

# KLEUR AS SKILDERKUNSTIGE

## ELEMENT IN DIE WERK

van

GREGOIRE BOONZAIER

Pierre Volschenk

1971



KLEUR AS SKILDERKUNSTIGE ELEMENT IN DIE

WERK VAN

GREGOIRE BOONZAIER

deur

*Pierre Volschenk*

---

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

*D. Phil.*

in die Fakulteit Lettere en Wysbegeerte

Universiteit van Pretoria

November 1971

PRETORIA

Mede -

Promotor: Prof. Dr. H.M. van der Westhuysen

Promotor: Prof. Dr. F.G.E. Nilant

*“The serious study of colours is an excellent means to the cultivation of human beings, for it leads to a perception of inner necessities. To grasp these is to experience the eternal law of all natural generation; to recognize necessity is to surrender self-will and serve the Creator - to become Man.”*

-FABER BIRREN-

Met dankbaarheid teenoor die

Groot Skepper

van die skeppings- en waarderingsvermoë

van die mens.

---

## HOOFSTUK EEN

### ORIËTERING EN PROGRAMAANKONDIGING

Die titel van hierdie monografiese ondersoek naamlik, KLEUR AS SKILDERKUNSTIGE ELEMENT IN DIE WERK VAN GREGOIRE BOONZAIER het eerstens direkte betrekking op kleur as 'n verskynsel, nader aangedui as 'n element of middel, soos dit hom openbaar en soos dit deur die skeppende kunstenaar in die skilderkuns aangewend word. Tweedens word kleur as skilderkunstige element wat die tegnies-praktiese gebruik daarvan betref, ondersoek soos dit hom voordoen in die werke van die Suid-Afrikaanse kunsskilder Gregoire Boonzaier, waarby veral rekening gehou sal word met hoe hy verf as materiaal hanteer, hoe hy vir sy doel verskillende kleurfaktore evalueer, uitkies en in sy palet saamstel, en daarmee geraak tot-vir-hom-bevredigende oplossings wat uiterlik estetiese vorm-belewing en innerlik estetiese inhoudsbetekenis betref.

Eersgenoemde punt vereis 'n bondige oorsig van wat onder kleur as element in die beeldende kuns verstaan word. Dit is veral vir die waardering van skilderwerk 'n baie aktuele saak, aangesien in die twintigste eeu - esteties benader - kleur tereg opgevat word as die belangrikste element waarmee die skilder skeppend te werk gaan. Daar is in die loop van jare reeds veel hieroor gepubliseer. Vir die doel van hierdie studie bepaal die skrywer hom by net die belangrikste data en slegs relevante materiaal. Hy probeer om 'n algemene standpunt daaroor in Deel I van hierdie proefskrif in te neem.

Wat die veld van ondersoek in Deel II betref, is daar op Gregoire Boonzaier besluit, 'n kunstenaar wat in die eerste plek bekend is as koloris, dit wil sê dat sy werk bepaald as geskikte studie-veld kwalifiseer. Dit het spesiale waarde omdat sy lewering van kunswerke oor die belangrikste ontwikkelingsjare van die Suid-Afrikaanse skilderkuns strek, en omdat die effek van veranderende benadering en die inwerking van die tydgees op sy werk 'n ondersoek verdien. Hierby is dit die plig van navorsers om die maksimum gegewens by nog

lewende/.....

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

VOORWOORD ..... vii  
LYS VAN AFBEELDINGE ..... viii

D E E L E E N

HOOFSTUK I

ORIËNTERING EN PROGRAMAANKONDIGING ..... 1  
OMGRENSING EN VERDUIDELIKING VAN DIE ONDERWERP ..... 3  
PROGRAMAANKONDIGING ..... 7

HOOFSTUK II

NATUURWETENSKAPLIKE INTERPRETASIES VAN KLEUR

A. KLEUR AS NATUURLIKE FISIESE VERSKYNSEL ..... 8  
B. DIE KLEURVERSKYNSEL VOLGENS VERKLARINGS VAN  
FISIOLOË ..... 22  
C. BYDRAE VAN DIE SIELKUNDE ..... 33

HOOFSTUK III

INWERKING VAN DIE KLEURVERSKYNSEL OP DIE MENSLIKE  
BEGRIP EN BELEWING DAARVAN

A. ALGEMENE AGTERGROND MET VERWYSING NA DIE  
MENS EN SY VISUELE WAARNEMING VAN KLEUR TEN  
OPSIGTE VAN DIE SKILDERKUNS ..... 36

B.	KLEUR AS RUIMTELIK BEPAALDE VERSKYNSEL IN DIE KUNS .....	39
1.	Fatsoen .....	40
2.	Kleur .....	42
	(a) Chromatiese-kontras .....	43
	(b) Lig-donker kontras .....	44
	(c) Tekstuur-kontras .....	47
	(d) Koud-warm kontras .....	49
	(e) Komplementêre kontras .....	50
	(f) Gelyktydigheidskontras .....	51
	(g) Oppervlakte-kontras .....	55
	(h) Versadigingskontras .....	56
3.	Gewig .....	58
4.	Groei .....	59
5.	Posisie in die ruimte .....	59
	(a) Interposisie (oorvleueling) .....	60
	(b) Perspektief .....	60
	(1) Grootte-perspektief .....	60
	(2) Lug-perspektief .....	61
	(3) Kleur-perspektief .....	61
	(4) Liniêre perspektief .....	62
	(5) Lig-en-skadu perspektief .....	62

#### HOOFSTUK IV

### ORIËTERING: WESENSBEPALING VAN DIE ESTETIESE FENOMEEN WAARIN KLEUR 'N MEDIUM IS

I	N L E I D I N G .....	64
A.	DIE KUNSTENAAR .....	65
B.	KUNSSKEPPING: EIENSKAPPE EN BEHOEFTES .....	66
	1. Dieperliggende gevoelsbelewenis en skeppingsdrang..	66
	2. Bewuste verstandelike oorweging tot innerlike voorstelling .....	73

3.	Wilsbesluit en oorgang tot vergestaltung van die belewenis, d.w.s. in 'n uiterlik waarneembare vorm .....	74
C.	DIE KUNSWERK .....	77
1.	Onderwerp en stof .....	80
2.	Materiaal .....	84
3.	Die Media .....	85
4.	Vorm .....	87
(a)	Volledigheid .....	88
(b)	Samhang .....	89
(1)	Die fisiologiese vermoë van die oog .....	89
(2)	Balans en ewewig .....	90
(3)	Ooreenkoms .....	90
5.	Die betekenis van 'n raam .....	92
D.	DIE WAARDEERDER .....	93

D E E L T W E E

HOOFSTUK V

GREGOIRE BOONZAIER - LEWENSLOOP AS MENS EN KUNSTENAAR

A.	JEUGJARE .....	99
1.	Gregoire se ouers .....	99
2.	Milieu .....	100
3.	Geografiese en klimaatsomgewing .....	101
4.	Skooljare .....	102
5.	Pieter Wenning kom in Gregoire se lewe .....	103
B.	LOOPBAAN AS BEROEPSKUNSSKILDER .....	104
1.	Eerste jare .....	104
2.	Gregoire in die buiteland .....	105
3.	Gregoire keer terug na Suid-Afrika .....	106



C. STYLRIKTINGS IN DIE KUNSWERELD WAARIN GREGOIRE HOMSELF BEVIND HET SEDERT SY TOETREDE AS SKILDERKUNSTENAAR .....	107
--	-----

## HOOFSTUK VI

### INVLOEDE OP DIE VORMING VAN GREGOIRE AS KUNSTENAAR

A. FAKTORE WAT OP GREGOIRE SE VORMING AS MENS EN KUNSTENAAR INVLOED UITGEOEFEN HET .....	115
1. Gregoire se herkoms en persoonlikheid .....	115
2. Geografiese invloede .....	117
3. Huislike en sosiale omgewing .....	122
(a) D. C. Boonzaier .....	122
(b) Pieter Wenning en ander kunstenaars .....	123
4. Gregoire se opleiding .....	124

## HOOFSTUK VII

### 'N ONTLEDING VAN GREGOIRE SE KLEURGEBRUIK

I N L E I D E N D E    O P M E R K I N G S .....	126
A. GREGOIRE SE WERKSMETODE .....	127
1. Materiaal .....	128
(a) Skildervlak .....	128
(b) Verfstawwe .....	129
(c) Pastelle .....	130
(d) Waterverf .....	130
(e) Skets en tekengereedskap .....	131
(f) Linosneegereedskap en drukapparaat .....	131
2. Gregoire skilder 'n stillewe .....	131
(a) Stimulering .....	131
(b) Samestelling van die komposisie .....	132

<u>Afbeelding</u>	<u>Bladsy</u>
37 Uitsig oor Tafelbaai vanaf Seinhcuwel (Kat. nr. 37)	254
38 Stormbound	168
39 Portret van jong meisie (Kat. nr. 39)	255
40 Selfportret (Kat. nr. 40)	255
41 La Ville Close (Kat. nr. 41)	255
42 "Keigwan Arms" (Kat. nr. 42)	255
43 Penzance, Cornwall (Kat. nr. 43)	255
44 Foto van Keigwan	255
45 Ou Visterman (Kat. nr. 45)	255
46 Kaartspelers (Kat. nr. 46)	255
47 Hoekie met pienk dakke (Kat. nr. 47)	256
48 Torres Molinos, gesig naby Malaga (Kat. nr. 48)	256
49 Die Swart Beker	185
50 Saldanhabaai (Kat. nr. 50)	256
51 Boomstudie in grys (Kat. nr. 51)	256
52 Lamp en Samovar (Kat. nr. 52)	256
53 Caledonstraat (Kat. nr. 53)	256
54 Stillewe Komposisie (Kat. nr. 54)	256
55 Leeukop vanaf Distrik Ses (Kat. nr. 55)	256

(c) Die skets-stap .....	132
(d) Gregoire begin skilder .....	133
B. GREGOIRE SE SUBJEKTIEWE TIMBRE EN DIE VORME VAN KLEURKONTRAS IN SY WERK .....	138
1. Gregoire se subjektiewe timbre .....	138
2. Kleurkontrasvorme in Gregoire se werk .....	148
(a) Kleurkontras (contrast of hue) .....	148
(1) Volle kleur-kontras .....	149
(2) Verdeelde kleur-kontras .....	150
(b) Lig-donker kontras .....	151
(c) Koud-warm kontras .....	152
(d) Komplementêre kontras .....	153
(1) Volle komplementêre kontras .....	154
(2) Verdeelde komplementêre kontras .....	154
(e) Gelyktydigheidskontras .....	155
(f) Oppervlakte-kontras .....	156
(g) Versadigingskontras .....	157

## HOOFSTUK VIII

### DIE EKSPRESSIEWE FUNKSIE VAN KLEUR IN DIE WERKE VAN GREGOIRE DEUR DIE JARE

A. TEKENINGE EN SKILDERYE VAN GREGOIRE SE KINDER- JARE .....	159
B. GREGOIRE WORD BEROEPSKUNSSKILDER .....	164
C. GREGOIRE IN EUROPA .....	170
D. GREGOIRE KEER TERUG NA SUID-AFRIKA .....	179
<u>S A M E V A T T I N G</u> .....	190

### A D D E N D A

ADDENDUM I : Lys van Tentoonstellings .....	200
ADDENDUM II : Gregoire aan die Woord .....	202

ADDENDUM III	:	Akademie vir Wetenskap en Kuns	
		Rede .....	210
ADDENDUM IV	:	Briewe van Gregoire .....	212
ADDENDUM V	:	Windsor en Newton verslag .....	250
FOTO'S EN KLEUR-		.....	252
- SKYFIES			
ADDENDUM VI	:	Naamlys .....	257
ADDENDUM VII	:	Katalogus .....	262
BIBLIOGRAFIE	:	.....	265

-----oOo-----

## V O O R W O O R D

Hierdie proefskrif is 'n beskeie poging om in die Suid-Afrikaanse studiekring, hier spesifiek op die terrein van die Beeldende Kuns, eerstens kleur as skilderkünstlerige element te bestudeer, terminologie en begrippe te ondersoek en meer helderheid daaroor te verkry soos wat dit by die estetiese betrek word: tweedens om kleur in die werk van Gregoire Boonzaier te ondersoek.

Ek betuig my dank teenoor Gregoire Boonzaier vir al die inligting wat hy aan my beskikbaar gestel het, dikwels deur sy kostbare tyd aan my af te staan.

My opregte dank gaan my vrou, Marie, vir wat sy vir my gedoen en beteken het. Daar gaan ook baie dank uit aan my moeder vir die briewe waarin sy van tyd tot tyd op inspirerende wyse my aangemoedig het.

In die loop van die sewe jaar wat ek my deur lees, vra, kyk en eie skilderwerk in die onderwerp verdiep het, is ek deur baie persone bygestaan. My dank aan persone soos prof. dr. J. Trümpelmann, prof. Lippy Lipshitz, mmre. Moses Kottler, Ben Jaffe en Tommy Friedmann, advokaat en mev. Harry Snitcher en alle persone wat deur onderhoud of die beskikbaarstelling van werke van Gregoire en relevante inligting behulpsaam was.

Dit was vir my 'n voorreg om hierdie studie onder die leiding van prof. dr. H. M. van der Westhuysen te onderneem - aan hom my opregte dank.

Mag hierdie studie 'n bydrae wees tot beter begrip vir en waardering van die middele en werk van die kunstenaar.

---

LYS VAN AFBEELDINGE

<u>Afbeelding</u>	<u>Bladsy</u>
1 - 7 Ligweerkaatsingsgrafieke	19
8 - 10 Drie kleurwiele	20
11a en b Kleurwiele vir lig- en pigment-vermenging	21
12 Waardeveranderingskaal	253
13 Wilenski se diagram	94
14a Gregoire se Netsukes	252
14b Gregoire se kindertekeninge	159 - 160
15a Eerste stap	133
15b Tweede stap	134
16 Foto van ateljee	252
17 Stillewe - laaste stap (Kat. nr. 17)	253
18 Voorstedelike straat (Kat. nr. 18)	253
19 Voorstedelike straat (Kat. nr. 19)	253
20 Ostwald se kleurliggaam en -registrasie	140
21 Die registrasie op sirkels (Van Gogh se slaapkamer)	141
22 Vergelykings 22 a - e	142
23 Höfler se dubbel-piramide	143
24 Birren se kleur-driehoek	143
25 Birren se kleur-driehoek-vergelykings	144
26 Stillewe (Kat. nr. 26)	253
27 Die Verfwinkel (Kat. nr. 27 )	253
<del>28</del> Drie bome (Kat. nr. 28)	<del>253</del>
29 Mandolien, koppie en boeke (Kat. nr. 29).	253
30 Vrugte en voorwerpe, abstraksie (Kat. nr. 30)	254
31 Leeubekkie in geel Japanse vaas (Kat. nr. 31)	254
31b Wit huis, Fernwoodlaan (Kat. nr. 31b)	254
32 Baksteenfabriek (Kat. nr. 32)	254
33 Dahlias in blou vaas (Kat. nr. 33)	254
34 Strandhuisie, Kommetjie (Kat. nr. 34)	254
35 Wit bloeisels (Kat. nr. 35)	254
36 Jakopregops (Kat. nr. 36)	254

DEEL I

lewende kunstenaars te verkry, sodat veral kultuurhistories belangrike feite vasgelê kan word ten einde in menige geval latere spekulasie uit te skakel en die weg na vollediger begrip te baan. In die geval van Gregoire glo ek dat 'n dieper kennis van sy kleurgebruik 'n belangrike sleutel sal wees tot vollediger begrip en betekenisbepaling van sy skilder-kuns.

Uit 'n persoonlike oogpunt beskou, het die skilder-en beeldhoukuns my aandag reeds vroeg in my lewe getrek. Sedert 1958, veral met die aktiewe beoefening van die genoemde kunste, het 'n sterk gevoelde behoefte aan meer gegronde kennis op dié gebied tot aansporing gedien om my daarvoor meer wetenskaplik te verantwoord. 'n Mens het begin soek na sinvoller begrip van die Beeldende Kuns. Aanvanklik het dit net oor die praktiese tegniek gegaan; maar mettertyd het die behoefte ontstaan aan 'n beter begrip van die skeppende potensialiteite wat gevestig is in die skilderkunstige elemente self, wat die kunstenaar tot sy beskikking het om hom te kan uitdruk tot voller belewenis in sy skeppende arbeid. Dit het my gebring tot die bestudering van kleur as fenomeen in die wye sin van die woord soos dit deur fisici, fisioloë en psigoloë verklaar word en ook soos dit bewus of onbewus deur die eeue heen deur kunstenaars as ekspressie-middel (Eng. medial element) in die praktyk aangewend is. Ek het besef watter besondere waarde sodanige studie vir my eie werk sou kon inhou.

Later, veral sedert 1964, is skrywer hiervan betrokke by die kunskritiek aanvanklik vir Die Burger en vanaf Mei 1965 vir die S.A.U.K. Hierdie instansies verwag dat 'n kritikus sy standpunte aanneemlik motiveer, veral met betrekking tot die jongste ontwikkelinge op die gebied van die skilderkuns, wat meer as ooit tevore die klem op kleur as skilderkunstige middel laat val.

Verder is my verbintenis met estetiese opvoedingswerk as senior inspekteur van Kuns sodanig dat ek in direkte en voortdurende aanraking met laer-, hoër-, onderwysersopleidingskole en ander kunssentra kom. In toenemende mate word deurgaans juis die kleur as 'n basiese skilderkundige element in die onderrig uitgebou, sodat daar selfs van Kleurkunde in

die/.....



die kuns gepraat word. Die betekenis van my ondersoek sou in hierdie verband dus ook 'n bydrae kan lewer.

Elders in die Westerse wêreld is reeds veel gedoen aan navorsing en publikasie van die resultate op hierdie terrein, veral in die V.S.A., en dit is bekend hoe reeds sedert die vorige eeu Franse en Duitse geskifte 'n merkbare invloed op die skepende kunste uitgeoefen het. Dit is des te meer opvallend om dan te ontdek dat daar tot hede maar bitter min aan navorsing oor hierdie saak in Suid-Afrika gedoen is. Ook dit het as spoorslag gedien tot die keuse van die onderhawige ondersoek.

### OMGRENSING EN VERDUIDELIKING VAN DIE ONDERWERP

Die betiteling van hierdie monografie is so gestel om aan te toon dat dit twee stadia insluit: eerstens is dit 'n ondersoek na 'n spesifieke fenomeen, spesifiek vir die waarde wat dit vir die mens inhou sodat dit as skilderkunstige element (medium) vir die doel van ekspressie aangewend kan word; tweedens, 'n ondersoek na toepassing, eienskappe en funksie daarvan in die werk van Gregoire Boonzaier.

Die studie loop uit op waardes en hulle verwesenliking deur uitinge, vergestaltinge en waardering. Dit gaan oor die mens se verbondenheid aan estetiese waardes en die onomstootlike kunshistoriese feit van bewuste veranderinge in opvattinge.

In hierdie studie gaan dit ook nie altyd om verklaaring as 'n logiese struktuur nie; eerder om begrip of "verstehen" wat neerkom op die interpretasie van gegewens in terme van die waarde wat dit inhou. Dit is 'n feit dat die mens se interpretasie van dieselfde gegewens binne 'n kort periode kan verander of gewysig word. Gilson se voorbeeld van die verskil in interpretasie deur dieselfde persoon as kind, middeljarig en/of bejaarde stel hy so: "It is the same painting; it is the same human being; it is by no means the same being of aesthetic experience in one and the same person." <sup>1)</sup> Persoonlike menings wat in hierdie monografie gelug word, mag dus in 'n latere stadium in my lewe gewysig of selfs verwerp word/.....

---

1) Etienne Gilson: Painting and reality - bl. 40

word - vir die huidige is dit oortuigde siening.

Wat die filosowe 'n verskynsel of fenomeen noem, sê Gilson verder: "is being as an object of experience. It is commonly said that the only being of a painting in which we should take an interest is not its so-called physical being; but rather the phenomenological being that it has as an actually experienced work of art." <sup>1)</sup> Alhoewel die ondersoek na kleur as fenomeen begin, is dit net om die wese daarvan beter te begryp. In die proses van ontleding word die ontologië betrek: "Ontology deals with beings, or beings, such as they are in themselves, irrespective of the fact that they are apprehended or not, as well as of the particular way in which they may happen to be apprehended." <sup>2)</sup> Kleur sal dus bestaan en wees wat dit is, ongeag die feit dat dit gesien word of nie. Hier word inligting uit wetenskaplike navorsing voorsien.

Ook wat die fenomenologie betref, val ons terug op Gilson waar hy sê: "Phenomenology rests upon the assumption that, as it had been established by Kant's Critique of Pure Reason, we cannot speculate about what things are in themselves, since this would entail an attempt to know things as they are while they are not being known." <sup>3)</sup>

Hieruit volg dan dat die enigste "bestaan" van 'n kunswerk waarin ons moet belangstel nie die sogenaamde fisisiese bestaan daarvan is nie maar wel die fenomenologiese bestaan wat dit as werklik beleefde kunswerk is.

Die menslike begrip van wat met kleur bedoel word, sal eers die wetenskaplike en daarna die wysgerige interpretasie betrek. Hierdie studie beweeg op die gebied van die estetiese oordeel oor 'n bepaalde element van die skilderkuns. Die ontwikkeling van die menslike oordeel by die gebruik van kleur in die skep-waardeerproses is deur die jare veel deur wetenskaplik verhaalbare feite beïnvloed, veral na die toetrede van wat as die aanvang van die wetenskaplike periode beskou kan word. 'n Breë voorstudie van die wetenskaplike onderbou wat die fisisiese en fisiologiese feite blootlê, sal eers/.....

---

1) Etienne Gilson: a. w. - bl. 36  
 2) Etienne Gilson: a. w. - bl. 35  
 3) Etienne Gilson: a. w. - bl. 36

eers bekyk word voordat die psigologiese fenomene betrokke by die kleurverskynsel aan ondersoek blootgestel word.

In die betiteling word kleur as skilderkunjstige element gestel. Skilderkunjstig impliseer twee gedagtes: eerstens skilder as 'n aktiwiteit waarvolgens kunstenaarsmateriaal (verf, ink, ens.) met 'n kwas, paletmes of op enige ander wyse op 'n vlak aangebring word; tweedens, dat die resultaat van hierdie aktiwiteit op 'n produk sal uitloop wat 'n estetiese ervaring kan opwek; derhalwe betrek dit die estetiese direk en daarom moet ook hieraan aandag gegee word.

Vir die doel van hierdie studie sal die betekenis van die woord element gesien moet word as 'n middel tot kunsinnige uitdrukking of vergestaltung. Nadat dit deur die kunstenaar in 'n spesifieke vorm verwerk of aangebied is, het dit 'n bestanddeel van die kunswerk geword. In die natuur en in kunswerke funksioneer dit nie altyd "alleen" nie maar hou meesal verband met die ander elemente, naamlik lyn en fatsoen terwyl tekstuur altyd 'n belangrike karakter-bepalende faktor is. Daar sal gepoog word om die element (kleur) sover moontlik van die ander elemente te skei of te onderskei en volgens eie spesifieke kwaliteite te ondersoek.

Die proefskrif gaan verder oor die werk van Gregoire Boonzaier. Met werk word al sy skeppinge vanaf die dag dat hy as kind begin teken en skilder het, bedoel. Alhoewel daar by die aanhoor van die woord werk dadelik gedink word aan die beste van wat Gregoire as professionele kunsskilder die afgelope 45 jaar kon voortbring, sluit hierdie studie ook 'n beskouing van sy eerste werke in omdat kerneienskappe daarvan afgelei en die latere ontwikkeling gevolg kan word.

Die skildermateriaal waarin Gregoire as koloris naam gemaak het, is olie-verf. Alhoewel hy voortreflike werk in pastelle uitgevoer het, ook baie akwarel-ink werke geskep het, word dié ondersoek op sy olie-verfskilderye toegespits; waar van belang, word na sy kleurgebruik in ander materiale verwys.

Volgens ruwe skatting het reeds vyfduisend olie-verf, akwarel, pastel tekeninge, en vele werke in ander tegnieke soos atskuns, sy esel of sy ateljee ver-  
 laat/.....

laat. Daar moet dus selektief te werk gegaan word. Die feit dat slegs kleur ondersoek sal word, maak die taak nie veel ligter nie omdat, soos reeds gemeld, die ondersoek veel meer aspekte betrek. Nogtans sal gepoog word om 'n reeks verwysings (skilderye) te gebruik wat die ontwikkeling van Gregoire se hantering van kleur vir skeppende doeleindes sal illustreer. Daar mag beter voorbeelde bestaan en belangrike werke mag hier weggelaat wees - die tyd en toekomstige inligting sal dit nader kan bepaal.

Wat die skilderye betref, word van kleurfoto's en kleurskyfies gebruik gemaak. Ten beste mag dit 'n redelik getroue weergawe van die kunswerk wees, maar nooit sal dit dieselfde estetiese ervaring as die oorspronklike kan opwek nie.

Voor Gregoire se jongste tentoonstelling (September 1971), het ek die geleentheid gehad om by hom aan huis, onder ideale omstandighede, met die beste fotografiese apparaat die werke te fotografeer. Tuis is die kleurskyfies intensief bestudeer, elke keer op 'n doek tot die oorspronklike grootte geprojekteer en in hierdie vorm leer ken. Twee weke later is die tentoonstelling geopen en kon ek dit gaan besigtig. Wat 'n verrassing, wat 'n heerlikheid om die oorspronklike werke te sien. Dit was soos 'n nuwe ontdekking, asof 'n waas van die skilderye verwyder is en die waarheid en werklikheid ontbloot is. Die krag van tekstuur, daardie drie-dimensionale oppervlakte kwaliteit het die kunstenaar se vernuf openbaar, en getoon dat hierdie uitstalling by uitstek sy ontwikkeling as tekstuur-koloris bevestig. Die afbeelding dien dus net as verwysing, 'n dokument.

Op hierdie stadium bestaan daar uiteenlopende kleur-uitkenningsterminologie en -skale, daarom sal daar so min as moontlik na spesifieke kleure verwys word, spesifiek in die sin dat daar wel van Cadmium rooi, 'n Kobalt blou of chroomgeel gepraat kan word maar verkieslik nie van 'n poskantoor-rooi, salmpienk, avokadogroen of selfs kanariegeel nie, want dan kry kleur 'n subjektiewe konotasie.

Di: is veral in die werk van Gregoire waar die oneindige variasies van gryskleure 'n beskrywing nie alleen sal bemoeilik nie, maar afbreuk sal doen aan die leser of

besigtiger/.....

besigtiger se persoonlike, subjektiewe interpretasie deur  
assosiasie. 1)

#### PROGRAMAANKONDIGING

In Deel I word drie hoofstukke respektiewelik  
gewy aan: die natuurwetenskaplike interpretasie van kleur,  
die inwerking van die kleurverskynsel op die menslike begrip  
en belewing daarvan en 'n wesensbepaling van die estetiese  
fenomeen waarin kleur 'n medium is.

In Deel II word kleur as skilderkunstige element  
in die werk van Gregoire Boonzaier in vier hoofstukke  
bespreek: Gregoire Boonzaier se lewensloop as mens en kunste-  
naar, invloede op hom as kunstenaar, 'n ontleding van sy  
kleurgebruik en die ekspressiewe funksie van kleur in sy werke  
deur die jare. Hierop volg 'n samevatting van die ondersoek  
en bevindings.

---

---

1) Vgl. Etienne Gilson - o. w. bl. 36

## HOOFSTUK TWEE

### NATUURWETENSKAPLIKE INTERPRETASIES VAN KLEUR

#### A. KLEUR AS NATUURLIKE FISIESE VERSKYNSEL

##### I N L E I D I N G

Die mens hou homself alreeds eeuelank besig met 'n gesoek na antwoorde op die talle vrae oor die verskynsel van kleur. Alhoewel die drang om dinge te verklaar aanvanklik gering mag gewees het, bestaan daar genoeg bewyse vir die feit dat gekontroleerde aanwending of toepassing van kleur, ter wille van spesifieke effekte in die kunswêreld vanaf die vroegste tye bestaan het. Die aantreklike kleurespel en beheerde ontwerp op krale uit die Egiptiese periodes (2000 - 400 v.C.), die Millefiori-krale en borsspelde van 500 tot 100 v.C. en kleur op die pragtige vase (1500 v.C.) toon reeds gevorderde smaak.<sup>1)</sup>

Hoe meer die mens van iets weet, hoe beter kan hy dit beheer en gebruik. Eers vanaf die begin van die 17de eeu het wetenskaplike ontdekkings begin inligting verskaf. Tans betrek die onderwerp „lig en visie“ feitlik alle gebiede van wetenskaplike navorsing. Volledige begrip vereis dus omvattende ondersoek en insig.

Die proses van waarneming vind plaas in tydsverloop waar 'n fisiese, 'n fisiologiese en 'n psigologiese fase mekaar in hierdie orde opvolg, totdat die onderskeie momente daarin uitloop op 'n sinvolle resultaat. So word die uiterlike waargenome beeld gaandeweg 'n innerlike gewaarwording van betekenis vir die waarnemer. Die wetenskaplikgerigte mens (natuur- en geesteswetenskaplik) soek na redelike, teoretiese of praktiese verklarings of begrip daarvan; miskien die kunstenaar van ouds en selfs van vandag tot 'n mate ook, maar tog maak hy daarby langs die weg van sy beeldende gees staat op sy intuïtiewe aanvoeling/.....

---

1) Frederic Neuburg: Ancient Glass - bls. 7, 47, 79.

aanvoeling ; m.a.w. op sy gevoelskennis wat sterk openbarend is terwyl hy skeppend werk.

In hierdie hoofstuk word in verband met kennis van kleur sekere bydraes van natuurwetenskaplikes kortliks aangedui. Verder ~~aan~~ sal meer-male na hierdie wetenskaplike feite en opvattinge verwys moet word ten einde die verwantskap en verskille tussen enersyds kleur-persepsie as psigo-fisiologiese realiteit en andersyds kleur as fisies-chemiese realiteit te kan aandui.

### 1. Die verantwoordelikheid van die fisikus

Die fisikus bestudeer die eienskappe van elektromagnetiese energie-trillinge en ander bestanddele betrokke by die ligverskynsel, soos die prismatiese verspreiding van wit lig en die probleme van pigmentasie. Hy ondersoek mengsels van chromatiese lig, spektra van die elemente, frekwensies en golflengtes van gekleurde strale en die meting en klassifikasie van kleure.

Die mens se begrip en kennis van die verskynsel van kleur ressorteer eintlik in twee periodes, naamlik die sogenaamde voor-wetenskaplike en die wetenskaplike periodes.

### 2. Voor-wetenskaplike tydperk t.o.v. kleurkennis

Hierdie periode strek vanaf die vroegste tye tot aan die begin van die 17de eeu n.C. Die mens het tot op hierdie stadium slegs geteoretiseer omdat daar 'n absolute minimum wetenskaplike gegewens bestaan het. Selfs die Grieke wat oor redelike gevorderde kennis van die oog beskik het - hulle kon selfs delikate oogoperasies uitvoer - het niks van die beginsels van visie geweet nie. Omtrent 500 v.C. het hulle die eienaardige idee gehad dat 'n mens kon sien as gevolg van „ligstrale" wat van die oë af soos voelers uitgestraal het, op die voorwerp geval en dit sigbaar gemaak het.<sup>1)</sup> Hierteenoor het die skool van Pythagoras veronderstel dat elke sigbare voor-

werp/.....

---

1) Life: Science Library Light and Vision - bl. 31

werp 'n ononderbroke stroom van deeltjies afgegee het. Aristoteles het gemeen dat lig in golwe beweeg.

Van die vroegste pogings om oor kleur te teoretiseer, kom voor in die Hindu Upanishads wat uit die 7de en 8ste eeu v. C. dateer.

Verklaring was eintlik nie ter sake nie; slegs assosiasie het 'n rol gespeel. Alles wat vir hulle rooi gelyk het, was vir hulle die kleur van vuur, wit was water en swart het die aarde se kleur gehad. Die Grieke het „lug“ as element bygevoeg en die opvattinge het vir baie eeue behoue gebly. <sup>1)</sup>

Alhoewel Aristoteles reeds met die idee begin het dat kleur meer as net geestelike en simboliese betekenis het, het sy (Aristoteles)se idees tot die tyd van Robert Boyle en Isaac Newton, gegeld; dit wil sê, die 18de eeu en later.

In sy De Coloribus skryf Pythagoras: "Simple colors are the proper colors of the elements, i.e. fire, air, water and earth ..... Verifications from experience and observation of similarities are necessary, if we are to arrive at clear conclusions about the origin of different colors, and the chief ground of similarities is the common origin of nearly all colors in blends of different strength of sunlight and firelight, and of air and of water." <sup>2)</sup>

Dit is verder interessant dat sy idee dat kleur ontstaan waar duisternis en lig mekaar ontmoet, byna 2000 jaar later weer deur Goethe verder gevoer is.

Die kleur-wetenskap het gedurende die Middeleeue niks belangriks opgelewer nie. Eers in die 15de eeu, tydens die Renaissance, het daar skielik 'n oplewing gekom met die ontwikkeling van olieverf en die aandag daaraan van 'n geniale Leonardo da Vinci wat in alle soorte kennis van die mens belanggestel het. Dit was hy wat objektiewe en subjektiewe eienskappe van kleur van mekaar onderskei en gevolglik kleur uit die oogpunt van die kunstenaar wetenskaplik en sielkundig benader het. In sy studie oor kleur word die volgende merkwaardige opmerking gevind: "The first of all simple colours is white." <sup>3)</sup> Dan sê hy verder dat wit verteenwoordigend is

van/ .....

---

1) Faber Birren: History of Colour in Painting - bl. 16

2) Faber Birren: a. w. - bl. 16

3) © University of Pretoria a. w.



van lig waarsonder geen kleur waargeneem kan word nie, geel is vir die aarde, groen vir water, blou vir lug, rooi vir vuur en swart vir totale donkerte. Assosiasie is wel die bepalende faktor maar hiermee het ons in der waarheid ses erkende primêre kleursensasies. <sup>1)</sup> Alhoewel beperk, het hy waarskynlik die beste wetenskaplike begrip van kleur in hierdie tyd gehad.

Gevolgtrekkings waartoe 'n mens kom is dat daar in die begin min behoefte bestaan het aan 'n wetenskaplike verklaring van wat kleur is. Kunstenaars het met 'n element gewerk waarvan hulle die oorsprong en samestelling nie geken het nie. Aan die begin het dit nie veel saak gemaak nie, omdat kleur slegs as 'n middel met assosiatiewe eienskappe daaraan toegeken, praktiese doeleindes soos die dekoratiewe en die mistisisme gedien het.

Tot op hierdie stadium, dit wil sê, die 15de eeu was dit die kunstenaar en filosoof wat aandag aan kleur gegee en dit probeer ontleed het. Oor een aspek was almal dit eens: dit moes 'n soort energie wees wat òf vanaf die oog òf vanaf die voorwerp beweeg het en volgens Aristoteles, wel in golwe.

### 3. Die Wetenskaplike tydperk t.o.v. kleurkennis

Hierdie periode wat vroeg in die 17de eeu met die opvatting van Descartes in aanvang geneem het, het in toenemende mate aan natuur- en geesteswetenskaplikes sowel as kunstenaars en ander waarnemers inligting verskaf. Vandag geniet navorsing oor kleur meer aandag as ooit te vore.

Gedurende die voorafgaande periode is min vrae gestel omdat daar nie genoeg bewuste belangstelling was nie en omdat hulle nie geweet het wat om te vra nie: selfs kennis aangaande die elementêrste wetenskaplike feite oor kleur het blykbaar ontbreek. 'n Italiaanse filosoof, Bruno, wat Oxford in 1583 besoek het, skryf: "Masters and Bachelors who did not follow Aristoteles faithfully were liable to a fine of five shillings for each divergence." <sup>2)</sup>

René Descartes (1596 - 16<sup>5</sup>10) was een van die eerstes

om/.....

1) Vgl. A. Höfler se Klassifikasie in Hoofstuk VII - bl. 143

2) Faber Birren: a.w.

- bl. 18-20

om weg te breek van die idee dat kleur mengsels van donker en lig kon wees. Vir hom is alle ruimtes met eter - die plenum - gevul. "Light was essentially a pressure transmitted through a dense mass of invisible particles. The diversities of colour and light were due to different ways in which the matter moved. Various hues had different rotary speeds, rapid for red, slow for blue." <sup>1)</sup> Geen metode kon dit bewys nie.

Robert Boyle (1627 - 1691), 'n Engelse fisikus en chemikus, het sy boek Experiments and Considerations Touching Colours wat in 1670 gepubliseer is, aan 'n kunstenaarsvriend opgedra. Ook hy het die bestaan van 'n eter veronderstel, want lig moes in of op iets beweeg. Wat sy bydrae betekenisvol maak is die feit dat hy tussen atmosferiese kleure en struktuurkleure onderskei het. Hierdie uitkenning is baie jare geïgnoreer maar word onderskeidelik nou weer oornuut deur moderne sielkundiges as filmkleure en oppervlaktekleure in berekening geneem. Filmkleure, het Boyle gesê, is suiwer en ruimtevullend; oppervlaktekleure bevat swart en behoort aan voorwerpe. <sup>2)</sup>

In die derde plek het hy ook die menslike aspek, kleurpersepsie, bespreek en sodoende vir Newton ietwat vooruitgehoop. Hy het gedink dat kleure nie 'n inherente eienskap van dinge kan wees nie want "an apparition of them may be produc'd (sic) from within." <sup>2)</sup>

### Sir Isaac Newton (1642 - 1727)

Daar is een ding wat al die verskillende teorieë oor kleurvisie gemeen het, en dit is dat almal op Isaac Newton se ontdekking van 1666 gebaseer is, naamlik dat sonlig al die kleure van die spektrum bevat. Sy eksperimente met 'n prisma is bekend. Hy het sonlig deur 'n gleuf laat skyn en op 'n prisma laat val. In die prisma word die „wit" sonlig opgebreek (eintlik verlaat elke kleur met 'n verskillende hoek die prisma) en dit toe op 'n doek geprojekteer. Toe het hy die eksperiment in die teenoorgestelde rigting teruggevoer deur/.....

1) Faber Birren: a. w.

- bl. 20

2) Faber Birren: a. w.

- bl. 21

3) © University of Pretoria a. w.

deur die geprojekteerde kleure weer deur 'n konvergeerlens terug te stuur. Die resultaat was weer 'n „wit" lig .

Hy het twee groepe gekleurde lig wat saam „wit" lig vorm, komplementêre kleure genoem. Word een kleur van die spektrum uitgeskakel, byvoorbeeld groen, en die oorblywende kleure, naamlik rooi, oranje, geel, blou en violet weer met 'n konvergeerlens saamgetrek, sal die resultaat 'n rooi kleur wees. As ons geel uitneem, sal die oorblywende kleure violet wees.

Gevolgtrekking: Elke spektrale kleur is dus die som van al die ander kleure saam. So het hy ook vasgestel dat voorwerpe sekere kleure absorbeer en ander terugkaats. 'n Rooi blom is dus rooi omdat dit al die ander kleure absorbeer en net rooi golwe terugkaats.

Newton se werk met lig en kleur het in die begin baie min aandag geniet en hy het dikwels in feitlik leë sale lesings gegee. Eers in 1704 het hy probeer om kleurpersepsie te verklaar, maar dit het hy versigtig in die vorm van vrae gedoen.

Dit is vandag moeilik om die volle effek van Newton se ontdekking te begryp. Tot op daardie stadium was die meeste aanvaarde begrippe op die stellings van kunstenaar-wetenskaplikes soos Leonardo da Vinci geskoei. Hulle het hulle teorieë op ondervinding met verfvermenging gebaseer en die ou en nuwe idees het dikwels gebots.

Nie net wetenskaplikes het die geldigheid van die stellings van Newton betwyfel nie, maar ook letterkundiges soos Johann Wolfgang von Goethe, die Duitse digter, filosoof en student van lig en visie. Hy was so onstel dat hy vele jare gewy het aan navorsing en 'n publikasie waarin hy Newton en sy teorieë gekritiseer en verwerp het. <sup>1)</sup>

Dit is net hier waar die groot misverstand in kleurkunde plaasgevind het en selfs vandag nog verwarring veroorsaak. Faber Birren onderskei drie primêre samestellings: een vir lig, een vir pigmente en een vir menslike visie.

Daar is 'n duidelike verskil tussen gekleure pigment en gekleurde lig-vermenging. Outoriteite beweer dat: "Even  
modern/.....

modern man is likely to share the confusion because he usually gains his first knowledge of colour from a paint-box." 1)

Lig is die bron van alle kleure terwyl pigmente slegs weerkaaters, absorbeerders en oorsenders van ligstrale is. Dit mag gebeur dat 'n persoon verkeerdelik 'n kleurteorie wat op pigmentvermenging gebaseer is, verwerp net omdat dit nie in ooreenstemming met Newton of die jongste wetenskaplike inligting is nie.

Vra aan 'n kunstenaar die name van die primêre kleure en hy sal dadelik antwoord: geel, rooi en blou, maar die wetenskaplike sal antwoord: rooi, groen en blou. Terwyl geen pigmentvermenging geel kan oplewer nie, kan rooi en groen lig wat gelyktydig op 'n vlak deur hierdie vorm van ligvermenging geprojekteer word, geel gee. Birren se opvatting oor samestellings is dus hierin ter sake. Tot op hierdie stadium was daar twee gereflekteerde liglesings deur:

(a) samevoeging wat geskied wanneer twee ligstrale van verskillende kleure oormekaar geprojekteer word:

groen + blou = blougroen;

groen + rooi = geel;

rooi + blou = pers; en

(b) geabsorbeerde kleure wat as gevolg van die molekulêre samestelling van die voorwerp plaasvind.

Sommige golflengtes word geabsorbeer terwyl die res terugkaats word. By die aanskouing van 'n gekleurde oppervlakte word nie hieraan gedink nie, maar vind die lesing slegs in terme van die gereflekteerde strale plaas.

Die volgende persoon wat 'n betekenisvolle bydrae gelewer het, was J. C. De Blon. In sy Coloritto was hy in werklikheid die eerste om geel, rooi en blou primêre kleure te noem en ook die eerste om tussen byvoegende en verminderde kleure te onderskei. Judson het 200 jaar later hieroor die volgende geskryf: "A knowledge of the difference between the two typical cases of colour." 2) Deur na gevalle van byvoegende (additive) en verminderende (subtractive) kleur te verwys, onderskei hy die volgende:

Verminderende/.....

1) Life Science Library: a.w. - bl. 97

2) J.A.V. Judson : A handbook of colour - bl. 86

Verminderende kleurmengsel:

- (a) wanneer deurskynende pigmente gebruik word;
- (b) wanneer gekleurde, half-deurskynende vesels saam geweef word.

Byvoegende kleurmengsel:

- (a) wanneer verskillende gekleurde drade inmekaar gevleg word soos in die geval van weefwerk;
- (b) wanneer fyn lyntjies of kolletjies van een kleur op die grondvlak van 'n ander kleur aangebring word;
- (c) wanneer twee kleure op 'n ronde skyf aangebring word, en dit dan soos 'n wiel vinnig gedraai word;
- (d) wanneer ondeurskynende kleure soos poeierverf met mekaar gemeng word.

Die mengsels mag ook gedeeltelik byvoegend en gedeeltelik verminderend wees wanneer half-deurskynende of ondeurskynende verf gebruik word; of wanneer gekleurde half-deurskynende vesels saamgevleg word.

Dit lyk asof Le Blon die voorloper kon wees van 'n ondersoek na die kleurverskynsel wat later so uitstekend en betekenisvol - veral vir die Impressioniste - deur Chevreul in sy De la Loi du Contraste Simultané des Couleurs et de l'Assortiment des Objets Colorés in 1839 uitgewerk is.

Dit is interessant om daarop te let hoe natuurwetenskaplikes die werk en selfs opinies van kunstenaars van hulle tyd in berekening geneem het en in vele gevalle van die veronderstelling uitgegaan het dat hul wetenskaplike feite-kennis van die kleurverskynsel die kunstenaars kon help. So het die volgende stap dan gevolg toe Moses Harris in 1766 'n wetenskaplike werk, The natural system of colours, opgedra het aan Sir Joshua Reynolds. Birren sê daarvan: "It holds distinction as a monumental achievement in the art of colour, and set a pattern for all future effort at colour organization." <sup>1)</sup> Sy bydrae is daarin geleë dat hy alle kleure in terme van komplemente gerangskik het. Sy sisteem het 660 kleure getoon en na hom het baie kleurkaarte (-wiele) gevolg. Hy het ook aandag aan nabeelde en gekleurde skaduwees geskenk. Hier is dan nog 'n voorbeeld/.....

1) Faber Birren:

a. w.

- bl. 26

voorbeeld van hoe 'n wetenskaplike die kunstenaars op sekere verskynsels gewys het; eers honderd jaar later sou die Impressioniste hieraan aandag gee.

Feitlik elke handboek verwys na die groot Franse chemikus, M. E. Chevreul (1786 - 1889), wat so 'n magtige invloed op die Impressioniste uitgeoefen het. In die omslag-aantekeninge van sy Principles of Harmony and contrast of colours word beweer: "Chevreul set forth principles that have become basic in colour training throughout the Western world."

Chevreul het reeds 'n briljante loopbaan as wetenskaplike agter die rug gehad, toe Lodewyk die agtiende hom op 9 September 1824 as direkteur van kleurstowwe by die koninklike Tapisseriewerke (fabricke te Gobelins) aangestel het.<sup>1)</sup> Die Gobelins was reeds sedert Lodewyk die veertiende internasionaal bekend.

Hy begin sy uitgebreide en ingewikkelde uiteensetting van die beginsels van harmonie en kleur-kontraste, met 'n verwysing na Newton se sewe kleure maar in sy eie kleurwiel en volgens sy persoonlike begrip, praat hy van drie primêre kleure (rooi, geel en blou) en van die sekondêre of samegestelde (oranje, groen en pers). Alhoewel insiggewend en interessant, val dit buite die bestek van hierdie proefskrif om op die details van Chevreul se probleme en oplossings in te gaan.

Chevreul was gemoeid met een groot doel - 'n ondersoek na kleur-effek op die mens. Hy het na beginsels gesoek en reeds vroeg het hy fisiese, chemiese en fisiologiese feite en neurologiese reaksies met betrekking tot kleur, gekoördineer. In 1839 was dit baanbrekerswerk. In hoofstuk III word meer aandag aan Chevreul se stellings gegee want, soos Birren dit stel: "Chevreul was writing for the world of practical men rather than for scientists. He was a chemist, not a physicist, and he used his eyes and perception rather than complex instruments."<sup>2)</sup> As chemikus was hy gebind deur chemiese wette en juis daarom het sy werk vir kunstenaars wat met pigmente en verfstowwe gewerk het, soveel betekenis gehad.

Die soort beligting (ligstrale) en die eienskappe van die voorwerpe waarop die lig val, het hy deeglik bestudeer. Dit

tesame/.....

1) Faber Birren: M. E. Chevreul: The principles of harmony and contrast of colours - bl. 11

2) Faber Birren: a. w.

tesame met die suiwer fisiese ontleding van liggolwe en die kleur-verskynsel wat wetenskaplik gesproke met Newton begin het, sou gedurende die begin van die 19de eeu deur Francesco Grimaldi en Thomas Young met groot sukses eksperimenteel verder voortgesit word. Teen die middel van die 19de eeu het ondersoekers die betrokke fisiese wette geformuleer en die golfvoorkoms daarvan bepaal. 1)

Maar die groot vraag oor wat die golwe presies is, is deur die Engelse fisikus James Clerk Maxwell, geïdentifiseer as "a vast, continuous spectrum of electromagnetic radiation." 2) Volgens hom sou alle elektromagnetiese energie (radiasie) deur 'n lugleegte teen presies dieselfde spoed gaan, naamlik dié van lig, d.w.s. 29,7600 kilometers per sekonde.

Teen die einde van die 19de eeu het dit gelyk asof alles reeds verklaar is maar die 20ste eeu sou verstommende nuwe ontdekkings oplewer. Eers was daar die Duitse fisikus Philipp Lenard wat die foto-elektriese effek van metale verklaar het (reeds in 1887 ontdek). In 1905 het Albert Einstein die volledigheid van die golf-teorie in twyfel getrek en matematies 'n beeld opgebou van hoe 'n elektron 'n deel van die ligenergie (foton) kon absorbeer en so die energie bekom om te ontsnap. Hoe korter die golflengte, hoe groter die energie. Teen 1923 het die Amerikaanse fisikus, Arthur H. Compton, gedemonstreer dat fotons momentum en gevolglik ook massa, het. Ander eksperimente het gevolg "showing that when light interacts with matter, many events that take place can be understood only by considering light as separately packaged bits of energy." 3)

Die finale antwoord het in die vorm van die "quantum mechanics"-teorie gekom. Vooraanstaande fisici soos Max Planck, Niels Bohr, Louis de Broglie, Werner Heisenberg en Max Born het saamgewerk om te bewys dat elektromagnetiese radiasie uit beide golf-vorm en deeltjies (fotons) kan bestaan.

### Wilhelm Ostwald (1853 - 1932)

Die betekenis van die bydrae van Ostwald kan uitstekend/.....

- 
- 1) Life Science Library: a.w. vgl. die verklaring van die golf-teorieë en "diffraction" - bl.35 - 37  
 2) Life Science Library: a.w. - bl.38  
 3) Life Science Library: a.w. - bl.39

kend in Basic Colour van Egbert Jacobson gevolg word. Ostwald het die werk van al sy voorgangers en tydgenote in berekening geneem en sy persoonlike studie van die kleurverskynsel op lig, die menslike oog en sensasie gebaseer. Hy was die eerste persoon om te onderskei tussen kleure van die spektrum (slegs in 'n donker kamer gesien) wat hy nie-verwante kleure genoem het en die oppervlakte-kleure van dit wat ons daaglik om ons sien, naamlik verwante kleure. Hy was die eerste om wit te meet en om 'n kleurwiel volgens wat hy genoem het, ware komplemente, op te stel. In die plek van die kleurbeskrywings, suiwerheid en helderheid, het hy gepraat van kleur-inhoud, wit-inhoud en swart-inhoud. <sup>1)</sup> Reeds vroeg in sy lewe het hy intensief in die filosofie belanggestel; na hierdie aspek van sy kleurbenadering word in hoofstuk III verder verwys.

Ostwald se kaarte wat oppervlakte-(verwante) kleure se weerkaatsingsgrafieke aantoon, verskaf betekenisvolle inligting. <sup>2)</sup> Die basislyn verteenwoordig die spektrum soos wat dit van 400 milimikrone aan die linkerkant tot 700 aan die regterkant verdeel is. Die vertikale lyn dui die weerkaatsing van 0 tot 100% aan. Die wit oppervlakte wys die hoeveelheid spektrum-lig wat weerkaats word en die swart toon die oppervlakte lig-energie wat geabsorbeer word.

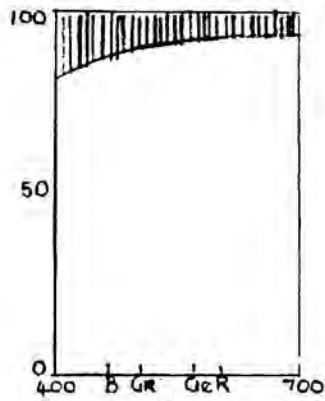
Op bladsy 19 word 'n reeks grafieke getoon. Afbeelding 1 is die refleksie van 'n feitlik spierwit oppervlakte. In afbeelding 2 is dit die refleksie van 'n medium grys oppervlakte. Die refleksie-kurwe is „rustig" en feitlik 'n reguit lyn. Afbeelding 3 toon die absorbering van 'n dowwe drukkersinkoppervlakte, ongeveer 96,5% van die spektrum energie. Afbeelding 4 toon hoeveel van die golwe van wit lig, geel bevat. In die groen, geel en rooi dele van die spektrum is die persentasie refleksie omtrent net so hoog as vir 'n wit oppervlakte. Blou golflengtes ontbreek feitlik. Net soos in die geval van rooi (afbeelding 6) is die kurwe dinamies.

Die versadigde blou oppervlakte in afbeelding 5 toon die geweldige hoeveelheid spektrum-energie wat geabsorbeer word.

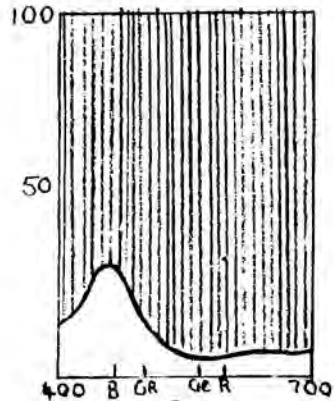
Afbeelding/....

- 
- |                     |              |                |
|---------------------|--------------|----------------|
| 1) Egbert Jacobson: | Basic Colour | - bl. 3        |
| 2) Egbert Jacobson: | a. w.        | - bl.117 - 119 |

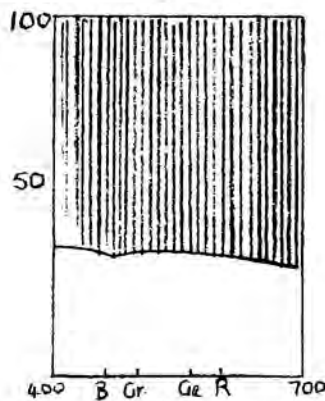




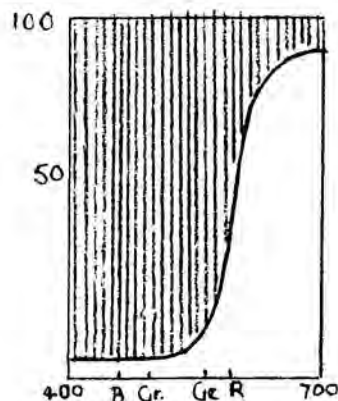
1



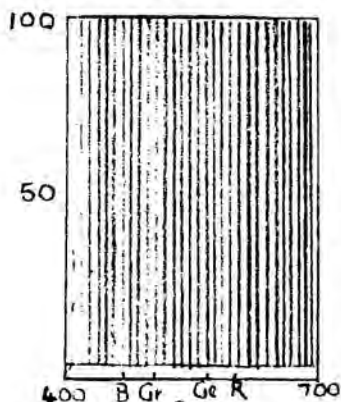
5



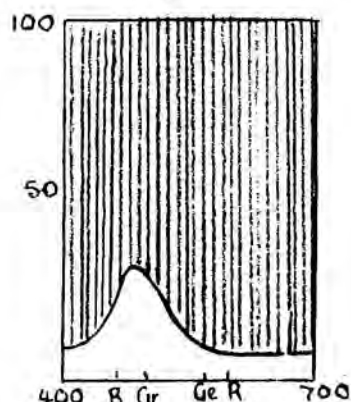
2



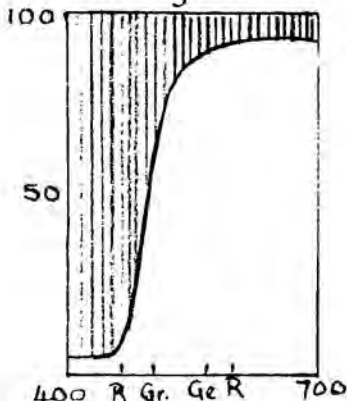
6



3



7



4

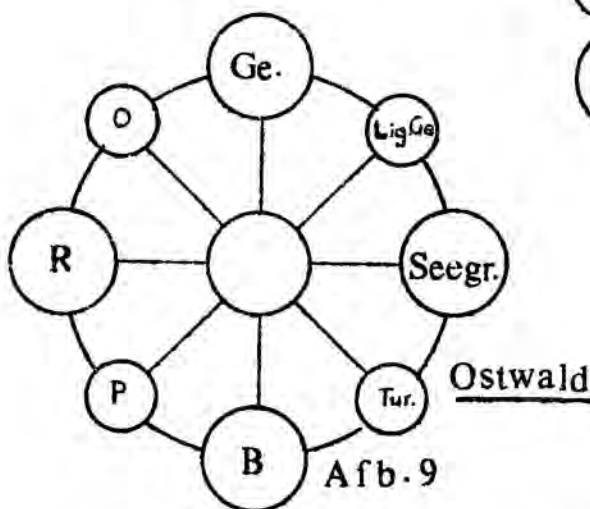
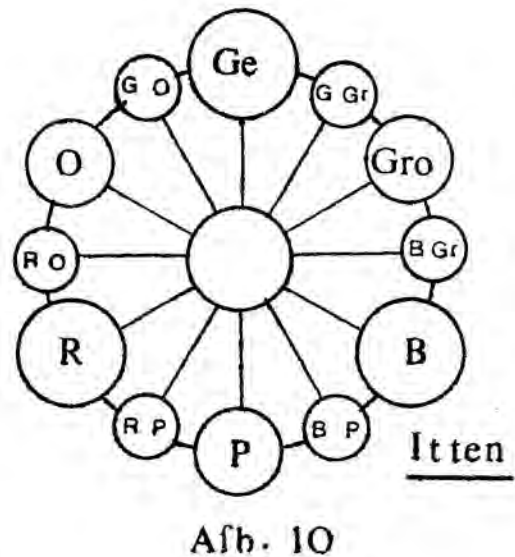
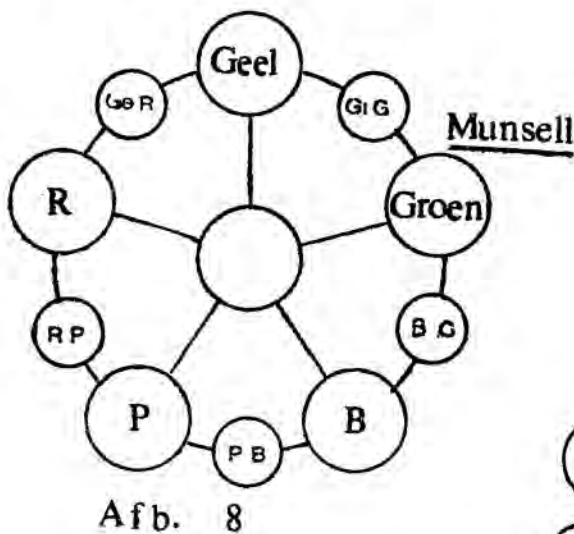
Afbeeldings 1 - 7

Afbeelding 6 wys hoe blou, groen en geel, in die geval van 'n versadigde rooi geabsorbeer word en slegs rooi energie reflekteer. In die kurwe en in suiwerheid (golf-lengte) is dit die mees dinamiese energie.

In afbeelding 7 is die versadigde groen oppervlakte se kurwe baie dieselfde as in afbeelding 5, maar hier natuurlik bokant die groen.

Wanneer enige van die bogenoemde kleure nie versadigd is nie, sal òf witheid òf swartheid die kurwe beïnvloed.

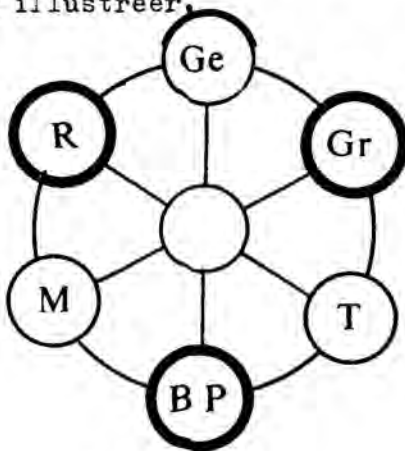
Ostwald het sy kleurwiel volgens die na-beeld verskynsel saamgestel maar Itten gee aanneembare redes waarom hy dit kritiseer. 1)



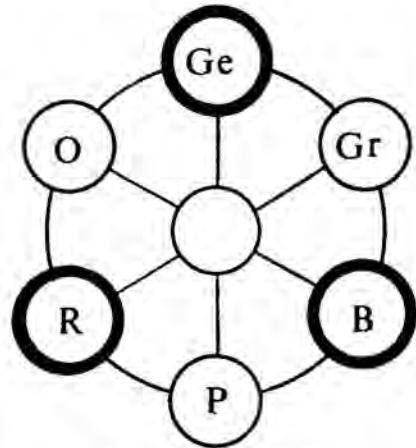
By wyse van vergelyking word die kleurwiele van Munsell, Ostwald en Itten aangegee.

1) Johannes Itten: The art of colour - bl. 23

Ostwald se kleurwiel toon blou as die komplementêre kleur van geel, terwyl Itten pers teenoor geel plaas. Birren het die kleurwiel-probleem mooi saamgevat: "The truth, of course, is that there are not one, nor two, but three sets of primary colours; one set for lights, one for pigments, and one for human vision." <sup>1)</sup> Afbeelding 11 a & b toon die eerste twee vorme terwyl afbeelding 8 en 9 voorbeelde van die menslike siening illustreer.



Afbeelding 11 a



Afbeelding 11 b

Die pogings van die mens om, veral vanaf die 17de eeu, die kleurverskynsel te kan verklaar, het dus enersyds op psigo-fisiologiese navorsing afgestuur. Laasgenoemde terreine het heelwat teoretici opgelewer en die bydraes van enkeles word in dele B en C van hierdie hoofstuk bespreek.

Lig, die algemene maar geheimsinnige „iets" wat die lugruim vul, is slegs 'n geringe sigbare deel van die elektromagnetiese spektrum. Navorsing het nou so ver gevorder dat wetenskaplikes die graad van straalbreking van enige kleur deur enige deursigtige medium kan meet; deur middel van die spektrometer die presiese kleur van enige oppervlakte in terme van die golflengtes wat dit reflekteer, kan vasstel en sodoende die intensiteit van enige ligbron presies kan uitwerk.

Terwyl kleur as verbale term 'n verskeidenheid begrippe kan beteken, afhangende van die sin of koppeling met 'n ander woord of woorde waarmee dit in verband gebring mag word, <sup>2)</sup> is dit vir die fisici 'n proses wat langs die weg van 'n besondere/.....

1) Faber Birren: a. w. - bl. 29  
2) In die Afrikaanse Verklarende Woordeboek van Kritzinger, Labuschagne en Pienaar word kleur in verband gebring met meer as veertig begrippe - bl. 222

dere soort elektromagnetiese energie plaasvind. Vir die menslike oog bestaan slegs daardie deel waarvan die golflengtes 400 - 700 milikrons<sup>m</sup> is.

$$1 \text{ mikron of } 1 \mu = 1/10000,000 \text{ m}$$

$$1 \text{ milimikron of } 1 \mu\mu = 1/1000,000 \text{ mm}$$

Die golflengtes en ooreenstemmende frekwensies in siklusse per sekonde vir elke prismatiese kleur, is die volgende:-

Kleur	Golflengte M.U.	Frekwensies - siklusse per sekonde
Rooi	800 - 650	400 - 470 milj.milj.
Oranje	640 - 590	470 - 520 " "
Geel	580 - 550	520 - 590 " "
Groen	530 - 490	590 - 650 " "
Blou	480 - 460	650 - 700 " "
Indigo	<sup>45</sup> <del>540</del> - 440	700 - 760 " "
Violet	430 - 390	760 - 800 " "

Hierdie tabel word deur Itten verstrek. 1)

## B. DIE KLEURVERSKYNSEL VOLGENS VERKLARINGS VAN FISIOLOE

### I N L E I D I N G

Die fisioloog se bydrae om 'n vollediger begrip van die mens se vermoë om te kan sien en om achromatiese sowel as chromatische kleure te kan onderskei, kom daarop neer dat hy 'n studie moet maak van die probleme van kleurradiasie op die retina van die oog en die pad van die oog na die verstand met inagneming van die daarby betrokke anatomiese verwantskap en funksie. Hy doen verder navorsing oor lig en donker-aangepaste visie sowel as die verskynsel van nabeeldvorming.

Net soos in die geval van die fisici se navorsing en bydraes, is dit insiggewend en betekenisvol om ook die bydraes van fisioloë te volg, want, ook hulle bevindinge is deur kunstenaars met belangstelling dopgehou en selfs toegepas.

Slegs nou nadat geslagte van fisici, bioloë en psigoloë  
 alle/.....

1) Johannes Itten:

a. w. - bl. 18

alle moontlike vorme van getuienis - soms teenstellend - byme-  
 kaar gevoeg het, begin wetenskaplikes eers 'n begrip kry van  
 hoe visie plaasvind. Die term visie is direk afgelei van  
 die Latynse videre, wat beteken om te sien; en sluit in hoe  
 die oog kleur persepteer en is, soos skrywers dit stel: "a  
 scientific detective story that spans centuries. Many sub-  
 stantial clues have been found and a number of theories have  
 been advanced but the mystery is not yet fully solved." <sup>1)</sup>

By die wete dat die wetenskap nog nie 'n finale verklaring  
 kan voorlê nie, is dit nogtans betekenisvol om, in soverre dit  
 my onderwerp raak, relevante bevindings wat reeds bewys is,  
 in berekening te neem.

### 1. Die sien-proses

Net soos in die geval van 'n behoefte om lig en kleur  
 te verklaar, het ook die geheime werking van sy oog, die mens  
 vanaf die vroegste tye laat wonder hoe dit fungeer. Eers  
 sowat drie eeue gelede het 'n Duitse Jood, Christopher Scheiner,  
 alle wanbegrippe uitgeskakel toe hy in 1625 bewys het dat lig-  
 strale die oog van vooraf binnedring en op die agterste wand  
 van die oogbal 'n beeld werp.

Thomas Young (1773 - 1829) het die eerste redelike ant-  
 woord op vrae wat na Newton se ontdekking ontstaan het, gegee.  
 In 1801 het hy in 'n hipotese van slegs 300 woorde die Newton-  
 idee verwerp dat die retina uit 'n oneindige hoeveelheid  
 "ends of the capillamenta of the optic nerve which pave the  
 retina", <sup>2)</sup> bestaan. Young het veronderstel dat daar slegs  
 drie soorte reseptors is en dat elke tipe respektiewelik op een  
 van die drie hoofkleure reageer. Young was fisikus en het min  
 eksperimentele werk in kleur-visie gedoen. Sy hipotese het op  
 dooie ore geval maar in 1860 is dit opnuut deur Helmholtz be-  
 klemtoon; hy het verduidelik dat al drie tipes reseptors op  
 alle kleure reageer maar wel in verskillende grade en dat dit  
 die totale sensasie omvat van wat in die brein opgeneem word en  
 'n aanduiding gee van die kleure wat in werklikheid gesien word. <sup>3)</sup>

Die/.....

---

1) Life Science Library : a. w. - bl.119  
 2) C. Ladd-Franklin: Theory of colour theories - bl. 22  
 3) Life Science Library : a.w. - bl.133

Die drie elementêre kleure wat hulle destyds erken het, was rooi, groen en blou. Geel is beskou as 'n sekondêre mengsel van rooi en groen. Wit word waargeneem wanneer al drie substansies gelyktydig en in dieselfde graad geprikkel word.

'n Volgende erkende bydrae was dié van die Duitse Bioloog, Franz Boll, toe hy in die oog van 'n padda wat hy skielik uit die donker in die lig gebring het, gekyk het en 'n rooi bestanddeel gesien het wat stadig dowwer geword het. Hy het die toets herhaal en beseft dat dit 'n belangrike ontdekking was; daar het 'n chemiese verandering onder die invloed van lig plaasgevind.

Bykans 'n honderd jaar later het Hubel en Wiesel 'n mikroskopiese elektrode in die brein van 'n kat geplaas. Deur middel van 'n klankversterker wat deur 'n luidspreker en ossillograaf geregistreer het, is definitiewe seine gemeet en gehoor toe lig-flitse veroorsaak is - die breinselle het dus 'n elektriese responsie getoon.

Tussen hierdie twee eksperimente wat feitlik 'n honderd jaar uitmekaar uitgevoer is, het persone soos Hering en Ladd-Franklin stimulerende en moontlik betekenisvolle bydraes gelewer.

Ewald Hering (1834 - 1918) het geteoretiseer dat die retina se reseptors net absorbeërs van lig is (catching material) en dat kleuronderskeiding in kode-meganismes iewers langs die weg van die optiese sisteem die verwerking gedoen het. Die meeste „halfwegstasies" het net swart en wit seine deurgestuur, maar twee ander tipes het vir kleur gesorg - een vir rooi en groen en een vir geel en blou. <sup>1)</sup>

Hering het ook geglo dat die graad van donkerheid of ligtheidspersepsie van kleur sou afhang van hoe gevoelig die kode-meganismes is. Hy het selfs so ver gegaan om te dink dat die wyse waarvolgens die ligmengsel ontvang word, sou afhang van wat hy genoem het: "mood of the organ of vision." <sup>2)</sup>

In ooreenstemming met sy indeling van drie pare, onderskei hy drie definitiewe substansies en by 'n verandering in die kleur wat waargeneem word, vind daar 'n verandering in die substansie plaas, dit wil sê, katabolisme en anabolisme. Dit geskied soos volg:

By/.....

1) Life Science Library: a. w. - bl. 133

2) J.A. Jansen van Rensburg: Sielkunde - bl. 24

By die waarneming van rooi vind 'n afbrekingsproses in die rooigroen substansie plaas; by groen 'n opbouingsproses in die rooigroen substansie; by geel 'n afbreking in die blou-geel substansie; by blou 'n opbouingsproses in die blou-geel substansie. So ook mutatis mutandi by wit en swart.

Volgens Hering sal daar, wanneer twee komplementêre kleure gelyktydig waargeneem word, in die betrokke substansie geen proses plaasvind nie want 'n afbrekings en opbouingsproses kan nie gelyktydig plaasvind nie en so word 'n neutrale kleur waargeneem. Wanneer twee nie-komplementêre kleure gelyktydig waargeneem word, vind daar wel 'n afbrekings- en 'n opbouingsproses in die verskillende substansies plaas. In hierdie geval is daar dus geen sprake van neutralisering nie en die gevolglike neutrale kleur kan nie gesien word nie. Daar is 'n afbreking in beide gevalle sodat beide kleure gelyktydig waargeneem kan word.

Net soos by Young en Helmholtz, word positiewe nabeelde verklaar as 'n proses wat nog vir 'n kort periode aanhou nadat die ligprikkel uitgeskakel is. Negatiewe nabeelde word beskou as die gevolg van die neiging van die substansie om in ewewig te bly. Wanneer rooi as prikkel skielik uitgeskakel word, sal die opbouingsproses in die rooi-groen substansie volg en dit laat 'n groen nabeeld verskyn.

Hering verklaar kontras-effek as volg: omdat daar altyd 'n behoefte by die substansie bestaan om tot 'n toestand van ewewig terug te keer, vind daar in die onmiddellike omtrek van die betrokke geprikkelde deel van die retina 'n teenwerkende proses plaas ten einde die ewewig te herstel. Die volgende verduideliking is 'n goeie voorbeeld:

„Neem byvoorbeeld die geval waar 'n stukkie grys papier op 'n rooi agtergrond geplaas word. Die waarneming van die rooi laat 'n afbrekingsproses in die rooi-groen substansie plaasvind. In die onmiddellike omtrek van die gedeelte waar die grys waargeneem word, vind 'n opbouingsproses in die rooi-groen substansie plaas, sodat groen waargeneem word. Om dieselfde redes neem die rande van kleure dikwels die komplementêre kleure aan.“<sup>1)</sup>

Alhoewel/.....

---

1) J.A. Jansen van Rensburg: a.w.

Alhoewel daar kritiek teen Hering se verduideliking van die fisiologiese proses mag wees, het sy uitwysing van hierdie verskynsel 'n groot betekenis. In die bespreking van Itten se uiteensetting van hierdie vorm van kontras, wat later sal volg, sal meer lig op die betekenis daarvan in die skilderkuns, gewerp word.

In die geval van kleurblindheid, is rooi-groen blindheid die gevolg van die afwesigheid van die rooi-groen substansie of as gevolg van die gebrek aan funksionering daarvan. „Kleurswakheid ontstaan omdat die substansies nie behoorlik funksioneer nie. Die verskynsel dat mense in alle gevalle kleurblind is in die gedeelte van die retina wat naaste verwyder is van die fovea sentralis, word verklaar deur die feit dat al die substansies in die gedeelte van die retina om en by die fovea teenwoordig is. Verder weg is daar ook nie meer rooi-groen substansies nie, en nog verder weg ook nie meer blou-geel substansies nie.“<sup>1)</sup>

Kritiek teen die teorieë van Hering en Helmholtz het waarskynlik eerste van Ladd-Franklin gekom. Haar beswaar teen Young en Helmholtz was dat wit as 'n sensasie nie 'n vermening van die betrokke drie-kleursensasies is nie - dit is, om presies te wees, kleurloos; die geel sensasie is ook nie 'n mengsel van rooi en groen nie.

Ladd-Franklin loof Hering vir sy toevoeging van wit en swart as elemente. Die feit dat geel en blou nie wou meng nie het Helmholtz toegeskryf aan die veronderstelling dat die twee kleure saam gelyktydig 'n antagonistiese reaksie in die retina opwek. So 'n geval van gelyktydige gesamentlike stimulasie van 'n geel element en 'n blou element wek dan 'n algemene reaksie op die retina wat gelyksoortig is aan dié van wit. Dit het hom laat dink dat al die helderheid van enige chromatiese sensasie die gevolg van 'n plaasvervangende witheid was. Langs dié weg het hy tot die gevolgtrekking gekom dat rooi en groen ook antagonistiese reaksie opwek. Volgens Ladd-Franklin het Helmholtz hier fouteer deur aan te neem dat rooi en groen as antagonistiese responsies op 'n kombinasie/.....



sie van die stimuli moet uitloop, naamlik wit soos by geel en blou die geval is. Gevolglik is hy geforseer om as sy rooi en groen elementêre kleur-waardes, twee te kies wat komplementêr sou wees; dit het beteken 'n blou-rooi en 'n blou-groen wat maak dat sy elementêre rooi en groen nie meer elemente is nie maar samestellings. 1)

J. A. Jansen van Rensburg opper verdere kritiek. 2)  
 Besware teen die stelling dat vermoeidheid en 'n afbrekingsproses negatiewe nabeelde tot gevolg kan hê, word verwerp. „Nabeelde kan egter ontstaan selfs wanneer 'n prikkel vir so 'n kort tydjie ingewerk het dat dit onwaarskynlik is dat vermoeidheid reeds ingetree het. Ook is 'n negatiewe nabeeld veels te duidelik om beskou te word as 'n oorblyfsel van die prikkeling nadat een van die substansies vermoeid is. Daarby kom nabeelde nie voor wanneer daar met die fiksasie aangehou word nie, hoewel die vermoeidheid dan sterker moet wees." 3)  
 Verdere besware teen Young en Helmholtz is dat hulle teorieë nie 'n verklaring bied vir die verskynsel dat rooi-groen kleurblindheid altyd saam voorkom nie. Hering se teorie verklaar al die kleureverskynsels bevredigend maar sy aanvaarding van die opbouings- en afbrekingsprosesse word om dieselfde rede verwerp.

## 2. Dr. Chritine Ladd-Franklin

Dr. Christine Ladd-Franklin was die eerste persoon om as fisioloog kleur in terme van die ontwikkeling van die kleursintuig te ondersoek. Haar teorie het vir die eerste keer in 1892 in Zeitschrift für Psychologie en in Proceedings of the International Congress of Psychology verskyn. 4)

Die Ladd-Franklin-teorie kan eintlik beskou word as 'n lang kritiese argument teen die kleur-teorieë van Hering en Helmholtz.

Die eerste vereiste wat daar aan 'n teorie gestel moet word, is dat dit een of ander fisiologiese proses moet postuleer ten einde rekenskap te kan gee van die mees eienaardige feit

in/.....

- 
- 1) C. Ladd-Franklin: a. w. - bl. 47  
 2) J. A. Jansen van Rensburg: a. w. - bl. 24  
 3) J. A. Jansen van Rensburg: a. w. - bl. 24  
 4) C. Ladd-Franklin: a. w. inleidingsartikel.

in verband met kleur-visie, naamlik dat deur sekere kleure fisies in sekere verhoudings te meng, die kleure verdwyn en 'n grys sensasie die plek daarvan inneem.

Sy veronderstel dat die kleur-sintuig nou in sy derde fase van ontwikkeling (evolusie) is. In die eerste fase was die enigste elemente wit en swart, die tweede, geel en blou en die derde, rooi en groen. Die buitenkantste sone van die retina is nog in die eerste fase, die intermediêre in die tweede en slegs die sentrale gedeelte in die derde fase. In die geval van rooi-groen blindheid, is die sentrale gedeelte nog in die tweede, en in die geval van totale kleurblindheid is die hele retina nog in die eerste stadium.

In die eerste stadium was die responsie net wit teenoor lig van enige golflengte. In die tweede stadium het die enkele responsie in twee gedeeltes, een vir die lang golwe (lae frekwensies) en die ander vir kort golwe (golwe van hoë frekwensie). Die responsie op die lang golwe was die sensasie van geel en dié van die kort golwe die van blou. In die derde stadium, het die geel responsie verdeel in een vir die langste golwe in ooreenstemming met rooi en een vir die ietwat korter golwe in ooreenstemming met groen.

Wanneer probeer word om 'n mengsel van rooi en groen lig te verkry, neig dit terug na die meer primitiewe geel responsie, so ook, wanneer geel en blou bymekaar getrek word, gaan dit terug na die meer primitiewe wit responsie waaruit dit ontwikkel het.

Maar omdat niemand kan voorgee dat hy geel sien as rooi-groen nie, of wit as 'n blou-geel nie, is dit seker dat die eenwording van die rooi-groen en geel-blou responsie benede die vlak van bewuste wilskrag moet plaasvind. Die eenwording vind moontlik in die retina self plaas; moontlik is dit suiwer chemiese eenwordings.

Die eerste reaksie van 'n stafie of kegeltjie in die oog van die waarnemer op lig, is moontlik 'n suiwer chemiese reaksie. Dr. Ladd-Franklin is van mening dat die ligsensitiewe moeder-bestanddeel in die kegeltjies en stafies afgebreek word deur die aksie van lig en dat dit dan afskeidings afgee wat

tot/.....

tot die reaksie van die stafies en kegeltjies lei om dan senuweeboodskappe na die brein te stuur. In die eerste stadium veronderstel sy 'n afskeiding wat ons 'W' sal noem en die gevolg is van lig wat op die moeder-bestanddeel inwerk; die responsie op W is die sensasie: wit.

In die tweede stadium kan die moeder-bestanddeel onderskei tussen G en B. G word afgesplits deur die lang liggolwe en B deur die korter golwe. Die responsie op G is geel en op B, blou. Maar veronderstel dat, chemies gesproke,  $G + B = W$ , dit wil ook sê,  $R + G + B = W$ ; dan sal G en B, wanneer hulle tegelykertyd afgesplits word in dieselfde kegel, onmiddellik saamsmelt tot W en die sensasie wat daarop volg sal wit en nie geel of blou wees nie.

So ook in die derde stadium, is die moeder-bestanddeel daartoe in staat om drie afskeidingsprodukte R, G en B af te gee en daar is drie ooreenkomstige lewensresponsies naamlik, die sensasies rooi, geel en blou. Maar chemies is  $R + G = Y$  en  $G + B = W$ ; gevolglik is die sensasie die van wit.

Dit is nou duidelik waarom Ladd-Franklin vir Young kritiseer. Young aanvaar geel en wit as eenvoudige sensasies en nie as 'n psigologiese vermenging van twee of meer bestanddele nie - hy laat dit geheel en al buite rekening.

### 3. Die Twintigste eeu

Alhoewel psigo-fisika alreeds gedurende die 19de eeu begin het met die Weber-Fechner wet wat die verwantskap tussen sensasie en stimulus in matematiese terme formuleer, het hierdie kombinasie van feitlik drie aparte wetenskappe gedurende die 20ste eeu tot 'n enkele navorsingsrigting versmelt om aan die fisikus sowel as die fisioloog en psigoloog inligting te verskaf.

Die jongste betekenisvolle opvatting is die van Edwin D. Land, president van die Polaroid Corporation. In die Scientific American van Mei 1959 het hy met sy Experiments in Colour Vision gesorg vir internasionale opgewondenheid en reaksie.<sup>1)</sup>

Volgens/.....

1) Faber Birren: a. w.

Volgens Land het die oog nie naasteby soveel inligting nodig as wat die alledaagse wêreld aan die retina verskaf nie. Hy beweer: "It can build colored worlds of its own out of informative materials that have always been supposed to be inherently drab and colorless." 1)

Dr. Land het 'n kleurvolle komposisie (vaas met blomme) afgeneem met 'n dubbel kamera. In die geval het hy 'n rooi filter vir lang-golf registrasie en in die ander 'n groen filter vir kort-golf registrasie gebruik. Die beelde is op gewone swart en wit film geregistreeer en toe is positiewe deurskynende skyfies in swart en wit daarvan gemaak.

Deur middel van 'n dubbel-projektor het hy die positiewe skyfie wat met 'n rooi filter gemaak is, met 'n rooi lig geprojekteer en die een wat met 'n groen filter gemaak is, met gewone wit gloeilig (incandescent) geprojekteer sodat die twee beelde saam op die doek geval het. Die resultaat het 'n taamlike vol reeks kleure getoon. Alhoewel slegs rooi en wit lig gebruik is, het die toneel geel, oranje, groen en blou getoon.

Land se volle antwoord hierop word aangehaal: "It appears, therefore, that colors in images arise not from the choice of wave length but from the interplay of longer and shorter wave lengths over the entire scene ..... we are forced to the astonishing conclusion that the rays are not in themselves color-making. Rather they are bearers of information that the eye uses to assign appropriate colors to various objects in an image." 2)

Omdat blou golflengtes dan nie nodig is om blou te ervaar nie, of groen golflengtes om groen te ervaar nie, moet 'n mens saamstem met Land se opvatting dat die studie van kleur-visie nog 'n onontginde gebied is.

Birren beskou Land se bevindings as 'n keerpunt en 'n breuk met opvattinge van die verlede. Die rol van opgewekte kleur wat subjektief in sy ontstaan en karakter is en wat blykbaar onafhanklik van die fisiese oorsprong van werklike stimulasie ontstaan, geniet al hoe meer aandag. Na hierdie verskynsel sal later weer verwys word.

Land/.....

1) F. Birren: op. cit. bl. 145, 147

2) F. Birren: a. w.

Land se bevindings is ook deur Lawrence Wheeler in 'n artikel onder die opskrif Color Perception and the Land Tri-Color Projections in the Journal of the Optical Society of America (Augustus 1963) bevestig en met eksperimente herhaal en bewys.

Ander betekenisvolle besonderhede wat wetenskaplike navorsing beskikbaar gestel het, sluit o.a. die volgende in:

Akuïteitsverskille van persoon tot persoon

Akuïteit behels ten minste vier bevoegdhede: vasstelling of die voorwerp daar is; uitkenning van wat die voorwerp is of om eienskappe daarvan te spesifiseer; ontledings maak, dit wil sê, elemente in 'n patroon van mekaar onderskei; en lokaliserings, dit is die vermoë om geringe afwykings en eienaardighede bewustelik uit te ken. <sup>1)</sup>

'n Enorme aantal fisiologiese faktore in die retina, die optiese senuwees en die brein kontroleer akuïteit.

Sigbaarheidskurwes

Enige sigbare voorwerp moet, om sigbaar te kan wees, oor 'n sekere minimum ligintensiteit beskik. Wanneer hierdie minimum intensiteitsfaktor aan die golflengte van die kleur gekoppel word en die resultaat op grafiek-papier aangestip word, ontstaan 'n sigbaarheidskurwe. Die term sigbaarheid word hier gebruik omdat 'n golflengte wat op enige punt minder as die nodige minimum hoeveelheid energie het vir die oog onsigbaar sal wees. Dan bestaan daar net nie genoeg energie om in die „visuele“ sisteem enige prikkeling te veroorsaak nie.

In werklikheid bestaan daar twee soorte kurwes omdat daar twee soorte reseptors in die retina is, die stafies en die kegeltjies. Elk het die grootste sensitiwiteit in 'n ander deel van die spektrum, die stafies in die rigting van blou en die kegeltjies in die rigting van geel. Die stafies is veel sensitiewer as die kegeltjies behalwe in die rooi deel waar die langste golwe nie sigbaar is nie. Dit is dus belangrik om te onthou dat die oog 'n tweevlak-sisteem van sensitiwiteit het, want hierdie sisteem het betrekking op 'n begrip van talle van  
 die/.....

---

1) Life Science Library : a. w.

die probleme van visie.

Die oog is ongelooflik sensitief. Die ligenergie is bekend as quanta en om 'n begrip van die sensitiwiteit te gee, stel die skrywers dit so: "It has been calculated that the mechanical energy of a pea falling one inch, if converted into luminous energy and parcelled out into units of quanta, would produce enough quanta to give a faint impression of light, not only to every man living on earth today, but to every man who ever lived." 1)

Seli Hecht, 'n fisioloog en sy helpers het vasgestel dat die minimum flits van blou-groen lig ongeveer 5 tot 6 quanta moet wees om die retina te bereik en sigbaar te wees. Daar is ook vasgestel dat ongeveer 90% van die aankomende quanta deur refleksie en absorpsie in die cornea, lens, oogvloeistof en retina verlore raak.

Net so belangrik as die intensiteit van die lig, is die duur van die ligprikkel. Eksperimenteel is bewys dat 'n sterk lig wat vir 'n kort oomblik, en 'n swakker lig wat vir 'n langer periode op die retina val, eweveel effek uitoefen.

Samewerking tussen die iris en die reseptors is van uiterste belang. Intensiteit, kwantiteit en tydsduur van inkomende ligstrale moet „normaal" wees - te sterk, te veel en te lank sal die reseptors beskadig. Wanneer sterk lig verminder word, sal ook die swak inkomende strale verminder word. Besonderhede in die waargenome lig of helder gedceltes sal registreer maar dié in die swakker dele sal moeilik of glad nie gesien kan word nie. Ter wille van die drang tot uitkenning is daar dus 'n „ideale" toestand, waarvolgens beide soorte reseptors gemaklik en sonder inspanning of verblindende inkomende lig die lesing kan neem. Die psigiese invloed van hierdie biologiese feite is myns insiens nog nie na behore ondersoek en uitgewerk nie.

Met betrekking tot die verspreiding van sensitiwiteit op die retina en die aard van reaksies, het Haldan Hartline 2) verdere betekenisvolle biologiese inligting verskaf. Eksperimenteel het hy bewys dat 'n senu-eindpunt beter gereageer het  
 wanneer/.....

1) Life Science Library : a.w. - bl. 170

2) Life Science Library : a.w. - bl. 171

wanneer ook die omliggende deel gelyktydig as geheel gestimuleer is as wanneer slegs 'n klein enkele kolletjie aan lig blootgestel word. Nog 'n belangrike ontdekking was die feit dat dit 'n baie geringe hoeveelheid lig geneem het om 'n goeie responsie in die senu te kry as wanneer verskoeie van die ontvangsoppervlakte gelyktydig geprikkel was. In Light and Vision word gepraat van "pooling" wanneer reseptors saamwerk. Neiging is altyd in die rigting van vereenvouding, eenwording en samehorigheid sodat „uitgeken" kan word, maar daar is 'n behoefte aan 'n bepaalde orde.

So het wetenskaplikes dan al tot op datum 'n indrukwekkende hoeveelheid besonderhede wat feite-kennis is, saamgestel. Heelwat veralgemenings en teorieë of gedeeltes van teorieë is al uitgeskakel.

Geen twee mense sien dieselfde nie, want iedereen se brein interpreteer 'n beeld volgens 'n persoonlike ingewikkelde reeks assosiasies wat op faktore soos die biologiese samestelling, eksterne prikkels en ondervinding gebaseer word.

## C. BYDRAE VAN DIE SELKUNDE

### I N L E I D I N G

Die omvang en betekenis van bydraes deur psigoloë is groot. Hulle ondersoek en eksperimente vorm 'n onontbeerlike deel van die psigo-fisika se navorsingsprogram.

Sielkundiges bestudeer die mens se bewussynsverskynsels en bewussynslewe; sy gevoelens, gedagtes, dinkprosesse, gemoedsaandoeninge of emosies; sy drange of begeertes - alle eienskappe van sy gedrag en wat daarop invloed uitoefen.

Aristoteles het reeds vier eeue voor Christus hom besig gehou met besinning en die skrywe oor allerhande probleme van die mens en sy wêreld. Wat hy te sê gehad het, het vele na hom tot verdere denke gestimuleer en baie het met nuwe opvattinge vorendag gekom. So was Arthur Schopenhauer (1788 - 1860), die Duitse sielkundige, eerste om kleur as 'n sensasie te beskryf. Ontwikkeling op hierdie terrein het vanaf die begin van die 19de eeu gepaard gegaan met en is geput uit die groot vooruit-

gang/.....

gang van die natuurwetenskappe, veral van die fisiologie. Eers in 1879 het Wilhelm Wundt 'n laboratorium vir sielkundige navorsing te Leipzig ingerig. Hier is bewussynsverskynsels eksperimenteel volgens die metodes van die natuurwetenskappe ondersoek. G. T. Fechner, nog 'n Duitse sielkundige, het die Weber-Fechner-wet geformuleer wat die verwantskap van sensasie in matemitiese terme uitdruk. Kleurwaarneming het nou 'n prikkelende studieveld geword en van die baie sielkundiges wat noemenswaardige bydraes gelewer het, was Ewald Hering een van die bekendstes.

Meer buite die terrein van die suiwer wetenskaplike of sistematiese sielkunde, moet ook die naam van Johan Wolfgang von Goethe genoem word. Na sy opvatting sal in hoofstuk III verder verwys word. Ook die opinies van kunstenaars en uitsettings van chromatiste soos Chevreul, Ostwald en Itten wat op sintuiglike indrukke, sensasies of gewaarwordinge gebaseer is, sal kortliks aandag geniet.

Die talle artikels, opsommings van of uittreksels uit publikasies wat alreeds in Psychological Abstracts verskyn het, is so oorweldigend dat dit skyn asof die eksperimentele sielkunde kleurwaarneming as een van die belangrikste terreine van navorsing hanteer.

In hoofstuk III wat oor die mens-wêreld-verhouding met betrekking tot die kleurverskynsel gaan, sal herhaaldelik na die bevindings van psigoloë verwys moet word.

Benewens die objektiewe ondersoek na menslike reaksies op kleur, hou die psigoanalise hom ook besig met, soos Arnold Hauser dit stel: "a theory of the working of unconscious motions in mental life."<sup>1)</sup> Dit behels die redes waarom 'n persoon as 'n kunstenaar ontwikkel en erken word, waarom hy hom tot skeppende uiting wend, die sielkundige waarde van geestelike kommunikasie en estetiese ervaring en nog veel meer aspekte. En dan word ook die filosofie betrek, want dit het te make met "the searching examination of beliefs which we have accepted uncritically, from various authorities," omdat, soos Stolnitz dit verder stel, "we are justified in holding a belief only when it is supported by evidence and sound logic."<sup>2)</sup>

In/.....

1) Arnold Hauser: The philosophy of Art History - bl. 89

2) Irving and Julia Stolnitz: Aesthetics and philosophy



In hoofstuk IV waar kleur spesifiek as element in die beeldende kuns bespreek word, sal na die waarde van fisiese, chemiese, fisiologiese en psigologiese getuienis en opvattinge verwys moet word. Dit is duidelik dat kleur as fenomeen vir besinning en bewuste ondersoek 'n deurlopende probleem vir die mens gebly het; dat sy kennis van die verskynsel 'n lang ontwikkelingsgeskiedenis reeds deurgemaak het; en dat die twintigste eeu 'n merkwaardige vordering daarin toon. Dit alles sou grootliks aanleiding daartoe gee dat kleur in die alledaagse lewe en as element in die beeldende kunste in ons eeu ook meer bewuste aandag geniet as ooit te vore.<sup>1)</sup>




---

1) Vgl. Gladys Mayer: Colour and healing.

## HOOFSTUK DRIE

### INWERKING VAN DIE KLEURVERSKYNSEL OP DIE MENSLIKE BEGRIP EN BELEWING DAARVAN

#### A. ALGEMENE AGTERGROND MET VERWYSING NA DIE MENS EN SY VISUELE WAARNEMING VAN KLEUR TEN OPSIGTE VAN DIE SKILDERKUNS

By geboorte tree die mens in 'n ruimte wat met lug gevul is. Vaste liggame het fatsoene en neem posisie in of beweeg in hierdie ruimte. In die teenwoordigheid van lig vertoon alles wat die mens kan waarneem 'n kleur. Die aarde waarop die mens beweeg het 'n aantrekkingskrag; organiese en anorganiese material~~e~~ se digtheid verskil; daar is 'n atmosfeer wat deur inkomende en gereflekteerde lig beïnvloed word en temperatuur wat wissel. In hierdie komplekse fisiese wêreld bestaan fisiese wette waarby die mens se fisiologie en gees hom moet aanpas. Sy kennisname en aanvaarding van hierdie natuurwette is diep gewortel en sy aanpassing en denkwette is daarop gebaseer. Geen wonder dus, dat sy oordeel oor kleur voortdurend verband hou met sy begrippe van balans, fatsoen, ruimte, groei, lig, beweging, spanning en ander faktore nie.

J. A. Jansen van Rensburg <sup>1)</sup> sê dat dit tradisioneel geword het om 'n onderskeid tussen gewaarwordinge of sensasies en persepsies of waarneminge te maak. Die verskil sê hy, is eintlik 'n abstraksie. Die een kan op die ander volg as die gewaarwording betekenis aanneem. Waarneming is 'n verdere stap van gewaarwording. Wyburn Pickford en Hirst sê: "perception must be regarded as a conscious activity," maar dat daar tog bewyse van 'n onbewustelike of "threshold" vorm van persepsie is. <sup>2)</sup>

As verstandelike wese is die mens voortdurend besig om sy gewaarwordings bewustelik of onbewustelik te interpreteer en volgens waarde te persepsee. Die redes waarom sekere sensasies/.....

---

1) J.A. Jansen van Rensburg: a. w. - bl. 42

2) Wyburn, Pickford & Hirst : Human Senses  
and perception → bl.136

sasies soos kleur-gewaarwordinge tot aangename waarneming kan oorgaan, is diep gesetel en die redes vir die ontstaan en bestaan van hierdie soort van persepsie in die gees van die mens is myns insiens 'n onverklaarbare gawe van die Skepper aan sy skepsels. Daarom dat dit so moeilik is om kuns te definieer, d.w.s. die mens se vermoë om met kleur te skeep en om dan die geskepte werk te kan waardeer.

Die wyse waarop die mens kleur in sy skeppende werk aanwend, hang baie af van sy aanvanklike waarneming, en die daaropvolgende deurskouing en innerlike belewing daarvan, as element vir sy besondere doel. In die twintigste eeuse skilderkuns word die objektief waargenome kleur - anders as vroeër - meestal verdiep tot 'n element van subjektiewe betekenis; m.a.w. in die verbeelding van die kunstenaar ondergaan dit 'n wesenlike verandering, sodat hy dit iets eie aan homself maak. Hy beheers dit veral soos sy intuïtiewe aanvoeling hom innerlik genoodsaak op 'n bepaalde kulturele, skeppende doel gerig. Nietemin sal sy begrip, kennis en ervaring van kleur as verskynsel wel sy aanvoeling, waarderingsgevoelens en strewingsgevoelens - bewus en/of onbewus - beïnvloed.

Roels se standpunt is meer volledig omdat dit nie net 'n eenrigtingtoestand gebruik vir die omskrywing en waarneming nie, maar dit wys myns insiens tereg op die inwerking of projeksie van die subjektiewe appersepsiemassa in die rigting van die fisiese prikkels. Hy wys verder daarop hoe weens die feit dat die totale psige alle gewaarwordinge soos o.a. reuk, temperatuur, gewig, smaak, tas en gehoor inwerp tydens waarneming, daar bepaalde sekondêre elemente, verteenwoordigend van die psigiese verlede van die persoon, as reproduksies van vroeëre gewaarwordinge, gaan versmelt met die huidige aktueel gegewe gewaarwordinge.<sup>1)</sup> Op grond hiervan sou o.a. die volgende afgelei mag word: By die skilderkuns in sy suiwer tweedimensionale vorm, selfs met die gesuggereerde derde dimensie, versmelt die kleure dan assimilerend. By sommige modernistiese tegnieke waar aktueel van die tweedimensionele skildervlak afgewyk word en feitlik nuwe gemengde kunsoorte ontstaan wat tussen die skilderkuns en beeldhoukuns/.....

---

1) Nel, Sonnekus en Gerbers : - bl. 180 - 181

Grondslae van die Psigologie,

1965 - Universiteitsuitgewers

kuns bestaan, versmelt die kleure in komplikasie.

Ook Linschoten beklemtoon die feit dat waarneming nie net 'n passiewe ontvangs van inwerkende prikkels is nie; dit is intendeel 'n aktiewe, handelende, intensionele handeling wat binne die samehang van die menswêreld plaasvind. Die persoon tree op 'n dinamiese wyse in verbinding met die objekte van sy waarneming.

Die wêreld van objekte en eienskappe van objekte wat appèl tot die bepaalde waarnemer rig, verskyn as 'n kompleks van gegewens. Die waarnemingshandeling is dan 'n individuele, unieke en subjektiewe handeling.

By enige waarneming neig die waarnemer om wat gesien word, as 'n totaliteit te wil sien. Allport <sup>1)</sup> het myns insiens, hierdie eienskap van waarneming volledig ontleed deur daarin 'n kombinasie-neiging van vyf aspekte te sien.

- (a) Fatsoenbegrip waar die waarnemer soek na die mees fundamentele en eenvoudigste eienskap waarvolgens die voorwerp vertolk kan word.
- (b) Totaliteitskarakter en verwantskappe, waarby Allport praat van "wholeness-character" d.w.s. "it possesses, rather, some pervasive and unifying quality within the physiological state and the percept as a whole."<sup>2)</sup>
- (c) Veldkragte of onsigbare kragte wat selfs losstaande objekte saam laat sien asof dit groepvormend voorkom.
- (d) Saambindende eienskappe wat 'n gevoel van samehorigheid by die waarnemer veroorsaak.
- (e) Organisasie waarby hy dink aan 'n behoefte by die waarnemer om wat hy waarneem, te organiseer sodat elke afsonderlike objek tot sy eie reg kan kom en tegelyk in onderlinge verband met mekaar as geheel gerangskik word.

Sonnekus beskou gestaltevorming as die resultaat van 'n  
 drieledige/.....

---

1) Floyd H. Allport: Theories of perception and the  
 concept of structure - bl.113-114

2) Floyd H. Allport: a.w. - bl.113

drieledige ordeningsproses: globalisering wat tegelyk ook as analisering plaasvind en wat uitloop op sintetisering.

## B. KLEUR AS RUIMTELIK BEPAALDE VERSKYNSEL IN DIE KUNS

Die begrippe lig en kleur is onafskeidbaar aanmekaar verbonde want sigbare lig is die bron van kleur. In die sintuiglik waarneembare wêreld waarin die mens hom bevind, is alle dinge in ruimte georden: bo, onder, ver en naby. Dit impliseer dat gereflekteerde lig vanaf 'n magdom van oppervlaktes die menslike oog bereik en skynbaar neig om die oneindigheid in te strek. Hy kom tot 'n besef van eie nietigheid en kry 'n gevoel van verlorenheid in die onbegrensde wêreld om hom heen; daarom ontstaan behoefte aan ankers en gryp hy na die onmiddellike werklikheid om sy ewewig te herstel. Daar is 'n drang om homself te oriënteer want primêr raak dit sy veiligheid en voortbestaan. Dit bring hom daartoe om deur organisering beheer oor sy eie onmiddellike lewensmilieu of oor sekere aspekte daarvan te verkry. Om te vind dat menslike logiese rede en wil die natuur rigtend kan beheers, was nie alleen vir die primitiewe mens 'n betekenisvolle beveiligingsoomblik nie, maar is vandag nog die ideaal van elke mens.<sup>1)</sup>

Psigoloë is dit daarin eens dat hierdie fisiese feit 'n besonder groot sielkundige invloed op die mens het, bewustelik of onbewustelik.

Onder normale omstandighede is ruimte, om presies te wees, kleurloos. Dit verskaf aan die individu 'n gevoel van niksheid waarin hy vrylik kan beweeg, asemhaal, ruik of sien. Sodra stoom, water, gas of stof om hom sigbaar is, voel hy bedruk. Skoon en suiwer ruimte is dus vir hom baie belangrik, nie net met betrekking tot sy eie posisie in dié ruimte nie, maar ook ter wille van visuele kontrole oor ander dinge wat hy sien.

Omdat ruimte op aarde deur lug gevul word, is dit vanselfsprekend dat die wyse waarvolgens hierdie lugsamestelling (wat veranderbaar is) op die inkomende ligstrale van die son of

ander/.....

---

1) Vgl. Lincoln Rothschild : Style in art - bl. 27

ander ligbronne uit die buitenste ruimtes reageer, aan die ruimte sekere eienskappe sal besorg. Hierdie eienskappe kan slegs in die kleur van ruimte waargeneem word.

Die mens se begrip en vertolking (soos in die skilderkuns) van ruimte is op bogenoemde grondbeginsels gebaseer. Ruimte kan aangevoel word as „iets" waarin beweeg of waarin posisie ingeneem word; of dit kan as inhoud aangevoel word soos byvoorbeeld in 'n grot of soos in die sogenaamde oop beeldhouwerk van Henry Moore of soos in die moderne boukuns waar die ruimte-indeling en -organisasie juis die hoofdoel is.

Basies is die mens in 'n besondere sin dus daarop ingestel om inkomende indrukke so te verwerk, dat dit sinvolle plek of ruimtelike posisie sal inneem. Sintuiglik neem hy dinge òf in twee-dimensionale vlak ruimte òf in drie-dimensionale inhoudelike ruimte waar. Elke aspek van direkte kleurwaarneming word binne hierdie raamwerk geraak.

Soos reeds t.o.v. die visuele waarneming van kleur genoem, speel die oppervlakte van voorwerpe, as lig-reflekkerende objekte, 'n belangrike rol in die skilderkuns. So word fatsoen, kleur, gewig, groei, asook posisie in ruimte gesien as eienskappe van voorwerpe wat deels afsonderlik en deels veral ook in onderlinge verhouding tot mekaar as eienskappe van voorwerpe waargeneem word. Die oog van die geoefende skilder kyk nie alleen op die voorwerp nie, maar dring dit as 'ware grondig deur - die aanskouing word by hom eintlik deurskouing.

### 1. Fatsoen

In die anorganiese wêreld is dit te betwyfel of daar twee sigbare voorwerpe gevind kan word wat visueel presies dieselfde vertoon. Wat die organiese lewe betref, het gespesialiseerde aanpassing só verloop dat dinge maklik op grond van fatsoen alleen uitgeken kan word. 'n Studie van fatsoeneienskappe dui daarop dat fatsoenvorming, soos Arnheim dit stel, die wet van vereenvoudiging<sup>ing</sup> volg, "which means that the outer appearance of natural things will be as simple as conditions permit; and simple shapes enhance segregation." 1)

Om/.....

---

1) Rudolf Arnheim: Art and visual perception - bl. 50

Om iets te kan uitken, moet die voorwerp dikwels eers in sy aparte hoedanighede gesien word. Verskyning is dan dieselfde as broksgewyse openbaring van die objek. Alle aspekte versmelt in die geheel, maar eintlik word dit nie ten volle gesien nie, tensy die waarnemer dit nie analities beskou het nie. In die natuur is die fatsoene van diere, visse, voëls, ens. by die funksionele aangepas en dit is die mens se bewuste en onbewuste drang tot uitkenning van die strukturele ontwerp-aspekte wat juis op hierdie aparte eienskappe let.

Die waarnemingswêreld is ruimtelik georden en daarom word die fatsoene van feitlik alle voorwerpe wat daarin voorkom drie-dimensionaal gesien, dit wil sê, nie net van voor nie of plat nie, maar as iets wat vanaf die voorwerp se naaste punt aan die besigtiger se oog, verder weg as 'n fatsoen in ruimte bestaan, tot so 'n mate dat nie net die voorkant van 'n tennisbal gesien word nie, maar in die gedagte ook die agterkant. Ons sien nie wat ons sien nie, ons sien wat ons weet. <sup>1)</sup>

Dit mag ook gebeur dat die fatsoen van 'n voorwerp nie noodwendig met sy omtreklyn geassosieer word nie. Dink hier aan 'n wentel-trap. Feitlik elke persoon sal die fatsoen daarvan met 'n spirale handbeweging beskryf.

Huidige gewaarwordinge of waarnemings, is nie geïsoleerde ondervindings nie. "It is the most recent among an infinite number of sensory experiences that have occurred throughout the person's past life. Thus the new image gets into contact with the memory traces of shapes that have been perceived in the past. These traces of shapes interfere with each other on the basis of their similarity, and the new image cannot escape this influence. <sup>2)</sup>

Omdat voorwerpe met kleur verband hou en dikwels terwille van uitkenning net so afhanklik van kleur as van fatsoen is, is daar selde enige sprake van skeiding. In 'n reeks ovaal fatsoene wat rooi, geel, blou en groen ingekleur is, sal dié wat rooi en groen is, as 'n vrug en blomblaar uitgewys word, maar nie die blou of wit nie.

Kandinsky sê dat "form alone, even though abstract,  
and/.....

1) Woorde wat Jean Welz dikwels besig.

2) Rudolf Arnheim: a. w. - bl. 32

and geometrical has its internal resonance, a spiritual entity, with its particular spiritual perfume." <sup>1)</sup> Met "form" bedoel hy fatsoen (shape).

Kandinsky beweer verder dat kleur nie in alle gevalle 'n effek deur assosiasie veroorsaak nie maar dat kleur, algemeen gesproke, direk tot die siel spreek.

Dit mag vir hom die ideale toestand in 'n nie-figuratiewe kleurkomposisie wees; tog keer hy by herhaling terug na beskrywings van die effek van kleure wat hy aan natuurlike ondervindings koppel. Vir hom is dit egter belangrik dat 'n skeppende kunstenaar, wanneer hy abstraheer, dit nie net gedeeltelik doen nie, met ander woorde, dat 'n kunstenaar dit met fatsoene en kleur - wat nou van die natuurlike verskil - sal doen maar dat hy ook nuwe wêreldes sal betree waar enige vorm van assosiasie met natuurlike voorwerpe uitgeskakel sal wees; "generally speaking, colour directly influences the soul. Colour is the keyboard, the eyes, the hammers, the soul is the piano with many strings." <sup>2)</sup>

En dan verwys hy na 'n driehoek "with its particular spiritual perfume". Net so is dit met 'n sirkel, vierkant, ovaal, kubus of watter vorm ookal, en, net soos die klank van 'n beuel of die kleur in 'n skildery, het dit 'n subjektiewe selfstandigheid wat in 'n objektiewe vorm voorkom. Algemeen gesproke word die skerper en helderder kleure met skerper fatsoene geassosieer. Sagter kleure soos blou, sal lekkerder voel in sagte fatsoene soos in 'n sirkel of ovaal. Hier moet dit weer bekemtoon word dat 'n onpaslike kombinasie van fatsoene en kleure nie noodwendig op 'n disharmonie sal uitloop nie - dit is, om presies te wees, maar net nog 'n middel om nuwe moontlikhede mee te skep. Dit is onuitputlike materiaal, want die aantal kleure-en-fatsoen-kombinasies is onbeperk.

## 2. Kleur

Die belangrikste en mees onmiddellike aspek van alles wat hy kan sien, is die kleur daarvan; dit is weer on- verdeelbaar en kan verskeie „karakter“-eienskappe openbaar.

Goethe/.....

1) Kandinsky: Concerning the spiritual in art - bl. 47

2) Kandinsky: a. w. - bl. 47



Goethe, Bezold, Chevreul en ander het intensiewe aandag aan hierdie spesiale eienskappe volgens die reaksies daarvan op die mens, gegee.

Kleur is die eienskapsfaktor wat by uitstek emosionele drakrag het en gevolglik direkte ingang tot die waarnemer se gemoed vind en dan spontane gevoelsreaksies uitlok. As fisiese verskynsel waarby die fisiologiese vermoë om dit waar te neem en die gevoel aangepas is, openbaar kleur 'n verskeidenheid van fasette wat deur die geskiedenis nie alleen noodsaaklike inligting vir die mens se voortbestaan geword het nie, maar wat hom ook emosioneel laat reageer. Die rol van assosiasie kan nie genoeg beklemtoon word nie.

Hierdie eienskappe van kleur kan feitlik as media binne 'n medium gesien word. Itten noem hierdie media kontraste. Sy uitkenning en rangskikking vorm die basis waarvolgens die kleurinhoud van Gregoire se werk in hoofstuk VII bespreek sal word.

(a) Chromatiese-kontras

By die uitkenning van 'n voorwerp kan die kleur daarvan belangriker as enige ander eienskap wees. Rooi pruime in 'n groen boom dien as so 'n goeie voorbeeld van chromatiese-kontras dat 'n persoon selfs 'n rooi stukkie papier wat in die takke geplaas word, vir 'n pruim sal aansien. Dit is omdat die persoon slegs op chromatiese kontras ingestel is – fatsoen en tekstuur word met die oomblik van beskouing nie as toets-elemente aangewend nie.

Dit is die eenvoudigste van alle kontrasvorme, en die effek wissel van sterk en beslis, tot selfs die delikaatste verskille. Geel, rooi en blou toon die sterkste verskille. Hierdie intensiteit neem af met die sekondêre, inter-mediêre en ander tussenkleure. Wanneer hierdie sterk kleure deur swart of wit lyne geskei word, kan dit die kleure verlig of verdonker en skakel dit interaksie (gelyktydigheidskontras) tot 'n groot mate uit.

In die natuur kom chromatiese kontras relatief min voor. Waar dit wel gesien kan word soos op skoelappers/.....

lappers, voëlsoorte en blomme, het dit op die mens so 'n sterk indruk gemaak dat 'n wye toepassing daarvan in die volkskuns van baie lande aangetref word. Dink maar hier aan die kleurvolle borduurwerk, kostuums en keramiek wat goeie aanduidings is van die mens se primitiewe genotsaandoening by die ervaring van sterk chromatiese kontras-effekte.

In die versierde manuskripte van die Middeleeue was hierdie soort kontras baie gewild veral ter wille van die blote plesier om dekoratiewe patrone te ontwerp. Die gekleurde glasvenster-kuns is hoofsaaklik op chromatiese kontras gebaseer en deur die interspel van vermengende kleure in die binneruimte of buite-om die gebou te sorg vir die mistieke bekoring. Hierdeur word die kontras-werking deur kleurbeheer feitlik nivelerend en harmonies gekontroleer. Vandag weet ons hoe 'n groot invloed chromatiese kontras eeue later op die skilderkuns sou hê.

Fra Angelico en Botticelli het hulle komposisies op hierdie kontrasvorm baseer. Grünewald se Opstanding is nog 'n uitstekende voorbeeld van die ekspressiewe effek wat met chromatiese kontras bereik kan word.

Itten se uiteensetting skep die indruk dat hy slegs sterk en helder kleurkontraste betrek. Myns insiens raak dit selfs die geringste verskille want, alhoewel nie so ooglopend nie, speel dit in sodanige gevalle 'n baie sensitiewer rol.

Op hierdie stadium is dit genoeg om slegs die bestaan van en vorm waarin hierdie kontrasvorm hom openbaar, te noem. Die mens se toepassing daarvan in sy kuns het van geslag tot geslag en veral vanaf Giotto ook van persoon tot persoon verskil.

(b) Lig - donker kontras

Vir Goethe is die menslike oog 'n orgaan wat deur die lig en vir die lig gevorm is. Uit „gleichgültigen tierischen Hilfsorganen“ het die oog 'n ewolusieproses ondergaan en ontwikkel, sodat, soos hy dit stel, die  
 innerlike/.....

innerlike lig die uiterlike lig kan ontmoet. Die natuur, sê hy, spreek tot die „bekante<sup>1</sup>, verkannte<sup>en</sup> unbekante<sup>Sinnen.</sup>” Goethe het 'n dinamiese beskouing gehad. Vir hom was kleur die gedurig-veranderende spel tussen lig en duisternis. Itten sluit hierby aan as hy sê: "this polarity is of fundamental significance in human life and nature generally." <sup>1)</sup> Visueel gesproke, is dit 'n siklus wat hom elke vier-en-twintig uur herhaal en dit is dus Goethe se „innerlike lig" wat deur die eeue in ons ontstaan het wat ons hierdie lig-donker kontras as 'n dramatiese element laat aanvoel en toepas.

So is van die wêreld se grootste kunswerke op die lig-donker kontras-basis geskep. Sjinese en Japannese ink-tekeninge is uitstekende voorbeelde, soos in die werk van een van die grootste genieë, Liang Kai, gesien kan word. Nog media waarin die achromatiese lig-donker effek gebruik is, is houtsnêë, koperplaat-gravures en etse.

Die meting van kleure met betrekking tot hulle lig-donker waardes en verwantskap is veel meer ingewikkeld wanneer twee of meer kleure saam gebruik word. Die probleem kan aan die hand van 'n afbeelding verstaan word. Op die waardeveranderingskaal <sup>2)</sup> is dit noodsaaklik dat die verskillende kleure op dieselfde horisontale band op 'n swart-en-wit foto dieselfde ligwaarde sal toon. Versadigde geel verskyn nou op die vierde stap, oranje op die sesde, rooi op die agste, blou op die negende en violet op die tiende. Geel verdonker dus vanaf die vyfde stap, dit wil sê, vir agt stappe en pers net vir twee.

Die koloris moet hierdie verskynsel ken. Wanneer 'n versadigde geel die hoof-effek in 'n werk moet voortbring, geld die wette van die natuur, naamlik dat die totale komposisie min of meer op dieselfde horisontale band sal pas. So sal 'n versadigde rooi of blou

effektief/.....

1) Johannes Itten: a. w. - bl. 46

2) Vgl. afb. 12 - bl. 253

effektief in 'n donker komposisie inpas. Die gloeiende rooi kleurwaardes in Rembrandt se skilderye het trefkrag omdat dit in die midde van nog donkerder waardes geplaas is. Waar hy heldergeel kleurwaardes wil laat glim, wend hy dit in vergelykbare ligte dele aan.

In die lig-donker kontras tussen kleure tree nog 'n probleem in en dit is dat die swart-en-wit waardes van kleure volgens die graad van beligting wissel. Rooi, oranje en geel lyk donkerder in gereduseerde lig terwyl blou en groen ligter lyk. Dit is bekend as die Purkinje-verskynsel. Altaarstukke is deur kunstenaars met voorgenoemde kennis in pag, spesiaal vir besigtiging onder verswakte ligtoestande geskilder sodat dit onder identiese omstandighede effektief kon wees.

In teenstelling met die chromatiese reeks kleure, skep die achromatiese 'n ander soort reaksie - dit lyk meer permanent, abstrak en nie-verwant. Terwyl groen 'n mens aan 'n appel kan laat dink of rooi aan 'n granaat, is grys 'n „onpersoonlike" kleur. Dit kan egter maklik geaktiveer word en oënskynlik 'n kleur aanneem wanneer dit in die geselskap van chromatiese kleure gebruik word. Hierdie effek is alleen moontlik as dit op dieselfde helderheidskaal is.

Dit is interessant om te weet dat Delacroix grys as 'n skadelike kleur beskou het. Itten praat van grys soos volg: "Gray is a sterile neuter, depending on its neighbouring colours for life and character. It attenuates their force and mellows them. It will reconcile violent oppositions by absorbing their strength and thereby, vampire-like assuming a life of its own." <sup>1)</sup>

Die lig-donker kontras-effek het groot waarde vir 'n kunsskilder want:

- (1) enige kleur het 'n versadigingspunt en aan weerskante daarvan kan die waarde verlig of verdonker word;

(2)/.....

1) Johannes Itten: a. w.

- (2) daar kan van 'n enkele kleur gebruik gemaak word, chromaties en achromaties;
- (3) daar kan van twee of meer kleure gebruik gemaak word, achromaties en chromaties saam of geskei;
- (4) die verskillende versadigingspunte lê op verskillende punte van die waardeveranderingskaart;
- (5) kleure wat op dieselfde helderheidsvlak lê, openbaar 'n samehorigheid en ook 'n verwantskap met grys wat onder sekere omstandighede 'n komplementêre kleur vertoon;
- (6) lig en donker positiewe en negatiewe kontraste, rooi op groen en groen op rooi, maak uitkenning maklik;
- (7) die verwantskap van lig-donker waardes van kleure met betrekking tot elkander wissel volgens die graad van beligting; en
- (8) hiermee kan die skilder die werklik dramatiese vertolk maar ook subtiel die kalme weergee.

Van Suid-Afrika word dikwels gepraat as die land van kontraste - dit verwys seer sekerlik ook na die helder sonskyn wat voorwerpe net lig en donker laat lyk, d.w.s. vorme staan skryller teen mekaar uit as byvoorbeeld in lande met meer gedempte sonlig.

(c) Tekstuur-kontras

Hierdie vorm van kontras word nie deur Itten genoem en bespreek nie. Myns insiens regverdig dit insluiting.

Enige kleur wat waargeneem word, het ook tekstuur en hierdie eienskap kan verskeie funksies vervul:

- (1) dit kan help om 'n voorwerp uit te ken en om dié rede alleen het die mens al 'n gevorderde graad van sensitiwiteit ontwikkel;
- (2) dit kan die kleur van die oppervlakte verander sodat dit by die omgewing aanpas en daarmee versmelt, soos in die natuur by reptiele die geval is;

(3)/.....

- (3) dit kan die geskiedenis van die oppervlakte vertolk, byvoorbeeld jonk, sag en glad teenoor oud, hard en skurf;
- (4) dit kan die toestand van die oppervlakte beskryf, byvoorbeeld kalm of onstuimig, gepoleer of grof, papier of plastiek, vuil of skoon en selfs rigting van die draad (hout), droë en nat oppervlaktes, en nog talle meer.

Dit is eers wanneer 'n mens daarvoor begin dink dat jy bewus raak van die belangrike rol van tekstuur-waarneming in jou lewe. Dit is selfs 'n verwysingsfaktor by die bepaling van perspektief.

Tydens 'n eksperiment aan 'n laerskool was dit verrassend om te sien hoe leerlinge van die ouderdomsgroep 9 - 12 jaar sensitiwiteit en 'n oog vir die verskillende teksture op voorwerpe en geboue in hulle omgewing ontwikkel en later in hulle opstelle en kunswerkies openbaar het.

Die meeste kunstenaars heg groot waarde aan tekstuur in hulle werk, want vir hulle is dit 'n middel om karakter aan hul kleurgebruik te gee, die komposisie te bind en met 'n karakteristieke „handskrif" in spontane kwashale eie individualiteit en 'n effek van vars kreatiwiteit op die skildervlak aan te bring.

Daar was 'n tydstop toe 'n kunstenaar die weergawe van tekstuur as 'n groter uitdaging beskou het as kleur. Holbein was een van hulle. In sy bekende skildery van George Gisze wat in 1532 geskilder is, het hy, moontlik om sy vernuf te wys, ongeveer agt-en-twintig verskillende voorwerpe geplaas waarvan elk 'n eie karakteristieke tekstuur openbaar. In elke geval wek die kleur 'n „anderse" gevoel op. Maar verder weg van die werklikheidsweergawe, het kunstenaars na Holbein die krag van tekstuur in toenemende mate as middel tot ekspressie in hulle komposisies aangewend. Dink hier aan Van Gogh, Munch en ander ekspressioniste. In hedendaagse nie-figuratiewe werk, veral met die gebruik van nuwe en gemengde media en tegnieke val die klem wel op kleur, maar soms op kleur waarin tekstuur-kontraste 'n groot rol speel.

(d)/.....

(d) Koud-warm kontras

Omdat die mens as skepsel hom gedurig by hitte en koue moet aanpas, is dit noodsaaklik om op alle moontlike tekens te let wat iets met temperatuur te doen het. Gepaard hiermee het kleur vir hom 'n belangrike verwysing geword: 'n yster wat rooi is, is warm, bloed wat uit 'n wond vloei, is rooi en warm, vuur is rooi en warm. Soos reeds genoem, praat Pythagoras van eenvoudige kleure as die kleure van die elemente, naamlik vuur, lug, water en die aarde. Die temperatuur van kleure word in terme van die temperatuur van die menslike liggaam gemeet; in hierdie opsig kry kleure emosionele betekenis vir die waarnemer.

Ons praat van die warm en die koue dele van die spektrum of kleurwiel. Sielkundige toetse het reeds bewys dat 'n verandering in die kleur van die mure van 'n vertrek, soveel as 'n denkbeeldige temperatuurverskil van  $7^{\circ}$  F kan veroorsaak.<sup>1)</sup>

Normaalweg word daar verwys na die reekse geel, geel-oranje, oranje, rooi-oranje, rooi en rooi-pers aan die een kant as warm en geel-groen, groen, blou-groen, blou, blou-pers en pers aan die ander kant as koud. Hierdie indeling en toewysing geld net wanneer al die kleure teenwoordig is want 'n kleur se temperatuur hang eintlik af van die „geselskap” van kleure waarin dit verkeer. Ek het al opgemerk dat mosterd-groen in 'n skildery van Gregoire op die spesifieke vlak waar dit te midde van kouer kleure aangebring is, warm lyk.

Dit is verbasend hoeveel ander sensasies met hierdie kontras kan saamval: skadu - son, deursigtigheid - ondeursigtigheid, kalmerend - stimulerend, staties - dinamies, verspreidheid - digtheid, ver - naby, lig - swaar, nat - droog. Dit toon die uiteenlopende ekspressiewe krag-effekte van die koud-warm kontrasaanwending van kleur.

Die doelbewuste aanwending van die koud-warm kontras het sy ontstaan lank gelede in die geskiedenis. Dink maar hier aan die glasvenster La Belle Verriè're in die suidelike dwars skip van die katedraal van Chartres of die Issenheimse Altaar-stuk/.....

1) Johannes Itten: a. w.

stuk van Matthias Grünewald.

Die impressioniste het in die buitelug met hierdie „temperatuur-verskil" van die kleurwêreld kennis gemaak en hierdie waarneming is as een van die grootste ontdekkings vir 'n nuwe benadering van die natuur beskou. Kontrasteer hiermee die koue gevoel wat by die aanhoor van die woord ateljee opgewek word.

Toe Monet hom op landskapskildering begin toespits het, het hy diep onder die indruk van die seisoene, tye van die dag, atmosferiese en kl maatsverskille gekom. Kleurverspreiding in die lug, warm velde, son en skadu in die bome en koue en warm lugrefleksies op die water is eienskappe wat deur hierdie sensitiewe waarnemer en koloris nie misgekyk is nie.

Oortuig deur moeder-natuur, het hy toe weggewerk van die lig-donker kontras van die ateljeekuns in die rigting van die kontras wat vir hom die warm polsslag van hierdie vars waarheid kon vertolk, naamlik die koud-warm kontras. Dink hier aan sy Parlementsgebou in die mis waar dit 'n spel tussen oranje en pers, bloupers en blougroen is.

In ons land van kontras het elke klimaatstreek 'n eie soort kontras vir elke seisoen. Die skaduwee van Gregoire se esel het al op baie plekke in Suid-Afrika geval en deel van die ondersoek sal dus aandag aan sy gebruik van die warm-koud kontraseffek behels.

(e) Komplementêre kontras

Wanneer van komplementêre kontras gepraat word, dan het dit alleen betekenis in terme van die mens se begrip daarvan. Dit dui op twee kleursensasies wat totaal van mekaar verskil, maar saamgevoeg of wit is deur ligvermenging, of 'n neutrale grys is deur pigmentvermenging. Ons lees die mens se interpretasie in Itten se uiteensetting; "Two such colours make a strange pair. They are opposite, they require each other. They incite each other to maximum vividness when adjacent; and they annihilate each other, to grey-black, when - mixed like fire and water. There is



always but one color complementary to a given color." 1)

Ontleed 'n mens drie pare komplementêre kleure, dan is dit duidelik dat al drie die primêre kleure altyd teenwoordig is:

geel teenoor pers;    geel teenoor rooi blou;  
 blou teenoor oranje;    blou teenoor geel blou;  
 rooi teenoor groen;    rooi teenoor geel blou.

Soos 'n mengsel van rooi, geel en blou grys is, so gee 'n mengsel van enige twee komplementêre kleure ook grys. Elke enkele kleur in die spektrum het dus as komplement al die ander kleure wat saam oorbly.

Elke komplementêre paar toon eie eienskappe. Geel-pers verteenwoordig die uiterste in lig-donker kontras (chromaties), rooi-oranje / blou-groen as teenoorgestelde pole van warm-koud en rooi en groen as op dieselfde grysskaal. Baie skilderye wat op komplementêre kontras gebaseer is, het grys in. Die ou meesters het soms 'n grys verkry deur een kleur oor die ander te verf. Pointilliste het die effek weer langs 'n ander weg gesoek naamlik die van 'n stippeltegnyk.

Soos in die natuur, is komplementarisme in kunswerke nie altyd ooglopend nie. Soms is dit in 'n komposisie versprei en ingewef en in ander gevalle gekonsentreerd en beklemtoon.

(f) Gelyktydigheidskontras

Jacobson kom tot die slotsom dat die voorkoms van kleure deur aangrensende kleure tot so 'n mate geaffekteer word, dat hy sê: "colour is relative." 2) Met 'n reeks van uitstekende illustrasies bewys hy hoe 'n kleur ligter of donkerder, meer of minder suiwer, kleurverandering of selfs kombinasies van al hierdie moontlike veranderings kan ondergaan. Itten se voorbeelde is nog meer volledig. 3) Gelyktydigheidskontras beskryf hy as iets wat ontstaan as gevolg van die feit dat die oog vir elke kleur wat voorkom, die

komplementêre/.....

---

1) Johannes Itten: a. w. - bl. 78  
 2) Egbert Jacobson: a. w. - bl. 137 - 142  
 3) Johannes Itten: a. w. - bl. 86 - 89

komplementêre deel nodig het en dit dan spontaan opwek as dit nie reeds teenwoordig is nie. Hy sê dan dat "the fundamental principle of color harmony implies ~~the~~ <sup>the</sup> rule of complementaries." 1) Die komplementêre kleur wat gelyktydig opgewek word, verskyn slegs as 'n sensasie in die oog en is in werklikheid nie teenwoordig nie want wanneer dit "gesien" en dan gefotografeer word, bestaan dit nie op die foto nie.

Wanneer aan gelyktydigheidskontras gedink word, word in die eerste plek aan M. E. Chevreul gedink. Birren sê: "It took M. E. Chevreul a few years to get his laws and principles into shape." 2) André-Marie Ampère, uitvinder van die elektriese telegraaf het op 'n keer aan Chevreul gesê dat hy wel die verskynsel sien, maar dat dit vir hom niks beteken het nie alvorens Chevreul dit in 'n wet opgesom het. Eers na jare van eksperimenteerdery en dinkwerk het Chevreul dit skielik reggekry. Toe hy dit aan Ampère verduidelik het, was sy antwoord: "My dear colleague, now I am convinced; it is too simple not to be true." 3) Ter wille van algehele duidelikheid, word Chevreul se beskrywing hier aangehaal: "If we look simultaneously upon two stripes of different tones of the same colour, or upon two stripes of the same tone of different colour placed side by side, if the stripes are not too wide, the eye perceives certain modifications which in the first place influence the intensity of colour, and in the second, the optical composition of the two juxtaposed colours respectively.

Now as these modifications make the stripes appear different from what they really are, I give to them the name of simultaneous contrast of colours; and I call contrast of tone the modification in intensity of colour, and contrast of colour that which effects the optical composition of each juxtaposed colour." 4)

Hier het ons dan 'n stelling wat 'n groot invloed op enigiemand wat in die kleurverskynsel belanggestel het, uitgeoefen het. Vir Chevreul was die oog nie 'n passiewe ontvangs/.....

- 
- 1) Johannes Itten: a. w. - bl. 86 - 89  
 2) Faber Birren: M.E. Chevreul - The principles of harmony and colour contrasts - bl. 23  
 3) Faber Birren: a.w. - bl. 23  
 4) Faber Birren: a.w. - bl. 37

ontvangstoestel nie, maar 'n apparaat om dit wat ontvang word, volledig te maak om as 'tware die feite van die buitewêreld te omskep in sensasies wat eie aan persoonlike behoefte en siening is.

Chevreul se De La Loi du Contraste Simultané des couleurs wat in 1839 in Parys gepubliseer is, was 'n lig wat uit die duisternis verskyn het; dit het aan die westerse kunstwêreld geleentheid gebied om waarheid in die kleurwêreld te erken en te verken. Birren beweer dat Delacroix 'n hoë agting vir Chevreul se kleur-beginsel gehad het "and practised them conscientiously." <sup>1)</sup> Van Chevreul se tydgenote was Pissarro die een wat hom die meeste gevolg het; ander wat met hierdie nuwe insig geskilder het, was Cezanne, Monet, Renoir, van Gogh, Seurat, Signac en Delaunay. Vandag weet ons dat Chevreul se omvangryke beginsels sedert die impressioniste en na-impressioniste deur elke daaropvolgende stylontwikkeling in ag geneem is.

Meer as honderd jaar na Chevreul se groot „aankondiging” het Dr. Land by die idee aangesluit en bewys dat, soos in hoofstuk II aangehaal, die elektromagnetiese golwe slegs draers is van inligting "that the eye uses to assign appropriate colours to various objects in an image." <sup>2)</sup>

As voorbeelde om die effek van gelyktydigheidskontras te illustreer, gebruik Itten 'n vierkantige blok van enige primêre of sekondêre of tersiêre kleur en in die middel daarvan plaas hy grys. Die twee kleure moet in dieselfde waarde wees, dit wil sê, op 'n swart en wit foto moet hulle dieselfde vertoon. Deur dan stip daarna te kyk, begin die sentrale grys kol die kleur van die komplemente van die omringende kleur aan te neem.

Gelyktydigheidseffek kom nie net voor tussen 'n sterk kleur en grys nie maar ook tussen twee kleure wat nie presies komplementêr is nie. "Each of the two will tend to shift the other towards its own complement, and generally both will lose some of their intrinsic character and become tinged with new effects." <sup>3)</sup> Op hierdie wyse word die stabiliteit van kleure versteur en gaan dit oor tot 'n veranderende beweging. 'n Kleur verloor sy objektiewe eienskappe en beweeg in 'n nuwe dimensie/.....

---

1) Faber Birren: a.w. - bl. 33  
 2) Faber Birren: a.w. - bl. 147  
 3) Johannes Itten: a.w. - bl. 87

dimensie in. Itten stel dit goed as hy sê: "Colour is as if dematerialized." 1)

Gelyktydigheidskontras kan ook 'n kleur tussen kleure laat ontstaan. 'n Rooi en groen wat deur 'n wit band of strook geskei is, sal op 'n sekere afstand vanaf die waarnemer mekaar sodanig beïnvloed dat 'n helder geel die wit strook vervang. 2)

Terwyl die name van Chevreul, Itten en Land prominent genoem word, mag die stimulerende bydrae van Goethe nie geïgnoreer word nie want dit was hy wat eerste gesê het dat dit gelyktydigheidskontras is wat die estetiese gebruik van kleur bepaal.

Birren maak 'n belangrike opmerking waar hy sê dat: "Chevreul did not seem to be acquainted with Goethe's remarkable treatise Farbenlehre." 3) Myns insiens moes Chevreul as wetenskaplike, wat intensief in hierdie rigting nagevors het, die werk van Goethe ter insae gehad het, want Goethe se werk het reeds in 1810 as 'n omvattende en betekenisvolle prestasie verskyn. Wat 'n mens laat dink dat hy nie van Farbenlehre geweet het nie of dit doelbewus geïgnoreer het, kan slegs daarin geleë wees dat Goethe se idees baie deur sy bevooroordeelde en persoonlike smaak beïnvloed is, terwyl Chevreul 'n meer objektief-analitiese en wetenskaplike benadering gehad het.

Indien dit waar moet wees dat Chevreul nie van Goethe geweet het nie, is die ooreenkoms tussen die soort probleme waarvoor albei verklarings gesoek het, merkwaardig.

Vandag weet ons dat gelyktydigheidskontras die niemateriële bindstof is wat losstaande kleure aktiveer en aanmekaar bind.

Die bevindings van Chevreul is te veel om hier te herhaal; dit is egter belangrik om sy uiteensetting van hierdie kontrasvorm as gelyktydig, opeenvolgend en gemengd in ag te neem. Die eerste vorm kom voor wanneer daar 'n onmiddellike verandering of optiese aanpassing plaasvind van kleure wat naby mekaar voorkom. Die tweede vorm het met komplementêre

nabeelde/.....

- 
- 1) Johannes Itten: a.w. - bl. 87  
 2) Ladd-Franklin het die verskynsel na aanleiding van haar teorie in verband met die ontwikkeling van die oog-sintuig verklaar, - bl. 65  
 3) Faber Birren: a.w. - bl. 83

nabeelde te make en die derde behels die komplementêre beeld van een kleur op die voorkoms van 'n ander kleur. <sup>1)</sup>

(g) Oppervlakte-kontras

Twee faktore bepaal die krag van 'n suiwer kleur: die aktiverings-eienskap daarvan en die grootte van die oppervlakte wat dit dek. Wanneer van die aktiveringseienskap gepraat word, beteken dit eintlik die menslike reaksie op 'n eienskap van kleur; 'n versadigde rooi sal byvoorbeeld meer sê: „hier is ek" as die ewe versadigde blou oppervlakte waarlangs dit mag posisie inneem. Daarby kom die tweede faktor, naamlik die grootte van die oppervlakte wat deur die twee kleure gedek word. Indien al die primêre en sekondêre kleure na willekeur ewe groot oppervlakte dek en langs mekaar geplaas sou word, sal sekere kleure ander kleure deur hulle aktiveringseienskappe (verder aan a.e. genoem), domineer. Hierdie kleure beweeg dan vorentoe en laat die ander agter of koud. Om al die kleure ewe veel trefkrag te gee, kan een van twee dinge gedoen word: òf die kleure wat sterker is se ligwaarde word in die rigting van ander kleure òf wit òf swart òf grysskaal verstel, òf die oppervlakte word volgens die a.e. kwantitatief verstel. Dit sal meebring dat 'n kleiner oppervlakte wat rooi is, in harmonie sal wees met 'n groter oppervlakte wat groen is.

Waar ons in die geval van die lig-donker kontras-werking die effek in terme van die meer dramatiese wit-swart, m.a.w. 'n dimensie wat op tyd dui, ervaar, gaan dit in die geval van kleure meer oor die a.e. van kleure. In dié verband kan daar gedink word aan Cézanne se „modulasie" of aan Mondriaan se werke.

'n Vraag waaraan Goethe veel aandag gegee het, is hierdie verhouding. Hy het sy indeling op die ligwaarde van kleure gebaseer, dit wil sê, op die posisie wat kleure in die rigting van verdonkering met betrekking tot grysskaal inneem. <sup>2)</sup> Itten <sup>3)</sup> noem die skale:

Geel	oranje	rooi	pers	blou	groen
9	8	6	3	4	6
Die/.....					

---

1) Faber Birren: a.w. - bl. 78 - 81  
 2) Vgl. afb. 12 - bl. 253  
 3) Johannes Itten: a.w. - bl. 104

Die verhouding vir komplementêre pare kom dan neer

op:

Geel/pers	-	9 : 3	3 : 1
Oranje/blou	-	8 : 4	2 : 1
rooi/groen	-	6 : 6	1 : 1

Volgens my mening het die a.e. van 'n kleur nie net met ligwaarde te doen nie. In die geval van ewe groot versadigde rooi en groen oppervlaktes, domineer die rooi beslis. In hierdie kontrasvorm gaan dit hoofsaaklik oor die a.e. verhouding van gekleurde oppervlaktes. Oppervlakte-kontras kan die effek van enige ander kontras beïnvloed. Itten maak 'n stelling van groot betekenis: "Colour areas should take their form, extent and outline from chroma and intensity of colour, and not be predetermined by ~~declination~~ <sup>delineation</sup>." <sup>1)</sup> Dit is iets wat Cezanne sterk toegepas het. Verhoudings word deur die geheimsinnige kragte van kleur, versadiging, helderheid en ander kontraseffekte bepaal. 'n Geel gedeelte wat hom tussen ligte dele moet laat geld, se oppervlakte sal moet verskil van die grootte wat nodig sou wees as dit op 'n donker pers-blou oppervlakte geplaas moet word.

Weer eens kan gesê word dat die natuur ons leermeester is en dat finale besluite oor wat goed „voel" of in kleur goed „gesê" is, deur reeds gekondisioneerde kragte in ons intuïtief geopenbaar word. Norme word gebore uit opvattinge en getoets deur opvattinge van mense; hoe helderder hulle begrip oor dinge is, hoe deegliker sal hulle oordeel daaroor wees.

#### (h) Versadigingskontras

Versadiging verwys na die graad van suiwerheid van 'n kleur. Versadigingskontras dui op enige verskil volgens 'n skaal wat die verskil aandui tussen suiwer versadigde kleur en kleure wat nie versadig is nie. 'n Kleur kan op verskeie maniere sy versadigde vorm verloor:

(1) 'n kleur kan ligter gemaak word deur die toevoeging van wit;

(2)/.....

---

1) Johannes Itten: a. w.

- (2) 'n kleur kan donkerder gemaak word deur die toevoeging van swart;
- (3) 'n kleur kan na die grysskaal neig deur die vermenging met die komplementêre kleur;
- (4) kleure kan met grys gemeng word;
- (5) kleure kan na willekeur met mekaar gemeng word, b.v. oranje en groen om mosterd-groen te gee, en meer kleure kan in verskillende verhoudings met mekaar gemeng word; beligting speel ook 'n rol want 'n kleur wat in die binneland versadig daar mag uitsien, mag in die helder lig by die kus na wit toe neig; en
- (6) oppervlakte-grootte kan met 'n toename in grootte die oppervlakte ligter laat lyk.

So bestaan daar 'n verskeidenheid faktore wat die versadigingsafwyking van 'n kleur, asook die karakter daarvan beïnvloed. Geel waarby swart gevoeg word, beroof die kleur van sy helderheidseienskap terwyl so 'n toevoeging rooi na verbrand laat lyk.

Verskeie kunstenaars het deur die eeue heen hulle al baie aangetrokke gevoel tot die gebruik van hierdie vorm van kontras in hulle werk. Dink hier aan Georges de la Tour wat in een van sy skilderye, Pasgebore baba, omtrent net in rooi, wit en swart gewerk het. Matisse is nog 'n skilder wat bewustelik van die kontras gebruik gemaak het. Oor die jare het hy lokale kleur al hoe meer geïgnoreer en ook die gebruikelike lig-en-skadu effekte uitgeskakel - sy werk het al hoe meer plat en abstrak geword. „Hoe meer plat, hoe meer kuns" het later sy slagspreuk geword.

Die Piano is 'n stuk wat hy in 1916 geskilder het. Al die kleure is min of meer in dieselfde toonwaarde behalwe die figuur in die agtergrond en die swart dele van die klavier. Die grysgroen vorm die hooftoonwaarde en ook die ondergrond vir die skoon groen, blou en oranje vlakke. Die inter-aksie tussen die grys-groen en die intense groen wat dieselfde graad van helderheid besit, is suiwer versadigingskontras.

Uit/.....

Uit die voorafgaande bespreking van die verskillende kontraste wat die kleurverskynsel raak, is dit duidelik dat kleur op veel fasette in die denke van die mens kan aanspraak maak. In der waarheid voel dit soos Kandinsky dit stel: asof ons op die drumpel staan van 'n kleure-ewigheid waarvan ons die taal nog moet skep vir "colours in themselves with no physical relation but from their spiritual contrast of strong effect." 1)

### 3. Gewig

Die aantrekkingskrag van die aarde het 'n groot invloed op die mens se begrip van gewig en balans. Alles wat hy waarneem, het gewig en wanneer dit ter sprake is, bewus of onbewustelik, bestaan daar verskeie wyses waarvolgens hy dit bepaal: deur meting en hantering, kleurfatsoen- en/of tekstuur-assosiasie met bekende voorwerpe of indien geeneen van voorgenoemde leidrade gevolg kan word nie, bloot net op grond van die kleur.

Op die vraag: wat is die swaarste kleur, swart of geel, val dit te betwyfel of daar 'n enkele persoon sal wees wat nie geel as lig en swart as swaar sal aanvoel en uitwys nie. Die rede vir hierdie antwoord kan na twee moontlike oorsake teruggevoer word:

- (a) die aardkors (rotse en grond) bestaan hoofsaaklik uit donker en somber kleure;
- (b) voorwerpe se gewig is in verhouding tot hulle digtheid. Geel skep 'n eksentriese (uitstralingsgevoel) en swart 'n digter gevoel as gevolg van konsentriese „beweging“.

Balans het basies met gewig te doen; om dié rede is „gewigsgevoel“ vir die mens 'n belangrike kriterium. Kleur besit hierdie gewigseienskap of dit nou aan 'n spesifieke voorwerp soos 'n groen rots behoort of as 'n groen nie-uitkenbare oppervlakte voorkom.

### 4. Groei/.....

---

1) Kandinsky: a.w. - bl. 66



#### 4. Groei

Organies en selfs anorganies vind daar om die mens on-  
 onderbroke groeiprosesse plaas. Die belangrikste sigbare  
 eienskap daarvan is dat dit „lewe" openbaar en in wat die mens  
 ookal skeep, moet hierdie lewe herhaal of nuut geskeep word.

Wat die groeiproses betref, het voorwerpe eiesoortige  
 en gemeenskaplike eienskappe. Verandering geskied normaalweg  
 sodat fatsoen, kleur- en tekstuurverandering daarmee gepaard  
 gaan. Elk van hierdie eienskappe het karakteristieke kenmerke  
 wat om uiteenlopende redes die mens se aandag trek. Hierdie  
 waarnemings het al deel van sy aanvaarde feite-kennis geword.  
 Die mooi kurwe met sagte tekstuur en geelgroen kleur dui op  
 iets anders as die rukkerige kurwe met skurwe tekstuur en 'n  
 vaal-bruin kleur.

Die natuur is die mens se voorbeeld, daarom assosieer  
 hy kleure met die stadia in die groeiproses of selfs met die  
 seisoene. Rothschild onderskei tussen meganiese artikulasie  
 as 'n analitiese vorm van 'n kunswerk en organiese artikulasie  
 as 'n sensasionele vorm van 'n werk.<sup>1)</sup> Die organies-geartiku-  
 leerde deel van die natuur, mens en stillewe ingesluit, was nog  
 altyd onderwerpe wat aan die mens geleentheid gegee het om  
 letterlike en figuurlike lewe in 'n kunswerk te plaas. Benewens  
 fatsoene en kontoere het kleur 'n spesiale lewens- of groeikrag  
 gesimboliseer. Die kleurwiel het met geelgroen as middelpunt  
 ook 'n simboliese groeideel - 'n mens sou amper kon praat van  
 die jonk-ryp-oud kontras.

#### 5. Posisie in die ruimte

Soos reeds genoem, is die mens geïnteresseerd in die  
 horisontaal-vertikale posisie en die diepte- of afstandsposisie  
 van dit wat hy waarneem. Daardie inligting is vir hom lewens-  
 belangrik en dit is logies dat hy ook in hierdie geval sal  
 staatmaak op "the way of least resistance." Een van die be-  
 langrikste referente is kleur, veral met betrekking tot af-  
 standsposisie/.....

---

1) Lincoln Rothschild: a. w.

standsposisie.

(a) Interposisie (oorvleueling)

Die behoefte aan uitkenning van 'n voorwerp gaan gewoonlik gepaard met 'n behoefte om te weet hoe ver die voorwerp van die waarnemer af is en wat die posisie van die voorwerp met betrekking tot ander voorwerpe is.

Oorvleueling kom daarop neer dat een voorwerp voor die ander voorkom en dus die volledigheid van die bekende fatsoen en kleur verbreek. Dit kan op verskillende afstande (diepte-vlakke) geskied wat wissel van enige punt van die oog tot in die oneindigheid en selfs op dieselfde vlak. Vir identifikasie-doeleindes kan een of albei elemente, nl. fatsoen én kleur ingespan word. Vereenvoudiging van fatsoene maak uitkenning maklik terwyl komplisering dit bemoeilik. (Vgl. Vermeer en Picasso). Sodra kleur toegevoeg word, kan dit uitkenning nog meer vereenvoudig of selfs meer ingewikkeld maak. (Vgl. Matisse en Picasso).

(b) Perspektief

Perspektief is basies 'n afstandsbegrip. Benewens interposisie en grootte-perspektief wat in werklikheid met 'n instrument soos 'n liniaal gemeet kan word, bestaan daar 'n reeks ander verwysings waarop die menslike oog volgens behoeftes ingeef moet word, want slegs die interpretasie van die beskikbare inligting kan 'n antwoord verskaf.

(1) Grootte-perspektief - Twee voorwerpe met dieselfde afmetings sal op 'n afstand van 50 meter en 100 meter vanaf die waarnemer geplaas, twee groottes registreer. Basies kom dit daarop neer dat e.g. 'n groter posisie in die waarnemer se gesigsveld inneem. Brunelleschi het dié beginsel reeds in die 15de eeu wetenskaplik verklaar.

(2)/.....

(2) Lug-perspektief - Die atmosfeer is vol waterdamp en stofdeeltjies wat sekere liggolwe absorbeer, opbreek en reflekteer. Hoe nader voorwerpe aan die waarnemer is, hoe duideliker sal hulle wees. Hoe verder weg, hoe dikker die lug en hoe minder van die voorwerp sigbaar. Die lesing geskied in terme van verskille van duidelikheid en kleur (en daarmee ook tekstuur), gesien van een punt tot 'n ander punt.

(3) Kleur-perspektief - Kleur-perspektief word dikwels met lug-perspektief verwar. So sê Stagner en Karwoski, myns insiens verkeerdelik: "Colour perspective is the change in colour values with distance." <sup>1)</sup>

Ogden is moontlik nader aan die waarheid as hy praat van "colour contrasts", want in die geval van kleur-perspektief word hoofsaaklik in terme van die krag van kleure wat „van dieselfde streep af wegspring", gedink. Soos reeds genoem, hang die drakrag van 'n kleur af van faktore soos sy inherente kwaliteit, beligtingstoestande en aard van medium waardeur gekyk word, (bv. lug). Die kleur se aktiveringsvermoë sal verder ook bepaal word deur die posisie wat dit te midde van ander kleure binne die gesigsveld van die waarnemer inneem.

Kleur-perspektief is dus 'n illusie. Sekere kleure lyk of hulle vorentoe beweeg, ander terug. So gee die Fauviste voorbeelde van diepte-werking, bloot met kleure in die plat (d.w.s. twee-dimensionale) vlak wat te weeggebring word deur in die vlak warm kleure voorop te plaas gevolg deur koeler en nog koeler kleur agtertoe.

Perspektief is 'n middel om derde dimensie in skilderkuns te suggereer. Die gebruik van 'n warm kleurelement voorop en koel kleurelement agter suggereer diepte op 'n twee-dimensionale vlak; m.a.w. dit werk wel perspektief t.o.v. visuele waarneming in die hand.

(4)/.....

---

1) L. & A. Crow: Readings in General Psychology - bl. 135

(4) Liniêre perspektief - Ogden praat van geometriese perspektief. <sup>1)</sup> Soms word hierna verwys as verdwyningspunt-perspektief. In die geval van liniêre perspektief word in die eerste plek aan die gebruik van lyn en die krag daarvan om 'n illusie van diepte te skep, gedink. Dit suggereer 'n drie-dimensionale ruimte waar in die diepte in "beweeg" kan word.

"  
 Thouless praat van "phenomenal regression to the real object." <sup>2)</sup> Met "real" bedoel hy die mate wat gemeet kan word. Dit maak dan nie saak hoe ver die waarnemer van die voorwerp of vlak af is nie, die konstantheidsfenomeen ("constancy phenomena") sal die "real object" laat bestaan. 'n Plat, ronde bord, of vierkantige kassie lyk in werklikheid nie vanaf verskillende afstande en hoeke ewe rond of vierkantig nie en tog ervaar ons die werklike ronde bord en vierkantige kassie. Visueel bly dit ook nie ewe groot nie en tog ervaar ons dit altyd ewe groot. Thouless glo dat die konstantheidsfenomeen verantwoordelik was vir die "distorsies" en "non-perspective drawings" van 'n aantal groot kunstenaars. <sup>3)</sup>

Katz het die konstantheidsfenomeen ook op kleur van toepassing gemaak. Vandaar dat 'n kind meesal 'n boom op enige afstand dieselfde groen verf en ook ewe groot maak, want grootte-perspektief en liniêre-perspektief word deur die konstantheidsidee verdring.

(5) Lig-en-skadu perspektief - Hierdie vorm van perspektief is 'n belangrike hulpmiddel tot uitkenning. Dit sê Ogden: "permit contrasts which reveal both their nature as solids and their positions in space". <sup>4)</sup>

In sy lys van metodes om drie-dimensionele effek te skep, noem hy ook die gebruik van bekende voorwerpe wat sal meehelp <sup>en</sup> "to <sup>will</sup> give mental clues to their near or far positions." <sup>5)</sup>

SAMEVATTING/.....

- 
- |   |      |             |
|---|------|-------------|
| 1) Robert Morris Ogden: The Psychology of art                     | -    | bl. 157     |
| 2) Vgl. R.H. Thouless: Phenomenal regression to the real object   | -    | bl. 239-359 |
| 3) Vgl. F. Birren se bespreking van kleur-konstantheid in sy a.w. | -    | bl. 148-149 |
| 4) Robert Morris Ogden :  | a.w. | - bl. 157   |
| 5) F. Birren :  | a.w. | - bl. 132   |

### SAMEVATTING:

In wese bestaan die mens uit kognitiewe, affektiewe en konatiewe vermoëns. Binne die raamwerk van die situasionele, intensionele en totaliteitsverhouding leer hy die wêreld om homself in terme van homself ken. Deur middel van sy sintuïe ontvang hy prikkels van buite. Volgens dit wat vir hom van belang is, reageer hy, en tree in verbinding met die appèl wat tot hom gerig word. Die hoofdoel van hierdie hoofstuk is om die mens se reaksie op die kleurverskynsel, soos dit langs die weg van verskillende kwalitatiewe en kwantitatiewe eienskappe in die ruimte en op voorwerpe voorkom, in oënskouw te neem.

Dit wil voorkom asof die gehele mens op slegs een doel ingestel is: hy moet homself en sy wêreld leer ken. Hierdie wêreld sluit meer in as net die sintuïglik waarneembare vormbestaan, want daar is ook nog die onsienlike dieptes van sy eie gees wat wortel in die nie-materiële en die nie-tydelike bestaan wat hy slegs ten dele kan leer ken.

In alles wat hy doen, reageer hy op hierdie appèl, ook in die kulturele vergestaltings wat hy skep. Onder laasgenoemde skeppinge verteenwoordig die mens se goedgeslaagde kunswerke moontlik 'n groot deel van die blywendste intrinsieke kultuurwaardes.

---

## HOOFSTUK VIER

### ORIENTERING: WESENSBEPALING VAN DIE ESTETIESE FENOMEEN WAARIN KLEUR 'N MEDIUM IS

#### I N L E I D I N G

Enige vorm van kommunikasie of ekspressie vind gewoonlik deur 'n medium of 'n middel plaas. Taal is hierby nog steeds die mees algemene middel, maar deur die eeue het ander menslike aktiwiteite soos die euritmik, toneelspel, musiek, sang, boukuns en beeldende kunste kragtige media geword.

Hier kan verwys word na die bekende teorie dat alle kuns „taal“ is, gehuldig deur verskillende skrywers oor kuns, dog die opvatting is oorspronklik deur die Switserse estetikus Rodolphe Töpffer reeds in 1839 geformuleer. Dr. G. J. Hoogewerff vat dit soos volg saam: „Volgens Töpffer is de kunst een taal, en als elke taal een uitdrukkingsmiddel, een middel tot mededeling. Van wat? Van schoonheid.“<sup>1)</sup>

Met watter element die mens eerste in sy kunsprodukte ookal begin het, weet ons op grond van getuigenisse dat kleur feitlik in elke kultuur 'n belangrike rol gespeel het. In der waarheid was dit niks anders nie as die uitwerking van die natuurlike kleur-wêreld om die mens heen, op die mens. Soos reeds voorheen uiteengesit, is kleur as element, met 'n wye reeks van moontlike effekte, reeds vroeg in die mens se geskiedenis as 'n gewilde ekspressiewe middel toegepas.

Wanneer daar aan kleur gedink word, val die klem op effek. In ooreenstemming met sy interpretasie van elk van die verskillende moontlike kontras-effekte, het die mens dan deur die eeue met steeds toenemende insig en smaak, kleur ingespan om dinge daarmee te vergestalt of te verfraai. Deur sy kontak met voorbeelde van strukturele en dekoratiewe aspekte van ontwerp en die aanpassing van kleur en vorm by funksie in die natuur

om/.....

---

1) Dr. G.J. Hoogewerff: Verbeelding en Voorstelling - bl.202

om hom, moes dit noodwendig sy begripsvorming beïnvloed het. Dit is ook logies om te aanvaar dat sekere kleursamestellings hom aangenamer laat voel het as ander; onbewustelik het die harmonie-wette van die natuur ook sy wette geword.

In sy eie werk kon hy soms spontaan en intuïtief sukses aanvoel en dit het aan hom 'n sekere soort genot verskaf; hierteenoor het ander werke minder effek gehad. Sy natuurlike vraag „waarom?“ het hom die eienskappe laat ondersoek. A, B en D het hom bevredig, maar C nie, want in C het iets kortgeskiet, d.w.s. C het 'n sekere behoefte nie vervul nie, in gebreke gebly om 'n sekere gevoel te laat posvat.

Die eerste en belangrike fase in die ontwikkeling van die estetiese bewussyn was dus die uitkenning en bepaling van behoeftes. Sukses word dan gemeet aan die hand van die wyse waarop die kunstenaar die verskillende behoeftes bevredig het.

Die estetiese ervaring betrek die kunstenaar, die skeppingsproses en die kunswerk, sowel as die waarnemer of waardeerder.

#### A. DIE KUNSTENAAR

Wat die mens daadwerklik doen vir sy voortbestaan hang nou saam met sy innerlike gevoelsdrange wat hom handelend laat optree, daarna van sy verstandelike oorwegings en verder van sy wilsbesluite om tot aksie oor te gaan of nie. Die keuse geskied op grond van omstandighede en eienskappe in homself en van faktore buite homself.

Ek heg waarde aan die opvatting van Arnold Hauser waar hy sê: "Culture serves to protect society. Spiritual creations, traditions, conventions, and institutions are but ways and means of social organization."<sup>1)</sup> Daar sou baie oor hierdie opmerking uitgowy kon word; dis egter belangrik dat daarvan kennis geneem word omdat die geesteswetenskaplike navorser die redes vir enige menslike gedrag en handeling wil verklaar. Gesien teen die grondliggende funksie van kultuur om as middel by te dra tot die trots- en samehorigheidsgevoel van volksgenote, motiveer Hauser se siening alle kunsuitings in alle kunsvorme  
 (argitektuur/.....

1) Arnold Hauser: a. w.

(argitektuur, beeldende kunste, euritmiek, letterkunde, musiek, ens.)

As gevolg van sy fyn en dieperliggende drange en deurdringende verbeelding, voel die opregte en eerlike kunstenaar egter dat hy sy kuns moet en wil beoefen sonder om te vra na die praktiese en alledaagse betekenis van sy kunshandeling of produkte. Vir hom is dit 'n essensiële funksie om te skep omdat hy eenvoudig nie anders kan nie. Die materiële voordele wat daaruit mag voortkom, is 'n toevallige byproduk en net met sy kunstenaarskap niks te make nie. Dit beteken dat vir die ware kunswerk die innerlike verbeelding (of intuïsie) van die kunstenaar en sy estetiese voorstelling in uiterlik waarneembare vorm daarvan die primêre essensiële funksie moet wees.

## B. KUNSSKEPPING : EIENSKAPPE EN BEHOEFTES

Die skeppingsproses geskied in stappe en bestaan uit verskillende momente wat wel onderskei maar nie geskei mag word nie.

### 1. Dieperliggende gevoelsbelewenis en Skeppingsdrang

Die hedendaagse psigologies gefundeerde Estetika het te maak met die hele mens, ook met sy reaksies op die dinge om hom heen. Kenmerkend van elke mens is dat hy 'n liggaam as draer van sy siel het in die gewone lewe, maar meer wesenlik is juis sy siel waarin die mens se geesteseienskappe ingelê is. Die sielkunde het te doen met interaksie tussen die stoflike elemente en die geestelike elemente van die Ich (ek). Daarmee hang saam die mens se gevoelslewe (as uitgangspunt van elke aksie of daad wat hy verrig) – dit dring hom ongevraag eerste op aan elke mens. By die kunstenaar is die gevoelslewe hipersensitief en met stuwende krag belaa. Dit is by kunsskepping dan ook die eerste noodsaaklike stap en beginpunt. Die gevoelslewe is nou verbonde aan die diepste onbewuste in die siel van die mens.

By die filosofie van die 18de eeu kan ons nog meer lig vind. Kant praat van 'n kategoriese imperatief in die mens geleë – 'n dwingende innerlike wet van noodsaak waaraan elke

mens/.....



mens gehoor gee sonder enige keuse, d.w.s. van verstand of wil. <sup>1)</sup> So byvoorbeeld, voel hy aan dat die logiese wet van die waarheid, die etiese wet van die goedheid en geregtigheid, die estetiese wet van die skoonheid en reinheid basiese wette is vir die menslike lewensbestaan wat hulle onverbiddelik aan die mens opdring - (as't ware deur sy gewete of intuïsie). Dit vra altyd: is iets waar of nie waar nie?, is iets goed of nie goed nie?, is iets mooi of nie mooi nie?, ens. Elkeen van die drie het sy eie aard in sy eie selfstandige gebied. Elke werklike mens het dit in hom, al is dit ook by sommige baie vaag, miskien deur homself vermink of mismaak of andersom, helder versterk en veredel. Dit werk direk „openbarend” in hom of hy geskoold en geleerd is of nie. Intuïtiewe wete of „inval” is dus 'n soort „kennis” - dit is 'n „gevoelskennis” en iets anders as net suiwer verstandskennis.

Omdat intuïsie dikwels genoem sal word, verdien dit verdere bespreking. 'n Studie van die opvattinge van verskeie navorsers bring aan die lig dat die meeste die mening toegedaan is dat kunstenaars te veel van die skeppingsproses aan die werking van die intuïsie wil toeskryf. So sê Langer: "you do throw the doors wide open to this sort of mysticism, mixed with every degree of philosophical irrationalism and transcendentalism on the one hand and on the other with sheer sentimentality and romantic fancies. Intuition is such an overloaded concept."<sup>2)</sup> Beardsley sluit hierby aan: "it is surely the theory that a great many teachers and writers hold, in a half-thought out and uncriticized form."<sup>3)</sup>

Ander aansprake wat hy noem, is dat intuïsie:

- (a) soos 'n gevoel werk maar daarmee gaan die wete dat dit betroubaar is;
- (b) ons in direkte kontak met en „in” (empatie) die voorwerp plaas; <sup>4)</sup>
- (c) nie 'n algemene kennis van abstraksies verskaf nie dog insig in die individuele uniekheid van dinge gee - nie mense en kunswerke nie maar die mens en die kunswerk;

(d)/.....

- 
- 1) Vgl. Kandinsky se "inner necessity" - bl. 52
  - 2) Susanna K. Langer: Problems of Art - bl. 61
  - 3) Monroe C. Beardsley: Aesthetics - bl. 387
  - 4) Vgl. A.J. van Jaarsveld: Die empatie-beginsel in die opvoeding met besondere verwysing na die kuns. - bl. 15
- Vgl. ook W. Worringer: Abstraction and - bl. 14 - 15

- (d) aan ons die onverdeelde geheel wil gee;
- (e) dit vir ons moontlik maak om die lewensloop (vloei) van ons innerlike lewe en prosesse te begryp.

Voordat enige gevolgtrekkings gemaak en 'n besluit geneem word, is dit goed om eers na nog vier opvattinge te kyk.

Gilson: "one may well wonder if, in the case of painters, the best word to use is in order to point out their starting point is intuition. Taken in its primitive meaning, intuition signifies the same thing as 'sight'".<sup>1)</sup>

Webster's: "immediate apprehension or cognition; the power of knowing or the knowledge obtained without recourse to inference or reasoning; insight, familiarity, quick or ready apprehension."<sup>2)</sup>

Langer: "intuitive knowledge is essentially perception of relations in general; forms, or abstract seeing, significance or meaning; examples. Reason is a systematic means of getting from one intuition to the other, of eliciting complex and cumulative intuitions."<sup>3)</sup>

John Dewey: "intuition is that meeting of the old and the new in which the readjustment involved in every form of consciousness is effected suddenly by means of a quick and unexpected harmony which in its bright abruptness is like a flash of revelation; although in fact it is prepared for by long and slow incubation."<sup>4)</sup>

Uit die voorafgaande opvattinge kan afgelei word dat intuïsie beskou kan word as:

- (a) 'n psigiese aktiwiteit wat kan lei tot en gepaard kan gaan met fisiese aktiwiteit wat fisies waarneembaar is;
- (b) die skielike daarsyn van 'n vermoë om sonder enige hulp van enige denkprosesse die reeds bekende te kan uitken, byvoorbeeld, dit is blou, dit is geel;
- (c) 'n vermoë om die bekende op nuwe maniere te kombineer, die geheel en al nuwe te skep of 'n verwantskap tussen die bekende en die onbekende nuwe te skep. Dewey stel

dit/.....

1) Etienne Gilson: a.w. - bl. 150

2) Webster's Collegiate Dictionary.

3) Susanna K. Langer: a.w. - bl. 67

4) © University of Pretoria as experienced by the Open Scholarship & Digital Education Programme, University of Pretoria, 2016

- dit dan ook so: "When old and new jump together, like sparks, when the poles are adjusted, there is intuition."<sup>1)</sup>
- (d) die spontane wyse waarvolgens die onbekende, hetsy die fisiese wat vir die eerste keer waargeneem word of psigiese wat in die brein deur fantasie ontstaan, of die abstrakte wat in 'n kunswerk gelees word, met die bekende in verband gebring word. So byvoorbeeld sien ek vir die eerste keer 'n nie-figuratiewe werk van Pierre Soulages en gelyktydig, sonder dat ek beheer daaroor het of daaraan dink, spring 'n beeld van iets bekends na vore - ek sien water en daarin die palekonstruksie van 'n kaai. Iets wat 'n behoefte in my was, miskien die drang tot uitkenning, is tevrede gestel. Intuïsie kies kortpad, dit is self die kortpad;
- (e) 'n inval wat neig om gewaarwordings te vereenvoudig en sinvol te maak. Dit is myns insiens niks anders nie as 'n logiese gevolg van die oer-behoefte, naamlik om volgens die mees karakteristieke eienskappe van die waargenome objek en met die minste moeite vinnig 'n beeld te vorm van wat dit is wat waargeneem word. Beardsley stel dit so: intuïsie wil aan ons 'n onverdeelbare geheel gee.

Intuïsie is nie opsigself talent nie, dit is slegs 'n blits-reaksie wat op prikkels van buite en van binne volg wat veroorsaak word deur die werklikheid deur simbole of fantasie sonder die hulp van die rede.

Om saam te vat: Wat voor bewuswording plaasvind, is dus die intuïtiewe ontstaan van 'n innerlike drang - m.a.w. die gevoelsbasis waarvan alles uitgaan voordat 'n mens bewustelik daaraan kan dink. Dit is die prikkel van die droombeeld wat intuïtief of onderbewustelik opduik voordat met enige werk - geestelik of fisies - aan die wesenlike werk begin word; dit is die innerlike visie of "primitive human power - imagination"<sup>2)</sup> voordat die voorstelling daarvan veruiterlik word. Dit is dus die begin van die skeppingsproses en kom by baie meer mense as net kunstenaars voor.

Wat die styl van die kunstenaar ookal mag wees, is daar  
 een/.....

- 
- 1) John Dewey:                      a. w.                      - bl. 266  
 2) Susanna K. Langer:            a. w.                      - bl. 71

een eis waaraan enige werk moet voldoen om as kunswerk te kan kwalifiseer: dit moet kreatiwiteit aan die kant van die kunstenaar bewys.

Aangesien 'n persoon se intelligensie, volgens psigologiese beskouings, in die algemeen sy kultuurskeppende vermoë bepaal, word dit duidelik waarom verskeie psigoloë onder meer ook soek na die aard van die verband tussen intelligensie en kreatiewe vermoë. <sup>1)</sup>

In hoofsaak kom die vraag na vore of dit wel die geval is t.o.v. die kunsskeppende vermoë, en of dit ook geld vir die bepaling van die estetiese betekenis van kunswerke, d.w.s. gesien uit die gesigspunt van die reaksie van 'n mens op die kunsskeppinge waarmee hy gekonfronteer word.

Wat hierdie vraag betref, moet dadelik erken word dat dit nie 'n absoluut uitgemaakte saak is nie; hoewel op grond van die oeuvres wat deur werklik groot kunstenaars nageplaas is, tog sterk bewyse voorgehou kan word dat by hulle daar wel 'n korrelasie is tussen intelligensie en kreatiewe vermoë.

Kreatiwiteit is reeds bespreek. 'n Punt wat aan die begin van hierdie eeu persone soos Kerschensteiner (1905) en Kik (1908) laat antwoorde soek het, was die vraag of daar 'n verband tussen intelligensie en talent sou bestaan. <sup>2)</sup> Manuel (1919) het voorgenoemdes se standpunt ondersteun, naamlik dat groot aanleg - aanleg dui net op die verstandsvermoë - met groot talent in kuns gepaard gegaan het. Hollingworth (1925) het weer gevind dat buitengewone talent soms by persone met 'n beperkte intelligensie-peil aangetref word. Sy opvatting was op verkeerde meting gebaseer - nie op kreatiwiteit as toets nie, maar wel op „kopieer-werk“, d.w.s. dieselfde kriterium wat vandag nog verkeerdelik as maatstaf gebruik word om die talent van 'n persoon mee te meet.

Goodenough (1926) se Draw-a-Man Test was baie interessant en het alreeds die verbeelding betrek en is as maatstaf gebruik. <sup>3)</sup>

Gebaseer op die werk van Ayer (1916) wat voorwerp, tekenwerk, ontwerp, kuns-oordeel, ens., as uiteenlopende vermoëns gedifferensieer het, het E. A. Bortorf (1946) <sup>4)</sup> beweer dat/.....

1) Vgl. A.J. van Jaarsveld: 'n Analise van die kreatiewe beginsel in die opvoeding met spesiale verwysing na die kunsopvoeding. - bl.32 - 41

2) Brian Allison: The relationship of intelligence to ability in art. (Art. in Educational Research Nov.1970)

3) Brian Allison: a. w. - bl. 26

4) E.A. Bortorf: A study comparing art abilities and general intelligence. Journal for Education Psychology - 37, 398 -

dat uiteenlopende probleme deur uiteenlopende vermoëns opgelos kan word. Meer as een toets sou dus noodsaaklik wees; derhalwe het sy vyf toetsrigtings onderskei:

- (a) Konstruksieprobleme waar die vermoë om voorskrifte te volg, getoets kan word - vaardigheid, eerder as die denkvermoë word getoets.
- (b) Kreatiewe ontwerpe wat verbeelding, oorspronklikheid, denke en fyn oordeel vereis.
- (c) Perspektiewe-tekene waar een ontdekking nuwe probleme moet oplos.
- (d) Kunswaardering wat van die vermoë om te kan ontleed, kritiese oordeel, liefde en gevoeligheid afhanklik is.
- (e) Kunstgeskiedenis wat sou neerkom op onthou-en-weergawe.

Met die uitsondering van kunswaardering het haar toetsresultate 'n groot korrelasie tussen kreatiwiteit en I.K. getoon.

Allison meen dat artistieke vermoë nog nie bevredigend gedefinieer is nie. Hyman (1965) sluit hierby aan as hy sê: "because of its sheer multi-dimensionality, creativity could not be defined." <sup>1)</sup>

In publikasies wat tot op datum verskyn het, is dit duidelik dat die saak ernstige aandag geniet. Die artikel, The relationship of creativity and intelligence in Irish adolescents, deur Dacey, Madaus en Allen <sup>2)</sup> en The effects of creativity and intelligence on teacher ratings, <sup>3)</sup> deur E.B. Brody is werklik insiggewend.

Gedurende die afgelope twintig jaar was ek persoonlik gemoed met kunsonderrig en daarby was dit my algemene bevinding dat die kunsskeppende vermoë van 'n leerling of student wel in korrelerende verhouding tot sy intelligensie in die algemeen gestaan het.

Hierbenewens bly daar egter aspekte oor soos o.a. die probleem van die daarstelling van volmaakte toetse om mense se intelligensie te kan vasstel; die vraag of 'n bepaalde kwosient op 'n vroeër leeftyd by latere voller geestelike ontplooiing nog geldig is vir 'n bepaalde individu; die moontlikheid van opgedane/.....

---

1) Brian Allison: a. w. - bl. 69  
     Vgl. A.J. van Jaarsveld: a. w. - bl. 27  
 2) National Foundation for Educational Research - bl.263 (Maart 1969)  
 3) National Foundation for Educational Research - bl.343 - 346  
     Nov. 1970

dane latere kennis van meer feite-materiaal, van ander tegnieke, van meer lewenservaring, latere aanpassing by lewenstoestande, e.d.m. Dit alles kan 'n uitwerking hê op die individu se handelinge en daarby gaandeweg 'n stygende kurwe van sy geopenbaarde intelligensie aandui.

Wat die kreatiewe vermoë van die kunstenaar betref, het ons met 'n spesifieke tipe skepping te doen wat die filosoof Emanuel Kant, na baie jare van besinning oor die kuns as fenomeen, eers in 1790 daartoe gebring het om die estetiese bewussyn te onderskei van beide die teoretiese sowel as die praktiese rede en dit dan te bestempel as verbeeldende rede.<sup>1)</sup> Hiermee het hierdie groot denker die fondament gelê vir 'n subjektiewe benadering van die Estetika wat later sou uitloop op die Psigologiese kunsleer van ons tyd, waarop G. J. Hoogewerff<sup>2)</sup> en andere tereg reeds gewys het. Met dit alles kom ons uit by die skeppende individuele kunstenaar - die mens met sy besondere aard, inhoud, strewinge, kreatiewe aanleg en werke. Sy kuns-skeppende handeling en sy kunswerk as resultaat kan dus nie bloot logies of eties verklaar word nie; trouens, sy kunsaktiwiteit is nie 'n blote serebrale uiting nie. Daar is eerder 'n gevoelskennis wat hier deurslag gee, 'n invoeling en aanvoeling, 'n intuïtiewe belewenis waaraan hy ritmies lewende ekspressie en selfstandige vormgedaante kan gee. Omdat hy ook mens is, is dit egter begryplik dat sy hele wese by die kunsskeppende handeling betrokke kan raak en hierby kom sy vermoë tot abstrakte denke, sy oorspronklikheid, sy lewensinsig en ervaringskennis ook tot uiting. Kortom, sy intelligensie speel wel 'n ordende rol in wat hy as kunstenaar dink en weet en doen, want 'n kunswerk is geordende ekspressie.

Aangesien die kunstenaar ook iemand is van sy eie tydsgewrig en lewensmilieu, is dit te verwagte dat hy in die twintigste eeu hom geredelik sal bevind onder die inwerking van die huidige tydgees en die daarmee gepaard gaande omgewingsfaktore. Daaronder kan genoem word die invloed van die hedendaagse wetenskap en tegniek, met hoogstaande eise wat gestel word aan die menslike verstand, kennis en vernuf. Die gevaar daaraan

verbonde/.....

---

1) Vgl. sy Kritiek der Urteilkraft.

2) Vgl. sy Verbeelding en Voorstelling, Derde druk, bl. 108

Uitgewers: Wêreldbiblioteek Amsterdam en Antwerpen 1948.

verbonde, is 'n alte sterk neiging tot die serebrale wat ten koste van die intuïtiewe estetiese openbaring van die lewenswerklikheid kan lei. In dié sin is hy t.o.v. sy kunsskeppende aktiwiteit as kunstenaar-mens in alle opsigte psigologies betrokke. In sy geheel opgevat, kan die proses van die kreatiewe handeling in hierdie geval nie bloot verstandelik woes nie, omdat dit wesenlik ook die kunstenaar se affektiewe gevoelslewe in allerlei fasette betrek, soos sy intuïsie hom rig met die oog op 'n bepaalde doel af. Verder omvat dit ook die stukrag van sy konatief-gerigte wilsbesluit om sy innerlike artistieke belewenis in sintuiglik waarneembare vormgedaante voor te stel.

By laasgenoemde stap is ook begrip nodig van die aard en moontlikhede van sy werktuie en media, e.d.m. en sy beheer oor die betrokke tegnieke en vaardigheid t.o.v. die kuns wat hy beoefen. Ewe belangrik ook is sy kennis van lewenswaardes, veral van kunswaardes wat in die kuns reeds dour goeie kunstenaars tot stand gebring is, en 'n ontwikkelde sin vir seleksie van die doelmatig essensiële elemente wat aan sy kunswerk die gestalte van 'n unieke eenheid en selfstandige bestaan moet gee. Dit beteken niks minder nie as dat die hele persoonlikheid van die kunstenaar as mens, insluitend sy rede, by die konsipiëring en vergestaltung van sy werke, betrek word.

## 2. Bewuste verstandelike oorweging tot innerlike voorstelling

Vir die kunsskepper is die skielike daarsyn van 'n innerlike drang om 'n bepaalde „iets" te vergestalt, die bewuste begin van 'n proses wat 'n behoefte aan volledige afhandeling openbaar.

Dit kan ontstaan wanneer 'n kunstenaar in sy gemoedsaandoeninge na sekere prikkels van buite of selfs die skielike onverklaarbare daarsyn van 'n innerlike imperatief emosioneel betrokke raak en wel tot so 'n mate dat hierdie unieke onder-vinding 'n begeerte by hom opwek om daaraan in een of ander medium 'n permanente beslag te gee. Dit is die skeppingsdrang. Stolnitz stel dit t.o.v. kunstenaars so: "They feel that they are being impelled by forces which they do not have the power to control." <sup>1)</sup>  
'n/.....

---

1) Stolnitz: a. w.

'n Belangrike punt is dat die oorsprong van die kreatiewe proses nie 'n sensasie self is nie, "but, rather, the response of imagination to the stimuli of sense perceptions." <sup>1)</sup>

Eers wanneer die persoon daarvan bewus word, tree die verstand na vore. Dit is dan die tweede stap in die proses wat neerkom op wik en weeg, uittoetsing en oorweging, sowel as die soek na en toepassing van wetenskaplike materiële feite en geestelike norme. Dit is dus belangrik om te probeer 'n keuse doen en om te besluit oor 'n saak. Dit doen die natuurwetenskaplike en die geesteswetenskaplike albei maar by die kunstenaar wat unieke kunsskeppende aanleg in die ware sin van die woord het, word die verstand gelei deur die tot-beeld-vormende intuïsie (of verbeelding) wat spontaan bly opduik uit die kunstenaar se onderbewuste (en onbewuste) innerlike gevoelsbeleving. Daarom noem Kant dit 'n beeldende rede wat verskil van die teoretiese rede (reine verstand) en ook van die praktiese rede (verstandelike kennis om 'n materiële maaksel prakties tot stand te bring.) Vorm wat bloot verstandelik ontstaan is praktiese rede, d.w.s. blote praktiese maaksel en nie intuïtief besielde kunsskepping nie. Dit sou anders beteken dat van enige mens deur bloot serebrale vorming en tegniese oefening 'n werklike kunstenaar gemaak kan word net omdat hy 'n kunstenaar wil wees. Maar ons weet dat dwars deur die mens se geskiedenis daar byvoorbeeld andersyds begaafde en begenadigde skilders was en andersyds derduisende ontwerpers wat net by praktiese toepassing van sekere basiese ontwerpbeginsels gehou het en nooit een enkele skilderstuk gelewer het wat bly staan het nie.

### 3. Wilsbesluit en oorgang tot vergestaltung van die belewenis, d.w.s. in 'n uiterlik waarneembare vorm

Niks sal egter gebeur as die wilskrag ontbreek nie. Geen wonder dus dat Worringer hom soos volg hieroor uitlaat nie: "When we look upon the history of art no longer as a mere history of artistic ability, but as a history of artistic will, it gains a significance in the general history of mankind." <sup>2)</sup> (Vergelyk/.....

1) Vgl. Etienne Gilson: a.w.



lyk ook sy opmerkings oor Riegl se opvatting oor artistieke wilskrag.) <sup>1)</sup> Die wilsbesluit open die kanaal vir aktiewe optrede en dan volg die handelingsproses – dit is die voortstuwende en volgehoue wilsaksie wat dan in praktyk voortvloei, gerig langs die stroom van emosioneel geaktiveerde besieling en tegelyk met praktiese insig t.o.v. die bewus verstandelike doel wat bereik moet word en met tegniese hulpmiddele volvoer moet word. Besieling gee die grootste estetiese deurslag al staan die „99% perspirasie“ ook al in die pad daarvan.

In die praktyk kom dit daarop neer dat die moment nou aanbreek dat die kunstenaar die skildervlak konfronteer. Die onstoflike moet in die stoflike vergestalt word om 'n blywende bestaan daaraan te gee sodat dit te eniger tyd vir diegene wat daarna kyk of selfs daaraan terugdink, 'n estetiese ervaring sal wees. Hieruit volg nou dat die kunstenaar bewus word van sy doelstellings en dan besluite neem oor die grootte en tekstuur van die skildervlak, die middele d.i. materiale waarmee hy wil werk. In sy gedagte en die praktyk begin hy op die skildervlak improviseer; hy kies en keur, konstrueer en komponeer in terme van die materiaal en media waarmee hy sy doel wil bereik.

Stolnitz som die skeppingsproses soos volg op: "the skilled, deliberate manipulation of a medium for the achievement of some purpose." <sup>2)</sup> Ons kan die uitspraak aanvaar mits sy "some purpose" ook die kunstenaar se eie, volle innerlike gevoelsbelewenis, wat hom in die rigting van die gestelde doel geprikkel het, insluit.

Hoe beter 'n kunstenaar sy middele beheer en hoe meer vertrouwd hy met tegniese beginsels is, hoe makliker en vlotter kan hy werk; as hy daarby geniaal skeppend aangelê is, weet hy hoe om die essensie van die lewe self daarin in te lê. Die kunswerk se tegniese kwaliteite is deurgaans op hoër vlak en tegelyk kan hy iets van lewensbetekenis uitdruk wat uitstyg bo sy eie tyd, m.a.w. so 'n kunswerk is basies esteties skoon vir alle tye. So gee hy daarin sy hele self vir die hele

mensdom/.....

- 
- |                       |       |         |
|-----------------------|-------|---------|
| 1) Wilhelm Worringer: | a. w. | - bl. 9 |
| 2) Stolnitz:          | a. w. | - bl.93 |

mensdom en wat merkwaardig daarin is, is dat hy idee-en-vorm innig tot 'n geïntegreerde eenheid kan verbind, sonder om sy kuns te skaad.

Nietemin moet ons aanneem, omdat die kunstenaar ook mens is, dat in die derde stap van die kunsskeppingsproses hy as mens ook nog voelende, denkende en willende wese is. Selfs die fyn geïnspireerde kunstenaar wikkel hom nooit heeltemal daarvan vry dat sy verstand neig om sy werkwyse te beïnvloed nie. Die gevoel lei egter die hoofmomente van die hele kreatiewe aksie, die verstand kom met allerlei feitelike gegewens na vore om die kunstenaar tot bewuste oorweging te dwing t.o.v. sy voorgenome handeling; die wil tree op sodra hy sy keuse maak, m.a.w. 'n wilsbesluit maak, om die skeppende daad uit te voer en die „iets" tot gestalte te bring wat hy oorspronklik intuïtief gekonspieer het met of sonder die verstandelike oorwegings wat tussenbeide na vore gekom het. Gedurende die hele verloop van die derde stap van die proses kan daar 'n herhalende wisselwerking tussen gevoel, verstand en wil (telkens in hierdie volgorde) wees. 'n Blote serebrale proses is dit beslis nie; want die innerlike verbeelding is sterk in die kunstenaar se emosionele gevoelsaanleg geanker; en onmisbaar is sy doel- en koersgerigte wilsaanleg wat die aktuele voorstelling in uiterlike waarneembare gestalte verwesenlik. Die verstand speel 'n ondergeskikte en bykomende rol by die kunsskeppende handeling - wel belangrik maar nie deurslaggewend nie. Hierdie feite sluit aan by 'n insiggewende uiteensetting van Dewey waar hy die verband tussen verstand, emosie en drang bespreek. Hy verwys o.a. na volledigheid as 'n vereiste om 'n ondervinding - in hierdie geval die kunswerk - as 'n afgeronde eenheid te kan ervaar. Van estetiese ondervindinge sê hy: "In final import they are intellectual. But in their actual occurrence they were emotional as well; they were purposive and volitional." <sup>1)</sup> Verder sê hy: "In short, the aesthetic cannot be sharply marked off from intellectual experience since the latter must bear an aesthetic stamp to be itself complete." <sup>2)</sup>

Dit is oorgawe en konsentrasie van die hoogste orde en

juis/ .....

1) Vgl. John Dewey: a.w.

- bl. 37

2) Vgl. John Dewey: a.w.

- bl. 38

juis daarom besorg vordering en die oplossing van probleme vir die kunstenaar soveel vreugde, veral wanneer hy voel dat hy die grense van sy persoonlike vermoëns verder uitgebrei het.

Soms brand hy vas en dan volg daar 'n wagperiode van „gisting” – onbewuste soeke en verwerking. Dit is juis hier waar die intuïsie kan deurwerk en nie die verstand of die wil afsonderlik nie. Om onverklaarbare redes kom die oplossings dan skielik en maklik. So vorder dit totdat die kwas vir die heel laaste maal van die doek gelig word en die skildery voltooi is.

Na die kunswerk tot stand gekom het, is dit 'n opsigselfstaande stuk, d.w.s. 'n uit-die-innerlike van die kunstenaar gebore projeksie. Die skepper daarvan staan gevolglik hoe langer hoe meer objektief daarteenoor namate die subjektivistiese gevoelsaspekte en persoonlike drange wat hom beweeg het om die werk te maak, meer op die agtergrond skuif. By hierdie konfrontasie bevind die kunstenaar hom in die rol van kunstenaar – waardeerder en tegelyk van kunstenaar-kritikus van sy eie werk. Hierby staan hy eintlik voor die probleem van objektiewe selfkritiek. Hy ken die skeppende ontstaanproses van sy werk waarby hyself intiem betrokke was en omdat dit sy eie beleving was is hy beter as enigiemand anders geneig om meer waardering daarvoor te kan hê. As waardeerder sal subjektivistiese faktore maklik met objektiewe kritiese oordeel kan bots omdat lg. benadering meer redelik aanvaarbare maatstawwe in die algemeen en minder die persoonlike gevoelsbevrediging van die betrokke kunstenaar in berekening neem. Dit is vir hom gevolglik 'n stywe toets want sy suiwerheid van aanvoeling en gesonde insig in die aard van werklik estetiese verskynsels is beslis hierby gemoeid. In die meeste gevalle word kritiek verwerp omdat die kunstenaar se standaard van persoonlike ontwikkeling hom verhinder om die geldigheid van sodanige kritiek op sy werk te aanvaar. Kunstenaars het al teenoor my erken dat hulle vandag besef dat die kritici tog gelyk gehad het.

### C. DIE KUNSWERK

Aan die hand van die fenomenologiese ondersoek kan die uiterlike eienskappe van dinge objektief vasgestel word as feitemateriaal/.....

materiaal (ontologie) wat vir ons kennis en begrip van 'n bepaalde werk (hierdie skilderstuk) bybring. Op die wyse kan:

- (a) 'n eienskap uitgewys en uitgeken word;
- (b) fatsoen en oppervlakte-verhoudings uitgewerk word;
- (c) die gebruik van die skilderkunstige elemente bepaal word en bv. wat kleur betref die werk achro- en chromaties ontleed word;
- (d) komposisies m.b.t. struktuur en vorm ondersoek word;
- (e) die tegniek, soort materiaal en hantering daarvan aangetoon word;
- (f) die verwerking van die objektiewe werklikheid of die skepping van die nuwe waargeneem word;
- (g) basiese ontwerp-beginsels uitgeken word.

Aldrich het verskeie opvattinge ondersoek oor wat 'n beeldende kunswerk is. Alle opinies, sê hy: "gravitate around the notions of the materials and the media of art." <sup>1)</sup> Hy noem dan 'n saak wat beslis ons aandag verdien, naamlik, dat ons uitsluitel moet verkry oor wat met die term medium en wat met materiaal bedoel word. Materiaal is en bly vir hom die stof (verf) waarmee gewerk word. Sodra die kunstenaar dit aanwend sal eienskappe soos tekstuur, toonwaarde en kontraseffekte die medium word. "The materials are parts of the work simply as material things ..... the medium of a material thing is what is featured in prehension of the thing of the aesthetic object." <sup>2)</sup> Materiaal verwys dus streng na die stoflike en medium na die onstoflike eienskappe van die materiaal. Ons kan in hierdie opsig amper praat van die werk se liggaam en siel, meer presies sal ons kan sê: materiaal is die materiële „wat" waarmee gewerk word en medium is die „hoe" en „effek" waarmee die kunstenaar, fisiek en geestelik doenig die materiaal stylvol aanwend in die praktiese uitvoering van sy skeppende arbeid.

Sover die skrywer hiervan kon vasstel, kon geen rede gevind word waarom Aldrich se benadering en onderskeiding tussen die twee terme nie as algemeen-geldig aanvaar kan word nie. Dit sal moontlik 'n einde kan maak aan 'n terminologiese verwarring wat bestaan. Voorts word die twee terme in hierdie studie/.....

---

1) Vigil C. Aldrich: Philosophy of Art — bl. 29  
 2) Vigil C. Aldrich: a. w. — bl. 40

studie dan ook so gebesig.

Die bespreking van medium in genoemde sin bring ons dan, wat tegniese aspekte van die kunswerk betref, direk binne die terrein van die estetiese skilderkunsstige. Soos reeds genoem, werk die skilder met drie basiese skilderkunsstige elemente. Dit is dan sy besondere media: lyn, fatsoen (waarby sy vlakdimensies betrokke is) en kleur (waarby lig in achromatiese en chromatiese sin en andersins betrokke is.)

Enige kunswerk is 'n kunswerk op sterkte van sy effek as totaliteit; daarom voel dit verkeerd om elk van die verskillende elemente en komposisionele aspekte wat daarin opgeneem is, afsonderlik te bekyk. Dit is egter tog geregverdig, mits wat ookal „uitgehaal” en apart beskou word, steeds geskied in die lig van die verband of funksie, wat dit in die besondere komposisie moet vervul. So kan 'n groot opsigself oninteressante gryskleurige vlak in 'n werk van Gregoire „apart” as 'n swak deel beskou word, maar gedagtig aan die helder aktiewe kleurluwe van die onmiddellike omgewing, mag die grys vlak juis dien as 'n noodsaaklike ruspunt en komplement binne die geheel.

Die ontleding van 'n kunswerk kan op verskeie maniere gedoen word:

- (a) Die waarnemer doen dit in sy gedagte terwyl hy na die kunswerk bly kyk;
- (b) Die waarnemer doen dit soos Arnheim<sup>1)</sup> of Itten met gerekonstrueerde sketse wat dan apart of weg van die oorspronklike werk bestudeer kan word.

In dié verband moet ook na Jacobson se kleur-ontledings van bekende kunswerke verwys word; hier word dit 'n „bloedlose” en feitlik wetenskaplike analise wat tog betekenis het.<sup>2)</sup>

- (c) Die derde metode het hoofsaaklik betrekking op 'n ontleding wat verkry kan word met behulp van natuurwetenskaplike apparaat soos die spektrometer en fotografie met die gebruik van filters.

Die aspekte van 'n kunswerk wat „apart” beoordeel kan word, kom baie ooreen met die materiaal, onderwerp, (subject-matter)/.....

1) R. Arnheim: a. w.

- bl. 29

2) E. Jacobson: a. w.

- bl. 158 - 189

matter), elemente, media, komposisie en doelstellings waarmee die kunstenaar die taak aangepak en afgehandel het.

### 1. Onderwerp en stof

Hier beweeg ons op 'n terrein waar terminologie nog te los en vas gebruik word. F. L. A. Alexander praat dan van tema, motief en onderwerp wanneer na dieselfde saak verwys word.<sup>1)</sup>

Alhoewel ons meen dat ons presies weet wat bedoel word, raak onderwerp twee skeibare aspekte en is uitsluitel noodsaaklik.

Vir behoorlike begrip word daar na die oorsprong van woorde en hulle betekenis teruggegaan en in die meeste gevalle na tale waaruit Afrikaans ontwikkel het of waar die woord geleen is.

In die meeste Engelse handboeke word van subject matter gepraat; derhalwe sal die betekenis van hierdie twee woorde as basis gebruik word.

Wat subject betref, is daar geen probleme nie; daar word suiwer aan die onderwerp gedink. Gilson se definisie wat soos volg is: "subject is the initial plastic form that we now find embodied in the new being produced by the painter,"<sup>2)</sup> geld vir figuratiewe werke. Wat bygevoeg moet word, is die feit dat die onderwerp in die geval van nie-figuratiewe werke van die vorm afgelei word of dat daar moontlik nie eers aan 'n onderwerp in die gewone sin gedink word nie, bv. die werk van Jules Olitski.

Enige onderwerp bestaan in die "matter". Dit gaan oor dit waaruit en hoe die onderwerp saamgestel is en watter betekenis en moontlikhede dit vir die kunstenaar inhou. Hy sien die eienskappe daarvan in terme van die skildery wat hy wil maak.

Opvattings wat bydra tot 'n beter begrip, is dié van die volgende persone:

Stolnitz praat nie van "matter" asof dit in die onderwerp bestaan nie, maar sê dat die "matter of a work of art, then, consists in the sensory elements, either visual or

auditory/.....

---

1) F.L. Alexander : Kuns in S.A. sedert 1900 - bl.17 en 22

2) Etienne Gilson : a.w. - bl. 146

auditory ..... thus matter is the concrete substance and 'body' of the work." 1)

Aldrich: ".....the content of a work of art is its subject matter as formulated in its medium." Hy sê verder: ".....the form and medium of a work of art are that by virtue of which the artist transfigures its subject matter into its content." 2)

Dewey: "All language, whatever its medium, involves what is said and how it is said, or substance and form." Eers vra hy die vraag: "Does matter come first ready ~~made~~?" en gee dan die antwoord: "The work itself is matter formed into aesthetic substance." 3)

Gilson: ".....in reality, matter and form are inseparable ..... without its matter, form could not possibly subsist." 4)

Hy verwys ook na Aristoteles wat matter 'n substratum noem: "from which proceeds that which comes to be." 5)

Hierdie opvatting beskryf matter in terme van wat dit in 'n kunswerk is; Aristoteles sien dit breër, want volgens sy uitspraak bestaan dit reeds in die waargenome onderwerp. Die kunstenaar noem dan die matter en verwerk dit in 'n nuwe vorm waar dit ook matter genoem word.

Die Afrikaanse vertaling vir die woord kan òf materiaal òf stof wees. Om die volgende redes word stof verkies:

Matter kan maklik as materiaal aangevoel word omdat in die gewone omgangstaal dikwels na 'n mooi toneel as goeie materiaal vir die skilder verwys word. Die woord materiaal is reeds bespreek, en om verwarring te voorkom, behoort dit nie hier gebruik te word nie.

Materie blyk bepaald te stof-aanduidend en beperk in betekenis te wees. Stof is m.i. die beste vertaling omdat dit letterlik en figuurlik al in die taal opgeneem is; dit het nie so 'n beperkte konotasie nie en wat die skilderkuns betref, kan ewe goed van stofuitbeelding, d.w.s. die uitbeelding van die voorwerp (materie) se sigbare eienskappe gepraat word as van stof in terme van Aldrich se eerste orde waar slegs die estetiese betrek word. Dit is ook 'n beter vertaling van substance as/.....

- 
- |                         |                 |
|-------------------------|-----------------|
| 1) Stolnitz: a. w.      | - bl. 219       |
| 2) W.C. Aldrich: a.w.   | - bl. 41        |
| 3) John Dewey: a.w.     | - bl. 106 - 109 |
| 4) Etienne Gilson: a.w. | - bl. 74        |
| 5) Etienne Gilson: a.w. | - bl. 114       |

as materie. Die vraag of daar nou van onderwerpstof as gesamentlike begrip gepraat en of die twee woorde apart gehou moet word, verdien verdere aandag.

In Engels word die twee woorde deurgaans apart geskryf en as subject matter aangedui; skrywer is van mening dat dit in Afrikaans met 'n koppelteken gebind en nie as een woord geskryf moet word nie. In hoofstuk VII sal die klem meesal òf op onderwerp òf op stof val, nogtans kan die een nie van die ander losgemaak word nie.

Ander woorde wat ook ter sake is, is tema en motief. Tema en onderwerp is nou verwant en verwys na dieselfde saak.

Motief kan as beweegrede beskou word. By die aanskoue van 'n onderwerp of tema, kan die stof vanweë sekere eienskappe bv. fatsoene en kleur, die motief wees vir 'n kunstenaar om die toneel te skilder.

Die Afrikaanse verklarende woordeboek gee dit sò aan: „beweegrede, dryfveer, tema, onderwerp in die ruimste betekenis waaruit 'n kunstenaar sy stof kies; leidende idee, gedagte,“ Let op dat hier ook van stof gepraat word, maar wat grondliggend van belang bly, is die rede vir beweging. Cezānne se benadering het daarin bestaan dat hy eers 'n geskikte „motief“ moes vind, dan het die „realisation“ en „modulation“ gevolg. <sup>1)</sup> Die klem val dus nie op die onderwerp nie; intendeel, die motief lê in die stof sowel as die kunstenaar opgesluit, <sup>2)</sup> en met hierdie aksentverskuiwing van onderwerp na vorm het die Cezānne-vernuwing gekom.

'n Waardevolle bydrae waarna verwys moet word, is dié van Aldrich waarvolgens hy die verskillende aspekte betrokke by 'n kunswerk noem, naamlik, materiaal, tegniek, medium, inhoud, („subject matter expressively portrayed for prehension in the medium“) noem en ten laaste die vorm. Wat die vorm betref, praat hy van drie ordes. Die eerste orde verwys na: „the array of the elements in aesthetic space.“ d.w.s. die vorm waarin die onderwerpstof verwerk is.

Die tweede orde: „the pattern of the content or image realized in the formulated medium,“ d.w.s. die ekspressie of boodskap/.....

---

1) Vgl. Herbert Read: A concise history of modern painting - bl.16

2) Vgl. Gilson : a. w. - bl. 141



hoodskap soos „armoede“, die „ewige kind“ of romantiek van 'n sonsondergang

Die derde orde verwys na die totale indruk, ook styl genoem. <sup>1)</sup> Onderwerpstof kulmineer dus in vorm, ekspressie en styl.

Op die keper beskou, kan die skilder enigiets wat in die natuurlike of in die kultuurlewe voorkom of wat in sy eie verbeelding ontstaan, kies tot onderwerp van sy werk. Dit moet vooraf duidelik wees dat 'n onderwerp, losgemaak of heeltemal geskei van 'n estetiese vormverskyning, op sigself nog geen estetiese waarde het nie. Nietemin is dit 'n feit, dat deur al die tye heen die meeste kunstenaars in dit wat hulle in die natuur of die kultuurlewe om hulle waargeneem en ervaar het, juis die nodige prikkel gevind het om iets te skilder. Dit kan 'n besondere vorm of kleur of ritmiese samestelling van sodanige en ander dinge wees wat 'n idee oproep en 'n innerlike drang in hulle verwek. Baie het probeer om dit realisties weer te gee, ander het dit in meer persoonlike terme by wyse van stilering of in mindere of meerdere mate van afwyking tot simbool met diepere betekenis geabstraheer. Kortom, die aspek(te) wat die kunstenaar uit die sintuiglik waarneembare wêreld vir 'n spesifieke doel kies, is die grondstof waarmee hy werk en waaruit die skeppingsaktiwiteit tot 'n lewende proses begin voortvloei. Die onderwerp wat die kunstenaar kies, het sy moontlikhede en ook sy beperkings. Daarom bly dit 'n belangrike faktor in die uiteindelijke estetiese bepaling van die bedoelde vormresultaat; dit beteken dat die onderwerp eers kunsbetekenis verkry in samehang met die estetiese wording van 'n uiterlik waarneembare gestalte.

By die werklike nie-figuratiewe kunsverskynsel waar die kunstenaar nie van die uiterlike reële vormlewe uitgaan nie, is die situasie t.o.v. die onderwerp egter anders. Hier is die uitgangspunt, psigologies gesien, alleen in eie subjektivistiese gronde gewortel. Hy tree bewus op met vooropgestelde doel om nie die herkenbare vormlewe buite homself tot onderwerp te kies nie. Onderwerploos is dit streng gesproke tog nie,  
 want/.....

1) V. C. Aldrich: a.w.

want as dit vorm is wat verskyn as produk, dan is dit onweerlegbaar dat die onderwerp nie „iets" moet wees wat in die vorm voorgestel word.<sup>1)</sup> Dit kan byvoorbeeld subjektivistiese gevoelervaring, of 'n bloot verstandelike fantasma van abstrakte aard of 'n voluntêr deurgevoerde, geometriese konstruksie wees, of wat ookal vir die soort kunstenaar as doelmatig mag voorkom. Met dit alles sal die ware nie-figuratiewe skilder tog wel 'n idee in sy werk kan uitdruk; hy gebruik passende skilderkunstige materiaal, hy hanteer sy media esteties sinvol, hy vermag dit om tegnies sy kundige waarnemers te bevredig.

Dit is trouens sy eie probleem hoe om tot 'n verstandhouding met sy waarnemers te geraak en deur wedersydse begrip estetiese waardering vir sy kuns op te bou. Net soos by alle skilders, word ook, en hier juis meer, van hom verwag om meester te wees van sy vak. Hoewel die onderwerp hier veel meer bedek is en vir 'n oningewyde toeskouer ontoeganklik kan bly, gaan dit vir die kunstenaar in hoofsaak om die tegniese hantering van sy media. Diepere, sinvolle betekenis van die soort werk word deur 'n lekepubliek net selde ontdek, eenvoudig omdat die nodige verstandhouding, wat vanselfsprekend op kommunikasie tussen kunstenaar en aanskouer moet berus, alte dikwels ontbreek.

## 2. Materiaal

Enige kunswerk van plasties-beeldende aard word uit materie saamgestel en enige materie besit fisiese en chemiese eienskappe waarvan sommige deur middel van die sintuie waargeneem kan word.

Die kunstenaar kies die materiaal waarin hy die kunswerk wil uitvoer volgens die onderwerp, volgens sy persoonlike voorliefde, vir sy kennis van en sy beheer oor die betrokke materiaal. Daar mag ook ander bykomende redes wees, soos die voordeel wat een materiaal bo 'n ander het met betrekking tot duursaamheid, grootte en oppervlakte of t.o.v. die aanbieding en verkoop van 'n kunswerk.

Belangstelling in die fisies-chemiese eienskappe van  
 materiaal/.....

---

1) Vgl. Egon Kornmann: Grondbeginsels van Beeldende Skepping (vertaal deur L. Pretorius)  
 - bl. 34

materiaal wissel van kunstenaar tot kunstenaar. In sommige gevalle dien dit as 'n middel, wat as middel so deur die doel in sy finale vorm opgeneem word dat daar nie meer aan die middel gedink word nie. In 'n "hard-edge" skildery van Erik Laubscher word kleur en vorm uiters belangrik en dit is slegs wanneer dit spesifiek van belang is dat die besigtiger sal vra watter materiaal gebruik is.

In die tweede plek kan die materiaal deel van die vorm word. So is Walter Battis een van die kunstenaars wat lief is om die materiaal se eienskappe in die vorm van hulle werk te bewaar. Aldrich praat van die pigment as primêre, en die kwas as sekondêre instrumente. Hy sê: "The brush is used to apply and arrange the pigment." 1)

Gilson het die rol van materiaal uitstekend saamgevat. Inleidend sê hy: "The importance of the material causality exercised by the various species of colours becomes manifest when one attempts more or less arbitrarily to classify the various branches of the art whose means of expression is colour." 2)

Sy eerste groep sluit werke in wat met pigmente, verdun in olie, tempera, water, ens., d.m.v. 'n kwas of enige ander metode aangebring word. Wat belangrik is, is dat 'n spesifieke kleur elke keer iets anders is as dit in waterverf, olieverf, of tempera aangebring word.

Die tweede groep behels al die teken-materiale soos potlood, contê, vetkryt, houtskool, kryt en pastel.

Geen twee kunstenaars gebruik dieselfde kleur-materiaal op presies dieselfde wyse nie. 'n Delikate verskil in aanwending verander die kleur-effek. Op hierdie wyse word vorm geskep. "Matter is there in view of its form." 3)

### 3. Die Media

Enige materiaal waarmee 'n kunstenaar kan skilder of teken om beelde op 'n skildervlak aan te bring, het karakteristieke eienskappe. Alle skilder-materiaal is draers van chromatiese of achromatiese kleur. Deur dit met 'n kwas, direk of deur/.....

---

1) V. C. Aldrich: a. w. - bl. 38 en 39  
 2) Etienne Gilson: a. w. - bl. 76  
 3) Etienne Gilson: a. w. - bl. 77

deur middel van enige instrument op 'n skildervlak aan te bring, kan lyne, fatsoene en kleure geskep word. Elk van hierdie drie elemente vertoon individuele eienskappe en in ooreenstemming met sy subjektiewe timbre gebruik 'n kunstenaar daardie eienskappe wat hy verkies.

Sodra dit op die skildervlak aangebring is, is dit stof (matter) wat iets figuratiefs of nie-figuratiefs voorstel; dit bestaan uit sekere sensoriese eienskappe wat uit al die eienskappe van die elemente gekies en volgens streng persoonlike metode op die doek geplaas is.

Stolnitz sê: "Much of creative activity is devoted to exploiting the sensory appeal of matter and following out its 'suggestions.'" <sup>1)</sup> Maar in 'n kunswerk het stof 'n bepaalde funksie, dit is, om die doel van die kunswerk te dien, d.w.s. om ekspressief te wees.

Dewey het myns insiens 'n baie raak siening. "Medium signifies first of all an intermediary.....the moment we say "media" we refer to means that are incorporated in the outcome. <sup>1)</sup> Estetiese effek ontstaan uit die medium en die medium bly deel daarvan; daarom dat hy verderaan die betekenisvolle opmerking maak: "Sensitivity to a medium as a medium is the very heart of all artistic creation and aesthetic perception. <sup>2)</sup>

Hier het ons met 'n baie belangrike aspek van die totstandkoming en waardering van enige kunswerk te doen. As 'n medium, is kleur die "go - between for the values weak and dispersed in ordinary experiences and the new concentrated perception occasioned by the painting." <sup>3)</sup> So is selfs die kwas-hale (die merke en fatsoen wat dit in die materiaal gelaat het) 'n integreerende deel van die estetiese effek van 'n skildery. In dié verband moet na Cezanne verwys word: "The secret of the unique rhythmical richness of the mature Cezanne lies in the fact that not only is the general composition of a picture built up rhythmically, but the whole picture plain is impregnated with rhythmis from every single brush stroke, and, even in the most finished painting, every brushstroke remains visible as a stone in the building." <sup>4)</sup> Hiervan afgelei, word die eienskappe van  
 alles/.....

- 
- 1) Dewey John: a. w. - bl. 197 (vgl. ook sy opvatting oor means)  
 2) Dewey John: a. w. - bl. 199  
 3) Dewey John: a. w. - bl. 197  
 4) Schmidt George : Water-colours of Cezanne - bl. 18

alles wat die kunstenaar gebruik sowel as sy tegniek "the middle, the intervening, things through which something now remote is brought to pass." 1)

Die verwantskap tussen kleur en fatsoen en die gesamentlike effek daarvan as medium word deur talle kunstenaars en skrywers van kunshandboeke bespreek. 2)

Wanneer al die energie-magte van al die media insluitende die gebruik van lyn, in 'n kunswerk saamspan en dit deur die waarnemer in totaliteit beskou, en aldus ervaar word, word van die vorm van die kunswerk gepraat.

#### 4. Vorm

'n Studie van die opvatting van persone wat hul al oor die begrip vorm uitgespreek het, laat 'n mens saam met Stolnitz voel dat vorm (form) beskou kan word as "the most ambiguous word in the language of art." 3)

Sedert die tyd van die Griekse wysgere Socrates, Plato en Aristoteles tot daar in die twintigste eeu het 'n magdom van uitsprake oor die probleem van die verband tussen die inhoud en die vorm van 'n kunswerk opgeduik. Laat in die negentiende eeu het dit geblyk dat dit 'n vrugtelose twispunt was om verder oor te besin. Die verandering het al begin met die koms van die Sosiologiese Estetika wat in 1865 met die Franse kritikus Taine se kunsfilosofie koers gekry het. Die Sosiologiese Estetika het die kuns opgevat as stylvolle mededeling ( d.w.s. kommunikasie-middel) of taal. Elke kunsoort sou dan 'n taal (van sy eie aard) wees. Taal is gedagte of idee (d.w.s. inhoud) en is tegelyk ook vorm. Beter gesê: in die ware kunswerk kry ons inhoud-en-vorm as 'n eenheid, ineengevloei tot estetiese gestalte.

By wyse van 'n analitiese benadering van die beeldende kunswerk word nietemin die finale vormgestalte as die estetiese produk gesien, soos bv. waar by Parker die objektiewe stoflike verskynsel uiterlike vorm genoem word maar wat as't ware geestelik deurdring is tot innerlike vorm op grond van menslike subjektivistiese/.....

- 
- 1) John Dewey: a. w. - bl. 197  
 2) Vgl. Kandinsky: a. w. - bl. 46 en 47  
     en vgl. Faber Birren: a. w. - bl. 93  
 3) Stolnitz: a. w. - bl. 227  
     Vgl. ook - bl. 228 - 229

subjektivistiese beginsels toegepas deur die skeppende kunstenaar. <sup>1)</sup>

Dewey sê dat vorm gedefinieer kan word as "the operation of forces that carry the experience of an event, object, scene and situation to its own integral fulfilment." <sup>2)</sup> Van naderby betrag, word dit duidelik dat by die visuele waarneming daarvan die fatsoen daarvan tegelykertyd opval. As dit op een of ander manier spontaan die waarnemer interesseer, prikkel dit sy gevoel en innerlike verbeelding en daarna raak hy meer bewus daarby betrokke. Hy merk die oppervlakte (twee-dimensionaal) of die inhoudelike ruimte (drie-dimensionaal) wat daardeur ingeneem word. Hy word bewus van die eenheid van die betrokke objek wat hy sodoende kan uitken. Hy ervaar en belewe die objek se vorm tegelyk innerlik en uiterlik. Die werking van die kragte (fisies en geestelik) stu die ervaring (t.o.v. die objek) voort tot eie integrale verwesenliking. Dit is die verwesenliking van vorm waarin alle samstellende onderdele opgaan in een eenheid as 'n selfstandige totaliteit.

Vorm kom tot stand in die wyse waarop die materiaal deur effektiewe en ewewigtige medium-aanwending en deur die steeds keurende en fyn aanvoelende skilder gehanteer word en op die skildervlak aangebring word.

Hierdie vorm sal dan die waardeerder se persepsie in 'n spesifieke rigting kan lei sodat die kunswerk as 'n volledigheid (eenheid) begryp kan word.

Die begrip eenheid verdien verdere aandag.

Kleur speel 'n baie belangrike rol as middel om eenheid aan vorm te gee. Eenheid raak volledigheid en samehang.

(a) Volledigheid

Volledigheid dui op die kwalitatiewe en kwantitatiewe inhoud van 'n kunswerk. In die waarnemer loop dit uit op 'n ervaring, dit wil sê, 'n voltooide eenheid of soos Dewey dit stel: "We have an experience when the material runs its course to fulfilment." <sup>3)</sup> Dit is geïntegreer met, maar tog afgeskei van die normale stroom van ervaring. Volledigheid dui nie op 'n oorlading van detail nie; dit dui eerder op geheelheid.  
Daar/.....

- 
- |   |          |
|---|----------|
| 1) Morris Weitz: Problems in Aesthetics | - bl. 26 |
| 2) John Dewey: a. w.                    | - bl. 35 |
| 3) John Dewey: a. w.                    | - bl. 35 |

Daar word vertel dat 'n Japanese kunstenaar op 'n dag toe hy oor 'n nou bruggie gestap het, afgekyk het en iets gesien het wat hom aangegryp het; 'n forel het soos 'n veerkragtige stuk blink staal in die snel-vloeiende stroom gewieg. Daarna het hy by herhaling teruggegaan en die toneel betrag en bepeins. Eers toe, so word vertel, het hy by die waarheid uitgekom en toe die suiwer essensie van sy ervaring vergestalt. In sy kunswerk was slegs twee lyne wat vanaf 'n punt veerkragtig uitmekaar loop en weer vibrerend bymekaar aansluit, net twee litte van 'n riet, 'n enkele kwashaal wat die refleksie van 'n blaas voorstel en suggereer - verder niks. Dit is kuns-sinnige kondensasie; dit is volledigheid - niks moet bygevoeg of weggeneem word nie. Hierdie aspek van Gregoire se werk sal later ons spesiale aandag geniet.

Die betekenis van die volledigheidsfaktor met betrekking tot kleur in 'n kunswerk word baie duidelik deur Arnheim uiteengesit.<sup>1)</sup> Hy praat van "completeness as the balance of opposites" en verwys na volledigheid in Delacroix se ryper werk en die effek van groen en rooi. Dit gaan om die teenstellende effek van groen en rooi as komplémentêre kleure van mekaar. Die twee vul mekaar aan, balansoer die kontraswerking ewewigtig en kongruerend uit en bevredig die oog van die waarnemer as 'n vervulde kleur-eenheid.

#### (b) Samehang

Volgens die normale betekenis van die term, beteken samehang die wyse waarop die bestanddele van die volledig geselekteerde onderwerp-materiaal saamgevoeg word, sodat dit as eenheid aangevoel en ervaar word. Daar is sprake van onderwerpinhoud en vorminhoud maar eintlik is die kriterium die samehang van inhoud-en-vorm.

Beardsley noem drie redes waarom die drang by die mens bestaan om samehang te soek.

- (1) Die fisiologiese vermoë van die oog - Die oog beskik oor die baie sensitiewe deel, die fovea. Ligstrale wat van buite af hierdie deel bereik, is die  
 duidelikste/.....

---

1) Rudolf Arnheim: a.w.

duidelikste in die sentrale gedeelte maar na die kante toe word dit swakker en raak selfs uit fokus.

Aangesien dit dan onmoontlik is om op 'n afstand van drie meter 'n normale woonhuis volledig te kan sien, bestaan daar gevolglik 'n behoefte om in die gedagte die dele wat vanaf elke posisie-verandering gesien word, samehangend op te neem om te kan bepaal of dit byvoorbeeld 'n woonhuis of deel van 'n woonstel-gebou is. Soos voorheen beklemtoon, is die uitkenning van waargenome objekte 'n fundamentele behoefte vir die mens. Volgens die voorwerpe binne gesigsveld, wil die „oog“ altyd weet wat behoort aan wat. Na oriëntering kies die oog altyd 'n punt om na te kyk - 'n sentrale punt van belangstelling.

Herbert Read verwys na Cezanne as hy skryf: "There always intervened between die visual event and the act of realising the vision an activity which we call interpretative. This intervention seemed to be made necessary by the very nature of perception, which does not present to the senses a flat two-dimensional picture with precise boundaries but a central focus with a periphery of vaguely apprehended and seemingly distorted objects."<sup>1)</sup> Ons weet ook dat Cezanne samehang om 'n sentrale punt beklemtoon het ..... "so that each side of an object is directed towards a central point."<sup>2)</sup>

(2) Balans en ewewig - Enige komposisie vereis dat onderlinge dele ook met betrekking tot digtheidsgevoel (gewig) harmonie, (kleur) en ritmiese beweging (nie net die hoeveelheid nie maar ook die rigting) samehang bevorder.

(3) Ooreenkoms - Wanneer die verskillende fatsoen-vlakke ook kontoere, indien aanwesig, tekstuur of kleur 'n duidelike ooreenkoms of verwantskap toon,  
 help/.....

---

1) Herbert Read: a. w. - bl. 14

2) Herbert Read: a. w. - bl. 17



help dit om die samehang te verstewig. Wat Beardsley sê van tekstuur geld m.i. hier ook vir die ander genoemde punte hierbo: "Similarity of texture, or in other words, consistency of style throughout the design, is one of the most powerful perceptual conditions of coherence." <sup>1)</sup>

Gevolgtrekkings t.o.v. vorm

Vorm het in hoofsaak drie estetiese funksies:

- (a) Dit lei, kontroleer en beheer die besigtiger se persepsie en lei sy aandag in 'n spesifieke rigting, sodat die kunswerk as 'n duidelike verstaanbare en effektiewe eenheid voorkom. Die woord verstaanbaar dui hier nie spesifiek op die onderwerp-inhoud nie maar hoofsaaklik op vorminhoud. 'n Oormatige hoeveelheid elemente in 'n kunswerk is afbrekend, daarom moet dit selektief gedissiplineer word. Oordadige gebruik van verskillende kleure kan 'n werk uitmekaar laat val. Stolnitz vat hierdie aspek goed saam as hy sê: "The complexity of the work must be moderated to the capacities of the spectator, and the elements must be presented clearly enough so that they can be retained in memory and anticipated in imagination." <sup>2)</sup>

Oorvereenvoudiging is ewe gevaarlik; iets waaraan baie hedendaagse kunswerke ly. Dink hier byvoorbeeld aan die werk Wit op wit van Malevich.

- (b) Die formele organisasie van die van die verskillende elemente op die skildervlak besit in sigself estetiese waarde. Soos voorheen genoem, is dit hinderlik om kleur of massas disharmonies of uit balans te sien.

Vorm lê opgesluit in die organisasie van die verskillende elemente sodat die sensoriese en ekspressiewe krag daarvan saam effek uitoefen. 'n Kleur wat op sigself onaantreklik vertoon, mag in die regte plek en geselskap van kleure, onverwagte ekspressiewe eienskappe openbaar; gesamentlik druk dit vorm-inhoud uit.

Die/.....

---

1) Monroe C. Beardsley: a. w. - bl. 69  
 2) Stolnitz: a. w. - bl. 238

Die beste samevatting oor die vorm-begrip, is beslis dié van Stolnitz: "Form is found only when matter, subject-matter, emotion, and imagery have been moulded by an artist into an ordered and self-contained object of inherent importance." 1)

#### 5. Die betekenis van 'n raam

Soos wat sigbare en gesuggereerde kontoere 'n rol in ope of geslote komposisies 2) speel, so vervul die raam al vir eene 'n funksie wat deur sommige hedendaagse kunstenaars eers onlangs, as onnodig beskou is.

Die tradisionele raam het dié afgelope aantal jare 'n veranderende betekenis aangeneem, want toe die skildervlak al hoe meer eie betekenis begin kry het, het die funksie van die raam as „venster" waardeur gekyk word, meer 'n deel van die werk self geword.

Die raam, soos wat ons dit ken, is iets wat gedurende die Renaissance uit die aansig-konstruksie van lintels en pilasters wat rondom altaarstukke was, ontwikkel het. Die raam was darem nie net 'n „venster" nie, maar het as 'n vlak in die diepte sowel as in suiwer twee-dimensionale sin, 'n funksie vervul. In die 19de eeu het die raam somer dwarsoor figure gesny, soos in die werk van Degas.

Arnheim beskryf hoe die toevallige karakter van die omgrensing, dit wil sê die raam hedendaags 'n deel van die skildery geword het. Op 'n sekere stadium het die kunstenaars die diepte van die pikurale ruimte begin reduceer om die plat vlak te aksentueer. "Correspondingly, the picture began to snatch the contour from the frame, that is, to make the picture the outer boundary of the picture rather than the inner of the frame." 3)

Onder sodanige omstandighede het die aandeel van die raam se bykomende funksie aanpassing vereis want die ruimte of afstand tussen die „venster" en die voorgestelde wêreld daaragter, het verkeerd gevoel. Die raam is nou by sy nuwe funksie aangepas/.....

---

1) Stolnitz: a. w. - bl. 227  
 2) Vgl. Lincoln Rothschild: a. w. - bl. 40  
 3) Rudolf Arnheim: a. w. - bl. 192

aangepas, en selfs gereduseer tot dun strokies - feitlik net 'n dun lyn.

'n Mens kyk dus nie deur 'n raam na 'n geskilderde vlak nie, maar ervaar 'n vlak wat die raam „agterlaat” en onnodig verklaar.

In 'n insiggewende analise van hedendaagse benadering, sê Bernard Denvir: "Ever since the picture began to leave the frame and project itself into surrounding space, ever since Duchamp started to emphasize that any kind of aesthetic sensation depends on the relationship between objects and those who view them, art has tended to lose its esoteric quality." 1)

#### D. DIE WAARDEERDER

Die kunswaardeerder se psigiese samestelling is presies dieselfde as dié van die kunsskepper - kognitief, affektief en konatief. Basies bestaan daar net een enkele verskil, die kunsskepper beskik oor die talent of vermoë om sy estetiese belewenis en idees te vergestalt, d.w.s. om 'n fisiese aanskyn daaraan te gee, terwyl die gewone waardeerder dit nie kan doen nie. Met gewone waardeerders word hier na nie-praktiserende „kunswaardeerders” verwys want daar bestaan ook die praktiserende kunstenaar wat 'n ander kunstenaar se werk kan waardeer.

Terwyl 'n kunstenaar intuïtief ingestel is op prikkels van buite (of binne), wat by hom 'n drang tot skepping van kuns (en 'n moontlike idee vir uitvoering) opwek, is die waardeerder nie noodwendig op hierdie vorm van persepsie ingestel nie - hy wag gewoonlik vir die moment wanneer hy in die geleentheid sal verkeer om 'n kunswerk te sien. Daar word gepraat van „nie noodwendig nie”, want by verskeie geleenthede het ek al mense hoor sê: „as ek tog maar net kon skilder, dan sou ek” ... en wat hulle sou wou skep, was voorstellings wat wissel van realistiese tot selfs hoogs-geabstraheerde uitbeelding. Hulle het die prikkel, net soos die kunstenaar, „verwerk”, maar beskik nie oor die tegniese vermoë om gestalte aan hul ervaring te/.....

---

1) Art International: Artikel deur Bernard Denvir - bl.70

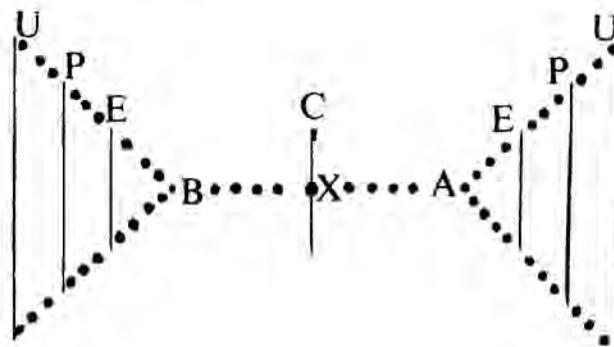
te gee nie.

1. Die estetiese ervaring

In beginsel stem die bekende groot estetiesi van ons eeu meesal saam oor wat presies die sogenaamde estetiese moment is. Uiteenlopende opvattinge raak veral kunstenaars se wyse van kritiese benadering en hul skeppinge. Dit bring mee die norme wat in ag geneem behoort te word en die doel wat beoog word t.o.v. estetiese waardebeoordeling van 'n kunstwerk.

Wanneer van die kunstwerk-waardeerder-verhouding gepraat word, dui dit vanselfsprekend ook op my persoonlike benadering tot Gregoire se werk. Alhoewel ontleding objektief moet geskied, bly die estetiese ervaring 'n persoonlik subjektiewe ervaring. Waar Worringer sê: "Aesthetic enjoyment is objectified self-enjoyment." <sup>1)</sup> beteken dit wel dat die voorwerp self die hoofrol moet speel. 'n Mens neem 'n kunstwerk waar, nie ter wille van jouself nie, maar jy fokus op die kunstwerk en met die inwerking van genoegsame belangloosheid (dis-interest) word die kunstwerk geleentheid gegee om „te praat“. Bybelangstellings - wat dikwels die hoofbelangstelling verdring en uitkakel - soos die begeerte om die werk te besit; die kognitiewe wat byvoorbeeld die historiese feite wat vasgelê is in 'n werk bewonder, moet uitgekakel word. Dit geld ook vir 'n kritiese, voorafbeplande benadering van 'n werk. Dit is nie-estetiese belangstelling.

Wilenski se diagram



Afbeelding 13

---

1) Wilhelm Worringer: a. w. bl. 5

X is die kunswerk deur A geskep.  $E^1$ ,  $P^1$  en  $U^1$  is sy omgewing, dit dui die verlede en die onbekende in die lewe van die kunstenaar aan. "That complexity, A, is partly an unconscious personality to whom things are done, and who is made this or that, and driven to this or that, by the unconscious within himself, and by the past, and by his environment." 1)

Van die kunswerk self sê hy: "Thus every X, every object as made by an artist, however simple it may be in appearance, ..... it is a symbolic record of the whole of this complexity A." 2)

C stel 'n denkbeeldige muur voor waarin X geleë is. B is die besigtiger,  $E^2$  sy omgewing,  $P^2$  sy verlede en  $U^2$  die onbekende. Elke B is 'n verskillende wese en daar mag dus net soveel interpretasie van X wees as wat daar waardeorders is. Aanvullend hierby kom die feit dat B op verskillende stadia in sy lewe verskillend mag reageer.

Selfsugtig is die mens van nature en dit wil voorkom asof verreweg die meeste skrywers en ander kunskenmers Stolnitz se uitspraak onderskryf: "Let us begin by admitting that the percipient is the final and infallable judge." 3)

Maar dit is B wat vir X of C moet kom ontmoet. X is nie 'n produk van 'n masjien nie, dit behoort ook nie 'n produk te wees wat vir B gemaak is nie.

Volgens die meeste objektiviste wat glo dat waardes in die kunswerk self geleë is, is estetiese waarde iets soos "nothing else in the world; hence it defies conceptual description. It is something which is grasped as a whole or not at all, hence it cannot be analyzed." 4) Maar daar is ook objektiviste wat glo dat estetiese waarde wel gedefinieer kan word en dan koppel hulle dit aan beskryfbare eienskappe van die werk.

Vivas is so 'n uitgesproke objektivis. Hy beweer dat kunskritiek alleen moontlik is as bevindings op eienskappe van 'n kunswerk gebaseer word en altyd "available for public inspection" is. 5) Hy dring daarop aan dat estetiese belewenis afhanklik is van wat hy noem "the discriminable structure." Moontlik eien die objektivis hom die reg toe om dit te doen omdat die kunswerk in die eerste plek deur die kunstenaar „opgebou" is.

Aan/.....

- 
- |   |           |
|---|-----------|
| 1) R.H. Wilensky: The study of art  | - bl. 23  |
| 2) R.H. Wilensky: a. w.   | - bl. 24  |
| 3) Stolnitz: a. w.  | - bl. 413 |
| 4) Eliseo Vivas: The objective basis of criticism, Creation and discovery | - bl. 195 |
| 5) Eliseo Vivas: a. w.  | - bl. 195 |

Aan die anderkant beweër Ducasse as uitgesproke subjektivis: "There is a realm where each individual is absolute monarch, though of himself alone, and that is the realm of aesthetic values." 1) Wilensky se diagrammatiese voorstelling help om Ducasse se benadering te begryp. Subjektivisme kom vir hom daarop neer dat B en sy vermoë om die estetiese in X te ervaar die allesinsluitende en enigste voorwaardes is wat, uitgaande vanaf enige persoon, ter sake is. Dewey huldig dieselfde standpunt maar dan kom hy met 'n teenstrydige stelling: "his (the beholder) must include relations comparable to those which the original producer underwent." 2) Wat in Ducasse se opmerking ingelees moet word, is sy poging om mense se vertroue in die oordeelsvermoë van kunstenaars en hulle manifeste af te takel. Hy wil sy lesers prikkel om self te dink en in hulself te glo: elkeen moet glo en weet dat hyself the "final and infallable judge" is.

Objektief gesproke, is dit nadelig om 'n oordrewe subjektivis te wees. Dit lei tot eensydigheid en ongemotiveerde selfvertroue omdat dit nie kan onderskei tussen redes en oorsake nie. 'n Oorsaak is iets wat sielkundig opdoem en die waardeerder lei in sy uitspraak oor 'n werk. 'n Rede is iets wat aangevoer word ter regverdiging van sy oordeel. Oorsake is nie altyd redes nie. Santayana vat dit so saam: "Merc taste is apt to be bad taste, since it regards nothing but a chance feeling ..... chance feeling needs to fortify itself with reasons and to find its level in the greater world." 3)

Terwyl 'n totaal objektiewe benadering die gevaar inhou dat die gekondisioneerde besigtiger 'n stadium kan bereik waar hy nie meer die kunswerk met belangloosheid kan benader nie en dus die werklike estetiese ervaring misloop, verhinder oordrewe subjektivisme persone om redes te wil verstrekk waarom hulle van iets hou of nie hou nie.

Die oplossing lê dus in 'n objektiewe relativisme. Dit probeer om 'n middeweg te volg tussen "the mythical absolute values of the objectivist and the responsible preferences of the subjectivist." 4)

Prof./.....

- 
- 1) Eliseo Vivas: a. w. - bl. 195  
 2) John Dewey: a. w. - bl. 54  
 3) Santayana: Reason in Art - bl. 288  
 4) Bernard Heyl: New Bearings in Aesthetics and Art Criticism - bl. 125

Prof. C. I. Lewis het die benadering baie volledig uiteengesit. <sup>1)</sup> Hy onderskei tussen waardes wat eienskappe van die voorwerp is en waarde wat 'n gevoel in die esteet is. 'n Ervaring wat aangenaam is, is 'n ervaring met intrinsieke waarde (intrinsic value). Wanneer 'n voorwerp besigtig word en 'n intrinsieke waarde ervaar word, besit die voorwerp inherente waarde, en alle estetiese voorwerpe besit inherente waarde. Estetiese waarde is dus nie net 'n absolute eienskap van voorwerpe nie; dit is ook nie net 'n persoonlike gevoel nie - dit is daardie eienskappe van voorwerpe wat 'n potensialiteit of kapasiteit het om ervarings met intrinsieke waarde by die mens op te wek. <sup>2)</sup>

Lewis onderskei tussen estetiese waarde en estetiese ervaring. Waarde-oordeel sien hy as:

- (a) 'n outobiografiese verslag van die waardeerder, byvoorbeeld „ek hou daarvan;“
- (b) 'n waarde-toekenningsverslag waarvolgens 'n persoon sal sê: „Dit is pragtig, kyk net na die treffende komplementêre kleurespel.“

Lewis praat van "empirical prediction", en hy noem dan hierdie soort oordeel "non-terminating." <sup>3)</sup> In (a) sien ons 'n subjektiewe benadering maar in (b) sien ons dat die persoon, in stede van vir my is dit pragtig te sê, 'n beskrywingsvorm kies wat die inherente waarde van die voorwerp aanprys.

Waaksame kunsliefhebbers, kenners en navorsers verkies altyd om aan die hand van maatstawwe te meet want waardetoekenning is, soos Heyl dit stel: "significantly dependent upon one's temperament and experience." <sup>4)</sup>

Wat vir die kritikus geld, is nog meer op die navorsers van toepassing. Heyl se idees oor die eienskappe wat hy in die verantwoordelike kritikus wil sien, word ook in hierdie proefskrif ter harte geneem:

- (a) 'n natuurlike sensitiwiteit teenoor die doelstellings van die kunstenaar en die kwaliteite van die werk wat hy beoordeel;

(b)/.....

---

1) C.I. Lewis: Analysis of knowledge and valuation  
Hoofstukke XII tot XV.

2) C.I. Lewis: a. w. Hoofstukke XII tot XV.

3) C.I. Lewis: a. w. Hoofstukke XII tot XV.

4) Heyl: Relativism Again

- (b) wye ondervinding in die kunste;
- (c) uitgebreide historiese en ander kennis van die kuns;
- (d) die vermoë om sy persoonlike eksentrisiteite en die invloede daarvan op sy oordeel in berekening te neem;
- (e) 'n kritiese sisteem wat 'n bevredigende teoretiese basis vir die beoordeling van kunswerke sal vorm. <sup>1)</sup>

Dit neem estetiese grondbeginsels as uitgangspunt in aanmerking maar dit voorsien ook 'n sisteem van kontroleerbare maatstawwe gebaseer op die objektiewe meting en vasstelling van intrinsieke en inherente waardes.

In hierdie proefskrif gaan dit hoofsaaklik oor estetiese effek gebaseer op die inherente waarde en eienskappe van kleur soos dit as medium opgeneem is in die vorm en tot 'n estetiese ervaring kan lei.

---

1) Bernard Heyl: a. w. - bl. 92 - 93



4 April 1930

# 'n Veertienjarige Skilder.

## VEELBELOWENDE SEUN VAN 'N BEKENDE VADER.

By Ashby is 'n waardige skildere in townsgesel. Dit is die veertienjarige speerpunt van die Hoewel grootliks 'n soun, vertoon die mat die werk van sy swaer mag ver-  
Gregoire

SAATERDAG, 23 MAI

GREGOIRE BOONZAIAER

# ...IER IS 'N ERV...

GREGOIRE BOONZAIAER hou 'n tentoonstelling van sy werke in die vereniging, wat eedelik met twee in hede van sy werke in die kunstenaar se

OTHER ACADEMY  
PICTURE  
GREGOIRE BOONZAIAER'S  
SUCCESS

Toin year, for the second succession, Gregoire Boonzaier had a picture hung at the Academy. It is called "Old Cornwall" and is reproduced in the photograph of the artist.



Gregoire

Boonzaier

### Boonzaier's New Length

opening the first show of Gregoire Boonzaier in the City of Salisbury in the Province of the Orange Free State. H. S. van der Merwe, Secretary for the Exhibition.

and dra. 1933, while a number of view show progress to reach the Easter Festival in Basutoland.

DEER BRANDER

# Boonzaier Exhibits in Salisbury

For the first time the well known South African painter Gregoire Boonzaier, will exhibit his work in Southern Rhodesia. The 30 water colour paintings will be shown at the

## HOOFSTUK VYF

### GREGOIRE BOONZAIER - LEWENSLOOP AS MENS EN KUNSTENAAR

Gregoire Boonzaier is op 31 Julie 1909 in Nuweland, 'n ou voorstad van Kaapstad, gebore. Hy het sy eerste lewenslig aanskou in 'n huis en omgewing wat nader beskrywing verdien omdat dit betekenisvolle invloed op sy kunstenaarsloopbaan uitgeoefen het.

#### A. JEUGJARE

##### 1. Gregoire se ouers

Daar is al veel oor sy vader, die bekende spotprent-tekenaar en kunsliefhebber, D. C. Boonzaier (1856 - 1950), geskryf.<sup>1)</sup> Die ware D. C. Boonzaier sal seker eers tot openbaring kom wanneer sy dagboek in 1975 ter insae beskikbaar gestel word. Wat hier ter sake is, is die omvattende rol wat D. C. Boonzaier in die lewe van Gregoire gespeel het. Gregoire begin sy familie-geskiedenis by sy ouers, want oor voorouers en familie het sy vader hom nooit uitgespreek of daarvan gepraat nie.

In hulle huisgesin het die vader se persoonlikheid 'n spesifieke lewenswyse en atmosfeer geskep. Inligting wat hier verskaf word, is deur die kunstenaar self aan my meegedeel en word as betekenisvolle verwysing in die addendum bygevoeg.

Hieruit kan afgelei en vasgestel word dat D. C. Boonzaier oor 'n sterk persoonlikheid beskik het en daarmee op vasberade maar kalm wyse besluite vir sy huisgesin geneem en die uitvoering daarvan gekontroleer het. Hy was volgens Gregoire 'n opregte Christen, ofskoon hy nooit kerk toe gegaan het nie. Hy het nie geduld dat daar met Godsdienste die spot gedryf word nie en geglo dat godsdiensoortuiging 'n persoonlike saak is, daarom het hy ook, wat sy familie betref, nie ingemeng nie.

Hy/.....

---

1) Vgl. Gregoire Boonzaier en L. Lipschitz: Wenning; My vriend D. C. Boonzaier: Artikel in Die Landstem se Bylaag 9 September 1950.  
 F.P. Scott: Gregoire Boonzaier - bl. 26 en 29

Hy het oor 'n liefde vir die kunste soos toneelspel, letterkunde, musiek en beeldende kuns beskik. Dit was die terrein van sy lewe waar hy eensyds geroepe gevoel het om hom deur lees en studie op die hoogte van sake te hou met die grootste en beste van wat elders in die wêreld aan die gang was of reeds afgespeel het, en andersyds, om hierdie kennis van hom aan ander oor te dra of dit tot voordeel van talentontwikkeling of estetiese opvoeding te laat strek. 'n Mens kry die indruk dat hy, soos Gregoire dit stel, kuns aanbid het, net gelewe het vir kuns. Dit is my opinie dat die bydrae en betekenis van D. C. Boonzaier vir die ontwikkeling van die Beeldende Kuns hier te lande eers ten volle besef sal word wanneer inligting vervat in sy dagboek in 1975 ter insae beskikbaar gestel sal word. <sup>1)</sup>

Hierdie man met sy aristokratiewe houding het sy vriende versigtig gekies en slegs „gekeurdes“ soos Kottler, Wenning, Sangiro, Van Wouw en Bernard Lewis in sy huis ontvang. Hy was uiters versigtig dat die jong Gregoire nie onder die invloed van ander kunstenaars of opinies sou kom nie en daarom wou hy hom onder sy vleuels hou.

Watter negatiewe eienskappe <sup>2)</sup> D. C. Boonzaier ookal mag openbaar het, glo Gregoire vas dat as dit nie vir sy vader was nie, hy nooit as skilderkunstenaar sou ontwikkel het nie. <sup>3)</sup>

Gregoire se moeder was die saggeaarde en verdraagsame geestelike element in die huis, onselfsugtig en 'n persoon wat omstandighede geken en probleme met moederlike oorleg en onderdanigheid hanteer het.

Dit is dan in die sorg van hierdie vader en moeder dat ses kinders grootgeword het. In der waarheid was dit 'n soort van gedissiplineerde kultuurskool; nogtans 'n aangename voorreg, want Gregoire praat met soete herinnering van die aangenaamheid van hierdie dae.

## 2. Milieu

D. C. Boonzaier het oor 'n wêreldberoemde versameling

netsukes/.....

1) Volgens sy testament mag sy dagboek eers 25 jaar na sy afsterwe gelees word.

2) Vgl. F. P. Scott: a. w. - bl. 26

3) Vgl. Gregoire se persoonlike mededeling aan my

netsukes beskik, Oosterse keramiek, Japanse houtsnêë, Oosterse beelde en skilderye en grafiese werke van Suid-Afrikaanse en oorsese kunstenaars. Na hierdie versameling het Gregoire gekyk vanaf die oomblik dat hy dinge kon uitken.

Hy is van mening dat sy vader die eerste persoon in Suid-Afrika was om 'n biblioteek oor die impressioniste en bewegings wat daaruit gevolg het, op te bou. Gregoire vertel hoe hyself feitlik 'n boek oor Cézanne sou kon skryf en dit net deur na vertellings van sy vader te luister en afdrucke van kunswerke te sien. Die kunstenaars van die Haagse skool en die afdrucke wat sy vader deur 'n firma in Duitsland bekom het, het hy in besonderhede geken.

Op die terrein van die letterkunde het die Boonzaier kinders deur hulle vader intensief kennis gemaak met Russiese, Franse en Engelse skrywers soos Tolstoi, Tsjekof, Zola, Anatole France, Daudet, Dickens, e.a.

Wat musiek betref, moes al drie dogters klavierlesse neem en elke aand beurtelings speel. In daardie dae toe die radio nog nie bestaan het nie, was die Boonzaiers waarskynlik die eerste mense in Kaapstad wat so vroeg oor 'n grammofoon, en daarby klassieke plate, beskik het. Een keer elke veertien dae is dit gespeel. Die sterk liefde wat Gregoire vandag in toenemende mate vir Beethoven, Grieg, Tsaikovsky, Mozart e.a. komponiste se werke openbaar, vorm 'n betekenisvolle deel van sy lewe, iets waarna verder ~~aan~~ weer verwys sal word.

Die visuele en akoestiese wêreld waarin hierdie seun grootgeword het, was 'n wêreld waarin slegs oestendige waardes, kultuurwaardes vooropgestel was. D. C. Boonzaier het sy besit aan sy kleinseun nagelaat maar die grootste erfdeel het hy in die kulturele opvoeding van sy kinders belê. Die wyse waarop Gregoire later kuns na die minder ingeligte mense van die platteland en selfs die sogenaamde elite in sy lesings geneem het, sien ek as voortsetting van die vlam van D. C. Boonzaier.

### 3. Geografiese en klimaatsomgewing

Net iemand wat self 'n paar nat-koud-grys winters in Nuweland se omgewing aan die voet van die digbegroeide oostelike hange van Tafelberg beleef het, kan 'n begrip vorm van  
 die/.....

die sielkundige uitwerking van sodanige klimaatsomstandighede op 'n mens, veral op 'n kunstenaar wat sensitief ingestel is teenoor eienskappe van die sigbare dinge wat dié toestand kenmerk. Hierna sal later weer verwys word.

#### 4. Skooljare

Gregoire was ses jaar oud toe hy in 1915 by die Wynbergse (Springfield) Kloosterskool ingeskrywe is. Van enige betekenisvolle kunsonderrig was daar nie sprake nie. Beskeie soos hy is, sê Gregoire dat hy wat tekenwerk betref, die ander altyd ver voor was.

Hy is toe na die Rondebosch Boy's High School en vandaar na die Observatory Hoërskool. In sy skooljare het hy kenners in toenemende mate beïndruk met sy talent as tekenaar, want krag het daaruit gestraal. Die meeste tekeninge is met waterverf ingekleur, maar het koloristies nog geen teken getoon van buitengewone sensitiwiteit in dié opsig nie. Wat wel van belang is, is die feit dat hy sê dat hy tog altyd 'n tekening sonder „inkleuring" as onvolledig aangevoel het.

Die motiewe waarin hy die meeste belang gestel het, was tipiese seuns-onderwerpe - in daardie tyd, oorlogstonele. Baie van hierdie tekeninge van hom is bewaar en dit is maklik om sy talent, nie soseer net aan realistiese weergawe nie, maar wel aan vorm-eienskappe soos komposisie, m. b. t. balans, ritme, samehorigheid, verskeidenheid e. a. basiese ontwerp-beginsels te toets. Verder het hy direk van die natuur geskets soos byvoorbeeld Woning van Moses Kottler en ander tonele.

'n Baie belangrike deel van sy tekenwerk het bestaan uit die nateken van Japanse afdrucke, netsukes en borde. Dit kon hy later so goed doen dat van sy nagetekende stukke vir oorspronklikes aangesien is.<sup>1)</sup> Gemelde oefeninge word genoem en daar sal later weer na verwys word wanneer Gregoire se gevoel vir sensitiewe, dekoratiewe lynwerk en veral kleurgebruik ter sprake kom.

5./.....

---

1) Vgl. Afb. 14

## 5. Pieter Wenning kom in Gregoire se lewe

Gregoire was sewe jaar oud toe hy „Mnr. Wenning” soos deur almal aangespreek, ontmoet het. Omdat Wenning baie by hulle aan huis gekom het en Klein Gregoire toentertyd gereeld sy vader en Wenning se gesprekke oor verskillende kunssake met belangstelling probeer volg het, kon hy, wanneer moontlik, gaan kyk hoe Wenning skets en skilder. Soos 'n kind meer ontvanklik is as 'n volwassene by die aanleer van 'n taal, so het Gregoire die lynwerk, kwashale en visuele „taal” van Wenning gesien groei en dit onbewustelik in hom opgeneem – dit het deel van hom geword soos aksente in ouertaal in hul kinders se spraak uitgeken kan word.

Dit was Wenning wat soveel vertrou in die toekoms van hierdie seun gehad het dat hy onomwonde sou gesê het: „Let op wat ek vir julle sê, hy gaan ons nog almal klop.”

Gregoire was nog op skool en skaars 14 jaar oud toe van sy eerste kunswerke by Ashbeys geplaas is. Hieroor het Brander (Bernard Lewis) in Die Burger van 4 April 1923 o.a. die volgende geskryf: „Sy tekening, sy oog vir kleur, alles wys daarop dat hy iemand is by wie die kunssin baie hoog ontwikkel is.” Begryplikerwys het dit wel nog tekortkomings gehad maar inagnemend dat hier na sy vierde en vyfde pogings verwys word, is dit merkwaardig. Dit is interessant dat die eerste resensie op sy werk juis na sy kleursin verwys: „Daar is werklik uitstekende koloriet in die vaal grys van die vaas, gevul met purper en oranje blomme teen 'n swart skerm.”

Die Cape Argus se resensent het geskryf van iemand "showing the Cape as we know it is" en wat oor 'n "uncanny knowledge of balance and colour" beskik.<sup>1)</sup>

In 'n artikel onder die opskrif Drie skilderye van Gregoire wat ook gedurende April 1923 in Die Burger verskyn het, word betekenisvolle opmerkings gemaak soos: „Kyk hoe teer die grysblou. Die lug in sy veelheid van kleur, sy grys, blou, groen, pers en oranje is wonderlik knap van behandeling.” Daar word ook na sy liefde vir groene verwys.

Toe/.....

---

1) Cape Argus, ongedateerde koerantuitknipsel in Gregoire se plakboek.

Toe Gregoire vyftien jaar oud en natuurlik nog op skool was, was daar 'n klein tentoonstelling van sy werke by Ashbeys. Na die kritiek van die resensent van die Cape Times sal in hoofstuk VIII verwys word.<sup>1)</sup>

Hierdie ouderdom is 'n moeilike periode van aanpassing in die lewe van enige seun. Die hande van 'n streng vader was ferm op sy skouers en hy is in 'n rigting gestoot. Resensente en vriende met groot invloed se stemme sowel as sy persoonlike liefde vir en behoefte aan skeppende werk, moes hom reeds vroeg laat voel het dat 'n kunstenaarsloopbaan op hom gewag het.

Vol vertroue in hierdie jongeling, wou Cecil Sibbet en Max Michaelis hom op hulle koste vir verdere kunsopleiding oorsee stuur. Soos verwag kon word, wou Gregoire se vader hiervan niks weet nie.

## B. LOOPBAAN AS BEROEPSKUNSSKILDER

### 1. Eerste Jare

In 1927 het Gregoire die skool verlaat en sou hy voltyds skilder. Hy moes sy vader se kantoor deel, dit was beknop en klein en die omstandighede was alles behalwe <sup>dit</sup>waarna enige skeppende gees soek, nl. vrye beweegruimte. Sy vader sou selfs die objekte vir sy stillewe-skildering opgestel het.

Soos <sup>by</sup>enige jong mens, het daar by Gregoire 'n drang ontwikkel om „op eie bene” te staan. Omstandighede het eerder stremmend as inspirerend op hom ingewerk en hy het relatief min gewerk. Spanning het toegeneem en toe het Gregoire op 'n dag, nadat hy elders (Friedlander se gebou in Langstraat) 'n ateljee gehuur het en verseker was van die bystand van B. Lewis, na sy vader gegaan en aan hom sy besluit bekend gemaak.<sup>2)</sup>

So het Gregoire dan in 1932 op drie-en-twintig-jarige ouderdom sy ouerwoning verlaat om sy nuwe ateljee te betrek. Nou het hy harder gewerk as ooit te vore en binne die eerste jaar het hy twee suksesvolle tentoonstellings in Kaapstad en Pretoria gehou. Dit is in dié stadium dat sy korrespondensie met Dr. J. Trümpelmann 'n aanvang geneem het. Tydens 'n  
 persoonlike/.....

1) Vgl. hoofstuk VIII - bl. 161

2) Vgl. addendum - bl. 206

persoonlike onderhoud in Junie, 1971, het professor Trümpelmann die omstandighede waaronder dit begin is, geskets. Sy mededelings oor ekonomiese toestande en die probleme van 'n kunstenaar in daardie dae, help om 'n beter begrip van Gregoire se hantering van uitdagings te vorm; derhalwe word relevante punte in die addendum genoem.

Gregoire se briewe is so insiggewend dat dit feitlik onmoontlik is om die Gregoire van hierdie jare daarsonder te leer ken. Wat my persoonlik die meeste opgeval het, was die volwassenheid wat uit sy opvattinge, doelstellings en eerlikheid spreek. Dit sou jammer wees om slegs dele daarvan te plaas en daarom word dit volledig in die addendum opgeneem.

Motivering vir sy begeerte om Europa te besoek en die algemene omstandighede word duidelik in hierdie briewe gestel.

Nou kon 'n droom werklikheid word – Gregoire kon op eie koste vir verdere studie na Europa gaan, maar nie net studie nie, want hy sou self ook kon gaan kyk na die groot kunswerke waarvan sy vader hom so baie vertel het.

## 2. Gregoire in die buiteland

In Februarie 1934 het Gregoire vertrek. Sy eerste twee jaar het hy benewens skilder gedurende middag en naweke uitsluitend aan tekenlesse by die Heatherley School of Art gewy.

In sy derde jaar het hy ook net tekenwerk aan die Central School of Arts and Crafts gedoen, maar namiddae, naweke en vakansies ook baie geskilder, veral in Cornwall. Hier het hy kennis gemaak met die werk van Christopher Wood en Gregoire erken dat daar iets in hierdie man se werke was wat hom bekoor en beïnvloed het.

Gregoire is ook na die vasteland waar hy Frankryk en Portugal besoek het. Hier het hy direk kennis gemaak met die werke van kunstenaars soos Degas, Gauguin, Van Gogh, die groot Cézanne, Utrillo en andere. Hy het ook 'n winter in Spanje vertoef waar hy geskilder het.

Op 'n vraag aan Gregoire of hy met die opmerking van

Scott/.....



Scott saamstem dat hy rigting verloor het deur in hierdie tyd vir Van Gogh en ander na te skilder, het hy ontkennend geantwoord. Wat hy gedoen het, was om enkele „ekskursies" te maak in die metode van skilder van kunstenaars soos Van Gogh en Braque.

Dit is 'n bekende feit dat kunstenaars soms eksperimenteel werk volgens die metode (styl) van 'n ander kunstenaar. So het W. H. Coetzer op 'n keer aan my vertel dat sy leermeester in Parys hom spesifiek opdrag gegee het om die werk van 'n kunstenaar te gaan naskilder sodat hy kon leer om sy wilde kleurgebruik te beheer. Maggie Laubser het selfs die pointillisme probeer nadoen.

Daar moes in Gregoire 'n behoefte bestaan het om die nawerking van Wenning se invloed op sy werk te breek; hy het juis met hierdie doel na Europa gegaan en hy was nog jonk. Op een stadium het hy selfs aan Bernard Lewis geskryf en gesê dat hy voortaan gaan „modern" skilder. <sup>1)</sup>

Dat Gregoire in hierdie jare in sy ernstige werk nog Gregoire gebly het, blyk uit die hoë eer wat hierdie 25-jarige Suid-Afrikaanse kunstenaar te beurt geval het toe werke van hom in 1935 en 1936 aangeneem is vir die Royal Academy tentoonstelling. <sup>2)</sup> Sy werke is ook gehang deur die London Group, New English Art Club en Royal Institute of Painters in Oil.

Gedurende sy afwesigheid het hy gereeld skilderye na Suid-Afrika gestuur. Sy vordering of verandering kon dus gevolg word. So was daar in 1936 'n tentoonstelling by die firma Darter in Kaapstad. 'n Kritikus was van mening dat hy 'n nuwe fase getoon het met betrekking tot 'n „opgewektheid" wat ingetree het met nog groter sensitiwiteit in sy kleuraanwending. <sup>3)</sup>

### 3. Gregoire keer terug na Suid-Afrika

Na 'n waardevolle drie jaar in die buiteland het Gregoire in Desember 1937 na Suid-Afrika teruggekeer. Vir hom was 1938 'n baie belangrike jaar in sy loopbaan. Hy het geweet dat diegene wat sy vordering gevolg het die verwagting gekoester het dat hy nou doelgerig na vore sou tree. Maar terwyl die oë op hom gevestig/.....

1) Sien addendum bl. 208

2) In 1936 is Houses in Malaga (22" x 28") en in 1937 The Black House at Newlyn (36" x 24") opgeneem.

3) Ongedateerde koerantuitknipsel.

vestig was, was sy oë nou ook op die kunstoestande in Suid-Afrika gerig.

Voortaan sou hy, benewens eerlike harde werk, ook veel aandag akenk aan 'n poging om die organisasie van kuns in Suid-Afrika op selektiewe en vaste voet te kry en om, waar hy maar kon, estetiese opvoedingswerk te verrig. Na sy terugkeer uit die buiteland kon hy sy volk se onontwikkeldheid op kunsgebied in beter perspektief sien, veral op die platteland, en dit is toe dat hy op wyer vlak die pragtige voorbeeld van sy vader gevolg het. Sedertdien het hy groot opvoedingswerk verrig en al lyk dit oppervlakkig asof hy 'n smaak en daarmee 'n mark vir sy werke wou skep, sal die finansiële voordeel wat hy daaruit gedurende sy lewe geput het, as skamele betaling gereken kan word vir die groot diens wat hy op kulturele gebied aan sy volk gelewer het.

C. STYLRIGTINGS IN DIE KUNSWERELD WAARIN GREGOIRE HOMSELF BEVIND HET SEDERT SY TOETREDE AS SKILDERKUNSTENAAR

Die jaar 1923 kan beskou word as Gregoire se eintlike toetrede as skilderkunstenaar, dit wil sê, op veertienjarige leeftyd.

Afstand, ekonomiese, politieke en baie ander faktore het Suid-Afrika nie net eenkant weg van Europa geplaas nie, maar ook 'n plaaslike vertraging in die hand gewerk.<sup>1)</sup> Dit is asof die skilderkuns eers moes groei ..... esteties gesien was die oes nog uiters skraal aan die begin van die twintigste eeu ten spyte daarvan dat die Afrikaner geestelik verwant was aan veral Europese volke wat al eeue lank meesterskilders opgelewer het. Dit is 'n feit dat laasgenoemdes se prestasies tot aan die einde van die vorige eeu so-te-sê onbekend en ongeag by Suid-Afrika verby gegaan het.

Ten tye van Gregoire se verskyning op die toneel was die naturalisme nog sterk op die voorgrond. Die romantiese naturalisme van die 19de eeu het nog diep in die twintigerjare 'n greep op ons kunsskilders uitgeoefen, en wat die leke-publiek

betref/.....

---

1) Vgl. F.L. Alexander:

betref, is 'n werklike verflouing daarvan pas nou eers duidelik sigbaar. Dit was die konserwatiewe negentiende eeuse Britse invloed wat veral in Kaapstad 'n baie behoudende uitwerking gehad het. Met Roworth (1880 - 1964) in sy hoedanigheid en invloed as direkteur van die Michaelis<sup>oc</sup> Kunsskool en ere-direkteur van die Nasionale Kunsmuseum, Neville Lewis, Gwelo Goodman en Florence Zerffi met haar invloed as kunsonderwyseres, was hierdie Brits-opgeleide groep die beherende faktor in die Kaaplandse kunslewe. <sup>1)</sup>

Selfs die eerste Suid-Afrikaans-gebore beroepskilder, J. E. A. Volschenk, het onder Britse invloede begin met sy werk, maar omdat hy 'n Kaaps-plattelandse outodidak was en geen skoolse opleiding gehad het nie, het hy sy inspirasie direk in die Afrikaanse natuur gevind. Sy werk verskil derhalwe van dié van ander vroeë Brits-georiënteerde Kaaplandse skilders.

Byna alle plaaslike kunstenaars wat vir verdere opleiding na die buiteland gegaan het, het hulle na Britse kunsskole gewend. (Daar was wel 'n verandering; want hulle werk het duidelik van die naturalisme van 'n persoon soos Volschenk verskil,) Die meeste van die ander het onder invloed van die Engelse realisme en impressionisme gestaan, terwyl die res in 'n na- of kwasi-impressionistiese styl geskilder het. Hier dink ons aan Hugo Naudé, <sup>2)</sup> by wie beklemtoning op die tegniek en liefde vir materiaal 'n nuwe verskynsel was. Hy het in 1889 aan die Sladeskool opleiding ontvang in die meer akademies realisties-georiënteerde Britse tradisie, maar gelukkig na 1900, met sy tweede besoek aan Europa aan die München Kunsakademie (Duitsland) studeer waarin destyds die Impressionisme deurslag gegee het. Dit het hom geleentheid gegee om ook breër kontak te ~~maak~~<sup>maak</sup> met die Franse Impressionisme, sodat hy by sy terugkeer na Suid-Afrika in 1903 'n eie stylrigting kon inslaan.

Vir Suid-Afrika was dit betekenisvol want die waarde daarvan moet in die lig van toestande alhier gemeet word en

nie/.....

1) Vgl. A.J. Werth: In hoeverre dra die Skilder-kuns in S.A. 'n eie stempel?

2) A.C. Bouman praat van „'n edele realisme“, bl. 18

nie in terme van dit wat reeds vroeër op veel indrukwekkender wyse in Engeland en Parys afgespeel het nie. <sup>1)</sup>

In Kaapland was Volschenk en Naudé nog aan die spits toe Stratford Caldecott en Pieter Wenning in 1916 uit Pretoria in Nuweland, Kaapstad, aangeland het, eersgenoemde Suid-Afrika se eerste ware impressionis en Wenning, 'n dissipel van die Haagse skool. Saam met ander kunstenaars soos Florence Zerffi (1882 - 1962), Frieda Lock (1894 - 1961), Nita Spilhaus (1878 - 1968), Nerine Desmond (1908) het hulle teen die tyd in Kaapstad die leiding geneem.

Dit bring ons terug by Gregoire. Soos reeds genoem, was hy nog 'n jong seuntjie toe Wenning na vore getree het, en dit is in hierdie wêreld waarin Gregoire sou opgaan. Irma Stern het hy in 1924 ontmoet maar onder invloed van sy vader en Lewis, niks van haar werk gehou nie en geen aanvoeling daarvoor gehad nie, vir hom was dit te ru en onverwerk. Maggie Laubser het hy ook ontmoet maar ook haar werk het nie met sy benadering ooreengekom nie. Al werklike vernuwing in die Afrikaanse kuns destyds was dus die ekspressionisme van die twee vroue en daarna van Wolf Kibel (1929), terwyl ook Pierneef in die noorde met sy monumentaal-dekoratiewe werke iets nuuts gebring het, maar dit alles het die jong Gregoire nie vir hom persoonlik belangrik geag nie. Toe hy in Februarie 1934 na Europa vertrek het, was Gregoire nog in die greep van die styl van Wenning. Sy keuse het op 'n kunsskool geval waar tekenwerk nog baie belangrik was en wel op 'n stadium toe Parys al byna vergeet het dat sulke fases soos impressionisme, neo-impressionisme, post-impressionisme, fauvisme, kubisme, surrealisme en ander -ismes kort van tevore nog hoofrolle gespeel het.

In München, Berlyn en Dessau was abstrakte ekspressionisme en nie-figuratiewe rigtings aan die orde van die dag.

Alhoewel Gregoire gaan soek het na dit waarop hy ingestel was, het ook die onverwagte in sy lewe gekom; in Cornwallis was dit Christopher Wood <sup>2)</sup>. Oral waar hy van die werke van

Van/.....

1) Prof. Dr. H. M. van der Westhuysen: Ons erfdeel - 5 de

Jaargang nr. 3 - bl. 37

2) D. Wood: Vgl. die bespreking hoofstuk VIII - bl. 171 - 176

Van Gogh, Cézanne en Utrillo - ook ander - gesien het, het sy voorbereide gees oor sekere elemente daarin in vervoering geraak, elemente wat later in sy lewe, veral met betrekking tot kleur-gebruik en ritme, so 'n groot rol sou speel.

Gedurende dié drie jaar van aktiewe kunslewe, het Gregoire genoeg gesien, gedoen, gehoor en ervaar om by sy terugkeer in Desember 1937 te beseef dat die Beeldende Kunslewe in Suid-Afrika swak georganiseerd en taamlik steriel was. In 1938 neem hy die inisiatief met die stigting van die Nuwe Groep wat vir vernuwing van die kuns en die handhawing van goeie standaarde sou werk.

In hierdie tyd bevind Gregoire hom tussen 'n hele paar kragpunte: Pierneef, Alexis Prouler, Walter Battiss, Maggie Laubser en Irma Stern.

Net voor, gedurende en net na die Tweede Wêreldoorlog het Europese kunstenaars soos Jean Welz (1936), John Dronsfield (1939), Maurice van Essche (1949), Franz Claerhout (1946), Nina Alexander (1948), Rupert Shephard (1948), Alfred Krenz (1949), Pranas Domsaites (1949) en Jan Buys (1949) na Suid-Afrika gekom.

Nou volg 'n periode van sterker abstrahering as ooit te vore. Die invloed gaan nie net uit van bogenoemde buitelandse kunstenaars nie maar ook van heelparty Suid-Afrikaanse kunstenaars wat veral na die oorlog kunsopleiding ondergaan het in die buitenland, in toenemender mate in Parys.

Die Nuwe Groep het goed gevaar en waardevolle werk gedoen maar met die toetrede van die hedendaagse modernisme, het die vereniging in twee kampe verdeel: 'n konserwatiewe en 'n kontemporêre. Tydens die laaste uitstalling in 1953 was lede soos Welz, Lipschitz en Van Essche reeds afwesig.

Ou en nuwe name het nou na vore getree: Eleanor Esmonde-White, Cecil Higgs, Eben van der Merwe, Erik Laubscher, Bettie Cilliers-Barnard, Gordon Vorster, Sidney Goldblatt, Anna Vorster, Paul du Toit, Zakkie Eloff, Dirk Meerkotter en in die laaste jare Kenneth Bakker, Christo Coetzee, Stanley Pinker, Kevin Atkinson, Lawrence Scully, Douglas Portway, Cecil Skotness, Gunther van der Reis, Cecily Sash, e.a.

Gregoire/....

Gregoire het 'n lang pad geloop. Om hom het die Suid-Afrikaanse kunsteneel horisontaal en vertikaal gegroei. Sy persoonlike bydrae kan alleen vergelykenderwys bepaal word, in hierdie studie spesifiek wat kleur betref. In die volgende hoofstukke word hieraan aandag geskenk.

---

## HOOFSTUK SES

### INVLOEDE OP DIE VORMING VAN GREGOIRE AS KUNSTENAAR

Onder ideale omstandighede behoort 'n goeie kunswerk slegs esteties geniet te word. <sup>1)</sup> Maar dit het 'n normale verskynsel geword, selfs by die gemiddelde persoon, om kunswerke krities te benader, dit wil sê, voorwaardes te stel sodra hy met die skildery vir die eerste keer of selfs daarna, gekonfronteer word. So kan kriteria, wat by die eerste kritiese kennismaking met 'n bepaalde werk aanwesig is, deur kontak daarmee die stuk òf aanvaarbaar òf onaanvaarbaar vir 'n beoordelaar maak. Met meer kennis van en insig in die werk opgedoen met verloop van tyd, kan die beoordelaar egter tot 'n nuwe of ander opinie oor die stuk raak.

Om tot 'n suiwerder waardebeplanning te kom wat verantwoord kan word, is dit dus noodsaaklik om na die spontaan eerste gesigsindruk meer bewustelik te soek na wat presies esteties steurend daarin is. 'n Geslaagde en goeie kunswerk moet vanselfsprekend sekere esteties-waardevolle karakteristieke besit wat tot die individuele waarnemer kan spreek, dit wil sê, die kunstenaar sal langs dié weg 'n basis van verstandhouding met die waarnemer kan skep. Die persoonlike, kritiese benadering van laasgenoemde sal grootliks afhang van sy vermoëns om die estetiese kwaliteite te onderteken òf deur sy aangebore aanvoeling vir die kunssinnige òf deur sy insig en kennis deur ervaring met kunswerke opgedoen, òf ook deur al die genoemde kwalifikasies gesamentlik. Die gewone leke-waarnemer sal veral op sy eie mate van subjektiewe aanvoeling moet staatmaak wat hom dikwels laat vassteek by sy eerste indruk. Die meer ingewyde waarnemer sal wel by eerste indruk 'n sterk subjektiewe gevoelservaring kan beleef, maar hy sal ook dieper probeer soek op grond van die groter omvang van kriteria waarmee hy toegerus is. Dit bring mee dat hy sy oordeel tegelyk nugter en meer objektief/.....

---

1) W.H. van Wyk: Die estetiese en die Ontwikkeling van die estetiese oordeel in die beeldende Kuns by leerlinge in die middelbare skool - bl. 152 - 161

objektief wil verantwoord. Hierby is kennis van die betrokke kunstegniek baie belangrik. Hier gaan dit om 'n faktor wat tegniekservaring genoem kan word. Dit veronderstel die alles-insluitende rol en aandeel van die skildertegniek wat 'n integrerende deel van skeppende vorm uitmaak.

Daarom is die taak van 'n eerlike en goeie kunskritikus van so 'n aard, dat hy sowel voldoende geskoold behoort te wees t.o.v. die bepaalde kunsoort waarin hy as kritikus optree, asook in die Kuns in die algemeen as 'n estetiese fenomeen deur die tyd tot in sy eie tyd. Dit is 'n veelomvattende taak.

Word die kritiese veld beperk tot die werk en betekenis van 'n bepaalde kunstenaar, is die saak gelukkig eenvoudiger, ofskoon die eis van voldoende kennis ten opsigte van beide die kunstenaar en sy werke steeds 'n vereiste bly om 'n gesonde oordeel te kan fel.

Uit die aard van hierdie gedeelte van my studie oor Gregoire berus die ondersoek in hoofsaak op interpreterende en evaluerende kritiek. Hierdie twee aspekte kan moeilik los van mekaar gemaak word, soos Stolnitz dit m.i. tereg dan ook stel: "one explains the work, the other judges it. Moreover, criticism presupposes interpretative criticism." <sup>1)</sup>

Wat figuratiewe kuns betref - die soort wat Gregoire lewer - is ek van mening dat, indien 'n kritikus die einddoel wat 'n kunstenaar met 'n betrokke kunswerk beoog, nie begryp nie, hy die wyse waarvolgens die strewe van die kunstenaar ontstaan en uitgevoer is, ook nie kan interpreteer en beoordeel nie. 'n Kunstenaar werp tog alles in om in sy einddoel te slaag en kritiek of waardering behoort dit in berekening te neem. Omdat kleur so 'n belangrike rol in die einddoel speel, meer spesifiek by Gregoire, is dit ook een van die belangrikste boustene op die weg daarheen. Aspekte waaraan die kunstenaar groot waarde heg en die wyse waarop hy dit hanteer, sal vanselfsprekend deur veel faktore beïnvloed word. In hierdie hoofstuk word o.a. hieraan aandag gegee.

Die groot taak van die interpreterende kritiek is om van die enkel beskrywende weg te kom. R.P. Blackmur, 'n erkende hedendaagse kritikus, stel dit so: "The burden of descriptive/.....

---

1) Stolnitz: s a. w.



descriptive and historical knowledge is greater than any or groups of men can encompass." 1) Terselfdertyd moet daar t.o.v. 'n bepaalde werk gewaak word teen wat Stolnitz, "genetic fallacy" 2) noem, dit wil sê, "reading into it what we know about the artist." Hiermee bedoel hy dat kennis van die omstandigheidsfaktore waaronder 'n werk geskep is soos alkoholisme, armoede, siekte of swak opleiding, nie tot die estetiese waarde van 'n werk behoort by te dra nie; trouens, 'n mens hoor dikwels die opmerking: „is die werk nie uitstekend nie, veral as in aanmerking geneem word dat die persoon nog geen opleiding ontvang het nie?" Hierby kom ook 'n ander euwel, naamlik, dat die naam van die kunstenaar wat die kunswerk geskep het so baie moet tel. Stolnitz se opmerking "Aesthetic value can only be found in the work of art, not in its genesis", 3) suggereer dat die kunstenaar as gewone mens uitgesluit moet word by beoordeling van sy werk. Myns insiens hang dit egter af van die soort kunswerk wat ter sprake is. In die geval van 'n nie-figuratiewe werk soos van Rothko of Mondriaan mag dit wel die geval wees, maar wat van kunstenaars soos Van Gogh, Gauguin, Munch, Kokoschka, e.a.? Hier wil ek by Freud 4) aansluit omdat dié soort kunswerke, benewens die suiwer estetiese, ook sterk emosionele (menslike) inhoud het wat uiters intiem daarmee saamhang. Die subjektiewe benadering van die kunstenaar gee hier aan die kunswerk sy spesifieke vorm. Reeds in 1878 het Véron dit so gestel: "The influence of man's personality upon his work ..... is the unique and solid basis of all aesthetics." 5) Daar behoort egter verder as net op blote uitkenning en aanvaarding van eienskappe van die persoon ingegaan te word, naamlik op invloede en die vestiging van ou en nuwe waardes met betrekking tot die wese van sy persoonlike toepassing en uitlewing daarvan in sy kunswerke.

A. FAKTORE/.....

- 
- |  |                  |
|--|------------------|
| 1) H.P. Blaekmur: A Burden for critics in The Lion and the Honeycomb | - bl. 202        |
| 2) Stolnitz: a. w.   | - bl. 88         |
| 3) Stolnitz: a. w.   | - bl. 90         |
| 4) Sigmund Freud: A General introduction to psycho-analysis          | - bl. 324 - 325  |
| 5) Eugene Véron: Aesthetics  | - bl. 104 en 139 |

A. FAKTORE WAT OP GREGOIRE SE VORMING AS MENS EN KUNSTENAAR  
INVLOED UITGEOEFEN HET

1. Gregoire se herkoms en persoonlikheid

Die Engelse uitdrukking "it runs in the family", is 'n stelling wat dikwels gehoor word; ook in die geval van Gregoire is dit aanneemlik dat hy sy talent in die kunsrigting langs dié weg ontvang het.<sup>1)</sup> D. C. Boonzaier het as kunstenaar hoofsaaklik met lyn geskep maar sy belangstelling in kleur, soos gemanifesteer in sy liefde vir die Haagse skool en die Franse Impressioniste, was buitengewoon groot. Gregoire bevestig self die feit dat sy vader se groot toegewydheid daaraan so 'n invloed op hom uitgeoefen het, dat hy eenvoudig sonder om daarvoor na te dink, dit as deel van sy lewenspatroon aanvaar het. Wat die omstandighede ookal mag gewees het, was dit tog Gregoire se talent om te skep wat die deurslag gegee het, dit wil sê, daardie vermoë waarmee die Skepper hom bedeel het.

Maar talent op sigself beteken niks as dit nie met wilskrag gepaard gaan nie,<sup>2)</sup> en dit geld as 'n deel van die persoonlikheid. Hy sê dat hy nog altyd 'n verantwoordelikheid teenoor die talent wat in hom geplaas is, gevoel het. Daarby kom die feit dat die genot wat hy uit die skep en voltooiing van elke kunswerk put, dien as inspirasie om met 'n volgende werk te begin.

Volg 'n mens die opvattinge van sielkundiges, kunstenaars en kuns-navorsers, dan is dit opvallend dat hoofsaaklik tussen twee tipes onderskei word: by die een groep oorheers die verstand en by die ander die emosie. Lowenfeld praat van haptiese en emosionele tipes,<sup>3)</sup> Rothschild onderskei wat kunsuiting betref tussen analitiese en sensasionele styl<sup>4)</sup> terwyl Itten praat van impressioniste (visuele tipe), ekspressioniste (emosionele tipe) en konstruktiviste (simboliste).<sup>5)</sup> Dit is ook interessant om Kandinsky se klassifikasie te noem.<sup>6)</sup>

(a) "A/....."

- 
- 1) Vgl. die essays oor oorerwing en omgewing in Crow L en A:  
 Readings in General Psychology - bl. 47 - 69
- 2) Wilhelm Worringer: Form in Gothic - bl. 12
- 3) Victor Lowenfeld: Creative and Mental Growth - bl. 231
- 4) Lincoln Rothschild: a. w. - bl. 54
- 5) Johannes Itten: a. w. - bl. 17
- 6) Wassily Kandinsky: a. w. - bl. 77

- (a) "A direct impression of nature, expressed<sup>d</sup> in purely pictorial form. This I call an 'impression'.
- (b) A large unconscious, spontaneous expression of inner character, non-material nature. This I call an 'improvisation'.
- (c) An expression of a slowly formed inner feeling, tested and worked over repeatedly and almost pedantically. This I call a 'composition'. Reason, consciousness, purpose play an overwhelming part."

Geen tipe is egter in 'n waterdigte kompartement nie maar tog is die neiging in een van hierdie rigtings reeds by geboorte vasgelê. Soos daar fases was in sy kinderjare, so kan hy ook as volwassene langs die weg van 'n veranderende styl by 'n styl uitkom wat dan essensieel sy eie is omdat dit in ooreenstemming met sy aangebore persoonlikheid is. Herbert Read het Kandinsky so sien ontwikkel en sy werk hiervolgens ingedeel: impressie tot 1910, improvisasie (ekspressionistiese abstraksies) tot 1921 en komposisie (konstruktiewe abstraksies) daarna. <sup>1)</sup>

Wat Gregoire betref, is hy vir my 'n gematigde haptiese tipe, 'n persoon wat nie altyd die noodsaaklikheid insien om na redes vir sy sensasie te soek nie maar wat tog in sy skeppende werk, alhoewel figuratief, in Kandinsky se tweede groep tuis hoort.

Daar sou meer oor Gregoire se persoonlikheid uitgewy kon word maar wat hier ter sake is, is slegs 'n kykie in sy persoons- en gemoedslewe ten einde beginselvastheid, doelgerigtheid en sy ritmiese lewenspatroon binne georganiseerde bestendigheid sowel as sy geaardheid as mens en kunstenaar nader te omlyn.

In die jare wat ek sedert 1965 by Gregoire aan huis gekom het, het ek hom leer ken as 'n persoon wat op netheid gesteld is. Hy is sistematies en presies, oorweeg alles wat hy doen en sê en laat niks aan die toeval oor nie, daarom verkies hy altyd 'n afspraak wanneer hy besoek ontvang. Hierdie lewenshouding/.....

---

1) Herbert Read: a. w.

lewenshouding vind ons in sy werke terug. Dit is 'n direkte gevolg van die soort huislike opvoeding wat hy ontvang het.

'n Ander duidelike eienskap is Gregoire se behoefte om onafhanklik in sy werk te wees. Kan dit dalk 'n sielkundige reaksie wees op veral twee situasies wat hulle in sy lewe voorgedoen het, naamlik die behoefte om onder sy vader se strengte kontrole uit te kom en tweedens, wat sy styl betref, om hom van Wenning los te maak? Die groot Corot het teen die middel van die negentiende eeu hierdie woorde gebruik: „Laat jou slegs deur gevoel lei ..... volg jou eie oortuigings. Dit is beter om niks te wees nie as 'n ego van ander skilders.... As jy werklik geraak word, sal jy die eerlikheid (opregtheid) van jou emosie aan ander oordra." <sup>1)</sup> Ook Tolstoi se voorwaarde sluit hierby aan: "The chief and most precious quality of art - its sincerity." <sup>2)</sup>

Hierdie raad impliseer drie dinge: die kunstenaar moet emosioneel geraak word, hy moet individualiteit openbaar en hy moet eerlik wees. Gregoire as mens in sy werk is ook die ideaal wat hy homself vooropstel en waarvoor hy werk.

## 2. Geografiese invloede

Dit is belangrik om ag te slaan op die opmerking: "An individual's environment is made up of those conditions which affect him, those to which he responds or with which he interacts. An external condition is not part of an individual's environment unless it produces some effect upon or in the individual himself." <sup>3)</sup> Dit beteken dat slegs daardie deel van die omgewing waarin hy ontwikkel het en wat vir sy gees van waarde was, in berekening geneem moet word; nogtans kan ander onopsigtelike invloede nie uitgeskakel word nie. Aan die een kant het ons die magtige natuur en aan die ander kant 'n jong volwassewordende Gregoire wat volgens sy aangebore intuïtiewe natuur 'n sensitiwiteit ontwikkel teenoor sekere waarneembare eienskappe van hierdie natuur en wat met verloop van tyd vir hom waardes gekry het.

Itten/.....

- 
- 1) Stolnitz: a. w. - bl. 158  
 2) Leo Tolstoi: What is art? - bl. 193  
 3) E.J. Asher, J. Tiflin en F.B. Knight:  
 Introduction to general psychology - bl. 102

Itten het die saak van subjektiewe timbre deeglik getoets en sy resultate was werklik merkwaardig.<sup>1)</sup> Hier wil ek graag 'n persoonlike vergelyking tref. Ekself het grootgeword in die Houtbosberge vlak by Magoebaskloof. Hier is die plantegroei, veral die inheemse woude, altyd groen. Tot op datum het ek nog nooit 'n behoefte gehad om enige van hierdie groen tonele te skilder nie. Vandag beseef ek dat groen 'n kleur is waartoe ek nie baie aangetrokke voel nie (behalwe in die natuur). By Gregoire is dit anders. Die baie groen bome om hom het hom nie daarvoor lief gemaak nie, hy is met hierdie liefde vir groen gebore.<sup>2)</sup>

Dit is interessant om te let hoe versigtig Suid-Afrikaanse kunsskilders nog altyd was om groen in 'n komposisie aan te wend. J. E. A. Volschenk het die Karroo-groene wat redelik weg van die versadigingskaal is, gebruik. In gevalle waar hy dit te verteenwoordigend (naturalisties) aangewend het, het die werke te sentimenteel geword. Dit is 'n swakheid waaraan van Vera Volschenk se werk m.i. ten prooi val. In die Noorde het die meeste kunstenaars verkies om herfs- of winter-tonele uit te beeld. Selfs in die skildery Houtbos wat in die Magoebasklowe geskilder is, het Pierneef die werklike sappige lower-groen onderdruk.

Gregoire het egter 'n voorloper gehad wat geweet het hoe om 'n Nuweland-groen op sy beste in 'n komposisie te gebruik. "Newlands, in summer, is a shimmering mass of green." As koloris het Wenning hom „meer tuis" in die omgewing van die Skiereiland gevoel as elders. "The green fields, the dark, bare, mossy oaks, the dense forests on the mountainside - the luxuriant freshness of the Cape in contrast with the dry Transvaal, filled him with enthusiasm."<sup>3)</sup> Hierdie unieke en hoogs persoonlike eienskap wat spesifiek met kleur-aanvoeling te make het, word dus direk deur die natuurlike omgewing gedikteer. Wenning se werk was 'n groot deurbraak want nie alleen was hy die eerste persoon om hierdie tipiese klimaatstreek met sy groot verskeidenheid groene suksesvol te vertolk nie, maar hy het, wat kleur in die algemeen betref, vir 'n nuwe begrip van en waardering vir  
die/.....

---

1) J. Itten a. w. - bl. 24 - 32  
 2) Vgl. afb. 31(b) - bl. 254  
 3) Gregoire Boonzaier en L. Lipshitz: a.w. - bl. 74

die skeppende potensiaal daarvan in Suid-Afrika gesorg.

Met Wenning as voorloper en die natuur as klaskamer, het Gregoire se vorming as koloris begin. Vanaf die beginspel groene feitlik in elke werk in - soms lê dit weggesteek in 'n grys - om sodra jou eie oog meer sensitief hierop ingestel raak, dit te ontdek.

Daar is diegene wat, wanneer hulle na Suid-Afrika as die land van sonskyn verwys, vas oortuig is dat hulle daarmee ook die land van kleur bedoel. In der waarheid bestaan daar die verskynsel dat skerp sonlig die kleure „dood brand“. Dit beteken dat kleure te veel na wit neig, dit wil sê, 'n groter persentasie van die invallende strale weerkaats. Tussen donker en lig is daar dus 'n optimum toestand. Chromatiste en koloriste met wie ek hieroor gepraat het, is dit eens dat kleur in sy versadigste vorm die beste op 'n helder bewolkte dag waargeneem kan word. My persoonlike ondervinding sluit hierby aan; ook die gehalte van kleurskyfies wat ek òf met môre- of aandson, òf sonder direkte sonlig geneem het, bewys dit.

Wat Gregoire self betref, het die volgende insident my getref. Ons twee was besig om in Distrik Ses rond te stap terwyl hy aan my al die plekke uitgewys het waar hy al geskilder het. Ek het a-chromatiese foto's geneem. Op 'n vraag aan hom watter tyd die beste vir my sou wees om terug te keer om kleurskyfies te neem: oggend of middag, was sy antwoord: „Nee, kom terug op 'n bewolkte dag.“ Sonder dat hy eers daaraan gedink het om sy antwoord te verduidelik, het ek geweet dat hierdie man in die eerste plaas nie aan die tyd van die dag dink nie, net aan kleur. Kleur weet hy, is die duidelikste sigbaar as dit bewolk is en nog meer as 'n winterreën dit klam gemaak het.

'n Afleiding wat 'n mens dus kan maak, is dat daar verwag kan word dat die gebore koloris, deels as gevolg van sy sensitiewe waarneming van kleur en deels as gevolg van die lig-toestand, juis onder sulke omstandighede sou ontwikkel het. Nie alleen is kleure in hulle versadigde vorm helderder nie maar dit is ook moontlik om verskillende skakerings van kleure of gryse waar te neem. In sterk lig is die kontras te fel om hierdie eienskappe te merk. <sup>1)</sup>

Dae/.....

---

1) Vgl. sy brief in addendum - bl. 208 en 219.

Daar waarop dit te veel gereën het, het Gregoire genoop om sy kleurgevoel in stillewes gestalte te gee. In die vorige hoofstuk is relevante punte reeds genoem.

Gregoire se verblyf in Engeland het hom ook daar met groene laat kennis maak wat in der waarheid vir elke Suid-Afrikaanse toeris 'n vreemde maar wonderlike ervaring is.

Terug in Suid-Afrika was sy besoek aan die oostelike Vrystaat 'n nuwe ondervinding; hier was dit die fel lig, skoon hemel en „ander" soort wolke, groot ruimtes en graskleure. In die oplossing van nuwe probleme het ons tog die subjektiewe timbre van die Nuweland-Gregoire teruggevind. Hoe kan dit dan ook anders?

Daar was nog altyd ook ander dinge in die natuur wat Gregoire se belangstelling vasgevang het. Net soos Hardekool, Kremetart of Kameeldoring vir Pierneef tipiese karakters in sy bosveld-studies geword het, so het òf die eike òf die dennebome plek in Gregoire se werk ingeneem. Die karakteristieke eienskappe van laasgenoemde twee boomsoorte is te wyte aan die wind, stadige groei en nat klimaat. Dit voel altyd vir my of 'n eikeboom in Gregoire se lynwerk ingroei en nie asof hy die tekening uit die boom laat ontwikkel nie.

Daar is reeds na die mosbegroeide stam verwys maar wat die struktuur betref, is die twee boomsoorte uiteenlopend. Hy ken dit en is so daarop gesteld, dat hy die reeds genoemde Conrad Theys soveel kere teruggestuur het om dennebome te gaan skets dat hy op 'n keer aan my gesê het: „Meneer, ek eet en slaap en dink al net dennebome. Mnr. Boonzaier het vir my gesê hy wil niks daarvan weet om my verder te help as ek nog nie 'n denneboom kan skets nie." Terwyl Gregoire die tipiese van die struktuur en tekstuur beklemtoon, gaan hy verder as om net 'n tipiese Nuwelandse toneeltjie te skilder - iets soos toeristekuns - vir hom is dit die vereenvoudigde skelet waarin kleur die hoofrol moet speel.

As eenvoudige mens wat die opreg eenvoudige dinge liefhet, is plekke soos Waenhuiskrans, Struisbaai, Elim, Genadendal, Saldanhabaai en Kommetjie plekke wat hom bekoor,  
 nie/.....

nie alleen vanuit 'n skilderkunstige oogpunt gesien nie maar ook vanweë die nader-aan-die-aarde leefwyse van die mense, wat feitlik sonder uitsondering altyd 'n plek in sy komposisies gegun word.

Daar was nog altyd wyer horisonne wat Gregoire wou verken. Die groot verskeidenheid van die Suid-Afrikaanse landskap is eintlik 'n groter uitdaging as wat enige kunstenaar in 'n leeftyd en volgens sy subjektiewe timbre kan aanpak. Gedurende sy rondreise het hy oor die lengte en breedte van die Republiek geskets maar steeds teruggekeer na die voet van die oostelike hange van Tafelberg.

Sy huidige woning was tot onlangs in 'n stil deel van Kenilworth maar nou het woonstel-komplekse alreeds groot dele van sy Tafelberg-uitsig weggesny. In 1969 het hy in sy groot agterplaas 'n dubbelverdieping ateljeekompleks opgerig. „Nou kan ek Tafelberg weer sien, maar weet jy wat, daar waar daardie huise staan, gaan 'n hoë woonstelgebou opgerig word. Ek het beswaar aangeteken, maar wat sal dit help,” het Gregoire aan my gesê terwyl ons vanuit sy ateljee gemerk het hoe die laatmiddag Wenning-blou agter die geel-oranje en heuningkleurige eikebome deurwys.

Ook sy tweede ateljee by Onrust het hy so pas voltooi. Dit staan so 'n paar meter weg van sy Maleier-styl strandhuis en is ook 'n dubbelverdieping sodat hy 'n pragtige uitsig oor die see kan geniet. „Baie keer as ek hier is, wil ek rustig skilder. Daar in die huis lol dit soms,” het hy aan my gesê. „Ek plaas ook my klanktroue stel hier en dan kan ek my musiek geniet.”

Samevattend kan gesê word dat Gregoire die natuur opreg liefhet; daarom is daar soveel waarop hy reageer en wat dus 'n invloed op hom uitoefen. Stap jy met hom saam tussen die rotse en "Cecil Higgs-poele" - haar huis is sowat sestig meter hiervandaan - in sy tuin of Distrik Ses, sal jy merk dat hy nooit ophou met staar en diep dink nie, dit wil sê as hy nie praat nie: „Kyk die kleure, oeeee, dit moet ek nog skilder.”

Altyd/.....



Altyd is dit die kleure en tekstuur wat hom eerste tref.  
 „Jy weet wat, miskien sal ek nog eendag 'n roos skilder - dit is so 'n mooi ding dat ek bang is om dit aan te durf. Hoe kan ek iets wat so volmaak pragtig is, skilder. Dit is mos 'n vreeslike uitdaging, besef jy dit"? So praat opregte nederigheid van die skepping terwyl hy 'n spierwit roos tussen sy lang vingers deur die sonlig draai.

Ons merk die invloed van die natuur in die „verslag” van dit wat hy intens ken en liefhet. By Gregoire is dit nog steeds die reaksie van sy verbeelding op die stimulus van dinge in die wêreld waarin hy grootgeword het, wat hom uitdaag en aandryf om die onuitputlike potensiaal van sy onderwerpstof skeppenderwys in sy nuwe kunswerke te verwerk.

### 3. Huislike en sosiale omgewing

Aangesien daar na die meeste van wat onder bogenoemde opskrif ressorteer, reeds in 'n mindere of meerdere mate verwys is, word verder aanvullend direk nog slegs 'n opsomming van enkele betekenisvolle invloede genoem.

(a) D. C. Boonzaier - Vandat Gregoire kan onthou was sy vader vir hom 'n persoon met 'n lewenspatroon vol norme wat uitgevoer moes word. Net soos enige ouer het D. C. die loopbaan van sy talent-openbarende seun sterk op die hart gedra. Sy geaardheid wou dat hy dit te selfsugtig beplan en kontroleer. As goeie tekenaar en kenner van standaarde, was hy eintlik Gregoire se eerste en enigste leermeester. Hy wou invloede weghou en hierdie isolasie wat waarskynlik vir D. C. net vir sy seun se ontwikkeling as kunstenaar relevant was, het in der waarheid die hele Gregoire as volwasse-wordende jongmens geraak.

Toe die breuk tussen hom en sy vader gekom het, was hy bewus van moontlike probleme. Omstandigheidsfaktore het hom laat besef dat hy hom sou moes stabiliseer. Dat mismoedigheid en onsekerheid hom dikwels beetgepak het, spreek uit sy briewe wat in die addendum verskyn.

Wat hier ter sake is, is die D.C. hand in die vorming van die jong kunstenaar wat sy ouerhuis verlaat het; dit merk/.....

merk ons in fasette soos die volgende:

Gregoire het die belangrikheid van tekenaarskap baie hoog geplaas - sy briewe bewys dit. Hy het 'n groot liefde vir die sogenaamde Japanisme, die Haagse skool, die impressionisme en post-impressionisme, letterkunde en veral musiek gehad.

Gregoire het sy loopbaan begin met 'n bewondering vir kunstenaars wat ook sy vader se eerste keuse was. Wenning se werk was die onmiddellike voorbeeld van 'n benadering, tegniek en effek waarvan hy nie alleen intuïtief gehou het nie maar wat veral deur sy vader se uitwys van voortreflike eienskappe aangehelp is.

Wanneer Gregoire sê dat as dit nie vir sy vader was nie hy stellig nie die loopbaan van 'n kunsskilder sou betree nie, dan sien hy die vaderlike voorbereiding (opvoeding) en invloed veel wyer as wat die buitestaander kan begryp.

(b) Pieter Wenning en ander Kunstenaars - Wanneer Gregoire se skeppinge tot die hede in aanmerking geneem word, is dit duidelik dat sy benadering m.b.t. onderwerpe, tekenwerk, tegniek, keuse en hantering van die skilderkunstige elemente, veral aan die begin van sy loopbaan, sterk verwantskap met dié van Wenning openbaar het. Die uitwys en ontleding van dié invloed sowel as die van kunstenaars soos Jacob Maris, Christopher Wood, Cézanne, Utrillo, Van Gogh, Braque en andere sal in hoofstuk VIII bespreek word.

Twee persone wat vir Gregoire aan die begin van sy lewe veel beteken het, was Moses Kottler en Bernard Lewis. Terwyl Kottler se persoonlike belangstelling hom baie moes aangespoor het, was dit veral Bernard Lewis wat as „bekendsteller“ sy werk in die kunswêreld ingedra het.

Een van die belangrikste aspekte aan die begin van enige kunstenaar se loopbaan is die wyse waarop hy deur die pers en radio by monde van die kunskritikus aan die publiek voorgestel word. In hierdie opsig was Brander (skuilnaam van Lewis) van groot waarde. Die standaard van Gregoire se werk, sy potensiaal en spesifieke eienskappe of elemente waarop hy hom toegespits het, sowel as opbouende kritiek<sup>1)</sup>

is/.....

1) Vgl. die artikel in Die Burger 4 April 1920 onder die opskrif: 'n Veertienjarige skilder.

is genoem. Die publiek, maar ook Gregoire, het gewet dat daar o.a. een spesifieke element was wat in sy werk fyn dopgehou sou word, naamlik kleur.

#### 4. Gregoire se opleiding

Nadat Gregoire hom reeds op skool as baie talentvol bewys het, het sy vader, bygestaan deur Pieter Wenning, sy opleiding in 'n ernstige lig aangepak. Gregoire se loopbaan was op die spel. Die klem het waarskynlik te veel op produksie geval want elke skildery wat voltooi is, is verkoop. Enersyds het dit hom selfvertroue gegee maar dat dit min geleentheid vir eksperimentele oefeninge gebied het, moet as 'n gebrek beskou word.

Toe Gregoire by die Heatherley kunsskool aangeland het, kon hy olieverf reeds goed hanteer. Hy sê dat wanneer dit by portrette gekom het, hy eintlik skaam gevoel het, want „jy weet, as jy daar kom, dan sien jy studente kan sommer 'n gesig inblok. Ek het gedink dat ek naakfigure en portrette baie swak geteken het en die onderwyser – hy't altoos gesê: 'why don't you draw the way you paint?', met daardie vryheid, dit was een van die redes waarom ek nooit in die kunsskool geskilder het nie en Maggie (Laubser), dieselfde met haar. Sy het nooit geskilder, vir jare geteken.“<sup>1)</sup>

'n Belangrike deel van Gregoire se opleiding is beslis daardie deel waarvoor hy self gesorg het. Sy biblioteek getuig van sy wye belangstelling van wat orals in die kunswêreld gebeur het en nog aan die gang is. Wat hy uit boeke, van afdrucke en oorspronklike kunswerke geleer het, is meer as wat besef kan word. Na sy onlangse terugkeer van 'n besoek aan Europa vir vyf maande (Mei tot September 1970), was sy eerste woorde aan my: „O man, nou gaan ek net portret skilder. Jy weet, as 'n mens nou soos ek na jare van ryper word, weer teruggaan en jy gaan staan met 'n veel meer kritiese oog voor werke waarin jy vroeër net perfektheid gesien het, dan besef jy dat groot name dikwels gesukkel het. Dan sien jy swak plekke in werke en

jy/.....

---

1) Vgl. addendum bl. 206.

jy voel dat jy dit beter sou gedoen het. Dit is net of jy voel, hierdie werk of dié deel daarin is amateuragtig. Dit is dan dat ek soveel selfvertroue kry en weet my harde werk deur die jare het my oordeel en ook my vermoë om te skep, verder geneem. In ander gevalle het ek nou eers die werklike groot eienskappe raakgesien - dit was 'n opvoeding."

Hiervan moet 'n mens aflei dat Gregoire na jare van sukkel met probleme tans beter daartoe in staat is om hierdie fasette in kunswerke uit te ken en die sukses van die oplossing te meet. „Vandag besef ek hoe belangrik dit is dat 'n mens ryp moet wees om die volle waarde van 'n besoek aan die kunsgalery te kry," het hy gesê.

Hierdie woorde laat 'n mens dink dat Moses Kottler moontlik reg was toe hy aan my gesê het dat hy van mening is dat Gregoire in 1934 nog nie reg was vir 'n besoek aan Europa nie. „'n Mens word nooit te oud om te leer nie", dis 'n uitdrukking wat Gregoire dikwels gebruik. Gregoire bly in der waarheid student; elke nuwe werk is 'n uitdaging en die natuur is sy groot leermeester. Soms koop hy van sy vroeëre werke terug en dan mag dit gebeur dat hy, sonder om die oorspronklike vorm te versteur, tog kleurverstellings aanbring sodat dit sy meer sensitiewe oog tevrede kan stel.

---

## HOOFSTUK SEWE

### 'N ONTLEDING VAN GREGOIRE SE KLEURGEBRUIK

#### INLEIDENDE OPMERKINGS

In deel I het die klem hoofsaaklik op 'n interpreterende ondersoek na relevante aspekte van kleur as verskynsel en as skilderkunstige element geval.

In deel II is Gregoire as persoon en kunstenaar bekend gestel. Daarby is betekenisvolle invloede genoem en was dit moontlik om sy tegniek te volg terwyl hy 'n stillewe geskilder het. Teen die agtergrond van hierdie beskikbare inligting en aan die hand van voorbeelde van sy werk oor al die jare sedert sy toetrede as betekenisvolle kunstenaar, word hierdie hoofstuk aan 'n ontleding van sy kleurgebruik gewy.

Nadat die skrywer talle van Gregoire se skilderye, verteenwoordigend van werk oor al sy lewensjare, bestudeer het, geluister het na die opinies van kunstenaars en kunskeners en kennis geneem het van wat daar al oor Gregoire geskryf is, het hy tot die gevolgtrekking gekom dat ons hier met 'n kunstenaar te make het wat wel 'n normale ontwikkeling getoon het, maar dat 'n indeling van sy produksie in periodes of fases feitlik op 'n kunsmatige program sou uitloop.

Gregoire het sy meer bewuste loopbaan begin met 'n behoefte om van die Wenning-invloed weg te werk. Die begeerte om 'n persoonlike styl en die gepaardgaande vermoë om dit steeds te ontwikkel, te besit, was nie alleen sy begeerte nie, maar dit was ook voorwaardes wat mede-kunstenaars en kunskeners aan hom gestel het. Deur die jare het die publiek se eise aan 'n kunstenaar met betrekking tot vordering, ryperwording en vernuwing in toenemende mate 'n openbare kreet geword en wel tot so 'n mate dat talle kunstenaars die eksperiment en verandering van styl vooropgestel het; iets wat volgens Gregoire, in die meeste gevalle tot 'n vervlakking gelei het. Hiervoor was hy bang. Verandering beteken nie altyd 'n ontwikkeling nie en daarom het dit al hoe moeiliker geword om ontwikkeling te midde van/.....

van hierdie veranderings aan te toon.

Terwyl dit dan maklik sou wees om die produksie van kunstenaars soos Picasso of Battiss in periodes in te deel, sou dit moeilik en feitlik onmotiveerbaar in die geval van Gregoire wees. Binne die bestek van 'n enkele jaar het hy met skilderye vorendag gekom wat sterk in die rigting van 'n hele paar -ismes neig. Sy werk is al aan verskillende stylrigtings soos die impressionisme, ekspressionisme, kubisme en selfs abstraktivisme gekoppel. Tog was daar nog altyd sy eie bestendige hoofstroom en alhoewel dit nie uitgesluit kan word dat Gregoire nog met 'n betekenisvolle vernuwing vorendag mag kom nie, wil dit tog voorkom asof hy alreeds baie jare op die kruin van sy loopbaan staan. Dit vorm dus 'n bestendige platvorm vanwaar teruggekyk kan word. Die verwagtings wat van hom gekoester is, sowel as sy persoonlike ideale, vorm belangrike verwysings of kriteria waaraan sy ontwikkeling getoets kan word.

#### A. GREGOIRE SE WERKMETODE

Ordering en organisasie dui op 'n aktiwiteit. In die geval van 'n kunswerk kan die proses waarvolgens dit geskied het, in 'n mindere of meerdere mate in die eindproduk waargeneem en aangevoel word. In 'n werk van Mondriaan sal veel minder van die skeppingsproses self aksiespore of aksie-getuienis aangetref word as in 'n werk van Irma Stern. In die eerste geval voel dit asof die handeling afgehandel is en die eindproduk onafhanklik van die proses waarvolgens dit geskep is die waardeerder stimuleer.

In die geval van 'n Irma Stern word die waardeerder wel na die verlede teruggevoer en in die sin dat hy die proses waarvolgens die werk geskep is, as 'n behoue deel van die komposisie ervaar. Die oorspronklike fisiese beweging of aksie waarmee dit geskep is, is in der waarheid afgehandel maar dit bly nogtans deel van die ervaring - nou is dit persepsiële beweging.

Na Stolnitz se opvatting dat "aesthetic value can only be found in the work of art, not in its genesis"<sup>1)</sup> en die werk van/.....

1) Stolnitz: a. w.

van Jules Olitski is reeds verwys. Wat Gregoire betref, glo ek dat insig in sy opvattinge en werkmodes wel bydra tot 'n beter begrip, oordeel en waardering van sy werk. Die spore van die proses waarvolgens die vorm bereik is, bly deel daarvan, in die geval van sommige kunstenaars in 'n meerdere mate en by ander in 'n mindere mate. Aldrich sê: "There are degrees of subjectivity." <sup>1)</sup> Selfs in die werk van 'n individuele kunstenaar is daar grade van subjektiwiteit.

In hierdie hoofstuk val die klem op 'n verslag oor die materiaal en apparaat wat Gregoire gebruik en die werkmodes wat hy volg. Sy persoonlike opmerkings oor sekere aspekte word ook genoem. In hoofstuk VII sal aandag geskenk word aan 'n ontleding van die kleurinhoud as medium (medial element).

## 1. MATERIAAL

### (a) Skildervlak

Gregoire is een van die min kunstenaars wat nog daaraan glo om sy eie doeke of skilder-oppervlaktes voor te berei. Hy besluit op die soort doek of karton wat aan die volgende vereistes moet voldoen: duursaamheid, kleur en tekstuur. Hierdie oppervlaktes word volgens 'n resep behandel of voorberei. Hy doen dit omdat hy:

- (i) self die doek op die spanraam wil aanbring sodat dit na behandeling spannings kan kanselleer en in die spesifieke raam vorm sal aanneem;
- (ii) die oppervlakte wil verseël en met die opvulsel (filler) wil verhoed dat verf onnodig tussen die weefsels indring;
- (iii) deur verseëling wil verseker dat die materiaal nie die olie uit die verf sal absorbeer nie - dit verdof kleure en is uiters nadelig vir die weefsel omdat dit dit bros maak en die duursaamheid verkort;

(iv)/.....

- (iv) self die grondkleur wil bepaal, trouens dit gee hom geleentheid om vinnig en direk sy latere stelling te maak want dit kan op sigself 'n groot rol speel en deel bly van die voltooide stuk werk;
- (v) beheer oor die tekstuur wil uitoefen om so doende die regte oppervlakte vir die regte onderwerpe en kleur-effekte te kan kies;
- (vi) seker wil wees van die gehalte van die materiaal waarop hy werk - dit is deel van 'n soort gewoonte en trots. In baie gevalle sal hy selfs gekoopte doek (reeds voorberei) weer behandel.

(b) Verfstowwe

Gregoire gebruik deurgaans Windsor and Newton kunstenaarsolieverwe en wel die beste tipe, naamlik S.L. Hy sê dat hy die kleurvastheid (permanentheid) van elke kleur ken en weet watter kleure nie saam of oormekaar gebruik mag word nie. As hy die tyd sou gehad het om sy verfstowwe self voor te berei, sou hy dit seker gedoen het.

Gregoire beskou sy verf as die draer van 'n medium, waarmee hy spesifieke effekte wil bereik. Hierdie effekte verkry individualiteit onder die hand van die kunstenaar binne die perke van die moontlikhede en beperkings van die verf en sy gereedskap. Dit is daarom dat die besigtiger se oog dikwels by gedeeltes van 'n werk van Gregoire kan stilstaan en 'n feitlik geïsoleerde klein estetiese ervaring van die eerste orde geniet.

Dan ervaar 'n mens sy kwastegniek met betrekking tot die soort aanwending. Dit raak die plastiese eienskappe van die verf en wat die kunstenaar daarmee maak en wat dit betref, is die waarde wat Wenning en selfs Hugo Naudé daaraan geheg het, iets wat sterk deur Gregoire opgeneem is. Benewens die massa-gevoel wanneer dit soos 'n dik impasto aangewend word, dra dit die spore van die tegniek en die handskrif van die kunstenaar/....



kunstenaar. Hieraan heg Gregoire baie groot waarde. In Notes on the composition and permanence of artists' colours word twee belangrike sake bespreek: eerstens, wat met permanentheid bedoel word en tweedens, 'n indeling van kleure volgens die verskillende grade van permanentheid.

Ter wille van absolute duidelikheid word die artikel oor permanentheid van water- en olieverf ook in die addendum bygevoeg. <sup>1)</sup> By die skrywe van hierdie hoofstuk was dit vir my seker dat Gregoire nie met die jongste ontwikkeling op hierdie terrein kennis gemaak het nie. <sup>2)</sup> Hy het nog steeds op die voorskrifte van Max Doerner in sy The materials of the artist gewerk. Windsor & Newton meen dat hierdie werk en die inligting daarin te verouderd is.

Die tyd en reekse toetse wat met wetenskaplike apparaat uitgevoer sal moet word, sal nog moet bewys of hierdie houding van hom enige nadeel vir die permanentheid van die kleure wat hy in sy werk geplaas het, mag inhou.

Op 'n vraag of hy al self deur die jare enige skadelike kleurverandering in enige dele van sy vroeëre werke raakgeloop het, was sy antwoord: „Net op een stadium toe ek op aanbeveling van Wolf Kibel gaar lynolie instede van rou-lynolie gebruik het. Hoekom hy dit voorgestel het, kan ek nou nog nie begryp nie.“ <sup>3)</sup>

Wat akriliese verwe betref, het hy op 14 April 1970, toe ek 'n onderhoud met hom gevoer het, aan my gesê dat hy vir hom daarvan aangekoop het en dat hy dit sou uittoets.

(c) Pastelle

Aanvullend by wat bemark word, maak Gregoire sy eie pastelle. Hy sê dat hy dit doen omdat hy baie sensitief ingestel is op delikate verskille en dat hy daardeur nuwe en persoonlike kleur aan sy werk gee.

(d) Waterverf

Gregoire gebruik Windsor en Newton S.L. tipe waterverf.

(e)/.....

1) Vgl. addendum bl. 250 en 251.

2) Vgl. R.J. Gettens en G.L. Stout : *Painting materials*.

Ralph Mayer: *The artist's handbook of materials and techniques*.

(e) Skets en teken-gereedskap

Sy teken-gereedskap bestaan hoofsaaklik uit: houtskool, potlood, pen of meestal self-gemaakte rietpen.

(f) Linosee-gereedskap en druk-apparaat

2. Gregoire skilder 'n stillewe

(a) Stimulering

Gregoire is uitgevra oor die redes waarom hy stillewes skilder. Uit wat hy te sê gehad het, kon die volgende afgelei word:

- (i) Dit kan gebeur dat hy skielik lus voel om 'n stillewe te skilder - nadat hy vir 'n periode met landskapskildering besig was - aangespoor deur 'n intuïtiewe prikkel wat uit innerlik-gevoelde behoefte 'n ander weg open.
- (ii) Wat die onderwerp betref, mag dit gebeur dat hy toevallig iets sien wat hom tref of dit mag selfs wees dat 'n enkele voorwerp se fatsoen, kleur en tekstuur hom soveel interesseer, dat hy besluit om geselskap vir hierdie voorwerp te soek. Op dié wyse begin hy dan om 'n komposisie saam te stel.
- (iii) 'n Drang ontstaan om te abstraher. In die geval van 'n natuurtoneel is dit net asof hy minder geneë voel om te veel te verwing. Die stillewe gee hom groter vryheid; hy kan sy eie voorwerpe kies en die komposisie organiseer soos hy dit wil hê. Daarna kan hy in die skilderproses verder abstraher. Alhoewel Gregoire weet dat hy die keuse het om te kan doen wat hy wil, is vryheid daartoe vir hom nie altyd 'n uitdaging nie. Hy verkies om sy onderwerp se eie vorm-wette te eerbiedig. Die ek bly altyd in diens van sy begrip van die estetiese. „Daar is baie sogenaamde modernes wat die groot wette van universele en waaragtige kuns met 'n groot K geskryf, ignoreer/....

ignoreer en kortpad wil vat na uitdrukingsvorme waarvan hulle geen benul en waaroor hulle geen beheer het nie," is woorde wat Gregoire dikwels besig. „Die stillewe is my grootste uitdaging en elke sukses vir my 'n ontwikkeling."

(b) Samestelling van die komposisie

In 'n bepaalde geval met my bespreek en prakties geïllustreer, was 'n ou koperstrykyster die prikkel. As versamelaar van oudhede wat mooi strukturele en dekoratiewe eienskappe besit, het Gregoire onlangs ook hierdie stuk aangekoop. Dit was veral die verhoudings en die warm kleur en tekstuur wat hom getref het.

Versigtig het hy die stillewe begin opstel. Wat hy ookal bygevoeg, verstel of weer weggeneem het, was alles op samehorigheid met betrekking tot fatsoen, kleur en tekstuur toegespits. Uit sy opmerkings kon afgelei word dat kleur die belangrikste bindende faktor moes wees want kort-kort het hy gesê: „Dit lyk nou los, maar kleur sal dit bind."

(c) Die skets-stap

In hierdie geval het Gregoire 'n kartonbord verkies wat hy so voorberei het dat dit 'n grys onderkleur het. Die oppervlakte was skurf <sup>1)</sup> en interessant weens die besondere ei-soortige tekstuur daarvan.

Toe het hy die bord op 'n gemaklike hoogte in sy esel geplaas en in staande posisie die sketsgedeelte in houtskool uitgevoer. Hy sê dat hy verkies om te staan maar dat dit vir niemand gesond is om die heeldag te staan nie; daarom sit hy meestal. Die lynwerk het die onmiskenbare Gregoire stempel gedra. Dit was vol lewende ritme en die beweeglikheid daarvan is verder verhoog deur die wisselende achromatiese intensiteit, aangehelp deur die tekstuur van die bord. <sup>2)</sup>

Op/.....

---

1) Vgl. afb. 15(a) - bl. 133

2) Vgl. afb. 15(b) - bl. 134

Op hierdie stadium was daar dus alreeds sprake van stofverwerking; let net op na die distorsie van die fatsoene van voorwerpe. Links skeep die opmekaar-gestapelde boeke 'n indruk van groei na bo, en regs is die rustige gewig van die bottel en strykyster. Selfs die los appel dra by tot die estetiese geheel. Let ook op hoe die glasbottel se fatsoen inpas in die komposisie. Die skets is los maar tog gebind, d.w.s. daar is struktuur.

Wat fisiese en persepsiële balans betref, is Gregoire baie sensitief. Om absoluut seker te maak, het hy die skets met 'n handspieël bekyk. „Die spieëlbeeld sê altoos vir jou as daar iets verkeerd is; ek gebruik dit veral wanneer ek 'n portret skilder.” Dan stap hy na een van die groot vensters aan die westekant van sy pragtige nuwe ateljee <sup>1)</sup> en tuur in die rigting van Tafelberg. „Ek hoop die lig gaan hou,” het hy gesê toe hy die swaar laat-winter wolke uit die weste by Nuweland oor die berg sien kruip. In Kenilworth het die son nog heerlik geskyn.



Afbeelding 15(a)

(d) Gregoire begin skilder

Gregoire plaas nou die volgende kleure op sy gryskleurige palet in dié volgorde:

Ivory/.....

---

1) Vgl. afb. 16 - bl. 252

Ivory black, Burnt Raw Umber, Windsor Green, Burnt Sienna, Indian Red, Yellow Ochre, Cadmium, Cadmium Orange, Alusirin Crimson, Cadmium Red, Cadmium Deep, Cobalt Blue, Prussian Blue, Cerulian Blue, Ultramarine Blue, Lemon Yellow en Viridian. <sup>1)</sup> Dan druk hy 'n hoeveelheid Flake White op 'n glasplaat uit en voeg rou lynolie by. Dit moet die verf as smeermiddel effens verdun vir makliker aanwending en 'n patina daaraan gee as dit eers droog is. Hy is egter uiters versigtig met die hoeveelheid wat hy byvoeg omdat te veel olie die verf ghriesagtig laat lyk en veral omdat dit na jare neig om kleure na geel te verander. Daar word geen terpentyn in hierdie stadium bygevoeg nie. Eers wanneer die kwas opgeneem word, word bietjie bygevoeg, want te veel daarvan neig om die digtheid (body) van die verf te vernietig en dit sal weer 'n duidelike uitwerking op die kleur uitoefen. Gregoire aanvaar Doerner as sy groot raadgewer: "Painting media must always be used sparingly." <sup>2)</sup>

Nou is alles gereed. Eers bekyk hy weer die komposisie vir oulaas, neem 'n klein mondspuitjie en blaas 'n eie mengsel van fikseermiddel oor die skets. Hy doen dit omdat hy gedeeltes daarvan in die finale skildery wil behou.



Afbeelding 15(b)

Gregoire/.....

- 
- 1) Die fabrieksname van die verf soos in Engels aangegee.  
2) Max Doerner : The materials of the artist.

- bl. 157

Gregoire neem nou 'n lap, gooi dit oor sy linker voorarm en draai die punt om sy duim wat deur die palet steek. Uit die groot verskeidenheid van kwaste, kies hy een waarmee hy twee of drie kleure op die palet optel, 'n bietjie wit toevoeg en dit dan met die punt van die kwas meng. Hy doen dit deeglik want die ryper Gregoire plaas net nie 'n vuil of karakterlose kleur op die doek nie. Op hierdie stadium voeg hy miskien terpentyn by want die verfdikte is baie belangrik vir die tekstuureffekte wat verkry moet word.

Hy hou die kwas vas asof hy daarmee skryf. Liggies, terwyl hy dit oor die oppervlakte trek, raak dit net die hoogste gedeeltes van die bord wat in der waarheid die verf van die kwas skraap. Elke kwashaal het die tipiese Gregoire aanraking (touch). Die onderlaag bly plek-plek lewe om deel te vorm van die verf wat daarop geplaas word. Soos die werk vorder verf hy hier en daar oor die houtskoollyne om dit minder te maak; dan sal hy sê: „Net die lyn 'n bietjie minder maak, anders skryf ou F.L.A. weer daaroor 'n storie en sê ek kleur in.“<sup>1)</sup>

Wat opval, is Gregoire se manier om kort-kort die esel te verlaat en eers 'n paar draaie deur sy ateljee te stap, nadat hy vir sowat vyf minute - of selfs minder, want dit kan ook na die aanwending van 'n enkele kleur wees - geskilder het. Dit doen hy om hom die geleentheid te gee om soos die werk vorder, meer objektief daarteenoor te staan. As hy so wegstap, kan jy sien dat hy daarop ingestel is om die beeld van die skildery waaraan hy werk, uit sy gedagte te kry. As hy dan omdraai en dit weer bekyk, is dit met 'n kritiese oog. „Jy weet, Pierre, mense dink dat as jy nou al so lank skilder soos ek, dan kan jy 'n skildery somer vinnig-vinnig voltooi. Dit bly harde werk hierdie, dinkwerk, jy moet dink watter kleur die komposisie vra en dit is konsentrasie en spanning om dit te meng - dit moet net reg wees - en reg op die doek geplaas word. Die kleur moet nie net inpas by wat reeds daar is nie, maar jy moet ook kleure wat jy weet wat later sal by-

kom/.....

---

1) F.L.A. verwys na kunskritikus F.L. Alexander wat in sy kritiek vir Gregoire hieroor gekritiseer het.

kom in berekening neem." Dan stap hy eers weer 'n draai. En terwyl hy so loop, hou hy aan met praat: „Jy weet, 'n mens word sensitiewer deur die jare en daarom word jy ook meer krities – ek wil amper sê dat dit al hoe moeiliker word om jouself tevrede te stel – ek is moeg as ek geskilder het.”

Skielik, terwyl hy verf, draai hy om en kyk in die rigting van Tafelberg. „Snaakse lente vanjaar, ken dit nie so nie.” Dan verskuif hy sy esel na 'n plek waar die lig beter is. Hy doen dit kort-kort.

Nadat 'n kleur aangewend is, word die kwas eers deeglik in 'n bakkie terpentyn afgewas. Die kleur daarvan het al grys geword. „Oe, kom kyk hierdie pragtige kleur, jy weet, die Japanners sou mal geword het as hulle dit gesien het,” roep Gregoire uit, „wat sal jy hierdie kleur noem?” Niemand sou dit beter kon beskryf as hyself nie: „Dit is 'n lig, warm, gryskleurige olyfgroen wat warm gemaak word deur die geel, pienkerige oker wat ek nou daarin afgewas het.” Dit is waarskynlik een van die beste bewyse van die sensitiwiteit van hierdie kunstenaar teenoor kleur.

Toe Gregoire omdraai en na die skildery kyk, het hy sonder om te twyfel, besef dat die lig reeds te swak was. „Genoeg vir die dag,” sê hy, „daar is iets wat nog nie reg voel nie, ek sal daarvoor dink.”

Dit was eers twee weke later dat Gregoire my weer laat kom het sodat ek die proses verder kon volg. „Sien jy, kyk, ek het net die regte rooi boek vir die komposisie gekry, ek het mos vir jou gesê daar skort iets. Die kleure van boeke in 'n boekrak is iets pragtigs, ek wil nog eendag net boeke rangskik vir 'n stillewe, net boeke, niks anders nie.” Al het Gregoire die klem op boeke laat val en dit 'n feit is dat hy lief daarvoor is, kan aangeneem word dat dit die boek met die regte kleur was wat weer eens 'n fundamentele behoefte moes bevredig en in die komposisie 'n onontbeerlike funksie vervul.

Die tweede sessie het presies die patroon van die eerste gevolg: skilder, 'n paar draaie stap, die lig bestudeer, die esel skuif en dan weer skilder.

Toe gebeur iets wat dikwels voorkom. Gregoire glo dat musiek die siel voed. „Hou jy van Beethoven?”, het hy gevra en toe een van sy lieflingnummers gespeel. Aan Conrad

Theys/.....

Theys, 'n jong kunstenaar wat bevoorreg was om leiding van Gregoire te ontvang, het hy altyd gesê: „'n Mens moet stilbly en luister na hierdie musiek, want dit is jou plig om respek te toon teenoor die skepper daarvan.” Gregoire het met hierdie soort musiek grootgeword en dit is te begrype dat daar altyd daarvoor tyd gemaak moet word.

Sedert hierdie tweede sessie, het hy nog nie weer aan die skildery gewerk nie. <sup>1)</sup> Dit was egter genoeg om die basiese eienskappe van sy benadering en werkswyse te volg. Die hoofkenmerk kan in een woord saamgevat word: meditasie. So sou hy vir bykans vyf minute met die kwas in sy hand peinsend daaroor kyk en die skildery bestudeer, die hand feitlik parallel aan die doek vorentoe beweeg en net twee ligte kwashale aanbring – net twee vinnige beweginkies wat in aksie feitlik 'n antiklimaks gevorm het vergeleke met die lang bepeinsing wat dit voorafgegaan het. Maar dit was daar, presies soos hy dit uitgedink het.

Gregoire wissel die dikte van die verfaanwending en die krag (drukking op die kwas), lengte en rigting van sy kwashale volgens die eise van die doek op daardie spesifieke plek en met betrekking tot die komposisie in die geheel. Hy het al dikwels 'n toneel tegnies en koloristies op meer as een manier vertolk. <sup>2)</sup>

Seker elke eienaar van 'n Gregoire sou die ondervinding wou meemaak om te kon bystaan waar dié kunstenaar 'n werkstuk begin en voltooi. Diegene se redes is basies dieselfde as die rede waarom dit hier gedoen is, naamlik, om die kunstenaar en sy werke vollediger te leer ken.

Die belangrikste moment bly egter die oomblik wanneer die werkstuk voltooid op die esel staan. Wat Gregoire se styl betref, is die aandeel van die materiaal en die tegniek integrerende dele van die eindresultaat en wel tot so 'n mate dat die kunstenaar se liefde vir die middele tot sy doel op sigself 'n estetiese ervaring is. Dan neig hy eintlik na die wêreld waarvan Kandinsky praat, dit is: "to dispense with natural forms and colours and to use purely artistic means." <sup>3)</sup> Hierdie stap het Gregoire nog nie ten volle geneem nie; Aldrich se  
tweede/.....

1) Vgl. afb. 17

- bl. 253

2) Vgl. afb. 18 en 19

- bl. 253

3) Kandinsky: a. w.

- bl. 70



tweede orde <sup>1)</sup> naamlik, die rol van die kunstenaar se gebondenheid aan die onderwerp-inhoud, kon Gregoire nog nie uitskakel nie.

Met kleur as sy groot uitgangspunt hou hy by die direk visueel waargenome prikkels van die natuurlike of sigbare kulturele gedaanteverskyning van die reële dinge wat hy sien en met sy hele gees beleef. Sy vryheid skyn te lê in sy eie siening en kunssinnige hantering van die werklikheid om hom heen. As skilder genome, is sy groot voorliefde vir kleur in die werklikheid veranker.

## B. GREGOIRE SE SUBJEKTIEWE TIMBRE EN DIE VORME VAN KLEURKONTRAS IN SY WERK

### 1. Gregoire se subjektiewe timbre

'n Opmerking wat in die vorige hoofstuk gemaak is, mag hier herhaal word: 'n kunstenaar werp alles in die stryd om in sy einddoel te slaag. Tensy die ondersoeker of kritikus die einddoel wat die kunstenaar met sy kunswerk beoog, begryp, sal dit vanselfsprekend baie moeilik wees om die sukses in terme van die wyse waarvolgens die kunstenaar dit wou bereik, te kan interpreteer en beoordeel - 'n begrip van die einddoel is dus noodsaaklike inligting met die oog op 'n aanvaarbare kriterium.

Daar kan aanvaar word dat Gregoire met elke nuwe werk wat hy skep, 'n besondere doel het, nogtans is dit moontlik om alle selfstandige komposisies inagnemend, 'n deurlopende of onderliggende program uit te ken. Hierdie proses vereis 'n redusering van eienskappe totdat slegs daardie eienskappe oorbly wat tipies van die kunstenaar se werk is; dit sal dan sy persoonlike doelstellings en styl nader kan aandui.

Gregoire het vanaf die begin van sy loopbaan dit sy hoofdoel gemaak om die skoonheid te besing. Alhoewel baie van sy werke met verloop van tyd sterk in die styl van die ekspressioniste uitgevoer is en in die eindresultaat die meer dramatiese of emosionele eienskappe van die ekspressionisme toon,

is/.....

---

1) Vgl. Hoofstuk IV - bl. 82

is die massa van sy werke ingestel op 'n poëtiese interpretasie van straattonele, stillewes, natuurtonele en portrette waarvan die meeste eintlik self-portrette is. Hoeveel verskil sy doel in sy kuns nie met dié van tydgenote soos Battiss en Preller nie? Wanneer 'n mens 'n stillewe of selfs 'n landskap van Maggie Laubser met dié van Gregoire vergelyk, is dit nie die verskil in doelstelling wat opval nie maar wel die kleurgebruik. Die eerste en belangrikste verskil spruit voort uit die subjektivistiese timbre van die twee kunstenaars. Wat die doel ookal mag wees, is dit myns insiens die eerste eienskap wat ondersoek moet word.

In sy Art of Colour het Johannes Itten 'n indrukwekkende uiteensetting van sy eksperimente met kunsstudente gegee.<sup>1)</sup> Myns insiens bewys dit die vermoede dat die persoonlike voorkeur vir kleure en die vorm waarin dit voorkom, die metode van aanwending, die toepassing van die kontrasvorme of enige ander karakteristieke eienskappe, 'n hoogs individuele keuse is, individualisties in die sin dat sekere karakteristieke eienskappe herhaal sal word.

Gedagtig aan kunsskilders onderskei Itten drie uiteenlopende soorte: eerstens, die epigone wat geen of min konstantheid in hulle kleurgebruik openbaar en alte dikwels ander navolg, tweedens, die egtes - Itten noem hulle die originals - wat kleur volgens eie aanvoeling en keuse aanwend, derdens, die universaliste, d.w.s., kunstenaars wat probeer om objektiewe keuses te maak. Hy sê van laasgenoemdes: "They must possess high intelligence, admitting of a comprehensive philosophy."<sup>2)</sup>

Terwyl die eerste groep parasities werk en min bydra, is die tweede groep oorspronklik en skeppend. Die universaliste probeer doelbewus om die subjektiewe uit te skakel en daarom is dit moeilik om leidrade te vind. Die meeste Suid-Afrikaanse kunstenaars val in die groep van die egtes terwyl die universaliste onder die jonger kunstenaars, soos o.m. Kevin Atkinson en Erik Laubscher, gevind word.

Gregoire ressorteer onder die groep van die oorspronklikes. Aan die begin van sy loopbaan was dit sy vrees dat

hy/.....

1) Johannes Itten: a. w. - bl. 24 - 32

2) Johannes Itten: a. w. - bl. 30

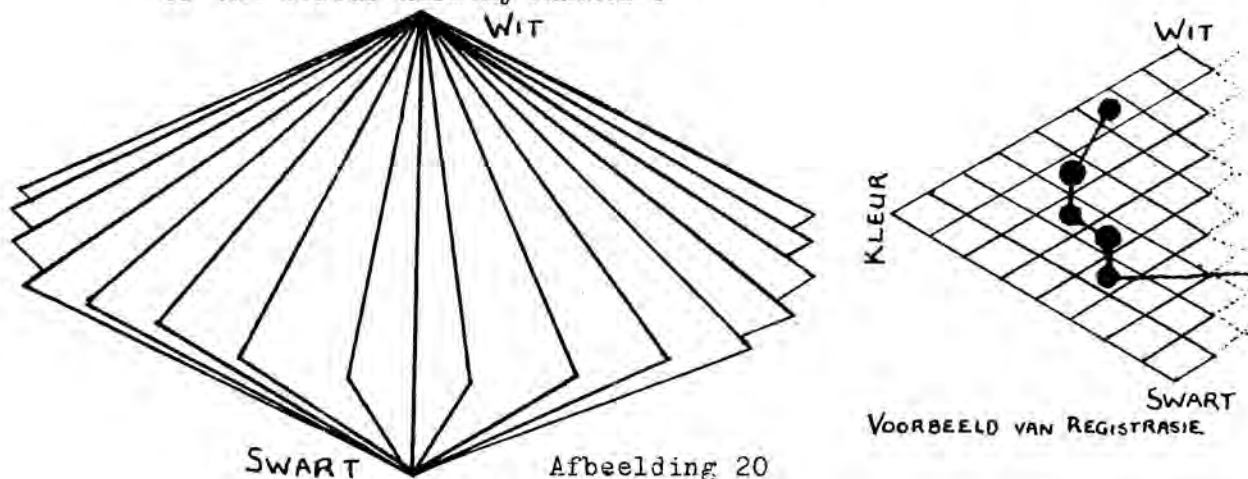
Vgl. ook Rothschild se indeling van organiese en meganiese artikulasie - bl. 53

hy as epigeen beskou sou word, wat hom ernstig na „h mself” laat soek het. 'n Brief wat hy op 21 Maart 1932 aan Dr. Trümpelmann geskryf het, is genoegsame getuienis van 'n groot neerslagtigheid wat hom beetgepak gehad het. <sup>1)</sup> Hy het onseker gevoel want hy skryf o.a.: "At times one feels as depressed over one's work, so uncertain of one's capabilities, that one is almost prompted to give the whole thing up ....."

Met die jare het die Gregoire subjektivistiese timbre duidelik na vore getree en moontlik die belangrikste element geword om sy werk duidelik van dié van Wenning en ander tydelike invloede soos dié van Christopher Wood, Cézanne, Van Gogh, Utrillo, Braque en andere te onderskei.

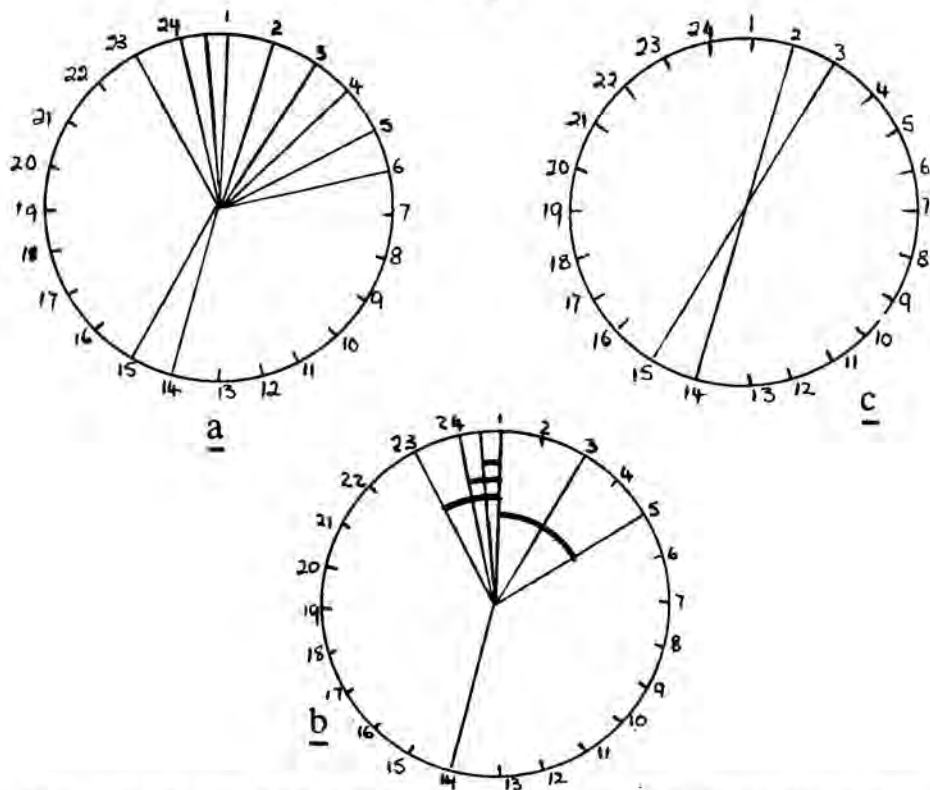
Wanneer na die Gregoire-palet verwys word, moet sy werklike palet nie met sy verwerkte palet verwar word nie. Toe ek Gregoire se palet vir die eerste keer gesien het, was dit 'n verrassing want by die aanskouing daarvan sou enige persoon maklik die afleiding kon maak dat dit die palet van 'n kunstenaar is wat in sy werk hoofsaaklik in die rigting van versadigde kleur sou werk.

Verskeie metodes waaronder dié van Jacobson en Birren, om die kleurinhoud in kunswerke te ondersoek en uit te lig, is ondersoek. Die twee metodes wat mekaar aanvul, is dié van Jacobson <sup>2)</sup> en Faber Birren <sup>3)</sup>. Eersgenoemde neem die Ostwald kleur-sisteem as uitgangspunt en elke ontleding begin met 'n uitkenning of registrasie van alle kleure wat op die skildery voorkom. Dit word gedoen met behulp van "chips of the Colour Harmony Manuel".



- 1) Vgl. Gregoire brief: addendum 213 en 214
- 2) E. Jacobson: a. w. - bl. 152 - 189 Vgl. afb.20 hierbo.
- 3) F. Birren: History of colour in painting - bl.110 - 124

Afbeelding 21

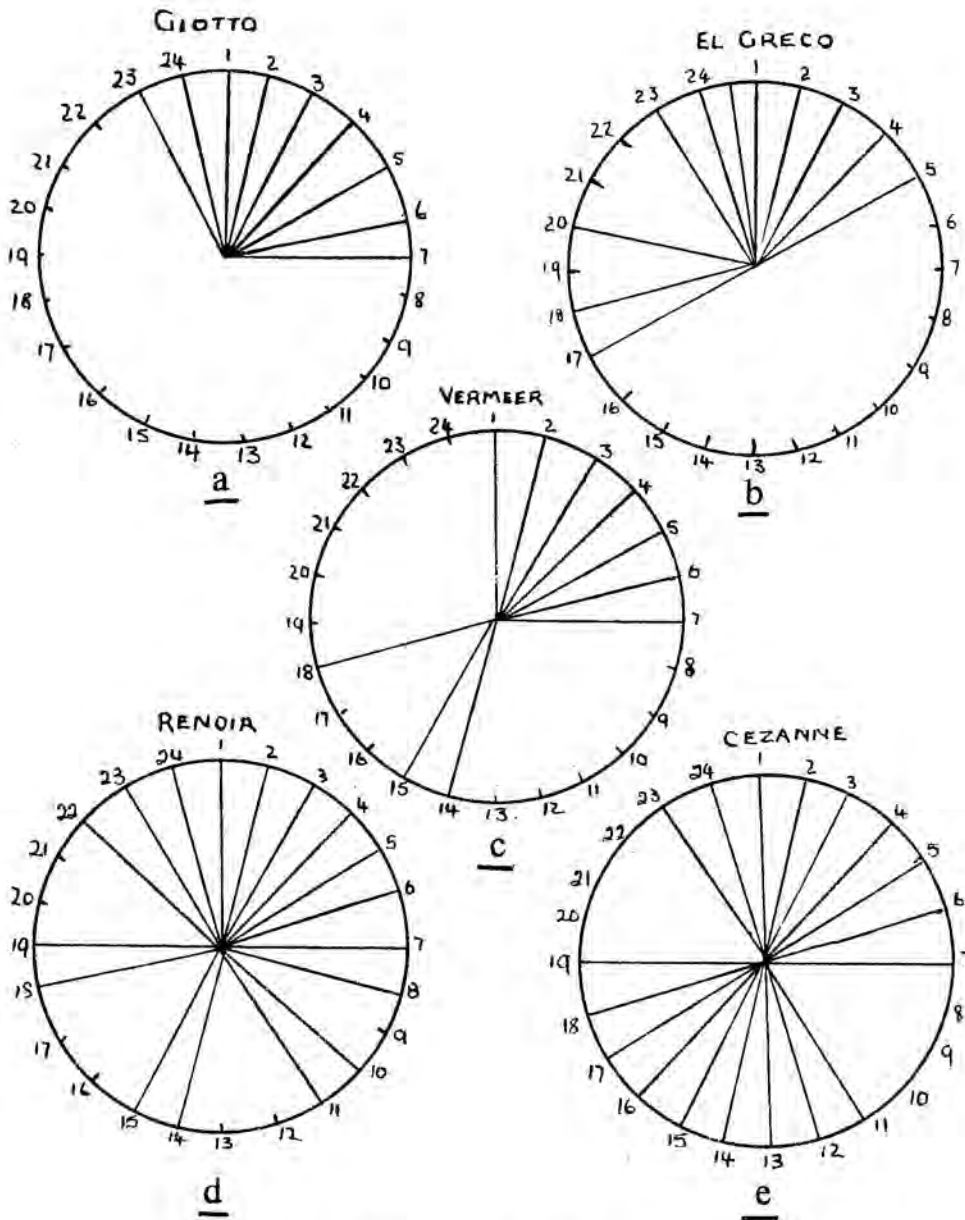


Die inligting wat verkry word, word dan soos volg geregistreer: eerstens op samegestelde kleur-driehoeke; <sup>1)</sup> dan word dit oorgedra op drie sirkels. A is 'n sirkel waarop die volle spektrum in 24 kleure vanaf versadigde geel as nommer eer, deur oranje, rooi, pers, blou en groen tot by 'n geel geelgroen as nommer 24 voorkom. Dan word aangrensende kleure in die rigting van die middelpunt - grysskaal-as aangetoon (Sirkel B). Op sirkel C word die komplementêre en gesplete komplementêre kombinasies aangetoon.

Alhoewel daar 'n beswaar teen hierdie metode ingebring kan word vanweë die feit dat dit 'n baie langdradige proses is, veral wat die uitkenning en registrasie van kleure betref, moet aanvaar word dat dit die geskiedenis van kleuraanwending vanaf Giotto, Botticelli, El Greco, Vermeer, Van Gogh, Rosseau, Cézanne en Picasso uitstekend openbaar. Selfs in die lewe van 'n enkele kunstenaar soos Picasso, wys hierdie afbeeldings hoe hy van die langsmekaar-staande kleure ontwikkel het tot 'n palet van hoofsaaklik komplementêre kombinasies. Die verandering vanaf Giotto tot by Cézanne word geïllustreer. <sup>2)</sup>

142./.....

- 1) E. Jacobson: a. w. vgl. 'n ontleding van Van Gogh se slaapkamer in Arles, - bl. 174 - 176  
2) Vgl. die sirkels in afb. 22, a - e - bl. 142



Afbeelding 22

Met die beskikbaarheid van spektrofotometriese apparaat mag dit in die toekoms veel makliker en meer akkuraat wees om kleure-lesings te maak en deur rekenars te laat verwerk.

Die Faber Birren-driehoek is meer vereenvoudig. Basies kom dit taamlik ooreen met dié van Jacobson se toegepaste Ostwald kleure-liggaam (solid).

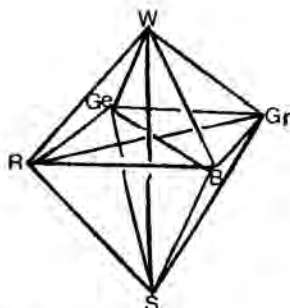
Wat kleur-sensasie betref, aanvaar die meeste sielkundiges die rangskikking wat A. Höfler reeds in 1897 voorgestel het.<sup>1)</sup> Dit bestaan uit 'n dubbel-piramide met wit op die boonste eindpunt en swart op die onderste. Hierdie twee punte word

verbind/.....

1) F. Birren: a. w.

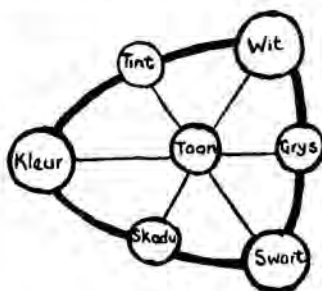
- bl. 110

verbind deur 'n as wat die grysskaal voorstel. Rooi, geel, groen en blou kom voor op die vier hoeke van die sentrale parallellogram wat die twee piramides verbind. (Dit sluit dus ook aan by dié van Ewald Hering). Tinte wat meer en meer wit bevat, strek in die rigting van die wit pool terwyl die waardes in die rigting van die swart pool verdonker. Kleure verander na binne in die rigting van die grysskaal.



Afbeelding 23

Birren sê: "There are but seven forms of colour, no more, no less, from the standpoint of human perception. 1) Drie sensasies is primêr en vier is sekondêr. Die eerste vorm is suiwer kleur: geel, rooi, groen, blou; die tweede is wit en die derde is swart. Al drie hierdie sensasies is uiteenlopend. Suiwer kleur en wit gee 'n tint. Suiwer kleur en swart gee die skaduvorm en wit en swart kombineer om 'n grysvorm te gee. So wyd as wat die kleurwêreld skyn te wees, wil dit voorkom asof die menslike brein geneig is om die opties waargenome inligting (kleure op 'n skildery) nie net te vereenvoudig nie, maar ook tot 'n veralgemeende gemiddelde saam te trek; daarom dat Birren praat van die: "human nature of colour". Kleurontleding kan dus slegs in enige een van die sowel vermeldde vorme plaasvind maar in totaliteit kan die waarneming al sowel se onderlinge verhouding tot mekaar insluit.



Afbeelding 24

Birren/.....

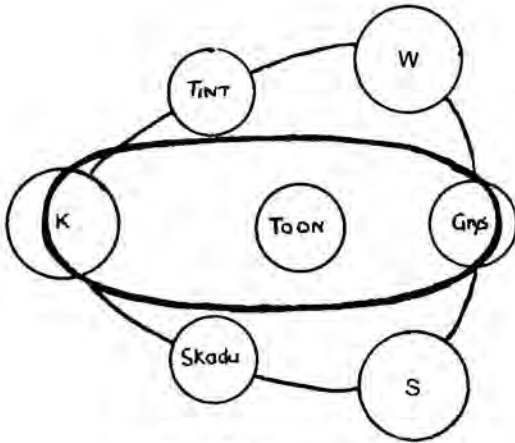
1) F. Birren:

a. w.

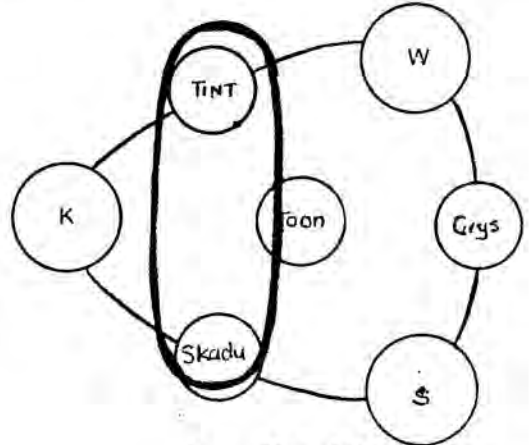
- bl. 110

Birren se kleur-driehoek verskaf dan 'n brie eenvoudige metode waarvolgens die vorm van die kleurinhoud van enige individuele skildery in een oogopslag gesien kan word. Deur die gemiddelde te neem, kan die vorm van 'n kunstenaar se algemene subjektivistiese timbre aangedui word - selfs veranderings soos in die geval van Picasso, sou in 'n reeks grafieke aangetoon kon word.

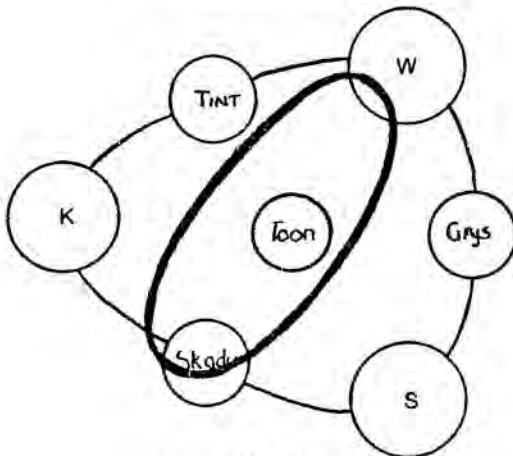
Afbeelding 25 a - g



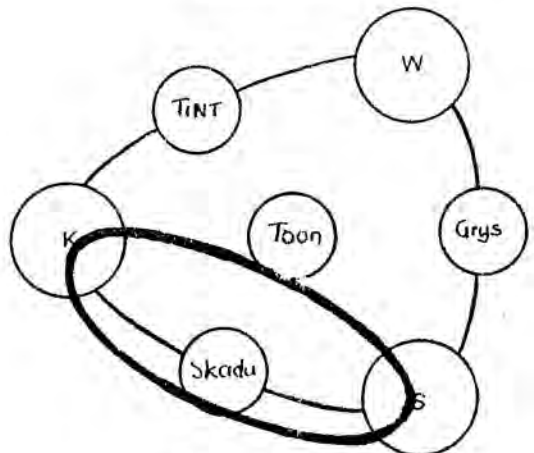
a - Gregoire



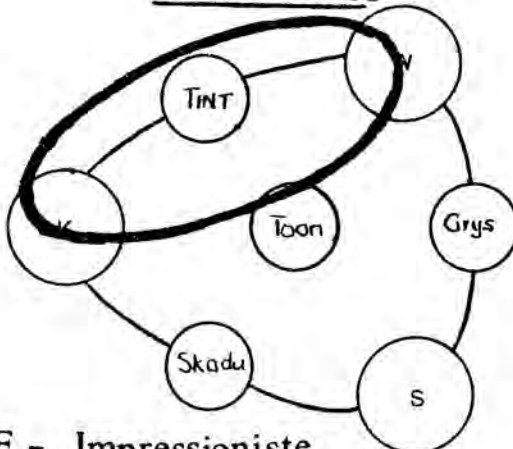
b - Da Vinci



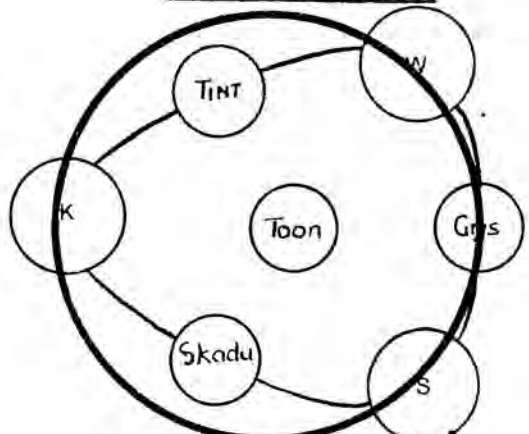
c - El Greco



d - Rembrandt



e - Impressioniste



f - Universaliste

In afb. 25(a) word Gregoire se kleurgebruik volgens die Birren-driehoek aangedui. Ten einde sy stand met betrekking tot bekende -ismes en vorme van kleurekspressie te vergelyk, word dié van Da Vinci, El Greco, Rembrandt, die Franse impressioniste en die universaliste aangegee. <sup>1)</sup> Wat opval, is die feit dat Gregoire se timbre duidelik van dié van die Franse impressioniste verskil en wel in die sin dat hy steeds 'n tendens in die rigting van grys toon. Hierdie punt verdien spesiale aandag omdat dit Gregoire se posisie tussen die Franse en Vlaamse impressionisme raak.

Ons weet dat Gregoire in sy aanvangsjare as skilder, miskien kan daar gepraat word van sy Nuweland-skool (1914 - 1932) sterk onder invloed van die Nederlandse tonalistiese (grysgeneigde) impressionisme gewerk het. Dit verskil van die beweging in Frankryk waar meer van 'n koloristiese impressionisme gepraat kan word. Gregoire het deur die jare wel in die rigting van laasgenoemde vorm geneig - beïnvloed deur die Suid-Afrikaanse lig - maar steeds in die tonalistiese greep gebly.

Resensente het al soveel kere na Gregoire as impressionis verwys, dat dit nodig is om 'n vergelyking te tref met wat Pissarro <sup>2)</sup> as die impressioniste se program beskou het: soek in die natuur wat jou temperament die beste pas - Gregoire doen dit. Die motief moet meer gesien word in vorm en kleur as tekening - by Gregoire slegs by uitsondering. Moenie die buitelyne van dinge te veel definieer nie; dit is die kwashaal met die regte kleurwaarde wat die tekening moet voortbring; ons merk dit soms by Gregoire maar in meeste gevalle het die buitelyn, net soos by Wenning <sup>3)</sup>, 'n maniërisme geword. Verf die essensiële dinge of eienskappe van dinge en probeer om dit te vertolk sonder om met tegniek te worstel - Gregoire is in sy beste werke deurgaans meer begaan oor kleur-effekte as die karakteristieke eienskappe van dinge. Werk op alles tegelyk - dit is soos Gregoire werk. Gebruik klein kwashale - Gregoire se kwashale wissel van klein tot groot, breed en kragdadig. Die oog moet oral ingestel wees en let op die invloed van die kleur op omgewingskleur - Gregoire doen dit op beredeneerde/.....

- 
- 1) Vgl. afb. 25 a - f - bl. 144  
 2) Rewald : of Impressionism - bl. 356 - 358  
 3) Gregoire Boonzaier en L. Lipschitz: Wenning - bl. 50



de wyse maar verlaat hom op sy intuïsie om te sê wanneer 'n kleur reg voel. Moenie werk volgens reëls en beginsels nie - Gregoire het reëls en beginsels maar laat hom in elke werk deur die wette van die werk self lei, daarom is daar so 'n ryke verskeidenheid en individualiteit in elke werk; in hierdie opsig sluit hy by die impressioniste se benaderingswyse aan. Die kunstenaar moet net een meester hê, naamlik die natuur - dit is een van Gregoire se goue reëls.

F. L. Alexander se opvatting dat dit goed sal wees as ons die impressionisme as die laaste stadium van die realisme beskou en nie as die begin van die moderne kuns met al sy ismes nie, is myns insiens 'n verkeerde siening van die geskiedenis van die losmaking van kleur van sy verbintenis met die sigbare voorwerpe waarop dit voorkom. <sup>1)</sup>

Dit is net aan die begin dat die impressioniste alleen gegee het wat die oog sien, sonder om te besin of te vergoestelik. <sup>2)</sup> By Gregoire was dit dieselfde, maar spoedig het die impressionistiese benadering 'n serebrale vorm aangeneem. Chevreul het hulle laat dink en besin; Dekker stel dit "dat die kunstenaar in sy konfrontasie met die werklikheid, nie kragtens akademiese voorskrifte maar wel in suiwer visuele sin, suiwer plasies die meerdere is, die kunswerk deur sy eie wette beheers word, d.w.s. nie dié van die natuur nie." <sup>3)</sup>

Individuele vryheid om met die skilderkunstige elemente, vir watter doel ookal, te kan skep, is 'n grondbeginsel van die moderne kuns wat sy oorsprong in die impressionisme het. Kleur en vorm het vry geword. Itten sluit hierby aan as hy sê: "The end and aim of all artistic endeavour is liberation of the spiritual essence of form and colour and its release from imprisonment in the world of objects." <sup>4)</sup>

Maar dan kom die treffende en myns insiens ewig geldende waarskuwing van Kandinsky: "If we begin at once to break the bonds that bind us to nature and to devote ourselves purely to combination of pure colour and independent form, we shall produce works which are mere geometric decoration. The artist must train not only his eye but also his soul, so that

it/.....

1) Vgl. G. Dekker: Die Ontwikkeling van die Franse skilderkuns vanaf die Impressionisme - bl. 3

2) Vgl. G. Dekker: a. w. - bl. 3

3) Vgl. G. Dekker: a. w. - bl. 3

4) Johannes Itten: a. w. - bl. 150

it can weigh colours in its own scale and thus become a determinant in artistic creation." <sup>1)</sup> Dit is sinvolle stellings hierdie en daarom word dit ten volle aangehaal.

Dit is nou teen hierdie agtergrond (ideaal) wat ons Gregoire gesien worstel het met probleme wat hy aanvanklik net op die rekening van swak tekenaarskap wou plaas. Meer dan enigiets anders, was dit die „ander persoon" in hom wat hy van wou ontslae raak sodat hy homself kon wees en self die stimulasie vertolk. Dit was moeilik omdat die self se subjektiewistiese timbre, reaksie op die sigbare eienskappe van dinge en sy persoonlike siening toevallig soveel dieselfde as dié van Wenning was.

Daar word dus van die standpunt uitgegaan dat Gregoire in sy voorkeur vir sekere onderwerpe deur hierdie innerlike noodsaaklikheid (Kandinsky se "inner necessity") gelei word; gevolglik sal hy soek na wat hy intuïtief projekteer. Nadat hy nog slegs 'n akromatiese foto van die Sheik Josef graftempel wat sowat 38 kilometers vanaf Kaapstad geleë is, gesien het, skryf hy in 'n brief: "I have just discovered a magnificent subject ..... The tomb has a glinstering minaret - I hope it is Emerald green in colour." <sup>2)</sup> Hiervan moet 'n mens aflei dat hy as 'n subjektiewe kleur op die onderwerp projekteer nog voordat hy die werklike kleur daarvan gesien het.

Hierdie aspek van Gregoire se benadering kom nog meer na vore as hy sê dat hy 'n aantal onderwerpe aan die voet van Seinheuwel ontdek het maar dat hy net wat vir sy "grey weather". <sup>3)</sup> "It is so depressing during our Summers and even a great part of the winter, to wake up day after day and to see the eternal clear blue sky, which makes everything so harsh and uninteresting - which from an artistic point of view, robs nature of its colour by making those portions on which the sun shines glaring and almost enveloping the shadow portions in darkness. How different it is when the sky becomes overcast: the glaring walls immediately become toned down and the colourless shadows become luminous and reveal a wealth of colour which was quite unnoticeable/.....

- 
- |                    |          |           |
|--------------------|----------|-----------|
| 1) Kandinsky:      | a. w.    | - bl. 67  |
| 2) Gregoire brief: | addendum | - bl. 249 |
| 3) Gregoire brief: | addendum | - bl. 219 |

able in the sunlight." In dieselfde brief noem Gregoire sekere dinge wat hy graag in Europa sal wil skilder maar sluit sy sin dan af met die woorde: ".....and more important still - beautiful skies!"

Reeds in 1933 toe Gregoire nog maar 24 jaar oud was, het hy al gepraat van 'n "Gregoire tradition by devoting most of the canvasses to grey scenes" <sup>1)</sup> In die geheel gesien het hy gemeen dat sy grys skilderye sy mees suksesvolle werke was. Soos hy in hierdie jare begin het, so het hy voortgegaan. Mettertyd het die Gregoire-subjektiewe timbre, oftewel stempel van individualiteit, hom sterker en sterker laat geld sodat die kunstenaar vandag met outoriteit en trots van die Gregoire-tradisie kan praat. Binne hierdie tradisie of kleurstyl vind ons tog, wat kleurkontrasvorme betref, 'n werklik skeppende program. Wanneer van 'n subjektivistiese timbre met betrekking tot kleur gepraat word, betrek dit sy voorliefde vir sekere kleure en alle eienskappe wat aan kleur waarderende en skeppende potensiaal verleen. Voorts word verdere aandag hieraan gewy.

## 2. Kleurkontrasvorme in Gregoire se werk

Sensitiwiteit teenoor kleur is een ding; die vermoë om dit skeppend aan te wend 'n ander. In hoofstuk IV het die kontrasindeling van Itten aandag geniet. Hier word Gregoire se hantering van kleur daarvolgens bespreek.

### (a) Kleurkontras (Contrast of hue)

Wanneer skielik aan eksponente van hierdie kontrasvorm gedink word, mag dit gebeur dat die naam van Gregoire nie eers opduik nie en tog is hy een van die mees sensitiewe hanteerders hiervan. Kleurkontras dui nie net op versadigde kleurkontras nie; inteendeel, dit behels ook die naasmekaarstelling van die delikaatste kleure, en is dit juis hierdie toestand wat 'n kleur delikaat maak.

Dit is paslik om die kleurinhoud van 'n kunswerk met 'n orkes te vergelyk. Terwyl die kleurinhoud van 'n komposisie/.....

1) Vgl. addendum

sisie soos dié van Kenneth Baker (Kaapse Kleurkingkunstenaar) sterk kontrasterend en luid speel, <sup>1)</sup> is die gemiddelde Gregoire nommer veel kalmer en sagter, soms so sag dat slegs deur fyn geoefende sensoriese waarneming; die delikate variasie of kontras uitgeken en geniet kan word.

Daar word van gemiddelde werk gepraat omdat die grootste gedeelte van Gregoire se werk uit verwerkte kleur en wel in die rigting van die grysskaal, bestaan; nogtans het hy al met komposisies wat na aan versadigingsvlak lê, vorendag gekom. Die 20ste-eeuse skilderkuns word hoofsaaklik gekenmerk deur die eksploitasie of opsetlike toepassing van hierdie kontrasvorm; daarom is dit insiggewend om die effek van hierdie tydgees in die werk van Gregoire op te spoor. Toe ek hom op 7 September 1971 besoek het, was hy hard besig aan voorbereidingswerk vir sy tentoonstelling vir die periode 13 September tot 2 Oktober in Kaapstad. Dit is toe dat hy ongevraagd spesiaal een van die stukke gaan uithaal en aan my getoon het. Sy woorde was: „Kyk hier, dis anders, ek hou daarvan.” Tydens die openingsgeleentheid van hierdie tentoonstelling het ek met verskeie persone wat Gregoire se loopbaan al jarelank volg, gepraat. Die algemene opinie het daarop gedui dat die kleurinhoud nader aan die versadigingskaal en ook meer in die tint-rigting as ooit te vore is. Die gevolglike lewendigheid kan hoofsaaklik aan meer merkbare kontraswerking toegeskryf word. Hierdie eienskap was só opvallend dat 'n verslaggewer van Die Burger van 14 September, o.a. van die kleurrykheid en vrolikheid van sy werk op die voorblad genoem het.

Om saam te vat: dit wil voorkom of Gregoire kleur-kontras hoofsaaklik op die volgende wyses in sy komposisies opneem.

(1) Volle kleur-kontras

Hiermee word bedoel dat die komposisie in sy geheel in die spel betrokke is. Elke kleur of oppervlakte speel 'n belangrike rol en ter illustrasie word na Bome, Wynberg <sup>1)</sup> verwys.

Dit/.....

1) Vgl. afb. 26

Dit is 'n kontrasvorm wat hier meer stewigheid aan die komposisie verleen omdat die kleurvlakke minder opgebreek is. Die growwe en dowwe kontoere wat hier gevorm is deur dowwe houtskool en 'n blou ondergrond, skei die kleure net genoeg om nogtans met mekaar te bind of mekaar te aktiveer. Die sterk Gregoire-kwashale is daar maar hier word dit feitlik van sekondêre belang.

In die geval van Die swart beker<sup>1)</sup> vind ons dieselfde benadering maar hier is die kleurvlakke deur sterker kontoere nog meer twee-dimensionaal gemaak. Wat hier opval is sy verspreiding van swart, iets wat via die sogenaamde Japanisme hom sy lewe lank interesseer. In een van sy briewe het hy sy bewondering soos volg gestel: "...what a deep understanding of the importance of the distribution of blacks in the carrying out of their designs."<sup>2)</sup>

In die meeste van Gregoire se werke is die oppervlaktes 'n aktiewe spel van kwashaal en kontoer-bewegings wat in talle komposisies daartoe bydra om toe te laat dat die kleurkontraste tot 'n baie delikate vlak gevoer word, veral in die meeste wolk- of luggedeeltes, en veral in sommige van sy stillewes.

## (2) Verdeelde kleur-kontras

Hierdie vorm van kontras kom daarop neer dat die skildery hoofsaaklik uit kleure met 'n hoë persentasie grysinhoud opgebou word en dan deur versigtig verspreide plasing van meer of heeltemal versadigde kleur geaktiveer word. Dit tref ons dikwels in sy straattonele aan. Mensfigure, pilare, uithangborde of dakke word dan die draers van hierdie aksente wat in die proses nie net mekaar aktiveer nie maar ook die res van die skildery tot lewe roep.<sup>3)</sup> Gregoire is lief vir hierdie kontrasvorm en wel in so 'n mate dat dit al aanleiding gegee het tot enkele komposisies wat miskien 'n bietjie te oorlaai aandoen.

Wat die toepassing van kleurkontras betref, het sy werke met die jare meer en meer ryphed getoon. Aanvanklik het die kleure minder met mekaar „gesels”, was daar 'n gesoek na 'n  
meer/.....

---

1) Vgl. afb. 49

- bl. 185

2) Vgl. addendum

- bl. 238

3) Vgl. afb. 27

- bl. 253

meer natuurlike harmonie. Dit sou gaandeweg plek maak vir wat beskou kan word as 'n Gregoire-geskepte harmonie. Daarby kom die feit dat 'n sensitiewer gebruik van tekstuur steeds die karakter van die kleur vernieu het.

(b) Lig-donker kontras

Hierdie vorm van kontras raak chromatiese en achromatiese kleur en het waarskynlik as sensasie uit laasgenoemde ontstaan. <sup>1)</sup> Gregoire se timbre lê sterk in die rigting van die sg. Japanisme, d.w.s. 'n gebruik van baie ligte tot baie donker of grys kleure. Sy waterverf-en-ink skilderye illustreer hierdie eienskap die beste.

Wat egter belangrik is, is om die invloed van hierdie timbre op sy kleurgebruik aan te toon. Die achromatiese af-drukke in Gregoire Boonzaier van dr. F. P. Scott, is 'n aanduiding van die wye vertikale wit-swart span wat gedek word. Kwantitatief gesproke, vorm die donkerste en ligste gedeeltes 'n baie geringe deel van die meeste van sy kunswerke want, net soos in sy waterverfwerke, is dit die donker aksente wat die werk 'n varsheid (crispness) gee. Wat die ligste aksente betref, is dit interessant om sy gebruik daarvan met dié van ander kunstenaars te vergelyk.

Nils Andersen se werk word deur sy ligte of sonlig aksente gekenmerk - dit verskaf die kenmerkende varsheid in sy werk. Vergelyk 'n mens die twee kunstenaars se metodes, dan is dit duidelik dat Gregoire se gebruik van donker of swart aksente die werk meer abstraheer terwyl Andersen s'n die realisme intrek en m.i. die werk vervlak.

Wanneer diep gedink word oor die rede waarom Gregoire se kleurgebruik so 'n groot mate van grys-inhoud het, moet dit m.i. na die feit teruggevoer word dat hy groot waarde aan die lig-donker waardes van kleur heg. Hierby kom die algemene gevoel dat swart in al sy skakerings <sup>2)</sup> deur grys tot wit, die mees abstrakte van alle ligsensasies is, derhalwe kan gesê word dat hoe verder daar verandering van die versadigingskaal in die

wit-/.....

1) Vgl. Ladd-Franklin se ewolusie-teorie, bl. 126

2) Vgl. E. Jacobsen: a. w. - bl. 125 - 126

wit-swart rigting intree, hoe meer 'n kleur sy assosiatiewe krag sal verloor en hoe meer abstrak dit sal aandoen. Terwyl Gregoire se kleurgebruik 'n groot sensitiwiteit vir hierdie kontrasvorm openbaar, is sy gebruik of toepassing daarvan soveel anders as dié van kunstenaars soos Domsaitis, Jean Welz en Maggie Laubser. Wanneer die werk van Alexander Rose-Innes met dié van Gregoire vergelyk word, is dit opvallend dat eersgenoemde kunstenaar meer van lig-donker kontras gebruik maak.

Soos reeds genoem, bepaal die doelstelling die middel; daarom dat daar so 'n groot verskil tussen kunstenaars se gebruik van lig-donker kontras bestaan. Achromatiese foto's van Gregoire se werk toon dat hy die kleure se achromatiese posisies ken en daarby hou. Die gemelde afdrucke in Scott se werk lyk dus nóg natuurlik of reg terwyl 'n swart en wit foto van die genoemde Baker-werk - waar alles van kleur afhanklik is - sinloos voorkom.

Om saam te vat: Gregoire se gebruik van hierdie kontrasvorm is die opsigtelikste in sy waterverf - ink studies. In sy olieverf-skilderye pas hy dit af en toe sterk toe om stemmings te skep of om kleure te aksentueer. In die meeste gevalle vervul dit egter 'n subtiele rol.

(c) Koud-warm kontras

Hier het ons 'n soort kontras wat in die werk van Gregoire 'n baie belangrike rol speel. Omdat hy vir kleure op sigself lief is, het verskeie assosiasies al ontstaan waaronder die „koue" of „warm" eienskappe sterk gevoelswaarde uitlok. Itten<sup>1)</sup> betrek verskeie assosiasies wat met die **koud-warm** gedagte saamval. Ek sou organies - anorganies nog wou byvoeg.

Benewens die opsigtelike gebruik van hierdie kontras wat elke Gregoire-werk openbaar, is dit ook van belang om die rol van sy aanwendingstegniek te bepaal. 'n Kleur wat tekstuurloos aangewend word, voel meer „dood" as dié wat met kragtige kwashaal of selfs tekstuurvol, op die skildervlak geplaas word; daarom dan dat selfs 'n relatief koue-kleurige skildery soms 'n onverklaarbare/....

---

1) Vgl. J. Itten: a. w.

bare warmte openbaar.

(d) Komplementêre kontras

Die optiese redes vir die ontstaan van hierdie verskynsel is reeds bespreek. Gedagtig aan die groot rol wat chromatiste en koloriste – veral die impressioniste – gespeel het, het die bewuste gebruik van komplementêre kontras die skeppende potensiaal van kleur as uitdrukkingsmedium nuwe lewe gegee; dit was asof die rede vir die lewe in kleur skielik ontdek is.

Sedert Giotto se noemenswaardige begin in hierdie rigting het kunstenaars al hoe meer van die „anderkant” van die kleursirkel gebruik. Die Ostwald-sirkels dien om die stelling te illustreer <sup>1)</sup> Met die jare het kunstenaars meer en meer beheer oor hierdie groter „orkes” verkry want die probleem om harmonie te bewaar, het in verhouding toegeneem. Beheer hieroor het ander daartoe in staat gestel om die harmonie opsetlik te verbreek ten einde aspekte van die werk groter trefkrag te gee. Seurat het op 'n berekende wyse met klein kolletjies begin; Matisse het dit in vlakke verder gevoer en vandag neem skildervlakke afmetings aan wat nog steeds op die beginsels van komplementarisme gebaseer, alle verwagtings oortref.

In Gregoire se werk word komplementêre kontras meestal in versteekte vorm maar in heelparty komposisies heel opsigtelik toegepas: daarom dat daar, wanneer aan komplementarisme in sy werk gedink word, tussen die verskillende vorme waarin dit voorkom, onderskei moet word.

Omdat sy oorwegende kleurgebruik in die rigting van grys is, beteken dit dat die aktiewe deel van 'n kleur in der waarheid reeds iets van sy komplement in hom besit. Om Itten te herhaal: "We call two colours complementary if their pigments, mixed together, yield a neutral gray-black." <sup>2)</sup> Wanneer ligstrale van die twee komplementêre kleure met mekaar gemeng word, kry ons wit lig. In albei gevalle ontstaan 'n neutrale toestand wat vir die brein 'n soort rus-toestand is. Basies kom alles dan daarop neer dat die kunstenaar in die geleentheid gestel word om te  
toon/....

1) Vgl. afb. 22 a – e

– bl. 142

2) J. Itten: a. w.

– bl. 78



toon op watter oorspronklike wyse hy deur die plasing van kleur op 'n skildervlak hierdie toestand van harmonie kan bereik of hoe hy deur disharmonie met 'n besondere kleur of kleure ekspressiewe krag aan 'n voorstelling kan gee.

Die meeste van Gregoire se kleure het 'n grys-inhoud wat beteken dat hierdie kleure dus alreeds 'n deel van die komplementêre toenvoeters in hulle opgeneem het. Hoe nader aan die grysskaal gewerk word, hoe makliker sal dit wees om harmonie te bereik. In 'n totale grys skildery, d.w.s., 'n skildery wat net uit verskillende gryse saamgestel is, sal daar geen sprake van kleur-harmonie wees nie maar wat wel dan belangrik word, is oppervlakte-grootte kontras.

Wat komplementêre kontras betref, hanteer Gregoire dit hoofsaaklik op twee wyses:-

(1) Volle komplementêre kontras

Hiervolgens word die hele werk op min of meer dieselfde versadigingsvlak uitgevoer. By Gregoire het die toepassing van hierdie tipe kontras nog nooit so sterk soos by Van Gogh of Cézanne na vore getree nie, nogtans is daar werke waarin dit opsigtelik is. Myns insiens vermy Gregoire soveel as moontlik bostaande toestand veral in sy stillewes omdat daar anders maklik na 'n Cézanne-invloed verwys kan word.

(2) Verdeelde komplementêre kontras

Sedert sy terugkeer uit Europa het Gregoire meer en meer in hierdie rigting gestuur. Die komposisie kan feitlik as twee aspekte beskou word: die grootte het 'n groot mate van grys-inhoud, terwyl die res wat baie na aan die versadigingskaal lê, op verspreide punte geplaas word.

Dit is veral in sy straat-tonele dat hy hierdie (vir hom nuwe) toetse uitgevoer het. Terwyl die versadiger kleure onmiddellik meer lewe in die werk geplaas het - suiwer koloristies maar ook wat die fisiese lewe in die straatjies betref - het dit 'n belangrike gevolg gehad. Dit het die baie grys oppervlakte tot 'n proses van komplementarisme geaktiveer/.....

tiveer. In gevalle waar daar 'n oorlading van helder kleure geplaas is, kon dit tot 'n klem op die verkeerde aspek lei. Gregoire het hierdie gevaar besef en sy sensitiewe beheer oor hierdie aspek is een van die onderliggende redes waarom hy al so dikwels die kompliment dat hy presies weet wanneer om op te hou, toegevoeg is.

Omdat Gregoire volgens sy tegniek feitlik elke vierkante duim interessant wil maak, d.w.s. nie in groot vlakke werk nie, kan gemerk word hoe hy komplementarisme ook in die klein, naamlik op lokale punte inwerk. Saldanhabod<sup>1)</sup> is 'n voorbeeld van direkte aanwending van versadigde rooi op 'n punt waar die massa van groen neig om oninteressant en plat te raak. In ander gevalle laat hy die komplementêre kleur deurskemer op 'n manier wat een van die kenmerkendste eienskappe van sy tegniek is.

Terwyl Francois Krige 'n kragtige gebruik van kontoere vir komplementêre effek maak, doen Gregoire feitlik niks in hierdie rigting nie.

(e) Gelyktydigheidskontras

Hierdie verskynsel is omvattend in hoofstuk III.bespreek. Die groot betekenis van hierdie kontrasvorm as verskynsel en medium vir die kreatiewe kunstenaar is reeds beklemtoon.

Gregoire se tegniek en kleurgebruik val, wat die grootte van skoonkleur-oppervlaktes betref, min of meer in die Cézanne-groep. Met skoonkleur-oppervlaktes word die omvang van die oppervlaktes van 'n enkele kleur bedoel. So is daar 'n groot verskil ten opsigte van hierdie eienskap in die werk van Matisse en van Pissarro.

Wat tegniek en gevolglike effek betref, kan sy verfaanwending hoofsaaklik in twee kategorieë verdeel word: tweedimensionaal en drie-dimensionaal. Eersgenoemde effek is suiwer modulerend in die sin dat die kleur met omgewingskleure in „dialog" tree en mekaar groter beïnvloed.

In die meeste van sy „tipiese" Gregoire werke, pas hy die drie-dimensionale kleur-effek toe, d.w.s. die verf word só aangewend/.....

1) Vgl. afb. 50

aangewend dat òf die kleur van die skildervlak self òf 'n reeds aangewende kleur deurwys. Normaalweg word van tekstuur gepraat maar eintlik kom dit neer op klein kleurkontraste wat ontstaan, en die werking daarvan veroorsaak dan 'n verlewending. Daar word van drie-dimensionale effek gepraat omdat die kleur nie ondeursigtig of plat voel nie. Hier moet bygevoeg word dat Gregoire by hierdie wyse van verfaanwending steeds die twee-dimensionale in berekening neem. Gelyktydigheidskontras werk dus twee- en drie-dimensionaal.

Gregoire se subjektivistiese timbre bestaan uit kleure wat die werking van gelyktydigheidskontras baie in die hand werk. Deur die plasing van redelik versadigde oranje tussen gryse kleure, aktiveer dit die gryse om komplementêre kleur aan te neem.

Die aanwending van gelyktydigheidskontras by Gregoire is in der waarheid meer subtiel en skynbaar versteek in vergelyking met werk van byvoorbeeld Francois Krige of Battiss. Nog meer so is die geval in vergelyking met werk van onder andere Kevin Atkinson en Helmuth Starcke wat toon hoe hierdie kontrasvorm hedendaags in sterk kleur op groot vlakke ingespan kan word.

#### (f) Oppervlakte-kontras

Gregoire se kleurgebruik raak noodwendig die grootte en die kwantitatiewe verhoudings van die kleurverspreiding oor die skildervlak. Hy beheer harmonie nie net met vlak-grootte van 'n kleur nie maar ook met die waarde of graad van versadiging. Dit gaan nie altyd om 'n vergelyking met die natuurlike voorkoms van dinge nie maar wel om die funksie van die kleur met betrekking tot omgewingskleure en die komposisie in sy geheel. In een van sy stillewe-komposisies Mandolien, Koppie en Boeke <sup>1)</sup> sowel as Die Verfwinkel <sup>2)</sup> vereis die „grootte“ van die kleure sensitiewe verstellings. Werklikheidsweergawe word ineens meer verbeeldende suggestie want kleure moet nou by 'n nuwe harmonie aangepas word.

Die graad van helderheid en versadiging van kleurgebruik in laasgenoemde werk het, volgens Gregoire, vir hom nuwe moontlikhede openbaar. „Ek voel dit gaan nog lei tot iets“, het hy aan my gesê.

Eintlik/.....

1) Vgl. afb. 29

- bl. 253

2) Vgl. afb. 27 b

- bl. 253

Eintlik het hy al jare gelede tot hierdie kontrasvorm begin. Sy Vrugte en voorwerpe, abstraksie<sup>1)</sup> bly 'n goeie voorbeeld. Aanvanklik dus met meer gedempte kleur maar in die jongste tyd meer versadig en daarmee meer gewaagd, veral in komposisies waar geen definitiewe afgrensing toegepas word nie.

(g) Versadigingskontras

Gregoire se werk word veral deur sy sensitiewe en kreatiewe gebruik van hierdie vorm van kleur-effek gekenmerk. Hy is in die eerste plek 'n kleur-verwerker, voel meer as Battiss, want terwyl dit maklik is om 'n presiese kleur deur laasgenoemde kunstenaar aangewend, te erken as 'n "Cadmium Yellow Deep" (Windsor and Newton) is die Gregoire kleure feitlik altyd verwerk. In hierdie opsig gaan hy meer skeppend te werk.

Gregoire se gebruik van hierdie kontrasvorm moet beslis as subtiel beskou word. Soos reeds gemeld, bestaan die grootste kontras daarin dat hy helderder kleur-aksente in hoofsaaklik versadigde komposisies opneem. Kunstenaars wat met groter spronge of kontraste hierdie kontrasvorm meer tussen versadiging en swart toepas is Eleanor Osmonde-White, Alfred Krenz en veral Paul du Toit.

SAMEVATTENDE OPMERKING

Geen een van hierdie kontrasvorme of beskikbare eienskappe van kleur staan in die werk van Gregoire alleen nie – die een word deur die ander beïnvloed. Afhangende van die doelstelling van die kunstenaar, tree die een of ander van hierdie eienskappe van kleur sterker na vore.

Terwyl Gregoire se persoonlik-subjektivistiese timbre en tegniek deur al sy werke loop, bly dit sy afwisselende en vernieuwende toepassing van die kontras-effekte wat steeds daarvoor sorg dat hy nooit in herhaling verval nie.

---

1) Vgl. afb. 30 - bl. 254

HOOFSTUK AGTDIE EKSPRESSIEWE FUNKSIE VAN KLEUR IN DIE WERKE VAN  
GREGOIRE DEUR DIE JARE

Die ontwikkeling of ryperwording van die vorminhoud van Gregoire se werk sedert hy as talentvolle jongeling die aandag getrek het tot die hede kan oor 'n periode van vyf-en-twintig jaar gevolg word. Die kunstenaar se persoonlike opmerkings, die opinies oor hom van sy tydgenote soos Lippy Lips hitz en Moses Kottler, resensies oor sy werk, rubrieke en ander artikels waarin waardering vir en kritiek oor sy werk uitgespreek word, dra alles by tot gevolgtrekkings en uitsprake, maar die duisende kunswerke wat Gregoire se esel verlaat het, bly nog die beste getuigenis. Dit is dan hoofsaaklik aan die hand van verteenwoordigende voorbeelde dat daar gepoog sal word om die vorminhoud van sy werk bloot te lê en gevolgtrekkings te maak.

Ons weet waar Gregoire begin het en ons weet waar hy vandag staan; tussen hierdie pole of datums kan die ontwikkeling gevolg word, 'n ontwikkeling wat steeds aan kriteria deur die kunstenaar self gestel, sowel as die algemeen geldende, getoets moet word. Dit is belangrik dat die ondersoek nie los en geïsoleerd van die Suid-Afrikaanse kunsteneel mag geskied nie. Gregoire is een van die min nog lewende kunstenaars wat die modern-wording van die kuns hier te lande sedert die begin meegemaak het. Terwyl ons hom leer ken het as konserwatief in sy reaksie op die vinnig-veranderende eksperimentele kuns van die afgelope twintig jaar, sal dit tog van belang wees om te sien of die tydges, hoe gering oockal, enige invloed op sy werk uitgeoefen het. Wat eintlik hoofsaak bly en waarop hier gelet sal word, is ryperwording op sy ingeslane weg - 'n verantwoordelikheid teenoor homself asook ten opsigte van die geldende vereistes van die kuns wat hy deurgaans aanvaar het.

In die besprekings wat volg, sal betekenisvolle invloede en veranderings geïdentifiseer word. Die vraag is dan in hoeverre sy werk deurlopende eienskappe dra wat sy eie  
en/.....

en daarmee ook die Suid-Afrikaanse kunsbesit vernieu en verryk het.

A. TEKENINGE EN SKILDERYE VAN GREGOIRE SE KINDERJARE

Dit is my ondervinding dat leerkragte, ouers of enige belangstellendes feitlik sonder uitsondering op een kriterium konsentreer, naamlik tekenvermoë wanneer hulle 'n jongeling of selfs 'n volwasse persoon talentvol noem in die kunsrigting. In Gregoire se dae was dit in 'n nog sterker mate die geval. Die cō van kenners het hom dopgehou en ek stel my voor dat hulle versigtig was om nie te gou te praat nie. Hy het graag afgeteken <sup>1)</sup> en daarin buitengewone vermoë openbaar. Dit was egter in sy eerste waterverf-landskap-werkies en verbeeldingstekeninge <sup>2)</sup> wat hy sluimerende talent openbaar het, in toenemende mate soos wat hy sy realistiese ontwikkelingsfase agter gelaat het en 'n vroeë rypheid getoon het.



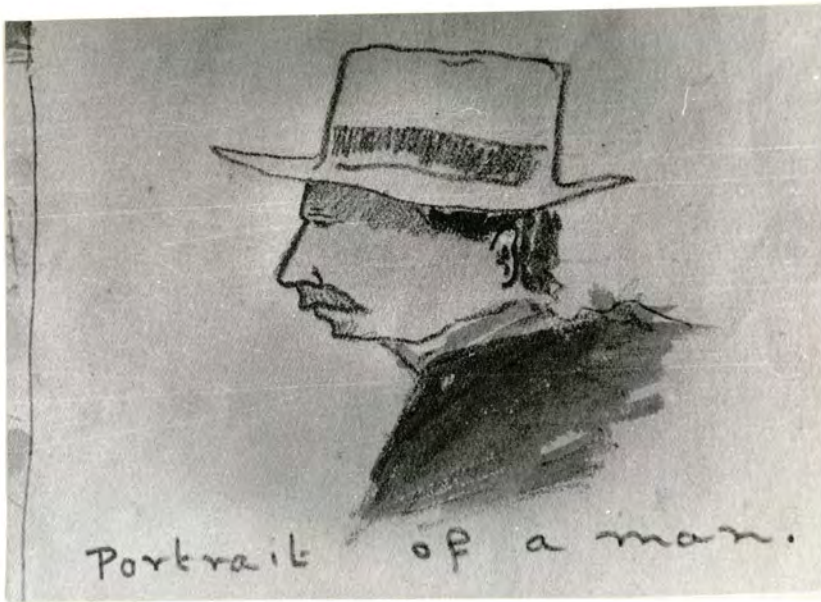
a

Afbeelding 14b

1) en 2) Vgl. afb. 14b a - d



b



c



a motor  
bicke

d

Gregoire se kennis van die manier van skilder van die Haagse kunstenaars en van Wenning, hoofsaaklik as gevolg van sy vader se voorligting, was die gids vir sy eerste pogings en dit het nie net oor tokenwerk gegaan nie maar veel eerder oor kleur. Toe Brander van Die Burger in 1923 hierdie veertienjarige seun lof toegeswaai het en na sy toe reeds hoogsontwikkelde kunssin verwys het, <sup>1)</sup> het die resesent, W. R. Morrison van die "Cape Times", meer padlans gepraat deur hom te kritiseer oor die blatante wyse waarvolgens hy die skilderstyl van Wenning sou eksploiteer: "The youthfull painter soaked himself in the methods of his master!" Hy sê dat daar ook ander tekortkomings is, maar erken nietemin die volgende: "there is fine colour sense..... I have not seen in South Africa such promise in one so young." <sup>2)</sup> Watter eienskappe van sy werk, veral wat kleur betref, het die mense aan die praat gesit? Kom ons bekyk enkele voorbeelde van sy werk uit die aanvangsjare. In 1923 het hy sy eerste volwaardige landskapskildery, 'n toneel by Fernwood, geskilder en net 'n paar dae later 'n blomstudie. <sup>3)</sup> Dit is my mening dat hy in 1924 sy eintlike teetrede gemaak het met 'n werk Baksteen-fabriek. <sup>4)</sup>

Gregoire was 15 jaar oud toe hy hierdie werk geskilder het. Daar is vroeër gemeld dat dit verkeerd is om faktore soos die jeugdigheid van 'n kunstenaar in berekening te bring wanneer die estetiese gehalte van sy werk getoets word - hierteen is gewaak; sy ouderdom is 'n sekondêre faktor maar tog baie belangrik. My eerste indruk was beslis <sup>een van</sup> 'n estetiese bevrediging. Eers toe het ek my in die tyd verplaas. Dit is 1924. In die moederstad voer kunstenaars 'n sukkel-bestaan toe 'n jong seun na vore tree en almal wat sy werk sien, laat voel dat hier 'n nuweling met groot belofte op die toneel verskyn het. Belofte, hoekom?

Gregoire se onderwerpkeuse was nuut. Op 'n stadium toe die Engelse Romantiek van die 19de eeu nog swaar oor die Kaapse kunswêreld gehang het (vgl. Roworth), het hierdie seun 'n nuwe skoonheid raakgesien - 'n vuil stowwerige baksteenfabriek. Wat was dit wat hom laat besluit het om hierdie toneel te skilder?/.....

1) Die Burger 4 April 1923.

2) Ongedateerde koerantuitknipsel.

3) Vgl. afb.31 - bl. 254

4) Vgl. afb.32 - bl. 254



skilder? Daar is net een antwoord en dit is: kleur.

'n Mens sou jou kon voorstel dat die fisiese eienskappe die grootte en diepte vol dramatiese effek van die kleigat by die fabriek 'n seun sou esel-toe dwing, maar vir Gregoire was dit van sekondêre belang. Wat hom beïndruk het, was die rykdom van kleure in die grond voor hom. Slegs 'n sensitiewe oog sou die delikate verskille kon opmerk en daarom is dit so dat kenners oortuig gevoel het dat hulle hier 'n buitengewone sensitiwiteit raakgesien het.

Maar wat tref, is die wyse waarop hy hierdie toneel vertolk het. Die komposisie het 'n vaste struktuur, die geboue is perspektiwies knap geteken, maar wat die aandag trek en hou, is die manier waarop hy die verf aangewend en die verspreiding van kleur gehanteer het. Twee stelle komplementêre kleure wissel mekaar af - oranje-okers teenoor grysgemaakte bloue, rooi teenoor groen. Die kleur van die lug word uitstekend via die steenkoolhoop (ashoop) na die voorgrond oorgedra. In hierdie komposisie dra die kleigat die hoofklam want elke keer word die oog na die warm en ryk kleure van dié deel teruggevoer. Die rede waarom dit die belangstelling hou, is omdat die harde realiteit deur sensitiewe kleuraanwending vervang is. Selfs die bome toon al 'n graad van abstrahering want dit het kleurvlakke geword.

Diepliggend moes dit die redes gewees het waarom die kenners geweet het dat hierdie seun oor buitengewone talent beskik. Wat by hierdie studie van belang is, is om kennis te neem van die vormeienskappe van hierdie baie vroeë werk, veral hoe die oorspronklike stimulasie, naamlik die kleurespel in die kleigat, skeppenderwys in 'n nie-realistiese vorm verwerk is.

Dahlias in blou vaas (1925) <sup>1)</sup> het op my nie 'n goeie eerste indruk gemaak nie. Dit lyk vir my styf en simmetries omdat reghoekige vlakke losstaan van die vloeiende vorm van die blompot en die ritmiese kurwes van die dahlias. Die blompot is te opsetlik in die middel geplaas. 'n Mens sou die totaal-indruk amateuragtig beskou, hoe kon dit dan ook anders, want dit was een van sy heel eerste pogings om 'n stillewe te skilder.

Daar/.....

---

1) Vgl. afb. 33

Daar is egter ander eienskappe hierin waarop gelet moet word. Agter die pot loop 'n breë swart band deur. Dit kan oorspronklik minder swart gewees het maar toe ek dit in Desember 1969 bestudeer het, was dit feitlik 'n roet-swart. Die groen bande op die agtergrond en die grysgroen van die oppervlakte waarop die pot staan, wys dat Gregoire vanaf die begin groen in sy werke ingebring het. Die blomme self wys hoe hy probeer het om modellerend te werk, maar hier was dit nie te suksesvol nie omdat die sprong van die tintvorm na die skaduvorm te groot is.

Ook wat die vaas self betref, is daar modellerend te werk gegaan. Die hoë ligkolle toon beperkende gebondenheid aan die natuur realiteit.

In die geheel gesien, is daar 'n gebrek aan samehang tussen die verskillende elemente waarmee dit opgebou is. 'n Mooi eienskap wat in Baksteenfabriek vir 'n varsheid gesorg het, word in die kwashale waarmee die blomme self geskilder is, opgemerk. Kontoere kom nie in die werk voor nie.

Gregoire was sestien jaar oud toe hy in 1925 Strandhuisie, Kommetjie,<sup>1)</sup> geskep het. Dit is een van twee vroeë werke wat Moses Kottler by hom gekoop het. Alhoewel daar sekere aspekte van die werk is wat my by die eerste besigtiging daarvan gehinder het, het Kottler in Mei 1970 aan my persoonlik gesê dat hy nog altyd van mening is dat dit werke uit sy beste periode is. Met hierdie opmerking stem ek nie saam nie.

Wat hierdie werk betref, merk ons dat Gregoire met 'n donker omlýning van sekere gedeeltes begin. Op hierdie stadium was dit hoofsaaklik om voorwerpe duideliker te laat uitstaan. Vir my is die letterlike aktiwiteit van die figure hinderlik en doen afbreuk aan 'n andersins vaste struktuur. Let op hoe eenheid en samehang deur die herhaling van dieselfde fatsoen in die bosse, gewels van geboue en wolke veroorsaak word. Gryskleure begin 'n rol speel en die skakeling tussen die lug, mure van die geboue en die sand tussen die bossies en bome is goed. Weer het ons die twee vorme van komplementarisme - rooi-groen, blou-oranje. Die enigste gedeelte waar sterk kwashale voorkom, is in die lug. 'n Mens kry die indruk dat die

groot/.....

---

1) Vgl. afb. 34 . . . - bl. 254

groot ronde boom in die voorgrond liewer weggelaat kon gewees het.

Bloeisels in 'n Sjinese vaas <sup>1)</sup> is 'n stillewe wat Gregoire in 1925 geskilder het. By wyse van vergelyking kan gesê word dat die werk beter aandoen as Dahlias in blou vaas. Die bottel is ongelukkig weer eens in die middel geplaas, maar die agtergrond en die rangskikking van die blomme en takkies kom losser voor. Die neiging om presies te skilder wat die oog sien, raak nie net die fatsoene van dinge nie, maar ook die kleur. Op hierdie stadium worstel die jong kunstenaar nog met tegniek, en die indruk word verkry dat sy werk sterk skeppend voorkom in dié gedeeltes waar die kwashaal vertel hoe gemaklik hy die kleur aangewend het.

#### B. GREGOIRE WORD BEROEPSKUNSSKILDER

In 1927, toe Gregoire 18 jaar oud was, het hy sy skoolloopbaan vir die kwas verruil. 'n Blomstudie, Wit Bloeisels <sup>2)</sup> wat hy in hierdie jaar voltooi het, was een van 'n aantal werke wat soveel vooruitgang getoon het, dat daar nie meer twyfel oor die keuse van 'n kunsloopbaan bestaan het nie. Die sukses van genoemde werk, al was die Wenning-invloed ookal hoe sterk, moes hom baie geïnspireer het. Die komposisie was losser, kwashale het in die hele werk voorgekom en die kleurgebruik is sappiger en vars. Agtergrond en voorgrond het baie beter met die sentrale motief gebind - komposisionele samehang het ingetree. Die pot staan nog in die middel, 'n bietjie té geïsoleerd as gevolg van skerp afgetekende fatsoen-en-kleurkontras, maar dit hinder so min dat die werk as 'n groot voorwaartse stap beskou kan word. Vir my persoonlik is dit 'n juweel en dit toon die kunstenaar se vroeë vaardigheid om met die krag van kwashale en skoon kleuraanwending te komponeer. In hierdie stillewe kom sy liefde vir groene duidelik na vore en weer is daar die komplementarisme; die sensitiewe verspreiding van wit en rooi sorg vir 'n varsheid en verlewending wat uitstekend aangehelp word deur die ewe sensitiewe verspreiding van swart. Die hoë ligrefleksie-kolle

op/.....

1) F. Scott: a. w.

- bl. 55

2) Vgl. afb. 35

- bl. 254

op die vaas is nie meer so hinderlik nie; die modellerende effek wat deur die invallende lig van links veroorsaak word, ontvang nog aandag, maar die spel met kleur-effekte begin oorneem.

Vanaf November 1927 tot Februarie 1928 het Strat Caldecott opgetree as kunskritikus vir die South African Nation. Sy kritiek op Gregoire (toe maar 17 jaar oud) se tweede tentoonstelling was dié van 'n kenner. <sup>1)</sup> Belangrike opmerkings was die volgende: Gregoire is nie 'n realis nie, al probeer hy soms om een te wees; sy grootste gawe lê in sy gevoel vir en beheer oor toonwaardes; in baie werke behoort voor- en agtergrond nie tot dieselfde skildery nie; soms oorweldig die realiteit van dinge hom en dan is hy op sy swakste; "He fails too often where it is easiest to succeed, and succeeds where most would fail"; van die stillewes sê hy: "most of them disappointing. The backgrounds often muddy. The pots, pots and nothing more.... It is in crowded subjects that he excels." Verder noem hy Gregoire se vermoë om subtile komposisies uit te werk.

In die volgende paar jaar openbaar sy werke 'n soekende Gregoire. Ons leer hom ken as 'n kunstenaar wat vandag in 'n los skilderkunstige styl en môre in 'n akademiese trant skilder. Met skilderkunstig word hier na een van die sterkste eienskappe van sy werk verwys, naamlik 'n spontane en los verfaanwending sodat die kwashale 'n prominente deel van die oppervlakte vorm. In 1933 het hy onder meer Stillewe met ~~Jacob Rogoos~~ <sup>Jakob Rogoos</sup> <sup>2)</sup> geskilder. Daar is twee redes waarom hierdie werk bespreek word. In die eerste plek is dit interessant om te verneem wat hyself oor die werk te sê gehad het. In 'n brief <sup>3)</sup> wat hy op 27 Augustus 1933 aan dr. Trümpelmann geskryf het, sê hy dat hy ten spyte van probleme en benoude oomblikke vanaf die begin volle vertroue in die vordering gehad het. Hy skryf o.a. dat hy baie ingenome was met die spesifieke eienskappe van die pragtige kleure van hierdie blomsoort. Die eenvoudige agtergrond het hom op 'n stadium gehinder. Hy sê dat hy, wat die voorgrond betref, baie verskillende rangskikkings uitgetoets het, bv. 'n rooi ronde tafel, 'n pers versierde doek, 'n wit lap, maar alles was verkeerd.

Toe/.....

- 
- 1) J. du P. Scholts : Strat Caldecott - bl. 36 - 37  
 2) Vgl. afb. 36 - bl. 254  
 3) Vgl. addendum - bl. 230

Toe het hy die blou-groen probeer en gevind dat dit die beste is.

'n Tweede rede waarom dit betekenisvol is om hierdie werk uit te lig, is omdat dit 'n werk is waarin Gregoire doelbewus afgewyk het van die styl wat dikwels veroorsaak het dat hy as 'n Wenning-volgeling beskou is. Wat die krag van kwashale en abstrahering betref, wil dit voorkom asof hierdie werk in vergelyking met die voorafgaande t.o.v. gehalte 'n terugwaartse stap was. Dit is egter verkeerd om hierdie twee werke met mekaar te vergelyk want Gregoire was nog soekende en sy benadering t.o.v. die twee was verskillend. Hierdie onderwerp was belaaie met detail. Die vaas was bedek met versierings en die kleurryke bos blomme was die draers van 'n eiesoortige of karakteristieke kleur. Hierdie fyn besonderhede het hom na die realisme - 'n meer akademiese styl - gedwing; nogtans bied dit die geleentheid om sy vordering vanaf sy Dahlias in blou vaas van 1925 verder te volg.

In hierdie tyd het Gregoire die Maleierbuurt en veral die deel hoërop teen Seinheuwel ontdek en daar verskeie doeke geskilder, hoofsaaklik op "grey days",<sup>1)</sup> soos hy dit noem, d.w.s. op bewolkte dae.

In sy briewe gee Gregoire die redes aan waarom hierdie buurt van Kaapstad hom soveel aangespoor het om te skeep.<sup>2)</sup> Dit kom basies daarop neer dat die baie vlakke van die geboue, die rykdom van subtiele kleure en die stemming op die plat skildervlak, geleentheid kon bied vir goeie komposisies.

In sy straat- of buurt-tonele is daar relatief min van die werklike toneel afgewyk.<sup>3)</sup> Die geboue is feitlik met liniaal-lyne en presiese perspektief geteken. As 'n mens sy brief reg interpreteer waar hy sê dat hy begeer om te kan realiseer wat hy visualiseer<sup>4)</sup> en dat hy slegs kan skilder as omstandighede so is dat die kleure hulself openbaar, dan wil dit voorkom asof hy nog geheel en al van die objek afhanklik was: eerstens om die toneel se argitektoniese opset en uitleg vas te lê en tweedens om die kleure soos dit op die waargenome onderwerp voorkom op die kunswerk oor te dra.

Die vraag wat nou ontstaan, is waarom hierdie „afskilder”  
dan/.....

1) Vgl. addendum  
 2) Vgl. addendum  
 3) Vgl. afb. 37  
 4) Vgl. addendum

- bl. 217  
 - bl. 218  
 - bl. 254  
 - bl. 220

dan nog as kuns gekwalifiseer kan word. Die antwoord lê in die wete dat hy in die eerste plek 'n sensitiwiteit vir lig-prikkels (kleure) geopenbaar het wat in werklikheid niks met die werklikheid te doen het nie. Dit was heel toevallig dat hierdie geboue die draers sou wees van kleure wat vir hom mooi is. Die geboue is slags vlakke wat sou help om aan komposisies se struktuur te gee.

Die hoofrede waarom hierdie werke dan as kunswerke kon deur-gaan, was die feit dat daar tog 'n graad van verwerking was. Hy skakel lug-perspektief uit en verf die twee geboue op die horison met die versadigste geel op die skildery, sodat dit die blou-pers „impressionistiese" lug aanvul. In hierdie sonskyn-omblik word verligte- en skadugedeeltes eintlik kleur-arm weergegee. Gregoire het nou ook die omlynings (kontoere) om die geboue beter begin integreer deur dit saam met die res te verf, die beklemtoning (dikte en donkerheid) te wissel en in 'n geringe mate van die liniaallyn af te wyk.

Gregoire het in hierdie tyd vir Jacob Maris bewonder. Ten tye van sy voorbereiding vir 'n tentoonstelling in Ashbey's in 1933, het Gregoire só geskryf: "I admire his work perhaps more than that of any other painter - I worship Maris." <sup>1)</sup> Op 'n vraag aan Gregoire wat dit presies was wat hom so laat praat het, het hy na die sterk skilderkunstige aard (painterly quality) en vars kleur verwys. Dit was ook inderdaad die sterk eienskappe in Wenning se werk.

Gregoire het een van die werke vir genoemde tentoonstelling as sy beste beskou, naamlik Stormbound <sup>2)</sup>. "As this picture of mine resembles faintly a Maris subject, I consider it one of the best I have done. If all my work could only reach that standard...." <sup>3)</sup> Sy beskrywing van die werk verdien om hier ten volle aangehaal te word: "In this letter I give a little sketch of the picture ..... a wintry grey sky, broken by the masts of many sombre, faded, yellow, grey and blue fishing-boats moored alongside a fishing jetty - a cold grey-green wintry sea; in the far distance a ribbon of land can be dimly seen - the outskirts of the city on the opposite side of the bay ..... I am sorry that I did not devote a larger canvas to this work."

Ten/.....

---

1) Vgl; addendum - bl. 235  
 2) Vgl. afb. 38 - bl. 168  
 3) Vgl. addendum - bl. 235



Afbeelding 38

Ten spyte van gunstige reaksies van resesente en die opinies van die meeste sogenaamde kunskeners, het daar by Gregoire 'n gevoel begin ontstaan dat daar iets in sy opset geskort het - sy briewe vertel die volle waarheid. In twee artikels, Gregoire Boonzaier, 'n waardering,<sup>1)</sup> het Professor Trümpelmann en Eldred Green (Kaapse kunskritikus) die probleme saamgevat. 'n Studie van die korrespondensie waarna deur prof. Trümpelmann verwys word, is onontbeerlik ten einde 'n volledige beeld te kan kry van wat die vordering in Gregoire se kunstenaarsloopbaan op die vooraand van sy vertrek na Europa was.

Een van Gregoire se sterkste persoonlikheidseienskappe is só beskryf: „Uiterlike sukses het Gregoire nog nooit bevredig nie. Hy het altyd krities bly staan teenoor sy werk en tekortkomings bespeur waar sy bewonderaars hom wou wysmaak dat volmaaktheid bereik is,"<sup>2)</sup> daarom dat hy dit self soos volg gestel het: "I may finish my pictures, but always there exists in me the knowledge that I have failed in this or that portion of my picture. I am never satisfied with my work, and each new attempt seems to present fresh and greater difficulties."<sup>3)</sup>

As alles maar net 'n geval van kopieer-werk was, sou Gregoire nie so gepraat het nie. In hierdie jare het hy geweet dat hy na iets soek maar hy het baie onmagtig gevoel omdat hy nie geweet het wat dit presies was nie. Een ding het hy besef - hy moes hard werk. 'n Mens kry die indruk dat hy dikwels baie wilskrag aan die dag moes lê om iets te doen. "I simply feel stale/.....

- 
- 1) Lantern, Maart 1960 - bl. 234 - 241  
 2) Lantern, Maart 1960 - bl. 236  
 3) Vgl. addendum - bl. 243

stale, dissatisfied, listless. Yet I am not lazy. No, when I have subjects, when I am interested in what I am doing, I take infinite pains with my work if I myself am not satisfied with it." So praat 'n eerlike mens. Ek is van mening hy het gevoel daar staan iets in sy weg wat hom verhinder het om meer skeppend op te tree.

Gregoire was rusteloos en het die moontlikheid van 'n besoek aan Europa versigtig bepeins. Sy vader se waarskuwing dat dit 'n skadelike invloed op hom sou uitoefen, is vervang deur die gemotiveerde stellings van Percival Small van wie Gregoire in hierdie tyd baie waardevolle wenke wat sy werk betref, ontvang het. <sup>1)</sup> Die wyse waarop Gregoire die saak aan dr. Trümpelmann gestel en hom om sy opinie gevra het, skep die indruk dat hy in hierdie onsekere tyd - onseker sowel met betrekking tot sy kuns as sy gedistansieerde verhouding met sy vader - die raad van hierdie vriend in Windhoek gerespekteer het.

Hy het in een van sy briewe gekla oor die onregverdige wyse waarop sy vader en Bernard Lewis hom daarvan beskuldig dat hy net maklike tonele skilder en nooit die moed en durf aan die dag wou lê om portret en figuur-komposisies aan te pak nie. "You see, Dr. Trümpelmann, their theory would hold if I turned out perfect landscape and stillife when I have completed them." Dan verwerp hy die mense se idee dat hy dit maklik vind.

In 'n artikel onder die opskrif Gregoire Boonzaier as portretskilder, het Brander die algemene voortreflike eienskappe in Gregoire se werk, maar veral sy eerste twee portrette, 'n selfportret en 'n portret van 'n jong meisie, bespreek. <sup>2)</sup>

Laasgenoemde werk toon Gregoire se beheer oor toonwaardes. Die portret toon nog maar min van sy latere meer koloristiese benadering en neig eerder na die Roworth-trant. Tussen hierdie portret en 'n selfportret <sup>3)</sup> wat hy in 1959 gedoen het, kan 'n groot ontwikkeling gemerk word. Hy sien hom as 'n nuwe portretskilder wat aan die gesigseinder van ons kunswêreldjie verskyn het. „Daar is soveel individualiteit in Gregoire Boonzaier se landskapskilderye, sy stillewens en sy keuse van onderwerp - renerige dae, grou lugte, ou huise, gemmerpote, agterplase en/.....

---

1) Vgl. addendum - bl. 232 en 233  
 2) Vgl. afb. 39 - bl. 255  
 3) Vgl. afb. 40 - bl. 255



en so meer - dat ons met reg kan verwag dat hy 'n nuwe gees sal inblaas in ons Suid-Afrikaanse portretkuns." 1)

Niemand het beter gewet waartoe Gregoire in staat was as hyself nie. Hy wou nie vlieg voor hy kon loop nie. Van die portretkuns het hy gesê: "A portrait is the greatest of achievements, and if one feels that one is not yet sufficiently experienced to attempt such, well, one must wait. My landscape and still-life already frightens me, they confront me like an immense wall. So what hope is there for portrait while I feel so insignificant. I would only flounder about." 2)

Dit is dan die Gregoire wat in Februarie 1934, sterk aangemoedig deur dr. Trümpelmann, na Europa vertrek het. Daar is veel waarna hy gretiglik uitgesien het maar die belangrikste van alles was om sy tekenwerk op 'n vir hom bevredigende standaard te bring. Wanneer 'n kunstenaar op 'n stadium dat hy alreeds erkenning geniet het, sê dat sy tekenwerk "slipshod, amateurish, uncertain," 3) is, weet ons dat ons hier met 'n kunstenaar te make het wat gevoel het dat dit 'n aspek van sy vermoë is wat 'n groot hindernis in die weg van selfekspresie is.

Die vraag wat nou ontstaan, is: het Gregoire se stryd met sy tekenwerk dan nie sy kleurgebruik aan bande gelê nie? My opinie is ja, dit het, want as ons vorentoe kyk, dan sien ons hoe die sielkundige reaksie van die wete dat hy iets realisties met enkele karakteristieke lyne kan weergee, hom gaandeweg ook meer vryheid met die kwashale en kleur toegelaat het.

### C. GREGOIRE IN EUROPA

Daar word dikwels na invloede op Gregoire verwys, veral tydens sy verblyf in die buiteland. Uit die voorafgaande besprekings was dit duidelik dat daar verwag kon word dat hy weg van die oë wat hom doggehou het, met vryer hand aan die kwas sou werk.

'n Vriend wat hy in Londen ontmoet het, het baie in die werk van Christopher Wood belang gestel en langs dié weg het

Gregoire/.....

---

1) Die Vaderland: 14 November 1932

2) Vgl. addendum bl. 244

3) Vgl. addendum bl. 229

Gregoire by werke van Wood uitgekom. Laasgenoemde was 8 jaar ouer as Gregoire, maar is in 1930 op die jeugdige ouderdom van 29 jaar oorlede. Hierdie man het 'n merkwaardige persoonlikheid gehad en daar word beweer dat hy 'n mens met 'n dubbele lewe was: "an outer life which he shared with his immediate world, and an inner life which found expression on his canvases only." 1)

Dit is nodig om die benadering en eienskappe van Wood van naderby te bekyk voordat die aard van sy invloed op Gregoire bepaal kan word. Hy het Picasso in 1923 ontmoet en laasgenoemde se invloed op sy werk was vanaf daardie datum duidelik. Die vriendskap is vanaf 1926 nog meer verstewig en toe het hy 'n ruk lank saam met Ben en Winifred Nicholson gewerk, maar "It was Picasso who taught him how to use colour and to whom he owed much of his strength of line." 2) Eric Newton beweer dat Wood se bereidwilligheid om formules wat deur ander kunstenaars ontdek is te aanvaar en toe te pas die merkwaardigste eienskap van sy eksperimentele persoon was. 3)

Hy sou 'n skildery in 'n nuwe geleende styl skilder en dan net daarna dit opvolg met 'n tweede waarin hy die nodige aanpassing maak by wat hy persoonlik soek. Wood se eie woorde het so gelui: "one of the necessary phases or experiences through which one must pass to get on to and go back to one's own real things ....." 4)

Wanneer van die Wood-invloed op Gregoire gepraat word, moet Wood se benadering of lewensbeskouing nie buite rekening gelaat word nie want die ingesteldheid of bereidwilligheid om blatant in die styl van ander kunstenaars te skilder, is iets wat deur die meeste kunstenaars en die publiek as parasities bestempel word. Die Wood-filosofie was vir hom 'n opening.

Op die vraag aan Gregoire wat dit is wat hom die meeste van Wood se werk laat hou het, het hy gesê dat dit in die eerste plek seker die kleurinhoud was, maar dat die aanwesigheid van 'n soort primitivisme hom bekoor het. Gregoire kon hierdie „iets anders" nie in woorde omsit nie, soos Newton hierdie probleem stel: ".....to catch the exact flavour of a style and translate it into words is never possible. 5) Newton het Wood se/.....

- 
- |    |  |               |
|----|--|---------------|
| 1) | Eric Newton: Christopher Wood, his life and work | - bl.10       |
| 2) | Eric Newton:                                     | a. w. - bl.30 |
| 3) | Eric Newton:                                     | a. w. - bl.41 |
| 4) | Eric Newton:                                     | a. w. - bl.42 |
| 5) | Eric Newton:                                     | a. w. - bl.48 |

se werk soos volg opgesom: "Christopher Wood possessed the gift of making everyday things both magical and mystical, and of performing the miracle effortlessly." 1)

Maar die mees karakteristieke eienskap van sy werk is sy kleurgebruik. Newton wys op sy onkonvensionele plasing van kleure op die skildervlak. Daar word gepraat van "moonlit grey-green, exquisite greys and blacks and smoky browns" en dit is kleure waarvoor Gregoire lief was. "Without their colour, Chris Wood's paintings would still retain their intensity and their solidity but they would lose that delectable appeal to the senses. It is the colour that establishes the mood of his paintings." 2)

Ander opsigtelike eienskappe van sy werk is die primitiewe aanwending van detail, hetsy deur die opgelegde verf met 'n voorwerp deur te krap (sgraffitto) sodat die onderlaag deurwys of om dit met 'n dun kwassie aan te bring. Die wyse waarop hy die fatsoene of voeë van klip of steenwerk weergee, herinner aan die wyse waarop 'n kind dit doen. 3) Die kleure wat hy op die mure en geboue aangebring het, vertoon grys en koud en die oppervlakte bly plat vlakke. In sommige werke verkry hy tekstuur deur op 'n skildervlak te werk waarop hy vooraf met 'n baie growwe kwas 'n dik pigment in sterk rigtingwisselende hale aangebring het; hierdie gebruik van tekstuur onder die verf moes ook vir Gregoire bygebly het. Sy tekenwerk moes beslis Gregoire se aandag getrek het en dit skyn tog of die eenvoud van die sogenaamde Japanisme, selfs wat kleur betref, ook in Wood se werke teenwoordig is.

'n Mens kan nie help om die ooreenkoms tussen hierdie twee kunstenaars se lieflingskleure waar te neem nie. Is dit hier waar die kenmerkende Gregoire-pers sy oorsprong het?

Soos reeds gemeld, was Wood 'n persoon wat opsetlik in die styl van ander kunstenaars geëksperimenteer het. Die feit dat dit sy werk verryk het, moes vir Gregoire geïnspireer het om self so 'n program te toets. Het hy dan nie na die buiteland gegaan om te leer nie?

Wood/.....

- 
- |                 |       |           |
|-----------------|-------|-----------|
| 1) Eric Newton: | a. w. | - bl. 49  |
| 2) Eric Newton: | a. w. | - bl. 53  |
| 3) Vgl. afb. 41 |       | - bl. 255 |

Wood se invloed op Gregoire was dus tweeledig, direk op sy kuns en indirek op sy houding jeens ander kunstenaars.

Op 'n vraag aan Gregoire of hy nie 'n ooreenkoms tussen Wood en Wolf Kibel agtergekom het nie, het hy geantwoord: „Ja, en snaaks genoeg, voor my vertrek het ek niks van Kibel se werk gehou nie en dit is eers toe ek teruggekeer het, dat ek sy werk met nuwe oë gesien het. Kibel het 'n diep studie van ander kunstenaars se werk gemaak en ky het self alles in hom opgeneem wat hy gevoel het wat hom gepas het.”<sup>1)</sup>

Gregoire het nou deur die D. C. Boonzaier-skans begin breek - hy wou al die voordele en geleenthede waarvan Percival Small en dr. Trümpelmann gepraat het, eksploiteer.

Wat die direkte Wood-invloed betref, word hier na drie werke verwys, naamlik Nou straatjie,<sup>2)</sup> „Keigwan Arms”,<sup>3)</sup> Mousehole Cornwall, en Penzance,<sup>4)</sup> Cornwall. In hierdie drie werke kan ons Gregoire amper nie herken nie; dit herinner sterk aan kubisme, 'n indirekte Picasso-invloed. In lg. werk is kleur onderdruk en op ruim 98% van die skildervlak baie dun aangewend naamlik slegs op die wit luik in die middelpunt van die skildery. Lig-donker kontras beklemtoon volumes; perspektief is opsetlik op plekke versteur en teen die hele opset van die skildery word die Wood-detail op die skoorsteen en ander plekke aangebring.

In die geval van Keigwan Arms word 'n afbeelding van 'n foto<sup>5)</sup> van die werklike toneel ter wille van 'n vergelyking ingesluit. Die komposisionele verwerking is opsigtelik terwyl geïmproviseerde kleurgebruik vir 'n poëtiese stemming sorg.

Dit is altyd interessant om 'n kunstenaar se verwerking van die onderwerp of toneel te ontleed. In hierdie geval is dit nog maar min. As ons vorentoe kyk, dan merk ons hoe hy later nie alleen die toneel vanaf een vaste punt skilder nie, maar sy esel verskuif om sodoende die verskillende geboue vanaf die beste hoeke in die komposisie te betrek. Met die fatsoene (kontoere) tree nog verdere verandering in en dan volg die proses van skeppende kleurgebruik.<sup>6)</sup>

Wanneer/.....

1) Aan my persoonlik deur Gregoire meegedeel.

2) Vgl. F. P. Scott: a. w.

- bl. 30

3) Vgl. afb. 42

- bl. 255

4) Vgl. afb. 43

- bl. 255

5) Vgl. afb. 44

- bl. 255

6) Vgl. 'n geïllustreerde artikel wat eersdaags in Die Huisgenoot sal verskyn.

Wanneer daar van invloed van die een kunstenaar op 'n ander gepraat word, moet A se opsetlike toepassing van B se styl nie bloot as invloed geklassifiseer word nie. Daarom stem ek nie met dr. Scott saam as hy sê dat daar by Gregoire 'n tydelike insinking was toe hy enkele werke in die Van Gogh-manier geskilder het nie. <sup>1)</sup>

Die tweede kunstenaar wat vir Gregoire tot sy unieke manier van skilder gebring het, was Vincent Van Gogh. Dit is sy tekentalent, sy sin vir komposisie, maar veral die ekspressiewe gebruik van kleur wat vir Gregoire geïnteresseer het. Hy het aan my vertel hoe 'n wonderlike sensasie, maar veral verrassing, dit vir hom was toe hy die bekende "Le Père Tanguy" vir die eerste keer gesien het. „Jy weet, jy kan die gevoel nie aan mense beskryf nie. Die afdrukke wat ek in Suid-Afrika gesien het, was nie alleen swak nie maar klein in formaat. En toe sien ek die oorspronklike werk vir die eerste keer. Ek sal die oomblik nooit vergeet nie, dit het my verbaas – die kleure, veral op die agtergrond, dit het my oorweldig." Hier was kleur in 'n nuwe gedaante, want die karakteristieke manier van aanwending het vir 'n tekstuur gesorg wat aan kleur, veral by die aanskoue van die oorspronklike werke, 'n nuwe dimensie gegee het.

'n Mens kan jou die nuwe wêreld voorstel wat daar vir Gregoire oopgegaan het – dit was 'n openbaring. Benewens die kleur het die kragtige effek van gekontroleerde kwaswerk hom diep getref, sodat hy besluit het om deur sy eie werk die vreugde van hierdie skeppende tegniek te toets.

In dr. Scott se werk is daar twee afbeeldings wat Gregoire se pogings in hierdie rigting illustreer. <sup>2)</sup> Tot op datum kon ek nie daarin slaag om enige van die oorspronklike werke op te spoor nie. Dit sou interessant wees om te sien hoe hy kleur op kleur geplaas het. Gregoire het hierdie ekskursie gou laat vaar maar myns insiens tog voordeel daaruit geput omdat hy die lewendige effek van gelyktydigheidskontras van nader leer ken het en wel later op sy wyer en groter manier van aanwending in sy eie werk opgeneem het. In dié opsig staan Van Gogh dus veel nader aan die impressionisme as Gregoire –  
 die/.....

---

1) Vgl. F.P. Scott: a. w. - bl. 29  
 2) F. P. Scott: a. w. Afb. 24 en 72

die twee afbeeldings 24 en 25 in dr. Scott se werk illustreer die stelling.

Daar is 'n ou uitdrukking wat sê: soort soek soort – ook in die geval van Gregoire en Van Gogh is albei groot bewonderaars van die Japannese kuns en in albei se werk speel die kontoer of lyn 'n groot rol. Herman Unde Bernays het in sy Künstlerbriefe über Kunst 'n aantal briewe van Van Gogh gepubliseer, waaronder een wat hy 31 Julie 1882 aan sy broer Theo geskryf het, waarin hy sy kleur-teorie uiteensit en o.a. sê: „'n kleur-kundige is een wat met die sien van 'n kleur in die natuur dit heeltemal getrou kan analiseer en byvoorbeeld kan sê: die groen-grys is geel en swart en amper sonder blou, ens., en een wat vinnig die verskillende gryse uit die natuur op sy palet kan saamstel. Om in die buitelug aantekeninge of klein sketse te kan maak, is 'n sterk ontwikkelde gevoel vir die kontoer net so belangrik as die verdere uitvoering.”<sup>1)</sup> Dit is amper asof dit Gregoire self is wat hier praat, veral waar Van Gogh verder skryf: „Dit gebeur eerstens deur studie met die oog (Beobachtung), daarna deur hardnekkige werk en soek.”

Dit is eers nadat 'n mens sy briewe bestudeer het, dat daar 'n begrip gevorm kan word van Van Gogh se intensiewe kennis van en gemotiveerde gebruik van kleur. By hierdie meester, al was dit deur die bruikleen van sy tegniek, kon Gregoire baie leer.

Enige kunstenaar van Gregoire se kaliber en inbors wil allermins as 'n epigoon of parasiet bestempel word – hy wil homself wees. Van Gogh het so 'n unieke manier van skilder gehad dat selfs 'n leek die een wat te opsigtelik by Van Gogh leen, sou kon uitken. Dit is interessant dat dit ook in Suid-Afrika ten opsigte van Pierneef die geval is – kunstenaars is baie fyngvoelig en heelparty studente en professionele kunstenaars het aan my gesê dat hulle al daartoe aangetrokke gevoel het om in die Pierneef-trant te skilder, maar 'n vrees dat hulle as onoorspronklike nabootsers beskou sou word, hulle teruggehou het.

Newton/.....

---

1) Herman Unde Bernays: Künstlerbriefe über Kunst von Adolph von Menzel bis zur Moderne. (ek vertaal)

Vgl. ook Douglas Lord: Letters to Emil Bernard.

Newton sê dat Wood in die tydelike „leen" van 'n ander se styl geglo het maar dit dan in homself verwerk en sy eie gemaak het deur wat hy noem "a digestive process." <sup>1)</sup> Ek kan aanvoel dat daar elemente in sekere van Gregoire se werke voorkom wat via Van Gogh sy eie gemaak is. Dit is egter iets wat moeilik in taal uitgedruk kan word. Newton stel die probleem baie goed waar hy sê: "To catch the exact flavour of a style and translate it into words is never possible. Art criticism must be content to drop hints." <sup>2)</sup> Die iets het meer met ekspressie as spesifieke styl-eienskap te doen - ek voel dit aan in Ou Visterman met babetjie <sup>3)</sup>, Kaartspelers <sup>4)</sup>, Selfportret en veral in 'n baie groot onvoltooide doek wat ek in September 1971 in sy ateljee gesien het.

Die ondersoek het hoofsaaklik met kleur te doen, tog waag ek om te sê dat die Van Gogh-invloed grootliks daartoe kon bygedra het om lewe in Gregoire se lynwerk te bring. Gregoire maak hoofsaaklik van vier soorte kontoere gebruik, naamlik:

- (i) wat vooraf geteken of geverf word en dan in die finale skilderstuk geheel of gedeeltelik bewaar bly;
- (ii) sgraffitto lyne wat weer oopgekrap word; denkbeeldige kontoere wat in die gedagte ontstaan langs 'n „lyn" waar twee kleure mekaar ontmoet;
- (iii) kontoere of lyne wat ingeverf word en feitlik saamsmelt met die kleure aan weerskante daarvan;
- (iv) Lyne wat vir die doel om te omlin of vir suiwer komposisionele (dekoratiewe) doeleindes bo-op kleure wat reeds aangebring is, geverf word.

Gregoire gebruik kontoere om:

- (i) die fatsoen en soliditeit van die voorwerp te behou;
- (ii) die tekstuur van voorwerpe aan te toon;
- (iii) kleure van mekaar te skei maar geensins volgens die kreatiewe gebruik van gekleurde kontoere soos deur Gauguin nie;

(iv)/.....

---

1) Eric Newton: a. w. - bl. 42  
 2) Eric Newton: a. w. - bl. 46  
 3) Vgl. afb. 45 - bl. 255  
 4) Vgl. afb. 46 - bl. 255

- (iv) deel van die komposisie te vorm en by te dra tot 'n gevoel van samhang;
- (v) in sekere gevalle perspektiwiese voorstellings aan te help;
- (vi) in sommige werke sterk ekspressiewe krag daaraan te verleen;
- (vii) hom die geleentheid te gee om sy swart of donker aksente (punte) in die werk in te dra.

Waar die lynwerk in Gregoire se werk aanvanklik as 'n middel tot die omlyning van 'n uitgestrektheid begin het, het dit nou meer 'n geïntegreerde skeppende element geword. <sup>1)</sup> Met die jare het hy ook 'n beter begrip van die sterker eienskappe van Wenning se werke gekry en dit in die verwerkte Gregoire-lynwerk opgeneem. Aanvanklik was die vorm van die Wenning-invloed van 'n meer nabootsende geaardheid maar deur die jare het slegs die kern-eienskappe, veral wat kleur betref, gemotiveerde waarde ingehou.

Dr. Scott noem ook die invloed van Utrillo en praat van 'n meer blywende invloed - 'n invloed wat, sê hy, „vandag nog uiting vind in sy groot voorliefde vir eenvoudige straattonele.” <sup>2)</sup> Het Gregoire dan nie reeds voor sy vertrek hiervoor 'n groot liefde geopenbaar nie? Waar die invloed wel gegeld het, was m.i. in die geval van die vorm van sekere van sy straattonele na sy terugkeer in Suid-Afrika. Dit lê in die dun verf-aanwending en 'n soort mono-chromatisme waarin perspektief 'n groter rol gespeel het om die klem op stemming geplaas te kry.

Op 'n vraag aan Gregoire wat hy as die belangrikste rede vir sy belangstelling in Utrillo beskou, het hy geantwoord: „Dit was vir my interessant hoe 'n kunstenaar 'n lewe net aan een soort onderwerp kan wy en nooit vervelig word nie. Hoe het hy dit reggekry? Deur sensitiewe variasies in komposisies, tegniek en effekte het sy werk verdiep. Dit moet mos so wees dat as 'n mens die siel van 'n onderwerp beter leer ken, hy steeds nader aan die waarheid kan beweeg.” Gregoire was daarop ingestel om nie net die tegniek van kunstenaars van nader te/.....

---

1) Vgl. E. Kernmann: a.w. oor lynwerk - bl. 35 - 36  
 2) F. Scott: a. w. - bl. 30



te bekyk nie maar ook om hulle algemene benaderings te wete te kom. Lank voor sy vertrek na Europa het hy in 'n brief aan dr. Trümpelmann sy behoefte om met ander kunstenaars nader kennis te maak, só gestel: "After all, what artists do I know? .....and months sometimes go by without my even seeing them or working together. No, there is no real artistic environment in Cape Town for one who is young, eager to learn, and in need of encouragement and advice." 1)

Die volgende kunstenaar wat Gregoire geïnteresseer het, was Georges Braque. Van die twee voorste kubiste was dit Braque en nie Picasso nie wat Gregoire die eerste laat belangstel het. Hy het met 'n beperkte groep nouverwante kleure gewerk en witte en gryse op onkonvensionele maniere van teksture voorsien. Braque se werk is veel meer poëties as die van Picasso; daarom moes Gregoire gedink het dat hierdie vorm van verwerking vir sy persoonlike benadering iets kon inhou. 2)

In hoofstuk V is gemeld dat Gregoire nog op skool was toe sy kennis van Cézanne al sodanig was dat hy gemeen het dat hy 'n boek oor hom kon skryf. In sy werk voor sy vertrek na Europa, was daar geen ooglopende Cézanne-invloed te bespeur nie - geen resensent het ooit enige melding van soiets gemaak nie.

'n Mens kan jou die afwagting voorstel waarmee Gregoire die eerste oorspronklike Cézanne benader het: „Was hy werklik so groot soos wat die wêreld wou voorgee, wat is daar in sy werk wat so 'n sterk invloed op so baie kunstenaars en stylrigtings uitgeoefen het, wat kon ek van hierdie vernuwer leer?" Net soos baie ander kunstenaars voor hom en ook na hom moes Gregoire geweet het dat hy baie tyd aan 'n studie van Cézanne se werke moes afstaan - hy het dit gedoen. Wat hy alles in hom opgeneem het, sou 'n deel word van dit wat Gregoire na gaan soek, gevind en met hom saam terugbring het. Ons kan dit in van sy stillewes en ook in landskappe agterkom, hoofsaaklik wat die samestelling van die komposisies en sekere karakteristieke Cézanne-kleure betref.

Tydens/.....

1) Vgl. addendum

Tydens sy verblyf in die buiteland was Gregoire darem nie heeltemal van sy vaderland afgesny nie want baie van sy werke is van tyd tot tyd na Suid-Afrika gestuur. Belangstellende Suid-Afrikaners was in 1936 aangenaam verras met die nuus dat twee van Gregoire se inskrywings deur die Koninklike Akademie aanvaar is. Bernard Lewis was daar om verslag te doen. In 'n artikel onder die opskrif Opening of the Royal Academy of Art beskryf hy die een werk as "a medley of some gay coloured roofs in Malaga." <sup>1)</sup>

Op hierdie stadium het Gregoire die meeste van sy tyd in Cornwall en Spanje deurgebring waar hy baie geskilder het.

Gedurende dieselfde jaar word 'n aantal van sy werke na Kaapstad gestuur en 'n tentoonstelling word in Maart in Darter se kunssaal gehou. In sy openingstoespraak het dr. H. D. J. Bodenstein gesê dat hy gewonder het wat die effek van die oorsese studie op Gregoire sou wees. Die groep werke het die kunstenaar se liefde vir kleur beter geïllustreer as ooit te vore.

„Gregoire skilder nou op vrolike wyse, daar is blyheid in sy werk", het hy onder meer gesê. <sup>2)</sup>

Hierdie uitstalling het verdere kenmerke geopenbaar. Sy werk het lossier voorgekom, vir sommige miskien te los, maar daar is gemeen dat besonkenheid later sou bykom. Die wyse waarop hy hom by die vreemde lig, veral in Spanje, aangepas het, toon dat hy nie volgens 'n resep gewerk het nie maar elke keer met 'n vars interpretasie van die nuwe onderwerp vorendag gekom het. <sup>3)</sup> Let net op hoe hy die helder Spaanse lig vertolk het. Met 'n raak opmerking het dr. Bodenstein daarop gewys dat Gregoire, net soos ander Suid-Afrikaanse kunstenaars, na elders moes gaan om 'n fyner gevoel te ontwikkel vir wat ons hier het.

#### D. GREGOIRE KEER TERUG NA SUID-AFRIKA

Toe Gregoire in 1937 na Suid-Afrika teruggekeer het, het sy volgelinge en belangstellendes - waaronder van sy persoonlike/.....

- 
- 1) Ongedateerde koerantuitknipsel in Gregoire se plakboek.  
 2) Ongedateerde koerantuitknipsel in Gregoire se plakboek.  
 3) Vgl. afb. 48 - bl. 256

soonlike vriende - reeds kennis geneem van die belangrikste veranderinge in sy werk. Hy het weer teruggeval op sy ou onderwerpe maar hom meer op geboue en straattonnele toegespits. Dr. A. C. Bouman <sup>1)</sup> het in 1935 vir Gregoire as 'n uitgesproke landskap- en stillewe-skilder bestempel maar nou het die Utrillo-liefde vir straattonnele in die plek daarvan gekom. Dit is belangrik om dr. Bouman se kritiek op Gregoire se werk te noem: „Daar is nog te veel stukke wat die peil van sy beste werk lank nie haal nie. Veral wanneer hy in sy landskappe, sterker kleure as gewoonlik besig, dreig die tinte om uit die verband te spring." Bouman waarsku die kunstenaar dat hy: „soms dinge uit sy hand gee wat nie volgroeid is nie."

Gregoire het die Nuwe Groep in 1938 gestig in 'n bewuste poging om nuwe lewende in die kuns te blaas. Hulle vaar goed en die Suid-Afrikaanse kuns begin dan in 'n wyer golf vorentoe beweeg. Die algemene tendens lê in die rigting van die abstrakte of moderne kuns soos dit vry algemeen genoem is. Lede is bewus van hierdie ongeskrewe verantwoordelikheid om hulle by die uitdrukkingsvorm van die tyd aan te pas en soos die jare verbygaan, tree sekere lede na vore waaronder Walter Battiss, wat 'n sterk krag in die noorde geword het.

Die volgende betekenisvolle verslag het in 1940 gekom toe Gregoire onder beskerming van die Universiteit van Pretoria in die McFaydensaal in Pretoria uitgestal het. Die opinie oor sy werk was dié van H. W. <sup>2)</sup> Hy merk „'n groter mate van beslistheid in komposisies wat deur sterk geaksentueerde omtreklyn of duidelik uitgedrukte kleurkontras gekenmerk word." Maar dan maak hy melding van die gevaar dat hierdie element gereserveerd gehanteer moet word omdat dit al te maklik „dalk later die brose, ek wil byna sê poëtiese-liriese element verdring." Myns insiens was dit waardevolle advies.

'n Ander belangrike waarneming is dat 'n koel kleurgamma sy tipiese bolandse landskappe kenmerk en 'n belangrike deel van sy kleurgebruik vorm. H. W. het die tentoonstelling saamgevat deur te sê: „dat hier ryke verskeidenheid in onderwerp, tegnieke/....

1) A. C. Bouman: Kuns in Suid-Afrika - bl. 30 - 32

2) Ongedateerde koerantuitknipsel in Gregoire se plakboek (H.W. : H.M. van der Westhuysen)

tegniese metode en selfs, hoewel in mindere mate, in medium is; dat hier nogtans individuele styleienskappe is waarby ons by elke werk die kenmerkende van die kunstenaar terugvind."

'n Maand later het hy 'n tentoonstelling in die Gainsborough-galery in Johannesburg gehou. Professor T. J. Haarof het in sy openingsrede die klem op feitlik net een aspek laat val - die polsende lewe daarin, fisies en persepsieël. <sup>1)</sup>

'n Mens sou kon sê dat Gregoire in 1940 die soort selfvertroue ontwikkel het waarna hy gesoek het. Hy kon dieselfde onderwerp by wyse van uiteenlopende tegniese beheer, hantering en toepassing van die skilderkunstige elemente volgens die vorm van verwerking, goed hanteer en beheer. Van toe af sou Gregoire met groter gemak en selfvertroue af en toe 'n bietjie probeer „vlieg", want hy het nou geweet en geglo dat hy kan „loop".

Bestudeer 'n mens die resensies wat sedert 1940 oor sy werk verskyn het, word jy getref deur drie dinge: eerstens, die beriggewing loop byna altyd uit op 'n niksseggende herhaling van wat ander kritici voorheen gesê het. Dit is meestal net beskrywings en biografiese feite; tweedens, oppervlakkige lof word selde gemotiveer; derdens, daar was tog kenners wat met insig sy werk benader en probeer het om 'n eerlike, objektiewe oordeel te vel.

Eintlik is dit dan slegs laasgenoemde groep wat tel en dit is deur die gemiddelde van hulle sienswyses te neem dat die algemene uitspraak oor die werk van Gregoire die beste gevolg en vertolk kan word.

In September 1949 het Prof. W. E. G. Louw 'n tentoonstelling van Gregoire-werke in twee indrukke saamgevat: "..... some of the work is so varied in style that rather than being a one-man show it might well be from two or three different artists. The next impression is that the supreme confidence and ability has at times resulted in pictures so stylized as almost to verge on the commercial. All manner of modern influences are seen." <sup>2)</sup> Dit is nie duidelik hoe kom die spreker na "commercial" verwys nie omdat stilering in Gregoire se geval tog/.....

---

1) Die Vaderland: 30 April 1940.

2) Daily Mail: 9 September 1949.

tog 'n vorm van verwerking was.

Oral waar Gregoire sy werke uitgestal het, was daar dus die gevoel dat sy styl uiteenlopend was. Wat ons egter in gedagte moet hou is die feit dat daar in Suid-Afrika gedurende en net na die oorlog 'n groot inval van buitelandse kunstenaars was. Dit het die moderne vlam soveel aangeplaas dat plaaslike kunstenaars, waaronder ook Gregoire, eerder as om agter te bly, soms verder geabstraheer het as waartoe hulle in staat was of selfs style op hulle werk geforseer het.

Die volgende betekenisvolle verslag kom dan van Dean Andersen, kunsliefhebber en 'n kenner wat myns insiens baie verantwoordelikheid aan die dag lê wanneer hy 'n opinie oor enige saak rakende kuns gee. Sy samevatting van Gregoire se ontwikkeling, 1948 - 1953, lui só: "every artist goes through stages of intense creative activity and stages of marking time. Boonzaier's work had never lacked integrity but it has sometimes lacked verve. A year or two ago it seemed as if his earlier vision and enthusiasm had lost its intensity. In this current phase we find him evolving a new palette concerning himself more directly with the problem of form and less with the building up of complex paint texture than in the landscape series of (1950 - 1952)." <sup>1)</sup>

'n Ander kritikus, J. C., beweer: "it is as if a burst of fresh vigour has come into his work, new vision, exciting colour and feeling for subject matter." <sup>2)</sup> In hierdie jare waag Gregoire om af en toe ook meer abstrak te skilder. 'n Voorbeeld hiervan is Vrugte en voorwerpe, abstraksie. <sup>3)</sup> In 1955 verskyn daar twee resensies waarna verwys kan word. Die eerste is weer die van Dean Andersen: "The present show proves that the artist is still prepared to work in several strongly contrasted manners at the same time." Hy noem twee stukke wat op die begin dui van nog 'n faset van sy uitdrukkingsprogram. "In these paintings mosaic of colour replaces the emphasis on sculptural form which is such a basic feature of the artist's previous work. It will be interesting to see to what extent  
this/.....

---

1) Ongedateerde koerantuitknipsels in Gregoire se plakboek  
 2) (Augustus 1953)

3) Vgl. afb. 30 - bl. 254

this may develop yet one more facet in his almost panoramic vision." 1) Hierdie opmerking is baie belangrik omdat die verdere ontwikkeling van hierdie stylvorm later tot 'n aantal van sy sterkste werke gelei het.

In Maart van dieselfde jaar hou Gregoire 'n tentoonstelling van sy werk in die Nasionale Museum in Bloemfontein. Die resesent, (I. J. M.), skryf dat Gregoire se ontwikkeling die voorafgaande jare op 'n ryke kleurgebruik en ritme (lewe) dui. "Combined with this have come a fresher choice of subject, more subtle composition and, above all, less experimenting and more maturity." Hy praat van 'n "return-to-Wenning touch" en dan sê hy dat dit die beste Gregoire is wat hy nog gesien het. 2)

Net soos Cézanne die oppervlakte-effekte van impressionisme in toenemende mate met struktuur, dit wil sê, 'n vaster vorm, vervang het, het Gregoire in sy werk stadig maar seker breër en sterker stellings gemaak.

'n Ander resesent wat ook 'n taamlik verteenwoordigende opinie uitgespreek het, skryf in 1955, toe Gregoire sy werke in die Hallis-gallery in Port Elizabeth, vertoon het, oor Gregoire se uitstekende beheer oor sy materiaal en tegniek: "The artist is a colourist without undue emphasis, you are conscious of rich colour but not of tubes of paint." Gregoire het die buiskleure verwerk en dit dan volgens sy eie aard in n die komposisie opgeneem.

In 1956 volg 'n goeie uitstrak van professor dr. G. Dekker toe Gregoire sy werke in Potchefstroom uitstal: „Dit is onmoontlik om die werk van Gregoire met 'n enkele -isme of rigting te karakteriseer. Besonder kensketsend is dit dan dat hy in die weergawe van sy impresse nie na werklikheid streef nie. Daarom vind ons van sy agterstraattonceltjies wat in die gees van die impressionisme staan, skewe of oorhangende huisies, wat atmosfeer-skeppend is. Dit is 'n kenmerkende trek van hom dat hy sy onderwerpe sien as 'n lappieswerk van kleurvlekke. Om hierdie effek te verkry in sy olieverwe wend hy die verf „vet" aan." 3)

Die/.....

---

1) Ongedateerde Koerantuitknipsel in Gregoire se plakboek (Februarie 1955)

2) People's Weekly: 31 Maart 1955.

Die volgende opsomming van Gregoire se benadering in hierdie stadium word deur die kunskritikus van The Die Star gelewer, toe die kunstenaar in September 1957 in Johannesburg uitstal. "Resisting all temptations to experiment with pure colour and to transpose his beloved Cape into another form and key, he adheres to his coloured greys, enhanced gratefully here and there with a touch of positive colour." <sup>1)</sup> Gregoire het tog wel in hierdie tyd eksperimente geloods maar sodanige werke nie altyd in sy uitstallings ingesluit nie.

H. E. W. van die Rand Daily Mail besef Gregoire se slim hantering van die ontwerp-aspek en sê: "Indeed this ability to use colour intelligently is a feature of Boonzaier's sound painting." <sup>2)</sup>

In 1956 het 'n koördinerende komitee van die kulturele betrekkinge tussen Suid-Afrika en Nederland, 'n tentoonstelling van die werk van Breitner, Israëls, Robertson en Verster georganiseer. As daar een persoon was wat hierdie kunstenaars se werke van nader bestudeer het, was dit Gregoire. Hy was nou ryper as ooit te vore en 'n mens kan jou voorstel hoe hierdie direkte kontak hom moes gestimuleer en beïnvloed het, daarom dat professor Van der Westhuysen in 1958 sou sê dat Gregoire weer besig was om homself terug te vind soos wat hy teruggekeer het na die skildertrant waarmee hy in die vroeë dertigerjare begin het. <sup>3)</sup>

In 1958 het die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns 'n verklaring uitgereik waarom hulle die erepenning aan Gregoire oorhandig. Professor dr. H. M. van der Westhuysen het dit saamgestel en die stuk word in die addendum aangegee. <sup>4)</sup>

Die volgende belangrike vernuwingsreeks in 1960 by geleentheid van die tentoonstelling van o.a. 'n reeks Samovar-skilderye by Schweikerdts in Pretoria. Gregoire het my vertel dat die unieke fatsoen van hierdie ketel hom geïnspireer het - dit het soveel fasette wat interessant is - prikkelende ontwerpe en lewe soos van enige hoek gesien, dat dit hom tot die eksperimentele gedwing het. <sup>5)</sup>

Foto/.....

1) Star: 18 September 1957.

2) Rand Daily Mail: 19 September 1957.

3) Vgl. addendum - bl. 211

4) Vgl. addendum - bl. 210 en 211

5) Vgl. die wyse waarop hy dit in Die swart beker opgeneem het; ook Abstrakte komposisie met Samovar, afb. 70 in Scott se a.w.



AFBEELDING 49 : DIE SWART BEKER

Dieselfde reaksie van die kant van kenners vind ons in Bloemfontein toe Gregoire in Oktober 1960 sy werke in die Nasionale Kunsmuseum vertoon. "The great majority of the work is new. This is a new more catholic Boonzaier, an artist swings as expertly from his heavily applied oils to his delicately toned pastels from the almost diagrammatic and patternised landscapes to the lineless, near Oriental and wholly fascinating oils; from the sombre subdued landscapes to the colourful still-lives and so on until he becomes rhythmical with curves and geometric patterns in studies like Samovar and Thatched Fisherman's Cottage." <sup>1)</sup> Wat 'n briljante beskrywing van die volledige Gregoire, is dit nie?

Aan die begin van 1961 is hy terug in Kaapstad met 'n uitstalling in die saal van die Suid-Afrikaanse Kunsverenigings. N. E. D. (Neville Dubow) voorspel raak as hy sê: "Whatever form Gregoire's future development takes, a deep-seated humanism will always be at its core." Hy sonder Saldanhaabaai <sup>2)</sup> uit as "a light-hearted departure into an uncharacteristic use of line and colour." <sup>3)</sup>

Gedurende Augustus van dieselfde jaar is Gregoire in Stellenbosch in die Phillimore Ives-huis. Die bekende F. L. A. het gesuggereer dat die werke van ongelyke gehalte is. Hy dink dat Gregoire se werk gedurende die voorafgaande jare ongelykheid in kwaliteit geopenbaar het omdat sy gevoel

vir/.....

1) The Friend: 26 Oktober 1960.

2) Afb. 50 - bl. 256

3) Ongedateerde koerantuitknipsel in Gregoire se plakboek (Februarie 1961)



vir die realisme verstoor is deur sy belangstelling in die moderne kuns. „Na my mening het die skilder 'n krisis in sy ontwikkeling deurgemaak toe hy met ekspressionistiese oordrywing en nogal helder kleure proefneming gedoen het wat nie heeltemal met sy temperament ooreenstem nie. Die krisis is nou verby. Ons sien 'n nuwe fase van sy ontwikkeling - in plaas van sy voorwerpe met sterk lig en skaduwee te modelleer en diepte aan sy skilderye te gee, skilder hy nou dun, met ligter palet, en beklemtoon dekoratiewe kleur en komposisie." 1)

In dieselfde jaar stal Gregoire in Pretoria uit waar resensent C. J. B. na 'n stillewe verwys waar hy skryf, „dat dit in kleur en tegniek so on-Boonzaier is dat jy jou oë skaars kan glo. Een ding is seker, Gregoire Boonzaier is in die stadium uiteindelik los van sy eerste leermeester, Pieter Wenning." 2)

In die lig van wat resensente in 1960 begin aanvoel het en nou sterk bevestig word, lyk dit asof die nuwe, volledige Gregoire die ou gedeeltelike Gregoire sedert 1960 oorgeneem het.

In Februarie 1962 lewer Professor Matthys Bokhorst kommentaar op Gregoire se werk wat in die Suid-Afrikaanse Kunsmuseum in Kaapstad vertoon is. Hy praat van 'n nuwe soort „beweging" in die werk. Hy sê dat die kwasi-naïewe distorsies van Ou Hawe Tafelbaai nie suksesvol is nie. "They are too intellectual to create the desired fairy-tale mood. Like most artists these days Boonzaier browses in the field of abstraction." 3) Sy beskrywing van die stillewe, Seeskulpe en 'n wynglas, vat die beste eienskappe in die uitstalling baie goed saam: "The contour-lines almost fade away, the naked grey canvas plays its part and we are left with an airy, poetic pattern that leaves the subject matter a side-issue." 4) Dit was die rigting waarin die ryper Gregoire doelgerig begin beweeg het.

In 1963 lewer twee van Kaapstad se toonaangewende kunskritici verslag. F. L. A. (F.L. Alexander) word deur twee feite/.....

---

1) Die Burger: 23 Maart 1961.

2) Vaderland: 8 November 1961.

3) Ongedateerde koerantuitknipsel in Gregoire se plakboek.  
(Februarie 1962)

feite beïndruk: die omvang van Gregoire se werk en die kunstenaar se veelsydigheid. Hy sien drie rigtings in Gregoire se werk – straattonele en landskappe, stillewes en portretstudies van die bruinmense. Hy beskou die stillewes as die beste werke, veral Swart Beker<sup>1)</sup> en vergelyk dit met die Franse konstruktivisme, d.w.s. die twee-dimensionale verwerking wat 'n voorwerp in volmaak-plat, dekoratiewe patrone verander. Uit die werke kan afgelei word dat Gregoire dit met groot sekerheid doen – nie ter wille van die uitdrukking nie maar om die interessante dekoratiewe waarde daarvan. „Gregoire se beste werk word deur ons kenners onderskat,”<sup>2)</sup> is woorde wat hy in feitlik elke resensie herhaal het.

Neville Dubow (nou professor en hoof van die Michaelis Kunsskool), sê dat die uitstalling 'n belangrike mylpaal in die skilder se lewe is. "Gregoire has, by his integrity and consistency earned a special place among South African painters."<sup>3)</sup>

Gregoire se tegniek, temperament en lewenshouding is van so 'n aard dat hy selde 'n swak werk skilder. Wanneer 'n mens 'n uitstalling van sy werk besigtig, dan gaan dit nie om goed of swak nie maar veel eerder om watter ontwikkeling gaan ons sien, is daar iets nuuts?

Wat laasgenoemde tentoonstelling betref, is N. Dubow se antwoord 'n besliste ja. Daar is nog 'n paar werke wat die ou stroom verteenwoordig maar die algemene indruk is "one of a searching after a new lyricism expressed physically by a marked lightening of his palette and intellectually by a freer, switching play of form."<sup>4)</sup>

Dit was in November 1964 dat ek Gregoire ontmoet het, en ook vir die eerste keer 'n volledige tentoonstelling van sy werk kon besigtig. Ek het in September van daardie jaar van Europa af teruggekeer en die indruk wat my nog steeds bybly, is dat ek iets van Cézanne in die meeste van die werke aangevoel het, veral in enkele stillewes en 'n selfportret.

Sedert/.....

- 
- 1) Vgl. afb. 49 - bl. 185  
 2) Die Burger : ongedateerde koerantuitknipsel in Gregoire se plakboek.  
 3) Cape Argus : ongedateerde koerantuitknipsel in Gregoire se plakboek.  
 4) Idem

Sedert laasgenoemde tentoonstelling was dit vir my moontlik om Gregoire se verdere skeppinge redelik intensief te volg. Die opmerking wat A. J. Werth in 1968 gemaak het, geld myns insiens steeds, naamlik dat Gregoire se werk min of meer 'n finale beslag gekry het.<sup>1)</sup> Die jongste tentoonstelling van sy werk wat gedurende September 1971 in die Holmes Trust Kunssaal plaasgevind het, het geen groot vernuwing openbaar nie. Toe ek hom daar besoek het, het hy my daarop gewys dat hy die kritici se resensies teen een van die mure aangebring het, „net om aan die publiek te toon hoe verwarrend hierdie mense praat. Wat moet ek as kunstenaar doen? Daarom volg ek my eie rigting.“

Verwarrend was die resensies beslis. E. Mesman van Die Burger<sup>2)</sup> het die werk letterlik afgetakel terwyl 'n resensent van die Star<sup>3)</sup> sê dat Gregoire se kleurgebruik vooruitgang toon. Eldred Green van die Argus<sup>4)</sup> sluit hierby aan en beskou Gregoire as "at the height of his power as colourist".

Hierdie tentoonstelling het myns insiens verskeie werke ingesluit wat beslis 'n verdere ontwikkeling weerspieël het. Die belangrikste aspek was weereens die kleur soos wat dit by uitstek deur tekstuur beïnvloed word. Sy palet was ligter en kleur het helderder geword. Hy het hom weer bewys as 'n minger van kleure wat dan op skitterend skeppende wyse op die doek aangebring is.<sup>5)</sup> Sommige van die akwarel-ink studies kan as van hoogstaande gehalte gereken word.

Kyk ons terug, dan sien ons waar Gregoire begin het, aanvanklik sterk onder die invloed van Wenning, sy studie-jare in die buiteland, terugkeer en betekenis as kunsorganiseerder en opvoeder, sy verdere ontwikkeling as kunstenaar en sy beperkte proefnemings met verskillende style. Dan kom daar bestendigheid en hy ontvang die S.A. Akademie vir Wetenskap en Kuns se goue erepenning. In die sestiger jare is daar verdere rypwording as hy werke lewer waarin alle invloede op sy lewenspad op 'n sintese uitloop.<sup>6)</sup>

Gregoire/...

---

1) A.J. Werth: Inleidingsartikel in Sanlam se Gregoire tentoonstelling in 1968.

2) Die Burger: 23 September 1971.

The 3) Die Star: 20 September 1971.

4) Argus: 14 September 1971.

5) Vgl. afb. 51 - 53 - bl. 256

6) Vgl. afb. 54 en 55 - bl. 256

Gregoire het sy lewe lank hard gewerk <sup>1)</sup> en dit is dan waar hy vandag staan. Hy het nog nie tot die nie-figuratiewe vorm van uitbeelding toegetree nie. Die standpunt wat hy reeds in 1960 gestel het, lui as volg: "Abstract art is a capitulation to the camera, yet mere verisimilitude has never been an aim of art - the artist's personality has always imbued the object with his own artistic vision. Present preoccupations with colour, form and texture display undue concern with facets of the craft. <sup>2)</sup>

Met "abstract art" het Gregoire eintlik die „nie-figuratiewe" bedoel. Indien hy wel 'n stap in laasgenoemde rigting mag neem, glo ek dat hy dit met net soveel oorgawe en beheer sal doen as wat hy alreeds vir jare met kleur, terwille van kleur, skeep.

Hoe veelseggend was F. L. Alexander se opmerking in 1963 nie: „Dis die goeie, nie die swak skildery nie, wat die waarde van 'n kunstenaar se werk bepaal. Gregoire se beste werk word deur ons kenners onderskat. Vandag oorskat hulle 'n vae mistiek, en is nie eintlik geïnteresseerd in reguit skilderkuns nie, sonder enige program en sonder enige preten-sie". <sup>3)</sup>

Gregoire sal onthou word vir die wyse waarop hy kuns deur woord en daad in die Suid-Afrikaanse lewe ingedra het. Wat hy sal nalaat sal altyd die getuionis bly van die lewe en werk van een van ons grootste koloriste.

Gregoire skilder voort - vol vertroue in homself en in sy begrip van die waarheid en opregtheid in die kuns.

—————oOo—————

---

1) Kyk addendum bl. 200 - 201

2) Esmé Berman: Art and Artists of South Africa - bl. 45

3) Die Burger: 23 Maart 1963.

## SAMEVATTING

KLEUR AS SKILDERKUNSTIGE ELEMENT IN DIE WERK VANGREGOIRE BOONZAIER

deur

PIERRE VOLSCHENKMede Promotor: Prof. dr. H. M. van der Westhuysen

Promotor: Prof. dr. F. G. E. Nilant

Departement Kunstgeskiedenis

Die proefskrif is ingedien ter verkryging van die  
graad D. Phil.

Die onderwerp word in twee dele afgehandel: deel I is 'n voorstudie of onderbou vir die ondersoek wat in deel II volg.

Deel I bestaan uit vier hoofstukke waarvan die eerste hoofsaaklik gaan oor: die redes vir die besluit om hierdie onderwerp te ondersoek, oriëntering, omgrensing en verduideliking van die onderwerp sowel as 'n saaklike programaankondiging. Die hieropvolgende hoofstukke word gewy aan kleur as verskynsel, die inwerking van die kleurverskynsel op die menslike begrip en belewing daarvan en 'n wesensbepaling van die estetiese fenomeen waarin kleur 'n medium is.

Bevindings en opvattinge van die sogenaamde voor-wetenskaplike periode verskaf inligting aangaande die rigtings waarin daar by die mens sedert die vroegste tye 'n behoefte aan verklaring of „verstehen" van die fenomeen kleur bestaan het. Vanaf die begin van die sewentiende eeu begin wetenskaplike ontdekkings en verantwoordbare feite meer inligting te verskaf sodat visie, veral met betrekking tot die kleurverskynsel, 'n belangrike studieveld word.

Voorts word die bydraes van fisici, fisioloë en psigoloë betrek, eers as drie aparte bronne van inligting maar nou versmelt tot 'n enkele navorsingsrigting. Terwyl dit van die begin hoofsaaklik gemik was op die verskaffing van inligting aan natuur- en geesteswetenskaplike navorsing, bereik hierdie inligting ook die breë publiek, waaronder die kunstenaars; dit beïnvloed hulle begrip en toepassing van kleur as skilderkunstige element.

Afgesien van genoemde aanvullende inligting, is daar steeds

die/.....

die normale inwerking van die kleurverskynsel op die menslike beleving en begrip daarvan.

Visie betrek gewaarwording en waarneming; hieroor word duidelikheid verkry. Daar is verskeie faktore wat die voorkoms van kleur in die natuur beïnvloed waaronder fatsoen, groei, gewig, temperatuur en posisie in die ruimte. Die verskillende maniere waarvolgens kleureffek verskyn word hoofsaaklik aan die hand van Johannes Itten en Chevreul se bevindings behandel.

Die mens het vanaf die vroegste tye waarde aan kleur geheg en dit op verskillende wyses vir uiteenlopende doeleindes toegepas. Die enkele beoefenaars of ontwerpers wat deur medemense uitgewys is as diegene wat dit beter as ander kon doen, is later in die geskiedenis kunstenaars genoem. Dit is dan hierdie kunstenaars wat as skeppers kunswerke (in watter vorm ookal) lewer wat deur waardeerders esteties ervaar word. Oor hierdie genoemde vier aspekte word meer helderheid verkry.

Die verskillende stadia van die skeppingsproses word gevolg aan die hand van die dieperliggende gevoelsbelevenis en skeppingsdrang, die bewuste verstandelike oorweging tot innerlike voorstelling en die oorgang tot vergestaltung van die belevenis.

'n Kunstenaar het altyd 'n doel met sy kunswerk en dit raak die onderwerp. Hieraan word aandag gegee, spesifiek met betrekking tot die begrip onderwerp en stof.

Nou volg 'n bespreking van die materiaal waarmee die kunstenaar skep. Daarmee gee hy gedaante aan sy kunswerk en hy bereik dit deur die vorm waarin hy die skilderkunstige elemente vergestalt. Die begrip vorm word bespreek veral wat die eienskappe van volledigheid en samehang betref.

Die volgende wat betrek word, is die waardeerder. Hier gaan dit oor die estetiese ervaring en hier word die opvattinge van verskeie outoriteite in ag geneem. Dit lei tot 'n ondersoek na 'n wesensbepaling van die estetiese fenomeen waarin kleur 'n element is.

Dit gaan dus oor die kunstenaar-mens se gebruik van die kleurverskynsel soos hy dit in diens van sy kreatiewe drang en uiting aanwend; oor relevante aspekte van die wyse waarop hy dit doen, sodat die finale vorm daarvan as kunswerk sal kwalifiseer. Dit lei weer tot die wonder van 'n spesifieke soort ervaring wanneer ander mense dit esteties waardeer. Hieruit ontwikkel kriteria van beoordeling.

In deel II word die ondersoek toegespits op kleur in die

werk van Gregoire Boonzaier. Ten aanvang is daar 'n blik op die kunstenaar se lewensloop as mens en kunstenaar. Gregoire se jeugjare word na aanleiding van sy herkoms, huislike omstandighede, geografiese- en klimaatsomstandighede, skooljare, sosiale lewe, ontluiking as jong kunstenaar en toetrede as professionele kunstskilder bespreek.

Dan volg sy latere ontwikkeling, eers as hy na Europa gaan vir verdere opleiding en dan as bestendige kunstenaar te midde van vinnig veranderende stylrigtings om hom.

Verskeie faktore sou 'n invloed op Gregoire as mens en kunstenaar uitoefen; hieraan word aandag geskenk.

Dit was moontlik om Gregoire se tegniek in besonderhede te volg terwyl hy aan 'n skildery gewerk het. Aan die hand van hierdie inligting en verteenwoordigende voorbeelde van sy werk, word sy subjektiewe timbre vergelykenderwys met 'n aantal kunstenaars ondersoek. 'n Ontleding van sy toepassing van die verskillende kontrasvorme t.o.v. kleur lewer insiggewende inligting.

By herhaling word daar na sy persoonlike opvattinge verwys, soos aan skrywer meegedeel, maar veral ook soos gestel in die baie betekenisvolle briewe wat hy in die vroeë dertigerjare aan 'n vriend wat 'n kunsliefhebber is, geskryf het. Gregoire se opvattinge oor kleur in die natuur en in sy werk is insiggewend.

Teen die agtergrond van beskikbare inligting, veral sy briewe en die opmerkings van kritici en skrywers oor sy werk, word daar direk na Gregoire se kunsproduksie gekyk en wel na besondere werke; steeds om die plek en waarde van kleur daarin uit te wys.

Van die begin af openbaar hy 'n onverwagte ryphed as sensitiewe koloris; terwyl in sy tegniek die Wenning-invloed ooglopend voorkom. Dan vertrek 'n sterk gemotiveerde en bewuste Gregoire na Europa.

Daar ondervind hy sterk tydelike invloede wat tog later in 'n verwerkte vorm deel van sy styl word. Terug in Suid-Afrika neem hy 'n leidende rol in die stigting van die Nuwe Groep wat hulle sou beywer vir 'n vernuwende begrip van ons beeldende kunste en die verbetering van standaarde.

Gedurende die veertigerjare skilder hy bestendig voort, neig dikwels in die rigting van 'n ekspressionistiese benadering.

Aan die begin van die vyftigerjare begin hy sterker beheer oor die vorm van sy kunswerke toon, daar is enkele eksperimente maar kleur ontvang nou soveel selfstandige aandag dat die beskrywende funksie daarvan al hoe meer op die agtergrond gestel word.

Teen/.....



Teen 1958 toon Gregoire se werk so 'n gehalte dat die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns aan hom 'n erenpenning vir skilderkuns toeken.

Gedurende die volgende jare tree daar 'n sterk neiging tot abstrahering in baie van sy werke in veral in sommige doen hy dit langs die weg van die kubisme maar hy is eintlik op sy sterkste en beste waar hy kleur en tekstuur skeppenderwys aanwend.

Gregoire se selfvertroue neem toe namate hy die onderwerp-inhoud van sy werke deur die klem op vorm-inhoud vervang.

Dit wil voorkom of Gregoire nog nie tot die nie-figuratiewe vorm van vergestaltung toegetree het nie - hy verkies om by sy eie vorm van abstrahering te bly. Hy glo dat hy gemotiveerd net binne hierdie rigting of veld alleen genoeg geleentheid het om op kreatiewe wyse met die skilderkunstige elemente te skeep, waarby kleur vir hom deurslaggewend bly.

Hoe sensitiewer die kunstenaar, hoe sensitiewer sal sy werke wees. Die stelling geld ook vir die waardeerder met betrekking tot sy vermoë as waardeerder. „Die mens sien nie wat hy sien nie, hy sien wat hy weet - as hy meer weet sal hy meer sien“, sê Jean Welz. Hierdie proefskrif is 'n bydrae „om meer te weet“, sodat die nalatenskap van een van ons vooraanstaande kunstenaars, Gregoire Boonzaier, beter geken en waardeer kan word.

Met hierdie proefskrif probeer die ondersoeker om langs die weg van wetenskaplike benadering en nugtere feite voller lig te werp op die werk en betekenis van Gregoire Boonzaier, beide as mens en ook as skeppende, koloristiese skilder.

---

COLOUR AS A PAINTERLY ELEMENT IN THE WORK OF

GREGOIRE BOONZAIEF

by

PIERRE VOLSCHEK

Fellow Promotor: Prof. Dr. H. M. van der Westhuysen

Promotor: Prof. Dr. F. G. E. Nilant

Department: History of Art

This thesis was submitted for the D. Phil. degree.

The subject is being dealt with in two sections. Section I forms the basis for a survey which follows in part II.

Section I comprises four chapters, the first is devoted to the reasons for undertaking a survey of this subject, orientation, delimitation and an explanation of the subject as well as a brief summary of what is to follow. Subsequent chapters deal with colour as a phenomenon, how it influences human concept and perception and the ontology of the aesthetic phenomenon in which colour is a medial element.

The findings and concepts of the so-called pre-scientific period, supply information as regards the directions in which man showed a need for understanding or explaining colour. Since the beginning of the 17th century scientific discoveries and new facts supplied more information so that vision, especially with regard to the colour phenomenon, became a very important field of study.

What follows then, is a review of the contributions of physicists, physiologists and psychologists. In the beginning research covered three separate sciences, but now it is moulded into a single field of research. Whilst surveys were intended to supply scientific researchers with information, some of it also reached the public ear, amongst whom were the artists; and this newly-acquired knowledge influences their concept and application of colour as a painterly element.

Despite this additional knowledge, the normal influence of colour on human experience and concept still remains.

Vision entails awareness and perception; these concepts

are clarified. Many factors exist which influence the appearance of colour in nature such as shape, growth, weight, temperature and position in space. The different ways in which colour-effects appear, are then discussed in accordance with the findings of Johannes Itten and Chevreul.

From the earliest times man valued colour and applied it in a variety of ways for diverse purposes. The few practitioners or designers which were identified by fellow human beings as better than others, were later called artists. It was these artists, who as creators, created works of art which are aesthetically experienced by percipients.

The different stages in the creative act are followed by means of the deepseated emotional experience and creative urge, the conscious intellectual consideration of the inner concept and the act of creation.

An artist always has an aim with his work and this concerns his subject-matter. This matter is then dealt with, particularly with regard to the concept subject and matter.

This is followed by a discussion of the material with which the artist creates. With this he gives substance to his work of art and arrives at this through the form in which he moulds the painterly elements. The concept form is then discussed, especially with regard to completeness and coherence.

The next aspect to be dealt with is the percipient. This involves the aesthetic experience and here the opinions of different authorities are taken into consideration. This leads to a study of the ontology of the aesthetic phenomenon in which colour is an element.

It covers the man-artist's use of colour phenomenon as he exploits it for the sake of his creative urge and expression; relevant aspects are discussed of the way in which he does it so that the final form will qualify as a work of art. This in turn leads to a particular kind of experience when it is being perceived by other human beings as a work of art. From this, criteria are shaped.

In section II the survey is particularly directed at colour in the work of Gregoire Boonzaier.

At first Gregoire's life and work as a man and artist are introduced. His youth is then examined with special reference to his family background, domestic circumstances, to geographical and climatic conditions, school years, social life

and emergence as a young artist as well as his debut as a professional painter-artist.

His further development follows; at first he spends some time in Europe in order to further his studies. He returns as a very steady artist amidst fast-changing styles around him.

There were a number of factors which influenced Gregoire's personal and artistic development. These influences are discussed.

It was possible to make a detailed study of Gregoire's technique while he was painting. This information, as well as representative examples of his work and his subjective timbre are then, in relation to other artists, surveyed on a comparative basis. An analysis of his use of the different colour contrasts, with regard to colour, reveals significant information.

His personal views as told to the writer are repeatedly referred to especially the letters written during the early thirties to a friend who was an art-lover. Gregoire's views on colour in nature and in works of art is a revelation.

It is against this background of available information, especially the content of his letters and the remarks of critics and writers on his work, that Gregoire's artistic production with reference to selected works are discussed - always with due consideration of the part played by colour in his work.

At the outset Gregoire revealed himself as an outstanding colourist. At this stage the influence of Wenning was most obvious. Then Gregoire left for Europe.

There he underwent strong temporary influences which later, in digested or transposed form, became part of his style of painting.

After his return to South Africa, he took a prominent lead in establishing the New Group which aimed at a renewal in the approach towards the fine arts as well as an improvement in standards.

During 1940 - 1950 Gregoire's style shows a tendency in the direction of expressionism. As from 1950 Gregoire shows more control over form in his work. There are a few experiments in which colour receives so much independent attention that the descriptive aspect is shifted to the background.

By 1958 Gregoire's work was of such a standard that the Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns honoured him with a gold medal.

In the years which followed, his work revealed a strong tendency towards abstraction. In some, it came about through cubism, but he is at his best where colour and texture are applied in a creative way.

Gregoire gained more and more self-confidence as the subject-content of his work was being replaced by form-content.

It appears as if Gregoire has not yet moved into the direction of non-figurative painting - he prefers to keep to his form of abstraction. He believes that in this direction or field, he has enough scope to create with the artistic elements at his disposal, colour always remaining the decisive factor.

The more sensitive the artist, the more sensitive will be his works of art. This statement also applies to the percipient with regards to his ability to appreciate a work of art.

"Man does not see what he sees, he sees what he knows; if he would know more he would see more", says Jean Welz. This dissertation is a contribution towards: "to know more".

With this thesis the writer endeavours to cast more light on the significance of Gregoire Boonzaier as a personality and a creative artist, above all, a great colourist.

---

# ADDENDA

ADDENDUM I

EENMANSTENTOONSTELLINGS

1928	Ashbeys-galery, Kaapstad.
1931	Derry-galery, Kaapstad.
1933	Ashbeys-galery, Kaapstad.
1933	McFadyensaal, Pretoria.
1934	Ashbeys-galery, Kaapstad.
Maart 1936	Darters-galery, Kaapstad.
April 1940	McFadyensaal, Pretoria.
Mei 1940	Gainsborough-galery, Johannesburg.
Maart 1941	McFadyensaal, Pretoria.
Junie 1941	Maskeu Miller-galery, Kaapstad.
September 1941	Carnegiebiblioteeksaal, Stellenbosch.
Junie 1942	Oranje-Koffiehuis, Bloemfontein.
Oktober 1942	Openbare Biblioteek, Wynberg, Kaap.
Mei 1945	Oranje-Koffiehuis, Bloemfontein.
Oktober 1946	Kerksaal, Dewetsdorp, O.V.S.
Oktober 1946	Stadsaal, Zastron, O.V.S.
November 1946	Seunshoërskool, Kimberley, K.P.
November 1947	Anne Bryant-galery, Oos-Londen, K.P.
Oktober 1948	Stadsaal, Heidelberg, Transvaal.
November 1948	Nasionale Hotel, Vereeniging, Transvaal.
1949	N.G. Kerksaal, Vrede, O.V.S.
September 1949	Johan Carinus-Kunssentrum, Grahamstad.
1950	Carnegiebiblioteeksaal, Stellenbosch.
1950	Stadsaal, Heidelberg, Transvaal.
1950	Barret & Harris-vertoonsaal, Salisbury, Rhodesië.
1950	Stadsaal, Bethlehem, O.V.S.
1950	Stadsaal, Theunissen, O.V.S.
1950	Stadsaal, Queenstown, K.P.
1950	Poppy Krige-galery, Hermanus, K.P.
April 1951	Binnehuis-galery, Worcester, K.P.
Mei 1951	Stadsaal, Ceres, K.P.
Augustus 1951	Skoolsaal, Bethulie, O.V.S.
Oktober 1951	City Arts Club, Port Elizabeth, K.P.
November 1951	N.G. Kerksaal, Steynsburg, K.P.
Mei 1952	Gainsborough-galery, Johannesburg.
Junie 1952	Stadsaal, Fouriesburg, O.V.S.
Augustus 1952	Oranje Koffiehuis, Bloemfontein, O.V.S.
September 1952	Carnegiebiblioteeksaal, Stellenbosch, K.P.
September 1952	Schweickerdt-galery, Pretoria.
Oktober 1952	Skoolsaal, Clocolan, O.V.S.
Oktober 1952	Stadsaal, Boshof, O.V.S.
November 1952	N.G. Kerksaal, Viljoenskroon, O.V.S.
Maart 1953	Stadsaal, Krugersdorp, Transvaal.
April 1953	Stadsaal, Trompsburg, O.V.S.
Junie 1953	Gainsborough-galery, Johannesburg.
Augustus 1953	S.A. Kunsvereniging, Kaapstad.
Maart 1954	Kerksaal, Oudtshoorn, K.P.
Junie 1954	N.G. Kerksaal, Hennenman, O.V.S.
Oktober 1954	Gainsborough-galery, Johannesburg.

Januarie	1955	Carnegiebiblioteeksaal, Stellenbosch.
Februarie	1955	S.A. Kunsvereniging, Kaapstad.
Maart	1955	Nasionale Museum, Bloemfontein, O.V.S.
Augustus	1955	Hallis-galery, Port Elizabeth, K.P.
September	1955	Tegniese-kollege, Kroonstad, O.V.S.
Februarie	1956	Hugenote-Hoërskool, Wellington, K.P.
April	1956	Schweickerdt-galery, Pretoria.
Junie	1956	Ferdinand Postma-biblioteek, Potchefstroom.
Oktober	1956	Skoolsaal, Piketberg, K.P.
Mei	1957	Christensen-galery, Worcester, K.P.
Mei	1957	Carnegiebiblioteeksaal, Stellenbosch, K.P.
September	1957	Helen de Leeuw-galery, Johannesburg.
Oktober	1957	Schweickerdt-galery, Pretoria.
Maart	1958	Stadsaal, Heidelberg, Transvaal.
September	1958	Stadsaal, Robertson, K.P.
Februarie	1959	S.A. Kunsvereniging, Kaapstad.
Oktober	1960	Schweickerdt-galery, Pretoria.
Oktober	1960	Nasionale Museum, Bloemfontein, O.V.S.
November	1960	S.A. Kunsvereniging-galery, Kaapstad.
Junie	1961	Openbare Biblioteek, Oudtshoorn, K.P.
Augustus	1961	Phillimore Ives-museum, Stellenbosch, K.P.
September	1961	Koshuis-saal, Riversdal, K.P.
Oktober	1961	Opleidingskollege, Wellington, K.P.
November	1961	Schweickerdt-galery, Pretoria.
Februarie	1962	S.A. Kunsvereniging, Kaapstad.
September	1962	Adler Fielding-galery, Johannesburg.
Maart	1963	S.A. Kunsvereniging, Kaapstad.
Oktober	1963	Tegniese Kollege, Kroonstad, O.V.S.
Maart	1964	S.A. Kunsvereniging, Kaapstad.
Mei	1964	Stadsaal, Queenstown, K.P.
November	1964	Schweickerdt-galery, Pretoria.
November	1964	Silberberg-galery, Kaapstad.
Oktober	1965	Pieter Wenning-galery, Johannesburg.
Mei	1966	Stadsaal, Welkom, O.V.S.
Junie	1966	Hallis-galery, Port Elizabeth.
September	1967	Pretoriase Kunsmuseum, Arcadiapark.
Oktober	1967	Potchefstroomse Universiteit, Transvaal.
Mei	1968	Sanlam, Bellville.
September	1971	Holmes Trust Kunssaal, Kaapstad.



ADDENDUM IIGREGOIRE AAN DIE WOORD

Tydens 'n reeks onderhoude met Gregoire wat op band vasgelê is, het hy o.a. die volgende tek vertel gehad:

My vader het ons nooit iets van ons familie of voorouers vertel nie - hy was 'n beskeie man. Al wat ek weet, is dat hy van Carnarvon gekom het.

Ek was eers in die Springfield Convent, Wynberg. Seuns is net tot standerd twee toegelaat. Daarvandaan is ek na Boys' High. Die kunsonderrig wat ons op skool ontvang het, was pateties.

Ek skryf my sukses van daardie dae as jong kunstenaar geheel en al toe aan die feit dat ek in die huis van 'n kunstenaar grootgeword het; ek sou sê 100%, want hoeveel kinders word nie met talent gebore nie en dan kom daar niks van nie. Dit was van my pa en ander kunstenaars dat ek aanmoediging ontvang het.

Ek kan vir Wenning baie goed onthou - ek was 10-jaar oud toe hy oorlede is. Saans het hy natgereent by ons aan huis gekom; dit was nou na 'n dag se skilder. Ek het dikwels gaan staan en kyk waar hy skilder. Ek sal die dag nooit vergeet nie toe my vader en Wenning, ons het hom altyd mnr. Wenning genoem, my by 'n nat skildery wat Wenning toe pas voltooi het, gelaat het om dit op te pas terwyl hulle by Kirstenbosch gaan tee drink het. Vir byna 'n uur het ek so voor die nat skildery gesit. Ek kon hulle al hoor terugkom in die bos toe ek my sit op Wenning se veldstoeltjie wou verander. Vir 'n oomblik het ek my balans verloor, vorentoe geval en met my vingers sulke strepe deur Wenning se skildery getreek. Jy weet, my pa was kwaai en as ek ooit in my lewe sleg gevoel het, dan was dit toe. My pa was kwaad, maar Wenning het gesê dat hy dit weer sou regkry. Hy het probeer, maar dit was nooit weer die eerste werk nie.

Wenning het my werk baie aangeprys, miskien omdat hy my pa en vir ons so goed geken het. Toe hy gesê het: "he is going to beat us all", het dit my baie aangemoedig.

Ek het baie kopieë van bote gemaak, en dit ingekleur. Ek dink dit was ook die invloed van Japanse kuns. Dit het my geweldig baie bekoor, en my gevoel vir kleur, sekere kleur, ontwikkel. Ek sien in die boek oor Caldecott in die resensie wat hy oor my werk geskryf het, dat hy meen dat ek 'n ingebore gevoel

vir/.....

vir toonwaardes gehad het en lit sê ek reguit, het ek van die Japannese afdrucke gekry. Dit is stemmige samestellings van kleure, jy sal nooit 'n verkeerde kleur sien nie - ek het baie baie van hulle geleer ken. Weet jy, ek het hulle so goed gekopieër dat toe my vader se goed na sy dood verkoop is, het kenners die afgetekende werk vir oorspronklikes aangesien.

Jy weet, my pa het mos al die goed aan 'n kleinseun bemaak wat hy tot by sy dood nooit gesien het nie. Gedurende sy lewe wou hy nooit die kind sien nie. Dit was my oudste broer se kind. Jy weet, my pa was 'n baie eksentrieke man; toe my skoonsuster vir die eerste keer die kind na ons huis toe bring - terloops, die oudste seun het nooit daar gekom nie omdat my pa hom die huis verbied het net omdat hy gaan werk het - toe dog my ma dat die ouman se hart sou bly voel om die kleinseun te sien. Sy het toe aan die deur gaan klop en hom genooi om te kom kyk. Toe sê sy Bollie, sy't hom altyd Bollie genoem, hier is jou kleinseun. My pa het Engels gepraat en sê toe: "Take it away, I don't want to see it", en stap toe in die gang af sonder om na die kind te kyk. Net voor my pa se dood het hy sy goed aan dieselfde kind bemaak. Hy het nie eers sy naam geken nie, ou Bernard Lewis moes die naam verstrek.

Brandin Davis was 'n baie suksesvolle Johannesburgse prokureur. Hy het goeie smaak gehad en een van my eerste sketse gekoop, een van sonneblomme. Ek het gehoor hoe hy aan my pa sê: „jou seun is baie talentvol". Hierdie dingetjies het my baie selfvertroue gegee.

Ek het dikwels saam met Roworth gaan skilder en hy het my destyds taamlik beïnvloed.

My pa was seker die eerste persoon in hierdie land wat boeke oor die Franse Impressionisme en Picasso en Matisse gehad het - ek praat nou van omtrent 1919 toe ek 10-jaar oud was. Toe het ek al kennis gemaak met Bernheim June - dit was almal Duitse uitgewers. My pa het met hulle gekorrespondeer. Hy het goeie boeke oor Degas, Van Gogh en Gauguin gehad. Breitner het 'n groot invloed op my uitgeoefen. My pa het baie afdrucke gehad van die Haagse skool, die Maris broers, Willem en Matthys. Ek was 'n groot bewonderaar van hulle werk. Jacob was die een wat die meeste landskappe geskilder het. Ek het ook baie van Israëls gehou. Ek meen dat ek aangetrokke gevoel het tot hierdie kunstenaars se werk omdat hulle tonele met stemminge net soos wat hier in die Kaap is, vertolk het.

In daardie dae het ons mos nie veel rondgereis nie, daar

was nie karre nie. Toe ek omtrent veertien was, was ek nog nooit buite die Kaap nie, miskien een of twee maal saam met my pa na Stellenbosch.

Ons het hier in Nuweland gewoon en soos jy weet, het die Kaap 'n baie strawwe winter – die Kaap is eintlik nie Suid-Afrika nie, veral die nat, laagliggende dele kan 'n plek soos Holland wees. Baie oorsese mense wat hier aanland, sê dat die Kaap vir hulle nie soos 'n vreemde land is nie.

En dan het ons strawwe winters gehad, want jy sien ons moes ver deur die modders en die water stap van Nuweland tot in Wynberg. Alles was bebos en my indruk as kind is dié van 'n nat, triestige, somber wêreld. Dit was seker die rede waarom ek so 'n sterk aanvoeling vir die werk van die Haagse skilders gehad het.

Eers later, toe ek begin rondreis het, het ek van die helder kleure van Van Gogh begin hou. Ek moet sê dat Wenning, die Japannese afdrucke, die somber omgewing, die voorbeelde van die Haagse skool en die mooi gryskleurige Kaapse lug my baie beïnvloed het. Ek het nog altyd 'n groot waardering vir 'n mooi lug gehad, en dit kry ons in die Kaap. 'n Man wat in die Karroo of platteland leef en vir tien maande en meer van die jaar net 'n blou helder lug sien, sou nie soveel belang in hierdie (Haagse) kunstenaars se werke stel nie.

By alles kom nog die groot invloed van my pa, hy was 'n man wat baie goed kon gesels oor kuns.

Wat Godsdien in die huis betref, was dit 'n saak van elke man vir homself. My pa was 'n agnostikus, hy het nooit oor geloof gepraat nie. Dikwels het ek hom hoor sê: „Kyk, dit is 'n persoonlike ding“. Hy het nooit kerk toe gegaan nie. Die dominee het so af-en-toe na die huis gekom, maar my ma was godsdienstig en het so af-en-toe kerk toe gegaan. Ek sou sê dat my pa 'n goeie en opregte Christen was.

My pa was 'n mens wat kuns aanbid het, hy het net gelewe vir kuns. Hy het baie biografieë gehad. Jy weet, ek het nou die dag hierdie boek gekoop, 'n klassieke biografie van Whistler. My pa het dikwels vir ons daaruit gelees.

Ek het drie susters gehad en al drie het musiek geneem en saans het elk 'n beurt gekry om vir 'n halfuur te speel. Dan moes ons kom sit en luister – dit was aangenaam, want daar was mos nie radio's in daardie dae nie. Al wat ons gehad het,

was/.....

was 'n grammofoon met klassieke-musiekplate. My pa het dit so eenkeer in veertien dae gespeel en dan was dit 'n groot gebeurtenis.

Hy het goeie boeke oor Cézanne gehad - ek het alles geweet. Hy het vir ons gelees en verduidelik en ek meen dat ek 'n boek oor Cézanne kon skryf ofskoon ek destyds die boeke nie self gelees het nie. Hy het die boek van Vollard gehad en saans wanneer ons aan etenstafel sit, het hy ons altyd stories vertel van Vollard en Van Gogh, ook van skrywers soos Dickens. Ons het almal Dickens en Zola geken. Hy was liewer vir die Franse en Russiese skrywers.

Weet jy, ek praat nou die dag met dr. Louis Herman wat hom baie goed geken het. Hy sê: "You know, Gregoire, your father was a most remarkable man in some ways, he was to write a weekly journal written in the style of Pepys's Diary. He was so clever that you would swear it was Pepys' own diary". Ek sê vir jou, vir 'n boerseun wat nog nooit oorsee was nie, was dit goed.

Hy het nie in die wetenskap belanggestel nie, hy het selfs geglo die aarde is plat want hy het altyd vir my gesê dat daar baie slim mense is wat sê dat die aarde plat is.

Ek het vir Irma Stern die eerste keer ontmoet toe ek 24 was. Moontlik is ek deur my pa en Bernard Lewis se opinies beïnvloed want haar werke het my ru en 'n bietjie te modern voorgekom, te verwronge en 'n afdwaling van die werklikheid.

Ek het skool verlaat toe ek agtien was. Ek het toe al 'n bietjie begin bots met my pa want ek het gevoel dat ek op my eie wil wees. Ek het ook in die politiek begin belangstel, veral in die sosialisme. Dan het my pa gesê dat ek dit oordryf en moet leer werk. Ek het altyd in sy kamertjie gewerk.

In hierdie tyd het ek ook met meisies uitgegaan en ek moet erken dat ek in daardie jare nie soveel gewerk het as wat ek moes nie. Ek wou my eie ateljee hê en ek is aangespoor deur 'n intelligente meisie wat ek gehad het.

Hierdie tyd was 'n ongelukkige tyd. Ek het baie gelees en na musiek geluister en mense begin ontmoet. Ek het baie gaan visvang en soms alleen vir dae na Houtbaai gegaan. Intussen het ek die idee om weg te breek met Bernard Lewis bespreek. Ofskoon hy 'n baie groot vriend van my pa was, het hy gesê dat hy ook gedink het dat dit nou tyd was dat ek so 'n stap doen, hy sou by my staan maar het my gewaarsku dat my pa baie vyandig teenoor my sou raak.

Toe ek omtrent 22-jaar oud was, het ek 'n ateljee gehuur en alles gereël en toe gaan ek na hom en sê dat ek my eie ateljee wil hê. Toe sê hy: „Wat bedoel jy?” en toe vertel ek vir hom dat ek 'n ateljee in Friedlander se gebou gehuur het. Toe ek vir die oubaas vertel, net soos ek jou nou die storie vertel – kyk, hy het 'n vreeslike sterk persoonlikheid gehad en sy belangstelling in Wenning was eintlik ook grotendeels omdat hy vir Wenning kon "sponsor" en alles vir hom doen; hy het ook alles vir hom gedoen, briewe geskryf en mense gekry om sy werk te koop en dit was wat hy vir my ook gedoen het. Nouja, toe ek vir hom op die stoep vertel, het hy na my geluister, hy't nooit sy stem verhef nie, hy't nooit hard gepraat of kwaad geword nie, toe hy hoor wat my planne was, toe sê hy: „Wel, wat is verkeerd met die kamer, jy's gelukkig, jy kry nou jou sakgeld, jy kan hier werk, ek moedig jou aan en ek doen alles vir jou”. Toe sê ek, wel dit is nie dit nie, ek voel ek moet op my eie voete staan, ek wil my eie ateljee hê en mense sien. Toe sê hy: „Wel as jy dit in daardie lig sien, dan moet jy maar die huis verlaat”. Maar ek wou nie die huis verlaat nie, ons was 'n groot familie, lief vir mekaar en dit was lekker om 'n groot klomp kinders in een huis te wees.

Toe sê hy: „Nee, nee, as jy dan op jou eie wil gaan, dan moet jy die huis verlaat. En jy kom nie weer terug nie, jy sal donker dae moet deurmaak en moenie dan dink dat jy weer kan terugkeer na die huis nie.” Ek het geweet dat ek op Bernard Lewis kon steun. Ek het geweet dat ek van die reuk van 'n olie-lap sou kon lewe.

Van toe af was dit asof ek 'n vreemdeling in my ouerhuis was. Ek het dikwels vir my moeder gaan kuier.

Intussen het daar by my 'n behoefte begin ontstaan om verder te studeer. Toe ek by die Heatherley School of Art gekom het, het ek al verskeie uitstallings agter die rug gehad en ek kon olieverf baie goed hanteer. In Londen het ek altyd smiddags en naweke geskilder. Ek was lus vir die portretkuns en wou net teken. Eintlik het ek my geskaam want jy weet as jy daar kom dan sien jy hoe studente sommer 'n gesig inblok. Ek was van mening dat my portret- en naakfigurestudies baie swak was. Die onderwyser het altyd gesê: "Why don't you draw the way you paint?", d.w.s. met daardie vryheid. Dit was een van die redes waarom/.....

waarom ek nooit aan die Kunsskool geskilder het nie, en Maggie (Laubser) – dieselfde geld vir haar. Sy het nooit geskilder nie, vir jare net geteken.

Christopher Wood was vir my amper so iets soos Granny Moses – feitlik 'n kinderlike benadering in die weergawe van huisies, krom en skeef en 'n baie fyn gebruik van kleur.

As ek 'n toneel sien, is die eerste ding wat my bekoor die lyn van die horison of geboue; dit is daarom dat ek soveel van Parys en Venesië hou en nie van 'n stad soos New York nie.

Waar my liefde vir geboue en strate vandaan kom, weet ek nie. Vanaf die begin hou ek van die Slamse buurt, veral die eksotiese en simpatieke omgewing. Snaaks genoeg, die kunstenaars wat ek eintlik admireer het soos Wenning en die Haagse skilders, was nie mense wat so baie straattonele geskilder het nie.

Wat ek van Cézanne admireer, is sy onderwerpe, kwaswerk en kleur. Wat Van Gogh betref, is dit sy oorspronklikheid. Ek voel hy is 'n kunstenaar van die volk, hy is 'n man wat sy medemens liefgehad het, jy kan dit sien in alles wat hy geskilder het; mense en portrette. Hy was so anders as Irma Stern wat sommer vir mense sou sê: "You sit there, sit there, you come on sit there, I'll give you five bob, sit". Jy weet, so kan 'n mens mos nie jou onderwerp met liefde skilder nie. Of sy nou 'n Absinieër of 'n Bantoe of Europeaan skilder, hulle was almal dieselfde, almal het dieselfde oë gehad. Sy het nie diep gegaan en die siel van haar sitter gesoek nie. Van Gogh was nie so nie, kyk die ertappeleters. My pa was die eerste man wat Van Gogh se dagboek gekoop het. Hy het die briewe vir ons gelees.

Vir my het Degas baie fyn en goeie smaak aan die dag gelê. Die lirick en romantiek is wonderlik in sy werk ingeweef. Kyk net na sy dansers. Dit was ook Wenning se laaste werk toe hy die dansers gekopieër het. My pa het ook 'n groot bewondering vir hom gehad.

Kubisme het my nooit genoeg beetgepak om die realisme te laat vaar nie. Ek het maar altyd gevoel dit is een van die dinge wat jy ten volle moet ken – jy moet weet hoe om te abstraher. Ek is 'n groot bewonderaar van Japannese afdrucke wat ver van realisties is. Het jy die resensie van Caldecott gelees waar hy van my sê: "he is not a realist" – dit het my getref want ek het altyd gedink ek was 'n realis. Caldecott het werklik gesien/.....

sien wat ek gedoen het toe ek 'n seun was. Omdat ek so in Wenning se manier van skilder belanggestel het - dit was baie modern in daardie dae - moes hy geweet het wat my rigting was.

Ek het nog altyd baie belanggestel in die mens. Zola en Tsekov was skrywers wat die mens baie liefgchad het. Dickens ook. Hierdie boeke wat ek gelees het, het ook 'n groot rol in my benadering tot die kuns gespeel. 'n Spesifieke boek wat 'n groot invloed op my uitgeoefen het, was Zola se Germanuel en natuurlik ook Van Gogh se lewe. En dit is waarom ek altoos die agterbuurtes besoek het en liefgekry het. Dit is nie net die strate en geboue nie. Dit is arm mense wat hier woon, dit is nie vir my vuil nie, dit is vir my mooi.

Voor my terugkeer na Suid-Afrika in 1937 was ek in Londen toe ek eenkeer aan Bernard Lewis geskryf het en gesê het dat ek voortaan sou modern skilder. Eintlik het dinge nie so uitgewerk nie want as student, sien jy, al die goed om jou en jy word meegevoer.

Na my terugkeer het ek ontdek dat jy nie jou styl so oornag kan verander nie, jy moet maar saamgaan en met die ryphheid sal jy verandering sien en dan kom dit op 'n natuurlike manier. Ek was baie beïnvloed deur Christopher Wood en Van Gogh en baie uit die Ooste - dit het jare geneem voor ek dit afgeskud het. Dit wys vir jou hoe 'n lang proses dit kan wees. Jy kan nie oorsee gaan en verwag dat jy jou styl binne twee of drie jaar sal verander nie, dit is daarom dat ek so gekant is teen mense wat vir 30 tot 40 jaar op 'n sekere wyse skilder en dan oornag met abstrakte werk vorendag kom, dit is mos 'n onnatuurlike en oneerlike ding.

Ek stel nie baie in die Suid-Afrikaanse lig belang nie. Kyk Monet se hooimiedens - dit is te wetenskaplik.

Die violspeler van Chagall is werk wat baie baie bekoor het. Ek het dit in die stedelike museum in Amsterdam gesien. Elke hoekie van daardie skildery is uitgewerk en uitgedink. Kyk net na die viol, dis oranje bo en geel onder, hoekom? Hy het die man 'n groen gesig gegee - en die gebruik van swart .... dis 'n groot ding ..... dit is vir my altoos een van die mooiste van die kleure vir wat jy met hom kan doen om ander kleure uit te wys. Die werk van Chagall het my so 'n bietjie aan Maggie laat dink maar sy het nie die tegniese vaardigheid

nie/.....

nie - by haar kom dit natuurlik maar by Chagall is dit fyn beplan.

Dit is eienaardig hoe maklik 'n mens beïnvloed word. Toe Maurice van Essche in 1941 na Kaapstad gekom het, het ek hom na my ateljee geneem en gereël om daar 'n portret van majoor Piet van der Bijl te skilder. Hy het verf baie dun gebruik en dit het my so interesseer en beïnvloed dat ek, voordat ek geweet het waar ek was, so lig begin werk het dat my werk amper uitgeblyk het.

-----



ADDENDUM III

**EREPENNING VIR SKILDERKUNS, 1958**

**TOEGEKEN AAN GREGOIRE BOONZAIER**

**Huldigingswoord**

opgestel deur

**PROF. DR. H. M. VAN DER WESTHUYSEN**

*(Vorgelees by geleentheid van 'n formele dinee in die klub HERE SEWENTIEN op Woensdag, 24 September 1958, gereël deur die Kaaplandse Werkgemeenskap van die Fakulteit vir Taal, Lettere en Kuns van die S.A. Akademie vir Wetenskap en Kuns.)*

Gregoire is in 1909 in Kaapstad gebore as seun van die gevierde Afrikaanse spotprenttekenaar, kunstkenner en -versamelaar, mnr. D. C. Boonzaier. Die ouerhuislike atmosfeer was van meet af aan heel bevorderlik vir die seun se vorming in die kuns. Gelukkig ook het die ouers daarvoor gesorg dat hy nie te vroeg onder alte beperkende stylinvloed van 'n skoolse leermeester beland het nie. Hy moes self sy voete vind.

Reeds op baie jeugdige leeftyd begin hy onder die leiding van sy vader teken en skets. Nog voordat hy tien jaar oud was, kon hy meermale met Wenning op sy skilder-uitstappies in die buitelug saamgaan — 'n uiters belangrike faktor in die vorming van die jong seun. Sy vroeë aanraking met die kunselewe op hierdie wyse, aangevul deur sy kennismaking met sy vader se kunsversameling, insonderheid van Japanse kunststukke en aangemoedig deur ander kunstenaars, het hom reeds vroeg laat koers vat. Sy jeugwerk het getuig van 'n seldsame besonkenheid vir iemand van sy jare. Sy vroeë tentoonstellings, tot in 1934 ongeveer, toon 'n vinnig omhooggaande ontwikkelingslyn.

Eers teen daardie jaar het sy plan om 'n besoek aan Europa te bring tot verwerkliking gekom. Hy gaan studeer in die skilderkuns in Engeland aan die *Heatherly Kunsskool* en aan die *London School of Arts and Crafts*. Gedurende sy verblyf oorsee, stal hy drie keer uit op die *Royal Academy* en neem ook deel aan die tentoonstellings van beide die *London Group* en die *New English Art Club*. By een geleentheid het hy die vernaamste prys weggedra vir 'n groot doek getitel: *Red Lion Square*, 'n stuk tans in die besit van die Universiteit van Pretoria.

Bowendien bring hy besoek aan kunsgalerye oral in Europa; skilder 'n tyd lank in Frankryk, hoofsaaklik Parys, asook in Spanje.

Voor die einde van 1936 was hy terug in Suid-Afrika. Hy het nuwe idees met hom saamgebring. Dit was duidelik dat hy homself deur sy reis en studie meer losgemaak het van jeugopvattinge en van invloede wat vroeër meer opgeval het.

Hy het meer krities teenoor homself begin staan. 'n Tydperk van eksperiment in verskillende rigtings het gevolg en gedurende die Tweede Wêreldoorlog loop dit uit op wat ons kan noem 'n fase van bewuste Ekspressionisme. Hy word in die jare 'n stigterslid van die kunsvereniging die *New Group*, 'n tyd lank was hy ook Voor-sitter in die Bestuur daarvan. Hierdie Nuwe Groep van jonger kunstenaars het gestry vir vernuwende begrip van ons beeldende kunste, en vir 'n oop en nugtere benadering van die meer hedendaagse elemente in die Westerse beskawingslewe.

Volgens die mening van sommige kunskenner het hierdie eksperiment van die veertigerjare hom tog minder geleentheid gebied om sy eie natuurlike, digterlik-impressionistiese aanleg spontaan en ten volle te kon uitleef.

Vandag is Gregoire besig om homself weer terug te vind. Sy huidige werk lewer bewys daarvan dat hy enersyds weer teruggekeer het na die skildertrant waarmee hy in die vroeë dertigerjare soveel belangstelling uitgelok het en aandag op homself as opkomende jong skilder gevestig het. Andersyds het hy verander en ryper geword. Hy beeld die Suid-Afrikaanse lewe vandag met 'n vaster hand uit. Sy tegniek getuig van nuwe ontwikkeling. Die opbreek van die groot kleurvlakke van vroeër in 'n aantal heel gevoelige kleurvakkies, aksente vol ryke verskeidenheid, goed beheers en fyn teenmekaar uitgebalanseer, verleen soms 'n interessante neo-impressionistiese karakter aan sy jonger werke. Die verandering bevat beslis verdere ontwikkelingsmoontlikhede.

Deur sy selfstandige tentoonstellings is sy werk vandag oral in ons land bekend en versprei in ons huise, skole en openbare versamelings. Op landsweye tentoonstellings van Suid-Afrikaanse skilderwerk is hy sedert 'n afgelope dekade en meer gereeld verteenwoordig, hier en in die buiteland.

Dit is paslik dat 'n Afrikanerliggaam met soveel status op kultuurgebied as die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns op hierdie tydstip 'n erepenning aan die kunsskilder Gregoire Boonzaier sal toeken. Ons wens hom geluk met die onderskeiding en bid hom 'n vrugbare arbeidstyd toe vir die jare wat nog voorlê.

Jintona

Alfred Rd.,

Rensselaers.

Tues. 21<sup>st</sup> March.

1932

Dear Dr. Luempelmann,

No doubt Mr. Lewis has already in the past thanked you on my behalf for all that you have done for me. Now, however, I wish to tell you personally how much I appreciate the assistance that you have given me, & the unflinching interest you have shown in my work.

As a rule I am not particularly interested in the people who buy my work. The greater majority of people buy pictures not because they have any great love for them, but for some other reason of minor importance: perhaps they want to fill a certain wall-space in one of their rooms; they may want to present someone with a painting; or else they may even consider it a kind of duty to have this or that artist's work — some even imagine that they are playing the part of a Good Samaritan by purchasing an artist's work — well these are the main reasons which usually prompt the majority of people to buy artists' works, but as

to people buying pictures for what they are worth  
 purely as pictures — that is rare. And therefore  
 you stand alone. You have identified yourself in  
 my work purely for what it is worth, without  
 ever having met me or having the need to fill  
 a wall-space. It is when one meets what comes  
 across such genuine appreciation, that he cannot  
 fail to get in touch with that person & think  
 him personally.

After all, no matter how sure an artist  
 feels of himself, he needs constant encouragement  
 in the form of praise. For that matter, which  
 artist is sure of himself? Even the great masters  
 of painting had a never-ending struggle to  
 "realize" or in other words, to achieve what they  
 had in mind. Shortly before his death, when  
 already over 70, old Corot was heard to say  
 "Ah, if only I could live another 50 years, for now  
 I am only beginning to learn" or words to that  
 effect. So you can imagine how much more,  
 young & inexperienced artists like myself, feel  
 uncertain of their work & have to rely on  
 a few encouraging words or acts to keep them  
 going. At times one feels so depressed over one's

work, so uncertain of one's capabilities, that one is almost prompted to give the whole thing up; and it is at such moments that one needs genuine sympathy & appreciation.

The majority of people can never realize how dependant an artist feels when he has had one, two, three or even more failures in succession, as often happens. Even when a painting is going badly & the artist is struggling to make it a success, that feeling of uncertainty & despondency which lays hold of him can cause him to end of wrong. Even Zola made this feeling of uncertainty & despondency experienced by artists, the theme of his novel "The Manufacture", and although one may imagine that Zola had, as was sometimes his wont, exaggerated these feelings experienced by the hero of that work, still they are perfectly true to life.

So now Dr. Tompfehnauer, you can understand how much I appreciate the interest you show, or believe me, I am ever troubled by these same feelings.

As to the matters, you are probably wondering how I have progressed with that first-shell life you ordered. It is completed, &

enclosed you will find a little sketch thereof, so that you will know some months beforehand what it is like. I hope this will not spoil your enjoyment of the actual painting when it arrives.

It is painted carefully & thoughtfully, after the style of the Old Masters, so that the subject & the style in which it is treated will be unlike anything you have of mine. Beyond that I am not in a position to say anything more about it, except that I have put all my efforts into it. I hope you will like it.

Once again, I thank you for all you have done; I only hope that the pleasure my pictures give you could be worth as much to you as your attention has been to me.

From your friend  
Gregoire.

"Fombona

at Pretoria,

Handwritten

Friday 20<sup>th</sup> May.

Dear Dr. Trümpelmann,

I have delayed answering your letter, seeing that I know you are a very busy man & that you already have your hands full with letter-writing to Mr. Lewis & others. However, I know you will excuse an occasional few words about my doings, as that is really all I can do in return for all that you have done for me.

Your letter to me, I appreciate & value highly — not because it contains only praise but because I realize that you have real faith in me; it has given me new courage, put new life into me. It has made me realize that I must work & master once differently after another in order to be able to face you in the future and be able to say "I have tried to be worthy of the opinion you have of me". In fact, I now feel, on a very small scale, the way Brahms and after Schumann had published the famous article on him, in which he acclaimed Brahms the last of the German musical giants — that is, I realize that a responsibility rests on my shoulders — I must push forward in order not to disappoint those who have faith in me.

So it is that I have been working pretty often, but as a rule I work very sporadically, from

2

letting weeks slip by without doing anything. Perhaps you already know that I am preparing for an Exhibition in about July or August; that will bear out least 30 pictures, & in addition I am sending three works to Natal for the Natal Society of Artists' annual Exhibition, which will take place at about the same time as my show.

So you see, I shall have to give up my old bad habits and work hard. All that I am waiting for now is the right weather — grey weather — for I have found a number of subjects on the slopes of Signal Hill overlooking Cape Town. This quarter & the Malay Quarter are probably the two oldest & most colourful sections of the Peninsula; everything is discoloured, dilapidated and beautiful — one only wants the correct weather conditions, as everything depends on that. After these scenes, I intend painting a few things at the docks, so that my forthcoming exhibition will be quite unlike any of my previous ones, as I have never exhibited paintings of these localities.

You have no idea how glad I am to have discovered this paintable locality, as subjects are becoming very scarce; after all, I am only able to paint round about the Peninsula, which is unfortunately being robbed gradually of all its former beauty, owing to the constant removal



3

Of old trees, forests, old houses, thatched roofs, and the erecting of these modern monstrosities of houses & the equally ugly galvanised-iron fences, which are springing up everywhere like mushrooms. In the suburbs of Kentlands where I had grown up, the change that has taken place is unbelievable. I shall give you an illustration of what I mean: When I began painting about 7 years ago, there were, in various parts in the suburbs, more than a dozen old thatched-roof houses, or rather call them homesteads; these one could always go to when the right weather came along, and so fine were they in themselves, that one could almost always bring home a successful canvas — you know the kind of thing — beautiful discoloured walls, moss-covered thatched roofs, quaint gables and windows, and plaques falling from the walls & disclosing the red ironwork — here and there a gnarled bare tree, or a clump of rich dark evergreen; in short, the very thing that artists rave about. Today not one of these interesting homesteads remain; true, some of them are still there, but then they have invariably been completely spilt through reconditioning or the removal of their original appropriate surroundings. Only this year I watched them tear off the thatch from the roofs of that old row of cottages in Bishop's Court of which I have a painting somewhere in Windhoek.

5

every day; one must work with a system if one wants to do the utmost within a short space of time, so I always have a number of half-finished pictures on hand — sunny & grey scenes — morning & afternoon scenes; thus, if it is a sunny morning I work on the sunny picture, & if the weather happens to change suddenly in the afternoon, I unpack a grey picture which I have begun, and continue working at it. That is the way I like to work. I like to have a number of unfinished pictures with me, so that I can work at any of them whenever I am in the right mood. During the last few days I have been working round about an old dairy-farm some distance up the mountainside above the Kelay Quater; it is an old French-looking house with the most beautiful surroundings and, more important still, enclosed by the most magnificent old walls one could wish for. Here I have found plenty of subjects, and as the people who live in the house are very kind to me, I can work well. So if only I can "realize" if only I can put on to canvas what I visualise of these scenes, all will be well. But how disarming to go home with a canvas which is but a poor representation of the picture one

unrealised before one began; yet this is what happens only too often.

But I have dwelt on these things concerning myself long enough, so let me refer to your letter one more. You say that you are very pleased with my fruit-slice-life that we sent you. This gives me much pleasure; I am really glad. From Mr. Lewis I hear that you now want a slice-life of Zinnias. I believe it will be sent you soon, & I only hope that it too, will meet with your & your fiancée's approval. How nice it would have been had you lived here — — — then you could always see my latest work & choose whatever you desire; but perhaps some day that wish, which I know you share with me, may become a reality.

As an unmasked-hor letter, this one is already far too long, so before I close, once more accept my warmest thanks for the exceptional interest you have shown in my work, & again, many thanks for your appreciative letter, which makes you my true friend & admirer — something that I value highly.

My kindest regards to your fiancée; I only hope that the Zinnias being sent you, will please her so, as you mention the fact that it was she who longed for a Zinnias slice-life. By the way, what fine coloured Zinnias have I sent rich, creamy-looking autumn shades! I am very fond of them; perhaps more fond of their colour than of those of any other flowers, & this year I have painted & seen them for the first time.

From your friend  
Eugene.  
(With Mr. Brown's!)

4

This slow vanishing of the beautiful portions of the Peninsula make me long more & more for Europe, where I know one can still find in abundance all that is beautiful in nature — fine trees, fields, meadows, rivers, windmills, old houses, and more important still — beautiful skies! It is so depressing during our Summers & even a great part of the winter, to wake up day after day & to see the eternal clear blue sky, which makes everything so harsh & uninteresting — which, from an artistic point of view, robs nature of its colour by making those portions on which the sun shine almost glaring & enveloping the shadow portions in darkness.

How different it all is when the sky becomes overcast: the glaring walls immediately become toned down & the colourless shadows become luminous & reveal a wealth of colour which was quite unobtainable in the sunlight. Yes, few scenes in nature do not look more beautiful in grey weather; I love the grey weather, and so I always look forward to the time when I shall see Europe — England,

Holland, Belgium, France! — all these old countries where everything is old & has a history. But while that opportunity comes, I make the best of what I find here and always long for our winters.

At the present moment the weather is very fine for painting, and I have been able to work

94. Long Street

Cape Town

Monday 19<sup>th</sup> March.

1933

My dear Dr. Trampelmann,

No doubt Mr. Lewis has told you about my new studio, so that you will understand why I have delayed answering your letter for some time. For I have really been very busy & worried during the past month or two, rushing about everywhere for furniture, money, and the various other essentials which are required to set up a studio. However, all my worries have not so to say disappeared, and as I have already sold two pictures (through our good friend Mr. Lewis) financial troubles too, have become a thing of the past.

So now I can sit down quietly and tell you what I have been doing. Finally, I now have a fine studio almost in the centre of the Town. It is a very large light airy room; almost 6 x 8 yards. A third of this is

finished off, and there I keep all my odds &  
 ends including my casual canvases etc. The  
 old portion of the room serves as my studio proper:  
 stucco walls, a blue picture rail, a few bright pictures  
 and hangings, some easy chairs, a bookcase or  
 two, tables, my large easel, and on the wall  
 a Japanese print, a copy of Elbert's *Artists of  
 Australia*, and a few of my own pictures in  
 shabby gold frames. Plenty of light streams  
 in through the large windows. Well, there  
 you have my own studio. I like it, and  
 so does everybody else. In fact, none of  
 the Cape Town artists have a better one; I  
 am referring to those who have studios in Cape  
 Town itself.

It is now a little over a month since  
 I moved into my new quarters, and I have about  
 a dozen or a half new works which I have  
 completed — not too bad for us seeing that  
 we have had this "painting weather" and I  
 have been obliged to work about fairly often  
 intending to be hundred or one trifles which  
 are nevertheless so essential sometimes.

The exhibition which I intended holding next  
 about the middle of November, or a little later  
 on, has of course not taken place. But all these  
 business (approximately 30 of them) which I had got together  
 were being to my "pocket" as I have begun work  
 already for an exhibition which I am holding at  
 the end of June — I have just got to July 11<sup>th</sup>  
 to be exact. This coming end of June will be  
 the end of my exhibition, as I am arranging a part-  
 exhibition with a certain hesitancy, also in a  
 well-known City square. Perhaps you have already  
 heard of her. Mr. Lane is rather opposed to this  
 new idea of mine, but thinks that the only  
 objection he has to it is one proposed: in  
 short, he thinks the fact that I am associating  
 myself with Lane. Well, I am no anti-Semite,  
 and from what I know of his personality, he seems  
 sound. At least, he is certainly very well  
 known in Cape Town, & that will mean  
 that I shall also get his friends to exhibit.  
 He also will be on my side, & I don't think  
 to go into this has in some respects, this is done.

rec

4

Of course, as there is really no sense in worrying one's self about what might or might not happen. One is so often out in one's calculations. The main thing is that I am holding a joint - show which takes place at the end of June. Mr. Lewis suggested the date, as I believe a sort of Teachers' World Conference takes place in Capetown at that time, & everybody will be "talking" art. Whether I will benefit by that is also a matter of speculation.

So now I have less than 3 months in which to prepare for a show. It is a pity that I could not get there so perhaps, think my picture would be, as there were some quite good ones amongst them. But I shall make up for the loss by having one water-colour one this coming show at least. Yes, I have begun water-colours once more. Last week I purchased a new batch of colours & now I am already getting into the way of handling them. And if I can only get a few good days I shall have some good work to show. You have never seen any of my water-colours yet. They are not the best things. Perhaps



a little overworked as yet, but rather good strong colour. That is the fault I find with most of our water-colourists out here; their work has no "bite" in it. They seem to be afraid to use strong blacks, greys or browns, and confine themselves to depicting wispy-washy prints, mountainous or pretty-pretty garden effects. At least my sketch is a definite departure from that old tradition, and is therefore at least original. But you must see them before you can criticize them.

By the time you receive this letter you will ~~no~~ doubt already have met Shackleton who is at present in Wadlock on business. Before he left he told me that he would "bath you up" & tell you how things are going down here. That is why I have not written much about my relations with my father, as he can explain everything to you in a short while if you wish to know. Incidentally he has been very kind ~~to~~ in helping me in my new venture. In fact, I would not have been able to do what I have done, if he had not given me

the business and which he has given. So in spite of  
 the business district of the Jews, they can be quite  
 helpful at times! Shubsoner has a larger collection  
 of my pictures than any other man; he has more  
 14 of my works, and amongst them a few of my  
 very best.

Last week I had a surprise - visit from Kottler  
 who is down here on a short holiday. He came to  
 my studio, liked certain things, but said he saw  
 many of my defects, failings, that I was left  
 quite discouraged. Kottler tells me that I  
 am really only now beginning to work, & that  
 hitherto it has been a kind of hobby. And as  
 to my drawing, it is nonexistent simply  
 because I am too lazy to draw. And in these  
 accusations Kottler is quite correct: I have  
 never yet worked seriously, and I cannot and  
 do not draw enough. In short, my work on  
 the sculpture it involves are only beginning  
 now. Now that Kottler's visit is a thing of  
 the past and I have had time to think it  
 over, I have regained some of my courage.  
 Not because I think he is wrong, but because

7

I realize that I may still be able to liquidate those  
 funds provided I work hard. So I am beginning to  
 draw now, & soon I shall begin to make  
 portraits once more. At the present moment I am  
 still somewhat short of canvases, but the moment  
 I have the necessary materials, they will be  
 ahead! You have never seen any of Koller's  
 paintings? Although he does not profess to be  
 a painter, still he has done some magnificent  
 portraits, and almost everything he does, be  
 it landscape portrait or still-life, is interesting.  
 He is a true artist.

In my next letter to you I shall  
 write more about my studies & the kind of work I  
 am now doing. How nice it is to be free!  
 I now stretch my own canvases (& I do it well  
 too!) and soon Meyerowitz will be showing me  
 how to etch; perhaps I may make something  
 good! Today I experimented with watercolor  
 & Indian ink — not too bad! When I  
 have some more money I shall get some  
 pencils; a good artist must buy all his material!

But above all I must cross now! My drawing is very slipshod, amateurish, uncertain.

You have sent me a little reproduction of a portion of one of Marx's pictures. I have seen it before, and of course it is fine. What rich colour! You mention St. Raymond's "Peasants". No, I have not read it yet, but Mrs. Lewis seems to know about it. As a matter of fact, we are able to get few translations of foreign masterpieces nowadays. That is the punishment we get for residing in a British colony. I advise though, that you do not spend about Tolstoy. Don't you like him? Fortunately we can still get translations of his works (they were translated while the Russians were being beleaguered by the Germans during the Soviet War). Only this month I could not resist buying his "My life" at a second-hand bookshop. He is one of the few authors I can read & reread time & again.

But we can continue this in our next letters. As it is, I feel tired now & it is late. If tomorrow is grey, I go to work early so you will excuse me.

Hoping this letter to you is not delayed by the floods, I remain  
Your friend  
Suzanne.

Finonia

Alfred Rd.,

Kenselooch.

Cape Town.

Aug. 27<sup>th</sup> 1933

Dear Dr. Trümpelmann,

You will forgive me for delaying this letter to you such a while; but then I do everything in fits & starts, so you will understand my delay.

I was very very glad to hear that the "Zinnias" satisfied you; it is a shell-life in which I had faith all along in spite of the fact that it gave me much trouble & many anxious moments. It is really a study of faded Zinnias. — I was so taken with the beautiful shades that Zinnias assume when they begin to grow old & fade, that I simply had to try & give my interpretation of it. Although I have not succeeded in getting the magnificence of the splendid rich creamy autumn shades (pastel shades Mr Lewis aptly calls them!) of fading Zinnias, still, the finished picture give me a certain sense of satisfaction. I am glad you like it. You don't object to the plain background do you? I was rather uneasy about it at one time. And the table-cloth; do you like that? I tried all sorts of foregrounds in that picture: a round red table, a purple decorated cloth, a white cloth; but all failed! So I tried this green-blue cloth; as far as I can remember, it looked well. Anyway, I am glad you like it. I feel that all those hours of effort on my part have not been in vain.

You know, Dr Trümpelmann, painting is at times almost a battle. When a painting is going badly and one begins to lose interest in it — when one feels that it is doomed to failure — then one may as well scrub it out, or perhaps put it away for another time; but it is best to scrub such attempts out — they are doomed failures. But when a painting goes badly, & one feels that it can be saved, when one feels that it only requires certain alterations which one is able to make, then painting becomes an exciting struggle — one works with energy, with excitement; one tries this colour, that colour; one changes the design, introduces new objects and so on; and when eventually the battle is won, & the picture is saved, how grand one feels. One has indeed gained a victory! Such moments are the compensations artists receive for all their failures & other setbacks. And in the case of your "Zinnias" I experienced those same sensations, as my father looked upon the picture as a failure at one stage.

Before I go any further I wish to thank you sincerely for the article about me which you were kind enough to write in the Students' magazine. I regard it as a great service done me in a kindly & unselfish spirit. But at some future date I shall repay you for all the trouble you have taken on my behalf; this is not a promise but more — it is an obligation on my part. Until then, I only hope that the pictures of mine you have in your

3

possession will give you some reason for your untiring efforts on my behalf.

What you write me about going to Europe interested me very much. Ah yes, how I should like to see Bohemia, Prague, the old quarters of Hamburg, and Holland! At one time I was not particularly concerned about going to Europe; I looked upon it as something which was, as yet, too far off to be thought about seriously. I would talk to myself "Oh well, there is plenty of time still" My father too, would always say to me "You see, all the artists of South Africa who have been overseas have come back copyists; besides, nowadays colour-reproductions are so fine that it is no more necessary to go to Europe — one can now see the great paintings of the world in one's home." So I never thought seriously about going to Europe. But of late, now that I have been going about a little, looking around & thinking for myself — now that I have heard what people of taste & experience have to say about the matter, I realize that I have only begun painting, that it is essential I should, in the very near future, get away from this artistic backwater to Europe, which is after all the cradle of art & culture.

No doubt you have, through Mr. Rains heard of Perceval Small the portrait painter. Last week he returned to England after a stay of some years in South Africa. I admire him & his work very much, & gained much experience from the few hints which

he gave me during the hours that I met him. It is through him that I learnt many valuable little essentials of plumbing, which, although simple in themselves, nevertheless are a great aid to any artist — hints that all good artists should have, & have at their finger-tips, but which I have been ignorant of through lack of intercourse with other artists. Well, I attach great importance to everything that a man of Small's experience may say, & he was most emphatic when I said goodbye, that I should make it my immediate object in life to get away to Europe. His reasons for this statement were that although one may be ever so talented, one has to broaden ones outlook by mixing with artists & seeing them work, by gaining advice "first hand" and by studying drawing. Above all he stressed the necessity of living in an atmosphere of activity where there exists a strong stimulus for work, for learning, for creative work — where one feels the urge to achieve big things! "Provided you have these opportunities, I predict that you will rise to the front ranks; but not otherwise, for no great artists have achieved greatness by always working on their own and relying on their own creative powers"

In what Small has said there is much that is true. What do you think Dr Trimpelmann? Do you consider that I could gain valuable experience in Europe, & do you like my father imagine that one



5

Should only go to Europe to "look around" — like tourists — and not to study. I should very much like to hear your candid opinion on this question, as I feel that following on the interest you have taken in my work, you would naturally have your own views on the subject.

You ask when I shall be holding my next Exhibition, what I have painted or whether I have any portraits? I shall tell you everything: As yet, we have not decided on the date, but it will probably be held about the end of October, in the Ashleys Galleries. I have always been accustomed to holding my shows in the Derry Gallery — in fact, I am known in that gallery; yet I have never liked it; the lighting is confusing and the room too small. On the other hand the Ashleys' Gallery is very large, conveniently situated and has an even harmonious light. It is much finer. As to my paintings, I already have 34 on hand, of which 6 are still-lives & the rest landscapes largely of scenes in the vicinity of the Malay Quarter, Signal Hill, & the docks. All that I now have to add to these are a few portraits, and then I can hold my show.

You of course know that I am very fond of winter-weather. In this collection although I have a number of bright sunny-scenes, I have upheld the "Gregoire tradition" by desiring most of the canvasses to grey scenes, & strangely enough, by gaining most success in them; yes, my grey pictures on the whole are far more successful. Yet, in spite of all this

6

I somehow already seem to have lost interest in this coming show of mine. At one time I hoped to make it something special, something new; I hoped to include everything — portraits, landscape, still-life, composition + drawings; to work in oils, water-colours, pastel + black + white. But — well, it has simply ended in an ordinary show of oil paintings such as I have always been accustomed to hold. But I still intend holding such a show one of these days. However, that is already another story.

There is one picture among this collection of mine which I really must write to you about, as I consider it perhaps the best attempt of the 34 works. It is a picture of the kind of subject I like, painted in the way I like most. The picture resembles to a certain extent a Manis. You know the great Dublin painter Judith Manis of course? I admire his work perhaps more than <sup>(that of)</sup> any other painter — I worship Manis. As this picture of mine resembles faintly a Manis subject, I consider it one of the best I have done. If all my work could only reach that standard, well, I should have achieved something at least, but it simply does not, that is all.

In this letter I give a little sketch of the picture as far as I can remember it, for it is now some time since I last saw it in my father's office in Town. But more or less it is like the actual picture. A wintry grey sky, broken

7

by the masts of many  
sombre faded yellow,  
grey & blue fishing-  
boats moored alongside  
a fishing jetty — a  
cold grey-green sea by  
see; in the far  
distance a thin ribbon  
of land can be dimly  
seen — the outskirts of



the city on the opposite side of the bay. On my Exhibition this  
picture shall be called "Stormbound" — the fishing boats  
safely moored whilst outside the wintry seas rage. I  
am sorry that I did not devise a larger canvas to this  
work; the size is but 12 x 18 which is apt to make  
the picture a little crowded — a little stiff; but  
it has an excellent broad old gilt frame, one of  
those expensive elaborate European frames, and that  
compensates for the other faults, to an extent.

There are, amongst the pictures for  
this coming Exhibition a few others which I wish you  
could have seen — a few, but I consider them to  
be as good as the best I have yet done. There is  
"The House on the Hill", an old humble-down cottage  
standing on a hillside under the shelter of a fir tree  
— a large foreground of earth, stones, barrels, wire  
and rubbish; overhead a gloomy grey sky with faint  
blue here & there — discoloured walls, brickwork exposed,

and a figure with a red "clock"; it is one of my good things. But I shall tell you more about these pictures of mine when ever, thing is prepared for my show.

As it is I feel very dissatisfied with myself at the present moment, for during the last two weeks I have done no or very little work. I simply feel stale, dissatisfied, listless. Of course you know that I am not a hard worker, at least, not at the present moment. Yet, I am not lazy. No, when I have subjects, when I am interested in what I am doing, I work hard; and I take infinite pains with my work if I myself am not satisfied with it.

What a pity you are not down here Dr. Trumpelmann! For although Cape Town is an "artist's backwater" to young artists who want to learn, yet it is, in the artist's sense, a thousand times more alive than a place like Windhoek. Here at least we have an Orchestra, an art-gallery, operas are produced, plays can be seen, now & again a foreign cinema picture worth seeing comes along, or there are the numerous painting exhibitions held by the local artists; in short, there is always some sort of artistic movement in action — something is always taking place which will interest those who love the arts. At the present moment an exhibition of Japanese colour-prints (reproductions) is being held in the National Gallery. I went to see them last Sunday. Although Japanese prints are nothing new to me, seeing that I have studied and admired them ever since I can remember

9

yet whenever I see some new examples of the works of these great masters, I cannot refrain from becoming almost wildly enthusiastic. What magnificent colour, what wonderful design, what exquisite lines, what sure draughtsmanship, and what a deep understanding of the importance of the distribution of blacks in the carrying out of their designs! What a quaint, at times almost unrealistic art, and yet how beautiful. Of course it is quite possible to give one's own interpretation and yet to give something beautiful. The Japanese understood that art & gave expression to it in their prints, in most of their art. It was not necessarily a realistic art, yet it was always beautiful. It is when one studies such art that one becomes aware of the humbug of the ultra-moderns, of the Expressionists, the Cubists, and the host of other "-ists". Their argument is that art need not necessarily be realistic — "we see it that way" they assert. Well, I agree with them, but unfortunately they see with sick eyes, with the eyes of decadents, or more correctly, with the eyes of humbings, for the majority of them are the arch-decadents — Picasso, Matisse, Modigliani & a few other equally atrocious decadents.

Well I wish you could have seen this exhibition of prints. Not, as I have said before, because they were exceptional (for I have seen better examples) but because to see such a collection now and again is a real inspiration; it is such clean pure, such perfect art that it increases one's contempt for the modern impostors who have raised their snouts everywhere in the (South African)

so much success. But it shall not last.

This is enough now, for in my next letter ~~to you~~ I shall write about further matters. At this moment I am preparing for at least a week of further inactivity, but a rather unpleasant kind of inactivity this time, for I am having my tonsils removed tomorrow, and that will mean a few days in bed, or at the least a day or two of convalescence. The doctor says that they are responsible for this listless feeling that I always experience, this lack of vitality. I am partly to blame, for when I was 18 years of age, I made arrangements to have them out and then simply forgot about it. At any rate, I hope to begin work with a will after it is over, and to market the endless depensches which face every artist. One must improve. Every year must show an advance on the previous year. But more of this next time.

I believe you have a gramophone and fine records? In Cape Town there is a "Record library", where one can loan the finest albums for a small sum; if only you were in Town. Well, perhaps some day. Who knows?

Once again, many thanks & goodbye,  
from your friend,  
Gregoric.

My kind regards to your fiancée. I hope she too liked Zinnias. If not, please tell her I still intend painting them again, & this time I shall get nearer to those mysterious pastel shades, to that velvety texture of the petals. They are beautiful flowers.

Alfred Rd.,

Rondebosch.

Wed. 20<sup>th</sup> Sept.

(1933)

Dear Dr. Trumpelmann,

It was very nice of you to answer my letter soon for I know that your work & your other duties do not leave you much spare time for letter-writing. I, on the other hand, have delayed my letter as usual; but my excuse is that my letter is long & that I am but an unwilling wielder of the pen.

You mention your love for art. Well, we shall follow along furiously, for I too love art & look upon it as one of the most important aspects of our everyday lives. It is art that affords us a refuge when the unpleasant things in our lives overwhelm us; it is art that we unconsciously employ in making our lives interesting, in raising us above the level of the savage. What an important role has art not played in the past, what an important role does it not play in our lives at the present moment, & what position will it not occupy in the future? I do not refer so much to the quality of the art of these three periods as to the use made of art, the importance of art. Can one imagine a world without art? There are many who sneer at art & consider it useless, but there are the people who have never paused & tried to visualise a world devoid of art. They do not realize that all theatres, broscopes, music-halls and places of entertainment would have to close in an "artless" world; that all forms of music would have to cease — whether it is operatic or symphonic, orchestral or vocal. They forget that concerts, brass-bands, the wireless, the gramophone — all, would automatically

have to cease; that all pictures would have to be destroyed, that galleries would have to close, and statues be removed from their pedestals; that <sup>even</sup> the wallpaper will have to be torn from our walls, the designs erased from our carpets & the patterns scratched from our crockery, in short, every effort we have made to beautify our surroundings would have to be erased. And what would our world then be? True, we would still have machinery, science, and the other mechanical necessities for a civilized world, but we ourselves would be no better than intellectual automata, like those intricate mechanical contraptions which certain scientists predict will some day perform all our manual labour. But without art in the world we shall be no better than these same fanciful mechanical beings of the far future. So that is why I, like you, have such great admiration and respect for art, for all art!

I read with great interest what you had to say about my going to Europe at some future date, and you have no idea how glad I feel to know that you too agree with what Small has said & with what I now also realize. You mention the fact that robots & mental workers if left alone are apt to get into a "rut" and that it necessitates a change of environment every now & again in order to avoid such a catastrophe. That is only too true, and it expresses my feelings at the present moment exactly. I feel flat, I feel as if I have reached a stage when I cannot advance any further through my own efforts. I feel like a climber who has reached a different section of his climb



3

and who needs a helping hand to lift him over the obstacle in his way, after which he will be able to proceed for some while until he encounters his next obstacle. You talk about the impression the great works in the home make on one, the impetus it gives to those who create. Yes, how sadly I feel the lack of that creative urge in me. And it is not because ~~that~~ I am lazy, but simply because there seems to be nothing to urge me on. I do not mix with artists who are working, turning out plenty of good work. I do not experience that urge for activity which one gets when one sees others who are busy. After all, what artists do I know? Half a dozen or so, and months sometimes go by without my even seeing any of them, still less discussing art problems with them or working together. No, there is no real artistic environment in Cape Town for one who is young, eager to learn, and in need of encouragement & advice. I sometimes feel as if I have no connection with painting whatsoever, as if it is something quite foreign to me; and a week, two weeks, a month may pass by before I again take up my brushes. Yet I know it is not indifference, but a wrong environment for a beginner.

Perhaps Dr. Trumpelmann, it may seem to you that I grumble too much about this periodical inactivity of mine, that I am but trying to cover up what is nothing but laziness. Now Mr. Lewis & my father sometimes tell me that I only paint that which gives

4

a little or no trouble i.e. landscape + still-life, and that  
 avoid portraits + figure compositions because they  
 present difficulties which I am too lazy to master.  
 They do not realize what I have to undergo when painting  
 these same landscapes + still-life which "come so easy  
 to me". They do not realize what I think of these  
 landscapes + still-life when I have completed them.  
 You see, Dr. Trumpelmann, their theory would hold  
 if I turned out perfect, faultless landscape + still-  
 life. Then they could say "You have reached perfection  
 in these two branches of painting, now try the third  
 + most important". But what have I actually done  
 in the first two, and how do I feel about my efforts  
 in that direction? In every attempt that I make  
 I come face to face with enormous difficulties which I  
 really do not overcome. I may finish my pictures, but  
 always there exists in me the knowledge that I have failed  
 in this or that portion of my picture. I am never satisfied  
 with my work, and each new attempt seems to present  
 fresh + greater difficulties. And then people talk of  
 my finding landscape + still-life easy! Nothing is easy.  
 Because one finishes a picture in 2 hours, + because  
 the picture is considered good by the public + is  
 purchased by the public, does that necessarily mean  
 that the artist is satisfied or that the picture has  
 presented no difficulties? The great thing is how

5

Does the artist feel about his work? Beethoven wrote his first symphony when he was over 40 & had already completed most of his sonatas, songs, quartets etc. Even such a giant felt that only then had he gained sufficient experience to attempt the greatest of musical achievements — a symphony. Well, in painting it is the same. A portrait is the greatest <sup>of</sup> achievements, & if one feels that one is not yet sufficiently experienced to attempt such, well, one must wait. And that is how I feel. My landscape & still-life already frighten me; the portraits me like an immense wall. So what hope is there for portraits while I feel so insignificant. I would only flounder about.

You see, I am against this habit of flying fire one can walk. Now at the so-called art schools down here they encourage that sort of thing. Young inexperienced students come there, and after 3 months they are working on tremendous canvasses, at portraits or intricate compositions, and what hellish daubs! That is what they are doing instead of painting two roses in a vase, or a lamp & an apple on a table, or a leafless tree on a hillside, or a simple head. No, they mess about amongst 6 or 7 figures on a canvas 3 x 4 feet, when they cannot even paint a face correctly, when they <sup>do not</sup> even know what good colour is, when composition is but a word to them — in fact, when they are only fit to crawl, they

6

are already trying to fly. No wonder they never get any further. Perhaps Dr. Tompelson, you will now understand why I do not as yet paint more portraits. I don't dislike painting portraits. I only feel that I am not fit for it yet. But enough of this.

And now about "Stormbound". Really I have become quite afraid to send you any further drawings for fear that you may be tempted to acquire more of my works than your purse will allow. I only sent you that sketch so as to liven up my letter, & not as a sample of my "goods". However, the harm is done — Eve has tempted Adam, so Adam has to "pay". Of course, Dr. Tompelson, you are welcome to "Stormbound", and it is you that are doing me a favour by purchasing it, & not I. But no doubt Mr. Lewis will give you further details regarding the matter, as I steer clear of any of the business transactions connected with the sale of my work. Once again, you are welcome to it, and although it will be some time before you receive it (my show is only being held in Nov.) I sincerely hope that it will please, as I consider it one of my most successful works. I only regret that I am not in a position to say as Cezanne at one time used to say to people who admired any of his works: "Well if you like it, please accept it as a gift."

7

You mention Beethoven's 4<sup>th</sup> Piano Concerto, & ask whether I know it. Yes. I know Nos. 1 — 5 well, having either heard them on our gramophone or played at the City Hall. Of course, in music I am like most people when it comes to remembering what I have heard — I find it difficult to remember the number & the key of the different compositions so as to discuss them in conversation. When pieces of music have "nicknames" however, such as Beethoven's 5<sup>th</sup> Piano concerto — known as the "Emperor" concerto, then I am better able to "place" them. You know the "Emperor" of course? It was the first piano-concerto I learned to appreciate. It is now about 3 years ago; How madly enthusiastic I was about it! I can imagine your feelings about the 4<sup>th</sup>, for the Beethoven <sup>piano</sup> concertos are more or less on an equal high footing.

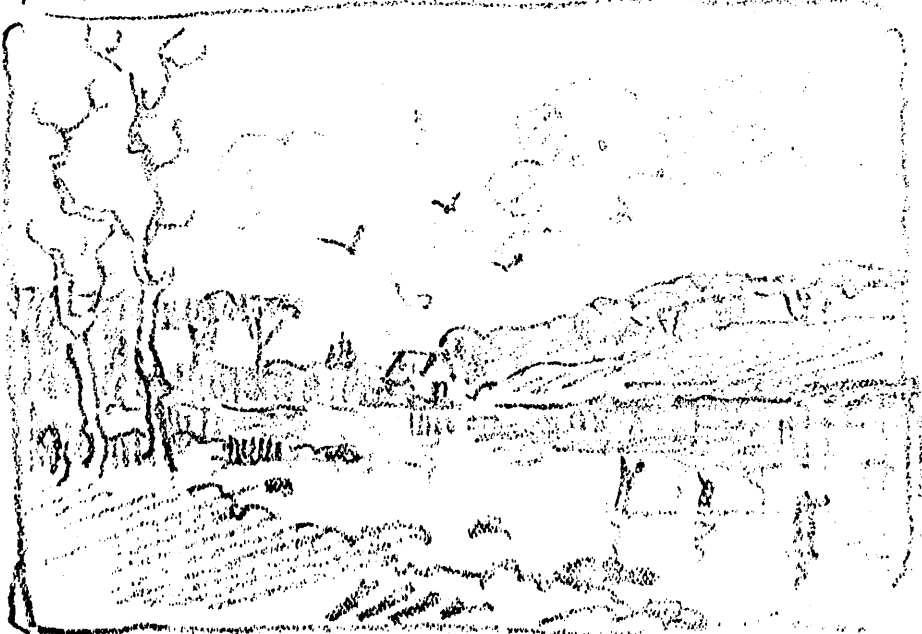
However, I shall write more about music in my next letter, as discussion of music alone opens up endless horizons. I love music. It is the greatest of all arts. How I wish you were down here. You could come with me tonight to the City Hall & hear one of my favourites — Brahms No 1. Symphony in C Minor. I am a great admirer of Brahms although I am not too well acquainted with his works. Please tell me about your gramophone the albums you have & about your taste in music. I feel certain that Beethoven

is your favourite. Am I correct?

Now that the end of the year is nearly here, my exhibition draws close. Already my father considers that I have enough landscape & shell-life for my show & that I now need a few portraits. Well today I finish my first portrait. It is a portrait of Mr Lewis on a 16 x 22 canvas, taking in the head & shoulders. The face is almost "full-faced", that is, almost facing directly at one. Mr Lewis gave me six sittings in all, and although he considers that I have painted him as if he were "posing", still he is satisfied with the result. My father is very satisfied, and everyone is more or less agreed that it is a good likeness. Anyway, the background is good, and represents a bookcase standing against a decorated wall; in one corner a picture can be seen. Thus far it is the best portrait I have done of Mr Lewis. If you wish, I could send you a little sketch thereof with my next letter.

Since I have come back from the Hospital where everything went off well, I have painted three little works: two shell-lives (one of fruit & the other of daffodils) and a little landscape, which I did from a small sketch. This has been the first occasion on which I have painted anything from a "sketch", and the secret has given me a certain sense of satisfaction. For about a month

ago I went down to Raarpenberg + painted a little 9 x 12, landscape of rather a fine subject. But as the weather was not what I wanted, I did only a little thing of it although I had ink on a large canvas. When I came home I felt dissatisfied with this little sketch, the whole thing annoyed me --- the colour, the water, the sky --- in fact everything. So I got a 12 x 15 board and made a fresh attempt from the sketch, and the result is not at all bad. This second attempt has plenty of strength and atmosphere, and is much freer. And the sky is good and strong. This is the kind of subject that I like, but which unfortunately is only too scarce in South Africa.



I am now becoming impatient for my show to be over. I feel like someone who after having stayed for a long while at an hotel or some holiday resort, is preparing to go home. I have that feeling of expectation, that "want to get it over" feeling. I am tired of the pictures!

have collected together, and want to see them disappear  
so as to get together new work, better work. I  
already want to think of the important show I  
shall be holding in 1934, when I shall exhibit  
everything — oil, pastel, water-colours, black & white,  
portrait, landscape, still-life, + composition. But  
next time I shall write of these plans of mine.

I have just discovered a magnificent  
subject, which I may include in my collection for  
my coming exhibition. It is Sheik Joseph's tomb at  
Fauve. Although I have only seen photographs of the  
tomb, still I can see, that treated in the right manner,  
it will make a good picture. It is very much  
out of the way, though, being 30 miles from Cape Town,  
but I shall try and get there. The tomb has a  
glistening mosaic — I hope it is Emerald green in  
colour!

But enough for the present. My kind regards  
to you and your fiancée.

from your friend  
Gregoire.



ADDENDUM      V

# PERMANENCE OF ARTISTS' COLOURS

## Introduction

Winsor & Newton were the first Artists' Colourmen to publish a complete list of colours with details of their composition and permanence. Near the end of the 19th century there was an outcry that the artist was kept in ignorance of the actual materials he was using and that many colours were fugitive. The subject was discussed in correspondence in "The Times" and the controversy led to a two years' investigation (conducted by Dr. Russell and Captain Abney) into the action of light on water colours, the results being published in a Blue Book in 1888. The findings were reassuring to artist and manufacturer alike and, in 1892, Winsor & Newton contributed to a full restoration of confidence in artists' colours by publishing a statement of policy together with details of the composition and permanence of their colours. This manifesto is reprinted here; the only comments necessary are that Field's Chromatography is now out of print and that the North London Colour Works have now been moved to larger and more modern premises at Wealdstone, near Harrow. In every other respect the statement remains as true today as when it was first published.

## Statement of Policy 1892

Two criticisms are often levelled by thoughtless people at the heads of Artists' Colourmen, and of these we have decided, as one of the leading English firms, to take some practical notice. It is alleged—

- 1 That Artists' Colourmen are in the habit of selling Colours which are not permanent; and
- 2 That they keep Artists in ignorance of the Chemical Composition of the Colours they sell.

The answer to the first of these two criticisms seems obvious enough. Manufacturing businesses exist, as a rule, not for the enforcement of moral laws on their customers, but for the satisfaction of the demands which those customers make; and while, for instance, we continue to be asked for *Carmine* and *Geranium Lake*, so long shall we continue to supply them. The Artist is, in our opinion, the sole judge of his right to employ such pigments; and we, who use our best efforts to supply him with all he requires, have no intention of excluding them from our list of manufactures. We do not assert that such colours are durable; all we do assert is that they are as durable as they can be made.

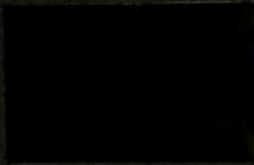


140



14a





12.



17.



18.



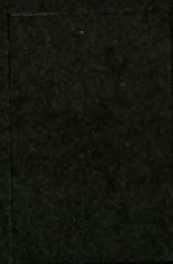
19.



26.



27.



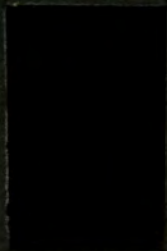
29.

AFBEELDINGS

254.



30.



31.



31b.



32.



33.

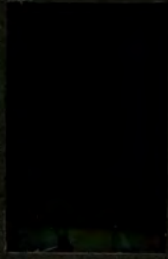
36.



35.



37.



39.



40.



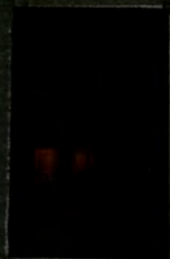
41.



42.



43.



44.



45.



46.



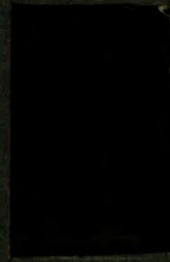
47.



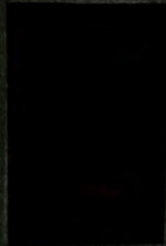
48.



50.



51.



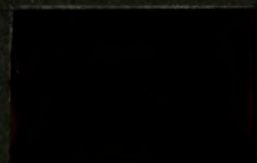
52.



53.



54.



55.

A D D E N D U M VI

NAAMLYS

ALDRICH, V.C.	78, 81, 82, 85, 128, 137.
ALEXANDER, F.L.	135, 146, 185, 186, 189.
ALEXANDER, N.	110.
ALLISON, B.	71.
ALLPORT,	38.
AMPERE, A.	52.
ANATOLE	101.
ANDERSEN, D.	182.
ANDERSEN, N.	151.
ANGELICO, F.	44.
ARISTOTELES.	10, 11, 33, 81, 87.
ARNHEIM, R.	40, 79, 89, 92.
ATKINSON, K.	110, 139, 156, 157.
AYER,	70.
BAKER, K.	149, 152.
BAKKER, K.	110.
BATTIS, W.	85, 110, 127, 139, 156, 157, 180.
BEARDSLEY,	67, 69, 89, 91.
BEZOLD,	43.
BIRREN, F.	13, 14, 16, 21, 30, 52, 53, 54, 140, 142, 143, 144.
BLACKMUR, R.P.	113.
BÖDENSTEIN, H.D.J.	179.
BOHR, N.	17.
BOKHORST, M.	186.
BOLL, F.	24.
BOONZAIER, D.C.	99, 101, 115, 122.
BORN, M.	17.
BOTTICELLI,	44, 141.
BOTTORF, E.A.	70.
BOUMAN, A. C.	180.
BOYLE, R.	10, 12.
BRAQUE,	106, 123, 140, 178.
BREITNER,	184.
BRUNELLESCHI,	60.
BRUNO,	11.
BUYS, J.	110.
CALDECOTT, S.	109, 165.
CEZANNE, P.	53, 55, 56, 82, 86, 90, 101, 105, 110, 123, 140.
CHEVREUL,	15, 16, 34, 43, 52, 53, 54, 146.
CLAERHOUT, F.	110.
CILLIERS-BARNARD, B.	110.
COETZEE, C.	110.
COETZER, W.H.	106.
COMPTON, A. H.	17.
COROT,	117.
DAUDET,	101.
DA VINCI, L.	10, 13, 145.
DE BLON,	14, 15.
DE BROGLIE, L.	17.
DEGAS,	92, 105.
DEKKER, G.	146, 183.

DELACROIX,	46, 53, 89.
DE LA TOUR, G.	57.
DELAUNEY,	53.
DENVIR, B.	93.
DESCARTES, R.	11.
DESMOND, N.	109.
DEWEY, J.	76, 81, 86, 88, 96.
DICKENS,	101.
DOERNER, M.	130, 134.
DOMSAITES, P.	110, 152.
DRONSFIELD, J.	110.
DUBOW, N.	185, 187.
DUCASSE,	96.
DU TOIT, P.	110, 157.
EINSTEIN, A.	17.
EL GRECO,	114, 145.
ELOFF, Z.	110.
ESMONDE-WHITE, E.	110, 157.
FECHNER, G.T.	34.
FRANCE,	101.
FREUD,	114.
GAUGIN,	105, 114, 176.
GILSON, E.	81, 85.
GIOTTO,	44, 141, 153.
GOETHE, J. W. von	13, 34, 43, 44, 45, 54, 55.
GOODENOUGH,	70.
GOODMAN, G.	108.
GOLDBLATT, S.	110.
GREEN, E.	168, 188.
GRIMALDI, F.	17.
GRUNEWALD,	44, 50.
HAAROF, T. J.	181.
HARRIS, M.	15.
HARTLINE, H.	32.
HAUSER, A.	34, 65.
HECHT, S.	32.
HEISENBERG,	17.
HELMHOLTZ,	23, 25, 26, 27.
HERING, E.	24, 25, 26, 27, 34, 143.
HEYL, B.	97.
HIGGS, C.	110.
HIRST,	36.
HÖFLER, A.	142.
HOLBEIN,	48.
HOLLINGWORTH,	70.
HUBEL,	24.
HYMAN,	71.
ISRAELS,	184.
ITTEN, J.	19, 21, 24, 26, 43, 44, 45, 46, 47, 50, 51, 53, 54, 56, 79, 115, 118, 139, 146, 148, 152, 153.



JACOBSON, E.	18, 51, 79, 140, 142.
JANSEN VAN RENSBURG, J.A.	27.
JUDSON,	14.
KAI, L.	45.
KANDINSKY,	41, 42, 58, 115, 116, 137, 146, 147.
KANT,	66, 74.
KATZ,	62.
KERCHENSTEINER,	70.
KIBEL, W.	109, 130, 173.
KIK,	70.
KOKOSCHKA,	114.
KOROWSKI,	61.
KOTTLER, M.	100, 123, 125, 158, 163.
KRENZ, A.	110, 157.
KRIGE, F.	155, 156.
LADD-FRANKLIN, C.	26, 27, 28.
LAND, E.	29, 30, 53, 54.
LANGER,	67.
LAUBSCHER, E.	85, 110, 139, 157.
LAUBSER, M.	106, 109, 110, 124, 139, 152, 157.
LENARD, P.	17.
LEWIS, B.	100, 104, 106, 109, 123, 169, 179.
LEWIS, C. I.	97.
LEWIS, N.	108.
LINSCHOTEN,	38.
LIPSHITZ, L.	110, 158.
LOCK, F.	109.
LOUW, W.E.G.	181.
LOWENFELD,	115.
MALEVICH,	91.
MANUEL,	70.
MARIS, J.	123, 167.
MATISSE,	57, 60, 153, 155.
MAXWELL,	17.
MEERKOTTER, D.	110.
MESMAN,	188.
MICHAELIS, M.	104.
MONDRIAAN,	55, 114, 127.
MONET,	50, 53.
MOORE, H.	40.
MORRISON, W.R.	161.
MUNCH,	48, 114.
NAUDE, H.	108, 109, 129.
NEWTON, E.	171, 172, 176.
NEWTON, I.	10, 12, 13, 14, 16, 17, 23.
NICHOLSON, B.W.	171.
OGDEN, R.M.	61, 62.
OLITSKI, J.	80, 128.
OSTWALD, W.	17, 19, 21, 34, 140, 142, 153.
PICASSO,	60, 127, 141, 144, 171, 173, 178.
PICKFORD, W.	36.
PIERNEEF, J.H.	109, 110, 118, 120, 157, 175.
PINKER, S.	110.
PISARRO,	53, 145, 155.

PLANCK, M.	17.
PLATO,	87.
PORTWAY, B.	110.
PRELLER, A.	110, 139.
PYTHAGORAS,	9, 49.
READ, H.	90, 116.
REMBRANDT,	46, 145.
RENOIR,	53.
REYNOLDS, J.	15.
RIEGL,	75.
ROBERTSON,	184.
ROELS,	37.
ROSE-INNES, A.	152.
ROSSEAU,	141.
ROTHKO,	114.
ROTSCHILD,	59.
SANGIRO,	100.
SANTAYANA,	96.
SASCH, C.	110.
SCHEINER, C.	23.
SCHOPENHAUER, A.	23.
SCOTTNESS, C.	110.
SCOTT, F.P.	106, 152, 174, 177.
SCULLY, L.	110.
SEURAT,	53, 153.
SHEPHARD, R.	110.
SIBBET, C.	104.
SIGNAC,	53.
SMALL, P.	169, 173.
SONNEKUS,	38.
SOKRATES,	87.
SOULAGES, P.	69.
SPIILHAUS, N.	109.
STAGNER,	61.
STARCKE, H.	156.
STERN, I.	109, 110, 127.
STOLNITZ,	34, 75, 80, 86, 87, 91, 92, 95, 113, 114, 127.
TAINÉ,	87.
THEYS, C.	120, 136.
THOULESS,	62.
TOPFFER,	64.
TOLSTOI,	101, 117.
TRUMPELMANN, J.	104, 140, 165, 168, 169, 170, 173, 178.
TSJEKOF,	101.
UTRILLO,	105, 110, 123, 140, 177, 180.
VAN DER MERWE, E.	110.
VAN DER RHEIS, G.	110.
VAN DER WESTHUYSEN, H.M.	184.
VAN ESSCHE, M.	110, 157.
VAN GOGH,	48, 53, 105, 106, 110, 114, 123, 140, 141, 154, 174, 175, 176.
VAN WOUW,	100, 103.
VERMEER,	60, 141.
VERON,	114.

VERSTER,	184.
VIVAS,	95.
VOLSCHENK, J.E.A.	108, 109, 129.
VOLSCHENK, V.	118.
VORSTER, A.	110.
VORSTER, G.	110.
WELZ, J.	41, 110, 152.
WENNING,	100, 103, 104, 106, 109, 117, 118, 119, 123, 124, 126, 129, 140, 145, 147, 161, 164, 166, 167, 177, 186, 188.
WERTH, A.J.	188.
WHEELER, L.	31.
WIESEL,	24.
WOOD,	105, 109, 123, 140, 170, 172, 173, 176.
WORRINGER, W.	74.
WUNDT,	34.
YOUNG, T.	17, 23, 25, 26, 29.
ZERFFI, F.	108, 109.
ZOLA,	101.

---

ADDENDUM VII

K A T A L O G U S

- 18 Voorstedelike straat, olieverf op doek, 63 cm x 53 cm.,  
geteken r.o. Gregoire 1970 - versameling Emile Boonzaier.
- 19 Voorstedelike straat, olieverf op doek, 51 cm x 41 cm.,  
geteken r.o. Gregoire 1970 - versameling Gregoire Boonzaier.
- 26 Stillewe met blomme, olieverf op doek op bord geplak,  
88 cm x 52 cm., geteken r.o. - versameling P. Volschenk.
- 27 Die verfwinkel, olieverf op doek. Ten tye van die neem van  
die skyfie nog ongeteken maar beslis in 1971 geskilder -  
versameling Gregoire Boonzaier.
- 29 Mandolien, koppie en boeke, olieverf op bord 51 cm x 57 cm.,  
geteken l.b. Gregoire 1970 - versameling Gregoire Boonzaier.
- 30 Vrugte en voorwerpe, abstraksie, olieverf op kartonbord,  
41 cm x 46 cm., geteken r.o. Gregoire 1953 - versameling  
mnr. Solly Disner, Kaapstad.
- 31 Leeubekkie in geel Japanse vaas, olieverf op doek, 30 cm x  
20 cm., geteken regs langs vaas Gregoire 1924, word deur  
Gregoire bevestig en is een van die eerste vyf olieverf-  
skilderye wat hy gemaak het - versameling Gregoire Boonzaier.
- 31b Wit huis, Fernwoodlaan, olieverf op doek, 30 cm x 41 cm  
geteken r.o. Gregoire 1926 - versameling Gregoire Boonzaier.
- 32 Baksteenfabriek, olieverf op doek, 30 cm x 40 cm., geteken  
l.o. Gregoire 1924 - versameling prof. C. L. Wicht,  
Stellenbosch.
- 33 Dahlias in blou vaas, olieverf op doek, 38 cm x 25 cm.,  
geteken r.o. Gregoire 1925 - versameling Schweikerdt,  
Pretoria.
- 34 Strandhuisie, Kommetjie, olieverf op doek, 28 cm x 38 cm.,  
geteken r.o. Gregoire 1925 - versameling mnr. Moses Kottler,  
Johannesburg.
- 35 Wit bloeisels, olieverf op doek 30 cm x 23 cm., geteken  
l.o. Gregoire 1927 - versameling mnr. M. Woodrow, Pretoria.

- 36 Jacobregops, olieverf op doek, 46 cm x 35 cm., geteken r.o. Gregoire 1933 - versameling prof. dr. J. Trümpelmann, Stellenbosch.
- 37 Uitsig oor Tafelbaai vanaf Seinheuvel, olieverf op doek, geteken l.o. Gregoire 1931 - versameling prof. dr. J. Trümpelmann, Stellenbosch.
39. Portret van jong meisie, olieverf op doek, 66 cm x 46 cm., geteken r.o. Gregoire 1933 - eienaar onbekend.
- 40 Selfportret, olieverf op doek 53 cm x 45 cm., geteken r.b. Gregoire 1959 - versameling prof. dr. J. Trümpelmann, Stellenbosch.
- 41 La Ville Close, Concarneau, Bretagne, 57 cm x 81 cm., ('n Werk van Wood)
- 42 "Keigwan Arms", Mousehole Cornwall, (in Gregoire se eie handskrif is agterop die skildery geskryf: Wit huisie, Cornwall), olieverf op doek, 36 cm x 48 cm., geteken l.o. Gregoire 1936, versameling adv. H. Snitcher, S. C., Kaapstad.
- 43 Penzance, Cornwall, olieverf op doek, 52 cm x 62 cm., geteken l.o. Gregoire 1939 - versameling mnr. Uys Krige, Onrust.
- 45 Ou Visterman met babatjie, olieverf op doek, 43 cm x 37 cm., geteken Gregoire 1957 - versameling mnr. V. E. Mastromatteo, Pretoria.
- 46 Kaartspelers, olieverf op doek, 56 cm x 71 cm., geteken l.b. Gregoire 1959 - versameling mnr. V. E. Mastromatteo, Pretoria.
- 47 Hoekie met pienk dakke, Nuweland, olieverf op doek 46 cm x 36 cm., geteken r.o. Gregoire 1957 - versameling Frank Spears, Londen.
- 48 Torres Molinos, gesig naby Malaga, 56 cm x 70 cm., geteken l.o. Gregoire 1936 - eienaar onbekend.
- 49 Die Swart Beker, olieverf op doek, 56 cm x 71 cm., geteken l.b. Gregoire 1962 - versameling mev. H. Rupert, Stellenbosch.
- 50 Saldanhaabaai, olieverf op doek, 56 cm x 71 cm., geteken l.o. Gregoire 1958 - versameling Pretoria Kunsmuseum.
- 51 Boomstudie in grys, olieverf op doek, 60 cm x 51 cm., Geteken l.o. Gregoire 1969 - versameling mev. M. Boonzaier.
52. Lamp en Samovar, olieverf op bord, 41 cm x 30 cm., geteken l.b. Gregoire 1970 - versameling Gregoire Boonzaier.

- 53 Caledonstraat, olieverf op doek, 64 cm x 85 cm., geteken l.o. Gregoire 1968 - versameling Gregoire Boonzaier.
- 54 Stillewe Komposisie, olieverf op doek, 43 cm x 54 cm., geteken l.b., Gregoire 1961 - versameling adv. H. Snitcher, S.C., Kaapstad. (Scott gee die werk aan as Komposisie met beker maar Gregoire het in eie skrif Stillife Composition agterop die skildery geskryf.)
- 55 Leeukop vanaf Distrik Ses, olieverf op doek op hardebord geplak, 36 cm x 51 cm., geteken r.o. Gregoire 1968 - versameling mev. M. Boonzaier, Kaapstad.
-

B I B L I O G R A F I E

A. BESONDERE BOEKE GERAADPLEEG

- ALDRICH, V. C. : PHILOSOPHY OF ART  
London, Prentice Hall, 1963.
- ALEXANDER, F. L. : KUNS IN SUID-AFRIKA SEDERT 1900  
Kaapstad, A. A. Balkema, 1962.
- ALLPORT, F. H. : THEORIES OF PERCEPTION AND THE CONCEPT OF STRUCTURE  
New York, John Wiley and Sons Inc. 1955.
- ASHER, E. J., TIFLEN, J. & KNIGHT, F. B. : INTRODUCTION TO GENERAL PSYCHOLOGY  
Boston, Heath, 1953.
- ARNHEIM, R : ART AND VISUAL PERCEPTION  
London, Faber & Faber, 1967.
- BEARDSLEY, M. K. : AESTHETICS  
New York, Brace and World, Harcourt, 1958.
- BERMAN, E : ART AND ARTISTS OF SOUTH AFRICA  
Cape Town, A. A. Balkema, 1970.
- BIRREN, F. : HISTORY OF COLOR IN PAINTING  
New York, Van Nostrand Reinhold Co., 1965.
- BIRREN, F. : M. E. CHEVREUL: THE PRINCIPLES OF HARMONY AND CONTRAST OF COLORS  
New York, Reinhold Publishing Co., 1967.
- BLACKMUR, R. P. : "BURDEN FOR CRITICS" IN THE LION AND HONEYCOMB  
New York, Harcourt Brace, 1955.
- BOONZAIER, G en LIPSHITZ, L. : WENNING  
Kaapstad, Unie Volkspers Bpk. 1949.
- BOUMAN, A. C. : KUNS IN SUID-AFRIKA  
Pretoria, J. H. de Bussy, 1937.
- CROW, L & A. : READINGS IN GENERAL PSYCHOLOGY  
New York, Barnes & Noble, Inc. 1960.
- DEWEY, J. : ART AS EXPERIENCE  
New York, Capricorn Books, 1958.
- DOERNER, M. : THE MATERIALS OF THE ARTIST  
London, George G. Harrap & Co. Ltd. 1935.
- FREUD, S. : A GENERAL INTRODUCTION TO PSYCHOANALYSIS (trans)  
New York, Riviëre, 1935.

- GETTENS, R. G. & STOUT, G. L. : PAINTING MATERIALS  
New York, Dover Publications, Inc., 1966.
- GOETHE, J. W. von : FARBENLEHRE (Theory of Colours, vertaal deur Charles Lock; Eastlake)  
London, John Murray, 1840.
- GILSON, E. : PAINTING AND REALITY  
New York, The World Publishing Co., 1965.
- HAUSER, A. : THE PHILOSOPHY OF ART  
London, Routledge & Regan Paul Ltd., 1959.
- HEYL, B. : NEW BEARINGS IN AESTHETICS AND ART CRITICISM  
Yale University Press, 1943.
- HEYL, B. : "RELATIVISM AGAIN" IN THE PROBLEMS OF AESTHETICS  
New York, Reinhart, 1953.
- HOGWERFF, G. J. : VERBEELDING EN VOORSTELLING  
Amsterdam, (Derdé druk, Wêreld biblioteek, 1948.
- ITTEN, J. : THE ART OF COLOR  
New York, Reinhold Publishing Co., 1966.
- JACOBSON, E. : BASIC COLOR  
Chicago, Paul Theobald, 1948.
- JANSEN VAN RENSBURG, J. A. : SELKUNDE  
Kaapstad, Unie-Volkspers, Bpk. 1946.
- JUDSON, J. A. V. : A. HANDBOOK OF COLOUR  
Leicester, The Dryad Press, 1938.
- KANDINSKY, W. : CONCERNING THE SPIRITUAL IN ART  
New York, George Witten born, Inc., 1947.
- LADD-FRANKLIN, C. : THEORY OF COLOUR THEORIES  
London, Trench Trubner & Co., 1929.
- LANGER, S. K. : PROBLEMS OF ART  
New York, Charles Scribner's Sons, 1957.
- LEWIS, C.I. : ANALYSIS OF KNOWLEDGE AND VALUATION  
La Salle: Open Court, 1946.
- LIFE SCIENCE LIBRARY : LIGHT AND VISION  
Nederland, Time-life International, 1967.
- LOWENFELD, V. : CREATIVE AND MENTAL GROWTH  
New York, MacMillan, 1953.
- LORD, D. : LETTERS TO EMIL BERNARD  
New York, Museum of Modern Art, 1938.

MAYER/.....



- MAYER, R. : THE ARTIST'S HANDBOOK OF MATERIALS AND TECHNIQUES  
London, Faber 1951, Second edition, 1964.
- NEL, SONNEKUS EN GERBERS : GRONDSLAE VAN DIE PSIGOLOGIE  
Stellenbosch, Universiteitsuitgewers en Boekhandelaars, 1965.
- NEWTON, E. : CHRISTOPHER WOOD  
London, William Heinemann Ltd., 1938.
- OGDEN, R. M. : THE PSYCHOLOGY OF ART  
New York, Charles Scribner's Sons, 1938.
- READ, H. : A CONCISE HISTORY OF MODERN PAINTING  
London, Thames and Hudson, 1959.
- REWALD, J. : HISTORY OF IMPRESSIONISM  
New York, The Museum of Modern Art, 1948.
- ROTHSCHILD, L. : STYLE IN ART  
London, Thomas Yoseloff, 1960.
- SANTAYANA, G. : REASON IN ART  
New York, Scribner's, 1946.
- SCHMIDT, G. : WATER-COLOURS BY PAUL CÉZANNE  
Switzerland, (Translated in Basil, 1952.)
- STOLNITZ, I. & J. : AESTHETICS AND PHILOSOPHY OF ART CRITICISM  
Massachusetts, The Riverside Press, 1960.
- SCOTT, F. P. : GREGOIRE BOONZAIER  
Kaapstad, Tafelberg-Uitgewers, 1964.
- SCHOLTZ, J. du P. : STRAT CALDECOTT  
Kaapstad, A. A. Balkema, 1970.
- TOLSTOI, L. : WHAT IS ART?  
London, The Brotherhood Publishing Co., 1898.
- VIVAS, E. : THE OBJECTIVE BASIS OF CRITICISM, CREATION AND DISCOVERY  
New York, Noonday Press, 1955.
- WEITZ, M. : PROBLEMS IN AESTHETICS  
New York, MacMillan, 1959.
- WILENSKY, R. H. : THE STUDY OF ART  
London, Faber and Faber, 1934.
- WORRINGER, W. : ABSTRACTION AND EMPATHY  
L London, Routledge and Kegan Paul Ltd., reprinted 1963.
- WORRINGER, W. : FORM IN GOTHIC  
London, Alec Tiranti, 1957.

B. ONGEPUBLISEERDE WERK

- DEKKER, G. : DIE ONTWIKKELING VAN DIE FRANSE SKILDERKUNSVANAF DIE IMPRESSIONISME
- KORNMANN : GRONDBEGINSELS VAN BEELDENDE SKEPPING  
(vertaal deur L. Pretorius)  
A. Henn verlag: Ratingen Bei, Dusseldorf.
- MAYER, G. : COLOUR AND HEALING  
(New Knowledge Books, Sussex England.)
- VAN JAARVELD, A. J. : 'N ANALISE VAN DIE KREATIEWE BEGINSEL IN DIE OPVOEDING MET SPESIALE VERWYSING NA DIE KUNSOPVOEDING  
(D. Ed. Verhandeling, Potchefstroom, 1969)
- VAN JAARVELD, A. J. : DIE EMPATIE-BEGINSEL IN DIE OPVOEDING MET BESONDERE VERWYSING NA DIE KUNS  
(M. A. Verhandeling, Potchefstroom, 1965)
- VAN WYK, W. H. : DIE ESTETIESE EN DIE ONTWIKKELING VAN DIE ESTETIESE OORDEEL IN DIE BEELDENDE KUNS BY LEERLINGE IN DIE MIDDELBARE SKOOL  
(D. Ed. Verhandeling, Pretoria, 1958.)
- WERTH, A. J. : IN HOEVERRE DR. DIE SKILDERKUNS IN SUID-AFRIKA 'N EIE STEMPEL? 'N KRITIESE STUDIE TOT 1946.  
(M. A. Verhandeling, Pretoria, 1952)

C. WETENSKAPLIKE EN KULTURELE TYDSKRIFTE

- ALLISON, B. : THE RELATIONSHIP OF INTELLIGENCE TO ABILITY  
(Art in Educational Research, Nov. 1970)
- BOTTORF, E. A. : A STUDY COMPARING ART ABILITIES AND GENERAL INTELLIGENCE  
(Journal for Educational Psychology, 37, 398 - 426, 1946)
- BRODY, E. B. : NATIONAL FOUNDATION FOR EDUCATIONAL RESEARCH  
(Nov. 1970)
- DACEY, MADAUS & ALLEN : NATIONAL FOUNDATION FOR EDUCATIONAL RESEARCH  
(March 1969)
- THOULESS, R. H. : PHENOMENAL REGRESSION TO THE REAL OBJECT  
(British Journal of Psychology, 1931)

- VAN DER WESTHUYSEN, H. M. : ONS ERFDEEL  
(5de Jaargang, nr. 3)
- D. KUNSTYDSKRIFTE : ART INTERNATIONAL  
Artikel deur Bernard Denvir (James Fitzsimmons, Lugano, Switzerland)
- E. SLAPBAND PUBLIKASIES : ZEYLMANS VAN VAN EMMICHOVEN, F. N.  
KLEUR EN ZIELELEVEN, (veral die program van die genootschap voor praktiese kleur- en psichologië)
- F. WOORDEBOEKE : DIE AFRIKAANSE VERKLARENDE  
WOORDEBOEK  
WEBSTER'S COLLEGIATE DICTIONARY
- G. KATALOGUS  
WERTH, A. J. : INLEIDINGSARTIKEL IN SANLAM SE  
GREGOIRE TENTOONSTELLING  
(Mei, 1968)
- H. KOERANTE : DIE BURGER  
Bernard Lewis : 4 April 1920  
4 April 1923  
F.L. Alexander ; 23 Augustus 1961.  
23 Maart 1963  
Prof. M. Bokhorst : Februarie 1962  
E. Mesman : 23 September 1971  
DIE LANDSTEM  
My vriend  
D. C. Boonzaier : 9 September 1950  
DIE VADERLAND  
Brander : 14 November 1932  
T.J. Haarof : 30 April 1940  
C. J. B. : 8 November 1961  
DIE WAPAD  
Prof. G. Dekker : 26 Junie 1956  
DIE WESTE  
Prof. G. Dekker : 1 Junie 1956  
RAND DAILY MAIL  
W.E.G. Louw : 9 September 1949  
H.E.W. : 19 September 1957

- H. KOERANTE (Verv.) :
- PEOPLE'S WEEKLY
  - I.J.M. : 31 Maart 1955
  - THE FRIEND : 26 Oktober 1960
  - THE STAR : 18 September 1957  
20 September 1957
  - CAPE ARGUS
  - Eldred Green : 14 September 1971
  - Neville Dubow : (ongedateerde koerantuitknipsel in Gregoire se plakboek)
  - SOUTH AFRICAN NATION
  - Strat Caldecott : 18 Februarie 1928
  - CAPE TIMES
  - W.R. Morrison : (ongedateerde koerantuitknipsel in Gregoire se plakboek)

I. ONGEDATEERDE KOERANTUITKNIPSELS

- Die Burger : DRIE SKILDERYE VAN GREGOIRE
- Bernard Lewis : OPENING OF THE ROYAL ACADEMY OF ART
- H.M. van der Westhuysen: GREGOIRE BOONZAIER SE KUNS: PUIK UITSTALLING IN PRETORIA
- Dean Andersen : GREGOIRE BOONZAIER EXHIBITION
- Dean Andersen : ARTIST SHOWS VIGOUR, VERSATILITY, ASSURED TECHNIQUE
- Neville Dubow : BOONZAIER EXHIBITION MARKS AN IMPORTANT POINT IN HIS CAREER
- J.C. : ART OF GREGOIRE BOONZAIER
- M. Bokhorst : ARTIST EXHIBITS FAVOURITE THEME
- J. PLAKBOEKE : Gregoire se Plakboek
- K. ONDERHOUDE :
- Onderhoude is gevoer met:
- MOSES KOTTLER : 2 Desember 1969 - Johannesburg.
- ADV. EN MEV. H. SNITCHER : 12 Januarie 1970 - Kaapstad.

ALEXANDER/.....

ALEXANDER ROSE-INNES : 14 Junie 1970 - Kaapstad.  
LIPPY LIPSCHITZ : 16 Mei 1971 - Kaapstad.  
PROF. DR. G.P.J.  
TRÜMPELMANN : 16 Junie 1971 - Stellenbosch.  
GREGOIRE BOONZAIER : so dikwels as wat dit nodig was.

---