

Patroonmaakprosesse en die resente skilderkuns
<< Marjorie Human

Patroonmaakprosesse en die resente skilderkuns

Hierdie verhandeling word voorgelê om gedeeltelik te voldoen aan die vereistes vir die graad M.A. Beeldende Kunste in die Fakulteit Geesteswetenskappe, Departement Beeldende Kunste aan die Universiteit van die Vrystaat.

Hoofstudieleier: Me. J. Allen-Spies
Medestudieleier: Prof. E. S. Human

Desember 2009

Phyllis Marjorie Human

Ek verklaar dat die verhandeling wat hierby vir die graad M.A. Beeldende Kunste aan die Universiteit van die Vrystaat deur my ingedien word, my selfstandige werk is en nie voorheen deur my vir 'n graad aan 'n ander universiteit/fakulteit ingedien is nie. Ek doen voorts afstand van die outeursreg in die verhandeling ten gunste van die Universiteit van die Vrystaat.

Groot dank aan Janine Allen-Spies, Prof. Suzanne Human, Ben Botma, my ouers Sanette en Aubrey Vermeulen, Waldo Human, Davina de Beer, Angela de Jesus en Magriet Botha vir hul deurgaanse ondersteuning. Dankie aan die Universiteit van die Vrystaat en die *National Arts Council* vir finansiële bydraes. *Solo Deo Gloria*.

Inhoudsopgawe

Lys van illustrasies	06
Hoofstuk 1: Inleiding	11
1.1. Die effek van patroon op die toeskouer	13
1.2. Die transformasie van patroonmotiewe	18
1.3. Die sosiale en kulturele betekenis van patroon	24
Hoofstuk 2: Die transformasie van die 'Viktoriaanse roospatroon' in die Suid-Afrikaanse kultuur	28
Hoofstuk 3: Die degradering van die Springbokmotief	43
Hoofstuk 4: Die transformasie van 'Ndebele patrone' tot statiese patroonsjabloon	61
Hoofstuk 5: Gevolgtrekkings	72
Bibliografie	76
Opsomming in Afrikaans	84
Summary in English	86

Lys van Illustrasies

- Voorblad.** Marjorie Human. *Ongetiteld* (detail). 2006. Olie en gemengde media op doek. 225 x 156 cm. Versameling Janine Allen-Spies.
- Fig.1.** Maria Koutsodakis. *Muurpapierontwerp* vir “1886”-restaurant, Sandton, Johannesburg. 2004 (Vinassa 2004: 97).
- Fig. 2.** Maria Koutsodakis. *Muurpapierontwerp* vir “1886”-restaurant, Sandton, Johannesburg (detail). 2004 (Vinassa 2004: 97).
- Fig. 3.** Maria Koutsodakis. *Muurpapierontwerp* vir “1886”-restaurant, Sandton, Johannesburg (detail). 2004 (Vinassa 2004: 97).
- Fig. 4.** Maria Koutsodakis. *Muurpapierontwerp* vir “1886”-restaurant, Sandton, Johannesburg (detail). 2004 (Vinassa 2004: 97).
- Fig. 5.** Ghada Amer. *La Jaune*. 1999. Akriel, borduurwerk en gel-medium op doek. 180 x 200cm (Breuvart 2002:37).
- Fig. 6.** Ghada Amer. *La Jaune*. 1999. Akriel, borduurwerk en gel-medium op doek (detail). 180 x 200cm (Breuvart 2002:37).
- Fig. 7.** Die transformasie van die lotusmotief (A) na die palmetmotief (B).
Uit: W. H. Goodyear, *The Grammar of the Lotus* 1891 (Gombrich 1979: 183).
- Fig. 8.** Palmet met gekombineerde voor- en kant aansig van lotus.
Uit Riegl, 1893 *Stilfragen* p.59 (Iverson 1993: 58).
- Fig. 9.** Variasie van Egiptiese palmetmotief. Uit: Riegl, 1893 *Stilfragen* p. 211 (Iverson 1993: 58).
- Fig. 10.** Griekse palmetmotief met blaar-kurwes wat na binne buig.
Uit Riegl, *Stilfragen* 1893 p.211 (Iverson 1993: 58).
- Fig. 11.** Korintiese kapiteel met palmetmotief (middel) en omvouende akanthusblaar dekorasie.
Uit Riegl, *Stilfragen* 1893 p. 225 (Gombrich 1979: 185).
- Fig. 12.** Maria Koutsodakis. *Muurpapierontwerp* vir “1886”-restaurant, Sandton, Johannesburg. 2004 (Vinassa 2004: 97) en damask muurpapier patroon (www.istockphoto.com/stock-illustration-654301-damask-wallpaper-pattern.php)
- Fig. 13.** Beatriz Milhazes. *Coisa Linda II*. 2001. Akriel op doek. 300 x 190cm (Breuvart 2003: 89).
- Fig. 14.** Gekerfde en geverfde hout Trobriand kano boeg gedrapeer met waardevolle Kula skulp items.
Kitava Eiland. Milne Baai Provinsie. Papua, Nieu Guinea.
Foto: Shirley F. Campbell 1977 (Gell 1992: 45)
- Fig.15.** Leora Farber. *A room of her own*. Installasie ruimte, deel van *Performance*, 2005-6.
The Premises Gallery, Johannesburg (Van Rensburg 2008: 3).

- Fig. 16.** Leora Farber. *A room of her own*. Detail van Viktoriaanse roosmuurpapier in installasie ruimte. 2005-6. The Premises Gallery, Johannesburg.
foto: Michael Meyersfeld (Law Viljoen 2008: voorblad).
- Fig. 17.** Leora Farber. *A room of her own. Performance* stil. 2005-2006. The Premises Gallery, Johannesburg. Foto: Michael Meyersfeld (Sassen 2008: 59).
- Fig. 18.** Ghada Amer. *The big red rose RFGA*. 2004. Akriel, gel en borduurwerk op doek. 182.9 x 162.6 cm. Kentucky: Speed Art Museum (Hale 2009)
- Fig. 19.** Ghada Amer. *The big red rose RFGA*. 2004 (details). Akriel, gel en borduurwerk op doek. 182.9 x 162.6 cm. Kentucky: Speed Art Museum (Hale 2009)
- Fig. 20.** Illustrasie van Tudor Roos Simbool. (www.yorkshirehistory.com/yorkshirerose.htm)
- Fig. 21.** Nicholas Hilliard (toegeskryf aan). *Queen Elizabeth I: The pelican portrait*. Ca 1575. Olie op bord. 77 x 61cm. Liverpool: Versameling van die Walker Kunsmuseum (Hanson 2007).
- Fig. 22.** Nicholas Hilliard (toegeskryf aan). *Queen Elizabeth I: The pelican portrait*, detail van wit en rooi Tudor roos gekombineer met kroon. Ca 1575. Olie op bord, 7.7 x 61cm. Liverpool: Versameling van die Walker Kunsmuseum (Hanson 2007).
- Fig. 23.** Marcus Gheeraerts die Jongere. *Elizabeth I: The Ditchley portrait*. Ca 1592. Olie op doek. 24.13cm x 15.24mm. London: National Portrait Gallery (Hanson 2007).
- Fig. 24.** John Dee. Titelblad van *General and rare memorials pertaining to the perfect art of navigation*, 1577. (Abraham 1997).
- Fig. 25.** Charles C. Curran. *The perfume of roses*. 1902. Olie op doek, 61.6 x 59.4 cm. Washington D.C: Nasionale Museum van Amerikaanse Kuns, Smithsonian Instituut (Stott 1992: 68).
- Fig. 26.** Leora Farber, *Ties that bind her: Debilitation*. 2006-7. Argivale pigment druk op papier. 61 x 45.9 cm (Law Viljoen 2008: 130).
- Fig. 27.** Leora Farber. *A room of her own*. Stilbeelde uit *Performance*. 2005-6. Johannesburg: The Premises Gallery (Van Rensburg 2008: 3).
- Fig. 28.** Leora Farber. *A room of her own*. Stilbeelde uit *Performance*. 2005-6. Johannesburg: The Remises Gallery (Van Rensburg 2008: 3).
- Fig. 29.** Marion Arnold. *The Rose and the apple have no political views*. (1987). Olie op doek met handgemaakte raam. 106 x 126 cm. Privaat versameling (Huntley 1997: 112).
- Fig. 30.** Zwelethu Mthethwa. *Ongetiteld*. 1999. Chromogeniese druk (www.artthrob.co.za).
- Fig. 31.** Craig Fraser. *Informal settlement interior*. Foto. 2002 (Fraser 2002).
- Fig. 32.** *Afro-Café* Interieur. Kaapstad: Kerkstraat. Foto: Adriaan Oosthuizen (Drake 2007: 174).
- Fig. 33.** *Daddy Buy Me a Pony*. Patroon-ontwerp gedruk op muurpapier en tekstiel. *Afro-Café*. Kaapstad: Kerkstraat. Foto: Adriaan Oosthuizen (Drake 2007: 174).

- Fig. 34.** Marjorie Human. *Ongetiteld*. 2006. Olie en gemengde media op doek. 225 x 156 cm. Versameling Janine Allen-Spies.
- Fig. 35-37.** Marjorie Human. *Ongetiteld* (details). 2006. Olie en gemengde media op doek. 225 x 156 cm. Versameling Janine Allen-Spies.
- Fig. 38.** Springbok in die wapen van die Oranje Rivier Kolonie (ORK) (Oettle 2009: 0048).
- Fig. 39.** Suid Afrikaanse Republiekwapen. 1968. (Oettle 2009: 03609).
- Fig. 40.** Skild van die Stad van Batavia, ook gebruik aan die Kaap as 'n Nederlandse besetting (Pama 1965:22).
- Fig. 41.** Weergawes van die springbok in die Suid-Afrikaanse Uniewapens van 1910 en 1932, en die Republiekwapen van 1968 (Oettle 2009).
- Fig. 42.** Embleem van die Nasionale Volkseie Sportfederasie (NAVSFED) (Theron 2008).
- Fig. 43.** Springbok rugby embleem. 1998 (BBC Newspaper (web) 1998).
- Fig. 44.** Embleem en handelsmerk van die Suid-Afrikaanse rugbyunie. 2006 (www.sarfu.org.za/images/SARU_DefaultLogo_2006).
- Fig. 45.** Springbok-sigarette advertensie geplaas in *Die Inspan*, amptelike orgaan van die Reddingsdaadbond van die Federasie van Afrikaanse Kultuurverenigings. 1947 jaargang 6 (5): 11.
- Fig. 46.** *Die Vlieënde Springbok*. Ou handelsmerk van die Suid-Afrikaanse Lugdiens.
- Fig. 47.** Springbokradio Embleem 1950-1985 (<http://www.springbokradio.com/archive.html>).
- Fig. 48.** *Springbok Hits*. 1980. Plate-omslag. *Music Way* platemaatskapy. Omslag ontwerp en fotografie: James Welman en Henry Laubscher. (eiendom van die skrywer)
- Fig. 49.** *Springbok nude girls*. Goddank vir klank. 2004. Laserskyf omslag (Whittaker 2004: 1).
- Fig. 50.** Dyna Moe. *Plush* springbok trofee. 2008 (<http://flickr.com/photos/nobodyssweethearte496793?400141791>).
- Fig. 51.** Joom. *Springbuck Springy* stoel. 2008 (www.joom.co.za).
- Fig. 52.** Alistair Palmer. Bokkie-skoene advertensie. 2008. Grafiese rekenaar-ontwerp (<http://behance.vo.llnwd.net/profiles/76887/projects/114254/768871217929868.jpg>).
- Fig. 53-55.** Alistair Palmer. Bokkie-skoene advertensie (details). 2008. Grafiese rekenaar-ontwerp (<http://behance.vo.llnwd.net/profiles/76887/projects/114254/768871217929868.jpg>).
- Fig. 56.** Fabric Nation. *Bokkie* tekstielontwerp (detail). 2007. *Goud op bruin stoffeer-tekstiel*. Foto: Andre Wepener (Botes 2007:63).

- Fig. 57.** Maria Koutsodakis. Springbokmotief in “1886” - *muurpapierontwerp* (detail). 2004. Johannesburg: Sandton, “1886” restaurant (Vinassa 2004: 97).
- Fig. 58.** Marjorie Human. *Antelopes and roses III*. 2008. Olie en gemengde media op doek. 80 x 80cm. Privaat Versameling.
- Fig. 59.** Springbok as *dexter* ampsdraer in die Suid Afrikaanse Republiekwapen. 1968 (Oettle 2009).
- Fig. 60-62.** Marjorie Human. *Antelopes and roses III* (details). 2008. Olie en gemengde media op doek. 80 x 80 cm. Privaat Versameling.
- Fig. 63.** Bronwen Findlay. *All about everything*. 2005. Olie en gemengde media op doek. 200 X 350 cm. Standard Bank versameling (Findlay 2007: 8, 9).
- Fig. 64.** Bronwen Findlay. *All about everything* (detail). 2005. Olie en gemengde media op doek. 200 X 350 cm. Johannesburg: Standard Bank versameling (Findlay 2007: 8, 9).
- Fig. 65.** Verkenner sakwapen van die *Scout Association* van Suid-Afrika (http://en.wikipedia.org/wiki/South_African_Scout_Association).
- Fig. 66.** Bronwen Findlay. *Blanket part 1*. 2005. Sagtegrond en diep ets met handschilderwerk. Uitgawe grootte: 1, 75 x 110 cm (davidkrutpublishing.com).
- Fig. 67.** Bronwen Findlay. *Basotho Blanket II* (detail). 2006. Olie en gemengde media op doek. 164 x 158 cm (Findlay 2007: 6) Privaat Versameling.
- Fig. 68.** Basoetoe kombers. *Viktorja England* reeks. *Badges of the brave* ontwerp ([www.ewu.ed/easternmagazine/archived/WInter 2007/pdfs/south_africa.pdf](http://www.ewu.ed/easternmagazine/archived/WInter%202007/pdfs/south_africa.pdf)).
- Fig. 69.** Basoetoe kombers (detail). *Viktorja England* reeks. *Badges of the Brave* ontwerp ([www.ewu.ed/easternmagazine/archived/WInter 2007/pdfs/south_africa.pdf](http://www.ewu.ed/easternmagazine/archived/WInter%202007/pdfs/south_africa.pdf)).
- Fig. 70.** Springbok uit die vlag van die Suid-Afrikaanse Weermag. 1951-1966 (www.allstates-flag.com/fotw/flags/za-army.html).
- Fig. 71.** Alexandre Herchcovitch. Mode-ontwerp met gedrukte “Ndebele” patrone. 2007 (Pilewicz 2007: 1).
- Fig. 72.** Zimbabwiese president Robert Mugabe tydens ‘n werwingsveldtog in ‘n tradisionele hemp met ‘Ndebele’ skeermeslem-motiewe. 2008 (Jongwe 2008: 1).
- Fig. 73.** Ndzundza muur-skildering. Kwa-Msiza Toeriste Dorp. 1977. Akriel verf. Foto: E.A. Schneider 1979 (Schneider 1989: 105).
- Fig. 74.** Ester Mahlangu en Melissa. ‘Ndebele skoene-ontwerp’. 2009 (*She Breathes* 2009: 1).
- Fig. 75.** ‘Ndebele’ skeermeslem-motiewe op President Robert Mugabe se ‘tradisionele’ hemp (detail). 2008 (Jongwe 2008: 1).
- Fig. 76.** ‘Ndebele’ skeermeslem-motiewe op President Robert Mugabe se ‘tradisionele’ hemp (detail). 2008 (Jongwe 2008: 1).

Fig. 77. 'Ndebele' skeermeslem-motiewe geïnkorporeer in die offisiële posseëls van die Kwa-Ndebele tuisland. 1986 (Frescura 2009: 1).

Fig. 78. Esther Mahlangu. *Ongetiteld*. 2005. Natuurlike pigment op bord. 30 x 41cm.
New York: Kyle Kaufman Gallery (www.kaufmangallery.co.za).

Fig. 79. Nebo Ndebele muur-skildering. Jack Mahlangu se Dorp. 1976. Swart riviergrond en kalk.
Foto: E. A. Schneider (Schneider 1989: 111).

Fig. 80. Ndebele muur-skildering van die 'klassieke' *Kwa-Mapoch* styl. Weltevreden plaas:
Waterval Dorp. 1976. Aardse pigmente. Foto: E. A. Schneider (Schneider 1989: 117).

Fig. 81 en 82. Marjorie Human. *Skirt (details)*. 2007. Gemengde media op doek.
170 x 369.5 cm. In besit van die kunstenaar.

Fig. 83. Marjorie Human. *Skirt*. 2007. Gemengde media op doek.
170 x 369.5 cm. In besit van die kunstenaar.

Fig. 84. 'Ndebele patroon' op kommersieel gedrukte katoen.

Hoofstuk 1: Inleiding

Patrone word gewoonlik nie in detail beskou of in diepte na gekyk nie. Patrone is deel van die ruimtes en oppervlaktes rondom ons. Die visuele effek daarvan en die manier waarop betekenis daardeur oorgedra word, vind meestal onbewustelik plaas. Wanneer daar egter stip op 'n patroon gefokus, vind daar 'n bewuswording plaas van die visuele impak daarvan. Dit skep soms die illusie van beweging en kan selfs 'n hipnotiese effek hê. Ek interpreteer hierdie effek as visuele krag en neem dit as fundamenteel vir die ondersoek van die impak van patroon. Visuele krag tree in werking beide op formele vlak en op 'n betekenisvlak. Ek neem die standpunt in dat die impak van patrone gekoppel is aan die betekenis wat daarmee geassosieër word. Die betekenis van patrone en die motiewe in patrone, word gevorm en voortdurend verander as gevolg van formele maakprosesse soos kopiëring, herhaling, transformasie, herkombinasie, afbreking en herwinning. Hierdie prosesse wat op 'n formele vlak geïnisieer word, is vervleg met kulturele prosesse soos betekenisverskuiwings, patroonverandering en -hibridisering. Ek gaan deur die loop van die verhandeling hierdie verskuiwings, verandering en hibridisering uitleë en laastens argumenteer dat 'n onderliggende aggressie bestaan binne die kulturele dinamiek van patrone wat in Suider Afrika voorkom. Die patroonmaakprosesse wat bydra tot betekenisvorming en die betekenisverandering van patrone en die motiewe daarin, word ondersoek aan die hand van patrone uit die Suid-Afrikaanse populêre kultuur. In die proses verbind ek patroonmaakprosesse met die maakprosesse in resente skilderkuns, waarin ek my eie skilderye sowel as die skilderwerk van Bronwen Findlay, Beatriz Milhazes, Marion Arnold en Esther Mahlangu betrek. Die gemengde media skilderwerk van Ghada Amer, 'n skilderagtige patroon oppervlakte wat deel vorm van 'n installasie ruimte vir *performance* deur Leora Farber(2006), en 'Ndebele' muurskilderkuns, word ook betrek.

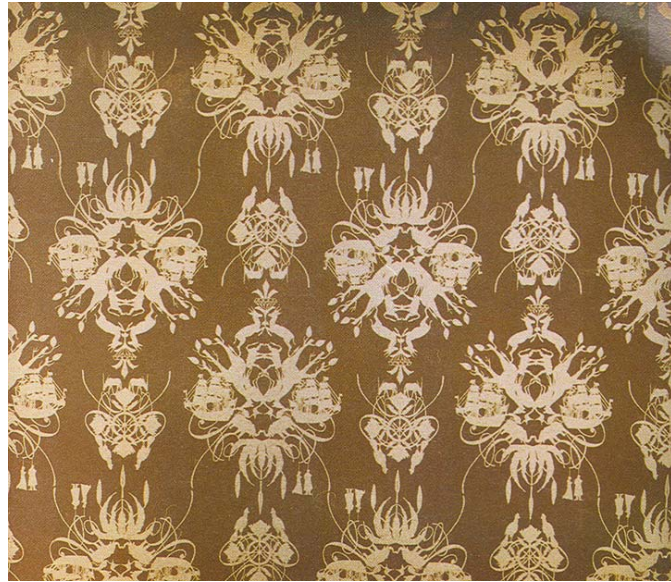
Hierdie verhandeling sluit aan by my ateljeenavorsing waarin ek prosesse wat gewoonlik vir die maak van dekoratiewe patroon gebruik word, aanwend as integrale deel van my skilderproses. Patroonmotiewe, patroongehele en patroonsjablone¹ word gekopieër en herhaal. Hierdie motiewe en patrone word herkombineer om nuwe gehele te vorm. Dit word ook bo-oor mekaar gelaag om dele te verskuil en ander dele oorheersend te maak. Soms word dit ook in die proses van herhaling verander of gedegradeer. Deur middel van hierdie maakprosesse word die betekenis wat met die patrone en patroonmotiewe geassosieër word, ook verander, afgebreek, gemuteer en gehibridiseer. Dit word beduidend van 'n groter konteks van kulturele dinamiek waarvan die patrone deel is en waarin daar konstant verskuiwings

¹ Ek noem bekende patroongehele wat herhaaldelik deur ontwerpers en kunstenaars gebruik word patroonsjablone. Sulke patrone het vaste vorme en style wat soos 'n sjabloon herhaal kan word.

plaasvind. Dit word in meer diepte bespreek aan die hand van my hoofwerke vir elke hoofstuk, nl. *Ongetiteld* (2006), *Antelopes and Roses III* (2008), en *Skirt* (2007)



1



2

Fig.1. Maria Koutsodakis. *Muurpapierontwerp* vir die “1886”- restaurant, Sandton, Johannesburg. 2004.

Fig. 2. Maria Koutsodakis. “1886”-muurpapierontwerp. 2004 (detail).

Twee roomkleurige patroonmotiewe word afgewissel op 'n bruin agtergrond. Die motiewe herhaal op die 'herhaal-sak' (repeat wyse. Elke tweede vertikale ry word laat sak. Elke patroonmotief is saamgestel uit tipiese Suid-Afrikaanse motiewe (fig. 3 en 4) wat simmetries verdubbel is om spieëlbeelde te vorm. Die motiewe word ook afwisselend met 180° geroteer.

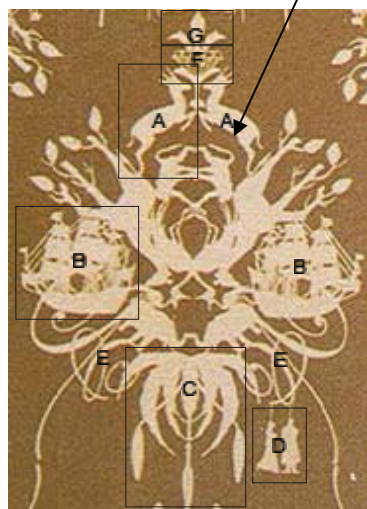
Die hoofelemente van die argument kan verduidelik word aan die hand van Maria Koutsodakis se “1886”-muurpapierontwerp (fig. 1 en 2). Dit het 'n visueel betowerende effek wat toeskouers lok om dit van nader te bekyk. Buiten die aanloklike en mesmeriserende kwaliteite van die patroon (fig. 1 en 2) lok die ingewikkelde detail van die motiewe toeskouers ook nader. Met die ontdekking van die ongewone aard van die saamgegroepeerde motiewe (fig. 3 en 4) wat die groter damask-agtige patroon (fig. 12) vorm, word dit duidelik dat dié patroon meer direk betekenis kommunikeer as wat gewoonlik die geval met dekoratiewe patroon is. Bekende motiewe uit die geskiedenis van Suid-Afrika word verplat en gestroop van detail, wat die indruk van waardevolle damask transformeer na vergane skedelagtige motiewe (fig. 3 en 4). Hierdie transformasie suggereer minder aangename betekenis wat te make het met verganklikheid en sosio-politiese verskuiwings in Suid-Afrika. Die muurpapier het 'n dekoratiewe funksie in die sosiale en kommersiële ruimte van die restaurant met die naam “1886” geleë in Sandton, Johannesburg. Die

muurpapier is 'n integrale deel van die algehele tema van die restaurant en dit kommunikeer terselfdertyd betekenis wat meer opvallend is as wat gewoonlik die geval is met dekoratiewe patroon. Koutsodakis se “1886”-muurpapierontwerp toon al die kenmerkende formele eienskappe van patroonontwerp, maar konsepsuele betekenis word ook deur patroonmaakprosesse gegenereer. Die “1886”-muurpapier is dus 'n gepaste beginpunt en konsekwente verwysingspunt dwarsdeur die verhandeling wat fokus op die patroonmaakprosesse wat betekenis genereer in patrone en kunswerke.

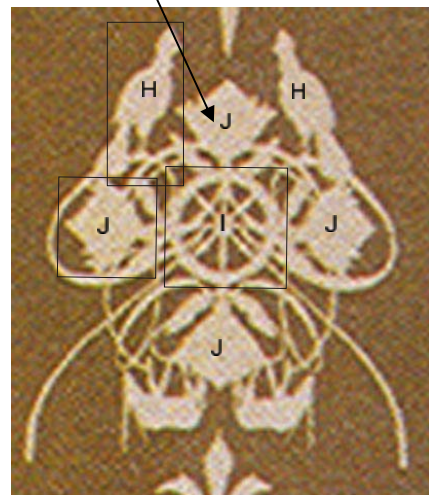
1.1. Die effek van patroon op die toeskouer

Die visuele effek van Koutsodakis se patroon op ons kan eerstens op 'n formele vlak ontleed word, as die effek van patroon op die oog en verstand. Die visuele aantrekking en bevrediging wat ervaar word wanneer ons na die patroon (fig. 1 en 2) kyk, is nie 'n blote optiese truuk nie. Dit is 'n reaksie wat diep gewortel is in ons fisiese en psigologiese samestelling. Beide Ernst Gombrich (1979) en David Brett (2005) argumenteer dat ons reaksie op patroon ook 'n onmisbare deel vorm van die manier waarop ons sin maak van die wêreld rondom ons, en van hoe ons onself daarin oriënteer.

Gombrich interpreteer in sy *The sense of order, a study in the psychology of decorative art* (1979) die bevredigende effek wat ons ervaar wanneer ons na 'n ordelike patroon soos Koutsodakis se muurpapierontwerp (fig. 1 en 2) kyk, as die reaksie op ons natuurlike aangebore “sin vir orde”. Die ordelike vorm van die patroon beantwoord aan die menslike “sin vir orde” en die genot wat dit verskaf om orde te skep. Volgens Gombrich is hierdie “sin vir orde” ingebou in ons kognitiewe “instink” waardeur ons inkomende stimuli in verwagte konfigurasies orden. Hierdie “instink” is daar sodat ons die boodskappe uit die omgewing kan orden volgens 'n elementêre verwagting van reëlmatige vooruitbeweging in ruimte. Die *Gestalt* teorie verduidelik wetenskaplik waarom persepsie nie 'n passiewe registrasie van stimuli is nie, maar dat die tablet waarop die sintuie hul boodskappe ‘skryf’, ingeboude kenmerke het wat dit in vooraf geordende afdelings plaas. Daarom is die manier waarop ons stimuli ontvang, volgens Gombrich nie willekeurig nie (Gombrich 1979: 2-5). Alhoewel Gombrich se benadering psigologies is, kan dit gebruik word om die werking en visuele effek in patroon te ontleed. Tesame met doelbewuste patroonmaakprosesse word, wat ek beskryf as 'n ‘Venus vlieëvanger-effek’, dan teweeg gebring in Koutsodakis se patroon.



3



4

Fig.3. Maria Koutsodakis. “1886”-muurpapierontwerp (detail): **A:** Springbok **B:** Drommedaris skip **C:** Aalwyn, **D:** Setlaarspaar **E:** VOC embleem **F:** Diamant **G:** Disa. 2004.

Fig.4. Maria Koutsodakis. “1886”-muurpapierontwerp (detail): **H:** Loerie **I:** Wawiel **J:** Protea. 2004.

- A.** Die Springbok was gebruik in offisiële en semi-offisiële Suid-Afrikaanse wapenskilde en embleme en is opgeneem in verskeie populêre ontwerpe. Dit is die embleem en handelsmerk van die Nasionale Suid-Afrikaanse rugbyspan (Oettle 2009, Pama 1960: 3, Reid 2008: 1, Evans 2008: 50, Jenkins 2003: 4).
- B.** Die Drommedaris is die skip waarmee Jan van Riebeeck in 1652 aan die Kaap geland het as werknemer van die Nederlands Oos-Indiese Kompanjie (VOC) (Welsh 2000: 2).
- C.** Die Aalwyn is 'n inheemse plant van Suid-Afrika met medisinale kwaliteite. Dit word gebruik in die provinsiale embleem van die Oos-Kaap Provinsie en in die embleem van die Suid-Afrikaanse Polisie (Hartemink 1996: 1).
- D.** Die Setlaarspaar is 'n voorstelling van Europese immigrante na Suid-Afrika tydens koloniale tydperke.
- E.** Die VOC-embleem word verwerk en gebruik om krullerige verbindings te maak.
- F.** Die Diamant is 'n simbool van minerale rykdom van Suid-Afrika. Dit verwys na die groot rol wat die ontdekking van minerale in die koloniale magstryd gespeel het.
- G.** Die Disa is gebruik in die provinsiale wapenskild van die Kaapprovinsie en in die rugbyembleem van Westelike Provinsie. Dit is huidiglik 'n provinsiale simbool van die Wes-Kaap, en staan ook bekend as “Die trots van Tafelberg” (Brownell 1993, www.heraldryoftheworld.com).
- H.** Die Loerie was 'n provinsiale simbool van die Oos-Kaap Provinsie.
- I.** Die Ossewa-wiel is simbolies van die Groot Trek, en was deel van wapenskilde van die *Zuid-Afrikaanse Republiek*, die Transvaal kolonie, en die Transvaal provinsie. Dit is simbolies van die migrasie van Afrikaners na die binneland, wat grondliggend was aan die opkoms van Afrikanermag (Brownell 1993).
- J.** Die Protea word gebruik in die Suid-Afrikaanse heraldiek sedert 1910 en is steeds die nasionale blom van Suid-Afrika (Pama 1965: 103).

Koutsodakis se muurpapierontwerp (fig. 1 en 2) is saamgestel deur die herhaling en afwisseling van twee patroonmotiewe wat in grootte verskil. Die afwisseling veroorsaak 'n visuele ritme, omdat ons die herhaling volg, en elke verandering registreer as 'n "skok" of 'n "visuele aksent" (Gombrich 1979: 111). Die ervaring van plesier lê tussen verveling en verwarring - ons oog word aangetrek na rangskikkings wat ons kan bemeester (Gombrich 1979: 9). Hierdie afwisseling veroorsaak volgens Gombrich 'n balans tussen verveling en rusteloosheid, kompleksiteit en fokuspunte, wat genotvol is vir die oog (Gombrich 1979).

Die visuele interessantheid van Koutsodakis se ontwerp (fig. 1 en 2) word versterk deur die afwisseling tussen figuur en grond. Omdat die motiewe van die patroon plat silhoeëtte is en dus op dieselfde dieptevlak lê as die agtergrond, is daar 'n spel tussen positiewe en negatiewe ruimtes, wat kompeteer vir dominansie. Die bilaterale simmetrie van die motiewe in die muurpapier-ontwerp (fig. 3 en 4) veroorsaak ook visuele aksente. Gombrich (1979: 121) noem dit "magnete vir die oog". Ons oog word aangetrek na die sentrum, omdat dit na die beste manier soek om 'n balans te vorm - nog 'n reaksie op ons sin vir orde. Vanaf die middelpunt kan inligting op die maklikste manier ordelik verstaan word (Gombrich 1979: 124-125).

Gombrich verduidelik ook die "kragveld" wat deur ordelike herhaling en aksente gevorm word, as 'n reaksie op ons "sin vir orde". Wanneer ons na die muurpapie-patroon kyk, is dit asof daar 'n "kragveld" betrokke is wat ons oog laat uitfokus op die geheelpatroon en infokus op die motiewe. Ons "sin van orde" wil homself oriënteer in ruimte en daarom dinge vereenvoudig om dit makliker te kan inneem as 'n geordende rangskikking. Die herhalende motiewe word geïnterpreteer as 'n geordende geheel, en trek die aandag af van die detail van die motiewe. Terselfdertyd trek die simmetriese detail van die motiewe ons oog nader (Gombrich 1979: 152-155). Die gevolg is 'n illusie van beweging, wat versterk word deur die ritme wat deur die "skok"-effek van die visuele aksente en die omruiling van positief en negatief geskep word.

Die "skok" effek wat ervaar word deur die aantrekking van die fokusmotiewe in Koutsodakis se muurpapier is nie net as gevolg van die "magnetisme" daarvan as visuele aksente van 'n ordelike patroon nie; dit word geïntensifiseer deur die ontdekking van die ongewone samestelling van die motiewe. Ons kom tot die onverwagse besef dat die fyn dekoratiewe patrone saamgestel is uit bekende Suid-Afrikaanse motiewe (fig. 3 en 4). Die meeste van hierdie motiewe het kragtige betekenis gehad in die Ou Suid-Afrika, maar het mettertyd geykte motiewe geword wat oor en oor vir toerisme-doeleindes, in handelsmerke en ander voorstellings gebruik word. Van die motiewe het ook assosiasies met offisiële strukture van die apartheidsjare. Indien ons die onderliggende aggressie en degradering erken wat gesuggereer word deur die verandering van die eens kragtige motiewe na gestroopte motiewe, vind 'n 'Venus vlieëvanger-effek' plaas. Die eens aanloklike motiewe word dekadent, dit verander in groteske skeletagtige motiewe. Daar is

dus onderliggende betekenis van kulturele dinamiek wat Koutsodakis kommunikeer deur middel van patroonmaakprosesse. Die formele orde sowel as die reaksie daarop dra by tot die 'Venus vlieëvanger-effek' van die patroon, maar die betekenis wat oorgedra word deur patroonmaakprosesse is deurslaggewend vir die visuele krag van die "1886" muurpapierontwerp.

David Brett (2005) verduidelik die effek wat patroon op die toeskouer het op 'n verdere vlak wat die insig in die visuele krag van patroon verbreed. Hy demonstreer dat ons reaksies op patroon verbind is met ingeboude liggaamsfunksies wat ontwikkel het in pre-kognitiewe stadiums, wat reageer op visuele plesier. Brett behandel dekorasie as meestal toegewy aan visuele plesier wat deel is van 'n familie van waardes, onder andere persepsuele bevrediging, sosiale erkenning, sielkundige beloning en erotiese plesier (Brett 2005:4). Brett verbind die ervaring van visuele plesier in patroon met vroeë menslike ontwikkeling van die libido en van onmiddellike liggaamlike refleksies, waarmee bewustheid van die wêreld geregistreer word in pre-kognitiewe ontwikkeling. Hy verduidelik die ervaring van dekorasie in die alledaagse omgewing as vergelykbaar met die reaksie van 'n ongebore baba op vibrasies. Die vibrasie is 'n swak 'sein', maar dit het 'n kragtige fisiologiese effek op die liggaam. Alhoewel ons nie gewoonlik in fokus op dekorasie nie, en dit eerder ervaar asof in 'n soort droom-toestand, het dit 'n kragtige effek op ons (Brett 2005: 85). Verder sien Brett die fisiese kwaliteite van patroon; aanraking en sig, kleur en ruimte, oppervlakte en tekstuur, vorm en objek, proporsie, figuur en grond, eenheid en sluiting, as noodsaaklik om die ruimte waarin ons beweeg duidelik en stabiel te maak (Brett 2005: 63). Terwyl Gombrich (1979: 2-5) die effek wat patroon op ons het beskou op die vlak van ons basiese persepsuele interaksie met die wêreld, verdiep Brett (2005: 85) dit deur die ervaring van patroon te verbind met liggaamlike reaksies wat verband hou met basiese instinkte soos libido en refleksie. Brett se siening van die effek van patroon as sussend en pre-kognitief, plaas dit op die agtergrond, maar tog word dit aan kragtiger meer 'tasbare' liggaamsrefleksie as bloot die persepsuele vermoëns verbind. Brett se bydrae help ons om die analise van die effek van patroon verder te voer.

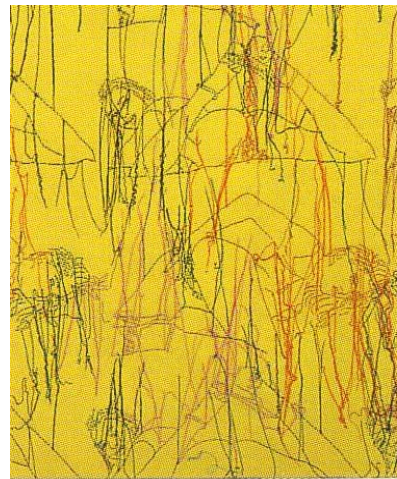
In haar gemengde media "skildery"², *La Jaune* (1999) (fig. 5) gebruik Egiptiese gebore kunstenaar Ghada Amer die formele patroonmaak strategieë wat aan die hand van Koutsodakis se "1886"-muurpapier-ontwerp (fig. 1 en 2) bespreek is, om konsepsuele betekenis te genereer in die skilderkuns. Die herhalende garedrade en verfdruppels het die sussende effek op ons wat Brett vergelyk met 'n ongebore baba se ervaring van vibrasies (Brett 2005: 85). In *La Jaune* word die effek van visuele plesier wat patroon volgens Brett het, 'n metafoor vir die uitbeelding van die liggaamlike ervaring van plesier. Die sussende optiese effek

² Alhoewel borduurwerk die mees prominente medium in hierdie multi-media kunswerk van Ghada Amer is, beskou ek dit as 'n skildery, omdat die garingdrade in kombinasie met gelmedium op die akrielverf oppervlakte, verf naboots. Amer maak inhoudelike verwysings na skilderkuns: die formaat is tipies van die eselskilderkuns en die 'vroulike' skilderkuns op die tradisionele skilderdoek verwys spottend na ekspressionistiese skilderkuns wat oorskadu is deur heroïese manlike figure soos Jackson Pollock (aan wie se werk die 'druppelende' garedrade in die werk herinner).

van die werk, word verander in 'n kragtiger 'skok' wanneer ons gekonfronteer word met voorstellings wat ons op 'n 'liggaamlike' vlak tref. Soos in Koutsodakis se ontwerp (fig. 1, 2) word die oog ingelok deur die ingewikkelde detail en visuele ritmes van patroon. Soortgelyk aan Koutsodakis se ontwerp veroorsaak die detail van die patroonmotiewe (fig. 3 en 4) 'n 'skok' of 'visuele aksent' wat verstaan kan word in terme van Gombrich se "sin vir orde" omdat die verskuilde figuratiewe motiewe (fig. 6) ruspunte vir die oog word in die besige ritmes en pulserende aggressiewe kleur (Gombrich 1979: 111). Die 'skok' word geïntensifiseer deur die "Venus vlieëvanger-effek" wanneer uitlokkende masturberende vroue in die werk van Amer onverwags duidelik word, soos met die effek wat ervaar word wanneer die detail in Koutsodakis se ontwerp ontdek word.



5



6

Fig. 5. Ghada Amer, *La Jaune*, gemengde media op doek. 1999.

Fig. 6. Ghada Amer, detail van figuratiewe motiewe in *La Jaune*. 1999.

Ghada Amer gebruik patroonmatige formasies in haar skilderye, soos *La Jaune*. Die kunswerk is formeel georden soos 'n algehele (*all-over*) herhaalpatroon. Voorstellings van twee vrouefigure word met reëlmatige intervale herhaal. In die onderste helfte van die skilderdoek vorm die herhalings twee horisontale rye wat afgewissel word. Die doek is horisontaal in twee verdeel. In die boonste deel van die doek verander die rigting van die herhalings na vertikaal. Die rigting van die garedrade is teenoorgesteld aan die rigting waarin die vroue-motiewe herhaal. Die voorgrond van die patroon (die groen en rooi lynwerk) is geborduur op 'n geel akrielverf agtergrond. Die borduurwerk is gekombineer met deursigtige gel-medium wat aan die oppervlakte 'n meer taktiele kwaliteit verleen. Die loshangende garedrade boots druppende verf na, en dra by tot die mesmeriserende patroonkwaliteit van die werk (Grosenick 2005: 32).

Amer gebruik verder die herhaling van die patroon om die teenstrydige kragte te skep wat deur Gombrich beskryf word (Gombrich 152-155). Die 'kragveld' van die herhaling trek die aandag af van die detail van die motiewe (fig. 5) wat die figure van afsonderlike identiteit ontnem. Die detail in die motiewe (fig. 6) skep 'n teenstrydige aantrekkingskrag wat daaraan definisie en 'n uitlokkende effek krag verleen. Sy gebruik hierdie patroonstrategie om die "Venus vlieëvanger-effek" te skep en betekenis te genereer. Amer skep 'n teenstelling en omkering van die gemaklike manlike blik wat oor die vrouefigure, afkomstig uit pornografie, kan gly. Die klaarblyklik onskadelike patroonoppervlakte wat herinner aan boduurwerk wat 'tradisioneel' vroulik is, word beweeglik, dinamies en aggressief. Hierdeur word die uitbeeldings van masturberende vroue uitlokkend en uitdagend (Grosenick 2005: 32).

In beide Gombrich en Brett se teorieë bly patrone baie op die agtergrond, as deel van die omgewings en sosiale ruimtes waarin ons beweeg, waarin patroon se rol beskryf word as ordenend, onbewustelik en stabiliserend (Gombrich 1979: 3, Brett 2005: 63). In Koutsodakis se muurpapierontwerp (fig.1 en 2) en Amer se skildery *La Jaune* (fig. 5 en 6), word dit duidelik dat formele patroonmaakprosesse doelbewus gebruik kan word om visuele krag en betekenis te genereer. In die volgende afdeling verskuif die fokus van die visuele effek wat patroon op ons het, na die uitruiling van vorme, motiewe en betekenis tussen patrone om die transformasieproses in patroonmaakprosesse na te vors.

1.2. Die transformasie van patroonmotiewe

Beide Alois Riegl en W. H. Goodyear ondersoek die oordrag van motiewe in dekorasie in terme van die oordrag van basisvorme en formeel gedrewe vormveranderinge. Goodyear het die lotusmotief bestudeer en gevind dat dit transformeer na ander motiewe van die Antieke tyd, onder andere die palmetmotief (fig. 7). Riegl ondersoek die palmetmotief verder en brei hierdeur die ewolusie vanaf die lotus na die palmetmotief uit tot by die akanthusmotief (fig. 9, 10, 11) (Pächt 1963: 189). Hy staaf hierdie transformasie deur te kyk na tussengangermotiewe wat vorm-elemente van die lotus en die akanthusmotief het (fig. 8) (Iverson 1993: 57, 59). Hierdeur demonstreer Riegl 'n historiese ewolusie vanaf Egiptiese patroonmotiewe na Griekse en Oosterse ornament (Iverson 1993: 51). Riegl demonstreer dus hier dat die vorm van een motief stelselmatig verander in die vorm van 'n ander motief binne die ornament van 'n ander kultuur, en argumenteer dat die veranderinge formeel en ontwerp-gedrewe is. Formele veranderinge wat plaasvind, soos gaping-vullende vorme of grootte- of rigtingveranderinge van vorme in die motief, is volgens Riegl gedryf deur ontwerpsbesluite wat vir estetiese redes geneem word (Iverson 1993: 53). Alhoewel Riegl se werkswyse nie onkrities beskou kan word nie, was dit revolusionêr aan die einde van die negentiende eeu omdat dit 'n alternatief gebied het vir die idee dat dekorasie net materiële waarde het, maar geen historiese waarde nie.

In hierdie tyd het die algemene opvatting bestaan dat patrone oor en oor spontaan deur die kunstenaar uitgevind word en dat die uitvinding verbonde was aan die kwaliteite van materiale (Sorenson 2009: 1). Die feit dat motiewe/formele eienskappe oorgedra of oorgeneem word van een patroon na 'n ander is betekenisvol vir hierdie studie omdat die oordrag en uitruiling van vorme, die uitruiling van betekenis moontlik maak. Ek beskou hierdie oordrag en uitruiling egter as meer kompleks as Riegl se model van geleidelike transformasie. In die postmoderne tyd word patrone doelbewus gemanipuleer om daardeur nuwe betekenis te genereer.

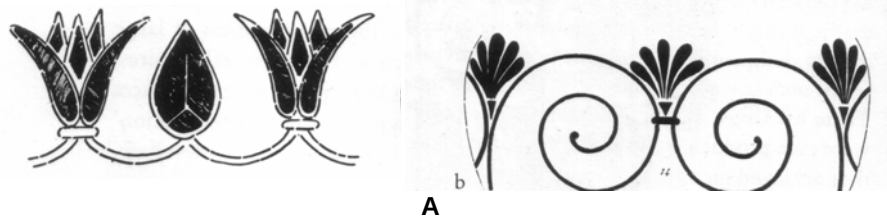


Fig. 7. Die transformasie van die lotusmotief (A) na die palmetmotief (B), uit W. H. Goodyear, *The Grammar of the Lotus* (1891) soos geïllustreer in Gombrich.

Die lotusmotief (A) soos gebruik in Egiptiese ornament, ondergaan vormveranderinge en transformeer na die palmetmotief (B) soos gesien in die ornament van Antieke Griekse samelewings. Die basiese uitgespreide driehoekvorm, die palmetmotief, stem ooreen met die uitgespreide blomvorm van die lotusmotief. Die blaarvorm van die lotusmotief is gerond by die basis en uitgesprei by die punt. Die palmetmotief se blaarvorm is weer gepunt by die basis en gerond waar dit uitsprei (Gombrich 1979: 182).



Fig. 8. Palmet met gekombineerde voor- en kantaansig van lotus uit Riegl, *Stilfragen* (1893: 59) soos geïllustreer in Iverson.

'n Griekse palmetmotief soos ontleed deur Riegl. Die motief is 'n kombinasie van twee aansigte van die lotusblom, van voor (e) en van die kant (a). Ekstra vorme is bygevoeg vir ontwerpdes, die uitvouende blare (b), druppelvorme (c) en wiggie (d) wat die vormtransformasie van die lotusmotief na die palmetmotief teweegbring (Iverson 1993: 53, 57).



9



10

Fig. 9. Variasie van Egiptiese palmetmotief, uit Riegl, *Stilfragen* (1893: 211) soos geïllustreer in Iverson.

Fig. 10. Griekse palmetmotief met blaarkurwes wat na binne buig, Riegl, *Stilfragen* (1893: 211) soos geïllustreer in Iverson.

'n Transformasie van die Egiptiese palmetmotief (fig. 9) na die Griekse palmetmotief (fig. 10) soos ontleed deur A. Riegl. Die blaar - basisse van die Griekse palmet swaai uit vanaf die sentrale as en die punte wys binnetoe (Iverson 1993: 59).



Fig. 11. Korintiese kapiteel met palmetmotief (middel) en omvouende akanthusblaardekorasie, uit Riegl, *Stilfragen* (1893: 225) soos geïllustreer in Gombrich.

Die verandering van 'n palmetmotief na 'n akanthusmotief op 'n Korintiese kapiteel. Die gapings tussen die blaarvorms van die reliëf palmetmotief in die middel van die Korintiese kapiteel word verbind omdat daar nie verdelings tussen die blare kan wees in die drie-dimensionele toepassing daarvan nie. Dit transformeer na die drie-dimensionele akanthusblaar-motiewe wat om die kapiteel gevou is (Gombrich 1979: 185).

Digitale programme leen dit toeleen tot manipulasie word meestal gebruik vir die ontwerp van patrone.. Hierdeur neem ontwerpers die kenmerklike transformasie eienskappe van patrone en pas dit doelbewus toe.

In Koutsodakis se patroon word die vorme van voorheen bestaande patrone en motiewe oorgedra. Die ontwerp boots die algemene voorkoms van damaskpatrone (fig. 12) na, en die motiewe waaruit die groter collagemotiewe in die patroon geheel opgebou is, boots ook voorheen bestaande Suid-Afrikaanse motiewe na (Fig. 3 en 4). Deur formele vergelykings te maak sou daar ook modelle van die transformasies van die Suid-Afrikaanse motiewe of damaskontwerpe in die “1886”-muurpapier saamgestel kan word, maar dit alleen sal nie betekenisvol wees vir die ondersoek van die visuele krag en betekenis van patroon nie. Vormverandering vind nie net plaas as gevolg van formele ontwerpgedrewe besluite nie; daar vind in Koutsodakis se patroon ‘n doelbewuste proses van betekenisgenerering plaas deur middel van patroonmaakprosesse. Die toeskouer se erkenning van die idees wat deur die vorme oorgedra word, is belangrik vir die generering en transformasie van betekenis. Dit is in die transformasie van die idee van weelderige damask en motiewe wat kragtige betekenis gehad het in die Suid-Afrikaanse geskiedenis, na statiese silhoeëtte wat aan beendere herinner, waarin die visuele krag en betekenis van Koutsodakis se patroon lê.

Die begrip van oordrag van betekenis in patroon, soos ondersoek deur W. H. Goodyear in sy *Grammar of the Lotus* (1891), is verder behulpzaam om die oordrag van betekenis in patroon te verstaan (Iverson 1993: 52). Goodyear ondersoek die oordrag van universele simboliek deur die veranderende lotusmotief. Sy bevindinge soos dié van Riegl is gebaseer op die formele vergelyking van patroonmotiewe en die rangskikking daarvan in ‘n liniêre ewolusie. Hy demonstreer hoe die lotusmotief onder andere in die papyrus, roset, palmet, Ioniese kapiteel en *fleur-de-lis* verander. Hy bevind dat in hierdie getransformeerde weergawes van die lotus daar steeds simboliek verbonde is wat verband hou met die simboliek van die lotus as attribute van Osiris, simbool van die son, hergeboorte en kreatiewe dryfkrag. Goodyear beskou hierdie kragtige simboliek as die dryfkrag vir die alomteenwoordige voorkoms van die lotusmotief (Iverson 1993: 52). Goodyear demonstreer dus dat simboliese betekenis oorgedra kan word deur die historiese oordrag van motiewe in patroon, maar hy sien dit steeds, soos Riegl, as ‘n reglynige onkomplekse ewolusie.



Fig.12. Maria Koutsodakis, muurpapierontwerp (2004) en damask muurpapier patroon.

Maria Koutsodakis se muurpapierontwerp het formele ooreenkomste met 'n tipiese damaskpatroon, wat dit met die eerste oogopslag daarna laat lyk. Oorspronklike damask is eenkleurige geweepte tekstiel waarvan die patroonmotiewe in reliëf van die agtergrond af wegstaan. Die patroonmotiewe herhaal op die 'herhaal sak' wyse, waarin elke tweede ry motiewe (van links na regs) afgeskuif word. Die patroonmotiewe is simmetries en gekrulde vertakkings verbind die motiewe. Die gebruik van monochromatiese kleure of positief-negatief uitbeelding is tipies van twee-dimensionele nabootsings van damask.

Assosiasies met die damask-patroon, soos weelderigheid, koninklikheid en waarde, is belangrik vir die inisiëring van die betekenis in Koutsodakis se ontwerp. Die Suid-Afrikaanse motiewe het ook assosiasies wat oorgedra word, maar duidelike, vaste, simboliese betekenisse kan nie daaraan geheg word nie. Hierdie motiewe het alreeds soveel verandering ondergaan omdat hulle verwerk is van offisiële gebruike na populêre- en ontwerp gebruike. Die betekenis van sommige van die motiewe is ook in die Suid-Afrikaanse samelewing afgebreek vanaf waardevolle simbole na verdagte motiewe. Hierdie transformasie wat patrone en patroonmotiewe ondergaan in hul kulturele konteks word in diepte ondersoek in die opeenvolgende hoofstukke. Die betekenisse wat in Koutsodakis se ontwerp gesuggereer word deur middel van doelbewuste patroonmaakprosesse word beïnvloed deur die prosesse van verandering, degradering en herwinning wat die motiewe daarin voorheen ondergaan het. Hierdie betekenisse word dan weer herinterpreteer deur Koutsodakis se patroonmaakprosesse waardeur dit verander, verplat en saamgevoeg word om subversiewe betekenisse van degradering en transformasie oor te dra. Koutsodakis buite dus doelbewus die neiging van patroon uit om te transformeer in kulturele kontekste.

George Kubler stel 'n organiese model van betekenisoordrag voor in sy *The Shape of Time* (1962). Dit kan gebruik word vir 'n meer komplekse benadering tot betekenisoordrag in patrone as wat deur Goodyear en

Riegl gestel is (Sorenson 2009:1). Riegl en Goodyear se reglynige benaderings word beïnvloed deur die ewolusionistiese denke van hul tyd en 'n linieêre beskouing wat deur Westerse modelle van kunsgeskiedenis daargestel is. Kubler staan die idee van die gebruik van biologiese konsepte soos lewe, dood en volwassenheid en die daaropvolgende statiese idees van styl teen (Kubler 1963: 5). Kubler beskou die 'geskiedenis van dinge'³ as 'n sisteem van formele verhoudinge waarin die oordrag en kommunikasie berus op die ondersteuning van 'n draer of 'houer' (Kubler 1962: vii). Hierdie 'houers' is aandenkings van geskiedenis wat die verloop van tyd vasvang (Kubler 1962: 1). Historiese tyd waarvan dinge aandenkingstekens is, is volgens hom varieërbaar en afwisselend. Menslike lewens, sosiale organisering en groepe word deur biologiese tyd beskryf, terwyl 'dinge' in historiese tyd beskou moet word as deel van 'n web van gebeurtenisse wat vleg deur die intervalle van biologiese tyd (Kubler 1963: 13). 'Dinge' is fisiese oorblyfsels van 'n spesifieke tyd wat 'n sein oordra van die verlede. Hierdie sein vorm deel van die geleende idees en tradisies van geakkumuleerde ideologieë waardeur mense leef, maar elke oomblik word die materiaal ontknoop en 'n nuwe web word geweef (Kubler 1963: 17). Kubler beskryf geskiedenis as iets lewend, oomblikke in tyd wat organies na vore kom en weer terugstaan as seine in die hede wat ons ervaar. Kunswerke (en patrone) se seine beïnvloed ander seine en vorm herhalende reekse van seine (Kubler 1963: 21). Kubler se organiese model van geskiedenis en betekenisoordrag help ons om ryker siening van hoe betekenis in patroon oorgedra word te formuleer. Dit kan gesien word as 'n geweefde net of 'n netwerk van seine wat chaoties uitgeruil word eerder as 'n reguit lyn van geordende formele veranderinge en betekenisoordrag. Kubler beklemtoon ook die belang van die menslike maakproses wat ons nader bring aan die doelbewuste uitruiling van betekenis (Kubler 1963: 10).

Beatriz Milhazes se organies-saamgevoegde patroonoppervlakte in *Coisa Linda II* (2001) (fig. 13) ondersoek die kulturele assosiasies van patroon. Die oppervlakte van Milhazes se skildery is 'n hibried van motiewe wat deel is van die hedendaagse Brasiliaanse kultuur. Die verskillende motiewe het diverse herkoms en betekenis van buite die kulturele konteks van Brasilië, maar in die Brasiliaanse konteks het hulle spesifieke betekenis verkry.

³ George Kubler sluit 'n groter reeks van mensgemaakte dinge by kuns in op die gronde dat dit begeerlik is en nie noodwendig funksioneel nie, en daarom beskou kan word as iets waaraan ons waarde heg (Kubler 1962: 1).



Fig. 13. Beatriz Milhazes. *Coisa Linda II*. 2001.

Die oordad van abstrakte blom- en vrugtemotiewe in *Coisa Linda II* verwys na die tropiese omgewing van noordelike Brazilië. Die blou en wit blommotiewe is afkomstig van inheemse porselein, en die pienk en swart krale verwys na inheemse handwerk. Madeliefie en dahlia bloeisels, mandala-motiewe, abstrakte blomme en vredestekens is ingevoer na die Brasiliaanse kultuur deur die modes van die psigedeliese kultuur van die sestigterjare. Die motiewe word organies saamgevoeg en oormekaar gelaag. Die organiese geheel van motiewe is in kontras met die agtergrond waarin die geordende blokke gesuggereer word (Auslander 2001:1, Grosenick 2005: 296, Little 2001: 1, Nichols 2005: 1).

Milhazes se skilder-prosesse hou verband met die kulturele prosesse waardeur die motiewe deel word van die Brasiliaanse kultuur. Sy kopieër die motiewe op 'n plastiek oppervlakte en dra hulle oor op die skilderoppervlakte⁴, waar sy hulle hercombineer om deel van nuwe hibriede te word (Grosenick 2005: 296). Haar skilderprosesses kommunikeer ook dat die proses van oordrag- en betekenisgenerering in die kulturele konteks nie ordelik en onskadelik is nie. Sy laag die motiewe oormekaar, sodat van die motiewe verswelg word en muteer om deel te word van nuwe hibriede.

1.3. Die Sosiale en kulturele betekenis van patroon

Tot dusver het ek patroon beskou op 'n formele vlak, alhoewel die belang van die kulturele konteks in die uitruiling van betekenis in patroon gesuggereer is. Die visuele krag en betekenis van patroon kan aan die

⁴ Milhazes skilder patroonmotiewe vanaf gevonde onderwerpmateriaal met akrielverf op 'n plastiekoppervlakte. Wanneer die verf droog is lig sy die geskilderde motief weg vanaf die plastiek en sit dit vas op haar skilderdoek, om sodoende 'n reliëfagtige oppervlakte te skep.

hand van Alfred Gell se teorieë verder verstaan word, want hy verstaan 'kuns' of "die tegnologie van betowering" as spesifiek gedefinieer deur 'n sosiale en kulturele konteks (Gell 1992: 46). Gell gebruik die term "tegnologie van betowering" om 'n brug te probeer slaan tussen 'kuns'-begrippe in verskillende kulture. Hy soek 'n gemeenskaplike begrip, waardeur dit wat Westerlinge as 'kuns' beskryf, vergelykbaar word met die uitinge in ander kulture wat nie so 'n begrip het nie. Gell se "tegnologie van betowering" beskryf die werking van tegniese kunsmaak-sisteme as deel van sosiale strukture wat gevorm word deur netwerke van individue as kollektiewe dinamiek. Die tegniese kunsmaaksisteme dra daartoe by om instemming van individue te verkry in 'n netwerk van intensies waarvan hul deel is (Gell 1992: 43). Hy keer die terme ook om as die "betowering van tegnologie", waarin die betowering of oortuigingskrag en effektiwiteit van 'n kunsobjek afhang van tegniese kunsmaakprosesse wat betekenis verkry in die sosiale en kulturele konteks. Tegniese kunsmaakprosesse kan 'n towerspel op ons plaas sodat ons die werklikheid in betowerde vorm sien (Gell 1992: 44). In teenstelling met Gombrich en Brett vind Gell nie die *Gestalt* teorieë en die reaksie van die persepsuele funksies as grondlegend om die effektiwiteit van patroon te verstaan nie (Gell 1992: 46), maar eerder die sosiale en kulturele omgewing waarin dit gemaak en gebruik word.

Gell ondersoek die visuele effek van dekorasie aan die hand van Trobriand kano-boeë (fig.14) wat gebruik word as wapens van psigologiese oorlogvoering in Kulahandel. Die patrone op die kano-boeë is bedoel om in Kula ruilhandel-transaksies ander Trobriand groepe te betower en hul wilskrag af te breek (Gell 1992: 46). Alhoewel die patrone visueel betowerend is, is die psigologiese effek wat dit volgens Gell het, nie die direkte gevolg van die reaksie op optiese stimuli nie. Die effektiwiteit van die patroon is die gevolg daarvan dat die optiese effek geïnterpreteer word as die bewys van 'towerkrag' wat die kano-boeg uitstraal (Gell 1992: 46). Die 'towerkrag' ontstaan as gevolg van die geloof dat die kerwer se tegniese vaardigheid 'n "tower"-vaardigheid is en die sosiale status van die kano eienaar wat invloedryk genoeg is om om toegang te hê tot so 'n kerwer (Gell 1992: 46).

Uit Gell se teorieë is twee aspekte belangrik vir die studie van patrone en patroonmaakprosesse: dat die krag van patroon lê in die betekenis wat daardeur oorgedra word in 'n sosiale konteks, wat verlewendig word deur die manier wat dit kollektief verstaan word, en dat die maakproses instrumenteel is in die oordrag van hierdie krag. Gell se benadering verwerp dus die idee van 'universele' en statiese interpretasie van patroon wat deur Riegl en Goodyear gebruik word. Alhoewel Gell fokus op handgemaakte patrone en kunswerke, waarin die "betowering van tegnologie" plaasvind deur middel van die bemeestering van die materiaal deur tegniese vaardigheid wat die verstand te bowe gaan, is dit steeds van toepassing op hedendaagse ontwerp waarin die tegniese patroonmaakprosesse in interaksie met 'n kulturele dinamiek is.



Fig.14. Gekerfde en geverfde hout Trobriand kano-boeg gedrapeer met waardevolle Kula skulp items, Kitava Eiland, Milne Baai Provinsie, Papua Nieu Guinea soos geïllustreer in Gell (1998: 70).

'n Voorbeeld van 'n boegbord wat vasgeheg word aan die kano's van gemeenskappe van die Trobriand Eilande in Papua Nieu Guinea. Die patrone op die boegborde het simboliese waarde en speel 'n belangrike rol in Kula ruilhandel transaksies, waartydens kultureel waardevolle items uitgeruil word. Duidelike simmetriese patrone word uit die hout gekerf en in hoë kontras geverf. Die skulphanger wat om die boot hang is 'n voorbeeld van die items wat uitgeruil word (Gell 1998: 69).

In Koutsodakis se muurpapierontwerp (fig 1 en 2) lê 'n deel van die betowering van die ontwerp wel in 'n verwondering in die slim omskakeling van die Suid-Afrikaanse motiewe na dekoratiewe damaskmotiewe (fig. 3 en 4). Die digitale tegniek waarmee die ontwerp saamgestel is mag ook 'n towereffek hê. Die werklike oortuigingskrag van die ontwerp lê in die subversiewe betekenis wat in 'n populêre konteks oorgedra word deur Koutsodakis. Hierdie betekenis word deur middel van maakprosesse oorgedra en moet verstaan word in die konteks van sosio-politiese verskuiwings in Suid-Afrika. Deur verplating, verwydering van detail en samevoeging, en die visuele transformasie wat teweeg gebring word wanneer die patroon verander van 'n aanloklike dekoratiewe damaskpatroon na 'n groteske skeletagtige patroon, word afbreking, degradering en transformasie gesuggereer. Die betowerende effek of visuele oortuiging, kan egter net plaasvind in 'n sosiale en kulturele konteks waarin daar 'n kollektiewe bewussyn is van die betekenis van patrone en patroonmotiewe en dit wat deur die ontwerper gekommunikeer word, soos deur Gell verduidelik aan die hand van Kula. Hierdie spel van betowering fluktueer dikwels tussen onskadelikheid en aggressie. Die aggressiwiteit van patroon bly meestal onderliggend omdat patroon geïnterpreteer word as 'skadelose dekorasie'.

Die patroonmaakprosesse wat bydra tot die betekenisvorming en betekenisverandering in patrone word in die volgende hoofstukke ondersoek deur aandag te gee aan spesifieke patrone en patroonmotiewe in die hedendaagse Suid-Afrikaanse konteks. Hierdie patrone en patroonmotiewe kom voor in populêre patroonontwerpe, my eie skilderye en in die werk van ander kunstenaars. Die betekenis en betekenistransformasie van hierdie patrone en patroonmotiewe deur middel van patroonmaakprosesse word ontrafel deur dit te beskou in sosiale en kulturele kontekste. Patroonmaakprosesse word deurgaans met die maakprosesse in die skilderkuns verbind.

In Hoofstuk Twee word transformasies van die 'Viktoriaanse Roospatroon' ondersoek. Die skilderagtige muurpapierpatroon wat deel is van die installasieruimte van Leora Farber se *A room of her own* (2006-7) en 'n patroonontwerp in die *Afro Café* in Kaapstad deur die opntwerpgroep *Daddy buy me a pony* word as sentrale voorbeelde bespreek. Spesifieke assosiasies wat die 'Viktoriaanse Roospatroon' in die Suid-Afrikaanse konteks verkry, ondergaan transformasies wanneer die patroon gedegradeer word deur goedkoop kommersiële reproduksiemetodes, herwin word in spesifieke kulturele kontekste en gebruik word in 'hibridiese' ontwerpe. Die transformasie wat 'n 'Viktoriaanse Roospatroon' ondergaan deur middel van skilder en grafiese drukprosesse word bespreek aan die hand van my skildery *Ongetiteld* (2006).

In Hoofstuk Drie word die herkoms, verandering, afbreking en herwinning van die springbok wat ikoonstatus in Suid-Afrika bereik het, bespreek. Die herkoms van die springbok in offisiële gebruike word nagespoor, waarna die afbreking van die status van die simbool en die herwinning daarvan as 'n kitsch patroonmotief ondersoek word. Die degradering van die motief deur middel van patroonmaakprosesse in die skilderkuns word bespreek met aan die hand van my skildery *Antelopes and roses III* (2008). Die proses van opname en betekenisverandering waarmee die springbok deel word van dekoratiewe ontwerp, word verhelder deur die werk van Bronwen Findlay.

Die onderliggende aggressie wat deur kulturele dinamiek manifesteer in patrone wat in Suider-Afrika voorkom, word in Hoofstuk Vier ondersoek in 'Ndebele patrone'. Die sosio-politiese dinamiek wat die patrone in die muur skildering van Ndebele kulture solidifiseer tot die populêr bekende helderkleurige 'Ndebele patrone', word ondersoek. Kontrasterende toepassings van die patroon as eksoties en onskadelik of aggressief en gevaarlik, word beskou. Hierdie teenstelling word verder ondersoek deur die wisselwerking wat deur middel van patroonmaakprosesse in my skildery *Skirt* (2007) plaasvind te analiseer. Hierdie wisselwerking is sentraal vir die intrek-afstoot effek van klaarblyklik betowerende dekoratiewe oppervlaktes met onderliggende ongemak en aggressie wat regdeur die verhandeling ondersoek word.

Hoofstuk 2: Die transformasie van die 'Viktoriaanse roospatroon' in die Suid-Afrikaanse kultuur

In hierdie hoofstuk word 'n ondersoek gedoen na die transformasie van 'n spesifieke patroongeheel in die Suid-Afrikaanse kultuur. Roospatrone het 'n wye verskeidenheid van assosiasies in menige sosiale en kulturele kontekste. Die algemeenste daarvan is seker die geykte assosiasies met liefde, sensualiteit, vroulikheid en "hoë klas" interieurontwerp, wat daarvan so 'n aanloklike, populêre en universeel toepaslike motief maak. Ek argumenteer dat daar onderliggende ongemak en teenstrydigheid teenwoordig is in een tipe van die visueel aanloklike roospatrone wat prominent is in die Suid-Afrikaanse konteks. Ek noem hierdie Roospatrone "Viktoriaanse Roospatrone", as gevolg van die sterk stylbande en assosiasies wat dit met hierdie tydperk het. Daar word ook verwys na hedendaagse weergawes van Roospatrone in mode- en interieurpraktyke. In my skilderye is dié weergawe van Roospatrone veral betekenisvol. Die spesifieke 'Viktoriaanse Roospatroon' wat ek as verwysing in my skilderye gebruik (fig. 34) kom uit my persoonlike lewensruimte. Ek het bewus geword van die sterk kulturele en gender-assosiasies wat die patroon het in kulture waarvan ek deel is. Die ondersoek na die herkoms van die assosiasies van die 'Viktoriaanse Roospatroon' toon hoe betekenisvolle deel word van patrone en daardeur bekragtig kan word. Die attendheid hierop hou verband met die komplekse aard van my Afrikaner-identiteit. Dié Roospatroon ondergaan geleidelike formele verandering deur reproduksieprosesse en doelbewuste veranderinge deur die patroonmaakprosesse van ontwerpers. Hierdie transformasies wat die 'Viktoriaanse Roospatroon' ondergaan is veral verteenwoordigend vir groter kulturele verskuiwings in die Suid-Afrikaanse konteks.

Die assosiasie wat die 'Viktoriaanse Roospatroon' in die Suid-Afrikaanse konteks het met die uitheemse vroulike beeld van die 'Engelse Roos' word duidelik in Leora Farber se *performance, A room of her own* (2005-6). Die 'muur' in die ruimte agter Leora Farber is bedek met patrone van naturalistiese pienk en vleeskleurige roosmotiewe (fig. 15 en 16). Die muurpapier is 'n reproduksie van die oorspronklike muurpapier in die Viktoriaanse woning van Bertha Marks⁵, wie se persona Farber gedeeltelik aanneem in die *performance*. Farber belliggaam die stereotipe 'Engelse Roos' deur haar deels Viktoriaanse kleredrag, borduurwerk, fatsoenlike liggaamshouding en bleekwit gelaat (Van Rensburg 2006: 5). Die vleesagtige pienk en wit wasrose is, soos die persona wat Farber voorstel, styf en gekunsteld (fig. 15).

⁵ Leora Farber tree op in die *performance, A room of her own* (2005-6) (fig.15) as Bertha Marks (neé Guttman), 'n Joodse vrou wat van Engeland af na Suid-Afrika gebring is om in 'n vooraf gereëlde huwelik te tree met die bekende besigheidsman Sammy Marks. Bertha het die tipiese middelklas Viktoriaanse leefstyl hier nagedoen. Farber se eie identiteit (wat sy beskryf as dié van 'n wit middelklas Joodse vrou van Britse afkoms wat in die Pan-Afrikaanse, post-koloniale omgewing van Johannesburg woon), en dié van haar ma Freda Farber (ook 'n eerste generasie Joodse immigrant soos Bertha) is beide teenwoordig in die vroulike persona (Farber 2006:1, Van Rensburg 2006:5, Ord 2008: 103).



15



16



17



18



19

Fig. 15. Leora Farber. *Performance in A room of her own*. 2005-6.

Fig. 16. Leora Farber. *A room of her own*. Detail van Viktoriaanse roosmuurpapier in installasie ruimte. 2005-6.

Fig. 17. Leora Farber. *A room of her own*. *Performance stil*. 2006.

Fig. 18. Ghada Amer. *The big red rose RFGA*. 2004.

Fig. 19. Ghada Amer. *The big red rose RFGA*. 2004 (details).

Die muurpapier in Leora Farber se installasieruimte (fig. 15) is 'n replika van 'n gedeelte van die Viktoriaanse slaapkamer in die Sammy Marks Museum in Pretoria. Die ruimte reflekteer die koloniale Viktoriaanse leefstyl in Suid-Afrika in die laat negentiende eeu. 'n Reproduksie van 'Viktoriaanse Roosmuurpapier' vorm deel van die ruimte. Dele van die oppervlakte is opgebou met 'n laag was en sommige van die rose is handgemaakte drie-dimensionele rose (fig. 16) wat aan die muurpapier vasgesit is (Mendelsohn 2008: 31-33, Murray 2008: 51).

Die duidelike visuele assosiasies waarmee Farber as 'Engelse Roos' met die 'Viktoriaanse Roospatroon' verbind word, word geaktiveer deur fisiese veranderinge wat gedurende die *performance* deur beide die *performance* kunstenaar en die muurpapier ondergaan word.

Die 'Viktoriaanse Roospatroon' word gebruik as 'n metafoor vir die kunsmatigheid van die 'Engelse Roos'-beeld wat aan Leora Farber as wit vrou van Britse afkoms in die post-koloniale omgewing van Suid-Afrika kleef. Hierdie beperkende beeld laat haar magteloos en in 'n toestand van valse kalmte. Haar onderliggende aggressie kom egter na vore wanneer sy skynbaar operasies op haarself uitvoer om uit hierdie omhulsel te breek. *In a room of her own* plant en werk sy aalwynblare in haar dy in (fig. 17).

In Amer se gemengde media skildery *The big red rose RFGA* (fig. 18) is roosmotiewe afgedruk bo-oor 'n ineengevlegde oppervlakte van herhalende erotiese vrouefigure. Amer verbind hiermee roosmotiewe met vroulikheid, vrugbaarheid en sensualiteit (Hale 2009). Alhoewel hierdie assosiasies 'n positiewe verbintenis kan wees, kan dit ook stereotiperend wees. Amer vertoon die roosmotiewe as opgehewe littekens wat afgedruk of gebrandmerk is bo-oor die vrouefigure. Terselfdertyd is die rose en vroue inmekaar verstrengel in 'n web van garedrade. Die oppervlakkige stereotiperende effek van vroulikheid soos deur veralgemeende assosiasies met roosmotiewe, kom na vore in die ordelike herhaalpatroon agter Leora Farber (fig. 15), soos in die gefragmenteerde herhalende voorstellings van vroue in Amer se werk (fig. 19) Sy is intiem verbind met die roos wat deels simbolies is van haar herkoms, maar sy poog ook om uit die statiese wasbeeld van 'Engelse Roos' te breek. Die verbintenis van die roos met 'n spesifieke idee van vroulikheid wat kulmineer in die moraliteit, fatsoenlikheid en blankheid van die 'Engelse Roos', soos deur Leora Farber uitgebeeld word, ontwikkel uit assosiasies met vroulikheid in mites, die oordrag daarvan in Christelike simboliek en literatuur en uiteindelik die populêre kultuur. Hierdie idees word ingevoer na Suid-Afrika tydens die Britse koloniale tydperk nadat dit versterk is deur die beeld van Elizabeth I, imperiale koningin van Engeland en die Viktoriaanse kultuur.

In die Antieke tyd word die roos geassosieer met die hernuwende siklusse van die natuur en die vrugbaarheidsgodinne, as simbool van die lente, moederskap en Moeder Natuur⁶ (Seward 1960: 6). Sedert die Middeleeue is die heidense roos vervang met die Christelike roos van die Maagd Maria, wat die attribute van deugsaamheid, maagdelikheid, welwillendheid en geestelikheid het. Katolieke skrywers kontrasteer

⁶Die roos was 'n simbool van die natuurgodin Afrodite se kragte van fertiliteit en groei. Afrodite se roos word verbind met haar watergeboorte en die bloed van haar sterwende geliefde, Adonis. Bloed en water verbind dit met geboorte. Die roos is ook 'n simbool van Eos of Aurora, godin van die dagbreek en van Persephone, aankondiger van nuwe lewe in die lente (Seward 1960: 6, 12).

Eva, die doring van sonde, met Maria die geestelike blom (Seward 1960: 22-23).⁷ In Renaissance gedigte is die roos dikwels simbolies van die wange, lippe, asems en fisiese skoonheid van vroue.

Die assosiasie wat rose ontwikkel het met Britse nasionaliteit en koninklikheid het deel geword van die beeld van die vroulike skoonheid Elizabeth I, koningin van Engeland (Smith 2005:1). Die roos se vroeë verbintenis met Moeder Natuur leef voort in die assosiasie daarvan met Engeland, die 'Moederland' (Seward 1960: 55-56). Die Tudor roos en ander rose is dikwels uitgebeeld in portrette van Elizabeth I, wat 'n groot rol gespeel het in die vestiging van haar gewyde kultiese status waarop die identiteitsbeelde van opeenvolgende 'Engelse Roos'-heldinne soos Diana Prinses van Wallis, gebaseer is. (Arranz 2006: 16). Een van die eerste van hierdie allegoriese portrette is Nicholas Hilliard se miniatuurskildery, *The Pelican Portrait* (fig. 21). Die skildery toon die Tudor roos in die agtergrond, met die Britse kroon daarop (fig. 22) wat dui op 'n verbintenis tussen die koningin se skoonheid en die staatsmag van Brittanje. Elizabeth word dikwels uitgebeeld met die rooi en pienk rose. Die sagter pienk roos wat later meer spesifiek met Viktoriaanse vroulikheid geassosieër word, is 'n verwerking van die rooi en wit Tudor roos (fig. 20) (Arranz 2006: 16).

Die maagdelike deugsame roos van die Maagd Maria word voortgesit in Elizabeth I se beeld as *Good Queen Bess*. Haar betrokkenheid by die bou van die fundamente van die Engelse Protestantse kerk verbind geloof en 'Engelsheid' met haar beeld (Arranz 2006: 19). Sy is bekend as die maagdelike koningin wat haar mag behou het omdat sy huweliksaanbiedinge van ander koningshuise geweier het. Die beeld van haar wit gepoeierde, ewig jeugdige portret is verewig deur portrette wat haar imperialistiese mag gepropageer het. Vanaf 1579 is gesigsafgietsels (maskers) versprei na kunsateljees wat dit oor en oor gebruik het in skilderye wat haar jeugdige voorkoms verewig het (Arranz 2006: 120).

'n Portret wat haar verhouding met die imperialistiese kroon vestig, is Marcus Gheeraerts die Jongere se *Elizabeth I: The Ditchley portrait* (1592) (fig. 23). In die skildery staan Elizabeth op 'n kaart van die wêreld wat haar imperialistiese mag beklemtoon. Die beeld wat van van Elizabeth in *The Ditchley portrait* geskep word kan verder verhelder word deur dit te vergelyk met John Dee se ontwerp vir die titelblad van sy boek *General and rare memorials pertaining to the perfect arte of navigation* (1577) (fig. 24) (Arranz 2006: 120). In hierdie illustrasie word Elizabeth 'n godin met kosmiese kragte wat in die middelpunt van die imperialistiese onderneming staan.

⁷ Die roos van aardse godinne en aardse tuine word in Middeleeuse simboliek die hoofblom van die koningin van die hemel en van die hemelse paradys. Die roos is ook 'n simbool van die Kerk wat volg uit die Bybelse Roos van Sharon, wat die allegoriese geliefde of die bruid van Christus is (Seward 1960: 22-23).



20



21



22



23



24

Fig. 20. Tudor Roos Simbool

Fig. 21. Nicholas Hilliard (toegeskryf aan). *Queen Elizabeth I: The pelican portrait*. Ca 1575.

Fig. 22. Detail van *Queen Elizabeth I, The pelican portrait*: wit en rooi Tudor roos gekombineer met kroon.

Fig. 23. Marcus Gheeraerts die Jongere. *Elisabeth I: The Ditchley portrait*. Ca 1592.

Fig. 24. John Dee. Titelblad van *General and Rare Memorials Pertaining to the Perfect Art of Navigation*, 1577.

Die rooi-en-wit Tudor roos (fig. 20 en 22) van Engeland het ontstaan met die vereniging van onderskeidelik die wit en die rooi rose van York en Lancaster (Smith 2005:1).

In Gheeraerts se skildery word Elisabeth I (fig. 23) uitgebeeld as 'n godin met kosmiese kragte. In die skildery het sy pienk rose op haar kraag en in haar hare, en pienk Tudor roosmotiewe op haar rok. Ontdekking word gesimboliseer deur die skepe wat van en na Engeland vaar op die uitbeelding van die wêreldkaart waarop sy staan. Elisabeth oorskou die interaksie tussen see en land. Sy word die makro-kosmiese vrou wat die middelpunt van navigasie vorm en op wie ontdekkers hul visie rig (Arranz 2006: 47).

Koningin Elisabeth I seil aan die skip *Christendom* aan die regterkant in John Dee se illustrasie (fig. 24). Europa word aan die linkerkant uitgebeeld, en die knielende figuur van Brittannia regs van Europa. Elisabeth se teenwoordigheid simboliseer oorwinning. Tudor rose en die Engelse kroon word as versiering gebruik rondom die titel bo (Arranz 2006: 120).

Die deugszaamheid, preutsheid, onnatuurlike wit gelaat en skoonheid van die eerste “Engelse roos” word deel van ’n ideale beeld van Viktoriaanse vroulikheid, maar in teenstelling met die magtige beeld van die koninging word hulle delikaat en magteloos. Viktoriaanse etiket-boeke adviseer Viktoriaanse meisies dat hul skoonheid soos die van ’n roos moet wees. Hul ligte velle moes die ligte blos van ’n roosknop hê en hul monde moet soos roosknopp lyk. Hul moes ook skoonheidsprodukte met blomgeure en bestanddele gebruik om soos blomme te ruik (Stott 1992: 67). Die verbintenis van Viktoriaanse vroulikheid met natuurlike rose is duidelik in die vroue- en blomme skilderye van die negentiende eeu. In Charles Curran se skildery *The Perfume of Roses* (1867) (fig. 25) ruik en vat minatuur feë-vroue aan rose waartussen hul lê en rondsweef.



25



26

Fig. 25. Charles C. Curran. *The perfume of roses*. 1902.

Fig. 26. Leora Farber. *Ties that bind her: debilitation*. 2006-7.

Die *hortus conclusus* of geslote tuinruimte is dikwels in skilderye met blomme en vrouefigure gebruik, as ’n assosiasie met die maagdelikheid of intellektuele onskuld van Viktoriaanse vroue (Stott 1992: 62-65). Soos die delikate blare van ’n roos wat maklik kneus, is Viktoriaanse vroue gesien as spiritueel en fisies delikaat. Die oortuiging was dat hulle van nature swak gesondheid gehad het en maklik moeg of flou kon word (Longford 1981: 19). Leora Farber beeld hierdie “kragteloosheid” uit in die fotoreeks *Ties that bind her* (2006-7) (fig.26), waarin sy flou word nadat sy ’n roos kamee in haar bors ingeplant het (Van Rensburg 2006: 4).

Die “Viktoriaanse” roospatroon in Suid-Afrika behou hierdie sterk assosiasies met Viktoriaanse vroulikheid as gevolg van die Viktoriaanse styl en kultuur wat gedurende die koloniale tyd deel van Suid-Afrikaanse kulture word. Omdat dit so ’n hegte band het met die Engelse Viktoriaanse kultuur wat tydens die koloniale tydperk in Suid-Afrika gevestig is, is imperialistiese oorheersing ook onderliggend aan die assosiasies met die patroon. Die assosiasies met die “Viktoriaanse” roospatroon is dus tweeledig; delikate magtelose vroulikheid, asook mag, geassosieër met die wit vel van die imperiale koningin.

Die Viktoriaanse roosmuurpapier in *A Room of Her Own* (fig. 15 en 16), skep ’n oppervlak met gelaaide betekenis waarin die assosiasies van die roos wat in die voorafgaande dele bespreek is, afgetakel word om identiteits-transformasie te suggereer. Die prosesse van afbreking en hibridisering wat betekenisverandering in die “Viktoriaanse” roosmuurpapier teweegbring, kan vergelykend bespreek word met die patroonmaakprosesse in Maria Koutsodakis se muurpapierontwerp. In Koutsodakis se ontwerp (fig. 1-4), word formele patroonmaakprosesse gebruik om die Suid-Afrikaanse motiewe en damaskpatroon te transformeer na verganklike motiewe wat aan beendere herinner. Hierdie transformasie en die ‘visuele skok’ of ‘Venus vlieëvanger-effek’ wat dit veroorsaak, suggereer onderliggende aggressie en degradering. Die veranderinge van die “Viktoriaanse” roosmuurpapier in Farber se werk word meganies geaktiveer deur verwarmers wat agter die panele ingebou is. Wanneer die verwarmers aangeskakel word begin die rose stadig afsmelt terwyl Leora Farber aalwynblare in haar dy implant en inborduur (Murray 2008: 51) (fig. 27 en 28). Namate die rose afsmelt word aalwynmotiewe onthul wat in kombinasie met oorblywende roosmotiewe aalwyn-roos hibriedmotiewe vorm (Van Rensburg 2006: 5) (fig. 27). Aalwyne, wat geharde inheemse droogtebestande plante van Suid-Afrika is, word deur Farber gebruik in teenstelling met die sagte rose wat ingevoer is tydens die vroeë koloniale tyd en dus uitheems aan Suid-Afrika was. Die implanting van die inheemse Afrika droogteplant op die dy van die Engelse roos suggereer ’n transformasie wat plaasvind met die verplasing van die Europese identiteit in post-koloniale Suid-Afrika. Die veranderinge van die muurpapier suggereer die aftakeling en verandering van die ‘Engelse Roos’ - identiteit na post-koloniale, post-apartheid en verplaasde Europese identiteite. Die hibriede patroon-oppervlakte waaraan stukke van die wasrose steeds vassit, herinner aan Beatriz Milhazes se gelaagde skilderoppervlakte in *Coisa Linda II* (fig. 13), waarin die hibridisering van die motiewe ook op vervlegte inheemse en uitheemse kulturele hibriede dui.



27



28

Fig. 27. Leora Farber. *A room of her own*, stilbeelde uit *Performance*. 2005-6.

Fig. 28. Leora Farber. *A room of her own*, stilbeelde uit *Performance*. 2005-6.

Die muurpapier in *A room of her own*, word van agter af verhit, wat veroorsaak dat die wasrose begin smelt en van die oppervlakte afgly. Aalwynmotiewe word op die muurpapier onthul terwyl Leora Farber blyk om aalwynblare op 'n haar dy implant. Sy gebruik 'n lewensgetroue leerbedekking wat vir haar ontwerp is deur deur *Strangelove* om die betragter te flous (Murray 2008: 51, Van Rensburg 2006: 5).

In Farber se gebruik van die 'Viktoriaanse - roospatroon' as 'n oorgangs-oppervlakte, word gesuggereer dat, buiten vir die assosiasies met die spesifieke vroulike beeld, die roos 'n gelaaiete voorstelling is wat in die konteks van post-koloniale Suid-Afrika steeds bande het met uitheemsheid en indringing. Die transformasie en hibridisering wat plaasvind in Farber se werk is onderliggend gewelddadig. Dele van die afgesmelte rose kleef steeds aan die nuwe hibried oppervlakte wat suggereer dat die verlede steeds teenwoordig bly.

Die voorstelling van 'n roos word ook in Marion Arnold se skildery *The rose and the apple have no political views* (1987) (fig. 29) gebruik in 'n konflikteuse ruimte, wat vrae oor eienaarskap aan die lig bring. Drie rose en drie appels troon bo die landskap uit, klaarblyklik afgesonder van die interaksie en kulturele wrywing tussen die ander objekte. Dekoratiwe objekte en speelgoed word in Arnold se werk deel van 'n dinamiese "kulturele domein" wat kommentaar lewer op die onstuimige politiek in Suid-Afrika in die laaste jare van apartheid (Skawran 1985: 4).



Fig. 29. Marion Arnold. *The rose and the apple have no political views*. 1987.

Handgemaakte en masjiengemaakte, tradisionele of inheemse en ingevoerde objekte wat kulturele assosiasies met Afrika en Europa het, soos die keramiek *hanga* (tarentaal) en gehekelde doilies verkeer in konflik met die plastiek speelgoedsoldaat, vliegtuig en helikopter (Huntley 1992: 12). Die titel van die skildery, *The rose and the apple have no political views* (fig. 29) lei ons om te verstaan dat die oorspronklik uitheemse rose⁸ en appels neutrale tussengangers geword het in die verbeelde ruimte waarin inheemse en uitheemse objekte deel van 'n stryd om kulturele eienaarskap word. Die anamorfiese houtstoel en keramiekpot wat geaard is deur handgemaakte doilies herinner aan twee vroue wat in 'n alledaagse gesprek verkeer in die midde van die onstuimigheid van die landskap. Alhoewel die rose in hierdie skildery voorkom as neutraal en selfs 'n versoeningsmotief word, bly dit verdag. Arnold suggereer dat rose en appels nie meer aan spesifieke kulture behoort nie en dat dit deel van almal geword het, maar reeds omdat

⁸ Rose is na Suid-Afrika ingevoer deur Nederlandse en Engelse immigrante en is sedert 1657 in die Kaap aangeplant. Rose is vir honderde jare gekultiveer aan die Kaap en het sinoniem geword met Kaapse herehuise en Viktoriaanse wonings van die agtiende eeu. Rose is lankal nie meer gebonde aan spesifieke kulture in Suid-Afrika nie, maar die tweeledigheid van die motief as Europese/Afrika - hibried is blywend in veranderde weergawes van roospatrone (Fagan 1988: 187). Jan van Riebeeck het die eerste Hollandse roos aan die Kaap gepluk op 1 November 1657. Die Hollandse roos wat deur Van Riebeeck aangeteken is, was die *Centifolia* of *Provence* roos wat dikwels in 17de eeuse Vlaamse kunswerke voorkom. Beide Europese en Oosterse rose is aangeplant in die Kaap, wat 'n halfweg stasie en verversingspos was op die handelsroete. Hollanders het oorspronklik rose ingevoer as 'n bestanddeel van kruidenierswêreld, waarskynlik om essensiële olies van te maak. Roosbottel (*rose hip*) is gebruik as 'n bron van Vitamine C. Teen die einde van die 18de eeu moes rose algemeen gegroei het in Kaapse tuine. Verwysings in Van Riebeeck se dagboek en in briewe dui daarop dat die Hollanders ervare tuiniers was en geweet het hoe om plante te verpak vir lang seereise. R. Kolbe het in 1720 aangeteken dat rose reeds floreer in die Kaap. Engelse immigrante het vanaf 1814 hul eie variëteite ingevoer (Fagan 1988:13).

dit uitgesonder word en gesuggereer word dat dit 'n transformasie ondergaan het, bly ons juis bewus daarvan dat dit oorspronklik uitheems was.

Die afsmelting, hibridisering en transformasie van die "Viktoriaanse" roospatroon in *A room of her own* (fig. 27) kan as 'n parallel gesien word vir die veranderinge wat die patroon oor tyd ondergaan wanneer dit in diverse Suid-Afrikaanse kulture opgeneem word. Een van hierdie transformasies is sigbaar in patrone van die *shack chic* styl wat deel word van die patrone wat deur die ontwerpers van *Daddy Buy Me a Pony* vir die *Afro Café* in Kerkstraat, Kaapstad ontwerp is (fig. 32). In die *Afro-Café* patroon kom vorm- en betekenis assosiasies van 'Viktoriaanse Roospatrone' voor, maar dit word op 'n ironiese manier omgekeer, om 'n boodskap van degradering en aftakeling, maar ook transformasie in die hedendaagse Suid-Afrikaanse konteks oor te dra.

In teenstelling met die ryk dekoratiewe rose op die muurpapier in *A room of her own* (2005-6) (fig. 15), sit die vrou in Zwelethi Mthethwa se foto *Ongetiteld* (1999) (fig. 30) op 'n verbleikte deken bedruk met 'n goedkoop nabootsing van naturalistiese roospatrone. Hierdie weergawe van die 'Viktoriaanse roospatroon' is vervaag en verplat deur goedkoop industriële reproduksiemetodes. In die goedkoper weergawes van naturalistiese roospatrone, word die rose afgeplat omdat minder kleurskeidings gebruik word om dit te druk, wat van die detail in die rose verlore laat gaan. Die roosdeken, goedkoop nabootsing van 'n Viktoriaanse styl bed, en die nabootsing van muurpapier wat uit die verpakings van verbruikersprodukte gemaak word, word visuele verwysings van die impak wat die Westerse kultuur en industrialisasie op die mense in Mthethwa se foto's het. Hulle is dikwels rondtrekkende immigrante wat in die buitewyke van die groot stede woon, wat afhanklik is van die industrie wat die massakultuur onderhou waardeur hul buitelanders gemaak word. In die Kaapstadse buitewyk waar Mthethwa dikwels fotos neem, woon 49% van die swart bevolking in informele nedersettings. Elke jaar migreer 48 000 mense na die stad (Mgee 2007: 121). Tog word hierdie patrone wat op die eerste oogopslag gedegradeerd en armoedig lyk, herwin en word deel van 'n unieke kultuur-uiting van die inwoners van informele woonplekke wat dan populêr bekend staan as die *shack chic* styl.

In die goedkoop weergawes van roospatrone op tekstiele, linoleum-vloere (fig. 31) en oliedoek wat populêr gebruik word in *shack-chic* interieurs, word naturalistiese rose nog meer vereenvoudig, afgeplat, en die kleur verhard en verhelder. Die veranderinge wat eers die gevolg van goedkoop reproduksiemetodes was,



15



17



30



31



32



33

Fig. 15. Leora Farber. *Performance in a room of her own*. 2005-6.

Fig. 17. Leora Farber. *A room of her own*. Detail van Viktoriaanse roosmuurpapier in installasie ruimte. 2005-6.

Fig. 30. Zwelethu Mthethwa. *Ongetiteld*. 1999.

Fig. 31. Craig Fraser. 2002. *Interieur van informele woning*.

Fig. 32. *Afro-Café* Interieur, Kerkstraat, Kaapstad.

Fig. 33. *Daddy Buy Me a Pony*. Patroonontwerp gedruk op muurpapier en tekstiel. *Afro-Café*, Kerkstraat, Kaapstad. 2006

Een van 'n reeks patrone wat deur *Daddy Buy Me a Pony* vir die *Afro-Café* koffiewinkel (fig. 32) ontwerp is. Die patrone is gedruk op muurpapier, 'oliedoeke' tafeldoek en tekstiele. In die *Daddy Buy Me a Pony* patroonontwerp (fig. 33), omraam heldergeel rose 'n illustrasie van een van die *Afro-Café* se persoonlikheids-ikone die *Afro-pop* heldin wat op met haar voet op 'n dobbelsteen poseer. 'n Groot weergawe van haar is sigbaar teen die muur van die helderkeurig interieur van die *Afro-Café* koffiewinkel. Die voorstellings van 'n 'draadloos' en oliedoeke' tafeldoek maak saam met die *Daddy Buy Me a Pony* patroonontwerpe deel uit van dekor wat 'n "Afrika" styl kafee naboots en daardeur 'n herwinde populêre 'Afrika' modestyl vir kommersiële doeleindes gebruik (Minnaar 2006: 176).

word nou met opset gebruik in die weergawe van roospatrone wat nou deel van die oordadige, helderkleurige *shack-chic* interieurs geword het (fig. 31). Die transformasie wat naturalistiese roospatrone ondergaan, wat oorspronklik 'n verlies aan waarde aandui, word omgekeer wanneer die veranderde weergawe van roospatrone herwin word in die *shack-chic* styl. Alhoewel daar onderliggend oorblyfsels van die effekte van politiese en ekonomiese onderdrukking in die vergoedkoopte weergawes van die roospatrone is, word dit uit 'n resente populêre oogpunt gesien as 'n deel van 'voorstellings van weerstand' wanneer die *shack-chic* styl verromantiseer word deur koffietafelboeke soos *Shack-chic, innovation in the shack-lands of South-Africa* (Fraser 2002).

Die ontwerpers van *Daddy Buy Me a Pony* eien die verplatte, helderkleurige en vereenvoudigde weergawes van naturalistiese roospatrone uit die *shack-chic* styl toe. Deur 'n sexy swart Afro-pop⁹ heldin deel te maak van die *Afro-café* (fig. 33) patroon-ontwerp, is assosiasies van die roos met vroulikheid gemaak deur die ontwerpers. Assosiasies van die roos met Viktoriaanse vroulikheid en Europese herkoms word opgeroep deur die teenstellende swart persoonlikheid. Sy is die teenoorgestelde van die preutse "Engelse roos" (fig. 15). Die sagte gekunstelde blare van die rose word vervang deur 'n losser voorkoms en helder energieke kleur. Die delikaatheid en magteloosheid van die 'Engelse Roos' word verruil vir 'n bemagtigde swart 'mode-ikoon'. Deur hierdie transformasie word die uitgesonderde status van die wit vel in assosiasie met die roos-schoonheid ook omgekeer. Deur die die appropriëring van *shack-chic* roospatrone en die herwinning en verandering van die assosiasies van die 'Viktoriaanse roospatroon', maak *Daddy Buy Me a Pony* 'n stelling van groter veranderinge in die Suid-Afrikaanse konteks.

Daddy Buy Me a Pony se ontwerp as kragtige 'Afrika' modebeeld en Farber se roos-aalwyn hibried kommunikeer die oorgang na nuwe post-koloniale, post-apartheid identiteitsbeelde in Suid-Afrika. My skildery *Ongetiteld* (2006) (fig. 34) toon ooreenkomste hiermee en is die skildery in my portefeulje wat die hibriediese werking van patroonmaak-prosesse die beste illustreer. Dit is afkomstig van 'n slaapkamergordyn uit my ouerhuis. Dit is ook vir my 'n materiële simbool van die oorlewing van die Viktoriaanse kultuur as oorblyfsels van Europese herkoms in my eie sosiale omgewing. In hierdie kunswerk gebruik ek 'n 'Viktoriaanse Roospatroon' met persoonlike assosiasies as beginpunt. Dié roospatroon word op 'n gelyke vlak gestel met paisley- en lotus *Sesheshwe* motiewe, dele van die ou en nuwe landswapen en 'Ndebele' motiewe waarmee dit in hibriediese werking tree op verskillende maniere en hierdeur word die

⁹ Die kern van die woord *Afro* wat dikwels in resente ontwerpe gebruik word is 'n natuurlike haarstyl soos wat deur die *Afro Café* meisie gedra word. Die haarstyl dui op die aangryping van 'ware Afrikaheid' deur nie van vals haarstukke of verlengings gebruik te maak om 'n westerse voorkoms na te boots nie. Die haarstyl het ikoonstatus verkry in assosiasie met die vrouesangers soos Brenda Fassie wat aan die *Afro-pop* musiekgenre behoort. Hierdie haarstyl en musiekgenre is deel van 'n stedelike *township* kultuur.

debiliterende en oorheersings assosiasies van die roospatroon afgetakel. Die roospatrone word eerstens vervaag en gedegenerer deurdat dit met die syskermdruk tegniek eeffe van registrasie afgedruk word soos kenmerkend is van sommige goedkoop reproduksies van 'Viktoriaanse Roospatrone'.



Fig. 34. Marjorie Human. *Ongetiteld*. 2006. Olie en gemengde media op doek.

Syskermgedrukte 'Viktoriaanse Roosmuurpapier' vorm die onderste laag van die skildery. Collage motiewe met verskillende samestellings bestaande uit ou en nuwe landswapens, lotus en paisley Sesheshwe motiewe en 'Ndebele' motiewe is bo-oor gedruk.

Tweedens word collage motiewe (fig. 35 -37) bo-oor die roospatroon gedruk en geskilder om dele daarvan toe te maak en dele deur te laat. Die uitheemse *Sesheshwe* motiewe is 'n verwysing na uitheemse materiële kulture wat verander het na eiesoortige Suid-Afrikaanse kultuuruitinge. Die tekstiel het 'n 'mode-ikoon' geword, wat gebruik word in Suid-Afrikaanse 'Afrika' styl ontwerpe wat die nuwe 'Afrika' identiteit van Suid-Afrika bemark. Suid-Afrikaanse weergawes van die tekstiel wat gemaak word deur *Da Gama* voeg "Afrika"-ontwerpe soos die 'groot vyf' en kulturele objekte by die patroon-ontwerpe. Tog is baie van die patroon-motiewe in *Sesheshwe* nog oorblyfsels van vorige ontwerpe van die tekstiel uit 'n tyd toe dit in Indiese en Duitse fabriek geproduseer is en na Suid-Afrika ingevoer is. Die gedeeltes van die ou en nuwe landswapen (fig. 35) verwys op 'n breë manier na die veranderende Suid-Afrika. Die 'Ndebele' motiewe is 'n verwysing na die dubbelsinnige konstruksie van 'etnisiteit' wat met die patrone saamgesmoe as gevolg van magspel.



35



36



37

Fig. 35-37. Marjorie Human. *Ongetiteld*. 2006. (Details)

Die eerste twee motiewe (fig. 35) is gebaseer op die vorms van die ou en nuwe landswapens van Suid-Afrika. Die motief links behou die sekretarisvoël gekroon met die son wat die bokant van die nuwe landswapen vorm. Die skildgedeelte van die embleem word vervang met 'n Sesheshwe lotusmotief. Die motief aan die regterkant behou die vier verdelings van die middelskild van die ou landswapen, maar die skildhouers word vervang met krullerige Sesheshwe paisley-motiewe. Die binnekant van die motief in figuur 36 bevat 'n motiewe wat uit 'Ndebele' en Sesheshwe tekstiele geknip is. Dit word omraam deur paisley-motiewe. In Fig 37 word die Sesheshwe lotus motief deursigtig gemaak, sodat die 'Viktoriaanse Roospatroon' daardeur skyn. Die Viktoriaanse roospatrone is met syskerm gedruk en op plekke oorgeschilder en opgebou met silikon. Die valsheid van die gerekonstrueerde collage motiewe word beklemtoon deur die gebruik van blinkers en goue omlyners.

Die collage motiewe word opgebou met dik verf, silikoon, blinkers en goue omlyners, wat bedoel is om daaraan visuele kragtigheid te verleen. Daar word dus 'n spel gesuggereer tussen die aftakeling van die Roospatroon en die bekragtiging wat plaasvind deur die hibridiseringsproses. Die proses van hibridisering wat in hierdie werk gebruik word kan terugverwys word na die tipiese eienskap van dekoratiewe patroon en patroonmotiewe het om te transformeer, deur oordrag en transformasie soos wat deur Riegl ondersoek is (p. 18 -20 van die verhandeling).

Hoofstuk 3: Die degradering van die Springbok motief

Hierdie hoofstuk fokus op die transformasie van die springbok simbool wat ikoonstatus in Suid-Afrika verwerf het na 'n populêre patroonmotief wat gebruik word in modieuse Suid-Afrikaanse ontwerpe en resente kunswerke. Die springbok simbool verkry in offisiële gebruike magstatus en manlike assosiasies, waarna dit in semi-offisiële gebruike weer 'n meer vroulike voorkoms kry. Daar word redeneer dat onderliggende aggressive manifesteer agv. die vroeëre offisiële gebruike van die simbool in landswapens en vir die nasionale rugbyspan tydens die apartheidsbewind en dat disassosiasie daarmee plaas in die Alternatiewe bewustheids- bewegings. Hierna word die simbool afgetakel en dikwels op satiriese kitsch wyses gebruik. Die veranderinge wat die motief ondergaan in ontwerpe en skilderye werp lig op die wyse waarop patroonmotiewe uitgeruil en herwin kan word in kulturele kontekste. Die afbreking van die springbok simbool na 'n 'dooie' patroonmotief, dui ook op sosio-politiese verskuiwings. Om die kulturele betekenis van die springbokmotief in resente ontwerpe en kunswerke te kan verstaan, is dit nodig om eerstens die historiese agtergrond van die motief en die formele- en betekenisverandering daarvan in Suid-Afrika te skets.

Die springbok het in heraldiese gebruike¹⁰ 'n belangrike rol gespeel in die eie identiteitsvorming van Suid-Afrika namate dit onafhanklik van die koloniale bewind geword het. In hierdie rol kan die springbok veral met Afrikaner Nasionalisme verbind word. Die eerste weergawe van die springbok in offisiële gebruik is te siene in die Oranje Rivier Kolonie (ORK) wapen (fig. 38) wat op 10 Desember 1904 toegeken is. Die springbok was toe reeds deel van die kolonie se vlagwapen (Oettle 2009: 0048). Hierdie wapen is toegeken tydens die kortstondige tweede Britse bewind ná die Anglo Boere oorlog, waartydens die vroeëre boerekolonie, die *Provinsie Oranje Vrij Staat*, geannekseer is (Oettle 2009: 48). Alhoewel die toekenning van heraldiese deviese en nasionale embleme in die tyd steeds onder Britse beheer was (die teenwoordigheid van die Britse kroon in die ORK wapen (fig. 38) dui hierdie gesag aan) was die springbok een van die eerste simbole wat heeltemal eie aan Suid-Afrika was. Dit is waarskynlik om hierdie rede dat die springbok behou is in die eerste Uniewapen van 1910 (fig. 41), en voortaan prominent gebruik is in offisiële en semi-offisiële embleme tydens die Afrikaner Nasionalistiese bewind. Die springbok bly in gebruik in die daar-opvolgende Uniewapens van 1932 en in die 1968 wapen van die Republiek van Suid-Afrika (fig. 41).

¹⁰ Die oorspronklike intensie van heraldiese deviese is om eienaarskap vas te stel soos in die gebruik van seëls, en tweedens om identiteit vas te stel, soos op die veld van oorlog en sportwedstryde. Toe wapens oorerflik geword het, het die dra daarvan kontinuiteit en waardige afkoms gesimboliseer. So het die wapenskild 'n teken van historiese identiteit en familie kontinuiteit geword, wat die individuele draer transendeer. Daarom het publieke liggame die begeerte om wapenbeelde te besit (Child 1965: 21-22).

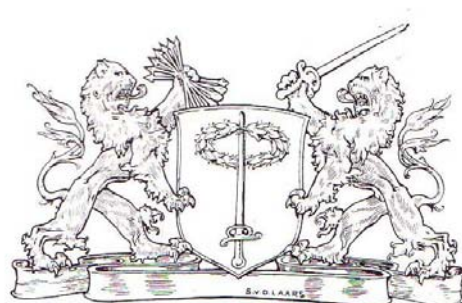
'n Nadere beskouing van die veranderende illustrasie-styl van die springbok in heraldiese gebruike is veelseggend. Die springbok in die ORK wapen (fig. 38) is op 'n naturalistiese wyse geïllustreer wat in die vroeg negentiende eeu 'n tipiese Europese illustrasiewyse was om wetenskaplike kennis oor Suid-Afrika oor te dra aan ander Europeërs (2004: 48). Dolby (2004: 49) voer die oortuigende argument dat hierdie illustrasiestyl waarmee plant, dier en mense op dieselfde biologiese wyses beskryf was 'n verskansing vir Britse Imperialisme, morele regverdiging en selfvertroue in ekonomiese en sosiale vooruitgang was.



38



39



40

Fig. 38. Springbok in die wapen van die Oranje Rivier Kolonie (ORK).

Fig. 39. Suid Afrikaanse republiekwapen. 1968.

Fig. 40. Skild van die Stad van Batavia, ook gebruik aan die Kaap as 'n Nederlandse besitting.



41

Fig. 41. Weergawes van die springbok in die Suid-Afrikaanse Uniewapens van 1910 en 1932 en die Republiekwapen van 1968.

Die springbok in die ORK wapen (fig. 38) staan op 'n stukkie veld in 'n natuurlike regop houding en dit is op 'n naturalistiese wyse geïllustreer. Die britse kroon simbool is sigbaar op die blou baan bo die springbok. Die Springbok in die 1910 Uniewapen (fig. 41) toon die meeste ooreenkomste met die ORK springbok. Die pote en kop is fyn en dit het steeds baie naturalistiese details en skaduwees op die pels. Die springbok staan nou op sy agterpote soos die leeu van Batavia (fig 40) in 'n heraldiese posisie bekend as *rampant* (aanvallend) behalwe dat die springbok se stert nie regop is nie (Pama 1965: 24-25). Die springbok se bors is alreeds buite proporsie vergroot. In die 1932 weergawe van die Uniewapen (fig. 41) word die springbok se spiere onnatuurlik beklemtoon, en die kop word vergroot. Die bok staan nou weer op 'n stukkie veld. In die 1968 Republiekwapen (fig. 41) word die springbok afgplat en kry duidelik omlyning. Die bok se kop, nek en pote word nog verstewig en die stert word in 'n regop posisie geïllustreer soos die Leeu in die skild van Batavia (fig. 40). 'n Protea is tussen die bok se pote bygevoeg.

Die stylveranderinge wat die springbok ondergaan vanaf die 1910 Uniewapen¹¹ na die 1968 Republiekwapen (fig. 41) is sprekend van Suid-Afrika se wegbeweeg van koloniale gesag, omdat dit telkens dui op die meer onafhanklike status van Suid-Afrika¹² (Oettle 2009: 03609). Die stylverandering van die springbok dui tegelykertyd ook op die opkoms van manlik gedomineerde Afrikaner Nasionalisme, soos vervolgens beredeneer sal word.

Die ontwerp van die springbok word in elke nuwe weergawe van die Suid-Afrikaanse wapen verbeter volgens heraldiese standaarde¹³. Sodoende kry die springbok ook 'n meer vorstelike voorkoms, waarmee miskien 'n emosionele assosiasie gemaak kan word met die wit manlike dominansie tydens die Afrikaner Nasionalistiese regering. Vanaf die ORK simbool na die 1910 uniewapen verander die springbok van 'n natuurlike staande houding na 'n onnatuurlike regop houding (fig. 41). Dit boots 'n gebruikelike *Rampant* (op die agterpote met voorpote na vore in 'n aanvalshouding) heraldiese houding vir mitologiese diere na, soos die leeu¹⁴ in die skild van die stad van Batavia (fig. 40). Lg. skild is gebruik aan die Kaap tydens die Nederlandse besetting. Die regop houding dra aan die springbok die heraldiese simboliek van staatsmag oor¹⁵ (Pama 1960:4). Die springbok springbok wat op sy agterpote staan met 'n regop stert gee ook daaraan 'n antropomorfiese voorkoms, asof dit in 'n trotse houding staan met 'n uitgestote bors. Die verbeterde ontwerpe beweeg stelselmatig weg van die meer naturalistiese illustrasie van die springbok as klein en delikaat gebou. In die aangepaste ontwerp van die springbok vir die 1932 Uniewapen word die spiere van die springbok onnatuurlik beklemtoon en die kop word vergroot, wat ook daaraan 'n meer vorstelike voorkoms gee. In die 1968 weergawe word die buitelyne van die springbok beklemtoon, terwyl feitlik al die naturalistiese detail verwyder word. Die bok kry 'n nog meer stewige voorkoms, deurdat die kop vergroot en die nek en pote verstewig word. Die verstewiging en meer regop houding van die springbok in 1968 Republiekwapen versinnebeeld hierdie onafhanklikwording en volwassenheid.

¹¹ Die Unie van Suid-Afrika het op 31 Mei 1910 tot stand gekom as 'n grondwetlike monargie, en het daarom 'n grootseël benodig. Staatsheraldikus F.G. Brownell (Oettle 2008) noem hierdie devies, die hoogste embleem van soewereiniteit, die *clavis regni*, die enigste instrument waardeur die soewerein se wil by plegtige geleenthede uitgespreek kan word.

¹² Die tweede verbeterde weergawe van die wapen in 1930 dui op 'n meer onafhanklike status vir Suid-Afrika. In Desember 1931 het die Britse Parlement die Statute van Westminster aanvaar, wat effektief onafhanklike, soewereine state gemaak het van die Britse Dominiums. Die veranderde weergawe van die Uniewapen wat vanaf 1968 (fig. 5) gebruik word as die embleem van Suid-Afrika, volg op die republiekwording van Suid-Afrika buite die gemenebes op 31 Mei 1961 (Oettle 2009: 03609).

¹³ Die tweede weergawe van die uniewapen is gemaak deur Kruger Gray van die College of Arms wat die tekening verander het volgens streng heraldiese konvensie (Pama 1960: 4).

¹⁴ Die Leeu was 'n baie belangrike simbool in die vroeë heraldiek van Suid-Afrika. Dit is afkomstig van Nederlandse heraldiek waar dit dikwels gebruik is om 'n verbintenis te vorm met die ou Nederlandse Koningryk waardeur dit die betekenis van 'n hoër gesag oorgedra het. Die Nederlandse leeu is dikwels voorgestel met 'n bondel pyle wat die eenheid van Nederlandse state voorgestel het. Die leeu met pyle het bekend geword in Suid-Afrika as *Eendracht* of Eendrag. Dit het gelei tot die leuse *Eendracht maakt Magt* wat later vertaal is na die latynse weergawe, *Ex Unitate Vires* (fig. 39) (Pama 1965: 24).

¹⁵ Dit is in die Middeleeue ingevoer in Nederlandse heraldiek en was waarskynlik beskou as simbool van die ou Lotharingse Ryk, wat tussen Frankryk en Duitsland geleë was. Die Nederlandse graafskappe en hertogdomme het die leeu behou om meer krag te verleen aan hul swak mags-aansprake (Pama 1960:4)

Dit is maklik om hierdie tekening te assosieër met die manlike mag van Afrikaner Nasionalisme, maar die springbok se assosiasies met wit manlikheid word veral duidelik in die gebruik van springboksimbole in die Suid-Afrikaanse rugby, wat in die volgende gedeelte bespreek word. Ná 1994 het die springbok uitgesterf as 'n nasionale simbool. Elwyn Jenkins sien die springbok as 'n simbool wat geassosieer word met die wit Suid-Afrikaanse identiteit van die twintigste eeu (Jenkins 2003:4). Volgens Elwyn Jenkins (2003:1) is die rede hiervoor dat dit nie die rol kon vervul van 'n nasionale simbool nie - Ig is immers veronderstel om 'n visuele ekspressie te wees van algemene waardes.

Die gebruik van die springbok as simbool vir nasionale sportspanne het in 1906 begin met die benaming van die nasionale rugbyspan as *Springbokke* (of *Springboks*). Grundlingh (1995: 106) ondersoek die verband tussen rugby, Afrikaner Nasionalisme en manlikheid en demonstreer suksesvol hoe die beoefening van rugby 'n manier was vir Afrikanermans om hul kulturele identiteit te vestig, veral te midde van die Britse imperialistiese kultuur. Hy argumenteer dat hierdie tradisie begin het by die seuns van die Afrikaner elite wat vir Stellenbosch Universiteit (die eerste ware *Volksuniversiteit*) rugby gespeel het. Hy wys daarop dat dit deel van die simboliek van die Afrikaner se kulturele herlewing geword het. Rugby het 'n broederskap geword waarvan die beoefening en ondersteuning ook gelyk was aan patriotisme¹⁶.

Die waardes van die spel is aangepas by die beeld van die moreel gedissiplineerde maar robuuste Afrikaner. Daar is klem geplaas op waardes soos rofheid, uithouvermoë, kragtigheid en vasberadenheid. Gedurende die beginjare van apartheid kon rugbytoere na ander lande gebruik word om met 'n 'gesuiwerde' Suid-Afrika te spog en om te bewys dat die Afrikaner die beste in die wêreld kon verslaan. Met behulp van die invloed van die *Broederbond*, die geheime Afrikaner elite organisasie, het Afrikaners teen 1965 beheer gehad van die administrasie van die rugbyunie en kon volle seggenskap hê oor die politieke dimensies daarvan. Rugby het sodoende totaal getransformeer tot die nasionale sport van Afrikaners. Rugby was gender spesifiek, omdat dit in die Afrikaner kultuur gepas het by die "rowwe" beeld van manne terwyl die tradisionele rol van die Afrikanervrou dié van volksmoeder was, wat "sag" moes wees en die rol van ma en vrou moes inneem. Vroue is by rugby slegs belangrik geag in die ondersteunende rol van toeskouers (Grundlingh 1995: 106 -131).

Die soort sentiment van die springbok as gender spesifieke simbool is ook deur wit Suid-Afrikaners aan ander sportsoorte gekoppel. Dit is duidelik te bespeur in die Nasionale Volkseie Sportfederasie

¹⁶ Die rugby broederskap is in die platteland versterk deur onderwysers en predikante wat in Stellenbosch opgelei is en het ook teen die 1920's begin floreer onder die Afrikaner werkersklasse. In die vroeë jare van rugby is dit grootliks gesien as 'n manier om 'n wit Suid-Afrikaanse nasionalisme te kweek onder Engels- en Afrikaanssprekende Afrikaners. Teen die 1930's en 40's het rugby 'n manier geword vir Afrikaners om hul eie kulturele identiteit te vestig op die sportveld en die Britse spelers op hul eie terrein te verslaan (rugby was oorspronklik 'n Engelse sport).

(NAVSFED)¹⁷ se onderstaande beskrywing oor die betekenis daarvan in hul wapen (fig. 42). Die *beoefening van sport* word nie gender gespesifiseer nie, maar 'n gender assosiasie word gemaak deur die spesifisering van die springbok op die embleem as 'n *jong ram*:

Die springbok is die simbool wat die Afrikaner in sy beoefening van alle sport verteenwoordig . . . die Afrikaner het 'n leeu-aandeel gehad in die skepping en die daarstelling van 'n internasionaal gerespekteerde embleem . . . Die springbok op die NAVSFED wapen is 'n jong ram wat in die hardloop pronk en na die hart toe – dus na die binnekant toe spring en so die trots van die Afrikaner sportlui simboliseer (Theron 2008).

Onder die apartheidsregering was Suid-Afrikaanse sport onder die vaandel van die springbokembleem die fokus van internasionale kritiek as gevolg van die apartheidsbeleid wat swart en gekleurde spelers uit die span uitgesluit het (Evans 2008:50). Na die *The Winds of Change*¹⁸ toespraak en die Sharpsville slagting, was die Springbokke toenemend die teiken van internasionale kontroversie en protes.¹⁹ In 1977 het die Commonwealth die Gleneagles Ooreenkoms geteken, wat kontak met Suid-Afrika in enige sportgebeurtenis afgeraai het (Evans 2008: 50). Hierdie politiese gebeure het die gevolg gehad dat die springbok embleem sedert 1994 vervang is met die protea vir alle nasionale sportspanne, behalwe die nasionale rugbyspan. Die ironiese verwisseling na 'n blom, die protea, wat ook 'n nasionale simbool onder die bewind van die apartheidregering was (sien fig. 41), wys dat die springboksimbool as offensief ervaar is.

Die springboksimbool is slegs vir rugby behou. Dit was 'n spesiale vergunning van Oudpresident Nelson Mandela met die oog op die 1995 wêreldbeker, waartydens hy self 'n springboktrui gedra het. In 'n poging om die simbool te transformeer is 'n protea ook bygevoeg (fig. 44) en die naturalistiese detail van die springbok van vroeër embleme (fig. 43) is verruil vir 'n verplatte weergawe daarvan (fig. 44), met hoë kontras en duidelike swart omlyning. Dit lyk asof die ontwerpstyl nader na style wat met etnisiteit in Suid-Afrika geassosieër word neig, bv. 'Ndebele' patrone, wat gekenmerk word deur plat geometriese vorms en sterk swart buitelyne.

¹⁷ Hierdie webblad word as voorbeeld gebruik van die bemarking/bevegting van die ou weergawe van die Afrikaner bewussyn d.m.v. kultuuridentiteit en in hierdie geval spesifiek in assosiasie met die beoefening van sport. NAVSFED is 'n organisasie van Afrikaners wat steeds die Nasionaal Christelike kultuurmodel volg en poog om 'n aparte Sportliggaam vir Afrikaners te wees wat onafhanklik op die internasionale sportveld kan kompeteer.

¹⁸ Die Britse Premier, Harold Macmillan het in 1960 'n toespraak gehou waarin hy verwys het na die opkomende mag van Afrika Nasionalisme as die 'winde van verandering' wat deur die Afrika kontinent sou waai (Davenport & Saunders 2000: 406).

¹⁹ Die *All Blacks* (Nieu-Seeland se rugbyspelers) het in 1960 na Suid-Afrika getoer, ten spyte van 'n veldtog gebaseer op die slagspreuk *No Maoris, No Tour*. Tien jaar later het die Suid-Afrikaanse regering ingestem om alle Maoriese spelers en toeskouers eervol "as wit" te beskou. Tydens die Springboktoer na Australië in 1971 is die span ingewag met massiewe anti-apartheid demonstrasies, soos ook drie jaar tevore in Brittanje. In 1976, kort na die Soweto opstande, het 'n All Blacks toer na Suid-Afrika internasionale teenspraak verwek en 28 lande het die 1976 Somer Olimpiade geboikot in protes (Perry 2008: 2-3).



42



43



44

Fig. 42. Embleem van die Nasionale Volkseie Sportfederasie (NAVSFED).

Fig. 43. Springbok rugby embleem. 1998

Fig. 44. Embleem en Handelsmerk van die Suid-Afrikaanse rugbyunie. 2006.

Pres. Mandela se gebaar is wêreldwyd gesien as 'n simbool van versoening, maar die behoud van die springbok-embleem vir rugby het kontroversieel gebly (Reid 2008: 1, Evans 2008: 50). Vir sekere ANC leiers bly die springbok simbool offensief en verdelend, terwyl belangrike rugbyfigure voel dat die simbool getransformeer het (Whitmore 2007: 1, Evans 2008: 50). Die merkbare TM (trademark) en C (Copyright) (fig. 44) simbole wat aangebring is dui op 'n verandering wat die simbool wel ondergaan het. Dit het 'n magtige bron van staats-inkomste geword, omdat dit wêreldwyd met Suid-Afrikaanse rugbyprestasie geassosieër word. Dit is een van die hoofredes waarom die simbool waarskynlik behou sal word alhoewel dit 'n bron van twis sal bly (Evans 2007: 50).

Die springboksimbool is gevestig in die populêre verbeelding van die ou Suid Afrika en is baie dikwels gebruik as 'n semi-offisiële simbool en handelsmerk. In hierdie gebruike kan die verbintenis met die Afrikaner en die ideaal van ekonomiese en tegnologiese vooruitgang van Suid-Afrika gesien word. Die status van die springbok in populêre gebruik word mettertyd afgetakel van nasionalistiese betekenis na spottende en kitsch-simbool. In die *Springbok cigarette*-advertensie geplaas (fig. 45) in *die Inspan* (1947) word 'n naturalistiese springbok in 'n landskap uitgebeeld. Volgens Elwyn Jenkins (2003:4) is die springboksimbool 'n samevatting vir die wit Afrikaner se sentimentele verbondenheid met die wildslewe en

oop ruimtes van die land, en was hierdie fokus 'n simbool van wit Suid-Afrikaanse identiteit (Jenkins 2003: 4). Die slagspreuke “van nature goed” en “die volk se keuse” illustreer duidelik hierdie sentimentele verbintenis tussen die springbok, die volk en die landskap.



45



46



47

Fig. 45. Springbok-sigarette advertensie geplaas in *Die Inspan*. 1947.

Fig. 46. Die *Vlieënde Springbok*, die ou handelsmerk van die Suid-Afrikaanse Lugdiens

Fig. 47. Springbokradio se embleem (1950-1985).

Die springbok is aangewend as embleem vir beide die Suid-Afrikaanse Spoorweë en Hawens en die Suid-Afrikaanse Lugdiens (SAL)²⁰, soos gesien in fig. 46. Dit was afgebeeld op treine en vliegtuie, en gebruik in die titel van SAL se tydskrif, *Die Vlieënde Springbok*²¹. Hierdie gebruike het staatsgesag beklemtoon, en die gebruik daarvan koppel dit ook direk aan beweeglikheid en ekonomiese vooruitgang van Suid-Afrika onder

²⁰ Die SAL het in 1997 opgehou om die springbok as simbool te gebruik asook die Afrikaanse naam, Suid-Afrikaanse Lugdiens.

²¹ Dit is nou verander na *Sawubona* wat “wees gegroet” beteken in Zulu (Jenkins 2003:6).

die Afrikaner bewind. Die Vlieënde Springbok embleem (fig. 46) wat tergelykertyd vorentoe spring en vlieg, verbeeld vooruitstrewendheid en beweeglikheid.

In die handelsmerk van *Springbok Radio*²² (fig. 47) 'n populêre klets-en-musiek radiostasie²³ begin 'n nuwe bewussyn in assosiasie met die springbok te registreer, alhoewel dit steeds assosiasies met nasionalistiese ideale het. Dit transformeer na 'n meer modieuse en moderne voorkoms wat gemik is op 'n populêre status, deurdat die vorm van die springbok gekurf is om dit meer grasieus en selfs vroulik te laat lyk (fig. 47). Die een-kleurige grafiese lyn-illustrasie herinner egter steeds aan die negentiende eeuse Europese wetenskaplike illustrasie-benadering wat gebruik is vir die ORK springbok (fig. 38). Saam met die illustrasie styl demonstreer die vorentoe springende voorstelling van die bok wat alreeds met die tegnologiese vooruitgang van Suid-Afrika geassosieer was beheer. Die springbok pronk triomfantlik oor die lyntekening van 'n kaart van Suider Afrika. Die lyne wat verbind is op die kaart om 'n mikrofoon te vorm, stel die uitsaai-netwerk voor wat dwarsoor Suid-Afrika strek. Die ontwikkeling van 'n uitsaai-netwerk was 'n belangrike deel van die industriële en tegnologiese ontwikkeling van die tydperk 1950-1985. In hierdie tyd het grootskaalse verstedeliking ook die begin van 'n nuwe populêre kultuur en nuwe politieke bewussyn tot gevolg gehad (Van Zyl 1982: 58-59).

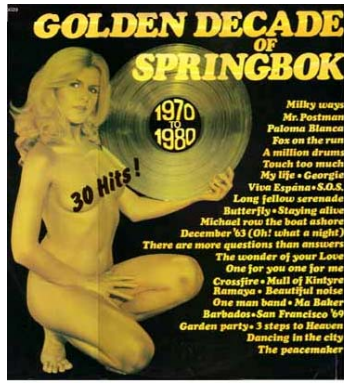
Kontroversie en teenstand het teen die beleid van die apartheidsregering ontstaan wat onderliggend gemanifesteer het in visuele beelde (Van Zyl 1982:54). *Springbok Radio* se meer uitdagende populêre beeld word voortgesit in 'n bekende reeks langspeelplate met die naam *Springbok hitparade*²⁴ (fig. 48). Die assosiasie van 'Springbok' as 'volkseie' embleem met naakte meisies (fig. 48) voeg 'n nuwe uitdagende, miskien spottende alternatiewe 'pop' beeld by die diskoers van grafiese beelde. Dit was teenstrydig met morele voordoening van die religieuse beheer in Suid-Afrika. Die Springbok begin hier sy assosiasie met die beeld van 'alternatiewe Afrikaner', wat later in populêre kitsch ontwerpe gebruik word. In die negentigs, twee dekades later, transformeer die 'alternatiewe Afrikaner'-identiteitsbeeld verder en manifesteer in alternatiewe plaaslike musiek. Die *Springbok Nude Girls* verwys subversief na die Springbok Radio plate, Afrikaner Nasionalisme, en die springbok simbool. Die titel *Springbok Nude Girls* sowel as die ontwerp en die intertekstuele verwysings van die plate-omslae impliseer 'n distansie tussen die kunstenaars as wit Suid- Afrikaners en die assosiasie van die springbok met die Afrikaner Nasionalisme. Deur die springbok

²² Springbok Radio was die eerste stasie met kommersiële radio-uitsendings in Suid-Afrika. Die tweetalige radiostasie het tot stand gekom in 1950 en is gesluit in 1985 (http://en.wikipedia.org/wiki/Springbok_radio 25/9/2008 07:48 pm).

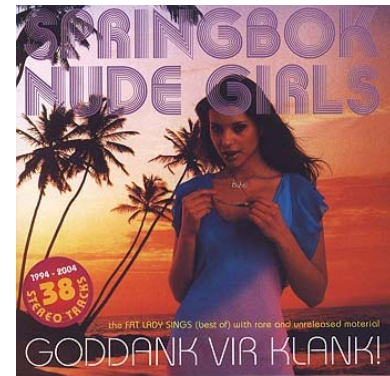
²³ Die naam "Springbok Radio" is voorgestel deur Paul Roos, die Springbok rugbykaptein van die 1920's. Hy was ook die vader van die destydse direkteur van die SAUK, Gideon Roos. Luisteraars was ook geraadpleeg. Die naam is aanvaar omdat dit ondermeer tweetalig was en gesien is as tipies Suid-Afrikaans (Erasmus 2002: 1).

²⁴ Die plate was kompilasies van Springbok Radio treffers - meestal oorsese popmusiek wat deur Suid-Afrikaanse kunstenaars uitgevoer was.

verder af te breek op 'n self-reflekerende wyse en na hulself te verwys as die *Springbok Nude Girls*, stroop hulle hulself as't ware van die assosiasie.



48



49

Fig. 48. *Springbok Hits*. 1980. Plate-omslag.

Fig. 49. *Springbok Nude Girls*. Goddank vir klank. 2004. laserskyf omslag.



50



51

Fig. 50. Dyna Moe. *Plush springbok trofee*. 2008.

Fig. 51. Joom. *Springbuck springy stoel*. 2008.

In die huidige populêre kultuur word die simbool dikwels doelbewus as kitsch gebruik, byvoorbeeld as deel van dekor en kler-ontwerpe. Buiten die oordadige foto-dokumentasie van die regte springbok as 'n lokaas vir oorsese toeriste en die oor-kommersialisering van die springbok rugbyhandelsmerk op toeriste-items, word die springbok ook bewustelik as kitsch gebruik. In tong-in-die-kies populêre ontwerpe soos die Springbok stoel-ontwerp deur Joom (fig. 51), en die "Plush" springboktrofee ontwerp (fig. 50) van Dyna Moe, word die springbok op 'n speelse, spottende en nostalgiese wyse gebruik. Die kitsch voorwerpe roep nog die herinnering op aan die simbool as nasionalistiese konstruksie van die verlede, maar dit ontken terselfdertyd dat dit enige deel daaraan het. Wanneer die springbok as patroonmotief gebruik word in

resente patrone en ontwerpe, verkry dit die tweeledige betekenis van ontkennende versoeningsmotief en afgetakelde/vergane motief.

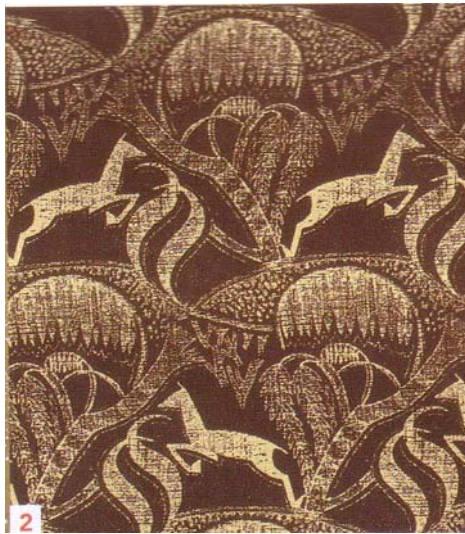


Fig. 52. Alistair Palmer. Bokkie-skoene advertensie. 2008. grafiese rekenaar ontwerp.
Fig. 53-55. Alistair Palmer. Bokkie-skoene advertensie. 2008 (details).

Die bokkie embleem is 'n silhoeët voorstelling van 'n seuntjie met springbokhorings wat 'n meisie probeer vang. Die aksie impliseer die aanloklikheid van die handelsmerk (fig. 53). Op die horison van die landskap is twee springbokkies sonder horings weerskante van 'n reënboog uitgebeeld (fig. 54). 'n Kleurvolle voorstelling van 'n pronkende springbok is in die voorgrond van 'n lyntekening van 'n bussie (fig. 55) (Palmer 2008: 1).

In 'n advertensie ontwerp vir *Bokkie-skoene* (2008) deur Alistair Palmer (fig. 52) word springbokmotiewe gebruik saam met 'n eklektiese kombinasie van patrone en patroonmotiewe (Palmer 2008:1). Die advertensie het die idilliese tema van ontvlugting in 'n landelike omgewing waarin daar geen konflik is nie en die springbokke 'n strokiesprent voorkoms kry. Die Volkswagen bus en helderkleurige patrone herinner aan die boheemse terug-na-die-natuur, *make-love-not-war* ontwerpe van die sestigs blommekinders. Die swart model (fig. 52) dra Afrika krale en 'n Viktoriaans-geïnspireerde korset, kantrimp en sambreel saam met die *Bokkie* stewels, wat met Sesheshwe tekstiel oorgetrek is. Hierdie vermenging van Europese en Afrika

klerestyle stel die ideaal van ongekompliseerde kultuur-versmelting van die reënboognasie. Die bakkies wat in hierdie pastorale konteks ook saam met 'n reënboog uitgebeeld word (fig. 54), word *laissez-faire* reënboognasie-simbole wat die erns en aggressiwiteit van die Suid-Afrikaanse verlede en die kompleksiteit van die huidige politiese veranderinge wil ontken.



56



57

Fig. 56. Fabric Nation. *Bokkie* tekstielontwerp. 2007 (detail).

Fig. 57. Maria Koutsodakis. Springbokmotief in "1886" - *muurpapierontwerp*. 2004 (detail).

In die herhaalpatrone van Fabric Nation se *Bokkie* tekstielontwerp (fig. 56) en Maria Koutsodakis se *1886 - muurpapierontwerp* (fig. 57) word springbokke gebruik as patroonmotiewe. In albei word bestaande springboksimbole getransformeer. In beide patrone word die springbokke in silhoeëtte verander deurdat dit gestroop word van kleur en detail. In die *1886 - muurpapierontwerp* is die springbok een van die motiewe waarvan die waarde afgetakel word omdat die groter collagemotief in 'n groteske skelet-agtige motief verander. In die collagemotief verander die eens prominente, beweeglike springbok in 'n statiese motief, wat verdwyn in die patroongeheel. Die beweging van die springbokke in die motief is gestuit, omdat die twee omgekeerde silhoeëtte teen mekaar druk. Die vorm van die collage motiewe wat in die patroongeheel met die eerste oogopslag damask patroonmotiewe naboots, herinner ook aan die vorm van 'n nasionale of provinsiale embleem waarvan baie van die motiewe deel was. In die nuwe kombinasie dra die motiewe nie by tot 'n simboliese betekenis nie, en dus word dit deel van 'n "vals embleem". Wanneer die collage-motief

transformeer in 'n groteske motief kom die historiese geweld van die klaarblyklik onskadelike springbok ook na vore. In die *Bokkie* tekstielpatroon van Fabric Nation (fig. 56) word die springbokmotief ook ontmagtig in die visueel betowerende patroongeheel. Teenstellend met die springbokke in die *1886-muurpapierontwerp* verloor dit betekenis reeds omdat dit meer beweeglik word. Die *Bokkie* patroon skep die illusie van beweging omdat die oog beweeg tussen die vloeiende lyne van die rustelose organiese patroon en die springbokke wat 'visuele aksente' vorm (Gombrich 1979: 9). Wanneer die oog oor die patroon beweeg, en verdwaal in die organiese oordadigheid, 'beweeg' die springbokke saam met die vloei van die patroon. Dit raak vasgevang in die sikliese bewegings en spring nêrens heen nie. Die verlede van die springbok word ontken deurdat dit lig en onskadelik word in die oordadige organiese ontwerp. Die springbokke in die ontwerp verkry ook 'n ontkenkende utopiese betekenis soos in die *Bokkie-skoene* advertensie, omdat natuurmotiewe en kurwende lyne die organiese terug-na-die-natuur tema van Art Nouveau ontwerpe approprieer.

In my werk en die skilderye van Bronwen Findlay word die springbokmotief verander deur middel van kunsmaakprosesse wat toespeel op die kulturele prosesse en patroonmaakprosesse waarmee die springbok verander word in Suid-Afrika se resente patrone. Findlay verwys na die transformasie in Suid-Afrikaanse koloniale erfenis. In my skildery *Antelopes and Roses III* (fig. 58) word 'n springbokmotief getransformeer in 'n herhaalpatroon. In Bronwen Findlay se skilderye en grafiese drukke word 'n springbokkop motief herhaal in verskillende werke en dit ondergaan transformasies in hierdie verskillende kontekste. Die springbokkop motief roep die koloniale erfenis van die springbok simbool op. Hierdie proses van assimilering, uitruiling en verandering is 'n illustrasie van die vorm- en betekenis verandering wat patroonmotiewe ondergaan in kulturele kontekste. In my sowel as Findlay se werk word die taktiese kwaliteite van verf baie belangrik in die proses waarmee springbokke verwerk en verweer word.

Die ampsdraer - springbok uit die 1986 weergawe van die ou Suid-Afrikaanse landswaapen (fig. 59) word geappropriëer in *Antelopes en roses III* (fig. 58). Die skilderoppervlakte is soortgelyk gekonstrueer as 'n herhaalpatroon, waarin die visuele 'kragveld' die aandag na die patroongeheel trek (Gombrich 1979: 124-125). Die gedegenerende rooi motiewe (fig. 62) aan die onderkant van die skildery wat 'n 'visuele aksent' vorm is bedoel om die detail in die werk ontsluit. Dit trek die aandag af van die dekoratiewe 'kragveld' waarin die springbokmotiewe verdwyn en maak die betragter bewus van die ander springbokke wat herhaal en in spieëlbeelde omgekeer word (Gombrich 1979: 124-125). Behalwe dat die vorige magisposisie van die springboksimbool afgebreek word omdat dit verdwyn in die dekoratiewe geheel, word dit ook deur die skilderproses verweer.



58



59



61



60



62

Fig. 58. Marjorie Human. *Antelopes and roses III*. 2008. Olie en gemengde media op doek.

Fig. 59. Springbok as *dexter* ampsdraer in die Suid Afrikaanse republiekwapen. 1968.

Fig. 60-62. Marjorie Human. *Antelopes and roses III*. 2008 (details).

Detail van springbok ampsdraer simbole wat deur spieëlbeelde omgekeer word (fig. 60). Die springbok word in spieëlbeeld na die regterkant herhaal. Die motiefgeheel wat deur die twee springbokke gevorm word, word weer met 'n spieëlbeeld na bo en onder herhaal om aaneensluitende rye te vorm waarin positief en negatief verwarrend kan word. Die kop van sommige van die springbokke word verander in skedels (fig. 61). Die springbokke word gedegenerereer totdat dit uiteindelik 'n oherkenbare massa word (fig. 62). Dunner vloeibare lae verf word eers gebruik om aan sommige dele van die skildery 'n deursigtige waterige kwaliteit te verleen, waarna dikker verf, resin - medium en silikoon gebruik word om vlesiger effekte te skep.

Met die skilderproses in *Antelopes en roses III* reflekteer ek op die degenerasie van voorkoms en betekenis wat patroonmotiewe kan ondergaan wanneer tekstiele op goedkoop maniere gereproduseer word asook die mutasie wat die springbok simbool ondergaan in die resente Suid-Afrikaanse geskiedenis. Die manlike ampsdraer - springbok word versag, vervroulik en gedegeneer deur die skilderproses. Die offisiële kleure van die springbok word verander na sagte vlesige kleure en die duidelike grafiese buitelyne word stelselmatig versag totdat dit in die onderste ry motiewe heeltemal verdwyn. Die detail van die springbokke word verhul deur dik verf en los kwashale. Die koppe van die bokke word stelselmatig verander in skedels wat op die degenerasie van die voorheen kragtige simbool dui (fig. 61). Die monsteragtigheid van die springbokmotief as gevolg van die ideologiese en formele inwerking op die motief word beklemtoon in die bedoelde aantrek – afstoot of ‘Venus-vlieëvanger’ effek van die skildery. Indien dit wel dié effek op die betragter het is dit bedoel om die betragter te flous en dan onverwags vas te vang in die onderliggende onheilspellendheid wat daarná ontdek word. Terwyl my werk uit die oogpunt ‘n Afrikaner lewensfeer gemaak is, herroep Bronwen Findlay se werk die Britse koloniale assosiasies van die springbok.

Bronwen Findlay appropriëer ‘n springbokmotief (fig. 69) uit ‘n tradisionele Basoetoe-kombers wat sy tydens ‘n besoek aan Lesotho gekoop het, in ‘n reeks werke wat deel gevorm het van haar uitstalling *Every picture tells a story*, 2007 (Smart 2005: 1). Die springbok vorm deel van die kombersontwerp wat bekend staan as *Badges of the brave* (fig. 68) wat deel is van die *Viktoria*²⁵ *England*²⁶ reeks. Die motiewe op die kombers is soos die komberse self van Europese oorsprong, maar dit het soomloos deel geword van die publieke, alledaagse en rituele kultuur van die Basoetoe mense. Die *Badges of the brave* ontwerp sluit militêre orde-tekens in, soos die Viktoria kruis, ankers, krone en die springbok - kop (fig. 68) wat deur Findlay geappropriëer word (Smart 2005: 1). Hierdie ontwerp en die handelsmerk *Viktoria England* is vir Basoetoe mense ‘n tasbare herinnering van Engeland se invloed op hul nasionale en politieke lewe²⁷. Die militêre motiewe het na die Tweede Wêreldoorlog deel van die kombers - ontwerpe geword en het vir Basoetoe mense simbolies geword van heldedade, mag en verowering (Karstel 1995: 202).

²⁵ Die naam ‘Viktoria’ vind sy oorsprong in die Jubileumjaar van Koningin Viktoria in 1897. Dit het ‘n eksklusiewe handelsmerk geword van Frasers, een van die hoof - vervaardigers van Basoetoe komberse (Karsten 1995: 198).

²⁶ ‘n Viktoria reeks kombers is oorspronklik in Engeland vervaardig. Toe die komberse vanaf 1920 in Suid-Afrika geproduseer is, was die woorde ‘made in England’ ‘n probleem. As dit verwyder sou word, sou ‘n gedeelte van die tradisie van die kombers verwyder word. Dit is daarom verander na net ‘England’. Daarom staan dit nou bekend as “Viktoria England” (Karstel 1995: 212).

²⁷ Die kombers as ‘n simbool van beskerming, strek verder terug in Lesotho se geskiedenis, toe dit ‘n Britse protektoraat geword het, om dit te beskerm teen die indringing van die Boere-republiek van die Oranje Vrystaat. Koning Moshoeshe het Koningin Viktoria se beskerming oor die land beskryf as “n kombers wat oor Lesotho uit gesprei word” (Karsten 1995: 212).



66



67



68



69



70

Fig. 66. Bronwen Findlay, *Blanket part 1*. 2005. Sagtegrond en diep ets met handschilderwerk.

Fig. 67. Bronwen Findlay, detail, *Basotho blanket II*. 2006. Olie en gemengde media op doek.

Fig. 68. Basoetoe kombers. *Viktoria England* reeks, *Badges of the brave* ontwerp.

Fig. 69. *Badges of the brave* kombers (detail).

Fig. 70. Springbok uit die vlag van die Suid-Afrikaanse weermag 1951-1966.

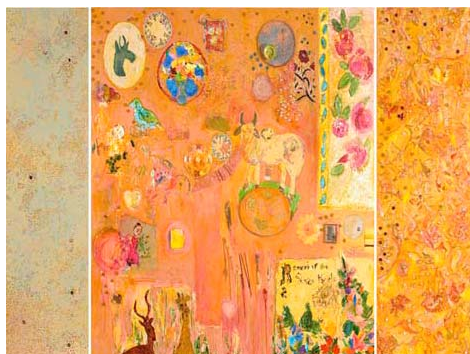
Die assosiasie met Engeland het in die Viktoria England komberse behoue gebly, maar die ontwerp is oorgeneem, aangepas en gevorm om in te pas in die Basoetoe mense se sosiale lewe (Karstel 1995: 217).

Findlay se kunswerke vestig die aandig op die fassinerende manier waarop die springbok simbool wat so 'n prominente rol in Suid-Afrika gespeel het, deel word van die *Badges of the brave* ontwerp wat weer saamgesmelt het met van die Basoetoe se inheemse tradisies. Dit is nie presies duidelik wat die oorsprong van die springbokkop in die kombers - ontwerp is nie, maar aangesien dit as herdenking van die Tweede Wêreldoorlog vervaardig is, is dit waarskynlik dat dit simbolies is van die Suid-Afrikaanse soldate wat deel was van die geallieerde magte. Die springbokkop is ook soortgelyk aan die vroegste weergawe van die springbok wat gebruik is in die ORK wapen (fig. 38), voordat dit getransformeer het onder die Afrikanerbewind. Die tekenstyl van die vroeë 'koloniale' weergawe van die springbok wat dus bande met Suid-Afrika onder Britse bewind het, het ook behoue gebly in die verkennerwapens van die *Scouts* (fig. 65) - beweging van Suid-Afrika. Die springbokkop in die vlag van die Suid-Afrikaanse weermag (fig. 70) toon ook ooreenkomste met die springbokkop in die *Badges of the brave* ontwerp.

Hierdie springbokmotief wat oorgedra is en betekenis veranderinge ondergaan het in Lesotho en Suid-Afrika, word weer deel van 'n nuwe konteks wanneer dit deur Bronwen Findlay geapproprieer word en deel word van haar 'dekoratiewe narratiewe'. In Findlay se werk *Basotho blanket II* (fig. 67) word die springbok met affektiewe betekenis gelaai, maar ook verswelg en afgetakel deur dekorasie en verf. Agter haar klaarblyklik aangename oppervlaktes, skuil wat sy beskryf as "ongemak", waaraan gestalte gegee word deur haar taai, glutineuse gebruik van verf. Haar gebruik van dik verf roep organiese ontbindings-prosesse op (MacKenny 2005:1). Die springbokkop word in *Basotho blanket II* afgespeel teenoor die sentimentele geborduurde diertjies (fig 67, detail) wat ons herinner dat dit deel van 'n ontwerp was wat intieme betekenis het in die persoonlike lewenservarings van Basoetoe mense. Die springbokkop is omraam met geriffelde skuinsband wat die 'tradisionele' betekenis daarvan in die Basoetoe kultuur herroep²⁸. Die raam memorialiseer die springbokkop, maar verander dit ook in 'n vervlietende voorstelling, deurdat dit die voorstelling van die bok in verband bring met 'n geraamde foto. Die tema van verganklikheid word duidelik gemaak deur die organiese blommotief wat elders in die skildery gebruik word en wat lyk asof dit reeds in 'n toestand van verganing is. Die springbokkop word versag deurdat dit versluier word met wit verf, maar dit lyk steeds onheilspellend wat die onderliggende aggressie van die motief na vore bring. Die verdelende lyn (fig 67, detail) wat afkomstig is van die lyne op die kombers (fig. 68) word metaforiese verdelings, wat 'n opeenvolging in tyd suggereer en sodoende die tema van verganklikheid versterk. Die sirkels in *Basotho*

²⁸ Geriffelde skuinsband het kulturele betekenis in die Sotho kultuur. Dit word in verskillende hoeveelhede, groeperings en kleure op tradisionele kleredrag van vrou vasgestik, onder aan rompe, bo aan bloese en aan kopdoeke.

blanket II breek weg van die oorspronklike ordening op die kombers en word organies en beweeglik oor die skildery versprei. Die sirkels word groter en kleiner, beklemtoon en vervaag. Dit mag 'n tydspel suggereer, waardeur verandering plaasvind op 'n organiese sikliese manier soos wat deur Kubler voorgestel word (p 21 van verhandeling). Findlay speel dit af teenoor die ordelike tydsverloop wat deur die lynverdelings gesuggereer word. Die teenstrydigheid in die werk, van memorialisering en afbreking, intimiteit/sentimentaliteit en onderliggende broeiendheid, skep ongemak, wat kenmerkend is van Findlay se werk (MacKenney 2005: 1).



63



64



65

Fig. 63. Bronwen Findlay, *All About Everything*. 2005. Olie en gemengde media op doek.

Fig. 64. Bronwen Findlay, *All About Everything*. 2005 (detail).

Fig. 65. Verkenner sakwapen van die *Scout Association* van Suid-Afrika.

Findlay herhaal die springbokmotief in verskillende werke en maak die toeskouer daardeur bewus van die tydsverloop waardeur patroonmotiewe herhaal, verander en nuwe betekenis verkry in kulturele kontekste soos in 'n breër konteks beskryf is deur Alois Riegl en W.H. Goodyear (p 17 – 20 van die verhandeling). In *All about everything* (fig. 63-64) word dit ook deel van haar eie lewenswêreld/verhaal. Die Findlay herhaal motiewe en onderwerpe uit vorige skilderye en gebruik dit saam met persoonlike items wat aan haar moeder behoort het in *All about everything* wat 'n soort 'historie - skildery' is. In die proses verwerk sy die dood van haar moeder, en kyk terug na gebeure in haar eie lewe. Die wyse wat die streep in 'n reeks drukke *Blanket Parts* (2005) (fig. 66) en in *Basotho blanket II* bo-oor van die sirkelmotiewe geskilder/gedruk is, beklemtoon dat die strepe nie oorspronklik deel was van die ontwerp van Basoetoe komberse nie. Die strepe was oorspronklik fabrieksfoute, as gevolg van die einde van die masjiensiklus in kombersreproduksie, maar dit het so populêr geword dat dit deel gebly het van die kombers-ontwerpe (MacKenney 2005:1). Hierdeur is dit duidelik dat die strepe soos die springbokkop toevallig deel geword het van Basoetoe mense se inheemse tradisies, en betekenisvol in die konteks geword het.

Die springbok het met doelbewuste manipulasie spesifieke assosiasies gekry deur gebruike daarvan in kulturele kontekste van Suid-Afrika. Hierdie betekenis verskuif binne hierdie konteks en neem telkens 'kulturele bagasie' daarmee saam. In die geval van die Basoetoe kombers, word dit toevallig betekenisvol deurdat dit opgeneem is in 'n ontwerp wat kulturele betekenis verkry vir Basoetoe mense. In die volgende hoofstuk word 'Ndebele patrone' bespreek, wat beïnvloed is deur 'n nog meer komplekse verruiling en manipulasie. Die patrone was eerstens betekenisvol in kleiner kulturele gemeenskappe. Daarna word dit geappropriëer buite hierdie samelewings in die konstruksie van 'n beeld van 'etnisiteit' wat in verskillende maniere voorbestaan in en buite die 'Ndebele kultuur'.

Hoofstuk 4: Die transformasie van 'Ndebele patrone' tot statiese patroonsjabloon

Die helderkeurlige patrone wat populêr bekend staan as 'Ndebele patrone' soos wat hulle verskyn in Alexandre Herchcovitch se modeontwerpe (fig. 70) het 'n effek van 'visuele krag' op ons. Die helderkeurlige geometriese patrone kom voor as oordadig, 'rusteloos' en skel as gevolg van die helder kleurkombinasies en skerp hoeke, en ook omdat daar geen rusplek vir die oog is nie (Gombrich 1979: 123). In hierdie hoofstuk word geargumenteer dat die formeel geïnisieerde visuele krag van die 'Ndebele patrone' 'n aanduiding is van onderliggende assosiasies van aggressie en gevaar wat in die patrone skuil. Dit word ondersoek aan die hand van Alexandre Herchcowitch se modeontwerp (fig. 70) en die 'Ndebele' *chefana* (skeermeslem)-motiewe in die *dashiki* ²⁹-styl tradisionele hemp wat deur President Robert Mugabe van Zimbabwe gedra word op werwingsveldtogte, waarin die 'gevaar' op teenstrydige maniere manifesteer.

In beide gevalle word 'n gesolidifiseerde weergawe van 'Ndebele patrone' oorgeneem, wat die uitkoms is van mutasie en uiteindelijke transformasie van die verskillende vorms van Ndebele muur-skildering. Hierdie verandering en solidifisering van die patrone gaan gepaard met politieke en kulturele dinamiek, asook verskuiwing en verplasing van die Ndebele mense. Die gesolidifiseerde vorm van Ndebele patrone word 'n kunsmatige afdruk van 'etnisiteit', maar dit word deur Ndebele mense ervaar as 'n kragtige ekspressie van Ndebele tradisies (Kamei 2008: 148). In my eie werk gebruik ek Ndebele patrone om die statiesheid van patrone, die vermoë daarvan om vaste vorms te behou en oor te dra, af te speel teenoor die konstante veranderlikheid daarvan wat op kulturele dinamika dui. Die term 'Ndebele' word deurgaans as verdagte beskou, omdat dit in die gebruik 'Ndebele patrone' een bevrore styl van Ndebele kultuur voorgee as 'n outentieke ekspressie. Dit veralgemeen die kompleksiteit van die diverse Ndebele mense en Ndebele dekoratiewe tradisies geweldig.

Ontwerpers wat 'Ndebele patrone' aproprieer, soos die Brasiliaanse mode-ontwerper Alexandre Herchcovitch (fig. 1), bied dit aan as 'n 'etniese' kultuurekspressie wat gemaak word deur die Ndebele 'stam'.

Herchcovitch eksploreer die verhouding tussen die kledingstukke van die Ndebele-stam in Afrika en die kleredrag van 'punks'. Die klere staan uit as kleurvol met interessante silhoeëtte, maar kry nuwe betekenis met die geskiedenis van die Ndebele-stam as agtergrond. Die stam is bekend vir hul muur-skildering, wat oorspronklik as 'n geheime kode ontwikkel is om met mekaar te

²⁹ Die *dashiki* is 'n dy lengte hemp wat gewoonlik met helderkeurlige patrone bedruk is. Dit het gewoonlik nie knope nie, maar die weergawe wat deur Robert Mugabe gedra word het wel knope. Die hemde word gedra as 'n ekspressie van 'swart bewussyn', politiek en die stryd teen koloniale invloed. Die dra daarvan word ook beskou as 'n teken van respek en word ná gebeure van politieke onrus gedra as 'n herdenkingsgebaar van die stryd (Hlongwane 2008: 159). Alhoewel die hemp wat deur President Mugabe op die foto (fig. 72) gedra word is weliswaar 'n aangepaste weergawe vandie tradisionele dashiki-styl hemde omdat dit 'n kraag, knope en mouboordjies het.

kommunikeer gedurende na-oorlogse straf. Hierdie skilderwerk stel teenstand uitgeoefen deur patrone voor terwyl die oorspronklike 'punk' beweging mode teengestaan het. Herchcovitch se ontwerpe eggo die tradisionele kleure van Ndebele muur-skildering, wat rooi, blou, geel, groen en pienk insluit, saam met die klassifiserende swart en wit. Die basis van die versameling is egter opgebou op gedrukte tekstiel met geometriese motiewe wat hy van die Ndebele-stam geleen het (Pilewicz 2006:1).

In die bostaande paragraaf uit 'n resensie oor die modeontwerper Herchcovitch se werk, vang 'n paar woorde wat met die voorkoms van 'Ndebele patrone' geassosieër word, die oog; "Ndebele-stam in Afrika", "kleurvol", "tradisionele kleure", "klassifiserende", "swart en wit" en "geometriese motiewe". Hierdie bewoording skep vaste voorveronderstellings oor beide 'Ndebele patrone' en 'Ndebele mense'. Die idee word geskep dat die spesifieke helderkleurige geometriese patrone tradisioneel aan 'n spesifieke 'stam' in Afrika is en ook klassifiserend van hierdie 'stam', wat die patrone as geheime kodes gebruik. Die hibridisering van die patrone met "punk" intensifiseer hierdie identiteitsbeeld van gevaarlikheid en die eksotiese.

Die assosiasies wat deur Pilewicz (2006: 1) gemaak word deur "Ndebele-stam in Afrika" te gebruik saam met woorde wat patrone as "klassifiserend" vir die "stam" voorstel, dui op wortels van die vroegste vooroordele oor 'primitiewe' mense. Konstruksies oor die verhouding tussen dekorasie en spesifiek twee-dimensionele patrone en nie-Europeuse samelewings, strek terug tot in die agtiende eeu (Connelly 1995: 14). Dekorasie is deur die outeurs van hierdie opvattinge gesien as een van die universele eienskappe van vroeë of oer- artistiese ekspressie, wat 'n metafoor was vir die robuuste, fisiese, verbeeldingryke en onbeskaafde primitiewe mense (Connelly 1995: 6-7, 14).

Pilewicz (2006: 1) lig kleurvolheid, wit en swart elemente en geometrie uit as die 'tiperende' elemente van die dekorasie van die "stam in Afrika". Dit stem ooreen met die agtiende eeuse verbintenis tussen 'primitiewe' mense en twee-dimensionele voorstellings as die verwagte limiet vir 'primitiewe' voorstellings. Dit sluit ook aan by teorieë wat gestileerde geometriese ornament beskou as die beginpunt van 'n evolusie wat lei tot naturalistiese uitbeelding. Hiervolgens word *chiaroscuro* en linieëre perspektief gesien as die gevorderde stadium van kuns, terwyl patroon gesien word as 'n vroeë vorm van kuns wat deur onontwikkelde mense beoefen word wat nog nie rasonale vermoëns ontwikkel het nie (Connelly 1995: 20-21). Ornament is beskou as die impuls waarin die oorsprong van kuns gevind kon word. As sulks is dit behandel as 'n kulturele fossiel, 'n artefak wat leidrade oor die oorsprong van kunsmaak versteek. Omdat die mense wat die kuns gemaak het, gesien is as vasgevang in fisiese ervarings, is hulle ook as 'bevrore' beskou, asof hulle geen verlede, hede of toekoms gehad het nie en dus ook geen geskiedenis nie (Connelly 1995: 14-15)

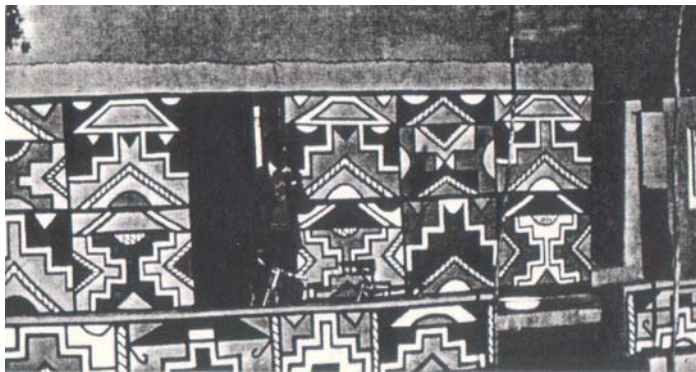
Hiermee saam word nog 'n idee gekonstrueer wat 'n konstante is in sienings oor nie-Westerse samelewings en dekorasie. Hierdie fisies gedrewe, geskiedenislose mense is gesien as gevaarlik as gevolg van die sterk krag wat die sensuele genot van kleur en patroon op die verbeelding het (Connelly 1995: 55-56).



71



72



73



74

Fig. 71. Alexandre Herchcovitch. Modeontwerp met gedrukte 'Ndebele patrone'. 2007.

Fig. 72. Zimbabwe President Robert Mugabe tydens 'n werwingsveldtog in 'n 'tradisionele' hemp met 'Ndebele' skeermeslem-motiewe. 2008.

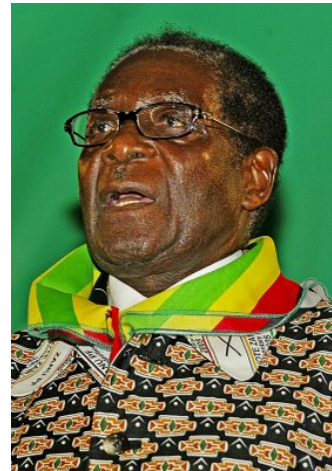
Fig. 73. Ndzundza muur skildering. Kwa-Msiza Toeriste dorp, ongeveer 50km noordwes van Pretoria. 1977.

Fig. 74. Esther Mahlangu en Melissa. 'Ndebele skoene ontwerp'. 2009.

In die Ndzundza muurskildering van 1977 (fig. 73), is geometriese motiewe met swart en wit buitelyne en soliede kleurvorme georden volgens horisontale en vertikale blokke. Die patrone is ingewikkeld en oordadig. Trappie-ontwerpe (*msikelelo*) is sigbaar (Schneider 1989: 108). Die geometriese motiewe in die 'Ndebele patroon' in Herchkovitch se ontwerp (fig. 71) is georden in 'n rasterstruktuur van horisontale en vertikale lyne. Wit en swart lyn-elemente word gebruik saam met soliede rooi, geel en blou vorms. Die model dra 'n krale halssnoer wat gebaseer is op Ndebele *Isirholwani* (kraleringe) (Pilewicz 2006:1, Kamei 2009: 144). Die bande wat deur die bene vleg vorm die sentrale element van 'punk' wat by die ontwerp gevoeg is). Robert Mugabe se neongeel *dashiki-styl* hemp (fig. 72) het die *chefana* (skeermeslem)-motiewe op wat 'n herhaalpatroon vorm. Daar is 'n fotoportret van hom self op die hemp gedruk wat met herhalende en roterende *chefana* motiewe omraam word. Die serp om sy nek toon die drie kleure van die Zimbawiese vlag. Mugabe se gebalde vuus is 'n simbool van *Zanu PF* en ook van swart oorwinningmag, wat in Suid-Afrika saam met die kreet *Amandla!* (*power to the people*) gebruik word (Suttner 2008, Hlongwane 2008: 159, Kamei 2009: 144). Die skoene (fig. 74) is ontwerp deur Braziliaanse modehandelsmerk *Melissa* en skilder Esther Mahlangu (*SheBreathes* 2009).



75



76



77



78

Fig. 75. 'Ndebele' skeermeslem-motiewe op President Robert Mugabe se *dashiki*-styl hemp. 2008. (detail).

Fig. 76. 'Ndebele' skeermeslem-motiewe op President Robert Mugabe se *dashiki*-styl hemp. 2008. (detail).

Fig. 77. 'Ndebele' skeermeslem-motiewe geïnkorporeer in die offisiële posseëls van die Kwa-Ndebele tuisland (ontwerper onbekend). 1986.

Fig. 78. Esther Mahlangu. *Ongetiteld*. 2005. natuurlike pigment op bord.

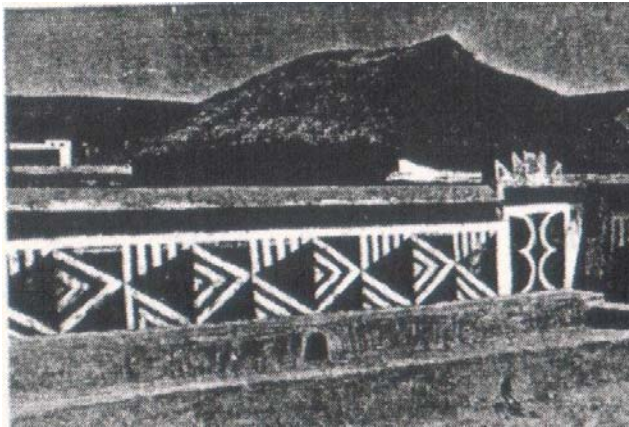
Saam met *chefana*-motiewe op 'n rooi *dashiki*-styl hemp (fig. 75) van Robert Mugabe is *Zanu PF* stembrief-motiewe sigbaar op die wit middelstrook van die hemp. Die motief regs onder in die rooi hemp (fig. 75) van die hande wat uit boeie breek is, soos die gebalde vuist, 'n politieke simbool van *Zanu PF*. In figuur 76 word die rooi, geel en groen van Zimbabwe se vlag geïnkorporeer in die skeermeslem-motiewe, en die stembrief motiewe word weer op die kraag gebruik. *Chefana*-motiewe op die amptelike seëls van die Kwa-Ndebele tuisland (fig. 77) word verander in kommemoratiewe rame met die woord 'onafhanklikheid' in Engels en isiNdebele (Hlongwane 2008: 159). Die *chefana*-motief is te sien in 'n natuurlike pigment skildery deur Esther Mahlangu.

Die 'visuele krag' en gevaar van patrone is dus duidelik gekoppel aan idees oor die 'primitiwiteit' van nie-Westerse samelewings. Herchcovitch se appropriasie van 'Ndebele patrone' as 'n veralgemeende mode-stelling, gedryf deur sensuele uitlokking plaas dit verder in 'n sfeer waarin 'gevaar' nie onderlê word deur aggressie nie, maar eerder deur die begeerlikheid.

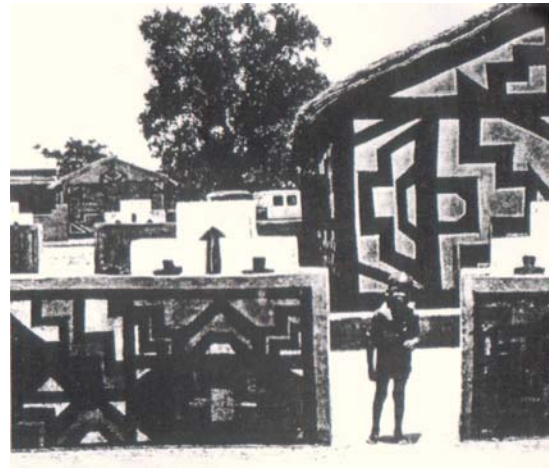
Die *chefana* (skeermeslem)-motiewe op Zimbabwiese president Robert Mugabe se hemp intensifiseer die 'visuele kragtigheid' van die skel geel en rooi patrone (fig. 72 en 74). Die skeermeslem-motiewe is in 'n sirkel gerangskik wat tegelykertyd 'n skynbaar vergulde raam vir die gedrukte fotoportret van Robert Mugabe voorstel maar ook transformeer in 'n dreigende saaglem-motief (Kamei 2009: 141). Die skeermeslem-motiewe word hier geappropriëer in 'n gebruik waarin dit deel word van die Mugabe en sy party die *Zanu PF*, se diktatoriële beeld met 'n historiese agtergrond van die vryheidsstryd. In figuur 72 word die aggressiewe beeld versterk deur die gebalde vuus gebaar, wat die simbool van die *Zanu PF* is. Hierdie gebaar wat in die pan-Afrikaanse diaspora 'n simbool van die teenstand en opkoms van swart mag is, word in Zimbabwe spesifiek geassosieër met die onlangse terreur van Mugabe se 'gebalde vuus *Zanu-PF* volgelinge' (Hentoff 2009: 1).

Die helderkleurige, visueel kragtige 'Ndebele patrone' in Herchcovitch se modeontwerp (fig. 71) en die *chefana*-motiewe op Robert Mugabe se hemp (fig. 72) is afkomstig van 'n spesifieke styl van 'Ndebele' muur-skildering wat emblematisies geword het van die 'Ndebele' kultuur as geheel. Hierdie styl het die eerste keer bekendheid wye verwerf in die *Kwa Ndebele Kulturele Dorp* of *Kwa-Msiza* (fig. 73). 'n Klein groep Ndzundza mense van die Hartbeesfontein area wie se huis-skilderwerk dokumenteer is, is deur die Suid-Afrikaanse regering in die mid-vyftigs verskuif na dié vesting naby Pretoria om as toeriste attraksie te dien (Schneider 1989: 112). Dit is oor en oor gedokumenteer deur toeriste en het sodoende 'n bevrore sjabloon geword vir die idee van hoe patrone van die 'Ndebele' lyk. Dit word gekenmerk deur die eienskappe wat Pilewicz (2007: 1) noem in haar beskrywing van die appropriasie van 'Ndebele' patroon in Alexandre Herchcovitch se ontwerpe: kleurvol, met kenmerkende swart buitelyne en wit ruimtes. Volgens Schneider (1989: 112) is hierdie die mees kunsmatige vorm van Ndebele muur-skildering, omdat die patroonmaakprosesse en ontwerp sterk beïnvloed was deur Westerse middele. Die regering het elke jaar verf en busse vol toeriste verskaf, en inwoners het entoesiasties gereageer deur hul mure te versier met oordadige weergawes van hul voorheen eenvoudige muur-skilderings. *Kwa-Msiza* is gebruik deur die Suid-Afrikaanse apartheidsregering om die idee te skep van 'n 'tipiese' Ndebele dorp, 'n voorstelling van geïdealiseerde etniese lewe in die landelike gebiede. Dit het 'n skouspelagtige plek geword wat gebruik is om apartheid te regverdig. Die klem was op 'etniese identiteit' deurdat 'Ndebele' mense in tradisionele drag as rareiteits-objekte uitgestal is voor versierde huise (Schneider 1989: 112). Volgens Schneider is dit hier

waar die sterk assosiasie gemaak is tussen die 'Ndebele' en 'Ndebele patrone'. Hiermee is die geïkoneerde assosiasie gemaak tussen "minder ontwikkelde" mense en hul dekoratiewe patroontradisie.



79



80

Fig. 79. Nebo Ndebele muurskildering, Jack Mahlangu se dorp. 1976.

Fig. 80. Ndebele muurskildering van die 'klassieke' *Kwa-Mapoch* styl. Waterval dorp, Weltevreden plaas. 1976.

Eenvoudige tog visueel kragtige herhaalpatrone van Nebo Ndebele (fig 79), kom meer beweeglik voor as die *Kwa-Msiza* styl (fig. 74). Aardse pigmente is gebruik vir die styl patrone. In hierdie gebal is kalk en swart riviergrond gebruik. Die patrone van 'klassieke' *Kwa-Mapoch* styl gebruik groot motiewe met dik lyne en gebruik deurgaans trappie-motiewe. Donkerder kleure soos perse en bloue was prominent. 'n Kombinasie van aardse materiale en pigmente en kommersiële pigmente is gebruik. Die materiale was soms met vingers aangewend en soms met handgemaakte verekwaste (Schneider 1989: 116, Elliot 1989: 8-9).

Voordat die oordadige *Kwa-Msiza* styl (fig. 73) die oorhand gekry het, was daar 'n konstante ontwikkeling van verskillende tipes Ndebele muurskildering, maar die *Kwa-Msiza* styl van muurskildering het oorleef as die sjabloon van 'Ndebele patrone'. Volgens Schneider (1989: 108) is die nou 'tiperende' helder kleure die gevolg van Westerse invloed. Sommige vorme van die muurskildering wat bekend is deur dokumentasie, het gebruik gemaak van natuurlike materiale en pigmente en die ontwerpe was ook minder kompleks as die van '*Kwa-Msiza*'. Ander, wat volgens Schneider geïnspireer was deur die bekendheid van *Kwa-Msiza* (fig. 73), het beskikbare materiale soos klere-blousel, vloerpolitoer en houtskool ingesluit (Schneider 1989: 118). Die variasies was egter nie net die gevolg van die keuse of beskikbaarheid van materiaal nie. Die Ndzundza mense van *Nebo Trust Plase* se muurskildering het verskil van die *Kwa-Msiza* styl as gevolg van twis

tussen hul leiers³⁰. In dieselfde tyd toe die gekleurde patrone reeds populêr gemaak was deur *Kwa-Msiza*, het kunstenaars van *Kwa-Mapoch* ook hul patrone meer kleurvol begin maak, maar dit was minder kompleks en het meer gebruik gemaak van 'klassieke' trap-patrone met pers en blou as oorheersende kleure (Schneider 1989: 116). Hul dekorasie was eenvoudige vingerverf patrone op swart agtergrond, omlyn met wit (fig. 3). Nebo kunstenaars wou hul ontwerpe konstant hou, om hulself te onderskei van ander groepe (Schneider 1989: 116). Nog 'n verandering aan die patrone waarin *Kwa-Msiza* volgens Schneider (1989: 108) toonaangewend was, was die integrasie van nuwe motiewe van die stedelike omgewing met 'tradisionele' motiewe in die patrone. Die *chefana*³¹ motief was een van die prominentste van hierdie motiewe en is afgelei van die outydse soort Gilette skeermeslemmetjies, wat belangrik was in alledaagse gebruike. Ander motiewe wat dikwels voorgekom het is onder andere die *umthetjho* (baksteenmuur motief) en *indlu* (Westerse styl huismotief) (Schneider 1989: 108, Kamei 2009: 141). Daar is meer as een rede waarom die helderkleurige *Kwa-Msiza* styl patrone 'n blywende sjabloon geword het, en geassosieer is met "Ndebele kultuur".

Alhoewel die idee van 'gevaar' wat Herchkovitch uitbring in sy modeontwerp, verband hou met idees oor 'primitiwiteit' en 'etnisiteit', is dit tog minder passief en geobjektiveerd as die beeld wat deur *Kwa-Msiza* geskep is. Die aggressiwiteit van die 'Ndebele patrone' wat oorgeneem word in Robert Mugabe se hemde met die skeermeslem-motiewe, is deel van 'n ander, minder bekende bewustheid.

Hierdie twee teenstrydige politieke-geïnspireerde denkrigtings wat die verandering en solidifisering van 'Ndebele patrone' tot gevolg gehad het, was ook medewerkend in die totstandkoming van die *Kwa Ndebele* tuisland. *Kwa Ndebele* was deel van die sosiale manipulasie van die tuislandse beleid, maar dit was ook deur Ndebele leiers gebruik tot hul eie voordeel (Lekgouthi 2009: 69, Schneider 1989: 120). Volgens Schneider het die apartheidsregering en ambisieuse Ndebele leiers die idee van Ndebele-identiteit gebruik as politieke propaganda om Ndebele mense ná 1972 na die *Kwa-Ndebele* tuisland te lok. Die helder *Kwa-Msiza* styl muur-skildering is gebruik as advertensieborde om meer families aan te moedig om na die tuisland te verhuis. Mense was selfs deur stamhoofde gedwing om hul huise op die manier te versier selfs al was hul nie Ndebele nie (Schneider 1989: 120). Die idee van *Ndebele-heid* wat deur die Ndebele patrone gepropageer is in die *Kwa-Ndebele* tuisland, was gekoppel aan 'n manipulasie van die Ndebele kultuur wat deur die etnografiese benadering van apartheid gedryf is, maar waarin Ndebele leiers ook meegewerk

³⁰ Daar het in vroeë jare 'n skeiding ontstaan tussen die opperhoof en die Nebo groep (Schneider 1989: 116).

³¹ Volgens Kamei (2009: 141) is Gilette skeermeslemmetjies deur die vroue van Ndebele groepe gebruik om hul hare te skeer en naels en garing te knip.

het³². Die assosiasie van swart bewussyns-dinamika is sigbaar in die gebruik van motiewe waarvan by nader ondersoek blyk dat hulle afeglei is van *chefana* (skeermeslem)- motiewe in die posseëls van die *Kwa Ndebele* tuisland. Hier word die motiewe gebruik as omraming vir die woord 'onafhanklikheid' wat in Engels en isiNdebele op die posseëls verskyn. Die motiewe het hier 'n kommemoratiewe funksie wat Ndebele culture se stryd om eie identiteit beklemtoon³³. Dit is hierdie gebruik van 'Ndebele patrone' as deel van 'n swart bewussyns beweging wat geappropriëer is in patrone in Robert Mugabe se hemde. Robert Mugabe is van Shona afkoms en sy party *ZANU PF* het oorspronklik slegs bekend gestaan as *ZANU* (Zimbabwe African National Union). Dit het saamgesmelt met die oorheersende Ndebele party *ZAPU*, om die bestaande *ZANU PF* party te vorm. Die party was oorspronklik die heersende party van Shona kulture. Dit is dus duidelik dat die gebruik van 'n Ndebele motief polities gedrewe is, omdat dit heel waarskynlik omhelsing van Ndebele kulture kommunikeer.

Alhoewel die kunsmatigheid en die onderliggende aggressie van die 'Ndebele patrone' beklemtoon is, word dit ook deur mense van die Ndebele groepe beskou as 'n trotse en egte simbool van hul kultuur (Kamei 2008: 148). Kunstenaars soos Esther Mahlangu het 'n aktiewe proses gelei om die dekoratiewe kultuur van die Ndebele te verbeter en dit te bevorder (Kamei 2008: 146). Die skoene wat gesamentlik deur die Braziliaanse modehandelsmerk Melissa en Esther Mahlangu ontwerp is, toon die volgehoue teenstrydigheid van die patrone. Aan die een kant is dit deur Mahlangu ontwerp as 'n bemerking van haar kultuur waarvan

³² Dr. N.J van Warmelo, die hoofetnoloog van Suid-Afrika se 'Natuurlesake Departement' vanaf 1930 tot 1969 was verantwoordelik om 'n taksonomie van Afrika 'stamme' te ontwikkel gebaseer op taal en kulturele verskille. Hy het die etiket 'Transvaal Ndebele' wat verder in 'Noordelike' en 'Suidelike' Ndebele verdeel is, geskep wat gebruik is om Suid-Afrikaanse Ndebele mense van Zimbabwiese Ndebele mense te onderskei. Hierdie mense noem hulself die *Amandebele* of *Matebele*, name wat diep historiese wortels het vir die wydverspreide gemeenskappe van Nguni oorsprong wat tussen 300-500 jaar gelede vanaf Kwazulu Natal migreer het (Lekgouthi 2009: 63). Die vereenvoudiging van komplekse Ndebele koninkryke in etniese groepe is gebaseer op taal as die hoof bepaler van 'stam' of 'ras' (Lekgouthi 2009: 65). Lekgouthi redeneer egter dat Van Warmelo se Ndebele informante mede-ontwerpers was van die kulturele kennis wat gebruik is om die Ndebele te her-interpreteer deur die prisma van etnologiese en linguistiese metodes. Die etnografiese bewyse wat deur van Warmelo versamel is, is gebruik vir die Apartheidsregering se skema van etniese skeiding, maar dit is ook gebruik vir die ambisies van "Afrikane" wat betrokke was in 'n interne politiese stryd wat wetenskaplike bewyse wou hê vir hul eise (Lekgouthi 2009: 69). Uit 'n Afrikanistiese oogpunt het baie gevoel dat antropologiese projekte soos die van, Van Warmelo gebruik is in die koloniale ideologie om die idee van "stam" af te dwing op beweeglike voor-koloniale identiteite (Lekgouthi 2009: 61). In hierdie opsig word die kennis wat deur van Warmelo versamel is oor die "Transvaal Ndebele" gesien as 'n konstruksie om beheer oor sulke identiteite uit te oefen. Daar is dus 'n vereenvoudigde beeld geskep deur die inisiatief van die Suid-Afrikaanse regering, maar Ndebele politiese leiers was aktief in die smee van die saamgeflansde 'etniese' beeld van die "Transvaal" Ndebele.

³³ Met die instelling van die Tuislande-sisteem teen 1964 is Ndzundza mense wat in verskillende groepe op plase met wit eienaars gebly het, verskuif na die tuislande van Lebowa en Bophuthatswana, wat onderskeidelik die tuislande van oorheersend Noord-Sotho en Tswana-sprekende mense was. *Kwa-msiza* het nou in Bophuthatswana gebied geval en die Ndebele mense van die area was slagoffers van diskriminasie onder die Bophuthatswana regering. Besoekers aan Kwa-msiza is verjaag deur Bop polisie (Schneider 1995: 119). Dit volg op 'n turbulente geskiedenis van Ndebele groepe wat reeds in die vroeë 1800's deur die Mfecane onluste gedwing is om weswaarts te migreer na die destydse Transvaal. Daarna is hulle amper uitgewis deur vyandige groepe onder Mazilikazi. Oorblywende groepe het verskuif na areas naby die Steelpoort-rivier. In 1882 het die groepe oorlog gevoer met die Boere-regering en die Ndzundza stamland is vernietig en kleiner oorblywende groepe het oor die Transvaal versprei (Schneider 1995: 106).

sy aktief deel is. Aan die ander kant word dit gebruik deur *Melissa* met die aanloklike histories ontwerpte assosiasie van 'Ndebele patrone' om hul nuutste bemarkingsveldtog *Afromania* te dryf (SheBreathes 2008).



81



82

Fig. 81 en 82. Marjorie Human. *Skirt*. 2007. Gemengde media op doek (details).

Geometriese strukture is sigbaar onder die organiese hibried patrone van *Skirt*. Die organiese patrone breek op plekke (fig. 81 en 82) uit die bindende struktuur en 'groeï' bo-oor en deur dit (fig 83). 'Viktoriaanse' roosmotiewe en ander roosmotiewe word versmelt met Ndebele motiewe om tussenganger motiewe te vorm. Die oppervlakte word plek plek opgebou met dik verf en silikoon stekels (sigbaar in fig. 82 as die grys kolle om die Ndebele motief). Die helder kleure van *Kwa-Msiza* styl 'Ndebele patrone' word in die werk geappropriëer en gekombineer met meer vlesige kleure uit die Viktoriaanse Roospatrone.

In my werk getiteld *Skirt* (2007) (fig. 81, 82, 83) gebruik ek patroonmaakprosesse om op hierdie teenstrydige aanloklikheid en aggressie wat in die 'Ndebele patrone' teenwoordig is, te reflekteer. 'n Kommersiële weergawe van 'Ndebele patrone' wat op tekstiel gedruk is, word as beginpunt gebruik. Ek kopieër die geometriese strukture van die patrone, as simbolies vir die inperkende solidifisering van die patrone. Die assosiasies van mutasie en aggressie kan gemaak word met die gebruik van dik verf en stekels gemaak uit silikoon, wat die aanloklike oppervlakte ook potensieël gevaarlik maak. Organiese hibried roos en 'Ndebele' motiewe rank deur die geometriese strukture en poog om dit te verswelg en daaruit te breek.



83



84

Fig. 83. Marjorie Human. *Skirt* . 2007. Gemengde media op doek.

Fig. 84. 'Ndebele patroon' op kommersieel gedrukte katoen.

Die patrone op 'n resente voorbeeld van gedrukte katoen (fig. 84) wat verwerk word in *Skirt* (2007) (fig. 83) is 'n verdere vereenvoudiging van die *Kwa-Msiza* styl 'Ndebele patrone'. Daar is geen leidrade in die rigiede, plat ontwerp oor dat dit eens 'n geskilderde ontwerp was nie.

Die teenstelling tussen ordelike strukture en organiese patroonmotiewe reflekteer ook op die wisselwerking tussen die formele ordening van patroon, soos dit deur Gombrich (1979: 3) en Brett (2005: 63) beskryf word as 'n ordenings struktuur ingebou in ons fisiologie en die transformasie, degenerasie en onderliggende

aggressie van patroon in die Suid-Afrikaanse konteks. Brett (2005: 85) se beskrywing van die ervaring van patroon as 'n sussende vibrasie en liggaamlike effek word geamplifiseer in die oordadige, visueel aggressiewe patrone in *Skirt* (2007) wat uit die sfeer van dekorasie na kulturele dinamika beweeg.

Hoofstuk 5: Gevolgtrekkings

Ter afsluiting kan 'n paar stellings gemaak word oor waarnemings wat in besonder 'n bydrae tot die velde van resente skilderkuns, patroon en voorstellings uit die resente Suid-Afrikaanse populêre kultuur kan lewer. Die gevolgtrekkings kan veral relevant wees vir die ondersoek van kunswerke wat in hierdie velde geïntegreer is.

Ek het geargumenteer dat beide die formele elemente en die minder voor die hand liggende betekenis van patroon, bydra tot die visuele impak of krag wat patroon op die waarnemer kan hê. Dit is gestaaf deur die bevredigende visuele effek van Maria Koutsodakis se “1886”-muurpapierontwerp (2004) (fig. 1 en 2), aan die hand van Ernst Gombrich (1979) en David Brett (2005) se teorieë te ondersoek. Gombrich verklaar die bevredigende effek van patroon as 'n fisies en psigiologies gewortelde reaksie op die formele ordening van patroon (Gombrich 1979: 2-5). Brett se siening dat die ervaring van patroon verbind is aan visuele plesier, wat verwant is aan sosiale erkenning en erotiese plesier, bring patroon nader aan die kulturele sfeer waarbinne dit as interaktief, lewend en veranderlik gesien kan word. In Koutsodakis se “1886”-muurpapierontwerp patroon, word dit duidelik dat die konsepsuele betekenis wat deur die ontwerper weergegee word deur middel van patroonmaakprosesse, bydra tot die aantreklikheid, en die skok-effek, van die patroon.

Soortgelyke patroonmaakprosesse in Ghada Amer se gemengde media skildery *La Jaune* (1999)(fig. 5) bevestig 'n konsepsuele verwantskap met Koutsodakis se werk wat as 'n voorbeeld van hedendaagse ontwerp gebruik is. Patroonmaakprosesse kan dus as ontknopingspunte van die betekenis van *La Jaune* (1999) gebruik word. In beide werke word dit ook duidelik dat patroon nie slegs passief en ordenend is nie, maar dat dit veranderlike betekenis het en kragtige effekte op ons kan hê wat selfs aggressief kan wees. Ongekomplikeerde reglynige modelle van die transformasie van patroonmotiewe is verruil vir die idee dat patroonmotiewe voortdurend verander en herwin word. Die maakprosesse van verandering en uitruiling (patroonmaakprosesse) is ewe betekenisvol as simboliese betekenis van aparte motiewe. So is die metodes van kopieer, laag en bymekaarvoeg wat Beatriz Milhazes in haar skildery *Coisa Linda II* (2001) gebruik, net so betekenisvol soos die betekenis van die aparte motiewe daarin (Auslander 2001: 1, Grosenick 2005: 296, Little 2001: 1, Nichols 2005: 1).

Die konteks waarin patroon funksioneer (sosio-polities of kultureel) is volgens Gell fundamenteel vir die oortuigende effek daarvan, wat hy beskryf as die “betowering” van patroon (Gell 1992: 46). Gell se sosiaal-geïntegreerde benadering tot patroon lei ons om te begryp dat die betekenis van patroon beter verstaan kan

word binne spesifieke kulturele kontekste, waarin patrone betekenis verkry en uitruil. Dit is egter nie 'n ongekompliseerde proses nie, omdat die 'grense' van kulturele kontekste gedurig verskuif.

Die ondersoek van 'Victoriaanse Roospatrone' in kunswerke en hedendaagse ontwerp bring aan die lig hoe intiem die assosiasies kan wees wat ons met patrone vorm. In Leora Farber se werk *A room of her own* (2005-6), gebruik sy rose as 'n ekstensie van haar liggaam - deurdat haar liggaam verander word met fisies pynvolle operasies. Dit word ook duidelik dat simboliese assosiasies met "Viktoriaanse Roospatrone" diep gewortel en gevestig is. Assosiasies met vroulikheid, Britse nasionaliteit, koningin Elizabeth I, en opeenvolgende 'engelse rose', is oor 'n lang tydperk gevorm (Arranz 2006: 120, Seward 1960: 22-23, Smith 2005:1). Kontrasterend met die roos se assosiasie met sagte hulpelose vroulikheid, staan Elizabeth I se beeld as middelpunt van die imperialistiese bestel (Arranz 2006: 120). In Suid-Afrika het die "Viktoriaanse Roos" betekenis gesmee met die koloniale wit vroulike identiteit. Wanneer hierdie "Viktoriaanse Roospatrone" formele veranderinge ondergaan in skilderye en resente Suid-Afrikaanse ontwerp, het dit 'n dieperliggende betekenis, wat saamhang met politieke verskuiwings in Suid-Afrika ná 1994. Die veranderende of degraderende roos weerspieël politiese transformasie en die verwerping van beelde van oorheersing wat aan die verbygegangene politiese bestel kleef. In die ontwerpe van *Daddy Buy Me a Pony* wat leen by *shack-chic* en in Bronwen Findlay se skilderye asook my eie, word dit duidelik dat die veranderinge van motiewe in patrone baie meer as net formele impulse behels.

Oorpronklike Viktoriaanse Roospatrone word in *shack-chic* en *Daddy Buy Me a Pony*-patrone afgetakel, maar die betekenis daarvan word vernuwe en selfs opgehef. In teenstelling hiermee suggereer die verandering van die heraldiese springbok-motief na 'n dekoratiewe motief, 'n finale aftakeling daarvan. Ek het van die standpunt uitgegaan dat die Springbok as heraldiese simbool in die Britse koloniale tyd gebruik is in assosiasie met die ontwaking van die Afrikaner se Nasionalistiese bewussyn. Heraldiese voorstellings van die springbok wend oorspronklik Europese illustrasiemetodes aan en ontwikkel onder Britse heraldiese konvensies (Oettle 2009: 48). Formele veranderinge in die gedaante van die springbok deur middel van verskillende illustrasiebenaderings is soortgelyk aan die veranderinge wat met die roosmotief in "Viktoriaanse Roospatrone" plaasvind. Verandering deur afplatting en verwydering van naturalistiese detail is nie net formeel nie, maar ook ideologies. Grundling (1995: 106) bevestig die verband tussen rugby, Afrikaner Nasionalisme en manlikheid waarmee die springbok as embleem ten sterkste geassosieër was en steeds gedeeltelik geassosieër word.

Ná pogings om die springbok-embleem te herwin as simbool van vereniging tydens die 1995 rugby wêreldbeker, word voorstellings van die betwyfelbare springbok-motiewe vasgevang in politiese en geldgedrewe twiste (Evans 2007: 50). Ook in semi-offisiële en kommersiële gebruike het die springbok 'n

verbintenis gehad met die Afrikaner en die ideaal van ekonomiese en tegnologiese vooruitgang van Suid-Afrika. Ek het geargumenteer dat die springbok in tong-in-die-kies gebruike in populêre musiek die “alternatiewe Afrikaner bewussyn” geregistreer het. Die gebruik daarvan in resente patroonontwerp is ’n refleksie op die betwyfelbare reënboognasie gestalte en die tong-in-die-kies bespotting van die springbok. Die springbok soos dit gebruik is in Fabric Nation se *Bokkie* tekstiel-ontwerp, en in Maria Koutsodakis se “1886” –muurpapierontwerp, is ’n parodie op die voormalige springbok.

In die ondersoek van ‘Ndebele patrone’ argumenteer ek dat die effek van ‘visuele krag’ wat die patrone op ons het ’n aanduiding is van die aggressie en gevaar wat in die patrone skuil. Dit word bevind dat in beide Alexandre Herchcowitch se modeontwerp en ’n *dashiki* styl tradisionele hemp wat deur President Robert Mugabe van Zimbabwe gedra word, gesolidifiseerde weergawes van ‘Ndebele patrone’ oorgeneem is. Hierdie patrone is die uitkoms van mutasie en uiteindelijke transformasie van verskillende vorms van Ndebele muur-skildering, wat gepaard gegaan het met die verskuiwing en verplasing van die Ndebele mense. Die gemuteerde ‘Ndebele patrone’ word gebruik as ’n kunsmatige verwysing na ‘etnisiteit’, maar teenstrydig hiermee word dit ervaar as ’n kragtige ekspressie van Ndebele tradisies (Kamei 2008: 148). In my eie skilderye gebruik ek die patroon om te verwys na patrone se vermoë om vaste vorms te behou en oor te dra, maar terselfdertyd ook gedrurig te verander saam met kulturele dinamiek.

Dit word bevind dat die breë klassifikasie van ‘Ndebele patrone’ as tipiese Afrika patrone (Pilewicz 2006: 1) sy oorsprong het in lank-bestaande konstruksies oor die verhouding tussen twee-dimensionele patrone en nie-Europeuse samelewings (Connelly 1995: 14). In hierdie opvatting word dekorasie gesien as oer-artistiese ekspressions van primitiewe mense wat robuust en fisies gedrewe is (Connelly 1995: 6-7, 14). Ndebele patrone se ‘visuele krag’ lê aan die een kant by hierdie idees van ‘primitiwiteit’ waarbinne gevaar onderlê word deur die begeerlikheid van die eksotiese of onbekende. Die Ndebele patrone wat gebruik is in President Robert Mugabe se hemp (fig. 72 en 74) kry in die konteks van Zimbabwe se politieke geskiedenis ’n heel nuwe betekenis. Die *chefana* (skeermeslem)-motiewe word deel van die president se diktatorale beeld en word met ander *ZANU PF*-motiewe gekombineer. Verder word bevind dat Ndebele patrone deur beide die apartheidsregering en Ndebele leiers gebruik is om die kulture identeite van Ndebele mense te manipuleer (Lekgouthi 2009: 61-69, Schneider 1989: 112).

My eie skilderye en die skilderye van Bronwen Findlay is deurgaans in hierdie studie as aanknopingspunte vir die wisselwerking tussen patroonmaakprosesse en skilder-prosesse gebruik. In my skildery *Ongetiteld* (2006) kom die hibridiese werking van patroonmaak-prosesse na vore. Die *collage*-metode wat gebruik word om verskeie patrone bymekaar te voeg, illustreer hierdie proses. Syskerm-drukke word gebruik om

sommige patrone te vervaag en te laat degenereer. Die oorskildering of deurlating van dele van die motiewe word ook belangrik. Kwaliteite van tekstuur wat verkry is met verf, silikoon en blinkers, dra by tot die transformasie van die patrone. Die “visuele kragveld” (Gombrich 1979: 124-125,) wat deur ’n herhaalpatroon geskep word in *Antelopes and Roses III* (2008) takel die 'amptelike' springbok-simbool af. Teksture in die verf muteer die vorme van die springbokke.

In Bronwen Findlay se werk kom die herwinning van die springbokmotief na vore in haar verwerkings van ’n springbokmotief wat deel geword het van ’n Basoetoe-kombers patroon met syskerm drukke waardeur die patrone vervaag en degenereer. Hierdie springbokmotief wat oorgedra is en betekenis-veranderinge ondergaan het in Lesotho en Suid-Afrika, word weer deel van ’n nuwe konteks wanneer dit deur Findlay geappropriëer word en geïntigreer word in haar ‘dekoratiewe narratiewe’. Die rol van die fisiese kwaliteite van die ver, soos taaiheid en pasta-agtigheid, is veral belangrik in haar werk. Dit dra grootliks by tot die verwerking en verandering van die motiewe in haar skilderye. Sy gebruik dit ook om die onderliggende ongemak in haar werk te kommunikeer. Die tema van verganklikheid word verbind met patrone wat sy gebruik. Patroonmaakprosesse en die skilderkuns word saamgetrek in Bronwen Findlay se skilderye. Ons word bewus van die veranderlike intiem-persoonlike betekenisse en wyer kulturele betekenisse van patrone en patroonmotiewe. Haar skilderproses bring ’n nuwe bewustheid van formele en kulturele patroonmaakprosesse wat op ander maniere die betekenisse van patrone verander.

Bibliografie

Abraham, R. 1997. *Charlotte Fell Smith-John Dee*.

<http://www.johndee.org/charlotte/images/Charlotte5.gif>

Alexander, M.J. 1965. *Handbook of Decorative Design and Ornament*. New York: Tudor Publishing Company.

Arranz, J.I.P. 2006. Images of Purity. A Comparative Study of Elizabeth I and Diana, Princess of Wales. *Identity, Self and Symbolism; Journal of International Institute for Study of Englishness* 1(2): 116-128.

Bedford, E (ed.). 2004. *A Decade of Democracy. South African Art 1994-2004*. Cape Town: Iziko National Gallery.

Brett, D. 2005. *Rethinking Decoration. Pleasure and Ideology in the Visual Arts*. New York: Cambridge University Press.

Breuvart, V (ed.). 2003. *Vitamin P. New Perspectives in Painting*. New York: Phaidon Press.

Broude, N. 1994. *The Pattern and Decoration Movement*. Broude, Gerard, M.D (eds.) 1994: 208-225

Broude, N. & Gerard, M.D. (eds.). 1994. *The Power of feminist Art. Emergence, Impact and Triumph of the American Feminist Art Movement*. New York: Harry N. Abrams.

Botes, J. 2007. Afro Centric. Make a Statement with Local Designs in Bold Colours. *House and Leisure* 163 (11): 63.

Changuion, P. 1989. *The African Mural*. Cape Town: Struik.

Child, H. 1965. *Heraldic Design*. London: G. Bell and Sons.

Cole, D (ed.) 2003. *1000 Patterns*. London: A & C Black Publishers.

Coote, J. & Shelton, A. 1992. *Anthropology, Art and Aesthetics*. New York: Oxford University Press.

Courtney-Clarke, M. 1990. *African Canvas*. New York: Rizolli.

Connelly, F.S. 1995. *The Sleep of Reason. Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725-1907*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University.

Cumming, E. & Kaplan, W. 1991. *The Arts and Crafts Movement*. London: Thames and Hudson.

Davenport, S. & Saunders, C. 2000. *South Africa - A Modern History*. London: Macmillan Press.

Drake, J. 2006. Afro Café. *Visi (Afrikaanse uitgawe)* 7 (29): 174-179.

Eco, U. 1985. Innovation & Repetition. Between Modern and Postmodern Aesthetics. *Daedalus* Herfs 1985.

Evans, J. 1975. *Pattern. A Study of Ornament in Western Europe from 1180-1900*. New York: Hacker Art Books.

Evans, I. "The Springbok vs the Protea". *The Independent* (London). Jan 16, 2008.

FindArticles.com 4/07/2008

http://findarticles.com/p/articles/mi_qn4158/is_20080116/ai_n21198905

Fagan, G. 1988. *Roses at the Cape of Good Hope*. Kaapstad: Breestraat Publikasies.

Findlay, B. 2007. *Every Picture Tells a Story*. Johannesburg: Standard Bank Art Gallery.

Forty, A. 1986. *Objects of Desire. Design and Society from Wedgewood to IBM*. New York: Pantheon Books.

Franklin, J. 1970. *Shield and Crest*. London: Granada Publishing.

Fraser, C. 2002. *Shack Chic. Innovation in the Shack-Lands of South-Africa*. London: Thames and Hudson.

Frescura, F. 2009. Kwa-Msiza. A Ndebele Village. The Msiza and Bophuthatswana. *SA history online*.

<http://www.sahistory.org.za/pages/artsmediaculture/culture/20&%20heritage/kwamsiz>

(1/12/2009)

Gell, A. 1992. *The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology*. Sheldon & Coote (eds.) 1992: 40-63.

Gombrich, E.H. 1979. *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*. Oxford: Phaidon Press.

Grosenick, U. 2005. *Art Now. Directory to 136 International Contemporary Artists*. Cologne: Taschen.

Grütter, W. & Van Zyl, D.J. 1982. *Die Verhaal van Suid-Afrika*. Kaapstad: Human en Rousseau.

Hale, P. 2009. Speedart Museum Contemporary Collection. Ghada Amer.
http://www.speedmuseum.org/images/newcollections/collection_images/Amer_med.jpg

Hanson, M. 2007. Portraits of Queen Elizabeth 1.
www.marileecody.com/gloriana (27/5/2009) 10:27:44 PM

Hartemink, R. 1996. *Heraldry of the World*. Wapens van Owerhede van Suid-Afrika.
www.heraldryoftheworld.co.za (1/11/2009)

Hentoff, N. 2009. No One Feels Safe in Zimbabwe. *Zanesville Times Recorder* July 3, 2009.
www.cato.org (03/07/09).

Hitge, M. 1989. Marion Arnold's Paradoxical Intentions. Some Influences on Her Work. *Art* 3(2): 26-31.

Huntley, M. 1997. *Art in Outline*. Oxford: Oxford University Press.

Hlongwe, A.K. 2008. Commemoration, Memory and Monuments in the Contested Language of Black Liberation: The South African Experience. *Journal of Pan African Studies* 2 (4): 159.

Holborn, M. & Huber, F (eds.). 2005. *The Triumph of Painting*. London: Saachi Gallery.

Iverson, M. 1993. *Alois Riegl. Art History and Theory*. Massachusetts: MIT Press.

Janse van Rensburg, S. (ed.) 2006. *"New Painting". A Group Exhibition of Recent South African Art.* Durban: Kwazulu Natal Society of Arts.

Janse van Rensburg, S. *Bronwen Findlay. Every Picture Tells a Story.*

www.nsagallery.co.za. (28/8/2007) 4:20pm

Jameson, F. Postmodern and Consumer Society. Foster, H. (ed.): 111-125.

Jenkins, E. 2003. *Symbols of Nationhood.* Johannesburg: South African Institute of Race Relations.

Jongwe, F. Zimbabwe News Update. First Lady Attacks Western-backed Opposition. *Pan African News wire.* 30 May 2008.

http://panafricannews.blogspot.com/2008_05_01_archivw.html.

Kamei, T. 2008. Ndebele Decorative Cultures & their Ethnic Identity. Yoshida K. & J. Mack 2008: 140-153.

Kyle Kauffman Gallery New York. *Ester Mahlangu.*

http://www.kylekauffman.com/artists_em.html. (1/12/2009).

Law-Viljoen, B. (ed.). 2008. *Dis-Location/Re-Location. Exploring Alienation and Identity in South Africa.* Johannesburg: David Krut Publishing.

Lekgouthi, P. 2009. 'Colonial' Experts. Local Interlocutors, Informants and the Making of an Archive on the 'Transvaal Ndebele', 1930-1989. *Journal of African History* 50 (2009): 61-80.

Little, C. 2001. Beatriz Milhazes at Edward Thorp. *Art in America* 89(5): 189.

Longford, E. 1981. *Eminent Victorian Women.* London: Weidenfeld and Nicholson.

MacKenny, V. 2006. Painting Ourselves Out of a Corner. Janse van Rensburg (ed.) 2006: 4-10.

MacKenny, V. *Bronwen Findlay. Artbiography.*

www.artthrob.co.za (28/8/2007) 16:51

Mee, A. & Thompson, H. (eds.). 1912. *The Book of Knowledge*. New York: The Grolier Society.

http://etc.usf.edu/clipart/21100/21153/tudor_21153.htm

Mendelsohn, R. 2008. The Gilded Cage: Bertha Marx at Zwartkoppies. *Law-Viljoen* 2008: 27-39.

Mgee, C. 2007. The Return of the Gaze in Mthethwa's Photographs Challenges the (Non Local) Viewer to Belong to the Stories Being Told. *Africa Today* 54(2): 109-129.

Milton, R. 1978. *Heralds and History*. London: David & Charles.

Murray, S. 2008. Awfully Pretty: Female Embodiment in *Dis-Location/Re-Location*. *Law Viljoen* 2008: 49-56.

Naylor, G (ed.). 1988. *William Morris by himself. Designs and writings*. London: Macdonald and Co.

Nettleton, A. & Hammond-Tooke, N. (eds.) 1989. *African Art in SA. From Tradition to Township*. Johannesburg: Donker.

Oettle, M. *Armoria-Heraldiek in Suid-Afrika*.

<http://geocities/binneskild.com>

Ord, J. Parergons of Dis-closure: Identifying Meaning Signifying Identity with a *Différance*. *Law-Viljoen* 2008: 103-108.

Pächt, O. 1963. Art Historians and Art Critics VI. Alois Riegl. *The Burlington Magazine* (105)722: 18-193.

Pama, C. 1956. *Heraldiek van Suid-Afrika. Kaapstad: A.A. Balkema*.

Pama, C. 1960. *Simbole van die Unie*. Kaapstad: Maskew Miller.

Pama, C. 1965. *Lions and Virgins. Heraldic State Symbols Coats-of-Arms, Flags, Seals and other Symbols of Authority in South Africa 1487-1962*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Perry, A. 2008. The Power Play. *Time Magazine* June 18, 2008.

[http://www.time.co/time/specials/packages/printout/0,29239.181574 \(3/15/2009\) 9:36 pm](http://www.time.co/time/specials/packages/printout/0,29239.181574 (3/15/2009) 9:36 pm)

Pilewicz, K. 2006. Alexandre Herchcovitch Spring Collection 2007. *LA Splash Magazines* October 2006.

http://www.lasplash.com/publish/cat_index_Style_and_Fashion/Alexandre_Herchcovitch_Spring_2007_Collection.php

Reid, N. 2008. Fight on for Springbok Logo. *Yahoo/Extra Sport*.

[http://nz.sports.yahoo.com/rugby/news/article/-/1900033/fight-springbok-logo \(27/7/2008\) 10:01 am](http://nz.sports.yahoo.com/rugby/news/article/-/1900033/fight-springbok-logo (27/7/2008) 10:01 am)

Rickey, C. 1979. Decoration, Ornament, Pattern and Utility. Four Tendencies in Search of a Movement. *Flash Art* June-August: 90-91.

Saul, R.S. 1976. *An Evaluation of Gombrich's Critique of Aesthetics*. Michigan: University Microfilms International.

Sassen, R. 2008. The Modestly Adorned Women: Anachronism or Hybrid? *Law -Viljoen* 2008:59-77.

Schneider, E.A. 1989. Art and Communication: Ndzundza Ndebele Wall Decorations in the Transvaal. Nettleton, A. & Hammond-Tooke, N. (eds.) 1989: 102-123.

Schwabsky, B. An Art That Eats Its Own Head. Painting in the Age of the Image. Holborn, M & Huber, F (eds.): 8-9.

Segerman, S. 2001. The Fat Lady Sings (best of 1995-2001). Springbok Nude Girls (Sony). *Archives*. <http://cd.co.za/archivescd6.htm>

Seward, B. 1960. *The Symbolic Rose*. New York: Columbia University Press.

SheBreathes. 2008. Limited edition Melissa and Ester Mahlangu. *SB culture, Fashion*.

[http://www.shebreathes.com/blog/2009/03/melissa-esther-mahlangu-afromania.html \(20/03/2009\)](http://www.shebreathes.com/blog/2009/03/melissa-esther-mahlangu-afromania.html (20/03/2009))

Skawran, K. 1985 *Marion Arnold. "Encounters" Exhibition Catalogue*. Johannesburg: Standard Bank Art Gallery.

Smart, C. 2005. *Bronwen Findlay. New Prints*. Artsmart.
www.Artsmart.co.za. (28/8/2007) 17:19

Smith, J. 2005. *England's Rose. The Official History*. Twickenham: Museum of Rugby.
<http://www.rugbynetwork.net/main/s245/st74325> (3/6/2005) 9:53 PM

Sorensen, L. 2009. Riegl, A. *Dictionary of Art Historians*.
<http://www.dictionaryofarthistorians.org/Riegl.htm> (10.08.2009)

South Africa National Rugby Union Team. Springboks.
http://wikipedia.org/wiki/SouthAfrica_national_rugby_union_team#Springbok

Standard Bank Gallery. *All About Everything. Bronwen Findlay*.
www.sbyagallery.co.za. (28/8/2007) 17:19

Stott, A. 1992. Floral Femininity. A Pictorial Definintion. *American Art* 6 (2): 61-77.

Strutt, D.H. 1975. *Fashion in South Africa 1652-1900. An Illustrated History of Styles and Materials for Men, Women and Children, with Notes on Footwear Hairdressing, Accessories and Jewellery*. Kaapstad: A.A. Balkema.

Suttner, R. 2008. Periodisation, Cultural Construction and Representation of ANC Masculinities Through Dress, Gesture and Indian Nationalist Influence (unpublished text presented in a seminar at Unisa).
https://my.unisa.ac.za/portal/tool/8fc2787a-2202-4e44-0008-bef267daf86c/contents/colleges/col_humanities_social_sciences_education/docs/Constructiion_of_masculinities_final_seminar.pdf

Telford, A.A. 1972. *Yesterday's Dress. A History of Costume in South Africa*. Kaapstad: Purnell.

Theron, F. 2008. Simboliek van die NAVSFED Embleem. Nasionale Volkseie Sportfederasie Webblad.

www.Navsfed.co.za/simboliek.htm (16/12/2008) 7:19 AM

Varnadoe, K. en Gopnik, A. (eds.). 1990. *Modern Art and Popular Culture. Readings in High and Low*. New York: Museum of Modern Art.

Vinassa, A. 2004. G-Kol. *Visi* Somer 19: 97-101.

Welsh, F. 2000. *A History of South Africa*. London: Harper Collins.

Whittaker, A. 2004. Goddank vir Klank. Springbok Nude Girls (Sony). *CD Reviews*.
www.theleisureguide.co.za/cdreviews/CD-local.htm

Wittkower, R. 1977. *Allegory and the Migration of Symbols*. Hampshire: BAS Printers.

Woodfield, R (ed). 1996. *The Essential Gombrich. Selected Writings on Art and Culture*. London: Phaidon Press.

Woodfield, R. (ed.). 2001. *Framing Formalism. Riegl's work*. London: G&B Arts International.

Yoshida K. & Mack J. 2008. *Preserving the Cultural Heritage of Africa. Crisis or Renaissance?* Muckleneuk: Unisa Press.

Young, J.O. 2005. Profound Offense and Cultural Appropriation. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63(2): 135-146.

Addisionele webadres verwysings

www.saps.gov.za/org_profiles/aloe.htm (14/11/2009)

www.sahistory.org.za/pages/chronology/thisday/1652-04-06.htm (6/11/2009)

Patroonmaakprosesse en die resente skilderkuns

Hierdie verhandeling sluit aan by my ateljee navorsing waarin ek prosesse wat gewoonlik vir die maak van dekoratiewe patroon gebruik word, aanwend as integrale deel van my skilderproses. In my skilderye en hierdie verhandeling word die eienskap van patroonmaakprosesse om 'n wisselwerking te skep tussen aangename betowerende oppervlaktes en minder aangename onderliggende betekenis soos aftakeling, verganings en aggressie 'n kernaspek wat ondersoek word.

Die wyse waarop visuele krag manifesteer in dekoratiewe patrone op formele- en betekenisvlak word ondersoek. Die betekenis van patrone en die motiewe in patrone word gevorm en voortdurend verander as gevolg van formele maakprosesse wat vervleg is met ander kulturele prosesse. Die transformasies in patrone en patroonmotiewe is beduidend van kulturele dinamika, in die hedendaagse Suid-Afrika. Dit word ondersoek aan die hand van patrone uit die Suid-Afrikaanse populêre kultuur. My hipotese is dat daar 'n verband is tussen die patroonmaakprosesse van dekoratiewe patrone en die werk van resente skilders Beatriz Milhazes, Ghada Amer, Bronwen Findlay, Leora Farber en my eie skilderwerk.

Die wyse waarop die verandering en oordrag van patroonmotiewe plaasvind, wat betekenisverandering in patrone moontlik maak word ondersoek. Daar word geargumenteer dat die doelbewuste uitruiling van idees betekenistransformasie in patroon teweeg kan bring. Die uitruiling van motiewe in patrone was in die verlede deur skrywers soos Alois Riegl en William H. Goodyear slegs beskou as organies en orderlik. Betekenis in patroon en die uitruiling daarvan is in werklikheid fluktuierend en chaoties. Dit moet ook ondersoek word in spesifieke sosiale en kulturele kontekste. Sodoende kan dit soos in die navorsing van Alfred Gell, verstaan word as samehangend met strominge in die kulturele konteks.

Hierdie verhandeling is gestruktureerd in drie afdelings wat handel oor patrone en patroonmotiewe wat prominent en betekenisvol is in die hedendaagse Suid-Afrikaanse populêre kultuur, nl. die Viktoriaanse Roospatroon, die Springbok motief en Ndebele patrone. In die drie afdelings word die betekenis en betekenistransformasie wat in hierdie patrone en patroonmotiewe plaasvind deur middel van patroonmaakprosesse ontrafel. Dit word ondersoek aan die hand van patrone uit die resente Suid-Afrikaanse populêre kultuur, my eie skilderye en die resente werk van kunstenaars Beatriz Milhazes, Ghada Amer, Bronwen Findlay en Leora Farber.

Daar kleef steeds sterk assosiasies van Britse Imperialisme en 'Engelse Roos' vroulikheid aan die Viktoriaanse Roospatroon in die Suid-Afrikaanse kultuur, maar dit ondergaan bekragtigende transformasies in resente ontwerpe en kunswerke. In teenstelling hiermee verander die Springbok wat in die Britse koloniale tydperk deel van Suid-Afrikaanse heraldiek geword het in 'n toonbeeld van Afrikaner nasionalisme. Die onderliggende aggressiwiteit wat dit ontwikkel lei tot die degenerasie van die simbool en die herwinning daarvan as 'n kitsch patroonmotief in hedendaagse populêre kultuur. Die idees oor etnisiteit wat afgedruk is op visueel kragtige 'Ndebele patrone' het daarvan artifisiële konstruksies gemaak wat onderlê word deur magspel.

Sleuteltermes: patroonmaakprosesse, resente skilderkuns, resente ontwerpstyle, dekoratiewe patrone, patroontransformasie, Suid-Afrikaanse kulturele motiewe, Viktoriaanse Roospatroon, Springbok motief, Ndebele patrone.

Summary in English

Processes of pattern making in recent painting

This dissertation is an extension of my studio research. In my studio research I use the processes usually associated with the making of decorative patterns as an integral part of my work as a painter. In my paintings and in my dissertation those actions of pattern making that create an interplay between surfaces charming to the eye, and the menacing hidden meanings of degeneration, destruction and underlying aggression is investigated.

This research focuses on the manifestation of the visual impact of decorative patterns on formal as well as the semantic levels. The meaning of patterns and motifs in patterns emerges and changes constantly as a result of formal creative making processes. These processes are influenced by cultural forces. Thus the transformations in patterns and pattern motifs point to the dynamic cultural forces in current South Africa. Decorative patterns from popular South African culture, in which pattern-creating processes are linked to the creative processes involved in recent visual art by contemporary artists, Beatriz Milhazes, Ghada Amer, Bronwen Findlay and Leora Farber as well as to my own paintings are analyzed.

The research focuses on the ways in which patterns change and in which meanings are assigned to them. The importance of purposeful exchange of ideas in order to bring about transformations in patterns, is stressed. Writers such as Alois Riegl and William H. Goodyear have seen the exchanges of motifs and meaning in patterns as an organic and orderly process. In reality the meanings of pattern fluctuate and is constantly being transferred in a chaotic way. It is also fundamental that it should be considered within a specific social and cultural context as done by Alfred Gell. The ongoing and dynamic cultural influences will then become clear.

This dissertation is structured in three sections, in which patterns and pattern motifs which are prominent and meaningful in the popular South African culture of the day are investigated. The 'Victorian Rose pattern', the Springbok motif and 'Ndebele patterns' are discussed. In each of these three sections meanings and transformations of meaning in pattern motifs are closely scrutinized.

The 'Victorian Rose pattern' underwent numerous transformations in South African culture. Yet, the strong associations with its British origins still cling to it. The Springbok motif, which became part of South African heraldry during the British colonial period, on the contrary, has transformed into a symbol of Afrikaner nationalism. The underlying aggressiveness which developed to the motif led to its degeneration and later a come-back as a kitsch motif in current popular culture. In the case of the visually powerful Ndebele patterns,

the ethnic connotations they carried led these patterns to become artificial constructions subject to political manipulation and power struggle.

Key terminology: processes of pattern making, recent painting, recent design styles, decorative patterns, transformation of pattern, South African cultural motifs, Victorian Rose pattern, the Springbok motif, Ndebele patterns



Repeat... Transform

Marjorie Human
2004 - 2009

Cover: Detail from A fool's ecstasy (Bokkies falling) | 2008 | oil and mixed media on canvas | 40 x 40 cm | Private Collection

This page: Detail from Strip...transform 1 | 2008 | oil and mixed media on canvas | 80 x 80 cm | Private Collection

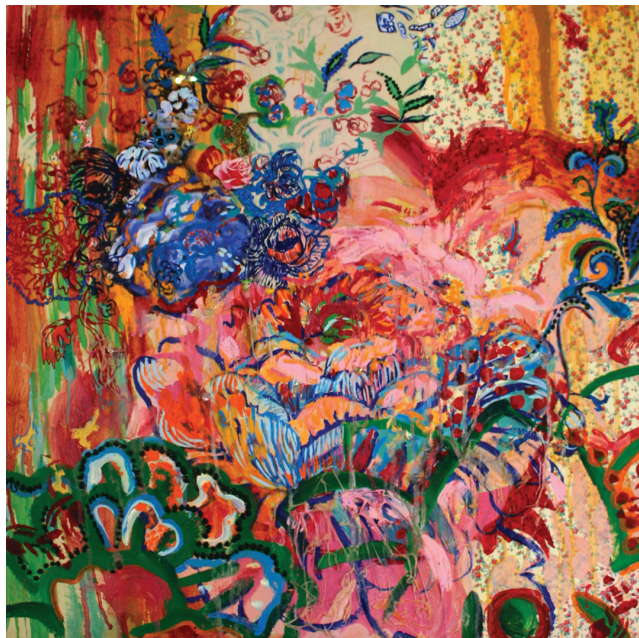


An exhibition of works by
Marjorie Human
2004 - 2009



In partial compliance with the requirements for the
MA (Fine Arts) degree, University of the Free State

1



2



3



4





5



6

1. Antelopes and roses	I	2008	oil and mixed media on canvas	80 x 80 cm	Artists Collection
2. Antelopes and roses	II	2008	oil and mixed media on canvas	80 x 80 cm	Private Collection
3. Antelopes and roses	IV	2008	oil and mixed media on canvas	80 x 80 cm	Artists Collection
4. Antelopes and roses	V	2008	oil and mixed media on canvas	80 x 80 cm	Private Collection
5. Antelopes and roses	III	2008	oil and mixed media on canvas	80 x 80 cm	Private Collection
6. Antelopes and roses	VI	2008	oil and mixed media on canvas	80 x 80 cm	Artists Collection

7. Hybrid pattern II | 2006 | oil and mixed media on canvas | 90 x 165 cm | Artists Collection
8. Amalgamation | 2007 | oil and mixed media on canvas | 176 x 174 cm | Artists Collection



7



Repeat...transform

My overhead research strives to discover the connection between the processes used in creating decorative patterns and contemporary painting. The point of departure in this exhibition of work was the integration of the painting medium with processes of pattern making like copying, repetition, layering and juxtaposing. In the paintings an ever-present play exists between surfaces that are charming and enticing and details which evoke less comfortable meanings linking with hybridisation, degradation, aggression and demolition. I compose my paintings by either creating ordered surfaces typical of decorative repeat patterns as in **Feet on the ground III** (fig. 10) or organic layering as in **Antelopes and roses I** (fig. 1). On a symbolic level these procedures used in my paintings point to dynamics of the South African cultural environment from which the mainly decorative subject material in my paintings are taken. The visual elements in these works reflect the tension between the stylistic changes they have undergone historically, and the underlying fluctuations and deviations experienced within this development.

My perception is that South-Africans of my generation (including myself before the commencement of this project) have a *laissez-faire* understanding of patterns, pattern motifs, symbols and emblems. This inclination is possibly stimulated by the amalgamated visual culture of the 'global village'. These representations are all perceived in the same way, as pictures that form part of a 'sea of images'. Designers render these forms into playful images with stereotypical associations. My paintings explore this attitude by evoking the playful decorative surfaces of the modern South African popular culture and using representations often included in these surfaces. The Springbuck emblem and pattern motif together with the 'Victorian Rose' and 'Ndebele' patterns are prominent in my paintings and undergo changes during processes of



9

pattern making. I point to the cultural grounds and the underlying dynamics of these representations, which in my view conceals meaning, underlying conflict, aggression and power struggle. At the same time I investigate the variability of the meanings associated with pattern. Although specific meanings often cling to representations, I perceive a fluidity within these grounds. The constant transformation of the appearance and meanings of these representations reveals the underlying cultural dynamics. My intention is to suggest a correlation between the transformation of these motifs during the painting process; and the cultural and socio-political changes experienced in South Africa.



10. Feet on the ground III | 2005 | oil and mixed media on canvas | 149.5 x 150 cm | Artists Collection

11. A fool's ecstasy (bökkies falling)
(selected works from variable installation)

oil and mixed media on canvas | sizes: 80 x 80cm, 40 x 40 cm, 20 x 20 cm | Private Collections





Motifs

The various changes that motifs such as the Springbuck undergo in my work causes it to transform into intermediary hybrid entities or to eventually become mere fragments or residues. Springbuck representations have acquired associations with political power in South Africa due to the use thereof in national heraldry of the previous dispensation after being introduced during the British Colonial period. These notions were reinforced by associations with the white male figure, that were gained in its use as the emblem of the national rugby team. I draw correlations with the processes of change it undergoes in popular culture in which powerful robust Springbuck emblems transform into suspicious, enticing commercial icons seen in designs and kitsch objects. In my paintings the Springbuck become a ghostly almost macabre image, nonchalantly masquerading as a sexy image. I eventually demolish it until only skulls remain.

The 'Victorian Rose pattern' was likewise imported to South African culture during the British Colonial period. Contrary to masculinity that the Springbuck symbol gained, it is strongly linked to the metaphorical 'English Rose', a symbol of femininity, purity and white skin. The 'English Rose' image developed in close association the fabricated image of the imperialist queen Elizabeth II. I destabilize the 'Victorian Rose's' superiority by subduing it, stripping it to its residues and imposing upon its purity by layering hybrid motifs on top of it. The combination of flowers and skulls refers back to the Dutch still life genre *Vanitas* paintings, which were intended to remind the viewer of the impermanence of all earthly and material life and enjoyment.

The use of motifs and patterns reminiscent to commercial renderings of 'Ndebele patterns' challenge popular notions of 'ethnicity' which are marketed in these and other patterns that acquired a commercial 'African' label in recent South African popular culture. Although the many intricate patterns in the wall art and crafts of Ndebele women

certainly have intimate cultural meaning, the most well known version of it is static renderings developed through socio-political influences¹. The changed forms of 'Ndebele patterns' have often been manipulated by fashion trends in textile designs, so as to convey a romanticised image of 'primitivism'. On the other hand 'Ndebele Patterns' are revived and re-adopted in strategies to market African Nationalism, as seen in the shirts² worn by Robert Mugabe in electoral campaigns. These 'Ndebele Patterns' are hereby presented as Authentic African culture untouched by western ideologies. Although 'African' patterns and textiles³ are often used in recent design and fashion to indicate revolution it is in some instances just as dubious as the Springbuck and the 'Victorian Rose'.

The above mentioned motifs are underscored in my paintings by paisley and lotus motifs, organic- and geometrical patterns and dots that originate from *Seseshwe* textile patterns. Reminders of the origins and applications of *Seseshwe* have been conserved in so-called 'traditional' designs which were manufactured in South Africa since 1982. The indigo coloured version of the textile represented in *Feet on the ground III* (fig. 10), was originally manufactured in India, Germany and Britain⁴. Since 1858 these textiles were imported into South Africa by German Settlers and became part of the traditional wear of indigenous South African peoples such as the Basotho people who consider *Seshoeshe* of *Tarantale*⁵ dress a national identity dress of their culture⁶. *Seseshwe* has also become a commercial icon of fashion for purposes of marketing a unique but eclectic South African image that links to multiculturalism and global identity. The transcendental effect caused by these intricate geometric patterns, as well as the integrated cultural meanings captured by the motifs in the 'traditional designs' fascinate me. The character portrayed by these hybrid designs has been claimed and reclaimed by South African cultures, showing the powerfully shifting nature of decorative designs.

1 Schneider, E.A. 1989. Art and communication: Ndzundza wall decorations in the Transvaal. Johannesburg

2 These designs include the *Chefana* motif, said to be derivative of the image of a *Minora* razor blade. Kamei, T. 2008. Ndebele

3 As used by young South African designers like Amanda Laird-Cherry from the label *Stoned Cherry*.

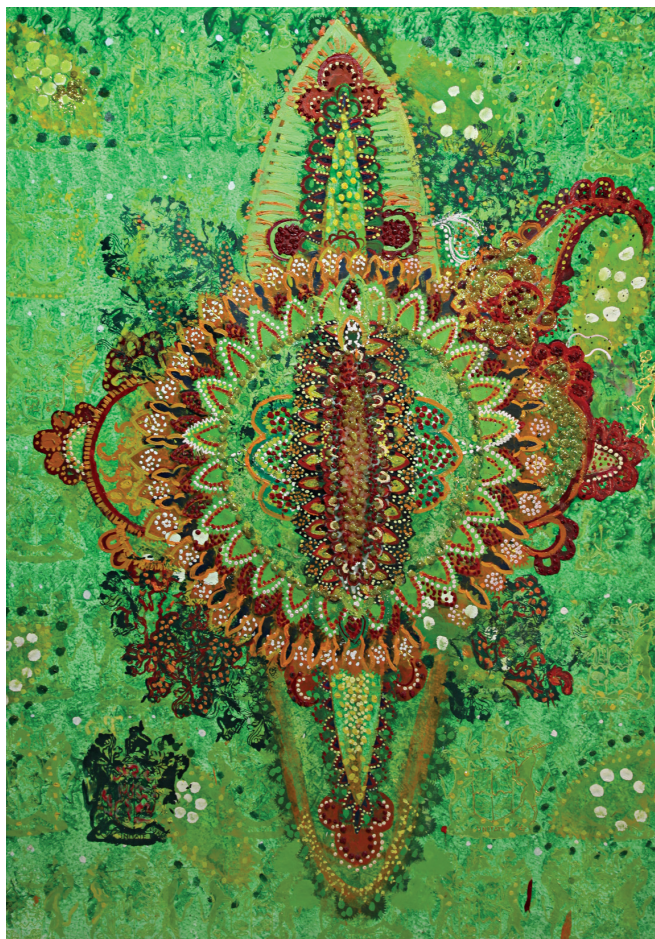
4 As informed by Da Gama Textiles, South African manufacturers of *Seseshwe* textiles.

5 As *Seseshwe* textile and dress is called by Basotho people.

6 Pheto-Moeti, M.B. 2005. *Seshoeshe* dress as cultural identity for Basotho women. Bloemfontein.



12



13

- 12. Bok Bok I | 2006 | oil and mixed media on canvas | 167 x 117 cm | Artists Collection
- 13. Bok Bok II | 2006 | oil and mixed media on canvas | 167 x 117 cm | Artists Collection
- 14. Details from Bok Bok II | 2006 | oil and mixed media on canvas

14



13

Mesmerise / deter

I create appeal in my paintings by using brilliant colours, pulsating optical patterns and colour effects. Scintillating dots, mesmerizing repetitions, sequins, extravagantly fine detail and tangible textures add to the rich surfaces of my paintings. Images float beneath thick painted surfaces as they appear to constantly move in a process of entangling and detangling. The excessiveness can equally have a daunting effect. Textured paint, silicone and glue are used to create attractive tactile surfaces, simultaneously giving it a sticky, repelling quality. Similar to a Venus flytrap plant¹ the alluring, playful surfaces serves as a trap for discovering details of motifs being entangled, mutated and degraded.

In **Bok Bok II** (fig. 13) an enticing hybrid pattern motif forms the focal point on a mesmerising bright green pattern. The pulsating effect of the

work instigates an increasingly aggressive quality. The pattern is formed by a succession of silhouettes of the previous South African National Coat of Arms that are stripped of colour and detail. Disintegrating versions of this same Coat of Arms also forms part of the central motif. The centre of the motif is built up of tentacles of silicon, which hints at an organism's ability to trap and hold its prey. **Antelopes and roses IV** (fig. 3) has a similar alluring appearance, however the stenciled pattern of small Springbuck at the base of the painting prove to be empty motifs. This presents a quality echoed by the skull of a Springbuck to the right of the painting, and templates of whitened skulls to the left. The blackened forms suggest the residue of rose motifs and the textured flowers represented in the centre become an undefined conglomeration.

1 *Dionaea muscipula*, a carnivorous plant commonly known as the Venus flytrap

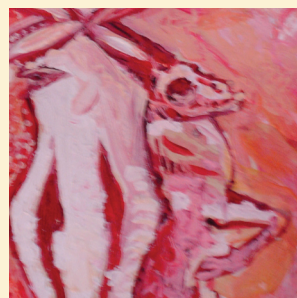
- | | | |
|-------------|------------------------------------|------|
| 15. Detail | Antelopes and roses II | 2008 |
| 16. Detail | Antelopes and roses III | 2008 |
| 17. Detail | Strip..decay I | 2008 |
| 18. Detail | Antelopes and roses IV | 2008 |
| 19. Details | A fool's ecstasy (bokkies falling) | 2008 |



15



19



16



17



18



19



19

Degrade / mutate

In **Untitled** (fig. 23) a typical 'Victorian Rose pattern' was intentionally silk-screened slightly off registration. Some of the colour divisions were also printed in a weaker density to create a fading appearance. The latter suggests the degrading of the pattern as well its previous superiority. Once powerful Springbuck representations such as the shield bearer from the previous South African National Coat of Arms, the Springbuck from the emblem of the Orange River Colony, and older versions of the Springbuck rugby emblem are similarly degraded with the use of stencils. Stenciled patterns as well as thin layers of fluid paint are used in **A fool's ecstasy (bokkies falling)** and **Decay . . . transform** (fig. 18 and 19) to transform Springbuck to ethereal and subtly foreboding images. Further mutations are created by repeating it in thick paint and

fleshy colours, undermining its form and structure (fig 16). In **Antelopes and roses II** (fig. 15) this strategy gives the shield bearer Springbuck a menacing quality. Springbuck are turned into ghostly grotesque forms when their heads are portrayed as skulls in **A fool's ecstasy (bokkies falling)** (fig. 19) and **Antelopes and roses III** (fig. 5). Likewise 'Victorian Rose' motifs are deprived of detail and degraded to mere outlines and transformed by applying textured paint and layered colours (fig. 20, 21). Allowing pattern wholes to take dominance over the detail of the motif adds to the mutation of the symbol in that it destroys any special or unique status, as in **Antelopes and roses III** (fig. 5). Furthermore the adding of decorative detail to enhance pattern effects constantly breaks down emerging motifs.



20



20



21



21



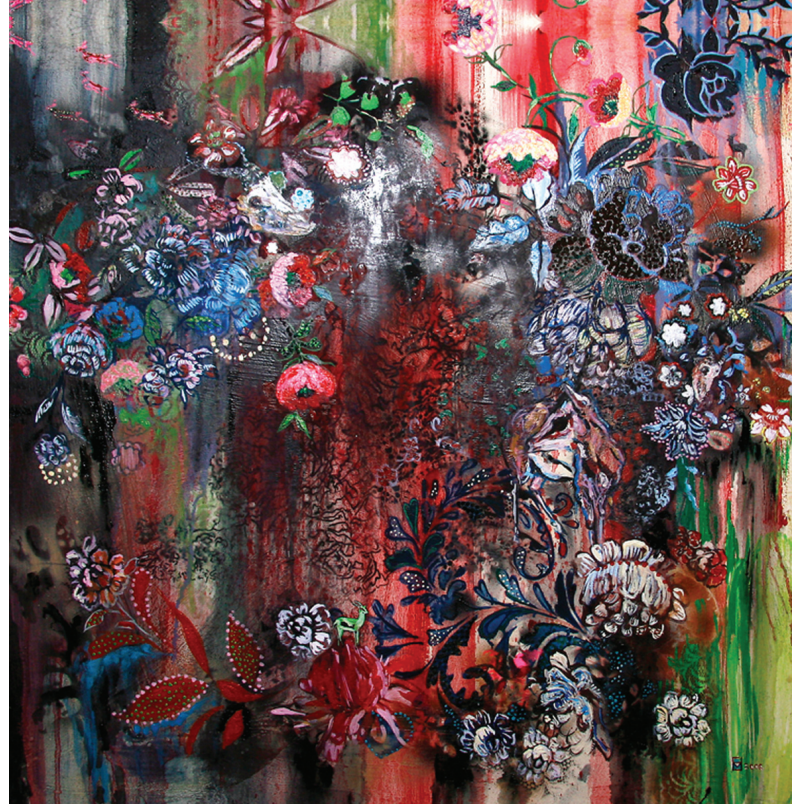
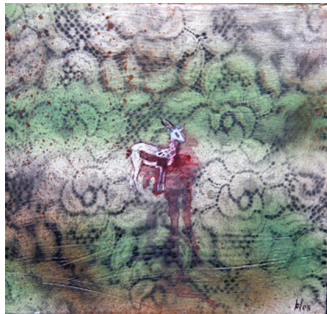
20



22

20. Detail		A fool's ecstasy		2008
21. Detail		Decay...transform		2008
22. Detail		Antelopes and roses VI		2008

23. Decay...transform | 2009 | oil and mixed media on canvas | sizes: 80 x 80 cm, 40 x 40cm, 40 x 20 cm, 30 x 25 cm, 20 x 20 | Private Collections
(selected works from variable installation)



24. Bouquet | 2008 | oil on canvas | 122 cm in diameter | Artists Collection



25. Untitled | 2007 | oil and mixed media on canvas | 225 x 156 cm | Private Collection
 26. Details from Untitled | 2007 | oil and mixed media on canvas | 225 x 156 cm | Private Collection

Perpetual change

Patterns are duplicated, rendered in various sizes, combined and layered to obtain hybrid surfaces which continuously impose upon one another, filter through each other, are transparent or dense, degenerate and transform into each other. In *Untitled* (fig. 25) hybrid motifs are imposed upon the degrading 'Victorian Rose pattern'. Selected parts of the motifs are transparent, to blend with the Rose pattern while opaque in other places. The outlines of the motifs are silk-screened on top of the Rose pattern, and then built up in paint, fine-liners, silicon, glitter, and textile motifs. The hybridisation and blending of motifs suggest the hidden degeneration which is at the

root of the amalgamation carried out in contemporary popular South African culture. The equalizing process has the effect of a soothing and anaesthetic Rose pattern, but the red empty spaces in the centre of the hybrid motifs and the interplay of imposing transparency and tangibility suggests an underlying aggression.

The degenerative, mutative and amalgamative processes in my work lead to a continuous transformation. This not only indicates the constant changeability of the cultural meaning underlying patterns but it also suggests revivification.



25



26



Thanks

A special word of thanks to:

Janine Allen-Spies and Prof Suzanne Human for their guidance, Sanette Vermeulen for editing and translation, Angela de Jesus for proof reading, Yolanda de Kock from Studio 65 Gallery for help with the planning and assembly of the exhibition, The National Arts Council and the University of the Free State for financial contributions.

The Oracle who taught me to have courage, Persheks for whit and encouragement, Dad for pattern and color, Loofelohtibbar who traveled where I couldn't, family and friends for support, help and encouragement, Waldo for believing in me.

Photographs:
Kobus Robbertze and Peter Dowdle

Catalogue design:
Lisa Le Breton

Biography

- 1981** Born in Odendaalsrus, Free State
1999 Matriculated in Bloemfontein
2003 B.A. Fine Arts University of the Free State with distinctions in painting and Art History and Visual Culture Studies

2004-2008

Worked as assistant project manager and later project manager of the Artists in Schools Free State Project, a community based arts education project that laid down groundwork in the Free State to develop a reciprocal relationship between artists and schools in the Motheo, Thabo Mofutsanyana, Lejweleputswa and Xhariep districts. Developed a program for the AIS during 2006 and 2007 focusing on schools for disabled learners and was instrumental in securing further funding from the Lottery Distribution fund to commence on skills training workshops aimed at developing marketable creative products.

National Competitions

- 2008** ABSA L'Atelier national exhibition, ABSA Gallery, Johannesburg
2006 ABSA L'Atelier national exhibition, ABSA Gallery, Johannesburg
Sasol New Signatures national exhibition, Pretoria Art Museum
2005 ABSA L'Atelier national exhibition, ABSA Gallery, Johannesburg
2003 ABSA L'Atelier national exhibition, ABSA Gallery, Johannesburg



National Group exhibitions

- 2008** *Intimate Confessions*, Kizo Gallery, Durban *Capturing the Colonial*, Thompson Gallery, Johannesburg

Group exhibitions

- 2009** *Art Dot Pop*, Life on Earth Gallery, Bloemfontein
2008 *Shapeshifter* exhibition with Davina de Beer, Bloemfontein
Bastersaad Fractal young artists, Die Reservoir, Oliewenhuis Art Museum
Department Fine Arts UFS, the Reservoir, Oliewenhuis Art Museum
Meditative Responses, NWU Gallery, Potchefstroom
Eietyds Vrystaats, Volksblad Art Festival, Bloemfontein
Planet Pixl lecturers exhibition, Bloemfontein
2006 *Macufe African Cultural Festival*, Bloemfontein
2005 Lecturers and students, Volksblad Art Festival, Bloemfontein
2004 *New Contemporaries*, Loch Logan Waterfront, Bloemfontein

Awards

- 2003** Expozture Awards, Merit Award
2005 Arts en Culture honorary colors, UFS

Organisations

- 2007** Coordinated a VANSa (Visual Arts Network of South Africa) funding, proposal writing and marketing workshop.
2008- Council member of the FS Provincial Arts and Culture Council

