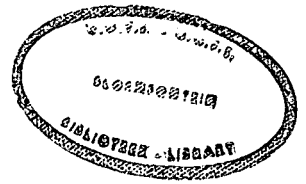


1998004503-021.

ib125 807 9x



UOVS - SASOL-BIBLIOTEK



199800450302010000013

**BEELD EN BETEKENIS IN DIE SKILDERKUNS VAN
FRED PAGE**

JOAN BENDER FOURIE

'n Verhandeling voorgelê om te voldoen aan die volle vereistes vir die graad

MAGISTER ARTIUM in KUNSGESKIEDENIS

aan die **Fakulteit Lettere en Wysbegeerte** van die

Universiteit van die Oranje Vrystaat.

November 1997

Studieleier: Prof. D. J. van den Berg

Mede-studieleier: Mev. E. S. Human

Universiteit van die
Oranje-Vrystaat
BLOEMFONTEIN
- 2 FEB 1999

UOVS SASOL BIBLIOTEEK

759.968 FAG

INHOUD

	Bladsy
Dankbetuigings	i
Lys van illustrasies	ii
HOOFSTUK 1 Beeld en betekenis	1
1.1 Probleemstelling	1
1.2 Beeld	13
1.3 Betekenis	15
1.4 Doel en werkswyse van die studie	23
HOOFSTUK 2 Hoof trekke van die kunstenaarskap en milieu van Fred Page (1908-1984)	26
2.1 Relevante gebeure uit Page se jeug en volwasse lewe	26
2.2 Die Port Elizabeth milieu van Page	29
2.3 Die kritiese ontvangs van Page se werk	50
2.4 Samevatting	73
HOOFSTUK 3 Die fantasiewêreld van Page	75
3.1 Enkele kenmerke van fantasiekuns	75
3.2 Fantasie in Page en surrealistiese multi-realiteite	80
3.3 Die onderbewuste en Odilon Redon, Henri Rousseau en Georges Seurat	86
3.4 Fantasie-betekenisgeleiding	90
3.5 Naïewiteit in Page en Michelle Boyadjian	101
3.6 Die fantasie-beeldraaisel	103
3.7 Page as surrealis vergelyk met René Magritte	128
3.8 Samevatting	135
HOOFSTUK 4 Page se idiosinkratiese benadering tot die samelewing	139
4.1 Tableau	142
4.2 Emblematische konstruksie	154
4.3 Saambindende pregnante betekenisdraer	162
4.4 Konflik van dimensies	167
4.5 Samevatting	171
HOOFSTUK 5 Motiefkomplekse in Page se oeuvre: skematiese sinopsis	173
5.1 Grondmotief	174
5.2 Motiefkomplekse	179
5.2.1 Verwesening of temas van identiteitsbetwyfeling	179
5.2.1.1 Identiteit-vermaskering deur beeldraaisel	180
5.2.1.2 Identiteitbetwyfeling deur oriëntasiewisseling en identiteitsverskuiling	183
5.2.1.3 Spel as identiteitskompliseerder	186
5.2.1.4 Verdingliking/vermensliking	189
5.2.1.5 Dubbelbeeld	190

5.2.1.6	Fantoom as meganisme van identiteitsverdoeselings	191
5.2.1.7	Deursigtigheid as meganisme van identiteitsverdoeselings	193
5.2.1.8	Anonieme identiteit	195
5.2.1.9	Metonimiese identiteitsverplaser	195
5.2.1.10	Antropomorfisme as identiteitsverplaser	196
5.2.2	Fragmentering	197
5.2.3	Perspektiefmanipulasie	199
5.2.3.1	Raam	199
5.2.3.2	Vrye gesigspunt sonder raam	201
5.2.3.3	Binne/buite mobiele fokus/perspektief	202
5.2.3.4	Introspeksie	203
5.3	Verplaasbaarheid deur teenoorgesteldes	205
5.4	Vervreemdingsmeganismes en disassosiasie	206
5.5	Ondersteunende motiewe en verbandhoudende aspekte	207
5.5.1	Motiewe van lewendige dinge	208
5.5.2	Motiewe van lewelose dinge	209
5.5.3	Ruimte as motiwiese sigbaarmaker	210
5.5.4	Lig as medium vir onaardse kwaliteite	211
5.5.5	Draad en kieries as motiewe van visuele beperkings of stutte	212
5.5.6	Heinings en mure as motiewe van visuele beperking	213
5.6	Samevatting	213
HOOFSTUK 6. Betekenisdialektiek by Page		215
6.1	Dubbelsinnige realiteitsverkenning: algemene en besondere	217
6.2	Beeld en betekenis: Page se beeldende werkswyse	221
3.3	Samevatting	237
BYLAE		
Bylaag 1	Illustrasies	249
Bylaag 2	Transkripsie van onderhoud met Fred Page (28 Augustus 1981)	298
Bylaag 3	Fred Page werke waaruit finale seleksie gemaak is.	311
Bibliografie		321
Afrikaanse opsomming		331
Engelse opsomming		333

DANKBETUIGINGS:

Graag wens ek my opregte dank oor te dra aan die volgende persone en instansies:

My studieleier, prof. D. J. van den Berg en mede-studieleier, mev. E. S. Human, vir hulle kundige raad en leiding.

Die personeel van die volgende biblioteke: Die Universiteit van die Oranje Vrystaat; die Staatsbiblioteek, Pretoria; die Port Elizabethse Technikon; die Universiteit van Suid-Afrika en die Departement van Onderwys, Pretoria.

Dit sou nie moontlik gewees het om die studie te onderneem sonder toegang tot Page se kunswerke wat in privaatversamelings opgeneem is nie. Daarom is ek baie dank verskuldig aan diegene wat my toegang verleen het tot Page se kuns in hul besit. Waar ek kunswerke vir die studie gebruik het, verskyn die onderskeie versamelaars se name in die lys van illustrasies saam met die titels en ander besonderhede van die werke.

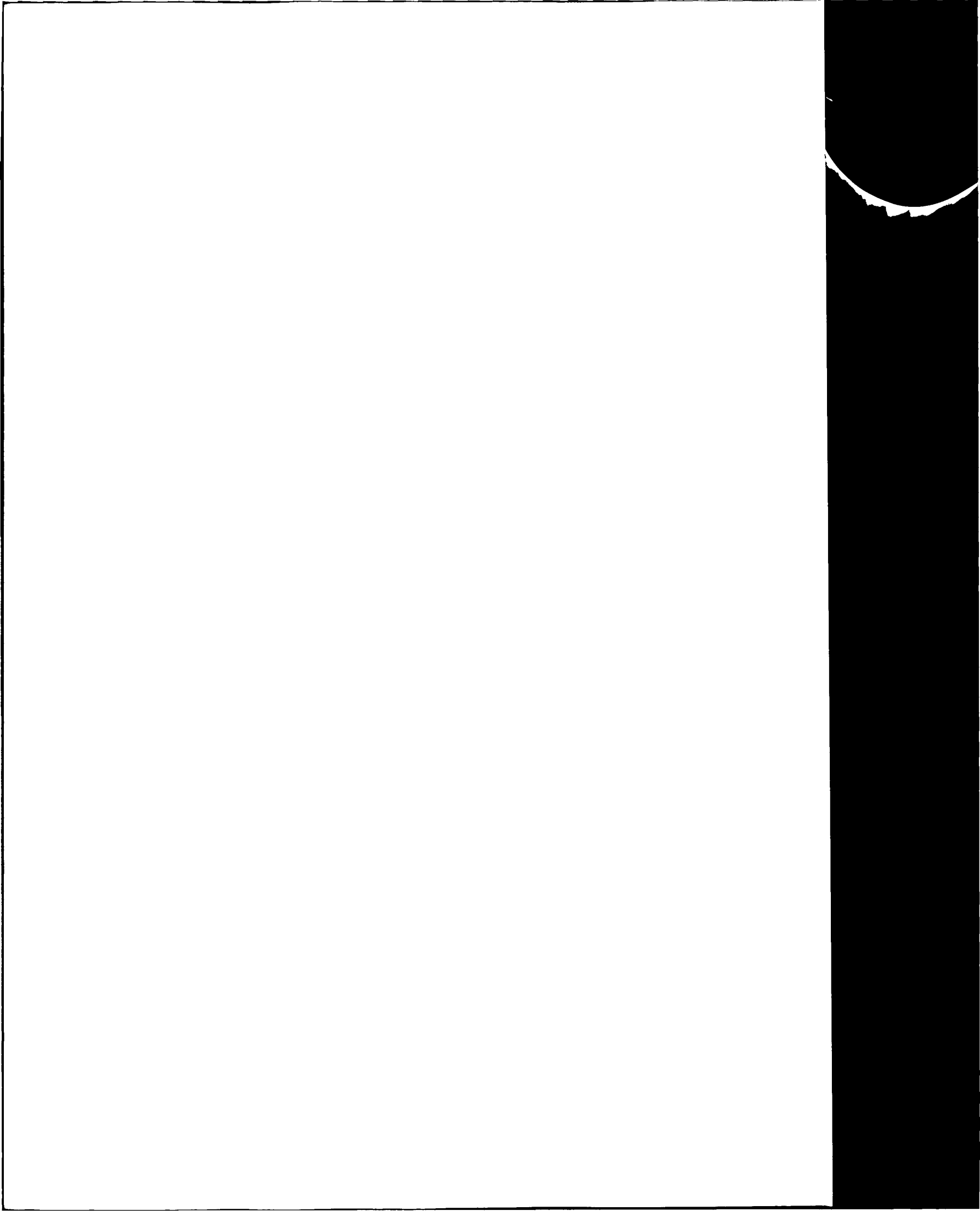
Die direktrises en personeel van die Koning George VI-Kunsmuseum, Port Elizabeth en die Kunsmuseum, Pretoria, vir hulle vriendelike bystand. My besondere dank aan mej Frieda Hattingh, direkteuse, Unisa-kunsgalery, vir haar hulp met en entoesiasme oor die projek.

Dr. R. M. Naudé, vir sy hulp met die redaksionele versorging van die teks en dr. E. M. Murray, vir haar hulp met die taalkundige versorging van die Engelse opsomming.

My ouers, wie se nagedagtenis en voorbeeld 'n inspirasie is om na te streef.

My eggenoot, Jannie, ons kinders en Queen, vir hulle aanmoediging en gebede.

Ons Hemelse Vader, vir Sy genade.



LYS VAN ILLUSTRASIES

- Fig. 1: Fred Page, *Insect syndrome* (1981), gouache op papier, 390 x 440 mm, J Fourie-versameling, Pretoria.
- Fig. 2: Fred Page, *Parliament Street* (1980), gouache op papier, afmetings onbekend, Koning George VI-Kunsmuseum, Port Elizabeth.
- Fig. 3: Fred Page, *Customs house and Albany hotel* (1979), polymer op bord, afmetings onbekend, C Kerbel-versameling, Port Elizabeth.
- Fig. 4: Fred Page, *Lower Russell Road* (1970), linoosnee op papier, 307 x 305 mm, Koning George VI-Kunsmuseum, P. Bracher- en C Kerbel-versamelings, Port Elizabeth.
- Fig. 5: Fred Page, *The bride* (1967), gouache op papier, afmetings onbekend, Koning George VI-Kunsmuseum, Port Elizabeth.
- Fig. 6: Fred Page, *Off Military Road* (datum en afmetings onbekend), polymer op bord, eienaar onbekend.
- Fig. 7: Fred Page, *Lower Chapel Street* (1966), linoosnee op papier, afmetings onbekend, A. Simmons-versameling, Port Elizabeth.
- Fig. 8: Fred Page, *Passengers* (1971), polymer op papier, 910 x 1020 mm, Joe Wolpe-versameling, Kaapstad.
- Fig. 9: Fred Page, *Small things* (1977), pen en ink op papier, 263 x 415 mm, Koning George VI-Kunsmuseum, Port Elizabeth.
- Fig 10: Odilon Redon, *Lumière* (1893), (1893) 180 x 132 mm, geïllustreer in Rubin 1978: 421.
- Fig. 11: Henri Rousseau, *Die slapende sigeuner* (1897), olie op doek, 1300 x 2000 mm. The Museum of Modern Art, New York, geïllustreer in Arnason 1977: 278.
- Fig. 12: Georges Seurat, *Un dimanche d' été à l'île de la Grande Jatte*, olie op doek, 2070 x 3080 mm. The Insitute of Chicago, Helen Birch Bartlett memorial Collection, geïllustreer in Arnason 1977: 37.
- Fred Page, *The transistor* (1966), linoosnee op papier, afmetings onbekend, Simmons-versameling, Port Elizabeth.
- Fig. 14: Fred Page, *Images* (1972), pentekening op papier, 245 x 265 mm, Koning George VI-Kunsmuseum, Port Elizabeth.

- Fig. 15: Giorgio de Chirico, *Die melankolie en misterie van die straat* (1914), olie of doek, 5160 x 3360 mm, privaatversameling, geïllustreer in Arnason 1977: 120.
- Fig. 16: Fred Page, *Untitled* (ongedateerd), pen en ink op papier, afmetings onbekend, B. Kommel-versameling, Port Elizabeth.
- Fig. 17: Michelle Boyaduian, *Die esel* (ongedateerd), olie op doek, afmetings onbekend, geïllustreer in Bihalji-Merin 1971: 95.
- Fig. 18: Michelle Boyaduian, *Meisie by die venster*, datum onbekend, olie op doek; 90x73cm. Kunstenaar se -versameling, geïllustreer in Bihalji-Merin 1971: 109.
- Fig. 19: Fred Page, *Untitled*, (1966), polymer op bord, afmetings onbekend,voorheen uit die C. Kerbel-versameling, huidige eienaar onbekend.
- Fig. 20: Fred Page, *Mrs Harbeck's journey* (1980), akriel op bord, 499 x 603 mm, Koning George VI-Kunsmuseum, Port Elizabeth.
- Fig. 21: Fred Page, *The casket* 1965), akriel op doek, 600 x 450 mm, Julius & Sheila Marshall-versameling , Kaapstad.
- Fig. 22: Fred Page, *The salad* (datum onbekend), linosnee op papier, 334 x 305 mm, Koning George VI-Kunsmuseum, Port Elizabeth.
- Fig. 23: Fred Page, *The threat* (1979), polymer op bord, afmetings onbekend, Dawie le Roux-versameling, Uitenhage.
- Fig. 24: Fred Page, *In the centre we meet* (1973), akriel op papier, 898 x 593 mm, Koning George VI-Kunsmuseum, Port Elizabeth.
- Fig. 25: Fred Page, *Solstice* (1974), pen en ink op papier, 215 x 940 mm, C. Kerbel-versameling.
- Fig. 26: Fred Page, *Untitled* (1979), pen en ink op papier, afmetings onbekend, Koning George VI-Kunsmuseum, Port Elizabeth.
- Fig. 27: Fred Page, *The couple* (1967), tempera op papier, afmetings onbekend, C. Kerbel-versameling, Port Elizabeth.
- Fig. 28: Fred Page, *Wait till she comes* (1967), pen en ink op papier, afmetings onbekend, Koning George VI-Kunsmuseum, Port Elizabeth.
- Fig. 29: Fred Page, *The sybil* (1978), pen en ink op papier, afmetings onbekend, C. Kerbel-versameling, Port Elizabeth.

- Fig. 30: Fred Page, *Top of the morning* (1981), waterverf op papier, afmetings onbekend, Koning George VI-Kunsmuseum, Port Elizabeth.
- Fig. 31: Fred Page, *I left my face behind* (1977), pen en inkt op papier, D. le Roux-versameling, Uitenhage.
- Fig. 32: Fred Page, *South End* (datum onbekend), 350 x 300 mm, lino op papier, op leen gehuisves in Port Elizabeth stadsaal, Koning George VI-Kunsmuseum, Port Elizabeth.
- Fig. 33: Fred Page, *Drought* (1966), afmetings onbekend, olie op bord, G. le Roux-versameling, Uitenhage.
- Fig. 34: Fred Page, *Titel onbekend* (datum en afmetings onbekend) polymer, op bord, voorheen B. Kommel-versameling, Port Elizabeth, huidige eienaar onbekend.
- Fig. 35: Fred Page, *Dualism* (1979), afmetings onbekend, pen en inkt op papier, B. Kommel-versameling, Port Elizabeth.
- Fig. 36: Fred Page, *Mobil oil crisis* (1980), afmetings onbekend, polymer op bord, J. Le Roux-versameling, Uitenhage.
- Fig. 37: Fred Page, *The key* (1977), pen en inkt op papier, 265 x 415 mm, voorheen C. Kerbel-versameling, Koning George VI-Kunsmuseum, Port Elizabeth.
- Fig. 38: Fred Page, *Enigma 1* (1978), afmetings onbekend, pen en inkt op papier, huidige eienaar onbekend.
- Fig. 39: Fred Page, *Drawing for Spectacle of sleep* (1974), afmetings onbekend, pen en inkt op papier, voorheen C. Kerbel-versameling, Koning George VI-Kunsmuseum, Port Elizabeth.
- Fig. 40: Fred Page, *Frog* (1972), afmetings onbekend, polymer op bord, C. Kerbel-versameling, Port Elizabeth.
- Fig. 41: Fred Page, *Embarrassed effigy* (1976), afmetings onbekend, pen en inkt op papier, D. Le Roux-versameling, Uitenhage.
- Fig. 42: Fred Page, *The saga of old rumble guts* (1977), afmetings onbekend, pen en inkt op papier, eienaar onbekend.
- Fig. 43: Fred Page, *The model*, (1974) afmetings onbekend, tempera op papier, C. Kerbel-versameling, Port Elizabeth.

- Fig 44: Fred Page, *Cuyler Crescent* (1979), waterverf op papier, 524 x 717 mm, J. le Roux-versameling, Uitenhage.
- Fig. 45: Fred Page, *Blenheim* (1952), afmetings onbekend, polymer op bord, D. le Roux-versameling, Uitenhage.
- Fig 46: Fred Page, *The trumpet player* (1967), afmetings onbekend, olie op bord, C. Kerbel-versameling, Port Elizabeth
- Fig. 47: Kaart van die ou gedeelte van die stad Port Elizabeth wat Sentraal, Noordeinde en Suideinde insluit
- Fig. 48 René Magritte, *Le thérapeute* (1937) meduim onbekend, Urwater-versameling, Parys, opgeneem in Larkin, D, 1975: 49.

HOOFSTUK 1

Beeld en betekenis

Kommunikasie in die visuele kunste word gedeeltelik bepaal deur 'n betragter se vermoë om die kunstenaar se 'pikturale taal' te verstaan. Omdat die betragter se verwysingsraamwerk verskil van die kunstenaar s'n is dit vir eersgenoemde alleenlik moontlik om die betekenis van 'n pikturale voorstelling gedeeltelik te interpreteer. 'n Betragter se interpretasiestellings word gerugsteun deur bewyse van geloofwaardigheid wat kan verskil van die kunstenaar se siening.

1.1 Probleemstelling

Die skynbare onwerklikheid wat in Fred Page se pikturale voorstellings vertolk word, het tot gevolg dat die betragter¹ moeilik toegang vind tot die betekenis wat in sy kuns vervat is.

Page se kuns betrek sy sosio-kulturele leefwêreld. Hierdie sosio-kulturele leefwêreld sluit nie net die omgewing, die mense en hul belewenisse in die omgewing van die woonbuurt waarin Page hom bevind het in nie.

¹ As gevolg van die deelnemende betrokkenheid is die benaming 'resepteur', 'aanskouer' en 'betragter' problematies. In die visuele kunstradisie impliseer al drie benaminge 'n passiewe rol. Indien so 'n benadering ten opsigte van Fred Page se kuns toegepas word, bestaan die moontlikheid dat die semantiese waarde daarin vervat, geslote sal bly omdat sy kuns juis gerig is op 'n deelnemende interpretasie. In hierdie studie word die klem op 'n deelnemende betrokkenheid gelê.

Medekunstenaars, die plaaslike kunsmuseum, die kunsvereniging, kunsversamelaars asook kunskritici dra elk by tot die kultuur. Daarbenewens kan die kunsakademiese invloed van die opleidingsinstellings ook nie uitgesluit word nie. Saam vorm die verskillende individue en organisasies 'n sisteem, die konteks waarbinne Page as kunstenaar gefunksioneer het en wat hy in sy pikturale voorstellings betrek. Maar dit is ook algemeen bekend dat Page se voorstellingswyse binne die konteks uniek is. Ten spyte daarvan dat die uniekheid van Page se benaderingswyse binne die konteks van sy sosio-kulturele milieu erken word, beteken dit daarenteen nie noodwendig dat kennis van sy kultuur voldoende is om die betekenis van sy pikturale voorstellings te belig nie.

Kunstenaars het geleer om fiktiewe situasies by wyse van bepaalde rigsnoere te interpreteer en op doek vas te lê, maar dit spreek, volgens Steinberg (Danto 1982: 3), nog nie die probleem aan wat die bepaalde pikturale kunswerk voorstel nie. Hy wys tereg daarop dat kunshistorici soms die fout begaan om 'n bepaalde kunswerk te benader vanuit 'n vertrekpunt van kennis van vorige beskrywings wat hul dan verblind vir die appél wat tot hulle gerig word wat deur die kunswerk ter sprake. Volgens Steinberg is kennis van die historiese aanloop tot 'n bepaalde voorstellingswyse onvoldoende om die betekenis van laasgenoemde te bepaal. Sou daar dus alleenlik peil getrek word op historiese inligting in die benadering tot Page se skilderkuns, sou die benadering neerkom op vooroordeel wat ontdekking

van betekenis kortwiek. Kuijers (1986: 33) dui op die gevaar van vooroordeel met die woorde:

Die wetenskaplike ondersoek van 'n visuele kunswerk kan vergelyk word met 'n ontdekkingsreis, 'n reis waarvoor die ondersoeker sekere stukke gereedskap nodig het, terwyl hy nooit vooraf weet wat sy speurtog gaan oplewer nie.

Een stuk gereedskap wat hy nie nodig het nie, is vooroordeel. Dit belemmer nie net sy visie nie, maar breek sy moed om verbeeldingspronge te neem waar nodig, om op ongebaande weë te gaan en die rykdom in die estetiese werklikheid te ontdek en te ervaar.

Dit wil voorkom asof Page se lewensbeskouing en sekere voorkeure wat hy toon met betrekking tot sy voorstellingswyse, die rede kan wees hoekom die betragter moeilik toegang tot die betekenis van sy pikturale voorstellings ondervind. Ten spyte daarvan dat 'n visueel-kulturele ondersoek beperkinge het, kan insig in Page se kultuurmilieu moontlik tog van waarde wees om te bepaal hoekom sy kuns as uniek beskou word. Verder kan die lewensbeskouing wat in Page se pikturale voorstellings visueel geartikuleer word, moontlik dien om sy kunswerke beter te begryp.

Die betekenisprosesse in Page se pikturale voorstellings betrek waarskynlik verbeelding en geheuebeelde. Die twee aspekte dra moontlik by tot 'n atmosfeer wat met die eerste oogopslag reeds impak maak op die betragter en gevolglik sy verdere betrokkenheid lok. By wyse van 'n eerste bekendstelling met die

eienaardighede van Page se kuns kan die probleemstelling van hierdie ondersoek aan die hand van 'n tipiese voorbeeld aangebied word:

Insect syndrome (1981) (Figuur 1)² is een van die laaste skilderye wat Page uitgevoer het. Dit is heelwaarskynlik die laaste werk wat hy in 'n verfmedium voltooi het. Die laaste werke wat by hom gevind is toe hy weens swak gesondheid na die huis vir bejaardes moes verhuis, het oorwegend uit sketse en 'n paar onvoltooide skilderye bestaan. *Insect syndrome* is dus moontlik die laaste voltooide voorstelling waarin Page se unieke voorstellingswyse duidelik geïllustreer word. Ek is van mening dat Page se werkswyse en betekenisprosesse in bepaalde opsigte in *Insect syndrome* kulmineer.

'n Kombinasie van verbeelding en geheuebeelde blyk in *Insect syndrome* voorop te staan. Die ongewone situasies en nuwe kombinasies van motiewe wat Page bewerkstellig, blyk op psigiese vlak te lê. Hy stel nie volledige voorwerpe voor nie, maar gebruik alleenlik bepaalde gekose detail van voorwerpe wat hy van belang vir die betekenis van die pikurale voorstelling beskou en skei dit van hul oorspronklike situasie en betekenisverband. In *Insect syndrome* ontleen Page die fragmente uit die Port Elizabeth-Sentraal omgewing en kombineer dit met aspekte uit sy geheue en verbeelding. Hy maak nie gebruik van volledige verhalende verbeeldingsvlugte nie, maar net bepaalde vreemde oormekaarplasings soos dit in

² Vergelyk tabelle 4 na p. 205 en 6 na p. 212 in Hoofstuk 5 vir diagramatiese plasings van *Insect syndrome* in Page se oeuvre.

drome moontlik is. Die omgewingsfragmente uit sy geheue word daardeur met nuwe betekenis beklee.

Die onderskeie fragmente afsonderlik en in kombinasies met mekaar is derhalwe die betekenisdraers van die pikturale voorstelling. Tydens 'n waarnemingsproses tree die betragter se geheue intensioneel toe en projekteer die betragter (en Page self in die rol as betragter) sy verbeelding op die voorstelling. Die betragter glo die pikturale voorstelling beskik oor die eienskappe wat hy daarin lees. 'n Nuwe betekenisvlak wat nie lokaliseerbaar is nie, word deur die betragter daargestel.

Page neem in *Insect syndrome* 'n huis op 'n straathoek van die woonbuurt, Sentraal, gedurende die nag en plaas daarmee saam, onder andere, insekмотiewe wat in sy jeug 'n indruk op hom gemaak het.³ Hy beweer⁴ dat sulke beelde vir hom nie net herinneringe is nie, maar diepere betekenis inhou:

Things I remember, things I see quite often can kick off a direction of thought which seems to evoke some other deeper significance, something I find eventually forms a picture.

Nag word gesuggereer deur die teenwoordigheid van 'n maan, 'n straatlig en die somber vaal toonwaardes van die pikturale voorstelling as geheel.

³ Page verwys na geheuebeelde. Sien Bylaag 2 p. 300.

⁴ Sien Bylaag 2 p.300.

Die komposisie van *Insect syndrome* plaas die motiewe op 'n collage-agtige manier in buitengewone, dubbelsinnige en nuwe verwantskappe tot mekaar en skep daarmee raaisels. Die raaisels betrek die motiewe, die plasing daarvan, en die skaal en kombinasies van die drie. Raaiselagtighede word deur die volgende gesuggereer: Die insekte sit op die maan; die huis het geen deur nie, net 'n donker opening en 'n deurkosyn met oop deur wat direk voor die maan geplaas is; 'n vlieg, in driekwart-vooraansig, is in die deuropening; twee bykomende insekte wat heelwaarskynlik ook vlieë is, loop of sit links op die maan. Twee mense steek skouerhoogte uit aan die regterkant van die volmaan. Hul blik is na voor gerig. Hul gesigsuitdrukkings spreek van angs. As gevolg van die groot verskeidenheid vreemdheids word *Insect syndrome* as 'n sinistêre toneel gelees.

Asof ongewone plasings nie voldoende is om nuwe betekenismoontlikhede oop te stel nie, is die skaal van die motiewe buite verhouding tot mekaar: Die maan, deurraam en insekte is in teenstelling met die gebou, buite verhouding vergroot. Deur die ongewone oormekaarplasing word al die motiewe van hul bekende situasies en persepsies van die motiewe as sodanig aan die kant van die betragter ontwig. Die eerste bekende motief wat hom voordoen, naamlik die gebou waarom die ander motiewe in die komposisie geplaas is, is ontleen uit Sentraal, maar die daargestelde realiteit is uniek en nuut. Die items wat in die piktorale voorstelling voorkom dien dus as tekens⁵ om nie net die betragter se

betrokkenheid te lok nie, maar ook om vir hom nuwe betekenis te bedink as gevolg van visuele skok. Skok geskied nie eenmalig nie, maar word by wyse van 'n uit-die-plek-geplaasde collage-voorstelling toenemend uitgebrei soos die surrealiste dit toegepas het. Max Ernst (1948: 21) beweer dat die strategie om alledaagse items sistematies uit plek te plaas die ideaal wat Andre Breton stel, verwesenlik. Hy haal Breton soos volg aan:

Super-reality must in any case be a function of our will to put everything out of place (and of course (a) one may go so far as to put a hand out of place by isolating it from an arm, (b) the hand gains thereby *qua* hand, and (c) in speaking of putting out of place we are not referring merely to the possibility of action in space.

Die oormekaarplasing-strategie wat Ernst in sy sny- en plakvoorstellings (sowel as in sy skilderye) toepas, lei (volgens homself) tot volkome transmutasie (Ernst 1948: 32). Hoewel Page nie papierknipsels in sy pikturale voorstelling gebruik nie, kan met sy ontleding uit die alledaagse 'n ooreenkoms in benadering gevind word wat Ernst (1948: 21) soos volg omskryf:

Let a ready-made reality with a naive purpose apparently settled once for all (i.e. an umbrella) be suddenly juxtaposed to another very distant and no less ridiculous reality (i.e. a sewing machine), in a place where both must be felt as *out of place* (i.e. upon a dissecting table), and precisely thereby it will be robbed of its naive purpose

⁵ Ikoniese tekens soos dit in hierdie opsig in *Insect syndrome* optree, roep vanweë hulle ooreenkoms met die bekende realiteit ander betekenis op in die vorm van 'n gedagte, 'n idee, 'n siening of 'n samestelling daarvan. 'n Teken rig altyd adreassaar op, hetsy dit 'n enkeling, 'n groep persone of geeneen is nie. Daar is twee soorte ikoniese tekens: (1) hoogs vereenvoudigde ikoniese tekens soos gevind in outomatistiese tekeninge (vergelyk die tekeninge wat in 'n staat van beswyming deur lede van die surrealistiese beweging uitgevoer is), bekend as skemata en (2) pleromata, uitgeken deur hulle ryk detailskat. Binne die twee pole bestaan baie transformasie-skaalverskille waartussen ikoniese tekens gelokaliseer word-afhangende van prosesse van semantisering, desemantisering of konvensionalisering of wisselende ikonisering (Wallis 1975: 25-6).

and its identity; through a relativity it will pass from its false to a novel absoluteness, at once true and poetic.⁶

In *Insect syndrome* weerspreek Page betragtersverwagting⁷ wat die betragter uit sy sosio-kultuur oor die soort pikturale voorstelling opgebou het. Omdat die betragter die hoekhuis as 'n huis herken, verwag hy om verdere elemente van 'n huis self en verbandhoudende items uit sy ondervinding waar te neem. Daar word egter gevind dat die vensters van die huis geen rame of tekens van ruite het nie. Geen gordyne of blindings is aangetoon nie. Die vensters is, soos die deure, donker leë areas. Die huis neem as gevolg daarvan 'n gewigloosheid aan of kan gesien word as 'n leë dop of 'n leë fasade soos 'n teater decorskerm. Omdat dit egter 'n hoekgebou is en twee kante aangedui word, kan dit ook fungeer as 'n huis. Tog, as gevolg van die gewigloosheid en afwesigheid van verwagte detail, kan dit nie meer as 'n gewone huis gelees word nie. Dit het vir die betragter tot iets onheilspellends verander.

Page het dit wat as bekende verwantskappe en realiteit geken word, in *Insect syndrome* van hul vorige onderlinge verwantskappe en geloofwaardigheid beroof. 'n Nuwe realiteit en verwantskappe kan deur die betragter aanvaar word. 'Realisme' in die beeld is gedeeltelik afhanklik van die patroonmatige wyse

⁶ Ernst (1948: 21) beweer dat die collageproses toevallige ontmoetings van teenstrydighede eksploiteer.

⁷ Gombrich (1979:176) bespreek die afwagende ingesteldheid aan die kant van die betragter breedvoerig as reaksie wat die onvoltooidheid van twee-dimensionele voorstellings tot gevolg het.

waarmee die betragter genooi word tot gewilligheid om daarin te glo. Volgens Bryson (1983: 12) word betekenis wat aan 'n beeld toegeskryf word, nie deur die beeld geproduseer nie, maar deur die betragter daarin gevind. Realiteit in *Insect syndrome* is derhalwe nie afhanklik van direkte ooreenkoms tussen beeld en wêreld nie en bly as sodanig 'n relatiewe begrip.

Mukarovsky (1976: 231) beweer dat 'n piktorale kunswerk onderskei kan word van dit wat dit voorstel deurdat die kunswerk deur intensie gerig word. Die kunswerk self fungeer as 'n eenheidsintensie:

A work of art does not differ from a natural object in the fact that it has an originator who made it but in the fact that it appears as made in such a way that its organisation reveals a specific unified intention.

Genoemde intensie word moontlik gemaak deur die kunstenaar se inkleding van sy voorkeure. Tydens die kreatiewe handeling word die kunstenaar geleentheid gegee om bepaalde gewaarwordinge op 'n bepaalde wyse in die vorm van piktorale betekenis op die doek oor te dra. Faktore soos kultuuroordrag en persoonlike ingesteldheid beïnvloed op hul beurt kunstenaarsintensie.

Page se doel met die toneel in *Insect syndrome* is nie om argitektoniese bakens of

'n straattoneel in isolasie te beklemtoon nie. Dit gaan eerder om verhoudings, naamlik 'n verskeidenheid paradigmatische verhoudings⁸ waarin die mens verdinglik word en die ding verpersoonlik word. Omdat die huis in *Insect syndrome* vir die betragter nie aan die eienskappe van die bekende wêreld voldoen nie, verloor dit vir die betragter sy betekenis as 'n huis. In sy nuwe betekenisverband word verskeie identiteits- of situasie moontlikhede oopgestel. Die moontlikhede laat die betragter self vrae oor die moontlikhede stel in 'n poging om oplossings te vind vir situasies wat vir hom problematies voorkom. Die betragter beklee beelde met betekenis volgens wat sy verbeelding, geheue en emosies hom rig.

Die probleem met betrekking tot wat 'n visuele kunswerk voorstel, raak ook die konsep van styl aan. Styl⁹ betrek meer as die ekspressie van 'n kollektiewe ideologie en 'n besondere sisteem van waardes van 'n sosiale groep. Schapiro (Chvatik 1979: 178) beskryf tereg die implikasie van styl soos volg:

Style is, above all, a system of forms with a quality and meaningful expression through which the personality of the artist and the broad outlook of a group are visible. It is also a vehicle of expression within

⁸ Paradigmatiese betekenisverhoudings kan gedefinieer word met verwysing na seleksie. Bryson (1981: 20) dui tereg daarop dat paradigma die verwantskap tussen individuele woorde en die hele repertoire in die taal dui. (Dit is dus 'n teenstelling met sintagmatiese betekenisverhouding wat op kombinasie dui). Vir die doel van hierdie studie word dieselfde paradigmatische betrekkingbeginsel van toepassing gemaak op die visuele voorstellings van Page.

⁹ Styl word gedefinieer as die somtotaal van kenmerke en eienskappe van die kunstenaar se voorstellingswyse.

a group, communicating and fixing certain values of religious, social and moral life through the emotional suggestiveness of forms.

Ter aansluiting by bogenoemde stelling kan Page se styl kortliks na aanleiding van *Insect syndrome* belig te word: Soos die nagtoneel in die werk aantoon, het Page gekonsentreer op detail wat hy vanuit sy beskeie woon- en werkkamer kon waarneem of wat hy in sy omgewing tydens die dag waargeneem het. Die titel, *Insect syndrome*, wat Page vir die kunswerk gekies het, is met oorleg gedoen en dien as indikator vir die waardes wat hy in *Insect syndrome* voorstel. Page put inligting uit die titel om sy waardes te kommunikeer: 'n Insek en spesifiek 'n vlieg, word in die samelewing as 'n steurnis en 'n pes beskou. Dit ondergaan 'n metamorfose tydens sy lewensloop. Dit is 'n draer van siektes. 'Sindroom' dui op 'n kompleks van verskynsels kenmerkend van 'n siektetoestand.

Indien die gedagte aan 'n siektetoestand en draers daarvan op die nagtoneel en die enkelopende figuur geprojekteer word, blyk dit dat Page 'n onheilsituasie wil suggereer. Die angsuitdrukkinge op die gesigte van die twee persone regs agter die maan bevestig die betragtersvermoede. Omdat Page nie in *Insect syndrome* duidelik aandui presies wat die aard van die moontlike onheil is, of dit bloot in die omgewing voorkom en of dit betrekking het op die anonieme figuur wat in die donker langs die straat loop nie, kan verskeie moontlikhede geld: Dit kan betrekking hê op daardie omgewing in besonder of op die samelewing in die algemeen of die persoonlike lewensomstandighede van die betragter. Dit kan wys

na die figuur wat in die voorstelling voorkom, maar omdat hy anoniem is, het dit moontlik eerder betrekking op die mens in die algemeen.

Die kader waarin die mens geborge voel, word blykbaar aangetas. Om hierdie rede is die huis wat vertoon word, 'n simbool vir 'n toestand of situasie wat bedreiging inhou. *Insect syndrome* is in monochroom uitgevoer, met die huis in die ligste toonwaarde, naamlik naaswit. Die skerper toonwaarde van die huis is moontlik om dit as fokus van die pikturale voorstelling uit te lig. Deur die ligter toonwaarde daarvan word die onheil wat teen geborgenheid gekontrasteer word dan ook beklemtoon.

Die kombinasie van die huis met ander motiewe is verwarrend. Die deur en deurraam van die huis is weg van die huis verplaas. Deur die deur van die huis self te verwyder en te verhoed dat die huis se ingang toegemaak kan word, suggereer moontlik dat die geborgenheid waarop die mens staatmaak, kwesbaar is. Waar perspektiefreëls bepaal dat items wat in die agtergrond verskyn kleiner vertoon as dié in die voorgrond, pas Page 'n teenoorgestelde reël toe. Die deur staan proporsioneel veel groter direk voor die maan, ver agter die huis. Die deur is oop om toegang te vergemaklik. Toegang in *Insect syndrome* het egter nie betrekking tot 'n huis waarmee deure geassosieer word nie. Die raam en deur as toegangsteken funksioneer outonoom van die huis en bied toegang of uitgang vir ander wesens as die mens. 'n Groot vlieg is in die deuropening geplaas. Dit is

onduidelik of dit op die maan is en of dit in die ingang in die lug hang. Deur die verwydering van die raam en oop deur en die plasing van die vlieg, (wat as gevaarelement geïdentifiseer is) in die deuropening, suggereer Page moontlik dat die steeds onbekende bedreiging vir die mens in die kader van sy drome en ideale lê. Laasgenoemde word waarskynlik deur die maan voorgestel. Andersyds of bykomend daartoe kan dit suggereer dat die gevaar die mens in die nag bedreig. Die gevoel oor en verbeelding rondom wat in *Insect syndrome* waargeneem word, word geprikkel deur dit wat met die oog gesien word.

Die titel van die studie bevat twee kernwoord—'beeld' en 'betekenis'—wat 'n bepaalde fokus aan die probleemstelling gee.

1.2 Beeld

Opvallend van die fenomeen wat as beeld¹⁰ bekend staan, is die verskeidenheid van konsepte. (1) 'Beeld' kan onder meer verwys na pikturale of grafiese voorstelings in die sin van uitbeelding, voorstelling of 'prent', byvoorbeeld, 'n skilderykomposisie van herkenbare motiewe soos mense, elemente uit beboude omgewing of landskap en gebeure. (2) Dit kan verwys na perseptuele 'waarnemingsbeelde' wat die ingewikkelde prosesse van visuele beeldvorming insluit. (3) Andersyds kan dit verwys na imaginêre beelding wat van oorheersende estetiese belang is in die geval van kunswerke, byvoorbeeld, die imaginêre

¹⁰ Beeld word vir hierdie studie gedefinieer as 'n metaforiese voorstelling van 'n konsep.

wêrelde wat kunswerke en oeuvres projekteer vir die verbeeldingryke toedigting van betragters. (4) Verder kan 'beeld' verwys na semantiese betekenisvorming as een element van die imaginêre beelding (figuurlik en allegories) of metaforiese (simboliese) betekenis wat die kunstenaar byvoorbeeld narratief, emblematies, enigmaties of verraaiselend kan ontgin om imaginêre wêrelde te projekteer. Daar word gewaak teen twee uiterste standpunte, naamlik: (1) dat alle gebruike van 'n beeldvoorstelling noodwendig betekenis inhou en dat (2) die inhoud nie gefundeer kan word nie. Albei sienswyses is ewe onaanvaarbaar. Russell (Wallis 1975: 12) bevestig tereg in antwoord op die eerste standpunt dat nie alle voorstellings in betekenis geforseer kan word nie. Die omstandighede waaronder die beeld verkeer, is bepalend vir die aard van semantiese waarde wat daarin gevind word. Projeksie van kunswerke en 'n betragter se aktualisering daarvan, geskied binne 'n bepaalde sosio-kulturele situasie. Ek aanvaar dat beeldaktualisering 'n produk van intuïsie en die verbeelding kan wees. Daarbenewens word Sartre se siening ondersteun dat geheue en verbeelding gelyktydig kan funksioneer (Hobson 1982: 10-11).

As aangevoer word dat Page se beeldgebruik oorwegend sorteer onder wat Mitchell (1984: 505), in sy repliek op Wittgenstein, 'verstandelike beelde' noem, impliseer dit dat Page ook kan inspeel op betekenis wat die betragter verwag om te sien. In *Insect syndrome* word elemente wat dikwels in die gewone lewensomstandighede saamgevind word, wel saamgevoeg: Vlieë word soms in

die omgewing van huise gevind; mense woon in huise; huise het deure; deure kan oop staan. Tog kan die wyse waarop die items in *Insect syndrome* in hulle verplaaide samesyn fungeer, nie ontsyfer word nie. Dit blyk dat droom-, geheue-, idee- en fantasiebeelde gerig is op wat die betragter homself vertel en wat die beeld toegedig word. Raaiselagtighede en dubbelsinnigheid is gelaai met implisiete semantiese waarde. Raaisels en dubbelsinnighede het tot gevolg dat die impak van Page se kuns in die geheel daarin geleë is dat hy deur die optrede van die visuele beeld empiriese realiteit opponeer.

Ten opsigte van 'beeld' in Page se kuns kan die volgende standpunt gehuldig word: In die verhouding tussen kunstenaar, betragter en pikturale voorstelling of andersyds tussen kunstenaar en betragter deur middel van die pikturale voorstelling, vind betekenisoordrag gedeeltelik by wyse van die beeld plaas.

1.3 Betekenis

Daar is in die voorafgaande bespreking geïmpliseer dat die kunswerk as konfigurasie reeds oor prefiguratiewe betekenis beskik omdat die kunstenaar se vooroordele, ingesteldheid en persepsies daarin vervat is. Die betragter dig refiguratiewe betekenis daaraan toe. Alles wat voorgestel en gelees word, is betekenisdraend in dié opsig dat elke motief op een of ander manier verwant is aan iets anders (Cirlot 1993: xxxvi-vii). So is prefiguratiewe en refiguratiewe betekenisse bemiddel deur die kunswerk as konfigurasie, verwant aan mekaar.

Die drievoudige verwantskap dra daartoe by dat betekenisontplooiing in 'n pikturale voorstelling serieël geskied. Die komponente van elke serie het onderlinge betekenisverwantskap: In *Insect syndrome* is die betragter langs 'n voorgestelde serie gelei vanaf die fokus, die huis en sy verplaasde deur op die maan, asook die donker venster- en deuropeninge. In 'n tweede serie gaan dit om die insekte en mensfigure. Daarna dien die nagtoneel met die maan as 'n series. Daarop volg die kleur en toongebruik. Die seriële karakteristiek is 'n basiese fenomeen in beide die fisiese wêreld (soos kleur, tekstuur en vorms) en die psigiese wêreld (soos emosies en deugde). 'n Betekenisserie gaan hand aan hand en word gelyktydig met die voorgestelde serie ervaar en betrek veral die psigiese wêreld. Faktore wat die voorgestelde seriële rangskikking bepaal, is beperking, die integrasie van stuiting en voortsetting, orde, gradering, innerlike dinamiek van die elemente, polariteit, simmetrie of 'n simmetriese balans en die konsep as geheel.

Wanneer tekens gelees word, vind betekenisontplooiing basies soos volg plaas: Eers word die objek opgemerk. Dan word dit gekoppel aan sy algemene en moontlike veeldoelige funksie, sy konkrete feitlike realiteit. Dertens word ontdek dat die objek as simbool oorweeg kan word: dat die struktuur gekoppel kan word aan sy sogenaamde simboliese funksie. 'n Objek toon die dinamiese neiging om gekoppel te word aan sy korresponderende gelykes in al die metaforiese series. Laasgenoemde is dikwels gelaai met dubbelsinnige verwysings waarvan die

verskeidenheid egter nooit chaoties is nie, maar deur 'n bepaalde 'ritme' gekenmerk word (Cirlot 1993: xxxvi-vii). Gevolglik word aanvaar dat behalwe vir die netwerk van verhoudings¹¹ wat kettingsgewys gekoppel word, is die orde gevestig in soverre korrelasie tussen die fisiese en die psigiese gevind word en hulle betekenis ontvou.

Jung (Cirlot 1993: xxxviii) gee nie alle konsepte binne die fisiese en psigiese kaders dieselfde status nie. Hy identifiseer vier tipes vergelyking wat plaasvind in die betekenisgewingsproses.¹² Soos verduidelik, is die visuele metafoor in Page se kuns veral van belang in die kombinerings van fisiese en ander verhoudingsvorme. In *Insect syndrome* suggereer die vlieë metaforiese gevaar en dien die verplaaide items soos die deur en figure agter die maan as rugsteun vir die metaforiese werking.

Korresponderend tot die objekte wat in *Insect syndrome* deur geassosieerde betekenis gekoppel is, is die meervlakkigheid van hul betekenis. Elk is

¹¹ Die moontlike verhoudings waarna verwys word, sluit in: fisiese-, metafisiese-, werklike-onwerklike- en rasonale verhoudings (Cirlot 1993: xxxviii).

¹² Die ander vorms van vergelyking wat Jung identifiseer is: Objektiewe vergelyking wat deur die objek self bepaal word (byvoorbeeld: die son is lewensgewend) en subjektiewe vergelyking. Laasgenoemde verskil van metaforiese vergelyking daarin dat innerlike krag dadelik geïdentifiseer word. Die vierde vergelyking wat Jung identifiseer is funksionele vergelyking (byvoorbeeld: libido is dood, bul is so gevaarlik soos beer). Mites hou verband met laasgenoemde (Cirlot 1993: xxxviii).

metafories versprei op 'n aparte vlak van realiteit. Enige teken in *Insect syndrome* het die vermoë om metaforiese betekenis op verskillende vlakke aan te toon.

Daar is reeds gewys op die rol van intensie in die verhouding tussen kunstenaar, kunswerk en betragter. Nadat die kunswerk voltooi is, bly die betekenis geslote totdat 'n betragter daarby betrokke raak. Dit is gedurende die tweede fase, wanneer 'n betragter toetree, dat die voorstelling geïnterpreteer en moontlik verstaan word soos die kunstenaar dit wou of selfs dat nuwe betekenis daaraan toegedig word. Die interpretatiewe verhouding is tydsgebonde van aard, maar die intensionaliteitsmoontlikheid van die pikurale voorstelling self duur voort. Steiner (1981: 10) verduidelik die tendens soos volg:

This conceptual process on the perceiver's part occurs only in a fleeting moment, where the work itself endures. Even after our digression concerning the perceiver we can therefore assert the following with confidence: a work of art in itself is organised intentionally.

Waar die kunstenaar en die betragter albei vooroordele het, getuig *Insect syndrome* voorlopig (toddad die betragter toetree) van die interpretatiewe vooroordele van die kunstenaar. Die vooroordele word gereflekteer in die kunstenaar se keuse, kombinasies en plasing van motiewe. Soos ek, as betragter, verduidelik wat ek in *Insect syndrome* lees, speel die vooroordele van die kunstenaar in op die partydigheid van die betragter. Beide die kunstenaar en die betragter, as resepteurs, put uit die reserwes van hul sosio-kulturele leefwêreld en persoonlike belewenisse wanneer kunsresepsie, hetsy bewustelik of

onbewustelik, plaasvind. Daar kan dus beweer word dat vooroordele die interpretasie van die betekenis van 'n skildery as pikturale voorstelling bepaal. Verder kan gestaaf word dat 'realiteit', soos dit deur beide kunstenaar en resepteur aanvaar word (rasionele oorweging dus), sinnelike ervaring sowel as geheue- en verbeeldingsinvloede betrek. Die implisiete rol van die onderbewuste word beklemtoon, want traumatiese ervarings uit die verlede en vrese word in die kader geberg. By die lees van 'n pikturale voorstelling soos *Insect syndrome*, is dit moontlik dat die vrese en traumatiese ervarings deur assosiasie opgeroep kan word. Dit is daarom dat aspekte wat waargeneem word, op 'n eie wyse beleef word namate die genoemde invloede daarop inspeel. Dit verklaar ook hoekom die semantiese waarde wat in pikturale voorstellings in Page se kuns vervat is, van betragter tot betragter kan verskil.

Page probeer toon dat alle waarneming introspeksie en oordeel inhou. Hy poog om te toon dat waarneming, hoe beoordelend ookal die betragter se ingesteldheid mag wees, moet lewer wat 'n beeld daarop uit is om te ontbloot en dit sluit nie alleen in dit wat gesien word nie, maar ook dit wat nie gesien word nie, maar gevoel word. Hy stel sy saak soos volg:¹³

I always had a feeling, since I can remember, of something over the border of which one is aware and which one cannot see. Which is not visible but can only be felt and that is what I find when I work. Some things make an impact on me. Take for example a building. It makes impact not as a building. It makes impact on my emotional

¹³ Sien Bylaag 2 p. 299.

make-up more than anything else. My sensitisation is what is not said, what isn't seen, but what is felt.

Na aanleiding van die lees van *Insect syndrome* as voorbeeld, ontstaan vrae wat die navorser en betragter ondervind met betrekking tot 'n benadering tot Page se kuns in die algemeen. Dit sluit die volgende in: (1) Wat is Page, as kunstenaar, se intensionele aandeel in die betekenisoordrag van sy pikturale voorstellings? Omdat die mens as lid van 'n bepaalde samelewing deel is van sy omgewing en tydsvak, word aanvaar dat bepaalde sosiale invloede op Page as kunstenaar ingewerk het en dat dit tot die volgende vraag lei: (2) Watter aspekte uit sy verlede en onmiddellike omgewing speel moontlik 'n rol by Page se voorstellingswyse? (3) Watter rol vervul die pikturale voorstelling in Page se kuns as 'n medium waardeur betekenisoordrag plaasvind? (4) Wat word ge lees? Daar is byvoorbeeld aangetoon dat die huis in *Insect syndrome* in die betragter se leesproses nie die betekenis van 'n huis soos dit algemeen bekend is, handhaaf nie. Funkioneer dit as 'n simbool?¹⁴ Dien dit as 'n sneller om die betragter se eie verbeeldingsvlug op tou te sit? (5) Pas Page 'n soortgelyke werkwyse toe in sy ander pikturale voorstellings? (6) Watter metode kan aangewend word om bepaalde eienskappe van Page se oeuve vir beter begrip te orden? (7) Kan daar om dieselfde rede 'n grondmotief¹⁵ vir Page se oeuve bepaal word?

¹⁴ Simbool word gedefinieer as 'n uiterlike verskynsel soos 'n objek, woord of teken wat verdiep word tot verskyning van 'n gedagte of 'n idee van 'n ander werklikheid.

¹⁵ Die grondmotief is die grondtema wat die innerlike handeling van die oeuve dra. Dit is die herhalende en leidende gedagte wat in Page se beeldtaal deur herhalende motiewe geïllustreer word.

As vertrekpunt vir die ondersoek wat voortspruit uit bogenoemde vrae, is dit moontlik van waarde om twee bykomende vrae kortliks te beantwoord. Die eerste is: 'Aan wie is Page se pikturale voorstellings gerig?' Die tweede is: 'Waarop is Page se dialektiek geskoei?'

Om die eerste vraag te beantwoord word daarop gelet dat Page se beeldvoorstellings ingestel is op die universele agter die kosmopolitiese verskeidenheid van die mens se leefwêreld. Hy beweer:

I am conscious of a feeling of universality of the whole creation as we know it. It is all inter-related within the individual and within the mass and within the whole universe.¹⁶

In ag genome dat hierdie ondersoek moontlik 'n grondmotief in Page se kuns kan identifiseer, wil dit reeds voorkom asof Page die mens in die algemeen aanspreek, maar dat hy dit op so 'n wyse doen dat dit aan elke resepteur oorgelaat word om sy kuns te interpreteer soos hy as betragter dit beleef.

In antwoord op die tweede vraag is ek van mening dat Page se dialektiek¹⁷ gebaseer is op 'n gevoeligmaking vir geykte waarnemingstradisies. Die betragter

¹⁶ Sien Bylaag 2 p. 299.

¹⁷ Onder Page se dialektiek word verstaan sy eiesoortige redenasies wat vergestalt word in sy unieke visuele werkswyse.

word genooi om opnuut te kyk na voorwerpe of detail daarvan asook onderlinge verwantskappe wat hy uit sy leefwêreld ken. Die betragter word genooi om die onderlinge verwantskappe te heroorweeg en om dit moontlik in 'n nuwe orde te plaas. Om dit te kan doen word die betragter gelok om implikasies wat onderliggend gesuggereer word, maar nie visueel voorgestel word nie, in te sien en daarop te reageer. Page verduidelik¹⁸ sy kunstenaarsintensie soos volg:

My prime object is, and I quote: (I do not know if I have the quote correct). Paul Klee, when he was asked what the functions of an artist were, he said: 'The functions of an artist are not to render the visible, but to render visible.' And that is what I try to state.

Page se kuns toon moontlik dat waarnemingswyses hersien kan word. Dit kan gedoen word deur 'n benadering waardeur die betragter genooi word om te soek na beide verandering in konvensionele verwantskappe tussen motiewe wat voorgestel word en 'n verandering in persepsie.

So 'n benadering motiveer die betragter om bo en behalwe kennis wat vooraf opgedoen is, 'n nie-tradisiegebonde soeke na betekenis te onderneem. Wollheim beweer dat die betragter se ondervinding irrelevant is met betrekking tot insig van die skildery, indien daar uitsluitlik op aangeleerde kennis daarvoor staatgemaak word. Hy voer verder aan dat die betragter se ondervinding moet korreleer met dié van die kunstenaar (Wollheim 1987: 80, 44):

There must be a re-creation in his mind when he looks at the painting.

¹⁸

Sien Bylaag 2 p. 299.

Of dit werklik moontlik is vir die betragter om identiese betekenisbeelde te vorm soos die kunstenaar dit beplan het, is aanvegbaar, maar dat daar aktief deelnemend, en ekspressief interpreterend met Page se kuns omgegaan kon word, word gesteun.

1.4 Doel en werkswyse van die studie

Daar word met die onderhawige studie gepoog om toegang te verkry tot die wyse waarop Page betekenis skep en oordra. 'n Kunstenaarsmonografie word nie beoog nie, maar daar sal op 'n bepaalde aspek gekonsentreer word om op ikoniese vlak te soek na Page se betekenisvorme. 'n Posing sal aangewend word om Page binne die konteks van 'n visuele kultuur te plaas. Vir dié doel word die hooftrekke van Page se kunstenaarskap en milieu in Hoofstuk 2 ondersoek. Relevante gebeure uit Page se jeug en volwasse lewe sal onder die soeklig geplaas word. Daar sal vasgestel word hoe Page se kuns deur resensente benader en ontvang is. In Hoofstuk 3 word die fantasiewêreld van Page van nader ondersoek. Daarvoor sal dit nodig wees om enkele relevante kenmerke van fantasiekuns na te vors. Besondere aandag aan aspekte soos surrealistiese multirealiteite, die onderbewuste, naïewiteit en die beeldraaisel by Page en 'n seleksie van ander kunstenaars waarby hy moontlik aanklank vind, sal nagevors word. Page se idiosinkratiese benadering tot die samelewing word in Hoofstuk 4 belig. Ek is van mening dat bepaalde motiewe en eienskappe deurlopend in Page

se oeuve voorkom, maar dat nuwe situasies elke keer op nuwe betekenismoontlikhede dui. Tog is ek van mening dat tematiese eienskappe van sy werke, as groepe en kleiner eenhede binne die oeuve, amper soos hoofstukke in 'n boek, bydra tot die oeuvebetekenis as geheel. Dit sal dus van nut wees om die eienskappe te selekteer en volgens bepaalde norme te klassifiseer. Motief- en beeldgroepe ("image clusters") sal vir die doel in Hoofstuk 5 bepaal word met die oortuiging dat beeldgroepe, soos beelde, ook onderlinge semantiese verwantskappe met mekaar het. Ek het met hierdie aspek die navorsing ingelei en dit verskaf die raamwerk vir die res van die studie.

Page word geken as skilder; daarom sal daar op sy skilderkuns eerder as op sy hele oeuve gekonsentreer word. Tog is daar bepaalde aspekte of temas wat ek sal ondersoek deur gebruik te maak van sy grafiese werke en tekeninge, eerder as skilderye waar die aspekte of temas beter ondersoek en geïllustreer kan word. Om die beeld- en motiefgroepe te bepaal, sal daar wel in Hoofstuk 5 oorsigtelik na Page se oeuve gekyk word om herhalende eienskappe en temas te kan vind. Om die beeld- en motiefgroepe in verband tot mekaar en in die konteks van Page se oeuve te begryp, sal daar in Hoofstuk 5 tabelle opgetrek word. Dit kan moontlik daartoe bydra dat die onderlinge verhouding van aspekte wat belangrik is in Page se oeuve, makliker leesbaar gemaak kan word.

In Hoofstuk 6 word Page se betekenisdialektiek en beeldende werkswyse ondersoek. Om Page se betekenisdialektiek en beeldende werkswyse te bepaal, sal die moontlike korrelasie en verskille van bepaalde aspekte tussen die enigma en sublieme by Page, die Romantiek en die Surrealisme nagevors word. Deur genoemde werkswyses te volg en deur gebruik te maak van geselekteerde werke, word gepoog om Page se kuns meer toeganklik te maak.

HOOFSTUK 2

Hoof trekke van die kunstenaarskap en die milieu van Fred Page (1908-1984)

2.1 Relevante gebeure uit Page se jeug en volwasse lewe

Fred Page is gedurende 1908 te Utrecht, Natal gebore waar hy as Engelssprekende die grootste deel van sy kinderjare in die omgewing deurgebring het. Page is vanuit die St John Presbyteriaanse Kerk in Walmer, Port Elizabeth begrawe. Daaruit kan afgelei word dat hy as volwassene daaraan behoort het.

Volgens persoonlike gesprekke wat ek met hom gevoer het en wat deur sy vriende aan my oorgedra is, blyk dit dat Page se kinderlewe na sy tiende jaar vir hom 'n traumatiese ervaring was. Sy moeder, 'n fynbesnaarde en musikale vrou, is oorlede toe hy tien jaar oud was. Fred en sy ouer suster is in die sorg van sy vader se suster wat in die omgewing gewoon het, geplaas omdat sy vader, wat 'n rondreisende werk gehad het, as gevolg van sy werk nie die twee kinders na behore kon versorg nie. Uit die verskeie gesprekke wat ek met hom gehad het, kan afgelei word dat sy vader moontlik 'n trekarbeider was en hy dus uit die arbeidersklas was. By sy tante en oompleegouers moes Page sy deel bydra en is hy deur sy oom veral take in die tuin opgedra. Page het die oom as 'n ongenaakbare en bars persoon beskryf. Die oom het 'n groot boekversameling gehad. Sommige van die boeke was in kartondose

gelaat. Die boeke was vir die kinders verbode terrein. Tog het Page daarin geslaag om die wonderwêreld wat die letterkunde ontsluit, skelm te verken. Page is dikwels betrap en met die rottang vir elke misstap gestraf. Hy het ook nie goed gevaar as tuinier nie. As dromer en fyn natuurwaarnemer het die detail van elke gogga sy kindernuuskerigheid meer geprikkel as die take wat hy moes verrig. Hy het terselfdertyd aangevoel dat goggas ook die rede was hoekom hy moes deurloop vir die ongedane pligte. Hy het egter ook kennis gemaak met tuinwesens en die wonder van weerkaatsing in waterpoele na die reën het sy verbeelding aangegryp. Nadat hy later van gesin tot gesin in die familie ge-pos is,¹ is hy op ongeveer dertienjarige ouderdom in 'n Katolieke kindershuis geplaas, waar hy fisies versorg, maar siel-songelukkig was. Hy beweer:²

I don't know why they sent me. I suppose I was a bloody nuisance to them. I spent two and a half years there. It was bloody awful.

Die konkrete van die daaglikse bestaan waartoe hy verplig was, saam met 'n gebrek aan emosionele geborgenheid, het sy kinderlewe versuur en 'n blywende indruk gemaak.³ Dit is onbekend waar Page skool gegaan het en hoe lank hy op skool was.⁴

¹ Page het nie graag oor sy kinderjare gepraat nie, en sover vasgestel kon word aan geeneen detail verskaf ten opsigte van presies waar die oom en tante gewoon het of waar die kindershuis was nie. Hy het wel genoem dat albei in Natal was.

² Uit 'n gesprek met Victor Nell, opgeneem in *The Herald*, 7 Februarie 1976.

³ Bylae 2: 299.

⁴ Volgens Podlashuc het geeneen wat inligting oor Page oorgedra het, inligting ten opsigte van die tydperk en plek waar hy skoolgegaan het, verstrek nie (Podlashuc1992: 14).

Page het as volwassene in 1945 na Port Elizabeth verhuis waar hy hom in die negentiende-eeuse woonbuurt, Sentraal, gevestig het. Die verhuising is voorafgegaan deur ontugterende soldate-ervarings tydens die oorlog en die depressiejare waartydens hy in verskillende en moeilike werksomstandighede 'n bestaanstryd moes voer. Dit is ook voorafgegaan deur 'n mislukte huwelik wat net twee jaar geduur het.⁵ Port Elizabeth was die milieu waarin hy uiteindelik kon uiting gee aan die lewensroeping waarmee hy hom die res van sy lewe kon besig hou, naamlik sy kunsbeoefening. Page het 'n paar korrespondensielesse gehad en tydens die sestigerjare vir 'n jaar lesse aan die Port Elizabethse Tegnieuse Kollege bygewoon, waar hy besondere aanmoediging van die destydse hoof, Jack Heath, van die kunsskool ontvang het. Daarna het hy hom onttrek en sy kuns tot aan die einde van sy lewe in isolasie beoefen.

Wanneer Page genader is om biografiese inligting oor homself te verskaf, het hy soms teenstrydige inligting verskaf. Oor sy tienerjare is niks meegedeel nie behalwe dat hy as soldaat by die geallieerde weermag aangesluit het. Daar kan tot die gevolgtrekking gekom word dat Page se benadering ten opsigte van sulke detail fatalisties was.

Podlashuc (1992 : 14) beskryf die benadering soos volg:

That he had done service in the army and gone through the motions of being involved in a war, was, as he cynically accepted, little more than an opportune means of earning his board and keep for as long as it lasted. Like thousands of his fellows, when the time came to cast off his

⁵ Verwys na Bylaag 2 p. 299.

soldier's trappings, the unexpected gift of a bursary from the government to study at an art school, was simply too good to refuse. Peace time meant finding employment in a society for which he was ill equipped, and Fred Page needed to draw breath, to take the measure of the world in which he found himself (at large), and try and face that world on terms that he could understand.

2.2 Die Port Elizabeth milieu van Page⁶

Page het met betrekking tot sy leefwyse en lewensingesteldheid nie geesgenote gehad onder die kunstenaars van Port Elizabeth nie. Om die bewering te staaf sou dit nodig wees om die kunssituasie tydens Page se verblyf in Port Elizabeth van ongeveer veertig jaar van nader te ondersoek deur na 'n paar kunstenaars en geskrewe inligting te verwys.⁷

In 1945 was Port Elizabeth, as hawestad, reeds bekend vir yster- en mangaanuitvoere. Dit was 'n stad waarin die volstruis-, motor- en wolhandel gefloreer het toe Page hom daar vestig. Die Tegnieese Kollege-kunsskool waar hy klasse bygewoon het, het in die vroeëre jare weinig impak gehad op die gemeenskap. Rykmansreisigers en magnate op die skepe, industrialiste en handelaars het die sosiale botoon gevoer. Onder laasgenoemde was diegene wat fyn porselein en goedontwerpte meubels aangeskaf het. Hulle was ook die grootste ondersteuners van die kunste. Tog, in teenstelling met die situasie in Johannesburg, Kaapstad en

⁶ Verwys na die kaart (Figuur 47) in Bylaag 1.

⁷ Diegene wat hier uitgesonder is, is geïdentifiseer om die diversiteit binne die Port Elizabeth konteks te illustreer.

Kimberley, het nie een van hulle dit op daardie stadium belangrik geag om 'n galery vir die stad te laat bou en in te rig nie.⁸ Die kunsliefhebbers het hulle inspirasie en kennis vanuit Brittanje geput. Dit is by uitsondering dat 'n kunstenaar van elders hulle werk in die lokale van die Tegnieuse Kollege vertoon het. Die stadsvaders het wel aan plaaslike kunstenaars, soos Dorothy Kay, opdrag gegee om portrette van hulself te skilder. Sy was 'n dinamiese leiersfiguur wat haar in 1918 in die stad gevestig het (Berman 1970: 154). Podlashuc (1991: 14) lewer soos volg kommentaar oor haar bydrae tot die visuele kultuur van die stad:

Dorothy Kay, a product of the Royal Hibernian Academy in Dublin, and a painter of great facility in the tradition of Orpen, Lavery and MacEvoy, has left a significant record of the haute bourgeoisie of the Eastern Cape. Her socially acceptable contemporaries are depicted with keen observation in the aldermanic finery, ecclesiastical lace, mercantile pride and provincial complacency. The same Dorothy Kay would in time become one of Fred Page's most stalwart champions, but at the time when he first made her acquaintance, she represented an inaccessible world of snobbery and taboo to someone without a shred of social grace or of academic accomplishment.

Page het nie Port Elizabeth of enige ander spesifieke plek of gebeure as tema van kunswerke gebruik nie. Wanneer daar vervolgens gewys word na kenmerke of argitektoniese bakens wat in sy pikturale voorstellings voorkom, moet dit in die lig gesien word dat Page gerig is op die aspekte waarmee alle mense moontlik kan identifiseer. Herkenbare eienskappe in sy kuns is sekondêr en bloot 'n medium om 'n

⁸ Die Koning George VI-Kunsmuseum is eers in 1954 met die borgskap van Graham Young snr gebou (Podlashuc 1991: 3).

ander betekenisdoel te bereik. Tog word kennis geneem dat Page sy indrukke in 'n Port Elizabeth milieu opgedoen het. Met weinig uitsonderings⁹ is die bron vir Page se motiefskat, sover dit sy omgewing aangaan, grotendeels geografies afgebaken tot 'n beperkte gebied van die stad (vergelyk Figuur 47) wat ongeveer 'n radius van drie kilometer betrek. Meer spesifiek behels dit die gebied van die oudste voorstad op die bult, Sentraal, waar Page ook gewoon het.

Parlementstraat is een van die bekendste strate in die geografiese gebied omdat daar heelparty winkels is en omdat dit in die middel van Sentraal geleë is. Dit is derhalwe van pas om te let hoe Page die straat in sy kuns vertoon.

In *Parliament Street* (1980) (Figuur 2) kies Page ou winkeltjies in die betrokke straat in Sentraal. Die bekende wêreld dien as simbole van die onbekende: Daar is geen goedere in die winkelvenster uitgestal nie. Daar is ook geen naambord of biljette om vir die betragter aan te toon watter soort besighede bedryf word nie. Die winkels in die straat wat Page skilder, vertoon 'n anonieme identiteit. Anders as wat die betragter ook sou verwag van 'n straat met verskeie winkels in die middestadomgewing is daar

⁹ Die uitsonderings waarna verwys is, is onder andere die volgende: (1) Page het van 'n galery-eienaar, mnr Wolpe, gedurende die vroeë sewentigerjare 'n opdrag ontvang om 'n reeks skilderye in die Kaap uit te voer met Distrik Ses as verwysingsraamwerk. Hy het ses maande geneem om dit te voltooi en 'n uitstalling van die reeks is gedurende 1973 in Kaapstad gehou. (2) Page het ook 'n paar werke gelewer waarin hy Uitenhage of ander ouer gebiede van Port Elizabeth as visuele vertrekpunt gebruik het.

net 'n enkele haastige voetganger in die toneel op die sypaadjie in die voorgrond. Hoewel die figuur in profiel in 'n loopaksie aangetoon word, lyk dit tog asof hy in sy beweging gestuit is.

Hoewel die manlike figuur aangedui is, is die voorstelling skematies wat tot gevolg het dat hy anoniem bly. Hierdeur skep Page 'n imaginêre persoonlikheid en indikator waardeur die betragter soos volg kennis van Page self kan opdoen: Eienskappe van Page die persoon word gevind in die isolasie van die figuur en dié van die verskuilde persona. Vrae ontstaan by die betragter ten opsigte van tydstilstand, die aard van die aktiwiteite en identiteite wat met die winkels verband hou asook die identiteit en aktiwiteit van die figuur. Verder is daar onduidelikheid oor die afwesigheid van verkeer en die gebrek aan mense. As die verskuilde identiteit en isolasie betrekking het op Page, lei dié vrae na vrae oor die kunstenaar self, naamlik indien dit wel van toepassing is, oor watter soort buitestaandersrol hyself teenoor sy gemeenskap speel. Hierdie aspek sal verder in hierdie hoofstuk ondersoek word in die bespreking van kunswerke.

Die titel *Parliament Street* bevestig die plek, maar selfs die betragter wat die straat ken, besef dat die toneel wat Page daarstel, nie die tipiese toneel van die straat in Sentraal is nie. Page los die betragter waar sy redenasies ten opsigte van kennis van die straat hom in die steek laat om oplossings te vind. Die teenstrydigheid tussen

bevestiging van die aanvaarde of bekende realiteit (deur die titel en winkelfasades) teenoor dit wat die betragter dan verwag om te sien en dan nie vind nie, word in *Parliament Street* voortdurend in ewewig gehou.

Page het ook tot 'n mindere mate die aangrensende woonbuurtes, Noordeinde en Suideinde, in sy oeuvre betrek. Die woonbuurtes het 'n uitsig oor die hawe en die see en het skuins strate wat loop tot onder by die hawegebied en die hoofstraat wat amper teen die see lê. Daar is 'n straat in Sentraal wat vanaf die hoofstraat toegang tot die hawe bied. Die doeanegebou en 'n ou hotel wat sedertdien gesloop is, was daar geleë. In *Customs house and Albany hotel* (1979) (Figuur 3) word die doeanegebou en die hotel vertoon. Omdat die geboue wat naby mekaar geplaas is, amper die hele breedte van die prentvlak vul, word hulle samehorigheid bevestig. Die twee word ook in die voorstelling teen mekaar afgespeel. Dit word gedoen by wyse van sterk toonkontraste van die twee geboue. Die doeanegebou is spierwit terwyl die hotel donkervaal is. Die twee geboue verloor by nader ondersoek hul fisiese voorkoms omdat die straat in die voorgrond en die lug in die agtergrond ongenuanseerd swart is. Dit het tot gevolg dat die geboue hulle statiese fisiese voorkoms inboet ten gunste van 'n swewende status wat daartoe bydra dat dit as 'magies' gelees kan word. In hierdie opsig ontstaan daar dus 'n oorgang van die gebonde statiese tot 'n vloeibare, of swewende bewegingmoontlikheid. Beweging in hierdie sin neem die funksie van vormgewing oor.

Waar die twee geboue oorspronklik binne 'n bepaalde plekverband ervaar is deur die aanduiding van 'n skip wat in die hawe vasgemeer is en die kloktoring links op die prentvlak, word die plekaanduiding versteur deur die onbegryplike lug- en voorgrondkleur en toonwaarde. Gevolglik ondergaan die oorspronklike geboue vir die betragter 'n gedaantewisseling. Hulle word vir die betragter onbekend.

Weens die vrae wat oor die identiteit en funksie van die twee middestadgeboue ontstaan, word die betragter genooi om die kloktoring en skip links op die prentvlak van nader te ondersoek. Hoewel daar 'n kloktoring by die ingang tot die Port Elizabeth se hawe is wat die aankoms van die 1820 Britse Setlaars herdenk, het die vervreemding van die ander twee geboue tot gevolg dat die betragter ook ander verbande met betrekking tot die kloktoring soek.¹⁰

In *Customs house and Albany hotel* is 'n skip vasgemeer.¹¹ Moontlik wys Page by implikasie op 'n tog en die navigasie van 'n reis.¹² Met die aanduiding van die skip in

¹⁰ In Egiptiese hierogliewe dien 'n toring, byvoorbeeld, as determinatiewe teken wat hoogte of die uitstyging bo die materiële vlak van die lewe of samelewing aandui (Cirlot 1993: 44). Deur die eeue is aanvaar dat 'n toring as simbool van mag/uitstyging uit die konkrete dien. Implisiet in die verheffingsimbool is transformasie en evolusie. Die opwaartse impuls mag ook gepaard gaan met verdieping. Nietzsche (Cirlot 1993:245) het verwys na afstyging saam met opstyging in so 'n geval. In Page se voorstelling verskyn nie net 'n toring nie, maar spesifiek 'n kloktoring. Voorstellings van klokke (Cirlot 1993: 24) funksioneer, volgens oorlewering, op kreatiewe krag. In die hangende posisie betrek dit mistieke betekenis. Vanweë 'n klok se vorm is dit verwant aan die hemele. Vir die betragter met die kennis van hierogliewebetekenis en van Nietzsche se siening is dit moontlik om die assosiasies te kan maak wanneer Page se klokketoring waargeneem word.

¹¹ Tradisioneel verteenwoordig 'n skip wat die waters klief vreugde en geluk (Cirlot 1993: 294).

Customs house and Albany hotel wat by implikasie konnotasies met 'n seevaart aandui, kan ook gewys word op twee gevare van alle seevaarte soos dit in Homeros (Cirlot 1993: 294) se navigasiemite *Odusseus* uitgelig word: vernietiging of triomf oor die oseaan (wat korrespondeer met die onderbewuste) en terugtrekking wat dui op regressie en stagnasie. Deur terug te keer na sy huis en vrou het *Odusseus* se siel analogies tot die materiële vlak van bestaan gedaal. Daardeur is sy vertrekpunt weer bereik en is die proses van geestelike evolusie voltooi. Indien die moontlikhede met Page se aanduiding van 'n skip in *Customs house and Albany hotel* in verband gebring word, is dit duidelik dat Page nie bloot 'n hawe en middestad toneel voorstel nie, maar moontlik sowel die geestestoestand van die betragter as 'n lewensreis aanspreek. In *Customs house and Albany hotel* word op figuurlike vlak metafories verbande getrek tussen 'n seereis en die mens se lewensreis.¹³ In hierdie sin impliseer 'navigasie' 'n seereis wat dus op figuurlike vlak verband hou met hoe die sielslewe verloop. Cirlot (1993 : 205) beweer in hierdie opsig soos volg:

¹² Daardeur word 'n mens se bestaan in twee fundamentele strukture verdeel: Om te lewe, wat kan beteken dat daar vir of in 'n mens self gelewe word. Andersyds om te lewe met die doel om te transendeer. Nietzsche (1993: 294) wys, vanuit sy pessimistiese hoek, op: 'Lewe met die doel om te verdwyn'.

¹³ Die woorde wat in die titel voorkom word ook moontlik daardeur geskei van die bekende konnotasies van die twee geboue in die stad: 'Customs' kan nou geles word in terme van gewoontes. Met 'house' word daar moontlik appél gerig op die betekenis wat die betragter heg aan die woord 'huis'. 'Hotel' roep verskeie, en moontlik negatiewe, konnotasies op. Hierdie konnotasies sluit nie gebeure wat verband hou met verval uit nie.

This law of the returning soul corresponds to the belief in the concept of a 'closed' universe (like that of the Eternal Return) or the conception of all phenomena as a cyclic organisation. Navigation, as envisaged in any philosophy of the absolute, would deny even the hero his triumphant return to the homeland and would make of him a perpetual explorer of oceans, under endless skies. The ship-symbol has been related to the holy island, in so far as both are differentiated from the amorphous and hostile sea. If waters of the oceans are symbolic of the unconscious, they also allude to the dull roar of the outside world. The notion that it is essential first to learn to sail the sea of the passions in order to reach the Mountain of Salvation is the same as the idea in connection with the perils of exploring the oceans.

Miskien sinspeel Page in *Customs house and Albany hotel* op 'n soeke of reis na 'n ander staat. In die proses word al die items wat hy uit die stad Port Elizabeth ontleen het, daarvan vervreem en kry dit in die voorstelling nuwe betekenis.¹⁴

Dit is duidelik dat Page met *Customs house and Albany hotel* nie bloot gerig is op argitektonies herkenbare voorwerpe nie. Die twee geboue kan gelees word as metaforiese maskers vir persoonlikhede. Dit wil voorkom asof Page se sienswyse van mense deur die maskers verteenwoordig is. Dit het tot gevolg dat hy nie die kunswerk skep met net die doeanegebou en Albany hotel as fokus nie. Dit verklaar nie alleenlik inligting oor Page se kunstenaarsrol nie, maar veral van Page as persoon. Ten opsigte van kunstenaarsrol kan beweer word dat Page in hierdie tipiese Port Elizabeth voorstelling eintlik maskers deur middel van die twee geboue ten toon stel waaragter

¹⁴ Cirlot (1993: 295) wys onder andere ook op die tradisionele gebruik van 'n skip as simbool van die skip-van-die-dood. Hy beweer dat alle gebruike van die skipsimbool dui op 'n begeerte om deur ruimte uit te styg na ander wêreldes.

hy skuil. Verskillende elemente in die voorstelling dra saam by tot die openbaarmaking van die aspekte waarmee die kunstenaar worstel. Omdat die proses egter op indirekte wyse geskied en daardeur veralgemening moontlik maak, kan ook die betragter homself met die problematiek identifiseer. Argitektuur dien dus vir Page as 'n middel om dieper probleme bloot te stel.

Argitektonies word die woonbuurt Sentraal, soos Page se skilderye ook getuig, gekenmerk deur oorwegend beskeie negentiende-eeuse, laat-Georgeaanse, sowel as Regency, Edwardiaanse en Victoriaanse herehuise. Veral Georgeaanse huise het skynbaar by Page byval gevind omdat veral hierdie boustyl in sy oeuvre voorkom. Die stadsgewoel en ontwikkeling het die woonbuurt tot die middel-tagtigerjare grootendeels gespaar gebly, met uitsondering van Parlementstraat en Russellweg waar die winkels was en steeds oorwegend is. Daar is op 'n paar plekke huise gesloop in beide Noordeinde en Sentraal. Aangesien Sentraal, Noordeinde en Suideinde so naby die stad geleë is, dien die genoemde oop ruimtes en die straatsome as parkeerruimte vir diegene wat in die stad werk. Suideinde, soos Page dit geken en die buurt voorgestel het, is sedertdien gesloop om plek te maak vir talle moderne meenthuise.

Vooruitgang het teerstrate en sementsypaadjies vir Sentraal gebring, maar doen afbreek aan die ou karakter van die buurt. Hierdie harde teerstrate saam met die ou

geboue is dan ook 'n kenmerk van Page se voorstellings. Sommige huise is omskep tot besigheidspersone vir prokureurs, argitekte en geneeshere. Ander is omskep tot restaurante. Party van die huise is sorgvuldig tot die fynste detail gerestoureer, terwyl ander in 'n verwaarloosde toestand is. Bome, ver uitmekaar geplaas, gooi planmatig skaduwees en versag tot 'n mate die omgewing. Port Elizabeth is, as hawestad, 'n winderige stad. Sentraal, Noordeinde en Suideinde is, vanweë hul ligging, besonder blootgestel aan die wind. Die inwoners van Sentraal is tipies dié van ouer gedeeltes van 'n stad. Kunstenaars, akademici en ander wat 'n besondere waardering vir die verlede het, vestig hulle graag in Sentraal. Heel party immigrante woon ook hier. Ook verskeie minder gegoede families woon al geslag na geslag in Sentraal en in Noordeinde. Die sosiale opset van die woonbuurtes is dus uiteraard kosmopolities. Die vaal teerstrate en harde atmosfeer is kenmerkend van Page skilderye, maar hy wys ook daarop dat mense hul lewens daar slyt.

So 'n pikurale voorstelling is *The bride* (1967) (Figuur 5) waar Page die betragter nader aan die huislike lewe van Sentraal bring. Die woonhuise is tot voor in die prentvlak gebring. Selfs die stad se bekende sterk seewind word in *The bride* geïmpliseer deur 'n wapperende vlag. Die verwagting dat daar nader kennis gemaak sal word met huise en gepaardgaande lewensomstandighede word egter ongeldig gemaak omdat die huise in die baie skuins straat, ten spyte van hul plasing, skynbaar nie die hoofrol in die betekenisgewing vervul nie. Die huise funksioneer as direkte

milieu vir talryke dramatiese moontlikhede: *The bride* stel met eerste kennismaking 'n onskuldige straattoneel voor.¹⁵

Die droom in die skynbaar onskuldige toneel in *The bride* neem vir die betragter 'n onverklaarbare en sinistêre vorm aan. Die sinistêre van die voorstelling word verhoog deur die vlagpaal wat baie ver bo die geboue uitstrek. Dit dra daartoe by dat daar besef word dat Page nie die voorstelling maak om die laer gedeelte van Russellweg soos dit algemeen bekend is voor te stel nie, maar inspeel op 'n spirituele realiteit. Page plaas daardeur die verteller van die droom in die voorstelling. Soos in *Parliament street* toon Page weer in *The bride* 'n enkele voetganger aan. Die lopende liggaamshouding van die figuur weerspieël egter nie die stremming van die straatsteilte of die sterk wind aan nie. As gevolg van die afwesigheid van inspanning verstill die vroulike figuur se beweging en word sy simbool van 'n onbekende ervaring wat verband hou met 'n beweeg/stilstand paradoks. As gevolg van die skynbare afwesigheid aan spanning by die figuur in *The bride* wat gewoonlik gepaard gaan met 'n poging om teen so 'n steil straat op te stap, verloor Russellweg vir die betragter bekendheid. Dieselfde geld vir die betragter wat die toneel nie ken nie. Daar is groot deuropeninge by die huise aangetoon, maar die openinge lei skynbaar nie na binne nie. Daar is niks in die openinge aangetoon wat 'n interieur in elke geval sou aandui

¹⁵ Dit hou egter die volgende moontlikhede op 'n dieper vlak in. In die mistieke tradisie dien huise as 'n vroulike embleem (Cirlot 1993: 153). Verder dien dit as assosiatiewe simbool vir wysheid. Daar word volgens die tradisie algemeen aanvaar dat 'n huis sterk spontane assosiasies van die menslike liggaam en denke oproep. Verder word huise in verband gebring met verskillende lae van die psige, veral in 'n droomervaring.

nie. Page pas die motiewe van Russellweg toe om die betragter te verwar. Met *The bride* suggereer Page die omgewing waarin hy hom bevind. Omdat die omgewing egter vir die betragter onlogies, onverklaarbaar en van bekendheid verwyderd is, word Page ook geles as 'n buitestaander (outsider) verwyder van die omgewing, en by implikasie, sy gemeenskap.

In teenstelling met bogenoemde van die voorstelling as 'n droom waarin die verteller geplaas is, kan 'n alternatiewe benadering ook gevolg word: Die buitekant van 'n huis soos dit in *Lower Russell Road* vertoon word, dui volgens die psigioanalisis, Ania Teillard (Cirlot 1993: 153), op die uiterlike voorkoms of masker van die mens se persoonlikheid.

As die geboue in *The bride* as maskers geles word, skep Page daardeur 'n imaginêre persoonlikheid. Die imaginêre *persona* dien as bron waardeur iets van Page self geles word. Die betekenis van die kunswerk vind die betragter vir homself. Die imaginêre *persona* kan moontlik selfs as 'n teenstelling met Page se rol as kunstenaar fungeer. Daardeur word albei moontlikhede, Page as masker *persona*, teenoor die verteller van 'n droom, teenstellend in ewewig gehou. Die skepping van masker *persona* en droomvertellers het ontbreek in die kunstenaarsgemeenskap van Port Elizabeth tydens Page se lewe. Aktiewe kunstenaars en die kunspubliek in Port Elizabeth was deurentyd relatief klein in vergelyking met die meeste ander Suid-

Afrikaanse stede. Gedurende die veertigerjare toe Page hom in Port Elizabeth gevestig het, het kunstenaars soos Joan Wright¹⁶ meesal werk van realistiese aard gelewer. Al was Page die enigste, en vir hulle, 'n vreemde droomskepper, was hy goed ontvang deur 'n kunsbewuste gemeenskap. Dit is duidelik uit gesprekke en koerantberigte wat later in hierdie hoofstuk belig word, dat Page se kunstenaarsrol as prikkelend en belangwekkend gesien is. Die gemeenskap het die elemente in Page se voorstellings uit die omgewing waar hy gewoon en tot 'n mate sosiaal verkeer het, herken.

Berman (1970: 154) beweer dat die kunsteneel in Port Elizabeth, soos die werke getuig wat onder die vaandel van die Oos-Kaapse Kunsvereniging¹⁷ gedurende daardie tydperk uitgevoer is, beperk was deur bekrompe invloede. Dit is nie duidelik wat Berman met 'bekrompe invloede'¹⁸ bedoel nie. Indien die kuns uit daardie tydperk nagespeur word, is dit duidelik dat daar 'n gebrek aan innoverende pikturale voorstellings was en dat Dorothy Kay se kuns by uitstek uitblink het met betrekking tot tegniese vaardigheid. Die situasie kan moontlik toegeskryf word aan die afgeleë ligging, met die gevolg dat die klein groepie kunstenaars in Port Elizabeth met betrekking tot invloed op mekaar aangewese was en verder indirek deur besoeke

¹⁶ Joan Wright is Dorothy Kay se dogter.

¹⁷ Die vereniging is oorspronklik in 1918 as *Eastern Province Society of Arts and Crafts* gestig (Berman 1970: 102-3). Dit het verskeie keer van naam verander.

¹⁸ 'Bekrompe invloede' is my vertaling uit die Engels.

binnelands en buitelands beïnvloed kon gewees het. Later sou Joan Wright egter haar benadering met een skildery, *The searchers* wat in die King George VI-kunsmuseum se permanente versameling opgeneem is, verander. Die werk verskil van die res van haar oeuvre daarin dat sy met genoemde werk emosiebelaaide ekspressionistiese kommentaar lewer op 'n ramp wat die gemeenskap van Port Elizabeth getref het. Tog handhaaf sy ook in die werk 'n afstand soos in haar ander kunswerke (Berman 1970: 339).

Betsie Fordyce, wat destyds 'n lektor in skilderkuns aan die Port Elizabethse Tegniese Kollege was, het oorwegend landskapstonele, stilisties verwant aan Maggie Laubser, maar in oorwegend aardse pastelkleure, uitgevoer.

Te oordeel aan die gebrekkige getal en verskeidenheid werke wat uit die tydperk dateer en wat deur die Koning George VI-kunsmuseum aangekoop is,¹⁹ wil dit voorkom of Berman (1970: 339) se opmerking ten opsigte van bekrompe voorstellingswyse in Port Elizabeth nie net van toepassing was op die veertigerjare nie, maar ook op die vyftigs. Gedurende die sestigerjare het die kunstenaarsgemeenskap in Port Elizabeth kreatiewe momentum gekry. Dit kan

¹⁹ Die Koning George VI-Kunsmuseum versamel onder andere kuns van Suid-Afrikaanse kunstenaars met die klem op Oos Kaapse kunstenaars.

toegeskryf word aan die groei van die Tegniese Kollege-kunsskool²⁰ en verbandhoudende vakspesialiste as lektore. Beeldhouers sowel as skilders en grafiese kunstenaars het sedertdien 'n kreatiewe bydrae gelewer. Die kunstenaarsegpaar, Podlashuc, was onder diegene wat die dekade sestig op die toneel verskyn het. Marianne Podlashuc lê haar toe op plaaslike sosiale kommentaar. Volgens Berman (1970: 230) het haar kuns van die sestiger en vroeë sewentigerjare geneig na oor-stilering wat raak aan sentimentaliteit. Berman (1970: 230) lewer soos volg kommentaar oor Marianne Podlashuc:

She possessed a profound social consciousness and projects it in powerful, stylised images of lesser-privileged local communities. Her composition is unconventional; she handles the internal pictorial space with a sense of the dramatic; her figures are conceived monumentally with emphasis on plastic volumes.

Stilisties het Marianne se kuns ontwikkel in 'n foto-realistiese styl en het sy nie net vanweë haar sosiale kommentaar nie, maar as vaardige skilder aanhang van die publiek ontvang. Alexander Podlashuc se figuratiewe skilderkuns is deurspek met mitologiese (gekoppel aan streng persoonlike) indrukke en intriges. Sy kennis van die letterkunde en indrukke opgedoen tydens besoeke oorsee asook die omgewing en sosiale opset in Port Elizabeth, is as temas gebruik. Sy bydrae as kunstenaar sowel as leermeester in die grafiese kuns het daartoe gelei dat grafiese tegnieke onder plaaslike kunstenaars byval gevind het. Alexander Podlashuc se uitstalling van

²⁰ Die Tegniese Kollege het in 1970 in twee verdeel: Die nuwe instelling is die Kollege vir Gevorderde Tegniese Onderwys genoem en het net tersiêre onderwys aangebied. Met die stigting van teknikons is laasgenoemde se naam in 1979 verander na die Port Elizabethse Technikon.

grafiese werke met die tema van Judas Iskariot gedurende die vroeë sewentigs het indruk op plaaslike vlak sowel as in Pretoria gemaak.

Dit is kenmerkend van die kunstenaars van Port Elizabeth om die stad, sy mense en die natuur van die Oos-Kaap as tema te gebruik. Daar is egter 'n paar uitsonderings soos Derrick Erasmus, wat hulle toelê op eksperimentele figuratiewe sowel as nie-figuratiewe vorms.

Waar daar wel onderlinge kruisbestuiwing tussen die kunstenaars van Port Elizabeth ten opsigte van styl, tegniek en tematiek te bespeur is, is Page se aandeel in vele opsigte 'n uitsondering. Soos dit die geval is met die ander kunstenaars van die stad, figureer bepaalde aspekte van Port Elizabeth wel in sy kuns. Hieronder kan veral die bekende argitektoniese bakens van die hawegebied en Sentraal²¹ asook tipiese steil Sentraal- en middestadstraattonele²² uitgesonder word. Die invloed van die Baai

²¹ Hoewel sommige van sy titels die argitektoniese bakens aandui, is dit nie altyd die geval nie. Onder die werke waar titels wel na die bakens verwys kan 'n paar uit die Bracher-versameling genoem word. Daar bestaan egter veel meer. Hulle sluit in *Old red cross*, *Old Mutual*, *P E* en *P E Station*. (Die jaartal van die werke is onbekend).

²² Straattonele soos argitektoniese bakens word wel soms deur Page se titels aangedui, om 'n paar te noem: *Chapel Street* (1966), *Cuyler Crescent* (1979) *Lower Russell Road* (1970). Met uitsondering van die eerste twee voorbeelde wat deel uitmaak van die Gawie le Roux-versameling, is die res opgeneem in die Koning George VI-versameling wat op leenbruik in die Port Elizabethse stadsaal gehuisves word. Bykomende afdrucke van sommige genoemde grafiese werke kom ook in ander versamelings soos die Kerbel- en Bracherversamelings voor.

(soos Port Elizabeth in die volksmond bekend staan) se wind en die stadsatmosfeer gedurende die dag en die nag figureer implisiet in sy pikturale voorstellings.²³

Die uniekheid van Page se bydrae is daarin geleë dat sy voorstellingswyse van die aspekte geensins ooreenkom met dié an sy voorgangers of tydgenote nie. Die rede daarvoor is moontlik geleë in sy persoonlikheid: Hy was by uitstek 'n introvert en het verkies om 'n oorwegend kluisenaarsbestaan te voer. Hy het selde met medekunstenaars verkeer. Tydens openinge van uitstallings het hy dikwels eenkant in 'n hoekie op 'n stoel gesit en die ander mense betrag terwyl hulle sosiaal verkeer. Hy het dit moeilik gevind om kommentaar oor sy werk te lewer. Sulke versoeke is as indringing van sy privaatheid beskou. Omdat hy sinies was en nie kon glo dat ander werklik van sy werk kon hou nie, was hy wantrouig oor die motiewe van diegene wat meer daarvoor wou weet. Tog het hy in enkele gevalle die sluiers gelig in die geselskap van 'n vriend wat hy kon vertrou. Ten spyte daarvan dat hy die fondse wat dit kon inbring baie nodig gehad het, het Page nie uit eie beweging sy werk uitgestal nie. Dit was sy paar intieme vriende wat gesorg het dat sy werk van tyd tot tyd aan die publiek beskikbaar gemaak word.²⁴

²³ Werke soos *Insect syndrome* (1981) (Figuur 1) stel 'n straattoneel in die nag voor waarin die maan 'n dominante rol vervul. In *Lower Russell Road* (1970) (Figuur 4) word die wind se invloed op die vlae uitgebeeld.

²⁴ Mense soos Cecil Kerbel, die Borman-gesin (en veral Joe Wolpe wat later as agent vir Page opgetree het) het daarvoor gesorg dat uitstallings van sy werk vir die publiek beskikbaar gestel is. Sy laaste uitstalling tydens sy leeftyd in Augustus 1981 is op uitnodiging van die Universiteit van Port Elizabeth aldaar gehou. Mev Rina de Wet was verantwoordelik vir die reëlings van die betrokke uitstalling.

Sosiale isolasie wat Page homself opgelê het, of die andersheid van sy kuns in konteks van sy tydgenote in Port Elizabeth, dui egter nie daarop dat Page se kuns van sy betrokke samelewing geskei kan word nie. Veel eerder kan beweer word dat hy sy samelewing, as fyn waarnemer van die sosiale realiteit waarin hy hom bevind het onder die soeklig plaas.

Moontlik kan Page en Alexander Podlashuc se voorstellings, gedurende die jare waartydens Page sy kuns aktief beoefen het, in een opsig vergelyk word. Beide se pikurale voorstellings verteenwoordig 'n idiosinkratiese voorstelling waarin Port Elizabeth onderliggend figureer. In Page se geval is die voorkoms daarvan egter so buitengewoon dat die betragter nie maklik toegang tot die semantiese waarde van die werke en die kunstenaar se persoonlike belewing vind nie.

Soos aangedui is die referensies in Page se pikurale voorstellings egter nie net geleë in die kader van dit wat die oog kan waarneem uit sy woongebied, die weer, die mense en diere van sy omgewing nie. Page is 'n buitestaander en sy kuns verskil van dié van sy tydgenote daarin dat hy nie die toneel soos dit oppervlakkig waargeneem word, weergee nie, maar dat hy daardeur as mens bekendgestel word en ook daardeur 'n droomervaring inisieer.

Page het aan geen skilderskool of beweging behoort nie. Hy was oorwegend beskou as 'n geïnspireerde amateur. Daar was goeie rede om so te dink: In teenstelling met Page het vroeëre Suid-Afrikaanse kunstenaars, soos Irma Stern en Hugo Naude, hulle kunskennis grotendeels in Brittanje en Europa opgedoen. Selfs groot publieke kunswerke soos die muurpaneel van die Johannesburgse lughawe getuig van Europese invloed. Die Europese invloed het versprei na die res van die Suid-Afrikaanse kunsbeoefenaars. Uiteenlopende moderne style het gesorg vir diversiteit in voorstellingswyses. Alexander (1962: 14) wys daarop dat, hoewel kenmerke van skilderstyle soos die impressionisme, post-impressionisme, kubisme en tot 'n mindere mate surrealisme nagevolg is, dit veral die Duitse ekspressionisme is wat aanklank gevind het en in die Suid-Afrikaanse konteks as teenvoeter beoefen is vir die impressionisme.²⁵

Geen ander beweging van die twintigste eeu het soveel volgelinge in Suid-Afrika gehad as juis die ekspressionisme nie. Schilders van die Franse Fauves, die 'wilde diere', het die Ekspressioniste se liefde vir kragtige fanfares van kleur gedeel en het bv. alle donker skakerings van die menslike liggaam in 'n vurige rooi verander (Andre Derain (1880-1954) ens.

Afgesonder van die welvarende kern op die Rand en afgesonder van ander kunstenaars in die land, het Page nie in die voordeel van 'n ekonomies voordelige omgewing of die voorliefde vir die impressionisme en ekspressionisme gedeel nie.

²⁵ Volgens Alexander (1974: 220) was die impressionisme, versterk deur die invloed van die Ecole de Paris, 'n samehorigheidsinvloed in Suid-Afrika gedurende die eerste helfte van die twintigste eeu.

Alexander se tipering van die kuns in Suid-Afrika dui nie op 'n evaluering van die breë visuele kultuur nie, maar wel op die kunsteneel vanuit 'n formalistiese uitgangspunt. Sy uitsprake moet gesien word in die lig van die manier waarop kuns gedurende die jare sestig en sewentig (toe die uitsprake gelewer is) deur kritici benader is.

Kunskritici het hulle gedurende die Alexander-era veral toegelê op 'n stylklassifikasie van kunstenaars. So beweer Alexander (1974: 45) dat dit veral Maggie Laubser en Irma Stern was wat die Duitse ekspressionisme-kader aangevoer het. Ander soos Jean Welz en Hugo Naude het in die Franse impressionistiese styl geskilder.

Van belang vir hierdie studie is die ooreenkoms met betrekking tot Alexis Preller se voorstellingswyse wat aanklank gevind het by die surrealisme (Alexander 1974: 47). In teenstelling met Page het Preller hom ook as koloris onderskei. Alexander (1974: 47) beweer dat Suid-Afrikaanse kunstenaars ook bewus geword het van die waarde van primitiwisme en dat, in teenstelling met die Europese kunstenaars, die kunstenaars van Suid-Afrika 'direk in aanraking is met die primitiewe leefwyse'. Dit het gesorg dat Suid-Afrikaanse kuns 'n eie karakter ontwikkel, maar Alexander maan dat daar nie gepraat kan word van 'n nasionale Suid-Afrikaanse kunsstyl nie. Alexander (1974: 220) lig die opmerking verder toe as hy in 'n ander skrywe deur hom wat handel oor Suid-Afrikaanse grafiese kuns, 'n opmerking maak met betrekking tot Suid-Afrikaanse kunstenaars in die algemeen:

The various South Africans who have studied in London have worked respectively at more than ten different art schools, all of which have rather different ideas. On the other hand we have those young artists with little or no overseas training. The more or the less favourable influence of our own art tuition can be judged from their work.

Page sorteer onder diegene wat Alexander identifiseer as dié wat min of geen oorsese opleiding ontvang het nie. Hy was moontlik gelukkig om ook die swak plaaslike onderrig te kon vryspring. Dit het moontlik daartoe bygedra dat sy unieke voorstellingswyse bewaar gebly het.

Alexander was een van die toonaangewende kunskritici van sy tyd en dit word geglo dat hy in dié rol die ingeligte kunstpubliek se persepsie ten opsigte van kunstenaars, onder andere ook Page, kon beïnvloed het. Page word in die meeste bronne oor Suid-Afrikaanse kuns geïgnoreer, maar 'n ander bekende kunshistorikus van die jare sewentig, Esmè Berman (1975: 218) wys op Page se benaderingswyse:

The world of everyday surroundings is transformed in his imagining into stark contrasts of light and shadow; its objective features are filtered through his private fantasy and its reality re-ordered in irrational relationships of the actual and the absurd.

Hoewel Berman se oordeel van Page se werk nie beperk word tot styl nie, wys sy op die gebrek aan fisiese en psigiese kommunikasie tussen hom en sy tydgenote. Tog blyk dit dat sy nie sy kuns as dié van 'n sosiaalgewortelde individu beoordeel nie. Sou die oordeel van Berman en Alexander aanvaar word, beteken dit dat beide die kunstenaarskap en bydrae wat Page op nasionale sowel as binne streeksverband

gemaak het, vereng word. Myns insiens weerspieël Page se kuns wel sy sosiale milieu, ofskoon dit op 'n unieke wyse gedoen word.

Marion Arnold (1986: 1) noem dat kuns gedurende hierdie eeu 'n prominente rol gespeel het om gedagtes uit te lok en dat die publiek kuns as teiken gebruik het om hul vrese ten opsigte van sosiale verandering te verwoord. Hul reaksie gaan nie een om die kunswerke nie, maar om die lewe self. Arnold (1986) beweer:

It took a long time for South African art to leave its comfortable cocoon where it passified the eyes and supported entrenched beliefs.

Page het sy kuns in die era van ingewortelde sienswyses beoefen. Dit is derhalwe maklik om te begryp dat sy kuns, omdat hy nie volgens die destyds geldende visuele norme opgetree het nie, as vreemd ervaar is en hy as buitestaander bejeën is.

2.3 Die kritiese ontvangs van Page se werk

Ten spyte van die vreemdheid van sy kuns vir die betragter blyk dit tog uit die resensies en geskrifte dat Page deurgaans baie goed deur beide die resensente en kunspubliek ontvang is.

Sedert 1948 het Page gereeld aan die jaarlikse uitstallings van die destydse Eastern Province Arts and Crafts Society deelgeneem. Gedurende 1958 het hy vir die eerste keer deelgeneem aan 'n tweemansuitstalling saam met die

keramiëkkunstenaar, Barbara Grey. Sy eerste eenmansuitstalling word aan die einde van Mei en begin Junie 1960 in die Arts Hall, Port Elizabeth, gehou. Die volgende opmerking van 'n anonieme kritikus oor Page se werk het in die *Eastern Province Herald* (Podlashuc 1992:13) verskyn:

A real artist, someone of immense value,—one of the really individual talents of our country.

Dit is eers sedert 1969 dat uitvoerige resensies oor sy uitstalling in die pers van Port Elizabeth verskyn het. Page se kuns is altyd positief ontvang deur resensente. Page (Fourie 1981:40) het dit duidelik gestel dat sy voorstellingswyse met opset dubbelsinnig van aard is sodat elke betragter anders sal reageer op sy werk. Uit die persberiggewing oor sy uitstallings blyk dit dat die resensente en kritici wel diverse reaksies toon. Tog is daar verskeie ooreenkomste onder die kritici se sienings van Page se kuns te bespeur.

Page se werk wat spesifiek handel oor Distrik Ses is gedurende 1973 in Kaapstad uitgestal.²⁶ Daar is egter net een kort resensie oor die uitstalling geskryf deur Joe Wolpe. Die eerste uitstalling van Page se kuns wat reeds kenmerke getoon het wat deurgans in sy oeuvre sou voorkom, is in die Lorimersaal van die Koning George VI-Kunsmuseum gehou.²⁷ *The bride* (1967) (Figuur 5) is in 'n plaaslike koerant as

²⁶ Die uitstalling van Page se kuns wat handel oor Distrik Ses is gedurende Maart 1973 in die Suid-Afrikaanse Nasionale kunsmuseum gehou. Wolpe se resensie in die *Week End Post* het op 17 Maart verskyn.



illustrasie gekies om die aandag van die publiek te lok. Dit was een van 47 werke wat op die uitstalling vertoon is. Daar is 'n paar keer in die pers verwys na Page se sienswyse van die vrou. Deur hierdie voorstelling te ondersoek kan daar moontlik lig gewerp word op hoe Page die vrou as tema benader. Die vrou, soos in die geval van *The bride* (Figuur 5), kom dikwels in Page se kuns voor. Dit is moontlik dat hierdie voorstelling sy siening van die vrou of die situasie waarin die vrou haar bevind, weerspieël. 'n Gesigslose bruid word in die voorgrond voor 'n toe deur vertoon. Sy is in driekwartaansig voorgestel. Omdat 'n gesig ontbreek, roep die wit gewaad en gesigloosheid assosiasies met 'n spookgedaante op. Elizabeth Forster (1975) verwys ook in haar resensie oor die betrokke uitstalling op die vreeswekkende karakter van Page se kuns:

There is not one among the technically beautiful works that will fail to evoke strong feelings in the viewer. He maintains that he paints situations. In these pictorial statements his incredible gift manifests itself in filling one with disgust, fear and horror and also with pity, compassion and sometimes even a glimmer of hope. Now and then there is good cause to laugh at the black comedy.

In *The bride* is die vrou soos vele van Page se ander pikturale voorstellings, die fokuspunt en kan sy voorstelling by die betragter gevoelens soos vrees, meegevoel of afsku wek, afhangende van die betragter se ingesteldheid.

²⁷ Die uitstalling is vanaf 1 tot 18 November 1975 gehou.

In *The bride* kies Page egter 'n vrou in haar bruidsgewaad. Die geleentheid wanneer 'n vrou 'n bruid is, word in die samelewing dikwels aanvaar as een van die hoogtepunte van so 'n persoon se lewe. Omdat Page die bruid in sy pikturale voorstelling gesigloos voorstel, blyk dit dat hy moontlik 'n sterk stelling maak ten opsigte van hierdie tradisionele opvatting van die samelewing. Sy kan nie net as gesigloos nie, maar ook as 'n spookgedaante of gees gelees word.

Bristowe (1992) wys op Page se benadering tot die vrou. Sy is die eerste resensent wat dié aspek van Page se kuns uitsonder. Bristowe beweer dat Page se vrees vir vroulike seksualiteit gemanifesteer word in uitsonderlike weersinswekkende vroue:

Effigies who lurk in scant underwear, thick-waisted and bony, clutching shopping bags.

Soos Bristowe, noem Lambrecht (1992) ook Page se negatiewe beskouing van die vrou:

Dit is nie vleierend nie. Hy beskou haar as 'n stereotipe van wulpse verleidelikheid of preutse onverbiddelikheid.

Hazel Friedman (1992) brei ook uit oor Page se ingesteldheid ten opsigte van erotiek. Sy redeneer dat Page soek na drange om die meer fundamentele stratum van menslike misterie te verken:

Page was intent on confronting the heart of darkness of human experience and emerging from the horror and despair with a knowledge of both its agony and ecstasy. From this master of the macabre, eroticism is the superficial aspect that lies beneath our everyday view; the awareness that things have a bottom, a decidedly sinister character.

Ander motiewe in *The bride* soos die muur in die voorgrond van en die raamwerk om die deur wat 'n baksteenpatroon het, ondersteun die makabere in die voorstelling en die belang van die vrouefiguur. Die deurraam het 'n ronde pediment en regs daarvan is nog 'n halfgrootte donker ingang. Swart humor kan moontlik in *The bride* in die ronde knoppe aan beide kante van die pediment gevind word wat by wyse van menskoppe weerskante van die bruid op die muur herhaal word. Soos die bruid het die koppe nie gesigte nie.²⁸ Die drievoudige gesigloosheid in *The bride* wek die teenstellende vermoede dat daar tog stip in die rigting van die betragter 'gekyk' word. Die vermoede word bevestig deur die feit dat aldrie koppe direk na vore in die rigting van die betragter gerig is. Andersyds word die betragter bewus van 'n onbekende krag wat vanuit die twee koppe en die bruid gegeneer word. Laasgenoemde is besonder skraal en herinner aan 'n lappop of winkelpop.

Die deur in *The bride* is nie 'n deur van 'n huis nie aangesien die muur links en regs daarvan net skouerhoogte is. Dit kom derhalwe meer voor as 'n tuinhek in 'n

²⁸ Voorstellings van koppe is in middeleeuse kuns simbool van die verstand asook vir spirituele lewe. Namate sulke motiewe herhaal word, word die intensiteit van die betekenis verhoog (Cirlot 1993: 141).

tuinmuur. Aan die bokant van die deur is 'n opening of venster. Wit geboue met donker vensters (wat weer herinner aan gesigloosheid) word deur die opening en beide kante van die deurraam aan die bokant van die muur vertoon. Aangesien 'n venster 'n opening is, hou dit verband met binnedringing en afstand.²⁹

Ten spyte van die redelik beknopte komposisie laat die toneel in *The bride* die indruk van eensaamheid. Die rede daarvoor is dat geen beweging geïmpliseer word nie. Die deur wek die indruk dat daar toegang verleen word aan die bruid. Tog vertoon Page die bruidsfiguur statig en weggekeer van die deur af. Die effek van magiese krag of beswering word verhoog omdat die figuur en die afsonderlike kopvoorstellings gesigloos is en die vensters as donker openings gelaat is. So ook deur die deuropening wat as 'n 'triumfboog' gelees kan word.

In haar resensie bevestig Elizabeth Forster (1975) dan ook die eensaamheid wat gesuggereer word, die onheilspellendheid asook die voorkoms van die figure met die woorde:

Overall, there is the feeling of immense loneliness. The futility of all material things is highlighted by processions of suffering creatures; strange juxta-positioning of objects; human eyes hidden behind dark glasses or with enigmatic expressions. Destiny is the force, the people are mere dummies.

²⁹ Vanweë die vorm daarvan het dit rasonale en aardse implikasies (Cirlot 1993: 373)

Die droomwêreld wat Page met *The bride* skep, suggereer die moontlikheid van leiding en bestiering waarin die mens (die bruid in hierdie geval) nie die mag het om dit te verander nie. Die droomwêreld word geskep deur 'n kombinasie van faktore waardeur Page in staat is om oor te gaan tot 'n surrealistiese droomskepping. Die toneel wat Page in *The bride* voorstel, vertoon duidelik die tipiese argitektuur en harde, leë, maar beperkte ruimtes van sy omgewing. Page ken die omgewing, maar beperk die ruimtes nog meer met sy kompakte komposisie. Die vertikale komposisie is gebaseer op die oormekaarplasing van die afsonderlike items op die beperkende vertikale formaat. Met uitsondering van die muur wat die agtergrond van die voorgrond skei, stroop hy die geboue van detail. Sy kleurgebruik is gedemp en in hierdie geval is ook die toonverskille gedemp. Die fokus, naamlik die bruid saam met die deur en muur, is egter skerper afgeëts teen die omringende areas en motiewe. Die figuur lyk, ten spyte van die skerper toonwaarde, broos teen die harde milieu waarin dit voorkom.

In sy resensie oor die betrokke uitstalling van Page se kuns waartydens *The bride* vertoon is, noem Adam Brand (1969) 'n belangrike aspek ten opsigte van Page se lewensbeskouing as hy beweer:

Certainly some of his pictures remind one all too clearly of one's mortality and their impact is heightened by his brilliant use of a limited palette, mainly black and white with the occasional addition of yellow ochre and cadmium deep.

Deur *The bride* in 'n spektrum van vaal toonwaardes met wit en swart as die twee kontrasterende uiterste kleure voor te stel, verhoog Page die somberheid van die voorstelling en die idee van verganklikheid. Adam Brand (1969), soos die ander resensente, se benadering is oorwegend ten gunste van Page se aanklank met surrealisme. In 'n poging om Page se kuns aan die leserspubliek te verklaar, het die meeste kritici Page se kuns ook geklassifiseer as surrealisties. Na aanleiding van die uitstalling van Page se werk gedurende 1973 in Kaapstad, haal die *Weekend Post* se korrespondent vir Joe Wolpe, (1973) die kunshandelaar en Page se agent, soos volg aan:

It is not surrealistic in the sense that Dali's work is. It has a surrealistic touch but it is a mixture of realism and fantasy.

Die korrespondent som die droomkwaliteit van Page se kuns soos volg op:

There is a mysterious dream-like quality in his work which at the same time was related to universal truths.

Nicholson (1976) se uitleg van Page se surrealisme is meer spesifiek as hy beweer dat Page sy siel openbaar deur vreemde karakters en 'n droomwêreld voor te stel. Nicholson beweer tereg dat die droomwêreld twee kenmerke toon. Dit lewer sosiale kommentaar en dit spreek die gevoelsingesteldheid van die betragter aan:

This is not merely a surrealistic painting. It is the painter's deep involvement with his environment—the local scene—touched with caustic wit and macabre social commentary that shocks you, shames you, and touches the depths of your feelings.

Joyce Ozynski (1976) wys daarop dat surrealisme nooit werklik wortel geskied het in Suid-Afrika nie, maar is ook van mening dat Page, naas Preller, wel by die surrealisme aanklank vind. Sy is die tweede persoon wat aantoon dat die banale van Page se pikturale voorstellings uit die manipulering van die alledaagse realiteit teweeggebring word:

His surrealism uses the banal as its taking-off point, creating strange fantasies by manipulating the ordinary rather than introducing anything explicitly strange, as Dali does.

He is close to Magritte in his evocation of the deadness of matter, the halting of time, and the ever present imminence of nightmarish realities emerging from the most ordinary of settings.

As tyd gestop word soos Ozynski aandui, dan is dit ook moontlik dat beweging gestuit kan word. Ozynski (1976: 32) vestig ook tereg die aandag op die figure wat in beweging gevries is, asook die pittigheid en dualisme van Page se pikturale voorstellings.

Ronnie Watt (1979) huldig, soos Ozynski, die mening dat Page se vertrekpunt uit die onmiddellike wêreld geput word en dat Page se kuns inspeel op die emosies van die betragter:

Om die kuns as entiteit, 'n lewe op sigself, te regverdig, glo Page is onnodig.

Vir hom is kuns nie die kunsdrang of selfs die voltooide kunswerk nie, maar is kuns wel die uitdaging dat dit die natuurlike drang van die mens om terug te keer na die waardering van daardie eerste Skepping. Hierdie gedagte speel terug op die soeke na die aanvaarding van die geestelike waardes van die mens as enkeling en

die aanvaarding van die swakheid van homo sapiens naas die erkenning van sy eie krag in sy fisieke en in sy intellek.

The bride getuig van Page se tegniese vaardigheid met die temperamedium, maar hy blyk veral vaardig te wees met pen en ink soos *Off Military Road* (Figuur 6) getuig. Page se tegniese vaardighede met pen en ink is wyd erken. Onder diegene was Elizabeth Forster (1975):

Fred Page is more than a master of this art. He is a genius. There is not one among the technically beautiful works that will not fail to evoke strong feelings in the viewer.

Off Military Road is weer eens 'n kompakte komposisie waarin die geboue van Sentraal figureer. Anders as die meeste van Page se komposisies is die toneel 'n vista vanuit 'n oop venster van 'n gebou na buite. In die voorgrond op die vensterbank is 'n wit rot op sy agterpote. Die geboue op middelvlak en in die agtergrond skyn laer te wees as die gebou vanwaar die betragter se blik gestuur word. Daardeur suggereer Page die bultagtige landskap van die woonbuurt, Sentraal. Alleenlik die bekende militêre drilsaal regs op die prentvlak in die middelgrond van die skildery toon detail soos daklyste. Die ander geboue is soos wit skimme gestroop van detail en die vensters is swart. Sommige geboue het wel vensterrame ander is selfs daarvan gestroop. Die vensters en deuropeninge blyk in sulke gevalle net donker holtes te wees. Net bokant die rot se kop op 'n veel laer vlak, kan wapperende wasgoed gesien word. Die feit dat dit wapper dui daarop dat die wind waai. Saam met die rot is dit die enigste aanduiding van lewe wat die

moontlikheid van beweging inhou, in die kunswerk. Die regterkant van die see in die agtergrond is in 'n baie ligte toonwaarde teenoor die linkerkant wat swart is. Die kontras tussen wit en swart korrespondeer met die kontraste van die dakke van al die geboue teenoor die wit van hul mure. Omdat die geboue deur swart dakke van ander gekontrasteer word, saam met die kontras van die toonverskille in die see, gee aan hulle 'n swewende effek wat daartoe bydra dat 'n doodsheid oor die toneel hang. Die idee van doodsheid of verlatenheid word wel subtiel gesuggereer. Die betragter ontdek dit na mate die voorstelling gelees word. Nicholson (1975) beskryf Page se werkswyse soos volg:

No South African painter, past or present, created such thought provoking works or stirred up the emotions with such masterly understatement, almost without colour.

Understatement is the key word in Fred Page's creations. Superbly composed architectural backdrops of stark white buildings with windows like sockets in a skull, serve as a foil for his visionary creatures.

Behind the blind windows of familiar facades, there might be life, but the only living thing here is the rat emerging from its home beneath the rotting windowsill.

'n Daaropvolgende uitstalling van Page se kuns in die Lorimersaal van die Koning George VI-Kunsmuseum, Port Elizabeth, het Nicholson (1976) Page se tegniese vaardigheid in die *Evening Post* aangeprys met die woorde:

The 30 works on show all have the magic and fine finish we have come to associate with this great craftsman, whether in paint or pen and ink.

Page se vaardigheid met die pen waardeur hy toonkontraste in *Off Military Road* verkry, verhoog nie net die doodsbegrip van die voorstelling nie. Die lewende rot en wapperende wasgoed kontrasteer met die doodsbegrip; tog saam met die toonkontraste gee dit 'n droomkwaliteit daaraan.

Off Military Road is weer vertoon tydens 'n retrospektiewe uitstalling van Page se kuns wat in 1976 in die Koning George VI-Kunsmuseum gehou is. 'n Uitvoerige resensie is deur Victor Nell (1976) gelewer. Hy noem verskeie aspekte ten opsigte van Page se droomkuns toe wat die publiek se insig in Page se kuns kon verbreed. Nell is die enigste resensent tot op daardie datum wat daarop wys dat die droomkuns van Page moontlik gelokaliseer kan word in die ontwakende droomstaat ('waking dream'). Hier word nie verwys na outomatisme as metode waarby drome vasgelê word nie, maar die vaslegging van 'n spesifieke tipe droom, naamlik die ontwakende droom. Daarbenewens dui Nell daarop dat hallusinasie aan die droom gekoppel kan word. 'n Belangrike aspek met betrekking tot die droom, soos dit in Page se kuns gesuggereer word, is die feit dat dit gedagtes, wat gelykgestel kan word aan 'n droom, ook by die betragter kan ontlok. Hierdie kenmerk is deur Nell begryp as hy na Freud se teorie verwys:

Even if dreams do not come from another world, writes Freud, they certainly carry us off into another world, one that is most available to consciousness in the shadows of drowsiness, in the interval of reverie and fantasy before our dreams effortlessly carry us off to that other world.

Die verval en angswekkendheid wat deur toonkontraste uitgebou word, word deur Nell as teenstelling met Dali en Preller se 'soft charm' uitgelig. Nell wys tereg daarop dat die waarde van Page se kuns nie in tegniese vaardigheid nie, maar in die ontlokking van visies geleë is:

Page shares this quality of 'recovering visions' with the other surrealists and indeed with all that body of artists that in terms of Nietzsche's classic distinction follow Dionysus, the ecstatic and possessed god, rather than Apollo, god of the skilled craftsman of music and sculpture.

Soos *Off Military Road* getuig, bly tegniek *per se* sekondêr in Page se pikturale voorstellingswyse. Page is ingestel op die daarstelling van 'n atmosfeer, 'n milieu, waarin 'n droom kan ontluik. Hy doen dit in *Off Military Road* met toonkontraste, detailstroping, vlakverskille en binne- teenoor buiteperspektiewe. Hoewel Page se fokus op selektiewe detail van die fisiese wêreld Nell nie ontglip nie, het hy nie die fout gemaak om dit as sinoniem vir tegniese vaardigheid te aanvaar en die waarde van Page se voorstellings daaraan te koppel nie. Dit is alleenlik in soverre tegniek spesifiek bydra tot die kommunikatiewe proses met die betragter dat dit 'n kwalitatiewe rol in Page se pikturale voorstellings vervul. Nell het hierdie verskil ingesien.

Nell se benadering kontrasteer met vroeëre resensente wat tegniese vaardighede, eerder as visie, beklemtoon het. Page het self aangedui dat sy visie neig om sy tegniese vermoë te oorskry:

The vision you have of the picture outstrips your technical ability to pull it off. You work like hell to catch up.³⁰

Daar kan hieruit derhalwe bevestiging gevind word vir Nell se aanname dat visie eerder as verftegniek vir Page van belang is.

Die uitstalling³¹ wat in Port Elizabeth gehou is na Page se dood, is verskeie werke met dieselfde werkswyse as *Off Military Road*³² vertoon. Een hiervan, *Lower Chapel Street* (Figuur 7), toon ook eenvoudige wit geboue wat gekontrasteer word met 'n lugarea wat deur toonkontraste in twee verdeel is. Die regterkant (soos *Off Military Road* se see), is ligter as die linkerkant van die prentvlak. Soos in *The bride* skei 'n muur die voorgrond horisontaal van die res van die voorstelling.³³ Die muur in *Lower chapel street* is 'n murasie in die opsig dat die middelste gedeelte direk voor die dubbelverdieping fokusgebou afgebreek is.³⁴ Hope rommel en sand is

³⁰ Aangehaal uit Nell se resensie van Page se kuns, opgeneem in *Eastern Province Herald*, 2 Maart 1976.

³¹ Die retrospektiewe uitstalling is gedurende Oktober 1988 te Port Elizabeth gehou. Dit is die derde eenmansuitstalling van Page se kuns. Hy het wel aan verskeie groeputstallings deelgeneem in Port Elizabeth, Johannesburg en Kaapstad.

³² Die plasing van geboue in die motiefkomplekse van Page se oeuvre word in tabel 6 in hoofstuk 5 diagrammaties voorgestel.

³³ In die geval van *Lower Chapel Street* is die verhelderde lugarea moontlik simbool van die gees (Cirlot 1993: lii). Die see kan gelees word as simbool van die misterieuse grootheid waaruit alles ontstaan en waarna alles terugkeer.

³⁴ Waar klip en steenwerk tradisioneel as antiese van die wette van biologiese verandering (soos verwerping en dood) en eendrag simboliseer, dui gebreekte vorms daarvan, saam met sand, op psigiese disintegrasie (Cirlot 1993: 313-4). Die siening kan moontlik met die gebruik daarvan in Page se voorstellings in verband gebring word.

tussen die muur en die gebou in *Lower Chapel Street* wat waarskynlik simboliese waarde kan hê.³⁵

Soos in *The bride and Off Military Road* kontrasteer 'n steenpatroon op een enkele plek van die pikturale voorstelling met die eenvoudige wit mure. In *Lower chapel street* is die steenpatroon op beide kante van die stukkende gedeelte van die skeidingsmuur aangebring. Hierdie detail trek die aandag van die betragter na die muur en die simboliese idees wat daarmee verband hou.

Mure kan met beskerming, standvastigheid of skeiding of gevangenisskap assosieer word. Uit die drie kunswerke hier genoem, blyk dit dat Page juis die betekenisemoontlikhede wat daarmee geassosieer word onder die aandag bring.³⁶ Die onmoontlikheid om na buite te kan uitreik, blyk met Page se toepassing van 'n skeidingsmuur te korrespondeer. In die geval van *Off Military Road* waar die muur vanaf die geslote area gelees word, simboliseer dit beskerming of afsluiting van die

³⁵ Sulke hope is volgens Egiptiese hierogliewe ook 'n driehoek waarvan die sykante onvoltooid is. As sodanig simboliseer dit die intermediêre stadia van materie (Cirlot 1993: 219).

³⁶ Hierdie aanname sluit aan met die siening (Cirlot 1993: 362) dat mure wat areas afperk en ruimtes omsluit weerstand, impotensie en geestelike beperking simboliseer.

buitewêreld.³⁷ Page se gebruik van mure blyk ook by laasgenoemde idee aan te sluit.

Die komposisionele fokusgebou in *Lower Chapel Street*, as 'n skerp wit gebou, kontrasteer sterk met die muur in die voorgrond en lug wat dit omring. As gevolg daarvan vertoon die gebou nie net gewigloos nie, maar neem 'n persoonlikheid aan. Aan weerskante van die gebou in *Lower Chapel Street* verskyn 'n figuur wat net skouerhoogte bo die muur in die rigting van die betragter gedraai is. Hulle is klein en skematies en trek nie die aandag van die groot wit gebou af nie. Intendeel, die wit gebou as 'n teenwoordigheid word deur die skaalverskil en die ander geboue se onbeduidenheid beklemtoon. Vanweë die wyse waarop die figure aangetoon word, sluit hulle aan by die koppe in *The bride* en neem droomkwaliteite in *Lower Chapel Street* aan. In hierdie pikturale voorstelling maak Page egter nie gebruik van teenstrydige en onverwagte oormekaarplasings nie. Dit is uitsonderlik en opvallend dat Page juis dit wat die betragter in so 'n toneel sou verwag om te sien, naamlik geboue en mense, vir droomevoking gebruik sonder om vreemde oormekaarplasings toe te pas. Die makabere in *Lower Chapel Street* word bewerkstellig deur die alledaagse (soos mense en geboue in gewone samesyn dit alledaags beleef), wat Page met sterk toonkontraste beklee. Hy is ook selektief met vereenvoudiging en die aanduiding van detail. Nie alle detail, soos vensterdetail,

³⁷ Andersyds simboliseer mure materie teenoor die geestelike (Cirlot 1993: 362).

word aangetoon nie. So versterk Page dubbelsinnigheid en die moontlikheid van die vervreemding van alles wat in die pikturale voorstelling aangetoon word.

Yvonne Burgess (1988) haal in haar resensie Anthony Jensen³⁸ uit *Artlook* aan waar hy verwys na die gewigloosheid van Page se geboue wat droomindrukke versterk:

The humble splendour, the weightlessness which reinforces the dream-like impression and the figures which are often somnabulistible or frozen in time with bodily infinite resignation, these paintings are not easy to live with.

Daar kan ondersteuning gevind word vir die stelling dat Page se kuns nie maklik is om mee saam te leef nie. Die elemente wat uit die alledaagse lewe saamgevoeg word, word nie in die alledaagse lewe saam gevind nie. Die samesyn is vreemd en ontredderend omdat Page nie alleenlik dit van die bekende wêreld vervreem nie. Hy verander dikwels die skaal van sommige elemente en daarby skep ruimtemanipulering en toonkontraste 'n milieu wat onaards voorkom.

Uit die bronne wat nagevors is, blyk dit dat dit juis die vreemde droomindrukke is wat kommentaar by die publiek uitgelok het. Burgess (1977) wys daarop dat Page se kuns altyd kommentaar by die publiek uitlok. Forster (1977)³⁹ omskryf die ervaring soos volg:

³⁸ Burgess noem nie die bron waaruit sy Anthony Jensen aanhaal nie.

³⁹ Elizabeth Forster se resensie van Page se uitstalling gehou aan huis van David Borman te Port Elizabeth, soos opgeneem in *Eastern Province Herald*, 8 Junie 1977.

This totally honest surrealist artist of Port Elizabeth holds the key to the corridors that lead one to these unknown shores. But the mind is an individual thing. The mode of travel and even the destination reached varies from viewer to viewer.

Dit is duidelik dat Page se kuns vir beide kritikus en die publiek meer vrae laat ontstaan het as wat dit antwoorde gebied het. Verder blyk dit dat kritici en die publiek soos in die verlede steeds geworstel het met die betekenis van Page se kuns en waaruit dit ontstaan het. In die breë wil dit voorkom of resensente saamstem ten opsigte van Page se werkswyse.

Victor Nell⁴⁰ (1976) verwoord die bevraagtekening na aanleiding van *Nooks and corners* soos volg:

A cheerful little scullery, wall-papered, well lit. Outside the night is very dark. As little decoration on the table that on closer inspection turns out to have a dragonfly's wings and a bee's body: It's the size of a bird—nasty creature.

And what's that in the sink?—A wig—or a scalp? And on the shelf above, one claw drooping down, is the skin of an animal—or is it human? Cheerful little scullery [...] 'Nooks and Corners' was the first in the series of pen and brush drawing Fred Page is now working on.

Hoewel die woorde in essensie beperk is tot 'n beskrywing van die betrokke tekening, *Nooks and corners*⁴¹ word in hierdie geval daardeur gewys op die

⁴⁰ *Eastern Province Herald*, 2 Maart 1976.

⁴¹ *Nooks and corners* kon nie by versamelaars opgespoor word nie

dubbelsinnigheid wat 'n kenmerk van Page se kuns is. Elizabeth Forster (1977) het ook na die dubbelsinnige effek van Page se tonele verwys:

No 31, *Butts* suggests night witchcraft; the incredible *Who is me* speaks for itself and the quite outstanding drawing of *Milly and Ernie* suggests a plot for a Gothic novel.⁴²

Agt jaar na sy dood, gedurende 1992, is daar 'n omvattende uitstalling van Page se oeuvre op rondreisende basis in al die groot stede van Suid-Afrika gehou. Dit is deur die kuratrise, Frieda Hattingh, van die Universiteit van Suid-Afrika saamgestel. Galerye en versamelaars het werke uit hul versamelings beskikbaar gestel vir die doel. Vir die eerste keer kon die publiek Page se bydrae tot die visuele kultuur van die land na waarde oordeel. Ek is van mening dat hy vir die eerste keer die eer gegun is wat hom toekom. In die voorwoord van die uitstillingskatalogus noem Julius Marshall (1992: iv) dat Page onverskrokke en waaghalsig geskilder het soos hy wou. Hy beweer voorts dat Page se werk deur verskeie kritici as pessimisties beskryf is en verduidelik Page se benadering soos volg:

He believes that if a person is to understand the meaning of life, he must have the courage to contemplate the horror and misery inherent in the world. Such awareness rouses people to deeper spiritual understanding and releases them from the petty greed of everyday existence.

⁴²

Eastern Province Herald, 8 Junie 1977.

Alexander Podlashuc (1992:12-13) verduidelik in dieselfde katalogus dat die sleutel tot Page se kuns en konseptuele evolusie oorwegend gevind kan word in negentiende-eeuse swart-en-wit houtsnEEKUNS soos dit voorkom in die Dalziel en 'Phiz' illustrasies in uitgawes van Charles Dickens verhale.⁴³ Podlashuc (1992:16) identifiseer tereg 'n belangrike aspek van Page se kuns daarin dat hy, soos Delvaux en Magritte, eerder steun op beeldevokering as op verftekstuur en tegniek.

Elfriede Pretorius (1992) skryf dat Page in sy skildering van onsigbaarhede nie die misterie van ongesproke dinge vernietig nie. Sy beskou 'n fassinerende herhalende tema in Page se werk wat sy noem die 'fragility and aimlessness of mortal existence'. Die makabere inslag in sy kuns word vergelyk met dié van Alfred Hitchcock. Eksistensialistiese teater van Kafka, Brecht en Artaud verteenwoordig, aldus Pretorius, met die eksplotasies van grensgevalle van die lewe, soos dood, lyding, verwydering en vervreemding.

Ter illustrasie van haar siening kan *Passengers* (1971) (Figuur 8) as voorbeeld gebruik word omdat die mobiele konnotasies van drie prominente doodskiste links op die prentvlak in *Passengers* die betragter uit die algemeen-menslike ervaringsveld na die kader van 'n skyn- of na-doodse ervaring lei. Waar chemies geïnduseerde hallusinasies moontlik soortgelyke ervaringstonele as *Passengers* tot gevolg kan hê, is

⁴³ Podlashuc dui nie aan presies na watter verhale van Dickens hy verwys nie.

Page se taktiek 'n kombinasie van visuele motiewe uit twee tipes menslike ervarings. Eerstens, sinspeel hy op aangename ervarings, soos 'n treinreis: Treinbanke is in rye geplaas en die milieu is een van 'n dubbelsinnige, maar 'n moontlike treininterieur. Tweedens, roep die kunstenaar onaangename ervarings op met die wit doodskiste. Met die assosiasies wat die mens in die gewone omgang vermy, swaai die betragter se konsentrasiependulum onwillekeurig nie net tussen die voor die handliggende aangename en onaangename konnotasies nie. Die betragter is daarmee saam gemoeid met die kontras tussen die lewe en die dood en word die betekenis van die lewe blootgestel en bevraagteken. Hierdie krisis van bevraagtekening is deur Grof & Grof (1980: 26-7) uitgelig deurdat hulle dui op die verskillende eksistensialistiese doodsbeweningsstadia wat voortvloei wanneer die menslike onbewuste geaktiveer word. Uit die tipe bewenisse kan 'n tweeledige gevolgtrekking gemaak word, naamlik dat die eksistensiële krisis die individu forseer om die betekenis van die lewe ernstig te bevraagteken en om sy sisteem van basiese waardes te herevalueer. Wanneer spirituele areas van die onderbewuste oopgemaak word deur die konfrontasie met die dood is dit, volgens Grof & Grof (1980: 27), vry van kultuur en religieuse beperkinge omdat dit alleenlik die intrinsieke dele van die menslike persoonlikheid betrek.

Met die afsterwe van sy moeder het Page as kind klaarblyklik trauma's wat verband hou met die dood beleef. Bristowe (1992) wys op die kindertrauma's wat Page

beleef het en noem dat spoorwegstasies simbool geword het vir skeiding en spoorwegwaens, simbool van die dood:

In *Passengers*, separation rides with death. Three coffins, a doll and gaunt female figure occupy a train compartment.

Bettie Lambrecht (1992) dui op die herhalende motiewe soos geboue, vervoermiddels en siekbeddens wat in Page se oeuvre voorkom. Sy noem tereg dat mensfigure in die reël passief voorgestel word en die karakters in die imaginêre wêreld van Page se skilderye blyk te wag op iets. Page het sy laaste dae in 'n huis vir bejaardes deurgebring. Verskeie vriende wat hom besoek het, het onwetend van mekaar, die vraag aan hom gestel waarvoor die mense daar altyd sit en wag. Sy bekende antwoord was: 'Hulle wag vir die dood.' Miskien is daar 'n verband tussen Page se persepsie van die bejaardes in die tehuis en sy persepsie van sy medemens *per se* soos hy dit wat hy waarneem by die bejaardes, ook waarneem by sy medemens. Dit is nie seker of Page die siening dat die bejaardes 'wag vir die dood' by die mens in die algemeen lees en dit die 'wag vir iets' is wat Lambrecht beweer in sy voorstellings gesuggereer word nie. Vanuit sy tipiese siniese lewensuitkyk is dit wel 'n moontlikheid.

Lambrecht voer aan dat twee dinge gebeur in die teateragtige mensgeskepte ruimtes wat Page voorstel, te wete 'wag' en 'oorgang na 'n ander plek'. Sy beweer dat die wag en oorgang tweeledig kan plaasvind:

Dit kan letterlik wees, of psigologies 'n oorgang na 'n ander bewussyn. Maar in Page se skilderye vind die, vir die toeskouer, verwagte oorgang nooit plaas nie. Net kil leegheid bly.

Suzanne Human (1992) beklemtoon tereg dat Page “die wêreld as *'tableau vivant'* toneelstuk beskou”. Human noem ook dat vervreemding 'n kenmerk van Page se kuns is. In hierdie twee opsigte sluit Human se siening dus aan by dié van Elfriede Pretorius. Human dui daarbenewens op die emblemadiese aard van motiefgebruik en noem dat alle verhaalmoontlikhede tot 'n visioen van 'n fantasiedomein anderkant die wêreld verplaas word.

Rina van Graan (1992) noem, soos Human en Nell, dat Page 'n visie van 'n droom bekendstel. Sy beweer dat verskeie aspekte van menswees op 'n absurde en makabere wyse in die proses oopgemaak word:

Man with 'his joys and enduring sorrows' as he put it, the lack of communication, both physic and psychic, and the futility of human existence were his main themes.

Daarbenewens wys Van Graan op Page se gesindheid. Sy haal Page aan:

The awareness of pain is knowledge. Merely to glimpse universal horror and then turn away breeds only fruitless despair. By dwelling on horror, we arrive at an appreciation of the terrible beauty beneath it all.

Joan Fourie (1992) het die moontlike verband tussen kinderervarings, Page se belewenis van Port Elizabeth en die vergestaltung daarvan in sy pikurale voorstellings aangedui. Soos Nicholson noem sy dat skok in Page se voorstellings

ontketen kan word. Sy verduidelik dat dit gekoppel is aan 'n bepaalde tipe humor, te wete 'n komplekse galgehumor, eerder as simplistiese negatiwiteit.

2.4 Samevatting

Oorwegend blyk dit uit resensies van 1969 tot 1992 dat Page in sy betekenisgewingswyse as 'surrealisties' herken word ofskoon surrealisme foutiewelik deur sommige resesente as 'n styl en nie as 'n lewensingesteldheid nie, bejeën word. Page se idiosinkrasie binne die kader van surrealisme is in enkele gevalle erken. Daar is oorwegend aanvaar dat die betekenisgewingsproses by Page op betekenisstoedigting berus. In enkele gevalle is ook gevind dat sommige van Page se pikturale voorstellings erotiek en 'n negatiewe siening ten opsigte van die vrou suggereer. Sommiges het Page, die mens, gesien as 'n toneelspeler van sy eie tragiese lewensverloop. Soms is die verband tussen lewe en dood, soos Page dit sien, genoem. Daarbenewens het ingeligte resesente by implikasie ook daarop gedui dat die betekenis wat in Page se kuns vervat is, nie voor die hand liggend is nie, maar 'n veelvlakkige werklikheid van menswees suggereer.

Page is 'n alleenloper ('loner') en buitestaander ('outsider') ten opsigte van die hoofstroom van Suid-Afrikaanse kuns. Hy is goed deur die kunspubliek en kritici ontvang. Page het ondersteuning van kritici en die kunspubliek ontvang daarin dat die kommentaar oor sy kuns waarderend was. Kritici en die kunspubliek sien in die

algemeen nie Page se kuns as deel van die Suid-Afrikaanse kunsontwikkeling nie, maar as alternatief of supplement. Dit verklaar moontlik waarom Page tot op hede nie navolgers het nie en sy kuns nie uit voorgangers vanuit die Suid-Afrikaanse visuele konteks ontstaan het nie. Die surrealistiese enigma⁴⁴ van Page se pikturale voorstellings word veral gevind in die manier waarop verborge realiteite verken word.

⁴⁴ Onder enigma word bedoel 'n duistere raaiselstelling. Die surrealistiese enigma in Page se kuns kom in verskeie hoofstukke ter sprake en word meer breedvoerig in Hoofstuk 6 behandel.

HOOFSTUK 3

Die fantasiewêreld van Page

Visuele kunswerke speel met die konvensies van die tydsgewrig waarin dit uitgevoer is. 'Fantasiekuns' wat wel in elke tydsgewrig voorkom, wyk dikwels af van die konvensies (Lucie-Smith 1975: 7). Ongeag die verandering in voorstellingswyses van epog tot epog, toon fantasie in visuele kunswerke deurentyd een gemene deler: onverklaarbare elemente kom daarin voor. Tog is dit moontlik om pikturale fantasie in samehangende intellektuele strukture te orden deur bepaalde kenmerke wat eie is daaraan, te identifiseer.

3.1 Enkele kenmerke van fantasiekuns

In sommige gevalle sou fantasiekuns moontlik uit onderliggende vrese kon ontstaan, byvoorbeeld die vrees vir en aanvaarding van die mens se verganklikheid en dood. 'n Poging om die mens van die verdoemende werklikheid te distansieer, maar terselfdertyd die onvermydelike te erken, lei daartoe dat motiewe wat met die dood geassosieer word, in die kunswerke gefantaseer word. Die aard van die voorstellings kan eufemisties, sardonies, wreedaardig of humoristies wees. Lyke, skelette of dele daarvan, soos kopbene en liggaamsfragmente in verskeie situasies, is reeds sedert die sestiende eeu voorgestel. Veral wanneer die motiewe in 'n gefantaseerde narratiewe milieu geplaas word, word sterk en moontlik langdurige aandag van die betragter opgeëis. Inskerpings van die boodskap by wyse van hiperboliese herhalings

van dieselfde motief kenmerk dikwels hierdie tipe fantasiekuns. Dit is dus nie vreemd om 'n hoop kopbene in so 'n voorstelling te vind nie (Lucie-Smith 1975: 8-12).

In terme van fantasiekuns waarin daar oor die vrees vir die dood en menslike verganklikheid gefantaseer is, word die boodskap nie noodwendig eksplisiet by wyse van skeletmotiewe oorgedra nie. Subtiele metaforiese oormekaarplasing van elemente wat op die oog af onverwant en blykbaar toevallig saamgevoeg is, noop die betragter om betrokke te raak by die ontsyfering daarvan. Assosiasies van 'n stryd tussen magte, soos die goeie teenoor die slegte, kenmerk fantasiekuns met 'n christelike inslag. Volgens Lucie-Smith (1975: 8) het die impak van die onafwendbare dood kunstenaars genoop om een van twee weë te volg: oorgawe aan transendentale fantasië was die eerste opsie, of daar kon gepoog word om die menslike liggaam beter te verstaan. Die resultaat is onder meer anatomiese fantasie waarin wreedheid figureer en vreesaanjaende situasies voorgestel is.¹

Naas 'n vrees vir die dood bemoei fantasiekunstenaars hul soms ook met 'n vrees vir towery en magie. Geheime rituele en naspeuring van verbode kennis is een van die uitstaande kenmerke van fantasiekuns met hekserij as tema. Die ware gees van die okkulte, insluitende melankolie, nihilisme en frustrasie word veral daarin gereflekteer. Tiepolo het byvoorbeeld sy gebrek aan vertrouwe in vroulike seksuele sjarmerie in sy

¹ Anatomiese voorstellings is derhalwe gedoen, nie uit nuuskierigheid nie, maar om vroegtydige genesing vir kwale te bewerkstellig.

Scherzi en *Capricci* vertolk. Seksuele temas is ook deur die surrealistiese gebruik (Lucie-Smith 1975: 9).

'n Ikonografie van die bonatuurlike wêreld was onder kunstenaars van die Middeleeue in algemene gebruik. Dié kunstenaars se voorstellingswyse het egter selde verder as bekendstelling van die groteske gegaan. Latere kunstenaars soos Bosch, daarenteen, het werklik die terrein van die irrasionele betree. Ten opsigte van voorstellingswyse hang irrasionaliteit en transformasie nou saam (Read 1956: 169).

Transformasie is 'n tipiese komposisionele beginsel van fantasiekuns. Vir die moderne primitiwistiese kunstenaar is fantasievoorstellings 'n wyse om uit die arbitrêrheid van die lewe te ontsnap (Read 1956: 57). Andersyds poog die kunstenaar om deur fantasie-simbole wense te bewaarheid, en glo die kunstenaar, is dit moontlik om uit die onafwendbare realiteit van die dood te ontsnap. Om 'n lewe hierna voor te stel, sou dit moontlik maak om daarheen te transformeer. Transformasie betree ook die kader van die onderbewussyn. Die geskrifte van Freud, wat vir die eerste keer in 1919 gepubliseer is, het die kader van die onderbewuste in diepte toegelig. Dié geskrifte, asook dié van Jung, het beide skrywers en visuele kunstenaars se belangstelling in die onderbewuste en werking van die verbeelding gaande gemaak. As gevolg van die geskrifte het verskeie Franse letterkundiges geëksperimenteer met praktyke waarin die oorgawe aan, of die doelbewuste inspeling van die onderbewuste en verbeelding ontgun is. Daar word geglo dat hierdie skrywers sommige visuele

kunstenaars van die twintigste eeu beïnvloed het en sodoende stukrag aan fantasiekuns verleen het.

Automatisme en droomvaslegging is twee benaderings wat deur kunstenaars van die Franse surrealistiese beweging gevolg is om transformasie tot 'n irrasionele wonderbaarlike staat van alternatiewe bewussyn moontlik te maak (Rubin 1978: 116-122). Wat outomatisme betref is beswying by wyse van hipnose of ander metodes bewerkstellig. So is daar gepoog om in 'n staat van beswying te transformeer en irrasionele visuele resultate voort te bring. Hallusinasie is in die proses nie uitgesluit nie. Wat droomvaslegging betref, is daar weer eens gestreef om transformasie tot wonderbaarlike staat te vergemaklik deur die wakende droom vas te lê.² Die onbewuste is dinamies was die surrealistiese oortuiging. Dit behels ongerepte waarheid wat deur die rede onderdruk word. Dit kan alleenlik na vore tree indien die kragte wat dit onderdruk, verwyder word. Dit is juis die verwydering van die versperrings wat, volgens die surrealistiese, transformasie tot die realiteit wat in die onderbewuste gesetel is, moontlik sou maak.

'n Verdere essensiële kenmerk van transformasie in terme van fantasiekuns is dat dit die proses van sien en begrip van wat gesien word, aanspreek. Die simboliese eerder as fisiese realiteit het betrekking. Daarom word 'n wye spektrum assosiasies kumulatief betrek. Dit verklaar ook waarom fantasievoorstellings dikwels deur die

² Freud het die verstand in drie terreine van bewustheid afgebaken: Die bewuste, onbewuste en pre-bewuste state. Laasgenoemde is onderliggend, maar mag oorgaan tot die bewuste. Dit is dus 'n ligter staat van hallusinasie. Surrealistiese droomvasleggings verteenwoordig 'n pre-bewuste staat (Read 1956: 166).

betragter as pikturale raaisels ervaar word. Fantastiese vergelykings deur middel van pikturale elemente dien as tekens om die raaisels op te los.

Verwringing, dubbelsinnigheid en perspektiwiese eksploitasie is komposisionele middele waardeur die transformasieproses bewerkstellig word. Saam met perspektief is die dubbelsinnige hantering van ruimte in fantasiekuns kenmerkend. Ruimte kan uitgereg word om dinamies in en uit die voorwerpe te spoel of dit kan, soos in die kuns van Piranesi, saam met verwronge argitektoniese boë en trappe 'n droomagtige atmosfeer skep (Lucie-Smith 1975: 12-13). Motiewe kan ook in 'n beperkte ruimte opmekaar gestapel word. Laasgenoemde tendens het daartoe gelei dat collage dikwels in fantasiekuns voorkom. Hierdeur word nie alleenlik bedoel die skeur/sny-en-plak tegniek nie, maar is ook grafiese voorstelling en skilderye arbitrêr gekombineer asof 'n collage saamgestel word. Assosiasies wat deur die genoemde kenmerke opgeroep word, speel in op die verbeelding van die betragter. Dit is derhalwe ook belangrik om waar te neem dat die pikturale raaisels in fantasiekuns oop ('open-ended') gelaat word.

In die geval van fantasiekuns voer die irrasionele die botoon. In hierdie sin moet beelde as 'gevonde voorwerpe' beskou word (Lucie-Smith 1975: 13). Die oorspronklike konteks word oorskadu deur suggestie wat uit die onderbewuste ontstaan. Dit neem die plek van die oorspronklike betekenis en onderlinge verhoudings in.

3.2 Fantasia in Page en surrealistiese multirealiteite

Bepaalde kenmerke van geskryfte oor en pikturale voorstellings van die fantasiekuns wat moontlik met Page se werkswyse verband hou kan kortliks uitgelig word.

Een uitstaande kenmerk van Page se fantasiewerkswyse is dat hy verskeie dubbelsinnige betekenismoontlikhede vir die betragter oopmaak. So 'n dubbelsinnige betekenismoontlikheid word bewerkstellig deur dubbelsinnige plekaanduiding. 'n Ander is deur dubbele identiteitsmoontlikhede te ontgin.

In Page se *Small things* (1977) (Figuur 9) word beide bogenoemde eienskappe geïllustreer. Die werkswyse wat Page met die twee aspekte in die betrokke pikturale voorstelling toepas, word ook dikwels afsonderlik in sy ander pikturale voorstellings gedoen.

'n Kettingreaksie van betekenismoontlikhede word in *Small things* van stapel gestuur wanneer die twee hoofmotiewe, die venster en die aardbol op die tafel, as onderling verbandhoudend en as deel van die pikturale voorstellingsgeheel betrag word. Die klaarblyklike bekendheid van die toneel in die geheel en die funksies van die afsonderlike twee hoofmotiewe word spesifiek deur die plasing geraak. Eerstens is dit duidelik dat die 'landkaart' op die aardbol die vorm van 'n viskop uitmaak. Vanweë die visoog wat in die rigting van die betragter gerig is, verkry die aardbol 'n dubbele identiteit: dit kan fungeer as beide patryspoort en/of aardbol. Aangesien 'n patryspoort as 'n venstertipe uit die ervaringswêreld 'n uitsig na buite bied en 'n

aardbol in 'n interieure situasie wel 'n eiesoortige projeksie van die buitewêreld gee, word die identiteit van die aardbol en/of venster bevestig en negeer. Realiteite soos die venster en die aardbol, asook dimensies van binne en buite, word oopgestel en verwisselbaar. Uit die nuutontdekte situasie ontstaan die moontlikheid van 'n onbekende en vreemde werklikheid. Die patryspoort/aardbol dubbelsinnigheid laat die blik van die vis 'n 'na buite kyk'-ervaring terugweerkaats as 'n terugkyk of 'binnetoe kyk'-ervaring.

Page noop die betragter om verder te soek na antwoorde op die identiteits- en die binne/buite dimensieverwarring deur 'n venster aan die regterkant van die prentvlak aan te bring. Maar die funksie van die venster, as opening waardeur daar na buite gekyk word, funksioneer dubbelsinnig. Dit bied wel 'n uitsig op 'n gebou daarbuite, maar die venster/deuropening van daardie gebou ontsluit die belewenis dat die betragter weer eens na 'n donker en nuwe 'binneruimte' gelok word. 'n Kettingreaksie in die vorm van interieur-eksterieur-paradoks is van stapel gestuur.

Ook die omringende getekstuurde area om die seepd links op die prentvlak, blyk dubbelsinnig te wees: Die effek van water word gesuggereer omdat die seepd gesuspendeerd voorkom. Maar die getekstuurde area kan ook as muuropervlakte gelees word. Die besondere samesyn van 'n gewone interieur en bekende motiewe in *Small things* verander die bekendheid van die voorstelling deur middel van assosiasie na die onbekende vir die betragter. Na mate die betragter in die oordenking van die

pikturale voorstelling verdiep raak en sy verbeelding saamspeel, neem die kyk-na-binne-belewenis toenemend die vorm van subjektiewe introspeksie aan.

Hierdie verrassende realiteitsbelewenis in *Small things* kan nie alleenlik op die waargeneemde ervaring geskoei word nie. Rimbaud het in sy digkuns die moontlikheid dat waarheid buite die kader van die wil lê en in 'n irrasionele staat gevind kan word, aan die lig gebring (Kantarizis 1971: 46). Aangesien dit in die kader van die verbeelding gelokaliseer is, is die ervaring van realiteit en wonderbaarlike sinoniem. Moontlik wou Page soortgelyke effek in pikturale terme skep.

Page se pentekening *Small things* kan ge lees word teen die historiese agtergrond van die skrywer en digter, Le Comte de Lautréamont (1870) se *Poësie en Liedere van Maldoror*³ waarin irrasionele beeldprosesse toegepas word om by wyse van skok na die kader van die wonderbaarlike om te skakel. Le Comte de Lautréamont se twee geskrifte het tot gevolg gehad dat die geldigheid van voor die handliggende waarhede betwyfel word.

Apollinaire het aangedring dat vrye gedagtevloei verander kan word sodat die waarheid (wat hy as wonderbaarlik beskryf het) geopenbaar kon word. Reeds in 1913 het Apollinaire eksperimentele en innoverende verrassings in sy poësie geïnisieer met die doel om 'n nuwe estetiek te ontdek (Bohn 1977: 201). Volgens Apollinaire is die basis van vernuwingsmoontlikheid in die verbeelding geleë. Die verbeelding ontketen

³ *Liedere van Maldoror* het gedurende 1919 in die tydskrif *Littérature* verskyn

verrassing en sodoende word waarheid/wonderbaarheid blootgelê. In *L' Esprit Nouveau et les poètes* propageer hy verrassing en die paradoksale waarheid soos volg:

My ideal art: my sense and my imagination, no ideal but [...] truth perpetually new.

Truth: authentic falsehoods, palpable phantoms [...] surprise,[...] the beings that it begets and the changes it produces (Bohn 1977: 201).

Daar kon geen bewys gevind word dat Page Apollinaire gelees het nie. Tog speel hy in *Small things* met aspekte wat Apollinaire as sy ideale kuns noem. In *Small things* ontstaan die realiteit deur irrasionele, irrelevante en waaghalsige humor. Page speel die waargeneemde realiteit teen die verbeelding af.

'n Bykomende paradoks ontstaan in *Small things* wanneer die patryspoort/aardbol saam in konteks met die tafeltjie betrag word: Tafel en patryspoort ondergaan 'n verdere transformasie vanaf aparte voorwerpe tot komponente van 'n eenheid. Saam neem hulle die identiteit van 'n spieëltafel aan. Die uitkyk- en terugkyk-moontlikhede wat reeds deur die ronde fatsoen gesuggereer is, kry 'n bykomende paradoksale betekenis wanneer dit as spieël gelees word om 'n terugkaatsende blik te bied. Daar kan gevra word: 'Wat word daardeur weerkaats?' By implikasie word die persoon wat in 'n spieël kyk, daarin weerspieël. So 'n idee word genegeer aangesien die kunstenaar 'n viskop voorstel.

Sodoende word ook die teenstelling tussen introspeksie en uitreiking na buite op geestelike vlak teenoor mekaar afgespeel. As Apollinaire se opinie aanvaar word dat

die teenstelling tussen realiteit en verbeelding betekenisvol is, is negering en bevestiging van betekenismoontlikhede deur teenstellings en die inspelings van die verbeelding moontlik Page se doel met *Small things*.

Die arbitrêre plasing van die viskop in die patryspoort en die seepd in die agtergrond van Page se *Small things* lei daartoe dat die konteks waarin die motiewe verkeer, verrassend en verwarrend kan wees. Die getekstuurde muur in die agtergrond kan as gevolg van die gesuspendeerde seepd ook water impliseer. Laasgenoemde implikasie klop nie wanneer die ander komponente as interieure komponente daarmee saam gelees word nie. James Joyce beweer dat die fisieke wêreld nie toelaat dat 'n motief ongesteun in die lug hang nie en dat 'n kunstenaar wat so 'n visuele voorstelling waag nie natuurlike wette nastreef nie:

The laws of the physical world do not permit an unsupported object to float in mid-air, for example, so that artists wishing to project a claim for realism will not represent such an object. But semantic orientations could demand just as readily a failure to conform to nature's laws — allegorical or surreal art, for example (Steiner ed. Wilson 1981: 57).

Die realiteit wat empaties ontplooi word met Page se *Small things*, is innerlik en relatief. Dit sluit sodoende aan by die realiteit wat Apollinaire nagestreef het (Bohn 1977: 204).

Aangesien Page afstande tussen hierdie blykbaar arbitrêre sleutel-motiewe in *Small things* laat en die betragter se blik vinnig van een tot die ander motief rondbeweeg op soek na betekenisvolle verbande, is die uitskakeling van die ankers wat hulle sou bind

ook vinnig. Soortgelyk het Souppault in *Servitudes* (1919)⁴ teenstellings en verrassings deur arbitrêre beelde gebied wat inspeel op die betragter se eie onbewustelike meelewing (Kantarizis 1971: 47-8). Voordat die surrealistes egter met hul metodes van verstandsverwarring toetree het, het Souppault in sy *Poems Cinematographiques* (1917) deur die omverwerping van die tradisionele volgorde van woorde, droombeelde uitgebou. Dit is nie gedoen om die bewuste realiteit te ontsnap nie, maar volgens Kantarizis (1971: 48), om die beperkings van kritiese logika met spoed uit te skakel. Anders as Apollinaire se hipotese dat die wonderbaarlike in die bewuste gesetel is, het die surrealistes allerlei metodes aangewend om juis die blootstelling van die onderbewuste aan die kant van beide kunstenaar en resepteur moontlik te maak.

Aansluitend by Souppault se oorgawe aan die verbeelding laat Aragon toe dat gebeure op die verbeelding inwerk wat daartoe lei dat ryk areas van buite-sensoriese persepsie blootgelê word. Aragon het twee geskifte gedurende 1918 gepubliseer waarin gebeure onsamehangend, soos in 'n droom, deur die toetrede van assosiasies en verbeelding ontwikkel (Kantarizis 1971: 57). Hieruit kan afgelei word dat imaginêre betekenis aan 'n beeld toegedig kan word. As gevolg van hierdie gevolgtrekking beskryf Kantarizis (1971:49) die verband tussen verbeelding en realiteit soos volg: 'The imaginary is that which tends to become real'.

⁴ Souppault se poësie *Servitudes* is in die tydskrif *Anthologie Dada* (1919) gepubliseer.

Die vermoë van 'n beeld om toe te laat dat verbeeldingsbetekenisse deur die betragter daaraan toegedig word, word in *Small things* ontgin. James Joyce beweer dat een van die mees fundamentele kenmerke van artistieke persepsie die betrokkenheid van die betragter behels (Steiner 1982: 65). Verder beweer Joyce dat die betrokkenheid en deelname die verskil tussen teken en die implisiete item in elke perseptuele situasie bevestig. In die betekenistoedigtingsproses word die alledaags bekende onbekend gemaak. Richards verduidelik die tendens soos volg:

Instead of seeing a tree we see something in a picture which have similar effects upon us but is *not* a tree. The tree impulses which are aroused have to adjust themselves in a way in which they ordinarily do not (Steiner 1982: 65).

3.3 Die onderbewuste en Odilon Redon, Henri Rousseau en Georges Seurat

Dit wil voorkom asof die mikroskopiese-teleskopiese fantasie saam met die sentrale plasing van die fokusmotief,⁵ met Page se inspelings van die onderbewuste in *Small things* ooreenkom. Odilon Redon (1840-1916) was blykbaar die eerste skilder wat die rol van die onderbewuste as rigtinggewend beskou het deurdat hy doelbewus daarna gestrewe het om dit in die skeppingsproses te implementeer by wyse van pikurale droomvoorstellings.⁶ Rubin (1978: 130) wys ook daarop dat pikurale droomvoorstellings nie radikale vryhede met konfigurasies tot gevolg het nie en dat dit herken kan word omdat sekere komponente vanuit die wakker lewenservaring bekend is:

⁵ Rubin (1978: 421) verwys in die verband na Redon se *Ontkieming* (1885).

⁶ Rubin (1978: 130) is van mening dat die rigtinggewende onderbewuste dui op 'n para-rationele eerder as psigiese aksie.

At most, an object might be dreamed of as distorted, its perspective wrenched, but it is always an object familiar to us in our waking life. No matter how strange the juxtapositions and relationships of things in dreams, these things must all have been seen with the waking eye before they can become part of dreams (Rubin 1978: 131).

Die agtergrondkomponente in Page se *Small things* fungeer op so 'n wyse dat die verhouding tussen vis en patryspoort 'n moontlikheid is. Dog met die geïmpliseerde skerm tussen interieur en eksterieur is die grootoog vis proporsioneel te groot vir die ander motiewe. Redon isoleer ook op soortgelyke wyse die oog in *Lumière* (1893) (figuur 10).⁷ Verskeie betekenis word daardeur moontlik.⁸ Huxley dui daarop dat 'n blik in 'n pikturale voorstelling al die verdienstes van 'n simbool inhou. Hy beweer:

The very form of the eye lends itself to being the natural image of it's own function and intentionality (Huxley 1990: 3).

Die oog en veral die oogkol, kan onder andere toegepas word as dreigementsimbool. Hierdie moontlikheid spreek duidelik in beide Page se visoog in *Small things* en Redon se *Lumière*. Die effek kan mitologies wees: volgens volksoorleweringe is skrikaanjaende monsters se oë toe wanneer hulle wakker is en is dit alleenlik veilig om toenadering te soek wanneer hulle oë oop is, aangesien hulle dan slaap (Huxley 1990: 3). Redon se benadering in *Lumière* berus grootliks op skaalkontraste. Die agtergrondmuur fungeer soos 'n teaterdecorskerf en skei die massiewe gesig en oog wat in die opening voorgestel is, van die klein figure in die voorgrond. Daarby dra 'n derde teenstelling, sterk toonkontras tussen 'n verligte area in die opening en die donker skerm, daartoe by dat die kop in die opening nie terugwyk nie. Aangesien die

⁷ Geïllustreer in Rubin (1978: 421).

⁸ Soos Redon gaan Magritte ook Page vooruit met collage-benaderingswyse.

verband tussen die komponente van die komposisie nie visueel verklaar kan word nie, laat dit die moontlikheid oop vir vrye assosiasiespel. In sy *Usine* het André Breton (1919),⁹ soos Souppault, die moontlikheid aangetoon dat die onderbewuste nie rigtinglose en chaotiese beeldgewing hoef te wees nie, maar dat dit 'n dinamiese vloed van onverwagte betekenis¹⁰ na vore kan bring en uitdrukkingsgeleentheid kan verhoog.

Page plaas onverwante motiewe oormekaar soos Magritte en Redon. Redon beweer dat hy daarna streef om beleving te inspireer en nie te definieer nie (Rubin 1978: 127). Daar kan met reg aangevoer word dat die beleving waarna Redon streef, nie rasioneel ontplooi kan word nie, maar eerder aansluiting vind by sogenaamde droomfantasie— die onderbewuste dus. Daar is egter 'n groot verskil tussen Page se isolasiemethode en Redon se werkswyse. Laasgenoemde skep hibriede wat deur organiese metamorfose ontluik (Rubin 1978: 125), terwyl Page se isolasiemethode neerkom op 'n montage-werkswyse. Page plaas onverwante motiewe oormekaar en vind hiermee nader aansluiting by die werkswyse van die surrealist, Magritte, as aan Redon.

Page se montage is nie 'n versoening tussen syn en skyn nie. Dit is 'n nuwe outonome realiteit. *Small things* het 'n gebrek aan verhalende eenheid, maar het tog 'n struktuur wat gebaseer is op 'n dialektiese ontplooiing. As gevolg van antisiperende

⁹ André Breton se verhaal *Usine* is gedurende 1919 in uitgawe 7 van *Littérature* gepubliseer (Kantarizis 1971: 58).

¹⁰ Breton redeneer dat die onderbewuste verrassende beeldprosesse tot gevolg kan hê.

betekenisontplooiing van die afsonderlike komponente word die komponente van die pikturale konstruksie sintagmaties saamgesnoer in die deelnemende betragterverbeelding.

Henri Rousseau (1844-1910) se droomfantasie in *Die slapende sigeuner* (Figuur 11) het nie direk 'n invloed op verkenner van die onderbewuste gehad nie (Rubin 1978: 127). Rousseau se pikturale fantasie is egter wel deur Apollinaire as 'n deurbraak beskou en verder is Giorgio de Chirico, wie se droomskilderye wel impak gehad het op die surrealistes, deur Rousseau beïnvloed. Dit blyk dat Rousseau ingestel is op die bonatuurlike en veral met betrekking tot skimmotiewe en die toepassing van lig. In die *Die slapende sigeuner* (1897) is lig 'n magiese motief. Lig bepaal nie dag of nag nie en word gevolglik van enige tydsbepaling vrygestel.¹¹ Ooreenstemmend met die uitdrukkingswyse wat dikwels in Egiptiese kuns voorkom, is die voorstelling van beide mens- en dierfigure of frontaal of in profiel. Rousseau se figure is nie, soos dié van Redon metamorfosiese verbeeldingskeppings nie, maar wel herkenbare figure van mens en dier, die droomuitdrukkings ten spyte. Tog is sy temas as sodanig in die verbeelding gesetel.

In sy hele oeuvre plaas Page sy figure dikwels in vooraansig en profiel en bied sodoende 'n teenstrydige fokus wat die perspektief beïnvloed soos Seurat in *Un dimanche d'été à l'île de la Grande Jatte* (1884-6) (Figuur 12) (Rubin 1978: 36).

¹¹ Dubbelsinnige tydsbepaling deur lig is 'n strategie wat ook deur beide Magritte en Delveux beoefen is.

Hoewel dit 'n hele aantal jare voor die totstandkoming van die surrealistiese beweging uitgevoer is, sluit die dubbelsinnige lig van die betrokke pikturale voorstelling aan by Breton se 'ligstelsels' wat hy as gewens vir onderbewuste beleving bepleit.¹² Breton het in sy geskrifte¹³ erkenning gegee aan droomkwaliteite van beide Seurat en Gauguin se kuns as voorlopers tot beide die surrealistes. Dit is heelwaarskynlik dat Seurat se perspektief en ligresultate voldoen aan wat Breton in gedagte gehad het, want die lig wat hy in *Un dimanche d'été à l'île de la Grande Jatte* (1884-6) deur kleur bereik, is droomagtig en die figure is almal parallel of reghoekig tot die prentvlak geplaas.

3.4 Fantasia-betekenisgeleiding

Een metode waarvolgens Page bo-sinnelike fantasiekwaliteite in sy kuns suggereer, is by wyse van komposisionele lig- en skaduwerking in die voorstellings. Tog het hy nie altyd lig op dieselfde manier toegepas om 'n visionêre metafoor te bereik nie.

Hoewel *The transistor* (1966) (Figuur 13) nie 'n skildery is nie, maar 'n grafiese werk, dien dit as 'n duidelike voorbeeld van Page se werkswyse om 'n bo-sinnelike kwaliteit deur veral skerp ligkontraste te suggereer. Page gebruik oorwegend die twee uiterstes, naamlik soliede wit en swart. Die prentvlak is in vier horisontale bane verdeel. Die boonste gedeelte van die prentvlak wat gewoonlik lug voorstel, is ook in twee verdeel: Die boonste gedeelte daarvan is swart. Reeds met die eenvoudige

¹² Vergelyk ook Dali en Tanguy se skadu's wat aan Breton se vereiste ligstelsels voldoen.

¹³ Vergelyk Breton se artikel *Genesis and perspective of Surrealism* (Kantarizis 1971: 58).

boonste 'lugarea' bring Page dubbelsinnigheid ten opsigte van tyd na vore. Daarin verskyn twee mane waarvan die een 'n volmaan en die ander 'n sekelmaan is. Dit word aan die betragter oorgelaat om te kies watter maanfase geld. Maar in die voorstelling bly albei moontlikhede konstant geldig. Asof die idee van 'n maan herhaal word, is die onderste gedeelte van die 'lugarea' in *The transistor* halfmaanvormig en wit. Dit kan derhalwe as 'n verdere maan geles word.

Andersyds word dit as 'n kollig geles. Binne die ruimte is 'n ry sipresbome vertoon.

Die bome herinner aan 'n tipiese laning in 'n begraafplaas. Maar geen verdere tekens word gebied om die begraafplaas en doodsassosiasies te prikkel nie. Daar is egter een by implikasie:

Daar is 'n skerp wit area wat die enkele mensfiguur wat in die pikturale voorstelling voorkom, omring. Laasgenoemde kan dubbelsinnig geles word. Die raaisel rondom die identiteit van die enkele figuur word deur die dubbelsinnigheid van die bepaalde ligarea verhoog. Dit kan aanvaar word as 'n sementpaadjie. Om die moontlikheid te versterk is 'n enkele plant beide kante aangetoon en verder is die middelvlakarea gevul met verskeie grassprietjies. Die paadjie kan dus geles word as 'n tipiese een wat vanaf 'n voorhekkie na 'n woning en andersom loop. By nadere ondersoek blyk dit egter dat die paadjie nie na 'n hek of na 'n gebou lei nie. Dit loop teen 'n soliede muur dood. Daar word appèl gemaak op die betragter. Dit is nie bekend waar die ander eindpunt daarvan eindig nie omdat dit tot op die end van die prentvlak in die voorgrond strek. Deur die onduidelikheid soos die ligbron en omdat dit teen die muur doodloop, ontstaan vrae oor die doel en funksie daarvan en die

weg wat die figuur loop. As gevolg van sulke onduidelikhede ten opsigte van die konkrete inligting wat Page verskaf, ontstaan verbandhoudende vrae.

Die feit dat die paadjie teen die muur doodloop, open vir die betragter ander opsies vir ontknoping van die raaisel. Wat eers as paadjie gelees is, kan ook as 'n lig soos 'n teaterkollig op 'n verhoog gelees word. Laasgenoemde idee word verskerp omdat die gedeelte daarvan in die voorgrond gerond is. Dit mag ook die straal van 'n flitslig wees. Die ronding herinner daaraan. Verligting beteken om verlig te word sodat 'n mens bewus word van 'n figuurlike ligbron. Page het die figuur in *The transistor* moontlik met die lig omring om genoemde spirituele energie te suggereer.

Die hoofprobleem rondom die ligstraal in *The transistor* hou verband met die feit dat die bron daarvan onduidelik is. In die voor- en middelvlak lyk dit of die bron vanuit die agtergrond kom omdat die skaduwee van die figuur se bene na die voorgrond strek. Anders as wat verwag word, begin die lig met 'n sterk horisontale lyn teen die muur tussen die middelvlak en agtergrond. Indien die lig van agter die muur sou ontstaan dan is dit aanvaarbaar om die onderste gedeelte van die ligarea ook as so 'n vloedlig te lees. Maar dan sou die lig aan die voorkant van die muur nie reeds teen die muur begin nie. Behalwe die verwarring wat ten opsigte van die twee ligbronne bestaan, is daar 'n verdere onduidelik. Ook onontsyferbaar bly die verband tussen die twee ligkonnotasies. Die rede daarvoor is dat daar geen lig op die muur of teen die muur aangetoon is nie. Hierdeur skei Page die twee lig gedeeltes en word noue verband tussen hulle dus weerspreek.

Die figuur in die voorgrond, en die enigste wat in die pikturale voorstelling getoon word, verskyn in rugaansig. Met bene effens uitmekaar geplaas word 'n moontlike loopaksie geïmpliseer. Dit is derhalwe moontlik om te aanvaar dat die figuur in die rigting van die agtergrond weg van die betragter loop. Dit is vir die betragter duidelik dat die kern van die boodskap wat die kunstenaar wil oordra die figuur betrek. Sou die lig 'n vloedlig wees soos op 'n teaterverhoog, dan word die figuur gelees as die hoofakteur van 'n dramatiese handeling. Daarteenoor, met die aanvaarding van die ligstreep as paadjie, word besef dat die paadjie teen die soliede muur doodloop sodat die figuur in 'n spreekwoordelike doodloopstraat verkeer. In albei gevalle bly die bron van lig en die identiteit van die figuur verskuild en onoplosbaar.

'n Muur wat 'n ruimte afsluit soos wat dit in *The transistor* die geval is, raak die begrip van onmoontlikheid van transending of onbereikbaarheid aan. Andersyds kan dit ook vertraging of beperking aandui. Al die genoemde konnotasies wat met die muur in *The transistor* gevorm kan word, kan as moontlikhede geld.

Al dui die titel op die transistor, word die idee dat die enkele figuur die fokus van *The transistor* word, versterk deur 'n enkele halfsirkel lyn wat ook as 'n ligstraaltjie gelees kan word. Dit kring rondom die figuur. Dit kan nie as die radio se lugdraad verstaan word nie, hoewel dit moontlik as eerste indruk so gelees kan word. Die rede daarvoor is dat die halfsirkel nie by die radio aansluit nie, maar wel met die

linkerhand van die figuur. Andersyds herinner die streep aan 'n stralekrans wat deur die eeue deur kunstenaars gebruik is om heiligheid, krag en energiestraling aan te toon. Dit wil in elk geval voorkom asof die kringetjie om die figuur getrek is om hom te beklemtoon. Hoekom die sirkel nie volledig voltooi is nie, maar regs van die figuur se kop ophou, verhoog die raaisel.

Dit is nie toevallig dat die figuur se houding dubbelsinnig is nie. Daar is daarop gewys dat die figuur se bene effe uitmekaar geplaas is sodat dit kan voorkom asof die figuur loop. Terselfdertyd ontstaan twyfel of dit die geval is, want die res van die houding blyk staties te wees. Die figuur se arms is effens bak weg van die lyf, wat die sienswyse dat die figuur skielik tot stilstand gekom het, versterk. Dus word die moontlikheid dat die figuur stilstaan ook aanvaarbaar. Die stilstaan-posisie is, vanweë die posisie van die bene en arms, een waarin die figuur in beweging gevries is. Weer speel die gebruik van lig 'n rol om die dubbelsinnige houding te beklemtoon. Skerp toonwaardes kontrasteer die bene met die omringende lig en verhoog die *topos* van die stil moment wat opgeneem is in 'n deurlopende moontlikheid van beweging. So 'n paradoks beteken dat die beweging sowel as stilstand vir die betragter voortduur. Die betragter se ervaring van stilstand verwyder die pikturale voorstelling van tydsbeleving of -beperking.

Indien die betragter die antwoord van die raaisel in die titel sou soek, ontstaan verdere vrae eerder as om antwoorde op die raaisel te bied. Dit blyk dat Page die betragter weglei van die figuur met die titel *The transistor*. *The transistor* dui in

gewone omgangstaal op 'n draagbare radio. Dit beteken dat die figuur die boodskap wat aan hom oorgedra word met hom saamdra of willekeurig kan saamdra. Die begrip van 'n radio sluit die moontlikheid in dat 'n boodskap uitgesaai word. In hierdie geval is dit steeds onduidelik wat die boodskap mag wees of aan wie dit gerig is.

Op 'n meer tegniese vlak dui transistor op 'n apparaat wat 'n elektriese stroom versterk en dit in een rigting laat vloei. Sou dit in verband met die pikturale voorstelling gebring word, kan dit daarop dui dat Page juis die idee van 'n transistor gebruik om sy boodskap-oordrag te versterk of te beklemtoon en in 'n bepaalde rigting te stuur. Figuurlik kan dit beteken dat die figuur as transistor optree vir die boodskap wat die kunstenaar oordra. So ook kan die pikturale voorstelling as transistor gelees word. Die idee van die betrokkenheid van 'n elektriese stroom is ook nie toevallig nie. Elektrisiteit kan skok en dodelik wees. Die begrip van skok word deur die houding van die figuur gesteun. Dit wil voorkom asof die boodskap wat Page hier suggereer moontlik verdoemend vir die mens en in besonder vir die betragter self is. Die semantiese waarde blyk die mens in die algemeen te betrek omdat die figuur se identiteit nie aangetoon word nie. Dit gaan dus nie om 'n spesifieke persoon nie. Omdat die anonimiteit en veralgemening aanvaarbaar word, word die boodskap 'n persoonlike een wat direk aan die betragter oorgedra word. Tog word dit aan hom oorgelaat om self te verwerk wat die aard daarvan is.

Op die indirekte wyse bring Page die titel, *The transistor*, in verband met die voorstelling self. Ligkontraste dra die raaisel wat blootgelê word, maar die betekenis van die legkaart moet persoonlik deur elke betragter ontsyfer word.

Die feit dat skerp lig in kontras tot pikswart in *The transistor* staan, is van belang. In *The transistor* prikkel Page die assosiasies, verbeelding en vrese van die betragter. Een ding word wel deur die betragter vermoed en dit is dat, in teenstelling met die ligtelikheid wat met draagbare radio's geassosieer word, die nuus wat Page met *The transistor* oordra nie luimig is nie.

Soos in *The transistor* is die ligoorsprong vir die betragter agter die sentrale motief in *Images*(1972) (Figuur 14) verskuil. In hierdie pentekening word groter variasie in toonwaardes in die afsonderlike areas van die prentvlak aangedui as wat die geval in *The transistor* is. Soos in *The transistor* is die komposisie van *Images* gebaseer op vier horisontale vlakke wat deur toonkontraste geskei is. In die voorgrond is die toonwaarde sag. Vyf bekere en die voetbalvormige kop staan op 'n houttekstuur oppervlakte. Dit laat die assosiasies van trofees op 'n tafel ontstaan. Direk daaragter kom dieselfde getal vlagpale voor en is voorsien van lang wapperende vlae. Die kombinasie van vlae en trofees in *Images* bevestig die moontlikheid van 'n feestelike geleentheid en dat daar pryse te verower is. Die bekere in *Images* het egter die vorm van gewone koffie- of bierbekere. Laasgenoemde konnotasie sluit aan by sosiale gebruike van rugbyspelers. Die konnotasie van trofees word dus deur die vorms weerspreek.

Pen verleen ook geleentheid tot groter tekstuurvariëteit wat Page vir die doel van ligkonstrastering en versagting in *Images* toepas. Die hoofmotief lyk op eerste oogopslag na 'n voetbal wat op 'n voetstuk gemonteer is. Die indruk van 'n voetbal word gewek omdat die tipiese nate van 'n voetbal met stippellyne aangetoon word; dog die ovaalbalvorm is voorsien van 'n gesig. Hiermee word 'n kontras gevind met *The transistor*. In laasgenoemde word 'n herkenbare mensfiguur aangetoon wat anoniem beklee is. In *Images* is die eerste indruk dié van 'n lewelose item wat verpersoonlik word deur die toevoeging van 'n gesig.

Hoewel die gesig na voor gekeer is, is die oë sydelings gedraai. Daardeur word sogenaamde oogkontak met die betragter ontwyk. Die aandag van die betragter word ook daardeur na 'elders' gelei. Die gesig is uitdrukkingloos. Waar Page dikwels in sy kuns, soos in *Insect syndrome* (1981) (Figuur 1), vreesuitdrukkinge aantoon, word geen emosie in *Images* vertoon nie. Vanweë hierdie afsydigheid is die moontlike feestelike trofeetoneel verander tot 'n angsge vulde een. Dit blyk dat, indien pryse te verower is, dit 'n ernstige en nie vrolike geleentheid is nie. Sodoende ontstaan spanning ten opsigte van die aard van die 'prys'.

Ligkontraste, hoewel nie so intens soos in *The transistor* nie, vul die eenvoudige middelvlak in *Images*. Donker bulte of berge skei die voorgrond van die middelgrond. Agter die donker bulte in *Images* is 'n ligte tekstuurarea met die horisontale hale wat water kan voorstel. Die kombinasie van bulte of berge saam

met water in *Images* kan van semantiese waarde wees. Geen aanduiding word in *Images* gegee van die verband tussen die gedeelte en die res van die pikturale voorstelling nie. Dit skep egter die gevoel van rustigheid en tydsloosheid. In die agtergrond word 'n swart pad met wit bane of 'n atletiekbaan voorgestel. Laasgenoemde roep weer eens konnotasies met die prys-te-verower begrip op. Omdat die pad perspektiwies skerp tot 'n versmeltingspunt in die agtergrond oorgaan, word die begrip van spoed of resies in beide die pad- en atletiekbaankonteks geassosieer. Hierdie konnotasies kontrasteer met die tydloosheid en rustigheid van die middelvlak en kan lei tot tydsverwarring.

Die skaduwees in die oop ruimte in die voorgrond dui op 'n ligbron êrens in die agtergrond. Tog is geen verdere aanduiding van so 'n ligbron gegee nie. Dit is die skaduwee van die sentrale motief wat die horisontale ry beker-motiewe met eersgenoemde motief visueel en betekenisgewys verbind. Om die betekenisverband te impliseer, spasieer Page die motiewe eweredig uitmekaar. Die komposisie is op drie horisontale vlakke beplan. Die skaduwees en ligareas strek tot op die rand van die prentvlak in die voorgrond en wek sodoende die illusie dat die betragter deel is van die toneel. Skaduwees in 'n pikturale voorstelling is histories gesien as 'n aanduiding van 'n negatiewe spieëlbeeld van die figuur of die sinistêre komponent van sy wese.¹⁴

¹⁴ By primitiewe stamme is 'n skaduwee geles as die alter-ego of siel van die voorgestelde figuur. Jung het die term 'skaduwee' gebruik om die instinktiewe sy van die individu aan te dui (Cirlot 1993: 290-1).

In die geheel is die horisontale komposisie-areas deur skerp ligkontraste geskei. Page bied nie 'n direkte aanduiding van die verband tussen die verskillende motiewe nie. So ook is die verband tussen die verskillende komposisionele areas oopgelaat. Elk kan afsonderlik as 'n prent-binne-'n-prent gelees word. Vanweë die toonkontraste en onverwante motiewe van elke area word elkeen van die ander gedislokeer. Ligkontraste speel 'n belangrike rol in die dislokasie. Hoewel toonkontraste die prentvlakke skei, is dit ook 'n bindingsfaktor omdat dit oor die hele prentvlak voorkom. Daarom is dit duidelik dat dit die kunstenaar se doel is dat die voorstelling as 'n geheel gelees moet word — ongeag die dislokasie van motiewe en vlakke.

Die dislokasie deur liggebruik dien as 'n prikkel tot bepeinsing en 'n wakker droomervaring aan die kant van die betragter omdat die bekende realiteit uit sy ervaringsveld ongeldig gemaak is.

In Page se *The transistor* (1966) (Figuur 13) is die skaduwee-ligkontras skerp en strek die skaduwee, soos met *Images* (1972) die geval is, in die rigting van die voorgrond. Die enigste mensfiguur in die pikturale voorstelling is in getekstuurde silhoeëtte in rug-aansig aangetoon. Met twee mane in die donker lugarea is die ligbron dubbelsinnig en steeds verskuild. Tog bevestig die donker lug en mane 'n nagtoneel wat implikasies van slaap en droom verhaas.

Uit die bespreking is dit duidelik dat aspekte soos die skaduwees, ligkontraste, oop ruimtes en die oormekaarplasing van motiewe by Page, soos by De Chirico se pikturale voorstellings, metafisiese implikasies het. Die manipulerings van lig as een van die pikturale eienskappe wat bydra tot die droomkwaliteite van De Chirico se kuns¹⁵ vind aansluiting by Page se voorstellings. Hierdie implikasies het besondere rasionele bevraagtekening tot gevolg. Die objekte wat op die prentvlak in beide De Chirico en Page se voorstellings voorkom, funksioneer dus as teken van betekenis wat daardeur blootgelê word, en is nie daar om hul eie bekendheid nie. Deur oormekaarplasing word daar veranderende onderlinge verwantskappe, soos in 'n droom, geskep.

Lang skaduwees van beide die gebou aan die regterkant van die prentvlak en die van 'n skaduweefiguur in De Chirico se *Die melankolie en misterie van 'n straat* (1914) (Figuur 15) versterk die droomkwaliteit. Die kinderfiguurtjie in die voorgrond wat haar rug op die betragter keer, is ook as 'n silhoeët (asof 'n skaduwee) hanteer. Waar die surrealistiese 'n droomervaring ontlok, is Rubin (1978: 131) van mening dat De Chirico se kuns, daarenteen, eerder gelyk is aan 'n foto van 'n droom. Of Page se pikturale voorstellings deurgaans 'n droomervaring ontlok, 'n foto van 'n droom bied, is vir die betragter om te besluit. Soos uit die voorgename bespreking aangetoon is, kan daar wel aangevoer word dat Page se ingesteldheid met sy pikturale voorstellings metafisiese eienskappe toon wat moontlik binne sy visueel-kulturele konteks as 'n eiesoortige fantasiekuns bestempel kan word. Marcel Brion

¹⁵ Rubin (1978: 131) verwys na De Chirico se liggebruik as 'n 'timeless light'.

(Rubin 1978: 123) gee erkenning aan 'n kunstenaar se betrokke ingesteldheid om die uniekheid te verseker.

3.5 Naïewiteit in Page en Michelle Boyadjian

Page stel volgens die tipiese werkswyse van die naïewe kunstenaar instinkbelaaide beelde bekend wat deur kennis van wat waargeneem word getransponeer word (Bihilji-Merin 1971: 94). In Page se pentekening *Untitled* (1966) (Figuur 16) met veelvoudige herhaling van 'n silhoeëtfiguur binne 'n silhoeëtfiguur word hierdie werkswyse duidelik geïllustreer. 'n Silhoeëtfiguur word tot 'n drievoudige multifuur verander deurdat die figuur op kleiner skaal en in toonkontras elke keer binne die vorige geplaas is. Die syaansig multifuur regs agter op die prentvlak is egter nie 'n blote herhaling van dieselfde motief nie, aangesien die grootste en kleinste daarvan vroulik is terwyl die middelste een manlik is. Die gelaatstrekke van laasgenoemde blyk dié van die figuur links op die voorgrond te wees. Kruisverwysings na beide die vrou en die man word met koppe in die grond regs van die prentvlak herhaal. Soos in die naïewe skilder Michelle Boyadjian se *Die Esel* (s.a.) (Figuur 17) waarin dieselfde dogtertjie-figuur drie keer as skildery op 'n esel en 'n vierde keer as die mens self herhaal word, blyk dit dat die skilder haarself konfronteer of dalk die eie persoonlikheid onderbreek (Bihilji-Merin 1971: 95). Die betragter word tot dieselfde aksie genooi.

Boyadjian se herhalingswerkswyse, soos dié van Page, behels nie altyd 'n figuur binne 'n figuur nie. Met eersgenoemde se *Meisie by die venster* (s.a.) (Figuur 18)

word twee identiese vensters simmetries op die prentvlak geplaas en is identiese dogtertjie-figure in rugaansig voor die vensters aangebring.

'n Kombinasie van gedupliseerde venster en mensmotiewe kom in die pikturale voorstelling *Untitled* (1966) (Figuur 19) van Page voor. Die groot venster op middelvlak van die komposisie het 'n breë vertikale raam tussen die ruite wat dieselfde effek het as twee aparte vensters. Die venster bied 'n uitsig op 'n skerpgetekende wit gebou in die agtergrond. Teen 'n kas, links op die voorgrond van die prentvlak, staan 'n los vensterraam. Dit is 'n herhaling van 'n venster van 'n gebou in die agtergrond. Waar Michelle Boyadjian in *Meisie by die venster* die identiteit van haar mensfigure beskerm deur hulle in rugaansig aan te toon, verbloem en ontbloot Page tegelykertyd die identiteit van sy figure: Die manlike figuur se gedupliseerde gesig is in driekwartaansig aangedui. Een is monochroom vaal en deursigtig terwyl die ander vereenvoudig, maar redelik lewensgetrou uitgebeeld is. Dit wil voorkom of die deursigtige weergawe 'n vensterweerkaatsing van die ander is hoewel dit nie in 'n venster voorkom nie. Al twee manlike motiewe is net kopstukke asof dit beeldwerke is wat op die kas voor die venster uitgestal staan. Die een se blik is links en die ander regs uit die prentvlak gerig. Soos die manlike figuur het die vroulike figuur 'sigbare' sowel as gesuggereerde identiteite. Die sittende figuur in die voorgrond het, soos die een manlike gesig, 'n gemodelleerde gesig in realistiese kleur terwyl die ander vroulike kop regs van die kas vaal en deursigtig is. Die sittende figuur het egter 'n dubbele identiteit wat geskoei is op die

paradoks van menslik/nie-menslik. Page se paradoks is verkry deur die liggaamsvorms 'n houtagtige voorkoms gee.

Die nuwe kunstenaar word gedryf deur persoonlike visie en konsepte. Die wisselwerking tussen intellektuele eenvoud, innerlike waarheid en visuele ontdekking onderskei sy uitdrukkingswyse van ander kunstenaars s'n. Deformasies en voorkoms-metamorfose spruit nie uit stilistiese voorneme nie, maar uit refleksies van innerlike waarheid (Bihalji-Merin 1971: 44). 'n Redelike aanname kan gemaak word dat beide Michelle Boyadjian en Fred Page, soos nuwe kunstenaars van Joegoslavië (Bihalji-Merin 1971: 122) in die betrokke pikurale voorstellings gemoeid is met een of ander vorm van sosiale konflik.

In Page se *Untitled* (1966) (Figuur 19) is die konflik moontlik geleë in die verhouding tussen man en vrou, terwyl Bohadjian moontlik gerig is op 'n innerlike probleem tussen enkeling en die samelewing. Beide kunstenaars se werkswyse is so intellektueel verfyn dat die tradisionele nuwe eenvoud van hul motiewe nie hul persoonlike wroegings ontbloot nie. Die bewusmaking daarvan aan die betragter is uiters subtiel en geleidelik. Gelyktydige en dubbelsinnige openbaring en verbloeming geskied deur eiesoortige duplisering van mens- en venstermotiewe.

3.6 Die fantasie-beeldraaisel

Die beeldraaisel in Page se kuns kan as 'n vorm van fantasiekuns beskou word omdat Page die betragter lok om traumatiese bekende werklikhede te erken en terselfdertyd

homself daarvan te distansieer. Daarbenewens maak Page gebruik van hiperboliese herhalings soos dit tipies voorkom in fantasiekuns.

Twee vroeëre Page werke¹⁶ kulmineer in *Mrs Harbeck's journey* (1980) (Figuur 20). Dit kan daarom as 'n belangrike voorstelling met betrekking tot beeldraaiselfantasie in sy oeuvre beskou word. Page spreek met die betrokke voorstelling die verband tussen taal, denke en realiteit aan. Teenwoordigheid teenoor afwesigheid is die basis waarop die struktuur geskoei word.

Die prentvlak is horisontaal duidelik in voorgrond en agtergrond verdeel deur 'n skerm. Met twee geronde openinge in die skerm of skeidsmuur is 'n komplekse verhouding tussen interieure en eksterieure realiteite in werking gestel, waarin elk konstant geherevalueer word.

Page het in 'n onderhoud¹⁷ beweer dat sekere indrukke spontaan en herhaaldelik hul in sy geestesoog opdoem en neerslag vind in sy kuns. Die meeste daarvan het hul ontstaan uit herinneringe wat nuwe betekenis kan inhou in elke situasie. Page beweer soos volg:

Things I remember, things I see quite often can kick off a direction of thought which seems to evoke some deeper other significance, something I find eventually forms a picture .

¹⁶ *Departure and arrival* (1976) pentekening, 192 x 380, Koning George VI-Kunsmuseum en *Enigma 3* (1978) (navorser se nommering), eienaar onbekend, kulmineer in *Mrs Harbeck's journey* (1980). Daar is sterk ooreenkomste ten opsigte van die konstruksie en afsonderlike komponente van die onderskeie voorstellings ofskoon die komposisies verskil.

¹⁷ Bylaag 2 p. 301.

Die toneel wat Page in *Mrs Harbeck's journey* voorgestel word, speel ook in op die betragter se geheue: die toneel herinner aan 'n tipiese Suid-Afrikaanse stasietoneel met geronde deurgange tussen die platvormarea en die toegang tot die straat. In *Mrs Harbeck's journey* speel die skermmuur en deurgange 'n belangrike rol om alternatiewe betekenis daarvan moontlik te maak.

'n Vrouefiguur verskyn links op die voorgrond — waarskynlik die 'Mrs Harbeck' van die titel. By die figuur is 'n tas waaroor 'n jas gedrapeer is. Dit is belangrik om kennis te neem van die twee objekte wat by die figuur geplaas is, naamlik die tas en die gedrapeerde jas. In die visuele kuns dien 'n houer, soos 'n tas, dikwels as simbool van geheime en dui daarop dat daar in die pikturale voorstelling moontlik geheime opgesluit is. Die vermoede word verskerp met die gedrapeerde jas wat soos gordyne ook na misterie verwys. Die vrouefiguur word in die linkeropening van die skeiding gereflekteer. Die skerm kan derhalwe as 'n spieël optree. Die weerkaatsing van die vrouefiguur is egter nie, soos verwag word, 'n teenoorgestelde spieëlbeeld daarvan nie. Gevolglik is die identiteit en funksie van die skerm en die gereflekteerde beeld in die weegskaal en dubbelsinnig. Die sogenaamde gereflekteerde figuur is agter die skerm in vooraansig naby die eersgenoemde vrou aangedui. Gewoonlik sou die rugkant van die figuur in die weerkaatsing sigbaar wees. Indien die idee egter nie gelees word nie, verwag die betragter om die figuur as 'n tweede persoon wat in die deurgang van die stasie staan, te lees. Laasgenoemde opsie verval as waargeneem word dat die opening nie tot op die vloer strek nie, maar eerder as 'n venster of oop

venstergrootte opening funksioneer. Ten spyte van die opening word toegang tot die voorgrond of stasiegedeelte waarin die eerste figuur voorkom, vir die agterste figuur gestuit. So word toegang tot die ander komponente agter die skerm vir die voorste figuur afgekeer.

In die agtergrond van die linkerhandse opening van die skerm word die fasade van 'n gebou voorgestel. Die rook wat van agter die wit gebou in die opening uitstroom, strek net 'n ent bokant die dak uit en kom, soos die figure, staties en bewegingloos voor. Die stilstand skep 'n bykomende betekenismoontlikheid vir die linkeropening in: dit kan nou ook as 'n plakkaat gelees word. Aangesien die diagonale perspektieflyn van die gebou aansluit by die gebou in die regteropening verswak die idee van skeiding tussen die twee. Daarmee saam kan dit ook die begrip van plakkaat vir die betragter teenstaan, want dit kom dan voor as 'n lang gebou wat in die agtergrond verby die soliede deel tussen die openinge strek. Die gebou se vensters en deuropeninge is skematiese swart areas. Vir Page is 'n gebou nie 'n dooie entiteit nie. Dit word verpersoonlik, het 'n gesig wat 'n eiesoortige sinistêre gedaantewisseling kan ondergaan. Page sê van geboue:

It is man made. It contains man. It is a shell — these old strange buildings with blank faces. You know there's some activity inside. You don't know what it is. It becomes sinister (Slabbert 1971: 23).

Page se siening van geboue dui daarop dat sy bemoeienis op die belewenis van die mens gerig is en dat 'n gebou die milieu skep vir sodanige belewenisse. Met so 'n

benadering bring Page die gevoelslewe¹⁸ van die betragter, die semantiese waarde van die voorstellings van geboue en die menslike staat in 'n onderlinge verband met mekaar.

Page (vgl. Bylaag 2 p. 304) verduidelik sy sienswyse met betrekking tot beide die kunstenaar en die betragter se emosionele betrokkenheid soos volg:

I feel that if I can succeed in making visible my own emotional response into a picture it may carry on through to someone else.

Dit blyk dat Page se *Mrs Harbeck's journey* gerig is op sulke kragte in die ervaring van alledaagse objekte en daardeur word die mistieke daarvan vir die betragter oordraagbaar gemaak deur 'n interspel van taal, rede en plekrealiteit. Met verwysing na die komponente van die pikturale voorstelling kan die betekenisgewingsproses wat genoemde drie aspekte bevat in *Mrs Harbeck's journey* verder ontwikkel word.

Die besef dat Page moontlik sinspeel op menslike belewenis bring die aandag terug tot die komponente naby die skerm:

'n Trein is voorgestel in die agtergrond in die regter opening van die skerm. Direk voor in die skerm is 'n spoorbuffer wat beteken dat die spoorlyn in die voorgrond doodloop. Dog die skerm is tussen die trein en die buffer wat 'n obstruksie op die spoor sou

¹⁸ Die konsep dat objekte fundamenteel aan die primitiewe psige en wêreldkragte gebonde is (soos Page met sy verwysing na sinistêre verpersoonliking van die gebou impliseer) word deur Wundt (Maurer 1974: 38) ondersteun. Wundt redeneer dat die primitiewe mens in die bewuste en onbewuste wêreld 'n fusie ervaar tussen oppervlakkige onverwante elemente. Hy voer verder aan dat verstandelike beelde en emosies van die betragter so uitgelok kan word en sodoende die ware realiteit ontbloot kan word.

veroorzaak. Verder word weer waargeneem dat die regterkantse opening soos die linker een, nie tot die grond oop is nie. Dit bevestig dus die idee van obstruksie. Die betragter besef dat nie net die linkeropening nie, maar ook die regter een 'n spieël kan wees. Indien een of albei as spieël gelees word, is die trein wat in die die rigting van die betragter skyn te beweeg, in der waarheid in die voorgrond buite die prentvlak. Dit wil sê, die trein is moontlik op die plek waar die betragter staan. Dit het die verdere implikasie dat die trein wat gesien word bloot 'n spieëlbeeld is en nie daar is waar dit gesien word nie. Daardeur word die aandag verplaas. Twee opsies is oop: Eerstens, word die aandag van die trein na iets of iemand anders in die prentvlak verplaas. Die betragter se aandag word verder weggelei van die vrouefiguur in die opening, omdat haar weerkaatsing net soveel aandag opeis as die figuur self. Tweedens, is dit moontlik dat die verplasing van die trein buite die prentvlak en die onsekerheid ten opsigte van 'mevrouw Harbeck' se identiteit, die aandag verplaas vanaf die prentvlak na die betragter self.

Vanweë dié onsekerheid het die begrip 'reis' ook betrekking op die betragter. Beweeglikheidsmoontlikheid (reis), eerder as stilstand, is deur die trein se rook (anders as die rook agter die gebou) wat tot teen die bokant van die prentvlak uitstyg, bevestig. Visuele inligting ten opsigte van die eindbestemming van die reis is dubbelsinnig:

Hoewel die toneel 'n stasie blyk te wees, is dit nie een waar die reisiger verby kan gaan nie. Dit is 'n eindbestemming omdat die buffer en skerm keer dat die trein verder

beweeg. Maar omdat die titel wys op 'mevrou Harbeck' se reis en die konnotasies met so 'n persoon moontlik deur die figuur in die opening geïmpliseer is, ontstaan die vraag of die figuur werklik nog op reis gaan en indien wel, waarheen en wat die aard van die reis is. Sodoende bly die plek van bestemming en wat onder 'reis' verstaan word onduidelik. Omdat die treinspoor doodloop, kon dit beteken dat die reis in die prentvlak tot 'n einde kom en dat die reisiger wat as 'Mrs Harbeck' in die titel aangedui is, haar bestemming bereik het. Maar omdat die trein by implikasie ook buite die prentvlak kan verkeer, het die trein en diegene wat daarin reis nog nie hul eindbestemming bereik nie.

Die gelyktydige en tweeledige konnotasies van reis-in-proses teenoor die doodloop-van-'n-reis plaas die betekenis van reis in figuurlike, eerder as letterlike konteks. Uiteraard kan die betragter hom of haar vereenselwig met 'n voortdurende lewensreis en die moontlike beëindiging daarvan. Die titel verwys dan ook na 'n reis, maar dui eksplisiet op dié van 'Mrs Harbeck'. Indien die figuur in die voorgrond as 'mevrou Harbeck' gelees word, ontstaan vrae oor die futiliteit van die begrip 'reis' aangesien die figuur nie reeds op die trein is nie en omdat die trein se rit op die plek beëindig word. Omdat die idee van reis dus nie meer met die figuur as 'n moontlike 'mevrou Harbeck' gekoppel kan word nie, word die betragter die reisiger.

Sou die plekplasing van die trein buite die prentvlak aanvaar word, en die implikasie vir die betragter as reisiger in ag geneem word, is die verwysing van die reisiger in die titel as 'n ander persoon geneutraliseer, veralgemeen, maar ook eie gemaak. Wat

met die oog waargeneem is, wek onoplosbare raaisels en sodoende word konkrete feite verplaas tot figuurlike moontlikhede.

'n Bykomende en derde opening kom heel links op die prentvlak voor. 'n Bo-skrif: 'Bar:Kroeg' en 'n gordyn in die opening self laat die vermoede ontstaan dat daar vanaf die voorgrond na die agtergrond beweeg kan word, maar aan die agterkant van die betrokke opening is 'n persoon in 'n moontlike oop ruimte— en nie 'n kroeg nie, voorgestel. Sodoende raak argumente ten opsigte van plek verplaas na 'hier' of 'elders'.¹⁹ Page stel al die moontlikhede oop sonder om antwoorde op die raaisels te bied.

Die titel, *Mrs Harbeck's journey*, dien as debatbare item eerder as 'n verduideliking en akkommodeer outomatiese oorgange tussen verskillende vlakke van denkprosesse. Page blyk ingestel te wees op die kommunikasie tussen materiële dinge, tydelike realiteit en die kaders van die gees. Plek is op so 'n wyse oopgestel dat dit nie net betrekking het op plek binne en buite die prentvlak nie, maar ook verplasing vanaf 'n fisiese na 'n geestelike staat.

Page het nie altyd die beeldraaisel soos in *Mrs Harbeck's journey* toegepas nie. Die betekenisstruktuur van *The casket* (1965) (Figuur 21) neem die vorm van 'n beeldraaisel aan wat verwant is aan 'n droomervaring. Die verwantskap kan gevind

¹⁹ In die ou Joodse tradisie dien 'n gordyn as 'n simbool van skeiding tussen hemelse and aardse domeine. Dit is ook in Mesopotamië as teken van toegang tot misterie toegepas (Cirlot 1993: 74).

word in die kondensasie van motiewe in 'n droomsferm waarin bekende motiewe vervreem word. Dit het tot gevolg dat die interafhanklike waardes asook onderlinge identiteite en betekenis wat voorheen daaraan geheg was, vervreemd word. Genoemde drie aspekte, te wete, kondensasie, verplasing en vervreemding vorm drie van die vier kategorieë wat Freud identifiseer, waarvolgens die latente droom verdoesel word (Coxhead & Hiller 1990: 15). Kondensasie word uitgelig as 'n meganisme waardeur verskeie latente droomidees saamsmelt tot 'n enkel beeld in die gemanifesteerde droom. Verplasing in die droomervaring het tot gevolg dat emosie wat in 'n vorige bekende situasie bestaan het, oorgeplaas kan word na 'n totaal verskillende een. Dit lei daartoe dat die dromer se aandag van die voorheen gekende objek(te) van sy gevoel weggelei word.

The casket het 'n drieledige werking op die betragter: Eerstens is daar die verwantskap tussen die voorstelling as geheel en die titel. Tweedens word 'n identiteitsmeersinnigheid van die sentrale figuur en die verwantskap tussen die raam, voëlfiguur en ruimtelike manipulasie ontplooi. Die enigmatiese betekenis van die geheel omvat meer as die voorstelling binne die raam. Die gedagte waarna die titel verwys, naamlik die kis, word ondergeskik aan die hoenderverwante idees. Dit gebeur omdat die kis in toonwaarde en vanweë gebrek aan fyn detail ondergeskik gestel is aan die hoender half-skelet. Met die assosiatiewe verwantskap tussen die raam, motiewe, titel en komposisionele ruimtelike manipulasie poog Page moontlik om die betragter by wyse van hierdie droomraaisel die dood te laat oordink en self antwoorde vir die raaisel te vind.

By die verkenning van *The casket* in terme van 'n dood-droomraaisel ontstaan twee vrae wat verband hou met die betekenisgewings- en interpretasieproses: (1) Is dit moontlik dat *The casket* as 'n visuele voorskou tot die doodstaat geïnterpreteer kan word? Indien aanvaar word dat die onderbewuste as bron van inligting 'n rol in die daarstelling van droomervarings kan speel, ontstaan die vraag: (2) Dui die droommisterie in *The casket* op 'n algemeen-menslike bron van kennis wat in die onderbewuste gesetel is?

Anders as visuele verslae van kliniese doodservarings of voordoodse ervarings wat in vergelykende studies oor die onderwerp aan die lig gebring is (Grof & Grof 1990: 14), lê die voorwerpe in *The casket* nie buite die alledaagse ervaringskader nie. Die onderlinge verwantskappe val wel buite die alledaagse ervaringsveld. Die betekenis wat uit verganklikheids- en naasdoodse ervarings voortspruit, kan Jung se siening van die kollektiewe onderbewuste ondersteun (Grof & Grof 1990: 14):

It is fascinating to find that occasionally the eschatological symbolism appears to be from a cultural framework entirely unknown to the subject, or totally alien to his background; this observation supports Carl Jung's concept of the collective and racial unconscious.

Ten spyte daarvan dat die motiewe van die embleemstruktuur²⁰ in *The casket* deur die betragter herken word, is die betekenis van die pikturale voorstelling tog

²⁰ Daly (1995: 16-28) wys op die embleem as 'n prentgenre met 'n drieledige struktuur. Die drie dele sluit die verwantskap tussen die (1) lemma, (motto, titelwoord) en in, die (2) ikoon, die voorstelling en (3) die epigram (subscriptio) of kerngedagte waardeur die oplossing moontlik gemaak word.

onduidelik. Dit blyk wel asof betekenismoontlikhede wat daaruit voortspruit 'n skisofrenies-rituele voorskou tot die doodstaat kan bied. Dit word met drie motiewe gedoen: Die hoenderfiguur se kop, lyf en pote dui op 'lewendig wees' terwyl die vlerke en agterlyf as skelet voorgestel word. Assosiasie van 'n skelet en onbeweeglike doodstaat word egter nie gestand gedoen met die vlerke wat uitgestrek is en die plasing van die pote wat die moontlikheid van beweeglikheid impliseer nie. Hoewel fantasie van dansende skelette bekend is, lê die vreemdheid in Page se voorstelling in die manier waarop die voël vertoon word. Dit is 'n dubbelidentiteit. Eerder as om 'n voorskou tot die doodstaat te bied, wil dit voorkom asof die dubbelsinnigheid in hierdie geval eerder inspeel op beweeglikheid of onbeweeglikheid. Verwarring tussen beweeglikheid en onbeweeglikheid is 'n kenmerk van 'n verskynsel wat Forster (1993: 54) die 'uncanny' noem.

Hoewel individuele traumatiese ervarings gedurende die mens se leeftyd in die onderbewuste geberg word en soms onverwags in die bewuste geheue opgeroep word, is daar, volgens Jung 'n meer basiese bron van gevoel en kennis diep in die psige van die mens wat op 'n ander wyse as die individuele onderbewuste opgeroep word. Hy beweer (Jung 1968: 10) soos volg oor die basiese bron van kollektiewe kennis:

It comes alive in the creative man, it reveals itself in the vision of the artist, in the inspiration of the thinker, in the inner experience of the mystic. The Supernatural conscious... is like an all prevailing, omnipresent, omniscient spirit. It knows man as he always was, not as he is at this moment; it knows him as myth. For this reason, also, the connection with the Suprapersonal or collective unconscious means an extension of being and a rebirth in a new generation as was literally enacted in certain of the ancient mysteries (Jung 1968:10).

Konfrontasie met die dood, soos Page dit in die visuele ontdekkingskonteks in *The casket* blyk te bewerkstellig, kan lei tot beter begrip van die werklikheid. Die siening word deur die egpaar Grof (1990: 31) ondersteun. Hulle beweer dat die psigiese entiteite wat deur absurditeite (soos Page met die hoenderskelet saam met 'n volledige en lewendige kop en pote in 'n kis in *The casket* voorstel) deel is van die menslike natuur en dat dit 'n heilsame uitwerking op die mens kan hê:

Confrontation with death in a ritual context, or precipitated by emotional or spiritual crisis can both eliminate the fear of death and lead to transformation— that is, to a more enlightened and personally satisfying way of living.

Page lok die betragter om deur die dood-lewendig teenstellings wat in *The casket* fungeer vrees vir die dood as sodanig moontlik te verwerk. Dit is moontlik om die vrees te oorkom omdat die bekendstelling van die dood/-lewe teenstrydigheid 'n menslike werklikheid oproep. Dit is 'n implisiete deel van die voorstelling. Konflik tussen lewe en dood word in *The casket* nie net bekendgestel nie. Dit word deur die betragter by erkenning eerstens onderdruk, deur gelyktydige teenwoordigheid in balans gehou en moontlik uiteindelik as teenstellings uitgeskakel.

Die optrede van die lewe/dood teenstelling in *The casket* korrespondeer met soortgelyke optrede in die onderbewuste. Page se benadering in *The casket* sluit ook by Hegel (Forster 1993: 4-5) se konsep van die onderbewuste aan wat deur die surrealistiese aanvaar is en deur Freud verder ontwikkel is, naamlik dat die oerstryd tussen lewe en dood ook gerugsteun word deur die onderbewuste se aandrang om intimidasie van die dood/lewe teenoorgesteldes as eenheid in balans te hou. Dit

geskied omdat vrees vir die dood en begeerte tot oorlewing voortdurend en gelyktydig in die onderbewussyn fungeer. Die psigiese lewe is, as 'uncanny', gekenmerk deur die onderdrukking van konflik (Foster 1993: 4).

Dit wil voorkom asof Page lewenswaarhede betrek deur die betragter op 'n bepaalde wyse met die dood te konfronteer. Die ervaring kan vir die betragter aansluit by Egiptiese hiërogliewe. Die priesters van ou Egipte het voorstellings van diere, plante en bome gebruik om groot wysheid oor te dra (Grof & Grof 1990 : 88). In *The casket* kom elemente uit die alledaagse lewe voor asof hulle toevallig gevonde voorwerpe is. Maar die emblematiese struktuur en omstandighede wat geskep word, lei daartoe dat die motiewe van hul bekendheid vervreem word. Onderdrukking van angswekkende ervarings het tot gevolg dat by die geheimsinnige terugkeer van bekende fenomene, hulle nie herken word nie, aldus Freud (Foster 1993: 7). Daar kan derhalwe aangevoer word dat die beginsel van objektiewe toeval (In hierdie geval, die opdoem van onderdrukte ervarings) in *The casket* sulke traumas kan betrek.

Skok wat voortspruit uit die toevallige ontdekking van die ongewone verwantskappe tussen voël half-skelet, plant en raam/kis in *The casket* kan moontlik vir die betragter dien as 'n roete tot die onderbewuste of latente droomervaring. In so 'n droomervaring kom die vorige vreeswekkende ervarings met die elemente wat voorgestel word in ander betekenisverbande weer opnuut en verdraai aan die lig. Omdat die kennismaking met skok gepaard gaan, word nie net vorige ervarings opgeroep en vorige betekenisverbande omvergewerp nie, maar veral nuwes moontlik gemaak.

Trauma lê opgesluit in die onduidelike aard van die nuwe betekenis wat in der waarheid 'n vorm van herhaling van vorige angswekkende ervaring(s) betrek wat met verlies verband hou, aldus Freud (Cirlot 1993: 92-3):

Anxiety is the original reaction to helplessness in the trauma and is reproduced later on the danger-situation as a signal for help. The ego, which experienced the trauma passively, now repeats it actively in a weakened version, in the hope of being able to direct its course.

In bepaalde mites van die Grieke, Romeine, Egiptenare en Hindoes dien die voël as boodskapper en sielsbegeleier na die hiernamaals. Tradisioneel word veral die pou, swaan of eend as simbool gebruik vir dié doel. Hoewel Page nie genoemde tradisionele simbole gebruik nie, kan die wit hoenderhaan in *The casket* vergelyk word met die vyftiende-eeuse wit haan in bevel van dag- en nagure wat as engel Mohammed op sy neus deur die eerste hemel vergesel het (Coxhead & Hiller 1990: 88-9). Dit laat die betragter veronderstel dat *The casket* sinspeel op die sielslewe van die mens. Die verganklikheid van die voël in sy half-ontbinde staat in 'n kis kan sinspeel op die mens se verganklikheid en sy doodskis. Andersyds kan die voëlmotief in *The casket* aansluit by die Arabiese feniks, wat met 'n dood-hergeboorte siklus en immortaliteit verband hou (Coxhead & Hiller 1990: 31). 'n Dooie voël is 'n ou *nature morte* tema.

Die half-ontbinde voël kan moontlik ook op masochisme dui: Page konfronteer beide homself en sy betragter op hierdie wyse weer met 'n ervaring uit sy kinderdae. Fred Page het beweer dat hy as kind uit die dinge wat hy nie verstaan het nie, ontvlug het deur die ontdekking van kreature in die natuur en dat hulle hom beïndruk het. Hy het

op 'n dag op 'n half-ontbinde voël afgekom. Die ervaring het sy kindergemoed erg geskok en sedertdien het hy geworstel met vrae oor die lewe en die dood - soveel so dat hy gevoel het hy martel homself. Die vermoede dat *The casket* op 'n konfrontasie met die dood dui en moontlik vir beide kunstenaar en betragter 'n masochistiese inslag het, korreleer met beide die kunstenaar se erkenning dat konfrontasie met die dood wel begrip van die lewe in die hand werk en Freud se bewering dat masochisme 'n primêre komponent en projeksie van die doodsdryfveer is (Foster 1993: 13). Page het erken dat die skokindrukke uit sy kinderdae spontaan in sy pikturale voorstellings opduik²¹. Daar moet beklemtoon word dat die pikturale kunswerk, soos *The casket* nie uitgevoer word ter bevestiging van bepaalde teorieë nie. Tog blyk daar 'n korrelasie te wees tussen die skokervaring wat Page as kind opgedoen het en in *The casket* by wyse van die half-ontbinde voëlmotief vertoon word, en 'uncanny' belewenisse wat plaasvind onder omstandighede wat (Foster 1993 :55) soos volg omskryf:

An uncanny experience occurs either when repressed infantile complexes have been revived by some impression, or when the primitive beliefs we have surmounted seem once more to be confirmed.

Dit mag voorkom asof dit nie alleenlik kinderlike indrukke is wat in *The casket* opgeroep is nie. Volgens Freud (Forster 1993: 223) is daar in elk geval nie altyd 'n duidelike onderskeid te maak tussen kinderlike en primitiewe ingesteldhede nie. Die implisiete assosiasie van die kinderlike en die primitiewe word deur verskeie

²¹ Page verwys na die spontane voordoen van beelde, vgl. Bylaag 2, p. 302.

modernismes ondersteun, insluitend die surrealisme by wie Page se betekenisprosesse moontlik aansluiting vind (Foster 1993: 8).

In *The casket* is die raam nie bloot 'n omraming soos 'n prent-raam, venster-, of deur-raam nie. Dit het 'n meersinnige identiteit omdat Page in sagter toonwaarde 'n vloer, dak en sywande aantoon wat daarop dui dat dit ook 'n kis kan wees.

Die titel word sodoende bevestig. Die raam kondenseer die motiewe in 'n beperkte milieu. Die spanningswekkende emblematiese verhouding tussen die raam en titel word spontaan opgeroep. In so 'n woord-beeldvorm word 'n beeldraaisel geskep (Daly 1979: 27). Die hoenderhaanmotief is derhalwe nie omraam nie, maar is vasgevang in 'n illusie van drie-dimensionaliteit. Tog strek die hanekam agter die dak verby en is daar geen duidelike agterwand nie— wat weer die gebondenheid weerspreek. In *The casket* kan dit angswekkende dubbelsinnigheid tot gevolg hê sodat geen onderskeid gemaak kan word tussen die wesenlike en wat gefantaseer word nie.

As gevolg van twee aspekte, naamlik (1) die min verskil in toonwaarde en dowwe lig waarin die voorstelling gehul is en (2) die onduidelikheid ten opsigte van kis/raam teenoor kis of raam, is die besette diepte waarin al die figure geplaas is, van herkende realiteit tot enigmatiese fantasie verander. Page bedink skynbaar die vreemde hersiening van tyd en ruimte, soos De Chirico, in simboliese en selfs ikonografiese terme (Chipp 1975: 452).

Meersinnigheid is ook 'n eienskap van die plant regs op die prentvlak aangesien dit dinamiese groei toon en in skaal buite verhouding met die suile is. Die wortels rank uit die beperkende ruimte van die pot tot by die hoenderhaanpote. Skaalverhoudings tussen die kariatide, die haan en plant is verander om die betragter ontvanklik te maak vir die betekenisproses. In sy argument oor die *aura* van die pikturale voorstelling, beweer Benjamin (1970: 239) dat voorstellings waarin daar van naby gekyk word na bekende voorwerpe, die betragter se begrip verbreed en 'n onverwagte aksieveld aan die lig bring. Hoewel hy na fotografie verwys in sy redenasie kan 'n vergelyk gevind word met Page se benaderingswyse met betrekking tot skaalverhoudings. Benjamin (1970: 239) voer aan dat:

By close-ups of the things around us, by focusing on hidden details of familiar objects, by exploring commonplace milieus [...] it extends our comprehension of the necessities which rule our lives; on the other hand, it manages to assure us of an immense and unexpected fields of action [...] With the close-up, space expands; [...] The enlargement [...] does not simply render more precise what in any case was visible, though unclear; it reveals entirely new structural formations of the subject.

Die nuwe formasies wat Page daarstel, word gedoen by wyse van die interaksie tussen titel en pikturale voorstelling waarin skaal en toonwaarde in raaiselagtigheid gehul word. Geykte konnotasies word in die proses ongeldig. Hy bied gelyktydig 'n reeks moontlikhede: (1) Die woord 'Casket', in samesyn met die pikturale motiewe, dui op 'n semantiese verband: die dood (geassosieer met doodskis en skelet) as einde van 'n beperkte tyd (lewensduur) of gebondenheid in 'n bepaalde staat (lewe op aarde) is oopgestel. Dit is moontlik deur die konnotasie van siel en bevryding (lewe

hierna) wat deur die voël (sy ongebondenheid omdat hy vrylik bo die aarde kan beweeg) en vlerke beklemtoon is. (2) Die kombinasie van titel en die komponente in die voorstelling lê 'n betekenisverwantskap wat enigmaties is. Selfs die twee identiese vrouefigure is vereenvoudig en veralgemeen. Maar hul monokroom blou-vaal kleur en dubbelsinnige funksie, as deel van die raam en gelyktydig suile waarop die pediment rus, weerspreek die moontlikheid van 'n lewende staat. (3) Die betekenisgewingsproses in *The casket* geskied nie narratief of voorspelbaar nie, maar word bepaal deur die dubbelsinnige aard van al die motiewe en hulle onderlinge verwantskap. Elke betragter word deur sy eie verbeelding gelei. Die linguistiese realiteit van die titel bied terselfdertyd aansluiting met en 'n monumentale kortsluiting tussen vorige kennis en nuwe ontdekking. *The casket* stel verganklikheid in die vorm van 'n beeldraaisel voor. Kortom, die funksie van Page se titel *The casket* kom ooreen met die titels in Magritte se kuns wat laasgenoemde soos volg beskryf:

The titles are chosen in such a way that they also impede their being situated in some reassuring realm that automatic thought process might otherwise find them in order to underestimate their significance. The titles should provide additional protection and is discouraging any attempt to reduce real poetry to an inconsequential game (Torczyner 1979: 121).

Die onversoenbaarheid tussen titel en pikturale voorstelling as geheel onderbreek betekenis wat aangeleer is. Teenstrydig daarmee word betekenisontplooing egter ook voortgesit en bepaal deur herkenning van afsonderlike motiewe. Die titel, *The casket*, is egter nie bedink as arbitrêre onderskrif van die pikturale voorstelling nie. Saam met die pikturale motiewe is die titel, soos titels in Magritte se voorstellings

(Chadwick 1980: 12), gekenmerk deur potensiële feitelikheid en prioriteit van idee. Dit is 'n interpretatiewe teks wat betekenis aandui.

In *The casket* opponeer Page speels 'n reeks visuele konvensies: (1) Die skaal in verskeie onderlinge verhoudings word omvergewerp. Skaal maak konstruksie sigbaar. Deur verandering van skaalverhoudings word die simboliese betekenis van die visuele konstruksie geëmbematiseer (Daly 1979: 37 en 45). (2) Omdat dinge vereenvoudigde, veralgemene generiese voorkoms gebied word, word hulle onmiddellik herken en aanvaar. (3) Semiotiese manipulasie word toegepas deur onverwagte beeldsintaktiese verskuiwings. Die konvensionele betekenis van motiewe word vervang met nuwe betekenis. So ook die moontlikheid van verwantskappe wat deur ervaring opgebou is. Identiteitsdubbelsinnigheid, skaal en toonwaarde in die voorstelling bied die struktuur van die betekenisgewingsproses uitgebou word. Die kodes word gekenmerk deur oopheid ('open-endedness') en dubbelsinnigheid. (4) Die betekenisgewing- en interpretasieproses in *The casket* hou idees ten opsigte van lewe en dood by wyse van 'n beeldraaisel in ewewig.

Die aanname is dat Page met *The casket* 'n droomraaisel bewerkstellig wat soortgelyke uitwerking kan hê om die betragter se aandag weg te lei van vorige ervaring van die bekende motiewe wat in die pikturale voorstelling voorkom, met die doel om nuwe betekenis moontlik te maak. Met die droom-beeldraaisel stuur Page die betragter se ervaringsherinneringe waarin ruimte-tyd, soos dit alledaags beleef

word, hersien word. Hy doen dit by wyse van die kombinasie van titel en visuele motiewe.

Waar Page in *The casket* die klem laat val op die dubbelsinnighede in die ruimte-tyd kontinuum, verskuif hy die klem in *The salad* (Figuur 22). Hierdie werk word gekies ter illustrasie van die alternatiewe werkswyse wat Page soms toepas om lewe/dooddubbelsinnigheid te interpreteer. Albei pikturale voorstellings sinspeel moontlik op lewe en/of dood, maar in laasgenoemde is die dubbelsinnigheid gesetel in die beleving van plek. Soos in die geval van *The casket* is dit onder andere die identiteit van motiewe wat die betragter in die rigting van plek dualisme stuur.

Konnotasies met die dood kan nie visueel duideliker gestel word as om skelette by 'n graf voor te stel nie. Met *The salad* (Figuur 22) plaas Page twee skelette in sittende posisie simmetries teenoor mekaar asof die een 'n spieëlbeeld van die ander is. Sentraal in die agtergrond is 'n grafsteen aangedui en tussen die twee skelette 'n versameling van kranse. Omdat die twee skelette sit, hulle arms om die kranse gevou is en hulle hande die kranse aanraak, word gesuggereer dat die skelette nie dood is nie. Hulle kom afsonderlik besig voor, maar blyk ook besig te wees met 'n gesamentlike taak. Laasgenoemde bewering word versterk deur die feit dat hulle naby mekaar geplaas is, dat hulle op dieselfde manier sit en albei se hande aan die kranse raak wat tussen hulle is. In die naby mekaarplasing van die figure, met die geïmpliseerde blik na mekaar gekeer, en vanweë die posisies van die koppe, word kommunikasie tussen die twee geïnsinuer.

Kommunikasie-insinuasie tussen twee figure soos dit in *The salad* gedoen word, kom selde so duidelik in Page se pikturale voorstellings voor. Dit is meer algemeen in sy voorstellings dat figure weg van mekaar gedraai is, hulle blik in die rigting van die betragter gekeer is of dat die blik na die buiterand van die prentvlak gerig is. Soos in appliekwerk van die Cuna Indiane van Panama (Grof & Grof 1990:55) is die voorstelling van die skelette in *The salad* aanvanklik nie vir die betragter vreeswekkend nie. Waar die Cuna skelette met mekaar dans, blyk die samesyn en kommunikasie tussen Page se skelette in *The salad* ook meer gemoedelik en maklik aanvaarbaar voor as in Page se ander voorstellings. Deur die figure so alledaags menslik voor te stel, word die geïmpliseerde onderlinge gesprek vir die betragter ook meer aanvaarbaar. In albei gevalle is die veronderstelde aksies waarmee die skelette besig is, bekend in die alledaagse omgang. Die moontlikheid van lewe word deur die implikasie bevestig.

Daarteenoor word die feit dat *The salad* met skelette te make het, nie verdoes nie. So word die doodsbegrip teenoor dié van lewe bekendgestel. Maar aangesien kommunikasie gesuggerer word by figure wat met die dood geassosieer word, word die moontlikheid vir albei kaders, lewe en dood, nie uitgeskakel nie. Indien die betragter aanvaar dat die figure lewe, ontstaan die vraag watter lewe in die pikturale voorstelling ter sprake is. Word die lewe op aarde voorgestel of word die hiernamaals voorgehou?²² Indien daar antwoorde op die plek/toestand aanduiding gesoek word

kan daar weer na die liggaamsposisies en plekplasing van die skelette gekyk word: Die skelette sit in *The salad* met hulle bene in 'n oop graf. Hulle is egter bo-op die graf met hul aktiwiteit besig. Die paradoks van plek, dit wil sê, waar die skelette hulle eintlik bevind (in die graf waarmee hulle geassosieer word, of bo-op) bevestig analogies die dubbelsinnigheid van die lewensstaat wat ter sprake kan wees. Page plaas, deur die plek/toestand-paradoks, lewe en dood in ewewig en gelyktydig aanvaarbaar vir die betragter. Volgens Freud (Forster 1993: 10) is die essensie van die doodsdrang die aanvaarding van die dood as 'n onvermydelike deel van die lewe. Die bestaan van albei situasies word derhalwe, soos in Page se pikturale voorstelling, deur aanvaarding by die mens in ewewig gehou.

Die senotaafvorm van die grafsteen in *The salad*, wat sentraal op die prentvlak geplaas is, kan met die eerste kennisname ook as monument gelees word. Die aard van die kled met sy tossels, wat in die voorgrond gedrapeer is, versterk die assosiasies van draperings wat dikwels tydens kransleggings by monumente voorkom. Daar is beweer dat Page hierdie betrokke voorstelling juis gemaak het na aanleiding van 'n kranslegging deur stadsraadslede en militêre ampsdraers en dat die doel van sy ironiese stelling was om die betrokke mense se optrede as belaglik uit te maak (Hillebrand 1993: 45). Die betrokke voorstelling word vir die doel van hierdie studie egter as 'n unieke pikturale voorstelling asook binne die konteks van Page se totale oeuvre gelees en nie volgens staaltjies wat oorgelewer is nie. In 'n poging om

²²

Grof & Grof (1990: 55) voer aan dat voorstellings van skelette dien as simbole om te herinner aan die hiernamaals aangesien die geraamte langer bestaan as die vlees van die menslike liggaam.

die beeldraaisel te ontsyfer, lei genoemde assosiasie van 'n moontlike kranslegging die betragter terug na die aktiwiteit van die skelette. Beide identiteite, dié van grafsteen en monument, bly egter moontlik. Dieselfde geld ook vir die dualisme met betrekking tot konnotasies van retrospektiewe kransleggings by 'n monument ter ere van belangrike afgestorwe persone en die rangskikking van kranse op 'n graf. Aangesien die graf oop blyk te wees, soos aangedui deur afwesigheid van die skelette se bene, word albei voorgenome situasies egter weerspreek: Kranse word nie op oop grafte geplaas nie en omdat 'oop' gesuggereer word, kan dit dan ook nie as monument ervaar word nie. Soos in die geval van die skelette blyk die dualistiese identiteit van die senotaaf derhalwe in stand gehou te word. Beide identiteit moontlikhede word gelyktydig bevestig en weerspreek. Daardeur word die raaisel met betrekking tot plek dualisme ook gehandhaaf.

Die vraag ontstaan of die kunstenaar nie plek dualisme kon bewerkstellig het deur een skelet in die dubbelsinnige situasie te plaas nie en tot watter mate die verdubbeling van die geraamtemotief as sodanig daartoe bydra om sy plekverwarringsdoel te bereik. Aangesien daar aanvaar word dat Page hier, soos in *The casket* en heelparty ander pikturale voorstellings, grootliks steun op droomraaiselstelling, kan daar gekyk word na Freud (Forster 1993: 10; 225) se benadering ten opsigte van dubbel ervaring in die vorm van herbelewing in 'n droomsituasie: Met verwysing na drome waarin soldate vreeswekkende ervarings wat hulle tydens die oorlog opgedoen het, herbeleef, dui Freud daarop dat die herhaling in die vorm van 'n droomervaring dien om die soldate daartoe in staat te stel om dit te verwerk. Hy verduidelik dat die

afwesigheid daarvan in die wakker staat lei tot traumatiese neurose, maar die herbeleving by wyse van die beskermende angs en skok in 'n droom daartoe lei dat dit verwerk kan word. Die herhalingsdryfveer word sedertdien deur Freud en aanhangers van sy teorie aanvaar as 'n inherente drang in organiese lewe om 'n vroeëre staat te herstel. In ag genome die Freud-teorie kan aanvaar word dat Page, wetend of onwetend, vreeswekkende belewings vir homself en/of vir sy betragter wou verwerk. As oorweging geskenk word aan Page se aanduiding in persoonlike gesprekke dat bepaalde idees vir sy voorstellings hul spontaan aan hom voordoën, kan aanvaar word dat die verdubbeling van 'n motief, soos om twee skelette in amper identiese posisies te vertoon, ook by die kunstenaar spontaan geskied. Die hiperboliese werkswyse het wel 'n verskerpte uitwerking op die dubbelsinnige boodskap wat hy oordra.

Die kranse in die voorstelling bestaan alleenlik uit blare en roep konnotasies van lourierkranse op omdat lourierkranse histories alleenlik uit lourierblare bestaan. In hierdie opsig kan die kranse dus dui op die erkenning van uitmuntende optrede, soos in 'n wedloop. Laasgenoemde dui weereens terug op plek. Indien die begrip van 'wedloop' uitsluitlik figuratief benader word, is dit moontlik dat Page sinspeel op die lewenswedloop waarna Paulus in Romeine verwys. In persoonlike gesprekke het hy juis daarop gedui dat hy gerig is op wat in die Skrif vervat is (1982: 308). In *The salad* blyk Page egter eerder die betragter se aandag te rig op die kranse as middelpunt van die skelette se aktiwiteit en aandag. As sodanig hou die kranse heelwaarskynlik verband met die titel van die pikturale voorstelling. Slaai is eetbaar en die titel *The*

salad kan moontlik aansluit by die oorlewingsaspek van die lewensdrang waarna Freud verwys (Foster 1993: 225). Slaai, as voedsel, hou lewe in stand en die raaiseldroom wat Page deur assosiasie daarstel, kan dien as 'n beskermende skild wat Freud identifiseer as 'n aspek van drome ter ondersteuning van oorlewingsdrang. Volgens Freud kan die beskermende skild van 'n droom beide fisies en psigies van aard wees. Die belangrikste kenmerk daarvan is dat dit die eksterne prikkeling op so 'n wyse filtreer dat dit vir die mens beskerm teen die opponerende en vreeswekkende doodsdrang.

Hoewel die titel voorkom asof dit verwyderd is van die visuele voorstelling van *The salad*, vorm dit in der waarheid met betrekking tot betekenisontploffing, 'n integrale deel daarvan. In hierdie geval is die beskerming psigies. Dit betrek verbeelding en ervaringsassosiasies van die betragter. Die genoemde twee aspekte word deur kontras tussen lewe en dood, wat in die pikturale voorstelling teenoor mekaar afgespeel word, gebalanseer. Deur verbeelding en herinnering-assosiasies deurlopend te balanseer, word die beeldraaisel ontvou.

Die beeldraaisel kan nie opgelos word deur die agtergrond van die pikturale voorstelling te betrag nie. Dit is duidelik dat Page verder deur aanduiding van fisiese skeidings, deur kleurkontraste en paradoksale assosiasies psigiese beperkings en oopstellings in die gemoed van die betragter gelyktydig bevestig en negeer: Die ruimte om die graf is relatief breed en oop. Tog is dit verder aan ingeperk deur 'n omheining. Maar die omheining sluit nie die toneel af nie en die grafte-toneel

daaragter, in die vorm van silhoeëtte, strek tot teen die horison. Indien die betragter sou verwag dat die teenstelling van swart grafte teen 'n wit lug laasgenoemde se ruimtelikheid sou bevestig, word die veronderstelling weerspreek. Die lugarea is ook in twee verdeel en is in die boonste area van die prentvlak ook oorwegend swart. Die drie voëls wat in die swart lugarea vlieg, saam met soveel realiteite wat oopgelaat is en vrae wat nie-beantwoord kan word nie, dra alles saam daartoe by dat die oorspronklike onskuldige impak van die pikturale voorstelling tot 'n onheilspellende en angswekkende bewuswording verander.

Die angswekkende assosiatiewe oorgange wat Page met *The salad* implementeer, blyk derhalwe in die kader van 'the uncanny' te val (Foster 1993: xvii). Die kader betrek gebeure waarin onderdrukte materiaal op 'n onheilspellende manier weer opduik om, onder andere, aanvaarde identiteite omver te werp. Maar Page se *The salad* vergelyk ook met surrealistiese skoonheidseienskappe waardeur vrymaking van geykte betekenis deur teenstrydighede plek maak vir nuwe betekenis. Die primêre stryd in die onderbewuste tussen lewe- en doodsdrange, soos uitgelig deur Freud (Foster 1993: 4) is, soos reeds aangedui, moontlik ook hierin vervat.

3.7 Page as surrealis vergelyk met René Magritte

Die charismatiese leier van die surrealistiese beweging, André Breton, het in sy eerste manifest van 1924 outomatistiese benaderings gepropageer ter bevryding van die mens se denke uit die beperkinge van tradisie en rasonele logika. In sy tweede manifest van 1929 het hy egter die klem verskuif en is die onbewuste outomatistiese

metodes opsy geskuif vir die beklemtoning van die versoening van teenstrydige entiteite om 'n pluri-interpreteerbare superrealiteit te ontbloot (Rubin 1978: 149). Page se beeldevoering kan binne die konteks van die tweede manifes geplaas word nieteenstaande die feit dat hy nooit deel gehad het aan die beweging nie.

Beeldevoering in Page se pikturale voorstellings sluit aan by die droomskilders van die surrealistebeweging se werkswyse of 'imagiers' soos Rubin (1978 :149) na hulle verwys. Page se vertrekpunt verskil egter van die Breton-ideaal: Waar Breton teenstrydige onbekende vorms van die onderbewuste as vertrekpunt stel, is dié van Page bekende vorms van die bewuste wêreld. Ooreenkoms kan wel met die Breton-ideaal in Page se kuns gevind word met die oopheid ('open-endedness') en bewuste rasioneel-onversoenbaarheid van die motiefsamestellings.

Page se droom is 'n wakker en bewuste droom waarin 'n onvoorspelbare en metaforiese verplasing of verskuiwing van dimensies plaasvind. Vir hom is die raaisels van die wêreld en die beleving van die wêreld sinoniem. Dit is rondom hierdie raaisels wat sy droom gerig is.

Soos in die geval van die surrealistiese sienswyse ten opsigte van droomkuns bied Page die visuele tekens op so 'n wyse dat hulle onverwant blyk te wees. Vreemde assosiasies vervang logiese volgorde en tyd is nie meer relatief tot die volgorde van gebeure nie. Die raaisels in Page se pikturale voorstellings wat deur die ongewone samesyn van motiewe ontstaan, openbaar nie net 'n misterie nie, maar maak ook 'n

nuwe realiteitsbeleving moontlik. Daarbenewens lê die belang van die pikturale voorstelling soos vir die surrealis, nie in die formele aspekte daarvan nie, maar in die verborge boodskap wat daardeur gerealiseer kan word.

Page se kuns, wat die naaste aansluiting blyk te vind by dié van die surrealis, René Magritte, lê in die waarneembare.

Dit is nie die doel van die studie om 'n indringende vergelykende ondersoek te onderneem nie. Uit die bespreking van *Le thérapeute* en 'n vlugtige studie van Magritte se oeuvre en Page se werkswyse, blyk dit dat verskeie ooreenkomste in hulle werkswyse ten opsigte van die volgende aspekte gevind kan word.

Om die ooreenkomste tussen Page en Magritte se werkswyse te belig, sal Magritte se *Le thérapeute* (1937) (Figuur 48) in meer detail bespreek word. Daar sal ook kortliks na Page se *In the centre we meet* (1973) (Figuur 24) verwys word.²³ Hierdie werke is gekies omdat dit in elke geval die kunstenaar se oorwegende werkswyse openbaar. Daar kan dus aangevoer word dat die twee voorbeelde verteenwoordigend is van die kunstenaar se werkswyse in die algemeen.

Raaisels in Magritte se *Le thérapeute* (1937) (Figuur 48) word deur verskeie skokwaarnemings bekendgestel. 'n Sittende mensfiguur, met sy bene in die rigting van die betragter gerig, is sentraal geplaas. Die figuur kom tog swewend voor

²³ Page se *In the centre we meet* word in detail in hoofstuk 4.2 behandel.

omdat daar 'n sterk skaduwee op die sandbank is waarop aanvaar word die figuur sit. Die swewende indruk wat die skadu wek, laat die gedagte ontstaan dat die figuur eintlik nie sit nie. Skaduwees betrek ruimtes in Magritte se kuns sowel as by

Page indien dit 'n dramatiese funksie kan dien. Die teenstelling tussen leegtes en soliedes word as tegniek toegepas.

Wanneer die betragter verwag om die lyf en kop te sien, vind hy dat, in plaas van 'n lyf, 'n voëlhok vertoon word. 'n Rooi lap is soos 'n mantel om die hok gedrapeer. Indien die hok 'n lyf sou verteenwoordig word 'n kop bo-op verwag. Bo-op die hok is daar egter nie 'n kop of gesig nie, maar wel 'n hoed. Wanneer vrae ontstaan of die figuur werklik 'n mensfiguur is, word duidelik geskilderde hande beide kante onder die mantel waargeneem. Die een rus op 'n kiere, die ander hou 'n toegerygde sak vas. Al die dele van die lyf wat wel vertoon word, kom alledaags en aanvaarbaar voor. Omdat die langbroek, skoene en hoed bekend is as manlike klere, aanvaar die betragter dat die figuur manlik is. Tog bly hy anoniem omdat 'n gesig nie aangetoon is nie. Die figuur het in vele opsigte 'n alledaagse uiterlike en daarteenoor ook nie-menslike kwaliteite.

By wyse van dislokasie van motiewe word nuwe verhoudings vir konvensionele elemente geskep. Dubbelsinnigheid en 'n speling van aspekte soos skaal en toonwaarde lei dikwels by Magritte en Page tot suggestie en maak rasionele vergelykings ontoereikend. In Page se *In the centre we meet* speel skaal en

toonwaardes 'n belangrike rol. By Magritte se *Le thérapeute* is dubbelsinnige dislokasie eerder geskoei op ander raaiselstellings soos ook met die duiwe en die hok na vore kom.

Skokkende raaisels en paradokse word in verband met die hok gevind. Twee wit duiwe word vertoon. Die een loer uit die hok terwyl die ander op 'n valdeurtjie buite die hok sit. Hulle is terselfdertyd vasgevang in 'n hok, maar ook vry om te vlieg. Tog blyk dit dat daar geen poging aangewend word om uit die gevange situasie te beweeg nie, want hulle vlerke is nie uitgesprei nie. Die doek wat daarom gedrapeer is, blyk te suggereer dat hulle beskerm of gevange gehou word. Daar moet egter begryp word dat geen objek wat vertoon word die objek soos dit in die werklike lewe geken word, voorstel nie. Magritte beweer:

Then I painted a picture representing immobile objects shorn of their details and their secondary characteristics. These objects revealed to the eye their essentials, and, in contrast to the image we have of them in real life, where they are concrete, the painted image signified a very lively perception of [...] existence (Torczyner 1979: 119).

Die toneel waarin die figuur hom vind blyk by die see te wees. Die sand is geel, daar is grassprietie en die agtergrond is horisontaal in twee verdeel deur twee skakerings blou wat see en lug suggereer. Die lug dien as 'n ander vorm van misterieuse ruimte. Vrae ontstaan hoekom 'n persoon met 'n langbroek en mantel by die see besoek sou aflê. Dan word besef dat hierdie nie 'n persoon is soos wat hy geken word nie. Magritte se figuur het misterieuse kwaliteite wat gewone mense ontbreek.

Die mens funksioneer as enigma vir 'n oorskakelingsproses van 'n persoonlike na 'n ongekende primêr-menslike belewenis. Die mensfiguur (soos geboue) dien by beide Magritte en Page as simbool vir stemmings en toestande. Die onvoorspelbaarheid lê in die potensiaal wat die mens se teenwoordigheid inhou. In *Le thérapeute* kom net een figuur voor, maar in ander werke van Magritte kom daar soms 'n manlike en vroulike figuur voor. Al is albei, man en vrou, soos in Page se *In the centre we meet* (1973) (Figuur 24) saam teenwoordig in 'n pikturale voorstelling, ontmoet hulle nooit nie. Elke figuur verteenwoordig 'n eiesoortige raaisel en magie. Die onderlinge verband tussen mense is gelyk aan die onbekende verband tussen ander motiewe. Die mensfiguur by albei kunstenaars, hetsy of een of meer vertoon word, openbaar die geweldadigheid van die bekende wêreld en stel nuwe perspektiewe oop.

Die titel, *Le thérapeute*, is ten opsigte van betekenis nie-inligtinggewend asook veelseggend. Titels word dikwels by Page en Magritte doelbewus weerhou. Die afwesigheid van 'n beskrywende titel tree op as 'n krag vir 'n magiese dryfveer. Wanneer hulle 'n titel toeken soos in die geval van *Le thérapeute* en *In the centre we meet*, is dit dikwels moeilik om die verband tussen titel en voorstelling te bepaal. Titels fungeer altyd by die twee kunstenaars as visuele beelde waarin die emosionele reverberasie ondergeskik is aan intellektuele betekenis.

Magritte het *Le thérapeute* gekies vir die werk onder bespreking. 'n Terapeut is iemand wat genesing help bewerkstellig. By die betragter ontstaan dus vrae soos:

'Waarvan is die figuur 'n terapeut?' en 'Vir watter kwaal is terapie nodig?' of 'Wie is die terapeut eintlik?'

'n Paradoks blyk te bestaan tussen die objekte wat in die pikturale voorstelling vertoon word. Enige vrae wat rondom die raaisels opduik word gestuur volgens wat die betragter waarneem en hoe sy verbeelding en ervaring hom rig. Die basiese paradoks in *Le thérapeute* is geleë in die openbaarmaking/verberging van alle moontlike betekenis wat tydens die betragting daarvan mag opduik. Hierdie tipe paradoks is ook 'n kernaspek van Page se werkswyse.

Met Magritte se *Le thérapeute* en Page se *In the centre we meet* word daar met tegniese eenvoud ten opsigte van die hantering van motiewe en komposisie gewerk. Motiewe word met sorg, dog vereenvoudigde vorme en basies liniêr (teenoor skilderkunstig) uitgevoer. Die doel van die vereenvoudigingsproses is om die bekende identiteite van die motiewe te ondermyn. Daardeur word ook die aanvaarde wyse van die betragter se toenadering onderdruk. Die eenvoudige tegniek pas die onderwerp net soos die beperkte motiefspektrum.

Die krag van die idee wat eie is aan simbolistiese werkswyse, maar op 'n nie-tradisionele vlak, is kenmerkend. Die idee word skematies toegepas om die nuwe realiteit (in 'n surrealistiese sin, die wonderbaarlike) tot 'n dialektiese oplossing te bring. Die proses ter sprake is kortliks soos volg: (1) 'n Vertrekpunt van ooreenkoms/ herkenbaarheid. (2) Die idee word deur sublimering verbreed tot 'n

nuwe werklikheid. Page en Magritte toon nie soos De Chirico misterie aan nie — hulle lok misterie. Gesamentlik stel motiewe 'n metaforiese verplasing in werking deur 'n interaksie tussen motiewe en geheue/verbeelding van die betragter.

Page en Magritte het, afgesonder in 'n private wêreld, vanuit eie tydsituasies die hoop op 'n stelselmatige bevryding deur nuwe kennis van die bekende (plotseling of langsaam) nagestreef. Daar word uitgereik na beter begrip van menswees en 'n bestaan elders. Die denke word weggevoer van die konkrete hier en nou. Nie een van Page se pikturale voorstellings wat nagevors is, is gevind om tydsgebonde te wees nie.

3.8 Samevatting

Daar kan kortliks tot die volgende gevolgtrekking gekom word met betrekking tot Page se fantasiekuns.

Elke fantasiekunstenaar se beeldprosesse word binne die tydsgewrig van sy betrokke visuele kultuur as ongewoon en ongeloofbaar uitgeken vanweë die unieke bonatuurlike- en metafisiese aard daarvan. Marcel Jean beweer dus tereg dat sogenaamde fantasiekuns altyd teen die agtergrond van die bepaalde kultuur en plastiese beginsels be-oordeel moet word (Rubin 1978: 123). Aansluitend by voorgenome stelling, voer Roy Brion aan dat fantasie elemente in pikturale voorstellings histories sporadies na vore tree en herken word vanweë die

teenstelling van beeldkwaliteit met dié van die betrokke visuele kultuur (Rubin 1978: 123).

Page se uniekheid as fantasiekunstenaar word eerstens gekenmerk deur vae geheue indrukke, wat dien as verwysingraamwerk vir Page se pikturale voorstellings eerder as 'n weergawe van die huidige eksterne wêreld. Page se geheuebeelde lei tot fantasie omdat voorvalle uit die verlede verwerk word. Hy herwerk die werklike ervarings volgens gegewe scenarios en lok daardeur moontlik dieselfde belewenis van sy betragter. Rubin (1979: 130) verwys in so 'n geval ook na 'n 'interior model' wat aansluit by surrealistiese werkswyse. Dit kom daarop neer dat bekende voorwerpe in die lig van hulle subjektiewe poëtiese en metafisiese implikasies (wat in die algemeen obskuur is deur hul alledaagse konteks en gebruike) heroorweeg word. Freud dui daarop dat die herwerkproses nie bloot 'n versinsel deur die volwassene is nie (Foster 1993: 58). Dit is herinneringe wat trauma tot gevolg het en nie die insident(e) self nie. Die trauma lei daartoe dat ervarings tot fantasie herwerk word. Rubin (1978: 130) wys daarop dat objekte eerstens gevestig moes gewees het in hulle 'horisontale' rasionele konteks en dan oormekaar geplaas word in 'n verbeeldingryke 'vertikale', rangskikking (poëties en psigologies).

Page se fantasiekuns is verder binne sy visuele kultuur uniek omdat dit gekenmerk word deur die krag van die idee wat deur 'n nie-tradisionele, simboliese werkswyse openbaar gemaak word. Die nie-tradisionele werkswyse by Page is die beeldraaisel wat kenmerkend is van sy kuns. Page se beeldraaisel kan as fantasiekuns beskou

word omdat sy betekenisgewingsproses veral gerig is op die traumatiese bekende werklikheid dat die dood deel is van die menslike bestaan. Hy suggereer die traumatiese werklikheid aan sy betragter deur objektiewe toeval. Die uniekheid van sy beeldraaisel lê daarin dat hy die betragter lok om 'n onderdrukte, bekende traumatiese werklikheid te erken en hom ook in staat te stel om hom (die betragter) daarvan te distansieer. Hiperboliese herhalings is kenmerkend van Page se fantasiekuns. Masochisme is moontlik ook kenmerkend.

Verder plaas dislokasie as verplasingstegniek Page se werkswyse in die kader van fantasiekuns. Dislokasie het tot gevolg dat sy kuns irrasioneel voorkom en inspeel op die onderbewussyn. Sy vorm van droomkuns verwyder die versperrings tussen assosiasies, verbeelding en die bekende werklikheid. Die resultaat is oop ('open-ended').

Page se fantasiekuns word daarbenewens gekenmerk deur kettingreaksies waardeur paradokse en arbitrêr geplaasde motiewe skok tot gevolg kan hê. Deur die inspeling van die verbeelding ontstaan verrassings wat nuwe betekenismoontlikhede ontbloot. Tog skep Page fantasie deur gebruik te maak van alledaagse motiewe. Sy fantasiewerkswyse is geskoei op die openbaarmaking van mistieke kwaliteite van alledaagse motiewe en alledaagse menslike belewenisse. Laasgenoemde is belangrik vir Page. Dit is daarom dat die mens is sy fantasiekuns simbool is vir stemmings en toestande. Die indirekte verband tussen titel (indien dit toegeken word) en voorstelling, lok 'n interspel tussen taal, rede en realiteit.

Die kern van Page se fantasiekuns is geleë in die waarneembare en die betekenismoontlikhede wat dit inhou.

HOOFSTUK 4

Page se idiosinkratiese benadering tot die samelewing

Hierdie hoofstuk handel oor die wyse waarop Page die samelewing in sy kuns betrek. Gemeenskappe beoefen kenmerkende wyses van betekenisgewing wat deur kreatiewe aspekte soos taal, fotografie, dans en drama gerealiseer word (O'Toole 1977: 186). Die sosiale semiotiek¹ dek nie alleenlik *wat* 'n gegewe kultuur neig om voor te stel nie, maar veral *hoe* dit voorgestel word, naamlik die semiotiese sisteme waardeur betekenisgewing visueel en andersins gerealiseer word.

Op die belangrike vraag: 'Hoe kommunikeer Page visuele betekenis?' kan daar deur verwysing na 'n paar skilderye en tekeninge van Page antwoorde gesoek word. Die werke word gekies om die verskillende wyses wat Page die samelewing betrek te illustreer. Aangesien hierdie hoofstuk handel oor die sosiale konteks van Page se kuns, kan 'n bykomende vraag gestel word, naamlik: 'Kan daar na aanleiding van die pikturale voorstellings van 'n kunstenaar soos Page lig gewerp word op die sosiale materiaal wat hy gebruik?' Vir die doel word vier pikturale voorstellings ondersoek na aanleiding van die titels wat Page vir hulle gekies het. Dit blyk daaruit dat Page verskeie sosiale situasies waarin die mens hom bevind,

¹ O'Toole (1977:186) noem die tendens waardeur gemeenskappe in hul taalgebruik, letterkunde, uitvoerende en visuele kunste kommunikeer, sosiale semiotiek ('social semiotics'). O'Toole maak die bewering na aanleiding van David Bohm se teorie. Laasgenoemde sluit ook chemie, fisika, musiek sowel as biologie by die sosiale semiotiek in.

moontlik daaraan blootgestel is of self veroorsaak, suggereer of met die titel doelbewus ontwyk. In die agtergrond wil dit voorkom dat Page die sosiale eensaamheid, gebrekkige sosiale verkeer en kommunikasiegaping van die introverte mens, Page, te belig. In die voorgrond, egter, staan die vraag van die skilder, Page, se visuele kommunikasie met die betragters van sy werk. Dit is op laasgenoemde waarop hierdie hoofstuk fokus.

Die titel van die eerste keuse, *The threat* (1979) (Figuur 23)² lok en plaas die betragter dadelik in die raaisel. Die vraag ontstaan op wie die bedreiging betrekking het en wat die aard daarvan is. Omdat antwoorde op hierdie vrae moontlik deur die ondersoek gebied kan word, sal daar ook terselfdertyd antwoorde gevind kan word op die twee vrae wat aan die begin van die hoofstuk gestel is.

Hoewel Page motiewe as tekens uit die alledaagse lewe kies, is sy beeldingstrategie in *The threat* so verwickeld dat dit interpretasie van die pikturale betekenis bemoeilik. Die betragter kan van die veronderstelling uitgaan dat die betekenisdraende motiewe van *The threat* lukraak fungeer en dat enige verwysing na samelewingskwessies wat moontlik daarin gevind kon word, toevallig sou wees.

Genoemde veronderstellings word gerugsteun deur die feit dat dit algemeen bekend was dat Page se leefwyse, as introvert, daarvan getuig het dat hy homself sosiaal grotendeels geïsoleer het. Tog is die aard van Page se kuns nie dié van

² Verwys ook na tabelle 4 en 6 in hoofstuk 5 pp. 205 en 207 vir 'n diagrammatiese voorstelling van die tematiese posisie van *The threat* in die konteks van betekeniswêreldes Page se oeuvre.

sosiale isolasie nie. Die rede kan daarin gevind word dat Page se ingesteldheid onbewustelik op doek vasgelê is en dat die kommunikatiewe aard van die skilderkuns en die ingesteldheid van die betragter ook 'n rol speel by die betekenisgewingsproses van Page se pikturale voorstellings. 'n Mens se ingesteldheid ten opsigte van die samelewing ontwikkel grotendeels as gevolg van sosiale interaksie-ondervindings. Selfs 'n introvert soos Page kan nie daarvan ontsnap nie. Beide Page en die betragter van sy kuns is sodoende uiteraard sosiaal geworteldes en die kunswerk 'n kommunikasiemedium wat deur albei se sosiale ervaring bemiddel word. Kuns moet nie alleenlik as 'n sosiale manifestasie geles word nie.³ Gevolglik kan met Alpers (1983: xxiv) saamgestem word dat kuns 'n integrale deel van die gegewe kulturele sisteem is wat nie alleenlik estetiese aspekte raak nie, maar dat die sosiale konteks waarin estetiese kragte fungeer.

Kultuur in hierdie sin dui derhalwe nie op 'n geskiedenis van die kuns binne 'n bepaalde gemeenskap nie, maar op 'n visuele kultuur waarbinne beelde op 'n kenmerkende manier voorgestel word en 'n spesifieke funksie vervul. Alpers (1983: 8) verduidelik soos volg:

³ Toegang tot 'n beeld kan verkry word deur oorweging van sy plek, rol en teenwoordigheid in die breër kultuur (Alpers 1983:xxiv).

The definition of art in any society is never wholly intra-aesthetic, and indeed but rarely more than marginally so. The chief problem presented by the sheer phenomenon of aesthetic force, in whatever form and in result of whatever skill it may come, is how to place it within the other modes of social activity, how to incorporate it into the texture of a particular pattern of life. And such placing, the giving to art objects a cultural significance is always a local matter [...] no matter how universal the intrinsic qualities that actualise its emotional power [...] may be.

By die aanvaarding dat Page se kuns in die algemeen⁴ en *The threat* in besonder kulturele betekenis met betrekking tot die betrokke samelewing vervat, word die ondersoeker genoop om vas te stel hoe Page dan aan die hand van beeldprosesse kommunikeer.

The threat kan derhalwe as eerste voorbeeld dien om nou die vraag: 'Hoe is die samelewing betrek?' te beantwoord.

4.1 Tableau

Onder tableau word hier verstaan 'n beskrywende visuele voorstelling van 'n situasie of gebeurtenis deur gebruik te maak van sceniese motiewe wat menslike en inetermenslike rolle suggereer.

Tipiese fasette van menswees is eie aan die stedelike lewe, daarom verteenwoordig die stadsmens in Page se kuns menswees as sodanig. Derhalwe is die mensmotiewe in *The threat* binne 'n stadsmilieu geplaas. Die stadsbegrip

⁴ Kuns as sosiale instelling betrek die rol van museums, galerye, opleidingsinstansies, die publiek ens.

word deur perspektief-manipulasie van ruimte op so 'n wyse uitgebou dat Page daardeur die eerste leidraad gee vir die aard van sy betrokkenheid by die sosiale orde. Die komposisie is gebaseer op ses horisontale vlakke wat ooreenkom met teaterskerms op 'n verhoog wat van voor na agter 'n gefragmenteerde dieptebeeld bied. Oorwegend word die tweede- tot vyfde vlakke aan geboue afgestaan. Die komposisie is op so 'n wyse gefragmenteer dat daar vanaf die voorgrond tot op die verste vlak in die pikturale voorstelling 'inbeweeg' kan word.

Die vlakke is trapsgewys geplaas deurdad alleenlik die boonste gedeeltes van geboue aangetoon is. Vanaf die voorgrond na die tweede vlak en van die tweede na die derde word daar 'afgestap'. Perspektiwies is die geboue skerp verklein tussen vlak twee en drie. Die geboue op vlak vier, soos die sentraalgeplaasde gebou op vlak twee, is wit en sodoende in skerp kontras met dié op vlak drie. Daardeur word die betragtersblik gelei om die vierde vlak as gelik te ervaar en die 'afstap'-beleving verander na 'opstap' verder die prentvlak in.

Diepteskepping geskied nie deurgaans gelykmatig nie. Dit verbander drie keer: In die voorgrond tot by die geboue is dit gelyk, om dan trapsgewys 'af te tree' en op vlak vier weer trapsgewys 'op te tree' tot by die maan. Diepteskepping deur toonkontraste, skaalverskille van motiewe en vlakfragmentering bewerkstellig dus 'n 'intrede' in die prentvlak vanaf die voorgrond tot die diepste vlak, tot by die maan in die agtergrond.

Spesifieke geboue, herkenbaar of nie, is in samehang met mekaar in *The threat* tot die begrip 'stad' veralgemeen omdat hulle van alle kenmerkende detail en Port Elizabethverwysings gestroop is. Die betragtersblik word gefokus op 'n wit gebou wat naasteby sentraal in die komposisie op die tweede vlak geplaas is en in toonwaarde skerp afgeëts is teen die res. Die indruk kan ontstaan dat die gebou, vanweë die toonkontras daarvan in teenstelling met die omringende geboue en skaalverskil in teenstelling met dié op die volgende vlak, die tema is. Dog, omdat die gebou sonder onderskeidende detail saam met ander aangetoon word, is dit moontlik vir die betragter om dit as 'n stadsgebou te aanvaar. Aangesien die stadsgebou nie saam met 'n stadskare soos 'n stadsgebou in die middestad geassosieer word nie, maar met enkele figure in verband gebring word soos dit in 'n woonbuurt sou voorkom, is dit veralgemeen tot die begrip 'huis' in enige stadswoonbuurt.

Met die veralgemening van komponente binne die komposisie kan van die veronderstelling uitgegaan word dat verbeelding en realiteit daardeur versoen word. Fragmentering in *The threat* bied die sintagmatiese strukturele patroon om 'n dialektiese eenheid as gevolg van die antisiperende begrip van die geheel daar te stel. Die antisiperende begrip van die geheel word egter reggestel deur begrip van afsonderlike visuele komponente en sodoende is die geheel ondergeskik aan laasgenoemde.

Ten spyte van identiteitsvervreemding van afsonderlike komponente (soos die wit fokusgebou) en veralgemening deur skematiese voorstelling van die geboue, ongeag van die vlak waarop dit in die komposisie geplaas is, ontbreek daar 'n sintese ten opsigte van betekenseenheid. Die rede vir 'n gebrek aan sintese is hier sinoniem met negasie van betekenis omdat verhalende eenheid nie in die pikturale gegewene gevind kan word nie.

Sou die afleiding ontstaan dat die gebrek aan verhalende eenheid en die planmatige strukturele fragmente-patroon op 'n formalistiese benadering dui, moet erken word dat daar in *The threat* 'n verband bestaan tussen deel en geheel. Dog die verband dui eerder op 'n sintagmatiese patroon, 'n dialektiese eenheid as gevolg van die antisiperende begrip van die geheel. Die antisiperende begrip word egter reggestel deur die aanspraak wat afsonderlike komponente maak. Dit het tot gevolg dat die geheel ondergeskik is daaraan.

'n Dubbele blik-opsie word vir die betragter moontlik gemaak deur die blikke van die twee figure in die voorgrond: hulle blik kan moontlik in die rigting van die betragter gerig wees omdat hulle in vooraansig aangetoon is. Daarteenoor is die figure voorsien van donkerbrille en kan die veronderstelling dat daar na die betragter gekyk word nie sonder meer bevestig word nie. Die vooraansig-plasing van die figure en gevolglike insinuasie dat albei na die betragter kyk en nie na mekaar nie, dui wel op die moontlikheid van kommunikasie met die betragter as persoon. Maar die ontwyking van direkte kommunikasie met die betragter deur donkerbrille laat die

kommunikasiemoontlikheid dubbelsinnig en oop. Die kommunikasieboodskap van die donkerbrille word hiperbolies met die donker vensters van die geboue herhaal.

Met 'n inversiewe ompad is verdere paradoksale leidrade tot die ontsyfering van die raaisel gebied: vermyding van direkte oogkontak deur die figure met die betragter laat die betragter beseft dat hier 'n blik gegee word op Page se isolasie. Daardeur word moontlik gesuggereer dat Page sy isolasiesituasie deur sosiale afstand wil behou. Hy wil moontlik wel kommunikeer, maar niks van homself sê nie. Andersyds kan 'n ander perspektief belig word, naamlik, dat die beseft ontstaan dat die betragter moontlik wel aangespreek word, maar dat veral gesinspeel word op 'n verhouding tussen die twee figure as verteenwoordigers van die samelewing waarin die kunstenaar hom bevind.

Aangesien die figure wat voorgestel is dié van 'n man en 'n vrou is, blyk dit dat Page moontlik die man-vrouverhouding aanspreek. Eweredig geplaasde driehoekige padversperrings tussen die figure in die voorgrond in *The threat* fungeer, soos die sonbrille, as versperrings van die sosiale verkeer. In hierdie geval is die versperrings eerstens tussen die twee figure. Versperrings beperk aksies. Padversperrings beperk verkeersvloei en dit is die kommunikatiewe vloei van sosiale verkeer waarop die kunstenaar in *The threat* inspeel. Die kunstenaar bied 'n analogie tussen fisiese en geestelike versperrings, by wyse van donkerbrille en padversperrings, om die tema van die werk uit te bou. In *The threat* hou die tema

derhalwe verband met 'n vrees vir kommunikasie. Die aard daarvan is ontwykend en duister en bied nie direkte betekenisoordrag nie.

Die kommunikasieproblematiek word by wyse van 'n verdere mensmotief (deur 'n oop ruimte verwyderd van die ander twee) ontwikkel. Dit dra by tot die lewendige drama in die pikurale voorstelling: 'n vertikale helfte van 'n bykomende mensfiguur is in die opening van die fokushuis agter die ander twee geplaas. Die randte van die opening waarin die derde figuur staan, is aan sy gesigskant verbrokkel. Die wit gebou (fokushuis) se belang in die onderlinge kommunikasie tussen figure neem toe as besef word dat die figuur daarin geplaas is. Verbrokkeling word ook gesuggereer deur die regterkant van die gebou voor te stel as 'n murasie. Die vorm van die die verbrokkelde murasierand dupliseer die vorm van die figuur wat daarin staan en is as sodanig antropomorfies. Hoewel die figuur net gedeeltelik aangetoon is waar hy om die verbrokkelde rand loer, is sy blik ook dubbelsinnig. 'n Veronderstelling dat dit na die betragter gerig is, blyk redelik. Maar daarteenoor bestaan die moontlikheid dat sy blik gerig is op die figure in die voorgrond. Laasgenoemde blikmoontlikheid, saam met die herhaling van sy vorm in die muurrand en sy blik op die man en vrou, het tot gevolg dat die derde figuur as die kunstenaar se *alter ego* fungeer: Hy stel die toneel bekend soos hy dit sien en soos die betragter dit ook ervaar, maar hy het ook 'n eie siening daaroor.

Die pelikaan direk agter die vroulike figuur sluit ook aan by Baudelaire (1971:11) se gedig waarin die albatros⁵ as simbool vir die digter optree. Analogies word die *alter ego* van die kunstenaar hierdeur, soos met die agterste figuur in die komposisie en die antropomorfe muurand, vir die derde keer bevestig.⁶ Die pelikaan is daarbenewens 'n middeleeuse Christussimbool wat verband gehou het met passie in die sin van Sy lyding (Cooper 1992: 128). Daar kan dus aanvaar word dat die pelikaan verband hou met Christelike norme, maar in Page se geval meer spesifiek met menslike lyding veral omdat die pelikaan tussen die mensmotiewe geplaas is.

Die blikdubbelsinnigheid en konnotasie van die daargestelde man-vrou-verhoudingsproblematiek kan verder getoets word aan die hand van die samehang daarmee met die sentrale wit gebou. Hoewel die moontlikheid bestaan, kan daar nie onteenseglik aangevoer word dat die blik van die agterste figuur na die figuur in die voorgrond gerig is nie. Die moontlikheid bestaan ook dat sy blik op die wit gebou gerig is, wat die belang van laasgenoemde beklemtoon. Drie aspekte bevestig die belang van die gebou in die kunswerk: (1) Die tonale teenstelling van die gebou met die ander geboue waar laasgenoemde se uniekheid vervreem word tot 'n vaal massa geboue, (2) die sentrale plasing daarvan en (3) die blik van die derde figuur in die rigting van die wit gebou. Met genoemde leidrade dat die wit gebou van semantiese belang in die komposisie is, is die betragter genoop om die

⁵ Verwys na Baudelaire se gedig, 'L'albatros', *Les Fleurs du Mal II*.

⁶ De Chirico se teater met droomillusionisme sluit aan by dié van die surrealistiese droomvasleggers (Rubin 1978: 130).

verband daarmee met die figure te aanvaar. Behalwe dat konnotasiemoontlikhede oopgelaat word deur veralgemening, vervul die gebou ook die funksie van 'n teateragterdoek weens die plasing daarvan in samehang met die figure en die implementering van ruimte in die komposisie.

Groot afstand skei die twee hooffigure, wat nie alleenlik 'n fisiese skeiding tussen hulle bied nie, maar as draer van die voorgestelde kommunikasiebreuk optree. Ruimte in *The threat* bied die teater-'milieu' waarin Page, met oormekaarplasing van motiewe, die beleving van 'n lewendrama laat ontvou. In die sosiale intermenslike opset ontplooi 'n verdere dimensie met betrekking tot die man-vrou-kommunikasieproblematiek: Page se hantering van ruimte as teater is dubbelsinnig en kom ooreen met betrekking tot die droom-evokerende inhoud van de Chirico se *Die ontredderende muses* (1917)⁷ wat uit die Renaissance ontleen is. Die misterie-inhoud wat in beide de Chirico en Page se *The threat* gestalte kry, geskied deur ontsyfering van die motiefkombinasies, maar is wel nou verwant aan droomgestaltegewing. De Chirico (Harries 1968:448) verduidelik die tendens soos volg:

A continuous control is needed of our thoughts and of those images which come to our minds even when we are awake but which have, none the less, a close relationship to those we encounter in dreams. Although the dream is a very strange phenomenon and an inexplicable mystery, far more inexplicable is the mystery and aspect our mind confer on certain objects and aspects of life.

⁷ My vertaling van die titel.

Hierdie benadering sluit aan by Wollheim (1987: 162) se verduideliking van hoe 'n gefragmenteerde agtergrond (wat perspektiwies verskil van die figure) en die figure in die voorgrond saam as uitlokkende elemente fungeer: Tydens die betragting van die pikturale voorstelling begin die agtergrond sigself momenteel skei van die figure.

Soos dit gebeur word ongedefinieerde of irrasionele ruimte oopgemaak waarin 'n beweeglike interne betragter homself mag plaas. Wollheim (1987: 162) verduidelik soos volg hoe die betragter betrek word:

Beginning as mere observer, transforming himself into agent, the internal spectator circulates, up and down, backwards and forwards, in and out of the various encumbrances which, littering the space around the central figure, embody the difficulties that he has in effecting the encounter on which he has set his heart. And, all the while, as spectator moves through this space, he has the assurance that he will not erupt into the field of vision of the external spectator: the very lack of definition, the irrationality, of this space is his cover.

Soos met die teateragtige manipulasie van ruimte in *The threat* is die plasing van die figure in die ruimte en hul houdings teatraal soos karakters op 'n verhoog: die figure in die voorgrond staan effens wydsbeen. Die houding kom ooreen met die histrioniese houding wat akteurs inneem wanneer sterk standpunt ingeneem word tydens direkte kommunikasie met die gehoor. Dit is veral die manlike figuur regs op die prentvalk wat met effens uitgestrekte arms in praatposisie verkeer sodat kommunikasie met die betragter bevestig word, ongeag die feit dat oogkontak deur die sonbril verhinder word. Die vroulike figuur se liggaamshouding is meer gekompliseerd. Met haar arms gelig en haar hande beide kante van haar kop, wil dit voorkom asof sy haar sonbril vashou. So 'n aksie kan om verskeie redes ingeneem word: Dit impliseer dat 'n poging aangewend word om beter te sien of

dat daardeur kommunikasie met beide die manlike figuur en die betragter afgesluit word. Die figuur word daardeur in 'n eie wêreld geplaas. Aangesien die hande van die vrouefiguur op so 'n wyse geplaas is dat dit ook beide kante van die kop vashou, is selfbeskerming, radeloosheid en verbasing nie uitgesluit nie. Beskermingskonnotasies blyk egter die sterkste na vore te kom indien die ou-drag verpleegsterssluier as bedekking (beskerming) van die kop in ag geneem word. Die houding van die figuur in die agtergrond kan vergelyk word met die akteur wat gereed maak om die verhoog te betree en aandag op te eis. 'n Verdere konnotasie, naamlik, dat hy ook die funksie van die souffleur wat die karakters voorsê, vervul en die beperkte ruimte waarin hy geplaas is dié van die souffleurshokkie is, is moontlik.

Soos karakters wat op die verhoog in ruimte van mekaar geskei is, met die gehoor kommunikeer, word die betragter se aandag betrek deurdat die figure in *The threat* afsonderlik en eiesoortig impak maak. Die 'kommunikasie' met die betragter is egter alleenlik moontlik gemaak as gevolg van die geïmpliseerde onderlinge verband tussen die figure. In dié verband is die blik van die agterste figuur in die rigting van die ander twee en die plasing van die figuur hoër en agter die ander van belang om die aandag te vestig op die semantiese belang van die verhouding tussen die ander twee. So ook word dié belang bevestig met die plasing van die pelikaan. Daarbenewens word die verband van die kunstenaarsiening en dit wat hy voorstel, deur die pelikaan en die agterste figuur vasgelê.

Tyd word in *The threat* aangedui met die swart lugarea wat nag impliseer; tog verkeer tydsaanduiding in dubbelsinnigheid omdat die toonwaarde van die voorstelling in die geheel van so 'n aard is dat die gebeure in die dag blyk af te speel. Daar kan tereg aangevoer word dat die sonbrille op die oë van die paartjie in die voorgrond nagsaanduiding weerspreek. Tyddubbelsinnigheid verhoog in der waarheid onderlinge betekenisverbande tussen motiewe.

Die 'verkeerde' en massiewe grootte van die maan in die agtergrond verhoed dat die beleving van die pikturale voorstelling tot bloot logiese ontsyfering afgebaken word. Met die maangrootte word tradisionele perspektief negeer en sluit Page aan by Aragon se verduideliking van die surrealistiese benadering waarin die geheel vernietig word vanweë die gebrek aan verhalende eenheid. Met die maan bied Page 'n leidraad tot die raaisel wat hy daarstel met betrekking tot die problematiek: Dit is nou duidelik dat, hoewel die geboue uit die Sentraalgebied van Port Elizabeth ontleen is, Port Elizabeth nie die tema van die voorstelling is nie.⁸ Liggehalte, wat balanseer tussen lig en donker, skep in *The threat* 'n droomatmosfeer. In die balans tussen die dubbelsinnige bestaan van beide dag en nag word ook die moontlikheid van beide illusie en realiteit gehuisves.

As gevolg van die betekenisduidelikheid is die maan daarbenewens 'n skok-element in die komposisie. Dit is perspektiwies geskei van die ander fragmente en

⁸ So onderskei Page hom van die kunsbeoefenaars uit die Oos-Kaap wat die pre-Raphaelitiese tradisie voorstel (Nesbit 1982: 6-11). Ook verskil hy van sy tydgenote wat op Christelike temas en realistiese style voortgebou het.

tog is dit semanties verbonde aan die ander fragmente. *The threat* is gebaseer op 'n rekonstruksie van realiteit wat die betragter ken. Derhalwe kan aangevoer word dat die fragmentasie-strategie daarin toegepas (insluitend die perspektiefmanipulasie) nie-formalisties van aard is.

Die kunstenaar se doel met die gefragmenteerde formele elemente in *The threat* kan nou soos volg opgesom word:

Perspektiwiese manipulerings van die geboufragmente is nie gedoen ter wille van formele perspektief-oorewegings nie. Perspektief in *The threat* is retoriek, drama. Fragmentasie bied die betekenis-moontlikhede. Die betekenis-moontlikhede hou verband met dramatiese situasies in 'n verhouding tussen man en vrou. Deur die pikturele toneel soos teaterskerms te hanteer, is tableau's vir dramatiese handeling daargestel. Soortgelyk dien die omverwerping van perspektiefreëls in die geval van die maan om, in die verhouding daarvan met die ander komponente, 'n bydra te lewer tot die dramatiese handeling. Daardeur word bepaal hoe die betragtersoog ritmies sal inbeweeg, terugwyk en een konfigurasie na die ander sal inneem.

Opsies ten opsigte van alle komponente — hetsy tyd, ruimte, lig, handeling en perspektief — is dubbelsinnig en oop om 'n milieu daar te stel waarin die handeling hul gang kan gaan en die drama kan afspeel. Geeneen van die fragmente funksioneer derhalwe in isolasie nie. Onderlinge verband is van kardinale belang aangesien die komponente gesamentlik betekenisdraend is.

Strukturele opsies tussen wat in die pikturale voorstelling waargeneem word teenoor wat geïmpliseer word (soos die dubbele blikopsies, liggaamshoudings, skaal en tyd) is ooggelaat. So word dit wat teenwoordig is, afgespeel teen dit wat afwesig is en verswyg word. Die rede daarvoor is dat die betragter sodoende gelok word om deel te hê aan die betekenisontplooiing.

Ruimte in *The Threat* bewerkstellig dat die dramatiese handeling vloeibaar bly. Penumbra, die ruimte van irreële illuminasie tussen vollig en volskadu, intens genoeg om innerlike ambivalensie, diep konflik te evokeer, is die draer van Page se betragting van die die man-vrou verhouding en gepaardgaande implikasies.

Die oop en dinamiese betekenisgewingsproses wat by wyse van selfhoudende verwantskappe in *The threat* ontplooi, dui verder op 'n sisteem wat subtiele interaksies met sy sosiale omgewing het.

4.2 Emblematisiese konstruksie

Die problematiek met betrekking tot die verhouding tussen man en vrou as komponent van interpersoonlike verkeer en 'n aspek van die samelewing, word vanuit 'n ander hoek benader met *In the centre we meet* (1979) (Figuur 24)⁹. In hierdie geval geskied die betekenisgewingsproses deur 'n emblematisiese

⁹ Verwys ook na table 4 en 6 in hoofstuk 5 pp. 205 en 207 vir die plasing van *In the centre we meet* in die konteks van Page se oeuvre.

konstruksie en deur veralgemening en nie by wyse van ruimelike teaterhandeling soos in *The threat* nie. Onder emblematiese konstruksie word verstaan 'n raaiselagtige visuele konstruksie van motiewe wat 'n bepaalde tema vertolk deur 'n duistere spel met konsepte.

Veralgemening kenmerk die proses waardeur die dominante tema, naamlik die man-vrou-verhouding, in *In the centre we meet* gedra word. Simmetriese plasing van die man- en vroufigure in 'n rug-aan-rug posisie word bewerkstellig deur die stasiebank, wat sentraal in die voorgrond vertoon word en in syaansig voorgestel is.

Die blik van die rug-aan-rugfigure, in teenstelling met dié in *The threat*, is nie in die rigting van die betragter gerig nie, maar wel na weerskante buite die prentvlak. Hierdeur maak die betragter nie direk oogkontak met die voorgestelde figure nie. Tog 'spreek' die werk die betragter direk aan. 'n Bekende aspek in die menslike ervaring word soos 'n plakkaat¹⁰ teen 'n muur vertoon. Waar daar op die betekenis van 'huis' in *The threat* bedreiging vir die mens ontplooi, pas Page in *In the centre we meet* veralgemening toe met betrekking tot die mens self. Identiese liggaamshoudings is aangedui en die gelaatstrekke sowel as uitdrukkings op die gesigte is nie veel verskillend nie. Die figure is derhalwe tot so 'n mate vereenvoudig, geskematiseer en sodoende veralgemeen, dat hulle 'enigee' voorstel.

¹⁰ Daar word aanvaar dat die mate van skematisering en veralgemening, hier ter sprake, meer betrekking het op 'n plakkaat as 'n skildery of foto aangesien laasgenoemde uiteraard meer besondere eienskappe sal hê en teenstelling met die algemene skemata wat hier voorgestel is.

Hoewel die figure saam op die bank voorgestel is, is dit juis die besondere rug-aan-rug wyse van hulle fisiese 'saamwees' wat die gebrek aan kommunikasie tussen hulle vasvang. Die skeiding geskied deurdat hul blik nie na mekaar gerig is nie. Die rug-aan-rug-plasing suggereer moontlik dat daar nie 'n goeie verhouding tussen die figure bestaan nie. In teenstelling met die suggestie in die titel blyk kommunikasie tussen hulle gebreek te wees.

Terughoudendheid en geheimhouding word hier teen fisiese samesyn en geïmpliseerde emosionele betrokkenheid afgespeel — (soos die titel aandui) in *In the centre we meet*.

Volgens die emblematiese werkswyse is die mensmotiewe in *In the centre we meet* voor die ingang van 'n stasieloopgang aangetoon met die gevolg dat hul koppe deur die argitektoniese fragment omraam is. Die voorgrond van die pikturale voorstelling word derhalwe beperk tot 'n paar komponente. So is die betragter se visie beperk. Dit word nie net afgebaken tot die voorgrond van die voorstelling wat deur die deurgang omraam word nie. Die visie is van so 'n aard dat dit voorkom asof daar deur 'n venster na die toneel gekyk word. Hierdie omramingstrategie is herhaal in die agtergrond: Die wit perd word ook deur die loopgang omraam.

Inperkingsmotiewe word in beide lewende sowel as argitektoniese motiewe uitgebou: Ten spyte daarvan dat daar 'n trein agter die perd vertoon is, blyk

laasgenoemde as 'n duplisering van die heining as inperkingsmotief te fungeer. Die inperkingsbegrip word veelvoudig in die pikturale voorstelling herhaal: nie alleenlik is die figure se toegang afgeskort (en by implikasie die figure self ingeperk) van die loopgang en die trein se funksie tot heining verbander nie, maar inperking word ook geïmpliseer deur die vis wat in die voorgrond in 'n visbak vasgekeer is.

Omdat albei figure 'n leë visbak vashou, lyk die herhaling van die bak-motief soos 'n spieëlbeeld. In hierdie spesifieke voorbeeld, waar dit direk in verband gebring word met die mensfigure, kan dit as versterking van 'n 'leegheid' van menslike ervaring dien. Daardeur maak die kunstenaar 'n stelling oor die leegheid as 'n menslike ervaring. Aangesien die twee mensfigure as 'n eenheid ook saam op die bank voorkom, sinspeel die inperking en leegheid op hul verhouding.

Hoewel versperrings van een of ander aard in die formele struktuur van die komposisie domineer, laat Page wel openinge (een aan die bokant van die agterste gedeelte van die loopgang en regs van die gang) om die betragtersoog ritmies van versperring tot versperring te voer. Maar ook dié opsie van beweeglikheid is gestuit deur beide by implikasie 'buite bereik' van die mensfigure te plaas vanweë die hoogte van die een en die hortjiesversperring wat die figure van die ander afsonder.

Die perd se moontlikheid tot beweging word drievoudig bevestig deur die skerp toonkontras van die perdmotief met ander, die sentrale plasing daarvan op die prentvlak, asook die donker en leë omringende ruimte van die stasieplatvorm.

Hoewel die ruimte beperk is, veroorsaak dit dat die perd in 'n 'vloeibare' staat verkeer. Daardeur is dit moontlik vir die betragter om nuwe betekenis aan die begrip 'stasie' toe te dig.

Ruimte tussen die menslike figure, wat in *The threat* konnotasies van bedreiging ontketen, word in *In the centre we meet* gevul met die perd. Met die sentrale plasing van die perd tussen die koppe van die mensfigure, skep die kunstenaar 'n konstellasie van motiewe wat dié figure losmaak van die ruimte waarin hulle geplaas is. Die konstellasie fungeer sodoende as 'n eenheid.

Die beeldkonstellasie wat die plasing van die perd vanuit die agtergrond tot die voorgrond dwing, suggereer dat formele perspektief-oorwegings nie in *In the centre we meet* geld nie. Die perd kan as 'n geykte embleem beskou word omdat dit lyk soos die wit perd op botteletikette en advertensiebiljette van 'n bekende dranksoort. Met die bekendheid van die voorstelling word die betragter gelok om betekenis, soos met 'n bekende biljet, te antisipeer. Vanweë die afwesigheid van kenmerkende opskrifte is die betekenis dubbelsinnig en oop. 'n Geykte embleem word in nuwe gedaante in die visuele kultuur teruggeplaas.

Soos in *The threat* maak Page in *In the centre we meet* staat op die betragtersblik deur die bekende attribute (hier met betrekking tot die perd) wat voorgestel is, af te speel teen dit wat afwesig is. Norman Bryson (1981: xxvi) verduidelik hoe dit vir die

visuele beeld as teken binne die sosiale kader inherent moontlik is om teruggeplaas te word in die betrokke visuele kultuur:

The painter assumes his society's codes of recognition, and performs his activity within their constraints, but the codes permit the elaboration of new combinations of the sign, further evolution in the discursive formation.

Benewens die vernuwing wat Page met gesuggereerde betekenis tot die visuele kultuur kan maak, kan die betekenismoontlikheide ook die potensiaal inhou dat die geïkoneerde 'reëls' van die betrokke kultuur oorboord gegooi word. Sou 'n vergelyking met taal gemaak word, sluit die potensiaal aan by Halliday (Chipp 1975:164-182) wat bevestig dat die teks in taal die potensiaal inhou om die 'amptelike' reëls van die kulturele sisteem te verbreek deurdat dit 'n ander uitdrukkingswyse as die bekende bied.

Die vloeibaarheid en vryheid wat deur die perdmotief gesuggereer is, word ook drievoudig weerspreek: eerstens, deur die omraming daarvan met voor die handliggende implikasies: tweedens, omdat dit staties voorgestel is en die belangrikste, vanweë die wit horisontale hertjiesheining direk agter die mensfigure wat in toon gelykgestel is aan dié van die perd. So stel Page 'n betekenisparadoks daar. Negering in hierdie voorstelling word deur teenstelling van 'n gelykstelling tussen perd en mens met bevestiging van die bepaalde idee afgespeel. Vir die verkenning van die paradoks speel Page nie soseer in op verbeelding of op droombeleving nie, maar op die fenomeen van assosiasies wat uit alledaagse

waarneming groei. Ferrara se *Scuola Metafisica* kan as verduideliking van die betekenisgewingsproses in *In the centre we meet* dien:

To evoke those disquieting states of mind that prompt one to doubt the detached and impersonal existence of the empirical world, judging each object instead as only the external part of an experience which is chiefly imaginative and enigmatic in meaning; and to do this through solid, clearly defined constructions which, paradoxically, seem entirely objective (Chipp 1975: 446).

Deursigtigheid sluit aan by beweeglikheid as teenstelling vir die pikurale begrippe van inperking en versperring. Die deursigtigheid van die leë visbakke laat die hande, bene en heining daaragter sonder perspektiwiese aanpassings en verwringing deurskyn. 'n Visbak in die voorgrond herhaal die onversteurde deursigtigheid. Hoewel die waterlyn aangedui is, is die water so deursigtig dat die indruk geskep word dat die vis in 'n vakuum gesuspendeer is. Die deursigtigheid van die water het ook tot gevolg dat die vis bewegingloos voorkom. Die veronderstelling dat dit bevry is van waterdruk en gravitasie, saam met die herhaling van onversteurde deursigtigheid, dra daartoe by dat die meelewende betragtergelok word om oor te gaantot ongebonde assosiasies en dat voor die handliggende interpretasie ongeldig is. Ontmaterialisering van die ervare werklikheid geskied deur 'verwerkliking' van die fantastiese as deelassek van 'n gehele sintetiese wêreldsiening (Hough 1982: 263).¹¹ Maar die vryheid wat ontmaterialisering suggereer word in ewewig gehou met die vele beperkings wat gesuggereer is sodat die emblematiek van die kunswerk deurgaans op paradokse geskoei is. Ewewig is

¹¹ Marina Hough (1982: 263) verwys na die makabere en sinistêre in Page se kuns en bring dit in verband met die surrealisme.

verseker deur die simmetriese komposisie en spieëlbeeldherhaling van motiewe. So dien die titel ook as paradoks vir die pikturale voorstellingsgeheel.

Daar is verskeie woorde van betekenis in die titel *In the centre we meet*. Eerstens dui die frase 'In the centre' op 'n bepaalde plek. Hierdie pleksuggerie kan veelvoudige betekenis inhou waaronder die volgende oorweeg kan word: Saam met die res van die titel kan dit figuurlik beteken dat die persone waarna verwys word mekaar moontlik tegemoet kom deur mekaar 'in die middel' te ontmoet. Letterlik kan dit beteken dat hulle mekaar fisies in die middel van 'n bepaalde ruimte ontmoet. Omdat die figure in die pikturale voorstelling met hulle rug na mekaar sit, is 'n derde en teenstellende betekenis moontlik. Die teenoorgestelde van beide voorgenoemde betekenis kan gesuggereer word, naamlik dat daar geen figuurlike tegemoetkoming is nie, so ook geen poging om mekaar halfpad te ontmoet nie. Na aanleiding van die paradokse van deursigtigheid en versperrings wat reeds genoem is, is ek van mening dat Page eerder ingestel is op die figuurlike betekenis moontlikhede van die begrip 'mekaar tegemoet kom'.

Die woord, 'we', in die titel het ook verskeie moontlikhede. Daar kan eerstens aanvaar word dat die kunstenaar alleenlik na die twee figure wat voorgestel is, verwys. Andersyds is dit moontlik dat dit enige man-vroupaar kan betrek. 'n Ander moontlikheid is dat dit sinspeel op die verhouding tussen kunstenaar en betragter. Ek is van mening dat aldrie moontlik is.

'n Kernwoord in die titel is die woord 'meet'. Daardeur word gesuggereer dat 'n ontmoeting 'n vorm van kommunikasie impliseer. Omdat die figure egter rug-aan-rug sit, is daar 'n suggestie dat hierdie vermoede eintlik nie geldig is nie en weerspreek word. Omdat Page met die bykomende motiewe idees soos 'versperrings' weerspreek en bevestig, kan aanvaar word dat dit ook in die geval van 'n ontmoeting gesuggereer word.

Die titel *In the centre we meet* dui nie op erotiek nie, maar op wat Page "the most fundamental human experience"¹² noem, te wete, die onderliggende sinistêre en misterieuse skoonheid van alle dinge (Slabbert 1971: 21-23).

4.3 Saambindende pregnante betekenisdraer

Die pikturale voorstelling, *Solstice*, (1976) (Figuur 25)¹³ bied 'n bykomende perspektief op Page se metodologie ten opsigte van kommunikasie in *The threat* en *In the centre we meet*. In *Solstice* is die motiewe ook afsonderlik swaar gelaai met betekenismoontlikhede soos by *The threat* en *In the centre we meet*. Daarbenewens fungeer die betekenisgelaaide sleutelmotiewe (wat in die bespreking hieronder ter sprake kom) in *Solstice* veral op so 'n wyse dat hulle ander motiewe betekenisgewys verbind.

¹² Aangehaal uit Slabbert (1971 : 21).

¹³ Die deuringang in *Solstice* fungeer dieselfde as die boogingang in *Mrs Harbeck's journey* (Figuur 20). Verwys na tabel 6 in Hoofstuk 5, p. 207 vir die kontekstuele plasing van so 'n pikturale voorstelling binne die konteks van Page se oeuvre. Dit sorteer onder 'versperrings'.

Waar daar in *In the centre we meet* implisiet gesinspeel is op plakkaat is 'n groot plakkaat eksplisiet sentraal efen regs in die komposisie van *Solstice* geplaas sodat dit met eerste opslag die aandag opeis: Dit verskyn in 'n venster, 'n plek waar plakkaat dikwels geplaas word om die verbygaande publiek se aandag te trek. Soos in die Amerikaanse 'Wilde Weste', vertoon die plakkaat 'n gesig van 'n persoon met 'n eenwoord onderskrif: 'wanted'. Deur in te speel op die bekende funksie van plakkaat en die assosiasies van 'misdadiger' en die avontuurlike wat met die films gepaard gaan, lok die kunstenaar die betrokkenheid van die betragter.

Diegene wat die kunstenaar geken het, herken die gesig op die plakkaat as dié van Fred Page self. Dié kennis dra egter nie by tot die ontsyfering van die raaisel nie. Sonder die inagneming van verdere motiewe wat in samehang met die plakkaat geplaas is.

Tot 'n groter mate as in die vorige twee voorbeelde evokeer *Solstice* verhalende fantasie wat betref die twee figure in die voorgrond. Soos in *The threat* en *In the centre we meet* is die figure dié van 'n man en 'n vrou. Die toneel wat voorgestel is suggereer 'n afskeidsituasie tussen 'n man en 'n vrou waar die man, wat met sy rug op die vroulike figuur gerig is, in 'n deuringang op vertrek staan. Die vroulike figuur (met haar hande na die manlike figuur uitgestrek en haar bene in 'n loopaksie) kom, in kontras met die man, beweeglik voor. Daar is egter dubbelsinnigheid in haar handgebaar. Nie net kan dit dui op 'n tik op die skouer as groetgebaar nie, maar sou die tik kragtig wees, word die manlike figuur die afgrond afgestoot. In stede van

die straat of paadjie wat van die deur lei, staan die manlike figuur op 'n lys van 'n hoë gebou. Die gevolgtrekkings waartoe gekom kan word, is van letterlike en figuurlike aard. Die 'stap' wat die pikturale voorstelling suggereer, lei die mens tot die figuurlike 'afgrond' van selfrespek of lewensverwagting. Die konnotasies van 'leegte' saam met 'afgrond' word verhoog deur 'n tweede donker deuringang op die onderste vlak, direk onder die een waarin die figure staan. Die verhalende fantasie bly egter in die verbeelding van die betragter gesetel en kan tereg van betragter tot betragter verskil. Die moontlikhede bly oop en as 'n raaisel voortbestaan.

Bykomende organiese elemente lok assosiasies wat verskeie betekenismoontlikhede inhou. Die potplant aan die regterkant van die voorgrond herinner aan 'groeï' wat moontlik dui op die onderliggende gebeure in wording. 'n Potplant moet vertroetel word om te groei. Die gedagte van vertroeteling kan analogies verband hou met 'verhouding'. Die aard van die verhouding word nie openbaar nie. Daar moet ook daarteen gewaak word om te verwag dat alle motiewe op so 'n wyse geïnterpreteer kan word dat dit rasioneel sin maak of 'korrekte' antwoorde op die pikturele raaisel bied. Dit sou ook foutief wees om te verwag dat 'n eie interpretasie met dié van Page se doel sou ooreenkom.

Logiese analise kan byvoorbeeld daartoe lei dat die funksie van die skaduwee van die mansfiguur verkeerd geïnterpreteer word. Dit 'groeï' as lewendige organisme verby die manlike figuur se voete (waar die oorsprong daarvan moes wees) om oor die rand van die geboulys te 'krul'. Die skadufatsoen herinner aan Dali se

organiese horlosies in *Volharding van geheue* (1931) waarvan Dali beweer dat dit op niks anders dui nie as:

The tender extravagant and solitary paranoiac-critical camembert of time and space (Wilson 1975: 120).

Ongeag die assosiasie met Dali se horlosies, figureer Page se skadu bevredigender as 'n meganisme waardeur betekenis wat verband hou met skaduwees, heroorweeg kan word: die skaduwee dien ook soos die horlosies by Dali as 'n aanduiding van ruimte en tyd. Belangrik in hierdie geval is dat dit nie versoen kan word met die gewone ervaring van skaduwees nie. Die bekende realiteit kan gevolglik vir die betragter onbelangrik word en sodoende kan die betragter deur introspeksie nuwe betekenis heg aan die skaduwee wat in *Solstice* gelees word. Bereidheid om nuwe betekenis te aanvaar, geskied as gevolg van kommunikasie met die alter ego. Dit is duidelik dat die skaduwee verband hou met die manlike figuur, maar assosiasies rondom die skaduwee self bly steeds 'n raaisel.

Dit is die gebou in die agtergrond wat nie soos dié in *The threat* 'n magiese teenwoordigheid suggereer nie, maar wat, in samehang met die ander pikturale motiewe, tot 'n pregnante draer van die betekenis getransformeer word. Al die betekenisverbande dui uiteindelik na beide die kunstenaar self en die mens as sodanig. Die gebou, soos die sentrale een in *The threat*, staan wit afgeëts teen die ander in die komposisie. Die gebou is egter soos 'n skerm wat die diepteperspektief van die voorstelling stuit en dien derhalwe as 'n droomscherk waarteen alle

betekenisse gebons word. Geen detail aan venster- en deuropeninge is aangebring nie en daardeur word verskeie betekenismoontlikhede oopgelaat.

Die titel,¹⁴ in samehang met die besef dat die gesuggereerde betekenis moontlik na die kunstenaar, die betragter en/of die mens in die algemeen verwys, bied nie vir die betragter 'n oplossing tot die raaiselstelling nie. Die titel dui op alleen wees en tog word 'n samesyn tussen die twee figure voorgestel. Die tema van die pikturale toneel is vriendskap soos die bykomende onderskrif ook aantoon. Met *Solstice* word inderdaad met vriende gekommunikeer by wyse van die pikturale voorstelling waar vriende saam voorkom en ook deur die kunstenaar se onderskrif waarin hy met sy vriende skriftelik kommunikeer. Vriendskaplikheidsbetekenisse is sodoende oopgestel. Die titel dra daartoe by dat die probleem uitgelig word en wakker die betragter se betrokkenheid aan om deur die verwante motiewe na 'n oplossing te soek. Dit ondersteun Francis Bacon se siening dat daar 'n verband bestaan tussen kuns en menslike gevoel (Chipp 1975: 620). Page se benaderingswyse, waarin hy net raaisels stel, blyk met Bacon se sienswyse ooreen te kom wat laasgenoemde verder soos volg omskryf:

The object is necessary to provide the problem and the discipline in the search for the problem's solution (Chipp 1975: 620).

Die raaisel in *Solstice* wat die betragter lok om oplossings te soek, is geskoei op die humoristiese van die daargestelde situasie. Page rig dus die betragter langs die

¹⁴ Die byskrif wat regs van die titel aangebring is, is nie 'n subtitel nie, maar 'n boodskap wat Fred Page aan sy vriende aan wie hy die tekening geskenk het, gerig het. Dit lui: "Love to you Cecil and Miriam. Just a small pic for you, Fred". Die werk is algemeen bekend as 'With love' en word soms so aangedui in uitstillingskatalogusse.

weg van humor om die oplossings vir die raaisel te vind. Page se humor is bedoel om seer te maak.¹⁵ Die humorsamespel van titel en voorstelling kom ooreen met Vaché, die Franse digter wat groot bydra gelewer het tot die ontstaan en ontwikkeling van die Dada en surrealistiese bewegings se humorbenadering,¹⁶ naamlik dat die beleving daarvan vir die mens selfvernietigend is. Betekenisontploffing in *Solstice* geskied by wyse van 'n metaforiese verskuiwings waardeur die pikturale beeld, saam met inskripsie en titel, aanvaarde realiteit (wat deur ervaring opgebou is) as absurditeit ontmasker.

4.4 Konflik van dimensies

Konflik van dimensies in Page se kuns beteken dat verskeie dimensies gelyktydig kan fungeer. As gevolg daarvan kan hulle mekaar weerspreek. Dit het tot gevolg dat bepaalde dimensies gelyktydig gesuggereer en weerspreek kan word en dat een of verskeie gelyktydig kan geld of moontlik nie geld nie.

Soos in 4.2 hierbo verduidelik, word in die werke wat sover ondersoek is veralgemene menslike ervarings of situasies met die spesifieke temas van die betrokke voorstelling in elke geval in verband gebring. Page is meer eksplisiet met *Untitled* (1979) (Figuur 26).¹⁷ 'n Ander benadering wat verskil van die vorige

¹⁵ Vergelyk Bylaag 2, p. 306..

¹⁶ Vergelyk Vaché se gesindheid tot swart humor: Hy het geglo dat dit selfvernietigend moet wees en dat om selfmoord te pleeg, die beste vorm/bewys daarvan is - wat hy dan ook gedoen het. Nihiliste onder die dadaïste en surrealistes het hom bewonder daarvoor (Rubin 1978:130).

¹⁷ Verwys ook na tabel 2 in Hoofstuk 5, direk na p. 197 vir die plasing van *Untitled* binne konteks van Page se oeuvre.

voorbeelde, maar wat wel ook verband hou met die samelewing word in die pikturale voorstelling gevolg en verdien dit ondersoek te word.

Die voorstelling van die huis in *Untitled* is nie een wat van sy unieke argitektoniese karaktereienskappe gestroop word soos dit in *Off Military Road* (Figuur 6) en *Lower Chapel Street* (Figuur 7) die geval is nie. Detail van die stoëppilasters en growwe pleisterwerk op die voorste mure maak van die huis wat in die komposisie voorkom, 'n unieke een.

Die mensfigure in die komposisie neem ook geïndividualiseerde voorkomste aan in teenstelling met die paartjies in beide *The threat* en *In the centre we meet*. Die bedreigende 'aanwesigheid' in die komposisie, soos in die geval van *Solstice*, is nie opgesluit in die gebou self nie, hoewel betekenisverbande tog met die huis in verband gebring word.

Die bedreigende aanwesigheid in *Untitled* is geleë in die skimfiguur. Dit kan uitgesonder word van ander mensfigure in die komposisie omdat die skimfiguur in skaal en hantering grootliks verskil van die ander motiewe. Dit is in silhoeët en is buitengewoon groot en die toonwaarde is met krabbeltegniek uitgevoer, terwyl die ander figure buitelyntekeninge is waarvan kleredetail met die kwas uitgevoer is. Die skim is ook halflyf agter die horison aangebring om die vreemdheid en gevaarkwaliteite daarvan te versterk. Twee van die drie ander figure se blik is in die

rigting van die skimfiguur gerig. In teenstelling met die voorstellings wat tot dusver ondersoek is, toon Page emosie op die gesigte van die ander figure asook deur hul uitgestrekte handgebare. Die uitdrukking en houding kan met verbasing geassosieer word, maar in die lig van die skim in die agtergrond, is die interpretasie as 'vrees' dalk meer aanvaarbaar. Dit impliseer dat die skimgedaante 'n moontlike bedreiging inhou. Skimme is net as waanbeelde in die verbeelding gesetel. In die alledaagse lewe kom silhoeëts slegs in skaduwees voor. Derhalwe is Page se strategie om by wyse van die skim, en deur die betragter se inherente vrees vir die onbekende, ook sy inlewing vir die raaiselstelling te ontlok. Wallis (1975: 27-8) bevestig so 'n metaforiese verband tussen die pikturale simbool en voorwerp en beweer dat dit dikwels vae verwantskappe by die resepteur ontlok wat moeilik is om te begryp. Die rede vir die onduidelikheid is daarin geleë dat die gedagte wat dit evokeer (vrees wat in hierdie geval deur die skim daargestel is) nie noodwendig in voorkoms ooreenstem met die voorwerp nie (skaduwee).

Die vraag ontstaan hoe daar bepaal kan word dat die raaisel verband hou met die skimfiguur. Die vermoede word versterk deur die 'wapen' wat die figuur in die hand hou, wat die fatsoen van 'n inspuittingsnaald in silhoeët aanneem. As gevolg van die assosiasies dat 'n inspuittingsnaald kan seermaak en verdowing wat dit tot gevolg het, blyk die betekenisverbande van die ander motiewe met die inspuittingsnaald en assosiasies met verslawing wat so 'n naald tot gevolg kan hê, die kern van die pikturale voorstelling uit te maak.

Waar Page in *The threat* met die hantering van argitektoniese aspekte (asof dit skerms op 'n verhoog is) 'n teater daargestel het, is hy in *Untitled* (1979) plakkaatagtig direk gerig op die mens as karakter in 'n universele lewend drama. Die held in die klassieke tragiese drama gaan onder, bewustelik of onbewustelik as gevolg van sy eie toedoen. Die mensmotiewe in *Untitled* (1979) evokeer soortgelyke moontlikhede en sinspeel op die mens in sy sosiale optrede. Page stel by wyse van 'n gesinsmilieu, met die gesin en hul huis as motiewe, die tragiese van 'n onafwendbare situasie voor. Die betragter word gelok om die drama wat deur die voorstelling gesuggereer is vir homself uit te spel. Daardeur transformeer die skilder die betragter se intellektuele redenasies tot 'n visuele proses waarin interaksie tussen betragter en dramatiese narratiewe moontlikhede manifesteer.¹⁸

Die huis, as ondersteunende motief, dra by tot die bevestiging van die dramatiese aard van die voorstelling deur assosiasies wat met die 'huis' verbind word. Die begrip huis word deur die betragter geassosieer met 'tuiste', 'n plek waar die mens in gesinsverband geborge is. So is die figure dan ook as moontlike gesinseenheid op die stoep en rondom die huis geplaas. Paradoksaal met die geborgenheid wat met 'huis' geassosieer word, suggereer die liggaamshoudings en die gesigsuitdrukkinge die teendeel. Page stel net die probleem en is nie voorskrywend deur die antwoord daarop te bied nie, want hy beweer dat:

The universe is above all mysterious, and the humble exploration of this mystery can be the source of countless delights to the mind (Slabbert 1971: 22).

¹⁸ Page noem die vreeswekkende kern van menslike ervaring "the most fundamental stratum of human experience" (Slabbert 1971: 21).

Die menslike neiging om 'n wêreld wat oorweldigend en vreeswekkend is, vir selfbeskerming uit die gedagtes te delg, is volgens Page eie aan die mens. Dit is juis hierdie fundamentele, maar ontwykende stratum van menslike ervaring¹⁹ wat hy wil bloot lê. Daarom is die pikturale voorstelling soos *Untitled* (1979) geensins versagend op die oë of emosies nie. Geborgenheidsimbole en natuurlike wette moet juis omvergewerp word deur verborge assosiasies wat hulself spontaan voordoën. Die verband tussen die dinge waarin vertrouë gestel word, die ervaring wanneer die waarheid oopgevelek word, en die rede hoekom hy dit doen, word soos volg deur Page omskryf:

It is frightening beyond the powers of artistic expression to face the horror of our place in the infinite universe. It is even more macabre to contemplate the almost ludicrous contingency of the natural laws in which we place our trust.

I believe that such awareness is necessary for the attainment of complete mental maturity (Slabbert 1971: 21-22).'

4.5 Samevatting

Dit blyk uit die manier waarop Page die lewe betrag en hoe hy dit ervaar dat die kernprobleem van die samelewing, volgens hom, moontlik die wyse van kommunikasie (in al sy fasette) as sosiale belewingsproses is. Dit is in hierdie

¹⁹ Halliday verwys na die opponering van 'official mainstream culture' in sy studie van 'anti-languages' wat manifesteer in die taal van kriminele en andersdenkende, afgeskeide kultuurgroepe. Halliday se funksionele linguistiese teorie berus op 'n model vir die analisering van semiotiese sisteme. Die intellektuele proses in Page se *Untitled* (1979) waarna verwys is, sou sorteer onder wat Halliday 'textual function' noem — sou taal, en nie visuele teks nie, betrokke wees (Chipp 1975: 164 -182).

problematiese sosiale kommunikasie situasie waarin Page se pikturale voorstellings beide gestalte vind en gee aan die visuele kultuur van sy tyd en plek.

Daar word tot die slotsom gekom dat Page se bydrae tot die visuele kultuur van sy betrokke samelewing, soos sy kuns self, geleë is in 'n paradoksale begrip. Sy bydrae is die verbreking en omverwerping van die kommunikatiewe reëls van sy tydgenote wat grootliks berus het op voor die handliggende en sentimentele kommentaar. Deur komposisionele perspektiefreëls te ignoreer en deur toonkontraste, werp Page geykte kommunikatiewe reëls van sy samelewing omver. Hy kies die weg van assosiasieopwekking deur algemeen-menslike idees by wyse van pikturale komponente in sy komposises in ongewone situasies te plaas. Konnotasies dra egter nie daartoe by dat die pikturale paradoks en swart humor-kombinasies in Page se werke maklik verstaan word nie. Die geslotendheid van raaisels sowel as oop betekenismoontlikhede word daarin in ewewig gehou. Dit onderskei Page se werkswyse van dié van sy tydgenootlike mede-kunstenaars. So bied hy ook 'n bydrae tot, en 'n idiosinkratiese blik op sy kultuur.

HOOFSTUK 5

Motiefkomplekse in Page se oeuvre: skematiese sinopsis

Na aanleiding van probleme wat in voorafgaande hoofstukke behandel is aan die hand van geselekteerde voorbeelde, is hierdie hoofstuk afgestem op 'n oorsigtelike skematisering van konfigurasies van elemente in Page se kuns. In die vorige hoofstukke is bepaalde pikturale voorstellings wat bepaalde kategorieë verteenwoordig in meer diepte bespreek. In hierdie hoofstuk word die onderskeie kategorieë in verband met mekaar gebring en binne die konteks van Page se oeuvre geplaas. Die pikturale wêreld van die individuele werke word hier saamgevoeg om herhaalde motiefkomplekse, tipiese betekenisprosesse en deurlopende temas op te som. Die onderlinge verbande tussen kategorieë word by wyse van 'n kort bespreking en tabelle georden. Die skematiese oorsig word hier aangebied as 'n opsomming van ontledings waarmee hierdie navorsingsprojek begin het — nou met 'n nuwe funksie, sodat die leser die ikonologiese posisie van individuele werke binne die betekenisvelde en raamwerk van tematiese fokuspunte van die hele oeuvre kan plaas.

Tabel 1 is 'n ordening van die imaginêre wêreld wat in Page se oeuvre aangebied word. Die daaropvolgende tabelle van die voorafgaande beredenering van individuele voorbeelde bied ter ondersteuning 'n ontleding van betekenisimplikasies en tematiese fokusse. Die doel van die tabelle is om die kenmerke van motiewe en betekenisprosesse wat in Page se oeuvre voorkom, in verhouding tot die geheel en in verhouding tot mekaar, maklik leesbaar te maak. Werke word uitgelig om vas te stel of daar ikonologiese verbande is tussen die tematiek van betrokke pikturale

voorstellings en aspekte van Page se lewensbeskouing wat reeds in die studie bespreek is.

5.1 Grondmotief

Die grondmotief¹ is die tema wat die innerlike handeling van Page se kuns dra. Dit is die leidende gedagtes wat in Page se beeldtaal deur 'n beperkte aantal herhalende motiewe vertolk word. Die motiewe in Page se kuns is van alledaagse en bekende oorsprong. Die aanname word gemaak dat Page die lewenssituasie waarin die mens hom bevind, en veral die mens se reaksie op sy lewenssituasie, uitsonder om dramatiese, narratiewe en emblematiese in die imaginêre wêreld van die pikturale voorstellings in sy oeuvre bekend te stel.

Implisiet en belangrik in Page se pikturale voorstellings is die onafwendbare van die mens se lot wat hy op verskillende wyses aandui. In die reël verkies hy om die onafwendbare van die menslike lot by wyse van beeldraaisels aan die betragter voor te lê. 'n Kernwerk waarin die hermeneutiese sleutel tot Page se werkswyse moontlik gevind kan word en die titel reeds op 'n moontlike beeldraaisel dui, is *The key* (1977) (Figuur 37). Die afwagting word deur die titel geskep dat ook die sleutel tot Page se voorstellingswyse moontlik daarin 'opgesluit' lê. Vrugtelose soeke en menslike onvermoë aard in *The key* deur 'n meervoudige misterie en raaiselskepping gesuggereer. In die voorgrond verskyn 'n marmeragtige monoliet waarop 'n reuse

¹ 'Grondmotief' word soms beskryf as 'Leitmotiv' en funksioneer herhalend soos dit in die musiek en letterkunde voorkom.

menslike torso voorkom, wat terselfdertyd as sleutelgatomhulsel dien. Die gemodelleerde torso, as eenheid saam met die monoliet, hou verband met die lig/skadu-paradoks wat van beide kante aan die bokant van die monoliet uitstraal. So 'n verwantskap tussen beeldhoukunstige vorm en oneïriese lig herinner aan De Chirico se strategie met *Die groot metafisikus* (1917).² Volgens Martin (Passeron 1978: 342-3) het De Chirico die strategie ontleen van Rosso wat beklemtoon dat figure en skadu ewe tasbaar is. By Page dien die monoliet as 'n bykomende voorstelling van die mens, soos sy skaduwee. So suggereer Page ook De Chirico se benadering dat daar meer enigmas van die mens in sy skadu te vinde is as in al die gelowe in die hede, verlede of toekoms.

Die absurditeit van die ligparadoks in *The key* sluit ook aan by Paul Klee se geloof in die magiese krag van transformasie wat inherent in die pikturale simbool bestaan (vgl Neumeyer 1964: 99). Klee pas die verplasingselement toe as emosionele drakrag. Soortgelyk funksioneer die ligparadoks in *The key* as 'n enigma.

Verdere teenstellings in Page se *The key* bestaan daarin dat 'n man en 'n vrou blykbaar aan beide kante van die monoliet in teenoorgestelde rigtings uit die prentvlak loop. Terselfdertyd lyk dit asof hulle in hul loopaksie stilstaan en sodoende word 'n teenstelling van beweging teenoor bewegingloosheid gesuggereer. Die paradoks van beweging teenoor bewegingloosheid beklemtoon die figure se geïmpliseerde onvermoë om die geheim vir die betragter te ontsluit. Daarbenewens is die figure se

² *Die groot metafisikus* (1917), Museum of Modern Art, New York.

blik geensins gevestig op die groot sleutel aan die regterkant van die prentvlak waarin die oplossing tot die geheim wat blykbaar in die monoliet opgesluit lê nie. Daardeur word hulle magteloosheid of gebrek aan kennis van die moontlike bedreiging versterk.

Die geïmpliseerde menslike situasie en die gevolglike invloed op sy lewenslot figureer deurgaans in Page se oeuvre. Die situasie wat Page in *The key* voorhou, kan verskillende moontlikhede insluit. Dit kan menslike onvermoë, magteloosheid en broosheid, asook bedreiging vir die mens suggereer. Page skilder nie net wat hy sien nie, maar ook wat hy glo en hoop:

The artist should paint not only what he sees before him but also what he sees within him. If however, he sees nothing within him, then he should also omit to paint which he sees before him (Wollheim 1987: 138).

Drome het 'n 'logika' wat verwyderd is van die logika van die nugtere rasionele wêreld. In sy bespreking van Page se beeldlogika beweer Slabbert (1975: 19) tereg soos volg:

The paintings and drawings of Page distil into their most concise terms those aspects of art which strive to embody human finiteness.

In kort kan die grondmotief in Page se kuns dus opgesom word as 'die eindige mens op sy lewensreis'. Die grondmotief word doelbewus nie omskryf as 'die lewensreis van die mens' nie, want Page lê klem op die mens en die menslike ervaring, subjektiewe lewensbesef. Page bepaal hom by die mens se subjektiewe houding tydens die lewensreis. Voorstellings van die mens, ongeag van die variant waarin dit

voorkom, tree op as simbool vir die toestand waarin die mens verkeer, eerder as om 'mens' as sodanig voor te stel. Page verduidelik soos volg wat sy benadering met betrekking tot die mensfigure in sy pikturale voorstellings is:

I feel that they are more symbols than people, symbols of states and conditions.³

Daar is 'n absurditeit in die teenstelling tussen die raaisel rondom die betekenis van voorgestelde motiewe en die antwoord wat deur die titel in *The key* gesuggereer word. Die teenstelling tussen die voorgestelde raaiselbeelde en die titel skep by die betragter twyfel ten opsigte van die betekenis van die beeldmotiewe, die titel en die onderlinge verband tussen titel en voorstelling. 'n Sleutel se funksie is om iets oop te sluit, byvoorbeeld die hermeneutiese sleutel van 'n kunswerk of oeuvre. Die konnotasies lei die betragter om die betekenis van die titel figuurlik te benader. Die titel suggereer dus vir die betragter dat daar 'n antwoord op die raaisel is. Maar die gesuggereerde menslike onvermoë om die absurditeite 'reg te stel' dra ook by tot die frustrasie wat die betragter beleef om 'n antwoord op die raaisel te vind. Twyfel ontstaan by die besef dat die objektiewe wêreld vir sy bestaan van 'n subjek afhanklik is. Die betragter worstel met twee teenoorgestelde opsies: om geloofwaardige waarhede in die pikturale voorstelling te vind en daarteenoor om dit wat geles word, te ontken. Die absurde en die transrasionele wat deur 'n ondersoekende benadering in Page se oeuvre, soos in *The key* gerig word, is derhalwe op dieselfde wyse kragtig as drome en kan met ontsteltenis ervaar word, soos Page ook erken:

³ Verwys na Bylae 2, p. 298.

It may even upset people. Some things can be awfully funny. Although, it is not something you should really laugh at. It hurts personally as well as others.⁴

In aansluiting by Page se inspelings op die betragter se eie betrokkenheid met die gegewene bevestig Neumeyer (1964: 99) tereg dat 'n pikturale voorstelling die absurde in ontasbare realiteite soos begeerte en ontkenning kan verander.

Die narratiewe tema van die lewenslot as 'reis', met betrekking tot Page se oeuvre, moet myns insiens gesien word as die totale lewenstog wat die mens hier en hierna aflê en wat uit bepaalde fases bestaan. Page beskryf die aard van die genoemde lewensreis en sy beskouing ten opsigte van die mens se rol daarin soos volg:

I feel that our physical life is a phase of our whole destiny. It's a phase which we pass through and which we leave behind and end up into the next phase, and the next phase. And I do feel that there are these three sayings in the New Testament: 'Faith, Hope and Charity, yet the greatest of these is Charity.' Now, applied here to the best of your ability. But I have a feeling that we know so little. After all, what we know is what we think we know. I am talking about destiny. Now, it could be but the injunction of faith, hope and charity. Taking faith, I think faith is a replacement for knowledge. Having knowledge faith would fall away, wouldn't it? We would not need it. So, I do believe in an after-continuation, a continuation in after-life, an evolution of the spirit. That is as far as I have been able to work things out. But I certainly don't subscribe or believe at all in a cessation, a complete stop when physical life ceases. I believe in a continuation.⁵

Die gebrek aan kennis aan die kant van die mens blyk, volgens wat uit Page se pikturale voorstellings gelees mag word, die mens in 'n dilemma te plaas. Die noodlottige dilemma waarin die mens verkeer tydens die reis word grootliks bepaal

⁴ Verwys na Bylaag 2, p. 306.

⁵ Verwys na Bylaag 2, p. 311.

deur die mens se gebrek aan kennis van en insig in die bestaande realiteit soos in *The key* gesuggereer word. Sodoende blyk die lewensreis wat as Page se grondmotief die botoon voer 'n tragiese menslike lot te wees.

5.2 Motiefkomplekse⁶

'Motief' verwys normaalweg na 'n herkenbare voorstelling soos 'n blom. In hierdie studie word dit eerder in die sin van 'motive' — die motiverende tematiese eenheid van 'image clusters' gebruik. Daar is gevind dat Page se werkswyse makliker leesbaar gemaak kan word indien sy motiewe in 'n beperkte getal komplekse gegroepeer word wat bepaalde ooreenstemmende verwantskappe toon. Die hoofkomplekse wat geïdentifiseer is, is Verweseningliking (wese-aanduiding), fragmentering, perspektiwiese manipulering, verplaasbaarheid deur teenoorgesteldes en vervreemding. Dit word in tabel 1 op die volgende bladsy geïllustreer.

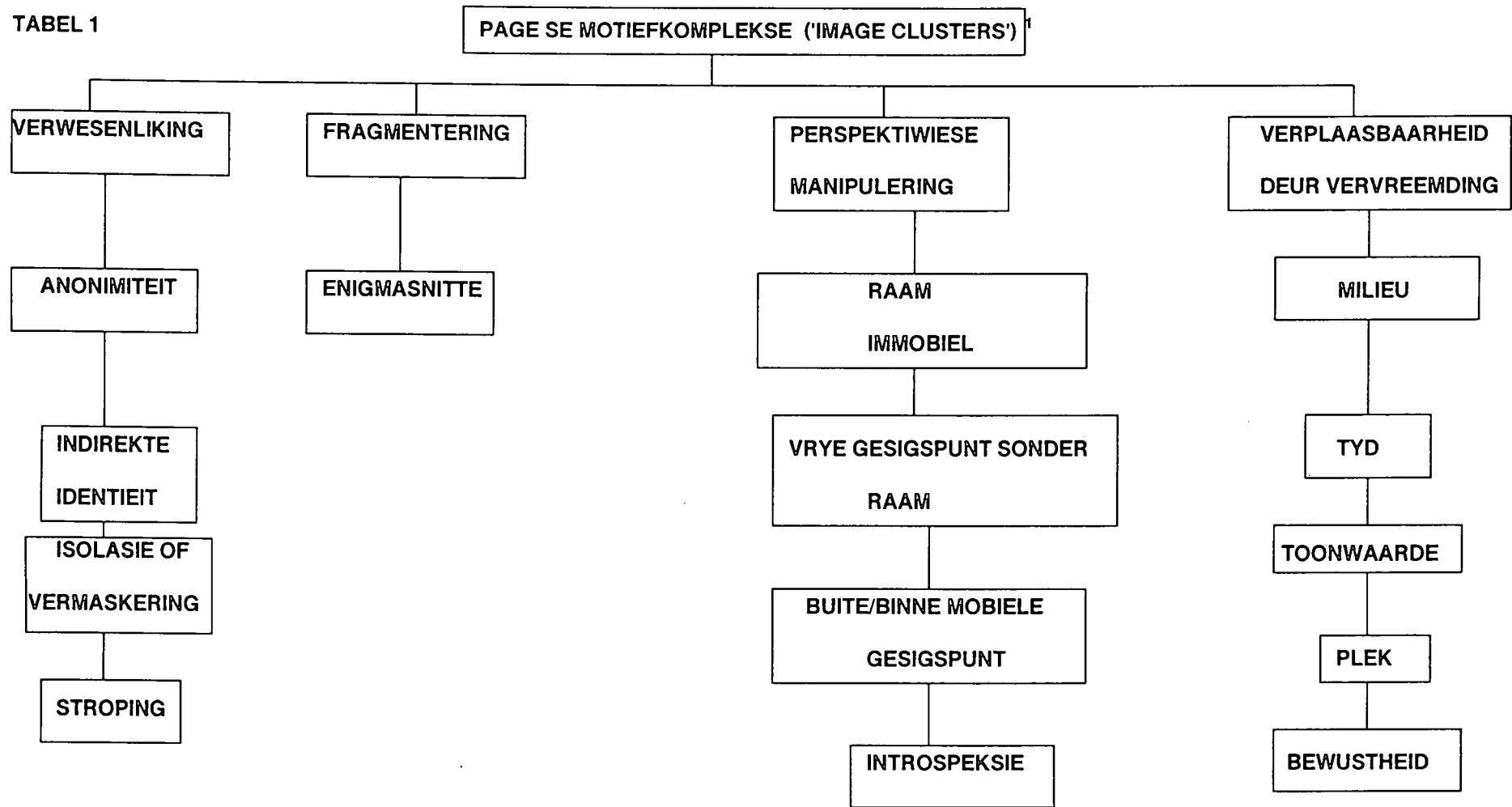
Die motiefkomplekse ('image clusters') word visueel deur bepaalde temas visueel oordra. Wese-aanduiding is 'n besonder ingewikkelde motiefkompleks. Ek vind dit makliker hanteerbaar en leesbaar indien dit in konteks van (dus saam met) die temas waardeur dit bekendgestel word, geïllustreer word. Dit word in tabel 2 gedoen.

5.2.1 Identiteitsbetwyfeling of motiewe van verweseningliking

Onder verweseningliking sorteer menslikheid en gevaargedra. Menslikheid word nie altyd direk deur die motief van 'n mensfiguur in Page se piktorale voorstellings

⁶ Die motiefkomplekse word in tabel 1 op die volgende bladsy diagramaties geskematiseer.

TABEL 1



¹ Voorbeelde van werke word in die daaropvolgende tabelle aangedui wanneer elke tipe kompleks in meer detail behandel word.

voorgestel nie. Inteendeel, hy maak graag gebruik van verskeie vorms van inversie om menslikheid te suggereer. Menslikheid sluit die menslike situasie en menslike identiteit as temas in. Verdingliking van mensfigure word op verskeie maniere voorgestel en getematiseer. So word die vermensliking van nie-lewende tekens soos die geboue in *Customs house and Albany hotel* (Figuur 3) en 'n radio in *The transistor* (Figuur 13), deur milieusituasies gedoen.⁷ Page se gevaargedaaentes kan deur 'n mensfiguur aangetoon word of deur 'n nie-lewende voorwerp teken word. Wese-aanduiding word deur die volgende geïdentifiseer:

Die mens as tema staan sentraal in Page se oeuvre. Die voorstelling van menslike figure bepaal die definisie en persepsie van die aard van menslike ervaring vir die betragter. Die mens se identiteit word vir dié doel op verskeie direkte en veral verskuilde maniere aangespreek. Werke wat die spesifieke kenmerke van identiteitsuggestie in elke geval ten beste illustreer, word gekies vir die bespreking:

5.2.1.1 Identiteitsvermaskering deur beeldraaisel

I left my face behind (1977) (Figuur 31) is een van die werke wat Page 'n paar jaar voor sy dood uitgevoer het. Hierdie werk dien as duidelike voorbeeld dat Page sy werkswyse verfyn het om die absurditeit van veronderstellings met betrekking tot identiteit en plek deur anonimiteit te suggereer. Die plek van hierdie werkswyse in konteks van Page se oeuvre word in tabel 1 geskematiseer. Identiteit word in *I left my face behind* op drie wyses verskuil: (1) deur die figuur in silhoeët te toon sodat hy

⁷ Die temas en milieusituasies word in tabel 2 na p. 197 opgesom.

selfs nie aan sy kleredrag geïdentifiseer of geklassifiseer kan word nie; (2) Die figuur se rug is op die betragter gekeer en sodoende is sy gesig verskuil; (3) Die indirekte veronderstelling dat die tema nie betrekking het op die betrokke figuur nie, is gesuggereer deur die blykbare 'wegloop' van die figuur. Hierdie veronderstelling word egter weerspreek deur die aanduiding van die gesig op die hoë heiningplanke, 'n gegewe wat die titel suggereer. Tog is daardeur geen openbaring van die spesifieke identiteit nie. Alle identiteitsopsies word dus oopgelaat. Deur 'n gesig op die heining aan te toon, word by die betragter die verwagting gewek dat die persoon se identiteit bekendgestel sal word. Tog, met die plasing van die gesig op die heining wil Page verseker dat die identiteit selfs nie toevallig ontbloot word nie. Geen verdere inligting ten opsigte van identiteit word gegee nie. Dit bly steeds oop. Hierdie benadering sluit aan by Magritte se siening dat, hoewel hy nie voorskrywend is nie, hy ook nie op toeval staatmaak nie. Die rede vir Magritte se benadering is dat toeval net nog 'n verduideliking van die wêreld tot gevolg sal hê (Larkin 1972: 8). Soortgelyk stuit Page se probleemstelling in *I left my face behind* verklarende antwoorde uit.

Deur identiteit aan te toon en gelyktydig te versteek word 'n veronderstelde vertrekpunt vir die realiteit uitgeskakel. Saam met die identiteitsonduidelikheid van die gesig suggereer Page verdere onduidelikhede. Tyd is aangedui deur 'n maan agter die heining. Daardeur word nag gesuggereer, maar terselfdertyd ook weerspreek omdat dit 'n dubbele identiteit het: die veronderstelde maan kan ook die ligkrans van die kersvlam wees. Sou aanvaar word dat Page sodoende tydsaanduiding kompliseer, kom 'n verdere aspek ter sprake, naamlik, die konnotasie van 'n kersvlam

as metafoor vir verganklikheid. Die metafoor vir tyd speel in 'n negatiewe, eufemistiese en idiomatiese sin in op die mens se lewensduur en verganklikheid. Metafories is hy dood en sy lewensduur beëindig as sy kers uitgedoof is. Tyd, in terme van lewensduur, is derhalwe deur die lengte van die kers en sterkte van die vlam gesuggereer. Hoë bome word in die volksmond geassosieer met begraafplase. In hierdie voorstelling wys Page weer eens op die beëindiging van die aardse fase van lewenstyd. Verdere konnotasies wat deur die voorstelling uitgelok word, sluit hierby aan — 'n snit in tyd en die verbygaande aard van tyd word metafories deur die vlieënde vlamme voor die ligkrans/maan moontlik gemaak. Beide tipe veronderstellings, naamlik, dié ten gunste van tydsaanduiding of dié daarteen, word ondersteun én weerspreek. Beide veronderstellings van die betragter by die aanskouing van *I left my face behind* bly voortdurend moontlik.

Daar is ook wrange humor in die titel opgesluit indien dit gelees word as 'n ander wyse om die siniese Engelse idiomatiese uitdrukking 'I lost face' te stel. Omdat Page self Engelssprekend was, is dit nie uitgesluit dat hy wel ook die uitdrukking in gedagte kon gehad het nie. Die vraag ontstaan wat veroorsaak dat aansien verloor word. Dit is uit die pikurale gegewene duidelik dat Page daarop dui dat die mens verantwoordelik is vir die situasie wat geïmpliseer word. Dog die pikurale voorstelling bied alleenlik die raaisel.

5.2.1.2 Identiteitbetwyfeling deur orientasiewisseling en identiteitsverskuiling

Page het *I left my face behind* in die laat sewentigs uitgevoer.⁸ Om aan te toon dat Page nie alleenlik bogenoemde werkswyse toegepas het gedurende die tydperk nie, word *Embarrassed effigy* (1976) (Figuur 41) onder die loep geneem. Soos in *I left my face behind* is verdere dubbelsinnige fasette van die mens se beeld (sy identiteit) ter sprake in *Embarrassed effigy* waarin Page 'n bykomende en andersoortige perspektief bied. Hierin is die identiteit verskuil deur die mens as beeldhouwerk voor te stel. Die gedagte van beeldhouwerk word gesuggereer deur die voetstuk, houding en drapering van die figuur links op die voorgrond van die prentvlak, wat moontlik ontleen is uit die ou Griekse marmerbeeldwerk soos die *Aphrodite* uit *Frèjus* (400-500 v.C.).⁹ Die idee van 'n engelbeeld is ontleen uit die Italiaanse skilderkuns soos die *Engel wat viool speel* van de Predis¹⁰ waarmee dit, met uitsondering van die rand van die gewaadsoom, sterk ooreenkomste toon. Die musiekinstrument versterk laasgenoemde aanname aangesien dit 'n kenmerk is van dié Italiaanse kuns dat musiekinstrumente saam met engele voorgestel is. Soos by *I left my face behind* is die idee van 'agtergelaat' of 'skeiding' met die geïsoleerde kop regs in die voorgrond aangedui. Die vraag ontstaan wat Page se doel met die isolasie van die kop sou wees. Die strategie hou moontlik verband met 'n verplasing van die voorstelling tot 'n figuurlike betekenisvlak. Die transformasie tot figuurlike betekenisinhoud is moontlik

⁸ Verwys na tabel 2 direk na 5.2.1.10 p. 197 vir 'n diagramatiese plasing van hierdie vorm van identiteit binne Page se oeuvre.

⁹ Opgeneem in die Louvre, Parys (Groenewegen-Frankfort *et al* 1946: 335).

¹⁰ *Engel wat viool speel*, National Gallery, Londen opgeneem in Godfrey (1965: 210).

indien die voorgestelde mensmotiewe nie meer geassosieer word met letterlike menswees nie. Page maak die verplasing van liggaamlike tot figuurlike betekenisvlak wel moontlik: Weens die absurditeit van die twee mensvoorstellings en hul blik in die rigting van die betragter word die laasgenoemde gelok om nuwe betekenis te oorweeg. Soos die suggestie dat verandering van identiteit moontlik is, word geykte veronderstellings met betrekking tot plek spekulatief omdat engele se plek as 'bo' geassosieer word en hierdie een saam met dik lug- of rioolpype onder op keldervlak voorgestel is. Voëls word ook in die ervaringsveld met 'bo' geassosieer. In die pikturale voorstelling word die plek van voëls saam met die ander motiewe in die keldersituasie voorgestel. Verandering van selfs die 'onder' idee van plek word egter moontlik vanweë die figuur wat oor die muur afkyk: Die ruimte bokant laasgenoemde figuur is dubbelsinnig deurdat dit beide dak en lug kan voorstel. Omdat plekplasing uit die ervaringsveld nie gestand gedoen word nie, kom die betragter tot die gevolgtrekking dat die betekenis van 'plek' nie op 'n fisiese nie, maar eerder op geestelike vlak lê. Omdat die betekenis en plekplasing oop gelaat word, kan dit deur die betragter self gevind word.

Die titel *Embarrassed effigy* dui nie alleenlik op die verwarring van veronderstellings en vorige ervarings nie, maar is 'n pikturale raaisel wat inspeel op die menslike staat ten opsigte van eie identiteitspersepsie. Die attributiewe byvoeglike naamwoord 'perplexed' verwys na die beeld ('image'). 'Perplexed' kan ook geles word as 'in die war bring', met ander woorde, dat die beeld waarna verwys word in 'n verwarrende situasie gevind word. Daarteenoor kan 'perplexed' dui op verwese wees of deur die

wind wees. Andersyds kan die byvoeglike naamwoord van die titel daarop dui dat die beeld waarna dit verwys verwickeld, vervleg en/of verstrik kan wees. Omdat Page nie meer spesifiek is in die titelwoorde of die pikturale voorstelling self na watter van bogenoemde betekenis verwys word nie, impliseer dit dat enige of almal moontlik is.

Die beeld wat in die titel aangedui word, word ook nie deur die titel of die pikturale voorstelling duideliker omskryf nie. Daardeur laat Page ook ruimte vir 'n wye verskeidenheid interpretasies van die woord 'beeld'. Dit verwys nie alleenlik na beeldhouwerk soos hierbo genoem nie. Dit kan ook dui op selfbeeld. Met laasgenoemde betekenis moontlikheid in gedagte, is dit nie duidelik of die kunstenaar verwys na sy eie selfbeeld as persoon of kunstenaar nie. Dit kan ook die betragter se selfbeeld suggereer. Indien die idee van beeld dui op beeltenis, kan dit verwys na 'n portret van iemand. Andersyds is dit moontlik dat daar verwys word na 'n persepsie van een persoon oor 'n ander. Die twee titelwoorde saam kan ook dui op 'n situasie waarin die mens verkeer en kan assosiasies wat verband hou met 'n chaotiese staat oproep. Page laat al die moontlikhede oop.

Hierdie werk herinner aan dié van Dali wat nie net enigmatiese wesens bevat nie, maar dat die raaisel verskeie betekenis en voorkomste kan aanneem, afhangende van die betragter se betekenis toedigting daaraan. Hoewel Page deur vorm en toonwaarde, en nie deur kleur nie, sy raaiselstelling maak, implementeer hy soos Dali (Neumeyer 1964: 103) droomsituasies met vormnoukeurigheid en toonduidelikheid.

Page lok op dieselfde wyse met *Embarrassed effigy* die betragter om 'n onbekende realiteit, sowel as geheime betekenis, te aanvaar.

5.2.1.3 Spel as identiteitskompliseerder

Gedurende dieselfde tydperk wat Page die voorgenoemde twee werke uitgevoer het, het hy ook 'n ander variasie van identiteitverskuiling uitgevoer. 'n Voorbeeld wat hierdie werkswyse illustreer, verdien ondersoek te word: Met die afskaling van die mensvorm tot 'n torsobeeld, soos met die sentrale motief in *The saga of old rumble guts* (1977) (Figuur 42) word die betragter genoop om deel te hê aan 'n ontsyferingspel waarin situasies en identiteite nie verklaar word nie, maar gekompliseerdhede toenemend opbou. Die begrip 'spel' is met die dubbelsinnigheid van die sentrale figuur geïmpliseer. Die dubbelsinnigheid hou nie net die identiteit van die torsobeeldwerk in omdat dit op 'n basis geplaas is nie, maar die boesem is tot so 'n mate sensueel en die gesigsuitdrukking so emosioneel lewenskragtig voorgestel dat 'n teenstelling tussen lewendwees en doodwees moontlik gemaak word. Die spelidee is egter gesuggereer omdat die torso met 'n voetstuk op 'n swart en wit geblokte grondoppervlakte geplaas is en sodoende die identiteit van 'n skaakstuk aanneem. Die voor die handliggende banaliteit in die samesyn van die skaakstuk of lewelose beeld met die drie bykomende mensmotiewe blyk duidelik omdat die skaal waarin die skaakstuk voorgestel is, veel groter as die ander is. Daardeur word die mensmotief in die vorm van 'n skaakstuk gedissosieer van die 'lewende' res. Verskeie opsies is moontlik met betrekking tot die wyse waarop die betragter deelneem aan die pikurale verkenningspel in 'n kunswerk soos *The saga of old rumble guts*. Die aard van die

banale spel en die semantiese resultaat word deur die betragter se betrokkenheid bepaal: Volgens Eluard (Matthews 1962: 37) kan die moontlike banaliteit van alledaagse verwantskappe openbaar gemaak word in die verkenning van die onbekende samesyn van onverwante motiewe. Eluard beweer verder dat die resepteursrespons onvoorspelbaar is omdat dit gerig word deur antisipasie. Mukarovsky (1976: 224) steun Eluard se benadering, maar glo daarbenewens dat die deelname kan lei tot 'n gesindheidsverandering in 'n antisiperende betrekking tot realiteit. Breton bevestig, soos Eluard en Mukarovsky, die semantiese belang van die onbekende met die woorde:

The weakness of contemporary thought appears to me to reside in the extravagant over-estimation of the known compared to what remains to be known.¹¹

Hierdie siening word in *The saga of old rumble guts* visueel gesuggereer en moontlik ondersteun. Page lok met die skaakstuk die betragter se deelname aan die spel. Volgens Gadamer (Palmer 1969: 172) is die betragter se rol in die verkenningsspel een waarin die spel ontplooi word tot voorstelling. Die spel kry gestalte in en deur die deelnemer. Ongeag die ervaring van 'onverwantheid' tussen pikturale motiewe, dui die sentrale plasing van die torso-skaakstuk in *The saga of old rumble guts* rondom dié figuur op die moontlikheid dat onderlinge verwantskap wél geld. Die moontlikheid bestaan ten spyte van die identiteidisassosiasie. Bykomende motiewe soos die vishoek en deure speel ook 'n rol in die inter-verwantskappe van identiteite. Assosiasies dat 'n vishoek 'n item is waarmee gevang of vasgehou word kontrasteer

¹¹ Breton se woorde is aangehaal uit sy *L'Amour Fou* (Matthews 1962: 38).

met die deure wat moontlikheid vir bevryding of ontsnapping uit die situasie dui. Konnotasies dat so 'n vishoek wat in die vlees haak seermaak, wek ook die idee dat Page moontlik in figuurlike sin sinspeel op seerkry. Die betekenis is meer gekompliseerd as wat dit met die eerste oogopslag blyk te wees. Die deure en vishoek het dus 'n eerste betekeniswaarde uit die ervaringsveld. In die pikturale voorstelling kry dit 'n nuwe semantiese waarde omdat dit met ander in verband gebring word en ook daarmee gekontrasteer word. Elk word in die proses teen mekaar afgespeel. Dit het tot gevolg dat elke item ook in die konteks van die samesyn van ander deur die ander nuwe betekenis gegee word. Mukarovsky (1976 : 236) verduidelik soos volg hoe so 'n komplisering van betekenis deur die verbinding van motiewe geskied:

Each of these elements in itself and in its connection with the others is in several respects represented by it and the others.

Die woord 'saga' wat in die titel voorkom herinner die Oud-Noorse legende van helde uit die Yslandse geskiedenis. So 'n verhaal gaan om die heroïese prestasies van die held. Die assosiasie kan derhalwe impliseer dat 'old rumble guts' as held voorgehou word. Maar die feit dat die attributiewe byvoeglike naamwoorde 'old' en 'rumble' die persoon beskryf, word die aanname dat hy 'n held is, weerspreek.

Sou die woord saga as 'sage' gelees word kan dit moontlik dui op 'n romantiserende en fantasiebelaaide persepsie van die persoon se daad. Wie Page beskryf as 'old rumble guts' en op watter daad hy sinspeel, word nie direk aangedui nie. Die

betekenisverband tussen titel en voorstelling blyk wel die identiteit van 'n persoon te betrek.

Aangesien die identiteit en verwantskapsontplooing in en deur motiewe soos gevind in *The saga of old rumble guts* spontaan plaasvind, bevestig Gadamer (1969: 165) dat die waarheid dialekties, en nie deur metode nie, gevind word. Daar word staatgemaak op die betragter se gewilligheid om deel te neem aan die spel. Daar word ook staatgemaak op sy ervaring van die motiewe wat in die pikturale voorstelling voorkom, volgens sy kultuur. Die betekenisgewingsproses wat derhalwe deur *The saga of old rumble guts* moontlik gemaak word, korrespondeer met Bryson (1981: xxvii-xxix) se benadering dat die komplekse interaksie van alle kultuurfasette deur ontleding en die lees van die beeld ter sprake kom.

5.2.1.4 Verdingliking/vermensliking

Nou verwant aan die torso en beeld is die pop wat ook gebruik word om identiteit te verskuil. Die pop neem in Page se oeuvre die vorm van 'n lappop,¹² kleremakersmodel, 'n kunstenaarsmannekyn of 'n popvormige kapstok aan.¹³ Omdat die visuele suggestie met betrekking tot die pop in Page se kuns dieselfde fungeer as 'n torso en beeldwerk wat in die voorafgaande bespreking bespreek is, is verdere verduideliking van die pop nie nodig nie en word by die herkenning van soortgelyke optrede volstaan.

¹² In *The couple* (Figuur 27) hou die figure in die voorgrond elk 'n ewegrotige lappop vas.

¹³ *Wait till she comes* (1967) (Figuur 28) is die sentrale figuur 'n kapstok wat 'n vroulike vorm aanneem deurdat die boonste gedeelte 'n vroulike torso met ontblote borste is.

Verdingliking/vermensliking sluit voorstellings van maskers, torsobeelde, klere wat menslikheid aanneem, in. Page manipuleer metaforiese verskuiwings deur duplikasie van die menstorso in 'n pikurale voorstelling waarvan die titel onbekend is (Figuur 34).

Die een word in vooraangesig getoon en die ander in agteraansig. Met *Dualism* (1979) (Figuur 36) dupliseer Page alleenlik die koppe van die manlike en vroulike figure. Soos in die geval met *Mobil oil crisis* (1980) (Figuur 36) word 'n metaforiese verskuiwing verder bewerkstellig deur die koppe los van die lywe aan te toon.

5.2.1.5 Dubbelbeeld

Spieëlbeeldweerkaatsings kom dikwels in Page se oeuvre voor en verdien dus ook van nader ondersoek te word. Met dubbelbeelde word die verskuilde mensmotief in Page se oeuvre met 'n bykomende variasie uitgebrei. Verskillende voorbeelde van weerkaatste of dubbelbeelde kom in Page se oeuvre voor en die vorms wat hy die meeste toegepas het, kan deur die volgende verteenwoordigende voorbeelde wat almal in tabel 1 ingesluit is en wat elke keer 'n ander werkswyse duidelik illustreer, verduidelik word:

Beeldverdubbeling kan ook in Page se kuns gesuggereer word waar die figuur wat verdubbel word, gesuggereer en nie vertoon word nie. In *The model* (1967) (Figuur 43) is daar geen vrouefiguur voor 'n losstaande vollengte spieël nie. Die weerkaatste beeld in die spieël is, met uitsondering van die voete, 'n volfiguur weerkaatsing van 'n geïmpliseerde figuur wat voor die spieël staan. Benjamin (1970: 233) beweer tereg

dat die gereflekteerde spieëlbeeld verwydering van die figuur wat gereflekteer word, teweegbring. Dit het tot gevolg dat die betekenis van die figuur wat gereflekteer word en die weerkaatsing wedersyds oordraagbaar word.¹⁴ Die titel verwys na 'n model. Deur ervaring van persone wat in die modewêreld fotografiese modelle is of modes vertoon, kan verbandhoudende betekenismoontlikhede vir die figuur wat gereflekteer word in die voorstelling geles word. Verwant aan die voorgenoemde betekenismoontlikheid is die moontlikheid van 'n persoon wat die mode slaafs volg. 'n Ander betekenis wat aan die woord 'model' gekoppel kan word, is dat daar moontlik verwys word na 'n toonbeeld van voorbeeldigheid of perfekte optrede. Andersyds kan dit dui op 'n tipe gebruiksvoorwerp wat wissel volgens heersende smaak. Daarteenoor kan die titelwoord verwys na 'n namaaksel van iets. Omdat die weerkaatste figuur verskil van die figuur wat weerkaats word, blyk dit dat Page wel laasgenoemde betekenis wou suggereer. Tog is die ander moontlikhede nie uitgeskakel nie en funksioneer hulle moontlik saam met laasgenoemde. Mode moet nie hier alleen as kleremode geles word nie, maar eerder in 'n figuurlike betekenis as gebruike of optrede.

Bykomend tot bogenoemde voorbeelde kan weerkaatsings ook op hul eie in Page se pikturale voorstellings fungeer soos dit in *The sybil* (Figuur 29) doen. In hierdie pikturale voorstelling word die drie manlike figure in glasballe as klein monsteragtige figuurtjies in die voorgrond in vooraansig voorgestel, terwyl die gespieëldde manlike

¹⁴ Benjamin (1970: 233) verwys in sy betoog na die gereflekteerde spieëlbeeld van die akteur voor die kamera. Die mening word gehuldig dat Benjamin se oordeel van die situasie ook van toepassing is op Page se gespieëldde beeld.

mensfigure in die agtergrond figure in sy- en agteraansig getoon word. Die titel verwys na 'n profetes. Die waarheid en voorspellings deur so 'n persoon spruit uit die beelde wat sy in 'n glasbal vind. In die voorstelling kyk die persoon egter weg van die glasbal in die rigting waar die betragter voor die kunswerk geplaas is. Dit kan dus daarop dui dat die beelde wat in die glasbal gereflekteer word, nie toekomsvisies bied nie. 'n Ander alternatief is dat daar gesuggereer word dat die profetes reeds indrukwekkende waarhede waargeneem het en dit met die betragter deel. 'n Bykomende moontlikheid is dat die titelwoord ook moontlik wys op 'n gedagte wat verskeie resensente dikwels in Page se pikturale voorstellings lees. Dit is sy sienswyse of voorstelling van die vrou. Indien die idee oorweeg word kan die betekenis van die woord 'sybil' dui op raaiselagtige vrou.

Weerkaatsings in water kan ook as spieëlbeelde beskou word omdat hulle op dieselfde manier deur die kunstenaar hanteer word. Die vrou se gesig in die waskom met water in *Top of the morning* (1981) (Figuur 3o) getuig van sodanige weerkaatsing. Opvallend ook is die feit dat die gesigsuitdrukking van dié in die waterweerkaatsing verskil. Die gesigsuitdrukking van die vrouefiguur is vrolik soos aangedui deur die glimlag. Daardeur word die vrolike oggendgroet wat deur die titel aangedui word versterk. Die weerkaatste gesig in die water is egter nie 'n vrolike een nie, met die gevolg dat die vermoede by die betragter ontstaan dat die titel saam met die pikturale voorstelling 'n ironiese stelling is. Die seunsfiguur wat oor sy skouer na die vrou kyk dra 'n voël aan 'n toutjie soos 'n klimtol. Die klimtol laat die gedagte ontstaan dat daar gespeel word. Die konnotasies met die Engelse woord 'yo-yo'

suggereer moontlik dat wispelturige emosies of 'n onstabiele situasie betrekking het. Die toutjie is om die voël se nek gebind. Dit is dus onwaarskynlik dat die voël lewendig kan wees. Assosiasies met die dood of doodsheid word moontlik daardeur geïmpliseer. Die manlike figuur wat in die agtergrond om die deur loer, het ook nie 'n vrolike gesigsuitdrukking soos die vrouefiguur nie. Dit wil dus voorkom asof die twee manlike figure die gemoedstoestand van die weerkaatsing in die waterbak reflekteer. Deur die drievoudige herhaling van die teenoorgestelde suggestie wat deur die titel en die uitdrukking van die vrou gemaak word, versterk Page die ironiese stelling van die titel *Top of the morning*.

5.2.1.6 Fantoom as meganisme van identiteitsverdoeseling

Waar weerkaatsing in 'n spieël in voorstellings soos *Top of the morning* en in 'n glasbal soos in *The sybil* 'n teenoorgestelde identiteit van die figuur bied wat gereflekteer word, maak Page ook dikwels gebruik van verdoeseling om die betragter tot ander insigte te bring ten opsigte van die figuur se identiteit wat voorgestel word of die situasie wat betrekking het.

In Page se kuns dien fantome as skrikbeelde. Skimme wat meesal die vorm van 'n silhoeët aanneem, is in Page se kuns 'n variant van die spieëlbeeld. Die doel vir die gebruik van fantome is heelwaarskynlik om die betragter deur 'n skokervaring tot bepaalde insigte te bring. Die skim word oorwegend as 'n anonieme figuur in die agtergrond van die prentvlak geplaas en op 'n veel groter skaalgrootte voorgestel as die ander motiewe. Page toon nie 'n voorkeur vir die aansig van die skimfiguur nie.

Die statiese eienskap van Page se figure is ook van toepassing op gesilhoëetteerde skimfigure. Daar is wel uitsonderings soos in *I left my face behind* (1977) (Figuur 31) waar die skim aan die regterkant van die prentvlak in 'n loophouding in agteraansig voorgestel is. Soos by ander mensvoorstellings kom die beweging van die figuur asof gestuit voor. In enkele gevalle, soos in *Mobil oil crisis* (1980) (Figuur 36), is die skimfiguur in die voorgrond van die prentvlak. In hierdie voorstelling is die skim nie bloot 'n silhoeëet nie, maar is geringe modellering van volumes uitgevoer en is detail aangebring waaronder stewels, handskoene, oë, neus en 'n bril. Die skimfiguur blyk ook meer 'beweeglik' as al Page se mensvoorstellings. Daar was gedurende die tagtigerjare 'n situasie in Suid-Afrika wat as 'n krisis gesien kon word. Weens politieke sanksies was die verskaffing van brandstof aan Suid-Afrika deur die grootste verskaffer opgeskort. Dit is hierdie kennis wat Page met die titel van die voorstelling betrek. In *Mobil oil crisis* speel hy in op 'n krisis in die mens se lewe. Dit is nie seker of hy spesifiek na die oliekrisis verwys nie. My vermoede is dat die voorstelling eerder breër gelees moet word as 'n ongedefinieerde menslike krisis. Verder kan die assosiasie dat brandstof noodsaaklik is om 'n motor te laat funksioneer moontlik in figuurlike sin beteken dat Page op die gevoelslewe van die mens sinspeel. Daarby word bedoel dat hy moontlik wys op afwesigheid of krisis van 'n noodsaaklike aspek wat die mens aanvuur, inspireer of in staat stel om sy menswees optimaal te beleef.

Soms word die skimmotief by wyse van verlengde skaduwees gedupliseer. Duplisering geskied nie toevallig in Page se pikturale voorstellings nie. Deur motiewe

soos skimme by wyse van skaduwees te dupliseer, beklemtoon Page die stelling wat hy maak. Soos in die geval van spieëlbeelde neem skimme sowel as skaduwees in Page se pikurale voorstellings 'n ander identiteit as die mensfigure waarmee dit verband hou aan. Dus, om te beweer dat die motief gedupliseer word, is relatief; Skaduwees is nie noodwendig van dieselfde geslag nie en word nie noodwendig in dieselfde aansig of liggaamshouding aangetoon nie.

5.2.1.7 Deursigtigheid as meganisme van identiteitsverdoeseling

Identiteit word in Page se oeuvre soms nie vervang met 'n pop soos in *The couple* (Figuur 27) of gedupliseer deur 'n spieëlbeeld soos in *The model* (Figuur 43) nie. Nou verwant aan die spieëlbeeld word 'n variasie op die verskuilde menslike figuur daargestel deur die glasbal. Soos in die geval van spieëlbeelde is die beeld wat gereflekteer word in die glasballe in *The sybil* (Figuur 29) anders as gespieëlde beelde. Die figure neem nie net 'n ander houding aan nie, maar nuwe identiteite van die figure word voorgestel.

5.2.1.8 Anonieme identiteit

Bostaande opskrif 'anonieme identiteit' kan as 'n teenspraak voorkom. In Page se kuns word identiteit soms verdoesel deur 'n ander identiteit wat nie 'n spesifieke identiteit belig nie, maar juis die identiteit van die voorgestelde figuur bewaar. Die voorgestelde figuur word daardeur anoniem. Maskers dien in Page se kuns as 'n anonieme mensmotief. Maskers blyk oorwegend uitdrukkingloos te wees. Tog, vanweë die skaal van die maskers self, of komponente daarvan saam met die

toonwaarde, verkry dit emosionele drakrag. Maskers word soms saam met direkte mensfigure gekombineer, maar dit kan ook afsonderlik as motief optree wanneer die emosionele impak selfs sterker blyk te wees. Hulle is nie deurgaans bekende maskermotiewe nie. In *Images* (1972) (Figuur 14) word 'n voetbal voorgestel as fokus en 'n masker deur dit van gelaatstrekke te voorsien en sentraal op die prentvlak te plaas.

5.2.1.9 Metonimiese identiteitsverplaser

'n Metonimiese vorm van die mens word by die gedagte van sigbaar of 'sien' toegepas. In hierdie geval neem 'n bril, oë, 'n venster of 'n spieël indirek die voorstelling van die mens aan. Die begrip 'sien' het in Page se kuns nie 'n voor die handliggende betekenis nie. Voorbeeld hiervan is *Drawing for spectacle of sleep* (1974) (Figuur 39).¹⁵ Al is hierdie 'n relatief eenvoudige komposisie, maak dit sterk op die verbeelding aanspraak deur die ongemaklike milieu waarin die bril as sentrale motief geplaas is. Page plaas dit op 'n kussing, met die verwysing na slaap. Dog die kussing is op 'n stoel met die bril wat gevaar sou loop om beskadig te word indien daar op die stoel gesit word. 'n Skok-element word in die voorstelling ingebou omdat die bril van oë voorsien is. Die oë is wel toe wat slaap suggereer. Page laat die bril steeds as sienprotesis 'n moontlike kykfunksie verrig, maar een wat sig tot figuurlike betekenis verplaas. Die noodsaaklikheid vir kyk is egter tweevoudig uitgespel met beide die bril- en oëmotiewe. Die stoel, soos die bril, verleng daarteenoor sy

¹⁵ Verwys na die tweede bladsy van tabel 2 vir die plasing van die voorstelling binne konteks van Page se oeuvre.

nonfunksie. Omdat die bril daarop geplaas is, kan daar nie sonder skade op die stoelkussing gesit word nie. So ook word die kussing nie meer as 'n slaapkussing geles nie omdat dit as vertoonkussing vir die bril fungeer. Hoewel die bril op Engels ook 'n 'spectacle' is, blyk dit dat Page met galgehumor sinspeel op die begrip 'spektakel'. Daar word moontlik op dié wat met toe oë deur die wêreld gaan en dat daar só 'n spektakel van jousef gemaak kan word. Hier word die betragter nie genooi om te slaap nie, maar moontlik daarop attent gemaak dat hy onbewus is van wat werklik om hom gebeur.

5.2.1.10 Antropomorfisme as identiteitsverplaser

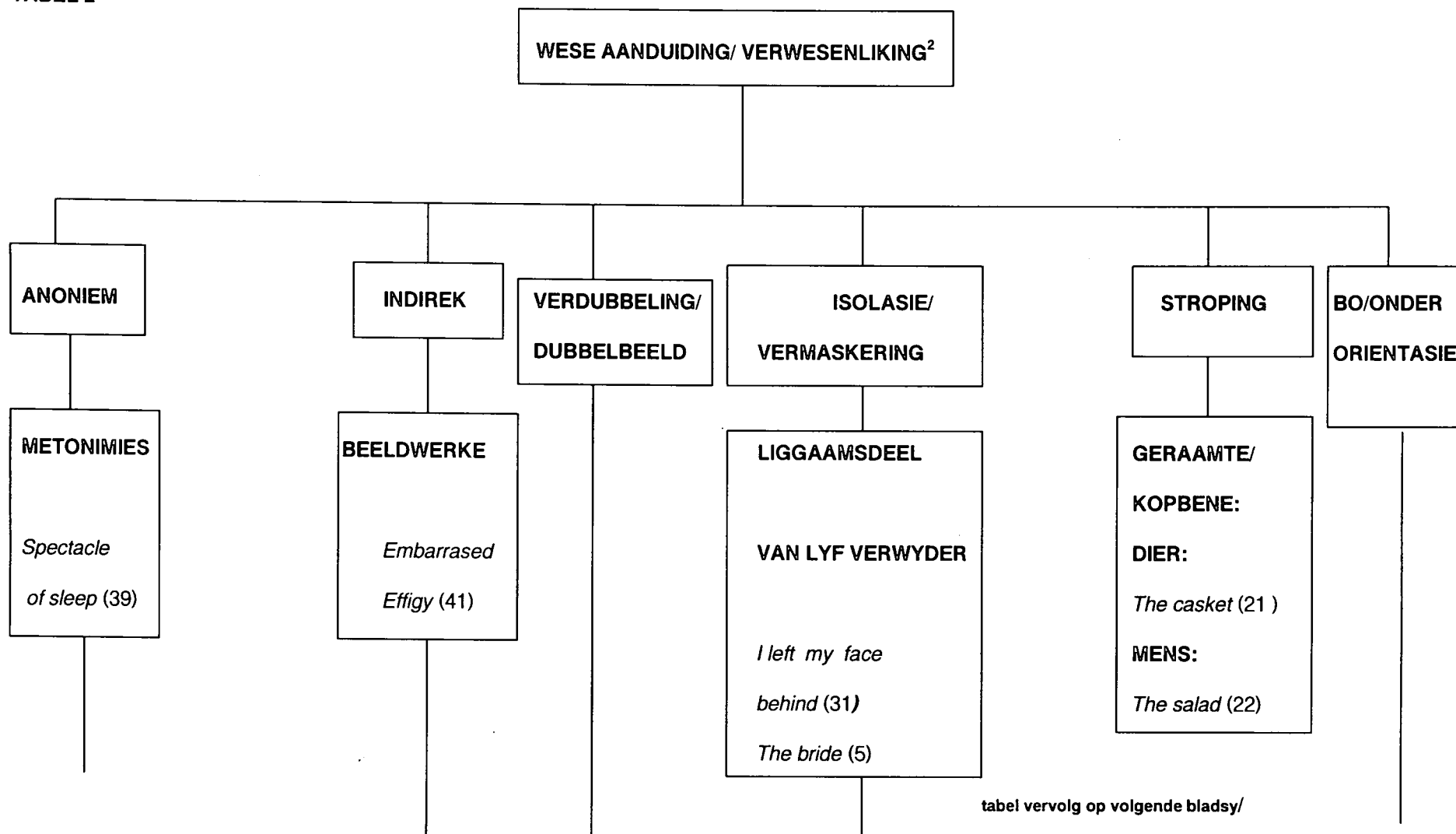
Page verplaas dikwels die identiteit van menslike rolle na ander nie-menslike items. Antropomorfisme is die mees indirekte projeksievorm van menslikheid. 'n Voetbal in *Images* 1972 (Figuur 14)¹⁶ kan byvoorbeeld vermenslik word, en onder veralgemeende projeksie van menslikheid sorteer. 'n Jas of rok in isolasie en wasgoed sorteer ook hieronder. Antropomorfisme in Page se kuns sluit ook nou aan by bogenoemde wyses van anonieme en verplaasde identiteit wat in tabel 1 geïllustreer word.

5.2.2 Fragmentering

Page maak dikwels gebruik van fragmentering om betekenisemoontlikhede te verbreed. Fragmentering word ook soms gebruik om identiteit te verdoesel.

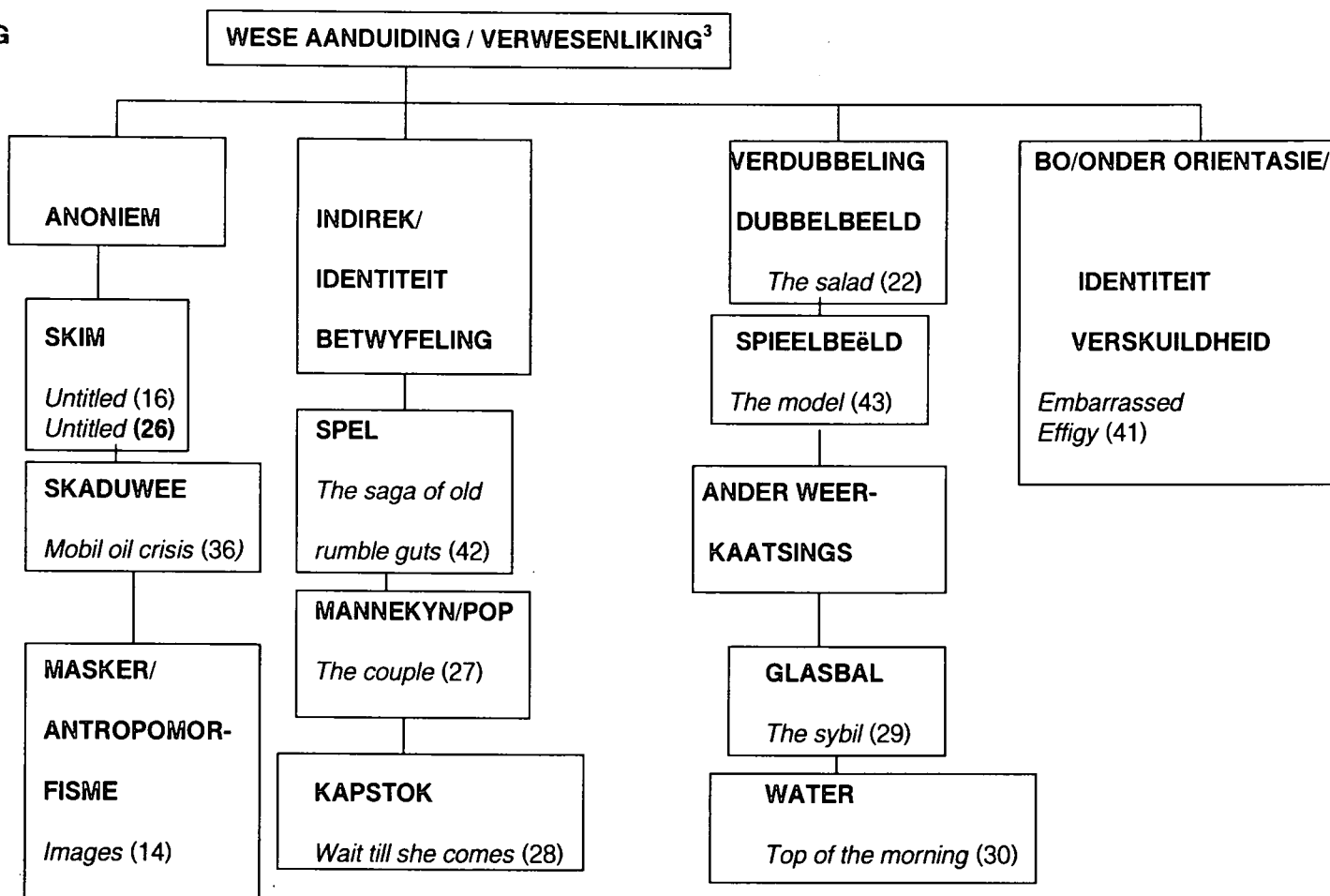
¹⁶ Die plasing van die voorstelling word geskematiseer in tabel 2 op die volgende bladsy.

TABEL 2



² Die syfer tussen hakies agter elke titel dui die illustrasienuommer aan. Volledige inligting word voor in die figuurlys verskaf en die illustrasie daarvan kom in Bylae 1 op p 250 voor.

/TABEL 2 VERVOLG



³ Die voorbeeldlys in elke geval is nie volledig nie, met ander woorde ander pikturale voorstellings wat in die studie bespreek is kan ook in bepaalde kategorieë ingesluit word. Omdat dit egter onprakties sou wees om in 'n tabel 'n volledige lys van verteenwoordigende werke aan te toon, moet volstaan word by 'n beperkte aantal voorbeelde.

Fragmentering kan dus ook deur reeds genoemde temas van identiteit gedoen word. Dit is derhalwe nodig om sy werkswyse ten opsigte van fragmentering te ondersoek.

Die duidelikste voorbeeld van 'n fragmenteringstruktuur waardeur Page identiteitsverbreding in werking stel is *Enigma 1* (1978) (Figuur 38).¹⁷ Oorskakeling word teweeggebring deur die middelste vertikale sport van die vensterraam as afsnydingsmeganisme te laat funksioneer. Links van die vertikale sport is die helfte van 'n manlike torso in vooraansig aangebring. Regs verskyn die vroulike weergawe opvallend perspektiwies dieper in die prentvlak. Deur hierdie snyding- en kombinasiestrategie sluit Page aan by Magritte se gebruik soos dit in *Die domein van Arnheim*¹⁸ toegepas is. Visuele stellings word geskei van hul assosiasies. In *Enigma 1* geskied die skeiding tweevoudig: die gesigvoorstelling neem as eenheid 'n dubbelidentiteit aan — dié van beide man en vrou. Daarteenoor word elk in die verbeelding 'voltooi' tot afsonderlike identiteite of tot 'n ongemaklike eenheid. Verrassende binne-buite perspektiefmanipulasie verander die tradisionele plasing van die betragter. In *Enigma 1* word die betragter nie alleenlik in die midde van die gebeure geplaas nie, maar verkeer hy ook 'binne' terwyl die dubbelfiguur van buite inkyk. Deur die plasing van die betragter word die nadenkingsmoontlikhede van die

¹⁷ Page het drie werke gedurende 1978 uitgevoer met dieselfde titel, naamlik, *Enigma* (1978). Die komposisies en motiewe verskil heeltemal van mekaar, ofskoon die konsep van enigma verband hou met mekaar. Ek het die eerste twee van nommers voorsien om 'n onderskeid te kan tref. *Enigma 1* word vir die doel van die bespreking gebruik. Page het wel die derde *Enigma* self aangedui as *Enigma 3*.

¹⁸ Renè Magritte, *Die domein van Arnheim* (1949), privaatversameling, VSA, geïllustreer in Larkin (1975: 34).

voorstelling verhoog. Dit geskied vanweë die 'inkyk' konnotasie en introspektiewe moontlikheid.

Die titel *Enigma 1* dui op 'n raaisel, 'n onverklaarbare en duistere saak. In hierdie voorstelling blyk die raaisel betrekking te hê op die mens in die algemeen of die verhouding tussen man en vrou omdat Page beide 'n manlike en 'n vroulike mensfiguur voorstel.

5.2.3 Perspektiwiese manipulasie¹⁹

Beeldkomplekse word in Page se kuns deur die perspektiwiese kombinerings van pikturale elemente saamgestel. In elke geval het die perspektiwiese kombinerings tot gevolg dat die betragter die perspektief op 'n bepaalde wyse lees.

5.2.3.1 Raam

Soos genoem is die mens vir die kunstenaar, Page, die sentrale fokus en tema van sy oeuvre. Hoewel perspektiefmanipulasie nie Page se uitgangspunt skyn te wees nie, manipuleer hy wel sy komposisies op so 'n wyse dat die betragter die voorstelling op 'n bepaalde wyse benader. Die plasing van die mensfiguur in Page se pikturale voorstellings bepaal die persepsie van die aard van die menslike ervaring wat Page uitlok. Die algemeenste situasie waarin Page sy figure plaas, is binne die beperking van een of ander raam. Die genoemde raam neem die vorm aan van 'n deurgang, 'n deurraam (soms sonder 'n muuraansluiting), 'n stoof, of 'n vuurherd. Deur die motiewe

¹⁹ Verwys na tabel 3, p. 205 vir 'n diagramatiese illustrasie van die tipe beeldkomplekse.

in 'n raam te plaas, skeep Page in sy teatrale werke — anders as in sy emblematiese werke— 'n verhoog soos in 'n teater waarbinne die drama wat hy deur sy persoonlike lewensiening en met die betrokkenheid van die betragter laat afspeel. 'n Sentrale gesigspunt word eerstens deur die raam daargestel waardeur menslike transformasies moontlik gemaak word. Omdat die betragter hom kan identifiseer met die beperking waarbinne die figuur geplaas is, maak Page die figuur nie net persoonlik nie, maar word dit ook veralgemeen omdat die karaktertrekke van die figuur gewoonlik nie in fyn detail aangetoon word nie. Op so 'n wyse lok hy die betragter om die figuur ook onbewustelik as persoonlik te aanvaar en daardeur in die situasie geprojekteer te word. Alpers (1983: 12-13) verduidelik die effek soos volg aan die hand van Drebbel se transformasies wat met dié van Page ooreenstem:

The camera obscura principle is employed to contrive a theatrical presentation, which is made up of Drebbel's transformations or narrations of himself.[...] it is performative or theatrical in character and, [...] the maker of the image, rather than standing by as a viewer, injects himself into its midst.

Die sentrale gesigspunt impliseer tweedens kommunikasie met die betragter. Die mensfigure in Page se kuns word nie op so 'n wyse geplaas dat die gebrek aan onderlinge kommunikasie sigbaar word. Vergelyk byvoorbeeld die gesuggereerde gebrek aan kommunikasie tussen die figure in *In the centre we meet* (Figuur 24) wat rug aan rug op 'n stasiebank sit. Soos in *The couple* (Figuur 27) is die blik van die figure in *In the centre we meet* nie na mekaar nie. Elkeen se blik word gerig in 'n rigting waar geen ander mensfigure geplaas is nie of meer dikwels is die blik na buite die prentvlak soos in *The sybil* (Figuur 29) en *The threat* (Figuur 23) op 'n onsigbare betragter gerig. Die betragter word deur die sentrale komposisionele uitleg en die

'uitkyk' van die figure, wie se blik na die betragter gerig is, as aktiewe komponent in die kunswerk self geprojekteer. Daarbenewens word daar tog 'n onderlinge verwantskap tussen die mensfigure bevestig deur die keuse van die figure. Soos uitgelig tydens die bespreking van mensmotiewe in paragraaf 5.2.1, skeep Page oorwegend 'n paartjie of 'n groep wat deur die betragter moontlik as 'n gesin aanvaar kan word al dan nie. Deur so 'n groepering lok Page die betragter om 'n betekenis te heg aan die ingeperkte situasie waarin die figure geplaas is of om dit op 'n bepaalde manier te lees. 'n Perseptuele ervaring wat moontlik ooreenkom met wat Wollheim (1987: 21) as om iets in iets anders te sien ('seeing-in'). Volgens Wollheim gaan hierdie proses van beeldskepping verder as tematisering van die motief omdat die stand *van* en die kyk *na* die motiewe oorweging verg. Dit is as gevolg van die betrokkenheid waartoe die betragter genoodsaak word, dat die betekenis op so 'n wyse kan ontwikkel dat elke betragter se eie verbeelding, verwagtinge en vooroordele daarop inspeel.

5.2.3.2 Vrye gesigspunt sonder raam

In teenstelling met die werkswyse hierbo genoem verruim die afwesigheid van 'n voorgestelde raam in Page se kuns soms die pikturale voorstelling buite die prentvlak tot deel van die wêreld daarbuite. Die betragter word nie in hierdie werke tot 'n bepaalde gesigspunt vasgepen nie, behalwe dié van die prenttraam, fisiese raam of institusionele raamwerk.

Mensfigure wat binne 'n straattoneel soos in *Parliament Street* (1980) (Figuur 2) of binne 'n landskap geplaas word, figureer in Page se kuns ook soos karakters op 'n verhoog dit wil sê die prosceniumraam. Daar kan met Page se pikturale voorstellings sonder 'n raam 'n ooreenstemming met die natuurlike vista in die werk van Vermeer se *Gesig van Delft* gevind word. Daar word oordenking van die inhoud in *Parliament Street* gewek. Die rede vir die verskil tussen hierdie tipe voorstelling sonder 'n raam en die raamsituasie is geleë in die ooreenkoms met sogenaamde 'natural vision' van eersgenoemde, soos Alpers die verskynsel noem. Volgens Alpers het die strewe na natuurlikheid in skildering moontlik bygedra tot 'n belangstelling in *camera obscura*. Twee tipes van *camera obscura* word deur Alpers uitgelig en kan op die beeldgroepe wat by Page geïdentifiseer is, toegepas word, naamlik die immobiele en die mobiele. Dit kan soos volg verduidelik word:

5.2.3.3 Binne/buite mobiele fokus/ perspektief

Onder binne/buite mobiele gesigspunt word bedoel perspektiewiese organisasie van ruimte-effekte dubbelsinnig is ten opsigte van binne en/of buiteweës. Die konsep van 'n mobiele betragtersgesigspunt word in Page se kuns gesuggereer. In binne/buite voorstellings soos *Small things* (1977) (Figuur 9) plaas Page sy betragter gelyktydig in beide 'n binne- en 'n buiteruimte, in een of die ander afsonderlik, en moontlik terselfdertyd in geeneen van die situasies nie. Deur die gelyktydige plasing van die betragter in verskeie implisiete gesigshoeke in *Small things* word die Renaissance idee van die optiese piramide waarin die betragter vanuit 'n afstand waarneem, nie gestand gedoen nie. 'n Beoefenaar van die Renaissance perspektief, Alberti, het

daarop gedui dat hy dit benader as 'n venster om 'n toneel op 'n afstand te besigtig (Alpers 1983: 42). In so 'n geval is die voorstelling die kunstenaar se konstruksie waarin hy die afstand tussen voorstelling en betragter verseker. Page, daarenteen, stel die plasingopsies van die betragter vry deur oop 'binne' of 'buite' moontlikhede. Waar rame nie noodwendig in *Small things* binne/buite dubbelsinnigheid tot gevolg het nie, kan die arbitrêr geplaasde rame binne 'n pikurale voorstelling tog daarin slaag om die doel te bereik. Dit is egter nie net die dubbelsinnige binne/buite plasing van die betragter wat deur Page se verwerping van die Renaissance *camera obscura*-perspektief geraak word nie. Dubbelsinnige binne/buite-perspektiwiteit word dikwels deur Page toegepas. Omdat die betragter nie aan 'n bepaalde gesigspunt of narratiewe orientasie verbind word nie, word ook die afsondelike, sowel as onderlinge semantiese waardes van die motiewe wat voorgestel word, onderling verwisselbaar. Vir beter begrip van hierdie moontlikhede is dit diagramaties in tabel 3 op p. 205 geskematiseer. Die 'seeing-in' prinsiep van Wollheim belig dus 'n nuwe dimensie in hierdie aspek van Page se voorstellingswyse. Waar Wollheim (1987: 20-1) daarop wys dat nie net die prentoppervlak raakgesien word nie, maar dat dit ook imaginêre inlees van betekenismoontlikhede en 'n speursin in die voorgestelde toneel behels. As gevolg van 'n onvoltooide, mobiele betragtersplasing word 'n introspektiewe blik aan die kant van die betragter by *Small things* moontlik gemaak.

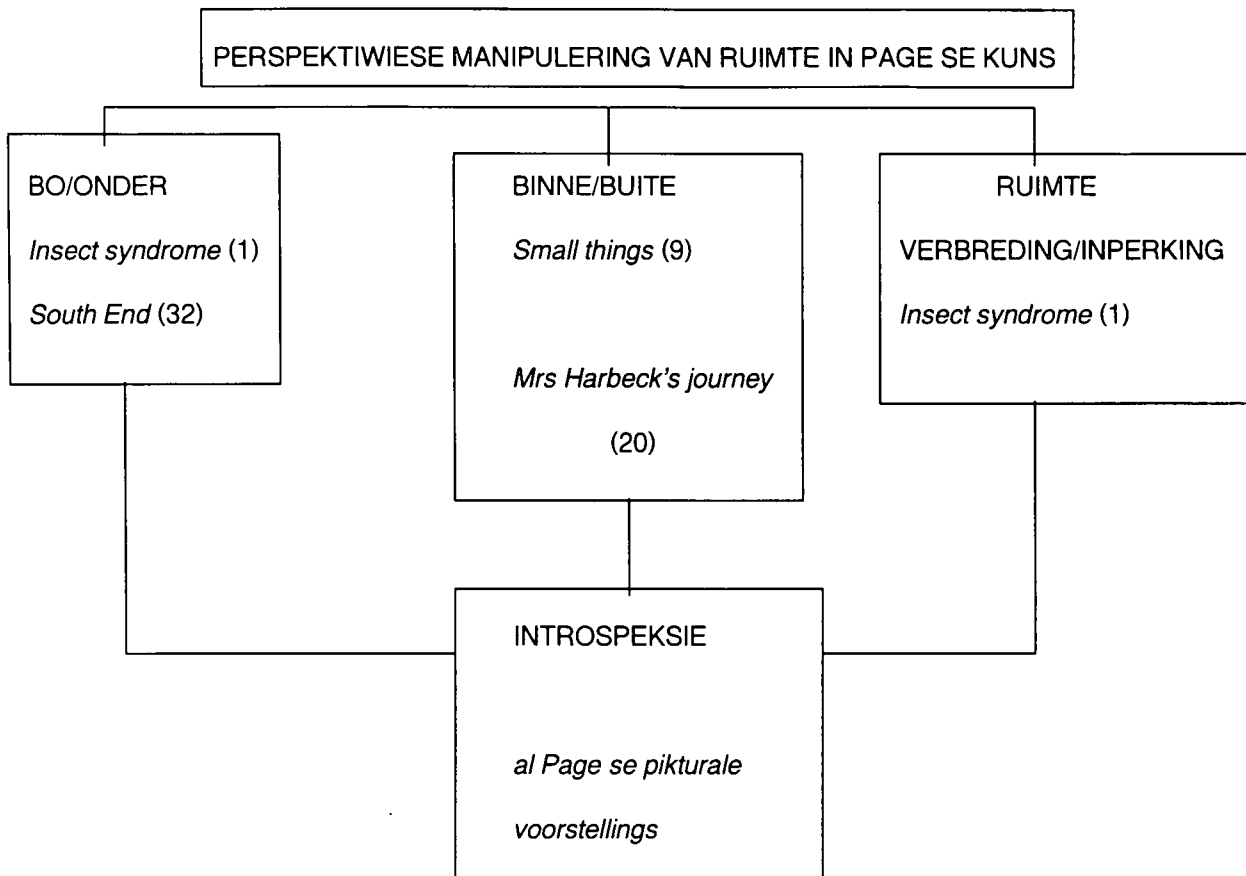
5.2.3.4 Introspeksie

Introspeksie het in Page se kuns 'n verband met sy eksistensialistiese lewensbeskouing. Die lewensbeskouing gaan vir Page om die mens se verhouding

tot sy leewêreld en die aard van sy bestaan. Page probeer die menslike bestaan in elke situasie in die middelpunt stel en poog om die sin van die lewe te deurgrond. In persoonlike gesprekke met die kunstenaar het aan die lig gekom dat hy glo dat die mens 'n vrye keuse het om te wees wat hy wil wees. Volgens Page het die mens ook 'n opsie om sy verhouding met ander en met konkrete dinge te bepaal. Die mag om te kies en dan verkeerd te kies, lei vir Page tot die wanhopige situasie waarin die mens hom dikwels bevind. Die emosionele *Angst* wat gepaard gaan met die besef van die menslike dilemma, lei by Page tot 'n introspektiewe soeke na betekenis in 'n onseker en soms doellose bestaan. Dié bestaan betrek subjektiewe fenomene soos intense innerlike lyding en skuldgevoel. Page poog om dieselfde introspektiewe soeke na lewenswaardes vir die betragter deur sy kuns moontlik te maak sonder om voorskrywend te wees. Introspeksie, as verdere dimensie van Wollheim se 'seeing-in' prinsiep, geskied omdat Page in sy kuns bepaalde dimensies, milieutoestande planmatig verplaasbaar maak.

Perspektiwiese manipulerings wat semantiese *shifts* tot gevolg het in Page se kuns kan diagramaties soos volg voorgestel word:

TABEL 3

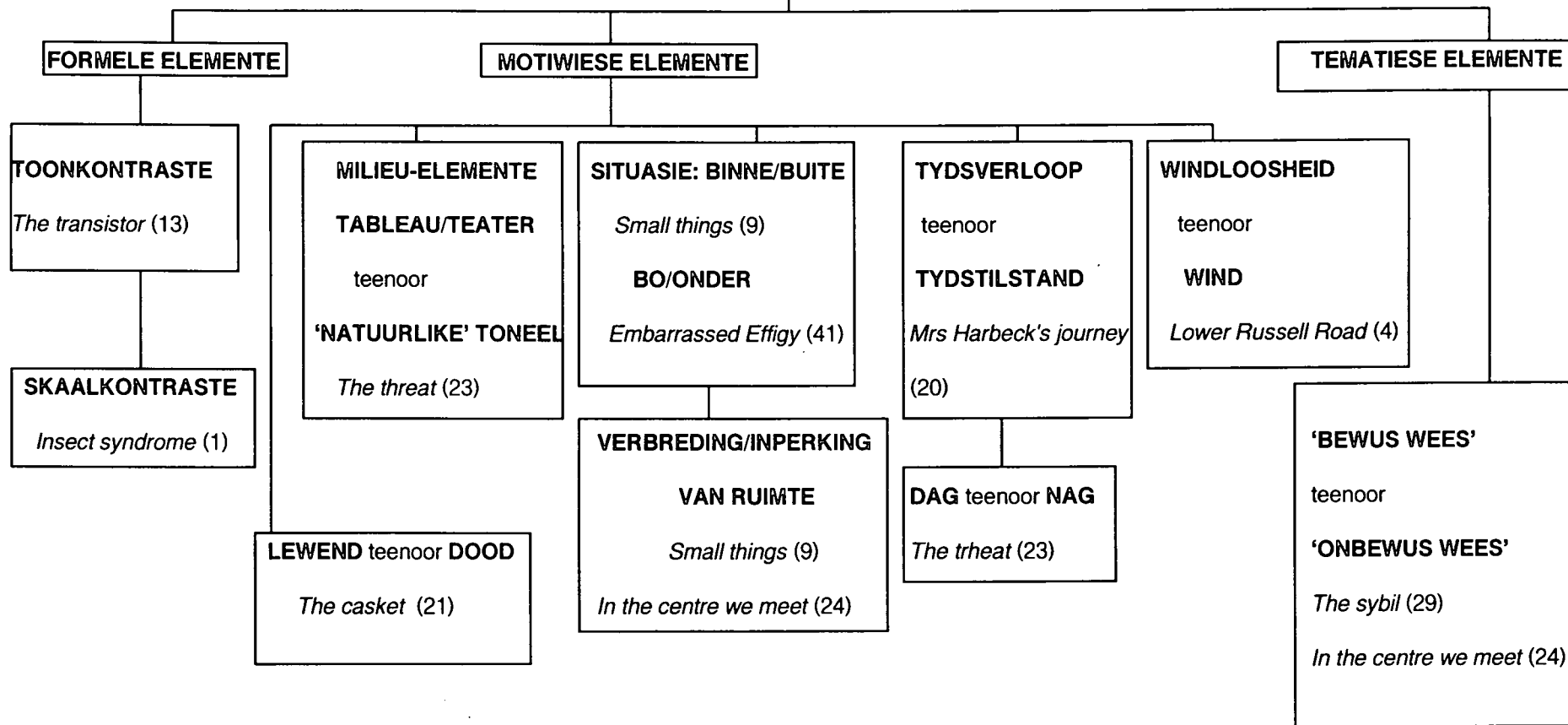


5.3 Verplaasbaarheid deur teenoorgesteldes

Met die bespreking van die werke in die vorige hoofstukke het dit aan die lig gekom dat Page dikwels in sy pikturale voorstellings teenoorgesteldes teen mekaar afspeel. 'n Wye verskeidenheid teenoorgesteldes in Page se pikturale voorstellings is herhalend in sy oeuvre gevind. Dit blyk dat Page die teenoorgesteldes teen mekaar afspeel om verplaasbaarheid van letterlike na figuurlike betekenisvlak moontlik te maak. Die teenoorgesteldes wat in sy oeuvre herhalend voorkom vir die doel van verplaasbaarheid kan by wyse van die volgende diagram voorgestel word:

TABEL 4

VERPLAASBAARHEID DEUR TEENOORGESTELDES⁵



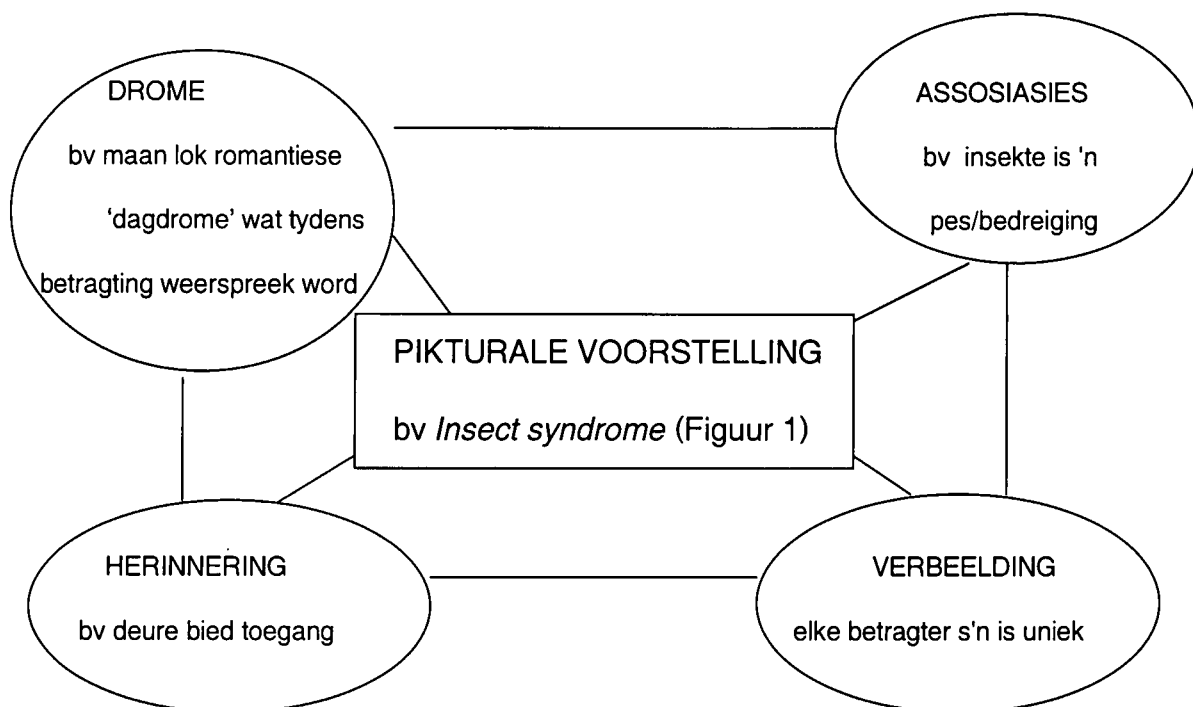
⁵ Die syfer tussen hakies agter elke titel dui die illustrasienuommer aan. Volledige inligting word voor in die figuurlys verskaf en die illustrasie daarvan kom in Bylae 1 op p 250 voor.

5.4 Vervreemdingsmeganismes en disassosiasie

In voorafgaande besprekings is aangetoon dat Page se pikturale beelding nuwe insigte van bekende realiteite tot gevolg kan hê. Vervreemding, dit wil sê disassosiasie met die bekende deur interaksie van aspekte soos assosiasie en verbeelding, word in Page se kuns deur verskeie beeldoptredes geïmplementeer. Dit is belangrik om kennis te neem dat vervreemding van die betekenis wat deur vorige ondervinding opgedoen is, alleenlik kan geskied wanneer motiewe nie aan die bekende kwaliteite voldoen nie. Dit is in Page se pikturale voorstellings die geval. Volgens Benjamin (1970: 240) kan die betragter homself deur 'n spel van assosiasies 'verloor'. Spel van assosiasie en verbeelding laat dus die verstandelike arena oop vir die toedigting van nuwe en eiesoortige betekenis soos elke betragter persoonlik deur sy meelewing gerig word. Die belewingsareas wat betrek word om disassosiasie te bewerkstellig word diagramaties in tabel 5 voorgestel.

TABEL 5

VERVREEMDINGSMEGANISMES/ DISASSOSIASIE²⁰ IN PAGE SE KUNS



Dit moet beklemtoon word dat bogenoemde aspekte nie afsonderlik optree nie, maar gekombineer word om vervreemding van bekende betekenis moontlik te maak.

Page bewerkstellig in al sy pikturale voorstellings meelewing deur die betragter te lok met items uit die bekende wêreld, maar dit dan in nuwe en vreemde kombinasies en situasies te groepeer. Die motiewe fungeer dus saam as teken vir nuwe en oop betekenis. Derhalwe word Gombrich (Alpers 1983: 46) se siening dat kuns alleenlik

²⁰ Vervreemdingsmeganismes wat disassosiasie tot gevolg kan hê, word in Page se kuns moontlik gemaak wanneer motiewe nie aan bekende kwaliteite voldoen nie, soos die deurraam wat voor die maan voorgestel is in *Insect syndrome* (Figuur 1).

gedefinieer word deur 'n model van kennis, nie in Page se kuns ondersteun nie omdat 'n verhouding tussen sien, assosiasie en verbeelding in die betrokke beeldoptrede van kardinale belang is.

5.5 Ondersteunende motiewe en verbandhoudende aspekte

Onder ondersteunende motiewe word verstaan motiewe wat 'n verwantskap van een of ander aard met mekaar het om die motiefkomplekse wat reeds bespreek is, te vorm. Enige ondersteunende motiewe wat in Page se pikurale voorstellings voorkom, hou direk verband met die motiewe wat menslikheid suggereer deurdat identiteit onderling verwisselbaar kan wees. Motiewe wat hier as verwant gesorteer word, impliseer 'n bedreiging van een of ander aard vir die mens. Die rol van bedreigingsmotiewe ter sprake hou in elke geval ook direk verband met die mensmotief in die betrokke kunswerk. Bykomende verwante en ondersteunende motiewe wat dikwels in Page se kuns voorkom (vgl tabel 6 vir opsomming):²¹

5.5.1 Motiewe van lewendige dinge

As voorbeelde van motiewe van lewendige dinge kan verwys word na die padder in *Frog* (1972) (Figuur 30) of insekte in *Insect syndrome* (Figuur 1), waaronder Page veral 'n voorliefde blyk te toon vir die vlieg.²²

²¹ Ondersteunende motiewe word in tabel 6 na p. 212 geskematiseer.

²² Die rol van vlieë in *Insect syndrome* (Figuur 1) is breedvoerig in Hoofstuk 1, p. 4 bespreek.

5.5.2 Motiewe van lewelose dinge

Motiewe van lewelose dinge sluit voorstellings in van beboude omgewings, geboue, bote, die maan soos gevind in *Insect syndrome* en *The threat* (Figuur 1 en 23), wolke in *I left my face behind* (Figuur 31) en vlae soos in *Lower Russell Road* (Figuur 4). Dit wil voorkom asof bote en geboue soos in *Off Military Road* (Figuur 6) wat soos *Lower Russell Road* in Hoofstuk 2 ondersoek is, 'n eie en besondere identiteitsrol vervul. 'n Groot aantal voorstellings in Page se oeuvre is gewy aan een of meer geboue as die fokus van die eerste oogopslag.

Geboue is tiperend van Page se skilderye. Die fasades van geboue word dikwels in die agtergrond soos agterskerms op 'n teaterverhoog voorgestel.²³ Die fasades beperk die ruimtes van die voorgrond waarin die ander motiewe van die pikturale voorstelling geplaas word. Page maak ook dikwels gebruik van 'n bultagtige uitsig op 'n verskeidenheid stadsgeboue.²⁴ Hierdie tipe uitsig is tipies van Sentraal, Noordeinde en die Suid-Einde, Port Elizabeth. Wanneer Page so 'n stadsvoorstelling van 'n groot groep geboue in sy kuns maak, word detail van deure en vensters gewoonlik doelbewus verontagsaam en word veral vensters as plat donker areas aangetoon. Soms toon Page binneruimtes van geboue soos 'n kelder,²⁵ ingangsportale soos in *Ash* (1979),²⁶ en woon- en werkvertreke soos die kombuis in *Top of the morning*

²³ Fred Page, *Customs house and Albany hotel* (1979), (Figuur 3) polymer op bord, Cecil Kerbelversameling, Port Elizabeth.

²⁴ Fred Page, *South End* (Figuur 32), (datum onbekend), linoosnee op papier, op leen gehuisves in Port Elizabeth stadsaal, Koning George VI-Kunsmuseum, Port Elizabeth.

²⁵ Vergelyk *Auntie's in the cellar* (1979), pen en ink op papier, Cecil Kerbelversameling, Port Elizabeth. Die werk word nie in die studie ondersoek of geïllustreer nie.

(1981) (Figuur 30). In sulke gevalle suggereer hy gewoonlik die dubbelsinnigheid van 'binne wees' of 'buite wees' wat in paragraaf 5.2.3.3. ondersoek is.

5.5.3 Ruimte as motiwiese sigbaarmaker

Hoewel ruimte nie 'n motief is nie word ruimte sigbaar deur motiewe en hul komposisie en vervul een van die dramatiese rolle in Page se kuns. Vanweë die noue verhouding tussen ruimte en motiewe word dit hier saam met ondersteunende motiewe behandel.

Ruimte funksioneer as 'n snelle evokatiewe mag vir die daarstelling van dramatiese ervaringswendings en veelvuldige betekenismoontlikhede. Die moontlikheid van magiese, bo-sinlike en introspektiewe beleving word soortgelyk deur Page se ruimtehantering bekendgestel. Page slaag met genoemde moontlikhede omdat hy die ruimte in sy kuns nie vul met onbenullige detail nie, maar eerder stroop tot strakheid en sterk tonale kontrasareas. 'n Voorbeeld hiervan is *The threat* (1979) (Figuur 23).

In *The threat* bied die oop ruimte tussen die figure 'n betekenisootheid. In *The transistor* (1966) (Figuur 13) word dit deur die kontrasterende toonwaarde van skaduwees onderbreek. In albei gevalle word die dramatiese impak van die geïmpliseerde betekenis en ervaringswendings deur die ruimtelike effekte verhoog.

Die boonste area van die prentvlak wat gewoonlik as lug gelees word, vertoon soms leeg in Page se kuns. Die rede daarvoor is dat dit in samehang met die ruimtes en motiewe van die betrokke voorstelling, apart daarvan voorkom. In *Customs house and Albany hotel* (1979) (Figuur 3)²⁷ is die boonste area van die prentvlak as plat

²⁶ Fred Page, *Ash* (1979) pen en ink, Dawie le Roux-versameling, Uitenhage, word nie in die studie ondersoek of geïllustreer nie.

²⁷ Fred Page, *Customs house and Albany hotel* is breedvoerig in Hoofstuk 2, p. 33 behandel.

donker vlak hanteer. Met *The threat* (Figuur 23) vul Page die lugarea van die prentvlak in die komposisie met 'n enorme maan, terwyl hy die lugarea in *Insect syndrome* (1981) (Figuur 1) wat breedvoerig in hoofstuk 1 bespreek is, belaaie met voorstellings van maan, insekte, 'n deurraam en menskoppe. Die motiewe wat voorkom is egter nie onnodige detail nie. Hulle dien 'n spesifieke betekenisfunksie soos die insekte in *Insect syndrome* wat moontlik dui op 'n bedreiging. Wolke en die maan wat in lug-areas voorkom, word oorwegend in Page se oeuvre deur eenvoud van uitbeelding en toonkontraste as fisies beweginglose motiewe tot motiewe met figuurlike betekenis verwerk.

Nie net vliegtuie kom in die lugruimte van Page se kuns voor nie. Analogiese verbande met 'vlieg' en 'beweeg' word ook gelê met ander onverwante motiewe. Selfs vleispasteie kan soos vlieënde pierings die lugruim vul. Die betekenis van beweeg en vlieg word in die toepassing van ruimte vir veel betekenismoontlikhede oopgestel.

5.5.4 Lig as medium vir on aardse kwaliteite

Onaardse kwaliteite wat geskoei is op lig, neem drie vorms in Page se kuns aan soos in tabelle 2 en 4 geïllustreer word : Dit kan (1) gedemp, penumbries wees soos in *The threat* (Figuur 23); (2) andersyds soos in *The transistor* (Figuur 13) maak Page alleenlik van sterk wit en swart kontrastering gebruik; en (3) weinig ligverskille (aangetoon deur toonverskille) soos Page in *Small things* (Figuur 9) toepas. Soos ruimtetoepassing bied lig in Page se pikturale voorstellings die milieu waardeur verplaasbaarheid van betekenis moontlik gemaak word.

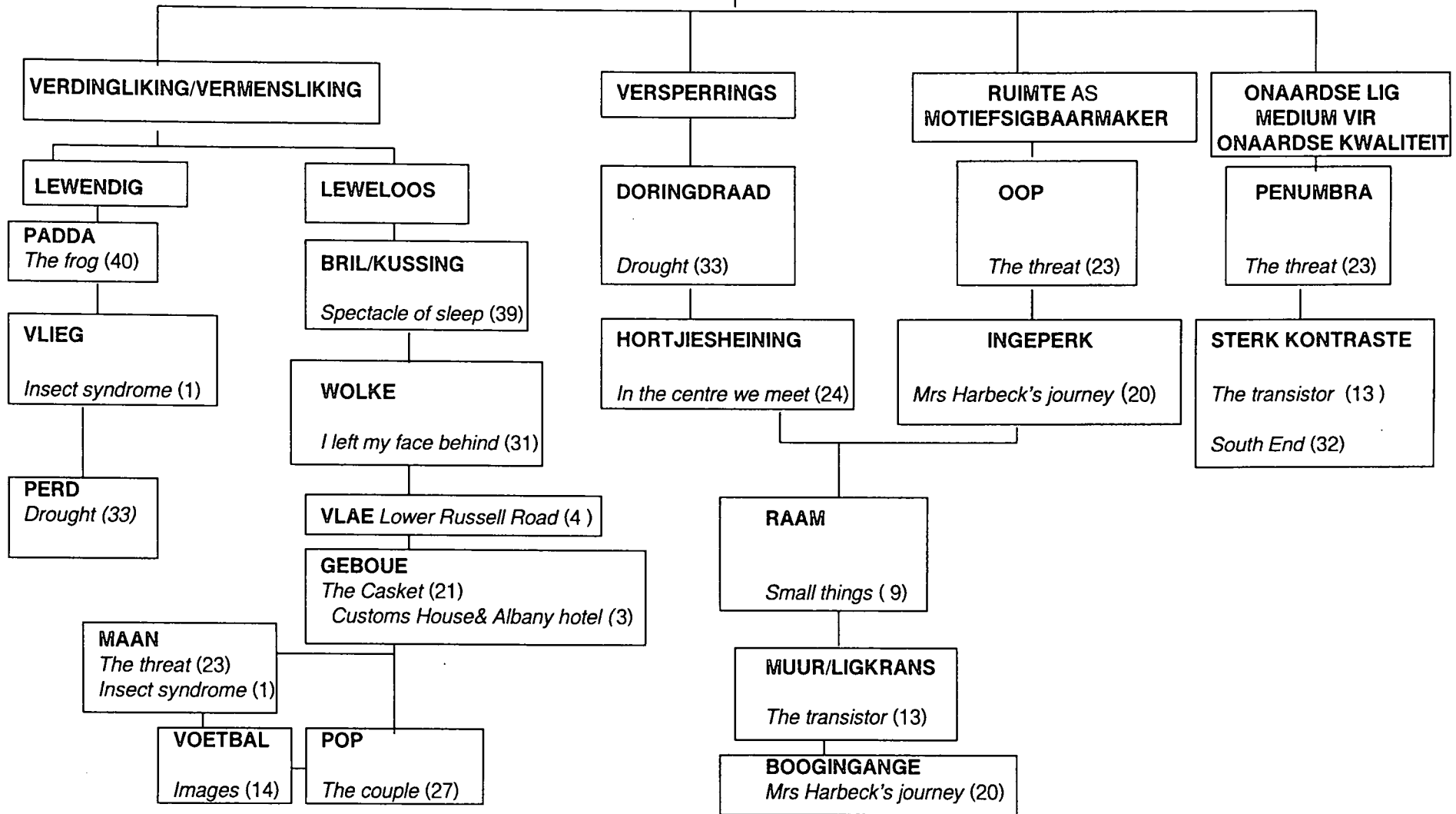
In Page se kuns funksioneer lig deurgaans saam met ruimte. Toonkontraste word by wyse van kontrasterende wolke aangebring. In die stadstoneel *South End* (Figuur 31) is een helfte van die lugarea swart terwyl die regterkant van die lugarea met 'n groot wit wolk gevul word. Albei plat vlakke word 'onderbreek' deur 'n helikopter. Die helikopter in elke geval is in die toonkontras van die teenoorgestelde area voorgestel — 'n swart helikopter is in die wit wolk geplaas en in 'n wit helikopter in die swart wolkelose luggebied.

5.5.5 Draad en kieries as motiewe van visuele beperking of stutte

Visuele beperkingsmotiewe soos doringheinings van draad, wasgoeddraad en kieries blyk anders in Page se voorstellings te fungeer as die ondersteunende motiewe wat reeds genoem is. Dit wil voorkom asof dit 'n tweeledige doel kan dien: (1) Hulle kan by implikasie die idee van ondersteuning of stut inhou; in *Drought* (1966) (Figuur 33) byvoorbeeld, domineer die doringdraad die perdgeraamte tot so 'n mate dat laasgenoemde totaal daarvan 'afhanklik' is om in staande posisie 'gehou' te word. (2) Soms dien draad en heinings as skeiding of versperring — nie net tussen pikturale areas nie, maar veral van die algemene betekenis van dit wat voorgestel word. Met *In the centre we meet* (Figuur 24) skei 'n horisontaal geplaasde hortjiesheining die voorste prentvlak, waar die sittende figure voorkom, van die agterste prentvlak. Die implikasies van die titel bots egter met die heining en die geskeide, simmetriese rug-aan-rug rangskikking van die figure op die voorste prentvlak. Hierdie hantering van die heining bring 'n metaforiese verskuiwing teweeg soos Page meer direk doen met sy speëls, vensterrame en dies meer.

TABEL 6

ONDERSTEUNENDE MOTIEWE EN VERWANTE ONDERSTEUNENDE ASPEKTE IN PAGE SE KUNS⁴



⁴ Die syfer tussen hakies agter elke titel dui die illustrasienuommer aan. Volledige inligting word voor in die figuurlys verskaf en die illustrasie daarvan kom in Bylae 1 op p.250 voor

5.5.6 Heinings en mure as motiewe van visuele beperking

Die visuele beperkings soos mure en heinings in *The couple* (1967) (Figuur 27) en *In the centre we meet* (Figuur 24) asook 'n verskeidenheid omramings soos in *Insect syndrome* (1981) (Figuur 1) word dikwels deur Page toegepas. Die toepassing van laasgenoemde in Page se komposisies blyk veel meer kompleks te wees as heinings. Dit raak die komplekse interaksie tussen die gesigshoek van die betragter en die pikturale voorstellings wat onder perspektiwiese manipulerings en in die afsonderlike bespreking van pikturale voorstellings bespreek is.

5.6 Samevatting

Wanneer Page na sy motiefkeuse of motiefskat verwys, beweer hy dat die semantiese waarde daarvan deur persoonlike ingesteldheid aan die kant van beide homself as kunstenaar en die uiteindelijke betragter, ontplooi word. Hy aanvaar en keur dit goed dat die betragter eie konnotasies daaraan kan heg en stel sy benadering soos volg:

That does not worry me because they can entirely apply connotations they wish (Bylaag 2 p. 299)

Opsommend kan dus gemeld word dat verplaasbaarheid deur Page toegepas word as 'n instrument om die *status quo* van betekenis oop te maak en om die betragter opnuut bekende realiteite te laat waarneem sowel as om nuwe betekenis daaraan te heg. Bepaalde ongelyke visuele elemente word nie alleenlik gelykgestel nie. Deur visuele elemente as kontraste teenoor mekaar te stel, word ook die verplaasbaarheid van hulle onderlinge rolle moontlik gemaak. Die tabelle van hierdie hoofstuk illustreer die verskillende instrumente van betekenisverplasing wat altyd in kombinasies van

twee of meer betrek word. Page se motiefskat funksioneer as 'n formele komposisionele element waarmee betekenis op semantiese vlak gedra word. Die netwerk van betekenisrelasies lei tot die tematiese fokus van sy oeuure. Omdat Page se motiefskat uit 'n beperkte getal bekende motiewe bestaan wat hy elke keer op 'n bepaalde wyse herhalend manipuleer, wil dit voorkom dat hy die werkswyse intensioneel in sy pikturale voorstellings toepas. Die rede daarvoor is klaarblyklik dat hy daardeur sy lewensbeskouing — dat die betekenis van bekende realiteite nie voor die handliggend is nie en wel onderliggende en oop betekenis bevat — visueel kan voorstel.

Uit die voorgaande ondersoek na Page se werkswyse (soos saamgevat in die tabelle) kan die gevolgtrekking gemaak word dat Page die deelnemende betrokkenheid van die betragter intensioneel betrek om die tema 'die mens op sy lewensreis' deurgaans in sy oeuure oor te dra.

HOOFSTUK 6

Betekenisdialektiek by Page

Omdat Page se kuns soveel van sy eie skepping is en gebaseer is op sy eie fyn waarneming wat later uit die geheue opgediep word, is dit ook min verskuldig aan of afhanklik van kuns van tydgenote uit sy onmiddellike omgewing en die historiese Suid-Afrikaanse skilderkonteks. Tog kon ooreenkomste met Europese kunstenaars soos de Chirico en Magritte (vgl Hoofstuk 3) vasgestel word. Die grootste ooreenkoms van Page, de Chirico en Magritte is geleë in die skynbaar rasonele alledaagse en gewone pikturale opstelling van misterieuse irrasionaliteite waarin die betragter verstrik raak. Daar kan moontlik beweer word dat die misterieuse kwaliteite ooreenkom met dié van die romantiek. Dit is dus nodig om die benadering van surrealisme ten opsigte van misterie en droomskildering waarin irrasionaliteite voorkom, te ondersoek.

André Breton het in sy eerste manifes oor die surrealisme gedurende 1924 'n onderskeid getref tussen twee benaderings wat 'n keerpunt vir die verskil tussen surrealisme en die voorafgaande romantiek uitlig Gauss (1943: 37). Die twee denkrigtings is 'n 'realistiese' en 'n 'materialistiese' gesindheid.¹

Met 'n realistiese gesindheid bedoel Breton absolute rasionalisme met vaste limiete van diskoers wat altyd met sogenaamde gesonde verstand ('common sense') korrespondeer. Dié benadering beperk denke van tradisionele logika tot toutologiese

¹ My vertaling van die oorspronklike terme.

moontlikhede. Dit is geïnspireer deur die positiwisme en staan vlugte van die verbeelding teen. Kontrasterend met die eerste benadering is die tweede 'n materialistiese denkwyse, volgens Breton (Gauss 1943: 39) gelei deur ware logika wat poog om uit die bande van onmiddellike bruikbaarheid uit te styg en te reik na onbeperkte einddoelstellings. Die kader van die verbeelding word geïdentifiseer met die psigiese lewe self, wat kontrasteer met bekende en oppervlakkige eksterne voorkomste van dinge. Die wêreld van die verbeelding, drome en illusies word geabsorbeer deur 'n dieper verstandelike kader, genaamd die surreale. Die surreale is gereduseer tot een tema en dit is om *le merveilleux*, die wonderland van openbaring, te bereik (Gershman 1966: 47). Dit kan onder andere bereik word deur drome, verbeelding en toeval. Dit beteken nie dat surrealistiese droomskildering in 'n droomstaat uitgevoer is nie. Dit beteken wel dat, volgens die surrealistes, die wakende staat uit 'n droom die enigste fenomeen van inmenging is wat suggesties van die onderbewuste gehoorsaam. Die nosie van die romantiek dat die kunstenaar 'n siener is, word derhalwe deur die surrealistes volgehou, maar met 'n ander klem wat (Gauss 1943: 41) soos volg beskryf:

The subconscious has a symbolic language that is truly a universal language, for it [...] speaks with the vocabulary of the great vital constants, sexual instinct, feeling of death, physical notion of the enigma of space — these vital constants are universally echoed in every man. To understand an *aesthetic* picture, training in appreciation is necessary, cultural and intellectual preparation. For surrealism the only requisite is a receptive and intuitive human being.

Soos die surrealistes, stel Page ook 'n ander stel waardes as die romantiek in sy pikturale voorstellings bekend waarop hierna ingegaan sal word. Page se benadering en die surrealisme kan tog in twee opsigte as 'n kragtige romantiek-offensief gesien

word: Die surrealistes soos die kunstenaars van die romantiek, is obsessief in hul frenetiese opstand teen sosiale konvensies en obsessief oor waarheid wat hulle geglo het, die mens sal vernuwe (Peyre 1948: 49). Page se benadering blyk in hierdie twee opsigte met die surrealisme en romantiek ooreen te kom.

Daar is moontlik 'n goeie rede hoekom Page, soos die surrealistes, sy kuns nie op die tradisionele skilderkunstige wyse van die romantiek uitgevoer het nie. Voordat 'n skilderkunstige werkswyse tradisioneel geword het, is die sjarme daarvan gevind in die onverwagte, die stemming, die onbekende wat daarin voorgekom het. Maar in die herhaling van sulke effekte het die onverwagte daarin verflou en later min verrassingsimpak gehad. Daarteenoor is onverwagte dubbelsinnigheid 'n kern- en volgehoue aspek van Page se kuns wat sorg vir die grootste impak. Misterieuse raaisels, die enigma in Page se pikturale voorstellings, is die oortuigendste bewys dat Page hom nie skuldig gemaak het aan, wat hy in 'n ongedokumenteerde persoonlike gesprek met my beskryf het as “absurd mental habits” nie. Page se dialektiek is die dubbelsinnige verkenning van realiteit waardeur kontras van die algemene met die besondere verkry word en verdien ondersoek te word.

6.1 Dubbelsinnige verkenning van realiteit: algemene en besondere

Op konkrete vlak vertolk Page die woonbuurt Sentraal, Port Elizabeth in die meeste van sy pikturale voorstellings. Sy pikturale wêreld funksioneer op psigiese vlak. Page se kuns dui 'n innerlike wêreld as 'n eksterne realiteit aan. Hy het met twee skakelhuse in *Cuylar Crescent* (1979) (Figuur 44) 'n sublieme toneel geskep deur die

huise in sterk wit kontras met agtergrondgeboue te plaas. (Hy gebruik dus weer toonverskille soos hy in *Customs house and Albany hotel* (1979) (Figuur 3) gedoen het om die bekende te opponeer). Daarbenewens is die geboue as 'n enkele eenheid, simmetries en sentraal op die skildervlak gerangskik. As gevolg van die eweredige ruimte om die gebouekompleks wat tonaal skerp afgeëts staan teen die omringende ruimte, kom dit voor asof dit gewigloos en van die res geskei is. Die huise word nie meer as aparte huise gelees nie. Die gebouekompleks word intuïtief deur die betragter as 'n enkele dubbelsinnige teenwoordigheid, 'n nuwe en onheilspellende identiteit, gelees. Hierdie vermoë wat die objek inhou om as iets nuuts gelees te word, kan vergelyk word met die surrealistiese sublieme. Met *Cuyler Crescent* (1979) (Figuur 44) word ruimte, tyd en materie gedramatiseer deur die gesuspendeerde animasie van die gebouekompleks. Swaartekrag wat in die alledaagse lewe vanselfsprekend aanvaar word, word deur die suggestie van suspensie in *Cuyler Crescent* kragtig en vreeswekkend. Die sublieme is in die suggestie geleë.

Die surrealistiese sublieme in *Cuyler Crescent* word veral gevind in die komplekse verhouding tussen die huiskompleks as 'n objek, sy veronderstelde vorm en essensiële kenmerk waaroor dit moet beskik om te kan bestaan. Magritte het gevind dat hy, deur bewegingloosheid of gewigloosheid as essensiële kenmerk te suggereer, daarin kon slaag om vele moontlikhede van abstrakte eienskappe moontlik te maak (Torczyner 1979: 119). Die sublieme in die surrealistiese wonderbaarlike gaan gepaard met skok of kan as weersinwekkend beleef word. Die verplasing van identiteit in Page se *Cuyler Crescent* vind plaas as gevolg van skok by die aanskoue

dat die geboue saam gewigloos voorkom en dus as een gelees word. Page verplaas daardeur die algemene kennis van twee huise langs mekaar met die besondere geval waar hulle uiteindelik as een gelees word. Hy verplaas ook die algemene kennis dat huise in hulle fundamente geanker is tot 'n aanvaarding van 'n gewigloosheid of die moontlikheid van 'n swewende staat in die spesifieke geval. Deur die verplasing word die idee van twee huise tot een en die algemene kennis van 'huis' met die voorstelling verander.

Behalwe lewlose dinge, soos in *Cuyler Crescent* waarin die huis wat algemeen aanvaar word as veilige hawe vir die gesin, as gevaarsone gesuggereer word, is die sublieme in Page se pikturale voorstellings dikwels op die vrou gerig. Daar is in Hoofstuk 4 verwys na Page se benadering tot, en kritici se interpretasie van Page se siening van die vrou. Die surrealistiese sublieme in *Solstice* (1974) (Figuur 25) sny ook aan by die dubbelsinnige verkenning van realiteit waardeur 'n kontras van die algemene met die besondere verkry word.

Chadwick (1975: 46) beweer dat beelde oor die vrou in surrealistiese droomkuns ontstaan het uit die laat-negentiende-eeuse siening van die simboliste dat die vrou oor kreatiwiteit en ondermynende magte van die liefde-instink beskik. Terselfdertyd is die surrealistiese vrou as goddelike muse en *femme fatale* verwant aan Hegel en Marx se siening van die vrou. In Page se kuns blyk die tema van die vrou as skepper van lewe soos by die surrealistes, ook verband te hou met die teenoorgestelde van lewe, naamlik die dood. Xanvère Gauthier (Chadwick 1980: 46) isoleer die twee teenstellende

gesindhede en ondersoek die verskillende rolle van die vrou soos die surrealiste dit benader. Sy is in dié rolle van muse, kind, hemelse kreatuur aan die een kant en prostituut, vernietiger van die man en objek van seksuele perversiteit aan die ander getematiseer.

Tipies by surrealisme en soos hulle pikturale voorstellings getuig, word sadisme gerig teen die vroulike figuur. Sadisme in hul kuns word dikwels beoefen as 'straf' vir haar veronderstelde bedreiging van die patriargiale subjek (Foster 1993: 13).

Soos verduidelik in Hoofstuk 4, openbaar Page moontlik 'n negatiewe siening van die vrou in *Solstice*. Gauthier (Chadwick 1980: 46) is van mening dat beelde wat die vrou se destruktiewe magte weerspieël in seksuele konteks, voortspruit uit die manlike vrees vir die vrou as bedreiging vir sy potensie. Dit is onseker of Page onderdrukte vrese in die verband gehad het. Dit blyk wel uit die ondersoek dat Page moontlik 'n onvleiende siening van die vrou in die algemeen gehad het. Die moontlikheid bestaan dat hy die vrou se rol met 'n bedreigende situasie assosieer soos hy in *Solstice* (1974) (Figuur 25), *In the centre we meet* (1973) (Figuur 24) en vele van sy ander voorstellings, blyk te suggereer. Gauthier wys ook in sy argument daarop dat die surrealiste op soek was na die ideale vrou/liefdesobjek. In sy vaagheid en misterieuse komposisies is dit onduidelik of Page se gesindheid gerig is op die vrou in die algemeen of een in besonder. Dit blyk wel dat hy die vrou as betroubare liefdesobjek bevraagteken. Dit is ook nie duidelik of hy in sy kuns die behoefte aan 'n besondere of algemene ideale vrou suggereer nie. Die indruk word wel gewek dat Page, soos

die surrealiste, die vrou beskou as 'n vreeswekkende omnibus kreatuur. Deur die dubbelsinnige vaagheid handhaaf hy 'n kontras tussen die algemene en besondere betekenismoontlikhede.

6.2 Beeld en betekenis: Page se beeldende werkswyse

In 'n stadsvoorstellingsoos *Untitled* (ongedateerd) (Figuur 16), *Lower Russell Road* (1970) (Figuur 4) en *Off Military Road* (datum onbekend) (Figuur 6) kombineer Page die motief van gebeure uit sy verlede met snitte van 'n bitter, maar komiese situasie. In *Untitled* geskied dit binne die gesinsverband en hou die betekenissuggestie verband met hulle vrese. In *Lower Russell Road* is die komiese geleë in die skuins straat, uitermate hoë vlagpaal en ruitlose huise. In *Off Military Road* is dit geleë in die muiskamer wat uit die venster na die vervalde stadtoneel kyk. Daardeur stel Page die essensie van dinge soos hy dit sien en voorkomste uit sy eie ondervinding bekend.

Soos in die surrealisme en die romantiek is die self van Page, die mens, in sy kuns ook opgebou uit elemente van die onderbewuste. Swart humor bied deur beeldevokering so 'n mate van bevryding van gewoonte persepsie, volgens die surrealiste, dat realiteit heroorweeg kan word. Page pas dikwels swart humor toe deur sy figure onbewus te maak van die gevaar wat dreig, soos in *Untitled* (ongedateerd) (Figuur 16). Dikwels suggereer hy dat die gevaar en pynlike te midde van die mens se sosiale omgang of by homself lê, soos hy in *In the centre we meet* (1973) (Figuur 24) doen. Die betrokkenheid van die betragter by Page se bitter komedie, wat deur

beeldingstegniek ontwikkel, vergelyk met André Breton se verduideliking van die surrealistiese uitwerking van swart humor op die betragter:

Only the image gives me the measure of possible liberation and this liberation is so complete that it frightens me (Matthews 1965: 43).

Die vryheid van Page se visies en die spanning tussen 'n innerlike wêreld van konflik en trauma, wat deur intellektuele eenvoud en oop visuele verdigting gekombineer word, is vir die betragter skrikwekkend. Dit is daardeur dat Page die betragter lok om eie interpretatiewe konvensies te hersien.

Beelde in Page se pikturale voorstellings bied 'n alternatiewe verduideliking van die wêreld en ondergrawe persepsiekonformiteit. Page se beeldmateriaal toon 'n bepaalde affiniteit tussen motiewe (byvoorbeeld, visbakke en geboue wat as motiewe in *In the centre we meet* vertoon word). Maar die beelde wat geëvokeer word, is vreemd, toevallig en arbitrêr. Sodoende is dit moontlik om nuwe realiteite te ontdek en vergete of onderdrukte waarhede van alledaagse absurditeite en teenstellings van bestaande realiteite op te roep. Dit is in die skok van hierdie ontdekking van absurditeite dat sy voorstellings se krag om te ontredder, openbaar word. Anonimiteit, wat 'n uitstaande kenmerk van Page se kuns is, antisipeer die betragter se bevraagtekening van alledaagse absurditeite.

Page lok nie absolute vryheid ten opsigte van die onderbewuste uit nie. In hierdie opsig sluit hy dus ook aan by Magritte en verskil hy van Dali wat droomskepping

nagejaag het en Miro se oorgawe aan vrye abstrakte vorms. Page tree ondersoekend, analities en dikwels negatief op.

Die enigmabeeld in Page se kuns betrek, en is afhanklik van, die mens. Hy stel homself en die betragter onder verpligting om die enigma te vertrou. By Page is die enigma gebaseer op drie gegewenes: (1) 'n Objek, (2) die entiteit wat daaraan gekoppel is en (3) die milieu waarin dit sal ontluik. In *The threat* (1979) (Figuur 23) byvoorbeeld, veroorsaak die oop ruimte tussen die twee mensfigure 'n dubbelsinnigheid. Dit kan 'n verhoog of 'n oop ruimte tussen stadsgeboue wees. Daardeur veroorsaak dit by die betragter nie net plekverwarring nie, maar ook verwarring ten opsigte van intermenslike verhoudings. Deur laasgenoemde wek die dubbelsinnigheid ook die moontlikheid vir introspeksie.

Page se strategie vir die misterieuse, enigmatiese in sy pikturale voorstellings geskied deur (1) die verplasing van objekte (2) 'n keuse van alledaagse objekte vir maksimum effek en (3) 'n transformasie van bekende objekte tot nuwe objekte, en verandering van objeksubstans² soos deur lug in twee te verdeel met die een kant wit en die ander swart. (4) Titels toon onduidelike of selfs teenstrydige etikettering van objekte wat voorgestel is; die suggestie van idees en die gebruik van woorde wat geassosieer word met objekte. Met 'n titel soos *Insect syndrome* (1981) (Figuur 1) word die

² Vergelyk ten opsigte van (1) die wit perd wat op die perron staan, die hortjiesheining tussen die twee figure en die perd in *In the centre we meet* (1973) (Figuur 24). Ter verduideliking van (2) en (3) word genoem dat die perd, hortjiesheining en mense in die alledaagse lewe bekend is en onder ander omstandighede selfs in dieselfde milieu gevind kan word, maar om die verskillende elemente op 'n stasie te beleef, is vreemd en laat vrae ontstaan.

motiewe van insekte wat voorgestel word en waaraan die woord 'insek' toegeken word, in die konteks van die voorstelling en die samesyn met 'syndrome' vervreem.³ Die titel weerspreek 'gesonde verstand'. Dit verduidelik ook nie direk dit wat voorgestel word nie. As volledige titel stel dit nie iets tasbaar voor nie. Die verhouding tussen die twee titelwoorde asook tussen titel en voorstelling is dus onduidelik, vaag en dubbelsinnig.

Die betekenisverband tussen die twee titelwoorde en tussen titel en voorstelling sluit 'n netwerk van werklike, onwerklike en rasonale verhoudings in wat kettingsgewys in 'n simboliese orde georden word in soverre hulle die korrelasie tussen sigbare, die onsigbare en hulle betekenis se huisves (Cirlot 1993: xxxviii). Die analogie tussen uiterlike en innerlike wêreld is die bron van beide in Page se kuns. Metaforiese verbande is by Page gevind in die verhouding tussen die verskeidenheid fenomene van die fisiese wêreld wat vertoon word.⁴ Die gevolgtrekking kan derhalwe gemaak word dat simboliek as sodanig en ook spesifiek in Page se kuns, op 'n dieper spirituele vlak as allegorie funksioneer. Gegewe die kontemporêre psigoanalitiese konsep van die onderbewuste, word aanvaar dat Page se simboliek ontstaan deur allegorie. Cirlot (1993: xi) se meegaande beskrywing van allegorie kan van toepassing gemaak word op Page se indirekte verwysing na intermenslike verhoudings in werke soos *The Threat* en *In the centre we meet*:

A dynamic and polysymbolic reality, imbued with emotive and conceptual values: in other words, with true life.

³ Verwys na 'n breedvoerige bespreking van hierdie betrokke titel in Hoofstuk 1 p. 13.

⁴ Vir Jung (Cirlot 1993: xxxvix) is allegorie 'n beperkte soort simbool. Dit is gereduseer tot 'n rol of verwysing na baie ander potensiele series van dinamiese betekenis.

In simboliek het alle betekenis 'n doel en alles is oop vir ondersoek en interpretasie. Allegorie funksioneer op 'n bewuste vlak (Cirlot 1993: xliii). Soos in die ondersoek van Page se afsonderlike pikturale voorstellings in die studie aangedui word, word beide allegoriese werking en simboliek in sy pikturale voorstellings gevind. Byvoorbeeld, in *In the centre we meet* (1973) (Figuur 24) word onder andere op bewuste vlak 'n verhoudingsprobleem tussen die voorgestelde man en vrou waargeneem. Die rug-aan-rugplasing van die figure is een aspek wat tot die idee bydra. Die implikasies lei na die dieper simboliese interpretasievlak: so 'n wanverhouding het altyd 'n emosionele impak en implikasies. In die ontsyfering van die implikasies van die wanverhouding, en die simboliek van ander motiewe (soos die wit perd) wat skynbaar daarmee verband hou, word die moontlikhede vir interpretasies oopgelaat. Misterie in Page se pikturale voorstellings word derhalwe gevind in die integrasie van verskeie vlakke van realiteit. Omdat beeldevokeringsmoontlikhede doelbewus geskep word, selfs al word herinnering deur drome en visies opgeroep, bied dit die bykomende moontlikheid van 'n intermediêre sone tussen allegorie en simboliek (Cirlot 1993: xliii).

Dit wil voorkom uit die simboliese objekte in Page se kuns, soos die wit perd in *In the centre we meet*, dat ook die meervlakkigheid van hulle betekenis deur 'n gemeenskaplike 'ritme' van betekenisprosesse gekoppel word. Elke simbool en/of embleem se vermoë om in samewerking met ander betekenis op verskillende vlakke aan te toon, en uit te styg, word beklemtoon. 'n Simbool as semantiese skakel tussen al die analogiese of geassosieerde betekenisnuanses (eerder as die dinamiese

potensiaal van elke afsonderlike objek) behels ritmes van die series van fenomene en omsluit betekenis wat oor verskillende vlakke versprei is (Cirlot 1993: xliii).

Die realiteit van 'n simbool in Page se oeuvre is geleë in die idee dat die uiteindelijke realiteit van 'n objek in sy spirituele ritme gevind kan word en daaruit herskep word. Die wit perd in *In the centre we meet* simboliseer dus iets anders en het ander betekenis as wat met 'n perd in die alledaagse lewe geassosieer word. In *In the centre we meet* is die simboliek van die perd, sy kleur, voorkoms en plasing in die pikturale voorkoms, gekoppel aan die figure en die implikasies wat met hulle en die ander motiewe verband hou.

Interpretasie van Page se kuns berus op 'n seleksie van objekte oorwegend op een vlak, maar terselfdertyd verhoed dit oorbepanking binne 'n bepaalde konteks. Soos hierbo beskryf, lei 'n ondersoek, waarin die bestaansvorm van Page se simboliese objek uitgelig word, dikwels tot ontbloting van betekenis deur assosiasies en idees. Simbole kom gewoonlik by Page se pikturale voorstellings in groepe ('clusters') voor. Soos in Hoofstuk 5 aangedui is, kan nie-verwante objekte saam met toonwaarde, lig en/of ruimte bydra tot simboliese betekenisgroepe.

Schneider (Cirlot 1993: lii) beklemtoon die plasing van 'n visuele objek om aan te toon dat dit veral die wyse is waarin die simbool georiënteer is wat die aandag trek. Kombinerings van nie-verwante motiewe en nie-verwante simbole soos dit in Page se pikturale voorstellings voorkom, dui op kumulatiewe betekenis. Vergelyk *Insect*

syndrome (1981) (Figuur 1) as voorbeeld waar 'n kombinasie van nie-verwante motiewe soos 'n deurraam, vlieë en die maan bepaalde betekenis wat emosie betrek, simboliseer. Embleme is dikwels gebaseer op die skynbare arbitrêre samestelling van 'n verskeidenheid binne die bepaalde konteks. Soos met die implikasies van 'n wanverhouding deur die rug-aan-rugplasing van die figure in *In the centre we meet* aangedui is, is emosionele inhoud ('Gefühlsgehalt') een van die elemente wat simbole van embleme onderskei vanweë die emosionele en intuïtiewe inhoud van 'n simbool (Daly 1995: 89). Omdat die emosionele inhoud van hul voorstellings vir die surrealistes van kardinale belang was om die wonderbaarlike te bewerkstellig, is dit dus duidelik dat simbole in hulle droomkuns voorrang geniet. 'n Simbool in Page se pikturale voorstellings kan 'n interspel van betekenis na vore bring wat die betragter nooit om persoonlike interpretasies te maak, maar dit is nie eksklusief 'n intellektuele middel vir transformasie of abstrakte betekenis nie. Soos by die surrealistiese droomkuns genereer dit idees en gevoel wat onderling skakel en uiteindelik logiese analise bemoeilik.

By wyse van visuele raaisels word die betragter se geheue, verbeelding en emosies gerig na 'n realiteit wat vergelyk kan word met die ontwakende droom-ideaal van die surrealisme. Reeds so vroeg as 1952 het Page in *Blenheim* (1952) (Figuur 45) die betragter met raaisels betrek. Met hierdie werk maak hy ook 'n begin met 'n strategie wat hy later in sy oeuvre uiters vernuftig verfyn het: Page bewerkstellig 'n indirekte kommunikasie met die betragter deur verpersoonliking van nie-menslike pikturale elemente. Hy laat die twee bome voor die gebou en dié aan die kante daarvan die

vorm van mensegedaantes aanneem deur die moontlikheid van 'n gespreksituasie tussen hulle te gesuggereer.⁵ Dit word gedoen deur hul 'gesigte' na mekaar te keer. Die verhouding is egter nie net op die enkelvoudige vlak tussen die genoemde gedaantes nie, maar ook op 'n bykomende vlak tussen hulle en die huis direk daaragter wat met eerste oogopslag as tema van die werk voorkom, en deur die titel gesuggereer word. Soos *Cuyler Crescent*-skakelhuis (1979) (Figuur 44) bewerkstellig die sentrale plasing 'n immobiele besigtigingsperspektief. Daarbenewens sorg die skerp toongehalte van die gebou verder dat dit by eerste kennisname as fokuspunt herken word. Deur herkenning kan dit wat daardeur geïmpliseer of daarin gelees word, wederkerig vervang word (Lyons 1979: 451). Met die teenoormekaarplasing van die boomgedaantes en die huis, word die tweede verhouding moontlik gemaak. Ook 'n derde verhoudingsverwantskap word ontlok — die keer met die betragter, deur op sy verwagting in te speel: die raaisels van dié gegewe situasie lok die betragter om antwoorde te soek. Laasgenoemde betrokkenheid is Page se doel, maar hy gebruik inversie as metode om die doel te bereik: die leidrade tot die raaisels is geleë in die transformasie van identiteite en onderlinge verhoudings van elemente soos dit bekend is uit die alledaagse ondervinding van sulke elemente. Die ommekeer is moontlik omdat hulle identiteite en verwantskappe oopgestel is vir enige moontlikhede.⁶ Langs hierdie indirekte weg

⁵ Sulke gesuggereerde gespreksituasies kom in die grootste gedeelte van Page se oeuvre voor. In sommige gevalle suggereer hy die gedagte van gesprek/kommunikasie, deur motiewe tot mekaar in 'n gespreksituasie te plaas, soos hy met *Blenheim* (1952) (Figuur 45) doen. In ander gevalle word direkte kommunikasie met die betragter gesuggereer deur die motiewe in vooraansig te plaas met die blik na voor gerig, soos in *The sybil* (1978) (Figuur 29). Motiewe is nie altyd menslik of selfs as 'lewend' uit die bekende realiteit ontleen nie.

waardeur die kunstenaar leidrade⁷ tot die raaisel bied, word die betragter se introspektiewe oordenking, saam met waarneming van 'n raaisel van veelvoudige verhoudingsmoontlikhede, ontwikkel. Wollheim (1987: 44) bevestig dat betragterservaring alleenlik opgeroep word deur waarneming:

The spectator's experience is irrelevant to the understanding of the picture if it comes solely through hearsay or through having independent knowledge of what the artist intended.

Die ekspressiewe persepsie van die betragter waarna hierbo verwys word, behels 'n projeksie van sy eie gemoedstoestand wat uit die ondervindingsveld geantisipeer word. Dit geskied met *Blenheim* (1952) (Figuur 45) introspektief. Wollheim (1987: 82-3) verduidelik tereg dat hierdie introspektiewe ('seeing-in') blik die komplekse variant van twee persepsievorms is wat hy geïdentifiseer het: (1) Die betragter ervaar nie net sy persoonlike innerlike ingesteldheid op geloofwaardige wyse as gevolg van kennismaking met die eksterne realiteit voor hom nie, maar (2) die genoemde eksterne realiteit word as waarheid beleef. Introspektiewe persepsie kan plaasvind sonder dat die mate daarvan deur die betragter besef word. Daar kan aangevoer word dat Page 'n spieëlbeeld (omgekeerde beeld) van die gebou in *Blenheim* bewerkstellig sodat die betragter deur introspeksie tot nuwe insigte aangemoedig word. Page noop die betragter om sy wêreld te betree en om deel te hê aan die stil

⁶ Die transformasie geskied omdat die betragter genoep word om leidrade in die konteks van die bepaalde kultuur, te ontsyfer. Gombrich (1986: 194) noem die situasie 'transformation in context'.

⁷ Gombrich (1986: 197) wys daarop dat leidrade om die raaisel te ontsyfer deur 'n beeld daargestel word. Hy beweer ook dat die verwysingsraamwerk om die leidrade te ontsyfer in die konteks van die bepaalde kultuur geput word (Gombrich 1986: 194).

spel waarvan lewenservaring deel is. Introspeksie deur transformasie is 'n kenmerk van surrealisme.

Andre Breton (Matthews 1976: 13) wys in sy eerste manifes op 'n gebrek aan harmonie en die gesamentlike optrede van onverwante elemente om die wonderbaarlike tot stand te bring. 'n Belangrike aspek van die betekenisgewing in Page se pikturale voorstellings is juis dat die betragter te staan kom voor 'n skynbare gebrek aan harmonie⁸ ten opsigte van skaal, lig, toonwaarde, verwantskap tussen objekte en so meer. Hy maak gebruik van 'n reeks gelyktydige 'aksies' om disharmonie daar te stel: (1) 'n Onderbreking van die onderskeie verwantskappe tussen objekte; (2) die gebruik van bekende voorkoms sodat die motiewe dadelik herken word; (3) semiotiese manipulasies by wyse van fragmentering en onverwagte sintaktiese verplasing. Die objekte wat voorgestel is, word oorspronklik vanweë hul bekendheid afsonderlik aanvaar, maar dan deur skok vervreem. Dieselfde geld vir die onderlinge sintaktiese verband. In plek daarvan bied Page betekenis spel wat woordtaal vooruitgaan.⁹

Die gevolg is dat die sublieme die betragter lok om plekomskakeling te beleef. Soos by die surrealiste sluit die sublieme by Page trauma in. Die sublieme is in Page se pikturale voorstellings dus afhanklik van die gebrek aan harmonie. Plek is nie die

⁸ Chadwick (1980: 13) beweer dat die 'visions of disharmony' 'n stap in die interpretasie van sekere kunsvorms is.

⁹ Al word aangevoer dat Page se betekenis spel een is wat woordtaal vooruitgaan, moet beklemtoon word dat Page se kuns steeds buite die kader van die mitologie bly.

bekende hier nie. Die bekende word bedreig en 'n begeerte tot selfbeskerming,¹⁰ om teen die pynlike te draai, ontstaan. In 'n poging om sin te maak uit die vreemdheid (wat uit die bekende ontstaan vanweë aspekte soos ongewone samesyn van objekte) tree verwarring in. Verwarring volg uit die gebrek aan harmonie tussen dít wat waargeneem en geken word, en aspekte soos verbeelding en traumatiese assosiasies. Hierdie tipe verwarring wat verband hou met skok, is eie aan die surrealistiese werkswyse. André Breton het die surrealistiese siening van interpretatiewe verwarring soos volg omskryf:

Interpretative delirium begins only when man, ill-prepared, is taken by a sudden fear in the forest of symbols (Foster 1993: xiv).

Skok wat gepaard gaan met verwarring, word op verskeie maniere geaktiveer, waaronder introspeksie en eiesoortige asosiasies wat by Page voorrang geniet. Introspeksie dien as vervreemdingsmeganisme. Volgens Schopenhauer (Harries 1968: 97) is weersin implisiet in die aard van begeerte. Skok en weersin gaan hand aan hand met die begrip van die wêreld wat in Page se pikturale voorstellings blootgelê is. Skok geskied as gevolg van assosiasies wat met die voorgestelde objekte verband hou, soos die vlieë in *Insect syndrome* (1981) (Figuur 1). Wanneer Page se werk die betragter se assosiasies oproep, vind dit willekeurig plaas en is sy doel nie om die assosiasies as waarheid te bevestig nie, maar juis om vorige kennis te herskep tot 'n nuwe realiteit. Die gevolglike verwerping van die wêreld soos dit begryp word, lei daartoe dat 'n begeerte om bo die wêreld uit te styg, by Page intree. Die

¹⁰ Harries (1968: 39-48) onderskei twee vorme van die sublieme, te wete, die negatiewe en positiewe. Page se toepassing sorteer onder die negatiewe.

aggressiewe masochistiese en sadistiese doodsdryfveer is gerig op die wêreld en konfronteer, volgens Foster (1993: 226), objekte as dinge om te bemeester.

Volgens Harries (1968: 39) word dié begeertes, wat aan die selfbeskermingsdrang verwant is, gewek omdat dit wat ervaar word, te pynlik is en die oorsake daarvoor die mens onmiddellik affekteer. Wanneer daar begrip is vir die idee van pyn en gevaar sonder om in daardie omstandighede te wees, kan dit egter genoeg verskaf. Addison beweer:

Our imagination loves to be filled with an object, or grasp at anything that is too big for its capacity. We are flung into pleasing astonishment at such unbounded views, and feel a delightful stillness and amazement in the soul at the apprehension of them. The mind of man naturally hates everything that looks like restraint upon it (Harries 1968: 40).

Die moontlikheid vir onbekende pynlike ervarings is implisiet in Page se pikturale voorstellings ingebou. Daar is genoem dat die figure wat Page voorstel, in die reël geplaas is asof hulle onbewus is van die konflik wat dreig. Die betragter, daarenteen, is wel bewus van 'n dreigende onheil al is die aard daarvan onduidelik.¹¹ Hierdie negatiewe sublieme het uit die 19de-eeuse benadering ontstaan en dit blyk dat dit deur die surrealistes asook Page aanvaar is. Die sublieme is geleë in die spanning wat veroorsaak word in die paradoks tussen die begeerte wat aan die betragter gesuggereer word en dit wat voorgestel is:

¹¹ Die mate van die betragter se begeerte om uit te styg bo die dreigement in die globale konteks van die tydelike wêreld wat aan die lig kom, bepaal, volgens Burke (Harries 1968: 39-40), die graad van die begeerte tot selfbeskerming.

The emphasis on the point of view is an expression of an awareness that the world is first of all world for man. This implies, although this implication may at first go unrecognised, that man is not just another object in the world. As the being for whom the world is, man transcends the world. The negative sublime reveals this transcendence. By leading man to recognise that he is not at home in the world, it invites him to rise above it. If this movement of introversion lets man loose touch with the world, it also lets him gain a new freedom. A new ideal image of man has emerged which does not acknowledge a measure beyond man (Harries 1968 : 45).

Neumeyer (1964:99) wys daarop dat die absurde en die transformasionele so kragtig is soos drome, maar dat eersgenoemde ontasbare werklikhede in die vorm van begeertes en verwerping oplewer. Die skepping en die betragting van die kunswerk is die resultaat van 'psychoenergetic calls and responses'. Die ervaring kan ontredderend wees omdat dit afstand doen van 'the hitherto recognisable imposed meaning' (Neumeyer 1964: 118).

Deur hom te distansieer van die eksterne wêreld, plaas Page sy betragter derhalwe buite die gewone tydsgewrig. Indien die surrealistiese sublieme in gedagte gehou word, dan is dit duidelik dat die genoë wat verskaf word deur die vloeibare beweging tussen objek en subjek, wel pynlik kan wees. Dit is daarom dat masochisme deel uitmaak van die surrealistiese sublieme. Freud (Foster 1993: 226) beskou masochisme as 'n projeksie van die doodsdryfveer asook as oorsprong van seksualiteit. Dit is ook by surrealistiese skildering 'n fundamentele aspek om die vorige betekenis van 'n objek te vernietig. Transformasie deur verwarring word in Desember 1924 in die surrealistiese geskrif *La Révolution Surréaliste* soos volg beskryf:

Any discovery changing the nature, the destination of an object or phenomenon constitutes a surrealist fact (Foster 1993: 226).

Die vervanging van vorige betekenisverbande in Page se pikturale voorstellings met nuwes geskied wanneer beelde se meervoudige betekenis in die konteks van die spesifieke voorstelling (en moontlik verwante kunswerke) ontsyfer word. Byvoorbeeld, die assosiasies wat verband hou met 'huis' en 'gesin' in voorstellings soos *Untitled* (ongedateerd) (Figuur 26) of *Cuylar Crescent* (1979) (Figuur 44) word in die werke weerspreek. Die metode sluit aan by die vereistes vir die interpretasie van Dada 'ready-mades' (Chadwick 1980:13).

In Page se geval is die wonderbaarlike gestroop van die oorspronklike betekenis omdat sy kuns saam met verbeelding, geheue en begeerte funksioneer en die nuwe realiteit wat dan aanvaar word, nie sonder die toetrede van rede geskied nie. Page bied derhalwe 'n variant van die surrealistiese begrip van die wonderbaarlike. Sy kuns skep wel 'n illusie van potensie, 'n bekendheid met iets verder as die betragter se begrip wat terselfdertyd (dubbelsinnig en indirek), deel van persoonlike ervaring word.

'n Kunstenaar tree ook tydens die skeppingsproses as betragter van die realiteit op (Wollheim 1987: 39). Die optrede van die betragter (hetsy die kunstenaar self of die ander persoon wat aan die kunswerk blootgestel word), veronderstel egter 'n aktiewe deelnemende interpreteeraksie waarin eerste indrukke 'n rol speel en insig progressief toeneem. Daar word aanvaar dat verbeeldingryke persepsie aan die kant van beide Page en die betragter van sy pikturale voorstelling betrokke is.

Verbeeldingryke persepsie kan na aanleiding van *The trumpet player* (1967) (Figuur 46) as voorbeeld verduidelik word: Dit is duidelik dat Page staat maak op die betragter se ondervinding van visuele elemente soos die trompetspeler wat sentraal in die komposisie voorkom en deur die titel aangedui word. Belangrik in hierdie voorstelling is dat die titel die eerste leidraad is wat die betragter gegee is om die raaisel in *The trumpet player* te ontsyfer: dit bevestig met die eerste oogopslag die verwagte inhoud. 'n Trompetspeler en die feit dat hy in die buitelug kan speel, word deur die betragter aanvaar omdat hy ondervinding van so 'n persoon het en die voorstelling met die ondervinding versoen kan word. Dit is belangrik om kennis te neem dat Page juis 'n trompet as instrument vir die musikus in die voorstelling gebruik. Dit lok assosiasies van trompette in laaste taptoe geleentheid wanneer finaal afskeid geneem word tydens die begrafnis van 'n persoon wat 'n belangrike diens vir sy land gelewer het. Trompette word ook in militêre milieu gebruik om soggens 'dag' en 'saans' aand aan te kondig. In hierdie gevalle is die musiek vrolik van aard. Andersyds kan die gebruik van 'n trompet in verband gebring word met die spreekwoord: om jou eie beuel te blaas.¹² Uit die betekenismoonlikhede is dit dus duidelik dat die trompet fungeer as 'n teken vir die ontplooiing van 'n idiosinkratiese fantasiebelewing aan die kant van die betragter.

¹² In die visuele kunste word die voorstelling van 'n trompet, as metaal instrument, histories geassosieer met vuur en water asook die tweespitsberg van Mars (Cirlot 1993: 353). Metaal instrumente word geassosieer met adellikes, teenoor houtblaas instrumente wat met die gepeupel gekoppel word. 'n Trompet in 'n pikturale voorstelling simboliseer histories dikwels 'n begeerte na roem en glorie. Hoewel die betekenis nie direk met die pikturale voorstelling van Page in verband gebring word nie, is dit moontlik dat enige of almal vir 'n betrokke betragter kan geld indien hy kennis dra van dié historiese betekenis.

Onverwante bykomende elemente, soos wasgoed oor 'n heiningdraad in die bepaalde milieu soos in *The trumpet player*, veroorsaak dat die betragterservaring ook in die verbeelding geskied (Hobson 1982: 11): Dit word elk afsonderlik as wesenlik ervaar, maar in die samesyn daarvan in een betrokke pikturale voorstelling wek dit vrae. Om die vrae te beantwoord is die milieu vir fantasievlugte geskep. Dit het dus tot gevolg dat *The trumpet player* nie alleenlik gelees word volgens die konkrete gegewens nie, maar ook volgens wat in die verbeelding en ondervindingsveld opduik. Die imaginêre betekenis in *The trumpet player*, soos die res van Page se kunswerke, behels dus verbeeldingryke kennis. Die samehang van onverbandhoudende motiewe het tot gevolg dat imaginêre voorstellings wat in Page se kuns geëvokeer word, rasioneel onverklaarbaar voorkom. Page lok verbeeldingsbetrokkenheid saam met ondervinding¹³ Dit het tot gevolg dat die bespotlikheid van die daargestelde situasie tog weerspreek word. Bespotlikheid het plek gemaak vir 'n groter omvattende betekenis.¹⁴ Steiner (1982: 153) beweer tereg dat dié allegoriewerking die onderbreking in sin aangryp om groter eenheid van betekenis te ontplooi. Verbeelding is hier afgebaken tussen twee vorms van verbeelding — interne en eksterne verbeelding. Verbeelding funksioneer dus in die area van vloeibaarheid en dubbelsinnigheid tussen vlietende innerlike en eksterne vorms. *The trumpet player* is wel 'n voorstelling van realiteit in die sin dat die wesenlike onwerklikheid geïgnoreer word tydens die persepsie daarvan. Verbeeldingstoetredes bied leidrade van 'wat

¹³ Die bimodale vorm van verbeeldingsillusie is een van twee vorms wat gedurende die sewentiende eeu geïdentifiseer is (Gombrich 1986: 19).

¹⁴ Volgens Gombrich (1986:19) dui die negering van bespotlikheid op 'n fout wat te laat agtergekom word. Sy siening word nie ondersteun nie.

moontlik kan wees'. Verbeelding in Page se kuns verteenwoordig slegs dít wat belangrik is in soverre dit konstituente elemente van beelde (gebore uit 'n interpreterende benadering) daarstel om persepsie van vorige kennis te bevry. In hierdie opsig korreleer dit met die surrealisme.

6.3 Samevatting

Daar is in Hoofstuk 1 aangetoon dat die skynbare onwerklikheid wat in Fred Page se pikturale voorstellings vertolk word, tot gevolg het dat die betragter moeilik toegang vind tot die betekenis wat in sy kuns vervat is. In ag genome die feit dat kommunikasie in die visuele kunste gedeeltelik bepaal word deur 'n betragter se vermoë om die kunstenaar se 'pikturale taal' te verstaan, is die doel van die studie daarop gerig om met Page se kuns vas te stel hoe Page visuele betekenis kommunikeer en daardeur sy pikturale voorstellings makliker leesbaar te maak. Dit is gedoen deur sy werkswyse in elke hoofstuk vanuit 'n ander hoek te ontleed. Dit is ook gedoen met die wete dat daar beperkinge is ten opsigte van tot hoe 'n mate die navorser as betragter daarin kan slaag om die betekenisontplooiing in Page se kuns te openbaar. Die rede vir die beperking is daarin geleë dat die betragter se verwysingsraamwerk verskil van die kunstenaar s'n en dat dit vir eersgenoemde alleenlik moontlik is om die betekenis van 'n pikturale voorstelling gedeeltelik te interpreteer. Daar is met hierdie ondersoek gepoog om nie die fout te begaan om Page se kunswerke te benader vanuit 'n vertrekpunt van kennis van vorige beskrywings wat die navorser kan verblind vir die appél wat tot die betragter gerig word nie.

In Hoofstuk 1 is verder aangevoer dat dit wil voorkom asof Page se lewensbeskouing en sekere voorkeure wat hy toon met betrekking tot sy voorstellingswyse, die rede kan wees hoekom die betragter moeilik toegang tot die betekenis van sy pikturale voorstellings ondervind. Die mening is gehuldig dat Page se kultuurmilieu 'n invloed het op sy voorstellingswyse. Ten spyte daarvan dat 'n visueel-kulturele ondersoek beperkinge het, is in Hoofstuk 2 gepoog om insig te kry in Page se kultuurmilieu om te bepaal hoekom sy kuns as uniek beskou word. Vanweë sy idiosinkratiese werkswyse is daar in Hoofstuk 2 vasgestel dat Page nie as deel van die Suid-Afrikaanse kunsontwikkeling beskou word nie, maar as 'n unieke alternatief. Daar is bepaal dat daar om hierdie rede tot op hede nie navolgers van Page voorkom nie en dat sy kuns nie vanuit die Suid-Afrikaanse visuele kultuur ontstaan het nie. Ten spyte van sy idiosinkratiese werkswyse is daar vasgestel dat Page nie met nuwe uitvindings geëksperimenteer het nie. Geen tegniese, stilistiese of visionêre evolusie is in sy oeuvre te bespeur nie.

Verder is die lewensbeskouing wat in Page se pikturale voorstellings visueel geartikuleer word, in hierdie studie nagevors om sy kunswerke beter te begryp. Daar is in Hoofstuk 2 bevind dat sekere belewenisse uit sy jeug en volwasse lewe 'n invloed kon gehad het op Page se lewensbeskouing en voorstellingswyse. Genoemde lewensbeskouing blyk te ontstaan het as gevolg van ervarings wat Page as traumaties beleef het.

Daar blyk 'n verband te wees tussen die angswekkende in surrealistiese droomskildering, Fred Page se betekenisdialektiek en die *uncanny*¹⁵ wat in vorige en hierdie hoofstuk bespreek is. Die angswekkende by Page asook by die surrealisme beïnvloed die *uncanny* wat in hul droomskildering voorkom. Daar is ook 'n verband tussen Benjamin se konsep van die *aura* en die *uncanny* (Foster 1993: 193). Net so betrek die *uncanny* in Page se pikturale voorstellings, soos by die surrealiste, 'n herbekendstelling van die bekende wat vervreem is deur onderdrukking. Die herbekendstelling van die bekende betrek die persepsie van 'vergete menslike dimensies'¹⁶ wat met traumatiese belewenisse verband hou. Die transformasie van trauma na mnemoniese simbole kom intuïtief voor in die surrealistiese analogie tussen simptomatisering en simbolisering (Foster 1993: 195). Page, soos die surrealiste, was sensitief vir die *aura van*, en die *uncanny in*, alledaagse en/of 'gevonde' bekende objekte. Benjamin beskryf die *aura*-belewing soos volg:

Experience of the aura thus rests on the transportation of a response common in human relationships to the relationship between the inanimate or natural object and man. The person we look at, or feels he is being looked at looks at us in turn. To perceive the aura of an object we look at, means to invest with the ability to look at us in return. This experience corresponds to the data of the *mémoire involontaire* (Foster 1993: 196).

Page se fantasie is in Hoofstuk 3 ondersoek deur kenmerke wat moontlik met ander kunstenaars se werksywyses ooreenkom asook om verskille te identifiseer. Daar is bepaal dat Page se kuns verskil van dié van konvensies van Suid-Afrikaanse en Port

¹⁵ *'Uncanny'* word weer beskryf as 'n hervoortelling/herbelewing van 'n traumatiese belewenis uit die verlede.

¹⁶ My vertaling van Foster (1993: 195) se aanhaling van Marleen Stroessel wat as 'forgotten human dimension' beskryf is.

Elizabethse tydgenote. Die feit dat Page se kuns moontlik voortspruit uit onderliggende vrese stem dit ooreen met fantasiekuns. Tog verskil die sublieme by Page van tradisionele fantasiekuns daarin dat 'n vrees vir towery en magie nie by Page aan die orde van die dag is nie. Page se kuns kom wel irrasioneel voor — 'n tipiese kenmerk van fantasiekuns. Die wrange humor wat by Page te bespeur is, plaas sy kuns ook in die kader van fantasiekuns. Tipies van fantasiekuns word skelette of dele daarvan soos kopbene soms in Page se piktruale voorstellings gevind. Die voorkoms van skelette in Page se pikturale voorstellings hou moontlik verband met 'n vrees vir die dood. Daar is bepaal dat die onderbewussyn moontlik by Page betree word met sy metaforiese oormekaarplasings. Sy droomkuns blyk moontlik 'n ontwakende droomstaat te betrek soos die surrealis Magritte dit beoefen het. Hiperboliese herhalings by Page verwyder versperrings van geykte persepsies. Daar is voorgestel dat Page in sy fantasievoorstellings die proses van sien en begryp by wyse van pikturale raaisels aanspreek. Bekende elemente word van hul gekende betekenis gedistansieer deur irrasionele kombinasies, verplasings uit hul bekende konteks, dislokasie deur gedeeltes van 'n voorwerp te vertoon of om dit van sy geheelverband te isoleer. Vervreemding van vorige betekenis word bewerkstellig deur byvoorbeeld ligkontraste en 'n spel met skaal. Nuwe betekenis kan aanvaar word vanweë die metaforiese oormekaarplasings van elemente. Die oorspronklike konteks van motiewe word derhalwe deur suggestie oorskadu.

By Page en Magritte word alledaagse objekte as 'gevonde' objekte bejeën omdat hulle hulself spontaan aan die kunstenaar presenteer. In die auratiese belewenis, of in die

onmiddellike impak van Page se pikurale voorstellings, waarna ek aan die begin van hierdie hoofstuk verwys het, vind metaforiese betekenisverskuiwings plaas. Objekte van nie-lewende oorsprong word byvoorbeeld vermenslik.

Die implisiete verhouding tussen aura en angswekking by Page, soos by die surrealisme, bestaan omdat dit onwillekeurige herinnering en verbeelding betrek. Dié tipe herinnering vereis temporele afstand as gevolg van die ervaring van verlies en die gevolglike onderdrukking van die trauma. Dit vereis andersyds ook temporele afstand om daardeur 'n afstand te skep tussen die trauma wat beleef is, en dit daardeur moontlik te maak om die trauma te bowe te kom. Page het deurentyd 'n afstand probeer skep tussen die traumatiese belewenisse uit sy verlede, die bewustheid van trauma-belewenisse van sy samelewing en homself.

Benewens die surrealisme is ander verbandhoudende teorieë ook in hierdie studie ondersoek om te bepaal of die kunstenaar se werkswyse enigsins, en indien wel, tot watter mate, daarmee korreleer. Daar is in hierdie hoofstuk vasgestel dat Page se pikurale waardes verskil van dié van die romantiek, omdat syne geskoei is op metaforiese enigmas. Dit is in die metaforiese ruimte van onderdrukte trauma waarin enigmas van die surrealistiese aard by Page gevorm word. Dit is skynbaar in die spontane opdieping van herinnering dat die dubbelsinnige rol van seksualiteit in die lewe- en doodsdryfvere en fantasië in sy kuns ontluik. Die fantasieë gaan gepaard met skok en trauma. Dit blyk dat soortgelyke belewenisse deur die betragter op eie wyse ervaar kan word indien 'n meelewende interpreteringsbenadering gevolg word.

Page se kuns is nie sonder visie nie omdat hy deur sy pikturele voorstellings gepoog het om die trauma van sy leefwêreld te verwerk en dieselfde vir die betragter moontlik te maak. Deur die trauma te bowe te kom, kan daar dus uitgereik word na 'n ongeskonde sublieme staat of plek 'over the border'.¹⁷

In hierdie studie is aangevoer dat Page in sy kreatiewe en sosiale optrede as mens alleen gestaan het en tog kon hy nie daarvan ontsnap nie. So staan die menskarakter in sy kuns alleen in sy dilemma. Dit blyk in Hoofstuk 4 dat Page die verskeie sosiale situasies waarin die mens hom bevind of self veroorsaak, belig. Page is obsessief afhanklik van sy omgewing en sy onderwerp en die dilemma waarin die mens hom bevind. Tog is sy kuns nie narratief nie. Page bly getrou aan homself. Sy getrouheid aan homself het daarvoor gesorg dat hy goed deur die kunspubliek en kritici ontvang is ofskoon sy kuns moeilik is om te verstaan. Daar is vasgestel dat die interpretasie van die pikturele betekenis in Page se kuns bemoeilik word deur die verwickeldheid van sy beeldingstrategie. Die vermoede dat Page sy isolasie en afstand met sy gemeenskap belangrik beskou het en dit wou behou, word ook gestaaf na aanleiding van die feit dat Page in gesprekke en onderhoude weinig oor sy kinderdae wou deel. Hy het wel die dood van sy moeder genoem sonder om op die emosionele effek op sy kindergemoed in te gaan. Ten opsigte van sy volwasse lewe het hy slegs sy werkservaring kortliks genoem en ten opsigte van sy verhouding met vroue slegs gemeld dat hy twee jaar ongelukkig getroud was soos in Hoofstuk 2 aangedui is. Uit

¹⁷ Verwys Bylae 2, p. 311.

sy ontwykende reaksie op ondersoekende vrae kan daar afgelei word dat die ervarings vir hom traumaties was en inversief in sy kuns gestalte vind.

Aspekte uit sy sosiale leefwêreld wat moontlik 'n blywende indruk op die kunstenaar kon gemaak het, is onder die loep geneem. In Hoofstuk 4 het aan die lig gekom dat Page verskeie strategieë volg om die samelewing in sy kuns te betrek. Hy maak gebruik van opsies soos lig, tyd en ruimte om by wyse van 'n tableau as beskrywende visuele voorstelling van 'n situasie of gebeurtenis, gebruik te maak van motiewe wat menslike rolspel suggereer. Lig, handeling en perspektief is in Page se piktrale voorstellings dubbelsinnig en oop. Naas tableaukromposisies maak Page ook gebruik van emblematiese konstruksies om die problematiek met betrekking tot die samelewing en spesifiek intermenslike verhoudings soos die verhouding tussen man en vrou, te belig. Hierdie raaiselagtige visuele konstruksie van motiewe dra 'n bepaalde tema en word vertolk deur 'n duister spel van bepaalde konsepte of begrippe. Daar is in Hoofstuk 4 ontdek dat sleutelmotiewe as saambindende pregnante betekenisdraers in Page se piktrale voorstellings dien. Daardeur suggereer sy piktrale voorstellings dikwels afskeid tussen man en vrou soos in *Solstice* (1974) (Figuur 25) of vertrek soos *Mrs Harbeck's journey* (1980) (Figuur 20), of afwagting op moontlike ontmoetings soos met *Wait till she comes* (1967) (Figuur 28). Die idee van kommunikasie tussen mense, die vooruitsig van die onvermydelike ontmoeting en die wag daarvoor word soms saamgevoeg in een piktrale voorstelling. Dit word dikwels gedoen by wyse van konflik van dimensies — deur verskeie dimensies gelyktydig te laat funksioneer. 'n Verskuilde dreigement vir die mens word

dikwels gesuggereer soos in *Untitled* (1979) (Figuur 26). In Hoofstuk 4 is geïdentifiseer dat die kernprobleem van die samelewing, blykbaar volgens Page, 'n gebrek aan kommunikasie te wees. Die samevoeging van die idee van 'kommunikasie' (of gebrek daaraan), die idee van 'wag op die onvermydelike' en die idee van 'n 'dreigement' kom dikwels in Page se kuns voor en hou ook verband met die onvermydelike van die dood soos dit in *The casket* (1965) (Figuur 21) en *The salad* (datum onbekend) (Figuur 22) gesuggereer word. Daar is in Hoofstuk 4 ook vasgestel dat Page se bydrae tot die visuele kultuur van sy betrokke samelewing geleë is in die verbreking en omverwerping van kommunikatiewe reëls van sy tydgenote. Die assosiasiewekking van algemeen-menslike idees deur pikturale komponente in ongewone situasies te plaas, bied in Page se kuns visuele raaisels. Die geslotenheid van die visuele raaisels wat in sy kuns voorkom, gekombineer met die oop betekenismoontlikhede, dra daartoe by dat hy 'n idiosinkratiese blik op sy kultuur bied. Daar kan nou aangevoer word dat Page deur die verbreking van visuele kommunikatiewe reëls van sy tydgenote die speelveld ten opsigte van visuele betekenisgewing verbreed en oopgooi. Daardeur bevry hy die kunstenaar van geïkte voorstellingswyses en die betragter van geïkte betekenisstoediging.

Omdat aspekte soos trauma, verbeelding en dryfvere op inversiewe wyse in Page se pikturale voorstellings vervat is, is dit moeilik om te lees. Soos in hierdie studie verduidelik is, is die sublieme, soos Page en die surrealistes dit beoefen, nie voor die hand liggend nie. Wat wel duidelik na vore blyk te kom is dat 'n analise van formele

visuele elemente in 'n kunstenaar, soos Page, se pikturale voorstellings nie toegang sal kan verleen tot die wyse waarop dié kunstenaar betekenis ontplooi nie.

Herhalende pikturale elemente wat in die kunstenaar se oeuvre voorkom, is geïdentifiseer. Die keuse van die elemente is deur die doel van die ondersoek bepaal. Die verband tussen die herhalende elemente en die aspekte uit die kunstenaar se leefwêreld wat relevant is, is vervolgens nagevors. Die pikturale eienskappe wat met die kunstenaar se leefwêreld verband hou, is in Hoofstuk 5 volgens bepaalde uniekhede, wat die navorser belangrik ag, in groepe geklassifiseer. Herhalende temas is byvoorbeeld, een aspek wat onderskei is. Met die inligting wat uit dié verskeie vorms van identifikasie na vore kom, was dit moontlik om die oop ('open-ended') enigmatiese sublieme wat in 'n kunstenaar, soos Page, se pikturale voorstellings vervat is, ook volgens aard te groepeer en te beskryf. Deur die pikturale voorstellings volgens aard te groepeer, kon vasgestel word dat Page se motiefskat as 'n formele komposisionele element funksioneer waarmee betekenis op semantiese vlak gedra word. Die netwerk van betekenisrelasies lei tot die tematiese fokus van sy oeuvre. Na aanleiding van die uitkenning van 'n netwerk van betekenisrelasies kon daar 'n tematiese grondmotief van Page se oeuvre as 'die eindige mens op sy lewensreis' in Hoofstuk 5 geïdentifiseer word.

In hierdie hoofstuk is die verband tussen die *aura* en angswekking by Page en die surrealsite ondersoek. Daar is vasgestel dat die verhouding onwillekeurig herinnering en verbeelding betrek. Page se verkenning van realiteit ten opsigte van die algemene

en besondere is nagevors. Die bevinding is dat Page se piktruale wêreld op psigiese vlak funksioneer. Page se kuns dui 'n interieure wêreld as 'n eksterne realiteit aan. Daar is bepaal dat die essensie van dinge volgens Page se ondervinding en siening swart humor tot gevolg het. Die betrokkenheid van die betragter word verkry deur die spanning tussen die innerlike wêreld van konflik en trauma deur intellektuele eenvoud en oop visuele verdigting te kombineer. Die interpretasie-ervaring kan vir die betragter skrikwekkend wees en sodoende is die betragter in staat om eie interpretatiewe konvensies te hersien. Bevestiging is gevind dat enigmabeelde by Page afhanklik is van die mens en dat die mens gewoonlik in sy kuns betrek word. Die meervlakkigheid van Page se kuns is geleë in die integrasie van verskeie realiteitsvlakke deur motiefsamestellings. Die sublieme lê in die potensiaal wat motiewe se teenwoordigheid inhou. Die studie bepaal dat beelde by Page die moontlikheid bied van 'n intermediêre kader tussen allegorie en simbolisme en sodoende 'n alternatiewe verduideliking van die wêreld bied.

Hierdie studie is beperk deur die doel daarvan. Verskeie bykomende aspekte ten opsigte van Page se betekenisgewigswerkswyse kan nou aanbeveel word vir verdere navrosingsprojekte. Die eerste is die rol van argitektuur in Page se oeuvre. Page stel dit dat geboue nie argitektuur verteenwoordig nie, maar stemmings en toestande simboliseer.¹⁸ Hoewel hierdie aspek in hierdie studie aan die lig gekom het en beperkte feite ten opsigte van die rol van argitektuur in Page se oeuvre uitgelig is, was dit nie die doel van hierdie studie om dié aspek in diepte te ondersoek nie. 'n Tweede

¹⁸ Verwys Bylae 2, p. 306.

onderwerp wat ondersoek regverdig, is die rol van titels in Page se kuns. Daar is in hierdie studie aangetoon dat titels dikwels by Page 'n indirekte semantiese rol vervul wat dikwels die betekenis wat in die voorstelling self gelees word weerspreek. Die weerhouding van titels blyk ook 'n semantiese doel in Page se kuns te vervul en regverdig moontlik verdere ondersoek. 'n Bykomende onderwerp wat moontlik insiggewende inligting aan die lig kan bring, is 'n vergelykende studie tussen Page as droomskilder en ander droomskilders soos René Magritte, Salvador Dali en/of Henri Rousseau en Odilon Redon. Hoewel bepaalde vergelykende aspekte met betrekking tot droomskildering in hierdie studie geïdentifiseer is, was dit nie met hierdie studie die uitgangspunt om 'n vergelykende ondersoek ten opsigte van hierdie aspek in diepte te loods nie. Ek het ter voorbereiding van hierdie studie ongeveer driehonderd Page werke opgespoor en afgeneem, waarvan ek en ander ongeveer tweehonderd gedokumenteer het. Daar blyk 'n leemte te wees ten opsigte van die dokumentering van Page se oeuvre vir verwysing van verdere navorsingsprojekte omdat geen tersiêre inrigting of galery oor 'n volledige gedokumenteerde syfieverzameling en relevante inligting beskik nie.

In die uitvoering van die studie oor Page as visuele kunstenaar is een probleem waarmee ek deurgaans te kampe het, die feit dat Page betekenis by wyse van visuele 'taal' oordra. Ek huldig die mening dat verbale interpretasie nouliks ten volle reg kan laat geskied aan die kunstenaar se visuele betekenisoordrag. Die beperkinge van verbale interpretasie oordrag saam met persoonlike vooroordele (wat reeds in Hoofstuk 1 erken is), word derhalwe erken. Tog, deur die doel van hierdie studie na te

streef en deur die werkswyse wat in Hoofstuk 1 gestel is en hierbo beskryf word streng te volg, is beeldwerking en betekenis wat in die kunstenaar soos Page se kuns vertolk word, moontlik meer hanteerbaar en leesbaar gemaak.

Tot op hede is daar na my kennis geen navorsing oor die werk van Fred Page onderneem nie. Al dokumentasie wat oor die kunstenaar beskikbaar is, is koerantberigte, 'n paar artikels¹⁹ en 'n paar kort voorwoorde van uitstallings. Hierdie studie maak derhalwe moontlik die eerste akademiese bydrae tot 'n beeld en betekenisondersoek van die skilder, Fred Page, wat op sy beurt 'n unieke bydrae gelewer het tot die visuele kultuurskat van Suid-Afrika.

¹⁹ Ek verwys hier na die artikels van Hillebrand, Slabbert en Fourie wat in die bibliografie opgeneem is.

ILLUSTRASIES:

Fig. 1: Fred Page, *Insect syndrome* (1981), gouache op papier, 390x440mm, J. Fourie-versameling, Pretoria.

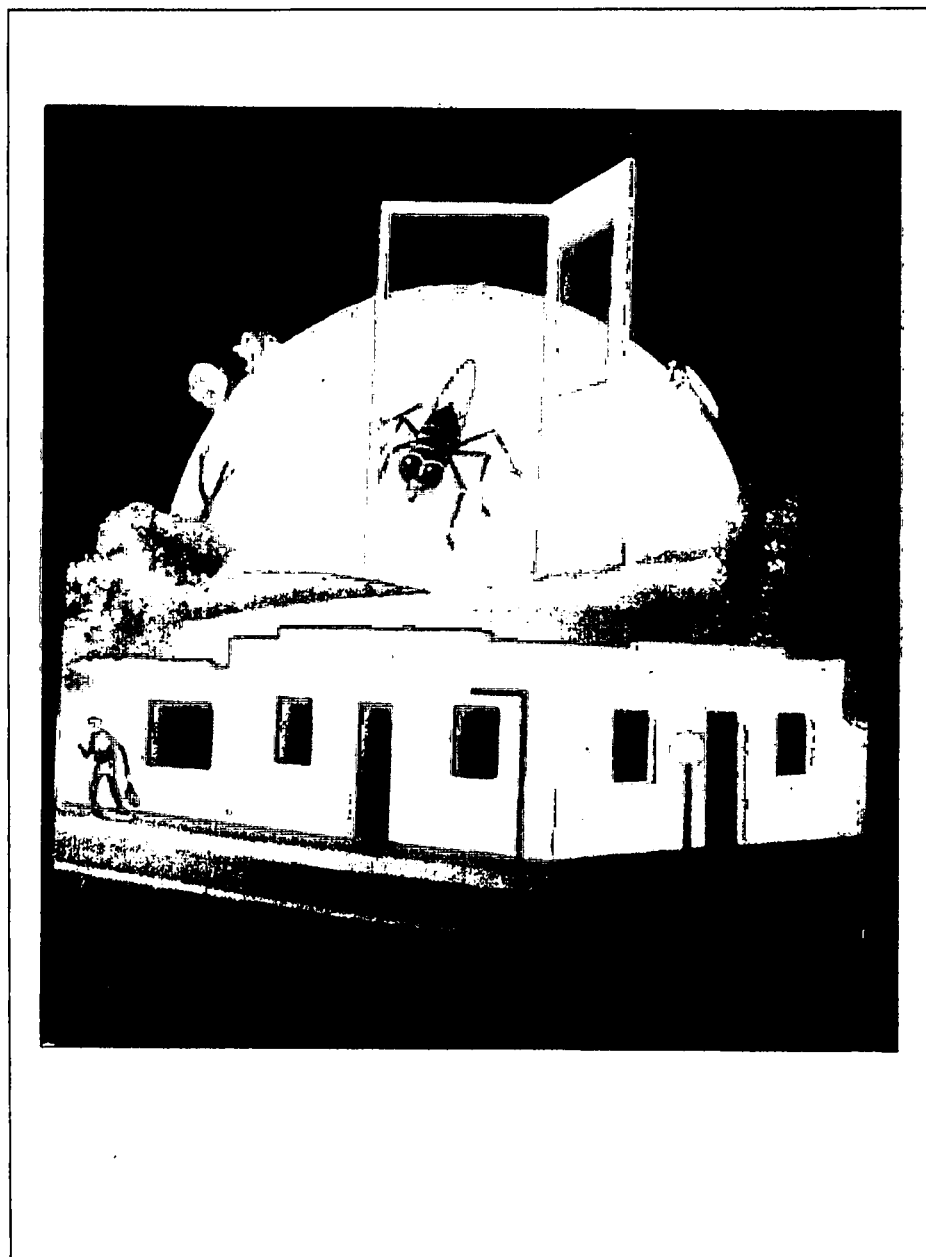


Fig. 2: Fred Page, *Parliament Street* (1980), op papier, gouache op papier, afmetings onbekend, Koning George VI-Kunsmuseum, Port Elizabeth.

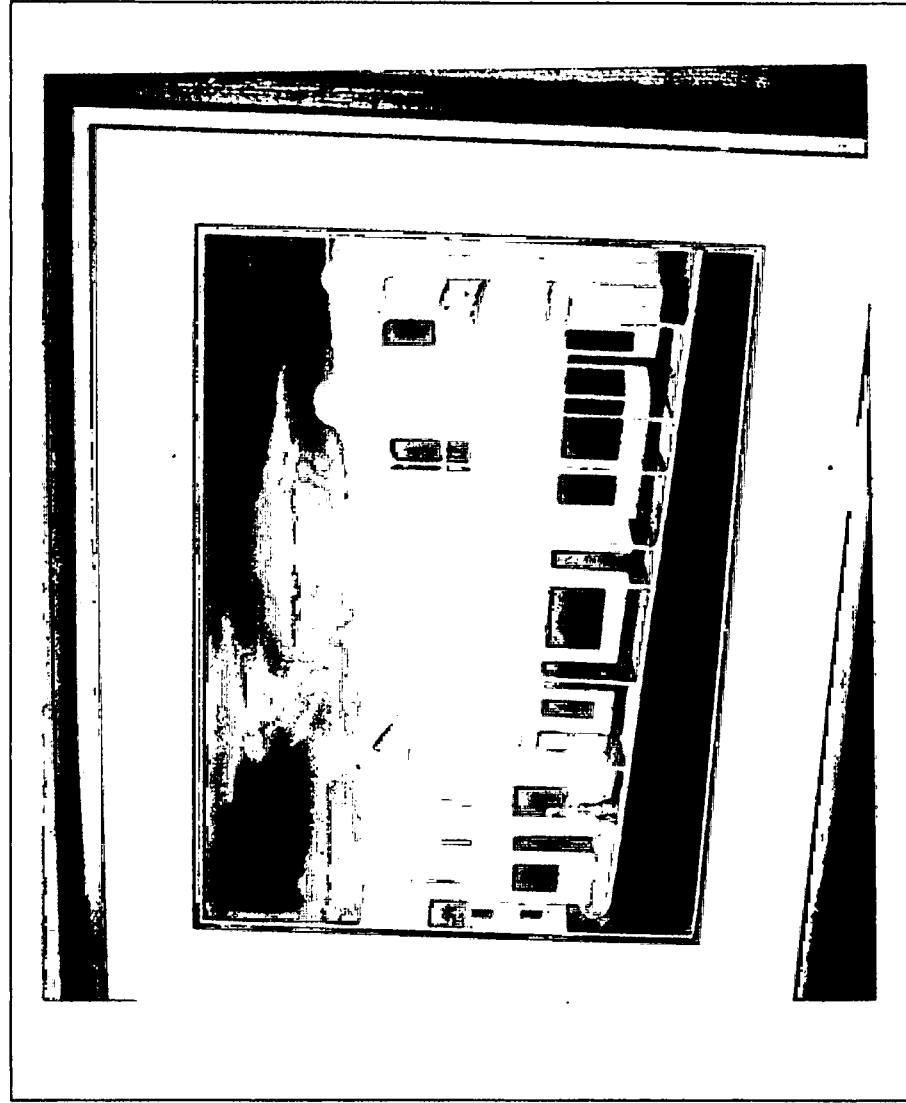


Fig. 3: Fred Page, *Customs house and Albany hotel* (1979), polymer op bord, afmetings onbekend, C. Kerbel-versameling, Port Elizabeth.



Fig. 4:

Fig. 7: Fred Page, *Lower Chapel Street* (1966), linoosnee op papier, afmetings onbekend, A. Simmons-versameling, Port Elizabeth.

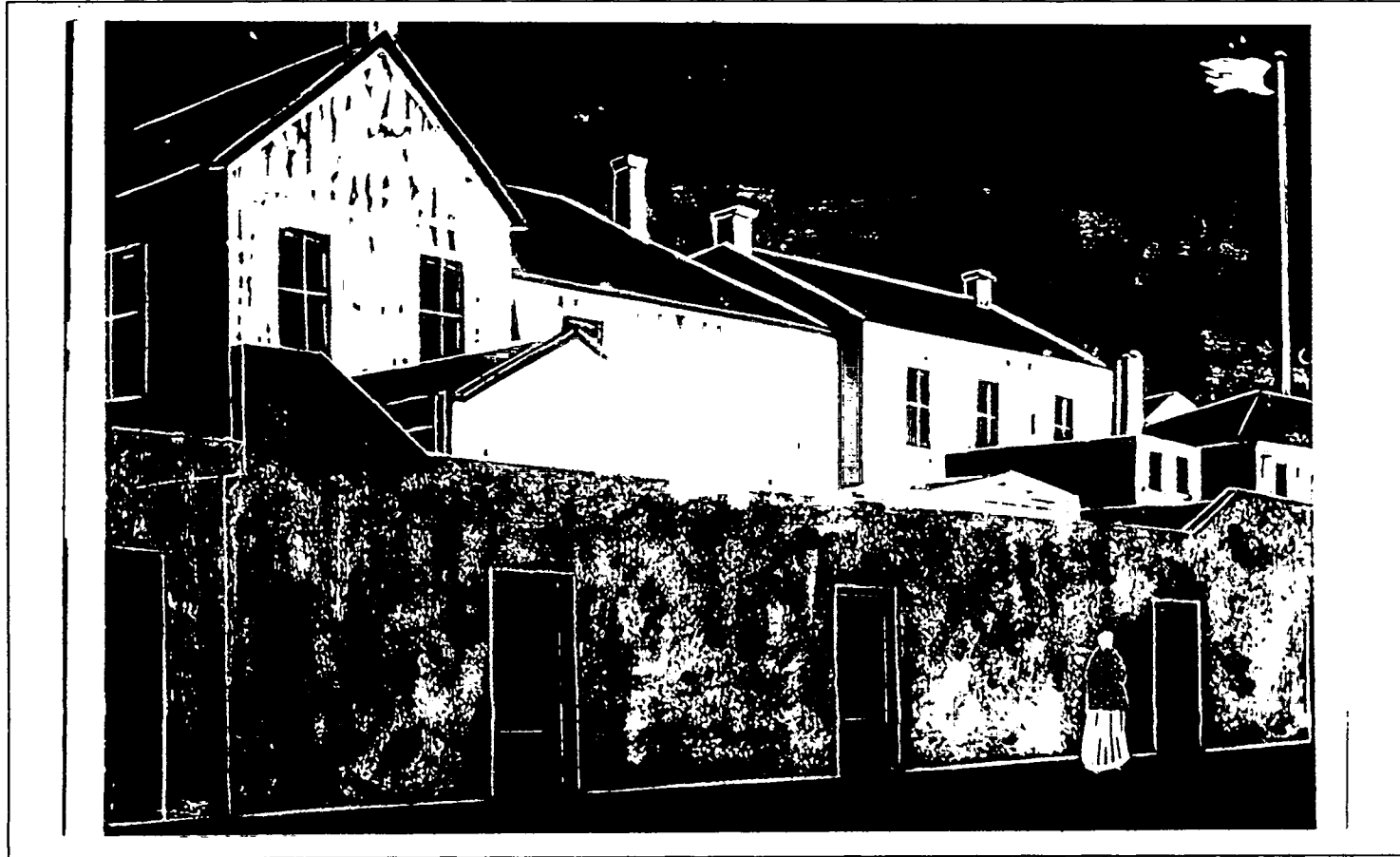


Fig. 5: Fred Page, *The bride* (1967), gouache op papier, afmetings onbekend, Koning George VI-Kunsmuseum, Port Elizabeth.

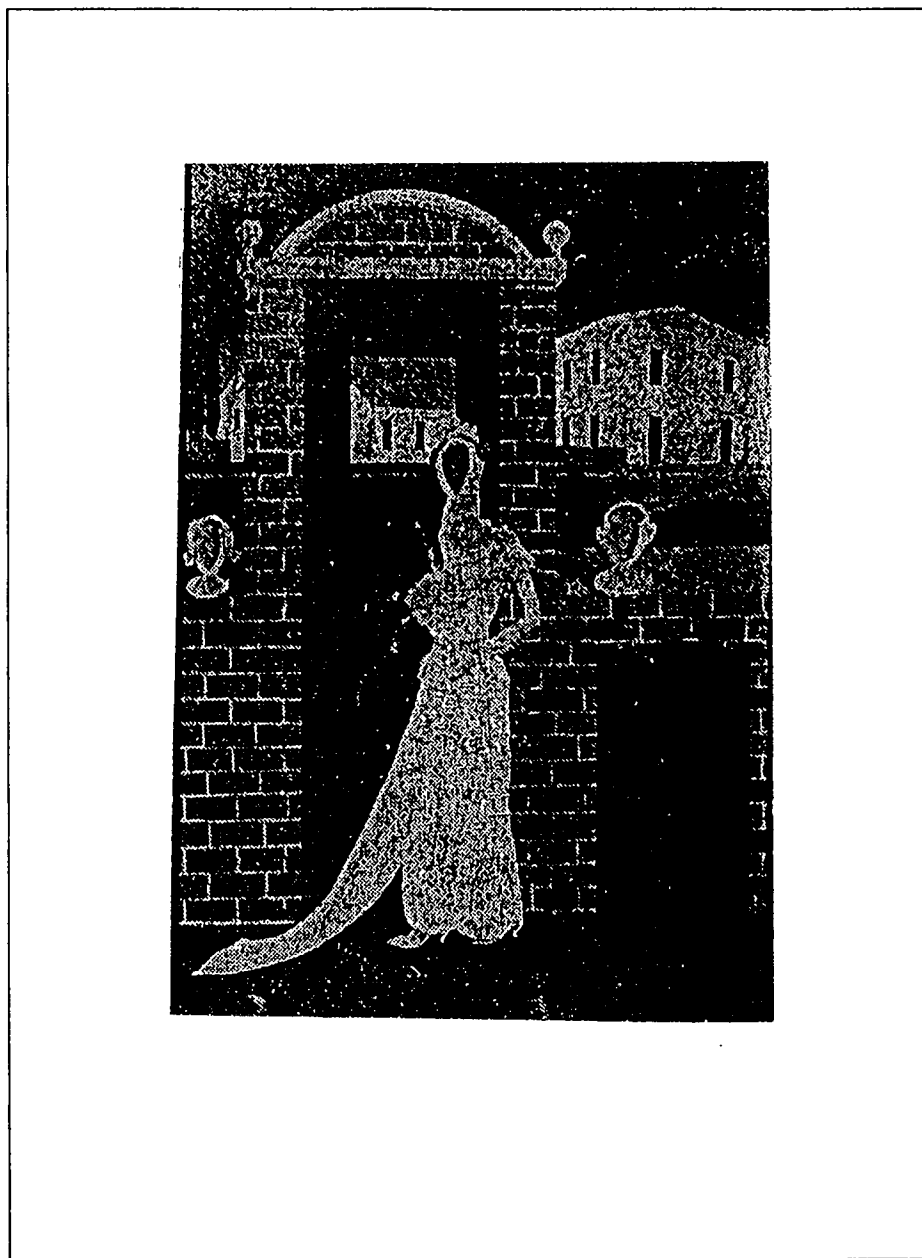


Fig. 6: Fred Page, *Off Military Road* (datum onbekend), polymer op bord, afmetings en eenaar onbekend.

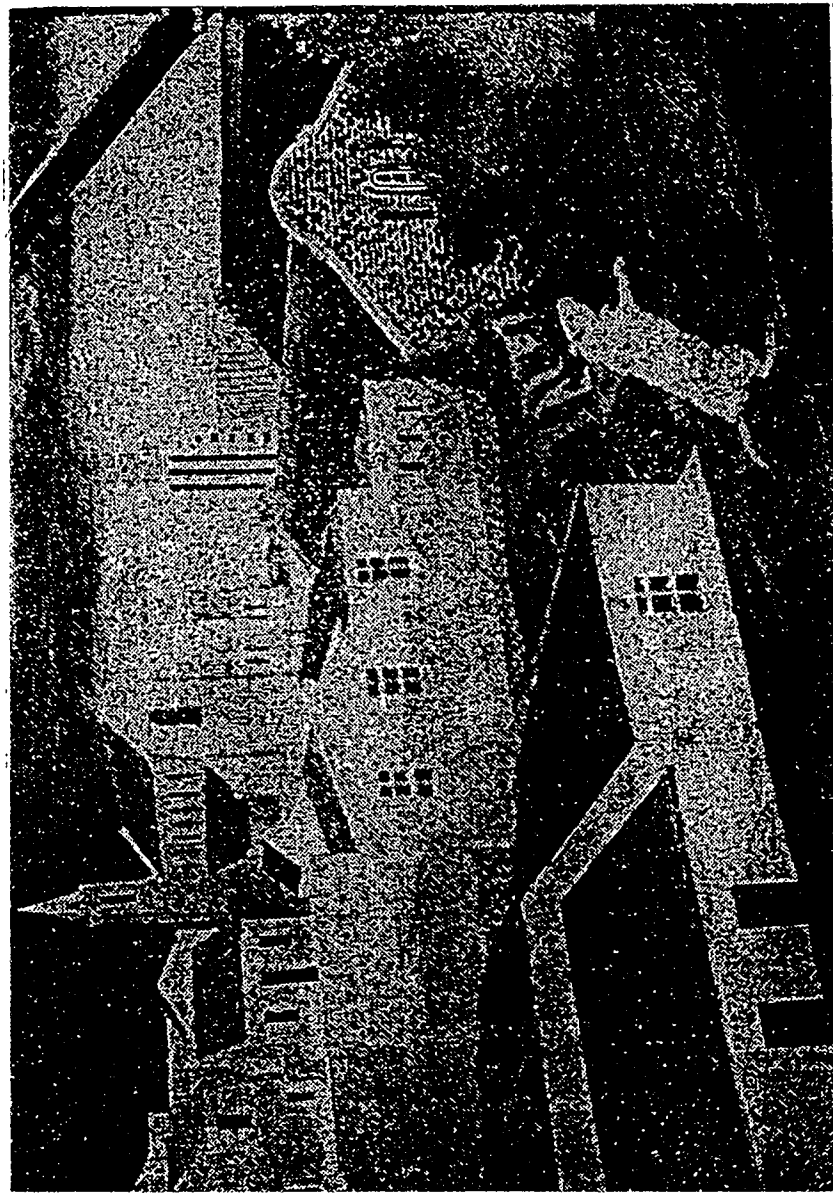


Fig. 7: Fred Page, *Lower Chapel Street* (1966), linosnee op papier, afmetings onbekend, A. Simmons-versameling, Port Elizabeth.



Fig. 8: Fred Page, *Passengers* (1971), polymer op papier, 910x1020mm, Joe Wolpe-versameling, Kaapstad.



Fig. 9: Fred Page, *Small things* (1977), pen en ink op papier, 263x415mm, Koning George VI-Kunstmuseum, Port Elizabeth.

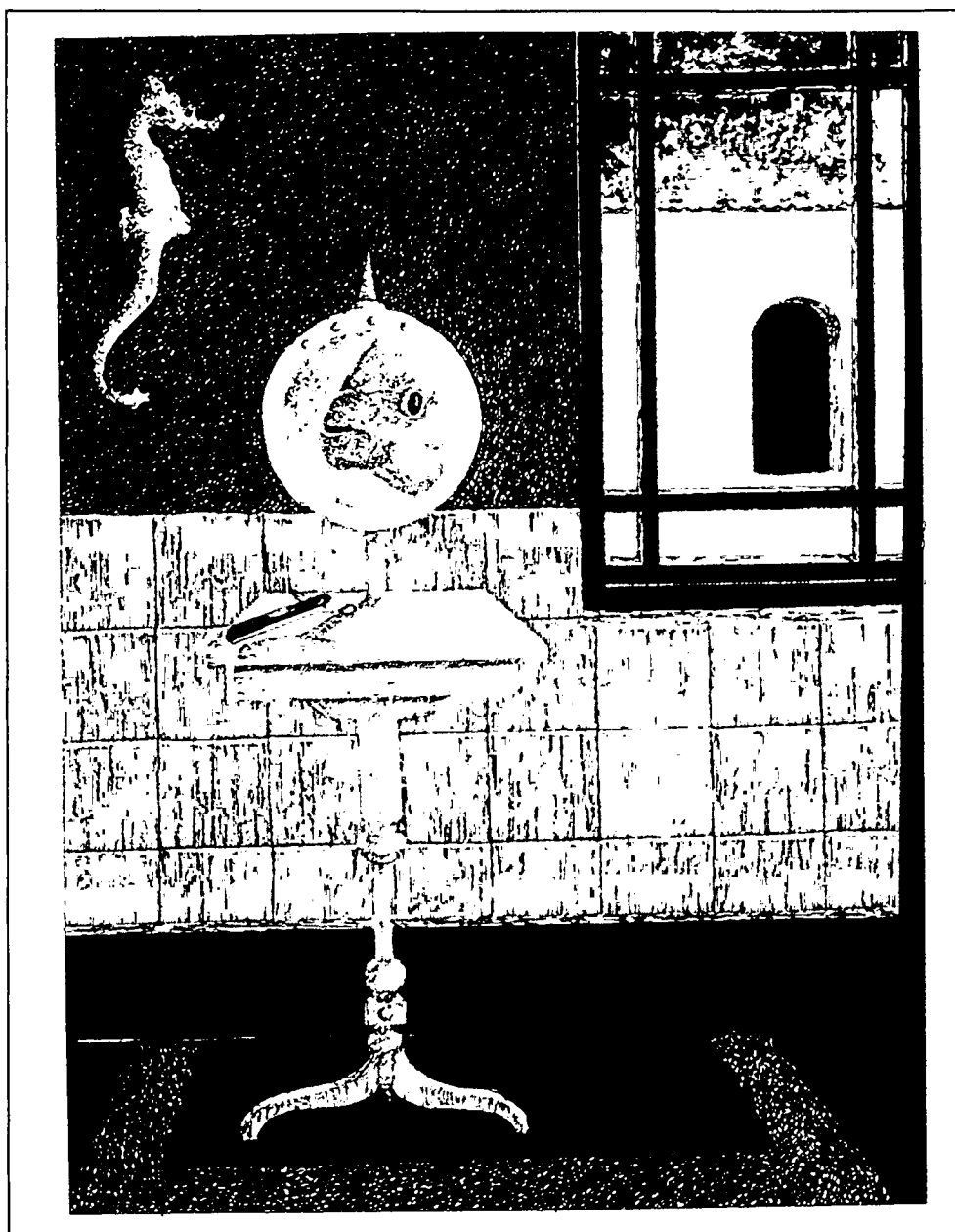


Fig 10: Odilon Redon, *Lumière* (1893), litografie, 180 x 132 mm, Museum of Modern Art, geïllustreer in Rubin 1978: 421.



Fig. 11: Henri Rousseau, *Die slapende sigeuner* (1897), olie op doek, 1300 mm x 2000 mm. The Museum of Modern Art, New York, geïllustreer in Arnason 1977: 278.



Fig. 12: Georges Seurat, *Un dimanche d'été à l'île de la Grande Jatte*, olie op doek, 2070 x 3080 mm. The Insitute of Chicago, Helen Birch Bartlett memorial Collection, geïllustreer in Arnason 1977: 37.

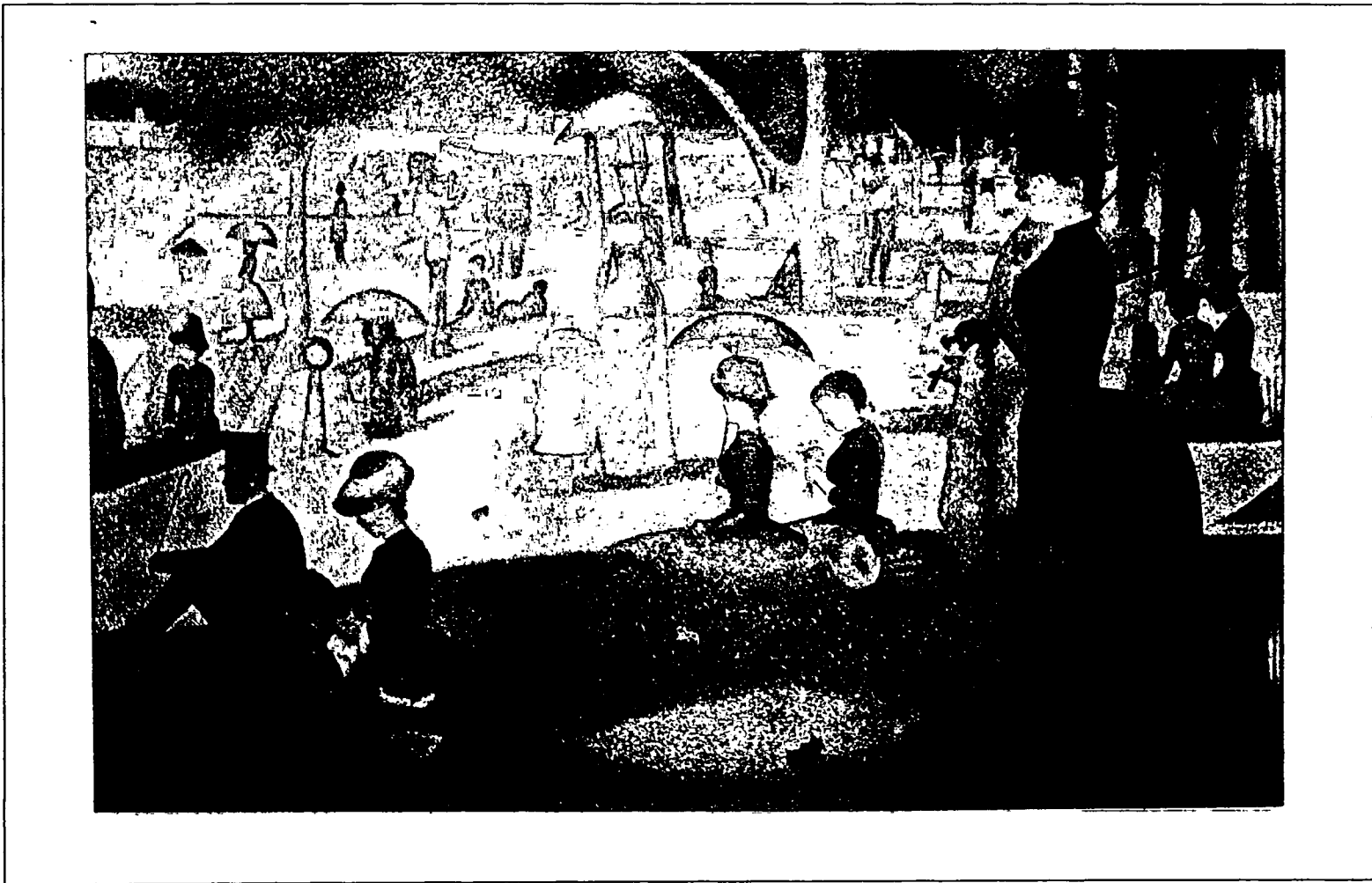


fig. 13. Fred Page, *The transistor* (1966), linoosnee op papier, afmetings onebekend, Simmons-versameling, Port Elizabeth.



Fig. 14: Fred Page, *Images* (1972), pentekening op papier, 245x265mm, Koning George VI-Kunsmuseum, Port Elizabeth.

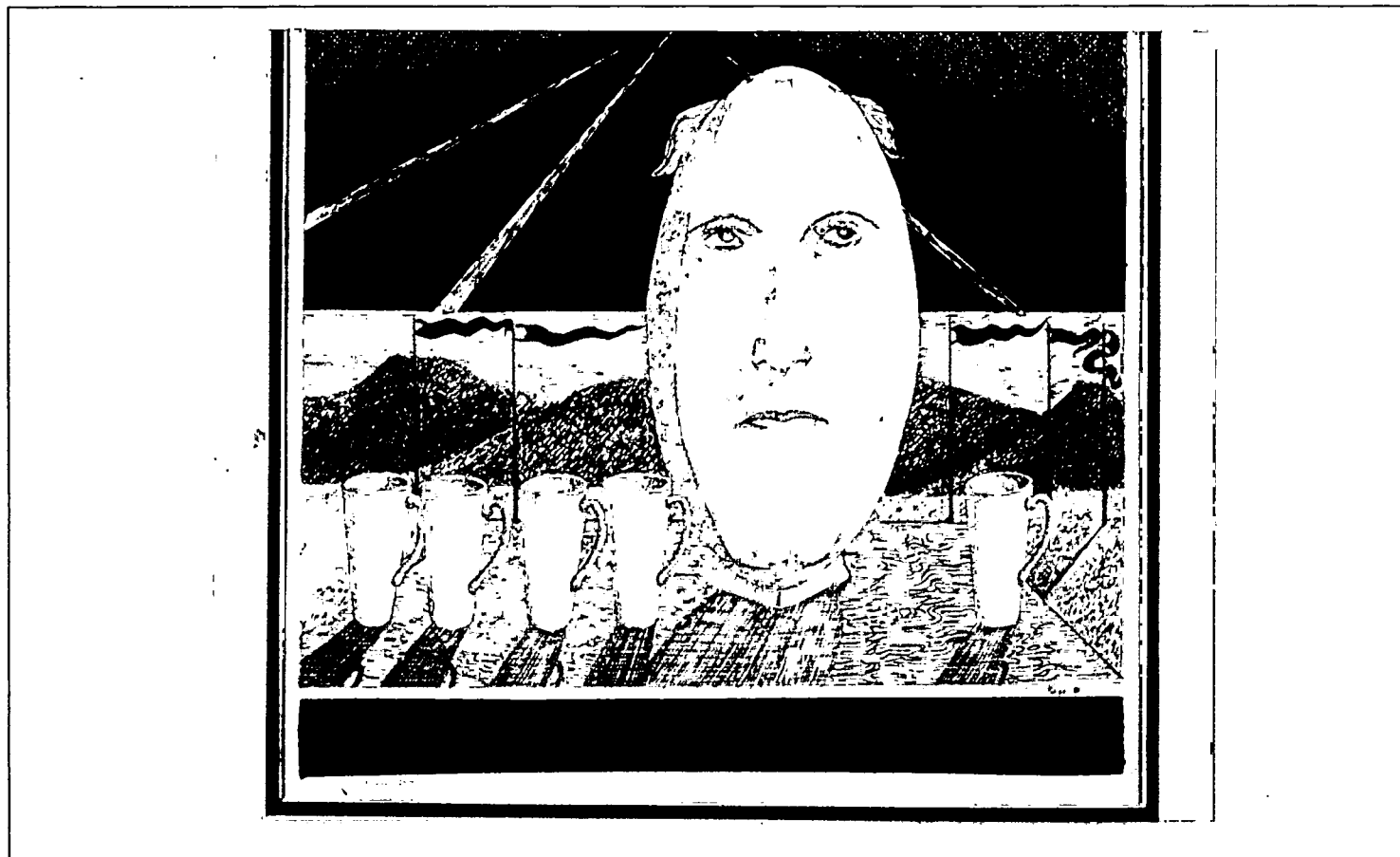


Fig. 15: Giorgio de Chirico, *Die melankolie en misterie van die straat* (1914), olie of doek, 5160 x 3360 mm, privaat-versameling, geïllustreer in Arnason 1977: 120.

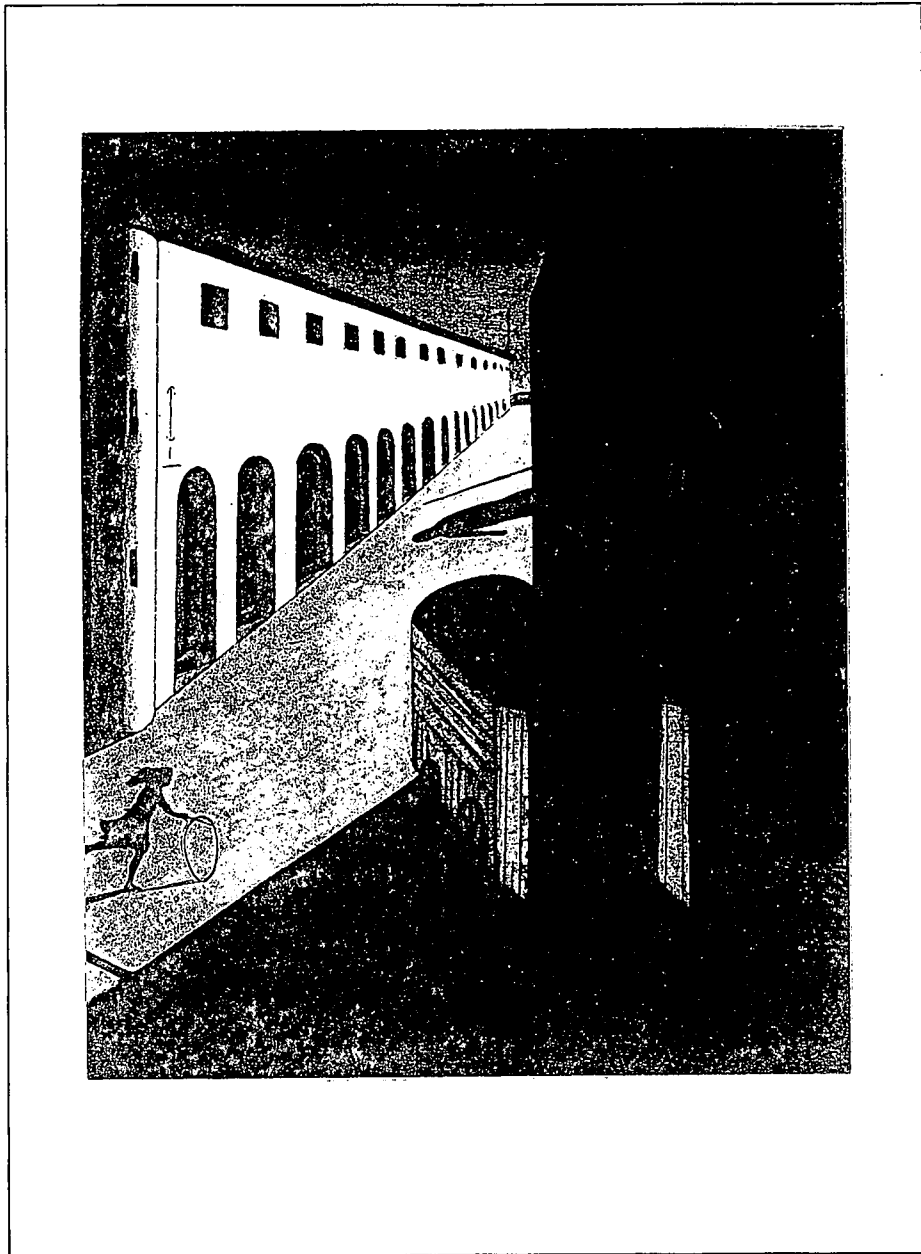


Fig. 16: Fred Page, *Untitled* (ongedateerd), pen en inkt op papier, afmetings onebekend, B. Kommel-versameling, Port Elizabeth.



Fig. 17: Michelle Boyaduian, *Die esel* (ongedateerd), olie op doek, afmetings nie aangetoon nie, geïllustreer in Bihalji-Merin 1971: 95.

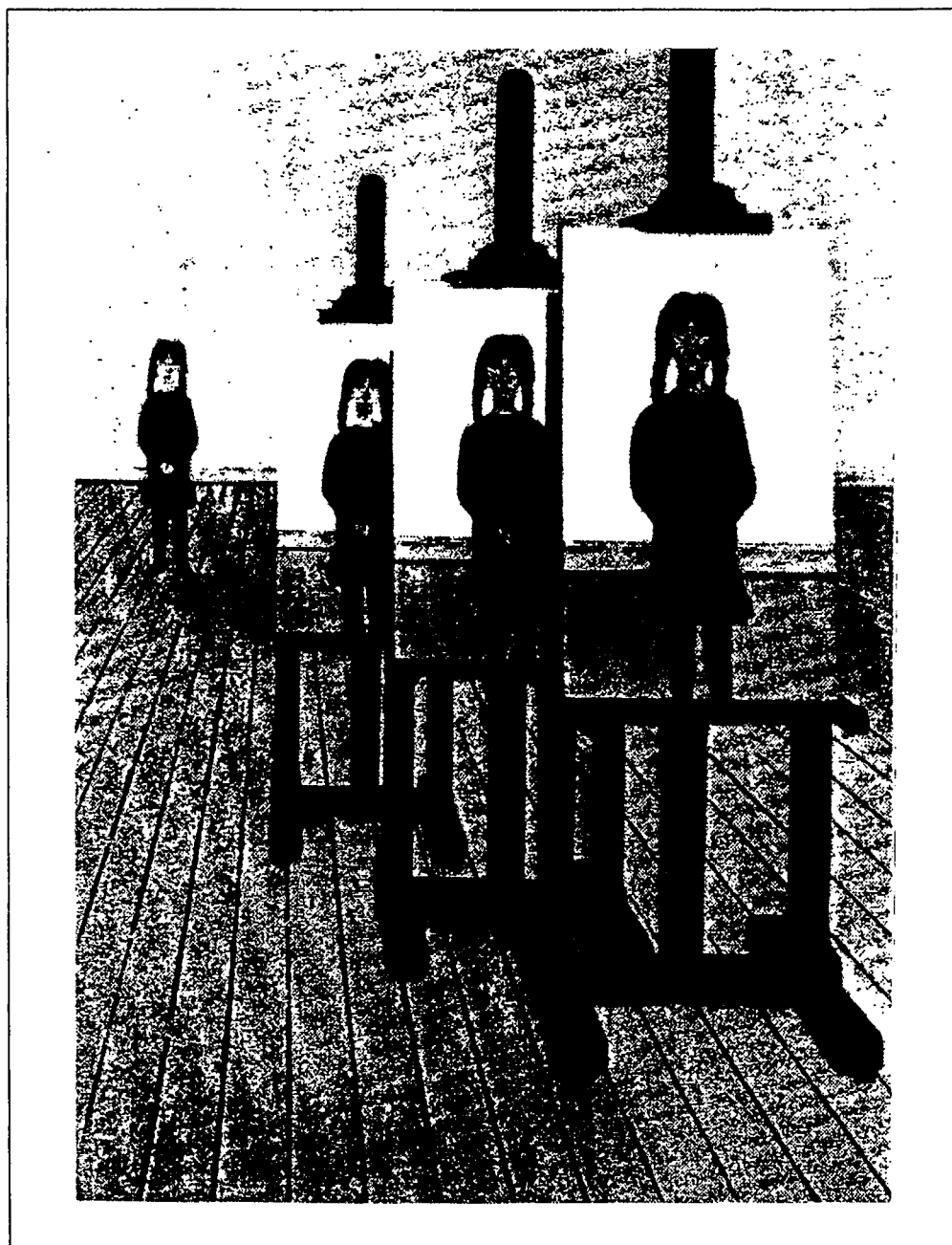


Fig. 18: Michelle Boyaduian, *Meisie by die venster*, datum onbekend, olie op doek; 900x730mm. Kunstenaar se -versameling, geïllustreer in Bihalji-Merin 1971: 109.

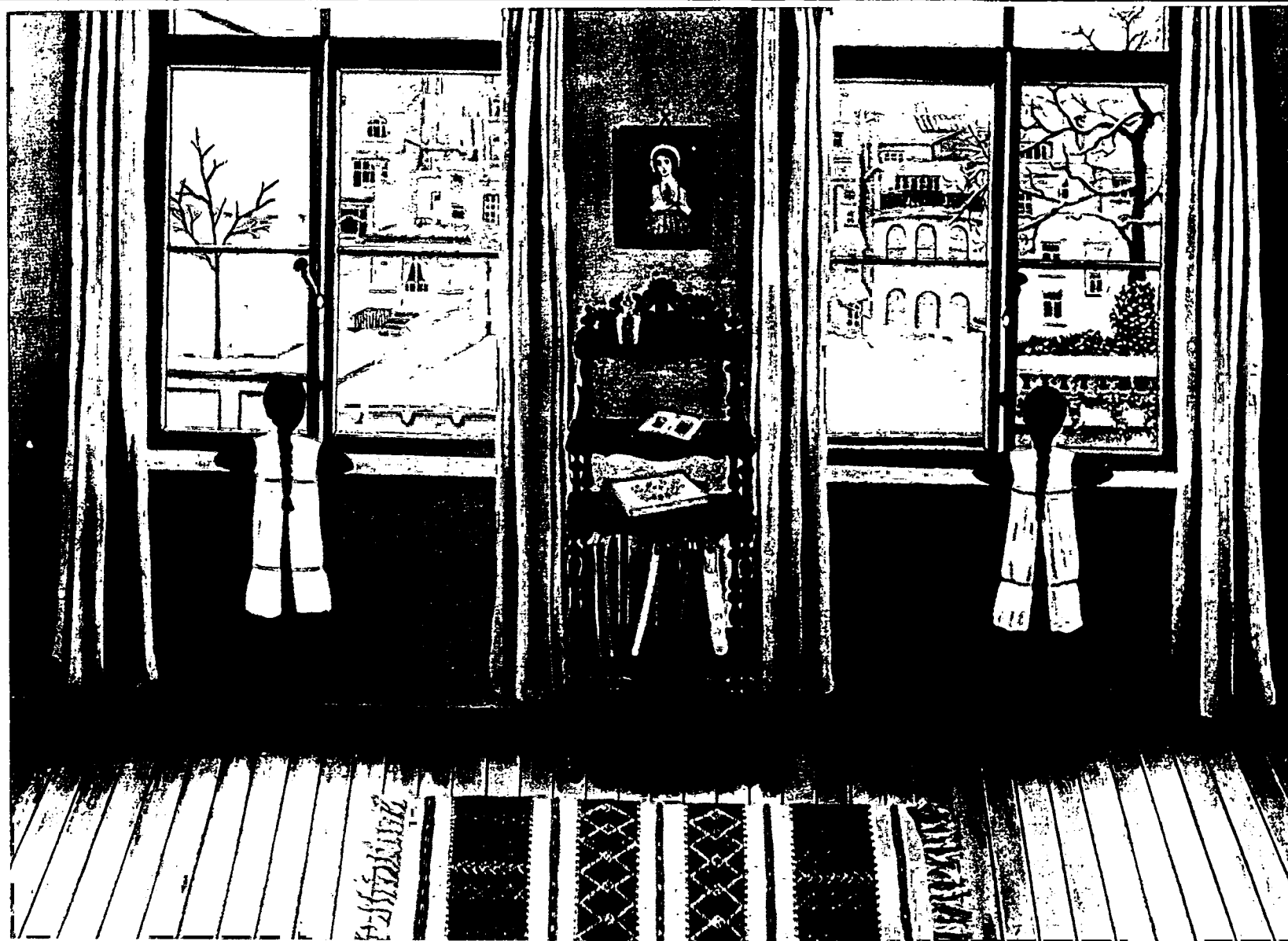


Fig. 19: Fred Page, *Untitled*, (1966), polymer op bord, afmetings onebekend, voorheen C. Kerbel-versameling, huidige eenaar onbekend



Fig. 20: Fred Page, *Mrs Harbeck's journey* (1980), akriël op bord, 499x603mm, Koning George VI-Kunsmuseum, Port Elizabeth.

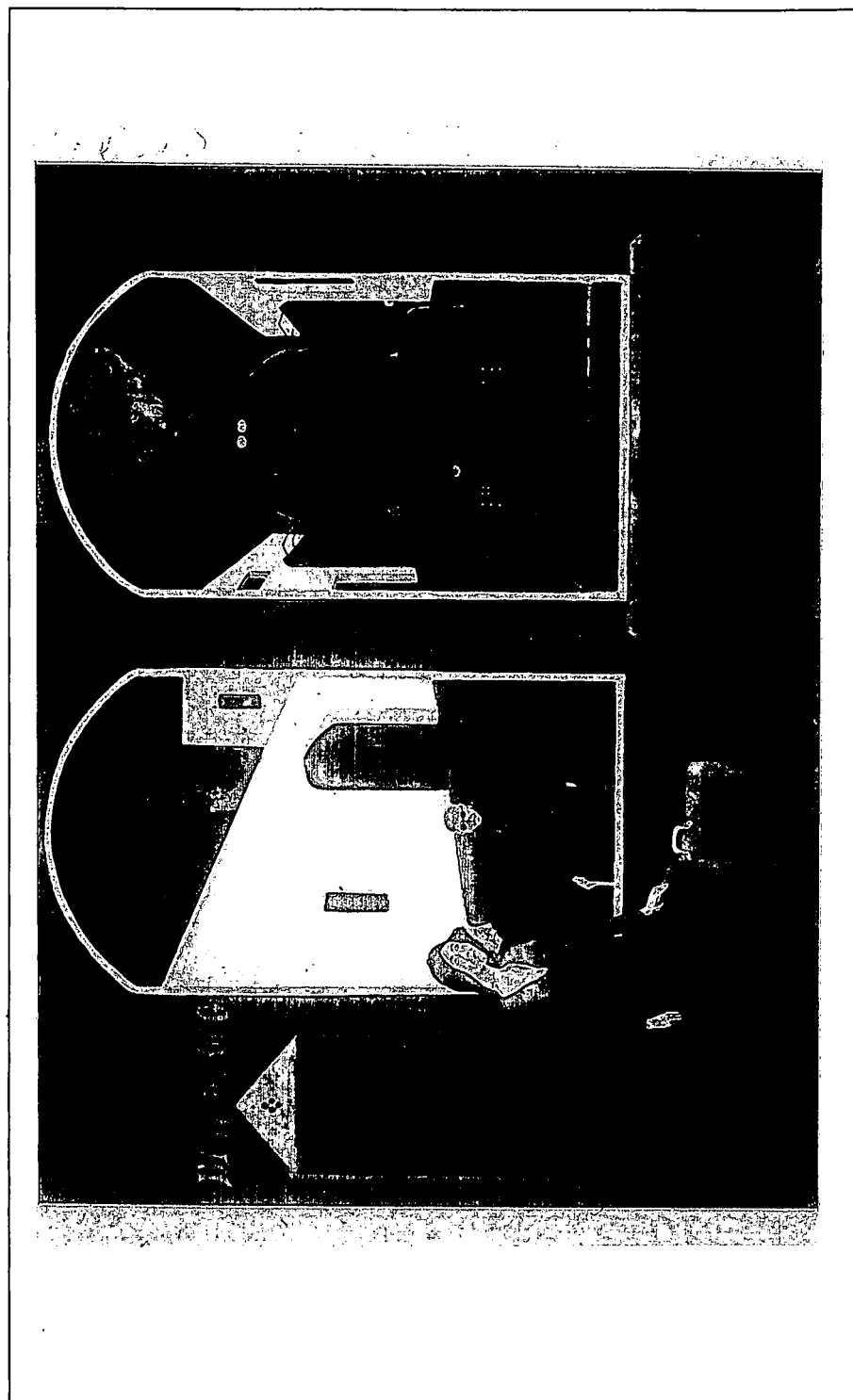


Fig. 21: Fred Page, *The casket* 1965), akriel op doek, 600x450mm, Julius & Sheila Marshall-versameling , Kaapstad.



Fig. 22: Fred Page, *The salad* (datum onbekend), linoosnee op papier, 334x305mm, Koning George VI-Kunsmuseum, Port Elizabeth.



Fig. 23: Fred Page, *The threat* (1979), polymer op bord, afmetings onbekend, Dawie le Roux-versameling, Uitenhage.

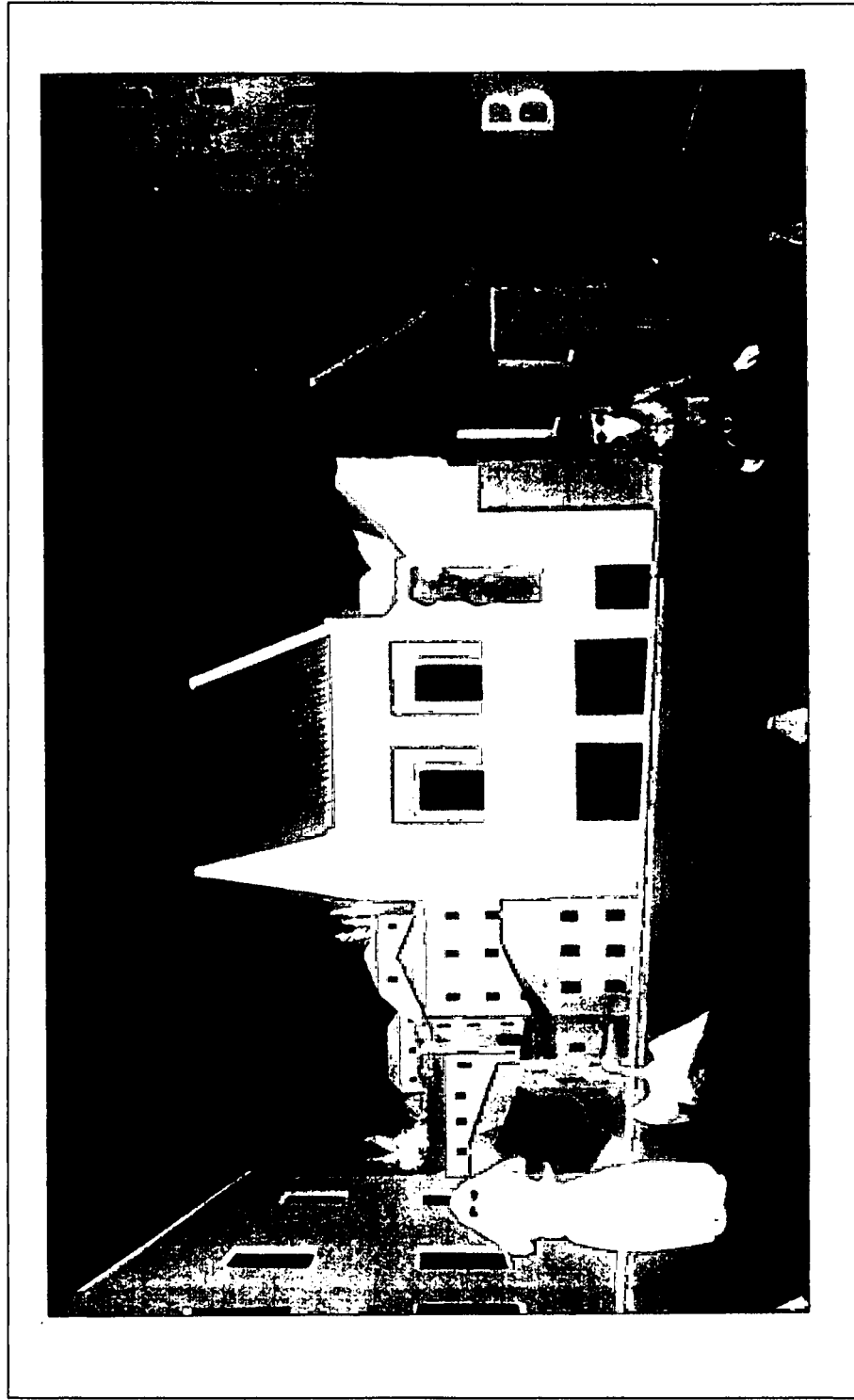


Fig. 24: Fred Page, *In the centre we meet* (1973), akriel op papier, 898x593mm, Koning George VI-Kunstmuseum, Port Elizabeth



Fig. 25: Fred Page, *Solstice* (1974), pen en ink op papier, 215x940 mm, C. Kerbel-versameling.



Fig. 26: Fred Page, *Untitled* (1979), pen en ink op papier, afmetings onbekend, Koning George VI – Kunsmuseum , Port Elizabeth.

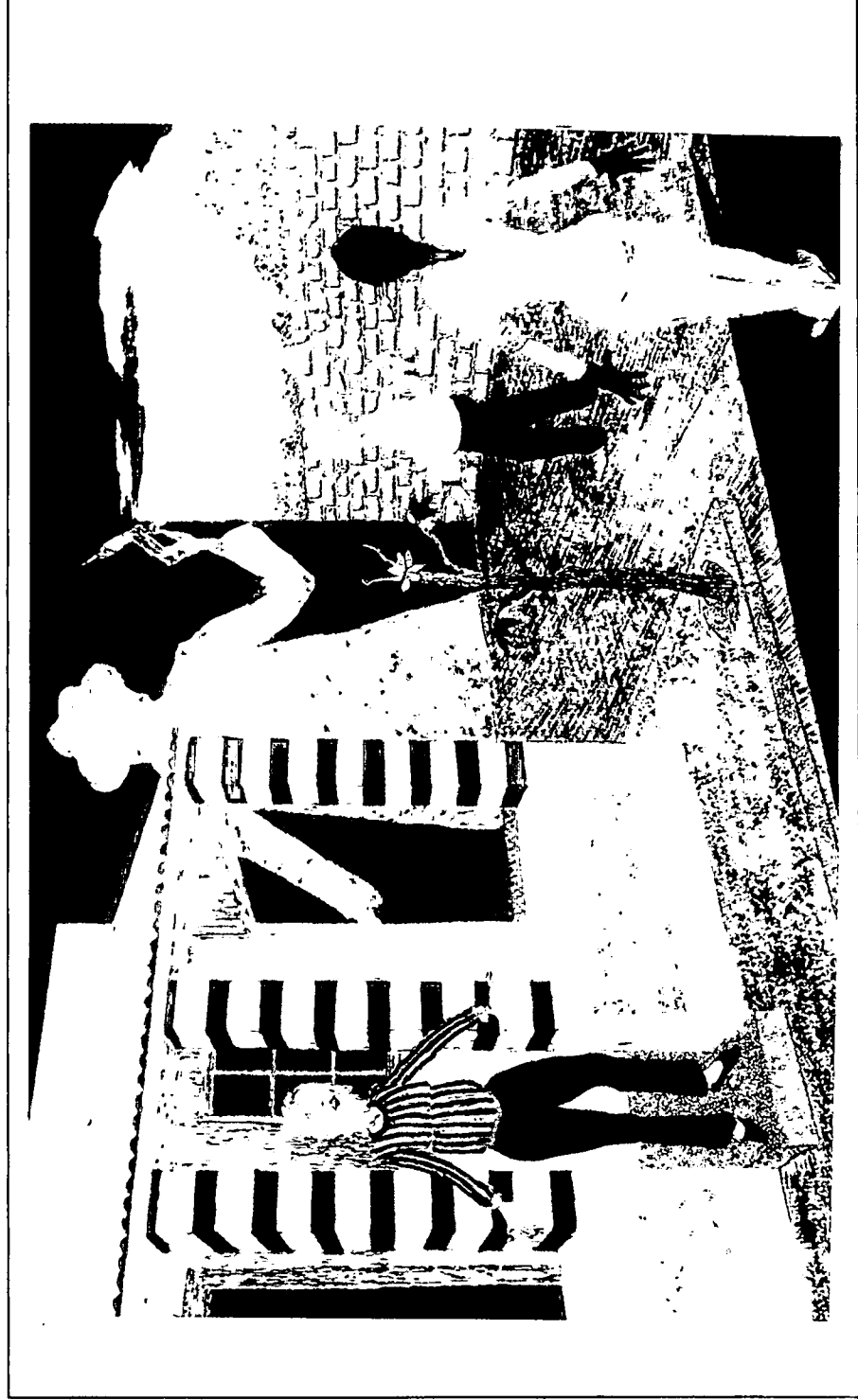


Fig. 27: Fred Page, *The couple* (1967), tempera op papier, afmetings onbekend, C. Kerbel-versameiling, Port Elizabeth.



Fig. 28: Fred Page, *Wait till she comes* (1967), pen en ink op papier, 350x200mm, Koning George VI-Kunsmuseum, Port Elizabeth.

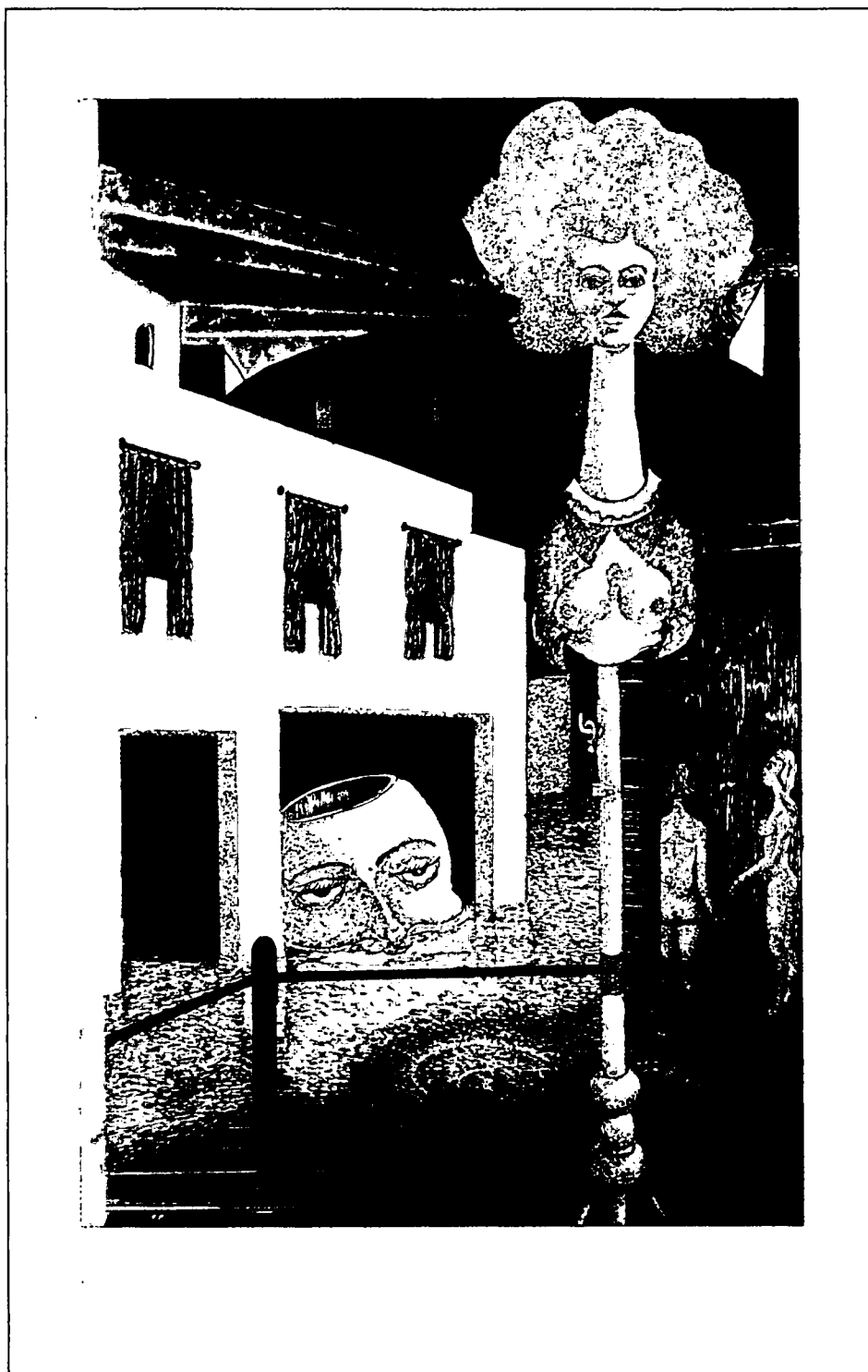


Fig. 29: Fred Page, *The sybil* (1978), pen en ink op papier, afmetings onbekend, C. Kerbel-versameling, Port Elizabeth.



Fig. 30: Fred Page, *Top of the morning* (1981), waterverf op papier, afmetings onbekend, Koning George VI-Kunsmuseum, Port Elizabeth.

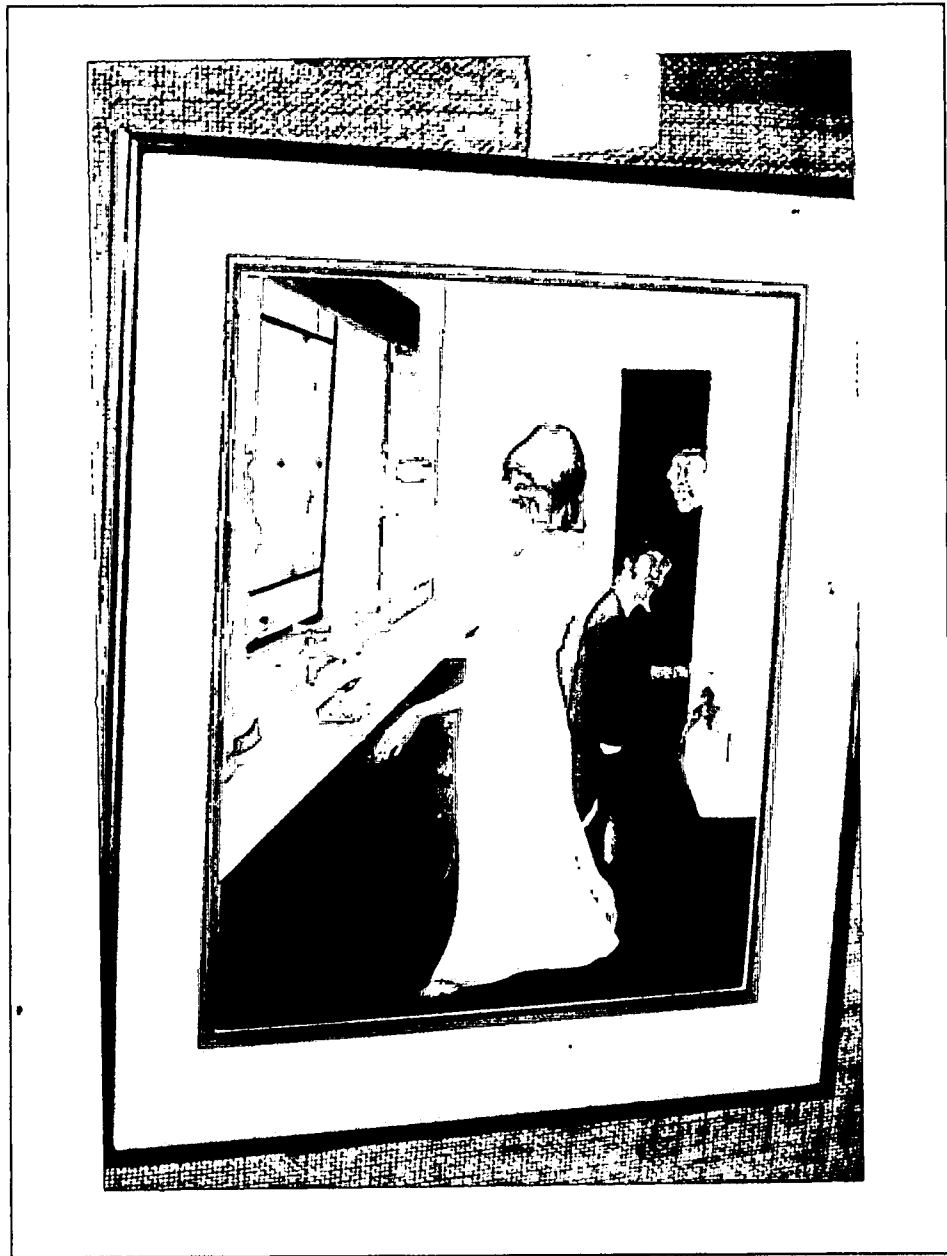


Fig. 31: Fred Page, *I left my face behind* (1977), pen en ink op papier, afmetings onbekend, D. le Roux-versameling, Uitenhage.

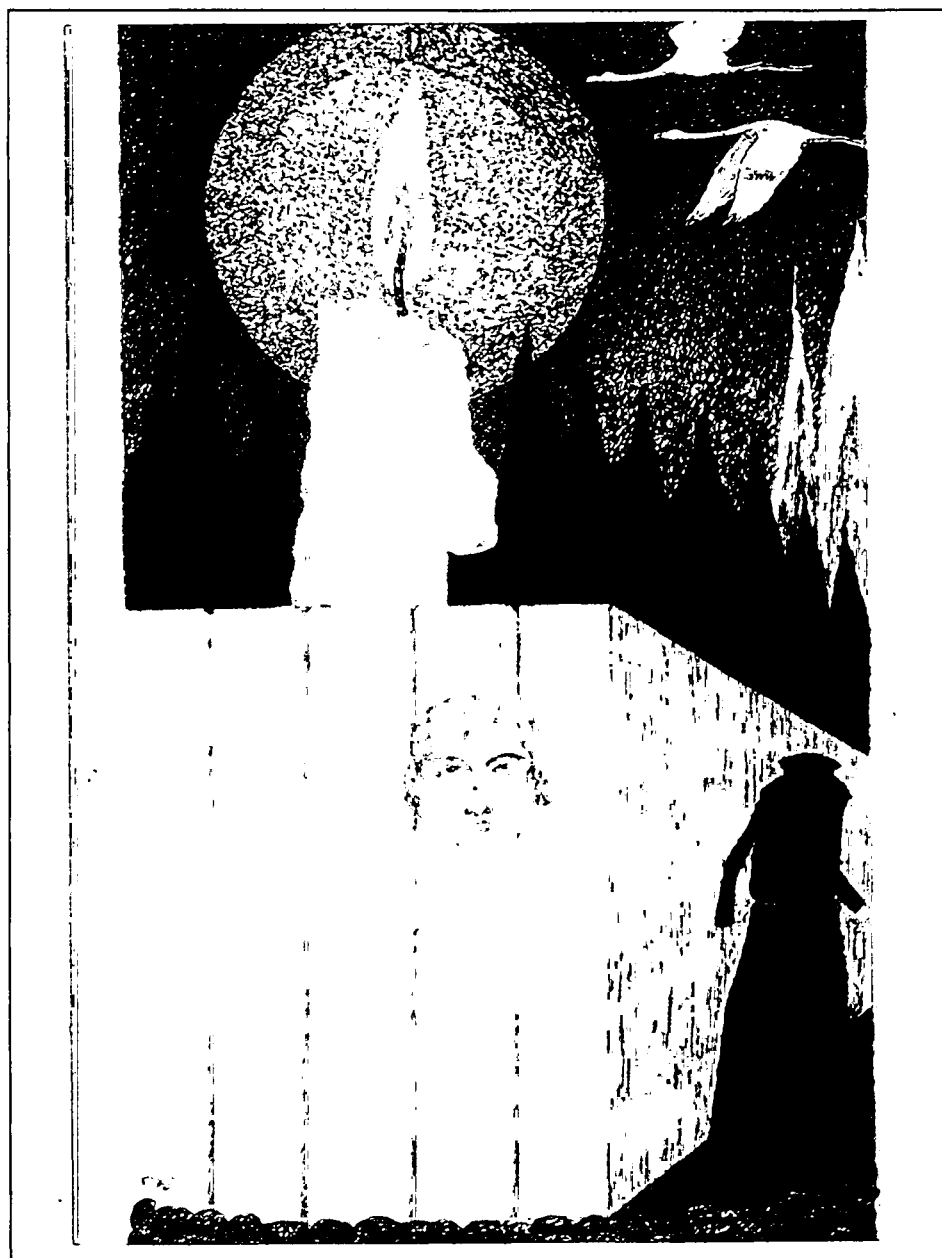


Fig. 32: Fred Page, *South End* (datum onbekend), 350 x 300 mm, linoosnee op papier, op leen gehuisves in Port Elizabeth stadsaal, Koning George VI-Kunsmuseum , Port Elizabeth.

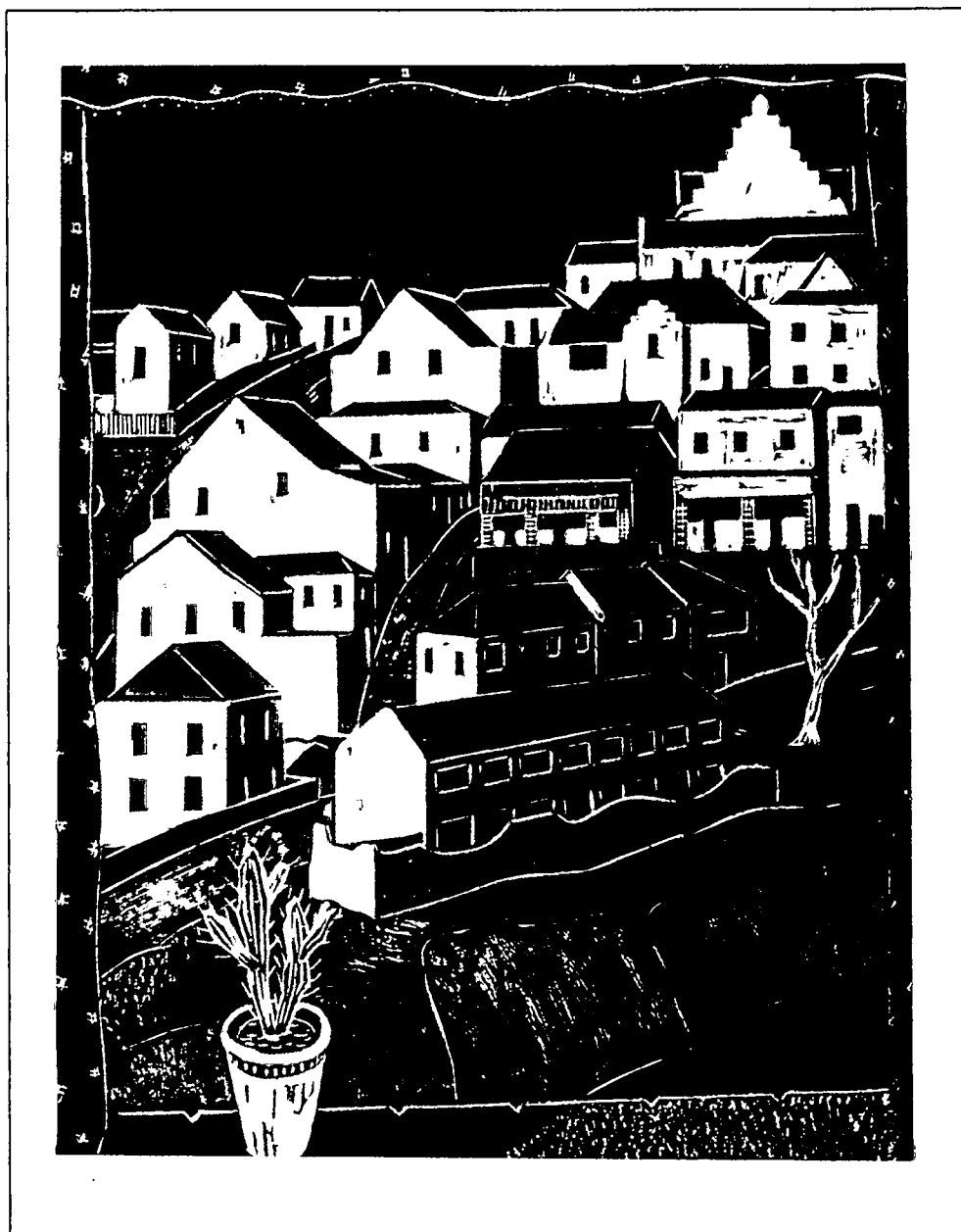


Fig. 33: Fred Page, *Drought* (1966), olie op bord, afmetings onbekend, G le Roux private-versameling, Uitenhage.



Fig. 34: Fred Page, *Titel onbekend* (datum en afmetings onbekend) polymer, op bord, voorheen B. Kommel-versameling, Port Elizabeth, huidige eenaar onbekend.

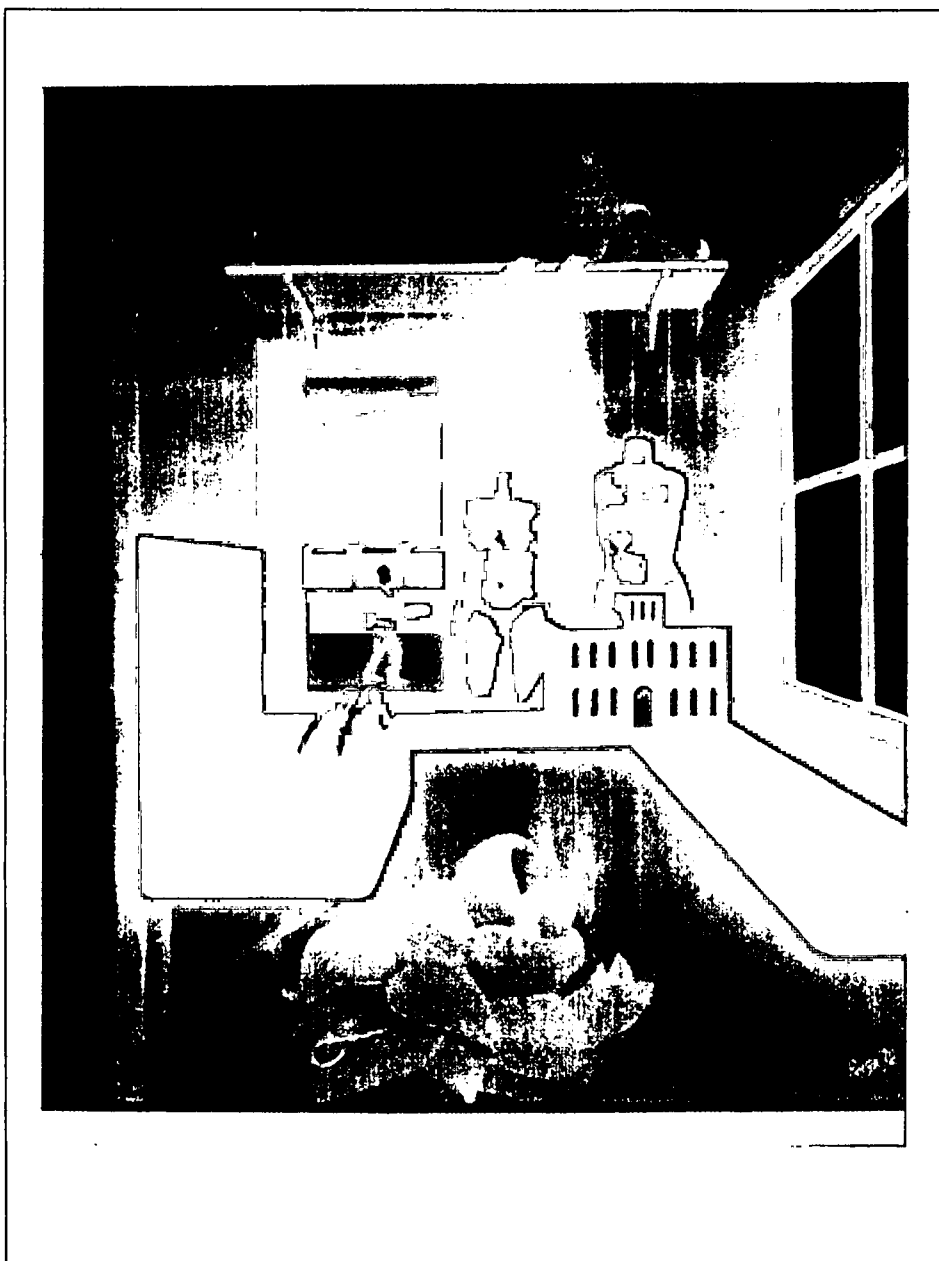


Fig. 35: Fred Page, *Dualism* (1979), afmetings onbekend, pen en ink op papier, B. Kommel-versameling, Port Elizabeth.

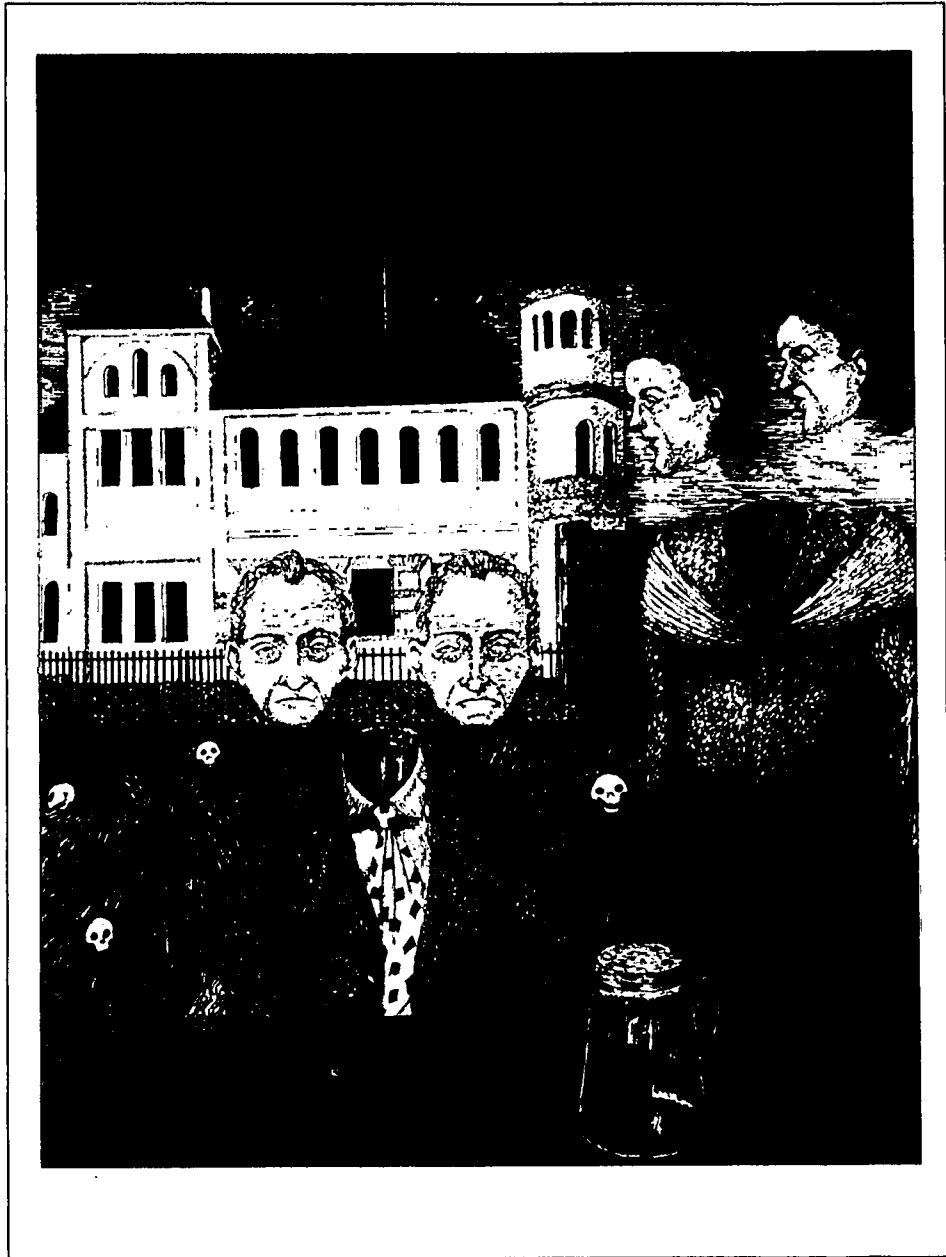


Fig. 36: Fred Page, *Mobil oil crisis* (1980), polymer op bord, afmetings onbekend, J. Le Roux-versameling, Uitenhage.



Fig. 37: Fred Page, *The key* (1977), pen en ink op papier, 265x415mm, voorheen C. Kerbel-versameling. Koning George VI-Kunstmuseum, Port Elizabeth.

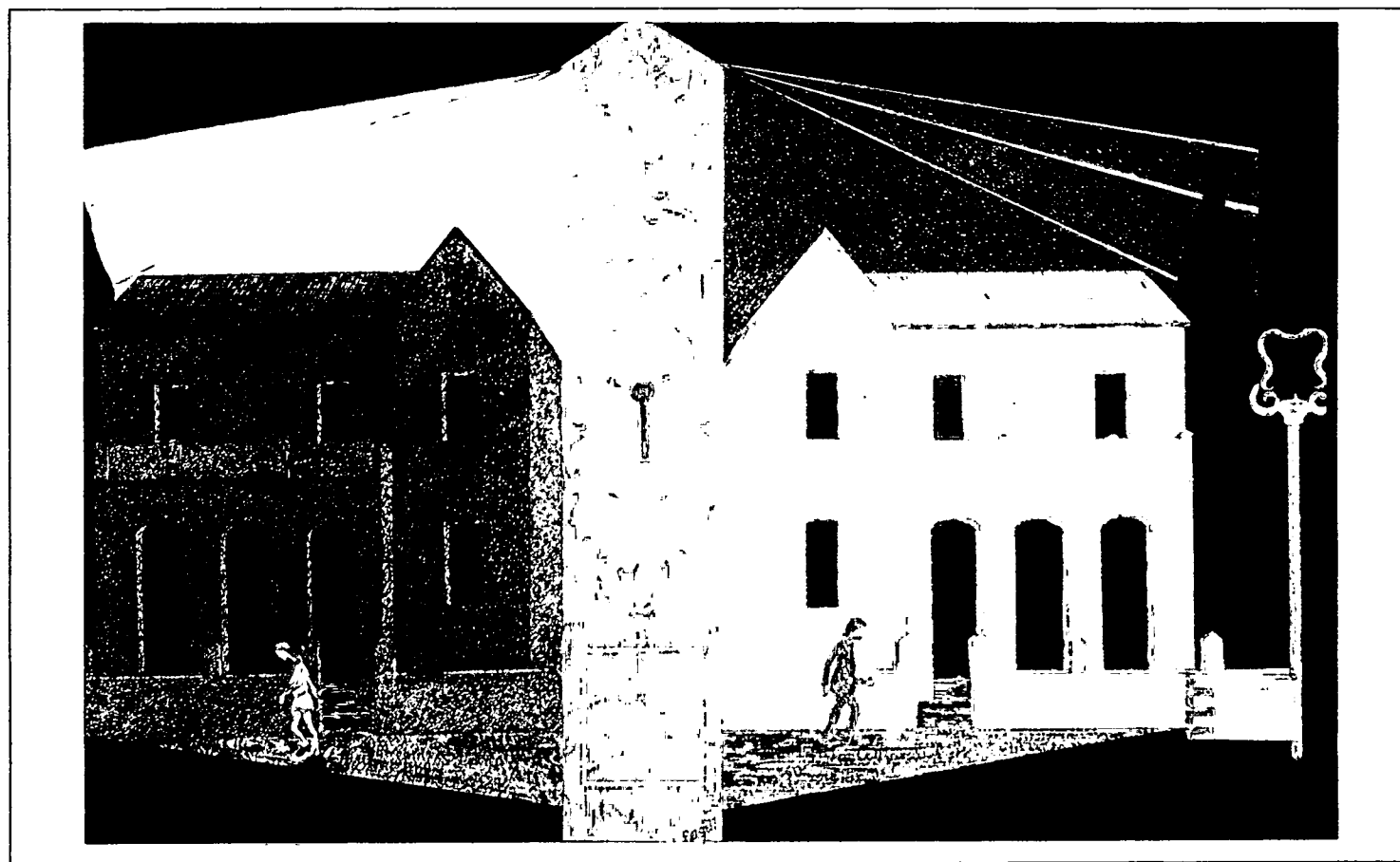


Fig. 38: Fred Page, *Enigma 1* (1978), pen en ink op papier, afmetings onbekend, huidige eenaar onbekend.



Fig. 39: Fred Page, *Drawing for Spectacle of sleep* (1974), pen en ink op papier, afmetings onbekend, voorheen C. Kerbel-versameling, Koning George VI-Kunsmuseum, Port Elizabeth.

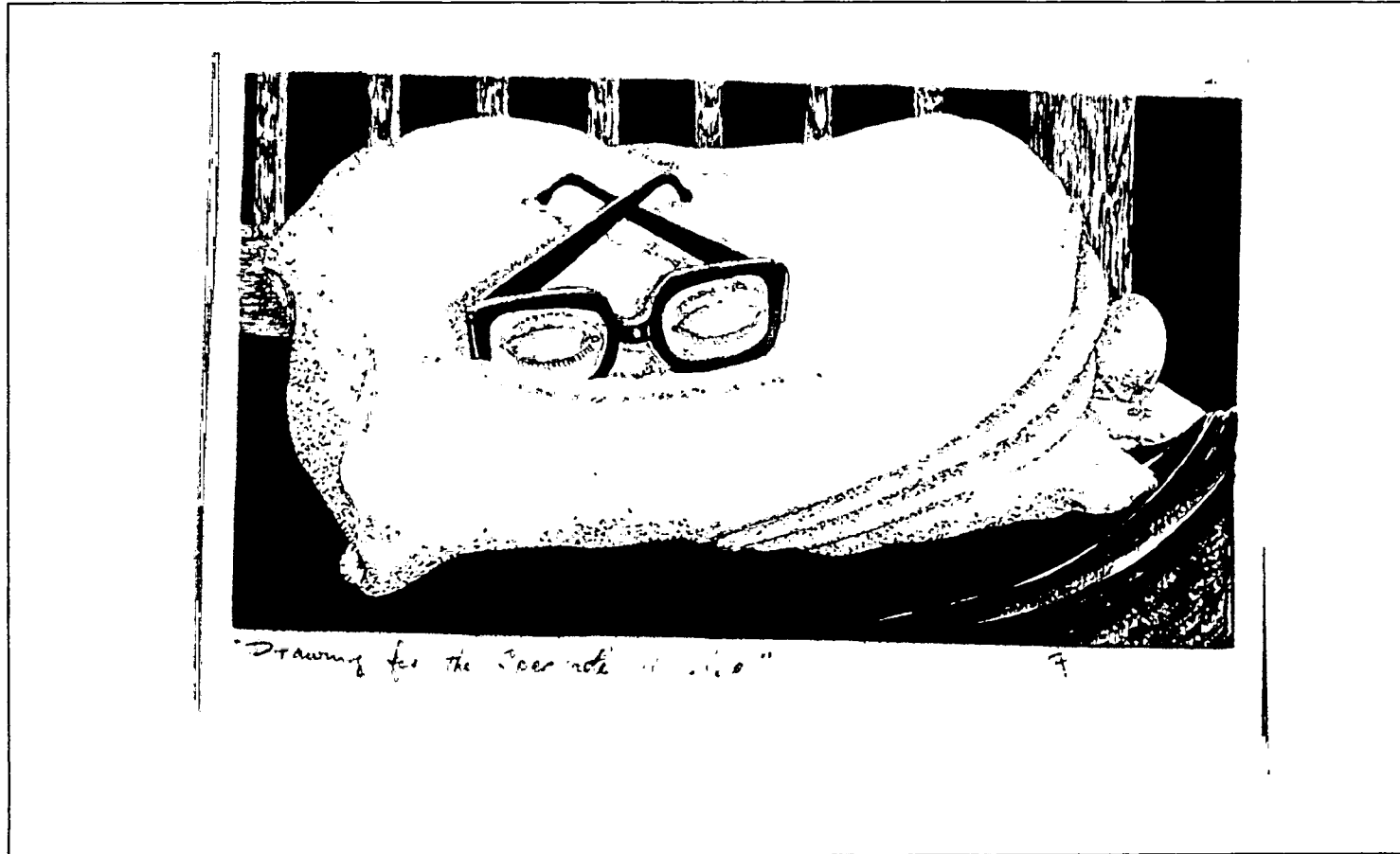


Fig. 40: Fred Page, *Frog* (1972), polymer op bord, afmetings onbekend, C. Kerbel-versameling, Port Elizabeth.

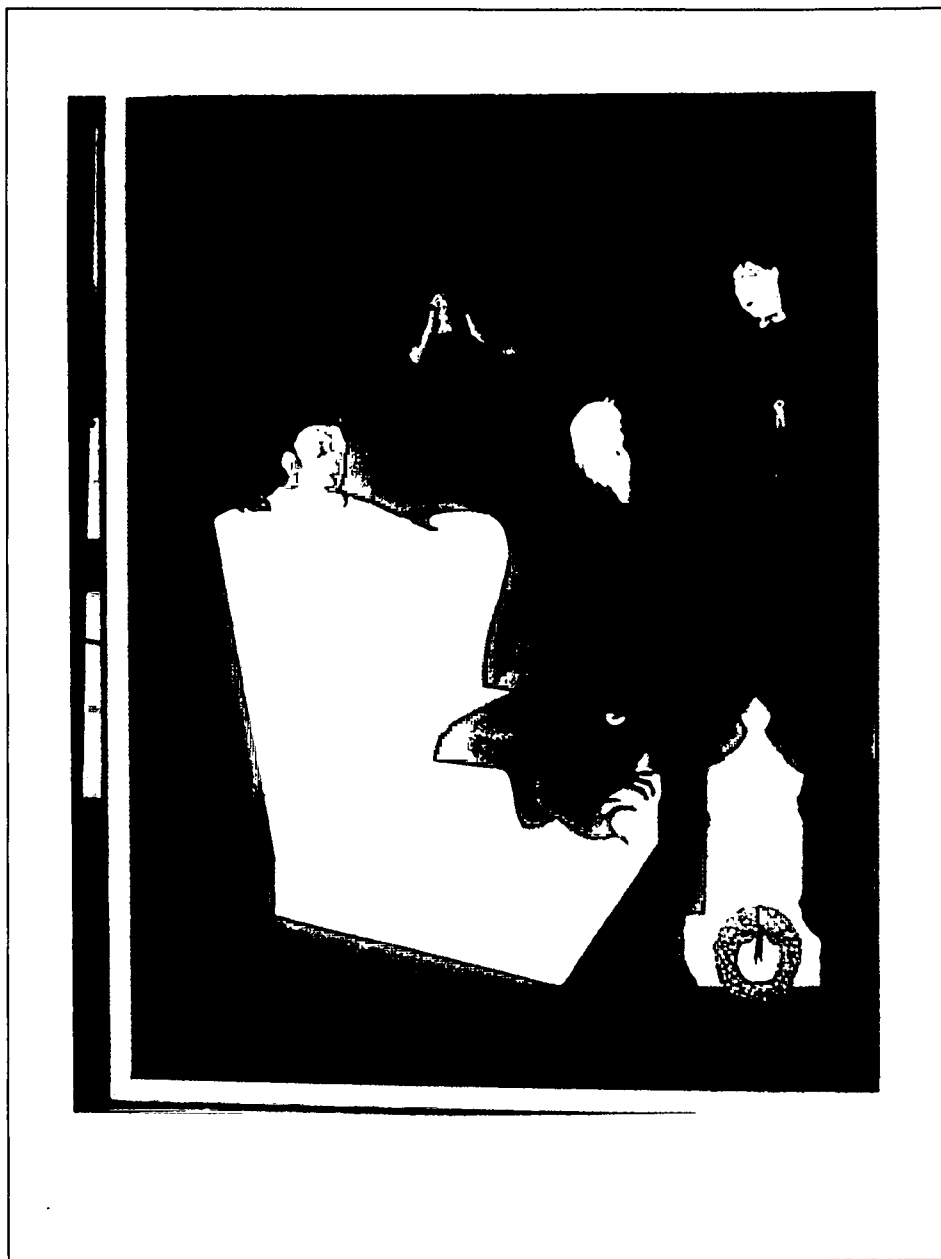


Fig. 41: Fred Page, *Embarrassed effigy* (1976), pen en ink op papier, afmetings onbekend, D Le Roux-versameling, Uitenhage.



Fig. 42: Fred Page, *The saga of old rumble guts* (1977), pen en ink op papier, afmetings onbekend, eenaar onbekend.

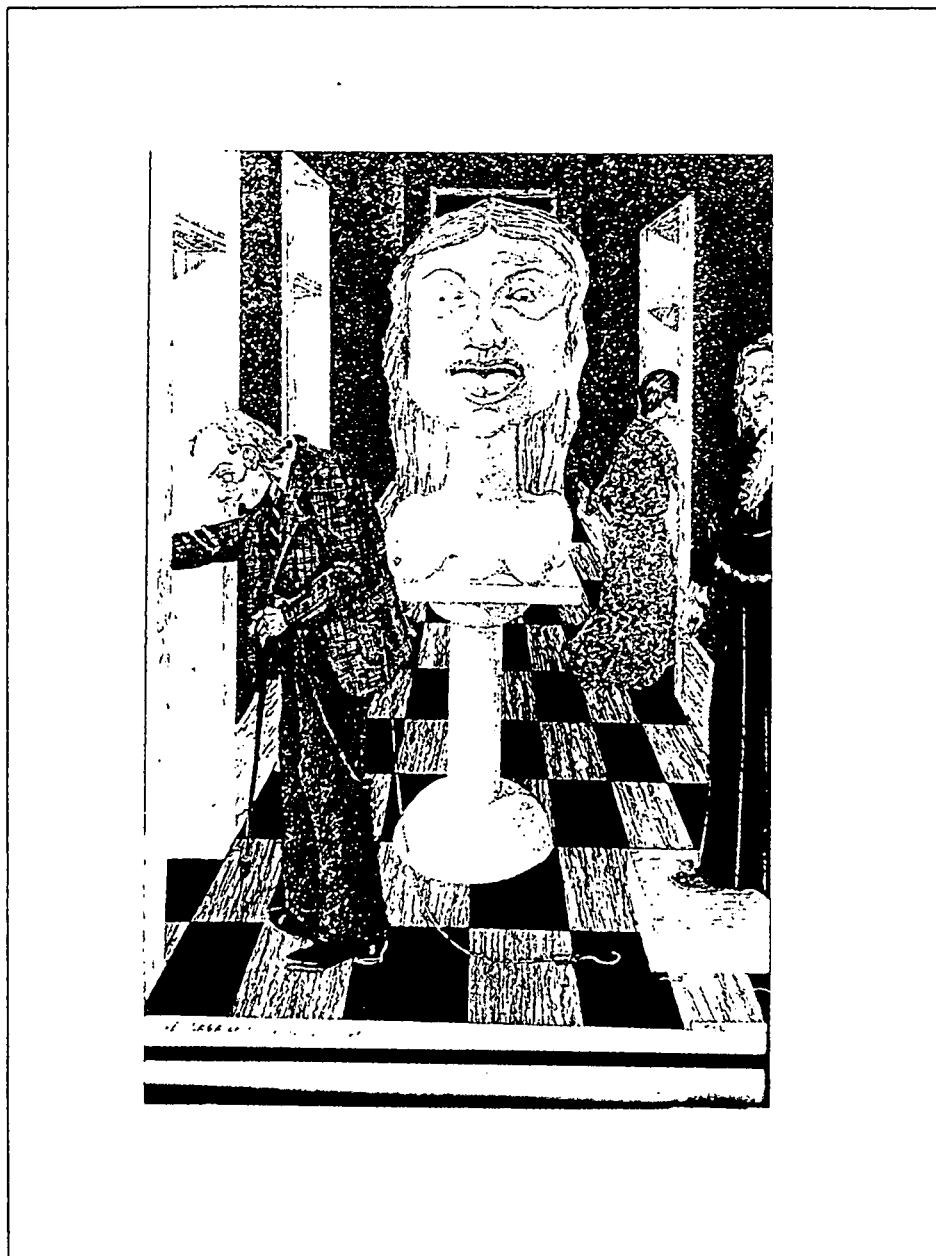


Fig. 43: Fred Page, *The model*, (1974) tempera op papier, afmetings onbekend, C. Kerbel-versameling, Port Elizabeth.

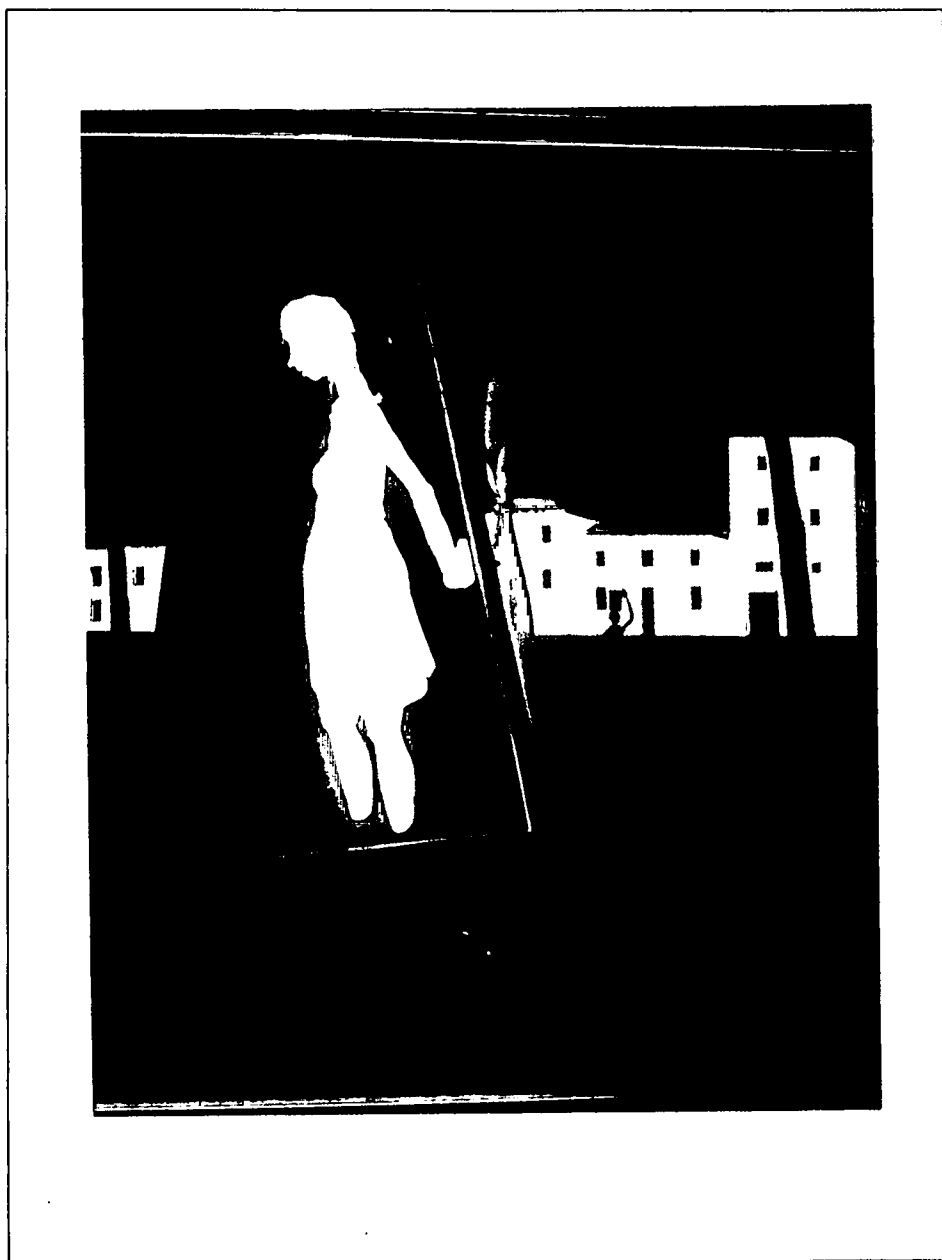


Fig 44: Fred Page, *Cuyler Crescent* (1979), waterverf op papier, 524x717mm, J le Roux-versameling, Uitenhage.

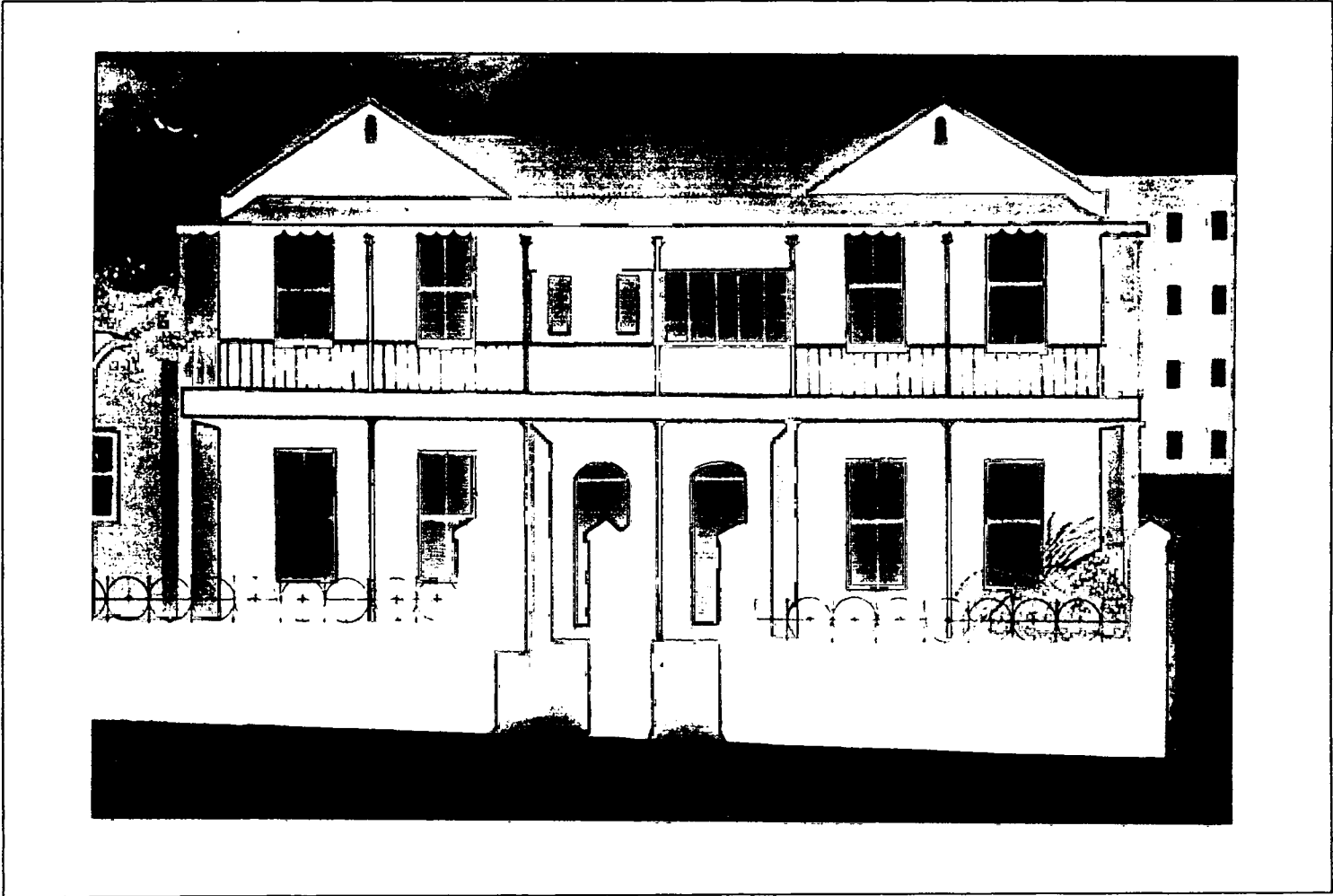


Fig. 45: Fred Page, *Blenheim* (1952), polymer op papier, afmetings onbekend, D le Roux-versameling, Uitenhage.



Fig 46: Fred Page, *The trumpet player* (1967), olie op bord, afmetings onbekend, C. Kerbel-versameiling, Port Elizabeth

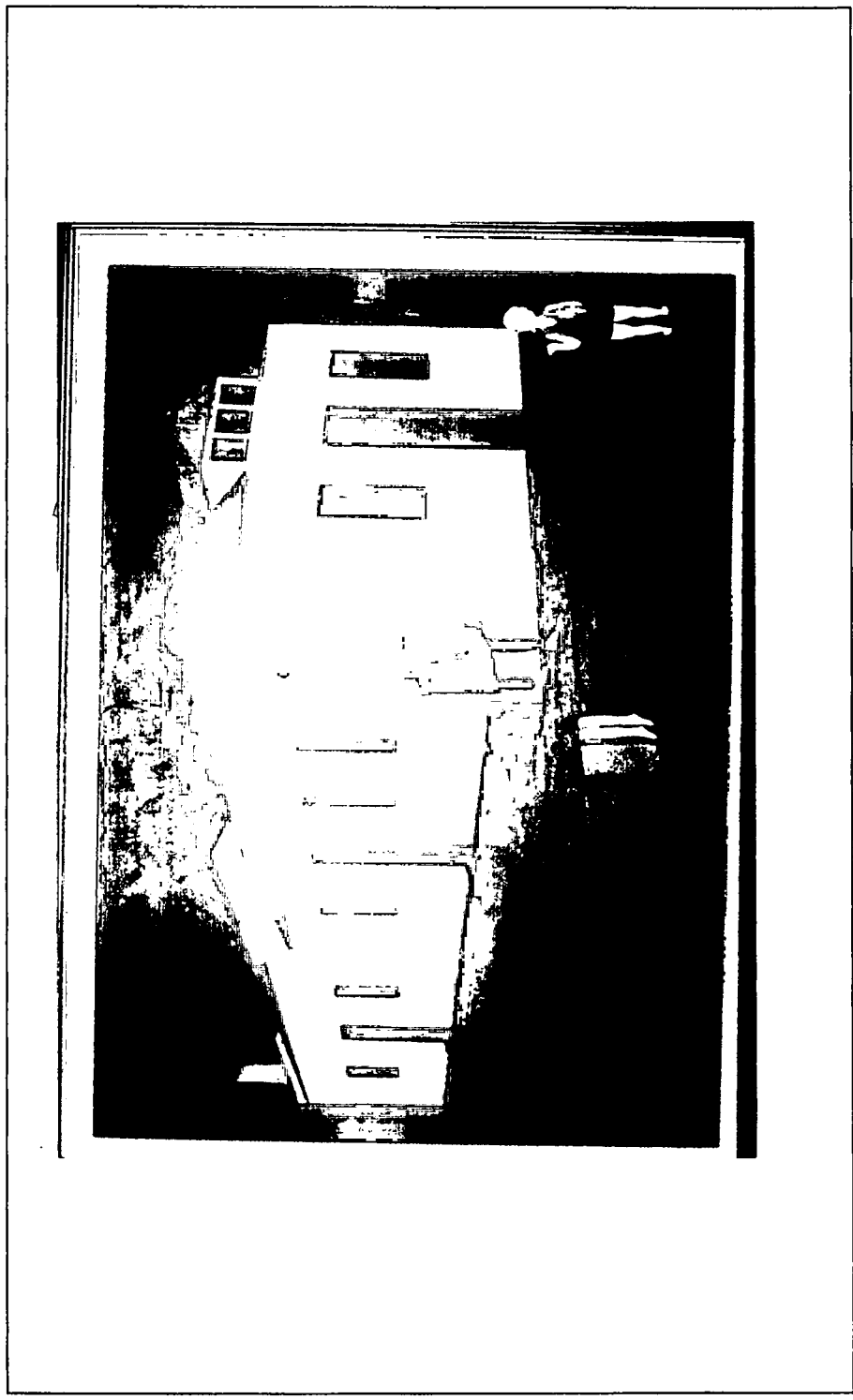


Fig. 47: Kaart van die ou gedeelte van die stad, Port Elizabeth, wat Sentraal, Noordeinde en Suideinde insluit. Naas die hawegebied, kom elemente uit hierdie woonbuurtes oorwegend in Page se pikturale voorstellings voor.

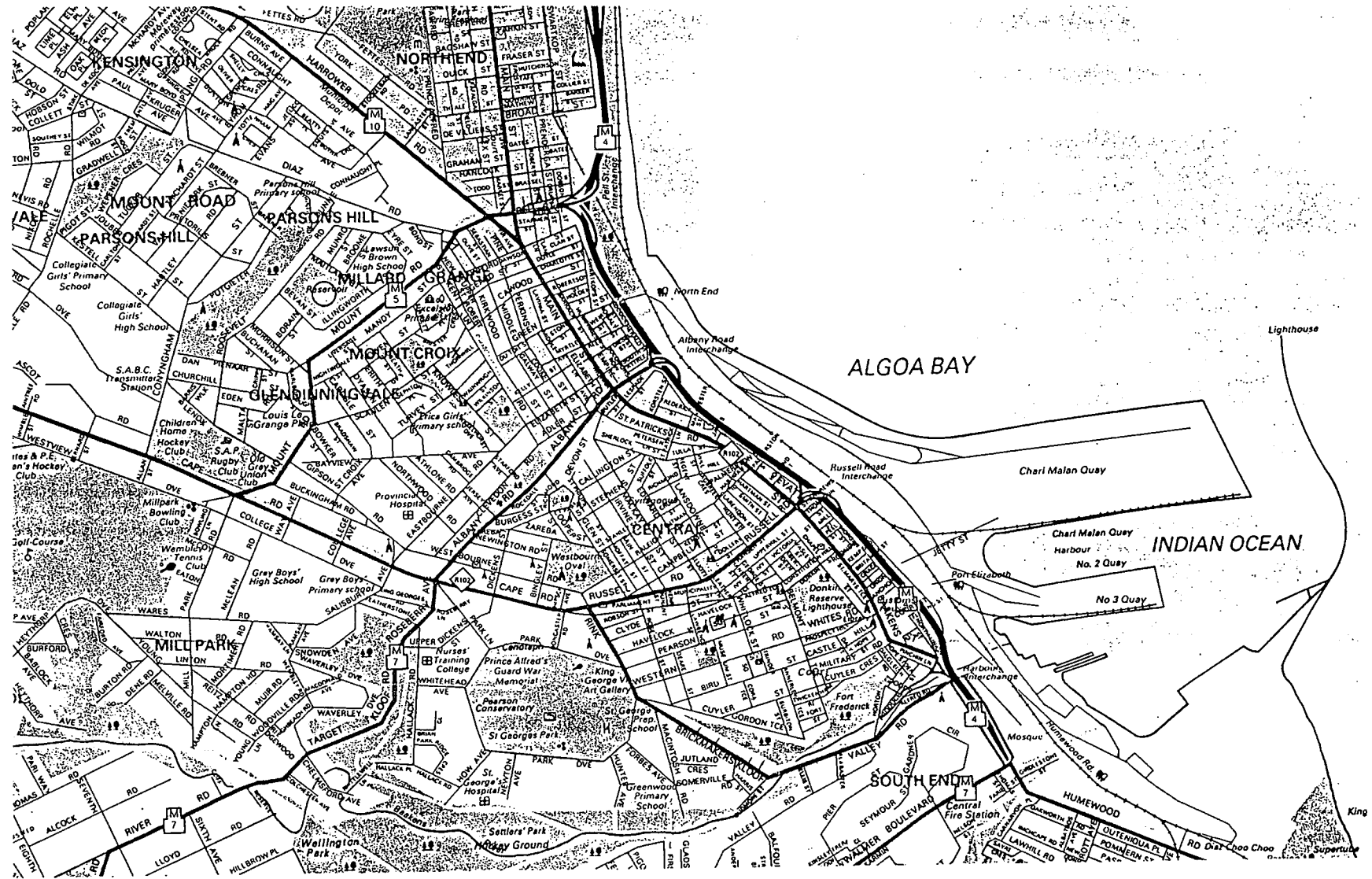


Fig. 48

René Magritte, *Le thérapeute* (1937) meduim word nie aangetoon nie, Urwater-versameling, Parys, opgeneem in Larkin, D, 1975: 49.



TRANSKRIPSIE VAN 'N ONDERHOUD MET FRED PAGE:
28 AUGUSTUS 1981, PORT ELIZABETH.

J F: JOAN FOURIE
F P: FRED PAGE

J F: Mr Page, thank you for permitting me to ask you a few questions regarding your life, your art and your personal views on related matters.

F P: You're welcome.

J F: Where were you born and would describe your pre-school years?

F P: I was born in Utrecht, in Natal from what I gathered from my father when he was still alive. I think I spent my pre-school years at Wakkerstroom.

J F: When did you first show an interest in art and in picture-making?

F P: Well, I used to fiddle around with drawing and so on as a kid. But, of course, I did not consciously feel like doing pictures. But as all kids draw, at least most of them.

J F: Have you ever been interested in other forms of art, such as writing or music?

F P: No. I read a lot myself, of course, but I am not much use at writing.

J F: Were your parents or other relatives interested in any form of art?

FP: Yes, my late mother. I understood she died when I was ten. We were close.

J F: Where you encouraged by your family to pursue your interest and if so, in what way were you encouraged?

F P: No. After my mother died, after some years, my father had to travel a lot and couldn't keep myself and my sister together with him. So he farmed us out amongst the family to my mother's sisters. There was no encouragement as far as this was concerned. For years, up to about my thirteenth year, I was messed around and was sent from one family group to the other. There were occasions where I was actually actively discouraged from sitting down and get stuck into the garden and weed the garden. That was more important.

J F: Referring to the fine arts, are there any artists whose work you admire?

FP: Spencer I admire. I admire Bosch, Blake, Casper David Friedrich and coming towards the more contemporaries, van Gogh. And there are the symbolists. I like the symbolists' work very much.

J F: Do you feel an affinity with any naive artist at all?

J F: No, I do not think so.

J F: Of the artists you have mentioned, what is it about their work that you admire?

FP: I respond to, how can you recall it, the build-up of atmosphere.

JF: Have you had any formal art training?

FP: After the War, I had a year at art school in Port Elizabeth. I also subscribed to a correspondence course for a while.

J F: Would you say that incidents and personal experiences have a great influence on artists like yourself?

FP: I think, it is only my opinion for heaven's sake, I do feel that past incidents and impressions, especially during childhood, can be very vivid and lasting.

JF: Are there any incidents in your life that influence your work?

FP: Well, I could not say that. There are certain things from which I have received very vivid impressions, very simple things like duck around a water pool and stuff like that. I remember very vividly an impression of a frog. It seemed to have been after the rain. I seemed to be in a little go-cart and I seem to be looking down into a hole with a frog in it. It is so vivid I can still see the frog. I will recognise him if I see him. I often escaped to the garden, or forgot to work whenever I was there. I was severely punished for forgetting. I knew the creatures well after a while.

JF: What artistic activity and medium do you enjoy most?

FP: I find myself happiest for long periods with pen.

JF: Under what circumstances, would you say, do you feel inspired to work?

FP: I do not know. The circumstances don't seem to matter. But I would not be

able to work in the company of other artists. God forbid! I would not work. No, I am afraid I would not be able to work.

JF: How do you approach a painting? In other words, do you carefully plan a work in detail and do you have a clear mental picture of what you want before you start a painting?

FP: I try to get it when the idea crops up eventually. I try to get it to seem reasonably clear in the mind before I make it visible.

JF: Does that ever occur that new and unexpected stimuli throw your plan aside or interrupt your train of thought.? If so, to what extent do you allow it to happen?

FP: Maybe with small things, but not to a great extent. I have not had experience of that.

JF: Are the motifs used in your pictures things you live with daily, things you remember or do they mainly exist in your imagination?

FP: No, things I remember, things I see quite often can kick off a direction of thought that seem to evoke some other deeper significance, something I find eventually forms a picture.

JF: Do you aim to project set meanings via the motifs used in your work? How would you feel about the fact that viewers may apply their own connotations to the imagery?

FP: That does not worry me because they can entirely apply the connotations they wish.

JF: So meaning is not fixed?

FP: No.

JF: I notice that you often repeat the same motif in different paintings. Why do you do that?

FP: Well, why it is? It pops up and keeps on popping up. I find it. There it is in the picture!

JF: In using your motifs, say you placed them in a new situation, would their meanings change for you?

FP: Could.

JF: You seem to make use of unusual juxtapositioning of motifs.

FP: Yes.

JF: How do you decide on a particular juxtapositioning?

FP: Now that I don't know either. It just occurs while I'm working on a picture. It just pops up. If it does pop up, I accept it and do not try and influence it in any way.

JF: By referring to your work, would you explain your intention as the artist with the juxtapositioning of motifs? You say that it just pops up. Are you implying that it happens purely spontaneously and that you do not do this intentionally?

FP: No, it is not really spontaneous.

JF: Could you explain the process as you see it?

FP: This applies to most of my pictures. I always had a feeling since I can remember, of something over the border of which one is aware and which one cannot see. Which is not visible, but can only be felt and that is what I find when I work. Some things make an impact on me. Take for example, a building. It makes impact not as a building. It makes impact on my emotional make-up more than anything. My sensitisation is what is not said, what isn't seen, but what is felt.

JF: Is there a 'happening' of some kind in process in your pictures?

FP: I am afraid it is difficult to answer. It is up to the viewer to find.

JF: You have said that you respond to the build up of atmosphere in a visual work of art. What type of atmosphere do you intend conveying in your pictures as a rule? If this question is too generalised, would you choose a picture or two and describe your aim regarding the atmosphere and how you set about achieving this aim?

FP: My prime object is, and I may quote. (I do not know if I have the quote

correct.) Paul Klee, when he was asked what the functions of an artist were he said: 'The functions of an artist are not to render the visible, but to render visible.' That is what I try to state.

JF: You referred to feeling just now. Would you concede that your pictures may stir emotions?

FP: Yes.

JF: Does your work contain so called general or 'universal' feelings or only your very personal feelings?

FP: Now you are asking me something. I am not able to define it very definitely. I am conscious of a feeling of universality of the whole creation as we know it. I do feel it's anything but haphazard. It is all inter-related within the individual and within the mass and within the whole universe.

JF: Would you explain the importance of movement, or the lack thereof in your art?

FP: All my pictures, as far as I can make out, are without movement. Even if there is a person who is strolling along the street. He seems to be arrested in his movement and has come to a dead stop. Now, I do not know why that is the way it is. My people, too, all seem to be isolated, the one from the other.

JF: Again referring to people appearing in your visual presentations, are they signs or symbols of feelings or things, or are they particular people you know? In

other words, what do they represent?

FP: I feel that they are more symbols than people, symbols of states and conditions.

JF: Do you prefer to depict people from a particular angle? If so, for what reason?

FP: No, not really.

JF: Do you consciously implement time into your compositions?

FP: No. I do not think time limits play a role in my pictures.

JF: Is scale an important factor in your compositions and do you consciously play with scale.

FP: No. I think and I don't consciously play with scale. Scale deviation sometimes just happens.

JF: Am I right to sense an element of humour in you pictorial representations?

FP: Well, you may find humour. That is not for me to say. Take an incident, I might find a particular facet humorous and no-one else will be able to appreciate the humour. It might upset people. Some things can be awfully funny. Although it is not something you would really laugh at.

JF: A black humour then, a humour that hurts?

FP: Yes, it hurts personally as well as others.

JF: Do you regard the viewer of your work to have an important role to play in the realisation of the meaning?

FP: Yes, I think so, definitely.

JF: How would you like the viewer to react to your work?

FP: Well, it will be easier for me to say how I would not like them to react. I hate someone to turn round and say: 'Mmm, very interesting'. I really find it very interesting.' Oh, dear Lord! Or they come along and say: (Like the women when I exhibited once here in the Arts Hall) They were lino cuts. Two old ladies came and they went round. Then one stopped and said to me: 'Are you an illustrator?' And I said: 'No'. She said: 'Are these illustrations for a book?' I said: 'No, they are lino cuts.' Then she said: ' I noticed on each one you've put "Page". They've got numerals.' I had to explain to her what they were doing there, etceteras. But, then she wanted to know what this meant here and what that meant there. And that is impossible for me to tell them. There was only one thing for me to do and that was to tell them I don't know. What else could I say?

JF: Do you purposefully set out to surprise, unnerve or even shock the viewer?

FP: I don't think I really consciously attempt to do a picture for shock value.

JF: But you do want to touch the viewer and in the process may unnerve him or

her?

FP: Yes, I feel that if I can succeed in making visible my own emotional response into a picture it may carry on through to someone else. The world is a cruel place.

JF: From your point of view, have any changes in style occurred in your work?

FP: No, I do not think so. I cannot explain it.

JF: What media do you mainly use?

FP: I like pen and ink. I think I feel at home with pen. It's a lovely medium. It is so crisp, direct and clean and you retain your drawing with it so much more easily than with a brush.

JF: I have noticed changes regarding your preference of medium and use of colour. Have these preferences happened suddenly, were they as a result of experimentation or did they develop over a period of time?

FP: I think the changes started to happen while I was working on a previous spasm. This change-over happens quite suddenly, but the development, I think, was over a period. The one led to the other.

JF: Were these changes as a result of changes in outlook?

FP: Well, I do think one's outlook does broaden as you go along. Probably as my outlook broadens or widens, I get a better insight into things that would

influence the work.

JF: What is your opinion on the use of colour in your painting?

FP: Colour? It was a long time before I could even work with colour and I found it always, and I still think that colour has a certain dampening influence on a work. It loses a lot of starkness and meaning.

JF: You seem to restrict your palette.

FP: Yes.

JF: Why do you do this?

FP: You see, I think I work more and think more in terms of light and dark and not in terms of colour. When I think of putting on a colour, I am concerned about its tonal value, not the colour itself. I am not a colourist.

JF: Is the title important in your art?

FP: Well, it is important, yes.

JF: How do you decide on the titles?

FP: They just pop up. Quite often I haven't been able to find a title at all. The suddenly, as I am walking along, it pops into my head. Titles often say what is implied, but what is not portrayed visually. It can also mean other things.

JF: Two of your newest paintings, two water-colours on the exhibition now, have unusual titles. The one refers to a room and the other to morning. Would you like to elaborate on these?

FP: The one is 'The room below', the other is 'Top of the morning'.

JF: These titles seem to be linked to an underlying meaning of the work.

FP: Yes, definitely. They must not be taken at face value.

JF: This morning you told me that you were surprised when you saw some of your paintings on show again after a long time. You mentioned that you have forgotten some of them.

FP: I was surprised and I would not have been able to carry it out in the same way after this lapse of time. I wouldn't say that I have improved. I may have disimproved. I Don't know. I would work differently with the same ideas.

JF: Regarding the atmosphere and looking at them now, do you still have an affinity with the atmosphere?

FP: Yes, definitely.

JF: I have noticed a number of paintings and drawings in your oeuvre with the same titles.¹

FP: Yes, it happens.

¹ Daar is ook van sy ander werke wat dieselfde titels het as sommige van dié wat in die studie bespreek is.

JF: Just now you referred to a life beyond the border. What is your philosophy on life?

FP: I am not confident of talking with any authority at all. But I feel that our physical life is a phase of our whole destiny. It's a phase that we pass through and which we leave behind and end up into the next phase and the next. And I do feel that there are these three sayings in the New Testament: 'Faith, hope and charity, yet the greatest of these is charity.' Now, applied here to the best of your ability. But I have a feeling that we know so little. After all, what we know is what we think and what we think we know. I am talking about destiny. Now it could be but an injunction of faith, hope and charity. Taking faith, I think faith is a replacement for knowledge. Having knowledge, faith would fall away, would it not? We would not need it. So, I do believe in an after-continuation, a continuation in after-life an evolution of the spirit. That is about as far as I have been able to work things out, but I certainly do not subscribe or believe at all in a cessation, a complete stop. I believe in a continuation.

JF: Is this transcendence towards a never ending spiritual life an underlying message you convey in your art?

FP: That is right. Yes, you have put it very well.

JF: Mr Page, thank you for your time.

FP: It was only a pleasure. I thank you.

GEDOKUMENTEERDE WERKE VAN FRED PAGE WAARUIT FINALE SELEKSIE GEMAAK IS

NO.	TITEL	DATUM	MEDIUM	AFMETINGS	VERSAMELING
(1)	<i>Ruined baroque facade</i>	1963	Kasein op bord	600 x 710 mm	Mnr & Mev David Borman (KAAPSTAD)
(2)	<i>Cosy corner</i>	1975	Polymer op papier	480 x 230	Mnr & Mev David Borman
(3)	<i>Toddlers' terminus</i>	1975	Polymer op papier	480 x 590	Mnr & Mev David Borman
(4)	<i>South End Mosque</i>	1976	Pen en ink op papier	330 x 400	Mnr & Mev David Borman
(5)	<i>Clement is coming: railway station</i>	1977	Polymer op papier	500 x 520	Mnr & Mev David Borman
(6)	<i>District Six, Cape Town</i>	1970	Polymer op papier op bord	820 x 920	Mnr A D Dalling
(7)	<i>The anthills</i>	1964	Akriel op bord	760 x 630	Julius & Sheila Marshall (KAAPSTAD)
(8)	<i>The casket</i>	1965	Akriel op doek	600 x 450	Julius & Sheila Marshall
(9)	<i>The medicants</i>	1965	Akriel op bord	760 x 630	Julius & Sheila Marshall
(10)	<i>The bus</i>	1966	Akriel op papier	600 x 700	Julius & Sheila Marshall
(11)	<i>But why are they taking it all out?</i>	1970	Polymer op papier	870 x 690	Julius & Sheila Marshall
(12)	<i>Man with spikes</i>	1967	Akriel op bord	620 x 430	Mnr Joe Wolpe (KAAPSTAD)
(13)	<i>Title unknown</i>	1967	Akriel op bord	620 x 500	Mnr Joe Wolpe
(14)	<i>Passengers</i>	1971	Polymer op papier op bord	910 x 1020	Mnr Joe Wolpe
(15)	<i>The pale Friday</i>	1971	Polymer op papier op bord	650 x 680	Mnr Joe Wolpe
(16)	<i>Dark sounds prevail</i>	1972	Polymer op doek	920 x 122	Mnr Joe Wolpe
(17)	<i>The look in at Brinkley's</i>	1972	Polymer op papier op bord	710 x 1120	Mnr Joe Wolpe

(18)	<i>Insect syndrome</i>	1981	Gouache op papier	390 x 440	Mev Joan Fourie (PRETORIA)
(19)	<i>Non-arrival of the ambidextrous lodger</i>	1964	Ink was op papier	640 x 430	Mnr Cecil Kerbel (PORT ELIZABETH)
(20)	<i>The celestial consorts and the bachelors</i>	1969	Pen en ink op papier	550 x 420	Mnr Cecil Kerbel
(21)	<i>Missy sails on Fridays</i>	1971	Polymer op papier	500 x 320	Mnr Cecil Kerbel
(22)	<i>Moths</i>	1973	Polymer op bord	700 x 600	Mnr Cecil Kerbel
(23)	<i>Solstice</i>	1974	Polymer op papier	220 x 940	Mnr Cecil Kerbel
(24)	<i>Mirage</i>	1975	Polymer op papier	520 x 680	Mnr Cecil Kerbel
(25)	<i>No 26</i>	1975	Pen en ink op papier	400 x 350	Mnr Cecil Kerbel
(26)	<i>The bubble</i>	1977	Pen en ink op papier	380 x 280	Mnr Cecil Kerbel
(27)	<i>The postman has the apple</i>	1975	Polymer op papier	750 x 550	Mnr Chris Murray
(28)	<i>Wind in the washing</i>	1952	Waterverf op papier	260 x 190	Koning George VI-Kunsmuseum (PORT ELIZABETH)
(29)	<i>Bathers</i>	1958	Linosnee op papier	200 x 240	Koning George VI-Kunsmuseum
(30)	<i>Kites</i>	1958	Linosnee op papier	380 x 270	Koning George VI-Kunsmuseum
(31)	<i>The red building</i>	1960	Gemengde media op papier	340 x 340	Koning George VI-Kunsmuseum
(32)	<i>The white house</i>	1960	Gemengde media op papier	480 x 250	Koning George VI-Kunsmuseum
(33)	<i>The skeleton</i>	1965	Potlood op papier	350 x 450	Koning George VI-Kunsmuseum
(34)	<i>The twig gatherers</i>	1968	Gemengde media op papier	710 x 400	Koning George VI-Kunsmuseum
(35)	<i>Cnr. Parliament and Lawrence Streets, PE</i>	1968	Pen op papier	350 x 530	Koning George VI-Kunsmuseum
(36)	<i>In the centre we meet</i>	1973	Akriel op papier	900 x 590	Koning George VI-Kunsmuseum
(37)	<i>The elephant</i>	onbekend	Gouache op papier	750 x 900	Koning George VI-Kunsmuseum
(38)	<i>Solutions</i>	1975	Pen op papier	330 x 180	Koning George VI-Kunsmuseum
(39)	<i>Departure and arrival</i>	1976	Pen op papier	290 x 380	Koning George VI-Kunsmuseum
(40)	<i>House on the hill</i>	1976	Pen en ink op papier	400 x 270	Koning George VI-Kunsmuseum

(41)	<i>Split-up</i>	1977	Ink op papier	420 x 260	Koning George VI-Kunsmuseum
(42)	<i>With love</i>	1977	Ink op papier	420 x 270	Koning George VI-Kunsmuseum
(43)	<i>Albany Hotel</i>	onbekend	Linosnee op papier	310 x 310	Koning George VI-Kunsmuseum
(44)	<i>South End</i>	onbekend	Linosnee op papier	350 x 300	Koning George VI-Kunsmuseum
(45)	<i>Vicinity, Chapel Str</i>	onbekend	Linosnee op papier	230 x 310	Koning George VI-Kunsmuseum
(46)	<i>Princes Str</i>	onbekend	Linosnee op papier	290 x 210	Koning George VI-Kunsmuseum
(47)	<i>Station, PE</i>	onbekend	Linosnee op papier	250 x 430	Koning George VI-Kunsmuseum
(48)	<i>Lower Russell Rd</i>	onbekend	Linosnee op papier	310 x 300	Koning George VI-Kunsmuseum
(49)	<i>Parliament Str</i>	onbekend	Linosnee op papier	270 x 350	Koning George VI-Kunsmuseum
(50)	<i>Cnr Donkin Str</i>	onbekend	Linosnee op papier	220 x 310	Koning George VI-Kunsmuseum
(51)	<i>Chapel Str, PE</i>	onbekend	Linosnee op papier	250 x 340	Koning George VI-Kunsmuseum
(52)	<i>Lower Russell Rd, PE</i>	onbekend	Linosnee op papier	330 x 200	Koning George VI-Kunsmuseum
(53)	<i>Lower Military Rd, PE</i>	onbekend	Linosnee op papier	280 x 340	Koning George VI-Kunsmuseum
(54)	<i>Cyler Crescent</i>	onbekend	Linosnee op papier	230 x 310	Koning George IV Kunsmuseum
(55)	<i>The breeze</i>	onbekend	Linosnee op papier	210 x 170	Koning George VI-Kunsmuseum
(56)	<i>Composition</i>	onbekend	Linosnee op papier	320 x 300	Koning George VI-Kunsmuseum
(57)	<i>The salad</i>	onbekend	Linosnee op papier	340 x 310	Koning George VI-Kunsmuseum
(58)	<i>The spotted woman</i>	onbekend	Linosnee op papier	420 x 280	Koning George VI-Kunsmuseum
(59)	<i>Wind in the washing</i>	onbekend	Linosnee op papier	460 x 260	Koning George VI-Kunsmuseum
(60)	<i>Small distractions</i>	1978	Pen en ink op papier	330 x 380	Koning George VI-Kunsmuseum
(61)	<i>Mrs Harbeck's journey</i>	1980	Akriel op bord	500 x 600	Koning George VI-Kunsmuseum
(62)	<i>Nocturne</i>	1980	WATERVERF OF KASEIN OP PAPIER	410 x 310	Koning George VI-Kunsmuseum
(63)	<i>Old Erica School</i>	1981	Ink was op papier	380 x 460	Koning George VI-Kunsmuseum
(64)	<i>The general</i>	1981	WATERVERF OP PAPIER	360 x 260	Koning George VI-Kunsmuseum

(65)	<i>The meat's gone off!</i>	1981	Waterverf op papier	420 x 360	Koning George VI-Kunsmuseum
(66)	<i>The opening</i>	1981	Pen en ink op papier	170 x 240	Koning George VI-Kunsmuseum
(67)	<i>Horned beetle and nudes</i>	1982	Pen en ink op papier	320 x 210	Koning George VI-Kunsmuseum
(68)	<i>Then they could'nt find Percy</i>	1970	Polymer op bord	590 x 820	Unisa Kunsmuseum (PRETORIA)
(69)	<i>The red building</i>	1960	Gemengde media op papier	340 x 340	Koning George VI-Kunsmuseum
(70)	<i>28 Cuyler Crescent</i>	1968	Ink op papier	470 x 590	Koning George VI-Kunsmuseum
(71)	<i>Triffios and things</i>	1973	Waterverf op papier	650 x 370	Koning George VI-Kunsmuseum
(72)	<i>City Hall - reflections</i>	onbekend	Akriel	onbekend	Koning George VI-Kunsmuseum
(73)	<i>Shapes to come</i>	1980	Akriel op doek	410 x 510	Koning George VI-Kunsmuseum
(74)	<i>Rudolph and us</i>	1973	Akriel op bord	400 x 500	Koning George VI-Kunsmuseum
(75)	<i>The lovers</i>	1964	Olie op doek	670 x 430	Koning George VI-Kunsmuseum
(76)	<i>Hallucinations in the kitchen</i>	1972	Akriel op bord	630 x 570	Koning George VI-Kunsmuseum
(77)	<i>Stay away place</i>	1973	Akriel op bord	910 x 610	Koning George VI-Kunsmuseum
(78)	<i>Freeway</i>	1965	Olie op bord	700 x 1000	Koning George VI-Kunsmuseum
(79)	<i>Church</i>	1980	Akriel op bord	500 x 760	Koning George VI-Kunsmuseum
(80)	<i>Kites</i>	1958	Linosnee op papier	380 x 270	Koning George VI-Kunsmuseum
(81)	<i>Excavation, Old Mutual Arcade, PE</i>	1966	Linosnee op papier	310 x 390	Koning George VI-Kunsmuseum
(82)	<i>Off Military Road, PE</i>	1966	Linosnee op papier	280 x 340	Koning George VI-Kunsmuseum
(83)	<i>Railway Building, 8 Union Street, PE</i>	1966	Linosnee op papier	280 x 460	Koning George VI-Kunsmuseum
(84)	<i>Frontispiece</i>	onbekend	Linosnee op papier	290 x 210	Koning George VI-Kunsmuseum
(85)	<i>Princes St.</i>	onbekend	Linosnee op papier	290 x 210	Koning George VI-Kunsmuseum
(86)	<i>Cr. Donkin St.</i>	onbekend	Linosnee op papier	220 x 310	Koning George VI-Kunsmuseum
(87)	<i>Vicinity Chapel St.</i>	onbekend	Linosnee op papier	2230 x 310	Koning George VI-Kunsmuseum
(88)	<i>Chapel St., PE</i>	onbekend	Linosnee op papier	250 x 340	Koning George VI-Kunsmuseum

(89)	<i>Lower Russell Rd.</i>	onbekend	Linosnee op papier	330 x 200	Koning George VI-Kunsmuseum
(90)	<i>Parliament St.</i>	onbekend	Linosnee op papier	2706 x 350	Koning George VI-Kunsmuseum
(91)	<i>The red building</i>	onbekend	Linosnee op papier	290 x 460	Koning George VI-Kunsmuseum
(92)	<i>Lower Russell Rd</i>	onbekend	Linosnee op papier	290 x 310	Koning George VI-Kunsmuseum
(93)	<i>Boats</i>	onbekend	Linosnee op papier	280 x 210	Koning George VI-Kunsmuseum
(94)	<i>The stroke</i>	onbekend	Linosnee op papier	350 x 140	Koning George VI-Kunsmuseum
(95)	<i>Vicinity Parliament Street</i>	onbekend	Linosnee op papier	230 x 310	Koning George VI-Kunsmuseum
(96)	<i>Lower Russell Road</i>	onbekend	Linosnee op papier	310 x 310	Koning George VI-Kunsmuseum
(97)	<i>Excavation Old Mutual</i>	onbekend	Linosnee op papier	310 x 390	Koning George VI-Kunsmuseum
(98)	<i>Excavation Old Mutual</i>	onbekend	Linosnee op papier	280 x 370	Koning George VI-Kunsmuseum
(99)	<i>The breeze</i>	onbekend	Linosnee op papier	210 x 170	Koning George VI-Kunsmuseum
(100)	<i>Composition</i>	onbekend	Linosnee op papier	320 x 300	Koning George VI-Kunsmuseum
(101)	<i>The wake</i>	onbekend	Linosnee op papier	190 x 230	Koning George VI-Kunsmuseum
(102)	<i>The spotted woman</i>	onbekend	Linosnee op papier	410 x 280	Koning George VI-Kunsmuseum
(103)	<i>The shoes</i>	onbekend	Linosnee op papier	310 x 310	Koning George VI-Kunsmuseum
(104)	<i>Parking garage</i>	onbekend	Linosnee op papier	330 x 390	Koning George VI-Kunsmuseum
(105)	<i>Wind in the washing</i>	onbekend	Linosnee op papier	460 x 260	Koning George VI-Kunsmuseum
(106)	<i>Near Perkins Street</i>	1968	Waterverf op papier	330 x 44,6	Koning George VI-Kunsmuseum
(107)	<i>Cuyler Crescent, PE</i>	1968	Waterverf op papier	52,4 x 720	Koning George VI-Kunsmuseum
(108)	<i>Wear Baakens Bridge, PE</i>	1968	Pen waterverf op papier	300 x 380	Koning George VI-Kunsmuseum
(109)	<i>Vicinity, North End, PE</i>	1968	Pen op papier	360 x 460	Koning George VI-Kunsmuseum
(110)	<i>Off Main Street, PE</i>	1968	Pen op papier	380 x 530	Koning George VI-Kunsmuseum
(111)	<i>Cnr Parliament/Lawrence Streets, PE</i>	1968	Pen op papier	350 x 570	Koning George VI-Kunsmuseum
(112)	<i>Kensington, 7.00 a.m.</i>	onbekend	Gouache op papier	340 x 440	Koning George VI-Kunsmuseum

(113)	<i>The guardian</i>	1981	Pen op papier	380 x 230	Koning George VI-Kunsmuseum
(114)	<i>Solutions</i>	1975	Pen op papier	330 x 180	Koning George VI-Kunsmuseum
(115)	<i>The key</i>	1977	Pen op papier	270 x 420	Koning George VI-Kunsmuseum
(116)	<i>Even song</i>	1977	Pen op papier	400 x 310	Koning George VI-Kunsmuseum
(117)	<i>Wait till she comes</i>	1976	Pen op papier	350 x 200	Koning George VI-Kunsmuseum
(118)	<i>The memorial</i>	1981	Ink op papier	300 x 160	Koning George VI-Kunsmuseum
(119)	<i>Small things</i>	1977	Ink op papier	290 x 210	Koning George VI-Kunsmuseum
(120)	<i>Escape route</i>	1980	Gouache op papier	530 x 300	Koning George VI-Kunsmuseum
(121)	<i>House with parrot</i>	1981	WATERVERF op papier	290 x 450	Koning George VI-Kunsmuseum
(122)	<i>Images</i>	1981	Ink op papier	250 x 270	Koning George VI-Kunsmuseum
(123)	<i>The fisher</i>	1981	Ink op papier	290 x 370	Koning George VI-Kunsmuseum
(124)	<i>The peeper-in</i>	1981	Was op papier	360 x 250	Koning George VI-Kunsmuseum
(125)	<i>The jumps</i>	1981	WATERVERF op papier	340 x 250	Koning George VI-Kunsmuseum
(126)	<i>Trio</i>	1981	WATERVERF op papier	350 x 240	Koning George VI-Kunsmuseum
(127)	<i>Corrugated occasions</i>	1974	Gouache op papier	490 x 330	Koning George VI-Kunsmuseum
(128)	<i>The house</i>	1981	WATERVERF op papier	460 x 350	Koning George VI-Kunsmuseum
(129)	<i>End</i>	1981	Ink op papier	250 x 270	Koning George VI-Kunsmuseum
(130)	<i>The arches</i>	1981	Ink op papier	260 x 360	Koning George VI-Kunsmuseum
(131)	<i>Double vision</i>	1982	Ink op papier	2290 x 2450	Koning George VI-Kunsmuseum
(132)	<i>Ring</i>	onbekend	Potlood op papier	330 x 170	Koning George VI-Kunsmuseum
(133)	<i>The anecdote</i>	onbekend	Ink op papier	290 x 320	Koning George VI-Kunsmuseum
(134)	<i>Top of the morning</i>	onbekend	WATERVERF op papier	onbekend	Koning George VI-Kunsmuseum
(135)	<i>The great Aunt's Gift</i>	onbekend	onbekend	onbekend	Koning George VI-Kunsmuseum
(136)	<i>My, what a pretty coffin, Kosie</i>	1974	Akriel op bord	onbekend	Simmons-versameling (PORT ELIZABETH)

(137)	<i>Untitled</i>	1960	Olie op bord	onbekend	Simmons-versameling
(138)	<i>South End, PE</i>	1966	Linosnee op papier	onbekend	Simmons-versameling
(139)	<i>The decapitation of Mr Ghastly</i>	1979	Pen op papier	onbekend	Simmons-versameling
(140)	<i>Chick</i>	1976	Pen en ink op papier	onbekend	Simmons-versameling
(141)	<i>Lower Chapel Street, PE</i>	1966	Linosnee op papier	onbekend	Simmons-versameling
(142)	<i>Customs House and Albany Hotel</i>	1979	onbekend	onbekend	Kerbel-versameling
(143)	<i>Untitled</i>	1979	onbekend	onbekend	Kerbel-versameling
(144)	<i>Lower Russell rd.</i>	1980	Linosnee op papier	onbekend	Kerbel-versameling
(145)	<i>Untitled</i>	1966	Tempera op papier	onbekend	Kerbel-versameling
(146)	<i>Untitled</i>	onbekend	Waterverf op papier	onbekend	Kerbel-versameling
(147)	<i>Untitled</i>	onbekend	Pen en ink op papier	onbekend	Kerbel-versameling
(148)	<i>Aunty's in the cellar</i>	1979	Pen en ink op papier	onbekend	Kerbel-versameling
(149)	<i>Untitled</i>	1961	Tempera op papier	onbekend	Kerbel-versameling
(150)	<i>Frog</i>	1972	Tempera op papier	onbekend	Kerbel-versameling
(151)	<i>Embarrassed Effigy</i>	1967	Pen op papier	onbekend	Kerbel-versameling
(152)	<i>The room below</i>	1979	Waterverf op papier	onbekend	Kerbel-versameling
(153)	<i>Top of the morning</i>	1981	Waterverf op papier	onbekend	Kerbel-versameling
(154)	<i>Nostalgia</i>	1977	Pen en ink op papier	onbekend	Kerbel-versameling
(155)	<i>The Couple</i>	1969	Tempera op papier	onbekend	Kerbel-versameling
(156)	<i>Tower syndrome</i>	1978	Pen en ink op papier	onbekend	Kerbel-versameling
(157)	<i>The Model</i>	1967	Pen en ink op papier	onbekend	Kerbel-versameling
(158)	<i>The Sybil</i>	onbekend	Pen en ink op papier	onbekend	Kerbel-versameling
(159)	<i>Drawing for spectacle of sleep</i>	1974	Pen en ink op papier	onbekend	Kerbel-versameling
(160)	<i>Fever dream</i>	1977	Pen en ink op papier	onbekend	Kerbel-versameling

(161)	<i>Untitled</i>	1965	Tempera op papier	onbekend	Kerbel-versameling
(162)	<i>Anonomous intruders</i>	1973	Polymer op papier	onbekend	Kerbel-versameling
(163)	<i>Tomorrow belongs to us</i>	1973	onbekend	onbekend	Kerbel-versameling
(164)	<i>The rumbling of quadrapeds disrrupts the great master of successful considerations</i>	1967	Akriel op bord	onbekend	Kerbel-versameling
(165)	<i>Problems with ancestors</i>	1972	Polymer op papier	onbekend	Kerbel-versameling
(166)	<i>Titel onbekend</i>	1969	Olie op bord	onbekend	Berman-versameling (PORT ELIZABETH)
(167)	<i>Titel onbekend</i>	1969	onbekend	onbekend	Berman-versameling
(168)	<i>Titel onbekend</i>	1969	Olie op bord	onbekend	Berman-versameling
(169)	<i>The threat</i>	1979	onbekend	onbekend	Dawie le Roux- versameling (UITENHAGE)
(170)	<i>Electrical works, PE</i>	1963	onbekend	onbekend	Dawie le Roux-versameling
(171)	<i>Port Elizabeth central</i>	1979	onbekend	onbekend	Dawie le Roux-versameling
(172)	<i>Cuyler Crescent, PE</i>	1979	onbekend	onbekend	Dawie le Roux-versameling
(173)	<i>The pool</i>	1965	Olie op bord	onbekend	Dawie le Roux-versameling
(174)	<i>Two nurses</i>	1979	onbekend	onbekend	Dawie le Roux-versameling
(175)	<i>Man and Prickly pear (If he doesn't arrive I know he'll be coming)</i>	1969	onbekend	onbekend	Dawie le Roux-versameling
(176)	<i>Hold it, Gladys</i>	1979	onbekend	onbekend	Dawie le Roux-versameling
(177)	<i>Drought (oil)</i>	1966	onbekend	onbekend	Dawie le Roux-versameling
(178)	<i>Church, PE</i>	1979	onbekend	onbekend	Dawie le Roux-versameling
(179)	<i>Congo (oil)</i>	1964	onbekend	onbekend	Dawie le Roux-versameling
(180)	<i>Frog</i>	1972	onbekend	onbekend	Dawie le Roux-versameling
(181)	<i>Cuyler Crescent</i>	1979	onbekend	onbekend	Dawie le Roux-versameling
(182)	<i>Graves</i>	1979	onbekend	onbekend	Dawie le Roux-versameling
(183)	<i>Sasko</i>	1979	onbekend	onbekend	Dawie le Roux-versameling

(184)	<i>Car Park PE with church</i>	1962	onbekend	onbekend	Dawie le Roux-versameling
(185)	<i>Customs House</i>	1979	onbekend	onbekend	Dawie le Roux-versameling
(186)	<i>Reach or bust</i>	1981	onbekend	onbekend	Dawie le Roux-versameling
(187)	<i>Lower Russell rd, PE</i>	1979	onbekend	onbekend	Dawie le Roux-versameling
(188)	<i>Havelock square (by P le Roux)</i>	1979	onbekend	onbekend	Dawie le Roux-versameling
(189)	<i>Blenheim</i>	1952	onbekend	onbekend	Dawie le Roux-versameling
(190)	<i>The Clown</i>	1953	Waterverf	onbekend	Dawie le Roux-versameling
(191)	<i>Vicinity Uitenhage (Constitution Rd)</i>	1968	Waterverf	onbekend	Dawie le Roux-versameling
(192)	<i>The wake</i>	onbekend	Linosnee op papier	onbekend	Dawie le Roux-versameling
(193)	<i>Composition print: 7/20</i>	onbekend	onbekend	onbekend	Dawie le Roux-versameling
(194)	<i>The salad artist's proof</i>	onbekend	onbekend	onbekend	Dawie le Roux-versameling
(195)	<i>The date</i>	1979	Pen en ink en was	onbekend	Dawie le Roux-versameling
(196)	<i>Embarrassed effigy</i>	1976	Pen en ink op papier	onbekend	Dawie le Roux-versameling
(197)	<i>Harry and me</i>	1976	Pen en ink op papier	onbekend	Dawie le Roux-versameling
(198)	<i>Aunty's in the cellar</i>	1979	Pen en ink op papier	onbekend	Dawie le Roux-versameling
(199)	<i>The smiler</i>	1977	Pen en ink op papier	onbekend	Dawie le Roux-versameling
(200)	<i>Double image</i>	1978	Pen en ink op papier	onbekend	Dawie le Roux-versameling
(201)	<i>Ash</i>	1979	Pen en ink op papier	onbekend	Dawie le Roux-versameling
(202)	<i>Harlequin</i>	1979	Pen en ink op papier	onbekend	Dawie le Roux-versameling
(203)	<i>Syringe (untitled)</i>	1975	Pen en ink op papier	onbekend	Dawie le Roux-versameling
(204)	<i>Fever dream</i>	1977	Pen en ink op papier	onbekend	Dawie le Roux-versameling
(205)	<i>The Sybil</i>	1978	Pen en ink op papier	onbekend	Dawie le Roux-versameling
(206)	<i>The people's refuge</i>	1977	onbekend	onbekend	Dawie le Roux-versameling
(207)	<i>I left my face behind</i>	1977	onbekend	onbekend	Dawie le Roux-versameling

(208)	<i>The tower syndrome</i>	1979	onbekend	onbekend	Dawie le Roux-versameling
(209)	<i>Looking in and looking out</i>	onbekend	onbekend	onbekend	Dawie le Roux-versameling
(210)	<i>Vicinity Clyde str, PE</i>	1968	onbekend	onbekend	J le Roux-versameling (UITENHAGE)
(211)	<i>Cuylar Cres</i>	1979	onbekend	onbekend	J le Roux-versameling
(212)	<i>Customs House, PE Harbour area</i>	1979	onbekend	onbekend	J le Roux-versameling
(213)	<i>Mobil - oil crisis</i>	1980	onbekend	onbekend	J le Roux-versameling
(214)	<i>Untitled</i>	1979	Pen en ink op papier	onbekend	J le Roux-versameling
(215)	<i>Enigma 1</i>	1978	onbekend	onbekend	onbekend
(216)	<i>Enigma 2</i>	1978	onbekend	onbekend	onbekend
(217)	<i>Enigma 3</i>	1978	onbekend	onbekend	onbekend
(218)	<i>The Mosque</i>	1969	Polymer op bord	onbekend	Port Elizabethse Technikon-versameling
(219)	<i>The bride</i>	1967	onbekend	onbekend	Koning George VI-Kunsmuseum
(220)	<i>Off Military Road</i>	onbekend	Polymer op bord	onbekend	Onbekend

BIBLIOGRAFIE

- ARNASON, H. 1977. *History of modern art: painting, sculpture, architecture*. Englewood Cliffs New Jersey: Prentice-Hall.
- ALEXANDER, F.L. 1962. *Art in South Africa: painting, sculpture and graphic work since 1900*. Cape Town: Balkema.
- ALEXANDER, F.L. 1974. *South African graphic art and its techniques*. Cape Town: Human & Rousseau.
- ALPERS, S. L. 1983. *The art of describing: Dutch art in the seventeenth century*. London: University of Chicago Press.
- ALPERS, S. L. & ALPERS, P. 1972. Ut pictura noesis? Criticism in literary studies and history of art. *New Literary History* 3 (3): 437-458
- ARNHEIM, R. 1974. *Art and visual perception: a psychology of the creative eye*. Los Angeles: University of California Press.
- ARNOLD, M. 1986. Volkskas Atelier-toekenning. *Kunskalender* 11 (2): 1.
- BARR, A. H. 1986 *Defining modern art*. New York: Abrams.
- BARZUN, J. 1973. The use and abuse of art. *The A. W. Mellon lectures in the fine arts*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. (Bollingen Series XXXV 22.)
- BAUDELAIRE, C. 1971. *Petits poems en prose; Oeuvres critiques*. Parys: Larousse.
- BENJAMIN, W. 1970. *Illuminations*. Ed. H Arendt. London: Jonathan Cape.
- BENTLEY, K. 1993. Page brilliant with linoprints. *Eastern Province Herald* 22 January 1993: 11.
- BERMAN, E. 1970. *Art and artists of South Africa: An illustrated biographical dictionary and historical survey of painters and graphic artistists since 1875*. Cape Town: A A Balkema.
- BERMAN, E. 1975. *The story of South African painting*. 1st ed. Rotterdam, Cape Town: A A Balkema.

- BERMAN, E. 1993. *Art and artists of South Africa: an illustrated dictionary and historical survey of painters, sculptors and graphic artists since 1875*. New updated version. Halfway House: Southern.
- BEST, D. 1985. *Feeling and reason in the arts*. London: University of Swansea.
- BIGSBY, C.W.E. 1972. *Dada And Surrealism*. Critical idiom series, 23. London: Methuen.
- BIHALJI-MERIN, O. 1971. *Modern primitives*. London: Thames and Hudson.
- BOHN, W. 1977. Beginnings of Surrealism. *Journal of aesthetics and art criticism*, vol. 36.
- BOHN, W. 1977. *The aesthetics of visual poetry, 1914-1928*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BRAND, A. 1969. Success of lonely artist. *Evening Post*, 21 January 1969: 7.
- BRISTOWE, A. 1992. Review: An intensely lonely world. *Business Day*, Wednesday, 14 October 1992: 8.
- BROCKETT, O. G. 1969. *The theatre*. 2nd ed. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- BRYSON, N. 1981. *Word and image: French painting of the ancien regime*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BRYSON, N. 1983. *Vision and painting: logic of the gaze*. London: Macmillan.
- BRYSON, N. (ed). 1988. *Calligraph: Essays in new art history form France*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BURGER, P. 1974. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BURGESS, Y. 1988. *Eastern Province Herald*, 2 October 1988: 8.

- CARINAL, R & SHORT, R.S. 1973. *Surrealism: permanent revelation*. London: Studio Vista.
- CARLSON, V. 1992. Suid-Afrikaners weet dalk nie hoe om na skilderye te kyk nie. *Insig*, November 1992: 7.
- CHADWICK, W. 1979. René Magritte and the liberation of the image. *Art International* 23, April 1979: 11-17.
- CHADWICK, W. 1993. *Eros and thanatos: the surrealist cult re-examined*. London: Thames and Hudson & Anthony Offray Gallery.
- CHADWICK, W. 1980. *Myth in surrealist painting 1929-1939*. Michigan: UMI Research Press: 46-51.
- CHVATIK, K. 1979. The problem of style form the standpoint of general theory of art. Odmark, J (ed). 1979. *Language Literature and meaning*. Amsterdam: Benjamins: 177-214.
- CHIPP, H. P. (ed). 1975. *Theories of modern art*. Berkeley University of California Press. USA.
- CIRLOT, J. E. 1993. *A dictionary of symbols*. Transl. from Spanish by Jack Sage. 2nd ed. London: Trowbridge.
- COOPER, J.C. 1992. *An illustrated encyclopaedia of traditional symbols*. London: Thames and Hudson.
- COULSON, M. 1992. Art: Page remembered. *Financial Mail* 25 September 1992: 75.
- COXHEAD, D.& HILLER, S. 1990. *Dream visions of the night*. Singapore: Thames and Hudson.
- DANTO, A. C. 1982. Depiction and description. *Philosophy and phenomenological research* 43(1): 1-19.
- DALY, P. M. 1995 *Literature in the light of the emblem: structural parallels between the emblem and literature in the sixteenth and seventeenth centuries*. Toronto: University of Toronto Press.

- DEGENAAR, J. 1987. Writing and re-writing. *Die herskryf van Suid-Afrikaanse kuns- en argitektuurgeskiedenis. Derde konferensie van die Suid-Afrikaanse Vereniging vir Kunshistorici, Dept Beeldende Kunste, Universiteit van Stellenbosch, 10-12 September 1987*. Stellenbosch: J S Gerickebiblioteek: 1-18.
- DU PLESSIS, G. 1993. Donker blik op die kern van die siel. *Die Burger* 25 Maart 1993: 4.
- ERNST, M. 1948. *Beyond painting and other writings by the artist and his friends*. New York: Wittenborn.
- FELDMAN, E. B. 1982. *The artist*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.
- FINKELSTEIN, H. 1979. *Surrealism and the crisis of the object*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.
- FORSTER, E. 1975. Fantasy not to be missed. *Eastern Province Herald* 27 November 1975: 7.
- FORSTER, E. 1977. It's totally honest surrealism. *Eastern Province Herald* 8 June 1977: 5.
- FOSTER, H. 1993. *Compulsive beauty*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- FOURIE, J. B. 1981. 'n *Interpretasie van Page se beelding*. Ongepubliseerde B.A- Honneurs skripsie, Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika.
- FOURIE, J. B. 1992. Page kom agt jaar na sy dood tot sy reg. *Insig* Oktober 1992: 30-32.
- FRIEDMAN, H. 1992. Master of the macabre laugh. *The Star Tonight* October 26 1992: 3.
- FRIEDRICH, C. J. 1953. *Philosophy of Hegel*. New York: The Modern Library.
- FREUD, S. 1963. *Beyond the pleasure principle*. Transl. by James Strachey. New York: Bantam Books.

- GAUSS.C.E. 1943. The theoretical backgrounds of surrealism. *Journal of aesthetics and art criticism* 2(8): 37-43.
- GERSHMAN, H.E. 1966. Toward defining the surrealist aesthetic. *Papers on language and literature*.2(1): 47-56.
- GODFREY, F. M. 1965. *History of Italian painting, 1250-1800*. 2nd ed. New York: Taplinger.
- GOMBRICH, E. H. 1977. *Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation*. 5th edition. Oxford: Phaidon Press.
- GOMBRICH. E.H. 1979. *The sense of order: A study in the psychology of decorative art*. Ithaca, N. Y: Cornell University Press.
- GOMBRICH. E.H. 1986. *The image and the eye: Further studies in the psychology of pictorial representation*. Oxford: Phaidon Press.
- GLICKSBERG, I. C. 1974. The psychology of surrealism. *Polemic* 8: 44-55.
- GROENEWEGEN-FRANKFORT, H.A. et al. 1946. *Thought in the ancient Near East*. Chicago: University of Chicago Press.
- GROF, S. & GROF, C. 1990. *Beyond death*. London: Thames and Hudson.
- HARRIES, K. 1968. *The meaning of modern art: a philosophical interpretation*. Evanston: Northwestern University Press.
- HILLEBRAND, M. 1993. Fred page. *Ons kuns* 4. Pretoria: Stigting vir wetenskap en tegnologie: 42-49.
- HOBSON, M. 1982. *Theory of art: theory of illusion in eighteenth century France*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HOLLIDAY, C. S. (ed). 1979. *A retrospective—ten years of Fred Page*. Port Elizabeth: Koning George VI-kunsmuseum.
- HOUGH, M. 1982. *Magiese realisme in twintigste-eeuse Suid-Afrikaanse skilderkuns*. Ongepubliseerde M. A.-verhandeling, Bloemfontein: Universiteit van die Oranje-Vrystaat.

- HUMAN, E. S. 1992. Fred Page se idiosinkratiese embleme van lewe en dood. *Die Volksblad*, 18 November 1992. [bladsy onbekend].
- HUXLEY, F. 1990. *The eye: the seer and the seen*. London: Thames and Hudson.
- JUNG, C. G. 1968. *Psychology and alchemy*. Transl. by R.F.C Hull.) 2nd. ed. completely revised. Princeton New Jersey: Princeton University Press.
- KANTARIZIS, S. 1971. Dada and the preparations for surrealism. *Australian journal of French studies* 111 (1): 44-61.
- KRAUSS, R. 1977. *A game plan: the terms of surrealism*. London: Thames and Hudson.
- KUIJERS, A. 1986. *Kunswerke in die kunsgeskiedenis - 'n benadering*. Potchefstroomse Universiteit vir CHO, Potchefstroomse Studies in Christelike Wetenskap. Potchefstroom: Departement wetenskapsleer.
- LANG, B. (ed). 1987. *The concept of style*. Ithaca, N Y: Cornell University Press.
- LAMBRECHT, B. 1992. Kluisenaar-kunstenaar prikkel tot nadenke. *Beeld Kalender* 28 September 1992: 2.
- LARKIN, D. (ed). 1974. *Dali*. London: Pan Books.
- LARKIN, D. (ed). 1975. *Magritte*. London: Pan/Ballentine.
- LEHRER, K, & LEHRER, A. 1970. *Theory of meaning*. Englewood Cliffs, New jersey: Prentice-Hall.
- LEVINE, H. 1973. Motif. Wiener, P. P. (ed). 1973 *Dictionary of history of ideas*. New York: Charles Scribner, 3: 235-243.
- LUCIE-SMITH, E. 1975. *The waking dream: fantasy and the surreal in graphic art 1450-1900*. Transl. by Nicholas Fry. New York: Knopf.
- LYLE, J. 1971. *Surrealism: permanent revelation by Rogers Cardinal -Robert Stuart Short*. Studio Vista, 6: 59-60.

- LYONS, J. 1979. *Introduction to theoretical linguistics*. London: Cambridge University Press.
- MARCEL, J. 1980. *The autobiography of surrealism*. New York: Viking Press.
- MARSHALL, J. 1992. Inleiding. F. Hattingh (red). *Fred Page 1908-1984*. Uitstallingskatalogus: Universiteit van Suid-Afrika: 1992: iv.
- MARTIN, M.W. 1978. Reflections on de Chirico and *Arte Metafisica*. *Art Bulletin* 60 (2) 1978: 342-353.
- MATTHEWS, J. H. 1962. Poetic principles of surrealism. *Review*, 15: 27-45.
- MATTHEWS, J. H. 1962. A case for surrealistic painting. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 21(2): 139-147.
- MATTHEWS, J. H. 1965. *An Introduction to surrealism*. Pennsylvania: University Park: Pennsylvania Press.
- MATTHEWS, J. H. 1975. Fifty years later: the manifesto of surrealism. *Literature* 21: [bladsy onbekend].
- MATTHEWS, J. H. 1976. *The imagery of surrealism*. Syracuse, N Y: Syracuse University Press.
- MAURER, E. M. 1974. *In the quest of the myth: investigation in the relationship between surrealism and primitivism*. University of Pennsylvania dissertation. UMI Microfilms International.
- MITCHELL, W. J. T. 1984. What is an image? *New literary history* 15(3) Ann Arbor, Michigan: 503-537.
- MUKAROVSKY, S. J. 1976. The essence of the visual arts. *Semiotics of art: Prague School contributions*. Cambridge Massacusetts: MIT Press: 230-244.
- MUNITS, B. 1993. Artist's work reveals haunted world of pain. *Cape Times* 20 March 1993: 14.
- NELL, V. 1976. The other world of Fred Page. *Eastern Province Herald* 7 February 1976: 11.

- NESBIT, H. 1982. *Port Elizabeth School of Art: a history 1882-1982*. Port Elizabeth: E. H. Walton.
- NEUMEYER, A. 1964. *The search for meaning in modern art*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.
- NICHOLSON, E.I. 1976. Unique creations from rich mind. *Evening Post, Port Elizabeth* 2 February 1976:14
- NICHOLSON, E.I. 1976. Soul cry of a very great artist. *Evening Post* 14 November 1976: 7.
- NIJHOFF, M. 1970. *Lees maar, er staat niet wat er staat*. Den Haag: Bert Bakker/ Daamen.
- OLIVIER, G. 1983. Contemporary art and Hegel's thesis of the death of art. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Wysbegeerte* 2(1): 1-7.
- O'TOOLE, M. J. 1977. *The fundamentals of modern logic: a contemporary introduction*. Dubuque; Iowa: Kendal/Hunt.
- O'TOOLE, M. J. 1990. A systemic-functional semiotics of art. *Semiotica* 82 3/4 1990: 185-209.
- OZYNSKI, J. 1976. The odd figure in S A surrealism. *Sunday Express* 1 August 1976: 32.
- PALMER, R. E. 1969. *Hermeneutics: interpretation theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer*. Evanston: Northwestern University Press.
- PANOFSKY, E. 1955. *Meaning in the visual arts. Papers on art history*. 1st ed. Garden City, New York: Doubleday.
- PAULSON, R 1975. *Emblem and expression: meaning in English art of the eighteenth century*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- PASSERON, R. 1978. *Phaidon encyclopedia of surrealism*. New York: Phaidon Press.
- PEYRE, H. 1948. The significance of surrealism. *Yale French Studies* 1: 34-49.

- PODLASHUC, A. 1992. Voorwoord. F. Hattingh (red). *Fred Page 1908-1984*. Uitstillingskatalogus: Universiteit van Suid-Afrika: 12-14.
- POWELL, I. 1992. Art: F Page. *Vrye Weekblad*, 16 Oktober 1992: 20-21.
- PRETORIUS, E. 1992. Compelling exhibition of vision, power. *The Pretoria News*. [datum onbekend] 16: 5.
- READ, H. 1956. *Surrealism and the romantic principle: the philosophy of modern art*. London: Thames and Hudson.
- RICHTER, G. 1985. *Art and human consciousness*. Worcester: Bilking and Sons.
- RODENKO, P. 1980. *Nieuwe griffels, schone leien: Van Gorter tot Lucebert; Van Gezelle tot Hugo Claus*. Den Haag: Bakker.
- ROSE, G. 1978. *The melancholic science: an introduction to the thought of Theodor W. Adorno*. London: Macmillan.
- RUBIN, N. S. 1978. *Dada and surrealist art*. London: Thames and Hudson.
- SLABBERT, N. J. 1971. a The logic of darkness: a personal examination of the work of Fred Page. *Standpunte* 118: 11-25.
- SLABBERT, N. J. 1971. b Fred Page.(Transkripsie van onderhoud met Fred Page). *Jaarblad: Kollege vir Gevorderde Tegnieuse Onderwys*, Port Elizabeth 1971: 21-23.
- SEERVELD, C. G. 1980. *Rainbows for the fallen world: aesthetic life and artistic task*. Toronto: Tuppence.
- SEERVELD, C. G. 1984. Towards a cartographic methodology for art historiography. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39(2): 143-154.
- SEHMIEGEN, C. 1987. The eternal dream of the great unknown. *Aller Welt* November: 13-19.
- STEINER, W. (ed). 1981. *Image and code*. Studies in the humanities 2. Michigan: Michigan University Press.

- STEINER, W. 1982. *The colours of rhetoric: problems on the relation between modern literature and painting*. Chicago: University of Chicago Press.
- TASHIRO, T. 1973. Ambiguity as aesthetic principle. Wiener, P. P. (ed) 1973. *Dictionary of history of ideas*. New York: Charles Scribner Sons, 1: 48-60.
- TORCZYNER, H. 1979. *Magritte: the true art of painting*. London: Thames and Hudson.
- TYGERSTEDT, E. N. 1973. Poetry - poetics from antiquity to mid eighteenth century. Wiener, P. P. (ed) 1973. *Dictionary of history of ideas*. 2: New York: Scribner, 525-533.
- VAN GRAAN, R. 1992. Artist Fred Page 1908-84. *Lantern* 41: (4): 31.
- VERKAUF, W. 1961. *Dada: monograph of a movement*. London: Tiranti.
- WALDBERG, P. 1965. *Surrealism*. London: Thames and Hudson.
- WALLIS, M. 1975. *Arts & signs*: Bloomington: Indiana University. *Studies in semiotics* 2.
- WATT, R. 1979. [titel onbekend] *Oosterlig*, 26 Januarie: [bladsynommer onbekend].
- WILSON, J. 1975. *Surrealist painting*. New York: Phaidon Press.
- WOLLHEIM, R. 1987. *Painting as an art*. London: Thames and Hudson.
- WOLPE, J. 1973. P E artist's work in national gallery. *Week End Post* 17 March 1973: 9.

Beeld en betekenis in die skilderkuns van Fred Page

Die skynbare onwerklikheid van die fiktiewe realiteit wat in Fred Page se kuns vertolk word het tot gevolg dat die betragter moeilik toegang vind tot die betekenis wat in die kuns vervat is. Page se lewensbeskouing en voorkeure met betrekking tot sy voorstellingswyse kan die rede daarvoor wees.

Die studie ondersoek die wyse waarop Page betekenis skep en oordra. 'n Volledige oorsig van Page se kuns is nie be-oog nie. Verteenwoordigende werke uit sy oeuvre is geselekteer om die aard van sy beeldvormingsproses na te vors.

Die wisselwerking tussen Page en sy milieu is deur relevante gebeure uit sy jeug, volwasse lewe en sy Port Elizabeth milieu in Hoofstuk 2 ondersoek. Die verband tussen angswekkende elemente in surrealisties droomskildering, Freud se *uncanny*, Benjamin se *aurakonsep* en Page se betekenisdialektiek lei tot die herbekendstelling van bekende, maar vergete menslike dimensies wat vervreem is deur onderdrukking. Page is sensitief vir die 'aura' van en 'uncanny' in alledaagse 'gevonde' objekte.

Reaksie van resensente en kunstpubliek wat Page se kuns nie as deel van die Suid-Afrikaans kuns-evolusie ag nie, maar bykomend daartoe beskou, word belig — ook die gebrek aan voorgangers of navolgers.

In Hoofstuk 3 word kenmerke van 'fantasiekuns', die onderbewuste en betekenis van Redon, Rousseau en Seurat geïdentifiseer. Aandag word gegee aan Page se fantasiewêreld, fantasie-betekenisbegeleiding, beeldraaisel en surrealistiese multi-realiteit by Magritte asook naïewiteit by Michelle Boyadjian. Page se sublieme verskil van fantasiekuns omdat vrees vir towery en magie nie by hom voorkom nie. Page se tipe droomkuns wat grootliks ooreenkom met dié van Magritte, word bepaal. Page se beeldraaisel toon hiperboliese herhalings, irrasionele kombinasies, verplasinge uit bekende konteks en dislokasie wat deur aspekte soos ligkontraste, ruimte- en skaalspel daartoe lei dat oorspronklike betekenis van motiewe deur suggestie oorskadu word.

Page se idiosinkratiese benadering tot die samelewing by wyse van tableauskepping, emblematiese konstruksie, saambindende betekenisdraers en konflik van dimensies is in Hoofstuk 4 geïdentifiseer. Daar is bepaal dat Page obsessief afhanklik is van sy omgewing en onderwerp. By Page staan die menskarakter alleen in sy dilemma. Die dilemma sluit onder andere in 'n gebrek aan kommunikasie, die wanverhoudings en onafwendbare dood.

Sy betekenisvorme, asook onderlinge semantiese verwantskappe tussen beelde en beeldgroepe, word op ikoniese vlak in Hoofstuk 5 nagespeur. Page se motiefskat as formele komposisionele element funksioneer as draer op semantiese vlak. Herhalende pikurale elemente is geïdentifiseer. Die verband tussen dié elemente en relevante aspekte uit Page se leefwêreld is bepaal. Vervolgens is die oop enigmatiese sublieme

volgens aard gegroeper, beskryf en diagramaties geïllustreer. Daardeur kon 'n tematiese grondmotief — 'die eindige mens op sy lewensreis' bepaal word.

Hoofstuk 6 ondersoek die dubbelsinnige verkenning van realiteit (die algemene en besondere) by Page. Page se sublieme berus op die verplasing of transformasie van nuwe en bekende objekte en verandering van objekstruktuur. Die betragter word betrokke in die swart humor betekenisstoediging omdat spanning tussen die innerlike wêreld van konflik en trauma deur oop intellektuele eenvoud en oop visuele verdigting, gekombineer word. Betekenis in Page se kuns kan vir die betragter skrikwekkend wees as gevolg van assosiasies wat met voorgestelde objekte verband hou.

Sy kuns is meervlakkig: Misterie is geleë in die integrasie van verskeie realiteitsvlakke deur motiefsamestellings. Sy doel is nie om die assosiasies as waarheid te bevestig nie, maar om 'n nuwe realiteit te skep. Die sublieme lê in die potensiaal wat motiewe se teenwoordigheid inhou.

Die studie toon dat bewuste 'droombeelde' by Page die moontlikheid van 'n intermediêre betekenskader tussen allegorie en simbolisme bied. Daardeur bied dit ook 'n alternatiewe verduideliking van die wêreld.

Abstract:

Image and meaning in the art of Fred Page

The apparent unreality of the fictitious reality captured in Fred Page's art causes the observer to experience difficulty in gaining access to the meaning encompassed by the art. The reason for this perception could be Page's philosophy and preferences with regard to his portrayals.

This study attempts to gain access to the way in which Page conveys meaning. A comprehensive overview of Page's art is not intended but rather the nature of his artistic approach will be researched through a selection of representative items from the whole body of his work.

The interaction between Page and his environment is examined in Chapter 2 by referring to relevant events from his youth, adult life and the Port Elizabeth milieu. The relationship between awe-inspiring elements in surrealist dream painting, Freud's *uncanny* and Benjamin's *aura* concept in Page's dialectic leads to the reintroduction of forgotten human dimensions which have been alienated through suppression. Page is sensitive to the 'aura' of and 'uncanny' in ordinary 'found' objects.

The response of critics and the art public who do not regard Page's art as part of the evolution of South African art but rather as supplementary to it, is investigated, as well as the lack of predecessors and disciples.

In Chapter 3 characteristics of 'fantasy art', the subconscious meaning of Redon, Rousseau and Seurat is identified. Attention is given to Page's fantasy world, the attendant fantasy meaning and mystery, Magritte's surrealist multireality as well as Michelle Boyadijan's naiveté. Page's sublime differs from fantasy art owing to the lack of witchcraft and magic in his art. Page's dream painting correlates with that of Magritte. His image riddles contain hyperbolic repetitions, irrational combinations, transfers from natural contexts and dislocation through light contrasts, space and scale adjustments. The consequence is that original meanings are overshadowed by suggestion.

Page's idiosyncratic approach to society through the creation of tableaux, emblematic constructions, binding bearers of meaning and conflict of dimensions is identified in Chapter 4. Page is obsessively dependent on his subject and his environment. The human character stands alone in his art. The human dilemma portrayed includes lack of communication, poor inter-personal relationships and inevitable death.

The shape of meaning as well as mutually semantic relationships between ideas and groups of ideas are investigated on the iconic level in Chapter 5. The treasury

of Page's motifs is the formal compositional vehicle at semantic level. Recurring elements have been identified. The correlation between these elements and other relevant aspects in Page's world is determined. Accordingly his open enigmatic sublime could be categorized, described and illustrated diagrammatically. A basic motif appears, namely 'transient man on his life's journey'.

Chapter 6 addresses Page's complex reality. Page's sublime depends on the transformation of new and known objects and the transformation of object structure. The spectator is involved in giving meaning to the black humour because tension is combined with the inner world of conflict and trauma through simplistic intellectual fabrication. Meaning in Page's art can be frightening because of associations related to the objects portrayed.

His art is multi-layered: mystery resides in the integration of various levels of reality through the composition of motifs. His aim is not to establish the associations as truth, but to create a new reality. The sublime resides in the potential of motif presence.

Because his images are created as a conscious 'dream' there is the possibility of an intermediate scheme between allegory and symbolism. Page offers an alternative explanation of the world.

573 words.

