

DIE SIMBOLE IN DIE WERK VAN JUDITH MASON-ATTWOOD

deur

ADOLPH ADRIAAN LANDMAN

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

MAGISTER ARTIUM

in die Fakulteit Lettere en Wysbegeerte

Universiteit van Pretoria

PRETORIA

JULIE 1987

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



CPGEDRA AAN MY OUERS



INHOUDSOPGAWE

DIE SIMBOLE IN WERK VAN JUDITH MASON-ATTWOOD

VOORWOORD

i-ii

HOOFSTUK

1.	<u>DIE ROL VAN DIE SIMBOOL IN DIE KUNS</u>	1
1.1	INLEIDING	1
1.2	DIE DIDAKTIESE METODE	2
1.3	DIE NEO-PLATONISTIESE FILOSOFIE EN DIE INVLOED DAAR- VAN OP SIMBOLE	6
1.4	DIE BESTUDERING VAN DIE SIMBOOL IN DIE KUNS	14
2.	<u>DIE SIMBOLE IN DIE WERK VAN JUDITH MASON-ATTWOOD</u>	18
2.1.	DIE ROL VAN SIMBOLE IN DIE WERK VAN JUDITH MASON- ATTWOOD	18
2.2	DIE GEBRUIK VAN DIE METAFOR IN DIE WERK VAN JUDITH MASON-ATTWOOD	22
2.3	IDENTIFISERING VAN SIMBOLIESE TEMAS IN DIE WERK VAN JUDITH MASON-ATTWOOD	24
2.3.1	Religieuse temas	24
2.3.2	Mitologiese temas	28
2.3.3	Diere-temas	28
2.3.4	Prehistoriese temas en geraamtes	30
2.3.5	Literêre temas	32
2.3.6	Manlike versus vroulike simbole	33
2.3.7	Landskappe	33
3.	<u>ANALISE VAN DIE SIMBOLIESE TEMAS IN DIE WERK VAN JUDITH MASON-ATTWOOD</u>	37
3.1	RELIGIEUSE TEMAS EN SIMBOLE	39

3.1.1	"The Gospel According to Judas" (1982)	42
3.1.2	"Jona" (1971)	48
3.1.3	"The Flood I" (c1976) en "Disembarkation after the flood" (c1973)	48
3.1.4	"Gabriel" (1968)	49
3.1.5	"Angel at the split Sepulchre" (c1969)	50
3.1.6	"The Last Supper" (1972)	51
3.1.7	"Crucifixion" (1965) en "Flagellation" (1965)	53
3.1.8	"Sandwichboardman I, II, III" (1972)	54
3.1.9	"Scarecrow I, II" (c1974) en "Scarecrow in a Baroque Garden" (1974)	56
3.1.10	"Crucifix into Scarecrow" (c1974)	58
3.1.11	"Die nuwe Jerusalem" (c1978)	59
3.1.12	"The four horseman of the Apocalyps" (c1982)	63
3.2	TEMAS WAT MENSLIKE PYN UITBEELD	65
3.2.1	"Gandhi" (c1980-82)	65
3.2.2	"Media fed into hunger" (c1981)	69
3.2.3	"Like fowlers they set ..." (1965)	69
3.2.4	"Goalposts" (c1982)	70
3.2.5	"Rag Doll" (c1973)	72
3.2.6	"Christopher Smart in Bedlam" (c1978) en "The lining of Christopher Smart's Straight-Jacket" (c1978)	73
3.3	MITCLOGIESE TEMAS	74
3.4	DIERE-TEMAS	79
3.4.1	"The She-Wolf" (1965) en "Leopard of Delight" (1965)	80
3.4.2	"Wild Dog" (c1963)	82
3.4.3	"Garden" (1974) en "Metaphorical Snake" (1974)	82
3.4.4	"Movement of a Lion" (c1969) en "The Roar" (c1972) en (1974)	85
	3.4.4. (i) "Movement of a Lion" (c1969)	86
	3.4.4 (ii) "The Roar" (c1972)(1974)	87

3.4.5	"Tiger Web" (c1978)	88
3.4.6	"Elephant" (c1982)	88
3.4.7	"Monkey Shrine" (c1983)	89
3.4.8	"Ape" (c1984)	93
3.4.9	"Domestic Fowl" (c1986)	94
3.4.10	"Monster" (c1979-80)	94
3.5	PREHISTORIESE EN ARGEOLOGIESE TEMAS	95
3.5.1	"Two figures in a landscape" (1964)	97
3.6	GERAAMTES	98
3.7	INWENDIGE ORGANE	98
3.7.1	"Youthful, Middle-aged and Eldery heart" (c1976)	99
3.7.2	"Infant" (c1973)	99
3.8	LITERÊRE TEMAS	100
3.8.1	"Integrating and Disintegrating Selfpor- trait 2" (1975)	101
3.8.2	"Paintings in praise of privacy" (c1973)	103
3.8.3	"God's glove puppet" (1974) en "Dante's Inferno, Hell's Doors II (c1972)	105
	3.8.3 (i) "God's glove puppet" (1974)	106
	3.8.3 (ii) "Dante's Inferno, Hell's Doors II" (c1972)	107
3.8.4	"Notes of a Nightingale" (1975)	109
3.8.5	"Ramayana" (c1982)	110
3.9	MANLIKE VERSUS VROULIKE KONFLIK	112
3.9.1	"Fragmented Bed" (1975)	112
3.10	SELFPORTRETTE	113
3.10.1	"Dubbele Selfportret" (c1975)	113

3.10.2	"Being looked at" (c1983)	116
3.10.3	"Woman modelling a fur coat" (c1984)	116
3.10.4	"Middle-aged Daphne, Middle-aged Eve" (c1972)	113
3.11	HANDE	121
3.11.1	"Table of relics" (1971)	121
3.11.2	"Heilige Skrif" (1975)	122
3.12	LANDSKAPPE	123
3.12.1	"Suspension Bridge" (1982)	123
3.12.2	"Mind Blind I and II" (c1986)	124
3.12.3	"The edge of the sea" (c1974)	124
3.13	KLEUR	125
3.14	SLOT	126
4.	<u>DIE ONTSTAAN VAN SIMBOLE IN JUDITH MASON-ATTWOOD SE WERK</u>	135
4.1	MENSLIKE PYN EN LYDING AS ONTSTAANSBRON VIR SIMBOLE	135
4.2	LITERÊR-FILOSOFIESE STELLINGS	136
4.3	PERSOONLIKE SIMBOLIEK	137
4.4	VERWYSING NA TRADISIONELE SIMBOLE EN MITOLOGIE	137
5.	<u>LYS VAN GERAADPLEEGDE WERKE</u>	141
	BOEKE	141
	TYDSKRIF ARTIKELS	145
	KOERANTBERIGTE	147
	KATALOGUSSE	150

6.	<u>BYLAE</u>		
	I	ONDERHOUDE VAN ADRIAAN LANDMAN MET JUDITH MASON-ATTWOOD OP BAND OPGENEEM	151
	II	PERSVERKLARING GESKRYF DEUR LINDA GIVON (GOODMAN) VAN "THE GOODMAN GALLERY" ROSEBANK, JOHANNESBURG 19(?)	217
	III	BRIEF VAN ARLENE SEGAL AAN MNR. F. HAENGGI VAN GALERY 21 (destyds GALERY 101) TEN TYE VAN JUDITH MASON-ATTWOOD SE EERSTE TENTOONSTELLING, 1964	219
	IV	BIOGRAFIESE BESONDERHEDE DEUR KUNSTENAAR OPGESTEL	220
7.	<u>OPSOMMING</u>		223
8.	<u>SUMMARY</u>		226

FOTO'S WAARNA IN DIE TEKS VERWYS WORD IS IN 'N APARTE BUNDEL IN BYLAAG V VERSAMEL EN BESIKBAAR BY DIE KUNSARGIEF, DEPARTEMENT KUNSGESKIEDENIS, AAN DIE UNIVERSITEIT VAN PRETORIA.



VOORWOORD

Frieda Harmsen, die bekende kunshistorikus, het onlangs tydens 'n kunshistoriese simposium te Potchefstroom ('Ekspressionisme in die hedendaagse konteks' 28 Maart 1987) die opmerking gemaak dat daar tot dusver weinig inligting versamel is oor die werk van Judith Mason-Attwood, een van ons bekende Suid-Afrikaanse kunstenaars. Afgesien van twee gesaghebbende tydskrif-artikels deur Margaret Hitge in De Arte, in 1972 en 1975 onderskeidelik*, is daar tot op hede geen noemenswaardige navorsing oor die werk van hierdie kunstenaar onderneem nie.

Wanneer die kyker gekonfronteer word met die werk van Judith Mason-Attwood, besef hy dat daar 'n dieper, onderliggende betekenis in haar werk opgesluit lê. Die kompleksiteit van haar persoonlike ikonografie maak haar werk soms ontoeganklik vir die galerybesoeker. Hierdie studie is onderneem om meer lig te werp op die gebruik van simbole in Mason-Attwood se werk. Die uitvoering van so 'n taak is haas ondenkbaar sonder die noue samewerking van die kunstenaar self. Mason-Attwood se bereidwilligheid om persoonlike inligting oor die ontstaanbronne rondom haar werk te verstrek, word hoog op prys gestel. Die meeste van die inligting wat in hierdie studie gebruik is, is tydens onderhoude met Mason-Attwood byeengebring. Die onderhoude is in 'n bylaag tot hierdie verhandeling vervat.

Die kunstenaar se bereidwilligheid om in kommunikasie met die kyker te tree, word deur die tweede titelbladsy wat deur die kunstenaar ontwerp is, geïllustreer. 'n Afdruk van die uitgestrekte hand, metafories van die kunstenaar self, bied aan die

* HITGE, M. Soul and technique, the excellence of Judith Mason's art. De Arte. Vol.12. Oct. 1972. p. 3.

* HITGE, M. Fantasy fixed in form, a study of the use of symbol and image in Judith Mason's painting. De Arte. Vol.18. Sept. 1975. p.55.



kyker 'n fyn netwerk van simboliese interpretasies en gegewens.

Mason-Attwood dateer selde haar kunswerke. Die datums van die meeste van haar werke is afgelei uit die hantering van die onderwerp. Die meerderheid titels is in Engels aangegee,

omdat dit dui op die oorspronklike naam van die werk, deur die kunstenaar daaraan gegee. Heelwat werke het 'n literêre oorsprong. Die oorspronklike bronne wat deur die kunstenaar as uitgangspunt geneem is, is vir hierdie studie gebruik. Die foto's waarna in die teks verwys is, is in Bylaag V versamel en beskikbaar by die Kunsargief, Departement Kunstgeskiedenis aan die Universiteit van Pretoria.

DANKBETUIGING

Graag wil ek die volgende persone en instansies bedank:

- Judith Mason-Attwood en haar man, Bruce, vir hulle gasvryheid, sonder wie se bydraes hierdie studie onmoontlik sou wees.
- Koba Diederiks, wat afsprake in Kaapstad gereël het.
- Nasionale Galerye en privaatversamelaars wat inligting en hulle versamelings tot my beskikking gestel het.
- Rina de Villiers, Pretoria Kunsmuseum.
- Pat Potgieter, vir die netjiese tikwerk.
- Isabel Redelinghuys, vir die taalversorging.
- Prof. Murray Schoonraad, my studieleier.
- My ouers, vir hulle ondersteuning te alle tye met hierdie studie.

HOOFSTUK I



HOOFSTUK I

DIE ROL VAN DIE SIMBOOL IN DIE KUNS

"The art of thinking in images" (K. COOMARASWAMY).¹

Hierdie studie handel oor die werk van Judith Mason-Attwood (1938-) en meer bepaald oor die simbole in haar werk. Om die simbole in die werk van Mason-Attwood beter te verstaan, is dit nodig om die uitgangspunte van verskillende skrywers oor die simbool na te gaan, om sodoende 'n beter perspektief oor haar werk te kry.

Mason-Attwood is baie goed in die filosofie onderlê. Baie van haar werk word deur filosofiese stellings, eerder as die werke van ander kunstenaars beïnvloed. Die simbool is 'n tema wat Mason-Attwood na aan die hart lê, daarom dat sy baie oor hierdie tema oplees. Die ontwikkeling van die simbool in die kuns, en die rol wat die simbool in die kuns deur die eeue vervul het, het Mason-Attwood se werk beïnvloed. Daar sal telkens gepoog word om aan te toon hoe die rol van die simbool in die kuns die siening van haar eie werk beïnvloed het.

1.1 INLEIDING

Die bestudering van die simbool in die kuns geskied vanuit twee fundamentele standpunte, naamlik die siening van Aristoteles en die van Plato.² Die siening van Aristoteles neem die Metafoor as vertrekpunt met die doel om 'n metode te ontwerp om 'n visuele definisie van beelde daar te stel. Die siening van Plato daarenteen, behels die mistiese bestudering van simbole en is heeltemal teen die siening van Aristoteles. Volgens hierdie siening ontstaan die betekenis van 'n teken nie deur ooreenstemming nie, maar is die betekenis sluimerend vir die wat weet waar om te soek. Hierdie konsep, wat eerder uit die

perspektief van die godsdiens as menslike kommunikasie ontstaan het, sien die simbool as die misterieuse taal van die goddelike. Volgens hierdie siening is die simbool 'n misterie wat net gedeeltelik gepeil kan word.

Hierdie twee teenoorgestelde sieninge, is die fundamentele vertrekpunte vir enige bestudering van simbole. Deur die eeue heen kan alle beskouinge oor die simbool teruggevoer word na een van hierdie uitgangspunte.

1.2 DIE DIDAKTIESE METODE

Hierdie metode vertrek vanaf die siening van Aristoteles. Volgens die rasonale metode berus ordening van kennis op klassifikasie, meer bepaald die klassifikasie van die diereryk, waar alle lewende wesens ingedeel word volgens "genus" en "species".³ Die metafoor as instrument tot die verklaring van simbole, word deur hierdie metode gebruik. Die metafoor vind inslag by hierdie benadering omdat die metafoor betekenis van verskillende uiteenlopende beelde met mekaar in verband kan bring. Aristoteles sien die metafoor as die instrument om betekenis van een objek na 'n ander oor te dra.⁴ Woorde was vir hom die naam van 'n individu of 'n groep dinge. In teorie het alle klasse name en kan metaforiese taal nie vir alles gebruik word nie. Die metafoor was dus net 'n versiering en instrument om onverwagte ooreenkomste tussen beelde raak te sien.

Hierdie metode het 'n sterk literêre inslag, omdat taal die instrument tot kommunikasie is. Die funksie van taal is juis om beelde op te roep. Die metafoor word gebruik om beeld en taal met mekaar in verband te bring. So word nuwe verbande tussen beeld en taal geskep. Beelde kry nuwe betekenis en dit is juis hierdie nuwe betekenisvlakke wat onverwagte kategorieë van interpretasie skep. Deur nuwe interpretasiemoontlikhede te ondersoek, kan teenoorgestelde begrippe maklik met mekaar

verbind word, en die metafoor met die paradoks verbind word. Dit is juis die beperkinge van taal wat die paradoks met die metafoor verbind en duistere, misterieuse interpretasiemoontlikhede aan die metafoor bied. Dit is hier waar die metafoor by die Platonistiese filosofie aansluit.

Mason-Attwood gebruik ook die metafoor en die paradoks as 'n middel tot kommunikasie. In die verband skryf sy self oor 'n onlangse reeks skilderye, "Monkey Shrine" (c1983): "I made "Monkey Shrine" a vehicle for expressing as much of the pleasure as I could. Against such self-indulgence I have sought out the paradoxes of fear and pain and isolation, using repellent images which nevertheless convey dignity and pathos. In no way is any of this work satire. It is simply a set of metaphors which glance off each other".⁵

Personifikasie en die metafoor is nou met mekaar verbind. Deur personifikasie word menslike kwaliteite aan dinge of begrippe toegedig. Mitologiese figure word in skilderye gebruik en omring met voorwerpe wat menslike kwaliteite moet kommunikeer. Hierdie metode stel die kunstenaar in staat om begrippe op te roep waardeur die verduideliking van 'n skildery moontlik word. Die verduideliking daarenteen dra by tot die bereiking van 'n beter artistieke uitbeelding. So byvoorbeeld gebruik Rubens (1577-1640) in die skildery "The Horrors of War" (Palazzo Pitti, Florence), 'n boek en tekeninge by die figuur van Mars wat oorlog simboliseer, om aan te toon dat oorlog die letterkunde en die beeldende kunste vernietig.⁶ By Mason-Attwood word frokkies in die skildery "Dubbele Selfportret" (c1975, Pretoria Kunsmuseum), personifikasie van die kunstenaars self.

Die maklikste vorm van personifikasie in die kuns is deur die mitologie.⁷ Op hierdie wyse word die mitologie die verband tussen die abstrakte denke en die artistieke visualisering. So byvoorbeeld word die poësie en die skilder-kuns Susterkuns

genoem, na aanleiding van die Nege Muses in die Griekse mitologie.⁸ Personifikasie is dus die direkte verband tussen denke en verbeelding.

Die behoefte om die kenmerke van personifikasies te intellektualiseer, spruit uit 'n begeerte om die mitologie te rasionaliseer.⁹ Sodra die mites as fabels geïnterpreteer kon word, as bekendmakinge oor die waarheid van die natuur, het die behoefte ontstaan om nie net die gode se beweginge nie, maar ook hulle voorkoms in simboliese terme uit te druk. In hierdie opsig sluit Cirlot aan by hierdie siening, deurdat hy meen dat die simboliese verskyn sodra die natuurlike godsdienste uitsterf of verdwyn. Die gode kry dan meer objektiewe waarde. Die karakteristieke eienskappe van hierdie gode word dan geïntellektualiseer.¹⁰

Hierdie behoefte om die kenmerke van gode op simboliese wyse weer te gee, het 'n genre in die poësie laat ontstaan waar die kenmerke van die gode ondersoek is. So vind ons alreeds in die 5e eeu vC, op papyrusfragmente van die beeldhouer Kallimachus, vrae gerig aan die gode om hulle kenmerkende eienskappe aan die mens te verklaar:

"Why dost thou hold, Oh Cynthius, the bow in thy left hand, but in thy right hand thy comely Graces?", waarop die god dan antwoord: "But to the good people I stretch out my hand with the Graces. In the left hand I carry the bow because I am slower to chastise mortals, but the Graces in the right hand, as I am disposed to distribute pleasant things".¹¹

Die retoriese vraag wat in die Oudheid ontwikkel is, het 'n geweldige invloed op die ontwikkeling van kuns, literatuur en godsdienste gehad. Deur middel van die vraag is die kenmerke van mitologiese figure ondersoek waardeur uitbeeldingsmoontlikhede vir kunstenaars en digters moontlik geword het.

Nou verweef met die verklaring van die karaktertrekke van die gode, ontwikkel 'n stroming wat die personifikasies van die gode tot morele inhoude verhef. Hierdie tegniek vind sy grondslag in die Middeleeue, veral in die retoriese skole en onder predikers wat eerder denkbeelde as visuele beelde skep. In 'n poging om hierdie denkstrukture op visuele wyse uit te beeld, word snaakse kombinasies uitgebeeld, byvoorbeeld die Zodiak wat die verskillende liggaamsdele van die mens uitbeeld. Wat belangrik is van hierdie ontwikkeling, is dat alledaagse voorwerpe in hierdie uitbeeldings gebruik is en dat hierdie voorwerpe dan tot simboliese waarde verhef is. So byvoorbeeld word 'n bril in die illustrasie "Temperance" (p.9186 vol.304), in die Nasionale biblioteek in Parys, 'n simbool van die vermoë om die dinge wat na aan jou is, beter raak te sien. Deur die gebruik van 'n alledaagse voorwerp soos die bril word die kenmerke van Deugsaamheid as 'n personifikasie van Tyd, tot op die alledaagse vlak uitgebrei. Sodoende word simboliese moontlikhede aan alledaagse voorwerpe geheg, wat daaraan 'n moderne aanslag gee.

Loodreg teenoor hierdie benadering, staan die siening van die Renaissance, wat die verwantskap tussen die personifikasies en die gode van die Oudheid weer raakgesien het. Allegoriese uitbeeldings het 'n klassieke voorkoms gekry. Die vorm sowel as die simbolisme van die personifikasies moes outentieke klassieke uitbeeldings gewees het. Dit was byna onmoontlik om nuwe versinsels aan die reeds bestaande inhoude te koppel, aangesien alle uitbeeldings 'n klassieke voorkoms moes hê.

Gedurende die jaar 1593 verskyn 'n ensiklopedie van Ripa¹² met die naam "Iconologia". In hierdie boek probeer Ripa 'n logiese analise en betekenis gee van beelde wat in die beeldende kunste gebruik word. Ripa probeer om die simboliese interpretasie van voorwerpe en figure wat deur kunstenaars gebruik is, te verklaar.

Hierdie metode van simboolverklaring sluit aan by die Aristoteleiaanse siening waar 'n bepaalde betekenis by wyse van metafoor aan die visuele beeld gekoppel kan word. Ripa stel homself ten doel om 'n metode tot visuele definisie te ontwerp. Wat hy tog moeilik vind, is die verduideliking van Egiptiese simbole, omdat die begryping van Egiptiese kuns eerder die bestudering van simbolisme as die noukeurige beskrywing van elke simbool vereis. In hierdie opsig sluit Ripa aan by die meer mistiese interpretasies van die Platonistiese filosofie.

1.3 DIE NEO-PLATONISTIESE FILOSOFIE EN DIE INVLOED DAARVAN OP SIMBOLE

Die Neo-Platonistiese filosofie is die benaming vir die filosofie van Plotinus.¹³ Volgens hierdie filosofie bestaan daar 'n hiërargie van synsfere, waarvan die hoogste sfeer die goddelike oerbron van alle bestaan is. Die menslike siel kan alleen deur mistieke vereniging met hierdie bron in aanraking kom. Die ander uiterste is die nie-syn, naamlik materie. Die synsfere is aan mekaar gekoppel deur 'n tydlose voortvloeiing uit die oerbeginsel. Die nadruk wat die Neo-Platonisme op die bo-sinnelike lê, maak hierdie filosofie toeganklik vir Christelike denke.

Dit is juis die Neo-Platonistiese siening van verskillende synsfere wat die Platonistiese filosofie van verskillende Ryke meer toeganklik maak.

Volgens Plato¹⁴ bestaan daar twee wêreldes, naamlik die wêreld van die sintuiglik waarneembare en die konseptuele of geestelike wêreld. Die sintuiglik waarneembare wêreld is niks meer as 'n onvolkome refleksie van die tweede of konseptuele wêreld nie. Hierdie stelling van Plato skep die eerste behoefte na simbolisme, omdat bespiegeling oor die wêreld van die geestelike nie deur aardse terme verklaar kan word nie. Diegene wat die konseptuele wêreld kan bereik, begryp

die waarheid volkome en hoef nie daartoe te kom deur argu-
mente of woorde nie. Dit is soos Paulus dit vanuit 'n
Christelike perspektief in 1 Kor. 13 beskryf: "Want nou sien
ons deur 'n spieël in 'n raaisel, maar eendag van aangesig tot
aangesig. Nou ken ek ten dele, maar eendag sal ek ten volle
ken, net soos ek ten volle geken is".

Hierdie siening vind veral sy inslag in die kader van die idee,
die edele gees, die poëtiese en ware liefde. Daarom dat
hierdie siening simbool geword het van Hoër kennis.

Volgens Plato moet hierdie Hoër kennis nie verwar word met
die bedrieglike waarneminge van die sintuie nie, en hy verwerp
gevolglik die kuns van sy tyd. Kuns word dan net 'n metode om
die oog te fop. Hy suggereer dat Egiptiese kuns ewige waar-
hede kommunikeer, omdat dit nie die sintuiglike wêreld uitbeeld
nie, maar die ewige waarhede wat in die konseptuele wêreld
vervat is.¹⁵

Dit is alleen deur intellektuele intuïsie dat ons soms 'n houvas
kry op die idees van die konseptuele wêreld. Hierdie denke
moet in 'n vorm gegiet word wat tot die personifikasie van idees
moet lei. Deur hierdie personifikasies word simbole moontlik.
Wie die inhoud van hierdie konseptuele wêreld kon begryp, was
die metgeselle van die onsterflikes.

Die Gnostisisme van ongeveer die 5e eeu na Christus, het ook
die siening van 'n Hoër Ryk, soos deur Plato beskryf,
in hulle geskryfte opgeneem. Volgens die Gnostiese sie-
ning,¹⁶ wat in wese selfgesentreerd was, kom verlossing uit
hierdie wêreld deur selfkennis. Selfkennis is die uitkoms
van 'n openbaring van die Hoër Ryk, wat tot verlossing lei.
Die aanhangers van die Gnostisisme het beweer dat hulle hoër
geestelike wesens was, wat eers in die geestelike wêreld

beweeg het, maar verval het in die wêreld van rede en sonde. Te danke aan hulle selfkennis, keer hulle terug na die wêreld van die geestelike, deur verlossing. Hulle is in die vleeslike wêreld gebore, maar word in die geestelike wêreld hergebore.

Mason-Attwood word veral deur die Gnostiese denkrigting beïnvloed. Temas soos "The gospel according to Judas" (1982) en "Jonas"(c.1971), vind sy ontstaan in hierdie denkrigting.

Dit is die Christelike lering wat die twee wêrelde, wat in die Platonistiese filosofie bestaan het, met mekaar verbind het. Vanuit die Platonistiese filosofie was daar geen begeerte van die mens om deel te word van die konseptuele wêreld nie. Die mens se begeerte tot Hoër kennis is versterk deur die afskynsels van die konseptuele wêreld in sy bestaande wêreld. Vanuit die Neo-Platonistiese siening straal die goddelike oerbron hom deur middel van 'n ketting van wesens uit. Daar is nooit 'n begeerte van die goddelike oerbron om te kommunikeer met die mens of laer wesens nie.

Dit is die Christelike, mistiese opvatting oor die vleeswording van die Woord en Goddelike openbarings, wat hierdie twee wêrelde verbind. God spreek nie net deur die Woord nie, maar deur sy hele skepping tot die mens. Simbolisme is die openbaarmaking van God aan die mens. Die Idee wat in sy Gees woon, word deur simbole aan die mens bekend. Die Woord van God het vir die mens baie moontlikhede tot simboliese interpretasies geskep soos onder andere, die Maagd, die pêrel, die kruisiging en veel meer. Hier is dit veral interessant om na werk van Mason-Attwood te kyk wat uit aanraking met die Rooms-Katolieke Kerk geskilder is.

Vanuit die Platonistiese interpretasie is die simbool 'n onvolmaakte afskynsel van die Hoër werklikheid wat 'n versugting by

die mens na perfeksie laat ontstaan. Plato glo dat die mens volmaaktheid gesien het voordat die menslike siel in liggame verban is. Die Christelike leerstellinge kon maklik hierdie stelling in hulle leer inkorporeer, omdat die Christelike simbool 'n herinnering aan die volmaakte, voor die val van Adam was. God word in hierdie wêreld herken aan twee uiteenlopende openbarings, naamlik simbole waarmee God vergelyk kan word, teenoor simbole wat ons nie aan God herinner nie. So word God vergestalt in lig, goud en skoonheid, terwyl die mens aan die sonde herinner word deur die slang en ander monsters. Vergelyk in hierdie geval die "Laaste Oordeel" deur Michelangelo, (1475-1564 Vatikaan, Rome).

Die Platonistiese filosofie het kuns verwerp. Die Neo-Platonisme ontwikkel 'n nuwe estetika wat die kunstenaar se vermoë om die ware skoonheid van die konseptuele wêreld raak te sien, hoog aanskryf. Die kunstenaar kon op hierdie wyse die kerk dien deurdat hy kennis deur die visuele beeld aan die ongeletterdes kon oordra. Omdat die kunstenaar oor die gawe beskik het om die skoonheid van die Hoër Wêreld raak te sien, het niemand skoonheid in 'n kunswerk as van verbygaande aard gesien nie. Skoonheid en luister was van die wesenlike karaktertrekke in die werk van kunstenaars en digters soos, onder andere, Dante (1265-1321).¹⁷

Na aanleiding van die Platonistiese siening, dat aardse skoonheid net die mens aanspoor tot die ware Skoonheid in die konseptuele wêreld, ontstaan die opvatting in die Renaissancistiese denke, dat skoonheid op aarde 'n ekwivalent in die Hoër Ryk het. Deur die tradisie van simbole te bestudeer, kon toegang verkry word tot die ware Skoonheid.¹⁸

Kunstenaars uit die Laat Renaissance, wat simbole in hulle werk gebruik het, het daarop aanspraak gemaak dat hulle werk profetiese krag besit het. Volgens die Platonistiese siening

het die gees van die mens volmaaktheid gesien voordat dit tot die aardse liggaam verban is.¹⁹ Simbole het die menslike gees tot oorpeinsing aangespoor en so kon 'n blik op hierdie Volmaaktheid verkry word. Egiptiese kuns is veral in hierdie opsig hoog aangeskrewe, omdat hierdie kuns, visuele tekens gemaak het wat vir groter ewige waarhede gestaan het.

Vir die Christelike Neo-Platonis het hierdie tekens van die Egiptenare groot aantrekkingskrag gehad, omdat hulle ewige waarhede vertolk het. Simbole wat ewige waarhede vertolk het, kon nie net een betekenis gehad het nie, maar moes deur oorpeinsing vasgestel word. Deur hierdie veelvuldige ondersoek na die betekenis van die simbool, is nie net klaarheid oor een bepaalde simbool verkry nie, maar kon die volle waarheid van die Goddelike Gees begryp word. Die simbool het daardeur 'n betekenis groter as die teken gekry. Dit is juis hierdie dualiteit tussen beeld en betekenis, wat die verskil tussen die simboliese en voorstellende funksie van die beeld teweegbring het. In hierdie opsig is dit interessant om daarop te let dat die voorstelling van die vier Evangelies verteenwoordig word deur drie diere, naamlik die leeu - Markus, die os - Lukas, en die arend - Johannes. Hierdie diere kom uit die Egiptiese mitologie waar hulle simbolies van die seuns van Horus was.²⁰

Mettertyd word daar by die voorstellende en simboliese funksie van die beeld 'n derde vlak van betekenis gevoeg, naamlik die ekspressiewe funksie. Al drie hierdie vlakke is nie net gesien as 'n poging tot betekenisgewing nie, maar ook 'n poging om 'n betowerende kwaliteit aan die interpretasie te gee. Daarom is die antieke gode wat uitgebeeld is, so na as moontlik aan die outentieke uitbeeldings gehou, omdat die skildery dan mense kon oorhaal tot die kenmerke van hierdie gode. So byvoorbeeld sou 'n uitbeelding van Venus as godin van skoonheid, die onderliggende betekenis van "Ware Skoonheid" kommunikeer; vergelyk veral Botticelli (1445-1510) se "Geboorte van Venus" (Uffizi,

Florence. So is Venus dan die uiterlike beliggaming van 'n tweede, groter waarheid.²¹

Vanaf 1750 word weggebreek van die mistiese opvatting oor simbole as sogenaamde "oop-tekens". Simbole word nie meer as die verkondigers van ewige waarhede gesien nie, maar as geïllustreerde metafore. Die rede word vooropgestel, en die misterieuse beeld as 'n absurditeit verwerp. Die boodskap van misterie word deur 'n boodskap van skoonheid vervang.²² Die Platonistiese filosofie word nie botweg deur die Akademies verwerp nie, maar die denke kry 'n sterker, rasionele, Aristoteliaanse benadering. Volgens hierdie Klassieke benadering moes die kunstenaars nie die ruwe natuur naskilder nie, maar eerder 'n geïdealiseerde beskouing daarvan gee. Tog word hierdie geïdealiseerde beskouing afgemaak tot die bestudering en nateken van gipsafgietsels van klassieke beelde. Omdat die klassieke idees alreeds in hierdie afgietsels vervat was, kon die student slegs deur die bestudering van die afgietsels tot klassieke insigte gekom het. Hierdeur is nie die spesifieke nie, maar die algemene uitgebeeld. Die simboliese het nou allegories geword en die kunstenaars het geglo dat hoe algemener dit was wat hulle moes simboliseer, hoe bleker moes die uitbeelding wees. Hier is veral die werk van kunstenaars uit die Klassisistiese tydperk in die begin van die 19e eeu soos, onder andere Ingres, (1780-1867) van belang. Die koel berekende kleur van hierdie kunstenaar se werk was kenmerkend van hierdie tyd. Later is visuele simbole wat onsigbare kwaliteit moes weerspieël, tot blote piktorale voorstellings vervlak.

Dit was juis hierdie vervlakking wat kuns aan die begin van die 19de eeu 'n swak naam gegee het. Duitse filosowe het weer in die simbool begin belangstel. Vir hulle was die allegorie leweloos en die simbool die teenoorgestelde naamlik, diepgaande en lewenskräftig. Immanuel Kant (1724-1804) maak beswaar teen die feit dat die simboliese verwyder is van die intuïtiewe, en sien

alle kennis van God as simbolies.²³

Dit was veral die Romantiese skool aan die einde van die 18e eeu wat die krag van die misterie weer herontdek het. Deur die misterieuse en die skokkende kon die gees van die mens tot Hoër denke aangespoor word.²⁴ In Engeland is dit veral William Blake (1757-1827) wat in hierdie opsig die voortou neem. Let hier op na die invloed van Blake op die werk van Mason-Attwood wat veral beïndruk is met die idee dat woord en beeld saam gebruik word.²⁵

Die teelaarde vir die romantiese denke is Duitsland, met kunstenaars soos, onder andere, *Casper David Friederich*, (1774-1840) en Runge (1777-1810). Hier val die klem op die kunstenaar se eie individuele gevoelens, ervarings en metodes van uitdrukking.²⁶

In Hegel (1770-1831)'se dialektiese beskrywing van die geskiedenis word die simbool "voor-kuns" genoem, en die begin van kuns as "onbewuste simbolisme" bestempel. Volgens Hegel is die belangrikste kenmerk van die simbool die ontoereikendheid daarvan. Simbole is 'n rondtastende aanduiding van iets onuitdrukbaar. Hy verwys hier na die monsteragtige figure wat in die Egiptiese en die Indiese kuns voorkom. Die Griekse kuns daarenteen hou vir Hegel ewigheidswaarde in, en was die manifestasie van die Goddelike in menslike vorm. Die ontoereikendheid van die simbool word toeganklik deur die Griekse kuns.²⁷

Dit is juis hierdie opvatting, dat kuns die instrument word tot spirituele openbaarmaking, wat deel word van die Duitse filosofie. Dit word die manier waarop opgevoedes na 'n kunswerk kyk.

Die Duitse filosowe se siening beïnvloed Mason-Attwood veral vroeg in haar lewe. Komend uit 'n Duitse huis het sy vroeg reeds kennis gemaak met die Duitse filosofie, wat haar aanspoor

om verskillende sieninge oor die simbool te ondersoek.

Freud (1856-1939) se opvatting oor die simbool het verreikende gevolge gehad op die bestudering van kuns. Freud sien homself as die rasionele mens wat deur die wetenskap die irrasionele lae van die menslike gees kan deurgrond. Hy gee verklarings van bepaalde menslike optrede, waaronder hy kuns as menslike aktiwiteit insluit. Deur verklarings van optrede te gee, sluit Freud nou aan by die metafoor. Freud se metafoor is nie duidelik nie, maar onbewustelik, en slegs toeganklik vir die ingeligte.²⁸

Die navolger van Freud, Carl Gustav Jung, (1875-1961) het die Freudiaanse gedagtes weer by die Neo-Platonistiese opvatting uitgebring. Jung verbind die godsdienstige tradisie met die Hoër, niewêreldse ryk, met die kollektiefonderbewuste. Die kollektiefonderbewuste is raaiselagtig, maar word toeganklik deur die bestudering van die antieke.²⁹ Kunstenaars wat veral hierdie kollektiefonderbewuste simbool in hulle werk gebruik het, was Paul Klee, (1879-1940) met die pertinente gebruik van die sirkel in sy werk. Mason-Attwood erken dat sy ook baie aandag aan die siening van Jung geskenk het, maar Jung tog ontoeganklik gevind het.

Uit bogenoemde is dit duidelik dat die simbool uit twee tradisies ontstaan het, naamlik die Aristoteliaanse en die Platonistiese filosofieë. Deur die Platonistiese filosofie het die mens bewus geword van die beperkinge van taal. Deur hierdie filosofiese benadering is visuele simbole geskep om ervarings weer te gee wat nie deur taal beskryf kon word nie. Die Aristoteliaanse filosofie sien taal as die instrument om betekenis oor te dra, en berus nie so sterk op 'n mistiese inslag nie. Deur middel van hierdie benadering is ervarings geklassifiseer en uitsprake geformaliseer.

Vanuit die Platonistiese benadering van die simbool, kan die ge-

vaar ontstaan dat die simbool leeg en sinneloos word. Die metaforiese siening daarenteen laat die mistieke karakter van die simbool agterweë, asook die beperkinge van taal, wat die groter menslike ervarings nie kan beskryf nie.

Mason-Attwood gebruik albei hierdie benaderings in haar werk. Daar is egter 'n groter betrokkenheid by die mistiese kwaliteit in haar werk. Die simbool by Mason-Attwood is 'n persoonlike interpretasie en belewenis. Daarom is dit dat een simbool in haar werk, in verskillende skilderye, verskillende boodskappe kommunikeer. Dit is waarom dit noodsaaklik is om elke skildery volgens sy eie meriete te bestudeer.

"Painting has always struck me as a code that can be broken although it isn't actually a code for me because it is my main means of communicating. Only a few people are more sensitive visually than verbally. You are offering them the work and the key by explaining the work - which I think is necessary. It is also a pleasurable discipline, getting one's ideas clarified in one's second language. If the images are well enough drawn and well enough expressed, one is giving the viewer a key. A good picture invites a breaking of the code, of an actual output of energy on the part of the spectator, who has to break the code you are working in. There is a meeting point at which a sort of loving communication takes place".³⁰

1.4 DIE BESTUDERING VAN DIE SIMBOOL IN DIE KUNS

In 'n kunswerk is daar altyd sprake van twee uitgangspunte, naamlik die betekenis en die bedoeling van die kunstenaar.³¹ Die instrument waarmee die kunstenaar die betekenis en die bedoeling van 'n kunswerk oordra, is die simbool.

In 'n kunswerk is daar verskillende vlakke van betekenis. Die voorstellende betekenis het te make met 'n beeld wat 'n bepaalde

kenmerk moet oordra. So is Eros byvoorbeeld die god van liefde.

'n Skildery moet in samehang met ander skilderye bestudeer word, omdat die betekenis van 'n simbool eers duidelik word as dit herhaaldelik deur 'n kunstenaar gebruik word. Om hierdie simbole te ontsluit, moet tekste nagevors word wat deur die kunstenaar gebruik is. Hierdie tekste help die ikonograaf om tot die ware betekenis van 'n skildery deur te dring. Omdat die simbool soveel interpretasiemoontlikhede het, word die literatuur 'n brug tussen die beeld en die betekenis van die simbool.

Simbole het met betekenis te make. Die betekenis van 'n simbool kan slegs nagevors word as die ikonograaf weet tot watter genre die kunswerk behoort. Sonder hierdie genres, soos byvoorbeeld altaarstukke, mitologiese en allegoriese skilderye, sou dit haas onmoontlik gewees het om tot enige ikonografiese gevolgtrekking te kon kom.³²

Die gevaar bestaan dat simbole as 'n tipe kode gesien word, waar verhouding van een tot een tussen beeld en betekenis bestaan.

In die woorde van Goethe: "n Simbool is 'n bepaalde voorneme tot betekenis. In die simbool verteenwoordig die besondere die algemene as 'n lewende, momentele openbaring van die ondeurgrondelike".³³

ENDNOTE : HOOFSTUK I

1. CIRLOT J.E. A dictionary of symbols, 1962. p. xxix.
2. GOMBRICH E.H. Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance, 1972- p.13.
3. ARISTOTELES. Categories and de Interpretatione. Translated by J.L. Ackrill, 1963.
4. GOMBRICH E.H. Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance, 1972 p.165.
5. MASON-ATTWOOD J. Monkey Shrine. 1984. p.2-3.
6. GOMBRICH E.H. Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance, 1972. p.127.
7. Ibid. p.130.
8. FUNK and WAGNALLS. Standard Dictionary, 1970. p.837.
9. GOMBRICH E.H. Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance, 1972. p.126.
10. CIRLOT J.E. A dictionary of symbols, 1962. p.xi.
11. GOMBRICH E.H. Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance, 1972. p.132.
12. GOMBRICH E.H. Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance, 1972. p.139-
13. PLOTINUS. Psychic and Physical Treatise. Translated from the Greek by S. Mackenna. 1921.
14. PLATO. The Republic. Translated by G.M.A. Grube. 1974. p.52.
15. PLATO. The Republic. Translated by G.M.A. Grube. 1974. p.52.
16. GRANT R.M. Gnosticism and early Christianity. 1959. p.8.
17. DANTE. Göttliche Komedie. 1912. Vergelyk veral die gedig "Die Verirrung im Wald", p.7.
18. GOMBRICH E.H. Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance, 1972. p.154.

19. Ibid. p.179.
20. JUNG C.G. Man and his symbols, 1964. p.21.
21. GOMBRICH E.H. Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance, 1972. p.45.
22. Ibid. p.182.
23. KANT I. Kritik of Judgment, translated by J.H. Bernard, 1892. p.248-249.
24. GOMBRICH E.H. Symblic Images. Studies in the art of the Renaissance, 1972. p.183, 187, 189.
25. MASON-ATTWOOD J. Persoonlike kommunikasie, 1986.
26. JANSON H.W. A History of Art, 1970. p.461.
27. HEGEL. The introduction to the Philosophy of Fine Art, translated by B. Bosanquet, 1905. p.181-182.
28. FREUD S. Collected Papers. Translated by J. Riviere. 1957.
29. JUNG C.G. Man and his symbols, 1964.
30. KATZ D. Lantern. Judith Mason, an approach to her work. Maart 1975. p.29.
31. GOMBRICH E.H. Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance, 1972. p.4.
32. Ibid. p.6.
33. CIRLOT J.E. A dictionary of symbols. 1962. p.xxix.

HOOFSTUK II



HOOFSTUK 2

DIE SIMBOLE IN DIE WERK VAN JUDITH MASON-ATTWOOD

" ... for you know only
A heap of broken images, ...
And I will show you something different from either
Your shadow at morning striding behind you
Or your shadow at evening rising to meet you;
I will show you fear in a handful of dust".¹

2.1 DIE ROL VAN SIMBOLE IN DIE WERK VAN JUDITH MASON-ATTWOOD


Skilder is vir Judith Mason-Attwood 'n onweerstaanbare drang; 'n soektog na die absolute, waardeur betekenis duidelik word deur die taal van simbole. Hierdie taal is nie verwyder van die werklikheid nie, maar weerspieël pyn en vrees.²

Skilderye kan bepaalde voorwerpe uit die omgewing voorstel. Terselfdertyd kan hierdie voorstelling iets simboliseer. Die simbolisering dra by tot die betekenis van die skildery, omdat die kunstenaar deur sy simbole 'n bepaalde betekenis aan die aanskouer wil oordra. Gombrich onderskei in hierdie verband twee sake, naamlik betekenisinhoud en die bedoeling van die kunstenaar. Die bedoeling bly altyd oop vir interpretasie.³ Die gevaar bestaan dat enige bedoeling in die kunstenaar se werk ingelees kan word. Daarom moet die kunstenaar se bedoeling noukeurig nagegaan word.

Persoonlike simbole is 'n privaat beeld van 'n kunstenaar se bewuste of onbewuste geesteshouding.⁴ In hierdie geval beeld skilderye 'n objek uit waardeur iets anders versinnebeeld word. Hierdie versinnebeelding gee uitdrukking aan 'n dieper, persoonlike, subjektiewe waarde van die kunstenaar.

Die werk van Judith Mason-Attwood het hierdie persoonlike waarde. Haar werk getuig van 'n unieke siening van simbole wat sy telkens inspan om haar siening oor die lewe deur visuele taal oor te dra. Deur haar werk slegs aan die hand van uiterlike tekens te beskryf, kan daartoe lei dat meganiese en beperkende afleidings van haar werk gemaak word, omdat haar werk getuig van persoonlike filosofiese stellinge oor die bestaan van die mens op aarde en sy behoefte aan transendensie. Haar simbole is dinamiese, veelvoudige simboliese realiteite, deurdrenk van emosionele en beeldende waardes, met ander woorde, die ware lewe. In hierdie verband word gedink aan haar selfportrette, haar religieuse en mitologiese temas om enkeles te noem.

Mason-Attwood neem altyd die sigbare wêreld as vertrekpunt in haar werk, daarom is haar beelde herkenbaar. Hierdie beelde en tekens bly nie net op die vlak van die voorstellende nie, maar word verhef tot die simboliese metaforiese.⁵ Die impak van haar simbole berus nie net op die herkenbare beeld nie, maar eerder op die emosionele en intellektuele energie wat in hierdie beelde opgesluit lê.

Dit is nogtans belangrik om te weet dat Mason-Attwood haar nie ten doel stel om simbolies te skilder nie. Haar simbole is die vaardige distorsie, abstrahering en verwerking van beelde, wat dan emosionele en openbaarmakende slaankrag kry. So word die skildery 'n medium waardeur die kunstenaar se eie opvattinge oor die lewe uitgedruk word. (Die hele skildery word eerder deur sy boodskap as die visuele beeld tot op die vlak van die simboliese verhef.  Dit is waarom beelde wat visueel die korrekte effek het in haar skilderye gebruik word, al is hulle nie soseer ikonies korrek nie.)

"... what drives me to paint are my basic assumptions about life. I think my basic assumptions about things are very conventional".⁶ Hieruit kan gesien word dat Mason-Attwood

se werk alledaagse leefinhoud wil kommunikeer. Sy is betrokke by die bestaanstryd wat elke mens op aarde voer. Sy kommunikeer basiese leefinhoud in haar werk wat dit toeganklik maak vir die aanskouer.

Die aanskouer kan nooit verwag om die simbole in taal te dekodeer nie.⁷ Mason-Attwood voel dat simbolistiese kunstenaars 'n vry siening rondom 'n bepaalde idee moet hê. Sodra die kunstenaar of die aanskouer die logika agter die beeld in 'n bepaalde rigting wil dwing, vervlak die betekenis en sterf die skildery onder hierdie aanslag.

Mason-Attwood skilder om die aanskouer aan te spreek en te roer. Die grootste kompliment wat iemand oor haar werk kan maak, is dat haar werk menslike pyn onderskryf en sodoende 'n gevoel van verantwoordelikheid tot alle vorme van lewe ontlok.⁸

Mason-Attwood word aangespreek deur die tragiese. Haar doel met skilder is om die aanskouer bewus te maak van die broosheid van menslike bestaan. Deur hierdie bewuswording van menslike pyn probeer sy die aanskouer uitlok, eerder as om hom tot haar standpunt oor te haal. "I want an impotence, a sadness, and a sort of arrogance to happen in my pictures".⁹ Sy kies onderwerpe wat gevaarlik is om uit te beeld, onderwerpe wat alreeds in die kuns uitgebeeld is en wat 'n bekende boodskap oordra, soos byvoorbeeld Noag se ark. Deur hierdie temas kan sy haar unieke boodskap aan die aanskouer kommunikeer. Sy streef ook daarna om haar werk op 'n verhaalmatige manier oor te dra. "I paint obsessively, although I haven't any other conviction other than certain agnostic, humanitarian ones".¹⁰

"... I do try tearing apart in order to see beyond. This is partly my best intention".¹¹ Tog vind Mason-Attwood tegniese beperkinge 'n struikelblok. "I find painting very difficult to do, and very laborious ..."¹² Die hele aksie van afvee,

van oorskilder en oorteken, skep 'n spanning op die doek wat 'n oppervlakte tot gevolg het wat nie bedink word nie, maar ontstaan deur tegniese ontoereikendheid. Wanneer sy volgens haar 'n goeie skildery gemaak het, is sy verras en onder die indruk van die intense spel van die skildery. Hierdeur word die skildery 'n spirituele medium om die gebruik van simbole te verklaar. Deur te skilder kan Mason-Attwood inhoud weergee, byna asof die skildery in woorde weergegee word. Die aanskouer kan nou hierdie inhoud ook in kode lees en sodoende die inhoud dekodeer. Die ontknoping van die skildery geskied deur die kunstenaar se eie kode wat deur die aanskouer gebruik word om die skildery vir hom verstaanbaar te maak, en dan deel te word van sy eie leefwêreld of sy eie kode-sisteem. Alhoewel die aanskouer die kunstenaar se sentrale idee gebruik, pas hy dit toe op sy eie lewe, en maak sodoende die kunstenaar se stelling geldend vir homself.

Om haar eie werk te beskryf, vind Mason-Attwood baie moeilik, byna selfgesentreerd. Dit is vir haar haas onmoontlik om haar eie werk te waardeer. Die voltooide werk word altyd gesien deur die verwronge filter van wat die kunstenaar wil bereik. Soms staan tegniese beperkinge in haar pad, of merk die aanskouer 'n tegniese onverfyndheid op, wat dan die boodskap van die skildery versteur. So maklik kan 'n simbool wat die kunstenaar gebruik as voldoende informasie beskou word om 'n voor-die-hand-liggende metafoor aan die aanskouer te kommunikeer, wat op die ou end tog raaiselagtig en betekenisloos vir die aanskouer voorkom. Dit kan gebeur wanneer die kunstenaar te vertrouwd raak met haar eie simboliek en 'n tipe snelskrif van haar eie denkproses op die doek stel. Hierdeur word die simbool te kripties om enige boodskap aan die aanskouer te kommunikeer.¹³

Wanneer 'n visuele probleem in die geestesoog van die kunstenaar opgelos is, moet die beeld byna op die doek herkonstrueer word,

eerder as wat dit nuut op die doek gekonstrueer word. Om hierdie probleem vry te spring, werk die kunstenaar eerder op die doek self, as om die beeld in haar geestesoog te voltooi. Herkonstruering is baie uitputtend, en sy vergelyk dit met die kopieering van 'n ander kunstenaar se werk. Mason-Attwood het geleer om nooit oor 'n bepaalde gedagte te maal nie. As die potlood, papier en verf nie genoeg is om haar boodskap te kommunikeer nie, skuif sy die projek ter syde totdat die omstandighede beter is om die saak uit te beeld.

Judith Mason-Attwood beskryf haarself nie as 'n vernuwer nie, maar beskryf haar werk as 'n "Beethovesesque" benadering; 'n uitdagendheid, maar nie gemik teen individue, partye of rasse nie. As sy skilder, het sy 'n selfbeskermende en 'n snobistiese benadering. In hierdie medium kan sy vry dink, sonder die beperkinge wat ouerskap, burgerskap, vrou-wees, 'n liberale of 'n blanke op haar plaas. Haar temas is meer gerig op idees waarvoor sy geen beheer het nie. Dit is waarom baie van haar skilderye handel oor dood en verlies. Deur skilderkuns kan sy haar eie persoonlike filosofie oor die lewe omskryf.¹⁴

Die kuns van Judith-Mason Attwood kan aan geen bepaalde "isme" van die twintigste eeuse kuns gekoppel word nie. Volgens haar is haar werk eerder 'n vertakking van die stroming van die twintigste eeu. Die beelde wat sy skilder, was nog maar altyd in haar gedagte teenwoordig en sy kan nie dink dat die intrinsieke boodskap van hierdie beelde ooit sal verander nie. Haar beelde is uniek en word nie deur ander kunstenaars beïnvloed nie. Aanraking met ander kunstenaars verwar haar net: "I will never describe my work as trendy".

2.2 DIE GEBRUIK VAN DIE METAFOOR IN DIE WERK VAN JUDITH MASON-ATTWOOD

Die funksie van die metafoor¹⁵ is om beeld en taal met mekaar in verband te bring. Deur taal word beelde opgeroep waardeur

betekenis moontlik word. Die gesproke woord is dus 'n kodevorm van 'n beeld wat een persoon aan die volgende kommunikeer. Omdat taal beperk is, word nuwe interpretasiemoontlikhede gesoek, en so word nuwe verbande tussen taal en beeld geskep. 'n Voordurende soektog na nuwe interpretasiemoontlikhede /kom in Mason-Attwood se werk voor. In haar eie woorde: "The impulse which makes me paint is not purely visual. Purely visual objects like portraits, flowers, or scenery do not provoke me, probably because I do not ever have purely visual experiences. Verbal phrases, not necessarily in the sense the author intended, of philosophical or theatrical ideas, occasionally and arbitrarily "JELL" as pictures in my mind. If they contain a sort of imperative quality, or excitement, or open-endedness, they possibly turn into pictures".¹⁶

Dit is dus die oproep wat taal tot haar maak, wat 'n beeld tot gevolg het. Hierdeur word 'n metafoor dan geskep. Deur die gebruikmaking van absurditeite, ooreenkomste en woordspeling, word 'n persoonlike beeld geskep wat op die ou end 'n misterieuse interpretasiemoontlikheid aan hierdie metafoor bied.

Die tekening, "Metaphor", (c1972)(kyk fig.96) illustreer Mason-Attwood se gebruik van die metafoor in haar werk duidelik.

Dit is 'n tekening van 'n vrouetorso, realisties en ietwat eroties. Waar die buik en die geslagsorgane van die vrou moet wees, het die kunstenaar 'n foto geplak van 'n verweerde houtbak met ses eiers daarin. So word die eierbak dan die metafoor van die baarmoeder, wat nog kru, nog skaam is. Die gebruik van ses eiers in die bak was bloot toevallig en het geen simboliese betekenis nie.¹⁷

Die gebruik van die simboliese gegewe is dus nie realisties genoeg om letterlik opgeneem te word nie, maar is nie abstrak genoeg om letterlike aannames vry te spring nie.

Deur hierdie illustrasie kan gesien word dat Mason-Attwood se werk 'n unieke benadering verg. 'n Enkele simbool dra nie die boodskap van die werk oor nie, maar die groter simboliese betekenis lê agter die visuele beeld.

So kompleks is Mason-Attwood se simboliek dat daar eerder tematies na haar werk gekyk moet word, omdat die simboliese in die tema van haar werk opgesluit lê.

2.3 IDENTIFISERING VAN SIMBOLIESE TEMAS IN DIE WERK VAN JUDITH MASON-ATTWOOD

Die oorkoepelende tema van Mason-Attwood se werk is menslike pyn.¹⁸⁾ In die verband sê sy self: "I think the best thing I'd ever like to hear said, about any work I do, is that it makes that sort of democracy of shared pain, and therefore shared responsibility with all other life forms clear. I would like, I guess, to have my pictures sort of wiring up the spectator's nerve ends to the vulnerability of beings".¹⁹⁾

Dit is ook belangrik om te onthou dat die literêre altyd Mason-Attwood se werk onderlê. Die meerderheid van haar temas kan na 'n literêre bron verwys word.

2.3.1 Religieuse temas

Judith Mason-Attwood het as 'n ateïs grootgeword, maar haar later tot die Rooms-Katolisisme bekeer. Sy beskou haarself as filosofies agnostiese, maar emosionele gelowige:

"For a long time, I was very interested and very committed to orthodox Christianity. ...I think that converting to an orthodox religion ... with such an enormous background of works of art of every kind, and such an incredible dense strength of justification for all its view points, was a very

necessary and fine education for me".²⁰⁾

Vanuit die perspektief van die Rooms-Katolieke ikonografie,[?] begin Mason-Attwood om verskillende gelowe te bestudeer. So kom sy met verskillende geskifte van verskillende gelowe in aanraking. Die Christelike ikonografie bly egter altyd in haar werk teenwoordig.

"The crucifixion, even if I haven't converted and to a great extent deconverted subsequently, would still have remained a very, very effective image, partly because it is'nt an abused victim in the final sense. There is a quality of gift and participation, by even this sort of open handed stance, which I find very moving indeed ... I accept it for a lot of human reasons, even if I was'nt able to accommodate the divine reasons".²¹

Die kruisiging vorm die sentrale motief in die werk van Mason-Attwood. Vanaf haar eerste uitstalling in 1965, gebruik sy voortdurend die kruisigingsmotief in, onder andere, werk soos "Sandwichboard Man", (c1972)(kyk fig.13) wat handel oor die lewe en werk van Christus, "Scarecrow" (c1974)(kyk fig.21) en "A Marionette" (c1974)(kyk fig.22). In sommige van haar vroeër werk gebruik sy die kruisiging as politieke kommentaar. Soos in die werk "Flagellation"(1965)(kyk fig.11), maar in retrospek vind sy dit uiters naïef.

Vanuit die religieuse temas, gebruik Mason-Attwood ook politieke gesentreerde temas. Mense wat soos Christus 'n alleenstryd teen ongeregtheid en onmenslikheid gevoer het. In hierdie geval is veral Mason-Attwood se betrokkenheid by die Ghandi figuur van belang. Die gevaar dat politiese temas maklik propogandistiese materiaal word, omseil Mason-Attwood deur 'n klem op emosionele impak. Haar werk kommunikeer eerder universele waardes soos onderdrukking, eensaamheid, gevangeskap,

gebrek aan kommunikasie en wanhoop. "I am not so naive to think that political painting can move any other people, than the artist himself".²²

Met die uitgeworpenes in die samelewing of 'n sisteem het hierdie kunstenaar baie simpatie. Haar kennismaking met die Gnostisisme, 'n Christelike dogmatiese beweging in ongeveer die 2de eeu na Christus wat die skadufigure van die Bybel soos, onder andere, Judas Iskariot en Jona tot geloofshelde verhef, gryp haar aan. Rondom hierdie siening van die Gnosis bou sy die tema, "The Gospel According to Judas" (c1982)(kyk fig.2) op. In hierdie tema word die evangelie van Christus vanuit die perspektief van Judas Iskariot gesien. Hierdeur maak Mason-Attwood kontak met die uitgeworpene en lê haar simpatie by hom. Dit is hierdie simpatie wat hom ook manifesteer in temas soos die sondaar wat langs Christus gekruisig is, die slang wat as die vyand van die mens gesien word en Jona.

Mason-Attwood se religieuse temas kan as mens-gesentreerd eerder as God-gesentreerd beskryf word. Die religieuse temas kommunikeer menslike emosies soos verstotenheid, menslike pyn, verlatenheid en angs, selfs in geïdealiseerde temas soos die werk "Die nuwe Jerusalem", (Potchefstroomse Universiteit, Studentesentrum (c1978)(kyk fig.18), van getuig.

Twee besoeke aan Nepal in 1980 en 1983 onderskeidelik, bring Mason-Attwood in aanraking met die Oosterse gebruik van die relikwieëkassie of altaar. Die altare is byna gebruiksvorewepe en vorm deel van die alledaagse bestaan. Hierdie altare word op alle moontlike plekke opgerig. Hierdeur word die godsdiens deel van die alledaagse lewe. Wat die kunstenaar veral aanspreek, is die feit dat daar op hierdie altare kos, blomme, 'n gekleurde toutjie of selfs net 'n bietjie verf geplaas word as teken van persoonlike deelname aan die religie. Hierdie daad is simbolies van 'n geskenk wat aan die gode en die aarde gegee word. (kyk fig.66). Mason-Attwood pas die geskenkidee in

haar skilderye toe deurdat sy gevonde objekte in die skildery as 'n element gebruik, sodoende word die gevonde objek 'n geskenk aan die skildery. Vergelyk hier die gebruik van die gevonde objek in die tekening "Table of Relics" (c1971) (kyk fig.93).

Diere soos, onder andere, die aap is heilige diere in Nepal. Die kos wat op hierdie altare geplaas word, dien as voedselbron vir hierdie diere. Die dier word dus die verbinding tussen die aarde en die hoër religieuse. Die reeks "Monkey Shrine" (c1983) het ook hierdie aspek teenwoordig.

'n Tweede aspek van die altaar wat Mason-Attwood aangryp, is die persoonlike altaar wat in elke huis in Nepal voorkom. Die persoonlike altaar word in 'n gedeelte van die huis wat daarvoor ingerig is, geplaas. Aan hierdie altaar word daar deur die loop van 'n leeftyd voorwerpe gehang wat persoonlike waarde vir die huisbewoner het. Aan die einde van 'n leeftyd is daar dan aan hierdie altaar byna 'n ensiklopediese verwysing van beelde wat die bewoner van die huis deur sy lewe aangespreek het. Mason-Attwood se werk het ook hierdie ensiklopediese verwysing. In hierdie opsig is skilderye soos "Toys in praise of privacy" (c1973)(sien fig.81) 'n verwysing na beelde en temas wat Mason-Attwood gedurende haar egskeiding in 1974 aangegryp het.

Mason-Attwood het 'n groot skildery in haar huis (c1983)(sien fig.107) waaraan sy voorwerpe en fragmente van skilderye hang. Op hierdie wyse probeer sy om so 'n huisaltaar te skep wat as 'n moontlike ensiklopediese verwysing na die temas en beelde in haar werk sal kan dien.

"Die Vloed", 'n tema wat sy oorsprong in die verhaal van Noag het, is 'n religieuse tema wat Mason-Attwood baie gebruik. Hierdie tema het 'n diepgaande humanitêre inslag. Vir haar is

Noag nie die geïdealiseerde, byna feeverhaalagtige persoon in die Bybel nie, maar die persoon wat uitgesonder is om die vloed te oorleef; h persoon van wanhoop, nie net sy persoonlike wanhoop nie, maar die wanhoop van die wêreld.

2.3.2 Mitologiese temas

skryf wêreld

Die mite is volgens Mason-Attwood, deur die mens geskep om bestaan te verduidelik en te begryp.²³ In die hoogs tegnologiese wêreld het hierdie mites verlore geraak. Deur haar werk probeer Mason-Attwood die lewe deurgrond, om sodoende hierdie demitologiese proses teen te werk. "To demythologise dogma may be fashionable, but it is also extremely foolish. What remains is so patently absurd that apologists try to justify the ridiculous by thrashing about in ever-increasing agnostic thickets".²⁴

Mason-Attwood se religieuse temas sluit aan by haar mitologiese temas, omdat sy godsdiens in sy oervorm as mite beskryf. Dit is waarom sy die boeke van die Profete in die Bybel as 'n uitgangspunt vir visuele stimulus gebruik.

Gedurende haar besoeke aan Nepal²⁵ sien die kunstenaar talle afbeeldings van die mitologiese figuur Shiva. Die god wat, terwyl hy dans, skep, maar terselfdertyd ook vernietig. Hierdie tema van skepping wat teengewerk word deur vernietiging is die sentrale tema van die werk van Mason-Attwood gedurende die afgelope twee tot drie jaar.

Ander mitologiese temas wat Mason-Attwood aanraak, is byvoorbeeld die "Ibis", "Janus" en "Sybil".

2.3.3 Diere-temas

Mason-Attwood gebruik diere in haar werk soos die ou gelowe dit gebruik het. Die diere word geensins vermenslik nie,

maar word gebruik as die plaasvervanger vir 'n onbekende iets wat sy graag sal wil vasvang. So word diere die beeld van wat die kunstenaar nie kan verklaar nie, metafore wat sy skep: "Animals for holy men were not only good to eat, but good to think with".²⁶

Die simpatie wat die kunstenaar vir pyn het, word ook in die dieretemas weergegee. Haar ontmoeting met 'n diereopstopper bring haar onder die besef van die slagting van diere. Deur haar skilderkuns probeer sy vir hierdie slagting vergoed. Diere soos slange en die hiena, wat deur die eeue heen as die vyand van die mens gesien is, lok haar simpatie uit. Mason-Attwood probeer hierdie verdoeming teenwerk deur haar skilderye. Sy vind die herhalende patrone van die skubbe van die slang fassinerend en gebruik die grafiese patrone in haar werk.

Skilderye wat hierdie diere temas uitbeeld, is byvoorbeeld die "The Roar"-reeks (c1974)(kyk fig.55 & 56). Hierdie reeks sluit ook by die religieuse temas aan, deurdat die leeu die versinnebeelding van God word. Hierdie gedagte het sy ontstaan in die werk van William Blake, waar hy die tier met God vergelyk,²⁷ en in die profetiese boek van Jeremia. In Jeremia 49 vers 19 staan daar: "Soos 'n leeu uit die digte Jordaanbos toeslaan, op 'n weiveld aan 'n standhoudende stroom, so sal Ek vir Edom eensklaps verjaag uit sy land". Ook in Esegïël word die arend metafoor van God, maar ook die son (Esegïël 17 vers 3 & 6).²⁸ Die arend is vir Mason-Attwood ook die simbool van die gees van die mens: die vlerk van die engel wat die ingang na die tuin van Eden bewaak, en die kragtige vlerk wat die behoefte van die mens om die aarde te verlaat, illustreer. Die arend word ook met die kruisiging in verband gebring, soos geopenbaar in die "Scarecrowreeks" (c1974)(kyk fig.14, 15 & 16).

ACASSO-D

Ape is die dieretema waaraan Mason-Attwood veral in die afgelepe drie jaar werk. Vir haar is die aap die tussenstap tussen

die logiese denke van die mens en die primitiewe wat in elke mens skuil. Veral die "Monkey Shrine"-reeks" (c1983) is hier van belang.

Vanuit die Egiptiese mitologie gebruik Mason-Attwood veral die Ibis. Baie van haar vroeëre tekeninge het die Ibis as sentrale motief, byvoorbeeld "Holy Ibis" (c1972) (kyk fig.44), waar die bek van die Ibis simbool word van 'n sekel wat tyd oes.

'n Onlangse ontwikkeling in die werk van Mason-Attwood is dat sy diere saamstel uit verskillende ledemate van die mens. Die skildery "Domestic Fowl" (c1985) (kyk fig.68) is so 'n samestelling. Hier verbeeld dit die mens wat soos 'n dier in 'n hok word deur die toenemende verstedeliking.

Diere word weer eens die simbole van groter menslike waarhede wat die kunstenaar wil kommunikeer, waarhede soos vrees, grootsheid en selfs opstanding (deur die leeu gesimboliseer), en pyn. Diere wat in hokke aangehou word, word die teken van die mens se gevangenskap in sy eie gees.

2.3.4 Prehistoriese temas en geraamtes

Mason-Attwood het van jongs af reeds 'n belangstelling in prehistoriese temas gehad. In haar derde jaar op universiteit (1959), is sy met die argeoloog Revil Mason getroud. Gedurende hierdie jare illustreer sy die boek Prehistory of the Transvaal, wat deur Revil Mason geskryf is. In sommige van hierdie illustrasies het sy die lewe van die prehistoriese mens probeer herkonstrueer.²⁹ Wat haar veral gedurende hierdie tydperk van intense betrokkenheid by die navorsing oor die primitiewe mens aangryp, is die universele emosies van menswees; 'n aspek waarvan sy tydens die uitgrawings bewus raak. Die basiese drang van die mens na oorlewing wat hom nie net in die prehistoriese mens voltrek nie, maar daagliks in elke mens manifesteer. Die objekte

wat die mens se lewe omring, is op die ou end die stille getuiens van sy lewe. (kyk fig. 73)

Die skildery "Two figures in a landscape" (c1964), dra hierdie prehistoriese gees in haar werk oor. Die twee figure, byna argetypes, word simbool van die primitiewe mens en ook die primitiewe in die mens.³⁰ Hulle word gekontrasteer teen die barre landskap. Die beklemtoning van die primitiewe aspek gee 'n besondere Afrika-gevoel aan die skildery, waardeur sy die gees van die oeroue kontinent vasvang. 'n Kontinent wat ná die eens vulkaniese uitbarstings, nou sluimerend op die lewe of die dood wag.

Skilderye uit hierdie tydperk is, onder andere, "Captive Woman" (c1963), "Man and Bird" (c1962) en "Kouros" (c 1962).

Omdat Mason-Attwood aangeraak word deur dinge wat onder die oppervlak aangaan, put sy inspirasie uit liggaamsdele, soos die geraamte, bene en fossiele. Inwendige sagte dele soos die hart, die fetus en selfs onderklere soos frokkies, spreek haar ook aan.³¹ Hierdie inwendige liggaamsdele span sy in om die broosheid van menslike lewe aan te raak en sodoende tot die kern van menslike bestaan deur te dring. Skilderye wat hierdie gedagte uitbeeld is byvoorbeeld "Infant" (c1973) en "Armour of an Embryo" (c1972).

"My interest in skeletons and things is very obvious to me when I paint".³² Dit is so omdat die kunstenaar altyd begin deur 'n paar gidslyne op die doek neer te sit waar die figuur moet staan. Stelselmatig word 'n geraamte van merke opgebou, sommige korrek, ander verkeerd. Die korrekte merke word bewaar en die verkeerde merke toegeverf om sodoende 'n spier van verf op te bou om, wanneer voltooid, die metaforiese vel van die skildery te bereik.

Bene het vir Mason-Attwood 'n besondere bekoring. Die uitge-
teerde liggame van persone wat uitgehonger is, het vir haar 'n
sekere skoonheid. "It is one of the things that makes one
very, very vulnerable to the beauty of some particularly horrid
images, as those photographed at Auschwitz in the Second World
War, where people were peeled down to just the bone. The images
are those of horror, although the bones have a beauty. That
does not compensate in any way, but is nevertheless, recogni-
sable. It makes very good graphics, even if it makes very,
very terrible history".³³

2.3.5 Literêre temas

Die literêre temas van Mason-Attwood is onderliggend aan al
haar ander werk, in dié sin, dat sy die meeste inspirasie uit
literêre bronne put. Hierdeur skep sy unieke metafore wat
simboliese slaankrag aan haar werk verleen.

Die lees van gedigte is die gunstelingtydverdryf van Mason-
Attwood. Skrywers wat haar veral aanspreek, is Dante, Christo-
pher Smart, T.S. Eliot, N.P. van Wyk Louw en Ingrid Jonker.
Uit die gedig "The Waste Land", van T.S. Eliot, neem sy die
versreël: "These fragments I have shored against my ruins"³⁴
en bou 'n hele tema rondom hierdie aanhaling op. Hierdie woorde
slaan op die kunstenaar se versameldrang na organiese objekte
waaruit sy inspirasie put vir temas van sommige van haar skil-
derye; op die gefragmenteerdheid van haar tyd in 'n stadium
van haar lewe; asook die mislukking van haar huwelik. Hierdie
enkele versreël is onderliggend aan die meeste van haar temas
gedurende die laat sestiger- tot sewentigerjare.

Mason-Attwood bring ook soms die versreël of titel wat die
skildery geïnspireer het in geskrewe letters op die tekening
of doek aan. Volgens haar is dit 'n poging om die toeskouer
te help om die skildery beter te verstaan. Die geskrewe
woord is 'n poging van die kunstenaar om die metafoor wat sy

probeer omskryf aan die aanskouer te kommunikeer.

2.3.6 Manlike versus vroulike konflik

Hierdie temas het hul ontstaan in die ongelukkige huwelikslewe van Mason-Attwood se eerste huwelik.³⁵ Die temas sentreer rondom die gebrek aan kommunikasie wat in die ongelukkige huwelik bestaan. Twee mense wat in een bed lê, maar tog wêreldes uitmekaar is. Die pyn van 'n vrou wat besef dat haar huwelik op die rotse afstuur, word in tekeninge soos "Maternal Breast"(c1970), waar tranes uit die borste van 'n vrou bloei, en "Armour of an Embryo" (c1972)(kyk fig.78), geopenbaar.

'n Hele reeks selfportrette van die kunstenaar verbeeld die hele problematiek van vroues: die middeljarige vrou wat nog seksuele behoeftes het, maar deur toenemende ouderdom minder aantreklik word. Hier is veral "Woman Modelling a fur coat" (c1983)(kyk fig.90), "Middle-aged Daphne en middle-aged Eve" (c1972)(kyk fig.91) van belang.

Huweliksproblematiek word in die skildery "Fragmented beds" (c1975)(kyk fig.87) uitgebeeld.

2.3.7 Landskappe

Baie van die voorafgenoemde temas word teen die agtergrond van 'n landskap geplaas, veral berge. Judith Mason-Attwood het 'n groot liefde vir berge. Vir haar simboliseer die berg krag en suiwerheid, omdat die berg in wese uit vuur ontstaan het.³⁶

Die plafonskildery in die Studentesentrum van die Potchefstroomse Universiteit "Die nuwe Jerusalem" (c1978), neem 'n teks uit Psalm 125 vers 2: "Rondom Jerusalem is berge; so is die Here rondom die wat hom vrees", as sentrale motief. Berge het altyd vir haar die betekenis van standvastigheid.

In hierdie hoofstuk is die belangrikste tematiese onderbou van Mason-Attwood se werk uitgewys. Deur middel van die tema werk kommunikeer sy simboliese waardes. Daar is gepoog om hierdie simboliese temas te onderskei, maar as gevolg van die kompleksiteit van haar werk, is dit moeilik om temas geïsoleerd te beskryf. Die temas moet daarom almal in samehang met mekaar gesien word. Om die bestudering van hierdie simboliese temas makliker verstaanbaar te maak, is die temas in groepe verdeel.

Die kompleksiteit van Judith Mason-Attwood se simbole verg 'n unieke benadering tot haar werk. Omdat een bepaalde simbool soveel metamorfoses van betekenis ondergaan en soveel boodskappe kommunikeer, maak dit haar werk ontoeganklik vir simboliese bestudering soos, onder andere, deur Panofsky voorgestaan.³⁷ Haar simbole is 'n persoonlike filosofie oor die lewe.

"Great art is as private as death ... an intensely personal matter".³⁸

In die volgende hoofstuk sal daar in diepte na die verskillende simboliese temas in die werk van Mason-Attwood gekyk word om sodende die universele boodskap wat sy aan die aanskouer kommunikeer, beter te kan begryp. Daar sal ook gekyk word na die literêre oorsprong wat aan so baie van hierdie temas onderliggend is.

ENDNOTE : HOOFSTUK 2

Hierdie hoofstuk is rondom die idees van Judith Mason-Attwood opgebou. Die inligting is tydens onderhoude met haar byeengebring. Hierdie onderhoude is in Bylaag I tot hierdie studie vervat. Vergelyk p.205 tot 207 waar sy die gebruik van simbole in haar werk bespreek.

1. ELIOT, T.S. Collected Poems. London. 1963. p.63.
2. SAUK. A heap of broken images. Video. 1981.
3. GOMBRICH, E.H. Symbolic images. Studies in the art of the Renaissance. London: 1972. p.4.
4. CIRLOT, J.E. A dictionary of simbols. New York. 1962. p.xii.
5. MASON-ATTWOOD, J. Onderhoud. Bylaag I. p.205.
6. HERBER, A. Conversations. Johannesburg. 1979. p.76.
7. SAUK. A heap of broken images. Video. 1981.
8. Ibid.
9. HERBER, A. Conversation. Johannesburg. 1979. p.77.
10. Ibid. p.77.
11. Ibid. p.77.
12. Ibid. p.77.
13. HERBER, A. Conversations. Johannesburg. p.76.
14. HERBER, A. Conversations. Johannesburg. p.77.
15. Vergelyk Hoofstuk I. p.2.
16. HITGE, M. Fantasy fixed in form. De Arte Vol. 18 September 1975. p.55.
17. MASON, J. Some notes on my present work. Artlook. Mei 1974. p.5.
18. SAUK. A heap of broken images. Video. 1981.
19. Ibid.

20. Ibid.
21. Ibid.
22. MASON-ATTWOOD, J. Persoonlike kommunikasie. 1986.
23. SAUK A heap of broken images. Video. 1981.
24. HERBER, A. Conversations. Johannesburg. p.77.
25. Bylaag IV, p.220.
26. SAUK. A heap of broken images. Video. 1981.
27. BLAKE, W. Complete Poems. Alica Ostriker ed.
Great Britain. 1977. p.145-147.
28. BIBLIA. Die Bybel met verklarende aantekeninge.
Vol.II. Kaapstad. 1958. p.1781.
29. MASON, R. Prehistory of the Transvaal. Johan-
nesburg. 1969. p.xxiii.
30. HITGE, M. Soul and technique the excellence of
Judith Mason's Art. De Arte. Vol.12.
October 1972. p.4.
31. HITGE, M. Judith Mason. Our Art 3. Foundation
for Education, Science and Technology.
Pretoria. (19?). p.11.
32. SAUK. A heap of broken images. Video. 1986.
33. Ibid.
34. ELIOT, T.S. Collected poems. London: 1963. p.79.
35. MASON-ATTWOOD, J. Onderhoud. Bylaag I. p.197.
36. BIBLIA. Bybel met verklarende aantekeninge.
Vol. II. Kaapstad. p.1300.
37. PANOFSKY, E. Meaning in the visual arts. England.
1970. p.27
38. ANONIEM. Honesty is restricting artist.
Star. 31. July 1969.

HOOFSTUK III



HOOFSTUK 3ANALISE VAN DIE SIMBOLIESE TEMAS IN DIE WERK VAN JUDITH MASON-ATTWOOD

For the praise of God can
 give to a mute fish
the notes of a
 nightingale _____ Christopher Smart!¹

As na die simboliese temas van Mason-Attwood se werk gekyk word, staan een onderliggende tema altyd uit, naamlik 'n bewustheid van foltering en menslike pyn. Hierdie pyn suggereer egter nie algehele wanhoop nie, maar die moedige konfrontasie daarmee en die uiteindelijke vryheid wat deurskemer sodra die waarde van pyn en lyding in die lewe besef word. In haar eie woorde: "One absolute sure reason why I paint, is that I feel so involved in things that happen. Being visual obviously, the images are hell of a sore. It is like collecting bones, or whatever. You redeem something up to a point, give it back a sort of grace ..."²

Aangegryp deur 'n verhaal wat sy oor die radio gehoor het, verduidelik sy haar siening rondom skilderkuns. Die lyk van 'n sestienjarige seun het nadat hy verdrink het, op die strand uitgespoel. 'n Wasvrou wat op hierdie toneel afgekom het, was so daardeur aangegryp dat sy 'n bos blomme by die lyk gaan neersit het. In die handeling lê 'n verlossende moment wat so jou eie pyn versag. Dit is hierdie verlossing wat in die daad van skilder opgesluit lê, wat die dryfkrag in die werk van Mason-Attwood is. "To a great extent, I would say, I paint in order to make a redemptive action, that relieves me of carrying on feeling the pain. It is purely to do with my own comfort ... It is to handle despair and anger".³

Onderliggend aan haar werk is 'n intense spiritualiteit, deernis en humaniteit, wat beide die intellektuele en emosionele saamvoeg in aangrypende, ekspressionistiese simbole van mensheid. By haar word 'n betrokkenheid by menswees en die eise wat die omgewing aan jou stel, aangetref.

Die tematiese onderbou van Mason-Attwood se werk kan byna altyd na die volgende drie sake toe teruggevoer word:

1. Die onmenslikheid van mense teenoor mekaar.
2. 'n Diepgaande betrokkenheid by die lewe en die besorgdheid oor besoedeling en vernietiging van die natuur.
3. Haar vroulike en moederlike instinkte.⁴

Haar temas word nooit blatant aan die aanskouer gekommunikeer nie, maar daar is altyd 'n skaam teruggetrokkenheid en "understatement". Haar werk staan los van enige twintigste eeuse "isme" in die kuns, maar die emosionele impak bly geldend vir die mens van hierdie eeu.

Judith Mason-Attwood gebruik identifiseerbare beelde in haar werk, wat sy dan vervorm en depersonifieer om die sielkundige impak van haar werk te versterk. 'n Ongenaakbare oog dring deur tot die kern van situasies en skok die aanskouer in die eerlikheid en die suiwere weergaloosheid van haar stellings. In hierdie stellings is daar tog altyd medelye en deernis met menswees in sy uiterste humanitêre sin.

Die werk van Mason-Attwood is rondom konsepte opgebou, en die uiterlike simbool is die beginpunt van groter filosofiese stelling wat die kunstenaar wil kommunikeer. Ooreenstemmende beelde en simbole word gebruik in haar skilderwerk. Hierin lê heelwat nadele opgesluit. Soms is die beeld te ingewikkeld vir dit wat die kunstenaar wil kommunikeer en

slaan die skildery oor in 'n antiklimaks, of verval in die verveling van retoriek. Die kunstenaar is soms so in haar skik met 'n bepaalde beeld dat sy dit nie verder deurvors nie en dit alledaags, ondeurvors en onverwerk laat, byna soos 'n padteken. In hierdie sin is die simbool dan beperkend eerder as verrykend ten opsigte van die uitdrukkingskrag van die werk.⁵

Sodra die aanskouer gekonfronteer word met skilderye waarin die simbool en metafoor voorkom, wil die kyker te dikwels die beelde woordeliks ontsyfer en weer woordeliks aanmekaar sit. Hierdeur word uit die oog verloor dat skilderye 'n onvertaalbare uitdrukkingsvermoë het en dat daar in die beeld eindelose intonasies en nuanserings opgesluit lê.

As alledaagse simbole in 'n kunswerk gebruik word, word maklik aanvaar dat hierdie simbole 'n ooreenstemmende alledaagse boodskap wil kommunikeer, bloot net omdat hulle herkenbaar is. Simbole moet eerder vir Mason-Attwood 'n kapstok wees waaraan heeltemal verskillende idees opgehang kan word.

Volgens die kunstenaar se ervaring is simbole soos slange, kruise en blomme maklik herkenbaar, waaraan eenvoudige betekenis gekoppel kan word. Hierin lê 'n groot gevaar opgesluit, omdat te simplistiese sieninge beperkend op 'n skildery inwerk en die skildery se betekenis dan sterf.⁶

As daar globaal na die werk van Mason-Attwood gekyk word, val haar werk in twee tydperke, naamlik 'n tydperk van intense betrokkenheid by ortodokse Christelike religie en ikonografie, en 'n tweede tydperk van worsteling en verwerping van enige vorm van godsdiens en die gebruik van Indiese dekoratiewe elemente en ikonografie.

3.1 RELIGIEUSE TEMAS EN SIMBOLE

Die religieuse temas van Mason-Attwood pas in 'n breë tematiese

perspektief deurdat hierdie temas by uitstek menslike pyn en konflik onderskryf. Die religieuse temas vind hul beslag in die konflik tussen mens en God, die mens se soeke na 'n Godheid en die pyn wat hierdie soeke teweegbring. Dit is veral deur die gebruik van die metafoor en die paradoks wat hierdie konflik uitgebeeld word.

Die metafoor verenig beeld en taal. So kan die metafoor verskillende uiteenlopende beelde met mekaar in verband bring. Deur nuwe interpretasiemoontlikhede te soek, kan teenoorgestelde begrippe met mekaar verbind word. Hierdie dualiteit wat rondom een begrip ontstaan, gebruik Mason-Attwood ook in haar werk. Volgens haar is die paradoks 'n klankbord wat telkens verskillende klanke van interpretasie na die toeskouer teruggooi. Hoe nouer beeld en paradoks verweef is, hoe groter die moontlikheid dat die aanskouer nuwe boodskappe kan raaksien. Dit is juis hierdie element van een beeld wat verskillende interpretasiemoontlikhede bied, wat haar aantrek in die werk van die Surrealiste soos, onder andere, in die werk van Magritte (1898-1967). Hierdie werk toon dieselfde effek wat 'n mens opmerk as 'n sirkusartiste met balle tegelyk in die lug rondspeel: een beeld met fluktuerende interpretasies.

Ter illustrering hiervan, kan gekyk word na die figuur Judas Iskariot. Judas Iskariot is beide slagoffer en skuldige. Aan die een kant het hy God verraai, maar aan die ander kant is hy deur God gebruik as 'n instrument tot die voltrekking van die gebeure rondom die kruis. Hierdie dualiteit is nie net vir Christene van belang nie, maar ook vir die agnostiese persoon wat die vraag vanuit 'n akademiese perspektief sal benader. Hoe kan God sy instrumente immoreel gebruik? Die ongeskrewe kompleksiteit van wat die evangelie van Christus vir hierdie man ingehou het, gryp Mason-Attwood aan. Het Judas Iskariot se verlossing daarin gelê dat sy eie afhanklikheid van 'n galgtou die voorafskaduwing was van Christus se kruisiging? Hierdie vraag oor die verlossing van Judas

Iskariot, kan sarkasties, kontensieus of selfs sentimenteel voorkom. Mason-Attwood beweer dat alleenlik skilderye en gedigte kan hierdie gedagte oordra.⁷

Die gedagte word dadelik tot die vlak van die metafoor verhef, wat sy eie outoriteit het. In die woorde van Ingrid Jonker:

Meester by die voorhangsel van die
daeraad met sy eie dood op jou tong
gee ek jou terug aan die lewe, met
die bebloede naam, bespot, gekruisig,
werkwoord van die liefde,
Judas Iskariot.⁸

Hierin kan gesien word dat akademiese beredenering van hierdie probleem 'n gevaarlike aanslag kan kry, maar die eerlikheid van Jonker word tog hierin herken.

Vanuit die visuele kan 'n diptiek geskilder word waar Judas en Christus medeslagoffers is; waar elkeen hang van sy eie skavot, verenig deur hul funksie in vorm en lyn. Mason-Attwood het al verskeie kere probeer om hierdie toneel te skilder, maar nooit daarin geslaag nie. Tog kan sy die visuele krag van so 'n ikoon insien.⁹

Historiese figure word vanuit die geskiedenis herkonstrueer. Die kunstenaar kan bydra tot hierdie herkonstruering deur 'n visuele beeld; of selfs die saak nog meer kompleks maak deur 'n herkonstruering van 'n persoon, soos byvoorbeeld Judas Iskariot. Deur hierdie herkonstruering besluit die kunstenaar of hy die persoon as 'n verlose of veroordeelde gaan uitbeeld. As die beeld oortuigend uitgebeeld is, word die aanskouer deel van die verlossende aksie en ontstaan 'n veranderde siening rondom so 'n persoon. Sodoende word verlossing deel van die toeskouer en kunstenaar, eerder as net 'n vae hoop. Hierin lê die mag van die kuns.¹⁰

Aan hierdie aksie van veroordeling en verlossing, neem Mason-Attwood ook deel. Die persoon van Judas Iskariot word deur haar in 'n aanvanklike fase van verwerping uitgebeeld in die skilderye "Judas Iskariot" (c1973)(kyk fig.1), en "The Last Supper" (1972)(kyk fig.9). In eersgencemde skildery word die dood van Judas Iskariot gesuggereer deur die tou bokant sy kop, die bloedmerk van die gekneusde wond op sy strottehoof en die vlieg wat op sy wang sit. In die tweede tekening vorm Judas Iskariot die dertiende tekening wat heeltemal los van die ander dissipels hang en simbolies is van Judas Iskariot wat die tafel verlaat nadat hy Christus verloën het; dus tekenend van die persoon wat uitgelaat word, verban word uit die kring, veroordeel word weens die daad wat hy gepleeg het. Die dood is dus die uiteinde in hierdie skilderye.

3.1.1 "The Gospel According to Judas" (1982)(kyk fig.2)

Na 'n aanvanklike fase van verwerping (1970-75), keer Mason-Attwood in 1982 terug na die tema van Judas Iskariot. Hierdie keer draai haar simpatie na die gesigspunt waaruit Judas Iskariot die koms van Christus gesien het. Hierdie verandering van siening kom ná haar aanraking met Gnostiese geskrifte wat sy lees gedurende 'n periode van intense geloofstryd. Wat haar veral gedurende hierdie tydperk (1973-83) kwel, is die feit dat die Christelike geloof alle ander sieninge rondom godsdiens verwerp.

Gedurende die tweede eeu van ons jaartelling, het die Gnostisisme as godsdiens 'n groot aanhang gehad. Vir die Gnostikus het twee ryke lynreg teenoor mekaar bestaan, naamlik die ryk van die lig teenoor die ryk van die duisternis. Die volmaakte menslike gees het eers deel gevorm van die ryk van die lig, maar is deur die bose verlei, wat die mens verknog gemaak het aan die materiële. Sodoende is die gees van die mens vasgevang in materie en het hy vergeet van sy hoër herkoms. Slegs deur esoteriese kennis, en veral selfkennis, word die mens

aan sy hoër herkoms herinner. Deur hierdie selfkennis maak die mens hom gaandeweg weer los van die aards-materiële en word hy gaandeweg herenig met die geestelike wêreld. Met die dood van die aardse liggaam word dit finaal weer deel van die geestes-wêreld. Om tot volle kennis van jouself te kom, is dit dus belangrik om die volle omvang van goed en kwaad te beleef. Scdoende sou die mens wat kennis besit oor die negatiewe elemente van bestaan, soos hoerery, verraad en bedrog dus 'n groter versugting na die hoër geestelike wêreld hê sodra hulle tot volkome selfkennis kom.¹¹

Die Gnostisisme het sy oorsprong waarskynlik los van die Christendom gehad. In die vroeë Christelike tydvak het die Gnostisisme elemente uit die Christelike leer geneem en in sy godsdienste geïmplementeer. Een so 'n groep was die Kainiete. Die Evangelie volgens Judas het waarskynlik sy beslag binne hierdie groep gevind. Die Kainiete het negatief teenoor Christelike inhoude gestaan en het juis daarom "negatiewe" figure soos Kain en Judas tot geloofshelde verhef, omdat hulle tot hoër insig gekom het en uiteindelik die hele siklus van kwaad na goed voltooi het.¹²

Vanuit die Kainietiese beskouing is die baarmoeder gesien as die verpersoonliking van die bose mag, wat aan die aards-materiële werklikheid geboorte geskenk het.¹³ Dit is juis waarom die naelstring so 'n pertinente rol speel in die tekeninge van Mason-Attwood, wat handel oor die geskiedenis van Judas.

Die geskiedkundige agtergrond van die Gnostisisme word nie letterlik in die werk van Mason-Attwood weerspieël nie, maar is eerder die vertrekpunt van 'n reeks tekeninge wat handel oor die lewe en sieninge van Judas Iskariot.

Wat Mason-Attwood veral aangryp van die figuur van Judas Iskariot, is die feit dat hy 'n besondere mens moes wees om deel

te kon wees van die intieme kring van dissipels van Christus. Hy moes dus oor besondere eienskappe beskik het om deur Christus uitgesonder te kon word. Die verskil tussen Christus en Judas het daarin gelê dat Judas Christus se koms na die aarde as 'n momentele verlossing van die juk van die Romeine gesien het, terwyl Christus in der waarheid vir die verlossing van die mensdom na die aarde toe gekom het. Vanuit 'n humanitêre sin, kan daar ingesien word dat Judas Christus verkeerd verstaan het, aangesien die Romeinse juk die grootste enkele probleem in sy lewe was. Christus was dus vir hom iemand wat hierdie momentele probleem kon oplos.

Die werk "The Gospel According to Judas" (1982), is 'n uitgebreide tekening van tien bladsye waarin fotolitografie, litografie, potloodtekeninge, olieverfskildering en collage gebruik is. Die tien tekeninge is so gebind, dat wanneer toegevou die tekeninge rug aan rug lê en soos 'n boek kan blaai. Die gedagte is dat hierdie werk 'n visuele evangelieboek moet wees wat die verhaal op visuele manier oordra.

Bykomend tot hierdie stel tekeninge is 'n titelbladsy wat 'n tekening van 'n dubbele fetus van Judas bevat, asook 'n blad wat die simbole in die werk verduidelik. In die tien daaropvolgende tekeninge word die geskiedenis van Judas vanuit die Gnostiese beskouing geteken.¹⁴

Afbeelding I: Judas Iskariot as die fetus in die baarmoeder, waar die naelstring die beginpunt van sy geskiedenis suggereer. Alreeds is daar in die kop van die fetus die versugting na die volmaaktheid, soos deur die sirkel in die kop van die fetus gesimboliseer.

Afbeelding II: Die tuin van Eden in die plasenta van die fetus. Die naelstring vorm ook die hart waarin die boom van die lewe, maar ook die boom van die kennis van goed en kwaad

versinnebeeld word. Weer eens is die sirkel die simbool van die son, maar ook die suggestie van die volmaakte wat buite bereik bly en slegs in die verte sigbaar is.

Afbeelding III: Die leer van Christus by die see van Galilea. Hierdie afbeelding slaan op die woorde van Christus in Mat. 4:19: "Kom agter my aan, en Ek sal julle vissers van mense maak". Die naelstring vorm die vissersnet waarin 'n vis vasgevang lê. In die oog van die vis word alreeds die dood deur die afbeelding van die kopbeen gesuggereer. Hierin is ook reeds die onsuivere doel van Judas Iskariot se volgelingskap aanwesig.

Afbeelding IV: Die naelstring knoop rondom die tepel van 'n wolvin, wat die Romeinse Ryk versinnebeeld. Dit beskryf Judas Iskariot se siening dat die dissipels uiteindelik die Romeinse Ryk sal omverwerp.

Afbeelding V: Die Laaste Avondmaal word geïllustreer deur die gebreekte glas en spatsels wyn wat op die blad voorkom. Hierin word die sakrament, deur die gestorte wyn, byna nietig verklaar.

Afbeelding VI: Die kus in die tuin van Getsemane. Die naelstring vorm die lippe en profiel van Judas Iskariot. Slegs die lippe van Christus word geskets. Die dubbelprofiel van Judas Iskariot dui op die feit dat hierdie daad 'n keersy het. Die pers in die monde van Christus en Judas Iskariot, dui op die dood wat vir albei in hierdie kus vervat is.

Afbeelding VII: Die doringkroon van Christus. In die middel van die kroon is 'n roosterpatroon met afbeeldings van die stigmata en die vernedering van Christus.

Afbeelding VIII: Die dertig sikkels silwer wat soos spykers

in sy siel steek. Die toutjie om die naelstring en sak vol silwer dui op sy verwerping van die fooi wat aan hom betaal is. In hierdie afbeelding verlaat die naelstring die papiervlak, sodat die suggestie ontstaan dat Judas Iskariot geen deel het aan die kruisiging van Christus nie, wat in die volgende afbeelding verbeeld word.

Afbeelding IX: Die plek van die Hoofskedel. Die kruisiging word deur drie skedels uitgebeeld. Hier is geen naelstring teenwoordig nie.

Afbeelding X: Die naelstring word die tou waaraan Judas Iskariot homself opgehang het. Die suggestie van die dood word nog verder versterk deur die vlieë aan die onderkant van die lus.

Hierdie werk moet geensins vanuit die intellektuele gesigspunt van die Gnostisisme gesien word nie, maar net gebruik word om die beginpunt van die kunstenaar te aanvaar. Sy het wel heelwat Gnostiese geskifte gelees, maar het dit feëverhaalagtig gevind en dus 'n eie interpretasie aan die verhaal van Judas Iskariot gegee. Die oorkoepelende tema van die werk is dat die kiem van die mens se einde alreeds in die begin van sy lewe teenwoordig is. Judas Iskariot se dood is alreeds voor die tyd bepaal, omdat hy 'n noodsaaklike instrument was tot die voltrekking van die gebeure rondom die kruis. Sy aanraking met die Godheid het dus sy dood beteken. Sonder die verloëning was die verlossing van die mens se sonde nie moontlik nie.

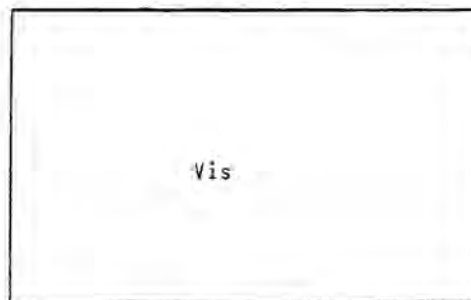
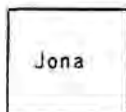
Die pessimistiese ondertoon van hierdie reeks illustreer Mason-Attwood se soeke na regverdiging van godsdiens en die nut daarvan.

3.1.2 "Jona" (1971)(kyk fig.3)¹⁵

Jona is net soos Judas Iskariot, 'n dualistiese figuur. Visueel bied die uitbeelding van Jona vele moontlikhede. Hierin lê ook

beperkinge, omdat Jona byna 'n vooropgestelde ikonografie besit. In kinderbybels word die groot vis met sy pienk bek gekonstrateer met die temperamentele klein mannetjie wat as prooi geval het van (soos Mason-Attwood dit noem) een van God se meer barok grappe. Jona is meer as net die held van 'n snaakse volksverhaal, hy is simbool van die verbrokkeling van selfgeregtigheid. Heen en weer word hy rondgeslinger, kwesbaar in die groot gevangenis van sy skynheilige, voorbedagte rade. Hy oorleef om te tob onder 'n verwelkende boom en word uiteindelik gedwing om sy sending na Nineve te voltooi, onder die skyn van mensliedwendheid en gehoorsaamheid. Om Jona uit te beeld, moet medelye met hom ervaar word maar ook verwerping en miskien 'n kinderlike benouende vrees.¹⁶

Die sentrale skildery van hierdie werk is baie groot in omvang en bestaan uit twee bane wat die skubbe van die prehistoriese vis die selakant as uitgangspunt neem. Op die skubbe van hierdie vis leef skaaldiere wat die skubbe 'n oeroue verweerdheid gee. Deur hierdie vis te gebruik, het Mason-Attwood probeer om die oeroue beweging van die see en die nietigheid van die mens daarteenoor te beskryf. Om die nietige Jona teen hierdie mag te illustreer, maak die kunstenaar 'n klein tekening wat aan die linkerkant van die skildery gehang word. Hierdie tekening toon Jona wat rondgeskommel word deur die groot mag van die see, en sy nietigheid daarteenoor. (Kyk skematiese tekening vir die opstelling van die skildery). Deur hierdie skildery probeer Mason-Attwood die paradokse van geroepenheid en eiegeregtigheid uitbeeld.



Indien die tekening egter verwyderd van die skildery hang, verloor die skildery sy betekenis. Die fokuspunt is dus die tekening waarsonder die skildery nie kan slaag nie.

3.1.3 "The Flood I" (c1976) en "Disembarcation after the Flood" (1973)(kyk fig.5).

Die vloedtema het sy oorsprong in die verhaal van Noag, asook die Soweto-opstande van 1976. Deur hierdie tema te gebruik kon die kunstenaar hulpeloosheid en wanhoop illustreer. Die vernietigende mag van water, maar ook die vernietigende mag van 'n oorvloed van ideologieë vorm die sentrale tema van die skildery, "Flood I" en "Disembarcation after the Flood".¹⁷

Die oorspronklike idee vir die komposisionele opbou van die skildery "Flood I" kom van 'n illustrasie uit 'n sesde eeuse manuskrip wat in die boek, The story of Noah deur Erich Lessing,¹⁸ voorkom (kyk fig.6). In hierdie illustrasie word die figure wat verdrink, in verskillende bane weergegee, met die persoon wat oorleef in die boonste horisonlyn. Mason-Attwood gebruik ook hierdie samestelling in "Flood I". Deur die vloedtema te neem, kon die kunstenaar vloeiende vorms gebruik wat die idee van die vloed nog verder kon versterk. Afdrukke van menslike gesigte in "Flood I" is deur grof geweepte materiaal op die skilderdoek afgedruk, sodat die idee van modder wat die gesigte oorspoel, daardeur voorgestel kon word.

Die eensame figuur wat die vloed oorleef, (bo die waterlyn in die skildery "Flood I"), gee sterk simboliese inslag aan hierdie skildery. Die onreg wat aan hierdie persoon gedoen is om so 'n traumatiese ervaring alleen, sonder die bystand van ander mense oorleef, maar ook die voorreg om dit wel te kon oorleef skep die konflik in die werk. Mason-Attwood dink veral aan persone wat alleen oorleef het nadat al hulle geliefdes in bom-aanvalle, strafkampe of natuurrampe gesterf het en die pyn wat so 'n persoon moet deurmaak om alleen verder 'n nuwe lewe aan te pak. Die feit dat daar 'n persoon bly lewe het, gee hoop op die uiteindelijke oorwinning van die dood. Die verhaal van Noag dra vir haar ook hierdie betekenis; dat God Noag uitgesonder het om as verteenwoordiger van die menslike ras die lewe voor te dra. Die vloed word simbool van ramspoedige gebeure en

chaos. Soënde word die vloed nie net die simbool van een mens se wanhoop nie, maar ook die wanhoop van die wêreld en die mense wat daarin woon.

'n Skildery wat hierdie wanhoop van die mens verder illustreer, is "Disembarcation after the Flood". In hierdie skildery word die gebeure ná 'n vloed beskryf. Die waters is in 'n knoop in die lugruim, vasgeknoop. Agter die knoop breek die son deur as teken van die nuwe dag wat deurskemer. Aan weerskante van die knoop is twee donkerder vlakke, tekenend van die toekoms en die verlede. In die middel staan die mens, afgesonderd, alleen, met 'n bloeiende hart. Die toekoms is duister, maar so ook die verlede. Al hoop is die blomme in die donker vlakke wat saad skied - Saad die simbool van die nuwe lewe.

3.1.4 "Gabriel" (1968)(kyk fig.7)¹⁹

Hierdie skildery is 'n poging om "Die Aankondiging" en die gevolge daarvan te bespreek. Die goud in die boonste gedeelte van die skildery verteenwoordig die hemel, met die son daarin as die saad van God. Die son, onder die hemel, in die vorm van 'n baarmoeder, is die bevrugting tussen hemel en aarde. Die figuur met vlerke is die engel Gabriël, sonder 'n hoof as gevolg van die volgende twee oorwegings:

1. Die koplose gevleuelde figuur herinner aan Hellénistiese beeldhouwerke.
2. Gabriël is ook 'n instrument en boodskapper van God, daarom moet hy redeloos wees en slegs die wil van God uitvoer. Sy arms is uitgestrek in die vorm van die van 'n gekruisigde, terwyl in die landskap drie kruise voorkom wat die kruisiging voorstel.

Hierdie skildery is gelyktydig 'n uitbeelding van die beliggaming van Christus, maar ook die onvermydelike dood wat sy koms na die aarde ingehou het.

3.1.5 "Angel at the split Sepulchre" (c1969)(kyk fig. 8)²⁰

Die sentrale figuur is heroïes met 'n kop in die vorm van 'n granaat wat oopbars. Die granaat word in baie van Mason-Attwood se religieuse werk as die teken van die opstanding gebruik. Sy versamel graag granate wat uitgedroog is, omdat dit die kwaliteit van 'n skedel besit. So versinnebeeld die granaat gespletenheid — die vorm van breinselle is daarin vervat, asook die vleeslikheid van die menslike liggaam. Vergelyk hier ook die gebruik van die granaat in die skildery "The Last Supper" (1972)(kyk fig. 9) waar die granaat die opstanding, die vlees en bloed van Christus simboliseer. In "Sandwichboard Man III" (1972)(kyk fig. 13) word die kop van Christus as 'n oopgebarste granaat weergegee, as teken van opstanding.

Mason-Attwood laat altyd die kop van 'n figuur ontplof, ^{* of oopbreek} as sy 'n sekere spiritualiteit aan die figuur wil gee. Hierdie beeld het sy self ontwikkel en dit spruit uit haar aanraking met argeologiese werk saam met haar eerste man. Daar sien sy dat skedels wat opgegrawe word soms op die nate oopbars. Hierdie beeld word ook in die Oosterse filosofie aangetref, waar die lotusblom wat besig is om oop te gaan, gebruik word om dieselfde spiritualiteit weer te gee. Die soektog na 'n simbool wat op die ou end 'n universele betekenis het, is vir haar die bewys dat Jung se teorie oor die argetipe heeltemal waar is. "You struggle with that feeling of finding a form, that has universal implications in the end. It is a lovely thing to do, because it justifies symbolic painting".²¹

Die gesplete hoof simboliseer dat die engel homself oopstel tot God, maar ook oopbreek as die opstanding in 'n ontploffing weg van aardse materie. Die gebreekte granaat is ook 'n teken van die geopende graf.

Die leeu is ook 'n simbool van opstanding, omdat daar in die Middeleeue geglo is dat leeuwelpies dood gebore is en dat die

* Die kunstenaar se eie woord

leeumannetjie op die derde dag asem in hierdie welpies blaas.^{22,54} So word die leeu dan die simbool van opstanding vir Mason-Attwood, maar ook simbool van God die Vader. Die gesplete landskap waarop die leeu loop, benadruk die oop graf nog verder. Die leeu gee ook 'n Afrikagevoel aan die skildery.

Die Y-vorm aan die onderkant van die skildery simboliseer die oorspronklike vorm van die kruis, voordat dit deur die Romeine na 'n T-vorm verander is. Die doel van hierdie veranderde ikonografie is dat Mason-Attwood gedurende hierdie tydperk gesoek het na Christelike simbole wat nie so algemeen is nie. Hierdeur wou sy poog om sodoende die aanskouer te dwing om weer 'n keer na die skildery te kyk, en dit nie net af te maak as nog 'n Christelike skildery nie. Dit verklaar ook die gebruik van die Griekse kruis op die vlerk van die engel, in plaas van die gebruiklike Latynse kruis. Die Y-vormige kruis skep ook die illusie van twee punte wat wegskeur van mekaar af.

Die sterk manlike vorms van die vlerke simboliseer die krag en mag van God. Dit is waarom daar eerder swaar vorms gebruik is as die gebruiklike veervlerke. Die vere word aan die een kant, deur die afdruk van die hand, gesuggereer.

3.1.6 "The Last Supper" (1972)(kyk fig. 9)

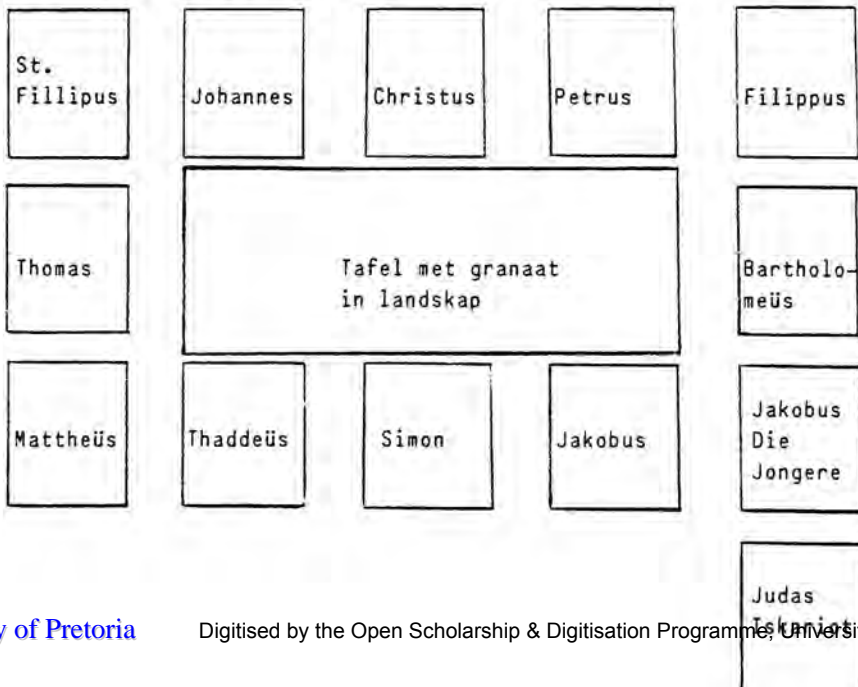
Hierdie werk is saamgestel uit dertien tekeninge, wat om 'n sentrale skildery gerangskik word. Die sentrale skildery simboliseer die tafel, met twaalf dissipels om die tafel en Judas Iskariot wat die tafel verlaat, in die onderste regterkantste hoek.

Die tafel toon 'n landskap met 'n granaat daarin. Die granaat is gekies omdat dit die tekstuur van brood besit en die kleur van wyn het. Die granaat is ook die simbool van opstanding. Die landskap word ook die tafel, wat die gedagte aan Teilhard de Chardin (1881-1955) se gebed "Mass on the World"²³ versterk.

'n Aantekening in die kunstenaar se handskrif, in die voorwoord tot die boek Paradise van Dante, by die versreël, "Long as shall last the feast of Paradise"²⁴ toon dat hierdie reël as uitgangspunt vir die sentrale skildery gebruik is. Die kunstenaar skryf "Tablescape of Last Supper -- feast of Paradise". Die paradys word herstel in die wederopstanding. Daarom word die granaat, simbool van heropstanding in hierdie skildery gebruik.

Die tekeninge van die dissipels is slegs beperk tot die oë van die persone, omdat dit die enkele aspek van die gesig van die mens is wat iets van die innerlike verrai. Die oë van Christus is blank om die innerlike smart en die blindheid wat hy as instrument van sy Vader moes ervaar, weer te gee.

Die tekeninge is so geplaas dat dit die illusie skep dat die figure reg rondom die tafel sit. Die boonste vyf tekeninge wys net die oë van die dissipels, terwyl die onderste vyf tekeninge die koppe van agter en van die kant af toon. Die tekeninge aan die linker- en regterkant van die skildery wys die kantprofiele van die dissipels. 'n Gevoel van afwagting en spanning word in die gesigte gelees, moontlik ook verbasing oor Judas Iskariot wat die tafel verlaat (regs, onderkantste hoek). Slegs Judas se gesig is voller geteken om 'n uitsonderheid aan hierdie tekening te verleen: simbolies van die man wat uitstap om Christus te gaan verrai en deur hierdie daad uiteindelik sterf. (Let op die skematiese voorstelling van die uiteensetting van die skildery).



3.1.7 "Crucifixion" (1965) en "Flagellation" (1965)(kyk fig.10 & 11)

Die kruisigingsmotief vorm 'n deurlopende tema in die werk van Mason-Attwood. Die kruis as 'n abstrakte vorm (wat sy baie interessant vind om mee te werk), skep 'n besonderse spanning op die doek. Die uitgestrekte en uitgeteerde liggaam wat vanaf die kruis hang, maak haar besonder kwesbaar vir die skoonheid wat in die motief van kruisiging opgesluit lê.

In die beeld van die kruisiging weerspieël die dood weerloosheid en 'n gevoel van seën wat uitgespreek word, gesuggereer deur die uitgestrekte hande.

Die kruisigingstema kom al vroeg in die werk van Mason-Attwood voor. Tydens 'n tentoonstelling in Galery 101 in 1965, stal sy die werk "Crucifixion" (1965) uit. Hierdie skildery is geïnspireer deur die gedig van Edith Sitwell, "The Canticle of the Rose", uit die versreëks "Three poems of the atomic age" in die bundel Collected Poems. Die versreëls "The pomegranate splendour of death, the ruby, garnet, ..." ²⁵ dien as die vertrekpunt vir hierdie skildery.

Edith Sitwell gebruik Christelike simbole as vertrekpunt in haar digkuns, veral die kruisigingsmotief. Mason-Attwood let dan ook pertinent op die gedigte van Sitwell wat die kruisiging, die leeu, die goue son en die verraad van Judas Iskariot as sentrale motief het. Vanuit hierdie gedigte skep sy die werk "Crucifixion" (1965).

Dit is 'n portret van lyding en die aftakeling deur die dood. Die slap figuur hang swaar, gefolter en verwronge vanaf die kruishout. Vanuit die diep versonke oë, vloei trane verf, terwyl die wonde deur spykers en doringdraad wat op die doek vasgemaak is, gesimboliseer word. Dit is byna asof die spykers en die doringdraad uit die landskap groei, om uiteindelik die

hoof van die gekruisigde toe te rank. Die woorde van Edith Sitwell: "Dark as the world of man, black as our loss -- Blind as the nineteen hundred and forty nails upon the cross",²⁶ gebruik Mason-Attwood as 'n idee, waarin sy die kruisiging sien as 'n voortdurende proses wat hom daagliks voltrek in die lewe. In hierdie opsig probeer sy ook om politieke en sosiale kommentaar ^(veral rasseverhoudinge) te lewer op die samelewing van die sestigerjare. Soos die gedig van Edith Sitwell die jaartal gebruik waarin die gedig geskryf is, so gebruik Mason-Attwood ook die jaartal in 'n ander skildery uit dieselfde versameling, naamlik "Flagellation" (1965)(kyk fig. 11).²⁷ Op hierdie skildery word die jaartal 1965 in Romeinsesifers op die doek aangebring. Hierdeur wil die kunstenaar aantoon dat die persoon wat daadwerklik glo in dit wat hy doen, daagliks die pyn van kruisiging in die samelewing beleef. Dit is dan ook die rede waarom daar 'n diepliggende wanhoop in hierdie werke opgesluit lê.

'n Latere ontwikkeling van die kruisigingsmotief is die "Sandwichboardman"-reeks wat in die vroeë sewentigerjare in die werk van Mason-Attwood voorkom.

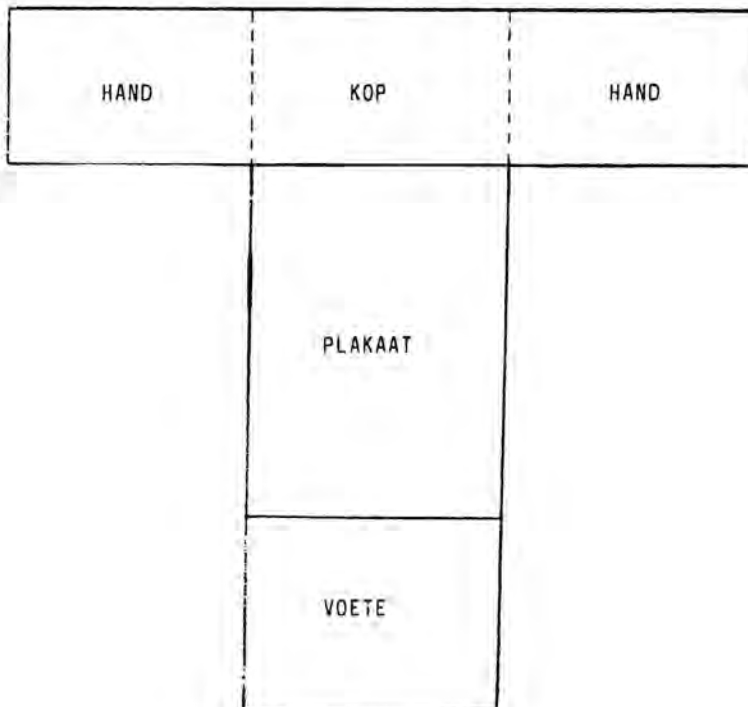
3.1.8 "Sandwichboardman I, II, III" (1972)(kyk fig. 12 & 13)²⁸

Hierdie tema het sy ontstaan in 'n speurverhaal wat Mason-Attwood gelees het. In die aanvang van die verhaal word 'n plakkaatdraer beskryf wat iets adverteer. Dit het haar dadelik laat dink dat Christus homself ook in werklikheid geadverteer het toe hy na die aarde toe gekom het.

Na aanleiding hiervan, bou sy 'n tema rondom hierdie gedagte op waarin sy 'n kombinasie van absurditeite, gebruikelike beelde en woordspeling gebruik. In drie werke, waar sy tekeninge met olieverfskilderye kombineer, beeld sy nie net die gekruisigde liggaam van Christus uit nie, maar ook Christus wat op 'n plakkaat drie beelde van die dood verkondig: I. Die vis in 'n net vasgevang II. Die verlate, gevalle man III. Die borduring van die hart wat uitrafel.

Laasgenoemde skildery het 'n gordyn waarop 'n hart uitgeborduur is. Hierdie gordyn word heen en weer oor die middelste paneel getrek, as 'n poging om die toeskouer te laat deelneem aan die skildery. Dit simboliseer ook die voorhangsel van die tempel.

Die konstruksie van hierdie werke is almal dieselfde en bestaan uit 'n sentrale skildery wat die plakkaat simboliseer. Bokant hierdie sentrale skildery kom 'n langwerpige paneel wat drie tekeninge bevat. Die middelste tekening is die kop van Christus met die sytekeninge, die deurboorde hande. Aan die onderkant van die sentrale skildery, word tekeninge van Christus se voete geplaas. Die plasing van die tekeninge rondom die skildery vorm dan ook die fisiese kruis waaraan Christus hang. (Vergelyk die skematiese voorstelling in meegaande tekening).



Mason-Attwood gebruik drie simbole in die skilderye om die dood van Christus uit te beeld. Die eerste doek "Sandwichboardman I" (1972) verbeeld 'n vis wat in 'n net ingeswem het en leweloos daarin lê. In die son in die agtergrond van hierdie skildery word die drie kruise op Golgota aangetref. Die tweede skildery, "Sandwichboardman II" (1972) verbeeld Christus as verlore, onverloste figuur wat onderstebo vanuit die regterkantste hoek van die skildery tussen afdrukke van rose inval. Die rose is simbool van die heropstanding van Christus.²⁹ Die derde skildery "Sandwichboardman III" (1972) is 'n materiaalafdruk in die vorm van 'n hart waaruit 'n bloedrooi lyn vloei, wat die boom van die lewe, asook die hart wat besig is om uit te rafel, simboliseer; dus die gebroke hart van Christus.

Die tekeninge vorm 'n monotone agtergrond waarteen die skilderye afgebeeld word. Die skilderye staan dus uit soos die plakkaat op die bors van 'n plakkaatdraer.

Die tekeninge in "Sandwichboardman I en II" (1972) wys Christus se hoof met die doringkroon terwyl die tekening van Christus se hoof, in "Sandwichboardman III", in die vorm van 'n granaat is wat oopbars. Kyk in hierdie verband ook na die skildery, "Angel at the split Sepulchre" (1969)(p.50), waar die spiritualiteit, wat deur die oopgebarste granaat gesimboliseer word, bespreek word. In hierdie tekening is die granaat wat oopbreek ook 'n aanduiding van die opstanding.

3.1.9 "Scarecrow I, II" (c1974) en "Scarecrow in a Baroque Garden" (c1974)(kyk fig.14, 15 & 16)³⁰

Die "Scarecrow"-reeks (1974) van Mason-Attwood het ook sy ontstaan binne die breë verband van die kruisigingsmotief. Wanneer 'n paal met 'n dwarsstok daaraan in die grond geplant word, met materiaal daarom gedrapeer, het 'n voëlverskrikker dieselfde visuele konstruksie as 'n kruisigingstoneel. Voëlverskrikkers is voorwerpe wat die voorkoms van 'n mens het, maar ook soos 'n

pop lyk. Die voëlverskrikker is ook 'n voorwerp wat in diens van 'n meester staan en bedoel is om af te skrik.

Die "Scarecrow"-reeks ontstaan nadat Mason-Attwood tydens 'n reis na Swaziland op voëlverskrikkers afgekom het. Hierna het sy navorsing oor die tema gedoen, en veral gekyk na voëlverskrikkers in Europese tuine en primitiewe volke se voëlverskrikkers. Tydens haar besoek aan Nepal sien sy ook voëlverskrikkers wat in vrolike kleure getooi is. Die voëlverskrikker tema hou 'n dualiteit in, deurdat dit afskrik, maar terselfdertyd ook beskerm. Hierdie dualiteit is die basis van al die skilderye met hierdie tema.

'n Roofvoël wat in dolle vaart verby 'n voëlverskrikker (in die vorm van 'n gekruisigde) vlieg, word in "Scarecrow I" (c1974), uitgebeeld. Die roofvoël word simbool van angs en vrees wat in 'n vlaag wind wegdraai vanaf die gekruisigde vorm. Die gekruisigde wat sy hand uitsteek in 'n poging om hierdie vaart te stuit, word simbool van 'n groter mag wat oorwin oor die magte van die bose en vernietiging.

'n Afdruk van 'n naghemp wat aan 'n doringdraad hang word in "Scarecrow II" (c1974) uitgebeeld. Die doringdraad versinnebeeld die pyn van kruisiging, soos ook gesien word in die skildery "Crucifixion" (1965)(p. 53) maar ook die draad wat die oes beskerm, gesuggereer deur die koringaar. Die naghemp word outobiografies van die kunstenaar self wat gedurende die sewentigerjare 'n stryd tussen haar moederskap en kunstenaarskap beleef het. Aan die een kant is daar die moederlike instink, wat haar twee kinders, uitgebeeld deur die twee blomme in die sak van die naghemp, wil beskerm. Die sagte vroulike instink gesimboliseer deur die blomme en naghemp word gekontrasteer teen die harde werklikheid van die intellek, versinnebeeld deur die doringdraad. Die konflik en pyn wat veroorsaak word tussen die spanning van intellek en moederskap,

die een wat altyd gekruisig moet word terwille van die ander, is die tematiese onderbou van hierdie werk.

Die derde skildery in hierdie reeks getiteld "A Scarecrow in a Baroque Garden" (c1974), word die voëlverskrikker 'n jubelende figuur wat in 'n eksotiese tuin rondbeweeg. Soos die titel aandui is hierdie skildery met ryk, Barok diagonale beweging uitgevoer. Die voëlverskrikker is nou getooi in 'n weelderige gewaad wat 'n simbool van lewe, vitaliteit en musikale energie word. Die roofvoël in "Scarecrow I" word in hierdie skildery twee voëltjies wat in 'n koukie vasgevang is. Die statiese naghemp in "Scarecrow II" word energieke, kinderlike ekstase. Vrees, soos uitgebeeld in "Scarecrow I en II", het nou plek gemaak vir genot en vreugde.

'n Hele siklus word in hierdie reeks voltooi. Vanaf angs, deur konflik na ekstatische verlossing.

3.1.10 "Crucifix into Scarecrow" (c1974)(kyk fig.17)³¹

Hierdie skildery probeer die goeie aspekte van die Christendom met die minder aangename dinge van die Christendom versoen. Dit toon die verlorenheid van nie-verlossing teenoor die vreugde van verlossing. 'n Freek oor die radio, waar die predikant uitgewy het oor die vernietigende krag van die sonde en die verbanning van die nie-verlostes tot die ewige dood, gryp Mason-Attwood aan. Die konflik van dood teenoor die evangelie van die liefde vorm dan die sentrale tema van hierdie werk. Die dualistiese aspekte wat in die "Crucifix" as teken van dood en lewe vervat is, word met die "Scarecrow"-tema in verband gebring. Die daad van die kruisiging het twee aspekte, naamlik verlossing deur die dood van 'n ander persoon. In hierdie opsig sluit die kruisiging aan by die dualiteit wat in die voëlverskrikker opgesluit lê.

Die voëlverskrikker is 'n dinamiese en teatrale simbool. Voël-

verskrikkers beskerm die oeste teen roofsgtige voëls. Die voëls en die voëlverskrikker kom uit twee uiteenlopende elemente. Die voëlverskrikker is gebonde tot die aarde, maar verjaag voëls wat vry in vlug rondvlieg.

Die sentrale motief van hierdie skildery is die kop van Christus wat op 'n pilaar geanker is. Aan weerskante van die kop kom bande voor waaruit linte en bande materiaal waai. Die bande materiaal is simbolies van die kunstenaar self en is die bande wat sy aan stokke gebind het om haar groentetuin teen die voëls te beskerm. Die tweede aspek wat in hierdie bande vervat is, is die sinspeling op 'n Middeleeuse bal waar linte waai en handskoene maskers vashou. Pers en rooi is gebruik om die bande van 'n gekruisigde weer te gee. Sodoende word die bande simbool van deurboring, maar ook simbool van genieting. Die voël wat toekyk, verteenwoordig in hierdie geval die bose. Vir Mason-Attwood is daar ook 'n komiese moment vervat in voëls wat na voëlverskrikkers kyk. Die Christus is ontliggaam, met 'n koringaar wat na die sakramente en die metaforiese liggaam van Christus verwys. Die mandela is verteenwoordigend van die son, maar in hierdie geval die swart-son wat dui op die kruisiging en die drie uur duisternis tydens die kruisiging. Die letterwerk in die regterkantste hoek dui op die gebruik van letters in Middeleeuse skilderye. Die frontale voorkoms van die beelde in die skildery is 'n poging om 'n middeleeuse voorkoms daaraan te gee.

In hierdie skildery bestaan daar dus die sentrale tema van genot teenoor verdoemenis, waardeur sy haar twyfel rondom die hele kwessie van godsdiens uitspreek.

3.1.11 "Die nuwe Jerusalem" (Plafonskildery in die Studentesentrum, Potchefstroomse Universiteit vir CHO)³² (c1978)(kyk fig.18)

Hierdie skildery is in opdrag van die argitek Bernie Brits, ontwerper van die Studentesentrum, PU vir CHO, gemaak. Die

skildery was 'n geskenk van die argitek aan die Universiteit.

So 'n opdrag het geweldige komplikasies ingehou, omdat dit in die eerste plek 'n plafonskildery moes wees en in die tweede plek 'n sterk Calvinistiese ikonografie moes hê. Die gedagte was dat sy die tema, "Die nuwe Jerusalem", moes uitbeeld. Die nuwe Jerusalem verteenwoordig die geestelike ekstase wat ervaar word na die onvolmaakte aardse verblyf. Mason-Attwood gebruik die sentrale gedagte uit Openbaring 21 as 'n vae vertrekpunt. Die gedig "Night" van Henry Vaughan word as sentrale motief gebruik, veral die volgende versreël:

"There is in God, some say,
 A deep, but dazzling darkness, ..." 33

Sy besluit om aan hierdie tema 'n heeltemal metafisiese kwaliteit te gee en die simbole daarin tot universele waardes te verhef. Hierdeur kon sy die problematiek van die gebruik van Calvinistiese ikonografie te bowe kom.

Die sentrale gedeelte van die skildery vorm die buitelyne van die kaart van die ou Jerusalem. (Vergelyk hier die afbeelding van hierdie kaart)(Fig.19). Rondom hierdie stadsmure van die ou Jerusalem bring sy berge aan, waarna verwys word in Psalm 125, vers 2: "Rondom Jerusalem is berge, so is die Here rondom die wat hom vrees".³⁴ In die middel van hierdie kaart gebruik sy 'n kleiner kaart van dieselfde stad. Dit is 'n uitbreiding van die bestaande Jerusalem en simboliseer die geestelike Jerusalem.

Omdat Mason-Attwood nie die gebruiklike ikonografie vir die kruisiging kon gebruik nie, maak sy gebruik van voetspore in die metaforiese rots van Golgota in 'n volgende paneel. Die sentrale spore is byna in 'n mistiese waas vervat, met 'n paar druppels bloed by die voetspore.

Aan weerskante van die stad kom engele voor. Die engele bestaan uit afdrucke van gesigte in die verf, sonder enige lywe, wat simbolies is van die geestelikheid van hierdie wesens. In die vlerke word Eden en die heelal weergegee. Die opgekrulde slang simboliseer die sondeval en die seksualiteit wat daarmee gepaard gaan. Sy poog om Eva nie op 'n uitdagende manier weer te gee nie, maar gebruik eerder 'n simbool wat baie moeiliker is om te lees. Die opgekrulde slang wat uitloop in 'n blom, dui op die buis van Fallopius met die ovum wat bevrug word en uiteindelik uitblom in die vrug. Hier dui dit op die straf van Eva, dat sy met pyn kinders in die wêreld sal bring. Die heelal is 'n aanduiding van die mag van God en nuwe hoop. God ontsluit 'n nuwe wêreld tussen hierdie vlerke - 'n ewige heelal.

Die reënboog dui op die verbond van God met Noag, in Genesis 9 vers 13: "My boog gee Ek in die wolke; dit sal 'n teken wees van die verbond tussen My en die aarde".³⁵ Die gebruik van die reënboog het ook lokale implikasies, deurdat dit verwys na die verbond van 16 Desember; die geloof van die Trekkers dat die Here vir hulle 'n bepaalde taak gehad het in die land van wildernis. Die kraai wat uit die ark gelaat is, simboliseer die bose, terwyl die presiese wit vorm die duif en heiligheid simboliseer.

Die hele agtergrond is bedek met 'n net, behalwe die sentrale Jerusalem en die vlerke van die engele. Die gedagte hiervan is dat die ingehokte area van draad, die dierlike element van die mens se tydelike bestaan verteenwoordig. Dit is byna asof die draad 'n mens afkeer na en bevry in die ewige Jerusalem in, 'n stad van ewigheid. Die draad simboliseer die tydelike woonplek van die mens, maar met die visie na 'n ewige woning, sonder enige beperkinge van die huidige lewe.

God word gesimboliseer deur die ronde luidspreker in die plafon,

verteenwoordigend van die son. Rondom hierdie lig kom 'n spiraal voor wat die dinamiese energie van die heelal verteenwoordig. (Mason-Attwood het eers later uitgevind dat dit 'n spesifieke Hindoe-teken van die heelal is. Nietemin bly dit 'n geweldige dinamiese vorm). Hierdie spiraal verteenwoordig ook 'n Amonietsteen, wat die uitsonderlike ouderdom van die heelal simboliseer.

Aan die een kant van die skildery ontstaan 'n rankvorm wat die boom van die lewe simboliseer. Weer eens is hierdie rank nie 'n tenger plant nie, maar het dit die voorkoms van 'n sterk rankplant wat uit die dorre aarde van Afrika kan groei. In die twee verste hoeke van die skildery eindig die ranke in chaos, simbool van die prehistoriese chaos waaruit die aarde ontstaan het, deur die verbond, na die ewige vrede van die nuwe Jerusalem. Die ranke van die boom van die lewe blom in lelies uit. Die een groep lelies is wit en simboliseer reinheid, terwyl die swart lelies die bose verteenwoordig. Deur dieselfde vorm positief en negatief te gebruik, word die kontras tussen aardse sonde en ewige reinheid versterk.

Hierdie skildery is uit die volgende simbole opgebou:³⁶

- A. Die fokuspunt, simbolies van die mure rondom Jerusalem. In die swart krater ontstaan 'n tornado-spiraal, tekenend van duisternis voor die skepping.
- B. Die aandag word verskuif na die skeiding van lig en duisternis, wat ontvou word deur die vlerke van die vyf aardse engele, die bewaarders van die paradys. Uit hierdie duisternis groei 'n eksotiese blom, maar die steel van die blom wys heen na die adder en die sondeval van die mens.
- C. Die boom van die lewe en die net, simbolies van tydelike menslike bestaan, word dwarsdeur die skildery herhaal.

- D. Die reënboog, simbool van verlossing, omsluit gestorte merke bloed, simbool van dood. Die dood word deur die swart kraai, simbool van die mens se verdoemenis, uitgebeeld.
- E. Die duif, omhul met die wit kleed van reinheid, vlieg in die rigting van die opkomende reënboog, nog 'n teken van die verbond.
- F. Die derde reënboog vorm deel van 'n eksotiese, baba-Jesus-tuin waarin 'n pragtige blom ontluik. 'n Helder blou hoekie breek deur in die onmeetbare heelal.
- G. Aan 'n verlepte tak van die rank van die lewe, blom 'n swart blom. Hierdie rank wys heen na 'n volgende rank wat 'n rooi doringkroon vorm, verstrik in die net van die noodlot.
- H. Aan die voet van die kruis kyk die aanskouer op om slegs die voetspore van Christus, wat agtergebly het, te sien. Die oog kan nou terugbeweeg na die rank met die bebloede doringkroon, waaraan die wit lelie blom, simbolies van die opgestane Here. Bokant die voetspore kom die vlam van woede, tekenend van God se woede oor die sonde, voor. Die voetspore word omsluit deur 'n herhaling van die sentrale motief, die mure van Jerusalem, waar Christus gekruisig is.
- I. Die vier aardsengele ontsluit 'n groot, tydlose kosmos van hemelliggame, simbolies van nuwe hoop en heropstanding. Die vier engele, simbool van openbaring, kyk na 'n Jerusalem met goue mure, belofte van ewige vrede en tydlose bestaan.

3.1.12 "The four horseman of the Apocalyps" (c1982)(kyk fig. 20)

Wat hierdie skildery anders maak as bloot net nog 'n voorstelling van die vier perderuiters van die Apokalips, is die wyse waarop hierdie skildery met die aanskouer kommunikeer. Die ernstige aanskouer lees die skildery van links na regs. Die

onvoltooide regterkantste hoek trek dadelik die kyker se aandag. In hierdie gedeelte is die rou doek ongeskilder gelaat en het die verf net vrylik afgeloop. Die res van die skildery is tot in die fynste besonderheid voltooi, wat die vraag laat ontstaan waarom die kunstenaar 'n gedeelte van die doek ongeskilder gelaat het. In hierdie onvoltooidheid lê die betekenis van die skildery opgesluit.

Die vraag ontstaan wat verteenwoordig die perde? Die laaste perd van die Appokalips verteenwoordig die dood. Dood maak alles wat geldig is tot niet. Daarom dat die dood ook 'n gedeelte van die doek tot niet verklaar. Die kunstenaar is deur 'n groter mag as die mens verswelg en die werk is daarom ongedaan gelaat.

Die uitgeteerde perd, wat die sentrale gedeelte van die doek domineer, word 'n onheilspellende realiteit. Hierdie realiteit is vreesaanjaend, maar tog onvermydelik. Die skeur in die doek onder die perd se bek, is 'n poging om hierdie skrikwekkende beeld tot niet te verklaar; byna asof iemand, in hierdie geval die kunstenaar self, die doek fisies aangeval het, in die skielike besef van die boodskap wat dit kommunikeer.³⁷

Die hele gedagte van begin en einde word verbeeld deur die mens- en aapkop in die skildery. 'n Hele evolusionêre ontwikkeling, van die begin van bestaan tot die einde daarvan, word daardeur gesimboliseer.

In hierdie skildery lê die simboliek dus in die tema opgesluit. Die gebruiklike ikonografie van die swaard, skaal en die boog is nie verbeeld nie. Die gebeure in Openbaring 6³⁸ word tot die essensie daarvan gereduseer. Dit is waarom die regterkantste deel van die skildery "onklaar" is. Die dood het ingetree voordat die skildery voltooi kon word.

Vanuit die religieuse temas ontstaan 'n tweede groep temas wat die hele kwessie van menslike pyn uitbeeld.

3.2 TEMAS WAT MENSLIKE PYN UITBEELD

Hierdie temas toon simpatie met menslike bestaan en die behoefte van mense om hulle toestande te verbeter en met die pyn wat daarmee gepaard gaan. Mason-Attwood raak temas aan soos die dood van Ingrid Jonker, Bobby Sands, Gandhi, Herman Hess, en in die skildery "Rag Doll" beskryf sy die dood van 'n vrou in 'n puriteinse samelewing. Deur hierdie temas te skilder, verlos die kunstenaar haarself van die brandende patos wat sy vir hierdie figure voel. Sy verlos haarself van die pyn wat sy ervaar as sy aan die smart dink wat hierdie persone moes deurmaak. Volgens haar, weet sy nie of hierdie temas geldig is of nie, maar dit is 'n poging om haarself met die temas te konfronteer en tot 'n kompromie daarmee te kom.

3.2.1 "Gandhi" (c1980-82)(kyk fig. 24, 25 & 26)³⁹

Mason-Attwood is 'n groot bewonderaar van Gandhi. Die pasifistiese ideologie van Gandhi vind sy uiters aantreklik, nie net omdat sy 'n baie bang persoon is nie, maar ook omdat sy voel dat indien sy die moed gehad het, sy ook 'n pasifis sou wees. Sy beskou pasifiste as 'n groep onskuldige naïewe mense wat die wêreld wil verander op 'n vreedsame manier.

Gedurende haar studiejare op Wits, lees sy indringend op oor Gandhi. Dit is veral sy siening oor politiek wat haar beïndruk. Gandhi is die enigste politieke leier van wie sy weet, wat kon erken dat hy 'n fout gemaak het, of wat gesê het hy weet nie. Sekere kwaliteite van hom vind sy uiters onaantreklik, soos die feit dat hy 'n swak ouer was, maar dit is sy wysheid wat haar aanspreek.

Die lang lenige kwaliteit van sy liggaam maak hom uiters aan-

treklik om te skilder. Sy kan insien waarom hy so dikwels gefotografeer is -- omdat hy so uiters lelik was.

Tydens haar eerste besoek aan Indië (1980) onderneem sy 'n pelgrimsreis na die plekke waar Gandhi geleef en onderrig het. Dit is veral die feit dat Gandhi ook in Suid-Afrika was, en sy konfrontasie met Smuts, wat haar 'n aanhanger van Gandhi maak. In die ou deel van Delhi besoek sy die park, die Rag Ghat, waar Gandhi veras is. Hierdie park is uiters eenvoudig, met net die eenvoudige swart granietsteen in die middel van groot groen grasperke. Die onopgesmuktheid van die omgewing roer haar geweldig, omdat die res van Indië so vol kitsch ⁴⁰ is. Hier kom sy onder die indruk van die gees van die boodskap van Gandhi. Dit is die enigste openbare monument waarteen sy geen morele beswaar het nie, of waarvan sy wens dat sy die ideologie kon begryp wat daardeur vereer word. Mason-Attwood is geweldig gekant teen openbare monumente, en die skildery "War Memorial", (1974) (kyk fig.27), ⁴¹ toon hierdie verzet aan. Met 'n tweede besoek in 1983 neem sy dan ook blomme van Broederstroom af saam en plaas dit op die graf van Gandhi. (Kyk fig.28).

In 'n nabyliggende winkeltjie wat aandenkings van Gandhi verkoop, ontmoet sy twee ou mans wat volgelinge van Gandhi was. Hulle verkoop aan haar 'n boek vol foto's van skilderye wat van Gandhi gemaak is; uiterse swak geskilderde skilderye, maar dit wat dit uitbeeld, is roerend. Een van hierdie skilderye beeld Gandhi uit waar hy tussen Mohammed en Christus loop, wat haar laat besef dat hy 'n ikoon van toegeneentheid en liefderykheid geword het.

Met haar terugkeer na Suid-Afrika wou sy 'n hele reeks skilderye van Gandhi gemaak het. Sy gaan ook na Pietermaritzburg toe om foto's van die stasie waar Gandhi van die trein afgegooi is, te neem. Sy wou hom uitbeeld as 'n aasvoël wat se vlerke afgeknip is, ⁴² of hom te midde van 'n aantal kitsch In-

diese voorwerpe plaas. Hierdeur wou sy Gandhi as 'n tipe grappikoon voorstel, omdat hy daarteen gekant was om as 'n heilige vereer te word. Gandhi het ook vir haar die voorkoms van 'n Hottentotsgot gehad, as na sy dun lyf gekyk word.

Ten einde laaste het sy net drie Gandhi-figure voltooi. Met die koms van die film oor Gandhi, het die wêreld so moeg geraak van die beeld van Gandhi, dat dit onnodig geblyk het om die skilderye te voltooi.

Die eerste Gandhifiguur wat sy na haar tuiskoms vanaf Indië in 1980 skilder is 'n figuur van Gandhi in die tronk. (Kyk.fig.24) Hierdeur wou sy die feit onderstreep dat Gandhi lang gedeeltes van sy lewe in die tronk as gyselaar van die Britse regering deurgebring het, of homself as gyselaar gebruik het. In plaas daarvan om 'n son in die skildery as teken van die vrylating te gebruik, gebruik sy 'n lemoen. Die lemoen is teken van die vas wat gebreek word. Gandhi het altyd sy vas met water en 'n lemoen gebreek en so word die lemoen dus teken van die eindiging van 'n probleem en teken van die vryheid wat dit teweegbring. Die lemoen dui ook op die talle hungerstakings waarop Gandhi gegaan het. Volgens Mason-Attwood is dit 'n groot "tantrum" om mense uit te tart met jou eie lewe. Daar is tog ook iets suiwer in opgesluit, naamlik as jy 'n sagte teiken wil gebruik, kan jy net sowel jouself gebruik.

Die tweede Gandhi skildery (kyk fig. 25) is 'n figuur van volle lengte. In hierdie skildery probeer sy die figuur byna soos 'n Middeleeuse ikoon weergee, in die sin dat dit byna "praying before painting" moet uitbeeld. Indien sy nog 'n Katoliek was, sou die oefening geensins moeilik gewees het nie, omdat godsdienst jou 'n sekere geborgenheid gee. Onder die invloed van die Oosterse meditasie, gebruik sy die woorde uit die Katolieke liturgie, "bless the work of my hands", as 'n meditasie-mantra, om die gekonsentreerdheid van elke merk te ver-

seker. Hierdeur verseker sy dat die oomblik wanneer sy begin skilder, die kommer van elke dag se bestaan uit die weggeruim word en dat daar 'n groter ernstige dimensie binne gegaan word. In hierdie skildery is elke merk met hierdie gekonsentreerdheid en toegeneentheid geskilder. Die oopgesnyde suurlemoen wat die vorm van die bril van Gandhi herhaal, is ook simbolies van die vas wat beëindig is.

In opdrag van die Tongaat Sugar Estates skilder sy 'n derde Gandhi-figuur (kyk fig.26). Hierdie skildery was bedoel om in die vergadersaal van hierdie firma te hang. Nadat die direksie van hierdie firma verander het, is die opdrag egter teruggetrek.

Omdat hierdie skildery in 'n vergadersaal moes hang, probeer Mason-Attwood om aan Gandhi 'n meer formele, vergadersaalaanslag te gee, byna soos die portret van 'n direkteur. Dit was egter onmoontlik om aan so 'n figuur 'n formele houding te gee, daarom het sy sy tuisgeweefde mantel so geplaas dat dit byna soos 'n toga lyk. Omdat hierdie man so onskuldig en naïef was, maak sy die mantel so deursigtig moontlik, as 'n woordspeling op die deursigtigheid van die man se persoonlikheid. Aangesien die skildery bedoel was vir 'n openbare vertrek, is die skildery so toeganklik moontlik vir die aanskouer gemaak. Eksperimentele kuns sou vir sommige van die direksielede heeltemal onaanvaarbaar gewees het. In die agtergrond van die skildery kom die woorde "He Ram", wat "O, God" beteken, voor. Hierdie woorde is die laaste woorde wat Gandhi gesê het nadat hy deur 'n sluipmoordenaar in die rug geskiet is. Rama is die gedeelte van God wat toeganklik vir die mens is, en uitgespreek word as 'n gevoel van koestering en vertroosting ervaar wil word. Die tekens wat in die agtergrond van die skildery voorkom, is uit die Sanskrit geneem, met die eerste teken wat "He" en die tweede teken wat "Ram" simboliseer.

3.2.2 "Media fed into hunger" (c1981)(kyk fig.29)⁴³

Hierdie skildery behandel die gebeure rondom die dood van Bobby Sands terwyl hy op 'n hongerstaking was'. Die doel van hierdie hongerstaking was om die Thatcher-regering in die wiele te ry en die vrylating van ander gevangenes te eis. Die media het egter van hierdie gebeure 'n nuusfees gemaak en sodoende die mens as propogandamateriaal gebruik en uiteindelik tot sy dood gedryf. As gevolg van die mag van die media het Sands op die ou end geen sê in sy eie dood gehad nie en is sy dood byna op hom afgeforceer.

Die skildery toon twee gemaskerde figure aan weerskante van Bobby Sands. Hulle is simbolies van terroriste, wat hy in werklikheid was, maar ook die vernietigende krag van die media. Bobby Sands wat in die middel staan, verdwyn in 'n sfeer wat absoluut niks inhou nie. Hierdeur word die dood van Bobby Sands gesimboliseer, 'n dood waarin hy op die ou end geen sê gehad het nie.

Die titel van die skildery dui op die media wat die sensasiebelustes "voer" met propaganda. Die persone wat hierdie propaganda skep, is op die ou end gemasker en sal nooit hulle ware identiteit bekend maak nie. Niemand neem op die ou end verantwoordelikheid vir die lewe van 'n persoon nie. Die lewe word slegs 'n instrument tot die doel, naamlik sensasie.

3.2.3 "Like fowlers they set ..." (1965)(kyk fig.30).

'n Vroeë tekening uit Mason-Attwood se werk illustreer haar hele betrokkenheid by menslike pyn. Sy neem die teks uit Jeremia 5, vers 26: "Hulle loer soos voëlvangers buk, hulle het 'n val gestel, hulle vang mense",⁴⁴ as die tema vir hierdie tekening.

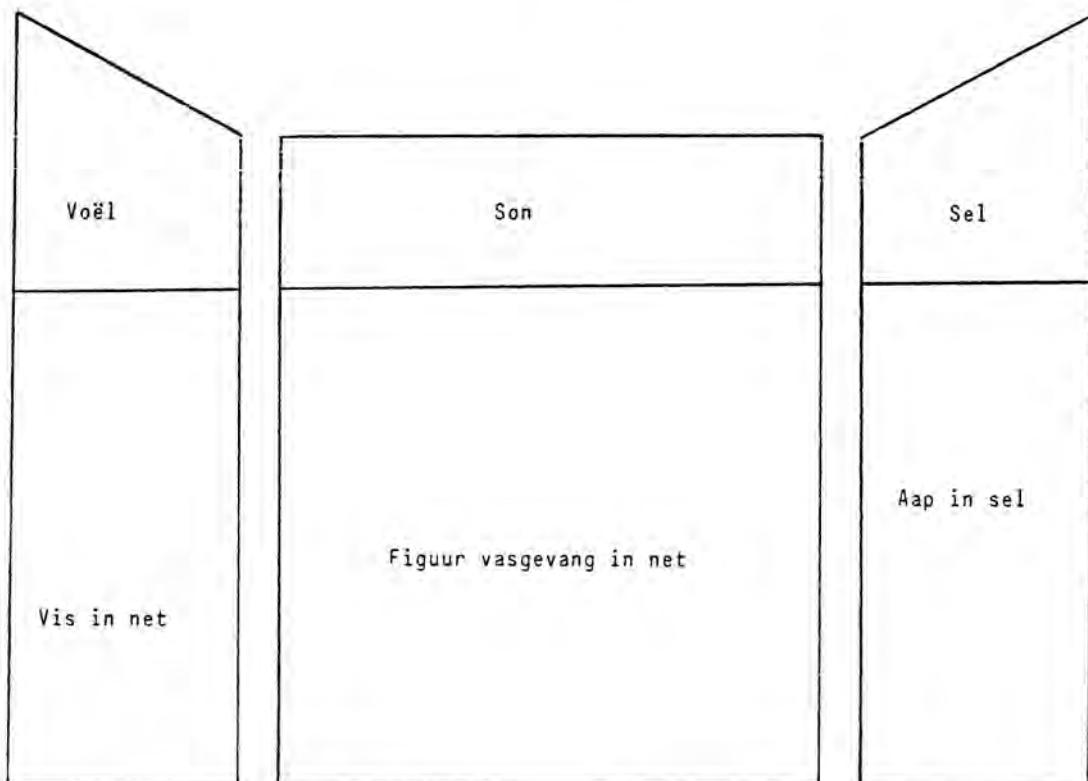
In hierdie tekening word 'n persoon geskets wie se arms vasgebond is. Dit verteenwoordig iemand wat in 'n net vasgevang is,

waarvan hy nie kan loskom nie. Die inskripsie op die tekening, "like fowlers they set snares, but it is man they catch", voeg 'n groter dimensie daaraan toe. Net soos voëls in 'n net wat van hulle vryheid ontnem word, so word die mens deur sonde van sy vryheid ontnem. Die mens word ook gevang deur strikke wat ander vir hom stel.

'n Skildery wat dieselfde idee van die vasgevangde mens verbeeld, is "Goalposts".

3.2.4 "Goalposts" (c1982)(kyk fig.31)

Soos die naam van hierdie skildery aandui, word die doelhokke van 'n voetbalveld uitgebeeld. Die skildery is uit drie gedeeltes opgebou. Die twee kantpanele vorm 'n perspektiwiese verwysing na die doelhokke. Die aanskouer word as 't ware betrek in hierdie skildery en staan midde in die doelhok waar die doelwagter die aanslae van die opponerende span afweer. (Ske-maties kan die skildery soos volg voorgestel word).



Die sentrale paneel beeld die doelwagter uit, vasgevang in die net van die doelhokke. Uitgestrekte arms klou krampagtig aan die net vas, terwyl die gesig van die doelwagter slegs een oog ontbloot. Die ander oog lyk toegeswel, soos na 'n besering. Die aankomende bal word verbeeld deur uitstulpings in die net, wat die suggestie van die rondspringende bal versterk. Die sentrale figuur herinner ook aan 'n kruisigingstoneel.

Die twee sypanele dra ook by tot die tema van verstrengeling. Aan die linkerkant kom 'n vis wat in 'n net vasgevang is, voor, terwyl daar aan die regterkant 'n apie in 'n geslote "sel" te sien is. Die aap is die verwysing na die oerbestaan van die mens. Dus die oersel van bestaan.

Die rooi blom in die regterkantste paneel skiet saad uit, wat in die bloedmerke op die sentrale paneel uitblom.

Die hele skildery is in twee bane verdeel, wat die metaforiese horison vorm. In die sentrale paneel kom daar bokant hierdie horisonlyn 'n goue son en vlieërs voor, terwyl in die linkerkantste paneel die bene van 'n groot voël te sien is wat uit die prentvlak uit vlieg. Op die regterkantste paneel word 'n mikroskopiese sel aangetref met organismes wat soos klein paddavissies lyk. Die plantmateriaal waartussen hulle swem, lyk ook soos 'n net.

Die simboliek van hierdie werk lê in die twee vlakke van die skildery opgesluit. Die onderste gedeelte onder die horisonlyn toon die verstrengelheid van menslike bestaan. Die doelwagter word teken van die mens wat gedurig op sy hoede moet wees vir die aanslag van 'n vyandelike groep. Die verstrengelde vis verhoog nog verder hierdie simboliek.

Die sel met die aap op die linkerkantste paneel verteenwoordig ontstaan van lewe. Hierdie lewe blom uit in bloed, wat die

wreedheid van die lewe suggereer.

Bokant die horisonlyn word die versugting na die bevryding vanuit hierdie lewe gesimboliseer: die voël wat wegvlieg, die vlieërs en die goue son, as simbool van ekstase.

'n Dualiteit word in hierdie skildery aangetref: Die mikroskopiese sel het alreeds die net daarin teenwoordig. Die sel wat die suiwerste kern van bestaan is, het alreeds die gevangenskap daarin ingebed. Die dun drade waarmee die vlieërs, wat vryheid simboliseer, aan die aarde gekoppel is, is so dun dat dit enige oomblik kan breek.

Dieselfde simboliese tema as in Judas Iskariot, kom ook in hierdie skildery voor. In die begin is alreeds die einde ingebed. Ware vryheid bly slegs 'n versugting, maar die verknegting van die lewe is in elke sel van die mens vervat.

3.2.5 "Rag Doll" (c1973)(kyk fig. 32)⁴⁵

As vertrekpunt vir hierdie skildery gebruik die kunstenaar die drama van Arthur Miller, The Crucible.⁴⁶ In hierdie drama word die Puriteinse gemeenskap van 1692, in Salem, Massachusetts, beskryf. Gedurende hierdie jare was die algemene geloof dat hekserij wel bestaan. 'n Groep tieners wat uiters verveeld was en ingeperk gevoel het in hierdie uiterse streng omgewing, begin op mense spioeneer met die doel om opwinding te verkry en uit te vind wie die kerklike wette oortree. Een van hierdie wette was dat poppe verbode was, omdat hulle gesien is as gesnede beelde wat aanbid word en dus die duiwel verteenwoordig het.

Een van die wasvroue in hierdie gemeenskap was van uitsonderlike lae intelligensie. Hierdie vrou het 'n lappop besit wat sy gekoester en vertroetel het. Van die kinders het haar met

hierdie pop gesien. Sy is aangekla van hekserij, verhoor, en is op die ou end opgehang.

Die skildery beeld hierdie gebeure uit. As vertrekpunt neem Mason-Attwood 'n prent van 'n lappop in die boek The Doll,⁴⁷ deur Carl Fox. Die pop is 'n Amerikaanse lappop uit die jare 1800-1825 (kyk fig.33). Die pragtige patina op die pop se gesig gee aan hierdie pop 'n ingeleefdheid van baie speel, wat besonder aantreklik is.

Die vrou oor wie hierdie skildery handel word as die lappop weergegee; geblinddoek om haar teregstelling te verbeeld. Die tronkmuur wat aan die bokant van die skildery voorkom, verwys na haar inhegtenisneming, maar ook na die geslotenheid van die gemeenskap. Daarom dat daar geen lugruim bokant die tronkmuur sigbaar is nie.

Haar eie onvermoë, naamlik haar lae intellek, is op die ou end dit wat aanleiding gegee het tot haar dood. Indien sy van beter geweet het, sou sy die pop weggesteek het. Die pop wat haar vertroosting was, word dan die instrument wat lei tot haar dood.

3.2.6 "Christopher Smart in Bedlam" (c1978) en "The lining of Christopher Smart's Straight - Jacket" (c1978)(kyk fig.34)⁴⁸

Christopher Smart was 'n digter van besondere broos karakter. As gevolg van 'n geestesiekte het hy voortdurend gepraat en alles wat hy dink, neergeskryf. Sy gedigte is dan ook uiterse lang mediterende verse wat telkens met dieselfde aanvangsreël begin. Baie van sy werk begin dan ook met die versreël: "For the praise of God". Smart se gedigte is by uitstek religieus, en hy het 'n voortdurende behoefte gehad om die naam van die Here te loof. Die obsessie om alles wat hy dink neer te skryf, was so groot dat hy sy gedigte op die stoffering van sy sel begin neerskryf het nadat hy in die sielsieke inrigting van Bedlam opgeneem is.

Wat Mason-Attwood veral aangryp, is Smart se brandende behoefte om die skeppende gedagte te verewig. Alhoewel sy gedigte lang uitgerekte herhalings is, is daar pragtige versreëls wat soos juwele uitstaan tussen die verse. 'n Versreël wat byna as 'n "mantra" in haar gedagtes herhaal, is die reël:

"For in my nature I quested for beauty, but God,
God hath sent me to sea for pearls".⁴⁹

David Jones bespreek hierdie reël in 'n essay oor Christopher Smart, Epoch and Artist,⁵⁰ en bewys dat die opvatting wat bestaan het dat Smart geestesversteurd was heeltemal ongeldig is en dat hy poësie van goeie gehalte gelewer het.

Mason-Attwood maak 'n hele reeks skilderye waarin sy die idee van die onkeerbare drang om jou gedagtes neer te skryf, uitbeeld. Die skilderye "The lining of Christopher Smart's Straight-Jacket" (c1978) toon die figuur toegewikkel in materiaal wat vanaf hierdie skildery hang. Op hierdie "verbande" is talle inskripsies gemaak uit die poësie van Smart. "Christopher Smart in Bedlam" (c1978) (kyk fig.34) toon die hand van Smart wat op die mure van die sielsieke inrigting van Bedlam skryf. Die landskap wat bokant hierdie mure sigbaar word, is die versinnebeelding van vryheid, wat vir Smart in die hiernamaals wag. Die hele tema belig die paradoks van Smart. Daar is algemeen aanvaar dat hy versteurd was, maar die kwaliteit van sy poësie maak hom 'n groot kunstenaar. Mason-Attwood probeer deur hierdie skilderye Smart onder die aandag bring en aan sy werk 'n regmatige plek gee. Sy probeer om die pyn wat hierdie kunstenaar moes voel, deur 'n huldeblyk te versag. Vergelyk in hierdie verband die skildery "Notes of a Nightingale" (c1974) onder Diere-Temas p.79).

3.3 MITOLOGIESE TEMAS

Na 'n aanvanklike fase van intense betrokkenheid by religieuse temas en simbole, verloor Mason-Attwood haar belangstelling in die religie. Na 'n besoek aan Nepal in 1980 maak sy kennis

met die Indiese god, Shiva. Hierdie god, wat baie fasette besit, is die god van skepping sowel as vernietiging. Deur 'n kosmiese dans skeep en vernietig Shiva. Dit is veral hierdie faset wat Mason-Attwood interesseer.

Gedurende 1981 ontgin sy voortdurend hierdie tema. Sy gebruik veral die veelvoetigheid van die beelde van Shiva wat sy in museums in Indië sien (kyk fig.35). Dit laat haar 'n teken ontwikkel waar sy verskillende voete en bene saamvoeg, (kyk fig. 36) as simbool van die kosmiese dans van Shiva. In sommige skilderye en tekeninge gebruik sy ook die bewegende hande van hierdie god, soos onder andere in die tekening "Shiva Dancing" (c1982) (kyk fig.37).

Omtrent hierdie simbool sê sy die volgende:

"I found when I was teaching art history, I got terribly tired of the certain austere stuff, leading to minimal work, like you striped away, like a Western saint, all your vices and all your self-indulgences. In contrast with Western art, Oriental art and Oriental philosophy seems to say: you are meat, and you are hunger, and you are laughter, and you are love, and let us get it into the same image. It is a much more exuberant thing. I'm not saying it is better or worse. It embraces the ordinary simple gross person as well as the refined person".

"Shiva especially when he is dancing, seems to have a capacity to define chaos, control chaos, and enjoying the chaos too ... Seems a very rich symbol at the moment".⁵¹

Vanuit die Indiese filosofie gebruik Mason-Attwood twee terme in haar skilderkuns naamlik "Jantra" en "Mantra". "Mantra" is 'n reël wat herhaal word terwyl daar gemediteer word. "Jantra" dui op 'n visuele beeld wat gebruik word as aanleiding tot meditasie. Die opgerolde spiraal word veral in Nepal as 'n "Jantra"

gebruik. Mason-Attwood gebruik dan ook hierdie "Jantra"-teken van die spiraal in tekeninge en skilderye waarin sy die kosmiese dans van Shiva uitbeeld. Die opgerolde spiraal verteenwoordig orde, terwyl die spiraal wat uitrafel die chaos verteenwoordig. Vergelyk "Shiva Dancing" (c1986)(kyk fig.38)

In 'n onlangse skildery, "Shiva Dancing" (c1986)(kyk fig.38) volg die bene van die dansende Shiva wat vanaf 'n sentrale punt uitkring en al hoe groter word, die spiraal van die "Jantra". Die bene wat al hoe groter word, dui op die toenemende intensiteit waarmee Shiva dans. Gedurende hierdie dans begin die aanvanklike ordelike "Jantra" uitrafel en in 'n ordelose chaos verstrengel raak. Dit simboliseer die hele beeld van chaos teenoor orde. Aangesien daar uit chaos geskep word en tot orde gebring word, word die dans van Shiva ook die skeppende dans van die kunstenaar self. Die vernietigende moment wanneer die verkeerde merk afgegee word, word vervang deur die ekstatische genot van die korrekte, skeppende merk.

In 'n tekening met die naam "Jantra" (c1982)(kyk fig.39), konstrueer sy die dansende bene van Shiva op 'n wyse dat dit herinner aan die marmerinlegwerk in die tempels van die Ooste. Sy vind die skoonheid van die dekoratiewe patrone wat in die Ooste aangetref word fassinerend en uiters mooi. Sy gebruik dan ook hierdie oordadige dekoratiewiteit in haar nuutste skilderye. Die agtergrond in die skildery "Mughal Bird" (c1986) (kyk fig.40) herinner aan die marmerinleg in die Taj Mahal. Vergelyk die foto wat die kunstenaar daarvan geneem het (fig.41). Om hierdie gebou van aangesig tot aangesig te kon aanskou, was een van die grootste gebeurtenisse in haar lewe en sy probeer om die subtiele ornamentiek en die atmosfeer in die gebou in haar skilderye weer te gee.

Dieselfde tema van die skeppende dansende Shiva gebruik Mason-Attwood in 'n tapisserie vir die Play House-gebou in Durban. Die tema van hierdie wandtapyt is "Lyric Arts" (c1985)

(kyk fig. 42), wat verwys na die uitvoerende kunste. In hierdie kunste is elke moment skeppend en vernietigend. Met elke tree wat die danser dans; noot wat die pianis speel; en woord wat die toneelspeler praat, laat hy die kunsvorm wat hy skep, agter hom. So is hierdie kunsvorme dan skeppend sowel as vernietigend. Hierdie idee wat deur Shiva verteenwoordig word, word gemanifesteer in tuimelende figure met blomme vir koppe. Die hande en voete word gebruik om byna 'n tweede beeld daar te stel, naamlik die van langbenige voëls. Die liriese kunste neem jou op die vlug van verbeelding en ekstase. Skeppende en vernietigende momente word moontlik met die lig van die gordyn, verteenwoordig deur die drade sybokhaar wat van die bopunt van hierdie tapyt hang.

Die tema van Shiva is tans in sy wordingstadium en is moontlik die beginpunt vir 'n hele reeks skilderye wat gaan volg.

In 'n ander tekening, "Shiva Dancing" (c1982) (kyk fig. 37), gebruik Mason-Attwood die hande van die dansende god wat vrylik rond beweeg, met verskillende objekte in die hande van die god. Die vergrootglas, simbool van die wetenskap wat probeer om lewe op aarde te verklaar, word gekontrasteer met die valkagtige poot wat skedels vashou. Aan die eenkant vernietig die wetenskap deur die ontwikkeling van atoombomme en gifstowwe, terwyl dit aan die anderkant mense se lewens vergemaklik deur die skep van medisyne en bekamping van siektes. Dit is veral hierdie dualiteit wat Mason-Attwood in die kosmiese dans van Shiva uitbeeld. Die paradoks wat in een beeld opgesluit lê, was van vroeg reeds in haar werk teenwoordig. Dit is waarom Shiva so 'n ryk simbool vir haar is.

Die religieuse temas wat Mason-Attwood uitbeeld, is vir haar ook mities in oorsprong. Die verhale in die Bybel is stories van lank gelede. Haar vroeë werk kan na mitiesreligieuse oorsprong teruggevoer word. (Vir 'n bespreking hiervan, kyk onder Religieuse Temas, p. 39).

Vir haar skilderye neem Mason-Attwood min figure uit die Griekse mitologie. 'n Onlangse werk beeld "Sybil" (c1986) (kyk fig. 43) uit, simbolies van die Hoër waarheid en profesie. Sy beeld haar soos 'n koplose Griekse beeld uit. Die borste word die simbool van die profesie, deurdat die een bors in 'n mond uitloop, terwyl die ander bors 'n afdruk van 'n oor dra, simbool van die mediterende inkeer in die self.

Vanuit die Egiptiese mitologie gebruik sy veral die Ibis as simbool in haar werk. Gedurende 'n besoek aan Egipte het sy opgemerk dat Ibis gebalsem is, net soos katte. Die Ibisgod Thor, sowel as die beelde van Ibis op die heilige grafte, het 'n besondere bekoring vir haar gehad. Ver al die sagte katoendoek waarin hierdie Ibis en ander gebalsemde diere en mense toegedraai was, het haar baie beïnvloed. Die toegedraaide kwaliteit van die figure laat haar aan die lendedoek van Christus dink, en aanvanklik is dit die toegedraaide figure wat sy uitbeeld soos, onder andere, die skildery "Cruxifix" (1971)(kyk fig.21) en "Holy Ibis" (c1971)(kyk fig.44) van getuig.

Gedurende 'n periode wat die kunstenaar naby Nooitgedacht gewoon het, was 'n vlug Ibis in die omgewing. Een van hierdie Ibis het in die kosbak van 'n vark geval waarin heelwat vetterige kos was. As gevolg van die vet wat op die vlerke van die Ibis gekom het, kon hy nie vlieg nie. Na 'n paar dae het die kunstenaar op hierdie toneel afgekom, die Ibis kos gegee, en sodoende het die Ibis mak geword. Hierdie voël het haar baie herinner aan haar reis na Egipte. Die vorm van die bek van die Ibis herinner haar byvoorbeeld aan die vorm van 'n sekel. Omdat Ibis in Egipte gebalsem word en in grafte geplaas word, word die Ibis vir haar simbool van die vlietende oomblik van tyd. Soos die sekel 'koring oes, so oes tyd die mens. Dit is waarom daar soms 'n koringaar saam met die Ibis uitgebeeld word, as toonbeeld van die tyd wat oes.⁵² (Vergelyk hierdie tekening onder aan die skildery "Integrerende en dis-

integreerende selfportret" (1975)(kyk fig. 79). So word die Ibis toonbeeld van die kortstondigheid van die menslike bestaan wat moet swig voor die sekel van die dood.

3.4 DIERE-TEMAS⁵³

Om diere tot die vlak van metafisiese simbole te verhef, was nog altyd vir Mason-Attwood 'n besondere mooi, logiese en bevredigende proses. Die gevaar kan bestaan dat wreedaardige antropomorfe wesen geskep kan word, maar hierdie gevaar bestaan in alle simboliese vergelykings.

Die dieretemas het hul ontstaan in die Bybel. Die ikonoklastiese gelowe soos Judaïsme, Islam en die Christendom kon nogtans nie die visuele beeld uit hulle godsdiens weer nie. Met hierdie agtergrond verplaas die kunstenaars hulle begeertes na die visuele beeld in taal. Die beskrywing van gebeure en profesieë word so noukeurig gedoen dat grootse beelde in die geestesoog van die toehoorder opgeroep word. Vergelyk byvoorbeeld gedeeltes uit Jesaja met die werk van skrywers soos Paul Tillich om die verskil in uitbeelding raak te sien. In Jesaja word elke reël 'n grootse landskap wat God en sy volk verteenwoordig. Die beelde is onmiddellik en helder. Tillich aan die ander kant, skryf bladsye prosa sonder dat dit 'n enkele visuele beeld in die geestesoog oproep. Hy is een van daardie seldsame skrywers, 'n ware ikonoklas. In die digkuns van digters soos Eliot, Robert Lowell en Dag Hammarskjöld, kom 'n barheid in hulle poësie voor. In teenstelling hiermee, is die profete se geskrifte in die Bybel ryk aan beeldspraak en vergelyking. So byvoorbeeld klim die leeu, in die boek Jeremia, uit die digte bosse van die Jordaan na die groen bedekte grasvelde;⁵⁴ 'n simbool van die opstanding, wat sy beslag in vroeë Christelike volksverhale kry. Daar is geglo dat die leeu op die derde dag lewe blaas in die leeuwelpies wat volgens oorlewing, dood gebore word. Die profete het ook geweet dat die leeu soos die koning, soos die son en soos die

arend is. Op hierdie wyse word simboliese uitbeelding 'n strawe na metafore, om die onbeskryflike te beskryf. 'n Omvattende voorbeeld hiervan is die profetiese belofte dat "Jy jouself tussen twee diere sal leer ken".⁵⁵

Om diere tot die metaforiese vlak te verhef is om hulle te ver-eer, eerder as om hulle te verneder. Diere word byvoorbeeld in die paradoks betrek, soos die lammers wat by die leeu sal lê. Hierdie dualiteit word herhaal in die verhaal van die twee kwaaddoeners wat aan weerskante van Christus aan die kruis gehang het; op sigself simbool van verlossing en verwerping, lewe en dood. Hoeveel meer aandoenlik sou 'n dieresimbool nie gewees het in skilderye van die minder belangrike kunstenaars uit die Renaissance nie. In uitbeeldings van hierdie tyd word die slegte dief só ongelooflik sleg uitgebeeld en die goeie dief só besonder goed. Hierdie konflik het byna 'n karikatuur tot gevolg. Fra Angelico (c1400-1455) is die enigste kunstenaar wat hierdie boosdoeners aan die kruis as mense kon uitbeeld, maar ook hulle kon bevry van die stereotipe uitbeelding. In San Marco draai die goeie dief, verlig deur die belofte van die komende paradys, na Christus met die sekerheid van 'n geliefde en laat so die ander dief die donker pyn van verlore-nheid ervaar.⁵⁶ Dit is eerder 'n tragiese as 'n moraliserende moment, 'n roerende oomblik. Minder goeie kunstenaars sou liever simbole soos diere kon gebruik, eerder as om die risiko van karikatuur te loop.

3.4.1 "The She-Wolf" (1965) en "Leopard of Delight" (1965) (kyk fig.45 & 46).⁵⁷

Hierdie skilderye dateer uit 1965, die eerste versameling skilderye wat die kunstenaar geskilder het. Gedurende hierdie periode het sy die meeste van haar beeldmateriaal uit die Inferno van Dante geneem. Haar skilderye was byna illustrasies vir die beelde wat Dante in hierdie gedig gebruik het.

Die Inferno begin met Dante wat in 'n woud verdwaal, simbool van sy eie soeke en middeljarige krisis. Hy identifiseer sy eie gebreke as vurige begeerte, woede en hebsug. In hierdie woud kom hy op drie diere af wat hierdie gebreke verteenwoordig. Die eerste is die luiperd wat vurige begeerte en genot simboliseer omdat hy slinks en spelerig is. Die tweede dier is die leeu wat simbool van woede, trots en ambisie is. Die wolvin is die derde dier en simboliseer gierigheid, hebsug en suinigheid. Die beelde van hierdie diere vind hul ontstaan in Jeremia 5:6: "Daarom maak 'n leeu uit die bos hulle dood, 'n wolf van die wildernisse verniel hulle, 'n luiperd loer by hulle stede; almal wat daaruit gaan word verskeur; want hulle oortredinge is baie, hulle afkerigheid geweldig".⁵⁸

Mason-Attwood skilder in hierdie reeks skilderye slegs die luiperd en die wolvin. Die reëls uit die Inferno wat sy by hierdie skilderye gebruik is die volgende:

Oor die luiperd: "Scarce the ascent began, then lo! a panther, nimble, light, And cover'd with speckled skin appear'd";⁵⁹ en dan die gedeelte van die wolvin: "A she-wolf was at his heels, who in her leanness seem'd full of all wants ... She with such fear o'erwhelm'd me, ..."⁶⁰

Hierdie diere word simbolies van menslike bestaan. Die karaktertrekke van die diere, naamlik genietinge en hebsug is gebreke wat in enige mens se lewe aangetref word. Die kunstenaar raak dus sake aan wat die mens daagliks raak. Die diere word geplaas teen die agtergrond van 'n verlate landskap wat die isolasie versinnebeeld wat hierdie gebreke vir die mens bring. Verlatenheid en verloretheid word hierdeur gesimboliseer. Hierdie landskappe is ook 'n verwysing na die dorre Suid-Afrikaanse landskap. Hierdie gedagte het sy ontstaan tydens argeologiese opgrawings saam met haar man waartydens die barheid van die landskap haar uitsonderlik beïnvloed. Die vrugbare tepels van die wolvin word gekontrasteer met die landskap

waar geen ander lewende wese teenwoordig is nie. Die dood van isolasie is dus die uiteindelijke finale boodskap van hierdie skilderye.

So word gepoog die beperkinge van die menslike gees, tot 'n universele waarheid verhef.

3.4.2 "Wild Dog" (c1963)(kyk fig. 47)

"Wild Dog" is 'n skildery wat tematies by bogenoemde twee skilderye aansluit. Die wildehond word weer eens teen die agtergrond van die dorre landskap geplaas. Die merke op die hond se lyf word in die landskap deur die ronde klipagtige vorme herhaal. Die ondergaande son en die maan in die agtergrond verteenwoordig die manlike en vroulike keersy van die lewe. Die verlate hond, vrugbaar as na haar tepels gekyk word, staan in die landskap waar geen maat vir haar teenwoordig is nie. Die teenpole van die manlike en vroulike elemente wat in wese nie bymekaar uitkom nie, is die onderliggende tema van hierdie werk: man en vrou wat geen kommunikasie met mekaar het nie.

Net soos die diere in die Inferno van Dante die beperkinge van die siel van die skrywer verteenwoordig, so is hierdie skilderye van Mason-Attwood gedurende hierdie periode, ensiklopediese verwysinge na die gevoelens van die kunstenaar. Die pyn van kommunikasiegebreke vorm die basis van hierdie werk. Daarom dat die landskap die dorre Suid-Afrikaanse landskap is, waarin plante en die metaforiese siel so moeilik in kan blom. Hierdie tema kom ook voor in die skildery "Two Figures in a Landscape" (1964)(kyk fig. 71) p. 97. Vanaf 1970 word die Suid-Afrikaanse landskap nie weer in Mason-Attwood se werk gevind nie.

3.4.3 "Garden"(1974) en "Metaphorical Snake" (1974)(kyk fig. 48 en 49)

Slange ⁶¹ is van die vroegste tye af met onheil verbind. Ver-

vloek in die paradys, is die slang tot vyand van die mens verklaar; hulle bestemming, die dood. Dit is juis hierdie feit dat slange die slegte verteenwoordig, wat 'n simpatie vir hierdie diere by haar ontlok.

Dieselfde tema as by Judas Iskariot word ook by die temas van slange aangetref. Slang se einde is alreeds in die begin teenwoordig. Die vervloeking van die slang in die paradys het hom sy vryheid van beweging ontnem en die merk van die dood op hom geplaas.

Die grafiese kwaliteit van die skubbe sowel as die kronkelende lyn van die lywe besit 'n visuele kwaliteit wat baie interessant is om mee te werk. Tydens 'n besoek aan die Transvaalse Museum het sy die patrone van die bewegings van 'n slang op die glasplaat gesien. 'n Swartgerookte glasplaat is geneem en 'n slang is daaroor laat seil.⁶² Die bewegingspatrone het 'n pragtige reëlmaat besit wat die kunstenaar besonder beïndruk het. Hierdie reëlmatige merke het haar ook laat dink aan die windmerke op die sandduine in die Namib,⁶³ wat sy gesien het op foto's wat haar destydse man daar geneem het. In heelwat van haar skilderye kom hierdie reëlmatige merke voor; vergelyk "Garden" (1974) en "Metaphorical Snake" (1974) (kyk fig. 48 en 49).

Die simbool van die slang wat uitblom in 'n blom, het sy ontstaan in 'n foto wat sy gesien het. In hierdie foto geneem deur Bob Barain van die Transvaalse Museum het die foto-graaf in opeenvolgende stappe gewys hoe die kop van 'n slang beweeg wanneer hy opgetel word en van gevaar bewus word. Die verskillende koppe het die vorm van 'n lelie gehad, wat Mason-Attwood dan ook in 'n lelieblom verwerk het. In hierdie simbool lê ook 'n dualiteit opgesluit, naamlik van slang na blom. Sy gebruik dit dan ook in skilderye wat paradoksale inhoud bevat, soos o.a. in "Dubbele Selfportret" (c1975) (kyk fig. 88)

In die eerste skildery, "Garden" (1974)(kyk fig. 48), verskyn 'n slang wat besig is om onder 'n draad deur te kruip. Dit is 'n ekstatiëse moment, want die slang kry die eerste indruk van 'n eksotiese tuin waarin hy beweeg. Die tuin word slegs deur 'n delikaat geskilderde blom, aan die regterkant van die skildery, verteenwoordig. Die giftong van die slang is nie teenwoordig nie, wat die onskuldigheid van die slang simboliseer. Tuin, die naam van hierdie skildery laat die toeskouer dadelik aan die verhaal van die tuin van Eden dink, waar die slang die vrou verlei het. Tog is hierdie skildery 'n woordspeling op die verhaal. Die slang is hier 'n onskuldige wese wat die ekstase van skoonheid ervaar, dieselfde skoonheid wat in sy eie lyf opgesluit lê. Die draad is simbool van die beperkinge van die menslike gees, maar ook die tydelikheid van die mens se bestaan. Die slang wat deurbreek deur hierdie hindernis is simbolies van die uitsonderlike ewige gedagte wat in die menslike gees deurbreek te midde van aardse beperkinge.

Die tweede skildery, "Metaphorical Snake" (1974)(kyk fig.49) het ook hierdie woordspeling op die tuin van Eden as sentrale motief. Hierdie slang breek ook deur die hindernis van die draad. In die agtergrond, op die horisonlyn, kom 'n boom voor. Hierdie boom is in die vorm van die syfer sewe. Die boom van die kennis van goed en kwaad, is juis die boom wat die slang verdoem het. Dieselfde boom word in die syfer van die ewige getal vervat, en sodoende die boom van die lewe word; ook die boom van die lewe vir die slang. In die boom van die lewe lê die slang se verlossing, daarom dat sy giftong nie teenwoordig is nie. Die gebruikelike simboliek van die slang word hier verwerp en boodskap van verlossing tree na vore.

Slange het nie die gebruikelike bedreigende kwaliteit in die werk van Mason-Attwood nie. Vir haar is hulle pragtige wesen met uitsonderlike grafiese moontlikhede. In 'n reeks tekeninge gebruik sy die kinderspel, "Slange en lere"

(1974)(kyk fig.50 & 51) as uitgangspunt. Hierdie tekeninge is bedoel as 'n speletjie en moet in der waarheid gespeel word. Die moeilikheidsgraad van hierdie speletjies maak die aanskouer bewus van die grafiese kwaliteit van die tekening.

In die skildery, "A head like a Cornfield" (c1972)(kyk fig.52) word 'n slang die vlegsels van 'n meisie se hare. Net soos 'n slang soms tussen die graan versteek is en die arbeider laat skrik as hy tussen die stoppels op die land uitglip, so glip die slang tussen die hare van die vrou uit. Die tekstuur van die hare, met die kosmos daarin, herinner aan 'n koringland. Die delikate tekenwerk van die slang, op 'n tweede doek wat aan die eerste gekoppel is, vorm 'n uitsonderlike kontras wat die oomblik van verrassing nog verder versterk.

Die slang word 'n simbool van die onmeetbare gedagte van die menslike gees; 'n metafoor vir die onuitspreeklike, die keersy van ornamentele alledaagse bestaan. Dit is waarom daar in van haar selfportrette, soos in die skildery "Dubbele Selfportret" (c1975)(kyk fig.88), die slang voorkom as die simbool van die dieper denke van die kunstenaar, gestroop van die ornamentiek van haar alledaagse vrou en moeder wees. Ander skilderye waarin hierdie motief voorkom, is "Chequerboard" (c1979)(kyk fig.53) en "Scarecrow" (c1974)(kyk fig.23).

Die slangmotief word ook met die lewe verbind, omdat die lyf van die slang dieselfde kronkeling as die naelstring het. In tekeninge soos, onder andere, "The ancient history of the foetus" (1976)(kyk fig.77) word die slang as die naelstring waaraan die fetus koppel, uitgebeeld.

3.4.4 "Movement of a Lion" (c1969) en "The Roar" (c1972)(1974) kyk fig.54,55 & 56)⁶⁴

Die simboliek van die leeu as simbool van opstanding kry Mason-Attwood uit die Bybel. Byvoorbeeld, in Jeremia 49 vers 19 word

God met die leeu vergelyk: "Kyk, soos 'n leeu uit die pronk-bosse van die Jordaan, sal daar een optrek uit die vaste woning : want in 'n oomblik sal ek hulle daaruit wegjaag; en hom wat uitgekies is, sal Ek daarvoor aanstel. Want wie is soos Ek? En wie sal My dagvaar? En wie is tog 'n herder wat voor my aangesig kan standhou"?⁶⁵

Dit is veral hierdie beeld van God wat Mason-Attwood deur die leeu simboliseer: 'n Groot magtige God, wat deur sy brul die aarde laat sidder.

3.4.4 (i) "Movement of a Lion" (c1969)(kyk fig. 54)

Hierdie skildery het 'n dubbelsinnige betekenis deurdat dit òf suiwer as 'n beskrywing van 'n leeu gelees kan word, òf as die ontwikkeling van twee ideologiese idees.

Volgens legende was die leeu teken van opstanding en verteenwoordiger van God.⁶⁶ Die leeu is dus simbool van opstanding en nuwe lewe.

Die vorm aan die onderkant van die horisonlyn het ontwikkel uit 'n idee van Edith Sitwell, in haar gedig "Shadow of Cain". Hierin word die splitsing van die atoom sowel as die baarmoeder en die geopende graf van Christus genoem. 'n Versreël wat hierdie beelde verteenwoordig, is die volgende:

" ... the Primal Matter
 Was broken, the womb from which all life began".⁶⁷

Mason-Attwood gebruik hierdie gedagtes simbolies in die skildery deur die aanwending van twee deurgesaagde beesskedels wat die geopende graf simboliseer. Hierdie beesskedels is omsluit deur 'n vorm wat die baarmoeder verteenwoordig, maar saam vorm dit ook 'n granaat, simbool van opstanding vir Mason-Attwood. Saam met die leeu verbeeld hierdie twee aspekte van die

skildery tekens van opstanding en lewe. Die baarmoeder skenk lewe aan 'n groter idee, die opstanding.

3.4.4 (ii) "The Roar" (c1972)(c1974)(kyk fig.55 & 56)

In twee skilderye behandel Mason-Attwood die brul van die leeu. Sy gebruik die volgende versreëls uit 'n gedig van Christopher Smart as uitgangspunt vir die twee skilderye:

"for a LION roars HIMSELF complete from head to tail"⁶⁸

In die eerste skildery (c1972) word die aksie van die "brul" uitgebeeld. Die leeu besit geen voete nie, maar slegs die profiel word weergegee. As uitgangspunt neem sy die skildery van Rousseau (1844 - 1910), "The Sleeping Gypsy" (1897), waar die algehele stilte van die leeu haar beïndruk. In teenstelling met hierdie skildery probeer sy om 'n skildery te skep waar die magtigheid van die leeu se brul, welluidend aan die aanskouer gekommunikeer word. Die diagonaal waarmee die leeu op die doek geplaas is, versterk die gevoel van die brul, sowel as die blomme wat soos note om die bek van die leeu rond waai. Die melodiese kwaliteit van die brul word hierdeur versterk.

In die tweede skildery met dieselfde titel (c1974) word die oopgesperde bek van die leeu gekontrasteer met die delikate nessesie waarin 'n brose eier voorkom (kyk fig. 56). In die agtergrond van die skildery kom 'n leeu in 'n landskap voor, terwyl, bo die bek van die leeu, die reproduksieorgane van die leeu te sien is.

In albei hierdie skilderye word die magtige brul van die leeu, simbool van die stem van God, maar ook van die roep van die natuur, uitgebeeld. Die koning van die diere word verbind met die Koning van die mens.

Die leeu is vir Mason-Attwood altyd die simbool van opstanding en van 'n mag groter as die mens. Visueel vind sy die leeu besonder mooi, maar ook die krag en outoriteit van die dier beïndruk haar geweldig.

3.4.5 "Tiger Web" (c1978)(kyk fig. 57)⁶⁹

Die tier word in die werk van Mason-Attwood in dieselfde verband as die leeu gebruik. Die denkbeeld van die tier as simbool van Christus kry sy in die poësie van William Blake in die gedig "Tyger, Tyger"⁷⁰ en T.S. Eliot: "Swaddled with darkness. In the juvenescence of the year Came Christ the tiger".⁷¹ Hierdie vergelyking het vir haar 'n besondere krag, en dit is waarom sy dit gebruik. Die tier as Oosterse simbool, het ook 'n aandeel gehad in haar gebruik van die tier, omdat die tier met orde te doen het. Die tier is simbool van die beskermer van ruimtelike orde, teenoor die magte van chaos en duisternis. Ook die dualiteit in die beeld, naamlik grasieuse beweging teenoor die brute krag van die dier, dien as ontstaanpunt vir hierdie skildery.

In die skildery "Tiger Web" word die mag van die tier deur die gesig van die dier weergegee. Hierteenoor word die lyf in vloeiende, soepellyne geskilder wat die grasie van die dier verteenwoordig. Soos die titel aandui, beeld die skildery, 'n tier, wat in 'n net vasgevang is, uit. Angs ontstaan by die dier as hy teen hierdie versperring vir sy lewe begin veg. Die tier word metafoor van die krag van God en vind so aansluiting by die gedig van Eliot.

3.4.6 "Elephant" (c1982)(kyk fig. 58)⁷²

Die argaïese, prehistoriese kwaliteit van olifante vind Mason-Attwood pragtig. Byna asof die diere soos reusetenks beskerming verleen aan die kleiner elemente van bestaan in die natuur.

Die skildery "Elephant" (c1982), is 'n skildery van 'n olifant wat uit die grootse landskap van Afrika groei. Gedetailleerde tekenwerk is by die oë en ore aangebring, met 'n hele aantal tande en slurpe as teken van die beskerming wat hierdie diere bied. Die gedetailleerde gedeeltes van die vel is 'n toonbeeld van die landskap waaruit hierdie diere kom, omdat die vel van 'n olifant van naby beskou, dieselfde kwaliteit as die van 'n barre landskap in Afrika het.

3.4.7 "Monkey Shrine" (c1983)(kyk fig.59, 60, 61, 62 & 63)⁷³

Tydens 'n besoek aan Nepal in 1983, kom Mason-Attwood onder die intense indruk van die gebruik van altare in die Ooste. op hierdie altare, wat op enige denkbare plek opgerig word, word voedsel, blomme, gekleurde toutjies, of selfs net 'n mooi kleur verf op die altaar geplaas. Sommige van hierdie altare is indrukwekkende strukture, maar ander is heel ongesofistikeerd. Dit is juis hierdie ongesofistikeerde plekke van aanbidding wat haar beïndruk. (Vergelyk die foto's van so 'n altaar wat Mason-Attwood gedurende hierdie besoek geneem het. Fig.66). Ape is heilige diere in Nepal en leef van die voedsel wat op hierdie plekke van aanbidding geplaas word. Omdat ape vir Mason-Attwood sulke uitsonderlike diere is, (sy het self twee eekhorngapies as troeteldiere gehad), is dit vir haar wonderlik dat die diere so vrylik tussen die mense kan beweeg. Op hierdie wyse word die diere deel van die Indiërs se hele beskouing van die lewe.

Sy neem heelwat foto's van hierdie ape, en met haar terugkoms dra sy 'n hele tentoonstelling aan ape op. (Vergelyk fig. 64 vir 'n voorbeeld hiervan). Die tentoonstelling, "Monkey Shrine" (c1983), is 'n poging om die menslike emosie in die gestalte van die aap vas te vang. Elke skildery word 'n plek van aanbidding, soos wat sy in die Ooste gesien het. Hierdie skilderye suggereer genot, maar ook vrees en wanhoop. Dit is 'n poging om die andersheid van die mens teenoor die ander diere

op aarde te illustreer, maar ook om die respek wat Mason-Attwood vir ape en hulle beperkte intelligensie koester, aan te dui.⁷⁴

Ape woon in 'n misterieuse, weelderige wêreld waar hulle wil tot mag absoluut is. Daar bestaan ordelose vreugde in chaos en in die rondstrooi van gemors. Die beperkende woordeskat van hulle roep word verhoog deur hulle poëtiese beweging.

Die kennismaking met ape kom van die kunstenaar se ervaring van twee eekhorngapies wat sy as troeteldiere aangehou het.⁷⁵ Gedurende hierdie tyd het sy geleer dat ape, net soos mense, in wese van ander diere verskil. Hulle fassineer, maar ontstel tergelykertyd die toeskouer omdat hulle so eenders, maar ook so anders as die mens is.

Gedurende 'n tweede besoek aan Nepal in 1983 sien die kunstenaar hoe ape kos opraap by plekke van aanbidding. Die ape wat vrylik met die mense meng, byna soos dagbesoekers aan die dorp, het 'n gevoel van Westerse agnostiese verlorenheid by die kunstenaar ontlok. Gekonfronteer met die ryke genuanseerdheid van die alledaagse bestaan in Nepal, het die andersheid daarvan vir haar as Westerling heeltemal ontoeganklik gelyk.

"Monkey Shrine" huldig die respek wat sy vir ape koester en die plekke van aanbidding waar hulle aangetref word. Hoe minder gesofistikeerd hoe beter. Dit beskryf die klein geslote altare van Asië en Afrika, waar swaar verdiende kos tussen blomme gestrooi word om 'n fees vir voëls, honde en ape voor te berei. Dit besing die genot van verf en die opwinding om gedeeltelike aksieskildering na voorspelbare orde te rig. Dit besing die malle onsinnigheid van die relikwieë-kassie, waar 'n knieskyf of vingerbeentjie van 'n heilige in gebed is in 'n oordadige kitsch⁷⁶ omgewing, gekonstrateer teen die soberheid van die eienaar.⁷⁷ Dit vier die genot om onsin,

bene en skulpe te versamel, "... fragments to shore against one's ruins".⁷⁸ Dit besing die moontlikheid van ryke assosiasies en verwysings na simbole, skilderye wat in betekenis toeneem hoe langer daar na hulle gekyk word.

"Monkey Shrine" is 'n medium tot genot. Teenoor hierdie selfbevreëdiging, word weersinwekkende paradokse van vrees, pyn en isolasie gebruik wat waardigheid en patos oordra. Hierdie werk is geensins satiries nie, dit is eerder die sneller vir 'n wye reeks metaforiese implikasies.

"Altarpiece" (c1983)(kyk fig. 59) is 'n "Madonna" en kind geplaas teen 'n stralekrans van sterre en inskripsies, soos op Bisantynse ikone. Die kwesbaarheid en verskuilde dierlike aspekte van geboorte word in die skrikwekkende gesig van die aap beklemtoon. Dit is beide 'n gil van triomf en 'n skreeu van vrees.

"Nataraja", (c1983)(kyk fig. 60)⁷⁹ die heer van die dans, is 'n woordspeling op die kosmiese dans van Shiva. Menslike en nie-menslike hande swaai woes in 'n evolusionêre see van verfrond. In die boonste gedeelte van die skildery is 'n Smithsonianse aap, omkring deur 'n suurstofmasker. Hierdie beeld verwys na die eerste aap wat op 'n ruimte-ekspedisie gestuur is. Onderaan die skildery is Aristoteles se vraag na beskawing in 'n tapisserie gewef. Die teks lees soos volg:

"What ignoble baseness is there in blood, flesh, bones, vaines and suchlike? Doth not the body of a Man consist thereof? And then how abominable art thou thyself, that doest not rather look into these which are so neere of kinde unto thee?"⁸⁰

Hierdie skildery bespreek die skepping van die lewende wese, verteenwoordig deur Nataraja, wat die heer van die dans is. Deur die dans word daar geskep. Die vraag ontstaan nou wanneer die wese as beskaafd bestempel kan word? Ape doen dieselfde dinge as mense, soos om in die ruimte te beweeg, maar word nooit as beskaafd aanvaar nie.

Die "Reliquary" (c1983) (kyk fig. 61) is 'n tapisseriecollage. Bobbejaanskedels hang uit openinge, soos in 'n katakombe, vanaf die sybokhaar. Gestorte verf, die basis van enige olieverfskildery, word hier vertaal in spatsels gekleurde wol. Kwas en sekels is in die skeringdrade geanker, waaraan gekleurde drade en sade hang; die kwas as simbool van skepping, en die sekel simbool van vernietiging. Hierdie simboliek verwys na die kosmiese dans van Shiva wat die god van skepping en vernietiging is.

Die paneel getiteld, "Priesthood" (c1983) (kyk fig. 62), het 'n Janus-figuur ⁸¹ as sentrale tema, beeldend van die gesproke woord en stilte, ritueel en sakrament, weggevreet in die baarmoeder. Vandaar dat daar aan die vrugte wat van hierdie figuur hang, gevreet is.

"The Irrationalist" (c1983) (kyk fig. 63) is 'n komiese aap wat die baan van die wiel van die lewe laat saamsmelt tot 'n ontospaslike gelykenis. Die idee het sy ontstaan in die gebedewiele wat in die Ooste aangetref word. Daar word geglo dat sodra die wiel gedraai word, die wind die gebede na die gode sal dra. (Let op die foto van so 'n gebedewiel wat in die versameling van Mason-Attwood voorkom, fig. 65). Geskrewe gebede op papier word opgerol en in die middel van hierdie wiel geplaas. As die wiel in die wind gehou word, draai dit.

Hierdie aap draai dus die wiel van die lewe en bid die gebed van die aarde, iets wat byna onmoontlik is, omdat die aarde nie "bekeer" kan word nie.

Die gestorte merk op die "Reliquary"-tapisserie word in 'n tweede tapisserie herhaal, wat beide as 'n baldakyn of mat gebruik kan word. Die gestorte merk word 'n viervoudige, veelkleurige beeld van die oorspronklike. Die verwysing na die Rorschach-toets is opsigtelik. Die lukraakheid van die merk

is betekenisvol; 'n simbool in sigself. Die ontploffende vorm van hierdie merk word in die "Madonna" weerspieël. Miskien kan die toeskouer deelneem aan hierdie spel, soos aan 'n Rorschach-toets, waar die "veraltaarde" ("enshrined") beelde vanuit die eie ervaring, groter betekenis verkry.

3.4.8 "Ape" (c1984)(kyk fig. 67)

Steeds onder die invloed van die beelde wat Mason-Attwood vir die tentoonstelling, "Monkey Shrine" (c1983), geskilder het, skilder sy 'n portret van 'n aap. Hierdie portret toon 'n aap wat, gekneus deur 'n besering, tussen lewe en dood huiwer. Die bokshandskoene wat aan die onderkant van die doek hang, gee die aanskouer 'n aanduiding van die instrument van marteling. Die aap, wat nóg lewend nóg dood is, ontlok 'n gevoel van simpatie by die aanskouer. Gekneus deur bokshandskoene, simbool van 'n spel waar die deelnemers mekaar wil doodmaak, maar ook nie wil doodmaak nie, lê die aap in 'n staat van uiterse saligheid. Die aanskouer kom met 'n skok agter dat indien die aap sou herstel, die aanpassing by die werklikheid ondraaglik sou wees. Die begeerte ontstaan by die aanskouer dat die aap eerder moet sterf.

Die bokshandskoene wat aan die onderkant van die skildery hang, het Mason-Attwood by 'n boksafrigter, Slagter van der Merwe, geruil vir twee paar nuwe handskoene. Die rede hiervoor was dat sy graag in hierdie skildery die fisiese instrumente wat gepynig het, wou gebruik. Hierin lê ook die simboliek van die werk opgesluit. Net soos boks van die mens 'n aap maak, so maak die onmenslikheid van mense teenoor mekaar, die mens tot 'n dier. Die wreedheid van die lewe word deur hierdie skildery uitgebeeld. Net soos die finale oogmerk van boks nie is om werklik dood te maak nie, so kneus mense mekaar ook in die alledaagse bestaan dat herstel onmoontlik lyk. Die dualiteit ontstaan dat, indien herstel moontlik is, is die ontugnugtering so groot dat die dood beter sou wees.

Hierdie skildery word dus simbool van menslike pyn en die stryd van daaglikse bestaan. Die kwesbaarheid van die siel van die mens, gekneus deur die handskoen van wreedheid en onbetrokkenheid, vorm die sentrale simboliek van hierdie skildery.

3.4.9 "Domestic Fowl" (c1986)(kyk fig. 68)

Hierdie skildery bestaan uit samestellings van die menslike ledemate wat so gebruik is dat dit 'n voël vorm. Aan die bo- en onderkant van hierdie skildery kom ligte op afsonderlike doeke voor. 'n Draad^{heining} in die agtergrond is deurgaans sigbaar. Die simboliese implikasie van hierdie skildery is dat die moderne mens as gevolg van verstedeliking in kunsmatige hokke aangehou word. Net soos die ligte wat aanhoudend brand in die hokke waarin hoenders eiers lê om 'n standhoudende hoeveelheid eiers te verseker, net so word die mens kunsmatig aan die lewe gehou as gevolg van die druk van geld en mag. In die proses hiervan verloor die mens kontak met die werklikheid en vervorm hy tot 'n gedrog.

3.4.10 "Monster" (c1979 - 80)(kyk fig. 69)

In die begin van die wêreld, maar ook aan die einde daarvan, gaan wesens nie meer weet waar hulle maats is nie. Die geweldige eensaamheid wat daardeur gaan ontstaan, word in hierdie skildery uitgebeeld. 'n Groot onbekende monster roep in 'n noodkreet na sy maat wat in ewigheid, nooit sal antwoord gee nie. Net soos in die lewe self, word die monster simboliek van die mense wat nie toeganklik vir mekaar is nie. Die ewige behoefte van die mens wat eensaam is, bly onbeantwoord in die ewigheid van ontoeganklikheid.

Die dieretemas van Mason-Attwood is plaasvervangers vir groter menslike waarhede; is metafore wat sy skep. In haar gebruik van die beeld van die dier maak sy seker dat hierdie inhoud nie satiries of grotesk voorkom nie. Die dier vervang 'n onuitspreekbare waarheid.

3.5 PREHISTORIESE EN ARGEOLOGIESE TEMAS⁸²

Reeds op skool wou Mason-Attwood 'n argeoloog word, maar die argeologie het slegs 'n belangstelling gebly. Haar eerste man was ook 'n argeoloog en hy hom het sy baie kennis oor hierdie vakgebied opgedoen. Sy het nog altyd daarvan gehou om rommel te versamel, en haar belangstelling in argeologie was meer 'n poging om 'n stokperdjie te regverdig. Antropologie en die primitiewe mens boei haar aandag net soos diere haar aandag boei. Primitiewe gebruike en religie het dan ook 'n besondere aantrekkingskrag vir die kunstenaar. Sy lees gevolglik baie oor hierdie temas na.

Saam met haar eertydse man reis sy na verskillende gebiede in Suid-Afrika waar opgrawings gedoen word. Sommige van die plekke vind sy uiters vervelig, terwyl ander weer 'n besondere bekoring vir haar inhou. Veral die gebied naby Phalaborwa waar opgrawings gedoen is voordat 'n oopgroefmyn daar begin is, het 'n besondere indruk op haar gemaak. Om deur die droë Transvaalse Laeveld te kon loop en al die reste van nedersettings daar te kon sien, het 'n kalmte, nostalgie en stilte by haar gewek, wat vir haar uiters aangenaam was. Dit is dan ook hierdie landskap naby Phalaborwa wat sy in vroeë skilderye gebruik soos, onder andere, "Two figures in a landscape" (1964), "Shewolf" (1965), "Leopard of Delight" (1965) en "Wild Dog" (c1963)(kyk fig. 71, 45, 46 en 47).

In 1962 onderneem sy ook 'n begeleide toer na Griekeland en Israel vir belangstellendes in die argeologie. Gedurende hierdie reis gee sy die kunshistoriese lesings terwyl haar man, Revil Mason, die argeologiese lesings aanbied. Hierdie reis was baie stimulerend, omdat plekke soos Migido en Jerusalem besoek is. Dit is tydens hierdie reis wat sy die veelborstige Diana van die Efesiërs in museums sien, wat sy later in verskeie tekeninge en in 'n skildery soos "Woman modelling a fur coat" (c1984)(kyk fig.90) gebruik.

Vanuit die Griekse argeologiese opgrawings, dien die graf van Agamemnon vir haar as die vertrekpunt vir 'n skildery, waar sy die harnas van Agamemnon langs sy graf plaas, soos in 'n Yster-tydperk graftombe. Hierdie skildery is later vernietig.

Gedurende 1964 onderneem sy en haar man weer 'n reis na Egipte en Jordanië, waar hulle heelwat navorsing in die museums doen. In Egipte merk die kunstenaar op watter pragtige kwaliteit die doeke het waarin gemummifiseerde diere en mense toegedraai is. Hierdie vergeelde lendedoeke gebruik sy later in skilderye wanneer sy seildoek, as simbool van lendedoeke, op skilderye soos "Crucifixion" (1965) (kyk fig.10) en "Flagellation" (1965) (kyk fig.11) plak. Hierdie doeke het vir haar die betekenis van grafklede of grafomhulsels. Die kwaliteit van ou leer of seil word ook in skilderye soos "Crucifixion 1967" (kyk fig.21) gebruik.

Die uitgekapte graftombes in Jordanië het nie tot 'n spesifieke skildery gelei nie, maar die atmosfeer van hierdie heilige grafte probeer sy in vele skilderye weergee.

Gedurende 'n reis na Italië in 1967 besoek sy die De Medici-kapel waar sy fragmente van heiliges se beendere sien. Hier, in sagte fluweel ingebed, is die knieskyf van St. Thomas van Aquino's en die handbeentjies van 'n heilige, verbind met 'n goue draad. Op hierdie beendere is al 'n perkamentagtige patina van oorhantering, en dit is veral hierdie kwaliteit van eeue-oue heilige objekte wat vir die kunstenaar aangrypend en roerend is. Objekte word heilig verklaar bloot net omdat hulle bestaan. Hier vind sy regverdiging vir haar eie versameldrang: Elke item wat 'n persoon versamel, is later die getuie dat so 'n persoon wel geleef het. Indien so 'n persoon veel bygedra het tot die religie, word hierdie objekte heilig verklaar. Net so is elke objek wat die kunstenaar versamel, ook haar heilige besit. Hierdie siening kom veral in die skilderreeks "Monkey Shrine" (c1983) na vore.

Die belangstelling in oudheid illustreer die kunstenaar se hele uitkyk op die lewe. Sy skilder eerder oudmodies en nostalgies as wat sy kontemporêre "ismes" onderskryf. Dit is waarom die kuns en geskiedenis van die verlede haar meer aanspreek as huidige gebeure.

3.5.1 "Two figures in a landscape"(1964)(kyk fig.71)⁸³

Die droë Transvaalse Laeveld in die winter is die oorsprong vir hierdie skildery. Dit is gedurende 'n argeologiese reis saam met haar eertydse man wat sy hierdie landskap naby Phalaborwa raaksien. Die vreedzaamheid van die gebied waar hier en daar 'n oorblyfsel van 'n nedersetting voorkom, maak 'n diepgaande indruk op die kunstenaar.

In 'n barre landskap sit twee argitipefigure, simbole van die primitiewe mens, maar ook die primitiewe in die mens. In kontras met die twee figure, is die horisontale terrein waarop hulle sit. Die ronde, plat sfeer van die son word in die vorms van die klippe herhaal. Die werk adem 'n Afrikagevoel, waardeur 'n stil magiese atmosfeer op die skildery oorgedra word. 'n Gespanne afwagting word deur die dreigende son veroorsaak: Afrika, kontinent van spanning, vulkaniese uitbarstings en donker mistiek. Die warm kleur van die skildery verbeeld die smeulende kwaliteit van hierdie kontinent; 'n kontinent wat in die gees van afwagtende geboorte of dood leef.⁸⁴ In hierdie skildery probeer Mason-Attwood die oerkwaliteit van Afrika weergee. 'n Dualistiese kontinent, wat deur die eeue heen as donker beskryf is, maar ook die lig van beskawing verwerp.

Die twee figure is simbool van die ontoeganklikheid van hierdie kontinent, deurdad die figure weg van mekaar af kyk. Dit verwys ook na die gebrek aan kommunikasie tussen man en vrou, wat 'n probleem so oud soos die kontinent van Afrika is. Die barheid van die landskap verwys na die barheid wat in die

menslike siel intree as kommunikasie skeefloop.

3.6 GERAAMTES

Geraamtes en bene word in baie van Mason-Attwood se werk aangetref. Die gestrooptheid van bene en die beseif dat hulle eens in 'n lewende organisme geleef het, maak haar gevoelig vir die skoonheid van die lewe. Die geraamte word ook gesien as die beginpunt van alle skepping. Dit is waarom sy altyd eers 'n paar gidslyne trek wat as geraamte vir haar skilderye dien. Die geraamtes word ook met evolusie verbind, soos in die skildery "Four horseman of the Apocalypse" (c1982) (kyk fig.20). Deur geraamtes in haar skilderye te gebruik, versag sy die pyn wat sy ondervind as sy op geraamtes afkom. Dit word ook 'n verwysing na doodsbeendere van heiliges wat sy in Italië gesien het.⁸⁵ Hierdeur word beendere verhef tot heilige religievoorwerpe. Werklike skedels word gebruik in skilderye soos, onder andere, "Movement of a Lion" (1969) (kyk fig.54), "Leopard's breath" (1971)(kyk fig.70) en "Table of relics" (1971)(kyk fig.93).

Die geraamtes word egter altyd in samewerking met ander temas gebruik. Dit is selde dat geraamtes die enigste uitgangspunt vir skilderye vorm. 'n Uitsondering in hierdie verband is die skildery "Dead Body on a seashore" (1964)(kyk fig.74) waar sy die ontbinde liggaam van 'n persoon op die strand uitbeeld. Gedeeltes van die geraamte is in die maanskyn sigbaar. Die eens lewende liggaam lê weerloos op die strand en word gaandeweg deel van die aarde. Dit keer terug na die skoot van die aarde waaruit dit kom.

3.7 INWENDIGE ORGANE

Die hart as simbool van ewige getrouheid vind Mason-Attwood aanvanklik uiters naïef en lagwekkend. Die afsku wat die kunstenaar vir die simbool van die "heilige hart" koester, kom van afbeeldings van Christus wat sy in swartwoongebiede sien. Christus word uitgebeeld as 'n pop-mooi man met goue

lokke hare, wat sy kleeed oopskeur om die "heilige hart" te ontbloot.⁸⁶ Tog vind sy later dat die hart 'n sekere warmte vir haar inhou en gebruik sy die simbool heel dikwels in skilderye. Veral die heilige hart van Christus word uitgebeeld in skilderye soos, onder andere, "Sandwichboard Man III" (1972)(kyk fig.13). Ook is die hart simbool van die moederlike instink, soos die skildery "Dubbele Selfportret" (c1975) (kyk fig.88).

3.7.1 "Youthful, Middle-aged and Eldery heart" (c1976) (kyk fig.75)

Hier word die hart as sentrale motief gebruik. Die doek wat in drie gedeeltes verdeel is, vorm trappe van vergelyking tussen die verskillende harte. Die jeugdige hart is met 'n slagaar aan die landskap van die lewe verbind. Geen troebel kleur word in hierdie hart aangetref nie. Die tweede hart het al kennis gemaak met die aanslae van die lewe. Plekplek is die hart gelap en toegewerk. Die slagaar is nou 'n dun draad, wat in die lug opskiet as simbool van versugting na vryheid. Die hart van die ouderdom is besig om oop te kloof, waar nou slegs die draad van die siel al hoop bly, wat deurskemer in die landskap in die agtergrond. Die hart lyk asof hy verdrink, maar terselfdertyd ook asof hy die son is wat ondergaan.

Die metaforiese hart van die mens is daardie enkele gedeelte van die liggaam wat uiters kwesbaar is vir hartseer en pyn. Uiteindelik sterf die hart van baie pyn en verdrink gaandeweg in die see van tranes.

3.7.2 Infant (c1973)(kyk fig.76)

Die fetus is simbool van nuwe lewe. Veilig in die baarmoeder ingebed, is hierdie organisme onaantasbaar. Vir Mason-Attwood is die fetus simbool van haar eie moederlike instink en die hartstog van 'n vrou. In die skildery, "Infant" (c1973)

(kyk fig.76) word die baarmoeder met die fetus ook die hart; en die naelstring die verbinding met die lewe. Net soos die slagaar die hart van bloed voorsien, so voorsien die naelstring die fetus van lewe. Op hierdie wyse word dit simbolies van die lewe. Gebrek aan kommunikasie tussen mense, die onvermoë om 'n ander se probleem te verstaan en vereensaming, lei tot die afsterwe van die fetus van die lewe. Die hart, en so ook die siel word stelselmatig deur teenslae van sy lewensaar afgesny.

Die fetus speel 'n pertinente rol in die werk "The Gospel According to Judas" (1982)(kyk fig.2, kyk ook p.42) waar dit die aardse verblyf van die mens simboliseer. Die kiem van die kwaad is alreeds in die begin teenwoordig.

In die tekening, "Maternal breasts" (c1972), word die fetus simbool van verwydering in 'n huwelik. In plaas daarvan dat die borste van die vrou melk vir haar kinders produseer, loop daar bloed en trane uit hierdie borste. Die fetus word simbool van die vrug wat nooit tot wasdom kom nie: Die lewe tussen man en vrou wat uiteindelik sterf.

Inwendige organe word gewoonlik tesame met ander beelde gebruik. Hierdie organe verbeeld die diepste begeertes van die mens. Daar waar die mens die kwesbaarste is, is die plek waar hy die seerste kry. Dit is daarom dat die hart en fetus so pertinent in haar skilderye voorkom. Dit wat onder die oppervlak aangaan, is in werklikheid die ware, brose mens. Voorbeelde van skilderye is onder andere "Integrating and Disintegrating Selfportrait 2" (1975)(kyk fig.79) en "Dubbele Selfportret" (c1975)(kyk fig.88) wat die hart van die kunstenaar ontbloot en so dus die diepste begeertes van die kunstenaar vir die aanskouer openbaar.

3.8 LITERÊRE TEMAS

Alhoewel Mason-Attwood die meeste van haar onderwerpe wat sy

skilder 'n literêre oorsprong het, is daar sommige werk wat deur 'n literêre Mantra⁸⁷ geïnspireer is. Hierdie versreëls was verantwoordelik vir 'n hele reeks skilderye en het gedurig in die kunstenaar se kop rondgemaak. Aangesien haar werk 'n sterk liriese, poëtiese aanslag het, beïnvloed poësie haar geweldig.

Een van die versreëls, wat 'n hele groep skilderye tot gevolg gehad het, is die versreël uit die gedig, "The Wasteland" van T.S. Eliot: "These fragments I have shored against my ruins".⁸⁸ Hierdie reël tref haar gedurende die roudiens vir T.S. Eliot, wat, sy oor die radio gehoor het. Die hele idee van fragmente laat haar aan haar eie situasie dink. Gedurende die tydperk (1970 - 1974) is sy van haar man geskei, wat 'n geweldige traumatiese periode was.⁸⁹ As dosent by Wits was haar tyd ook gefragmenteer. Met twee kinders wat sy moes versorg, was daar min tyd vir skilder. Al wat sy oor gehad het, was die fragmente van haar eie lewe en die paar objekte wat sy versamel het, wat iets van haarself vertel. Geïnspireer deur hierdie reël maak sy die skildery "Integrating and Disintegrating Selfportrait 2".

3.8.1 "Integrating and Disintegrating Selfportrait 2" (1975)(kyk fig.79)

Die skildery is 'n verwysing na fragmente van haar lewe in die tydperk toe die skildery geskilder is. Aan die linkerkant van die skildery kom 'n frokkie voor wat slegs halfpad in verf afgedruk is. 'n Frokkie is die kledingstuk wat die naaste aan die mens se hart kom. In 'n fyn, verwickelde lyn word die frokkie uitgerafel en die hart ontbloot, wat die innerlike siel van die kunstenaar weergee. Daarom dat daar 'n rafel in die hand van die tweede beeld, regs, voorkom. Die regterkantste figuur is 'n skematiese voorstelling van die kop van die kunstenaar. Hierin is al die visuele beelde wat die kunstenaar op daardie stadium geskilder het, vervat. Die reël "These fragments ..." toon aan dat die skildery iets van die kunstenaar

self ontbloom. Die integrerende deel van haar eie lewe is die beelde wat sy gebruik. Vlieërs is simbool van die versugting van die mens om die beperkinge van die lewe te verontagsaam en ekstasies die aarde te verlaat.⁹⁰ Al waar jy egter só vry is, is in jou siel. Dit is waarom die hok van die voël, bokant die frokkie aan die linkerkant, besig is om te ontrafel en om aan te sluit by die drade van die vlieërs. Die tydelikheid van die aarde, versinnebeeld deur die draadhok van die voël, kan slegs deur die dun draad van die siel nietig verklaar word. Deur hierdie dun draad te ontrafel, word so baie van jouself ontbloom dat jou hart sigbaar word. Die vryheid van die siel word gekontrasteer met die beperktheid van die aardse bestaan. Vryheid bly net 'n versugting, gesimboliseer deur die linkerkantste draad wat ondeurdringbaar bly. Die naam "Mason" op die frokkie, toon dat dit die aardse persoon van die kunstenaar is. Sy is slegs met 'n dun lyn aan haar psige verbind, omdat die wêreld se moeilikhede jou daarvan weerhou om psigies te eksisteer.

Die gefragmenteerde frokkie illustreer dat 'n gedeelte van die mens deur die aanslae van die lewe uitgerafel is. Dit dui op haar verbrokkelende huwelik. Die blom in die regterkantse figuur is haar seksuele behoeftes wat onbeantwoord bly.

Die sirkel wat die dun lyn voltooi, verbind albei beelde aan mekaar, wat aantoon dat die aardse en gees een is.

'n Tekening aan die onderkant van hierdie skildery toon 'n Ibis, simbool van die sekel en tyd, wat die koringaar, simbool van ryp graan, oes. Die borste wat in monde oopbreek, wys dat tyd die seksuele behoefte van die vrou vernietig.

Hierdie skildery toon die dualiteit van die lewe van elke mens aan: die gees teen die liggaam. Die afdruk van die hande versper die gesig en net 'n gedeelte (fragmente) van die mens se lewe word aan die toeskouer ontbloom. Die res lê in

die oneindige swart agtergrond verskuil.

3.8.2 "Paintings in praise of privacy" (c1973)(kyk fig.80)

Hierdie reeks skilderye bestaande uit agt delikate kameë; 'n klein kykie in die persoonlike lewe van die kunstenaar.

Hierdie skilderye is gebaseer op die Tarck-kaarte. In geheel vorm die pak kaarte twee-en-twintig verskillende beelde wat 'n sintese vorm, met vyf-en-sestig minder belangrike beelde.⁹¹ Sigeuners gebruik hierdie kaarte om die toekoms van persone te bepaal. Die beelde vorm saam 'n sintese van 'n persoon se diepste innerlike begeertes. Die afsonderlike kaarte besit elkeen 'n bepaalde beeld, maar wanneer saamgevoeg, word die geheel verstaanbaar.

"Paintings in praise of privacy" is 'n poging om vanuit verskillende beelde 'n kykie op die privaatheid van die kunstenaar te kry. Die eerste skildery toon 'n oop deur waardeur 'n landskap sigbaar word, die landskap van die kunstenaar se privaat lewe. Die laaste skildery toon 'n toe deur met 'n knop daarop, soos 'n leesteken of punt wat toon dat genoeg vir hierdie moment ontbloot is. Harderandskildering is gebruik by hierdie deure wat gekontrasteer word teen die sagte sensuele skildering van die ander skilderye. 'n Geslote deur aan die einde word die privaat aangeleentheid van elke mens se eie verlossing.

Die tweede skildery is 'n afdruk van 'n toegewerkte sakkie waarop die woorde, "These fragments I have shored against my ruins",⁹² in spieëlskrif op die doek aangebring is. Dit lyk asof die skrif aan die agterkant van die sakkie aangebring is, en so agterstevoor sigbaar word deur die sakkie. Nie net die sakkie nie, maar ook die beelde wat volg, is waardevolle fragmente van die menslike liggaam, naamlik die voete, die hande, die hart, die borste en by implikasie die testikels. Die toegewerkte sakkie, is beide geheimsinnig maar het ook

'n huislikheid daarin verweef, soos dié van meelsakkies. Die noukeurigheid waarmee die sakkie toegewerk is, toon dat die inhoud kosbaar is. 'n Fragment van die eienaar se intieme lewe.⁹³

'n Granaat wat ook die bors van 'n vrou kan wees,⁹⁴ vorm die sentrale motief in die derde skildery. Die blom bokant die horisonlyn toon aan dat dit inderdaad 'n vroulike vorm moet wees. Die granaatbors spuit 'n wit melkagtige substansie uit. Hierdie melkagtige substansie word in die vierde skildery die verf wat deur 'n hand uit die buis uit gedruk word.

Voetspore in die nat seesand vorm die sentrale motief van die vyfde skildery; spore wat in die sand gelaat is, maar deur die gety weggespoel word. Die delikate skilderwerk van die werk suggereer die tydelikheid van menslike bestaan en sterflikheid.

Die volgende twee doeke toon 'n kinderfrokkie met 'n hart wat daarin klop, terwyl die sewende doek 'n handskoen uitbeeld wat 'n ontkiemende akker vashou. Die akkerlobbe word tekenend van die testikels wat van hulle vrugbaarheid onwortel word deur die handskoen wat hulle uittrek. Die siel van die mens, in die hart gesetel, word sigbaar deur die frokkie, die kledingstuk wat die naaste aan hierdie orgaan is. Die geslote deur eindig alles finaal af. Genoeg is van die kunstenaar se intieme lewe aan die toeskouer ontbloot.

Hierdie skilderye is klein, intieme fragmente van die alledaagse bestaan van die kunstenaar. Diepgaande emosies word momenteel aan die aanskouer geflits, haar fisiese sowel as geestelike begeertes. Die aanhaling van T.S. Eliot is veral van belang. Beelde is fragmente, ook die fisiese skilderye is klein fragmentdoeke wat soos die pak Tarok-kaarte uit verskillende beelde opgebou is om wanneer volledig uitgepak 'n sintese van die persoon te ontbloot. Verskillende skilde-

rye wat elk 'n intieme fragment besit, maak die somtotaal uit van die kunstenaar se hele gefragmenteerde lewe. Hulle verwys na seksuele begeerte, onbeantwoorde liefde, skeppende aktiwiteit, kortstondigheid van bestaan en die dood. So word hierdie skilderye ook ensiklopediese verwysings na die beelde wat die kunstenaar gebruik.

3.8.3 "God's glove puppet" (1974) en "Dante's Inferno, Hell's Doors II" (c1972)

Die werk van Dante dien as uitgangspunt vir hierdie werke. "Dante's is a visual imagination. It is a visual imagination in a different sense from that of a modern painter of still life: it is visual in the sense that he lived in an age in which men still saw visions. It was a psychological habit, the trick of which we have forgotten, but as good as any of our own. We have nothing but dreams, and we have forgotten that seeing visions - a practice now relegated to the uneducated - was once a more significant, interesting, and disciplined kind of dreaming. We take it for granted that our dreams spring from below: possibly the quality of our dreams suffers in consequence".⁹⁵

Hierdie aanhaling van die skrywer T.S. Eliot gebruik die kunstenaar as uitgangspunt by die gebruik van beelde uit die Heilige Komedie van Dante. Die logiese opbou van die beelde maak dit vir haar baie aanvaarbaar om te gebruik. Wanneer die ideologie waaruit die werk geskryf is, aanvaar word, steek die werk pragtig en logies inmekaar soos 'n "Duccioskildery".⁹⁶ Die feit dat dit byna 'n outobiografie is, maak dit nog meer aanvaarbaar vir die kunstenaar. Uit die eerste gedeelte van die Inferno, neem Mason-Attwood die drie beelde van die diere en verwerk dit in skilderye vir haar eerste tentoonstelling. Hierdie beelde is onder Diere-temas (p.79) bespreek.

Net na haar studies in beeldende kunste aan Wits (1960), begin sy besonderlik belangstel in die werk van Dante.⁹⁷ Hierdie be-

langstelling duur voort tot ongeveer die begin van die sewentiger jare.

3.8.3(i) "God's glove puppet" (c1974)(kyk fig.82)⁹⁸

In hierdie skildery word Dante as 'n akteur uitgebeeld. Vanaf die Middeleeuse verhoog praat hy van snaakse beelde en visioene. Die kassie waarin sy kop verskuil is, word simbool van die verhoog waarvandaan hierdie slagspreuke geuiter word. 'n Rooi fluweelkleed hang vanaf die onderkant van die skildery soos die mantel van 'n handskoenpop. Aan die mou van die mantel is 'n goue handskoen vasgewerk wat die hand van die pop vorm. In die hand van die pop is 'n steen "Fool's Gold" vasgeplak.

Die feit dat Dante self 'n handskoenpop word, toon aan dat hy ook maar net 'n instrument in die hand van God word. Die steen van "Fool's Gold" is simbolies van die soeke na 'n hemelse heerlijkheid, wat nog nie gevind is nie. Die heerlijkheid van God bly net 'n versugting. Ons ken net "Fool's Gold", ware goud en waarheid is eers in die hiernamaals beskikbaar. Teater is 'n kammawêreld, en die feit dat teater momenteel is herinner haar aan die tydelikheid van bestaan op aarde en ons soeke na ewige.

Rondom die soom van die pop se kleed is die volgende aanhaling van Dante borduur:

"Lo mi son un che quando amor
 mi spira noto ed a quel modo
 che ditta dentro vo significando"⁹⁹

wat as dit vertaal word die volgende beteken:

"I am one who, when I fall in love
 I act in the way love commands me"

Wat die kunstenaar van Dante bekoorlik vind is dat, alhoewel hy na ewige waarheid en die sin van die lewe gesoek het, hy tog deur sy aardse begeertes regeer is. Dante, as instrument

van God was ook die verliefde wat volgens sy menslike instink gehandel het.

In hierdie skildery word 'n dualiteit aangetref. Ons bestaan op aarde is tydelik en word deur ons aardse begeertes beheer. Tog wag daar 'n groter, beter hemelse wêreld wat net 'n belofte bly.

3.8.3(ii) "Dante's Inferno, Hell's Doors II" (c1972)
 (kyk fig. 83)¹⁰⁰

By die aanskouing van die poorte tot die hel, sidder Dante in angsvir die ewige pyn wat agter hierdie deure opgesluit lê.

"Through me you pass into the city of woe:
 through me you pass into eternal pain ...
 All hope abandon, ye who enter here".¹⁰¹

Na aanleiding van die skuldgevoel wat Mason-Attwood ondervind, as gevolg van haar Duitse agtergrond en dit wat haar nasie aan die Jode gedurende die Tweede Wêreldoorlog gedoen het, skilder sy "Hell's Doors". Die eerste deure is 'n stel tekeninge, terwyl die tweede 'n skildery is wat uit veertien kleiner panele opgebou is. Elkeen van die veertien doeke besit 'n afdruk van die menslike hand, voet, arm of gesig. Die kunstenaar het die afdrukmetode gebruik omdat 'n afdruk die stempel van iemand laat. Die aanhaling van T.S. Eliot, op die derde deur links, verklaar die gebruik van die verskillende afdrucke "Hell, though a state, is a state which can only be thought of, and perhaps only experienced by the projection of sensory images: and that the resurrection of the body has perhaps a deeper meaning than we understand".¹⁰²

In sy bespreking van die Inferno van Dante, wys T.S. Eliot daarop dat die hel 'n staat van bestaan is, en by die lees van die gedig word beide 'n moment en 'n leeftyd uitgebeeld. Dit is dan wat die kunstenaar probeer verbeeld. 'n Moment van pyniging, word 'n leeftyd van marteling. Die pyn wat gesiglose

mense moes ondervind, word die pyn van die mensdom, word die aanklag teen die menslike ras. Hulpelose hande wat gryp na die laaste halm van lewe, elkeen met sy klein persoonlike identifikasieembleem, word simbool van die mense wat in gaskamers sterf. Slegs die voetspore van mense het agtergebly. Op die vyfde doek regs verwys die kunstenaar ironies na 'n verhaal wat sy gehoor het van 'n Duitse vroueoffisier wat lamskerms gemaak het van die vel van Jode wat gesterf het in die gaskamers. 'n Voetspoor is keurig "vasgewerk" tussen perkamentfragmente. Die aanhaling van Sylvia Plath, uit die gedig "Lady Lazarus", vergesel hierdie beeld.

"my skin bright as a Nazi lampshade,
 my right foot a paperweight,
 my face a featureless, fine Jew Linen ...
 and I a smiling woman"¹⁰³

Hierdie aanhaling verwys ook na die mishandeling van mense in die alledaagse lewe. Ledemate van mense wat in gebruiksaftikels omskep word, met die glimlaggende laksman wat toekyk, word simbool van die misbruik van mense en hulle gevoelens. Die voetspoor tussen blomme, vyfde doek links, word wreed verewig deur vasgewerk te word as perkament.

'n Plakkaat wat oorlog adverteer, tweede doek links, word die vuis van die gereg gekontrasteer met die hulpelose hande wat gemerk is met die etiket van 'n dooie in 'n lykshuis, eerste doek links bo. Die Y op die etiket verwys na die oorspronklike vorm van die kruis waaraan Christus volgens oorlewering gekruisig is. (Vergelyk p. 51). Hierdie reeks skilderye is dan ook 'n verwysing na 'n kruisiging; 'n Kruisiging van mense ter wille van 'n ideologiese standpunt.

Die bloeiende hart, omvat deur die voetspore van die mens, eerste doek links bo, is 'n verwysing na die siel van die mens; die hart waarin die mens vervat is.

Op die tweede laaste doek links word die handvorm deur 'n hand-

skoene vervang wat die teikenkol vashou waarna gemik word met gewere. Die ster van Dawid verwys na die Jode, terwyl die doringdraad die kamp en gevangeneeming van die Jode suggereer (sewende doek links onder). 'n Alchemistiese teken vir ontbinding¹⁰⁴ word in die laaste doek, regs onder, gebruik. Die ledemate, wat deurgaans in draad en tou verwickel is (simbool van gevangeneeming), word uiteindelik tot stof ontbind. Dit is hier waar die opstanding van die vlees groter betekenis kry. Aardse lewe word slegs verlig deur die versugting na ewige lewe. Die vraag ontstaan, hoe sal 'n gepynigde liggaam verskeur deur die ideologie van ander mense, kan ontstaan in verheerliking?

Die uiterlike vorm van die skildery verwys na die deure van die hel, maar die klein deurtjies wat elke skildery toemaak, verwys na elke mens se heldeure wat hy moet deurgaans, ewige pyn wat hy met homself rondra. 'n Katakombe van klein persoonlike graffies word ook deur die deurtjies gesuggereer. So kry die aanskouer 'n blik in die persoonlike smart van mense geskep deur die pyn van ideologie.

3.8.4 "Notes of a Nightingale" (1975)(kyk fig.84)¹⁰⁵

Die poësie van Christopher Smart dien as die vertrekpunt vir die skildery "Notes of a Nightingale". Dit is nie net die poësie van Smart wat haar aangryp nie, maar ook die persoon. (Vir verdere inligting oor Smart, kyk onder Temas wat menslike pyn uitbeeld, p.73).

Die versreël uit die gedig "Jubilate Agno", "For the praise of God can give to a mute fish the notes of a Nightingale",¹⁰⁶ beskryf Mason-Attwood as een van die volmaakste reëls poësie. Smart skryf lang uitgerekte gedigte wat die lof van God besing. Elke enkele organisme word ingespan om uit te jubel. Hierdie eienskap is vir die kunstenaar die kenmerk van die idealis, die mens wat die lewe in sy totaliteit waarneem. In

teenstelling met hierdie siening is die wetenskaplike altyd besig om in groepe te deel, te klassifiseer en te orden. In hierdie skildery probeer sy om albei gedagtes uit te beeld: 'n deurgesaagde vis wil sy versoen met die lyf van 'n nagtegaal. Hierdeur wil die kunstenaar aantoon dat alle wesens, rasse en beelde geklassifiseer word en só byna hul identiteit verloor. In teenstelling hiermee sien mense soos Smart die skepping in totaliteit, eerder as wat wesens gefragmenteer moet word om aan die eise van klassifikasie te voldoen. Bogenoemde aanhaling kom aan die vin van die vis in die vorm van 'n etiket voor. Sodoende word die woorde van Smart 'n woordspeling op die eis van klassifikasie, naamlik dat alles gemerk moet word. Dit wat op die etiket staan, verwys ironies na die mag van God om alle wesens tot groter totaliteit te skep.

Die saag wat geplaas is in die middel van die twee skilderye wat aanmekaar gekoppel is, verwys na die vernietigende moment wat in beelde opgesluit lê. Sodra die kunstenaar op 'n oppervlak begin werk, vernietig hy gaandeweg totdat die beeld voltooi is.

'n Dualiteit lê in hierdie skildery opgesluit. Enersyds verwys dit na die klassifikasie van wesens, maar andersyds verwys dit na die vermoë van idealiste soos Smart om die volle implikasie van 'n visie te begryp. Met een volmaakte visie sien hulle gelyk die onderdele en die geheel; die analise volmaak verenig in die sintese.

3.8.5 "Ramayana" (c1982)(kyk fig.85)¹⁰⁷

Die Indiese epiëse gedig, "Ramayana", dien as 'n uitgangspunt vir 'n verskeidenheid tekeninge, asook vir 'n skildery met dieselfde titel. Mason-Attwood word veral aangegryp deur die beelde wat in hierdie gedig voorkom.

Sita is die pragtige jong prinses wat aangehou word deur Rava-

na, koning van Ceylon. Prins Rama roep die hulp van Sugviva, koning van die ape, in. Sugviva beveel Hanuman, generaal van sy leër, om saam met Prins Rama, Sita te bevry. Hulle reddingspoging slaag en Sita reinig haarself deur vuur. Hierdie gebeure vorm die uitgangspunt van hierdie werk. Sita vorm die sentrale figuur, met die rook wat uit haar mond trek as teken van die rook van die vuur waardeur sy haar reinig. Aan die linkerkant van Sita se kop kom die profiel van Hanuman voor, terwyl die profiel van Ravana aan die regterkant van Sita te sien is. Saam vorm hierdie profiele die draaiende, dansende hoof van Sita wat besig is om haar in die dans te reinig met vuur. Hanuman verteenwoordig die goeie en Ravana die slegte; die twee teenpole wat in elke mens teenwoordig is; goed en kwaad wat deur die loutering van vuur tot suiwerheid moet kom.

Die agtergrond van die skildery verteenwoordig die reënwood waardeur Ravana, Sita na gevangenskap neem. Plantvorme en druppels reën word deur 'n mistigheid vasgevang. Vlieërvorme in die regterkantste hoek simboliseer Sita se versugting na vryheid. In kontras met die koel mistige effek van die skildery, staan die rooi vlamme wat die suiwering teweegbring, dinamies uit.

In 'n vroeër tekening Ramayana (c1974) (kyk fig.86) gebruik Mason-Attwood alreeds hierdie driekoppige figuur. In hierdie tekening word al die karakters van die verhaal, Ravana, Prins Rama en Hanuman, in die oë van Sita weergegee waar hul die vorm van kameë aanneem. Die kameë word die versiersels waarmee Sita haar versier vir die dans, maar ook die beelde van goed en kwaad.

Hierdie reeks is nog maar in 'n ontwikkelingstadium, en dit is die wens van die kunstenaar om hierdie hele verhaal in 'n westerse idioom te illustreer wanneer sy ouer is.

3.9 MANLIKE VERSUS VROULIKE KONFLIK

Die problematiese huwelik en die gebrek aan kommunikasie wat tussen man en vrou bestaan, vorm die basis van hierdie temas. Gedurende 'n tydperk van skommelende emosies in 'n ongelukkige huwelik, skilder die kunstenaar die skildery "Fragmented Bed" (1975) (kyk fig.87). In hierdie skildery word die tema van pyn veroorsaak deur isolasie en disintegrasie, aangeraak.

3.9.1 "Fragmented Bed" (1975) (kyk fig.87)¹⁰⁸

Hierdie skildery, bestaande uit agt doeke wat saamgevoeg is in die raamwerk van die styl van 'n bed, verbeeld die disintegrasie van 'n intieme verhouding. Intieme momente word in elke afsonderlike doek weergegee.

Na 'n miskraam en haar besondere gevoel van verlies skilder die kunstenaar hierdie doek. 'n Man en 'n vrou wat in 'n bed lê word uitgebeeld. Die vrou het sagte valletjiesnagklere aan wat die vroulike sagtheid en ornamentele verteenwoordig. Die man, daarenteen, het gestreepte nagklere aan wat die strakheid van die man verbeeld. 'n Valk, toonbeeld van manlikheid word in die nagklere aangetref, terwyl 'n tweede valk in die sloop van die kussing versteek is; die versteekte valk word simbool van 'n gekwete verlede en om dit nietig te verklaar maak hy ander seer. 'n Boom as teken van vroulikheid en die oermoederinstink word by die vrou aangetref. Die boonste twee skilderye is portrette van die twee mense. Die intimiteit tussen man en vrou word toonbeeld van hulle verwydering.

'n Eier, toonbeeld van die ovum, verlaat die beskermende omgewing van sagte materiaal, om stukkend te breek in 'n donker vlak aan die rand van die doek. In die volgende paneel drup bloed in die vorm van 'n traan van die laken af. Die ragfyn spinnerak wys op die broosheid van die vrou en hoe kwesbaar die wond is wat moet herstel. Onder die portret van die man

is 'n slangagtige vorm wat die manlike fallus verteenwoordig, wat saad uitblom om uiteindelik nooit die vroulike ovum te bereik nie. Gehul in 'n klein lugballonnetjie land hierdie saad uiteindelik op 'n barre landskap waar geen vrugbaarheid teenwoordig is nie.

Net soos die geslagsdaad in die skuiling van die laken vervat is, so is die probleme tussen man en vrou onder die oppervlak teenwoordig. Die vroulike ovum breek oop, om onvrugbaar te word en uiteindelik nie toeganklik vir die manlike saad te wees nie. Die vrugbare moment sterf om slegs weer terug te keer na die persoonlike landskap; kompleks vir die vrou, abstrak vir die man. Die sterk vertikale verdeling toon die skeur tussen die twee mense sodat oorbrugging tussen hierdie twee wêrelde onmoontlik blyk. Die sterk raamwerk van die bedstyle dwing hierdie situasie om onbuigbaar te wees. Geen uitkoms is uiteindelik oor nie. In die geslotenheid van die bed het die tragedie homself voltrek en 'n onoorbrugbare kloof gelaat.

3.10 SELFPORTRETTE

Die meeste van Mason-Attwood se werk is 'n verwysing na beelde en onderwerpe wat haar besonder na aan die hart lê. Haar werk kan as outobiografies bestempel word, omdat sy die toeskouer inlaat in die klein intieme sfeer van haar geesteswêreld. In 'n paar selfportrette openbaar sy haar meedoënloos tot die aanskouer, en staan hy terug vir die eerlikheid waarmee sy haarself uitbeeld.

3.10.1 "Dubbele Selfportret" (c1975)(kyk fig.88)¹⁰⁹

Hierdie tweeledige skildery beeld nie die fisiese persoon van Mason-Attwood uit nie, maar die diepliggende psigologiese aspekte van die kunstenaar. Die eerste doek verbeeld die kunstenaar as vrou en moeder. Aan 'n draad hang 'n frokkie, met die naam "Mason" op die etiket. Op die een draad sit 'n

voël, terwyl die ander draad in 'n blom oopbreek. Saam met die blom is daar ook nog 'n lintjie aan die draad geknoop. Tussen die voue van die frokkie, kom die vorm van die hart voor. Links onder is daar blompatrone op die frokkie aangebring. Hierdie doek verbeeld al die ornamentiek wat met vrouwees gepaard gaan. Die lintjie verwys na die linte wat die kunstenaar aan stokke gebind het om voëls van haar groentetuin af weg te hou. Die voël wat sit en toekyk is 'n woordspeling op die lint wat hom moet wegjaag. In die frokkie lê die hart verskuil, wat die begeerte om 'n goeie moeder en vrou te wees, verbeeld. Die blompatrone op die frokkie verwys na die begeerte van elke vrou om haar mooi te maak en op haar beste te lyk. Alledaagse bestaan, die dinge wat die kunstenaar omring, en haar vroulike begeertes word in hierdie doek verbeeld. Tog is daar in hierdie wêreld ook 'n dreigende keersy, gesimboliseer deur die donker, halwe sirkel wat bokant die voël hang. Let daarop dat die voël net een oog het, terwyl die ander oog 'n kappie oor het. Hierin word die dreigende keersy van die kunstenaar, haar intellek, wat in die volgende doek uitgebeeld word, sigbaar. (Die intellek is die faset van die kunstenaar se lewe wat momentele skoonheid van alledaagse bestaan bedreig).

In die volgende doek word die tweede wêreld van die kunstenaar uitgebeeld, die wêreld van die intellek. Die hart en die vroulike emosie het hier geen plek nie. Dit is waarom die plek van die hart nou met 'n lappie toegewerk is. Die sterk vorm van die slang vervang nou die ornamentele blomme. Tog bly die dualiteit altyd teenwoordig: Ook in hierdie wêreld van skeppende denke en intellektualiteit is die vroulike begeertes en instinkte maar altyd teenwoordig.

Hierdie skildery is 'n voorbeeld van die dualiteit wat in die gees van die kunstenaar ingebed is. Die skeppende aktiwiteit en haar kunstenaarskap word altyd met daaglikse rompslomp en huishouding gekontrasteer. Aan die een kant is daar

die skeppende vrou en kunstenaar, aan die ander kant haar pligte as moeder. Hierdie dualiteit in haarself gee aanleiding tot 'n tweede groep selfportrette wat sy vir 'n tentoonstelling maak, met die titel, "Myself as a Sandton Mama" (1978).¹¹⁰ Hierdie tema verwys na die voorstedelike vrou wat altyd oor die kinders bekommerd is, en hulle oral heen karwy. Dit is egter 'n ironiese woordspeling op haar onvermoë om so 'n lewe te kan voer.

3.10.2 "Being looked at" (c1983)(kyk fig.89)¹¹¹

In 'n sekere sin is hierdie portret baie konvensioneel. Dit gee nie die beeld van 'n geïdealiseerde mens nie, maar is so akkuraat moontlik geskilder. Mason-Attwood het baie vroeg in die oggende aan hierdie skildery gewerk sodat sy die gevoel van sleur van die dag en die hunkering na nog slaap goed kon vasvat. In die oë van die gesig word twee wêreldes weerspieël: Die een oog is denkend, die ander oog vol paniek. Daar is baie lank aan hierdie portret gewerk, omdat daar altyd die versoeking was om die portret beter te laat lyk. Haar ideaal was om 'n gestroopte, eerlike beeld van haarself aan die toeskouer te gee. Dit moes geensins 'n kosmetiese foto wees nie, maar 'n baie private beeld van die kunstenaar self.

Die idee van die naak torso is 'n poging om aan die toeskouer die naakte waarheid van haar eie dualistiese lewe oor te dra. Verskuil agter 'n stuk juweliersware, ('n bruidsluier wat sy uit Indië saamgebring het), vertoon sy haar nakend aan die publiek. So word die kunstenaar gestroop van privaatheid en laat sy die aanskouer haar eerlike self sien.

Die dualiteit wat in die oë voorkom moes twee aspekte van die kunstenaar uitbeeld. Eerstens, moes die portret die lagwekkende en bespotlike aspekte van 'n middeljarige naakfiguur beklemtoon. Die kunstenaar stel haarself aan die publiek op

'n eerlike wyse bloot sonder om haarself op 'n modieuse wyse uit te beeld. Tweedens word die toeskouer betrek by die dualistiese, "skisofreniese" karakter van die kunstenaar se persoonlikheid, versinnebeeld deur die "denkende" en "paniekerige" oog.

Hierdie portret is meer 'n psigologiese studie. Aspekte van die kunstenaar se eie siening word in die werk weerspieël. Die halssnoer word 'n teken van versiering, hetsy as 'n skildery wat bedoel is vir versiering, of as haar eie verwondering oor die skoonheid van die lewe. Die gesig is 'n sterk fokuspunt, daarom moes die torso ook 'n mate van belangstelling by die toeskouer ontlok. Dit is waarom sy die halssnoer gebruik het.

"With a self-portrait one can make a cynical remark. You have much more freedom if you are the subject, than when your sitter is the subject. At least with a self-portrait you are free of worry about defending the other person. Self-portraits, I think, is a very good philosophical exercise".¹¹²

3.10.3 "Woman modelling a fur coat" (c1984)(kyk fig.90)¹¹³

Mason-Attwood begin toenemend skilderye maak wat 'n globale beeld oordra van iets waarteen sy protesteer. "Woman modelling a fur coat" is so 'n skildery.

Hierdie skildery ontstaan na aanleiding van 'n gesprek wat sy tussen 'n klein seuntjie en sy ma gehoor het. 'n Besoeker aan sy moeder het 'n pelsjas aangehad, en die kind se kommentaar was dat die vrou 'n jas dra wat huil. Mason-Attwood vind dit heeltemal aanvaarbaar dat primitiewe mense wat werklik koud kry die pelse van diere dra, maar uiters onaanvaarbaar dat diere in hokke aangehou word sodat hulle pelse verwerk kan word vir die aandrag van ryk voorstedelike dames. Sy haat onmiddellik persone wat pelse dra, maar sy weet dat dit haar eie bevooroordeeldheid is.

Wat haar wel interesseer is dat persone wat pelsjasse dra 'n sekere bekoorlikheid en styl openbaar. Die advertensies van pelsjasse in Vogue-tydskrifte is die uitgangspunt vir hierdie skildery. Die manier waarop die modelle staan, het 'n bepaalde arrogansie en elegansie waardeur hulle die waardigheid van die dier self aanneem.

Die model se gesig moes in hierdie skildery oud en verweer voorkom. Om hierdie effek te bereik het die kunstenaar kosbare sy opgefrommel en in die verf gedruk vir die gewenste tekstuur. Die idee agter die ou verweerde vel is dat vroue eers in hulle middeljare pelsjasse kan bekostig. 'n Sekere patos straal uit die gesigte van middeljarige en ouer vroue, omdat hulle alreeds die pyn en slae van die lewe ervaar het. So 'n gesig is besonder mooi, maar ook tragies, omdat 'n vrou se hartsbekommernis, naamlik veroudering, op haar gesig gedra word.

Omdat die kunstenaar nie aandag aan haar eie voorkoms bestee nie, vind sy bekoorlikheid en elegansie besonder aantreklik by mense. Sy kan ure na sulke mense kyk, maar dit bly slegs 'n artistieke bewondering. Dit is waarom die model in die skildery 'n bepaalde arrogansie, elegansie en modebewustheid moes openbaar. Aangesien die vrou die moed het om die pelsjas te vertoon, moet sy ook die gevolge daarvan dra. Daarom beeld die kunstenaar haar as 'n katwyfie uit, met vyf borste. As gevolg van groter visuele aantreklikheid het die kunstenaar nie aan die model ses borste soos die gebruikelike ses tepels van 'n kat gegee nie. As gevolg van die vyf borste is daar sommige persone wat hierdie skildery vertolk as synde Artemis van die Efesiërs te wees. Sy was die godin van die diere, geboorte en die jag en ook veelborstig.¹¹⁴

So 'n interpretasie is heel aanvaarbaar, omdat hierdie skildery 'n woordspeling is op die jagtersinstink van die vrou wanneer sy haar middeljare bereik. Sy probeer alles in haar vermoë

om aantreklik te bly, waardeur sy byna die instink van 'n dier kry.

In hierdie skildery word multidimensionele beelde gebruik. Aan die een kant maak die kunstenaar beswaar teen die gebruik van pelse vir aandrag, maar aan die ander kant is die skildery ook 'n kommentaar op die middeljarige vrou wat weier om oud te word. Die skildery vertoon die respek wat die kunstenaar vir elegansie koester, asook haar agting vir die patos wat in ouer vroue se gesigte opgesluit lê. Deur hierdie skildery as 'n selfportret weer te gee, verplaas die kunstenaar haarself in die wêreld van skoonheid en mode. Dit word byna 'n komiese woordspeling op haarself wat geen aandag aan uiterlike voorkoms skenk nie. Haar voor- en afkeure word verenig in een beeld tot 'n arrogante, elegante model wat haar pelsjas met 'n vroulike en dierlike instink vertoon.

3.10.4 "Middle-aged Daphne, Middle-aged Eve" (c1972) (kyk fig.91)¹¹⁵

'n Nostalgie na skoonheid en jeug word in hierdie skildery verbeeld. Dit is 'n ironiese blik op die onvermoë van die mens om die proses van veroudering te stop.

Die kunstenaar vind die verhaal van Daphne wat in 'n lourierboom verander het nadat Apollo haar die hof wou maak, vreesaanjaend, maar vormlik uiters aantreklik. Die vrou, maar ook die stam van die boom, reik uit na appels. Die vingers van die uitgestrekte hand is in die vorm van lourierblare, maar word terselfdertyd 'n verestoffer wat die vrou gebruik om die rak mee af te stof.

Hierdie skildery is geskilder nog voordat die kunstenaar self in haar middeljare was. Die middeljare is, volgens die kunstenaar, die beste deel van 'n vrou se lewe. Gedurende hierdie jare is skoonheid nie meer so 'n faktor om mee rekening te hou, soos in jou jeug nie. Ander kwaliteite word belangrik, omdat

die vrou nie meer al haar aandag aan uiterlike voorkoms hoef te spandeer nie. Dit is waarom hierdie skildery 'n proses uitbeeld wat nie gestop kan word nie. Die model is onbekoorlik, maar nie onbenullig nie. Die skildery is 'n viering van die vryheid wat gedurende 'n vrou se middeljarige intree wanneer sy verlos is van die eis van aantreklikheid. Daarom dat Eva nie meer die appels, wat simbool is van haar verleiding van die man, kan bykom nie. Die seksuele word op die agtergrond geskuif.

Afgedrukte materiaal wat oor die hele oppervlak van die figuur voorkom, verwys na die verouderde vel van die vroue. So ook die appelheltes, wat die verouderde hart in die figuur simboliseer. Die hart het al begin muf, soos appels wat lank in 'n kas gestaan het.

Hierdie skildery is geensins 'n skildery wat die ideologie van die Vrouevryheid-beweging verkondig nie. Filosofies vind die kunstenaar hulle idees aanvaarbaar, maar nie prakties uitvoerbaar nie. Sy wou net 'n skildery skilder waarin die idee van iets wat nie meer mooi is nie, maar tog nog betekenisvol is, aan die aanskouer oorgedra word.

Die hele problematiek van ouderdom en die toenemende aftakelingsproses vorm die sentrale gedagte agter die meeste selfportrette van Mason-Attwood. Die middeljarige vrou beland in 'n konflik. Aan die een kant word sy verlos van die eis van aantreklikheid terwyl sy aan die ander kant tog nog seksueel begeerlik wil voorkom. Die konflik bestaan ook tussen die vrou as moeder, met moederlike instinkte en die vrou as intellektueel en beroepsvrou. Die deurleeftheid wat uit 'n ouer persoon se gesig straal bly vir die kunstenaar altyd besonder aantreklik. Dit is waarom sy haarself altyd ouer en meer "verweer" skilder.

Die bekommernis oor toenemende veroudering word uitgebeeld in

die skildery "Sfinks" (1985)(kyk fig.92), wat as geskenk aan Prof. J. du P. Scholtz, met sy tagtigste verjaarsdag, aan hom oorhandig is. 'n Sfinks word uitgebeeld met die voorkoms van 'n portret. Die Sfinks wat onaantasbaar is word tog stelselmatig deur wind en woestynsandstorms verweer. Hierdeur wil sy die onafwendbaarheid van ouderdom beklemtoon en dat dit elke mens se lot is.

Die ontblotende eienskap van 'n selfportret is deur die eeue heen deur kunstenaars gebruik om hulle diepste gevoelens uit te beeld. In hierdie verband kan na Rembrandt (1606 - 1669) se selfportrette verwys word. Deur die selfportrette van Rembrandt te bestudeer word sy lewe vir die aanskouer bekend. Die jeugdige, dramatiese selfportrette uit sy jeug, byvoorbeeld "Selfportret" (1629)(Alte Pinakothek, München), word selfversekerd in die later periodes soos byvoorbeeld die selfportret van 1652 in die Kunsthistorisches Museum, Wenen, illustreer. 'n Melancholiese ondertoon is later in Rembrandt se selfportrette teenwoordig. Die aftakeling wat ouderdom meebring word hier duidelik uitgebeeld soos byvoorbeeld sy "Selfportret as die Apostel Paulus" (1661)(Rijksmuseum, Amsterdam) en die patetiese ou man in "Selfportret" (1668)(Wallraf-Richartz Museum, Keulen).

Rembrandt neem die aanskouer, deur sy selfportrette, op 'n reis deur al die fasette van sy lewe. Dit bly egter nie net persoonlike stellings nie, maar word simbolies van die universele mens. So word sy portrette uit die laaste gedeelte van sy lewe, tekenend van die universele ou man. Die aspek van sy eie lewe wat op doek verewig word is ewige waardes.

Die vraag ontstaan of die portrette van Mason-Attwood, sonder biografiese besonderhede van die kunstenaar deurbreek tot die vlak van universaliteit en of dit bloot outobiografies bly?

3.11 HANDE

Die afdruk van die kunstenaar se hand, asook tekeninge daarvan, is simbolies van die mag van die hand, en die mag van die kunstenaar wat op visuele manier uitbeeld. Deur die hand skep die kunstenaar, maar in die hand is daar ook die kunstenaar se vermoë en onvermoë gesetel.

In heelwat van Mason-Attwood se skilderye kom die afdruk van haar eie hand voor, soos bv. die skildery "Angel at the split sepulchre" (c1969)(kyk fig.8) waar die handafdruk die vlerke van die engel vorm. Deur die afdruk van die hand verseker die kunstenaar 'n betrokkenheid by die merk. Die afdruk van die hand word haar instrument tot die skeppende proses.

3.11.1 "Table of relics" (1971)(kyk fig.93) 116

Dit is 'n tekening bestaande uit tien hande wat elk 'n objek vashou. Die tekeninge is op 'n ronde tafel geplaas sodat die arms by een sentrale punt bymekaar kom.

Die idee van 'n koffietafel waarop kosbare en minder kosbare objekte uitgestal word, het sy ontstaan tydens Mason-Attwood se kinderjare. Van haar ouers se vriende het skilderye op meubelstukke gemaak, asook tafeltjies wat vir haar as kind besonder aantreklik was. Met hierdie beginpunt skep sy 'n ronde koffietafel waarop tien tekeninge van haar eie hand lê. Op elkeen van hierdie hande het sy 'n objek geplaas, wat simbolies is van die kunstenaar se versameldrang, maar ook objekte is waaraan sy veel waarde heg. So is daar op hierdie tafel 'n Koptiese gekerfde been, handgemaakte silwer kettings, skulpe, stene, sade en krale. In die middel is 'n verweerde houtbak wat sy op een van haar argeologiese reise bekom het. In hierdie bak is vier eiers. Omdat die objekte deur

die kunstenaar self versamel is, word hierdie objekte 'n verwysing na die beeldmateriaal vir simbole wat die kunstenaar in haar werk gebruik. Vergelyk bv. die gebruik van skedels en bene op hierdie tafel. Die botteltjie wat op die een hand regop staan wat aan die gespykerde hand van Christus herinner asook die kameeldoringboom-dorings is 'n verwysing na die kruisiging. Die koptiese gekerfde been verwys weer na haar liefde vir die argeologie.

Die titel van die werk verwys na oorblyfsels of relikwië, wat 'n verwysing is na die relikwië wat die kunstenaar in Florence, in die De Medici-kapel gesien het. Die gedagte dat besittings heilige objekte word omdat hulle aan 'n bepaalde persoon behoort het, is hier die sentrale gedagte.¹¹⁷

Die tafel is simbolies van die kunstenaar se versameldrang, waar elke objek 'n kosbare kleinood word en versigtig in die palm van die hand vasgehou word. Die kosbare besit van die kunstenaar self. Die tafel dien as uitgangspunt vir 'n hele reeks tekeninge waarvoor sy gedeeltes van die tafel fotografeer en op tekenpapier laat afdruk. Met hierdie gegewe as uitgangspunt, maak sy tekeninge wat uit die hande uit vloei. Al hierdie tekeninge soos, onder andere, "Genesis Book" (c1972)(kyk fig.94) en "Heilige skrif" (1975) (kyk fig.95) het skepping as sentrale motief.

3.11.2 "Heilige Skrif" (1975)(kyk fig.95)¹¹⁸

In hierdie stel van ses tekeninge neem sy die hand met die Koptiese been daarop as uitgangspunt. Skepping vorm die sentrale tema van hierdie ses tekeninge. Die inskripsie, "Scripture, or what Christ wrote in the sand" op hierdie tekeninge verwys na die skepping van die mens deur God.

'n Kronkelende lyn vloei uit die eerste hand uit, wat meer

kompleks in die tweede tekening word. In die derde tekening word die kronkelende lyne die brein van die mens, en in die vierde tekening word die profiel van 'n man se gesig herkenbaar. In die vyfde en sesde tekeninge word die verbinding tussen die voorvinger van die hand verbreek. 'n Suggestie van die doringkroon van Christus word in die vyfde tekening uitgebeeld, terwyl in die sesde tekening, die hand aan die onderkant van die papier voorkom en na 'n blom wys.

Die eerste vier tekeninge van die reeks verwys na die skepping van die mens; byna asof die mens uit die hand van God groei. Die laaste twee tekeninge verwys na die gevolge van skepping. Christus wat gekruisig moes word ter wille van sy skepping, maar die blom in al sy skoonheid wat daaruit voortspruit, maak skepping geldig. Vir die kunstenaar het skepping ook hierdie twee komponente, naamlik die pyn en vreugde wat daarmee gepaard gaan. Die hand is die magtigste instrument van die kunstenaar. Deur die hand skeep hy, maar dit is ook hierdie skeppingswerk wat kritiek en pyn veroorsaak. Tog lê verlossing daarin opgesluit, 'n bevryding wat in die blom uitbot.

3.12 LANDSKAPPE

Berge hou vir die kunstenaar veel bekoring in; die berg as simbool van onveranderdheid en standvastigheid. Veral nadat Mason-Attwood in die Himalaja gaan klim het, skilder sy landskappe met die berg as sentrale motief.

3.12.1 "Suspension Bridge" (1982)(kyk fig.97)

Hierdie skildery verbeeld die hangbrûe wat tussen die berge in Tibet voorkom. Vyf voetspore wat in die lug voorkom simboliseer die hangbrug. Onder hierdie spore is 'n berglandskap uit die Himalaja. So word die skildery simbolies van tydperke wat oorgesteek word; periodes in die lewe van die mens

wat oorbrug moet word. Die skildery, "Across the paddy fields" (1984)(kyk fig.98) toon ook hierdie versugting na oorbrugging. Die berg lê ver in die agtergrond. Ryslande in die voorgrond moet eers oorbrug word voordat die ekstase van die berg bereik kan word. (Let op die foto wat die kunstenaar in Nepal van so 'n toneel geneem het, fig.99).

3.12.2 "Mind Blind I and II" (c1986)(kyk fig.100 en 101)¹¹⁹

"Manaslu", 'n piek in die Himalaja is die plek wat ewige skoonheid en geluk vir die kunstenaar verbeeld. As sy bedruk of hartseer voel, dink sy aan hierdie plek in die Himalaja-. In twee skilderye gebruik sy blinders waarop hierdie landskap voorkom. So word die blinder die gedagte-wêreld van die kunstenaar; daardie gedeelte van haar siel wat smag na skoonheid.

In die eerste skildery met hierdie titel verbeeld sy 'n kop-been in die veld. Haar besorgdheid oor die versteuring van die ekologie ontsnap vir 'n moment in die skoonheid van die Himalaja.

Die tweede skildery toon 'n figuur wat uitgebrand in 'n landskap lê. Die wielspore in die agtergrond toon aan dat die skildery verwys na 'n persoon wat in die swart woongebiede met 'n motorband om sy nek verbrand is.¹¹⁹ Menslike wreedheid word *vervang* deur die idilliese landskap op die blinder. Die blinders versinnebeeld 'n gedagteraam van die kunstenaar se ontvluggende denke aan die werklikheid.

So vind die kunstenaar ewige skoonheid in die landskap, en word pyn en leiding momenteel versag deur 'n blik in die Himalaja.

3.12.3 "The edge of the sea" (c1974)(kyk fig.102)

'n Vissersbootjie is geanker aan 'n net wat die drade simboliseer

wat die mens aan die lewe vashou. Slegs een tou hou die hele net in posisie, die tou van die menslike siel. Aan die boot geanker, is hierdie tou uiteindelik al wat die mens met hom saamneem as hy die see van die dood moet oorkruis. In die lug bokant die see kom 'n knoop voor wat die onbekendheid van die lewe na die dood versinnebeeld. So reis die mens deur die lewe na 'n onbekende horison waar alles agtergelaat word wat die mens aan die aarde verbind, en die siel die reis voltooi. 'n Skildery wat ook hierdie tema uitbeeld is "Journey to the end of the sea" (c1973)(kyk fig.103), waar die einde van die see die lewe na die dood versinnebeeld.

Die broosheid en pyn van bestaan vorm die sentrale onderbou van al Mason-Attwood se temas. Soos in die skildery, "Glance", (c1975)(kyk fig.104) bly die mens voortdurend hunker na die vryheid van vlug. Vasgevang deur die aardse bestaan, pyn en leiding bly die versugting na hoop die basiese instink van die mens.

Mason-Attwood beskryf menslike bestaan met patos; die pyn van lewe en die versugting na verlossing.

"I know with certainty that a man's world is nothing but a long journey to recover through the detours of art ... The two or three simple and great images which first gained access to his heart",¹²⁰

3.13 KLEUR

Kleur in die skilderkuns van Mason-Attwood het nie oorwegende simboliese waarde nie. Indien die kunstenaar wel simboliese waarde aan kleur toeken is dit, soos sy dit noem, die konvensionele Christelike ikonografiese betekenis daarvan. Rooi is bv. wonde en bloed soos in "Verbrokkelde Bed" (1975)(kyk fig.87) waar die rooi bloeddruppel ook 'n traan vorm. Die rooi wond op die strottehoof van "Judas" (1974)(kyk fig.1) is simbool

van sy dood. Blou versinnebeeld dikwels ewigheid soos die blou see in die skildery "Edge of the sea" (c1974)(kyk fig.102) waar die blou see die ewige lewe of die lewe na die dood uitbeeld. In heelwat van Mason-Attwood se skilderye kom 'n swart agtergrond voor wat die beeld dramaties laat uitstaan. Die swart agtergrond in sommige van hierdie skilderye word simbolies van onmeetbare dieptes en versluerde begeertes. Voorbeelde van hierdie skilderye is "Integrating an Disintegrating Selfportrait" (1975)(kyk fig.79) en "Glance" (c1975) (kyk fig.104) waar die swart agtergrond die onmeetbare diepte van menslike emosie versinnebeeld.

Gedurende die jare 1960 - 1969 gebruik die kunstenaar aardkleure soos oker, bruin, olyf en roesrooi om die Transvaalse winterveld en die primitiwiteit van haar onderwerpe weer te gee. Die vulkaniese oorsprong van Afrika en die barheid van die landskap word deur hierdie kleure beklemtoon, soos die skilderye "Two figures in a landscape" (1964)(kyk fig.71) en "Man and Bird" (1964)(kyk fig.72) van getuig.

Na besoeke in 1980 en 1983 aan Indië en Nepal gebruik die kunstenaar geel en rooi wat sy in Indiese skilderye opgemerk het.

Kleur dra nooit die oorwegende simboliese waarde in 'n skildery nie en word slegs gebruik as ondersteunende element vir simboliese temas.

SLOT

3.14 -----

Mason-Attwood se betrokkenheid by argeologiese opgraving saam met haar eertydse man en haar belangstelling in mite, laat die vraag ontstaan waarom sy nie eerder Afrikamites in haar skilderye in plaas van Indiese mites gebruik nie. Met Afrika is sy bekend terwyl die Indiese kultuur onbekend en vreemd vir die Westerling voorkom. Die sukses van haar vroeë werke wat van-

uit 'n Afrika-gesentreerdheid geskilder is, dra so dinamies die gees van die kontinent oor, dat die vraag ontstaan waarom Mason-Attwood nie meer by Afrikamite betrokke raak nie. Volgens haar is sy polities betrokke by Afrika, maar as sy skilder beeld sy Westerse en Indiese temas uit. Sal 'n betrokkenheid by inheemse beelde en mite nie dalk groter en sterker filosofiese en simboliese stelling in haar skilderkuns te weeg bring nie? Dit bly 'n ope vraag.

ENDNOTE : HOOFSTUK III

Die idees wat in hierdie hoofstuk vervat is, is tydens onderhoude met Judith Mason-Attwood byeengebring. Hierdie onderhoude is in Bylaag I, p.151 opgeneem.

Die bronne wat aangehaal is, is die oorspronklike bron waaruit die kunstenaar haar idees geput het. Die meeste van hierdie bronne kom uit Mason-Attwood se eie versameling boeke.

1. SMART, C. Collected Poems ed. CALLEN, N. Vol.I. London. 1949. p.267.

Hierdie versreël beskryf Mason-Attwood as die mooiste reël poësie wat sy ken. Dit is vir haar die toonbeeld van n idealistiese uitkyk op die lewe. Die versreëls is aangehaal soos Mason-Attwood dit gebruik in die skildery "Notes of a Nightingale".

2. MASON-ATTWOOD, J. Onderhoud. Bylaag I p.172.
3. Ibid. p.172.
4. GOODMAN, L. Bylaag II p.217.
5. MASON-ATTWOOD, J. Katalogus RAU 23.VIII - 18. IX 82. p.1.
6. Ibid. p.2
7. MASON, J. A prospect of icons, in HARMSSEN, F. red. Art and articles. Kaapstad. 1973. p.190.
8. JONKER, I. Versamelde werke. Perskor Johannesburg. 1975. p.101.
9. MASON, J. A prospect of icons, in HARMSSEN, F. red. Art and articles. Kaapstad. 1973. p.190.
10. Ibid. p.192.
11. GRANT, R.M. Gnosticism and early Christianity. London. 1959. p.8 - 10.
12. Ibid. p.11 en COETZEE, J. Teenvoeter vir materialisme. Beeld kalender 6 Sept. 1982.

13. GRANT, R.M. Gnosticism and early Christianity. London. 1959. p.8.
14. MASON-ATTWOOD, J. Verklarende aantekeninge wat as toevoeging tot die werk "Gospel according to Judas" dien. 1982.
15. MASON-ATTWOOD, J. Onderhoud. Bylaag I. p.185-186.
16. MASON, J. A prospect of icons in HARMSEN, F. red Art and articles. Kaapstad. 1973. p.192.
17. MASON-ATTWOOD, J. Onderhoud. Bylaag I. p.172.
18. LESSING, E. The story of Noah. New York. p.62.19
19. Inligting vir hierdie skildery verkry uit 'n aantekening op die rugkant van die werk. Galery 21.
20. MASON-ATTWOOD, J. Onderhoud. Bylaag I. p.161-165.
21. Ibid. p.162.
22. Ibid. p.163.
23. TEILHARD DE CHARDIN, P. Toward the Future. London. 1974. p.212.
24. DANTE, A. The Divine Comedy III. Paradise. Britain. 1967. p.19.
25. SITWELL, E. Collected poems. London. 1961. p.377.
26. Ibid. p.272.
27. Hierdie skildery staan ook bekend as "Scourging of Christ".
28. MASON-ATTWOOD, J. Onderhoud. Bylaag I. p.183.
29. Ibid. p.207.
30. Ibid. p.186.
31. Ibid. p.188.
32. Ibid. p.151-155.
33. VAUGHAN, H. Night in GARDNER, H. ed The Faber book of religious verse. London. 1972. p.179.
34. BIBLIA. Bybel met verklarende aantekeninge. Vol. II. Kaapstad. 1958. p.1300.
35. © University of Pretoria

36. Aantekening in program van Teologiese Kongres. PU vir CHO. 8 April 19(?).
37. TOWNSEND, E.D. Communication in the slip-stream: A study of meaning in selected plays of Tom Stoppard. Ongepubliseerde MA-Verhandeling. Johannesburg. RAU. p.54-56.
38. BIBLIA. Bybel met verklarende aantekeninge. Vol.III. Kaapstad. 1958. p.756.
39. MASON-ATTWOOD, J. Onderhoud. Bylaag I. p.165.
40. OSBORNE, H. The Oxford Companion to Art. Oxford. 1970. p.627.
- KITSCH :
 A German term for 'vulgar trash' which became fashionable in the early 20th century. Its application ranged from commercial atrocities such as touristic souvenirs and fake decoration to any pretended art which is considered lacking in honesty or vigour.
41. MASON-ATTWOOD, J. Onderhoud. Bylaag I. p.166.
42. Ibid. p.156.
43. MASON-ATTWOOD, J. Onderhoud. Bylaag I. p.169.
44. BIBLIA. Bybel met verklarende aantekeninge. Vol. II. Kaapstad. 1958. p.1608.
45. MASON-ATTWOOD, J. Onderhoud. Bylaag I. p.170-172.
46. MILLER, A. The Crucible. England: Penguin books. 1968.
47. FOX, C. The Doll. New York. 19(?). p.74.
48. MASON-ATTWOOD, J. Onderhoud. Bylaag I. p.159.
49. SMART, C. Aanhaling uit JONES, D. Christopher Smart, in GRISEWOOD, H. ed. Epoch and Artist. London. p.286.
50. Ibid. p.286.
51. MASON-ATTWOOD, J. Onderhoud. Bylaag I. p.158.
52. Ibid. p.204.

53. Vir die inleiding tot Dieretemas is die gedagtes van MASON-ATTWOOD gebruik, in die artikel. A prospect of icons. in HARMSEN, F. red. Art and articles. Kaapstad. 1973. p.192-195.
54. BIBLIA. Bybel met verklarende aantekeninge. Vol.II. Kaapstad. 1958. p.1618.
 Vergelyk ook MASON-ATTWOOD, J. Onderhoud. Bylaag I. p.163 & 205.
55. Die aanhaling wat die kunstenaar gebruik kom uit Saint Andrew Bible Missal, Meditation Song, Habacuc 3, Biblica, Bruges, Belgium. 1965.
 "Lord, I have heard what is told about you, and I feared, I meditated on your works, and I trembled. Between two animals you will make yourself known; when the years have passed, you will be known; when the time comes, you will show yourself".
56. HARTT, F. History of Italian Renaissance Art. Painting Sculpture, Architecture. New York. 1979. p.219.
57. MASON-ATTWOOD, J. Onderhoud. Bylaag I. p.33.
58. BIBLIA. Bybel met verklarende aantekeninge Vol.II. Kaapstad. 1958. p.1606.
59. DANTE, A. Vision of hell. Translated by Cary, H.F. London, 1906. p.2.
60. Ibid. p.3.
61. MASON-ATTWOOD, J. Onderhoud. Bylaag I. p. 206-207.
62. Ibid. p.198.
63. Ibid. p.197 Die onthulling is later gemaak dat die foto's wel 'n invloed op haar werk gehad het.
64. MASON-ATTWOOD, J. Onderhoud. Bylaag I. p.163.
65. BIBLIA. Bybel met verklarende aantekeninge. Vol. II. Kaapstad. 1958. p.1717.
66. MASON-ATTWOOD, J. Onderhoud. Bylaag I. p.164.

67. SITWELL, E. Collected poems. London. 1961. p.373.
68. SMART, C. Aanhaling uit JONES, D. Christopher Smart in Grisewood, H. ed Epoch and Artist. London. 1959. p.286.
69. MASON-ATTWOOD, J. Onderhoud. Bylaag I. p.205.
70. BLAKE, W. The Complete Poems. OSTRIKER, A. ed Great Britain. Penguin Books. 1977 p.146.
71. ELIOT, T.S. Collected Poems. London. 1963. p.39.
72. MASON-ATTWOOD, J. Onderhoud. Bylaag I. p.189.
73. Die gedeelte oor "Monkey Shrine" is vrylik vertaal en bygewerk uit die katalogus tot hierdie tentoonstelling. Die voorwoord is deur Mason-Attwood self geskryf.
74. MASON-ATTWOOD, J. Onderhoud. Bylaag I. p.178.
75. Ibid. p.178.
76. Kyk onder nr. 40 vir verklaring van die woord "kitsch".
77. MASON-ATTWOOD, J. Onderhoud. Bylaag I. p.197.
78. ELIOT, T.S. Collected Poems. London. 1963. p.79.
79. "Nataraja" verwys na die gedaante wat die god Shiva aanneem as hy sy kosmiese dans uitvoer. Nataraja is die heer van die dans, volgens Mason-Attwood.
80. ARISTOTELES. Aanhaling uit "Monkey Shrine" - katalogus. Die kunstenaar neem die aanhaling uit GESNER. Historiae Animatum. 1551. Die teks is net gedeeltelik aangehaal op die tapisserie.
81. "Janus" verwys hier na die Romeinse god, wat twee gesigte gehad het, waarvan die een die oggend en die ander die aand aanskou het, volgens Mason-Attwood.
82. MASON-ATTWOOD, J. Onderhoud. Bylaag I. p.194-198.
83. Ibid. p.195. Kyk ook Bylaag III. p. 219.
84. HITGE, M. Soul and technique, the excellence of Judith Mason's art. De Arte. Vol.12. Oct. 1972 p.14.

85. MASON-ATTWOOD, J. Onderhoud. Bylaag I. p.197.
86. Ibid. p.181.
87. MASON-ATTWOOD verstaan onder "Mantra"; 'n reël poësie wat sy byna as 'n woordelike meditasie gebruik, 'n reël wat sy oor en oor herhaal.
88. ELIOT, T.S. Collected Poems. London. 1963. p.79.
89. MASON-ATTWOOD, J. Onderhoud. Bylaag I. p. 198-199)
90. MASON-ATTWOOD, J. Onderhoud. Bylaag I. p.179.
91. CIRLOT, J.E. A dictionary of symbols. New York. 1962. p.310.
92. ELIOT, T.S. Collected Poems. London. 1963. p.79.
93. HITGE, M. Fantasy fixed in form. De Arte. Vol.18. Sept. 1975. p.57.
94. MASON-ATTWOOD, J. Onderhoud. Bylaag I. p.207.
95. ELIOT, T.S. Selected Essays. London. 1951. p.243.
96. MASON-ATTWOOD, J. Onderhoud. Bylaag I. p.183.
97. Ibid. p.184.
98. Ibid. p.184.
99. DANTE, A. Bron onbekend waaruit kunstenaar aanhaling geneem het. Dit is moontlik in 'n voorwoord tot 'n boek oor Dante. Kunstenaar het die aanhaling in die Wits-biblioteek gevind.
100. MASON-ATTWOOD, J. Onderhoud. Bylaag I. p.200-202
101. DANTE, A. Vision of hell. Translated by CARY, H.F. London. 1906. p.12
102. ELIOT, T.S. Selected Essays. London. 1951. p.250.
- 103.) PLATH, S. Collected Poems. HUGHES, T. ed London. 1981. p.244.
- Kunstenaar neem die teken uit:
104. LEHNER, E. Symbols, signs and signets-New York, 1950.

105. MASON-ATTWOOD, J. Onderhoud. Bylaag I. p.202.
106. SMART, C. Collected Poems. CALLEN, N. ed.
Vol.I. London. 1949. p.267.
107. MASON-ATTWOOD, J. Onderhoud. Bylaag I. p.155-158.
108. Ibid. p.200.
109. Ibid. p.187.
110. Ibid. p.198-199.
111. Ibid. p.190-193.
112. Ibid. p.193.
113. Ibid. p.189.
114. Ibid. p.195. Hierdie gedagte is teenoor my geopper deur mev. De Villiers van die Pretoria Kunsmuseum.
115. MASON-ATTWOOD, J. Onderhoud. Bylaag I. p.194.
116. Ibid. p.173.
117. Ibid. p.197.
118. Ibid. p.174.
119. Ibid. p.176.
120. Gedurende 1986 is persone sonder verhoor tereggestel in Swartwoongebiede deur 'n motorband, vol petrol om hulle nekke vas te maak en aan die brand te steek. Sulke daad is die tema van hierdie skildery.
121. SAUK A heap of broken images. Video.1981.
Hierdie aanhaling van Camus word aan die einde van die video gebruik. Die kunstenaar het hierdie aanhaling geneem uit die toespraak wat Camus tydens die oorhandiging van die Nobelprys aan hom, gelewer het.

HOOFSTUK IV



HOOFSTUK 4

DIE ONTSTAAN VAN SIMBOLE IN JUDITH MASON ATTWOOD SE WERK¹

"The poet does not know what he has to say until he has said it"² T.S. Eliot.

Die ontleding van simbole in die werk van Judith Mason-Attwood vereis 'n besondere benadering. Weens die feit dat een simbool soveel vertolkingsmoontlikhede bied, is bestaande modelle vir ikonografiese bestudering, soos deur Panofsky³ ontwerp, heeltemal ontoeganklik. Die simbool moet ontleed word teen die agtergrond van die tema van 'n werk, asook die tydperk waarin die werk uitgevoer is. Hierdeur word die simbool 'n medium tot die vertolking van die tema.

Die simboolgebruik van Mason-Attwood het vier ontstaansbronne, te wete diepgaande patos met menslike pyn en leiding, literêr-filosofiese stellings, persoonlike simboliek, en bestaande simbole wat vrylik geïnterpreteer en verwerk word. Hierdie multidimensionele uitgangspunte tot haar simboolgebruik, maak dat een simbool diverse vertolkingsmoontlikhede inhou.

4.1 MENSLIKE PYN EN LEIDING AS ONTSTAANSBRON VIR SIMBOLE

In die handeling van skilder lê 'n verlossende moment. Die deernis wat sy vir menslike lyding ervaar, word deur die daad van skilder versag, 'n poging om verlos te word van haar eie pyn.

Hierdie groep simbole het drie komponente, naamlik bekende persone wat sy tot ikoon van menslike smart verhef; die mens se onvermoë teen die almag van God; en die "gesiglose" universele beeld van lyding.

Eerstens gebruik sy persone soos Gandhi en Christopher Smart

wat tekenend word van die mens se soeke na betekenis. Die persoon self word simbool van haar misnoeë teen die samelewing se onbegrip vir die standpunte van ander.

Vanuit die kader van die Christelike ikonografie skeep sy simbole wat die broosheid van menslike bestaan beklemtoon, byvoorbeeld God wat soos 'n marionetmeester die mens beheer. Die eindbestemming van die mens, alreeds in die raadsplan van God bedink nog voordat hy die lewenslig aanskou, vorm die sentrale tema soos, onder andere, in "The Gospel According to Judas" (1982)(kyk fig.2).

Die uitgeworpenes in 'n samelewing of sisteem is die derde groep simbole wat lyding versinnebeeld. Slange en hienas wat tradisioneel met onheil verbind word, wek haar simpatie. Deur hierdie uitgeworpenes te skilder, gee sy haar misnoeë te kenne en versoen sy hulle verlies op doek. Vergelyk ook skilderye soos "Mindblind I en II" (c1986), "Rag Doll" (c1973)(kyk fig.32) en "Goalposts" (c1982)(kyk fig.31).

4.2 LITERÊR-FILOSOFIESE STELLINGS

Die letterkunde vorm die ontstaansbron vir die meeste van Mason-Attwood se simbole. Die kunstenaar word eerder deur literêre en filosofiese stelling as deur visuele beelde aangespreek. Dit is waarom haar werk 'n sterk poëties-liriese aanslag besit. Sy beskou haarself as 'n digter wat nie 'n nuwe taal wil skeep nie, maar dinge wil verbeeld wat vir haar belangrik is. Die geskrewe taal word in haar werk met die beeld verbind deur die metafoor. Geskrewe gedeeltes op skilderye en tekeninge is dikwels die sleutel tot die ontsluiting van skilderye.

Literêre aanhalings word soms op die persoonlike lewe van die kunstenaar van toepassing gemaak. So word die beelde wat sy vanuit hierdie aanhalings gebruik, outobiografiese verwysings na die beelde wat sy in periodes van haar lewe gebruik het.

Die aanhaling van T.S. Eliot: "These fragments I have shored against my ruins",⁴ is 'n voorbeeld hiervan.

4.3 PERSOONLIKE SIMBOLIEK

Die grondslag van Mason-Attwood se persoonlike simbole berus op 'n tweeledige proses. Beelde word gebruik omdat hulle bloot vir die kunstenaar mooi is en iets van haar innerlike begeertes vergestalt. Daarna word breedvoerig oor die simbole opgelees om verdere inligting oor die simbool te verkry.

Op hierdie wyse word die simbool 'n wisselwerking tussen die visuele beeld en die simboliese implikasie daarvan. Metafore word geskep wat ryk is aan assosiasie, en simboliese en persoonlike betekenis. Vergelyk in hierdie verband die gebruik van die slang in die werk van Mason-Attwood. Die kompleksiteit van hierdie simbole word verhoog deurdat dieselfde simbool in elke nuwe skildery 'n ander betekenis verkry.⁵ Hierdeur word die interpretasie van Mason-Attwood se simboliek so kompleks dat die aanskouer moeilik die dieperliggende simboliese implikasie van 'n werk kan snap.

4.4 VERWYSING NA TRADISIONELE SIMBOLE EN MITOLOGIE

Omdat die kunstenaar indringend nalees oor simbole, gebruik sy bestaande ikonografiese beelde soos die kruis en die granaat in haar werk. Hierdie simbole word geplooi om haar persoonlike boodskap oor te dra. So is die granaat nie net simbool van opstanding nie, maar ook 'n woordspeling op die bors van die vrou.

Mitologiese verhale word gekoppel aan die kunstenaar se eie beleving, soos in die skildery "Middle-aged Daphne, middle-aged Eve" (c1972)(kyk fig.91). Hier word haar vroulike begeertes verbind met die mitologiese verhaal. Christelike simbole word ook pertinent in haar werk gebruik, soos byvoorbeeld die kruis.

Uit voorafgaande blyk dit dat Mason-Attwood se simboliek kompleks en divers is. Om haar simboliek te verklaar, moet die persoonlikheid van die kunstenaar begryp word. Elke simbool wat gebruik word, het 'n spesifieke betekenis wat lig werp op die boodskap van die skildery.

Die simbole in die werk van Mason-Attwood is so deurdrenk van persoonlike beeldende waardes, metafore en vergelykings dat die bestudering van haar simbole en beelde diepgaande navorsing vereis. Haar briljante tegniek laat haar werk byna altyd visueel-esteties slaag, maar die diepliggende boodskap is versluierd en net toeganklik vir die ingeligte. Wat die aangeleentheid nog meer kompleks maak, is die dualistiese temas van die kunstenaar. So staan intellek lynreg teenoor haar moederskap; verander haar siening oor Judas Iskariot van negatief tot positief; is daar spanning tussen manlike en vroulike begeertes; godsdienstige en agnostiese sieninge; en uiteindelik 'n ommeswaai van Westerse na Oosterse ikonografie.

Die gevaar bestaan dat 'n te komplekse, persoonlike ikonografie die aanskouer verward en onsamehangend laat rondtas na die betekenis van 'n skildery. Die sleutel tot die ontsluiting van die kode, lê in die voortdurende veranderende persoonlike sieninge van die kunstenaar self. Omdat een beeld soveel fluktuerende, dualistiese waardes besit en geen vaste betekenis het nie, word die skilderye van Mason-Attwood soms kabbelisties en slegs toeganklik vir 'n paar uitgesonderdes.

Die slaankrag van haar simbole lê daarin dat wanneer hulle begryp word, 'n hele nuwe wêreld van unieke denke vir die aanskouer ontvou, wat hom verbysterd laat staan vir die suiwer, briljante intellek van die kunstenaar.

"Somehow, a creative product must give a sense of reconcilia-

tion, of having resolved in an aesthetic and harmonious way the discards and disharmonies present in the original situation. The work of art, for a moment re-orders and brings into balance the tensions of form and space, and in so doing, moderates the inner tensions of the observer, giving him a sense of encounter and fulfilment".⁶

ENDNOTE : HOOFSTUK 4

1. MASON-ATTWOOD, J. Onderhoud. Bylaag I p.207 - 212
2. STORR, A. The dynamics of Creation.
London. 1972. p.224.
- Hierdie aanhaling is pertinent onderstreep deur die
 kunstenaar.
3. PANOFSKY, E. Meaning in the visual arts.
England. 1970. p.27.
4. ELIOT, T.S. Collected poems. London. 1961.
p.79.
5. MASON-ATTWOOD, J. Onderhoud. Bylaag I p.206 - 207
6. STORR, A. The dynamics of Creation.
London. 1972. p.224.

LYS VAN GERAADPLEEGDE WERKE



LYS VAN GERAADPLEEGDE WERKEBOEKE

- ALIGHIERI, Dante. The comedy of Dante Alighieri the Florentine, Paradise. England: Penguin books, 1962.
- ALIGHIERI, Dante. The comedy of Dante Alighieri the Florentine, Purgatory. England: Penguin books, 1955.
- ALIGHIERI, Dante. The vision of hell. London: Cassell, 1905.
- ARISTOTELES. Categories and de interpatione. Oxford: Oxford University press, 1963.
- BECKWITH, J. Coptic Sculpture 300-1300. London: Alec Tiranti, 1963.
- BERMAN, E. Art and artists of South Africa. Cape Town: Balkema, 1974.
- BIBLIA. Bybel met verklarende aantekeninge. Vol.I. Kaapstad: Verenigde Protestantse Uitgewers. 1958.
- BIBLIA. Bybel met verklarende aantekeninge. Vol.II. Kaapstad: Verenigde Protestantse Uitgewers. 1958.
- BIBLIA. Bybel met verklarende aantekeninge. Vol.III. Kaapstad: Verenigde Protestantse Uitgewers. 1958.
- BIBLIA. Good Friday, Missle translation. Belgium: Biblica. 1965.
- BIBLIA. Saint Andrew Bible Missal. Bruges, Belgium: Biblica, 1965.
- BLAKE, W. The complete poems. Great Britain: Richard Clay, 1977.
- BUTLER, A.J. Ancient Coptic churches of Egypt. Vol.I London: Oxford University press, 1970.
- BUTLER, A.J. Ancient Coptic churches of Egypt. Vol.2. London: Oxford University press, 1970.

- CARDINAL, R. and
 SHORT, R.S. Surrealism permanent revelation.
 Great Britain: Studio Vista, 1970.
- CASSOU, J. The concise encyclopedia of symbolism.
 Hertfordshire: Omega books. 1984.
- CHICAGO, J. Through the flower; my struggle as a
woman artist. London: Women's press,
 1982.
- CIRLOT, J.E. A dictionary of Symbols. New York:
 Philosophical library, 1962.
- ELIOT, T.S. Collected poems. 1909-1962. London:
 Faber and Faber, 1963.
- ELIOT, T.S. On poetry and poets. London: Faber
 and Faber, 1957.
- ELIOT, T.S. Selected essays. London: Faber and
 Faber, 1951.
- FOERSTER, W. Gnosis: a selection of Gnostic texts 1.
Patristic evidence. London: Oxford
 University press, 1972.
- FOX, C. The doll. New York: Harry N. Abrams,
 19(?)
- FRANSEN, H. Three centuries of South African art.
 Johannesburg: Ad. Donker, 1982.
- FRECCERO, J. ed. Dante: A collection of critical essays.
 United States of America, New Yersey:
 Prentice-Hall Englewood Cliffs, 1965.
- FREUD, S. Collected papers. Vol.2. London:
 Hogerth press, 1957.
- FUNK and WAGNALLS. ed. Standard Dictionary. New York:
 Readers Digest books, 1969.
- GARDNER, H. The Faber book of religious verse.
 London: Faber and Faber, 1972.
- GOMBRICH, E.H. Symbolic images, Studies in the art
of the Renaissance. London: Phaidon
 Press, 1972.
- GRANT, R.M. Gnosticism and early Christianity.
 New York: Columbia University press,
 1959.
- HAAK, B. Rembrandt: His life, work and times.
 Londen: Thames and Hudson, 1969.

- HARMSSEN, F. ed. Art and articles. Cape Town: A.A. Balkema, 1973.
- HARMSSEN, F. Looking at South African art: a guide to the study and appreciation of art. Pretoria: Van Schaik, 1985.
- HART, F. History of Italian Renaissance art: Painting Sculpture Architecture. New York: Harry N. Abrams, 1979.
- HEGEL, G.W.F. The introduction to Hegels' Philosophy of fine arts. London: Kegan Paul, Trench, Trübner, 1905.
- HERBER, A. Conversations : Some people, some place, some time South Africa. Johannesburg: Bateleur Press, 1979.
- HOWELL, A.G.F. Dante his life and work. London: T.C. and E.C. Jack, 1912.
- HUDSON, L. The cult of the fact. London: Jonathan Cape, 1972.
- JONKER, I. Versamelde werke. Johannesburg: Perskor, 1975.
- JUNG, C.G. ed. Man and his symbols. London: Aldus books, 1964.
- KANT, I. Kants' kritik of judgement. London: Maenilla, 1892.
- KERENYI, C. Gods of the Greeks. London: Thames and Hudson, 1951.
- LEHNER, E. Symbols, signs and signets. New York: Dover publications, 1950.
- LESSING, E. The story of Noah. New York: Time-life books, 19(?)
- LODGE, R.C. Plato's theory of art. London: Rontledge and Kegan Paul, 1953.
- MASON, R. Prehistory of the Transvaal a record of human activity. Johannesburg: Witwatersrand University press, 1969.
- MILLER, A. The crucible. England: Penguin books, 1968.
- OSBORNE, H. ed. Oxford Companion to Art. Oxford: Clarendon Press, 1970.

- PANOFSKY, E. Meaning in the visual arts. England. Peregrine books, 1970.
- PLATH, S. Collected poems, ed. Hughes, T. London: Faber and Faber, 1981.
- PLATH, S. Letters home. London: Faber and Faber, 1975.
- PLATO. Plato's Republic. Indianapolis: Hackett, 1974.
- PLOTINUS. On the nature of the soul being the fourth ennead. Vol.3. London: Medici Society, 1924.
- ROWLAND, B. Animals with human faces. A guide to animal symbolism. London: George Allen Uwin, 1974.
- SITWELL, E. Collected poems. London: Macmillan, 1961.
- SMART, C. Collected poems of Christopher Smart. Volume 1. London: Routledge and Kegan Paul, 1949.
- SMART, C. Collected poems of Christopher Smart. Volume 2. London: Routledge and Kegan Paul, 1949.
- STORR, A. The dynamics of creation, London: Secker and Warburg, 1972.
- THEILHARD DE CHARDIN, P. The future of man. New York: Harper and Row, 1964.
- THEILHARD DE CHARDIN, P. The phenomenon of man. London: Collins, 1959.
- THUBRON, C. Jerusalem. Amsterdam: Time-Life International, 1976.
- TOERIEN, H. and
G, DUBY ed. Our art 3. Pretoria: Foundation of Education Science and Technology, 1978.
- WALKER, B. Body magic. London: Granada, Paladin books, 1979.

TYDSKRIF ARTIKELS

- ANONIEM : Gallery 101 Artlook 2(10) : 2 September 1968.
- ANONIEM : Gallery 101 Artlook 26 : 9 Januarie 1969.
- ANONIEM : Gallery 101 Artlook 27 : 20 Februarie 1969.
- ANONIEM : Gallery 101 Artlook 30 : 14 Mei 1969.
- ANONIEM : From the Municipal collection. Bulletin, Pretoriase Kunsmuseum 9(4) Oktober 1975.
- ANONIEM : Graphics on tour Artlook 1(9) : 2 Augustus 1967.
- ANONIEM : Judith Mason Artlook 35 : 30 Augustus 1969.
- ANONIEM : Art: Harold Boigt. Habitat 4 : 37 September/Oktober 1973.
- ANONIEM : Art Studio. Habitat 27. 1977.
- ANONIEM : The Expanding Gallery Artlook 26 : 6 Maart 1969.
- BATTIS, W. : Kunsbewegings in S.A. Standpunte XVUUU (6) : 19, 27 Augustus 1965.
- BELL, D. : Judith Mason Artlook 2(10) : 8 September 1968.
- BERMAN, E. : Art in Johannesburg - 1964. De Arte 1A : 9 1965.
- DU PLESSIS, P. : Judith Mason-Attwood : Eros teen Thanatos, Weste teen Ooste. Quarterly Bulletin : Suid Afrikaanse Nasionale Kunsmuseum (10) September 1982.
- GREEN, E. : The SA National Gallery Lantern 15 (3) : 26 Maart 1966.
- HITGE, M. : Soul and technique the excellence of Judith Mason's art. De Arte 12 : voorblad, 3 - 16 Oktober 1972.
- HITGE, M. : Fantasy fixed in form : a study of the use of symbol and image in Judith Mason's painting. De Arte 18 : 55 - 62 September 1975.

- PINCUS, S. : The Graphic Arts. Artlook 52 : 23 Maart 1971.
- KATZ, D. : Judith Mason : an approach to her work
Lantern (3) : 24 Maart 1975.
- KNIGHT, N. : The art of Judith Mason. Artlook 5 (7) :
24 - 27 Julie 1972.
- KNIGHT, N. : Surrealism at the Lidchi gallery.
Artlook 6 (5) : 22 Mei 1973.
- MAHON, B. : Latest of a line. Artlook 1 (9) :
8 Augustus 1967.
- MARTIENSSEN, H. : SA Kuns : 133 Kaapstad
Human en Rousseau 1966.
- MASON, J. : Some notes on my present work.
Artlook 7 (5) Mei 1974.
- Winter Art Exhi-
bitions : Herbert Evans Gallery. Artlook 6 (8) :
22 Augustus 1973.
- TUCKER, G. : The private life and quiet pleasures of
Judith Mason. Fair Lady 10 Maart 1982.
- VAN DER WALT, C. : Galleries : Mason's conscience.
To the Point. 1 Julie 1972.
- VORSTER, A. : The Professionals De Arte 7 : 45
Mei 1970.

KOERANTBERIGTE

Beeld : Desember 10, 1976.

Beeld : Julie 9, 1981.

Beeld : Julie 15, 1981.

Beeld : September 9, 1983.

Beeld : Februarie 14, 1985.

Cape Argus : Mei 31, 1982.

Citizen : Desember 13, 1980.

Citizen : Augustus 20, 1981.

Citizen : Februarie 27, 1985.

Coetzee, J. Beeld (Kalender) September 6, 1982.

Du Plessis, B. Beeld: Februarie 28, 1985.

Knight, N. Star: Desember 8, 1976.

Lindberg, D. Rand Daily Mail: September 4, 1975.

Natal Daily News : Julie 7, 1971.

Natal Daily News : September 14, 1972.

Natal Daily News : April 5, 1978.

Natal Mercury : Julie 8, 1971.

Natal Mercury : September 16, 1972.

Natal Witness : April 7, 1978.

News/Check : Junie 18, 1965.

Mason, J. Rand Daily Mail: (She's paid to "Play all day").

Munitz, B. Cape Times: Julie 20, 1982.

Perdeby: Maart 8, 1985.

Port Elizabeth Evening Post: Oktober 4, 1984.

Port Elizabeth Evening Post: Oktober 5, 1984.

Predini, H. Star: 12 Oktober 1977.

Pretoria News: Januarie 28, 1985.

Rand Daily Mail : Junie 3, 1965.

Rand Daily Mail : Junie 5, 1965.

Rand Daily Mail : Junie 28, 1972.
Rand Daily Mail : Augustus 20, 1974.
Rand Daily Mail : Junie 13, 1975.
Rand Daily Mail : September 29, 1975.
Rand Daily Mail : Desember 6, 1976.
Rand Daily Mail : September 15, 1983.
Rand Daily Mail : Mei, 14, 1984.

Sacks, E. Sunday Chronicle: Junie 13, 1965.

Star : Junie 2, 1965.
Star : September 23, 1965.
Star : Mei 26, 1966.
Star : Julie 31, 1969.
Star : Julie 8, 1981.
Star : Desember 10, 1981.
Star : Maart 18, 1982.
Star : September 8, 1982.
Star : Mei 10, 1984.

Sunday Chronicle : Junie 13, 1965.
Sunday Express : Julie 23, 1978.
Sunday Times : November 5, 1978.
Sunday Times : Augustus 29, 1982.

Transvaler : Junie 4, 1965.
Transvaler : Augustus 6, 1969.
Transvaler : Junie, 1972.
Transvaler : Julie 7, 1972.
Transvaler : April 12, 1980.
Transvaler : Oktober 18, 1980.
Transvaler : Julie 10, 1981.
Transvaler : Januarie 23, 1982.
Transvaler : September 8, 1982.

Vaderland: Julie 29, 1969.

Verster, A. Natal Daily News: April 26, 1983.

Viljoen, D. Beeld: Desember 3, 1981.

Welz, M. Pretoria News: September 22, 1975.

KATALOGUSSE

- MASON-ATTWOOD, J. : Katalogus RAU 23.VIII - 18.
- MASON, J. : Katalogus. Prestigetoetsoonstelling.
Pretoriase Kunsmuseum 10 September
tot 12 Oktober 1975.
- ATTWOOD, J. : Broederstroom press, 19(?).
Monkey shrine.

BYLAE



ONDERHOUDE VAN ADRIAAN LANDMAN MET JUDITH MASON-ATTWOOD

OP BAND OPGENEEM APRIL 1986 - APRIL 1987

"The Holy City" - Potchefstroom University [fig.18]

Barnie Britz who was giving this painting to Potch, wanted the "Holy City", and I have a feeling he ran into a lot of opposition ... I think, the Rector. I found him the most impressive man - but quite a scary man I must say. He had me in his office one day explaining to me that I was responsible for the religious faith of my children and all sorts of things. He was being very ministerial which I thought strange. He was a minister.

I think they were worried about it being a very specific non-Calvinistic statement. I thought I'll make it as abstract as possible and use the metaphysical poets, not as a guideline, but as a sort of starting point. There is a poem, I think it is in Henry Vaughan, that says: "there is in God ... a deep but dazzling darkness". And I thought, having heaven as a sort of infinite thing, and I drew the map the shape of the aperture in the middle with all those mountains sticking into it like a piefrill. I drew that from a map of Jerusalem - of the old Jerusalem, and then that on a big scale, and then in the middle was also a smaller shape of the old Jerusalem with the towers at the corners and all the rest of it. I'll show you the map, it is in a book on the city. Those were the little corner turrets of the walls, so that's really a description of the walls. The Holy City in the middle was a sort of expansion of the real Jerusalem. I wanted to signify the crucifixion, but again not being able to use the ordinary iconography, I did footprints in the sort of Calvary rocks, so that it was a ghost of a footprint, - so it wouldn't go against any sort of graven image then. It would be almost literally an accidental thing with the blood.

Then around the city - on each side - I did the sort of headed angel prints, where the angel is pure spirit, using their heads and wings and not having a body to them, and the wings containing two different things. The one contained Eden, with the little dormant snake, and Eve sort of literally done from a sort of Fallopian tube, an ovary flower image. You'd have to read the sexuality as an abstract, which I thought, not simply because one had to be diffident about the sensitivity of the people one is doing it for, but it also appealed to me as a much better way of doing it. To have a sort of voluptuous Eve didn't seem to me to have the weight of a symbol. You had to work slightly harder to read. Also the sort of floral image, even if you didn't read it, I was hoping to make that roof ^{say, it} ~~said~~. You could look at it and feel femininity, without spelling out the iconography.

Then I used the covenant very much as a South African thing ... Day of the Covenant ... and this belief that the Trekkers and the Reformed Church had about the covenant and God in this terrified environment. The rainbow was a sign of the covenant, with the raven and the dove. Then the dove had the white mirror image of the raven so that you get the good-evil sort of thing.

The netting is the universe, trap or captive texture of one's animal nature, one's humanity, the fact that one is going to die ... a temporal cage in which one is obliged to live. The angels are separate from it. It follows most of the background, and then the mountains and the city free you into an endless space. In the middle of that space, I used an ammonite, moon-sun-spiral, which was a multiple symbol ... the sun being God and all the rest of it. The spiral generally is a sign of energy. I only found out afterwards that it is a specifically Hindu sign of energy. But it was just a terrific dynamic form, and I've got some ammonites upstairs in the other house. I've collected them ... unfortunately

gave them away like anything. You know, these beautiful fossil stones ... using an ammonite as a sign of the pre-human, extreme age of the universe so that it becomes a symbol of prime movement or creation, or whatever.

And then towards the ends, this tree of life starts off on the one side. I think it stems from the edge. I wanted to make again not a specific tree, but something resembling a South African creeper like a fig, *Magaliesburgensis* or whatever; something really robust, slightly reptile, able to grow out of fairly arid surroundings. The tree of life towards the corners fades into chaos. On the two far ends, I made that sort of rather misty, conflicting, stripes and lines so that there is chaos coming out of prehistory into the covenant and everything else and then growing into heaven right in the middle.

But my criticisms are that the ceiling is too low to read the image properly. I found it very depressing. It literally seems to hang on one's head. I had the feeling when I was working on it that it was pressing down on me all the time. I love that building, but I don't love that particular aspect of the foyer. What I would have loved to do, much more, if I had any say in the matter, was that big wall to the one side. It drops a couple of stories. I would have loved to do a face-on painting there.

It was a shambles of a job. The architect went overseas, the chap I know, and left me with a young guy in his firm. I don't think it was his fault at all. I just think he knew as little about it as I did. But I had to work at home. I was on my own, with two tiny kids and I had to work at home and then just go there occasionally. And I had to do it in sections, and they nailed up planking, brandering for the sections to be fitted onto, and it just wasn't good. It didn't relate properly. They said they couldn't do anything

about it. I tried filling it in with Polyfilla and it just fell out. In the end I had to buy bicycle tape and I had to tape the whole thing. And it's got that awful grid of incompetent looking stuff, which I hate. And it spoils it for me. I think some of the painting wasn't bad but I think, in toto, - that size thing and that complexity of images doesn't work. Some of the members of the council were against the whole idea. It was a very uncomfortable thing, anyway. I had the feeling a number of them absolutely did not want to accept it as the offset gift. And they came out and gave me a real grilling. It was quite fearsome. There I was in my tiny little house out near Nooitgedacht, and all these guys came along in three-piece suits and really worked me over. I felt that professor Ballot was wanting the picture and was trying to make a case and the other guys were very unsympathetic.

The worst thing was... I had two squirrel monkeys that used to live wild. And I laid out tea and they behaved ... I mean, they always behaved badly ... They were wonderful little things ... but they behaved worse than I've seen them behave their entire bloody lives. I could have murdered them.

And the other thing was, I didn't know how to price it. I had to do the assembling with a couple of black men and ladders and things. And the blacks were supervised by an Italian man. They were very raw construction workers and I felt they felt it was very undignified to be told what to do by a woman. So I just couldn't get them to do anything until I got hold of this Italian. He couldn't speak very good English, and I had to tell him, and he had to tell them. But I, ended up actually having to spend about, I suppose, three weeks or a month before finally finishing the whole painting. It took a long time to get finished.

I did suggest that instead of doing this, after I had done it about half way, that I just paint a tree of life that seems

almost like a rose in the middle of that shape ... with pomegranates and thorns and things moving out from it, and have a purely decorative disk with some nice fun painting on it. I drew up a drawing which I wish I still had. The architects might have it, I don't know. I submitted it and the architect said "No, don't show them that", because he didn't want to give them the softer option. But I think it would have been artistically the better option.

They could only pay me R4 000 for it. It necessitated about 60 to 70 journeys to Potch. It was quite a lot. Having to find people when I went away overnight to look after the little girls, and the paint and the gold leaf ... So it cost me an awful lot, and I didn't make a cent out of it in the end. I had to supply the wood-cutting machinery and everything myself. And I think I just handled it badly. I wasn't given the help I ought to have had. If I had been older ... Now, ten years later I would have chucked my weight around and demanded all sorts of things. If I arrived there and there wasn't a team of people working to help me, and there wasn't the right sort of scaffolding and the right sort of structure on the roof, I would have got back in my car and said: "Well, when you've got it right I'll do it". But I panicked and thought, 'Oh well, I can do it'. And the fact of the matter is you can't do it. So I was dishonest and they were a bit indifferent. I think parts of it are really nice and I'm glad I did some parts of it. But in toto, I hope it's not an embarrassment. That's about as far as I can go.

"Ramayana" [fig.85 & 86]

It's a lovely book. It's a delightful book. I just dislike that painting absolutely intensely. The Ramayana is a very old story. It's a love story, a children's fable and a heaven-and-hell story ... It's a terrific fable because it has

got everything in it, with wonderful images. You know, if you're an artist ... to read it, you just ache to illustrate it. In fact, one of the things that maybe I'd like to do when I'm old is to do a western, beautiful manuscript of the Ramayana.

Basically, it's a story of a beautiful princess Sita, who is taken away from her young prince husband by a horrible devil. She's taken from North India, from the Himalayas right across to Ceylon, to Sri Lanka. That's where the king has his sort of compound with all his soldiers, and then there's this war. He's a sort of evil genius, and the prince aided by all the animals is the sort of good thing, and it ends happily ever after. He gets her out of this. There's this huge fight and it's the sort of stuff that lots of Indian movies are made of. It's got blood and bad taste and all sorts of things, but it's got wonderful things. Especially the team that is hired to help the prince recapture her. There's a vulture ... I've always wanted to do a picture of Gandhi as a vulture with his wings clipped off ...

He's actually a spiritually developed person who can disappear into the cosmos and doesn't have to be recycled in order to get it right. But he chooses to expend his sainthood on earth as a vulture (as soon as he's achieved Nirvana to escape from the earth). He becomes really a saint in the western sense of labouring amongst the poor and so on. And he's marvellous. He leads a flight of vultures, and at one point, during a fight, he gets his wings chopped off. It's dreadful actually. He fights till he dies and then miraculously he gets his wings back on.

And the prince gets Hanuman, who's the archetype forest monkey, to help him. Hanuman has all the monkeys' gifts of mimicry and deceit and humour and the capacity to be that much more intelligent than other animals. He is really the

leader of the animals, but almost like Puck, not like Aerial, but like Puck in that he is temporarily humorous and mischievous with it. He's not just the hero, he is also an irritant sometimes, and does all sorts of mischievous things. But he's really the leader of the animals ... one reason why India actually has monkey temples in most places ... Monkeys are actually fed and respected. They have a day of the monkey, each year as a festival.. It's a sort of gratitude to Hanuman for being the sort of helper of the good. And he's delightful, because he can do all sorts of things. He has the capacity to turn himself into other creatures. So he can turn himself into a cockroach and invade the palace of the bad. And then when he's inside, turn back into what he is and create all hell. He is very chaotic and very understanding monkey and a lovely character.

And then all the other animals get angry. It's a sort of cosmic battle between good and evil that involves all the animals, and as the demon is flying with Sita across India to Sri Lanka, there's a beautiful passage where all animals are angry, and see the shadow fly over and try to claw at the shadow to stop them. And can you imagine that as a painting? I've never seen it painted. I'm quite sure there are lots of paintings of it, but I got lots of Ramayana pictures, but I haven't seen that specific one. But I keep seeing the sort of image of these leopards and panthers and lions and things clawing and tearing at the earth and trying in their despair to stop this thing. And it's a lovely satisfying fable, you know.

With that picture, I just read it and was sort of quite interested in making a mythological picture, but I think it's pure 'Schmaltz'. The girl reminds me ... she didn't when I was doing it, but she does now, and immediately after I started looking at it ... of that sort of insolent sexiness that you get in some actresses and some posters.

It seems to me wholly wrong, I dislike it enormously. I think I was also seduced by the technique in this picture. You know I wanted that rain of the forests and all the rest of it, and I think I was so beguiled by all the self-indulgent bits in it, that I really messed it up.

But it's a big waste of paint. Really, I dislike it. I find copies of a catalogue in which it appeared sometimes and I really find it difficult not to be sick.

Your 'Dancing Shiva' pictures? [fig.37 & 38]

Well you see like Hanuman, except that Hanuman always stays a monkey unless it's an emergency, Shiva is a protean you know. It's got all sorts of implications ... sometimes he is a destroyer and sometimes a creator and most of the time, sort of creator-destroyer. He sits on the top of the Himalayas in a lot of very bad Indian pictures, with his trident and his tatty hair and an animal coat, and he looks very much like the archetypal hippie. It's Shiva, the lord of the dance, that I have intended to do. The classic image of a ring of cosmic fire, and Shiva standing on ignorance. [kyk fig.35] He's a non-European symbol of the ambiguity of existence really, and also has a great weight of physical beauty attached. The refinement of those sculptures I just love. The precision and elegance and the way the body dances ... It's not just a suffering image, it's a rejoicing image as well. Philosophically I like that very much. It's one of the things that I find the whole of India tends to give one. And one thing that I am trying to make more specific in other paintings like that "Mughal Bird" in this capacity for the surface, for the enjoyment, for the decoration, for even kitsch elements. I found when I was teaching art history, I got terribly tired of certain austere stuff heading towards minimal work, like you peeled away like a western saint, all your vices and all your self-indulgence. Where

as Oriental art and Oriental philosophies seem to say: "You are meat, and you are hunger and you are laughter and you are love and let's get it all into the same image". And it's a much more exuberant thing. I'm not saying it's better or worse. It embraces the ordinary, simple, gross person as well as the refined person. Shiva, especially when he is dancing, seems to have a capacity to define chaos and control chaos and enjoy the chaos too ... Seems very rich symbol at the moment.

What is the meaning of "Jantra" and "Mantra" in some of your drawings?

I've been developing that image for Shiva in those drawings. Mantra is when you meditate you have your little word that you repeat and it has a slight hypnotic hallucinatory effect because you're so bored that you go into a coma. Mantra is a spoken focus for meditation and Jantra is a visual focus for meditation. It's a visual thing that you stare at, and you use it as a focus of visual concentration instead of mental concentration.

That unwinding shape is actually a lot of contemporary Mantra stuff in India. It is simply that spiral over and over and over, going on for ever and ever and ever. Using the figure as an environment for a space into which you suggest infinity, is something I'd love to try ... I'd love to try it on a huge canvas one day, that you practically have to fall into the space.

Christopher Smart [fig.34]

Here's a beautiful, wonderful article on Christopher Smart which I did ... he's such a marvellous man. He was a poet of very fragile mentality and he had something - I can't remember what the clinical word is - wrong with him where he was garrulous and had to talk all the time. He was con-

ined to bedlam - for great chunks of his life, although Fannie Burney and Charles Burney the traveller-musician-writer family looked after him and tried to help him. Apparently, criminals and poets were all just chucked into bedlam. It was a place where you kept criminals and you kept the insane. He took as gospel the injunction to praise God always, and he just babbled all the time. What he also did when he was in bedlam ... he wrote his poetry into the wainscoting of his cell. He was, I think very lucky psychotic person, because he was obviously very happy and exuberant. He wrote in very short snippets which also is nice ... You know I got out several of his books from Wits library - I was the only person ever to do so.

Tiny little fragments - I mean this: "For a lion roars himself complete from head to tail", it's a beautiful description of a lion. I think this, for some reason or other really got me, like that Eliot thing about: "These fragments I have shored against my ruins", and: "For in my nature I requested for beauty, but God, God hath sent me to sea for pearls". He's very funny, he's very like Blake, except that Blake is much tougher ... I suppose a much less fragile mind. He's got a lovely litany in one of those books where he says all the things about flowers, and one of them is just beautiful. It says: "For flowers are ..." on and on and on, almost like a plain song or chant ... very ritualistic ... and then he says: "For flowers are peculiarly the poetry of Christ".

It's got an apprehension of grace and beauty that is not part of present art coin. It's hell of a boring to read ... Such a lot of uncritical, unformed stream of consciousness - junk in some ways, but now and again you come across a little nugget that's simply beautiful, and very beautiful visually. And the thought of this happy man, indentifying all the things

in the world as beautiful and part of a continuous praise poem to God, writing it on his wainscot . I thought it was just totally terrific.

I love that picture. I just ache when I think of it, but I haven't seen it for a long time.

"Angel at the Split Sepulchre" [fig.8]

That's a long, long time ago that picture. I do remember it was meant to be a sort of heroic figure. It's a 1964 picture or 1965 picture. I remember its head has a split which again was a pomegranate, resurrection thing. I love collecting pomegranates. I keep them in the house till they're full of spiders and then throw them out. They do look like craniums from excavations. And they're very sort of routine medieval, the splitting and the fleshiness and the braininess and all the rest of it. You know the sort of general human element in them acts as a resurrection symbol. That is interesting, because when I've been stuck for trying to get a sort of spirituality in a head, I've tried to explode it as if it is open.

You know, it's as if one comes back to the fact that Jung was right. What really interests me ... it's not been a contrived symbol, that resurrection head thing, in that I did find it somewhere else ... I'm going to use that as a motive because it suits me. I have struggled my way through. It was partly because I was doing a lot of archeological work with my husband, and so on. And the way the skulls turn to break at the sutures, and rather pot-like element of them. And there's a beautiful Cythna Letty drawing of some plant or other. I used to have one here, but it fell to pieces, where the flower actually breaks open into rather fat, sort of lily-like wedges, almost like slicing up a melon. All those analogies were part of that. And the sort of angel being opened to God,

and the angel demonstrating the resurrection in the exploding away from matter.

It's a pure coincidental, but now that I'm interested in this sort of medieval and recent Indian art ... that the images now starting to resemble in my head a lotus. And the lotus saying exactly the same thing as a pomegranate, being a sort of explosive, expansive, God-inviting sort of shape. It's really proof, though I haven't got any argument of the thing, but it's proof if anybody else's doubted it, that Jung's idea of archetypes is right ... Because you fight for an image, I'm sure you felt the same, you struggle to get an image, from a deep hunger, something that's an absolute imperative in your own body. I can see why people always go on about the heart, because literally the tension exists in the top of one's torso, one feels a sort of stress. You struggle with that real feeling of wanting to find a form and then you find a form that's got universal application and you find it reflected back. Snakes and things as well. It is as if you're hungry and you make something and then find there is an entire pastry shop around you. It's a lovely way of doing it, because it does justify symbolic painting ... which is so unfashionable in many respects at the moment.

The only symbols that one tends to see a lot of, too many of really, tend to be violently sexual ones. I remember in Basel feeling very offended by that. I'm a great enthusiast for sex, but boy, was I sick of it by the time I finished Basel, because the only symbols were the sort of symbols that one last drew when one was very naughty and a distraught little child, trying to work things out by doing graffiti or rude pictures. That horrible stage that everybody goes through. This has nothing to do with your thesis, but I really felt a lot of that art of Basel, if one were a Martian and came and looked at that art exhibition, one would have no sense that man had spirit at all- except that he was mathematical,

that he was formalist and that he was sexual and materialist. That anybody could have, agnostic or not, a hunger for going to the sea for pearls, would have escaped any Martian entirely. My work at Basel was very out of key, partly because it was so old-fashioned and it seemed so overworked in silly ways.

In some ways I was pleased with seeing it there, and some ways I was ashamed of it there, but I also felt that for reasons which had nothing to do with the work, I was not dealing in the same things as they were dealing in. And I wasn't pleased or displeased. I was just shocked at how isolated one's own methodological and God-hunting, even if I didn't believe in the guy really, but I mean one hunts him all the time. None of that sort of philosophical, introverted struggle seem to be part of what people were expressing. I found it very interesting, because I mean it's part of my everyday. I'm sure it's part of most artists' everyday ... to hunger for something that isn't a piece of your children or the availability of your husband or the pleasantness of the food.

It was interesting in that that battle wasn't ... I didn't expect it to be dominant, but it just wasn't there. Everything was graffiti ... Had such energy and one really thought W - O - W for the first two days. Afterwards one thought wow.

What about the lion in this picture?

The lion was also a symbol of the resurrection, a lovely one because they pick up the cubs and take them around. There's a very interesting book by T.H. White, he's the chap who wrote the book, "Once and future King", that they made the movie out of. But apparently people first watching lions in the desert and places like that ... and the cubs as well ... and the mothers would carry them around and because the cubs were born blind they weren't terribly mobile. They thought

they were born dead and then after the third day, the male lion ... you know a nice piece of chauvinism always ... as the sort of image of God, breathed life into them and they came to life after the third day. So I shoved that in, and also just to give a bit of Africa.

And then I think he stands on a split landscape which is so evident ... Oh, the Y-shaped cross ... It was suggested that that is actually the actual shape of the cross and that the T-shape cross, with the figure hoisted in a sort of T-shape, the cross shape, was a later thing. What probably happened was the cross looked like that and then the figure hung in a Y-shape. And some of Michelangelo's drawings have actually a Y-shape cross with the figure depending from it. Obviously I suppose the way the Romans in their clever little manner did it with the figure hanging down in a Y, on a sort of cruciformed shape. It seemed at that time, I can remember very clearly while I was doing that, I was trying to find images that weren't so obvious that you thought: "I've seen that before", or "That means Christianity", and not looking. I was very concerned at that stage ... finding images that people would say: "Well, what the hell is that?" and then just sort of slowing down; images so the people won't walk past and say: 'they don't like this', or 'they do like this'. The trouble is, I haven't got, I've got very little respect for most of the things I've done, that's the worst of it. Obviously it can't be true, entirely true, but I tend to think they're bad after a time and not even bother any more ... I would say: 'That wasn't a good painting, it got sent to Sao Paulo Biennale and came back as Cecil Skotnes in a boat, and the Cecil Skotnes is wrapped up on it, and though it rocked for eight weeks my painting got a big *scratch* down the middle that I don't even remember to repair ... It's an ashy dead picture. But my objection to the Ramayana picture is that I knew it was "schmaltzy" before I finished it and I didn't have the decency to pack it in and give it an early death. I don't think that split circle

craze is bad in it. My intentions were good, the painting wasn't up to the intention. As far as I can remember it's got sort of muscular leathery shapes rather than feathering for the wings. It's a very old hat you know, it's funny.

Gandhi? [fig.24, 25 & 26]

In general terms I've been a Gandhi, a critical Gandhi devotee since I was at university. I'm a complete pacifist actually. Not only because I'm dead scared of things but I'm ... if I had the courage, I would have been a total pacifist.

I was very involved with the Liberal Party until it was banned. One of the attractive things about it was a very sort of naive, innocent group of people trying actually to slow down the world in a rather harmless manner. I really read an awful lot of him. He's a very intriguing person. I can see why he's so often photographed, because he was a very ugly chap, that little shriven, shrunken sort of thing ... Very strong, lean quality. I find certain things about him violently unattractive. He's an invulnerable parent, for example, and a bugger of a man in certain respects, where I think sometimes it's not just one's western lack of capacity to understand ... but I think there's a lot of personal ambivalent things. His approach to politics and his approach to that sort of honesty with which he actually ... I mean he's the only politician I've ever read who actually said "I made a mistake", or, "I can't do it now", "I'm still thinking, I haven't worked it out yet", or, "I don't know whether we should do it". It's in a way anti-images like such a lot of images around him.

When I went to India that first time, I thought, how nice, because I'll be able to go to Gandhi places and do a little pilgrimage with somebody that I admired. Because I'm a great hero worshipper anyway. And the whole story, the whole way

how he got battered, and the fact that he was South African as well ... that he had that confrontation with Smuts. It has always been very exciting.

The Rag Ghat which is a beautiful park in Old Delhi, is where he was cremated and they've got a slab, a black slab with some script for Hy Ram, O God chiselled into it ... very beautifully done ... beautiful, quite un-Indian kitsch. It is such a relief to actually find Indians not actually indulging their kitsch all the time. And it is set in a sort of very low lawn. Anybody can go in and you take your shoes off and walk along this little lawn in a little flame, pleasant unobtrusive little lantern, the sort of flames you have in monkeries as well.

And people bring petals and put them on the thing. And I took petals from a garden over the road and the kids and I put them on this last time we went. I just found it terribly moving. It's one of those monuments that you don't think, 'Oh gee, I wish I believed this, or, oh God, how could people'. I find war memorials very distressing. Especially the one in the zoo, because I think it is a marvellous piece of sculpture, that lovely thing with the wings ... And what it celebrates, you know! And generally I have a tough time with public memorial places. And I found this terribly moving. Terribly dignified mortal being, rather than always striving for the spirit as well. I understood that he was burnt at this place. It had a very clever way of making one know that, what the guy stood for remained. Very moving indeed. And I met two delightful old men who were part of his whole following, who are now terribly old. Actually they were young men in those days. They run a little Ghandi-truth society, sort of shop. A little store down the road from this park. Parks have to be kept terribly uncommercial in India, otherwise they will be overwhelmed. The public places and museums and things are beautiful, because no hucksters are allowed to come near you selling anything.

And it is a tiny little shop. These dear old men who gave me a book of pictures that was published with the centenary of his birth with a hand woven cloth cover, with little slides showing the most ^Papalling paintings of him walking with Mohammed and Christ on each side of him ... You know as a sort of triumphant and so on ... It is all very touchy and you see his image absolutely everywhere. Every shop, just about, regardless in lots of cases whether its Moslem or Hindu, have this little Gandhi image.

He's a sort of affectionate icon in a way. And I thought about doing a whole series of Gandhi paintings, because I read all my books again and became very sort of reaffected. And I went to Maritzburg's station and took photographs of details of the rod iron work and so on, which must be very similar to when he got chucked off the train. And I was going to do him as the vulture with his wings clipped off ... and I was going to put him in a whole lot of kitsch Indian contexts and turn him into a sort of joke icon, because one of the things he objected to, was being regarded as a sort of sainted all.

But I never did them. In a way I wish I had, because the Gandhi movie with all that super type came along and actually killed it. It just overexaggerated the world with Gandhi for a while. Not in terms of what he said, but anybody just bought the bits of it now. It became devalued.

The first painting I did was that one that Derik Gowlett has, with the lemon. I wanted to do him in jail because he spent an enormous amount of his time there in jail. And I wish I wanted to express the fact, that he used himself as a hostage for the British all the time ... Taking himself hostage and going on hunger strikes and so on. It was actually a big tantrum, "If you don't do that, I'm going to die". It is

better than putting bombs in Silverton dustbins, or shoot-outs at airports. If you're going to have a soft target, you might as well use yourself. It seems very clean that. Its blackmail and unprincipled in all sorts of ways, but still.

Instead of using a sun in that cell, ... He always broke his fast with orange and water ... I used the orange as a sort of translation of that.

And then the other one I did for the Sugar Board ... the whole India thing was still in my mind ... In fact I'm very glad I did, because it was an interesting exercise. It makes me want to do some more portraits. I painted with a difference, almost like a medieval, almost on the point of praying before painting. The sort of cleansing one's eye and mind to make the painting good. And I did find that really nice, and I tried it a couple of times since; obviously I don't sustain it. It's a shameful admission to make that one does this, but you know, if I were a Catholic still I would've had any ambiguity about it, but I've lost the certain amount of the confidence that a religion gives you. There's one morning part of a catholic liturgy I still sometimes use. It's the "Bless the work of my hands" ... and I use it as Mantra. If I have had an awful breakfast with the kids being late for school and everybody's slightly scratchy, I go into that studio and I find it very difficult to paint without a formal admission that I'm changing spaces. And I find that, just doing that, helps a lot because I'm not a meditative person. I mean, you can meditate when you paint, but I find that is like an active courtesy that cuts you off from the shit, and then you are back to a nice sort of tranquil world. You understand that you are going into a serious dimension instead of just a trivial, worrying, frantic dimension.

And I remember with Frieda's painting keeping that in mind as far as possible ... And painting each mark with as much affec-

tion as I could manage. The third one was commissioned by Tongaat Sugar. They asked me to do it a couple of years ago after seeing that one of Frieda's. In the meantime the Board had changed and the guy who was now at the top didn't want it and didn't like it, and said that they didn't have enough money and they couldn't lay out this enormous sum of 2 000 bucks, or whatever it was, for the picture of Gandhi anymore. They took about six months to make up their minds about it and then I took it back. In that one I wanted him to be more boardroom formal, but there wasn't anyway that one could make Gandhi into a boardroom painting. I put this handwoven thing looking a bit toga-like on him, and he was really an innocent naive man, and I made it as transparent as possible ...as a pun on the transparency in his character ... And made it as accessible as possible so that a member, or whoever saw it, weren't in tune with radically experimental art, would still be able to understand it.

And then the background thing is Hy Ram, what he said when he was shot, and I just copied *Sanskrit's* two letters. The one makes the Hy and the other the Ram ...Sort of a play on an icon. Rama being one of the aspects of God. He's a gentle, negotiable God as opposed to Shiva. It's all supposed to be God in his different forms. Rama's the one, when you want comfort. It is gentle Jesus sort of thing rather than cross God on Sistine Chapel stuff.

Bobby Sands? [fig.29]

That was my being revolted, when Bobby Sands was serving his hunger strike. I remember it was about six of them serving a hunger strike in that Irish prison. They were all arrested on IR-terror things. They were trying to hold up the Thatcher government really by starving themselves to death ... Bobby Sands did and I think another guy also did. I don't think any others really died. But they were hunger-stricking for

their release and for the release of a number of other people. And the media revolted me for a period of that time.

A friend of mine was executed in 1960, and I found it one of the worst experiences in the world. He wasn't a great friend, in fact, he was quite an awful man in some respects, but I knew him quite well. One of the worst things was, the count-down to his certain death. It was a simply terrible experience for everybody. The sort of thing that one knows intellectually, but unless you actually know what the person's meat looks like, it's hard to identify properly. I found that I kept getting back with that same sort of sick feeling, waiting for this man's execution. You know, they were saying he's been on this hunger strike for so many days and he was now unconscious, and so on ... the media was making a feast of it. And I did that picture only as an anger at the way in which terrorists or whatever of any kind, or freedom fighters, whatever they call themselves, set people up. The two guys on either side were sort of our age, disguised with *balac*lavas and so on and propping him up ... and I left him fading into deathly nothing ... Using people as propaganda till their death ... and the papers grabbing onto it from the point of view of sensationalism. But I don't think he had any say in the matter of his own death at all, in the end. I think it was manipulated from any possible side, including the radio, the TV and everything. That's why I call it "Media fed into hunger".

It was an angry picture. Funny enough I didn't want to exhibit it in the end. I thought it was too anecdotal, but I think it is a good picture. I look at it quite often and I still think it is okay.

"Rag Doll" [fig.32]

Oh yes, that's also me getting cross. That's Jude getting upset politically again. I don't know if you've ever seen

the play by Arthur Miller called "The Crucible". That's got lots of South African connotations as well, and it's actually horrifying. A beautiful play that he wrote about some children in a village in Massachusetts or New Hampshire, I can't remember where, who decided that they were witch diviners. The probability is that they were frightful little girls who were bored and locked into this very puritanical mind set of the people at the time ... where you weren't allowed to play with dolls. All sorts of things were suppressed, totally unpermissive, a calvinistic sort of society. All the natural teenage body feelings and everything else were discharged into hysteria and malevolence, and they picked on people who were subsequently killed as witches. They were actually horrible little village snoopers who went around spying on people and telling these disgusting elders of this church, telling on them. The elders again governed by a sort of sadistic, again I strongly think a sort of suppressed sex, blood-lusting that seems to well up in people when they're totally proscribed by provisions. One of the most tragic people was a washerwoman who was obviously, from all reports, a woman with extremely low intellect. Literally a retarded person, and I should imagine there were lots around at that time ... birth injuries or inbreeding or whatever, and she had a doll, a rag doll that she used as her comfort. Dolls were regarded as things of the devil in this particular community, and evil and indulgent, and children weren't allowed to play with them and for an older person to have one ~~was~~ regarded as a familiar supernatural spirit. So this poor old woman was ... I think she was shot, she was either shot or hanged or something ... But I made that sort of background a sort of wall, a sort of tight contained society in which she was and then turned her into the rag doll itself, but blindfolded her so that the quality of execution would come into it. It was also partly stimulated by just a sort of coincidence really ... I got this book at the same time. It's a marvellous book ... all collections of dolls, and this doll I found ab-

solutely beautiful in the pathos and maturity of it.

Seeing that doll, I can't remember which came first, and also again this feeling; again it sounds a sort of "schmaltzy" thing, but it's actually one absolute reason why I'm sure I paint ... is that I feel so 'bedonnerd' by things that happen, and being...obviously the images are *helluva* sore. It's like collecting bones or whatever, it is as if you redeem something up to a point, you give it back a sort of grace, even though it's sentimental. I mean it can't affect the woman now.

In the same way, I was hearing a sermon on the radio yesterday by some padre. These morning service things which I listen to mainly because I'm so puzzled by the things people can actually say. He was describing how a sixteen-year old boy washed up on some beach or other, unidentified. Some laundry women were shaken by it and put a bouquet by him. The gesture is a redemptive thing and heals your own pain to a certain extent. I'm also fascinated by that. To a great extent, I would say, I paint in order to make a redemptive action, that relieves me of carrying on feeling the pain. It is purely to do with my own comfort, but nevertheless it's certainly the reason for Bobby Sands, the reason for Rag Doll, the reason for Ingrid Jonker. It's to handle despair and anger. That one, that I'm busy on now with that burnt man, the "Mind Blind" with the burnt township figure. You know I keep questioning to myself the validity of using these images and of selling them. It's too complicated for me to properly work out, but I don't think there's anything wrong with using the images. You've got to discharge it somehow and you've got to come to terms with it somehow.

Your "Flood" pictures? [fig.4 & 5]

Flood ... I can't remember what the initial reason for doing

them was. I've always liked the Arc idea, preserving all the animals and that sort of thing. I was messing about and ended up doing a flood picture, from which the other ones flowed, so to speak. I think it was just the subject that I wanted to take up for one painting, and then worked the idea through in other paintings. I was very sort of 'terneergedruk' by that Soweto school thing in 1976, and I was doing them at that time I thought that the situation was overtaking everybody and used that as a sort of analogy, but it's not a very deep analogy. I would probably have done the paintings anyway.

I just wanted to paint a feeling of helplessness and catastrophe really. It also gave a nice opportunity to use different forms and liquid shapes and textures and things. With that one, that I used on the invitation, I used face prints. I used a particularly crackly cloth to do the prints with so that it looked like dried mud or mud prints underneath the water. And they tended to be the flood as a symbol of catastrophe and chaos. I didn't set up to do a single figure as a sort of practical policy, but I was trying to suggest sort of the individual survival, not in all of them, because in the one it looked as if the survivor is going to be swamped, but in that one with the boat I wanted him to be rather like after a nuclear holocaust ... those little stories about the single survivor carrying on the human sort of adventure.

"Tables of Relics" [fig.93]

I'd collected lots of nice things from various places. Some of them were expensive and valuable like the coptic bone carving. It's a shoulder blade of a sheep, as a matter of fact I used it as a sort of elbow arm Bone in that one. It also holds those other drawings. I got those in Egypt. Beautiful sort of intricate gospel carvings I've got on these bones. The coptic craft is very interesting indeed ... And also some of them were not valuable, like the thorns ... those ordinary

sort of cattle-horn thorns that I just plucked off the trees ... Some of them are made up, there was one that I made up from a dried camellia head and a green stone and a sort of chain. That was stolen. I don't know whether I replaced it with a similar thing or something else. Anyway, some of them are made of objects, but they're all things I enjoyed making and playing with and I let them rest on my hand ... and then thought, why not make a table, a coffee table, that could almost hold the cups and literally demonstrate all the things in your collection as if you were holding them out and saying: 'look ... look ... look'.

Formally, as regards the shape, that round table with the sort of segments ... When I was little, we stayed round the corner from the Kruger National Park and we used to go sometimes and have tea with Colonel Ste^Vhenson-Hamilton and his wife. He was the boss of the park at the time. It was in the war. His wife was a sort of wild-life artist. She did sort of decorated furniture and all sorts of things and I remember being interested. I was tiny and that table she had, had a whole lot of pictures on it. When I did that thing, I did remember the table from when I was little, but although formally it doesn't resemble it at all. The table is really like an informal little museum. In the seventeenth century they were very popular ... Rooms of wonders, rooms of curiosities, that's right. The posh French houses and the posh English houses had these sort of little archetypal museums, that had all little objects of interest and wonder. And the table was really partly to do with that, you know.

Did you use some of those images to do drawings afterwards, like "Book of Genesis" and "Images in the sand?" [fig.94 & 95]

Yes, a very good photographer friend of mine in Cape Town, Norbert Rosendal, he's an architect, he took a whole lot of photographs, detailed photographs, of that table ... and

some of the photographs I had printed and blown up and used the photos either as collage or else I had photocopies made of the photos onto drawing paper and then drew from them. So I used them as a springboard for a whole lot of other related drawings ... As an exercise as to how far one could take a single theme really for a while, and then it petered out. Some of them are hand-gesturing and drawing really. The hand as sort of an artist's weapon, but they were just fun to do. No heavy ~~by~~ sort of significance.

Mountains as a theme in your work?

It's at the start of it. I've got a hell of a lot of things I want to do. But I haven't got brave enough to do them yet. But I've always been interested in mountains and climbing. I've done a lot of it, like Kilimanjaro, Vulcanoos in the Congo, and that, we did a long time ago, but I've never felt like painting mountains until I went to the Himalayas. You know they're incredibly beautiful, and unlike African mountains there's this terrific civilization at the bottom and it's frozen off the top literally by the snow. Behind the Himalayas is Tibet, which I've always been interested in ... the culture and the whole sort of very intact way of life of the Tibetans, until the Chinese marched in and messed them around. But they make the most beautiful things and they are very nice looking, interesting people and they've got a terrifically sort of complicated and well worked out orderly religion which appeals to me in the same way as Thomas of Aquinas appeals to me and Dante appeals to me, because you can see it almost like a little map of very tightly structured beliefs, and so on.

And that one painting called, 'Getting to Tibet', (see fig.105) with the tiny little ladders ... partly in some ways it looks very like the forest that you walk through before you get to the snow. Although it looks very abstract on one level, the

forest to resemble that, and looking at it, I could pick out various bits of forest and type of Alpine likeness and all the things that grow. And then the little ladders were hoping, aspiring to Tibet, but of course South Africans can't get to Tibet. It's very hard now for anybody to get to Tibet and Tibet of course isn't what it was. It's a fantasy really. The communist destruction of Tibet is a terribly sad thing you know. I've been reading the history of that and reports of it, and they destroyed these marvellous monasteries and things and melted down the gold and used this as currency ... irreplaceable stuff ... just bashed up the culture. And now I think, feeling sorry about it and trying to preserve the bit they haven't bashed up, which isn't much, and you know they were really like Henry the VIII bashing up the churches in Britain ... And you know there's a red brigade new power thing, the whole nowish thing of destroying everything that had any attachment to the past. And the sort of tyranny of the Chinese used for about ten years, that, affected Tibet as well.

But you know in other pictures I've used mountains since ... a lot as symbols of detachment or peace or uninhabited isolation, all the things I think are lovely, by comparison to the sort of squalor. I mean mountains are a cliché a sort of spiritual heights and all the rest of it, and I've just used them in that sense. But there are lots of paintings I still want to do. I haven't begun to begin with that lot yet. I don't know if there's anything else I can say there.

What about your "Mindblind" pictures? [fig.100 & 101]

Yes that ... For both of them, I used memories of one particular place, a marvellous place on the way to a very high peak called 'Manaslu' where you see over a sort of high valley. The place is called 'Barapokhari' and it's a Hindu pilgrimage lake, quite high up and it took days and days

and days getting there. It's simply stunningly beautiful and the only times I've been there, nobody was there. I think they go up for pilgrimage once a year or something, and I've been there twice, once in autumn and once in spring. It was just the most beautiful place. Whenever I'm feeling distressed by anything I tend to pull a sort of blind of Barapokhari and then I ~~lay~~ down my head and think about that, instead of what's distressing me ... That was really what I was trying to get at in that other picture.

I just also like ... you know they're fun to paint, as well. Just as forms. And with this Star Wars one or the "Paper Dart" (fig.106) one, that I'm sending in this afternoon, I also used my mountains that aren't recognisable. I can't say that's an ~~Etna~~, and that's more truly Kilimanjaro and that's Everest, or whatever, you know. But they're not unsimilar to the range of the Himalayas, and I put the suns and things between the mountains, and oneself, which means that the mountains get pushed back even further ... and paper darts were put in. When President Reagan was first tossing around his Star War ideas ... and I thought, how disgusting having all this filthy machinery, annihilation type machinery rushing around the universe, and also how silly it is because these machines are really like little paper darts being chucked by one little horrid boy ~~at~~ another across the classroom, but the classroom is the universe. I was trying to make a comment on the futility of that sort of war, but it wasn't meant necessarily directly to read it like that. One can read it as a sort of science fiction fantasy with a few paper darts. It's also a little formal thing with the landscaping pushed far away under spheres of the planets between you and various bits of landscape, and then the paper darts being very small, trivial little mediate things and obviously a very lost landscape ... sort of playing with sets of spaces as well, just as a game.

What about the use of monkeys in your work?

Monkeys because I owned two and they lived in my house and they were my children for a long time. I had to give them away when they started killing all the birds and they became too aggressive. They now have babies. They were simply fascinating and very much more like sub-humans than they were like other animals. You know they don't bare comparison with any other pets at all, because they've got a type of aggressiveness and a type of intelligence that literally does separate them from the other animals. They're much closer to men than they are to dogs or cats or anything else. And they were actually obviously exactly what people always said they are, and that is immoral, amoral, submoral little men. It is fascinating having them in the house because it was like having two psychopathic little children of immense gifts, racing around the place. They're terribly beautiful, marvellous looking creatures. I love monkeys, always have liked them very much. In India, because of the Ramayana I was talking about last week, they are honoured as gods and their shrines are actually for the monkeys, and they also take from all the shrines you know. There's one death house in Katmandu where I watched one day, one morning ... Where to die with your heels in the MacMarty river is regarded as being a special grace. It's a bit like that in the last sacraments, or whatever. It is coming to see you on your death bed because the MacMarty flows into the Ganges and apparently you get spiritual aid by virtue of dying at the shores of the Ganges or any tributary to the Ganges.

And when people are terminally ill they're taken to these lodgings right on the river. It's quite interesting because you know ... because they've got funeral pyres and people burning and huge stacks of firewood for burning other people still to die, and so on. They're looked after by priests and nurses and things to see if they're comfortable and so on.

There were all these people lying in these beds and a young man who was looking after them, really very nice, no sort of smart medical assistance but just to see that they were comfy and that ... and this monkey dashed along and stole a packet of sugar. And this young man chased it all along the terrace past the **dying** people, and laughing and shouting, and the monkey made off with the packet and went and sat on the one little temple and opened the packet and ate the sugar like that. A place is made for them. Unfortunately in some ways a place is made for them because they overbreed, and some look awfully sick ... They take the gifts and offerings from the temples and so on, and it's a fairly nice life.

Well "Monkey Shrine" is really based on that, on that thing and I like doing monkeys and I'll probably do monkeys as long as I'm stuck **with** something to do.

And the birds always, for one reason or another ... Mainly I like them, I like watching them. I just enjoy birdwatching and knowing the names and feeding them and that. And also they have got such a strong, symbolic sort of connotation. Also I'm very interested in flying. We did do ballooning, and I'd love to be able to fly a plane, but I'm too stupid to do the maths, before it became terribly expensive. I never got a licence because I couldn't do the theory.

What about 'Mughal Bird'? [fig.40]

In that one, particularly, I wanted to do the great big strong heroic bird. I wanted it to have the features of a bird of prey. There's a medieval phrase about "The King is like the Sun is like the Lion is like the Eagle", and it's very nice because it gives you a whole range of what the king is ... these noble emperors and so on ... Quite a lot of them have got little hawk faces and they're sort of really bright plumes, and that's called the Mughal bird.

But all the rest of them were in fact absolute despotic rulers, so he was too. And the others were quite awful and they were incredibly cruel and crushed the smaller elements and made fun of them ... I wanted to get in that picture. A combination of a declaration and a decorativeness, the rich sort of style, quality of a whole noble era in painting. And also that sort of cruelty and menace and power and the whole bit. It makes a piece of noble painting in fact.

I love that formal thing that you see in a lot of Islamic painting, the diagonal grid of an Islamic star and making the background seem very far and very flat at the same time. And I was playing with all the little contrivencies that I've learned from the Mughal painting, in that one is an exercise really. But I like it all the same.

Taxidermist?

What to say about it. The taxidermist is not round the corner, but round the corner where I used to live and I've got a stuffed owl on the top of my bedroom cupboard which the kids found dead on the lawn at my landlady's house. It was absolutely beautiful. It was a little pearl-spotted owl, it's not, it's a barn~~owl~~owl. It's an ordinary barnowl. And I wanted to keep it and so I went to this taxidermist that I knew, and he had the most amazing sort of house ... bones and things ... the most awful kitsch things that could be done to animals. Ashtrays out of ostrich feet and elephant foot stools with zebra skin tops. The things they did ... and all the hunters apparently bring their trophies to them to do. There's these huge surrealistic workshops which you saw from the video, and I thought along the lines of what would happen if there's a resurrection of animals and all the animals moved out of this place one night, you know. It could definitely not make a very good painting, but it could make a hell of a movie. It could be an absolutely

wonderful surrealistic movie ... He had extraordinary things there : a very old crocodile skin hanging from the top of his warehouse's roof and a very complicated spiderweb had connected with the skin and taken that sort of segmented pattern of the skin. It became part of the pattern of the cobweb. It is absolutely stunning and some of the rooms look a bit like opening tombs, Pharaonic tombs, seeing these animals ... the sort of fibre glass casts in a curious sort of greenish, yellow colour. It really was a very exciting and very disgusting place. That's about all I can say about that one.

Sacred hearts?

Well one fortunately doesn't see them in the sort of company that we are inclined to keep, but if you go through Catholic reliquary shops and book shops, you see them all over the place. Also in township Catholic Churches. You know the sort of nineteenth century very feminine looking Christs standing round and looking desperately sad. Lots of blood coming from the brows, golden curls and limpy blue eyes. I mean it's so stupid ... and very Victorian- and you opening their shirts and seeing this image. But when I wrote that I think I was much less tolerant of crummy images than I am now, because I used to find them terribly offensive. I did sacred hearts in an attempt to formalise. You know I think the heart has a valid significance, symbolic significance. But I hated the way it was used as a piece of raw meat, with a corona of thorns around it. Now, I don't think it will offend me so much, now I certainly don't feel as strongly as I did when I wrote that article. I used to think that people shouldn't look at bad art at all. Now I think it's fine, you can look at what you like. I've become much less viciously modernist or purist than I was when I wrote that article. And I did use hearts in various paintings. Julius Fineststein's daughter's got one of them ...

a sort of young, middle-aged and disintegrating heart, and so on. And I use them as a sort of circular image, not necessarily as a Christian image ... well, I did use them as a Christian image sometimes as well. I don't think there's more I can say about that.

Balloons and kites as themes in your work?

Again, like birds they fly and escape and you can say that they're signs of spirituality ... the longing to fly and to cut loose from the physical bonds of having to obey the laws of gravity, and also because I've always just found them beautiful. I love kites. Every time I see kids just playing, the even trashy ones, I get a terrific kick. You know I feel my heart actually leapeth. Sometimes I go past Lanseria when those Impalas are taking off and it's just enchanting. And balloons ... I always find the shape and the old-fashionedness of the old hydrogen balloon beautiful. By pure accident I participated in ballooning for about 5 or 6 years and we had a balloon until we got too broke and too bored to fly it anymore. It was just terrific because it turned everything into a sort of picture book. You know you just fly high enough for one to see things in miniature, but not too far away that you can't see them at all. And it had a toy-like, magical quality about it which is part of what I like of symbols, you know. And I had to do a couple of pictures which actually did have balloons in them. One of them was the prize for a international balloon competition about four, five years ago. And that's it.

Tell me more about your involvement with Dante

Well this is what I was going to type for you. The "Divine Comedy" is a very long three-part poem. And it describes heaven, purgatory and hell, as if they were sets of levels. Hell is a set of circles. Each circle of hell is inhabited

by people committing various sins and alienated from God by virtue of those sins. The top reach is the sort of innocent unbelievers, and then people who commit sins for love, and then on and on, down to the most ghastly, obscene definition of the devil. Purgatory is an island in the middle of the ocean of tears, and you move up from the bottom circle, to the ring of fire at the top. And then you go through a sort of trial by fire and then you get to heaven, which is again a series of circles. Very, very Medieval, ending like a sort of celestial rose and people inhabiting the circles of heaven. The warriors at a certain level, the teachers at a certain level, and then the very top level, the Virgin and then Christ and celestial angels and so on. And he writes it like a sort of biography. It's based on Saint Thomas of Aquinas's theology and, it's very Medieval ... Very logical you know. Once you accept the premise on what he's saying, it's beautifully logical. It fits together like a very intricate little Duccio painting, or something like that.

And it has got very beautiful images and devices in it. A lot of the poetry is sort of argumentative, and he interviews people in hell who tell him how they came to be in those levels and interviews people in purgatory. A lot of the images, by the way, are very beautiful. For example, he isolates his own three vices as lust, anger and greed. In the very beginning he goes to this wood, that is meant to be a sort of midlife crisis, a youngish man sort of crisis of not knowing what he is doing in the universe. He meets the leopard of lust that is all dabbled and playful; and then the lion that draws his anger and the she-wolf, adverse and hunger and malice, and so on.

And you know, using those animal images is very inviting and a lot of other images too. He's final description of the ultimate sort of spheres of heaven is already like a Medieval

rose-window. And I was just very interested in it for a long time. I read the translations of Dorothy Sayers, which aren't supposed to be very good, but her footnotes were terribly good and terribly interesting. And I did paintings, obviously, of the leopard, and the she-wolf. I can't remember if I did a lion with regard to the anger, I don't think so. I did the lion with regard to other things. In the "Glove puppet" thing, I was trying to make a very medieval looking shape. The implication was that Dante was a sort of act on a stage, uttering God's words so to speak. I don't think it works, that particular thing. It was fun to do, but I think it's very contrived, you know. I wanted to make it look very old-fashioned.

"God's glove puppet" [fig.82]

Such a silly painting that one, but it's quite interesting. But actually the "Heaven" part of the "Divine Comedy" is very beautiful. A friend of us's son was killed in a crash a couple of months ago and I wrote them a letter, using a bit of this last part because it's very comforting and beautiful, I must say.

There is a stone in the puppet's hand. What is it?

I think its a bit of fool's gold. It might be an agate but I remember the fool's gold.

Did you do the Dante series for your first exhibition?

Yes, I did. I was still interested in Dante just after I left varsity, as far as I can recall.

"Sandwichboardman" [fig. 12 & 13]

The third one, I don't know who has it or where it is anymore. It's got a tumbling figure. I think the tumbling

figure's on the top and sort of rose shapes, cloth-printed rose shapes in it. I wonder who's got that. It's not a very nice one. It's not as nice as the other two. The one with the fish is the nice one. All I remember really about it is very blue and mauve things with a little falling figure suffering loss, an unsaved figure. And the figure was whitish. You know that's really all I can remember about it. The one with the heart, was the only one that had an addition, an embroidered curtain.

What was the main theme behind the "Jonah" picture? [fig.3]

I wonder who's got that picture now. It used to belong to somebody who went overseas. I think he might have taken it with him.

It was very badly arranged in that magazine article. The oil itself, as you can see from the dimensions, was very big. It was taken from looking at Coelacanth's pictures. Jona was a tiny little drawing and this great big fish like a sort of sea. And I wanted to describe his smallness, insignificance against this huge, big fish with the scales. The movement of the whole thing being really like the sea itself, and to have him very small, vulnerable and I was using a Coelacanth itself. I can't find the photograph I was using, but you know they're very sort of antiquated and they've got that sort of seam almost along the body. And these funny sort of almost paw-like fins, I used that sort of thing as a reference and I just wanted to make Jonah very small, toppling, fragile ... hence using the drawing figure against the enormous sort of landscape of the fish. It's actually a nice painting. It did work emotionally as well. But the trouble about making separate paintings is people always use one or other of the pieces or sell them separately, which makes them pointless.

That was the only Jonah I ever did. Nice theme, isn't it?

Actually it is a nice story and quite a sort of children's story and a scary story as well.

What was the starting point for your "Scarecrow" series?

I can't remember. Probably seeing scarecrows in a field or something. Because we used to go to Swaziland and places like that, and then you do occasionally see them. And then I looked up pictures of scarecrows in European gardens and also their use in Third World peasant gardens. There's one fascinating example Heinrich Harre has in Ladakh of this very ugly Tibetan woman who was employed by the village, because she was so ugly, to act as a village scarecrow, and that was her job to her great satisfaction. It's like a huge threatening doll really. It is tied up with the whole sort of thing of enjoying, making toys and so on ... also if you just stick a cross shape into the ground and drape it, it's got a sort of crucifix feeling as well. It's meant to frighten away, it can also have an almost appealing look to it. I remember in Nepal climbing past this one valley, all the way down the valley were these sort of very brightly coloured scarecrows and they looked absolutely marvellous. I took a photo of them but the photo didn't come out. I bought the film in a little village, and you shouldn't buy a film in little villages. I sent it to Kodak to be processed and they said they didn't see that particular film for ten years. It was so old. It had the qualities of sort of 'half-mens' which I find really very attractive. Like toys and dolls and things, almost as if they are puppets and capable of interpreting sort of ^{the} master, rather than having any sort of validity on their own. For some of the scarecrows they used shirts on wash lines as well. Other than that, you know, specific things apply to specific pictures, but that was in general. There wasn't a particular scarecrow that caused the idea, just sort of rose out of other work.

You used the scarecrow theme in some of your self-portraits!

Yes, I did some scarecrows with printing a shirt onto the board. I just find these very nice absorbent vests that I used for the same thing, and again wanting to say a bit about oneself symbolically rather than portrait-wise, if you know what I mean. A symbolic portrait, rather than otherwise and also to give it again a slightly sinister quality that prints of clothing have. You know, now I find it very difficult to look at them, because when I started doing these ones you didn't see very many cloth prints, and now you just see cloth prints all over the place. I'll get dead bored with it. Everybody is using them and it's all just a sort of fashion.

You also used the scarecrow theme in the painting "Double Selfportrait". Does it represent a man-woman conflict? [fig.88]

Not really. It was sort of positive and negative, or optimistic and pessimistic. You know, the one painting is a much sort of lighter thing, and with the fence turning into a flower and the joke about a scarecrow really. I used to actually tie ribbons onto things when I wanted to keep the vegetables and birds apart ... and the shrikes and the thrushes pay no attention to them. It's got flowers and hearts and all the rest of it. It was my sort of sentimental young maternal view of myself.

The second painting was meant to be much more sinister. The unconscious and the subconscious, you know, no sort of pretty little relieving bits in that one. It was a much harsher sort of statement altogether.

"Integrating and Disintegrating Self-portrait" is also a symbolic self-portrait? [fig.79]

Yes it is. I can't remember a great deal about this. Oh yes, I can. Yes, I haven't seen these paintings for ages. I liked that. © University of Pretoria

Again, it's a sort of library assemblage. I was painting big pictures of those kites and things at the time and I collected them all up into little packages ... almost as if that was a brain bubble or a thought bubble of what I was painting at that time. Making jokes about the bird-cage and I being the bird and that sort of stuff. Interesting picture. I loved that picture.

What about "Crucifix into Scarecrow"? [fig.17]

I was trying to reconcile the sweet sort of saving aspects of Christianity with the sort of threatening aspects. I was listening to these morning services and every now and then you get a real sort of hell-fired mechanic, who says if you don't do this and that and the next thing you're going to be doomed. I was trying to express the sort of loss of non-redemption as well as the sort of happiness of redemption. The scarecrow shape, it seemed so co-incidental, evil, which is the sort of bird in this case, not being put-off by it at all. I like having these birds standing around, watching this scarecrow. And the ribbons again were simply ... they had a sort of pretty medieval potential which I was using in having dangled from the gloves, rather like those sort of collections of gloves you have at masked balls and things. But also, because I use ribbons and long bits of cloth just to chase birds away, anyway. And then, having the head sort of almost death set on a pillar and the sort of black sun. Wanting that sort of mandala image in the picture, but not wanting it to be a radiant light. To be almost the sun in eclipse, tying in with the story of the crucifixion with the sun darkening. There's quite a lot of purples and reds which is a sort of blood and wine thing in the actual colour of the ribbons, and as far as I can recall it, the hands. The little ear of wheat was just a reference to the other part of the sacrament and I disembodied the figure really, just put him on the fence-post ... and the wheat being the body in the community, and so on. And I put the lettering in as another

form of medieval reference. I wanted it to be in many ways, not a parody of a medieval painting, but to have quite a lot of medieval, very flat hard-edged aspects to it.

Some of the painting in the face was nice. I remember enjoying painting it very much.

"Elephant" [fig.58]

Well, with regard to the Elephant, it wasn't part of the series really. It was just that I like that sort of archaic, almost primitive prehistoric quality that they've got and the way they are geared for protection like a big tank, like a Sherman tank or something. It seemed to have a naturalistic sort of drawing of the eye and the trunk, and so on. I wanted the tusks to be like a huge incrustation of protection all around it, not just one trunk, but a whole lot of trunks. And the skin of the elephant was very sort of pre-elephant, crackly old, almost as when flying over a desert landscape. I wanted to get that sort of feeling and make it a great big looming presence, brooding over an African landscape, rather than just being part of an African landscape.

"Being looked at" and "Woman modelling a fur coat" (Dr. Nel's collection) [fig.89 & 90]

Oh yes, that's a nice painting, that one. And there's another self-portrait that I don't think there are any pictures of available, because a chap called Hanno Flexer has it in Australia. I had a very nice painting overall. It was a marvellous painting overall, and it had a lot of heads, including a face print mostly death set and a sort of landscape right at the top. It had my monkeys I think, I can't remember whether it had my monkeys, it had my children in the pocket of the overall, the pocket being like a womb, and it had both my kids like little embryos, as far as I remember. And then it had details of still-life objects around

the house, that I was doing at the foot of that. And I think I was holding a brush or painting or gesturing or something, I think my one arm was making some marks.

The one with the jewellery I wanted to do in a straightforward portrait, but again not just a mug shot. I wanted to make it as accurate as I could. I painted it very early in the morning, down in the freezing studio over the road. I wanted to get two different implications in the same face. The one, I being sort of reflective and the other, I being panicked. I used it on an invitation. I've got a copy of it here. I don't want to damage this one, because it's the only one I have left. That's actually how it went. I spent ages and ages and ages doing it because the temptation was always to make it look better. And I found it a very nice exercise. Actually struggling, not to get the sort of almost bruised quality. I didn't want to try and make it worse either. But I wanted it not to be a sort of cosmetic photo but a very private image, if you know what I mean. It was very hard to do. I did try to use the same time of day, so that it had the same quality, emotionally as well as colour-wise.

I did the sort of nude with that necklace. That necklace is a beautiful thing. I'll show you. It's upstairs at the house. I worked it from that. It's an Islamic wedding necklace that is actually a face veil. They wear the most beautiful hand things to go with it. It's a sort of veil-chained thing, that goes across the hands, and then "the necklace" is worn like a little sort of coronet on top of the head. It falls down over the face like a fence. It's a lovely thing, but I'm very much not a person who lets herself be seen in the nude. So I thought to make that a nude painting, would increase its level of privacy or frankness. With the face I was wanting to invite people into aspects of my own nature which I can isolate. I think I am that sort of schizophre-

nic person. I was very proud of this painting. Because it did work from my point of view. I don't mean I am schizophrenic in a clinical sense. I wanted the face to do both jobs. I wanted the sort of ludicrous aspects of the middle-aged nude; to reinforce the feeling that something about me was being disclosed, rather than presented in a sort of fashionable way. You know, I don't like fashionable portraits. I like psychological portraits. And I was very, very pleased with it. And the necklace was partly because I felt that the head had a lot of work and a lot of interest for me, and the body needed added interest and also ... the necklace was a useful means of expressing the fact that adornment, whether it's painting or whatever, is central to my appreciation of life. It took me a hell of a long time to do that picture and I think from my point of view it turned out absolutely right. I was apprehensive about it and I had the most idiotic remarks made about it as well, which I found very trying.

Andrew Verster wrote a very nice crit in Leadership, where he found it moving, and I was very pleased about that because often your honesty doesn't last from the beginning of the picture to the end, or your energy doesn't last and I really think it did with that one. I did one of Bob Stephens who's very elderly. He used to be Minister of Finance of Swaziland ... he is Marguerite's father, and he's a most wonderful looking old man and I did a portrait for him, for his birthday. That turned out well, because he has a face that one could mess around with. Somebody asked me to do portraits of their children. They were terribly sweet, marvellously intelligent, frightfully spoiled, absolutely exquisite-looking little Jewish boys, and I just couldn't begin to, because what the parents wanted was a nice picture of their kids ... the kids weren't psychologically interesting for me to do. I like doing faces of people who are lived-in for a bit. With a self-portrait one can make a cynical remark or the defeated remark. You know you have much more freedom if you're the

subject, than if your sitter is the subject.

You know I've always been very shocked by Churchill, whom I think was a horrible old man in a great many ways, destroying that painting Graham Sutherland painted of him. He actually destroyed it and I think Sutherland's portrait said a hell of a lot of good things about Churchill, not ones that he wanted to know. At least with a self-portrait you're free of worry about offending the other person. I'd like to do a portrait of Bruce one day. I'd like to do a portrait of a very old Jewish friend of mine, Julius Feinstein. I mean he's got a wonderful face. And he's the most formidable old man, he's the most smashing old man and he's a very sort of tough old chap, and I'd love to do a portrait of him. Self-portraits I think are a very useful philosophical exercise. That's about as far as I can remember that one.

"Woman modelling a fur coat" [fig.90]

One of the things I'm really interested in, and getting more interested in, although I'm not doing it all the time, is to create a picture which is not satire, but just to give a whole view of something that I object to. It stemmed directly from a thing a little boy said about a woman who came to visit his mother and she was wearing a fur coat. This little boy said something absolutely marvellous. He said she was wearing a coat that cried. I find it perfectly acceptable for cold, primitive people to wear the skins of animals, but I find the business of cageing little "beasties" and bringing them up, purely to be turned into northern suburbs ladies' nightwear totally obscene, and I do dislike people on sight if they wear furs. I was trying to handle my own prejudice as well. I also find it very glamorous ... I've looked through lots of Vogues and those sort of things, and the way they stand, that absolute sort of model's arrogance as if they acquire the sort of dignity of the pelt of the animal ... as if they

became almost as splendid as the animal. I wanted her face to be quite ravishing. I wanted her to be glamorous and I think she's got that sort of classy quality, but I scrunched up very precious little bits of silk to press into the paint to get that crinkled skin, because I found that by the time you can afford your fur, you've usually gone to pot~~h~~.yourself. And I find one of the things about especially very well-groomed, elegant, middle-aged and elderly women is, I just love the pathos of that hammered face, you know that hammered skin. I find it very beautiful, very tragic and not comic at all. I think it's got this terrific sort of gallantry to bother so hard about that. It's partly not being interested personally in bothering at all. I find glamour a terribly attractive thing. I love looking at glamorous people, they knock me out, they can do what they like with me. I love glamorous people, but I couldn't bear to go to the problem. It's pure anaesthetic appreciation so to speak, and I wanted to get that in my deference towards glamour, in my respect for that type of arrogance. I wanted her to be pathetic without being pitiable in terms of her skin. And I wanted her also to, in a way, accept responsibility of being in a carnivore's fur coat. So I gave her the number ... she hasn't quite got the number of nipples that a cat would have, but I thought all right lady, if you're going to wear an animal's fur, you've got to have the rest of the memory stuff to go with it, to reinforce the cat-like hunter, repellent, very animal quality that need~~h~~ people to want to cover themselves with skin. I was deliberately trying to do about a dozen things in that picture and I thought it had such class ... I was so sad to see it go. It is now in Dr. Johan Nel's house. I want to go and see it. They came here once and he said I could go and have a look, but I haven't done anything further about it. He lent it to Cape Town's museum for a women's art exhibition and I got a couple of letters from complete strangers about it, which I found very nice. I wish I'd kept them, but I'd be getting embarrassed, and think, oh hell, and

crunch~~ed~~ them up. But I should keep them for reading when I'm feeling blue.

"Middle-aged Daphne, middle-aged Eve" [fig.91]

Again trying to do a lot of things. I did some drawings of the young woman, middle-aged woman and old woman, and I actually crumbled the paper of the old woman. It was the same sort of thing, trying to dignify a process that nobody can stop anyway. Also the sort of nostalgia for beauty and for freshness, and I found that sort of the Daphne story where she turns into the tree, quite terrifying. Formally, I mean it is terrific and to have her partly turning into a tree, reaching out for the shelf of apples, and having the shelf quite banal, as if she was also a housekeeper ... and making her unglamorous, but not insignificant, sad. I did the "Middle-aged Eve" before I was middle-aged, but I've always thought middle-age was the best age. And for women to be free of attractiveness is a great freedom. It wasn't meant to be a sort of big deal, woman's lib painting, but I am quite sort of woman's lib philosophically, I suppose. I wanted to make something that was no longer pretty, but was still significant.

I think it ties up very closely, (I haven't thought of it really in that light) with "Woman modelling a fur coat". But in "Woman modelling a fur coat", I was interested that kids came around a lot, Petras' friends and so on, and they are all very interested just in style at the moment. They think it was a terrific picture. They really did enjoy it and they normally don't look, you know. They think the old bag is painting again. They really picked up the vogue aspects of it. I was interested that the vogue aspect got across.

Your archaeological trips - How did it influence your work?

Initially very much. I was interested in archaeology at

school, and actually wanted to become an archaeologist. My first husband told me I mustn't, and he was quite right. He is an archaeologist. But I was interested in it at school, simply because I've always liked collecting junk from rubbish dumps or old barns, so this was a way of formalising a hobby anyway. And I've always been interested in anthropology and primitive people, in the same way as being interested in animals, and it seems to have a very nice far-off glamour ... the way the houses look and the way they dress and everything. And the sort of ritual pre-Christian sort of primitive religion, I've always found has a sort of attraction, so I read a lot about it. Then in South Africa we went on trips. My husband did a lot of excavating all over the place, some of the places were terribly dull, but some of them were very beautiful, and we were working in Phalaborwa when they started that open cast mine. Walking through that very dry winter Transvaal lowveld and seeing the remains of settlements and things, had a quietness and sort of my nostalgia that I did try to get into some paintings. There's one very early painting with two figures in a landscape. I could practically point the place where I did that picture. It still reminds me very much of that particular archaeological site.

Then we conducted a tour for interested archaeology amateurs to Greece and Israel, and I had to give the art lectures. That was in 1962. And my then husband gave the archaeology lectures and that was fascinating because we went to Jerusalem, not to old Jerusalem at that time. Jerusalem is divided into Israelian Jerusalem and Jordanian Jerusalem, it was before the war. We went to Meggido and we went to all sorts of archaeological sites all over the place and saw all sorts of things including an image that I've used often since then ... I think it's the Ephesian Diana ... it was in a museum in Tel Aviv, but it is now somewhere else. She's got about 50 breasts and I used that image often, often,

often one way or another. With the Greek stuff I did a painting of the death of Agamemnon. I don't know if it still exists anymore, but I thought of it as a good painting at the time. I did it in 1963 where I tried to get that beautiful mask of the tomb of Agamemnon ... and with this little figure in his metal greaves, his metal leggings and so on, lying on his side like an iron-age burial, in the bottom of it. I think it's probably destroyed now. Somebody bought it and I don't know where it's got to.

And then we went to Egypt to do some library and museum work in 1965. And I went from Egypt to Jordan and went to Petra and saw those stone cartoons, and so on. It never led to anything specific, and I didn't do views, and so on, but the sort of feeling of the places tends to inject one into work every now and again ... And the mummification of animals, and they've got a whole lot of mummified cats for example, and mummified ibises in Egypt. Thousands and thousands and thousands of them. It's all very excessive, and makes you very tired. You're so sick of Egyptian art by the time you've seen the fifth trillionⁿ_{th} mummy case, you know, you want to pay them just to stop.

But there are some super things that echo into the work. When I was sticking loin-cloth onto Christ's and that one column-like single torso, I think it's one of the Hengy photos, it's like burial rags and shrouds. The feeling of very old canvas and leather ... textural feeling in the loin-cloth. That was sort of a mummification style I used in stuff, and I'm still using it like in my "Shrine" that I'm doing up there.

When we went to Italy, the Medici-chapel ... I mean aside from those marvellous Michaelangelo's ... and just feeling that you are turning on an axis in the universe.

It's so simple and so terrifying, you know the way those bodies all turn, that lovely arrogant neck, the way "Day" and "Night", the whole spiral movement and that "Madonna" ... I never felt more dominated by a physical force, ever. Just stunning. Just as a means of getting out of the pressure of that, I went out to that very top thing where they^{have} got all those relics and they had, I think it was St Thomas of Aquinas's kneecap in a piece of glass, ridiculous, but I found it very affectionate and very nice. And they had four, five very old brown, almost blackened bones tied up like a little bundle of fire-wood with gold string, and absolutely moving. So many people thought it was precious that the people gave it in terms of references, an actual patina. The sort of business making things holy by meaning that they're holy. I find that absolutely devastating. I have this impulse of collecting things. It is a part of a redemption thing in my own head and, at best, that sort of thing can get across. I found that terribly moving, seeing that. And you know I liked to make a whole temple where I redeemed every little thing in it, so to speak. That's fairly recent archaeology. You know, a lot of what I paint is old-fashioned and nostalgic really, rather than now and contemporary. I think my enjoyment of art tends to be art of the past and history of the past rather present sort of stuff.

I would've always been interested, but it was very nice being married to an archaeologist, because I've got a lot of the detail. I'm quite scholarly in some respects and it was quite nice getting almost the university course in archaeology without having to do the exams, and just the part of one's general bias towards things that colours it. I can't think of anything more specific than that.

Did you ever go to the Namib?

Which is it, the Namib? No. We went to the Richtersveld and I took up a two-day camel ride in the Egyptian desert, which

was just terrific. But I've never been in the Namib myself. I've been in the Richtersveld. But my husband's been there. He was extensively in the Namib and took some photographs of wind-blown sand patterns. The snake wriggles on the sand, and the wind-blown sand and the fence and everything make that sort of ripple, but it wasn't the Namib. I got ~~these~~ forms from a rather interesting rubbing that the head of the Transvaal museum Bob Barain made. He had a smoked piece of glass put on the ground. He made a snake go across it and that was the most beautiful thing, because the snake scared out its movement pattern on this candle-smoked glass and he made a print of that which I saw. That was very exciting, because you could play with the movement. The snake makes a movement, and the wind makes a movement that the dunes make, but it wasn't specifically the Namib.

You did some paintings on the Sandton housewife.

Oh gosh, I did some awful sort of escape paintings, yes. Those were mostly ... I left my husband first when my child, my youngest child was about a year old. Then we tried to see if domestic life together would work again after about six months, and then I left after another three years. I didn't have a car and I didn't have a house and I didn't have maintenance. I had to phone friends and put all our clothes in Petra's cot and then go and find places to live. It was bloody horrible. It was bloody awful. Aside from it, I never fancied the idea of divorce, I think it's the best thing since sliced bread, if one's got a lousy marriage, but it's very expensive in terms of emotional things and I don't like being the aggressive party either, you know. I would have loved it if he'd left me. I would have thought 'gee, that's marvellous'. But then I had to go, and I had to go twice and it was really "eina". But you know I don't think the particularising ... it's one reason why I don't like women's writings sometimes. I think women intend to say

I, I, I and me, me me ... this happened to me ... and make it too unsymbolic. I was trying with some of those drawings to make them like the sort of padlock nest and all the rest of it, sort of separate the ideological thing of the experience from my own personal experience, also a necessity to keep one's privacy intact to a certain extent. But I found being without a place to stay and two very small kids who were very upset, with one's confidence hammered and all the rest of it ... I found that I was trying to expedite ... and use painting and drawing as the sort of therapeutic experience which I often do. I think it's one of its values. I don't think professional artists could only use this as a therapeutic experience, but certainly it's nice to have that as a therapy when you are in a mess. I was trying to express my fears by doing sort of ravening dogs with a lot of teeth and all sorts of things. They were all in a way expressions of resenting limitations, I suppose. You know if I just look at any of those pictures, whether they're good, bad or indifferent, I just feel that whole time coming back, and it's quite raw. I didn't want to paint my children, or paint myself as a kitchen sink mummy or anything. I wanted to exteriorise as much as possible. That double bed as well, I didn't want it to be, and it isn't in effect a his and her sort of portrait, but it was an essay on a lack of communication really. Confessional painting which I sometimes do like that "Mind Blind", have their value, but I think one's got to watch out that one doesn't give too much importance to the idiosyncrasies of what one is saying, you know, one's got to generalise it, otherwise I don't think it means enough, even to oneself. That double bed was a generalisation painted, after the second time I got away, so to speak. I think I probably told you that one very nice thing happened with that picture. A woman came up to me in Potch, a sort of middle-aged, very pretty woman who's doing art history or something, when I was doing that ceiling, and said that she'd seen the picture and she found it reconciled her to her life. And I thought well; "thank God it's done something, rather than hanging on

people's walls and make me a bit of money to spend on kippers and toilet paper and all the rest of it." And I was terribly glad. The painting had actually provoked a stranger into getting something and to the extent that the stanger had the sheer niceness to come and tell me. I really thought the job was worth something, when that happened.

"Fragmented Bed" [fig.87]

She's in a sort of nighty and he's a hunting hawk. He's got a hawk in his pyjamas and she's got frilly pyjamas with bits of lace in. And the tree thing there, is the detail of the structure of a breast that you get in all these books about bringing up babies and so on. Almost a sea sponge in a way, very beautiful sort of tree-of-life thing. I was really close to feeding the kids and all that sort of thing at this stage. And then, that was really just ovulation and the broken egg. Again it's trying to be person~~ifies~~ ^{ifies} personal things, because I had a miscarriage and found an extraordinary sense of loss. In my particular case, I didn't particularly want the baby, but it was shattering all the same. That's a very much sort of menstrual thing and I can't remember what the details are in that one.

And then, that being a sort of ram's horn, penis sort of fertilizing thing, and that's just the sort of jacket shape. Certainly those ones had a sort of formality that might have just seemed a more feminine and a more masculine print. You know I did a lot of the prints and then sat on the top of the stairs ... I had a similar sort of arrangement to this, but much smaller ... and sat on top of the stairs for days and days, trying to get all those prints to move into something.

"Hell's Doors" - Your Dante series? [fig.83]

Now on these I can't give you specific details anymore, except

that I was sort of interested in the holocaust ... German guilt about what one's own tribe had done to other tribes for the stupidest of reasons. I was fascinated by German recent history, you know. And this was a whole lot of things sort of inspired really. A student of mine was the child of people who had been in Auschwitz. I was reading Victor Frankl and Bruno Bettelheim. And Bruno Bettelheim, was in Dachau ... and I did some drawings for a friend of mine who has them in Australia which were fascinating, because Bettelheim actually saw this. This one guard goaded this woman who used to be a nightclub dancer. You know they were all nude and standing in some light, and Bettelheim said he had made a terrible mistake, this guard, because by saying, "dance", he'd snap her out of her immediate sort of catatonic depression, being in this death place. He had given her back her personality to the extent that she danced and actually grabbed his gun and shot him, while her sort of revitalised self-respect lasted. She, off course, was shot down immediately, but it was the most moving story, you know ... I read a lot of stuff all around this and I was very interested at that stage. You know, now it seems so boring and I used them so often that I really made them into bloody clichés, but the vulnerability of a footprint and a handprint and all the rest of it ... they do have in some ways, a sort of almost forensic quality, and seem very vulnerable and wrinkled and old-world and all the rest of it, and I used each of these prints as a sort of wounded aspect. When you get a print as well you pare away the meat, you know it's very much a bony print. It often looks sort of like an X-ray. That was sort of an aggressive one with the glove in the target shape behind it. I was reading this Sylvia Plath, and she was obviously obsessed by the same thing. They were doomed things ... and that one I remember being like an advertisement of resistance against the wall, like a poster. And that being a sort of lover one, and that being the sort of dreadful detail you get in cold storage rooms and mortuaries where you have the label on the toe

saying this is Joan. I wanted the whole thing to be cryptic and also to have a little the doors closed over them so that you feel that they are almost confined, private and everything else.

I was richly interested in doing that one, you know from the point of view of making a whole lot of images that were like little graphics in that they were, not the whole person, but tokens of persons and impressions of a person; and that had that pathos image so to speak, and a very sort of Second World War holocaust dribble act.

One of the death camp Commandants was a woman. She actually made lamp shades for herself from human skin and I've always thought that the most appalling thing, but also such a visual thing and I've done various little "Lamp shade" drawings. She apparently, literally had them in her house, you know. What makes some mind as sick as that, the devil alone knows, but you know it is fascinating to think about it all the same.

What was the main theme in the painting "Notes of a nightingale"? [fig.84]

I was broadly trying to get that feeling with Smart's praise sort of recitations, or whatever they are. The whole of the existence united and all the things praising. That sort of chant, where he just bobbles on from one animal, one organism to the other so that you get the sort of unity of life. I was doing a still life of a fish, half a fish in a boat for my accountant's board room at the time, and I was enjoying doing that sort of half-fish very much, and thought that I would create a sort of multiple creature. The bird on the one side and the fish on the other. I then sliced it down in the middle to describe the way people classify species, classify races and classify forms and then cause divisions

between them, instead of just looking at it all as a part of the universe. I was trying to, in part, show what poets like Smart, or idealistic visionaries ... suppose it's the best word ... were trying to do. On the one hand showing either total vision and on the other hand change the division of that vision into subvisions, so to speak, and it is as if the picture does two jobs. In equal ways the idea of harmless unity and the idea of division. It was also a sort of self-indulgent thing really, because it was a good chance to paint textures and a good chance to sink that saw into the picture, to make it drag about destroying pictures. Christo Coetzee did that with slashing his pictures out of anger. I think it was for one exhibition, and I've always found that self-destructive thing very interesting. Something that one can use, because all the time that you're working on a surface you're sort of destroying it anyway. I mean, I destroy about ten images each time I do anything.

Where did your Ibis images come from? You mentioned something about an Ibis that used to live in your house.

The sacred ibis is the one that I used to have. There use to be seventy or eighty of them on that farm where I used to live. That was very funny. I found a sick Ibis in a container where the pigs used to feed. It could not fly, and came into my studio and stared at me while I was working. It couldn't do anything because its wings were sealed with oil and when it got healthy enough, it kept snapping at me you know. These beaks really bite hard. And I taped up the beak and put it in the bath with nice warm water. I tested the temperature with my elbow like for babies and all the rest of it. I put some very nice shampoo in the bath to wash this thing and it got very cross. It turned round and couldn't open its beak because it had masking tape all over it, so it gave me a black eye. It was very ridiculous because people kept asking me how I got a black eye ... I was beaten up by an Ibis!... I had a whole flock of them and they used to live

around this pond. I used to go walking there with the dogs every evening to see them, and that's the actual type that the Egyptians deified. I think it was called Thor, that's right. He is ibis-headed. They are migrant scavengers, not domesticated, but fairly capable of living in domestic surroundings, sort of animals. They're very beautiful. And they also look like the mummies curiously enough, because Ramses II's carcass, in the Egyptian museum, looks exactly like an Ibis ... lovely nose and sunken eyes.

When Ibises died they mummified them in the same way as they mummify cats, and you get these whole sort of sarcophagus buildings that have cat mummies in because cats were also deified. When they died they subjected them to an actual mummification process. And Ibises as well. They put them with the sarcophagus of the old pharaohs in their burial tombs in the Thebis desert, and so on. And they also made models of sacred Ibises. Some of them were very big with a bronze head and legs and wooden torsos, that was wrapped in linen, and then sometimes painted with crayons. And they're generally a very obvious feature of the Egyptian funeral hierarchy. And that's about all I can think of there.

You used the Ibis in some of your self-portraits.

Yes, that was a sort of encyclopaedia of what I was painting at the time, and also the association between the Ibis in the sort of funeral equipment of the pharaohs, and the shape of the Ibis's beak being like a scythe. You know, I was punning on the nature of time. Time being a destructive thing and the Ibis as well. I did drawings for somebody, where I actually made the Ibis's head in one drawing and the ordinary sickle or scythe in another drawing to point out the association between them.

You also used an ear of corn with the Ibis.

I would guess that I was thinking in ordinary terms of life

being reaped by a sort of sickle or scythe, and it probably had connotations with Communion as well. But I can't remember. I would say that basically it was the time of the reaper sort of stuff, that I was getting at, not so much Communion at that stage.

You used the Tiger as an image for Christ, the way Eliot used it. [fig.57]

Yes, that's right.

Do you also use the image of the tiger as Eastern philosophers used it, as a symbol of order against chaos?

I can't say so really. I can't say as specifically as that, but as a set of contrast. I wouldn't say as strongly as that. It's the contrast between the soft, supple, sleek, quiet thing and the violence. And the paradox within the image interested me a lot and also just the sheer visual beauty of it, and the self-containment of it. In fact all the sort of things in William Blake's poem really. I've watched tigers twice in the wild and it was just unbelievably exclusive.

Where did you find the quotation "between two animals you will make yourself known"?

I'm sure it's Is^aiah, but exactly which verse, I'll have to look up, but I'm sure it's Isiah. I've got a very old notebook somewhere that I kept and I remember writing that particular thing down because I was comparing it with Dionysius. You see, it might be a translation because I was using the Jerusalem Bible or the St James version. And the translations are sometimes very different, so I'll check that out for you and let you know.

You also used the kingly images from Is^aiah in your work.

That's right, yes, the lion is the king, is the sun, is the eagle. And they're all symbols really. I was teaching medie-

val art history at Wits at the time and I was very interested in how all these kingly images kept occurring and occurred heroically as well.

Did you use Dionysius as a symbol in your paintings?

No. It was just that I remember being interested in Dionysius, sometimes being represented between a goat and a leopard. Teaching medieval art at the time was quite interesting because it reminded me very much of that Isaiah thing about the lion lying down with the lamb, and the same impulse to an idea that Greeks used with Dionysius between two animals. Also the lion lying down with a lamb in that famous American primitive painting where you have a little baby Christ with his arms around these animals. It was also used in medieval terminology to refer to Christ crucified between the two thieves as animals. I was trying to do a crucifix between two animal forms, which I still want to do, but I want to do it, so that it's not a critique of the co-crucified. I don't want to make it a sort of simplistic Bible story thing. I rather want it to include the other guys in the compassion role, than excluding them.

Did you use the history of symbols to formulate your own imagery?

I didn't study the history of symbols before I started using them, but you can't get through History of Art, without learning some of them. You had to understand what the tradition of Christian symbols were in order to do History of Art at university. I used the symbols in an orthodox way. But when I want to use a symbol, like wanting to use snakes, that was not because I was hunting around for a symbol of evil, or original sin, or threat. I just like snakes ... Wanted to use them in a metaphorical, mythological relationship to other things. For example, "The Garden of Eden", turning that snake into a fence.

I make a practice of this, generally. I look up everything else to do with the image and this will give me material for next time, for example, the snake being a symbol for healing, in that Greek thing with that sword on the Dettol bottle. I remember doing a picture of that once. Looking at it and reading it up from the viewpoint of getting all the facts about the symbol as I wanted it, one may acknowledge it as a symbol. So the next time I can use it in a wider set of areas. Pomegranates ... the same sort of thing ... they are beautiful and they are a pun on the breast, but they were also used by the early Christians as a resurrection symbol. When I did a picture of that ram's head, I used pomegranates and roses, being images of the resurrection. So it tends not to be that I go and read about a symbol and then use the symbol. It tends to be a two-way process. I want to use a symbol, read up about it, that gives me a wider definition of a symbol, so I can use it in another context. Up to a point, one changes the symbols, they become personally important as well. So, that snake is not only for me evil or healing or threatening, but also by using snakes in pictures trying to consciously convey my sense of their beauty, and frailty. It's got an ecological symbolism that I put into it because I like snakes and don't like people knocking them off. It becomes a very dense thing: partly some input from me; partly some input from what I read up about something; and partly some conventional definition of the symbol that I want to use. With some symbols, it was just the fact that I was looking up one interesting thing in a symbols dictionary, and then find other things in the dictionary before I put it down, which whet my appetite. So it is very much a criss-cross of things. I also think it is to do with being a person who likes to use symbols. It is part of what goes on in one's head.

Did any artist influence your use of symbols or imagery?

I can't think of single specific people. Goya, his use of

animals and the paint quality, and sometimes the way he puts things on the far side of landscapes to make them seem immense. Francis Bacon to a limited extent ... almost as if one likes some of the devices he used too much. I tried not to be persuaded by him, but still, one was persuaded by him. I can't think of other people specifically. Michaelangelo in terms of the way necks turn and the heavy torso, and admiration for power I've always had. Obviously I see bits of that echoing. I suppose early Renaissance painting, some of it not very good, that I saw in the Academia in Florence. There is one Jacopo de la Quercia painting of a little lion in a galley, that I thought was marvellous, and I found little bits of that coming into my work.

But generally I would say, formally with regard to pictures and artists as such, I haven't been specifically influenced by individuals. I've just been influenced by enjoying History of Art very much ... More influenced by writing and photographs ... although I don't use photographs as such as source material. The quality of mystery that you get in early French photographers, I've always found terrifically attractive ... Early American photographers as well. Like Weston, and people like that.

I can't say that I saw Battiss or that I saw Sumner and was committed to their world-view. I don't think one can say that my style is derivative of any particular individual. It is derivative over a very wide area.

You underlined phrases in Anthony Storr's book "Dynamics of Creation", that "Creation is knowing oneself". What does painting mean to you?

Partly it is again a temperamental thing. I like making things. I think the act of making anything ... bread, or a dress, or furniture, however badly ... I like the satisfaction of making

something much more than I'd like recreation. I rather get exercise painting the house even, than going to a gym. I like to have some object to show for my activity. And I think that is just a personal bias when you are little. It is also because I am basically a visual person. The great enjoyment I get in existence is looking at things. I do use my eyes, as all artists obviously do. I use them for pleasure, as well as identifying things. Painting, or comparing or analysing or studying other people's pictures, is an increasing pleasure, in the same way as you develop your palate for wine or your ear for music. It develops like that from when one is little. And it's a pleasure. It is also a philosophical necessity in that I don't find other people's explanations for things valid. Although I have believed firmly in things, I am not very good in believing what I am told to believe. I think this is a justification, not only for me, but for a lot of artists, that they are trying with the tools they have to arrive at an explanation for the universe. I know it sounds very pompous, but I am sure it is it. Because I have an idea of the sort of truth I want to find in a picture, even if I haven't got the idea. I can recognise when a picture is false, so I must have an idea of truth. And it is an abstract form of truth, because one can't test it in court. Very real for me, all the same, so I paint out things that don't approximate to it ... Although one's work changes, and you change and develop, and get style and get better. Although I don't intend to have a specific style, the fact of the matter is I have a specific style. Obviously I am driving at one thing. It is a hunt for a definition of what one is doing on the planet, and also a more Calvinistic work ethic, than that, I have a moral dread of not contributing. Although I think one can make a very good case. If one wanted to argue, one could say that the arts is not so important, except to artists. But you have to contribute in the way you can - It's the way I've learned to. Tolkien, the man who wrote the "Hobbit"-book, said a lovely thing. He was interviewed by the BBC a few years ago, shortly be-

fore he died, and they said: "Why do you write the books as you do?", and he said: "Nobody else has written them". And I am sure if somebody asked you or me why we painted the pictures we did ... Obviously lots of pictures are very much better, but did not meet in all the needs that one's own picture can meet. One paints the pictures because nobody else has painted them and you want to see them. It is also practical proof that you are driven by something other than materialism, although painting is such a material thing. It's actually an expensive and risky way to earn a living, as I am discovering increasingly. If one painted to sell, one would have painted different pictures. One is not painting primarily for commercial reasons, although there is no reason why one shouldn't. But the fact of the matter is that I don't paint primarily for commercial reasons. If I earned my money in other ways, it wouldn't actually stop me painting. I'd probably have to paint less. Also, what I am trying to say, has to do much more with my own perception of things, or affection for things. I am not doing a commercial art job, in that I'm not catering to other people's wishes. I am catering basically to my own wishes. It is a very selfish thing. But it is also the only way one can do it, I think. It is to please one first. But the pleasure isn't only a self-indulgent one, I think it is a philosophical one ... it is also an inevitable one given the fact that your eyes are probably better than the other parts of your head, if you are an artist. Your enjoyment happens to be visual. I could manage being deaf. I wouldn't like it. But I could actually see myself living a perfectly adequate life if I were stone deaf. I would lose a lot of enjoyment, but I wouldn't lose anything central to my being. But I doubt if I could survive if I lose my eyesight. Cecil Skotnes had a very bad accident and was nearly blind a few years ago. He said, when he didn't know if his sight was going to be restored, he said to the doctor he must help him out, because he had no intention of living blind. It never came to that, but it's not a dramatic thing, it is a purely prac-

tical thing. I would vegetate if I were blind. As long as I can see I am not vegetating. That's, I suppose, another reason why I use my eyes.

I am also not sophisticated in an abstract sense. I am not a purist with regard to pictures, in that I don't really enjoy abstract painting. I can admire it. I think some of it is absolutely marvellous. I wouldn't care to own it even. I am always having a grip on some sort of reality. With a picture, it's got to be illustrated^{iv} to an extent, or representational to an extent.

At its best I think one's good painting, and anybody else's good painting is a sort of praise. It is a praise poem of some kind. Some sort of idiom to God knows what. There is an element of gratitude in painting. I feel very strongly when I paint, that I am expressing my gratitude rather more than my anger or my fear, or anything else. I always get cross when people say that my work is death - orientated, because I just don't agree that it is. The element of praise and the element of redemption, both of which are obviously words highly coloured by Christian context. - Words I often think of. When I paint hyenas, or when I paint sore people, like people burning, or snakes - it's the same as keeping bones of animals or keeping dead birds or whatever one finds about - one is extending their existence in a way. You are affirming that they were worth existing. I think the affirmative aspect in philosophical terms ... the affirmation is very important.

I think symbolically as well. I have noticed that as well. I don't know why, ... I'd love to ask that man who wrote "Dynamics of Creation", whether it is what you learn as a child, or whether [it is that] German heads are more myth prone than French heads, and French heads more sophisticated in the abstract [sense]. I don't know.

I also paint ... I suppose to keep sane. I think he [Storr] was saying it all in that book. I have not tetered on the edge of insanity anymore than any other grown-up I ever met. It's an aspect of being happy and effective. I think it is also a do-it-yourself therapy as well. Also looking into the dark bits of yourself, which I think matters a lot. I think he was getting at that in that book. I found it difficult. I wouldn't say I am a manic-depressive type or paranoiac type. They are too sharply defined types. Everybody is bits of these types at different times in their lives. It keeps one alive and it keeps one out of trouble. I think the therapeutic aspect of painting, for the artist himself, is immense.

Do you think you have an influence on South-African art?
What is your position in South-African art at the moment?

Not at the moment ... for a number of reasons. I think my preoccupations and interests are more personal and philosophical than they are social, even though I do occasionally do a social picture when I feel one needs to be done. The tide of influence has turned over the last ten years. It's now the younger, more aggressive, more America- and Europe-orientated artists that are effective. There is a lot of satire, a lot of wild art, a lot of sexual art, a lot of social realist art been produced. I think you have the people who are producing this sort of thing ... thinking in a more modern idiom than what I do. As if the youthful rebellion has caught up with painting I think it is partly that I am old hat. I did have an influence ten years ago. My influence would be more obvious aside from the fact that the nature of painting has changed into the sort of super-realism, graffitti painting. The whole avant-garde American and European experience has coloured South-African work much more ... and television had a hell of an effect too.

I also painted too many bad pictures and had too many exhibitions ... also saturated people with work that was not

so well thought out as it could be ... my own anxiety to please in a way. I diminished my own sphere of influence. I also think that my style - and this is a very important thing - my style was my own. You know I have been accused of copying people half my age ~~whom~~ were copying me, which I find very funny. The fact of the matter was, my style was my own. I wasn't following on from Battiss or following on from Sumner. I came up with my own combination of realism and loose painting animals and all the rest of it ... and my own range of colours. I think I unfortunately infected a lot of people with that almost over-emotional painting. I do see a lot of it around. It is easy to pick up and turn my stuff into clichés. It is not actually copyable stuff. I am not a formalist. I am not investigating or chopping away the rock face of an intellectual formula for painting. I paint in an extremely personal, and in a way, very unintellectual way ... and I think it is easy for people to do scary animals or a suffering Jesus in an empty landscape. I see a lot of bad models all around the place. I also find something very shocking. I was judging, as part of a jury, a group of paintings by younger professional painters a few years ago. There was one girl who did what seemed to me very "Schmalzy", over-emotional rubbish in purples and blues. I thought it was totally unacceptable. I didn't recognise any elements of myself in it, but Esmé Berman, who was also on the jury said: "She's obviously influenced by you". I was really quite shaken, because none of what this person showed was part of my beliefs, it was all emotional hysteria. I don't think my pictures consist of emotional hysteria. Obviously, I did influence people who were trying, going overboard emotionally, and they picked up symbols and used them. Other people repeated the symbols I used without giving them more life or blood. I over-used the symbols I used. Those two things limited my influence. I don't know what it is currently at all. I think academically some people regard me as a reliable painter and other people regard me as a self-indulgent painter. The

truth, I imagine, lies somewhere between the two. If I were a journalist writing about South-African artists at present I would say that I was a has-been to an extent. What is being produced now, have'nt been an impulse for it. What I am producing now has not a very wide degree of appeal. I think that happens and it changes or it doesn't change, I can't say that it worries me. Obviously, I like to be a person of influence, because from an economical point of view it helps quite a bit. I can't say being influential is one of the things I ever wanted, or not wanted. If I wanted to be influential, I would have made more of a social effort to meet the important people in the place, which I don't do because I am shy and bored. I am not a politician and I don't want to be an art politician. To a point I think that does matter in a smallish country. I think there are a lot of factions and if you don't commit yourself to a faction, or follow the popular party line, things get a little difficult. I have always arguments with people with whom I am politically very much in sympathy, who moan because I don't do paintings of the struggle ... the South-African milieu at the moment. But I don't want to, it's uninteresting. It's not going to change anybody's mind. It's only going to impress the already converted people who think I'm doing what they defined as my job. I have to define what my job is. I am very firm about that. That's probably why it is relatively insignificant I would say. People don't believe one when one says this - but I am right. If somebody said in two words: "What is your place as a painter?" I would say I was a good second-rate painter. I know what a good first-rate painter is. I think one would love to be a good first-rate painter, but I don't think you can choose, anymore than you can choose to be a blonde and four foot two. I don't think it matters.

I am not a theorist. I'm not an evangelist. I would say, I could generously describe myself as a poet, but not a poet

who is trying to invent a whole new language ... just a poet who is trying to say things who were important to the poet, in the ways he has access to. And that's it. There's nothing of a pioneer, although it appeared to look like that at one stage, because I was quite distressed twelve, fifteen years ago by the lack of criticism ... people almost having a sort of cult attitude - I think it is because one was saying things they wanted to hear and they gave one undue importance because of that. One still says the same things, but they don't want to hear them anymore. They're bored with them. I think all artists in South-Africa are increasingly becoming victims of fashion. I think in the old days there were so few artists of merit, they could work from their twenties or thirties right through their lives, and continue having this significance. There are a lot of painters now, and the fashion changes quickly, but you see one can't change, because one is one's self. Herbert Read said that by the time you are seven, your imagery is more or less fixed, and you could develop and you could grow, but what you wanted to express was rooted deeply in you. It's one of the things that makes me worried about our modern South-African painting. There are a lot of very good people - there are some marvellous painters, but there are also some painters who are good mimics. They just copy styles and drop them when the style runs out of steam. Which means that they actually would not contribute in the first place.

I think I was identified with a sort of expressionist movement for a while, but my painting isn't coarse enough to be boldly expressionistic. My anger or my emotion isn't strong enough to overwhelm the marks. I am also an academic painter and an admirer of technical skill. I often try to identify what sort of painter I am, and I do seem to fall between two schools all the time. I am not a religious painter because a lot of what I say is agnostic. I am not an animal painter; I am not a landscape painter; I am not a portraitist; I'm

not an abstract painter; and I'm not a realistic painter. I'm not a woman's lib type of painter either, although there are certain elements of that. I am my type of painter. I think that has terrific plus factors, but I think it is tremendously limiting. To be perfectly frank, I was very shocked by my misapprehension of things, because I thought this thing for the art gallery was worth serious critical comment. [see fig.110]. I was looking forward to it, and I haven't had a single bloody word. I do find that difficult to take. Obviously I wanted praise, I certainly didn't want destructive criticism, but I wanted a response. The thing that shakes me and worries me is that it was three months of non-stop absolute involvement. I couldn't bear to sleep even. (Obviously I did). When I took it in I came home and just got into bed ... and I had a sort of grief at not having this reason for not getting up every bloody morning. To my mind it was very good ... and not a bloody murmur ... which means either everybody in town is stone-blind or I am barking up, not necessarily the wrong tree, because I haven't any option, but I am barking up a tree that nobody else is barking at ... and it doesn't interest them, which is something I've got to accommodate. But I would say that put me nicely in my place as regards to present influence.

I have a certain academic influence in that a lot of the time my pictures are easier to understand if you learn something about the images in them. I think I have a minor educational influence in that respect. I think a lot of people understand symbols in general, because they had me explaining my symbols in particular to them, or they ask the art dealer at an exhibition.

BYLAAG II

Persverklaring geskryf deur Linda Givon (Goodman) van "The Goodman Gallery", Rosebank, Johannesburg 19(?)

Confronted with Judith Mason.

It is very rare that the public has the kind of demands imposed by a printer such as Judith Mason. If the visual impact expected is that of decorative rapport - Judith is not the artist to fulfill those needs. Her demands are those of a human being involved with humanity and environmental trauma - her public must of necessity identify and empathise and the response must be strong. There is no such thing as second best for Judith. Living in physical isolation away from the world with nature and her children as companions - she remains intensely a part of the social and political predicament of the 20th century. Pollution and corruption of nature, man's inhumanity to man and the lack of innocence in our age, occur repeatedly in her work. Her symbolic use of applied objects such as bones and shells date her work in the past and future as equally valid, and timelessness stands as her strongest taskmaster.

Integrity, sincerity and and increasing exactitude both in her status as a painter and as a human being relating to those around her are Judith's qualifications for existence.

She will happily experiment media-wise, switching from painting to drawing to tapestry design with a painstaking persistence. However the final execution never comes easily - each media must be thoroughly explored and researched before the end result is deemed to be adequate and of a high enough quality to place before the avid and reverent public.

Technical perfection is the norm for Judy and nothing less

will suffice. Destruction is the road to construction where her work is concerned and that applies to the message as well as the technique. More works are destroyed than completed.

A lady of anachronisms is Judith Mason. Upon being offered an exhibition in Paris, she innocently replied that as long as she could exhibit in South Africa she had no ambition to expose her work abroad. Yet ambition in the search for perfection remains her driving force.

Collectors of Judith's work are part-owners of her inner self as well, for her works are the product of a long labour giving vent to the birth of a creation of physical magnitude and cerebral sensitivity which combine to make her very certainly one of the topranking contemporary artists in South Africa today.

BYLAAG III

Brief van Arlene Segal aan mnr. F. HAENGGI van Galery 21 (destyds Galery 101) ten tye van Judith Mason-Attwood se eerste tentoonstelling, 1964.

As this is the first exhibition by Judith Mason, I think it is important that we do not pigeon-hole her into some well-known category, but rather that we look at her work without any pre-conception.

Judith Mason is a young painter who shows an intuitive understanding of paint, which is applied to the canvas unselfconsciously, and despite the use of a limited colour range, her canvasses are luminiferous. There is an atmosphere peculiar to South Africa in these colours, which are reminiscent of burnt veldt and pale skies from which colour has been drained through the intensity of sunlight.

Her close association with archaeology has influenced her work in that the forms she deals with are primitive - primitive in the sense that the "essence of the being" is expressed unclouded by detail. The forms are powerfully stated and are controlled by the strong outline which prevents the tremendous energy escaping from its boundaries.

Man is seen in isolation and at his most elemental, struggling with his superimposed environment and nature.

The emotional impact of this work is its most significant contribution.

This exhibition will be an exciting experience for the receptive spectator.

BYLAAG IVBiografiese besonderhede deur kunstenaar opgestelJudith Mason-Attwood

Born Pretoria, South Africa 10 October 1938.

Educated Pretoria High School for Girls and University of the Witwatersrand. (Bachelor of Arts in Fine Arts 1960).

Taught Drawing and Art History at University of the Witwatersrand from 1962 until 1973.

S.A. Exhibitions

Solo exhibitions in Johannesburg from 1964 onwards.

Solo exhibitions in Durban, Cape Town, Pietermaritzburg, Port Elizabeth, Windhoek and Pretoria.

Guest Artist with Marguerite Stephens at Johannesburg Art Gallery 1978.

Retrospective exhibition at Rand Afrikaans University 1982.

International Exhibitions

Venice Biennale 1966

Sao Paulo Biennales 1971, 1973

Valparaiso Biennale 1979

Houston Arts Festival/Spoletto Arts Festival 1980

'S.A. Graphic Art' touring exhibition Holland, Belgium and West Germany 1971

'Contemporary S.A. Art' Athens 1975

Basel Art Fair 1984

Work in private collections in South Africa, Australia, Great Britain, North AmericaWork in Public Collections

Pretoria Art Museum

National Gallery, Cape Town

King George V Art Gallery, Port Elizabeth
Hester Rupert Art Museum, Graaff Reinet
Rembrandt Foundation
University of the Witwatersrand
Tatham Gallery, Pietermaritzburg
Durban Art Gallery
Pietersburg Municipal Gallery
William Humphries Art Gallery, Kimberley
Ann Bryant Art Gallery, East London
University of South Africa
Rand Afrikaans University
Sandton Municipal Gallery

Commissions

Tapestries woven by Marguerite Stephens
Royal Hotel, Durban
State Theatre, Pretoria
Sand du Plessis Theatre, Bloemfontein
Playhouse, Durban
Sandton Sun Hotel
and in numerous private collections
Ceiling mural, Students Union Building, University
of Potchefstroom
Altarpiece, John F. Kennedy Memorial Chapel,
Witkoppen School, Sandton
Illustration in H.F. Oppenheimer presentation volume 1985
Triptych for Sage Holdings, 10th Anniversary

Personal Details

Married Prof. Revil Mason 1959-1974
Two daughters, Tamar and Petra
Married Bruce Attwood 1981
Served on Transvaal Executive of Liberal Party 1967-1968
Hon. Life Member of O.R.T.(S.A.)
Member of The Black Sash
Travelled in Zaire, Tanzania, Kenya, Uganda, Zimbabwe,
Zambia 1959-1960

Travelled Israel and Greece 1962

Travelled Egypt, Jordan, Britain, France and
Italy 1964

Travelled India, Nepal and Sri Lanka 1980 and
1983

OPSOMMINGDIE SIMBOLE IN DIE WERK VAN JUDITH MASON-ATTWOOD

deur

ADOLPH ADRIAAN LANDMAN

STUDIELEIER : PROF. M. SCHOONRAAD

DEPARTEMENT KUNSGESKIEDENIS

GRAAD : MAGISTER ARTIUM

Die bestudering van die simbool in die kuns geskied vanuit twee fundamentele standpunte, naamlik die siening van Aristoteles en van Plato. Die Aristoteliaanse benadering het 'n sterk literêre inslag, omdat taal die instrument tot kommunikasie is. Taal roep beelde op. So word beeld en taal deur die gebruik van die metafoor met mekaar in verband gebring. Nuwe verbande word tussen beeld en taal geskep, wat later teenorgestelde begrippe met mekaar verbind en die paradoks tot gevolg het. Die metafoor bied dus nou misterieuse interpretasiemoontlikhede en in hierdie opsig sluit dit by die Platonistiese filosofie aan.

Volgens Plato bestaan daar twee wêreldes naamlik, die wêreld van die sintuiglik-waarneembare en die konseptuele of geestelike wêreld. Deurdat die wêreld van die geestelike nie in aardse terme verklaar kon word nie, moes simbole geskep word om hierdie geestelike wêreld te verbeeld. Op hierdie wyse het die simbool sinoniem met Hoër kennis geword.

Die simboliek in die werk van Mason-Attwood bevat fasette van

ries van die skeppende proses, terwyl die Ibis vanuit die Egiptiese mitologie kortstondigheid voorspel.

Primitiewe simbole kommunikeer ewige waarhede soos eensaamheid, wanhoop en afsondering. Hierdie skilderye ontstaan tydens argeologiese reise.

Vroulike begeertes, die eis van moederskap en vrou-wees vorm 'n konflik met die kunstenaar se intellektuele keersy. Hierdie spanning word in outobiografiese selfportrette weergegee, asook die konflik tussen man en vrou en gebrek aan kommunikasie.

Die kompleksiteit van Mason-Attwood se werk maak dit soms ontoeganklik, en moet die kode eers begryp word voordat haar werk verstaan word.

SUMMARY

THE SYMBOLS IN THE WORK OF JUDITH MASON-ATTWOOD

by

ADOLPH ADRIAAN LANDMAN

PROMOTOR : PROF. M. SCHOONRAAD

DEPARTMENT OF HISTORY OF ART

DEGREE : MASTER OF ARTS

A study of symbolism in art is based on two fundamental points of view, namely those of Aristotle and of Plato. The Aristotelian philosophy contains a strong literary element, because language is its medium for communication. By means of language, images are evoked. The metaphor becomes an instrument for establishing an association between images and language. New links are formed between images and language, by means of which contrasting concepts are later connected with each other, resulting in paradoxical statements. Mysterious categories of interpretation are formed, which again tie up with the Platonic philosophy.

According to Plato, there are two worlds, namely a sensory-perceptible and an intelligible or higher world. The higher world cannot be defined in terms of the sensory-perceptible world, hence symbols had to be created to represent this higher world, and in doing so the symbol became synonymous with Higher knowledge.

The symbolic use of images in the work of Mason-Attwood comprises aspects of both of these philosophies. Her literary interest ties up with the Aristotelian view, in that she creates metaphors which unite images and language. Literary phrases become metaphorical of the painter herself. The Platonistic philosophy can be seen in themes by means of which the painter tries to find an answer to deeprooted problems. The seemingly meaninglessness of human existence is dealt with in the theme, "The Gospel according to Judas" (1982). There, the artist's continual search for truth is represented.

Understanding the symbolism used in the work of Mason-Attwood is a complex matter. A single symbol could be representative of so many categories of interpretation that it requires an in-depth study of the theme of the work and the period during which it had been done in order to understand the symbols fully. The thematic structure underlying her paintings is of such significance that, in the thesis, the symbols were examined on the basis of particular themes.

In her religious themes, she questions the meaning of religion and underlines human suffering and pain. She uses Christian iconography and the dynamic form of the cross for "Sandwich-boardman III" (1972), and immortalizes death in the painting, "Four horsemen of the Apocalypse" (1983).

Literary and philosophical statements stimulate the artist. The poetry of Dante, Eliot and Smart served as an inspiration for works such as "Notes of a Nightingale" (c1975) which is based on the work of Smart.

Snakes, apes and lions are some of the animals which Mason-Attwood uses in her paintings. In each new painting an animal is given a new symbolic meaning. All these symbols are dealt with in the text.

Myths are used to explain human existence and form the Basis of the mythological themes. The Indian god Shiva becomes metaphorical of the creative process, while the Ibis in Egyptian mythology symbolizes transitoriness.

Primitive symbols communicate eternal truths such as loneliness, despair and isolation. Paintings containing these symbols originated in sharing her archeological travels.

Feminine desire, the demands of motherhood and femininity, as opposed to the intellectual side of the artist lead to conflicting emotions. This emotional tension is portrayed in autobiographical self-portraits, as well as the conflict between husband and wife and lack of communication.

The complexity of Mason-Attwood's paintings sometimes make them impenetrable. Here an understanding of the code (system of symbols) is required before the work can be fully understood.