik die beskawing sal vernietig en hy doen 'n beroep op kunstenaars om hulle daarteen te verset.

Bernard Moore wat vanaf 1870 tot 1905 by Longton in Stafford-

3. Charleston, Robert, T. World Ceramics, p.312.

shire gewerk het, was baie geïnteresseerd in glasure en vorms. 'n Vergelyking tussen party van sy werke en werke van die "Ceramic Studio" toon sterk ooreenkomste.

In Frankryk het Théodore Deck in 1856 begin om kunstige erde-ware te vervaardig. Deck is gevolg deur Ernest Chaplet, Augusté Delachere, Albert Dammouse, Adrien Dal Payrat en andere.

In Duitsland het Max Läger en Herman Metz gewerk en in Denemarke en Finland onderskeidelik A. Kähler, Thorvald Binderboll en A.W. Finch en Louis Sparre.

In die V.S.A. het mense soos Maria Longworth Storer, Hugh C. Robertson en W.A. Long gesorg vir 'n nasionale oplewing in die pottebakkerskuns.

Die tweede of sogenaamde moderne kunstenaar-pottebakkertydperk begin in 1920. Hierdie tydperk is veral geïnspireer deur Bernard Leach en William Staite Murray wat vanaf 1925 hoof van die pottebakkerskool by die Royal College of Art, Londen, was.

Leach was vir 'n tydperk in die Ooste waarvandaan hy terugkeer met 'n groot gevoel vir die belang van die estetiese in pottebakkerswerk. Vorm, eerder as die versiering van die potte, was vir hom belangrik. Die potte wat Leach gemaak het, was altyd vanaf 'n estetiese sowel as 'n funksionele oogpunt benader.

Leach propageer 'n terugkeer na die tegniek, vorms en glasure van groot keramiektydperke, byvoorbeeld die Songtydperk in Sjina:

"Accepting the Song standard is a very different thing from imitating particular Song pieces. It means the use so far as possible of natural materials in the endeavour to obtain the best quality of body and glaze; in throwing and in striving towards

unity, spontaneity, and simplicity of form, and in general the subordination of all attempts at technical cleverness to go for straightforward, un-self-conscious workmanship.

... We are not the Chinese of a thousand years ago, and the underlying racial and social and economic conditions which produced the Song traditions in art will never be repeated; but there is no reason why we should not draw all the inspiration we can from the Song potters".⁴

Vir Leach en die kunstenaar-pottebakkers na 1920 was dit belangrik dat die kunstenaar vanaf die klei tot ná die bakproses persoonlik verantwoordelik moet wees vir die pot.

Hierteenoor werk die kunstenaars van die "Ceramic Studio" volgens die beginsel van die 1860 - 1920-groep, saam as 'n groep kunstenaars en vakmanne wat uiteindelik as 'n span vir die produk verantwoordelik is.

Die klem wat deur Leach en sy volgelinge op vorm, glasuur en estetika gelê is, het egter duidelik in die werk van die "Ceramic Studio" na vore gekom.

Gedurende die laaste gedeelte van die "Linn Ware"-tydperk na 1952 het die gehalte van die pottebakkerswerk verswak omdat die werk deur die "Consolidated Rand Brick, Pottery and Lime Company Limited" oorgeneem en geadministreer is. Die klein en intensiewe pottebakkerij met sy toegewyde groep kunstenaars en vakmanne is vervang deur 'n groter opset waar produkte in massa geproduseer is. Daar is minder aandag aan die vorms gegee en die glasure het onsubtiel en skerp geword.

4. Hogben, C. The Art of Bernard Leach, p.38.

Enkele stukke uit die latere tydperk was wel van hoër estetiese waarde en hierdie stukke sal soms naas die werk van die "Ceramic Studio" bespreek word. In sommige gevalle word doelbewus van 'n swakker voorbeeld uit die "Linn Ware"-periode gebruik gemaak ten einde 'n globale beeld van die werk wat by Olifantsfontein gedoen is, daar te stel.

By die estetiese beoordeling van pottebakkerswerk moet sekere punte met betrekking tot die klei, die vorm en die versiering telkens in ag geneem word.

By die klei moet na die kleur en tekstuur daarvan gekyk word. Die tegniese gepastheid van die klei vir 'n bepaalde doel is baie belangrik - die klei moet pas by die vorm van die pot en die doel waarvoor die pot gemaak is. Soms moet die klei porieus wees, soos byvoorbeeld vir 'n waterkruik, en soms moet klei digter wees.

Die tegniek waarvolgens 'n pot gevorm word, bepaal sy algemene karakter, byvoorbeeld of die pot met die hand gemodelleer of opgebou, op 'n wiel gedraai of in 'n vorm gegiet is.

Die vorm van 'n pot is baie belangrik - die buitelyne van 'n pot spreek onmiddellik tot die toeskouer - is daar sagte rondings of hoekige kante, is daar balans en ewewig in die vorm?

Die gebruik van die terme voet, nek, skouer, maag of bek om die vorm van 'n pot te beskryf, suggereer 'n verwantskap aan die menslike vorm. Nietemin lê die ware grootsheid van pottebakkerswerk, net soos dié van argitektuur, juis in sy abstrakte geometriese vorm.

Van deurslaggewende belang in die pottebakkerswerk is die versiering, hetsy dit uitgesny, gegiet, geverf of geglasuur is. Versiering kan 'n pot laat slaag of heeltemal laat misluk. Baie uitstaande ontwerpe is al bederf deur die gebruik van 'n swak versiering. Die versiering moet baie goed aansluit by, en harmonieer met die vorm van die pot en die tekstuur van die

klei. Dit is belangrik dat die versiering die pot se vorm met betrekking tot rondheid of hoekigheid benadruk.

Glasuring vorm dikwels die enigste versiering by pottebakkerswerk. Die regte keuse van 'n glasuur wat pas by die tekstuur van die klei of die vorm van die pot, is uiters belangrik. Die eenvoudige skoonheid van 'n pot met 'n mooi vorm en komplimenterende glasuur, spreek dikwels sterker tot 'n mens as 'n pot wat so oordadig versier is dat die vorm daarvan nie raakgesien word nie:

"Simplicity may be thought of as a characteristic of cheap things, but it must be remembered that it is a quality that harmonizes well with beauty. That which is truly beautiful is often simple and restrained".⁵

Die ideaal by pottebakkerswerk is om uiteindelik 'n produk daar te stel wat gepas is vir sy gebruik, maar wat ook esteties bevredigend is. Die geheelprodukt moet 'n kunswerk wees. Selfs die voet van 'n pot, daardie onderdeel wat so maklik oor die hoof gesien kan word, dra by tot die uiteindelijke estetika van die pot:

"It is interesting to see an Oriental pick up a pot for examination and carefully turn it over to look at the clay and the form and the cutting of the foot ... there in the most naked but hidden part of the work he expects to come into closest touch with the character and perception of its maker".⁶

Op sommige potte kom soms foute voor wat bydra tot die aantreklikheid van die pot, dit is begryplik. Sulke foute on-

5. Leach, B. Op. cit., p.8.

6. Leach, B. Op. cit., p.23.

derskei juis die handgemaakte produk van die perfekte fabrieksproduk. Die modegier wat daar egter ontstaan het om moedswillig foute te maak ten einde 'n produk se handgemaaktheid te beklemtoon, is ongewens en swak smaak.

Die potte wat op Olifantsfontein gemaak is, word in twee afdelings verdeel: Eerstens potte wat vir die doel van hierdie hoofstuk "Dekoratiewe potte" genoem word. Hieronder word potte bedoel wat net vir versiering, as ornamente gebruik is of waarvan die doel slegs op versiering gerig was, byvoorbeeld potte wat vir blommerangskikkings gebruik is of potte vir plante.

Naas die "dekoratiewe potte" word "gebruiksartikels" gekategoriseer. Hieronder word bedoel alle pottebakkerswerk wat 'n bepaalde doel anders as slegs versiering het, byvoorbeeld eetserviese, teestelle, bakke, spieëlráme, ligskerms ensovoorts.

DEKORATIEWE POTTE

Ornamentele potte en blompotte

By die dekoratiewe potte wat as ornamente of vir blommerangskikkings gebruik is, kan vyf hoofgroepe onderskei word, naamlik ronde potte, kruikvormige potte, potte wat op voetstukke staan met of sonder ore, vlakker potte, beter beskryf as blombakke, en 'n groot verskeidenheid blompotjies.

Binne hierdie onderskeie groepe is daar vanselfsprekend variasies van vorm: die bekke is groter of kleiner, die nekke is langer of korter en die voetstukke is hoër of laer. Party potte het geskulpte rande en ander loop in sirkels nouer na bo.

Die vorms van die ronde potte is baie geslaagd. Dit spreek van 'n groot aanvoeling van die kunstenaar met betrekking tot

die verhouding tussen die tekstuur van die klei, die vorm van die pot en die glasuur wat aangewend is.

'n Ronde pot in die Nasionale Kultuurhistoriese- en Opelugmuseum in Pretoria is uitstaande. Dit is 'n tipiese voorbeeld van 'n pot waar goeie vorm en glasuur bydra tot estetiese geslaagdheid.

Die pot het 'n voetstuk en loop geleidelik ronder uit om 'n buik te vorm. Om die skouer is 'n rif as versiering aangebring. Die kort nek eindig in 'n bek wat met 'n effense randjie afgewerk is. Die voet is netjies afgewerk en die onderkant van die pot is wit geglasuur met die volgende merk daarop gevef: "Ceramic Studio, 1933". Die pot is een van die beste bewyse dat die "Ceramic Studio" hulle werk in die gees van die kunstenaar-pottebakkers gedoen het.

Die klem op goeie vorm wat uit die Ooste geïnspireer is, en veral deur Leach verder gevoer is, blyk baie duidelik. Die vorm is perfek en word afgerond deur die enkele rif om die skouer.

Die glasuur is helderblou en glansend binne en buite aangewend. Beide die kleur van die glasuur en die kwaliteit van die aanwending daarvan, is tipies van die werk van die "Ceramic Studio". Die glasuur herinner sterk aan die blou glasure van die Chün- of Junware uit die Noordelike Songtydperk van die 12de eeu. (Kyk Kat. B no. 1.)

'n Ronde pot met gevefde versierings daarop, is 'n tweede voorbeeld van die geslaagdheid van die "Ceramic Studio" en vroeë "Linn Ware" se werk.

Die pot se klei is baie fyn en goed afgewerk. Dit het 'n nou basis sonder 'n voetstuk, en loop met 'n sagte ronding geleidelik wyer na bo. Aan die bokant buig die pot na binnetoe

na die opening. Daar is geen rand om die opening nie.

Die pot is aan die binne- en buitekant wit geglasuur, met 'n gladde en goed afgewerkte glasuur. Die voet is baie netjies afgewerk. Aan die onderkant is die volgende merk in die klei ingedruk:

Om die skouer van die pot is versierings in wit, blou en oker geverf. Die versierings bestaan slegs uit enkele kwashale en is besonder effektief. Die versierings lyk na etniese ontwerpe, maar herinner ook baie sterk aan die tipe versierings op die Tzu Chou- of Cizhoupotte uit die laat Noordelike Songtydperk van die 12de eeu. (Kyk Kat. B no. 2.)

Die kunstenaars het baie aandag aan die vorm, glasuur en versiering gegee en die resultaat is 'n estetiese geslaagde pot wat tiperend van die werk van die "Ceramic Studio" is.

Wat vorm en versiering betref, sluit hierdie pot soos die eerste pot, aan by die latere werk van die kunstenaar-potterbakkers in Engeland en Europa, wat sterk onder die invloed van die Songperiode gestaan het. Die oordadige versierings wat die vorms van die potte verbloem het, is iets van die verlede. Vorm is hier in die eerste plek belangrik. Die versiering beklemtoon slegs die vorm van die pot:

"Ornament to be successful should gracefully beckon our attention to other qualities of the pot. It fails if through over elaboration or emphasis it prevents us from noticing anything else".⁷

'n Derde tipiese pot wat deur die "Ceramic Studio" gemaak is, is 'n donkergroen geglasuurde kruikvormige pot. Die pot het 'n duidelike en netjiese voet met 'n buik wat geleidelik wyer

7. Lane, Arthur. Style in Pottery, p.18.

loop en dan nouer loop om 'n lang dun nek te vorm. Die bek is met 'n dun riffie afgewerk. Om die skouer is 'n horisontale rif as versiering aangebring.

Die pot se vorm is die tipiese peervorm wat gebruik is vir die Oosterse wyn- of "saké"bottels. Alhoewel baie Oosterse kruike met skilderinge versier is, bestaan baie se versierings net soos by hierdie kruik, slegs uit horisontale riwwe en die glasuur. (Kyk Kat. B no. 5.)

Die glasuur van die kruik vorm fyn donkerder kolletjies of spikkeltjies, en herinner aan die Japanse Temmokupotte: Indien daar te veel yster in die glasuur is, vorm dit kristalle op die oppervlakte wat tydens die bakproses die voorkoms van die glasuur laat verander. As die glasuur genoeg verhit word om dit te laat vloei, ontstaan die sogenaamde "haaspels"-strepe. Indien dit stadig afgekoel word, ontstaan oliekolletjies, in Japans genoem Yuteki temmoku:

"Varying the Fire in the kiln results in what is known as 'hagawari'- (fire change) that is, pieces whose colors have changed from the colour or colors that would be obtained by straight oxidation firing. Oilspot temmoku is one example of hagawari".⁸

Die potte met voetstukke en/of met ore, stel soms teleur. Die voetstukke is dikwels te groot of te klein in verhouding tot die pot. Die ore is meestal te groot en soms is die twee ore van 'n pot nie ewe groot nie.

Die vorm is 'n terugkeer na neo-klassieke ontwerpe wat by sommige lede van die publiek baie gewild was. Ons sien voorbeelde van sulke potte veral by die kunstenaars van die vroeë kunstenaar-pottekokers, toe daar 'n tydelike terugkeer na die

8. Sanders, H. The World of Japanese Ceramics, p.180.

klassieke style was. (Kyk Kat. B no. 7.)

Die vorms van die potte kan ook beïnvloed wees deur die vorms van silwertrofees. As die pot in besit van mev. Diana van der Byl, met 'n silwertrofee vergelyk word, is daar duidelike ooreenkomste. Hierdie potte is nie slegs as ornamente gebruik nie maar ook vir blommerangskikkings. Baie potte het kleihouers met gate daarin, waarin die blomme gerangskik is.

Die blombakke is baie vlakker as die ander potte met wye openinge bo. Die bakke het dikwels los kleiblomhouers binne-in. Die houers lyk soos 'n bal klei wat uitgehol en vol gate gedruk is. Dit is in die blompot geplaas ten einde die blomme daarin te rangskik. Die blomhouers is dieselfde kleur as die blompotte geglasuur. Soortgelyke kleihouers was in die Victoriaanse tydperk in blompotte gebruik.

Die bakke is baie tipies van die "Ceramic Studio" en vroeë "Linn Ware", maar is van die minder geslaagde potte. Daar is groot hoeveelhede van hierdie bakke gemaak. Omdat hulle doel was om blomme daarin te rangskik, is daar nie baie aandag aan die vorm en glasuur gegee nie.

'n Tipiese voorbeeld het 'n voetstuk en reguit rande met 'n wyer uitloop na bo. Die klei is dik en daar is geen versierings op die groen glasuur nie. Die blomhouer pas in die bodem van die pot. (Kyk Kat. B no. 17.)

Die klein blompotjies wat deur die "Ceramic Studio" en vroeë "Linn Ware" gemaak is, bestaan hoofsaaklik uit vyf verskillende vorms: ronde potte met 'n opening bo wat sonder 'n rand is, ronde potte wat ná die skouers nouer word om 'n kort nek te vorm en om die bek 'n duidelike randjie het, kleiner ronde potte wat 'n duideliker nek het en by die bek effens wyer uitloop na bo, ronde potte wat vanaf die skouers effens na binne gaan en net daarna uitloop om 'n wye bek te vorm en laastens potte met reguit kante wat geleidelik wyer loop na bo.

Die klei van hierdie potte is fyn en die glasure baie geslaagd en netjies afgewerk. Die kleure van die glasure verteenwoordig al die kleure wat by die groot potte aangetref word. Die sterk invloed van die Song Celadon-glasure is opvallend. (Kyk Kat. B no. 23.)

TUINPOTTE

Die tuinpotte wat by Olifantsfontein gemaak is, was baie gewild. Oor die jare is talle inskrywings in die dagboek van mense wat tuinpotte bestel het.

Daar is sewe soorte tuinpotte gemaak, naamlik die groot "Aladdin"-tipe potte, steenwarepotte, Bantoetipe potte, ongeglasureerde potte, groot eiovormige potte wat op staanders staan, vierkantige bakke en potplanthouers.

Die sogenaamde "Aladdin"-tipe potte, wat in twee groottes gemaak is, was die meeste in aanvraag. Die potte word so genoem omdat hulle in die dagboek so genoem word. Die groot Aladdinpotte is 46cm hoog en het 'n omtrek van 128cm. Die kleiner potte is 28cm hoog en het 'n omtrek van 77cm.

Die potte het 'n nou voetstuk en loop met 'n sagte ronde lyn geleidelik wyer na bo, om by die bek effens na binne te gaan en dan weer uit te loop. Om die bek is 'n rand. Sommige van hierdie potte het 'n stuk gerolde klei wat om die opening aangewend is vir afronding.

Die geslaagde vorms van die potte word telkens afgerond met baie mooi blou of groen glasure. Die glasure is dik en egalig aangewend en meestal tot onder teen die voet. Baie van hierdie potte is aan die binnekant ook geglasuur.

Beide wat vorm en glasure betref, is hierdie potte baie kenmerkend van die "Ceramic Studio". Die vorms sluit aan by die potte wat onder die Oosterse invloed deur Leach gemaak is.

Die vorms van hierdie potte is tipies van die Oosterse potte wat as waterkanne of vir ander bergingsdoeleindes, byvoorbeeld vir graan, gebruik is. Die vorms van die potte herinner ook sterk aan die Martavaanpotte, behalwe dat die openinge van die "Aladdin"potte wyer is as dié van die Martavane.

Mev. Diana van der Byl besit 'n treffende blou pot wat in die glasuur wit strepe het. Die kunstenaars van die "Ceramic Studio" het graag met glasuurtegnieke geëksperimenteer. Die wit strepe in die glasuur is die gevolg van 'n proses waartydens die temperature in die oonde geleidelik verlaag word. (Kyk Kat. B no. 24.)

Die pot staan al baie jare buite in die tuin, maar het nog steeds 'n glansende en lewendige voorkoms wat van hierdie pot een van die mees geslaagde voorbeelde van "Aladdinpotte" maak.

Die steenwaretuinpotte is in samewerking met die "Consolidated Rand Brick, Pottery and Lime Company Limited" gemaak en is volgens inskrywings in die dagboek nie in die "Ceramic Studio" se oonde gebak nie, maar in die maatskappy se oonde.

Die klei waarvan hierdie potte gemaak is, is grof en gee 'n landelike indruk wat versterk word deur die feit dat die potte nie geglasuur is nie. Die versierings aan die potte sluit aan by die landelike karakter: dit bestaan uit 'n eenvoudige sig-sagpatroon wat om die skouer van die pot in die klei ingedruk is. Hierdie versierings herinner aan die versierings op Leach se steenwarepotte. (Kyk Kat. B no. 27-28.)

Die vorms van die steenwarepotte kom baie ooreen met die "Aladdin"potte. Die steenwarepotte is egter hoër en vertoon slanker as die "Aladdinpotte. Die potte is 90cm hoog en het 'n omtrek van 210cm. Daar is twee uitsonderings in hierdie groep. Eerstens 'n pot met dieselfde vorm, sonder versierings met vier groot ore wat aan die bokant teen die opening

aangebring is. (Kyk Kat. B no. 29.)

Die tweede uitsondering is 'n vlakker pot met 'n baie wye opening bo, en met twee ore. Die pot is 42cm hoog en het 'n omtrek van 336cm. (Kyk Kat. B no. 30.) Hierdie potte is almal gemerk met die driehoekmerk van die "Consolidated Rand Brick, Pottery and Lime Company". (Kyk Kat. B no. 30b.) Die minsgeslaagde van die tuinpotte is 'n reeks wat bestaan uit platter, ongeglasuurde potte en hoër potte met bandversierings. In albei gevalle is die vorms onbevredigend as gevolg van swak verhoudings. 'n Voorbeeld is die pot in mev. Diana van der Byl se tuin wat 'n té smal voetstuk in verhouding met die res van die pot het en lyk of hy wil omval. (Kyk Kat. B no. 35.) Soms is die ore aan die potte te groot in verhouding met die pot self. (Kyk Kat. B no. 36.)

Hierdie potte is skaars en nie baie tipies van die "Ceramic Studio" nie. Die ontwerpe kan nie teruggevoer word na Oosterse of Europese voorbeelde nie.

Na aanleiding van die potte wat vir die Bantoesakegebou bestel is, is daar altesaam ses-en-vyftig sulke potte gemaak wat vir tuinpotte gebruik is.

Die klei van die potte is grof en hulle vorms is tipies van die Swart kultuur. Daar is twee vorms, naamlik die tradisionele groot ronde pot en 'n pot wat 'n langer nek het en hoër staan. (Kyk Kat. B no. 38-39.) Hierdie potte is nie op 'n wiel gedraai of met die hand gevorm nie, maar in vorms gegiet. Hulle is nie geglasuur nie, maar slegs gepoleer en baie tradisioneel met etniese ontwerpe in swart en wit versier. Die patrone is met stukkies kalbas in die klei ingedruk op dieselfde manier as wat die Oosterse potte met bamboes versier is. Omdat die potte nie geglasuur is nie, is hulle minder bestand teen die wind en weer. Die rooi klei

het baie verdonker en die ontwerpe het al verweer.

Die hoogte van die ronde potte is 66cm en die omtrek 246cm. Die hoë pot is 90cm hoog en hulle omtrek 240cm. Die potte is ongemerk.

In mev. Pamela Cullinan se tuin is 'n enkele voorbeeld van 'n "Aladdin"-tipe pot wat met etniese ontwerpe versier is. (Kyk Kat. B no. 40.)

Die groot eiovormige potte se glasure is uitstaande. Hierdie potte is gerond onder, en moet in metaalstaanders staan. (Kyk Kat. B no. 41.)

Die vierkantige bakke wat as planthouers gebruik is, is 9cm hoog, 40cm lank en 8cm breed. Die potte is blou en groen geglasuur. Die potte kan teen die muur bevestig word, in 'n vensterbank staan of buite staan met plante daarin. (Kyk Kat. B no. 42-44.)

Die potplanthouers is klein potte met reguit sye wat geleidelik wyer uitloop na bo. Die potte is binne en buite blou of groen geglasuur. Die pot is 15cm hoog. Die deursnit onder is 10cm en die deursnit bo 14cm. (Kyk Kat. B no. 45.) Die glasure wat vir hierdie planthouers gebruik word, is veral die blou en groen glasure wat gewild was by die Junware gedurende die Songdinastie in die 11de en 12de eeue. Planthouers of sogenaamde "jardinière" soos hierdie was veral vanaf die dertiende eeu baie gewild:

"These brightly glazed flower containers became very popular towards the end of the thirteenth century and were made long afterwards".⁹

9. Tregear, M. Song Ceramics, p.136.

Opsommend kan die volgende van die vorms en versierings van die dekoratiewe potte gesê word:

Die vorms van die potte word teruggevoer na die herlewing van die estetiese gehalte van pottebakkerswerk en die gevolglike klem op vorm wat reeds aan die einde van die vorige eeu ontstaan het en wat sedert 1920 'n hoogtepunt in Engeland bereik het onder leiding van Leach. Leach en sy volgelinge se terugkeer na die vorms van die Oosterse potte, en veral dié van die Songdinastie, word op enkele uitsonderings ná telkens by die werk van Olifantsfontein teruggevind.

Die versierings van al die potte wat deur die "Ceramic Studio" en vroeë "Linn Ware" gemaak is, bestaan hoofsaaklik uit glasure. Dit kan as dié enkele uitstaande kenmerk van hulle werk beskou word.

Die glasuurtradisie waarin die kunstenaars gewerk het, was die tradisie wat vanaf die laaste helfte van die vorige eeu onder die kunstenaar-pottebakkers van Engeland en Europa geheers het:

"... A period when increasing attention was being paid to the use of glaze effects as a sole means of decoration not only on porcelain but also on stoneware by artist-potters".¹⁰

Werk wat in 1897 deur Herman A. Kähler van Naestveld, Denemarke, gedoen is, het dieselfde glansende kwaliteit as die werk van die "Ceramic Studio" en vroeë "Linn Ware".¹¹ Julius Scharvogel se werk in München 1900, en werk deur Jean Carrier in Frankryk 1890¹² toon alreeds die gebruik van glasure as alleenversiering van potte:

10. Charleston, Robert, T. Op cit., p. 310-311.

11. Idem.

12. Idem.

This French artist was powerfully attracted to ceramics by the possibilities of far Eastern glaze techniques".¹³

Chaplet van Frankryk het meer as enige ander Franse kunstenaar gedoen om die kultuur van die glasuurtegniek onder die Franse pottebakkers te bevorder.

Hierdie tradisie is in die 20ste eeu voortgesit:

"The use of glaze on forms of Far Eastern inspiration was characteristic of much of the artist pottery in the early years of the twentieth century".¹⁴

In Engeland het die Martin-broers en William de Morgan hulle toegelê op kunstige glasure. Bernard Moore se werk staan veral uit wat glasure betref en in baie gevalle herinner Olifantsfontein se werk aan dié van Moore.¹⁵ Moore se potte het baie opvallende glasure wat goed afgewerk was.

"Like many of the work of the period (it) relies solely on the glaze for its decoration".¹⁶

Vir Leach en Staite Murray en hulle volgelinge nà 1920 was glasure, naas vorm uiters belangrik. Vanweë die bande wat die kunstenaars van Olifantsfontein steeds met Engeland gehad het, het hierdie invloede noodwendig deurgewerk.

Veral 'n groen glasure wat bekend gestaan het as "emerald by sea" is baie tiperend van die Olifantsfonteinwerk. Die Celadonglasure was in hierdie tyd baie gewild in Engeland en

13. Charleston, R.T. Op. cit., p.310-311.

14. Charleston, R.T. Op. cit., p.310.

15. Vergelyk p.73 van hierdie hoofstuk.

16. Charleston, R.T. Op. cit., p.311.

Europa.

Behalwe die groen glasuur, is ligblou en donkerblou glasuur gereeld gebruik asook 'n bruin, room en wit glasuur. Die wit glasuur is dikwels met skilderinge in ander kleure versier.

Voorbeelde van potte wat nie bogenoemde glasure het nie, is baie skaars. In die Nasionale Kultuurhistoriese- en Opelugmuseum in Pretoria is 'n pot met 'n ligroos glasuur. Die vorm van die pot is baie geslaagd en tiperend van die "Ceramic Studio", maar die kleur glasuur is minder dikwels deur die "Ceramic Studio" gebruik. (Kyk Kat. B no. 3.)

Die glasure het 'n hoë glans wat die potte baie opvallend maak. Soms het die glasure donker en ligter strepe of donkerder spikkels wat aan die werke 'n lewendigheid en warmte verleen. Hierdie effekte is verkry deur gebruik te maak van ou Oosterse glasuurtegnieke.

Die glasure is glad en netjies aangewend, dit loop tot onder teen die voete van die potte en is met sorg afgewerk.

Aan die onderkant van die pot is die oppervlakte gewoonlik afgewerk met dieselfde glasuur as die res van die pot, of met wit of bruin glasering. Wat afwerking betref, sou die voet van die "Ceramic Studio" en vroeë "Linn Ware"-potte die toets van die fynproewers geslaag het.

Die groen en blou geglasuurde potte het dikwels om die borand en onder om die voet, 'n dun randjie bruin glasuur wat die pot baie goed afrond. Hierdie is 'n baie sterk Songinvloed. Die teenstellende glasuurrandjie, bring die glans en die kleur van die hoofglasuur baie duideliker na vore. (Kyk Kat. B no. 21-23.)

Die potte is feitlik sonder uitsondering aan die binnekant ook geglasuur. In 'n paar gevalle is die glasuur dun aangewend en skyn die rooi klei deur.

Behalwe die glasuring, bestaan die versiering van die potte uit verfwerk of horisontale ringe in reliëf wat om die potte strek.

Die omgewingsinvloede wat in Suid-Afrika op die kunstenaars ingewerk het, het daartoe bygedra dat hulle werk 'n eie karakter gehad het, byvoorbeeld lynontwerpe wat aan etniese motiewe herinner en Boesmantekeninge.

Eksperimente is gedoen met geometriese ontwerpe. Wit geglasuurde potte is met geometriese ontwerpe beskilder. Geen voorbeelde van hierdie soort potte kon opgespoor word nie en ons ken hulle dus slegs uit foto's wat behoue gebly het. (Kyk Kat. B no. 15.) Op 'n uitstalling in Parys, Frankryk, in 1925 is Franse potte met soortgelyke ontwerpe uitgestal.¹⁷ Die "dinamiese kuns"ontwerpe soos dit genoem is, was ook in die V.S.A. gewild:

"The dynamic symmetry idea is very popular in the States at present, and when professor Oxley of the Durban School of Art, returned from overseas some little time ago, he introduced the idea there".¹⁸

Mej. Joyce Downing het die idee aan Olifantsfontein voorgestel.¹⁹

Die Art Nouveau-styl en die Art Deco-styl het nie 'n groot invloed op die vorms of versierings van die "Ceramic Studio" en vroeë "Linn Ware" se dekoratiewe potte gehad nie. Ons sien die invloed van hierdie style egter wel in die gebruiksartikels.

17. Encyclopedie des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, 1925. Deel 1 - 12.

18. Anoniem. Dynamic Arts in Pottery, The Star, 27 Junie 1931.

19. Mej. Joyce Downing was 'n kunsstudent van prof. O.J.P. Oxley wat op Olifantsfontein besoek afgelê het.

GEBRUIKSARTIKELS

Die "Ceramic Studio" en vroeë "Linn Ware" het 'n wye reeks gebruiksartikels gemaak. Volgens inskrywings in die dagboek was eetserviese, teestelle en bakke die meeste in aanvraag.

In teenstelling met die dekoratiewe potte waar daar groot hoogtes ten opsigte van die estetiese geslaagdheid van die werk bereik is, was die gebruiksartikels dikwels minder geslaagd, veral ten opsigte van vorm. Voorbeelde hiervan is koppies waarvan die vorms uit verhouding is, of melkbekers waarvan die ore te groot of te klein is. Die glasure wat vir die gebruiksartikels gebruik is, is dieselfde glasure wat vir die dekoratiewe potte gebruik is, en dit is van hoogstaande gehalte.

Vir die eetserviese is borde, diepborde en kleinbordjies met twee verskillende vorms gemaak: borde met 'n holte in die middel en 'n breë rand buiteom, en borde wat soos 'n kommetjie geleidelik wyer uitloop met 'n klein randjie daarom. Hierdie is die tradisionele vorms vir borde wat gedurende daardie tyd, en vroeër in Engeland en Europa gebruik is. (Kyk Kat. C no. 8-9.)

Die kommetjietipe borde wat op Olifantsfontein gemaak is, was netjies afgewerk en het groter eenvormigheid getoon as die tipe met die breë rand daarom. By laasgenoemde borde is daar soms 'n verskil in die dikte van die borde of staan die borde nie altyd gelyk op die basis nie. (Kyk Kat. C no. 10.)

Die gewildste glasure vir die eetserviese was groen en blou. Sommige borde is aan die voor- en agterkant geglasuur en sommige net aan die voorkant, met aan die agterkant rooi ongeglasuurde klei. (Kyk Kat. C no. 11.)

Die versiering van die borde het slegs uit die glasuur bestaan. Geen voorbeelde van gebruiksborde wat met skilderinge

of reliëfs versier is, kon opgespoor word nie.

Die borde is nie baie netjies afgewerk aan die onderkant nie. Die merke is soms daarop geverf of in die klei ingedruk. (Kyk Kat. C no. 12.) Hierdie borde is baie tipies van die werk van die "Ceramic Studio" en vroeë "Linn Ware".

Naas die borde wat vir eetserviese gemaak is, is daar borde vir versierings teen mure gemaak. Twee borde wat in 1926 gemaak is, het soortgelyke gestileerde blomontwerpe op as wat op sommige teëls verskyn. Die borde is nie in die tipiese vorms gemaak nie, maar lyk soos twee plat ronde kleiskywe met 'n rand daarom. (Kyk Kat. C no 13.)

Die ontwerpe op die borde is in pers, groen, blou en geel op 'n room agtergrond aangebring. Die motiewe herinner aan die borde van William de Morgan waarop hy Persiese ontwerpe aangebring het. Die De Morgan-borde was egter baie voller beskilder, tot aan die rand van die bord.

Hierdie borde mag ook 'n invloed toon van die Art Nouveau-styl, waartydens die uitgerekte blom en blaarontwerpe baie gewild was.

Die groot bord het die volgende merke: "19.8.26" en "M.J.", waarskynlik is die bord deur Marjorie Johnstone gemaak. Die klein bord is slegs met die datum "12.6.26" gemerk .

Daar bestaan foto's van twee versierde borde. Hierdie borde het 'n wye plat rand en is in sirkels van buite na binne versier, met 'n groter ontwerp in die middel.

Die eerste bord se versiering bestaan uit verskillende randmotiewe met 'n gestileerde hoenderhaan in die middel. Die tweede bord het 'n randmotief wat herinner aan proteablomme, met 'n bekende Kaapse straattoneel in die binnekant.

Alhoewel hierdie twee borde se versierings soortgelyk aan me-

kaar is, is die bord met die hoenderhaan meer geslaagd: die randmotiewe en gestileerde hoenderhaan, vorm 'n geslaagde ontwerp en is meer in die gees van die versierde borde van dieselfde tydperk in Engeland en Europa. Die bord met die straattoneel is meer plaaslik gebonde wat ontwerp betref. (Kyk Kat. C no. 14.)

Die versierde borde was van die minder tipiese werk van die "Ceramic Studio" en vroeë "Linn Ware", en word slegs terwille van volledigheid genoem. Die borde is deur mev. T. Newlands-Currie ontwerp en in groot afdelingswinkels as toeristeaandenkings verkoop.

As deel van die eetserviese is poedingbakkies en sopkommetjies gemaak. Die poedingbakkies het die tradisionele vorms. Die sopkommetjies het een of twee hoekige of ronde ore bo teen die rand. Die glasure wat gebruik is, is hoofsaaklik groen of blou om aan te pas by die eetserviese. (Kyk Kat. C no. 41-42.)

Die tee- en koffiepote is silindries en loop nouer na bo om weer effens na buite te loop by die opening. Sommige potte is meer gerond. Die tuite is agterna aangesit of dit is uit die pot self gevorm. Sommige potte het net 'n lip bo, wat afbuig na onder. Die ore is gerolde klei wat netjies aan die pot bevestig is, maar wat soms uit verhouding met die pot is. Bo-op elke pot is 'n netjiese deksel met 'n knop om dit mee te hanteer. Soms is daar 'n blaarversiering op die handvatsel en lyk die knop op die deksel soos 'n akker.

Daar is 'n tipiese voorbeeld van 'n koffiepot in privaat besit.²⁰ Die vorm is gerond onder en loop geleidelik nouer na bo in die tipiese peervorm. Die pot gee 'n baie slank indruk. Die tuit kom uit die pot self uit. Op die handvat-

20. In besit van mev. Marjorie Cullinan van Avenue Farm, Olifantsfontein.

sel is 'n blaarversiering en die knop op die deksel lyk soos 'n akker. Die pot is ligblou geglasuur. (Kyk Kat. C no. 17.)

Hierdie spesifieke vorm vir 'n tee- of koffiepot word telkens gevind in tee- en koffiepotte in Engeland en Europa. Die vorms kan teruggevoer word na die peervormige Sakébottels van die Ooste.

Olifantsfontein het slegs die peer- of ronde vorm vir hulle potte gebruik. Daar is geen voorbeelde gevind van eksperimentering met ander vorms nie. Die versiering van die potte bestaan slegs uit die glasuring.

Die koppies het verskillende vorms. Die ontwerpe is ongelukkig oor die algemeen baie swak. Sommige koppies is te groot, ander te vlak met openinge bo wat te groot is. Die klei waarvan die koppies gemaak is, is dik. Die ore is lomp, ongemaklik en slordig. Die ore vorm nie 'n eenheid met die koppies nie, maar is duidelik aangeplak. (Kyk Kat. C no. 19-21.)

'n Voorbeeld van 'n koppie se mates is soos volg: hoogte: 7cm, deursnit bo: 10cm en deursnit onder: 4cm.

Die pierings is vlakker of dieper en nie baie eenvormig gemaak nie. Die glasure is hoofsaaklik groen en blou. Die glasure se gehalte is goed en dit is netjies aangewend.

Die suikerpotte lyk soos die poedingbakke en het soms deksels. (Kyk Kat. C no. 42.)

Die koppies en pierings wat deur die "Ceramic Studio" en vroeë "Linn Ware" gemaak is, vergelyk nie goed met werk wat gedurende dieselfde tyd in Engeland en Europa geproduseer is nie, aangesien die vorms van die Engelse en Europese koppies baie beter is.

Die melkbekers se vorms is rond of langwerpig. Die glasure is hoofsaaklik groen en blou. (Kyk Kat. C no. 22-25.)

Daar is 'n baie mooi blou beker in privaat besit met 'n groot ronde basis met 'n baie nouer nek bo.²¹ Die oor is gerol en klein in verhouding met die beker. Die tuit is oor die lengte van die nek uitgedruk. Hierdie beker herinner sterk aan die Engelse Derbyware. Die glasuur is 'n besonder geslaagde donkerblou glasuur met 'n ligter streepeffek daarin. Die dik glasuur het afgeloop na die voetstuk waar dit gestol het en effense onegalighede veroorsaak het. Die onderkant van die beker is wit geglasuur en die binnekant van die beker blou. Op die onderkant van die beker is die volgende merk in blou geverf: "The Ceramic Studio 1932". Die hoogte van die beker is 25cm. Die deursnit bo is 14cm en die omtrek onder 65cm. (Kyk Kat. c no. 23.)

Die versiering van hierdie beker en al die bekere wat deur die "Ceramic Studio" en vroeë "Linn Ware" gemaak is, bestaan slegs uit die glasure. Die glasure is uitstaande en herinner aan die Oosterse glasure veral die kleure wat tydens die Songdinastie by die Junwerkplaas gebruik is.

Twee groottes koffiebekere is gemaak. Die bekere is wyd onder en loop geleidelik nouer na bo. 'n Sentimeter van die voet van die beker loop 'n horisontale rif om die beker. Die oor is van gerolde klei. (Kyk Kat. C no. 26.)

Die groter bekere is egalig aan die binne- en buitekant geglasuur, en het die volgende merk aan die onderkant: Die oor is van gerolde klei. (Kyk Kat. C no. 28.)

21. In besit van mev. Monica van der Byl van Irene.

Die kleiner bekere is versier. Die bekere het 'n ligblou glasuur met 'n bruin randjie aan die onderkant. Op die bekere is kinderontwerpe, byvoorbeeld hase, slakke, skilpaaie, besies, bye en voëls tussen verskillende soorte blomme en gras geverf. Party bekere is op bestelling gemaak met kinders se name daarop geverf. (Kyk Kat. C no. 29.)

Die kunstenaars het hulle inspirasie vir die vorm en versiering van die bekere waarskynlik uit boeke gekry. In die Victoria-en-Albertmuseum, Londen, is identiese bekere uitgestal, ook met kinders se name daarop geverf. Hierdie bekere is in 1630 gemaak. Die motiewe is nageverf van Sjinese motiewe wat tussen 1573 en 1619 na Europa uitgevoer is.

Daar is ook 'n voorbeeld in privaat besit van 'n groen geglasuurde beker met 'n reliëfversiering van diere en plante daarop.²² (Kyk Kat. C no. 29.)

Die bekere is aan die onderkant wit geglasuur en die merke is met 'n dun kwassie daarop geverf.

Ook in privaat besit is twee kelke, blou geglasuur wat in werklikheid bekere sonder ore is.²³ (Kyk Kat. C no. 30.)

Die bakke wat by Olifantsfontein gemaak is, het hoofsaaklik drie vorms gehad: bakke sonder voetstukke, bakke met voetstukke en bakke met geribte sye wat geleidelik wyer uitloop na bo.

In die Nasionale Kultuurhistoriese- en Opelugmuseum is 'n voorbeeld van 'n bak wat uitstaande is vanweë die bak se vorm en glasuur.

22. In besit van mev. Marjorie Cullinan, Avenue Farm, Olifantsfontein.

23. In besit van mev. Diana van der Byl, Irene.

Die bak het 'n klein voetstuk en loop dan met eweredige riwwe wyer na bo, waar die rand dunner is. Die bak is binne en buite geglasuur met 'n ligte persblou glasuur. Die glasuur is baie mooi en 'n voorbeeld van die hoogstaande gehalte van die "Ceramic Studio" en vroeë "Linn Ware"-glasure. Dit toon 'n duidelik aansluiting by die Songglasure. (Kyk Kat. C no. 32.)

Die onderkant van die bak is wit geglasuur en die volgende merk is in swart daarop gevef: "The Ceramic Studio 1933". (Kyk Kat. C no. 33.)

'n Tweede bak, met 'n groen glasuur, is ook 'n baie tipiese voorbeeld van die ateljee se werk. Die bak is baie beter afgerond as die blombakke wat onder die afdeling vir dekoratiewe potte beskryf is.

Die bak het 'n voetstuk en loop geleidelik wyer na bo om by die borand wyd uit te buig en dan in te vou na binnetoe. Die bak is groen geglasuur met 'n glasuur wat tipies is van die werk by Olifantsfontein. Die glasuur loop tot onder teen die rand van die voetstuk. Die onderkant is wit geglasuur. Geen merke kom voor nie. (Kyk Kat. C no. 34.)

Die bak se vorm is tipies van bakke wat gedurende die dertigerjare in Engeland en Europa gemaak is.

Daar bestaan 'n uitsonderlike bak wat in 1942 gemaak is. Die bak is baie groot en word as 'n ponsbak gebruik, dit is 18cm hoog en die deursnit bo is 41cm.²⁴

Die bak het 'n klein voetstuk en loop rond uit na bo. Die bak se estetiese waarde lê in die glasuur: 'n dik glansende

24. In besit van mev. Pamela Cullinan, Sun Lawns, Olifantsfontein.

blou glasuur wat lyk of dit vanaf die voetstuk oor die pot gegooi is en na willekeur laat oorloop is. Nie alle dele van die bak is met glasuur bedek nie. Die rooi klei wat uitsteek, lyk baie effektief teen die glasuur. Soms het die glasuur dun strepe of druppels gevorm. Die onkonvensionele karakter van die glasuur van hierdie bak in vergelyking met die gewone "Ceramic Studio" en "Linn Ware"-glasure maak hierdie bak 'n uitsondering. (Kyk Kat. C no. 31.)

Die bak sluit egter by die gees van werk van die "Ceramic Studio" en "Linn Ware" aan, omdat die tegniek wat hier gebruik word 'n navolging van 'n bekende Oosterse glasuurtegniek is. Dit is naamlik die sogenaamde "glaze throwing". Die glasuur word met 'n borsel of kwas wat 'n "dami fude" genoem word, teen die bak gegooi. 'n "Dami fude" is 'n groot borsel of kwas met 'n bamboessteel en met sterthare van 'n takbok.

Die effek van glasuur wat met so 'n kwas aangewend is, is baie kenmerkend:

"When it is filled with slip and swung with circular motion over leatherhard ware, a freely controlled pattern of lines, arcs and drops is applied to the piece".²⁵

Slegs enkele bakke met deksels kon opgespoor word: 'n groot liggroen geglasuurde bak met reguit sye wat geleidelik wyer loop na bo. Die bak is versier met 'n paar horisontale riwe en het 'n koepeldeksel wat netjies pas. Op die deksel is 'n plat knop waaraan dit opgetel word. Teen die sy sit twee klein ore.

Die bak is op voorskrif van mev. Diana van der Byl, as 'n kaasbak gemaak. Die buitemates wat sy aangevra het, is per

25. Sanders, H. Op. cit., p.177.

abuis vir die binnemaat gebruik, met die gevolg dat dit 'n ongewone groot kaasbak is met 'n hoogte van 20cm en 'n deursnit van 32cm bo.

Omdat hierdie bak op voorskrif vir mev. Van der Byl gemaak is, kan dit nie teruggevoer word na vorms in Europa en Engeland of die Ooste nie. Dit is 'n persoonlike ontwerp waarvan die glasuur aansluit by die tradisie van die kunstenaar-pottebakkers in Engeland en die glasure van die Songprodukte. (Kyk Kat. C no. 37.)

Twee ander bakke met deksels is 'n groen geglasuurde botterbak en 'n donkerblou potpourribak. (Kyk Kat. C no. 39.)

Die botterbak het 'n vlak onderkant met 'n koepeldeksel daaroor. Daar is twee luggaatjies in die deksel en 'n handvatsel wat bestaan uit 'n klein gerolde kleiring.

Hierdie bakkie se vorm herinner aan die rysbakkies van die Ooste, terwyl dit die tipiese groen glasuur is wat teruggevoer kan word na die invloed van die Songglasure. (Kyk Kat. C no. 38.)

Die potpourribak het 'n dieper basis as die botterbak. Die koepeldeksel is baie kunstig uitgesny ten einde die geur van die potpourri te laat versprei. Die uitsnywerk vorm 'n egalige dekoratiewe patroon op die deksel. Die knop op die deksel is solied en loop effens wyer na bo.

Die potpourribakkies se vorm is dieselfde as dié van rysbakkies wat in Sjina gedurende die Songperiode en in Korea tydens die Yi-periode gemaak is.

In die Ooste is daar dikwels reukmiddels in bakkies gehou of gebrand: die sogenaamde "incense burners". Die blou potpourribakkie se vorm is identies aan die vorm van die reukbakkies wat gedurende die Songperiode gemaak is. Die uitsnywerk was tegelykertyd prakties en esteties.

Gedurende die Victoriaanse tydperk was potpourribakkies baie gewild. Hulle voorkoms was egter ver van die hoogstaande kwaliteit ten opsigte van vorm en glasuur wat kenmerkend was van die Oosterse werke. 'n Voorbeeld van 'n Victoriaanse potpourribak is 'n bakkie in die vorm van 'n porseleinmandjie met blomme versier:

"A magnificent example encrusted with coloured flowers and painted around the body with a continuous chain of flowers against a background of puce and indigo".²⁶

Die oordadigheid van die vorm en versierings van die potpourribakkies uit die Victoriaanse tydperk, onderstreep juis die skoonheid en eenvoud van die potpourribak wat by Olifantsfontein gemaak is.

Ter wille van volledigheid word die vierkantige bakke wat op Olifantsfontein gemaak is, genoem. Die voorbeeld wat beskryf word, is roomkleurig geglasuur, en is 6cm hoog, 40cm lank en 26cm breed. Hierdie bakke is nie van hoogstaande estetiese gehalte nie, maar was slegs funksioneel. (Kyk Kat. C no. 43.) Hierdie bak is gebruik vir die bak van geregte in die oond.

Om eetserviese af te rond, is daar talle mosterdpotjies, soutbakkies, eierkelkies en asynhouers deur die "Ceramic Studio" en "Linn Ware" gemaak. Hierdie artikels het dieselfde glasure as die eetserviese. Dit kon as deel van die eetserviese of afsonderlik aangekoop word. (Kyk Kat. C no. 40 en 44.)

Die asbakke wat deur die ateljee gemaak is, is vierkantig of rond en is groen geglasuur. Die vorms van die asbakke is gebaseer op die tradisionele vorms vir asbakke wat gedurende daardie tyd gebruik is. (Kyk Kat. C no. 45.)

26. Rice, D.G. Illustrated Guide to Rockingham Pottery and Porcelain, p.59.

Sambreelhousers was gedurende die Victoriaanse tydperk veral in Europa en Engeland baie gewild. Die sambreelhousers van die Victoriaanse tydperk was baie meer versier as die voorbeelde van die "Ceramic Studio" en "Linn Ware", waar die versiering slegs uit die glasure bestaan.

Sambreelhousers van die "Ceramic Studio" en "Linn Ware" het 'n voetstuk aan die onderkant en loop in 'n silindervorm na bo. Die sambreelhouer is aan die binne- en buitekant geglasuur. Die hoogte is 47cm die omtrek bo is 30cm en die omtrek om die voetstuk 61cm. (Kyk Kat. C no. 46a.)

Volgens 'n ou foto van 'n skets wat opgespoor is, was daar 'n sambreelhouer gemaak in die vorm van 'n smal hoë vaas. Hierdie houer was uitvoerig versier. Geen voorbeeld van so 'n sambreelhouer kon opgespoor word nie. (Kyk Kat. C no. 46b.)

Spieëls met versierde rame was gedurende die Victoriaanse tydperk 'n belangrike onderdeel van die versiering van 'n sitkamer en ingangsportaal. Hierdie mode is deur die "Ceramic Studio" voortgesit en daar is baie versierde spieëlrames gemaak.

Die spieëlrames is sirkelvormig met krulversierings aan die bokant en soms ook aan die onderkant. Die glasuring is groen of blou. Die blom- en blareontwerp herinner aan die Art Nouveau-ontwerpe. (Kyk Kat. C no. 47-50.)

Daar word agt ontwerpe vir ligte beskryf, naamlik twee hangkandelare, een muurkandelaar; twee hangskerms en drie muurskerms.

Die eerste hangkandelaar wat aan die plafon hang, bestaan uit 'n versierde kleisirkel met ses gloeilamphousers in die vorm van blomme wat bo-op die sirkel aangebring is. (Kyk Kat. C no. 51.)

Teen die middel van die negentiende eeu was daar 'n neo-Go-

tiese herlewing in die kunste. Metaal- of smeesterligte in die neo-Gotiese styl, wat uit die plafon hang, was baie algemeen.²⁷ Die bogenoemde lig wat deur die "Ceramic Studio" gemaak is, is in dieselfde vorm gemaak, maar van klei. Dit bots dus met Leach se beginsel dat 'n pottbakker eerlik moet omgaan met sy klei. Dit gaan hier nie om die natuurlike kwaliteit van klei nie, maar om 'n namaaksel van smeester in klei.

Die krulversierings onderom die ring herinner aan die Art Nouveau-styl. Die glasuur is groen en baie tipies van die glasure van Olifantsfontein.

Die tweede groep kandelare wat uit die plafon hang, het 'n bolvormige versierde klei-struktuur in die middel, met drie gekrulde arms daaraan bevestig. Die arms krul na bo, en eindig in 'n ontwerp wat soos 'n blom lyk, waarin die gloeilampie pas. Die ontwerp van hierdie lig is baie swak omdat die gekrulde arms feitlik sonder uitsondering afbreek waar dit teen die middelste klei-struktuur bevestig is. (Kyk Kat. C no. 52.)

Die ontwerp kan teruggevoer word na die Art Nouveau-styl vanweë die blom- en krulmotiewe. Die groen glasuur met bruin daarin is baie tipies van die Song-invloed.

Die muurkandelare het dieselfde krulontwerp en blomagtige gloeilamp houer as wat aan die hangende kandelaar is. By die muurkandelare is die arms aan kleivierkante bevestig wat aan die muur vasgeheg word. Die muurkandelare kon een of twee gloeilampe hou. Die kandelare is groen en bruin of blou ge-glasuur. (Kyk Kat. C no. 53).

27. Cooper, E., Victorian and Edwardian Furniture and Interiors from Gothic Revival to Art Nouveau., p.102.

Die vierde en vyfde tipe ligte bestaan uit twee soorte hangskerms: eerstens 'n balvormige, vierkantige of silindervormige kleivorm wat baie kunstig in allerhande ontwerpe uitgesny is. Sommige uitsnywerk is oor die hele struktuur versprei en ander slegs onderom of om die middel. Die gloeilamp kom aan die binnekant en die lig skyn in patrone deur die uitsnywerk. (Kyk Kat. C no. 54.)

Sommige van die patrone herinner aan die uitgerekte blom- en blaarontwerpe van die Art Nouveau-styl. Soortgelyke uitsnywerk kom op luggate en potpourribakke voor. Die ligte is hoofsaaklik groen en blou geglasuur. Vir tuinligte is die kleiskerms soms afgerond met smeester. (Kyk Kat. C no. 55.)

Die tweede van hierdie groep hangskerms is uitsonderlik. Dit is in 1936 deur Gordon Leith vir die Bloemfonteinse stadsaal bestel. Volgens mev. Newlands-Currie het Leith spesifieke voorskrifte gegee vir ligte in die Art Deco-styl. Die resultaat was ligskerms wat esteties ver bo die ander skerms uitstaan.

Die hangskerm lyk soos 'n groot bak met 'n voetstuk onder en wat geleidelik wyer uitloop na die borand. Die hele skerm is met ineenvloeiende blaarontwerpe uitgesny en groen geglasuur. (Kyk Kat. C no. 56.)

Hierdie ligte is onteenseglik beïnvloed deur die Art Deco-styl. Op die "Arts decoratifs en Industriels Modernes"-uitstalling in Parys in 1925, het soortgelyke blaarmotiewe telkens in die muurpapier of gordynstof voorgekom.

Die muurskerms wat saam met hierdie hangskerms bestel is, het dieselfde uitsnywerk en lyk soos halwe bakke met voetstukke onder en rande bo. (Kyk Kat. C no. 57.)

Muurskerms in die vorm van eenvoudige halwe bakke of halfsilinders met uitsnywerk wat geen spesifieke ontwerp het nie, vorm die laaste twee groepe. Die skerms is groen-blou of

room geglasuur of ongeglasuur. (Kyk Kat. C no. 58.)

Die staanlampe wat deur die "Ceramic Studio" en vroeë "Linn Ware" gemaak is, het 'n voetstuk met 'n silindervormige ontwerp daarop, waarin die gloeilampie pas. Die lampe is meestal groen geglasuur. (Kyk Kat. C no. 59.)

Die kandelare vir kerse het 'n ronde voetstuk wat gerond is en met 'n riffie versier is. Sommige voetstukke is meer gerond as ander. Sommige van die silinders waarin die kerse pas, het die sogenaamde tolletjiesontwerp en almal is in die tradisionele glasure van die "Ceramic Studio" gedoen. (Kyk Kat. C no. 60-61.)

HOOFSTUK VI

BEELDHOUWERKE WAT DEUR DIE "CERAMIC STUDIO" UITGEVOER IS

Die beeldhouwerke wat deur die "Ceramic Studio" en vroeë "Linn Ware" gemaak is, het slegs 'n klein afdeling van die werk wat by Olifantsfontein gemaak is, behels.

Die kunstenaars van Olifantsfontein was nie self beeldhouers nie, maar hulle het van die dienste van die bekende Natalse beeldhouer, Mary Stainbank, gebruik gemaak. Mej. Stainbank was aan hulle bekend omdat sy ook aan die Durbanse kunsskool gestudeer het. Ná haar studies in Durban gaan studeer mej. Stainbank aan die Royal College of Art, Londen.¹

Reeds in Londen het mej. Stainbank se modernistiese werke, wat dikwels 'n Afrika-inslag gehad het, aandag getrek. Sy het groot individualiteit openbaar wat soms teen haar getel het. In 1924 is sy gevra om saam met twee manlike studente die Royal College of Art op die Prix de Roma uitstalling te verteenwoordig. Hulle het figure gemodelleer wat anatomies korrek was en 'n akademiese benadering gehad het. Stainbank het 'n primitiewe Afrika-ontwerp gedoen in haar eie dinamiese styl.

Die meeste van die kollege se beoordelaars was so geskok deur haar moderne ontwerp, dat hulle besluit het om geen werk na Rome te stuur nie:

"Most were so furious when they saw Mary's modern exhibition that instead of judging the others and choosing an entry more to their liking, they stormed

1. Vir 'n beknopte lewensgeskiedenis, kyk Bylaag 2 oor kunstenaars van die "Ceramic Studio" en "Linn Ware".

out in a rage, and congregating in an adjoining room, argued hotly for hours".²

Terug in Durban het Stainbank en haar vriendin Wilgie Vann-Hall, wat saam met haar uit Engeland teruggekeer het, vir hulle 'n ateljee op Coedmore, die Stainbank-landgoed by Bell-air naby Durban, ingerig.

Stainbank se styl was 'n deel van die begin van die moderne skool van beeldhouers in Suid-Afrika. In Engeland het sy kontak gemaak met die Britse Avant-Garde.

"Miss Stainbank's work is clever - conceived in a gross and exaggerated manner. Critics have pedestalled it because it strikes the birth of futurism in this country".³

Stainbank was in Suid-Afrika haar tyd voor wat styl betref en het nooit die erkenning gekry wat haar toegekom het nie. Veral die styl waarin sy die Zoeloes uitgebeeld het, was vir die publiek van haar tyd onaanvaarbaar. Hulle het steeds meer geïdealiseerde en sentimentele beelde verkies.

Mej. Stainbank se werk kan slegs verstaan word as dit in verband gebring word met die spesifieke benadering van die moderniste wat op daardie tydstip in Brittanje gewerk het. Sommige van haar werke herinner sterk aan die werk van die Duitse Ekspressioniste van daardie tyd.

Mej. Stainbank het nooit self by die "Ceramic Studio" of "Linn

2. Webb, M., Precious Stone, p.92.

3. Anoniem. Koerantknipsel, 1929, Olifantsfontein-versameling, Kunsargief, Universiteit van Pretoria.

Ware"-ateljee gewerk nie.⁴ Die ateljee het bestellings vir bepaalde vorms by haar geplaas. Sy het die gipsmodelle by haar ateljee gemaak. Die modelle is per trein aan die "Ceramic Studio" gestuur waar dit deur die kunstenaars en vakmanne van die ateljee gegiet en geglasuur is. In sommige gevalle het mej. Stainbank aan die "Ceramic Studio" besoek afgelê ten einde ontwerpe met hulle te bespreek.

Die werk wat deur Mary Stainbank vir Olifantsfontein ontwerp is, bestaan uit openbare opdragte, byvoorbeeld beelde en reliëfpanele vir die Durbanse kinders hospitaal en privaat bestellings, byvoorbeeld beelde vir tuine, kleiner beeldjies vir kruietuine, beeldjies vir boekstutte en klein ornamentele beeldjies.

Die kinders hospitaal in Addington, Durban, is tussen 1930-1933 deur die Natalse Provinsiale Administrasie gebou. Die bouwerk is deur die Openbare Werkedepartement uitgevoer. Mnr. Cleland het in 1926 reeds bestellings vir teëlpanele, reliëfpanele en beeldhouwerke by die "Ceramic Studio" geplaas.

Toe Mary Stainbank en haar vriendin Wilgie Vann-Hall op 26 Augustus 1926 per boot in Kaapstad van Engeland af aankom, het daar 'n telegram van die "Ceramic Studio" op haar gewag. Stainbank is gevra om op pad terug Natal toe, by Olifantsfontein besoek af te lê ten einde die beoogde werk vir die Durbanse kinders hospitaal te bespreek.

Stainbank het opdragte vir beeldhouwerk en Vann-Hall vir teëlontwerpe ontvang. Hierdie opdragte was vir die twee kunstenaars baie belangrik aangesien hulle pas uit Engeland gekom het en hulle nie geweet het of daar vir hulle werk in Suid-Afrika sou wees nie.

Stainbank en Van-Hall het op 31 Augustus 1926 by Olifantsfon-

4. Vergelyk hoofstuk III, p.36.

tein aangekom om die bestellings vir die Durbanse hospitaal te bespreek. Op 11 September word die ontwerpe wat hulle voorgelê het met mnr. Cleland bespreek:

"Short and Methley to Pretoria to see Mr. Cleland with Mary Stainbank's designs for the Durban hospital.⁵

Die vorms vir die beelde en gemodelleerde panele vir die Durbanse kinders hospitaal het gedurende 1928 by die "Ceramic Studio" aangekom.

In Februarie 1929 is die fonteinbeelde vir die hospitaal gebak:

"Unpacked big glaze kiln with fountain figure. Fired very well, the hands slightly dry".⁶

Daar is twee fonteinbeeldjies in Della Robbiawerk vir die Durbanse kinders hospitaal gemaak. Die eerste beeld bestaan uit 'n voorstelling in wit van 'n naakte meisie wat kniel en 'n groot skulp bokant haar kop vashou. Die meisie glimlag effens en kyk op na die skulp. Sy kniel op 'n klip met veelkleurige blomme en groen gras daarom. Regs op die klip sit 'n padda en links is 'n slak. (Kyk Kat. D no. 1.)

Hierdie beeld is binne-in 'n nis wat uitgevoer is met blou mosaïeksteentjies. Die voorkant van die nis is afgewerk met blou teëls wat versier is met wit blomme, blare en diertjies in reliëf. Bo, in die middel van die versierde omraming is 'n witversierde plaket met Stainbank se monogram "C.M.S." en "1929" daarop.

-
5. Dagboek. 11 September 1926, Olifantsfontein-versameling, Kunsargief, Universiteit van Pretoria.
 6. Dagboek. 14 Februarie 1929, Olifantsfontein-versameling, Kunsargief, Universiteit van Pretoria.

Aan die onderkant van die nis is die fontein. Die bak van die fontein is halfsirkelvormig, en blou geglasuur. Die onderkant van die fontein is met blou mosaïeksteentjies bedek, terwyl die voetstuk afgewerk is met groot geronde, blougeglasuurde teëls.

Op die mosaïekgedeelte aan die onderkant is 'n groot wit teël waarop die volgende in blou geskryf staan:

"Praised be my Lord
for our sister water
who is very serviceable
To us and humble and
precious and clean"

Die tweede beeld is 'n voorstelling van 'n naakte kinderfiguur wat sit en met sy linkerhand 'n groot ligblou vis aan die stert vashou. Die vis lê tussen die kind se voete verby met sy kop tussen blougeglasuurde skulpe en seegrasse.

Die beeld is in 'n nis wat uitgevoer is met blou mosaïeksteentjies. Aan die voorkant is die nis omraam met blou teëls waarop daar skulpe, seegras, -anemone en diertjies in wit reliëf uitgebeeld is. Bo in die middel van die omraming is 'n wit plaket met Stainbank se monogram C.M.S. en 1929 daarop. (Kyk Kat. D no. 2.)

Die fontein is halfsirkelvormig en blou geglasuur. Die onderkant is met mosaïeksteentjies bedek en die voetstuk bestaan uit groot, geronde blougeglasuurde teëls. Op die mosaïekgedeelte is 'n groot wit teël aangebring waarop daar in blou die volgende geskryf staan:

"Thank you for the world so sweet
Thank you for the food we eat
Thank you for the birds that sing
Thank Lord for everything"

Die fonteinbeelde is nie in die modernistiese styl uitgevoer nie. Die aard van die opdrag, naamlik vir 'n kinderhospitaal, het waarskynlik Stainbank se styl beïnvloed. Die beelde is realisties en vol gevoel. Dit pas by kinders.

Stainbank is nie soos Coert Steynberg en ander beeldhouers van haar tyd deur die opkomende Afrikaner Nasionalisme beïnvloed nie. Sy het baie geïsoleerd gewerk, nietemin is dit duidelik dat sy in hierdie eerste opdrag na haar terugkeer uit Engeland, noodgedwonge moes dink aan die vergoeding. Stainbank het gevolglik haar styl en tema by die heersende mode van die dag, en die verwagtinge van die argitekte van die gebou, aangepas.

Die uitwerking wat opdragte op Stainbank se styl gehad het, toon duidelik in ander opdragontwerpe wat sy vir die "Ceramic Studio" gedoen het, asook in opdragwerke wat sy in ander mediums gedoen het.

Van opdragwerke sê Stainbank:

"Commissioned work is not a true reflection of an artist's inspiration and genius, but usually it is the only way he can earn a living".⁷

Behalwe die fonteinbeelde vir die Durbanse kinderhospitaal het Stainbank ook 'n groot reliëfpaneel in die Della-Robbiastyl vir die Durbanse kinderhospitaal ontwerp. Stainbank was self nie baie entoesiasties oor die gekleurde prentagtige effek van die Della-Robbiastyl nie. Aangesien die styl egter in daardie jare baie modieus was, en dit 'n spesifieke aanvraag vanaf die Departement Openbare Werke was, het sy daarmee genoeg geneem.

7. Webb, M. Op. cit., p.2.

Die paneel is aan die voorkant van die atrium, by die hoofingang van die Durbanse kinders-hospitaal aangebring. Dit is 'n voorbeeld van die groot moontlikhede wat daar vir die gebruik van sodanige panele in die Suid-Afrikaanse argitektuur was. Dit is ook 'n voorbeeld van mej. Stainbank se meriete as kunstenaar.

Die paneel vorm 'n absolute eenheid met die gebou, en vertoon terselfdertyd baie indrukwekkend teen die wit agtergrond wat deur die res van die gebou gevorm word. O.J.P. Oxley sê in 'n artikel oor mej. Stainbank se werk, en met spesifieke verwysing na hierdie paneel:

"There is always a definite harmonious relationship between miss Stainbank's work and the architectural lines of the building of which it forms a part".⁸

Die gevaar van die gebruik van sodanige panele in die argitektuur is dikwels dat die panele agterna aangeplak lyk. Dit dui op 'n gebrekkige verstandhouding tussen die argitek en die beeldhouer.

Die geslaagdheid van hierdie paneel het daartoe bygedra dat Sir William Rothenstein, die hoof van die Royal College of Arts, in Londen in 1932 wou hê dat Stainbank 'n uitstalling van haar werk in Londen moes hou.

Die paneel is 'n voorstelling van die Christusfiguur wat in die middel sit met Sy regterhand opgehef. Regs van Hom staan ses kinders - twee seuns en twee dogters wat geklee is, en 'n seun en 'n dogter wat naak is. Links van die Christusfiguur staan vyf kinders - twee dogters en 'n seun wat geklee is en 'n seun en 'n dogter wat naak is. Die kinders hou blommes stringe vas. (Kyk Kat. D no. 3.)

8. Oxley, O.J.P. Mary Stainbank, South African Architectural Record, vol. 18, Oktober 1933, p.245.

Die Christus- en kinderfigure is wit op 'n blou agtergrond. Die Christusfiguur se hoof staan bokant die blou agtergrond uit teen 'n terra-cotta-agtergrond. Die blomme is goudkleurig. Aan die bokant van die blou agtergrond staan in wit geskryf:

"Suffer little children to come unto me".

Die Christusfiguur se gesig is jonk en vol deernis. Die kinders aan die twee buitekante staan stil, terwyl daar na die middel meer beweging is, en meer kontak met die hooffiguur. Die eindresultaat is 'n paneel met 'n lewendige, dog rustige atmosfeer.

Die ontwerp en uitleg van die paneel dra daartoe by dat dit 'n eenheid vorm wat in werklikheid sterk simmetries is, en juis daarom so goed aansluit by die hospitaalgebou.

Aan die onderkant van die paneel, in die middel, is 'n rooikruispaneel aangebring wat bestaan uit 'n ovaalvormige wit skild met 'n rooi kruis daarop. Die skild is omring deur krulle en blare. Aan weerskante van die groot paneel, bo-op twee pilare, is twee kruike met goudkleurige blomstringe daarom en goudkleurige vlamme bo-in.

Die paneel is in afsonderlike stukke gegiet. Om sulke groot stukke te giet en te bak, het baie probleme vir die "Ceramic Studio" veroorsaak. Die kunswerk het gevolglik van die begin af onooglike krake.

Daar is groot moeite met die verpakking en die versending van hierdie paneel gedoen. Dit is op 27 Februarie 1929 per direkte treinwag vanaf Olifantsfontein na Durban gestuur, en op 1 Maart 1929 is mej. Methley persoonlik na Durban om te gaan help met die oprigting van die paneel. (Kyk Kat. D no. 4.)

As voorbeeld vir privaat opdragte wat deur Mary Stainbank uit-

gevoer is, kan verskillende tuinbeelde en boekstutte genoem word.

Tuinbeelde wat deur Stainbank ontwerp is, staan in die tuin van "Sun Lawns" by Olifantsfontein en in die tuin van mnr. Marlin aangrensend aan "Sun Lawns".

Die beelde in die twee tuine is identies. Dit is voorstellings van 'n naakfiguur van 'n meisie wat plat op haar gevoude bene sit. Onder haar regterarm kom 'n bos blomme uit wat voor oor haar skoot lê. Met haar regterhand hou sy 'n padda vas, terwyl haar linkerhand op haar knie rus. Haar hare is kort geknip en sy kyk af na die padda.

Die figuur is wit geglasuur, die padda groen, en die blomme bont. Die beeld is realisties en waarskynlik 'n model van 'n kind wat mej. Stainbank geken het. (Kyk Kat. D no. 5-6.)

Daar is 'n ronde groengeglasuurde spuitfontein met 'n voetstuk in privaat besit. Langs die fontein sit 'n groengeglasuurde padda, wat na die fontein kyk. Die vorm vir die padda is deur mej. Stainbank gemaak. (Kyk Kat. D no. 7.)

Van die figuurtjies wat vir die kruietuine gemaak is, kon geen voorbeelde gevind word nie. Daar is slegs foto's beskikbaar van die voor- en agteraansig van so 'n beeldjie. Dit stel 'n figuur van 'n meisie voor wat in haar regterhand 'n gieter vashou. Oor haar linkerarm hang 'n mandjie met blomme. Die figuur het 'n kappie met 'n groot strik op. Sy het skoene en 'n rok met blometjies in reliëf daarop aan. (Kyk Kat. D no. 9.)

Die tuinbeelde en beelde vir kruietuine is realisties en gee nie 'n weergawe van Stainbank se moderne werk nie. As keramiese beeldhouwerke is hierdie figure minder geslaagd. Dit is slegs populêre tuinbeeldhoukuns.

Vir die boekstutte is beelde gemaak wat veral Zoeloefigure en diere voorstel. Die Zoeloefigure was 'n baie gewilde onderwerp by mej. Stainbank. (Kyk Kat. D no. 10.)

Van al die ontwerpe wat mej. Stainbank vir die "Ceramic Studio" gemaak het, kom die boekstutte die naaste aan haar persoonlike, meer moderne styl. Hier het sy sonder voorskrifte, kunswerke geproduseer, wat deur individue in wie se smaak dit geval het, gekoop kon word.

As die opdragte wat mej. Stainbank vir die "Ceramic Studio" uitgevoer het, saam met ander opdragte en haar privaat werk, in perspektief beskou word, is dit duidelik dat sy drie style nagevolg het waarmee sy gelyktydig gewerk het: haar privaat werk was eksperimenteel en modernisties. Die portrette wat sy gemaak het was naturalisties en realisties. Die werke wat sy in openbare opdrag, veral vir geboue gedoen het, was meer konserwatief, en is aangepas by die doel van die gebou asook by die verwagtinge van die argitekte en van die publiek.

Mary Stainbank se meriete as kunstenaar lê veral in haar meer moderne werk. Dit is jammer dat omstandighede in haar tyd, byvoorbeeld haar geïsoleerdheid en die mense saam met wie en vir wie sy moes werk, só was dat haar modernistiese werk beperk is.

Behalwe die beeldhouwerk wat in samewerking met Mary Stainbank deur die "Ceramic Studio" gemaak is, is daar enkele inskrywings in die dagboek wat daarop dui dat die kunstenaars van die "Ceramic Studio" soms self modelleerwerk gedoen het: daar word verwys na voëlbaddens en muurfonteine wat op bestelling vir privaat persone ontwerp is. Enkele inskrywings dui daarop dat die kunstenaar boekstutte ontwerp het, byvoorbeeld 4 September 1929:

"Miss Frank designing book ends".

Alhoewel die beeldhouwerk, soos reeds genoem, 'n baie klein afdeling van die werk wat op Olifantsfontein uitgevoer is, gevorm het, was die werke egter in hulle tyd baie geslaagd, en het dit bygedra tot die groot invloed wat hierdie ateljee tussen die twintiger- en veertigerjare op die Suid-Afrikaanse kunswêreld uitgeoefen het.

SLOT

Die werk wat gedurende die tydperk 1925-1942 deur die "Ceramic Studio" gedoen is, moet in die Suid-Afrikaanse kunsgeskiedenis gesien word as 'n unieke hoogtepunt.

In hierdie tydperk toe Suid-Afrika, en veral die Transvaal en die Vrystaat, gebuk gegaan het onder 'n vernietigende depressie, het die "Ceramic Studio" hoogstaande kunswerke gelewer: kunswerke wat met hulle volmaakte vorms en perfekte glasure in totale kontras met die heersende landsomstandighede gestaan het.

Die gemiddelde Suid-Afrikaner was besig met 'n stryd om oorlewing en het min tyd of geleentheid gehad om hom met die kunste te bemoei. Juis daarom was die "Ceramic Studio" en die werk wat hulle deur die land versprei het, van soveel betekenis.

Van die werke wat gedurende hierdie tydperk by Olifantsfontein gelewer is, kan vergelyk word met die beste voorbeelde van Engelse, Europese en Amerikaanse pottebakkerswerke van dieselfde of onmiddellik voorafgaande tydperke. Dit is eers as 'n mens die geleentheid het om persoonlik van die werke van die dertigerjare in Engeland en Europa te hanteer dat die volle implikasie van wat by Olifantsfontein plaasgevind het, tref.

Die kunstenaars het daarin geslaag om ten spyte van die groot afstand van Engeland en Europa af, en ten spyte van talle ander tegniese probleme, kunswerke te produseer wat met waardigheid hulle plek langs stukke van dieselfde tydperk in Engeland, Europa en die Verenigde State van Amerika kan inneem.

Die invloed vanaf die Engelse kunstenaar-pottebakkers op die "Ceramic Studio" was direk omdat John Adams, wat die kunsskool in Natal begin het 'n leerling van Bernard Moore was. Tydens

die Suid-Afrikaanse kunstenaars se studies in Londen, was William Staite Murray, 'n volgeling van Leach se skool, hoof van die Royal College of Art.¹

Die werke van die "Ceramic Studio" gee 'n indruk van elegansie, verfyning en gesofistikeerdheid wat vandag nog tot die toeskouer spreek. Al is slegs enkele mense in hulle tyd deur die estetiese gehalte van hierdie werke aangespreek, was dit steeds die moeite werd.

Die "Ceramic Studio" kan gesien word as die begin van die kunstenaar-pottebakkerswerk in Suid-Afrika, waarvan die werke uit 'n estetiese oogpunt groot meriete het. Die "Ceramic Studio" is 'n onderneming wat 'n waardige plek in die kunsgeskiedenis van Suid-Afrika verdien. Dit is 'n stuk geskiedenis wat vandag nog leef en waarvan ons kunshistorici en kunstenaars met erns moet kennis neem.

1. Vergelyk hoofstuk V, p.72, 73 en 87.

- Collard, E.
1967
Nineteenth Century Pottery and Porcelain in Canada
Montreal: McGill University Press.
- Cook, M.A.
S.j.
Die Kaapse Kombuis
Stellenboschmuseum.
- Cooper, J.
1987
Victorian and Edwardian Furniture and Interiors - from the Gothic revival to the Art Nouveau
Londen: Thames and Hudson.
- Cox, W.E.
1953
The Book of Pottery and Porcelain vol. II
New York: Crown Publishers.
- Dam, J.D. van en Tichelaar, P.J.
1984
Dutch Tiles in the Philadelphia Museum of Arts
Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Darling, S.
1984
Chicago Furniture , Art Craft and Industry 1833-1983
New York & Londen: W.W. Norton & Company.
- Fehr, W.
1968
Skatte in die Kasteel die Goeie Hoop Kaapstad
Raad van Trustees, Kasteel-Kunsversameling.
- Forsyth, G.M.
1934
Art and Craft of the Potter
Londen: Chapman & Hall Ltd.
- Franklin, J.
1981
The Gentleman's Country house and its plan 1935-1914
Londen: Routledge & Kenan.
- Gompertz, G. St. G.M.
1968
Celadon Wares
Londen: Faber & Faber.
- Gompertz, G. St. G.M.
1968
Korean Pottery and Porcelain of the Yi-Period
London: Faber & Faber.

- Grabar, O.
1978
The Alhambra
Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Grosskopf, J.F.W.
1945
Hendrik Pierneef: Die man en sy werk
Pretoria: J.L. van Schaik.
- Hamilton, D.
1982
The Thames and Hudson Manual of Stoneware and Porcelain
Londen: Thames & Hudson.
- Haslem, M.
1975
English Art Pottery 1865-1915
Suffolk: Baron Publishing.
- Hawkins, J.
1980
The Poole Potteries
Londen: Barry & Jenkins.
- Helme, N.
1974
Thomas Major Cullinan a Biography
Johannesburg: McGraw-Hill.
- Hiller, B.
1968
Art Deco of the Twenties and Thirties
Londen: Studio Vista.
- Hillier, B.
Pottery and Porcelain 1700-1914 a Social History of Decorative Arts
Londen: Weidenfield & Nicolson.
- Hogben, C.
1978
The Art of Bernard Leach
Londen: Faber & Faber.
- Honey, W.B.
1963
English Pottery and Porcelain
Londen: Adam & Charter Black.
- Jenner, J.P.S. & Kent, D.T.N.
1962
Ceramics
Londen: Taylor Garnett Evans & Co.
- Jeppe, H.
1964
Suid-Afrikaanse Kunstenaars 1900-1962
Johannesburg: Afrikaanse Pers Boekhandel.
- Lane, A.
1961
Chinese Decorative Art
Londen: Faber & Faber.
- Lane, A.
1960
A Guide too the Collections of Tiles in the Victoria and Albert Museum
Londen: A.M.S.O.

- Lane, A.
1973
Style in Pottery
Londen: Faber & Faber.
- Leach, B.
1975
Hamada Potter
Londen: Thames & Hudson.
- Leach, B.
1971
A Potter's Book
Londen: Faber & Faber.
- Leach, B.
1976
The Potter's Challenge
Londen: Souvenir Press.
- Lewis, G.
1969
A Collector's History of English Pottery
Londen: Studio Vista.
- Muthesius, M.
1979
The English House
Londen: Staples.
- Nilant, F.G.E.
1963
Contemporary Pottery In South Africa
Kaapstad: A.A. Balkema.
- Pillman, N.
1976
African Portrait: The Life and Sculpture
of Sister Joe Vorster
Johannesburg: Hugh Keartland.
- Pope-Hennessy, J.
1980
Luca della Robbia
Oxford: Phaidon.
- Rhodes, D.
1978
Pottery Form
Engeland: Pitman Publishing.
- Rhodes, D.
1960
The Art of High-fired Pottery
Londen: Pitman Publishing.
- Rice, D.G.
1971
Illustrated Guide to Rockingham Pottery and
Porcelain
Londen: Barrie and Jenkins.
- Sanders, H.
1968
The World of Japanese Ceramics,
Tokio: Kodansha.
- Savage, G.
1966
A Concise History of Interior Decoration
Londen: Thames & Hudson.

- Selz, J.
1980 Modern Sculpture: Origins and Evaluation
New York: George Braziller.
- Shafer, T.
1976 Pottery Decoration
Londen: Watson Gatpil.
- Steynberg, C.
1982 Steynberg, C.
Roodepoort: Cum Boeke.
- Tregear, M.
1976 Ashmolean Museum Catalogue of Chün
Greenware
Oxford: Clarendon Press.
- Tregear, M.
1982 Song Ceramics
New York: Rizzoli International Pu-
blishers.
- Wakefield, H.
1962 Victorian Pottery
Londen: Herbert Jenkins.
- Webb, M.
1985 Precious Stone, the Life and Work of Mary
Stainbank
Durban: Knox Printing.
- Wynter, H.
1971 An Introduction to European Porcelain
Londen: Arlington Books.

TYDSKRIFTE

Africana Notes and News

- Maart 1951 : Kannemeyer, M. "Dr. Mackrill's Note
book", p.56.
- Maart 1958 : Kirby, P.R. "James Hancock, China
Painter", p.2.

The Common Room Magazine

- Somer 1925 : Frank, A. "Pottery", p.10.
- Somer 1926 : Methley, J. "The development of Pottery
making in South Africa", p.21.

Escom: A Magazine for the Electrical Home

- April 1938 : Anoniem, "The Potters Wheel", p.24.

Icor News

April 1951 : Grice, J. "The Potters Ancient Craft", p.291.

The Pottery Gazette and Glass Trade Review

Augustus 1927 : "South African China Clay", p.1275.

South African Architectural Record

- Junie 1928 : Le Febvre, D. "The Ninth Academy", p.39.
- Junie 1930 : Le Febvre, D. "The Eleventh South-African Academy in Johannesburg", p.61.
- Desember 1931 : Le Febvre, D. "The South African Institute of Art Exhibition", p.116.
- Maart 1932 : Le Febvre, D. "The Thirteenth South African Academy", p.118.
- Desember 1933 : Oxley, O.J.P. "The Durban School of Art", p.299.
- Oktober 1933 : Oxley, O.J.P. "Mary Stainbank", p.245.
- Junie 1939 : Anoniem. "Offices for the Native Commissioner, Pretoria", p.146.

South African Commerce and Manufacturer's Record

Desember 1911 : Ongetitelde knipsel, p.579.

South African Railways and Harbours Magazine

Desember 1931 : Moerdyk S. "'n Besoek aan die Johannesburgse stasie", p.1744.

Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Kunsgeeskiedenis

Julie 1986 : Duffey, A.E. "Africana Keramiek", p.37-42.

South African Women's Weekly

- Mei 1929 : Anoniem. "Old Italian Art to South Africa", p.3.
- Maart 1949 : Anoniem. "Ceramics Flourish in South Africa", p.9.

KOERANTE**The Argus**

- 7 Desember 1931 : Anoniem. "South African Art Exhibition", p.13.
- 15 Desember 1931 : Anoniem. "Union's National Art".

The Cape Times

- 7 Desember 1931 : Anoniem. "Exhibition of South African Art", p.23..
- 11 Desember 1931 : Lewis, B. "Contemporary National Art".
- 18 Desember 1931 : Lewis, B. "Contemporary National Art", p.24.
- 23 November 1935 : Thomson, A.G. "South Africa's Ceramic Specialists", p.27.

The Star

- 17 April 1926 : Anoniem. "Three Girls in a Pottery", p.9.
- 2 Mei 1928 : Artikel oor die "Ceramic Studio".
- 27 Junie 1931 : Anoniem. "Dynamic Arts in Pottery", p.20.

Pretoria News

- 6 April 1949 : Artikel oor "Linn Ware".

Sunday Times

- 20 Maart 1949 : Anoniem. "The Art of the Potters", p.14.

Die Transvaler

- 14 Februarie 1959 : Moerdyk, S. "Niet met Sloven en met Slaven" - eksklusief nou vir die Spoorweë, p.5.

Die Vaderland

- 26 Februarie 1949 : Anoniem. "Kunswerke uit ons eie bodem", p.10.

Worcester Standard

8 April 1949 : Anoniem. "South African Pottery to compete with Dutch", p. 2.

Twee Koerantknipsels

Geen koerantnaam
 of datum aangedui : "Enterprise of Three South African Girls".

en : "The Children's Hospital: Ceramic Work by Local Artists".

ONGEPUBLISEERDE BRONNE

ARGIVALE BRONNE

Kunsargief, Universiteit van Pretoria

Aantekeninge deur kunstenaars

Frank, A. 1978 : "The Ceramic Studio".

Methley, J. 1973 : "Notes on the "Ceramic Studio".

Newlands-Currie, T.
 1979 : "The "Ceramic Studio".

Newlands-Currie se
 kinderdae : 'n Boek vol herinneringe vanaf mev.
 Newlands-Currie se kinderdae tot 1952.

BRIEWE

J. Methley - Persoon in Engeland, g.d.
 J.B. Cleland - A.T. Scott, 22 April 1931
 H. Baker - J.B. Cleland, 13 Mei 1931
 H. Baker - A.T. Scott, 7 April 1932
 J.B. Cleland - A.T. Scott, 6 Junie 1932
 J.B. Cleland - H. Baker, 27 Julie 1932
 J.B. Cleland - H. Baker, 26 Oktober 1932
 H.R. Turk - F.G.E. Nilant, 5 Junie 1956
 B.L. Grant - J. Methley, 25 September 1972
 J. Methley - B.L. Grant, 4 Oktober 1972
 M. Robertson - J. Methley, 17 Februarie 1975

J. Methley - M. Robertson, g.d.
 M. Robertson - J. Methley, 24 Maart 1975
 M. Cullinan - M. van der Byl, 16 September 1975
 S. Smith - M. Robertson, 29 Maart 1976
 S. Smith - M. Cullinan, 29 Maart 1976
 M. Cullinan - S. Smith, 7 April 1976
 T. Newlands - M. Duggan, 16 Mei 1978

Brief van Poskantoor Fouriesburg, 13 Junie 1978
 Brief van Poskantoor Lusikisiki, 24 Augustus 1979
 Brief van Poskantoor Estcourt, 30 Augustus 1979
 Brief van Poskantoor Burgersdorp, 31 Augustus 1979
 Brief van Poskantoor Kokstad, 31 Augustus 1979
 Brief van Posmeester Calvinia, 1 September 1979
 Brief van Stadsraad Warmbad, 6 September 1979
 Brief van Polisiestasië Vryburg, 7 September 1979
 Brief van Poskantoor Nqueleni, 11 September 1979
 Brief van Poskantoor Noordhoek, 12 September 1979
 Brief van Stadsraad Brakpan, 13 September 1979
 Brief van Stadsraad Tsaneen, 13 September 1979
 Brief van Poskantoor Coligny, 14 September 1979
 Brief van Hospitaal Volksrust, 18 September 1979
 Brief van Stadsraad Bloemfontein, 18 September 1979
 Brief van Poskantoor Groblershoop, 19 September 1979
 Brief van Poskantoor Parys, 21 September 1979
 Brief van Poskantoor Eshowe, 27 September 1979
 Brief van Hospitaal Witbank, 2 Oktober 1979
 Brief van Stadsraad Germiston, 9 Oktober 1979
 Brief van Poskantoor Muizenberg, 15 Oktober 1979
 Brief van dr. J.S. Wiship, Hospitaal Durban, 16 Oktober 1979
 Brief van Stadsraad Roodepoort, 23 Oktober 1979
 Brief van A. Frank, 9 Maart 1980
 Brief van Stadsklerk Montagu, 11 Maart 1980
 Brief van R. Baber, 12 Maart 1980
 Brief van J.V.G. Mallet, Victoria- en -Albertmuseum, 26 Maart 1980
 Brief van Geoffrey de Bellaigue, Londen, 8 April 1980
 Brief van S.A. Ambassade, Londen, 14 April 1980

Brief van A. Frank, 17 April 1980
Brief van A. Frank, 9 Junie 1980
Brief van S. Smith, 17 November 1986
Brief van J.V.G. Mallet, Victoria- en -Albertmuseum, 17 Augustus 1988

DAGBOEK

Dagboek vanaf Desember 1928 tot Desember 1941 gehou deur die kunstenaars van die "Ceramic Studio".

INVENTARIS

Inventaris no. 83/69 (1-3) en 83/72 (a-b) Blettermanhuis.

KATALOGI

Katalolqi van volksafslaers, Pretoria

14 Mei 1976, p.3.
2 Oktober 1981, p.11.
2 April 1982, p.2.
2 Julie 1982, p.12.
12 November 1982, p.1.

LESINGS

Adams, J. "The Possibilities of Pottery Manufacture" in Natal, 30 Junie 1916.
Duffey, A.E. "Keramiek in Suid-Afrika in die Dertigerjare", Julie 1988.

VERHANDELINGS

Amstrong, J.Y. William de Morgan and the Martin Brothers, M.A.-verhandeling, Pietermaritzburg, Januarie 1981.
De Wet, G.C. Die Vryliede en Vryswartes in die Kaapse Nedersetting 1657-1707, D.Phil-verhandeling, Universiteit van Stellenbosch, 1981.
Rocher, S. Aardewerk in Suid-Afrika, Pretoria, Oktober 1938.

Woodward, C.S. The Interior of the Cape House 1670-1714,
M.A.-verhandeling, Universiteit van Pretoria, Mei 1982.

VRAELYSTE

Frank, A. 1980.

Newlands-Currie, T. 1980.

Ouwenkamp, J.P. 1976

Rouillard, C. 1980

Shepherd (Née Visick), C. 1980

Stainbank, M. 1979

Turk, H.R. 1956

ANDER BRONNE

Besoeke aan museums

Afrikanabiblioteek, Johannesburg.

Art Decomuseum, Parys.

Ashmoleanmuseum, Oxford.

Engelenberghuis, Pretoria.

Jansenhuis, Pretoria.

Keramiekmuseum, Faenza.

Killie Campbellbiblioteek, Durban.

Nasionale Kultuurhistoriese- en Opelugmuseum, Pretoria.

Sammy Marksmuseum, Pretoria.

Behalwe bogenoemde museums is gepoog om bykans elke gebou waarvan daar in die dagboek melding gemaak word en waarin daar werk van die "Ceramic Studio" is, te besoek en te fotografeer.

ONDERHOUDE

Andersen, J. Februarie 1980.

Baber, J. Februarie 1980.

Cullinan, M. Maart 1980 en September 1988.

Newlands-Currie Augustus 1979, September 1980. Verskeie informele besoeke is by mev. Newlands-Currie afgelê waartydens inligting gekontroleer is.

PLAKBOEKE

Plakboeke van mev. Thelma Newlands-Currie.

PROGRAM

Mary Stainbank - Retrospective exhibition, voorwoord deur M. Hillebrand, 1988.

BYLAAG 1

LYS VAN KUNSTENAARS EN WERKERS WAT GEDURENDE HIERDIE PERIODE
BY DIE POTTEBAKKERSWERKE TE OLIFANTSFONTEIN
WERKSAAM WAS

Gedurende die jare 1925-1952 was daar 'n groot aantal kunstenaars en werkers by die "Ceramic Studio" en "Linn Ware" werksaam. Enkeles het vir die hele tydperk voltyds daar gewerk, terwyl daar 'n groot aantal was wat slegs gedeeltelik betrokke was of vir kort tydperke daar gewerk het.

KUNSTENAARS WAT VOLTYDS BY DIE "CERAMIC STUDIO" WERKSAAM WAS:
(In alfabetiese volgorde)

Thelma Newlands-Currie (Née van Schalkwyk, Née Gifford-Guyton)
31 Oktober 1928 tot 1952. Vanaf 1935 slegs op 'n deeltydse basis.

Marjorie Johnstone
Desember 1925 tot 29 Oktober 1926.

Audrey Frank
1 Augustus 1927 - 3 April 1932. Tot 1952 op 'n deeltydse basis.

Joan Methley
Maart 1926 tot 1952.

Rosamund Shephard (Née Visick)
14 Februarie 1927 tot 30 Desember 1930.

Gladys Short
Desember 1925 tot Desember 1942.

**KUNSTENAARS WAT ONTWERPE OF GIPSVORMS VIR DIE "CERAMIC STUDIO"
GEMAAK HET; of net vir kort tydperke gehelp het.**

Rhoda Baber

Ruth Baber

Eric Byrd

Isa Cameron

Yolande Friend

Rosa Hope

Jan Juta

Erich Mayer

Joyce Ordbrown

Alfred Palmer

E. Quails

Innes Reich,

W. van Hall

Germaine Rouillard

Alan Yates

POTTEBAKKERS WAT BY DIE "CERAMIC STUDIO" GEWERK HET:

Frank Anqliotti

16 Augustus 1926 - Daar is geen spesifieke datum waarop hy opgehou werk het nie.

Joseph Aqliotti

15 Februarie 1940 waarskynlik tot 1952.

James Cromie

1 Oktober 1927 tot 11 April 1929. Deeltyds tot 1942.

Sam Cromie

30 Desember 1929 tot 23 September 1939.

Mej. Scott

26 September 1928 tot 29 Oktober 1929.

Mnr. A. Storm

13 April 1929 tot 22 Mei 1934.

Tydens die "Linnware" periode het vier Italiaanse krygsgevangenes die pottebakkerswerk gedoen. Hulle name kon nie opgespoor word nie.

ALGEMENE WERKNEMERS WAT BY DIE "CERAMIC STUDIO" WERKSAAM WAS:

Hierdie werkers het die sleurwerk gedoen soos byvoorbeeld die indoping van die teëls in die loodglasuur, die perforeer van ontwerpe, algemene glasuurwerk en verpakking.

Bettie Prinsloo

17 Junie 1929 tot 14 Junie 1933

2 Julie 1934 tot 1942.

Hans Ouwenkamp

26 April 1937 tot Oktober 1941

Mej. Prinsloo en mnr. Ouwenkamp word uitgesonder omdat hulle mettertyd meer vaardige werk gedoen het en omdat hulle 'n reuse taak by die "Ceramic Studio" verrig het.

ANDER HELPERS WAS:

Daphne Addison	Johanna Vermeulen
Mr. Alice	George Albu
Andries Brummer	Mev. Andersen
Jan De Villiers	Mev. Dobson
Dr. Fernandez,	Gwem Guest
Mev. Finken	Lucey Hugget
Ann Gunn	Noelle Lewis
Evelyn Jones	Hans Ouwenkamp
Mev. Neil	M. Pearce
Bettie Prinsloo	Mev. Scheitzer
Dora Prinsloo	Mnr. Vermeulen
Mnr. Van der Elst	Bettie Wright
Johanna Vermeulen	

Die swart werkers by die "Ceramic Studio" het baie gewissel. Daar was dikwels probleme met hierdie mense en in die dagboek is daar baie inskrywings van werkers wat kort na hulle aanstellings weg is.

Lone vir die blankes het gewissel vanaf 3/- tot 10/- per dag.

Nie-blankes se lone het gewissel vanaf 6^d tot 1/- per dag. In 1937 word daar melding gemaak van 'n arbeider wat teen 'n loon van £2.0.0 per maand aangestel is.

KRONOLOGIES PAS DIE BELANGRIKSTE NAME SOOS VOLG IN:

Gladys Short en Marjorie Johnstone trek in Desember 1925 vanaf Durban na Olifantsfontein. Op 1 Maart 1926 sluit Joan Methley by hulle aan. Op daardie stadium doen Short die gooiwerk terwyl Johnstone en Methley versier. Short het later die boekhouding en bestuur waargeneem.

Op 16 Augustus 1926 word Agliotti se naam vir die eerste keer genoem:

"Agliotti throwing with Grahamstown clay (trials)".

Marjorie Johnstone se laaste werksdag by die firma was op 29 Oktober 1926. Sy trou met Reginald Cullinan. Die "Ceramic Studio" werk die res van die jaar sonder ekstra hulp. Op 14 Februarie 1927 word Rosamund Viseck in diens geneem.

Mnr. Francis van Schalkwyk was die algemene bestuurder van die werke by "Consolidated Rand Brick, Pottery and Lime Company Limited" en het die kunstenaars baie gehelp veral met betrekking tot probleme wat hulle met swart werkers ondervind het. Aan die begin van 1927 help hy dikwels in die ateljee.

Op 1 Augustus 1927 begin Audrey Frank op Olifantsfontein werk. Sy is aangestel om Marjorie Johnstone te vervang. James Cromie begin op 1 Oktober 1927 werk en op 26 September 1928 aanvaar mej. Scott diens by die "Ceramic Studio".

Op 31 Oktober 1928 kom mev. Thelma Gifford-Guyton vanaf Frankryk op Olifantsfontein aan. Dit sou die begin van 'n baie lang verbintenis wees. Aanvanklik werk sy voltyds, maar vanaf 1935 tot 1952 op 'n deelydse basis.

Op 11 April 1929 gee mnr. James Cromie kennis. Hy word op 11 April deur mnr. Storm opgevolg.

Bettie Prinsloo begin op 17 Junie 1929 as algemene helper werk. James Cromie se seun Sam begin op 30 Desember 1929 werk. Rosamund Visick trou op 30 Desember 1930. Sy is nou Rosamund Shephard.

Mev. Thelma Gifford-Guyton en mnr. Francis van Schalkwyk is getroud en vanaf 1932 word daar in die dagboek van Thelma van Schalkwyk gepraat.

Bettie Prinsloo gaan op 14 Junie 1933 weg maar kom weer op 2 Julie 1934 terug. Sy het baie hard gewerk en geleidelik meer gespesialiseerde werk gedoen.

Mnr. Hans Ouwenkamp begin op 26 April 1937 werk.

Op 3 September 1939 verklaar Engeland en Frankryk oorlog teen Duitsland. Omstandighede by die "Ceramic Studio" sou as gevolg hiervan drasties verander: Op 23 September 1939 verlaat Sam Cromie die "Ceramic Studio" om op Modderfontein by die dinamietfabriek te gaan werk. Op 14 Oktober 1941 vertrek mnr. Hans Ouwenkamp vir Militêre opleiding. Gladys Short vertrek as gevolg van haar swak gesondheid vir nege maande Durban toe. Op 15 Februarie 1940 begin Joseph Agliotti as draaier.

In 1942 benodig "Consolidated Rand Brick, Pottery and Lime Company Limited" die store vir noodsaaklike oorlogsproduksie. Geen glasure kan meer ingevoer word nie. Mejj. Methley en Short verkoop hulle voorrade en ontwerpe aan die "Consolidated Rand Brick, Pottery and Lime Company Limited" en hulle vennootskap word opgehef.

Vanaf 1942 - 1952 is die werk onder die naam "Linn Ware" voortgesit as 'n onderafdeling van die Consolidated Rand Brick, Pottery and Lime Company Limited"mejj. Gladys Short is

permanent terug Durban toe. Mej. Methley het tot 1952 opgetree as bestuurder. Nadat mej. Methley in 1952 weg is het die ateljee tot 1955 voortbestaan waarna dit gesluit is.

BYLAAG 2

KORT LEWENSBEKRYWINGS VAN DIE SES BELANGRIKSTE KUNSTENAARS
WAT BY OLIFANTSFONTEIN WERKSAAM WAS

1. Marjorie Cullinan (Née Johnstone)

Geboorte: 15 Augustus 1904, Johannesburg, Transvaal.

Ouers: Johnstones, Waterloo Estate, Natal. Mev. Cullinan wil geen verdere inligting verskaf nie.

Skoolopleiding: St. Andrewsskool, Park Town, later Bedfordview.

Naskoolse opleiding: Kunsskool, Durbanse Tegniese Kollege, Durban, 1921-1924.

Beroepe beoefen: Ceramic Studio 1925 - 1926.

Toekennings: Geen.

Huidige omstandighede: Huisvrou, Avenue Farm, Olifantsfontein.

Versamelings waarin kunswerke opgeneem is: Teëlpanele en teëls in openbare- en privaatgeboue regoor Suid-Afrika.

2. Audrey Frank

Geboorte: 24 Maart 1905, Durban, Natal.

Ouers: Phillip Frank en Annie Tees.

Skoolopleiding: Ladies College, Durban, 1913 - 1921.

Naskoolse opleiding: Kunsskool, Durbanse Tegniese Kollege, Durban, 1924 - 1927.

Beroepe beoefen: Ceramic Studio 1927 - 1932. Tegniese Kollege, Durban 1932 - 1936. Tegniese Kollege, Johannesburg 1937. Kunsskool, Port Elizabeth 1939. Kunsskool Bloemfontein 1940 - 1944. Prinsipale Frank Joubertschool, Rondebosch 1945 - 1956. Russel's Meisieshoërskool, Pietermaritzburg en Northlands Meisieshoërskool, Durban 1957. Tegniese Kollege, Durban 1958 - 1966. M.L. Sultan Kollege, Durban, 1970 - 1971.

Toekennings: Studietoer, Reimann-kunsskool, Londen 1938.

Huidige omstandighede: Afgetree, Durban.

Versamelings waarin kunswerke opgeneem is: Teëlpanele en teëls in openbare- en privaatgeboue regoor Suid-Afrika.

3. Joan Methley

Geboorte: 1898, Pietermaritzburg, Natal.

Ouers: Geen inligting.

Skoolopleiding Geen inligting.

Naskoolse opleiding: Kunsskool, Tegniese Kollege, Durban. Royal College of Art, Londen, 1921 - 1924.

Beroepe beoefen: Gee pottbakkersklasse aan die Tegniese Kollege, Durban. Vanaf 1925 - 1952 by Olifantsfontein werksaam, woon daarna in Zimbabwe.

Toekennings: Geen inligting.

Huidige omstandighede: In 1975 oorlede.

Versamelings waarin kunswerke opgeneem is: Teëlpanele en teëls in openbare- en privaatgeboue regoor Suid-Afrika.

4. Thelma Newlands-Currie (Née Gifford-Guyton, Née Van Schalkwyk)

Geboorte: 22 Januarie 1903, Durban, Natal.

Ouers: William Newlands en Muriel Violet Irene Hancock.

Skoolopleiding: St. Anne's College, Durban Girl's College en St. Wimpeds privaatskool.

Naskoolse opleiding: Kunsskool, Tegniese Kollege, Durban. Royal College of Art, Londen, 1922 - 1925.

Beroepe beoefen: Diocesan meisieskool, Pretoria. Prinsipale, Kunsskool, Tegniese Kollege, Pretoria.

Toekennings: Beurs van die Tegniese Kollege, Durban.

Huidige omstandighede: Huisvrou, Johannesburg.

Versamelings waarin kunswerke opgeneem is: Teëlpanele en teëls in openbare- en privaatgeboue regoor Suid-Afrika.

5. Gladys Short

Geboorte: 18 September 1892, Durban, Natal.

Ouers: W. Short.

Skoolopleiding: Ladies College, Durban 1904 - 1911.

Naskoolse opleiding: Kunsskool, Tegniese Kollege, Durban. Royal College of Art, Londen, 1921 - 1924.

Beroepe beoefen: Vanaf 1926 tot 1942 voltyds by die Ceramic Studio. Versorg siek moeder vanaf 1942.

Toekennings: Geen inligting.

Huidige omstandighede: Oorlede.

Versamelings waarin kunswerke opgeneem is: Teëlpanele en teëls in openbare- en privaatgeboue regoor Suid-Afrika.

6. Mary Stainbank (Mary Agnes)

Geboorte: 27 Mei 1899, Coedmore, Bellair, Natal.

Ouers: Dering Lee Warner Stainbank en Ethel Lyne.

Skoolopleiding: St. Anne's Diocesan College, Hilton, Natal.

Naskoolse opleiding: Kunsskool, Tegniese Kollege, Durban, 1916 - 1921. Royal College of Art, Londen, 1922 - 1924.

Beroepe beoefen: Beeldhouer. Lektrise, beeldhoukuns, Kunsskool, Tegniese Kollege, Durban.

Toekennings: Beurs van die Royal College of Art, 1925.

Huidige omstandighede: Afgetree, Durban.

Versamelings waarin kunswerke opgeneem is: Durban Kunsgallery, Tatham kunsgallery, Pietermaritzburg. Gemodelleerde panele en beeldhouwerke regoor Suid-Afrika. Vergelyk kinders-hospitaal, Durban en hofgebou Port-Elizabeth.

BYLAAG 3

SO 'N VOLLEDIGE MOONTLIKE LYS VAN TEËLPANELE EN GEMODELLEERDE
PANELE WAT AS OPENBARE OPDRAGTE DEUR DIE
"CERAMIC STUDIO" EN "LINN WARE" ATELJEE
GEMAAK IS

In die lys word die werk aanvanklik aangedui soos wat dit per jaar in die dagboek verskyn. Daar sal noodwendig herhaling wees omdat daar soms oor 'n tydperk van jare aan opdragte vir 'n bepaalde gebou gewerk is. 'n Voorbeeld hiervan is die werk vir die kinderafdeling, Grootte Schuurhospitaal, Kaapstad.

Die tweede lys gee 'n uiteensetting van die afsonderlike panele en teëls wat deel gevorm het van die bogenoemde groot opdragte. In hierdie lys is die datum waarop daar aan die panele begin werk is, gebruik.

1927

1. Della Robia-paneel, Offisiersmenasie, Robertshoogte (nou Voortrekkerhoogte), Pretoria.
2. Teëls, King Edwardskool, Johannesburg.
3. Medaljon, Roedeanskool, Johannesburg.
4. Panele, King's Mansions, Durban.
5. Sogenaamde "Cot panels", kindershospitaal, Durban.

1928

1. Teëls, St. John's Kapel, Johannesburg.
2. Rooikruispaneel, Kindershospitaal, Durban.
3. Panele, Quandrant House, Durban.

4. Teëls, woonstelle, seefront, Durban.
5. Teëls, lady Phillips se Kothuis, Montagu. (Bestaan nie meer nie.)
6. "Mary Wadley"-paneel, kinderspitaal, Durban.
7. Paneel vir swembad, King Edwardskool, Johannesburg.
8. "Lukin Brigade"-paneel, kinderspitaal, Durban.
9. "Boys Scouts"-paneel, kinderspitaal, Durban.
10. "Hullo Girls"-paneel, kinderspitaal, Durban.
11. "Tattersalls Cricket Club"-paneel, kinderspitaal, Durban.
12. Jack Ryan hek, "Old Edwardian's" klub, Johannesburg.

1929

1. Panele vir hekke, "Old Edwardian's" klub, Johannesburg.
2. Teëls, stasiegebou, Johannesburg.
3. Boot panele, kinderspitaal, Durban.
4. "Turf Club"-paneel, kinderspitaal, Durban.
5. "Joseph Butterworth"-paneel, kinderspitaal, Durban.
6. "Durban Gymnastics Club"-paneel, kinderspitaal, Durban.
7. Panele, grafsteen mev. MacLaren, Johannesburg. (Kon nie opspoor word nie.)

8. Panele, grafsteen mev. Morley se moeder, Johannesburg. (Kon nie opgespoor word nie.)
9. Paneel, mnr. Porter, Johannesburg. (Kon nie opgespoor word nie.)
10. Paneel, "Rotary Club" Johannesburg. (Bestaan nie meer nie).
11. Grafsteen, mnr. Theron, Johannesburg. (Kon nie opgespoor word nie.)
12. Paneel, "Northern's Motors", Johannesburg. (Bestaan nie meer nie.)
13. Paneel, Gordon Road Meisieskool, Johannesburg.
14. Embleem, offisiersmenasie, Robertshoogte, (nou Voortrekkerhoogte), Pretoria.

1930

1. Paneel, Eunice Hoërskool, Bloemfontein.
2. Teëls, Transvaalse Universiteits Kollege. (Tans Universiteit van Pretoria), Pretoria.
3. Rhodda Mosaïeke - geen verdere inligting.
4. Embleem Eunice Hoërskool, Bloemfontein.
5. Teëls, woonstelle, seefront, Durban.
6. Teëls, kindershospitaal, Pretoria. (Bestaan nie meer nie.)
7. Teëls, bankgebou, Lourenco Marques. (Onseker of die teëls nog bestaan.)

8. Teëls, King's Mansions, Durban.
9. Teëls, Landmeter Generaal, Kaapstad.
10. Teëls, verpleegsterstehuis, Witbank. (Bestaan nie meer nie.)
11. Paneel, preekstoel St. John's Kapel, Johannesburg.
12. Teëls, teekamer, Stasiegebou, Johannesburg.
13. Embleem, Wykehamskool, Johannesburg.
14. Teëls, prinses Alice, Londen, Engeland. (Bestaan nie meer nie.)

1931

1. Teëls, kinderspitaal, Pretoria. (Bestaan nie meer nie.)
2. Paneel, hospitaal, Bloemfontein. (Kon nie opgespoor word nie.)
3. Teëls, koshuis, Potgietersrus.
4. Teëls, eetkamer, stasiegebou, Johannesburg.
5. Teëls, spoorweg eetsallonne, Johannesburg. (Kon nie opgespoor word nie.)
6. Teëls, dameskroeg, stasiegebou, Johannesburg.
7. Teëls, poskantoor, Sabie.

1932

1. Panele, N.G. Kerk. (Geen verdere inligting.)

2. Teëls, dameskroeg, Stasiegebou, Johannesburg.
3. Teëls, Polisie Depot, Pretoria. (Verwyderde teëls is opgespoor. Baie swak toestand.)
6. Teëls, Bantoesakegebou, Pretoria.
7. Teëls, Suid-Afrikahuis, Londen.
8. Panele, Kolloseumgebou, Johannesburg. (Bestaan nie meer nie.)
9. Teëls, ministerswoning, Pretoria. (Bestaan nie meer nie.)

1933

1. Teëls, hofgebou, Port Elizabeth.
2. Teëls, poskantoor, Burgersdorp.
3. Panele, hofgebou, Port Elizabeth.

1934

1. Teëls, poskantoor, Muizenberg.
2. Panele, grafsteen mev. Goosen. (Kon nie opgespoor word nie.)
3. Teëls, poskantoor, Tzaneen.
4. Teëls, Warmbad. (Bestaan nie meer nie.)
5. Teëls, poskantoor Calivinia.
6. Teëls, poskantoor Eshowe.

7. Teëls, hospitaal Volksrust. (Bestaan nie meer nie.)
8. Ronde panele, biblioteek, Johannesburg.
9. Paneel, Farmers Peck's Inn, Muizenberg.
10. Teëls, kinderafdeling, Grootte Schuurhospitaal, Kaapstad.
11. Teëls, poskantoor, Germiston. (Kon nie opgespoor word nie.)
12. Teëls, poskantoor, Brakpan. (Bestaan nie meer nie.)

1935

1. Paneel, Hertog van Edenburg, Londen.
2. Paneel, drillsaal, Mediese Korps, Kaapstad.
3. Teëls, stadsaal, Bloemfontein.
4. Teëls, poskantoor, Estcourt.
5. Teëls, kinderafdeling, Grootte Schuurhospitaal, Kaapstad.

1936

1. Teëls, poskantoor Kalkbaai.
2. Teëls, poskantoor Kokstad.
3. Teëls, "Assize Court" Pretoria. (Bestaan nie meer nie.)
4. Teëls, poskantoor, Parys.
5. Teëls, kinderafdeling, Grootte Schuurhospitaal, Kaapstad.
6. Teëls, poskantoor, Lusikisiki.

1937

1. Teëls, polisiestatie, Vryburg.
2. Teëls, poskantoor, Quembe.
3. Teëls, poskantoor, Nquellini.
4. Teëls, poskantoor, Fouriesburg.
5. Teëls, poskantoor, Sabie.
6. Teëls, poskantoor, Coligny.
7. Teëls, poskantoor, Vaalwater.
8. Teëls, poskantoor, Noordhoek.
9. Teëls, poskantoor, Florida.
10. Teëls, poskantoor, Gordonsbaai.
11. Teëls, poskantoor, Riebeeck Oos.
12. Teëls, poskantoor, Roodepoort.

1938

1. Teëls, poskantoor, Imgedene.
2. Teëls, poskantoor, Elliotdale.
3. Teëls, poskantoor, Balfour.
4. Teëls, poskantoor, Dordrecht.
5. Teëls, poskantoor, Tsomo.

6. Teëls, meisieskoshuis, Pretoria.
7. Teëls, poskantoor, Groblershoop.
8. Panele, Groot Trek herdenking, Skole, Pretoria en Johannesburg.
9. Panele, poskantoor, Petrusville.
10. Teëls, poskantoor, Springs.
11. Teëls, poskantoor, Alberton.
12. Hekpanele, Rietfontein hospitaal.
13. Paneel, spoorwegkantore, Johannesburg.

1939

1. Teëls, poskantoor, Halfweghuis.
2. Teëls, poskantoor, Petrusville.
3. Panele, Groot Trekherdenking, skole, Pretoria en Johannesburg.
4. Embleem S.S.B. (Geen verdere inligting.)

1940

1. Embleem S.S.B. (Geen verdere inligting.)
2. Teëls, poskantoor, Randfontein.
3. Teëls, woning Eerste Minister, Pretoria.
4. Teëls, poskantoor, Irene.
5. Paneel, King's Mansions, Durban.

1941

1. Teëls, poskantoor, Heidelberg.

Na 1941 is teëlpanele vir mynhuise in Transvaal en Zimbabwe gemaak.

**'N UITEENSETTING VAN DIE AFSONDERLIKE PANELE EN TEËLS
WAT DEEL GEVORM HET VAN GROOT OPDRAGTE**

1927

WERK VIR WOONSTELLE SEEFRONT, DURBAN

1. Della Robbia-panele met die woonstelgeboue se name daarop.
2. Teëlpanele met geometriese patrone as versierings om deure en vensters.
3. Gemodelleerde panele ter versiering wat aan die buitekant van die geboue aangebring is.

WERK VIR KINDERHOSPITAAL, DURBAN

1. Della Robbia-paneel aan die voorkant van die gebou.
2. Rooikruispaneel aan die voorkant van die gebou.
3. Die sogenaamde "cot panels". Daar bestaan tans nog vier-en-tagtig van hierdie panele. Dit is panele wat bokant elke kinderbed aangebring is met die skenker van die bed daarop aangedui.
4. Bootpanele. Daar is ses ronde bootpanele in die ingang van die hospitaal.

5. Twee panele deur instansies en organisasies geskenk: die "Lukin Brigade" en Durban "Turf Club".
6. Vyf Voortrekker eeufees gedenkpanele.
7. Twee fonteine.

1929

STASIEGEBOU, JOHANNESBURG

1. Teëls vir die teekamer.
2. Teëls vir die dameskroeg.
3. Teëls met spreuke daarop vir die wagkamers.

1930

KINDERHOSPITAAL, PRETORIA

1. Trilogie om 'n kaggel. Diere en die ark.
2. Voorstelling van Robinson Crusoe.
3. Voorstelling van woud met verskillende diere.

1932

SUID-AFRIKAHUIS, LONDEN

1. Teëls vir vensterbanke - blou en wit teëls.
2. Teëls langs die trap wat van die leeskamer na die biblioteek lei.

3. Teëls vir die badkamers.
4. Teëls vir die vensterbank in die leeskamer: vorm die embleem van Suid-Afrika.

1933

HOFGEBOU, PORT-ELIZABETH

1. La Preneuse vuur op die skip Rattlesnake en die Camel 1897.
2. Die verskeping van ivoor 1860.
3. Die landing van die 1820 Setlaars.
4. Ontmoeting tussen John Barrow en hoofman Gaika 1797.
5. Bartholomeus Diaz rig die kruis by Algoabaai op.
6. Die bou van die nuwe kaai 1837.
7. John Barrow onderhandel met Hollandse Nedersetters en Inboorlinge 1797.
8. Kaartvoorstelling van Suid-Afrika 1820.
9. Boesmantekeninge.
10. Verskeidenheid blou en wit teëls.
11. Luggage.
12. Ligskerms.

1934

MUIZENBERG POSKANTOOR

1. Twee voorstellings van H.O.I.K. skepe.
2. Vasco da Gama.
3. Britse soldate by Voortrekker laer.

CALVINIA POSKANTOOR

1. Die uitspanning.
2. Dorsvloer.
3. Land wat geploeg word.
4. Wa wat deur 'n drif gaan.
5. Verskeidenheid blou en wit teëls.

DELLA ROBBIA-PANELE JOHANNESBURG BIBLIOTEEK

1. Somer.
2. Herfs.
3. Winter.
4. Lente.

KINDERAFDELING GROOTTE SCHUURHOSPITAAL, KAAPSTAD

1. Afrikaanse voorstelling van verskillende speletjies.
2. Engelse voorstelling van verskillende speletjies.
3. Sing a Song of Sixpence.

4. The house that Jack built.
5. Maandag moet ons Maadag maak.
6. Hoe Tafelberg sy mantel gekry het.
7. Die slag wat onder die klip uit gered is.
8. Zetuh die doofstom klonkie.
9. Verskeidenheid los teëls met kinderontwerpe.

BYLAAG 4

**UITSTALLINGS WAARAAN DIE KUNSTENAARS VAN DIE "CERAMIC STUDIO"
DEELGENEEM HET:**

1. 21 Februarie 1927, Industrial Craft Exhibition, Johannesburg.
2. 30 Mei 1927, Pretoriase Nywerheidskou, Pretoria.
3. 18 September 1928, Blommeskou, Pretoria.
4. 8 tot 9 November 1928, Pretoriaskou, Pretoria.
5. 13 Februarie 1931, Industrial Exhibition, Johannesburg.
6. 16 Maart 1931, Suid-Afrikaanse Akademie, Johannesburg.
7. 26 Oktober 1931, "South African Institute of Art", Johannesburg.
8. 3 Desember 1931, Pretoria Damesklub, Pretoria.
9. 11 April 1932, Suid-Afrikaanse Akademie, Johannesburg.
10. 17 Oktober 1933, "Everywoman's Exhibition", Johannesburg.
11. September 1934, "Ideal Homes", Pretoria.
12. 23 Oktober 1935, Kenilworth Craft Guild, Kenilworth.
13. 11 November 1935, kunsuitstalling, Port Elizabeth.
14. 7 Maart 1936, uitstalling in "Government House", Kaapstad.
15. 23 Maart 1936, Suid-Afrikaanse Akademie, Johannesburg.

16. 3 Mei 1937, Suid-Afrikaanse Akademie, Johannesburg.
17. 28 Maart 1938, "Empire Exhibition", Glasgow.
18. 29 Junie 1939, uitstalling by die lady Clarendon weefskool, Durban.

**UITSTALLINGS WAT DEUR DIE KUNSTENAARS VAN DIE "CERAMIC STUDIO"
BYGEWOON IS**

- 14 November 1927, mnr. H. Pierneef, Pretoria.
- 31 Julie 1931, mnr. Elliot, Johannesburg.
- 3 September 1931, "Russian Craft Exhibition", Johannesburg.
- 7 April 1933, mnr. Palmer, Pretoria.
- 20 April 1933, mej. Sumner, plek nie aangedui nie.
- 16 Mei 1933, Perla Gibson en Irma Stern, plek nie aangedui nie.
- 28 Oktober 1933, mev. Finken, plek nie aangedui nie.
- 12 Maart 1934, mnr. Gibbons, plek nie aangedui nie.
- 8 Mei 1934, mnr. Palmer, plek nie aangedui nie.
- 5 Oktober 1937, Musical Festival Exhibition, Pretoria.

BYLAAG 5

Spreuke op teëls in die damesontspanningsklub, Stasiegebou,
Johannesburg

*De Moeyte met de lust, soo
dat'er niet en smaekt*

*Als dat hem draven doet,
en moede leden maekt*

*Al wat men heeft besuert,
dat wort met vreught gegeten
En dat wat moeyte kost
dat word met lust beseten*

*Een dingh dat gij niet sparen
moet
Dat is de rant van uwen hoet*

*Wees waer en durf voor't geen
u waer is eerlijck strijden
De lafaert liegt uit angst-om
voor zijn pligt te lijden*

*De vrijheit minnen wij als d'appel
onser oogen
Maer daer voor't recht te schennen,
neen wij will en t' niet gedogen*

*Wie boven al sign God bemint
Sijn God in alle dinghen vind*

*Uw woort sij goet als gout
Wees trou maer niemants knecht
Strijd oversaegt uw strijd voor
vrijheit en voor recht*

*Vroeg rijp vroeg vrot
Vroeg wijs vroeg zot*

*Deel hebben monts genoeg om
yemnts werck te laken*

*Maer weynigh hants genoeg
om't betere te maken*

*Wees uzelf zei ik tot iemand
Maar hy kon niet: hy was
niemand*

*Een trefflick woort sal ligt
een goede plaetse vinden:
De liefdedaed sal altijd
hert aen herte binden*

*Een heusche mont is altijd goet
Doch maest voor een die reijsen
moet*

BYLAAG 6

**Glasurresepte soos deur Mej. Joan Methley
neergeskryf**

OPSOMMING

Die vervaardiging van kunssinnige pottebakkerswerk op 'n georganiseerde basis in Suid-Afrika, het relatief laat eers op 'n groot skaal begin.

Alhoewel daar enkele verwysings is na pottebakkers wat gedurende die sewentiende, agtiende en negentiende eeue pottebakkerswerk in die Kaap vervaardig het, was dit eers in 1907 dat die eerste georganiseerde poging onder leiding van Sir Thomas Cullinan plaasgevind het. Cullinan het ná die Tweede Vryheidsoorlog onderneem om vuurvaste stene aan die Randse myne te verskaf. In 1902 het hy die plase Olifantsfontein, Kaalspruit en Sterkfontein tussen Pretoria en Johannesburg gekoop omdat daar op hierdie grond 'n uitstekende kleineerslag was. Cullinan wou benewens die steenmakery baie graag 'n pottebakkerby Olifantsfontein bedryf, en in 1907 het hy begin met die aanlê van 'n pottebakkersdorp langs die kleikuil by Olifantsfontein. Spesiale daaltrekoonde, werkswinkels en skure, asook huisvesting en sportgeriewe vir pottebakkers is aangebou.

Cullinan het sy seun, Rowland Vivian Cullinan, na Stoke-on-Trent gestuur om pottebakkerstegnieke te bestudeer, en hy het mnr. Harold Emery van Stoke-on-Trent gevra om behulpsaam te wees met die beplanning, die aankoop van masjinerie en die werf van pottebakkers in Engeland.

Vanaf 1907 tot 1914 het Emery en nagenoeg dertig Engelse pottebakkers by Olifantsfontein gewerk. Die onderneming is die "Transvaal Potteries" genoem.

Die werke wat gedurende hierdie periode by Olifantsfontein geproduseer was, was in wese Engelse pottebakkerswerk. In 1914 moes die "Transvaal Potteries" gesluit word omdat dit onekonomies was en omdat die Engelse kunstenaars nie gelukkig was in Suid-Afrika nie.

In 1914 het 'n Engelse pottebakker, John Adams na Suid-Afrika

gekom om die pos as hoof van die kunsdepartement by die Teg-niese Kollege in Durban te aanvaar. Hy het daar 'n pottebak-kersskool begin.

Van Adams se studente in die vroeë twintiger jare was Audrey Frank, Marjorie Johnstone, Joan Methley, Thelma Newlands en Gladys Short. Methley, Newlands en Short het in Engeland gaan verder studeer. Johnstone het intussen met Reginald Cullin-an, seun van Sir Thomas Cullinan bevriend geraak en hulle is later ook getroud.

Na voltooiing van hulle studies in Engeland het Methley en Short met 'n pottebakkerij in Durban begin. Deur bemiddeling van Johnstone het Rowland Cullinan hulle genooi om met 'n pot-tebakkerij by Olifantsfontein te begin. Vanaf 1925 het John-stone, Methley en Short by Olifantsfontein saamgewerk. Die ateljee is die "Ceramic Studio" genoem. Toe Johnstone in 1926 met Reginald Cullinan getrou het, het sy die ateljee verlaat. In 1927 het Frank by die "Ceramic Studio" aangesluit en in 1928 Newlands.

Die "Ceramic Studio" het 'n groot verskeidenheid dekoratiewe potte en gebruiksartikels geproduseer wat regoor Suid-Afrika versprei is. In samewerking met die Natalse pottebakker, Mary Stainbank was 'n groot aantal beelde vir private en openbare geboue vervaardig. Die Departement van Openbare Werke het aan die "Ceramic Studio" opdragte vir teëlpanele en kunswerke ter versiering van tientalle openbare-geboue gegee.

Die "Ceramic Studio" het 'n middelpunt van kuns in Transvaal geword en as sodanig het die ateljee 'n groot bydrae gemaak om die publiek van daardie tyd op te voed tot 'n waardering van inheemse pottebakkerswerk van gehalte.

Omdat die kunstenaars noue bande met Engeland gehad het, was hulle sterk onder die invloed van die denkrigtings van mense soos William de Morgan en William Morris, asook die kunste-naarpottebakkers van Engeland, veral Bernard Leach. Die Sjinese Song tydperk het ook 'n groot invloed op die "Ceramic

Studio" se werk gehad.

Die werk wat deur die "Ceramic Studio" gelewer is was esteties geslaagd met uitstekende vorms en glasure en goed afgewerkte versierings. Die "Ceramic Studio" was die begin van die kunstenaarpottebakkerswerk in Suid-Afrika.

Tydens die Tweede Wêreldoorlog het die werksaamhede van die "Ceramic Studio" afgeneem. Die ateljee moes sluit maar die Cullinan maatskappy het die onderneming uitgekoop. Die werk het nou as "Linn Ware" bekend gestaan. Short het teruggekeer na Durban en Methley het as bestuurder opgetree tot in 1952. Die pottebakkerswerke is in 1955 gesluit.

SUMMARY

The manufacture of art ceramics on an organised basis in South Africa began at a relatively late stage.

Although there are isolated references to potters who manufactured ceramics at the Cape in the seventeenth, eighteenth and nineteenth centuries, it was only in 1907 that the first organised attempt as such manufacture was set in motion by Sir Thomas Cullinan. After the Anglo-Boer War, Cullinan undertook to provide fireproof bricks for the Rand mines. In 1902 he purchased the farms Olifantsfontein, Kaalspruit and Sterkfontein between Pretoria and Johannesburg for their outstanding clay deposits. Besides the brickworks, Cullinan was eager to operate a pottery, and in 1907 he began to lay out a potters' village next to the clay-pit at Olifantsfontein. Special down-draught kilns, workshops and stores were constructed, together with accommodation and sports facilities for potters.

Cullinan despatched his son Rowland Vivian Cullinan to Stoke-on-Trent to study the techniques of pottery and requested Harold Emery of Stoke-on-Trent to assist with planning, the purchase of machinery and the recruitment of potters in England.

Between 1907 and 1914 Emery worked at Olifantsfontein together with about thirty English potters. The business was known as the "Transvaal Potteries".

The work produced at Olifantsfontein during this period was in essence English pottery. In 1914 the Transvaal Potteries had to close down because they were uneconomic and because the English artists were not happy in South Africa.

In 1914, too, an English potter, John Adams, came to South Africa to take up a position as head of the art department at the Technical College in Durban. There he started a school of pottery.

Among Adams's students in the early twenties were Audrey Frank, Marjorie Johnstone, Joan Methley, Thelma Newlands and Gladys Short. Methley, Newlands and Short pursued their studies in England. Johnstone had meanwhile become friendly with Sir Thomas Cullinan's son Reginald, whom she was later to marry.

After completing their studies in England, Methley and Short started a pottery in Durban. The mediation of Johnstone led Reginald Cullinan to invite them to begin a pottery at Olifantsfontein. From 1925 Johnstone, Methley and Short worked together at Olifantsfontein, the studio being known as the "Ceramic Studio". Upon her marriage to Reginald Cullinan in 1926, Johnstone left the studio. In 1927 Audrey Frank joined the Ceramic Studio as did Thelma Newlands in 1928.

The Ceramic Studio produced a wide variety of decorative pots and utensils which were distributed throughout South Africa. In cooperation with the Natal potter Mary Stainbank, a large number of statues were manufactured for private and public buildings. The Department of Public Works commissioned tiled panels and works of art from the Ceramic Studio for the decoration of dozens of public buildings.

The Ceramic Studio became an artistic centre in the Transvaal and made a major contribution to educating the public of the time in the appreciation of high-quality indigenous ceramics.

Since the artists had close ties with England, they were strongly influenced by the thought of such individuals as William de Morgan and William Morris, as by the art potters of England, especially Bernard Leach. The Chinese Song period also had a great influence on the work of the Ceramic Studio.

The Studio's work was aesthetically successful with outstanding shapes and glazes and well-finished decoration. The Ceramic Studio marked the beginning of art ceramics in South

Africa.

During the Second World War the activities of the Ceramic Studio declined. The studio was forced to close down and was bought out by the Cullinan company. The work was now known as "Linn Ware". Short returned to Durban and Methley acted as manager until 1952. In 1955 the pottery was finally closed down.