

# KUNSKRITIEK

deur

Prof. dr. F. G. E. Nilant



PUBLIKASIES VAN DIE UNIVERSITEIT VAN PRETORIA,  
NUWE REEKS

NR. 66

# KUNSKRITIEK

deur  
**Prof. dr. F. G. E. Nilant**

Rede uitgespreek by die aanvaarding van die  
Professoraat in die Departement Kunsge-  
skiedenis, gelewer op 6 Mei 1971.



**UNIVERSITEIT VAN PRETORIA  
PRETORIA  
1971**

Hierdie publikasie en die publikasies wat agter in hierdie publikasie  
vermeld word, is verkrygbaar by:

**Van Schaik's Boekhandel (Edms.), Bpk.,  
Burnettstraat 1096,  
Hatfield,  
PRETORIA.**

**Prys 40c**

**REDAKSIEKOMITEE**

**Prof. dr. B. J. Engelbrecht (Voorsitter, Navorsings- en  
Publikasieskomitee)**

**Lede: Prof. dr. D. F. Mostert.  
Prof. dr. D. J. J. Potgieter.**

Die Publikasie van hierdie reeks word moontlik gemaak  
deur fondse wat deur die Universiteit van Pretoria aan  
die Navorsings- en Publikasieskomitee beskikbaar gestel  
word.

**OUTEURSREG  
VOORBEHOU**

ISBN 0 86979 066 8

## ART CRITICISM

In this lecture the correct relation is being discussed between art criticism and history of art, philosophy of art and aesthetics. The place of art criticism as a discipline, its values and standard as well as its different methods are pointed out. Knowledge of the history of art is essential for correct valuation of contemporary art. Against the background of the new settlement in South Africa art has initially found it difficult to develop and mature. Even to-day the public sees too few works of art of a high standard to be able to distinguish between art and kitch. Younger artists often are ill-advised and irresponsible publicity can do much harm. They have little knowledge of the difficulties which the older generation of artists in South Africa had to overcome. Often they tend too much to follow blindly all art phenomena which pose as the latest, without much realization of what each new era really entails. There often is an unhealthy preparedness to imitate what has been accomplished elsewhere and to pose such work with minor changes as sound and original.

In the future television in South Africa will have the task to make everyone conscience of what good art is like through examples, as the radio has done for music, drama and opera. Our students do not grow up amid museums of old and modern art. As such they are at a disadvantage in comparison to students in Europe and America. There rests an important duty on the universities and other educational institutions in South Africa to assist people to become more conversant with art.

## KUNSKRITIEK

Die menslike kunststrewing omvat twee groepe: 1) die kunstenaar en 2) die publiek. Die eerste skep, die ander beoordeel, waardeur en toets. In hierdie beoordeling is daar drie gebiede wat elkeen 'n afsonderlike taak nastrewe, nl. die gebied van die kunskenner, dié van die kunshistorikus en ten slotte dié van die kuns-kritikus.

Die kunskenner beskik oor 'n besondere vakkundige en tegniese kennis wat hom in staat stel om met redelike sekerheid 'n kunswerk aan 'n bepaalde kunstenaar of ateljee toe te skrywe<sup>1</sup>. Hy beskik oor 'n besondere aanvoeling vir die verskillende kwaliteite van 'n kunswerk. In die jongste tyd het sy taak egter aansienlik moeiliker geword. Eersterangse ou kunswerke het meer en meer in openbare versameling beland, waardeur hulle vir goed aan die kunsmark onttrek is. Die aantal handelaars het inmiddels verdubbel en verdriedubbel. Kennerskap het in toenemende mate 'n tegniese spesialistevak geword en die kenner moet steeds versigtiger te werk gaan namate die materiaal waaroor sy raad gevra word, neig om in kwaliteit te verminder. Uiteindelik word hy gedwing om 'n definitiewe uitspraak te omseil. Tegelykertyd maak die professionele kuns-skrywer egter sy verskyning, 'n man wat deur-gans oor baie meer selfversekerdheid as kennis beskik. In die oë van die publiek sak die waarde van deskundige mening gevolglik nog meer<sup>2</sup>. Dat hierdie verskynsel hom ook in Suid-Afrika voordoen, sal elke kurator van 'n kunsmuseum onmiddellik bevestig.

Die kunshistorikus het as taak om die opeenvolging van wat daar op kunsgebied deur die eeue heen geskep is, te beskryf<sup>3</sup>. Hy plaas kuns en kunstenaars in hul historiese verband. Vir die waardering van kuns is hierdie verband 'n onontbeerlike hulpmiddel. Dit spreek vanself dat hierby nie dieselfde koel wetenskaplike benadering toegepas kan word soos ons dit by die tegnies-wetenskaplike vakke ken nie<sup>4</sup>. In ons geval vind voorkeursbepaling selfs gedeeltelik plaas op grond van 'n uitgesproke persoonlike benadering: wat die een kunshistorikus as besonder belangrik beskou, kan by 'n ander moontlik minder byval vind. Friedländer wys egter daarop dat die kunshistorikus bv. wel geneig is om met vooropgestelde denkbeelde 'n museum in te stap en daar te soek na wat hy tevore verwag het om daar aan te tref. Daarenteen verlaat 'n kunskenner 'n museum met nuwe denkbeelde: hy het daar iets raakgeloop waarvan hy tevore nog nie bewus was nie<sup>5</sup>.

Suiwer wetenskaplik beskou, moet die kunshistorikus natuurlik wel deeglik kunskritiek toepas: altyd bly vrae bestaan oor die egtheid van 'n kunswerk, die herkoms en veral die kwaliteit daarvan. Die laaste stap in kunsge-skiedenis is kunskritiek<sup>6</sup>. Die kunshistorikus bepaal hom veral by skeppings uit die verre of nabye verlede. Gevolglik kan hy afstand neem van daardie kunswerke en in wese beoefen hy dus 'n historiese wetenskap<sup>7</sup>.

Die kunskritikus werk met dieselfde material as die kunshistorikus. Sy belangstelling lê egter nie by kunswerke uit die verlede nie, maar by dit wat in sy eie tyd geskep word. Hy staan self midde in dié tyd en gevolglik is daar geen geleentheid om behoorlik afstand van daardie werke te neem nie. Intuïsie speel by hom nog 'n veel groter rol as by die kunshistorikus. Maar terwyl die kunshistorikus gebonde is aan die standaard van die kunstenaar en sy tydperk, kan die kritikus sy eie standpunt bepaal vanuit 'n estetiese, sosiale of historiese uitgangspunt. Sy taak lê tussen koele wetenskap aan die een kant en subjektiewe kuns aan die ander, tussen kunsge-skiedenis en teorie, tussen kuns en literatuur<sup>8</sup>. As dissipline vind kunskritiek dit moeilik om 'n plekkie tussen die wetenskappe te vind. Die gewone historiese metode kan nie op kunsoordeel toegepas word nie omdat dit anoniem en versprei is en daar selde 'n direkte bron aangedui kan word. As definisie kan ons sê dat kunskritiek 'n selfstandige literêre rigting is wat hom ten doel stel die ondersoek, waardering en beïnvloeding van tydgenootlike kuns. Dit lei tot 'n afsonderlike literêre vorm en vertolking van die kunswerk. 'n Kunsskepping en kunskritiek behoort onaf-skeidelik by mekaar, soos 'n krag en 'n teenkrag, die kunstenaar met sy skepping teenoor die publiek met sy oordeel, 'n beeld en 'n kunsskepping self. Deur die eeue het dit bestaan en invloed gehad: die kritikus bewerk 'n verbinding tussen die publiek en die kunstenaar, die bekendheid van sy werk en selfs grotendeels sy mark<sup>10</sup>.

Nou kan die kunskenner, die kunshistorikus en die kunskritikus nie altyd duidelik van mekaar onderskei word nie. In Suid-Afrika bestaan so 'n spesialisasie nouliks en daardeur is dit met vrymoedigheid dat die keuse van die onderwerp van bespreking vanaand geval het op kunskritiek en nie op kunshistorie nie, wat in 'n Departement Kunsge-skiedenis meer ter sprake geag kan word.

In teenstelling met die kunshistorikus, wat hom toespits op 'n bepaalde tydperk, lê die kunskritikus hom meer toe op die enkele, afsonderlike kunswerk. Elke kunswerk bring op-

nuut sy eie probleme, wat die kritikus moet probeer deurgrond. Die kunswerk bly hierby die uitgangspunt, en die kritikus gaan nie uit van persoonlike vooropgestelde idees wat hy in die kunswerk wil laat weerspieël nie: „hin-eininterpretieren”<sup>11</sup>. Juis omdat die kunskritikus hom deurgaans tot een enkele kunswerk bepaal, onderskei hy hom van die **estetikus**, wat meer sy aandag gee aan kuns in die algemeen. Estetiek kan beskou word as die teorie van die kritiek; die kritiek bring die estetiek in toepassing, dit is die praktiese bewys daarvan.

Kritiek stel hom verder ten doel om die kwaliteit van 'n kunswerk te bepaal. Dit beoog nie, soos die **filosofie**, om 'n kunswerk te verduidelik of om die aard, belangrikheid en die simbool van kuns in die algemeen te ontdek nie. **Kunsteorie** wil alle kunsverskynsels en uitings in 'n sisteem indeel. Hier geld net die algemene idee, nie die enkeling met sy afsonderlike werk nie<sup>12</sup>. Elke oordeel het 'n standaard nodig en die kunskritiek wend hom tot die kunsteorie om uit die massa van kontemporêre kunswerke tot so 'n standaard te kom. Die teorie moet egter eers kunservarings verwerk alvorens dit die kritiek kan help. Kunskritiek sonder 'n standaard wat met behulp van kunsteorie gevorm is, is onbestaanbaar. Uit dit alles blyk ten slotte duidelik dat kunskritiek, kunsfilosofie en estetiek ook nie volkome van mekaar geskei kan word nie<sup>13</sup>.

Daar is verskillende maniere waarop kunskritiek hom kan uiter.

1) Deur middel van **gedrag**. Ons tref dit aan in die opvatting, houding, en manier van toepassing in verband met kunsbeskerming. Daar is die handel, die voorkeur wat hierby blyk en die onderlinge verhouding van pryse wat kopers bereid is om te betaal. Daar is die keuse wat uitgeoefen word by die behoud en restaurasie van kunswerke. 'n Kunswerk weerspieël die ideaal van sy skepper. Hierdie kunstenaar het as agtergrond sy kulturele milieu wat gevorm word deur opdraggewers, kopers, beskermers, die eise van die kunsmark. Die heersende mening van periodes wat daarop volg, kan afgelei word uit die houding wat elke generasie teenoor die kunswerk aanneem. Is dit 'n houding van eerbied, of is daar drastiese restaurasies, doelbewuste beskadiging of oorskildering op 'n skildery waarvan teen gedeeltes aanstoot geneem word?<sup>14</sup>

Ons beskik oor verskillende **bronne** waaruit die houding van mense teenoor kuns afgelei kan word, soos katalogi van openbare en privaatversamelings, vermelding van wat agtereenvolgende eienaars van 'n kunswerk daaroor te

sê het. Opvattinge kan afgelei word uit wetsbepalings in verband met die bewaring van kunswerke, uit politieke riglyne en kerklike voorskrifte. Belangrike gevolgtrekkings kan gemaak word uit die doelbewuste vernietiging of verwydering van kunswerke, soos dit byvoorbeeld so dikwels tydens veroweringsveldtogte voorgekom het. Maar ook uit die vraag na kopieë. Baie gegewens kan aangetref word in sosiologiese en filosofiese verhandelinge, waaruit blyk waarop heersende opvattinge of bepalings gegrond is<sup>15</sup>.

2) **Kunskritiek** uiter hom ook deur middel van die **woord**. Dit kan die vorm aanneem van 'n streng rasionele oordeel gegrond op logiese argumente, soos ons dit kan aantref in gespesialiseerde handboeke of in reisverslae. Dit kan egter ook reaksie op estetiese genot of afkeur wees. Sulke kritiek vind uitdrukking deur middel van literêre vorme, soos beskrywings, essays, gedigte, reisverhale, die beter soort joernalistiek. Dit wend 'n poging aan om die kwaliteit van 'n kunswerk aan die belangstellende duideliker te maak. In die beste geval slaag so 'n skrywer inderdaad daarin om ons die waarde van 'n kunswerk terdeë te laat besef, ook al ken ons dit nie deur eie aanskouing nie<sup>16</sup>. Jacob Burckhardt, wat aanvanklik nog geen foto's tot sy beskikking gehad het nie, was hierin 'n meester!<sup>17</sup> By die bespreking van 'n kunswerk kan die beskrywing egter nooit heeltemal loskom van kritiek nie<sup>18</sup>. Dis verder 'n uitgesproke vereiste dat duidelike en verstaanbare taal gebruik word. Teoretiese is partymaal geneig om tevrede te wees solank as wat hulle hulself kan volg, terwyl aan die arm lesers glad nie gedink word nie<sup>19</sup>. By so 'n formulering van 'n kunsbeskrywing sit ons die medium van 'n kunswerk, klip, hout, verf, oor in 'n ander medium, nl. die taal. Hierby kan na 'n suiwer vertaling van die kunswerk gestrewe word, of daar word meer 'n eie skepping beoog, wat deur die oorspronklike kunswerk geïnspireer is<sup>20</sup>. Wat ons egter ook oor 'n kunswerk sê of skryf, dit sal iets daarin, hoe min ook, vir ons vir altyd laat verander<sup>21</sup>.

By ons benadering van 'n kunswerk behoort dit geen verskil te maak waar, wanneer en deur wie die kunswerk geskep is nie. Elke kunswerk is modern, **in sy eie tyd**, en dit behoort tuis in die tyd waarin dit ontstaan het. Om in ons tyd kuns in die trant van vroeër periodes te verwag, sou slegs plagiaat oplewer. In die Twintigste Eeu is ons eie eeu se kuns ter sprake. Deurdat ons geen afstand kan neem nie, is dit vir ons onmoontlik om met enige sekerheid vas te stel watter kunsuiting as die mees verteenwoordigende van ons eeu beskou moet word. Ten opsigte van tydgenootlike kuns is daar dus nog geen his-

toriese indeling moontlik nie, maar wel 'n kuns-kritiese oordeel. Om te skuil agter die feit dat nog geen afstand van die moderne kuns moontlik is nie en om dit gerieflikheidshalwe verder maar te negeer, moet as onwenslik beskou word. Die kritikus wat behoorlik onderlê is, wat kennis het van tradisie en die beste uit die verlede, het juis tot taak om 'n brug te bou tussen vandag en gister<sup>22</sup>. Die eerlike kritikus is volkome bewus daarvan dat sy oordeel nie finaal kan wees nie en hy behoort bereid te wees om sy opvattinge te verander of selfs heeltemal te laat los. Hy weet hoe om hom in verskillende opeenvolgende kunsopvattinge in te dink<sup>23</sup>.

In ons benadering van kuns uit die verlede is dit funes om ons eie tyd se omstandighede en lewensopvattinge as grondslag te laat dien. El Greco is nie méér 'n voorloper van die kuns van vandag as wat Goya of Chardin is nie, bloot en alleen omdat mens vervorming in sy werk aantref nie. Die kunswerk moet beoordeel word vanuit die omstandighede van die kunstenaar<sup>24</sup>. Ons oordeel sou gunstig beïnvloed word deur 'n noukeurige besef van die verskille tussen 'n vroeër periode en ons eie tyd. Ons moet trag om, vir sover moontlik, ons in die vroeër tydsomstandighede in te lewe. Die destydse omstandighede, verwagtings, moontlikhede en opvattinge was noodwendig anders as vandag. Om aan kunswerke uit 'n vroeër periode reg te laat geskied, om hulle juis te beoordeel, is dit wenslik om 'n studie te maak van die godsdiens en filosofie, politieke instellings en ideale, literatuur en musiek, sosiale toestande, die handel en produksie van die tyd waarin die kunswerk ontstaan het. Redelike kennis van die agtergrond is onmisbaar by die kwalitatiewe waardering van 'n kunswerk<sup>25</sup>.

Boweal moet ons kyk. Sonder om te kyk, kan ons nie met 'n kunswerk kennis maak nie. In sommige gevalle moet ons ook tas, soos by keramiek. Eers daarna kan ons ervaar wat ons gesien het, en dit weergee. Ons doen dit deur middel van:

1) **Ikongrafie**: beskrywing van wat ons sien, die gewone natuurlike verskynsels, mense, diere, voorwerpe, soos hulle in hul wese voorkom, maar ook wat hulle uitdruk: 'n gebaar van plesier, vredige atmosfeer. Verder vormlike verskynsels: 'n heilige met sy attribuut, voorstellings en allegorieë. Dit spreek vanself dat ons oor 'n ruim kennis van die betekenis van voorwerpe en gebeurtenisse, opvattinge en onderwerpe moet beskik en dat ons insig behoort te hê in die manier van uitdrukking wat gebruiklik was.

2) **Ikonologie:** die nagaan van die betekenis wat die waargenome verskynsels gehad het in die tyd waarin die kunswerk geskep is. Dit omvat ook simboliese waardes<sup>26</sup>.

3) **Stylkritiek:** waarmee ons bepaal op watter manier die kunswerk tot stand gekom het en hoe dit met ander kunswerke, van die kunstenaar self sowel as van ander kunstenaars, vergelyk. Dis moeilik om hierby 'n definitiewe grondslag van beoordeling vas te lê. Te veel is afhanklik van persoonlike aanvoeling, al is dit gegrond op uitgebreide kennis van die onderwerp of tydvak. Dit bly, selfs in die beste geval, 'n oordeel van „volgens my mening”, of „hoogs waarskynlik”. Kortom, stylkritiek is 'n onseker en gevaarlike gebied vir die maak van definitiewe afleidings.

Toepassing van wetenskaplike kritiek en die intuïtiewe oordeel van die leek kan nie altyd duidelik van mekaar onderskei word nie. Die kunswetenskaplike verskil van die leek daarin dat hy grondig op die hoogte is van die omstandighede waartydens die kunswerk tot stand gekom het en waaronder beoordeling plaasvind. Die amateur grondves sy rasonale opvatting op 'n weinig rasonale ondergrond; die kunshistorikus daarenteen vergelyk gedurig sy kunswaarneming met sy wetenskaplike kennis<sup>27</sup>. Tog is dit baie moeilik om met sekerheid vas te stel hoeveel intuïsie agter wetenskaplike navorsing verskuil is en watter hoeveelheid kennis gepaard gaan met intuïsie. Dis opvallend dat 'n kunswetenskaplike dit soms moeilik vind om die kunswerke waarvan hy 'n studie maak, ook werklik te geniet. En sonder genot kan kunswerke nie werklik verstaan en deurvoel word nie. Werklike kunsgenot word dikwels eerder aangetref by amateurs en versamelaars, wat hulle in hul vrye tyd as afleiding met kuns besig hou<sup>28</sup>. Nogtans moet ons oordeelvorming veral nie te gevoelvol of sentimenteel benader nie. Die skep van kuns is 'n vak soos enige ander. Dis 'n vak wat baie werk, energie en deursettingsvermoë vereis en waarby 'n bietjie inspirasie soms handig te pas kom. Party kunsuitings werk bowendien glad nie onmiddellik op die gemoed in nie. Ons dink hierby aan ontwerp-kuns, wat gewoonlik nie direk na die natuur verwys nie, maar opsommend werk of gestileer is. Nogtans word dit, sonder 'n nadruklik ideële inhoud, 'n bron van stille krag. Die aandeel van skoonheid in die ontwerp kan vergelyk word met die rol van logika in die wetenskap en filosofie<sup>29</sup>.

Daar is m.i. drie belangrike vereistes vir 'n goeie kunswerk: 1) Het die kunstenaar daarin geslaag om te **bereik** wat hy hom oorspronklik

as doel gestel het? 2) Beskik hy oor voldoende **tegniese vaardigheid** om sy idee tot uitvoering te bring? Tegniese vaardigheid bly egter 'n middel tot 'n doel — dit word nie 'n doel op sigself nie. Die kunstenaar moet self besluit aan watter tegniek hy vir 'n bepaalde doel voorkeur gee. 3) Het die kunstenaar daarin geslaag om sy idee aan **ons oor te bring**?<sup>30</sup>.

Die moeilikheid is dat kunsgeskiedenis, in teenstelling met selfs die letterkunde, nie gebruik maak van 'n waardeskaal met 'n verdeling in eerste-, tweede- of derde-rangs kuns nie. Die grondslag van waardebeepaling in die kuns berus op persoonlike reaksie, meestal sterk subjektief, en op tradisie, meestal meer objektief. Daar vind egter gedurig 'n hersiening van hierdie grondslae plaas, o.a. as gevolg van kunshistoriese navorsing. Die kunshistorikus kan derhalwe nie vooruit die verskil bepaal tussen 'n meesterstuk, 'n middelmatige en 'n minderwaardige werk nie. Kunshistoriese waardebeepaling is doeltreffend sowel by die belangrikste as die onbelangrikste werke. Die waarde van 'n kunswerk val egter onmiddellik op as ons dit langs 'n minder geslaagde skepping plaas en die twee kan vergelyk; nie ondanks nie, maar juis omdat alle kunswerke op een lyn gestel word<sup>31</sup>.

Oordeel is afhanklik van die beskawingspeil en styl van die tyd en plek waar dit geuit word. Dit kom herhaaldelik voor dat 'n sekere periode nie ryp is vir die waardering van 'n bepaalde kunsvorm of hom nie daartoe leen nie. Skilders soos Rembrandt en Vermeer is eers in die Negentiende Eeu opnuut algemeen waardeer. Daarenteen was die vorige eeu meer ontvanklik vir die werke van Botticelli as wat ons eie tyd blykbaar is. Elke geskiedkundige tydvak het sy eie unieke houding ten opsigte van kritiese uiting, rigting van smaak en besondere voorkeur. Metode, styl en vorm van 'n kunswerk dui die opvatting aan wat gangbaar was toe die kunswerk tot stand gekom het. Ons kan egter nie sê dat 'n kunsstyl 'n direkte weerspieëling is van wat in die mensdom van 'n bepaalde tyd omgaan nie. As dit so was, sou daar net soveel opvattinge wees as kunsuitings en sou die kunsgeskiedenis slegs 'n oorsig van die menslike lewensuitkyk gee. 'n Hoë peil op kunsgebied beteken nie noodsaaklik ook 'n grootse tyd nie. Kuns kan op sy beste 'n bykomende illustrasie van die geskiedenis wees, maar nooit 'n uitgangspunt of 'n suiwer bespieëling van 'n beskawing nie<sup>32</sup>. Die kritiese kunshistorikus vestig in werklikheid sy aandag op 'n aantal kunsverskynsels uit die geskiedenis en belig hulle skerper as ander, wat meer op die agtergrond bly. Daar ontstaan nou 'n verkorte,

saamvattende beeld van hierdie kunsverskynsels, wat vervolgens as standaard vir die onderhawige periode aanvaar word. Op grond van hierdie sg. standaard word party uitings van die tydgenootlike kuns aangemoedig, terwyl ander verwerp word. Elke generasie herhaal hierdie proses en kunsbenadering verander gedurig<sup>33</sup>. Die werklike kunswerk se waarde kan egter gehandhaaf word as gevolg van die ewigheidswaardes daarin. Met ander woorde, dit hang af van die vermoë om teengestelde kritieke, soos hulle deur tye gelewer word, tog te oorlewe<sup>34</sup>.

Die waarde van kritiek word daarenteen bepaal deur die vermoë daarvan om vir soveel as moontlik kunsverskynsels geldigheid te behou sonder om 'n uitgangspunt prys te gee.

Die uiteindelijke maatstaf van kritiek is afhanklik van die mate waarin dit ooreenstem met die estetiese opvattinge van 'n gegewe tydperk. As een periode oorgaan in 'n volgende en omstandighede en sienswyses verander, word ook die kritiek ou-modies. Dit kan selfs 'n belemmerende invloed hê op heersende menings. Ander kritiese gesigspunte is nodig om die kuns van die verlede in 'n nuwe lig te kan beskou<sup>35</sup>.

Kunskritiek vertoon 'n aantal verskynsels wat dit baie duidelik van die vroeëre onderskei. Eerstens het die mag en invloed van die kunskritikus buite verhouding toegeneem. Daar is 'n groot verskil tussen 'n boekbespreking, 'n toneel- of 'n filmkritiek en 'n kunskritiek. Na 'n slegte kritiek verkoop 'n boek tog nog, die toneelopvoering word verplaas na die platteland, die film verdwyn in die voorstad. Maar 'n kunsuitstalling vind op een plek plaas en gewoonlik is elkeen van die uitgestalde werke enig in sy soort. Na 'n afbrekende kritiek kan die kunstenaar sy werke nie verveelvuldig en elders probeer verkoop nie<sup>36</sup>. Die kritikus het so 'n sleutelposisie verkry en sy invloed is onmiskenbaar. Inderdaad het hy vroeër ook invloed gehad. Aan Winckelmann kan 'n neoklassisistiese invloed toegeskryf word — Diderot het moraliteit as vereiste gestel<sup>37</sup>. Charles Baudelaire was 'n uitgesproke voorbeeld van weloorwoë oordeel<sup>38</sup>. Dat so 'n kritikus vroeër ook reeds 'n funeste invloed kon hê, blyk uit die trieste voorbeeld van die Vicomte Nieuwerkerke, die keiserlike direkteur van Skone Kunste in Frankryk, direkteur-generaal van die staatsmuseum en president van die jaarlikse uitstillingsjurie, die salon, in sy houding teenoor die Franse impressionistiese skilders. Hy was geregtig op 'n persoonlike mening, maar nie om deur sy dwingende, afkeurende houding 'n hele generasie van skilders tot armoede en 'n hongerbestaan te doem nie<sup>39</sup>.

Die feit dat die een rigting vinnig op die ander in die moderne kuns volg, maak dit vir die publiek moeilik om hulle te oriënteer. Ons moet rekening daarmee hou dat dié deel van die publiek wat hom met kuns besig hou, of wat meen om met kuns besig te moet wees, aansienlik groter is as in die verlede. Die oordeel van die welopgevoede enkeling van vroeër word dikwels verdring deur die luidrugtige uitings van 'n massa wat deurgaans traag is om 'n eie opinie te vorm en daaraan voorkeur gee om hom agter die kritikus te verskuil<sup>40</sup>.

Die moderne kritikus kom soms in omstandighede tereg waarin hy die uitgesproke vertolker en soms selfs die voorvegter van 'n rigting in die kuns word<sup>41</sup>. So 'n skrywer doen sy bes om die nuwe opvatting aan die publiek te verduidelik. Maar hierin lê die gevaar van 'n verdere afkeer by die publiek om self te kyk en 'n neiging om hom maar liewers op die mening van die kritikus te verlaat<sup>42</sup>.

Die kritikus word aangehelp deur tydskrifte met hul eise om artikels oor kuns. Dikwels moet sulke artikels aanpas by wat die gemiddelde leser graag hoor. Dis 'n kritiek wat van 'n afstand geuiter word, waarvan die maatstaf onbekend is. Dikwels is dit nouliks meer as 'n bietjie ydele esteties, skepties teenoor die allernuutste en daarop toegespits om die publiek op die standpunt van eergister te hou. Hierdie skrywers kan dit vir eerlike vooruitstrewende kunstenaars baie moeilik maak; net deur te swyg maak hulle dit soms onmoontlik<sup>43</sup>.

Daar is ook teenstanders van kritiek. Dit is vanselfsprekend party kunstenaars wie se werk afgekeur word, maar ook party literêre skrywers wat aan 'n gerieflike uitkyk vasklou en nie oor werklike insig beskik nie. Vir kritiek uit die verlede is dit toelaatbaar. Maar om in koerante 'n grondwet vir kunsskep te wil vaslê, vol teorieë en met uitsluiting van enigiets wat nie mooi inpas nie, moet as ongunstig beskou word<sup>44</sup>. Die ander uiterste is die sg. propagandiste wat hulle net agter een enkele sienswyse skaar. Hulle kan hul gewoonlik net in kleiner tydskrifte hoorbaar maak en van hul eensydigheid kan ewenig gunstige uitwerking verwag word<sup>45</sup>.

Daar is 'n nadruklike verskil tussen dié soort kastige waardering wat eintlik niks anders as 'n aanmoedigende selfuiting is nie, en werklike verryking en verdieping wat plaasvind as gevolg van die besef wat 'n groot kunswerk is en wat dit probeer uitdruk. Die kunswerk vereis 'n intelligente aanskouer, wat bereid is om verder te gaan as net die geroë van die oog, as hy 'n oordeel wil uiter oor wat hy sien<sup>46</sup>.



In watter mate is hierdie beginsels van toepassing op Suid-Afrika en wat is die omstandighede hier?

Kort na die vestiging van die Kaap in 1652 het kuns reeds 'n rol gespeel om die lewe te veraangenaam. Die tweede kommandant van die Kaap, Zacharias Wagner, het kort na sy aankoms hier die Here XVII versoek om 'n aantal skilderye of gekleurde landkaarte van die belangrikste Hollandse stede te stuur, om die lelike kaal mure van die Kasteel se ingangsportaal te bedek. By sy vertrek op 1 Oktober 1666 meld hy in sy dagboek dat hy skeep gaan met alle los besittings. Ons vra ons af of die skilderye en landkaarte, as hulle ooit gestuur is, saamgegaan het?<sup>47</sup>.

Die ruim huise wat in die tyd van W.A. van der Stel hier en daar reeds bestaan het, was deurgaans slegs met die allernoodsaaklikste gemeubileer. In die huise van die welgesteldes en party intellektuels in Kaapstad en sy onmiddellike omgewing was daar in die 18de eeu heelwat skilderye en familie portrette. In die binneland vind ons egter maar min landkaarte, skilderye of barometers wat die eentonigheid van die egaal gekalkte mure onderbreek het<sup>48</sup>. Skilderye wat toe aan die Kaap was, is almal ingevoer. 'n Omgewing van rus en sekerheid, soos mens dit kan aantref by mense wat oor genoeg tyd beskik om aandag aan kuns te gee, het in die Kaap nog nouliks bestaan<sup>49</sup>. Bowendien sal by lewensomstandighede wat hoofsaaklik op die werklikheid ingestel was, praktiese oorwegings die oorwig behou. Dis veral die boukuns, die meubelkuns en silwersmedery wat in die 18de eeu tot ontwikkeling kom. Die beeldhouer Anton Anreith bly 'n uitsondering, wat geen skool opgeleer het of tot verdere ontwikkeling gelei het nie<sup>50</sup>.

Eers 'n eeu later volg Bowler, Baines, l'ons, die litograwe Poortermans en Langschmidt. Hoewel daar kunsuitstallings gehou is, was die meeste uitgestalde werke nog altyd van oorsese kunstenaars; Bowler het dit moeilik gevind om sy lito's te verkoop<sup>51</sup>. Openbare kunsgalerye was nog onbekend. Wel was daar die begin van privaatversamelings, soos dié van T.B. Bayley (†1872). Die romantiese realisme bly die heersende styl en eers aan die begin van die 20ste eeu kom daar invloed van die Europese impressionisme en werk skilders soos Hugo Naudé, Wenning, Oerder, 'n bietjie later Caldecott en Pierneef hier. Tot aan die Tweede Wêreldoorlog bly die Kaap die swartepunt in die Suid-Afrikaanse kunsewre.

Inderdaad het die stryd om weg te breek van die soet realisme reeds in die jare twintig begin, maar eers na 1945 kom moderner opvattinge in ons land meer tot hulle reg.

Dit was Smithard wat Pierneef gewaarsku het om nie Europese indrukke en verskynsels in Suid-Afrika slaafs na te volg nie, liewers moet daar gesoek word na wat eie aan die land is. Caldecott het sy impressionistiese werkwysse by die Suid-Afrikaanse lig aangepas en daarmee 'n grondslag gelê vir die 20ste eeuse kunsontwikkeling in ons land. Veral in die afgelope paar jaar is daar m.i. in toenemende mate 'n strewe by ons beter kunstenaars merkbaar om in 'n eie rigting te wil werk omdat daar in die huidige Europese ontwikkeling steeds minder aangetref word wat vir hulle bruikbaar is. Ek voel dat ons hiermee op 'n tweesprong kom: ons is op pad na verstarring, of na 'n geweldige verdere ontplooiing van ons kuns.

Kunskritiek was inmiddels geneig tot behoudendheid en dikwels onsekerheid. Kritiek in die jare twintig in Suid-Afrika reik nouliks verder as Augustus John en William Orpen, terwyl die breë publiek sy hoogste kunsvreugde soek in sentimentele Victoriaanse prentjies<sup>52</sup>. Op kunsgebied was dit weinig aanmoedigend en daar was duidelik verslapping merkbaar. In 1938 kom daar tekens van reaksie. Daar is die stigting van die Nuwe Groep. Charles Eglington bewys in sy kritieke dat hy reeds 'n oog oog vir die nuwe het. Dr. A.C. Bouman publiseer sy boek „Kuns in Suid-Afrika”<sup>53</sup>; daar is kritici soos Bernard Lewis en Melvin Simmers.

Tot 1945 het die Afrikaanssprekende in dié ontwikkeling helaas slegs 'n ondergeskikte rol gespeel. Miskien was te veel aandag opgeëis vir die taal en kultuurstryd, sodat daar te min krag vir ander gebiede, o.a. die kuns, oorgebly het. Dis opmerklik hoe weinig weerklank die Afrikaanse nasionale strewe en gevoel in die kuns gevind het. Na die ontwikkeling van die Kaapse boustyl het die kuns hoofsaaklik onder Engelse invloed gekom, soos die ontwikkeling in die 19de eeu aantoon<sup>54</sup>. Maar omstreeks 1930 het, veral vir die Afrikaner, 'n goue geleentheid hom voorgedoen om 'n eie rigting in te slaan. Die intellektuele Afrikaner het toe ruimskoots blyke gegee van sy belangstelling vir die werke van Wenning en Naudé, die skilderye en lino's van Pierneef. Die breë massa het hierdie smaak helaas nie gedeel nie, soos o.a. ons Voortrekkerherdenkingsposseëls keer op keer aandui. Tot vandag toe is W.H. Coetzer by uitstek die vertolker van die beeld wat ons skoolgaande jeug hulle van ons nasionale geskiedenis vorm. Ook ons volksfeeste is in hierdie trant opgeluister<sup>55</sup>.

Gedurende die Tweede Wêreldoorlog speel politieke opvattinge 'n rol en word sake tot 'n hoogtepunt gedryf. Die behoudendes, wat simpatiseer met die onderdrukking in Duitsland

van die sg. "Entartete Kunst", se grond word met die uitbreek van die oorlog onder hul hewig pro-Britse voete weggeslaan. In die veertiger jare vervang die S.A. Kunsvereniging die S.A. Arts Association, wat die einde beteken van 'n droom om in Suid-Afrika 'n tak van die British Academy te stig<sup>56</sup>.

Suid-Afrika vertoon na die Tweede Wêreldoorlog op kunsgebied 'n weerspieëling van 'n menigte Europese rigtings, sonder dat 'n vaste skool of duidelike rigting opgemerk kan word. Baie kunstenaars het oorsee gegaan en ervaar wat daar inmiddels op kunsgebied plaasgevind het. Hul terugkoms hier het 'n fris wind laat ontstaan<sup>57</sup>, wat bowendien aangewakker is deur kritici soos René Graetz, Christina van Heyningen, Amelia Levy, Prebble Rayner, David Lewis, later F. L. Alexander<sup>58</sup>.

Tog sien, ook vandag nog, die breë massa veels te min kuns. Soos die draadloos musiek in die huise na die mense gebring het, lê daar vir die beeldradio op kunsgebied 'n taak voor. Laat ons nie ons oë sluit nie; die Afrikaner het nog altyd 'n agterstand en hy sal dit moeilik vind om dit in te haal solank as wat die eie nog nie in sy kunsuiting bepaal is nie. As mens egter die stryd wat in ons land deur kunstenaars gevoer is, die sg. ouer garde wat nou 60 - 75 jaar is, in ag neem, is daar alle rede vir optimisme.

Daar is ook ernstige gevare. Die jongeres weet van hierdie stryd van die ouer generasie niks nie; en soos op soveel gebiede van die huidige samelewing, kry mens die indruk dat hulle niks daarvan wil weet nie en dat daar doelbewus gestrewe word om kastig los te wil kom van alles wat vooraf gegaan het. Mens hoor vandag partymaal die mening verkondig dat niks van gister belangrik is nie, net vandag tel. Dit is 'n baie kinderagtige houding, 'n aanduiding van onvolwassenheid en toon 'n onbegrip van die feit dat die een noodsaaklik uit die voorafgaande moet volg. Dis die houding waarteen wêreldfigure soos J. Huizinga („In de Schaduw van Morgen") en José Ortega y Gasset („Revolt of the Masses") so ernstig waarsku. Hierdie pueriele houding van „net vandag" beteken in sy diepste wese 'n ontkenning van al ons kultuurgoed, ons volkerfenis en ons tradisie.

Nou kom in Suid-Afrika 'n gevestigde kunstenaar deurgaans op jonger leeftyd tot erkenning as wat byvoorbeeld in Europa die geval is<sup>59</sup>. Die gevolge hiervan is merkbaar. Behalwe 'n tekort aan lewenservaring is daar dikwels 'n gebrek aan elementêre tegniese kennis. Daar is in veel gevalle 'n neiging om blindelings te jaag na die nuwe, sonder dat daar ook maar die minste beseft is van wat dit

is of hoe dit deeglik verwerk moet word, soos die ouer generasie met baie inspanning geleer het. Die najaag van oorspronklikheid word soms 'n obsessie, 'n vrees dat daar nie met die nuutste bygebly kan word nie. Die resultaat is juis andersom: te dikwels gebeur dit dat voorbeelde uit 'n Amerikaanse tydskrif hier in net 'n ander kleur as 'n sg. „nuwe periode" op 'n uitstalling pryk.

'n Ander verskynsel is die onverantwoordelike publisiteit. 'n Jong kunstenaar kry 'n kollega om sy uitstalling te open. Die openaar word vol lofbetuigings ingelei deur 'n derde, waardeur hy self alreeds 'n sekere publisiteit verkry. Hy hou vervolgens 'n openingstoespraak waarin hy 'n mondvol onbegryplikhede kwytraak, wat egter indrukwekkend klink. Die verslaggewers, wat self maar onseker voel oor die prille talent wat hier uitgestal is, neem ruimskoots uit die toespraak oor vir die bespreking wat deur hulle koerant aan die publiek opgedis word. En by 'n volgende geleentheid open ons uitstaller van nou weer 'n uitstalling van werke van sy kollega en maak dit nog erger. Laat ons tog nie vergeet nie: die belangrikheid van 'n kunstenaar word bepaal deur sy werk, nie deur die aantal uitstallings waaraan hy deelgeneem het nie, selfs al is so 'n uitstalling 'n handelaar sukses. Ons wil allermins beweer dat 'n jong kunstenaar geen geleentheid behoort te kry om sy werke uit te stal nie. Inteendeel! Maar dit behoort 'n eerlike kans te wees, sonder ongegronde aanbidding, vermetele verkoopstaktiek en oëverbinding van die publiek. 'n Jong kunstenaar is nie goed nie, hy kan egter veelbelowend wees. Hy het 'n kans om goed te word, mits hy vir die volgende twintig jaar baie hard werk en veel opoffer, en nie deur publisiteitseise bederf word nie.

Ons ken almal die persoon wat begin met „veel belang te stel". Kort daarna hoor mens fluister: „hy weet soveel daarvan!" En ten slotte berus ons maar daarin dat ons vriend „so goed" is. Ons het ook almal wel die spreker meegemaak wat luidkeels verkondig: Ek weet niks van kuns nie, maar ek weet waarvan ek hou! Dis sy goeie reg om 'n eie mening te hê. Maar onvermydelik probeer hy om hierdie mening op die omstanders af te druk en hy voel versteurd as hy nie daarin slaag nie.

Niemand van ons, en ek laat die taaldeskundiges buite beskouing, sal dit sommer waag om 'n literêre boekbespreking in 'n tydskrif te publiseer nie. Maar enigeen, selfs die mees eerbiedwaardige en brawe medeburger, beskou homself as die aangewese persoon om 'n kunsuitstalling te open, waarby in alle onskuld dikwels wysshede ten beste gegee word wat kant nogwal raak.

Skoonheid en kunskwaliteit is nie afhanklik van die sosiale of politieke sienswyse van die kunstenaar, die hoeveelheid sjerrie wat by 'n uitstalling genuttig word, die aantal besoekers, of die veelbeduidendheid waarmee hulle mekaar toeknik nie. Van jong mense, wat onlangs die universiteit verlaat het, word verwag om die joernalistieke vak te leer met verslae van kunsuitstallings, alvorens hulle op sg. moeiliker terreine kan beweeg, soos sport, sosiale gesellighede en die kriminele hof.

Die publiek beskik nie oor voldoende kennis of voorligting om die kaf van die koring te skei nie. Veel word opsetlik duister gehou om onkunde te verbloem, menigeen word 'n slaaf van onverantwoordelike publiseiteit. Ons kom tot die gevolgtrekking dat die opmerking wat mens so dikwels hoor, nl. dat kunskritiek in Suid-Afrika op 'n lae peil sou staan, beskou moet word as onjuis. Die feit is dat, behoudens 'n aantal gunstige uitsonderings, waarvan ek hierbo party genoem het, daar geen kunskritiek in Suid-Afrika bestaan nie.

Ons hoef hieroor nie ontsteld te raak nie. Liewers kan ons ons afvra 'wat ons te doen staan om in hierdie toestand verandering te bring.

Ek is van mening dat die belangrikste taak hier lê op die gebied van onderwys en voorligting en dat die universiteit 'n groot rol behoort te vervul. Ons studente het 'n agterstand by hul kollegas in Europa. Hulle groei nie op tussen Gotiese katedrale en Barokpaleise nie, hulle het geen uitgebreide museums van ou en moderne kuns tot hul beskikking nie. By 'n besoek aan Europa moet hulle in 'n kort tyd die meeste probeer inneem: daar is altyd haastigheid en nouliks geleentheid tot dieper ondersoek of besinning. Aan bruikbare taal-kennis ontbreek daar veel, veral Duits, Frans of Italiaans. Dit sal 'n uitgesproke beleid wees in die Departement Kunsgeskiedenis om by die studente in te dreun dat kunsbeoordeling belangrik is om 'n eie mening te leer vorm, onafhanklik van die dosent se eie smaak. Daar is

te veel 'n neiging tot onnodige teoretiseer, te min besef dat kuns voor alles 'n kwessie is van kyk. Die student stel vanselfsprekend belang in die kuns van sy eie tyd. Die ingewikkelde moderne werk spreek dikwels meer tot hom, juis omdat dit 'n produk van sy eie tyd is, as die noodsaak om 'n kunswerk uit die verlede te moet ontrafel. Nogtans is ek nie oortuig van die nut om 'n voorgraadse student in die praktiese kursus te dwing tot sg. abstrakte werk nie; dit is veels te moeilik vir hom<sup>60</sup>. Mens kan egter ook nie verwag dat in ons tyd in kuns nog met die foto toestel gekompeteer word nie.

Die vraag ontstaan of mens self kunstenaar moet wees alvorens jy oor kuns oordeel. Alexander ontken die noodsaak daarvan. Inteendeel, na sy mening sal 'n kunstenaar moontlik eensydig in sy oordeel wees; dit sal beter wees as 'n kritikus nie self 'n kunstenaar is nie<sup>61</sup>. Ek beskou dit egter noodsaaklik dat die kunskritikus oor 'n ruim kennis van die kunsgeskiedenis beskik, sodat hy weet wat deur die eeue geskep is en telkens weer terdeë besef hoe die een uit die ander gevolg het en weer aanleiding gee tot die volgende. Ons moet ons tyd gun om 'n kunswerk behoorlik te leer ken, om te oefen om te kyk, om op te merk en vir onself verantwoorde kritiek op te bou wat op 'n eie standaard gegrond is<sup>62</sup>. Kuns is 'n onvermydelike deel van die mens; ons tref dit aan op alle gebiede van die samelewing. Sonder kuns word die wêreld uitsluitend koel wetenskaplik, sou daar 'n totale verdorring plaasvind. Meer as een keer het die verwyte ons Departement getref dat ons „kwaliteit-mal” is. As dit so is, beskou ek dit soos 'n eer en dit sal in die toekoms ons tradisie bly.

Laat ons eindig met die persoon wat uiteindelik tog die skuld dra van alles: die kunstenaar! Die Suid-Afrikaanse kunstenaar Ernest Ullmann, in sy boek „Designs on Life” wat onlangs verskyn het, wys daarop dat die kunstenaar daarop geregtig is om te skep wat hy wil, solank hy dit opreg bedoel!<sup>63</sup>.

## VERWYSINGS

1. Max J. Friedlander: **On Art and Connoisseurship**, bl. 163 v, 178, 179, Venturi, L: „**History of Art Criticism**”, bl. 9.
2. Idem, bl. 182. E. Panofsky: **Meaning in the Visual Arts**, bl. 19.
3. A. Vermeylen: **Van de Catacomben tot Greco**, bl. 3.
4. Idem, bl. 7.
5. R. M. Heilbrunn (ed.): **Max J. Friedlander, Reminiscences and Reflections**, bl. 51.
6. A. Dresdner: **Die Entstehung der Kunstkritik**, bl. 7, Venturi, bl. 3.
7. Idem, bl. 8.
8. E. H. Gombrich: **Norm and Form**, bl. 129.
9. Dresdner, bl. 4, 6, 9.
10. Idem, bl. 12.
11. Huizinga praat van „hineindichten” (J. Huizinga: **Het Aesthetische Bestanddeel van Geschiedkundige Voorstellingen**. (Verzamelde Werken, dl. VII, bl. 25.)
12. Dresdner, bl. 9.
13. R. Assunto: **Art Criticism**. Encyclopedia of World Art, d1, IV, bl. 114.
14. Assunto, bl. 116. In die boukuns sien ons dit aan veranderinge aan 'n gebou self of van die omgewing of agtergrond daarvan, soms ook in pogings tot praktiese toepassing van 'n estetiese teorie.
15. Assunto, bl. 115-116.
16. Idem, bl. 115.
17. W. Kaegi: **Jacob Burckhardt, eine Biographie**, dl, III, bl. 68.
18. Gombrich, b1. 81.
19. Heilbrunn, b1. 38. Woorde soos: „Kunskritiek gee vir ons 'n estetiese distansiering vanwaar ons die sensuele en die sensitiewe reproduksie-potensialiteit aanvoel van die kunstenaar se persepsie van die kosmiese wêreld om ons heen; sy uitdrukking in die meganiese of organiese, sy tegniese beheersing van ruimte, vlak en materiaal, sy deurdring tot in die intensiteit van die menslike en wêreldlike fenomeen, wat uiteindelik lei tot 'n ekspressie van sy mees omvattende geestelike inherensie”, klink baie mooi en geleerd, maar het in werklikheid geen betekenis nie.
20. Vgl.: H. Gerson: **De Taal van de Kunsthistoricus**.
21. Gombrich, b1. 66. Gombrich beskou dit 'n ernstige probleem. Volgens sy mening lewe die skeppende mens en die as skrywende mens in heeltemal verskillende wêreld. „When I see a writer, a word man, among a number of painters, I shake my head. For I know he would not be there, unless he was up to something. And I know that he will do them no good” (E. H. Gombrich: **Meditations on a Hobby Horse**, b1. 106).
22. L. D. Ettlinger: **Art History Today**, bl. 18.
23. Dresdner, bl. 11. In hierdie verband kan vanuit uitsluitend vakkundige standpunt opgemerk word dat elke gemeenskap wat homself respekteer, gebruik maak van sensuur om onwenslike verskynsels in die samelewing te vermy. 'n Normaal dinkende mens is ten gunste hiervan. Tegelykertyd lê dit nie op die pad van bv. die eerste die beste klerk in 'n staatsdepartement, selfs al het hy daartoe opdrag ontvang, om homself tot kunskritikus op te werp en om te bepaal wat wel kuns is en wat nie.
24. Venturi, bl. 6.
25. Assunto, bl. 116.
26. Panofsky, bl. 28-41.
27. Idem, bl. 17.
28. Heilbrunn, bl. 38 en 46.
29. A. U. Opham Pope: **Introduction to Persian Art**, bl. 2.
30. Gombrich: **Meditation on a Hobby Horse**, bl. 72, 99.
31. Panofsky, bl. 18n.
32. Gombrich, bl. 80, 82; Gombrich: **Norm and Form**, bl. 3, Venturi, bl. 4; Huizinga, bl. 24.
33. G. J. Hoogewerf: **Verbeelding en Voorstelling**, bl. 111.
34. Assunto, bl. 117.
35. Idem, bl. 118.
36. Dresdner, bl. XI, XII.
37. Hoogewerf, bl. 130-132.
38. „Art in Paris”; Venturi, bl. 347.
39. J. Rewald: **The History of Impressionism**, bl. 16, 69, 162, 227, 336.
40. José Ortega y Gasset: **Revolt of the Masses**.
41. Rewald, bl. 244 (T. Duret), bl. 26, 169, 300-302 (E. Duranty).

42. Voorbeelde hiervan: R. Fénéon, wat die na-impressionisme verdedig, Clive Bell en Roger Fry, wat 'n half aarselende publiek probeer oorhaal, terwyl Herbert Read bepaalde rigtings en kunstenaars verdedig. Na die Tweede Wêreldoorlog is daar 'n toenemende aantal kritici wat 'n belangrike rol speel in Europa en die V.S.A. as voorvegters van moderne kunsopvattinge: W. Huntinght, Wright, S. Hartmann, T. B. Hess, C. Geenberg, H. Rosenberg, D. Sutton, D. Cooper, ens.
43. Dresdner, bl. 1, XII.
44. Idem, bl. 1.
45. Idem, bl. XII.
46. Gombrich: **Meditations on a Hobby Horse**, bl. 85, Venturi, bl. 9.
47. G. E. Pearse: **The Cape of Good Hope**, bl. 35; O. H. Spohr: **Zacharias Wagner, second Commander of the Cape**, bl. 35.
48. A. F. Hattersley: **An Illustrated Social History of South Africa**, bl. 50, 53. D. Bax: **'n Pastelportret deur Pieter Willem Regnault, tekenaar en tuinman in Kaapstad, 1753 - 1765**, bl. 19. Slegs 'n enkele van hierdie kunswerke is plaaslik gemaak, en dan nog meestal deur 'n skilder van oorsee.
49. Hattersley, bl. 145.
50. C. de Bosdari: **Anton Anreith, Africa's first Sculptor**, bl. 115-116.
51. F. R. Bradlow: **Thomas Bowler, his Life and Work**, bl. 35, en **Bowler in Mauritius**, bl. 14, 15, 37.
52. B. Arnott: **Lippy Lipshitz**, bl. 6.
53. H. M. v/d Westhuysen: **Die Onderrig van die Beeldende Kunste** (Lesing). S.A. Akademie vir Wetenskap en Kuns (Pretoria), 1969.
54. C. T. Te Water: **The Cultural Heritage of South Africa**, The Studio, October, 1934.
55. Dr. A. C. Bouman: **Kuns in Suid-Afrika**, Kaapstad - Amsterdam, 1934 en 1938, later gedeeltelik in Engels: **Painters of South Africa**.
56. Arnott, bl. 20-22.
57. R. K. Cope: **South African Contemporary Painting and Sculpture**, The Studio, November, 1948.
58. Arnott, bl. 24.
59. 'n „Jong” kunstenaar in Europa is 50-60 jaar, in Suid-Afrika dikwels nouliks 30 jaar oud.
60. Ettliger, bl. 17.
61. A. J. Werth: **Kunskritiek in Suid-Afrika in ons Tyd**. Bulletin Pretoriase Kunsmuseum, jrg. 3 no. 3, Julie 1969.
62. C. de Jonge: **Schilderijen zien, betekenis en ontwikkeling van de schilderkunst**, bl. 65.
63. Ullmann, Ernest: **Designs on Life**, Kaapstad, 1971.

## BRONNELYS

- Assunto, Rossario: **Art Criticism**. Encyclopedia of World Art, d1.IV, bl. 114-141.
- Baudelaire: **Art in Paris**. Londen, 1965.
- Burckhardt, Max (ed.): **Jacob Burckhardt, Briefe**, dritter Band, basel, 1955.
- Clark, Kenneth: **Civilisation, a personal view**. Londen, 1969.
- De Jong, C.: **Schilderijen zien, betekenis en ontwikkeling van de schilderkunst**. (2de druk) Utrecht, 1959.
- Dresdner, A.: **Die Entstehung der Kunstkritik**. München, 1968.
- Ettlinger, L. D.: **Art History Today**. Londen, 1961.
- Friedländer, M. J.: **On Art and Connoisseurship**. Londen, 1942.
- Gerson, H.: **De Taal van de Kunshistoricus**. 1966.
- Gombrich, E. H.: **Meditations on a Hobby Horse**. Londen, 1963.
- Gombrich, E. H.: **Norm and Form**. Londen 1966.
- Heilbrunn, R. M. (ed.): **Max J. Friedlander, Reminiscences and Reflections**. New York, 1969.
- Hoogewerf, dr. G. J.: **Verbeelding en Voorstelling**. Amsterdam, 1948.
- Huizinga, J.: **Het Aesthetische Bestanddeel van Geschiedkundige Voorstellingen**. Verzamelde Werken, d1. VII. Haarlem, 1950.
- Kaegi, W.: **Jacob Burckhardt, eine Biographie**; deel III, Basel, 1947-1967.
- Opham Pope, A.U.: **Introduction to Persian Art**. Oxford, 1936.
- Ortega y Gasset, J.: **Revolt of the Masses**. Londen, 1934.
- Panofsky, E.: **Meaning in the Visual Arts**. New York, 1955.
- Rewald, J.: **The History of Impressionism**. New York, 1964.
- Vermeulen, A.: **Van de Catacomben tot Greco**. Amsterdam, 1946.

## SUID-AFRIKA

- Arnott, B.: **Lippy Lipshitz**. Kaapstad, 1969.
- Bax, D.: **'n Pastelportret deur Pieter Willem Regnault, tekenaar en tuinman in Kaapstad, 1753 - 1765**. Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, afd. Letterkunde, Nuwe Reeks - deel 32, no. 1. Amsterdam, 1969.
- Bradlow, F. R.: **Thomas Bowler, his Life and Work**. Kaapstad, 1967.
- Bradlow, F. R.: **Bowler in Mauritius**. Kaapstad, 1970.
- Cope, R. K.: **South African Contemporary Painting and Sculpture**. The Studio, November 1948.
- Hattersley, A. F.: **An Illustrated Social History of South Africa**. Kaapstad, 1969.
- Pearse, G. E.: **The Cape of Good Hope 1652 - 1833**. Pretoria, 1956.
- Scholtz, J. du P.: **Strat Caldecott**. Kaapstad, 1970.
- Scott, F. P.: **Gregoire Boonzaier**. Kaapstad, 1964.
- Spohr, O. H.: **Zacharias Wagner, second Commander of the Cape**. Kaapstad, 1967.
- Te Water, C. T.: **The Cultural Heritage of South Africa**. The Studio, October 1934.
- Ullmann, Ernest: **Designs on Life**. Kaapstad, 1970.
- Werth, A. J.: **Kunskritiek in Suid-Afrika in ons Tyd**. Bulletin Pretoriase Kunsmuseum, jrg. 3, no. 3. Julie 1969.