HOOFSTUK 6

MISKENDE KUNSTENAAR ?

Mayer was ’n teringlyer wat deur sy dokters aangeraai is om, indien hy hierdie lewensbedreigende siekte wou oorleef, Europa te verlaat en ’n nuwe lewe elders in ’n omgewing met ’n droë klimaat te begin. Dit was waarskynlik vanweë sy verlangse familiebetrekkinge met die Bleeks dat hy op Suid-Afrika besluit het waar hy ’n nuwe tuiste en ’n nuwe lewe vir homself moes skep.

Vanuit sy fyn esteties-eurosentriese raamwerk gesien, het Mayer nie alleen raakpunte in die volkskuns van die twee lande geïdentifiseer nie, maar ook die moontlikhede om ’n ongeskonde pioniersvolk bloot te stel aan en op te voed in verskeie kulturele aspekte. Sy idees en idealisme oor die vestiging van ’n estetiese bewussyn in Suid-Afrika was dikwels nie in voeling met die oorhoofse kulturele ontwikkeling van die Afrikaners in daardie tyd nie. Hierdie omstandighede het waarskynlik ’n selfbewustheid by Mayer as uitlander laat ontstaan wat hom moontlik as ’n kulturele alleenloper en uiteindelik as ’n miskende kunstenaar geïdentifiseer het.

Terwyl die Afrikanerkultuur veral in die Noorde ’n opbloei geniet het en ook uitgebou is, het daar in Kaapstad, ’n beweging onder leiding van ’n groep kunstenaars en akademici van veral Britse herkoms ontstaan om aandag te skenk aan die vestiging van instansies wat die belange van die beeldende kunstenaar in die Suid-Afrikaanse samelewing sou beklemtoon. Hierdie individue het hulle ten doel gestel om uitstallings op nasionale skaal te reël wat as ’n vertoonvenster van die Suid-Afrikaanse kuns kon dien. Vroeg in 1932 is ’n Nasionale Kunskonvensie onder leiding van die voormalige hoof van die Michaelis-kunsskool aan die Universiteit van Kaapstad, prof. John Wheatley, georganiseer. Die opdrag was om die ‘Eerste Jaarlikse Nasionale Uitstalling van Hedendaagse Suid-Afrikaanse Kuns,’ soos wat dit bekend gestaan het, in samewerking met die Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsgalery in Kaapstad aan te bied. ’n Belangrike uitvloeisel van die Kunskonvensie was die besluit om ook ’n Nasionale Akademie vir die Beeldende Kunste tot stand te bring. Die bestaan van hierdie Akademie is nooit amptelik bevestig nie en hoewel dié liggaam in al die katalogi van die Jaarlikse Nasionale Uitstalling vermeld word, het dit stil-stil verdwyn.

Hierdie eerste uitstalling het in 1932 plaasgevind, is in samewerking met verskeie ander kunsorganisasies georganiseer en was vanaf 1932 ’n belangrike jaarlikse instelling op die kunskalender van die land totdat dit in 1938 doodgeloop het.

Mayer het nie aan hierdie uitstalling deelgeneem nie en die rede vir sy afwesigheid kon ook nie vasgestel word nie. Sy afwesigheid is wel tesame met ander gevestigde name deur Bouman vermeld in ’n belangrike artikel wat laasgenoemde vir *Die Huisgenoot* oor hierdie uitstalling geskryf het:

> Enkele belangrike name skitter deur afwesigheid, soos Pierneef, Florence Zerffi, Erich Mayer, Anton van Wouw, Pilkington en Irma Stern. Wat die rede is vir elke spesiale geval, weet ek nie, maar m.i. behoort almal van hulle ’n volgende maal aanwesig te wees.[1]

Mayer het meestal ook ’n deurdagte mening oor kunsaangeleenthede gehuldig . Hy het ook dikwels ’n besonder kritiese standpunt ingeneem ten opsigte van sekere kulturele ontwikkelings of nuwighede op kulturele gebied wat na sy mening nie altyd ’n gebalanseerde insig ten opsigte van die ontwikkeling en bevordering van die kunste in die Unie weerspieël het nie. Hierdie soort reaksie was heel moontlik Mayer se manier om homself te laat geld in ’n kulturele milieu waar ’n persoon soos Pierneef letterlik en figuurlik een van die belangrikste spilpunte en gesagsfigure geword het rondom wie die Suid-Afrikaanse kuns en kultuur van die 1930's sy beslag gekry het.

Benewens ander geleenthede waar Pierneef ’n prominente rol gespeel het, het hy in 1929 ook nog hoofkunsmedewerker van *Die Nuwe Brandwag* geword en het hy sy betrokkenheid by die tydskrif behou totdat dit in 1933 doodgeloop het. Dit is opvallend dat daar nooit ’n artikel oor Mayer of afbeeldings van sy werk in enige van die vyf dele van hierdie besonder invloedryke tydskrif vir die kuns en lettere verskyn het nie. Dit is verder opvallend dat artikels oor onder andere Pierneef se vriend, P.A. Hendricks, wat op aandrang van Pierneef in 1926 na Suid-Afrika verhuis het, en J.A. Smith, in die 1932- en 1933- uitgawes van die tydskrif verskyn het, terwyl Mayer en sy besondere bydrae buite rekening gelaat is.

Nog ’n sprekende voorbeeld van die ooglopende miskenning van Mayer as ’n reeds gevestigde

---

[1]Bouman, ‘Hedendaagse Suid-Afrikaanse kuns’, p.25.

en gerespekteerde kunstenaar, is die publikasie van ’n artikel deur P. Skawran[2] wat in deel vier van *Die Nuwe Brandwag* verskyn het oor die werk van ‘n onbekende Duitse kunstenaar, Otto Kling, wat hom in die laat- 1920's in Suid-Afrika gevestig het en hom veral op die vertolking van die Oos-Transvaalse Laeveld toegelê het. Vyf swart en wit afbeeldings van Kling se werk is in hierdie uitgawe van die tydskrif gepubliseer. In vergelyking met Mayer se sensitiewe insig en weergawe van die landskap, het Kling die Suid-Afrikaanse landskap met ’n tipiese Europese aanslag sonder enige kennis of aanvoeling vir die teksture of die uitwerking van lig op die veld vertolk.

Oor hierdie ooglopende onderskatting van Mayer en sy werk kan daar slegs bespiegel word aangesien daar geen feitlike inligting oor enige verskille of onmin tussen Mayer en Pierneef of enige professionele naywer tussen die twee opgespoor kon word nie. Dit is bekend dat Mayer krities gestaan het oor die wyse waarop Pierneef sy eerste vrou verwaarloos het toe sy haar sig begin verloor het en dit duidelik geword het dat sy aan ’n psigiese ongesteldheid ly as gevolg waarvan sy later permanent in die Weskoppieshospitaal opgeneem is. Agatha Delen was twaalf jaar ouer as Pierneef en hulle is in 1910 getroud, maar op 25 Februarie 1924 het hy haar vir goed verlaat.[3] Mayer se reaksie hierop illustreer weer eens ’n dubbelsinnigheid van geaardheid aangesien dit in dokumente duidelik na vore kom dat hyself sy vrou op kritieke tye in hul huwelik in die steek gelaat het.

Dit is moontlik dat Mayer se dikwels kwasterige houding en soms gedeprimeerde gemoedstemming daarvoor verantwoordelik was dat mense hom van tyd tot tyd vermy het. Sy langdurige uitstedigheid, wanneer dit juis belangrik was om op die regte plek en met die regte persone te kon skakel, kon ook hiertoe bygedra het. Sy pasifistiese en naïewe politiese ingesteldheid was ’n bykomende faktor wat moontlik nog verder daartoe bygedra het dat gesaghebbende kunsresensente soos A.C. Bouman hom dikwels buite rekening gelaat het.[4]

---

[2]P. Skawran, ‘Otto Kling’, *Die Nuwe Brandwag*, IV, (1), Mei.1932, pp.64-65.

[3]Nel, *J.H. Pierneef. His life and his work*, p.62; asook ‘n persoonlike mededeling van prof. A.E. Duffey.

[4]A.C.Bouman het selfs ‘n artikel oor die mindere kunstenaar J.A.Smith (1886-1954) in *Die Nuwe Brandwag* van 1933 gepubliseer. Smith is in 1925 as kunsredakteur van *Die Burger* aangestel en het veral in die 1930's nou betrokke geraak by Afrikanerpolitiek

As voorbeeld van Mayer se driftige reaksie op wat hy as wanvoorstellings van 'Afrikaanse kuns en -kultuur' beskou het, was sy ontvangs van 'n komplimentêre eksemplaar van deel drie van *Die Nuwe Brandwag* wat die uitgewersfirma J.H.de Bussy van Pretoria aan hom gestuur het in 'n poging om hom as intekenaar te werf. In 'n konsepbrief [5] wat hy aan De Bussy gerig het, het Mayer aangevoer dat hy nie die tyd kon inruim om 'n letterkundige opstel te lees nie en ook nie 'n behoefte aan 'n letterkundige tydskrif gehad het nie. Hy het eerder belanggestel in '... wat die bevordering van ons eie wordende Afrikaanse kuns as doel het'.[6]

Mayer het die kunsredaksie van *Die Nuwe Brandwag* dikwels op die belangrikheid van kunsartikels asook goeie reproduksies van die werk van Suid-Afrikaanse kunstenaars gewys maar terselfdertyd sy misnoeë uitgespreek dat die tydskrif nie soseer die belange van die Afrikaanse kuns nie, maar eerder (die kuns) van 'n klein 'kunstenaarsbinnekring' op die hart gedra het. Die volgende aanhaling uit 'n konsepbrief van 3 Junie 1932 toon duidelik dat Mayer na alle waarskynlikheid ook vir Pierneef tereg wou wys:

> Ek het die verskyning van die eerste nummers van die blad onder die nuwe redaksie met spanning afgewag in die hoop dat dit op hierdie gebied 'n radikale verbetering sou bring. In plaas daarvan sien ek dat die beeldende kuns nou heeltemal uit die tydskrif verdwyn het, ofskoon die oorskrif nog altyd van 'n 'hoofkunsmedewerker'praat. Is dit, omdat, die materiaal van wat hierdie medewerker as 'ware kuns of Afrikaanse kuns' beskou, al in die eerste 10 nummers van die Nuwe Brandwag uitgeput geraak het ? [7]

Mayer het in dieselfde brief terugverwys na die 1931-uitgawe van die tydskrif en melding gemaak van die afbeeldings van Hollandse argitektuur wat glad nie van toepassing was op die uitgangspunte van die tydskrif nie. Die feit dat hierdie tydskrif ook:

---

en die Ossewa-Brandwag. Hy was ook goed bevriend met M.L.du Toit. Kyk A.C. Bouman, 'Tentoonstelling van J.A.Smith op Stellenbosch', *Die Nuwe Brandwag*, V (1), Febr. 1933, pp.1-4.

[5]Mayer-versameling, konsepbrief van Mayer aan die firma J.H. de Bussy, 3 Jun.1932. Briefnr. 0247.

[6]Mayer-versameling, konsepbrief van Mayer aan die firma J.H. de Bussy, 3 Jun.1932. Briefnr. 0247.

[7]Mayer-versameling, konsepbrief van Mayer aan die firma J.H. de Bussy, 3 Jun.1932. Briefnr. 0247.

> afbeeldings van die [onleesbare woord] 'parvenu-argitektuur' van die Pretoria Kapitool-teater aan sy leser opgedis het, het my meer als maar teleurgestel en oplaas laat besef, dat die kunsredaksie van die 'Nuwe Brandwag' nie so seer die belange van die Afrikaanse kuns, as die van 'n kleine, gedeeltelik hul Afrikaanse kunstenaarskliek op die hart gedra het.[8]

Geen reaksie op Mayer se kritiek kon opgespoor word nie, iets wat hom na alle waarskynlikheid diep gekwets het. Die voorval is egter 'n goeie illustrasie van sy voorkeure van wat oor die Afrikaanse kuns en kultuur gepubliseer is en ook van dié idees en ideale wat hy voorgehou het.

Soos vroeër vermeld, het die Eerste Jaarlikse Nasionale Uitstalling van Hedendaagse Suid-Afrikaanse Kuns vroeg in 1932 by die Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsgalery in Kaapstad plaasgevind. In sy resensie[9] oor hierdie uitstalling het Bouman daarvan melding gemaak dat die name van belangrike kunstenaars, soos byvoorbeeld Pierneef, Mayer, Stern, Van Wouw en andere, geskitter het in hulle afwesigheid. Soos wat uit hul latere uitlatings sal blyk, het Pierneef, Mayer en moontlik ook Van Wouw waarskynlik as gevolg van kunspolitiese redes nie aan die uitstalling deelgeneem nie.

In November 1932 is die moontlikheid van 'n jaarlikse uitstalling van *Afrikaanse* (my kursivering) kuns deur die Administrateur van die Transvaal, J.S.Smit, in sy openingsrede by 'n uitstalling van skilderye deur Pierneef geopper.[10] Smit moes kennis gedra het van die Eerste Jaarlikse Uitstalling in Kaapstad en het dit as voorbeeld voorgehou, maar sy betoog vir 'n *Afrikaanse* (my kursivering) uitstalling dui nietemin op die toenemende polarisering van politieke belange van die Afrikaners in die Transvaal in die vroeë 1930's.[11] Smit het ook in sy rede voorgestel dat die Departement van Afrikaanse Kuns en Kultuur aan die Universiteit van

---

[8]Mayer-versameling, konsepbrief van Mayer aan die firma J.H. de Bussy, 3 Jun.1932. Briefnr. 0247.

[9]A.C.Bouman, 'Hedendaagse Suid-Afrikaanse kuns', *Die Huisgenoot*, 4 Mrt. 1932, p.25.

[10]*Die Vaderland*, 30 Nov.1932.

[11]Die Nasionale Party onder leiding van genl. J.B.M. Hertzog het in hierdie jare geleidelik begin veld verloor nie slegs omdat die regering se hantering van die Depressie en goudstandaardkrisis hom ongewild gemaak het nie, maar ook omdat baie Afrikaners Hertzog se verbintenis tot die bevordering van Afrikanerbelange begin bevraagteken het.

Pretoria, waarvan prof. M.L. du Toit die hoof was, die leiding moes neem in die organisasie van so ’n jaarlikse *Afrikaanse* uitstalling.

Die Vaderland het die voorstelle van die Administrateur opgevolg met ’n onderhoud deur ’n verteenwoordiger van die koerant met die destydse rektor van die Universiteit van Pretoria, prof. A.E. du Toit en broer van M.L. du Toit. Die rektor het die standpunt van die Universiteit oor die bevordering van die Afrikaanse kultuur uiteengesit en dit as ’n besliste moontlikheid gestel dat die organisasie van so ’n uitstalling binne die doelstellings van die leerstoel vir Afrikaanse Kuns en Kultuur sou val. Prof. A.E. du Toit het dit ook beklemtoon dat genoemde Departement dit ten doel gehad het om so ’n volledig moontlike diens vir Afrikaanse kulturele belange daar te stel.

Dit is betekenisvol dat die koerant die menings van Mayer, Moerdyk en Pierneef ingewin het oor die moontlikheid van ’n uitstalling van egte Afrikaanse kuns. Hul opinie is ook getoets oor die totstandkoming van ’n Volksakademie vir Afrikaanse Kuns - iets wat heeltemal anders sou wees as die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns. Mayer het die plan met kenmerkende idealisme ondersteun en gemeld dat daar genoeg Afrikaanse kunstenaars was om so ’n jaarlikse uitstalling te regverdig aangesien daar reeds drie ander jaarlikse kunstentoonstellings in Durban, Johannesburg en Kaapstad aangebied word wat nie eg Afrikaanse kuns nie, maar eerder uitheemse neigings, bevorder.[12]

Mayer se idee is ook deur Moerdyk ondersteun, wat van mening was dat daar ’n bepaalde behoefte aan ’n uitstalling bestaan het waar suiwer volkseie Afrikaanse kuns besigtig kon word en dat Pretoria die ideale stad was waar so ’n uitstalling aangebied kon word. Hy het ook voorgestel dat Oktobermaand oorweeg moes word aangesien die *Afrikaanse gees van die stad* (my kursivering) dan sy hoogtepunt vier en op sy aanskoulikste is met die Jakarandabome wat in volle blom is en talle besoekers van buite trek. Moerdyk het dit ook as ’n vereiste gestel dat slegs beroeps- en semi-beroepskunstenaars aan so ’n uitstalling moes deelneem.

Pierneef het, volgens *Die Vaderland,* in sy reaksie te velde getrek teen die bestaande

---

[12]*Die Vaderland*, 30 Nov.1932.

kunsakademies in die land en gewys op die *uitheemse invloed* (my kursivering) wat in hulle uitstallings merkbaar was. Hy het die hoop uitgespreek dat jonger kunstenaars deur intensiewe werk ’n nasionale tentoonstelling van Suid-Afrikaanse werk sou noodsaak. Pierneef se reaksie teen die sogenaamde uitheemse invloede wat, volgens hom, hoofsaaklik Engels van aard was, is heel moontlik ’n verduideliking vir die afwesigheid van sy werke by die uitstalling wat in Kaapstad gehou is, maar dit dui ook op die wyse waarop hy die politieke klimaat vir sy eie gewin aangewend het as in aanmerking geneem word dat hy aanvanklik ’n lid was van die Akademie vir die Beeldende Kunste wat in 1931 in Kaapstad onder prof. John Wheatley beslag gekry het.[13]

Na die verskyning van die berig in *Die Vaderland* het Pierneef onmiddellik [14] op die inhoud daarvan gereageer, ten sterkste kapsie gemaak teen uitlatings wat hy sou gemaak het oor die *uitheemse invloed* (my kursivering) op die bestaande kunsakademie en heftig ontken dat hy so iets geopper het. Hy het dit beklemtoon dat hy van geen ander kunsakademies in die land weet nie, behalwe die akademie wat kort tevore in Kaapstad gestig is:

> ... juis met die doel om ’n *eie Afrikaanse kuns* [my kursivering] te bevorder. Hierdie liggaam sal die offisiele kuns-liggaam van die Unie wees en hy staan op die punt om as sodanig die ‘charter’ van die Regering te ontvang ... Niemand sal my beskuldig dat ek nie ywer in die rigting van ’n *eg-Afrikaanse kuns* [my kursivering] nie en die feit dat ek toegetree het tot die onlangs gestigte Akademie, moet tog seker ’n bewys lewer dat ek daar heil in sien vir ons *S. Afrikaanse beeldende kuns* [my kursivering]. Dis derhalwe meer as onwaarskynlik dat ek as my mening sou gee dat so ’n akademie ’n uitheemse invloed uitoefen.[15]

Pierneef het ook beklemtoon dat die feit dat die Kaapstadse Akademie ’n jaarlikse uitstalling van Suid-Afrikaanse kuns in die vooruitsig gestel het, en hy lid was van die komitee van daardie Akademie, hom daarvan weerhou het om hom oor die wenslikheid van nog so ’n jaarlikse uitstalling uit te spreek: ‘... Ek skryf dit omdat ek vrees dat die woorde deur u verteenwoordiger gebesig die indruk skep dat ek die liggaam waarvan ek lid is wil teenwerk, wat hoegenaamd

---

[13]Berman, *Art and artists of South Africa*, p.298.

[14]J.H. Pierneef-versameling (A941), Band 5, brief van J.H. Pierneef aan die Redakteur van *DieVaderland*, 1 Des.1932, Nasionale Argiefbewaarplek, Pretoria.

[15]J.H. Pierneef-versameling (A941), Band 5, brief van J.H. Pierneef aan die Redakteur van *Die Vaderland,* 1 Des. 1932, Nasionale Argiefbewaarplek, Pretoria. *Die Vaderland*, 1 Des. 1932, Nasionale Argiefbewaarplek, Pretoria.

nie die geval is nie '.[16]

Dit is opvallend dat slegs Pierneef op die inhoud van die berig in *Die Vaderland* gereageer het, terwyl die idees van die Administrateur duidelik byval gevind het by Mayer en sy jarelange betoog vir die vestiging en bevordering van 'n eie Afrikaanse kuns. Hierdie insident beklemtoon weer eens die uiteenlopende benaderings van Mayer en Pierneef ten opsigte van die begrippe 'Afrikaanse kuns' teenoor 'Suid-Afrikaanse kuns'. Mayer het nooit van sy idees rondom die vestiging van 'n 'nasionale' of suiwer Afrikaanse kuns afgewyk nie terwyl daar gespekuleer kan word oor Pierneef se onderliggende motiewe en sy gebruik en hantering van hierdie terminologie in die teenwoordigheid van verskillende belangegroepe binne die Suid-Afrikaanse kunsmilieu. Alhoewel Pierneef se volgehoue afwesigheid by die jaarlikse uitstalling in die Kaap op kunspolitiese onderstrominge mag dui, moet in ag geneem word dat hy destyds besig was om aan die Johannesburgse Stasiepanele te werk en dat sy skeppende werk moontlik daardeur beïnvloed is.

Administrateur J.S. Smit se uitsprake tydens sy openingsrede by Pierneef se uitstalling het daartoe gelei dat Mayer in hom 'n simpatieke ondersteuner vir sy standpunte en ideale gesien het. Hierdie feit het hom aangespoor om op 'n persoonlike vlak met Smit te skakel, soos wat afgelei kan word uit 'n nota wat Smit aan Mayer gerig het na aanleiding van dokumentasie wat Mayer aan Smit sou gestuur het:

> Ek stuur u hierby die artiekels wat 'n vaste kuns-politiek bepleit terug, na hulle met die grootste en lewendigste belangstelling gelees te he (sic). Niks sou my aangenamer wees nie dan te weet dat 'n aanvang gemaak is om meer of min te werk op die lyne deur u voorgestel in hierdie artiekels (sic). Graag wil ek dan ook die myne (sic) bydra om in daardie rigting te werk.[17]

Daar kon ongelukkig geen verdere inligting opgespoor word wat 'n moontlike kulturele verbintenis tussen Mayer en die Administrateur sou kon bevestig nie.

---

[16]J.H. Pierneef-versameling (A941) Band 5, brief van J.H. Pierneef aan die Redakteur van *Die Vaderland*, 1 Des.1932, Nasionale Argiefbewaarplek, Pretoria.

[17]Mayer-versameling, nota van die Administrateur van die Transvaal, J.S.Smit aan Mayer, 29 Des.1932. Briefnr.0250.

Die Tweede Jaarlikse Nasionale Uitstalling van Hedendaagse Suid-Afrikaanse Kuns wat vroeg in Januarie 1933 by die Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsgalery in Kaapstad gehou is en waaraan Mayer deelgeneem het, was volgens sekere resensente[18] teleurstellend aangesien kunstenaars soos byvoorbeeld Gwelo Goodman, Moses Kottler, J.H.Pierneef, Anton van Wouw, Florence Zerffi, Gregoire Boonzaier, George Pilkington en Neville Lewis nie op hierdie uitstalling verteenwoordig was nie. Volgens 'n anonieme resensent[19] het kunstenaars wat nie hul werk in 1932 as gevolg van die stryd rondom die stigting van die Kunsakademie ingestuur het nie, wel hul werk vir die 1933-uitstalling voorgelê. Bouman, as gerespekteerde akademikus en resensent, het soos volg op hierdie uitstalling gereageer:

> Vergeleke by verlede jaar is daar groter rykdom, en verskillende figure wat ons ongaarne gemis het, is nou goed verteenwoordig. Dit bly jammer dat Pierneef so verweg woon en dat Florence Zerffi ontbreek; maar ek is seker dat die derde tentoonstelling ook hulle werk sal wys. ... Die tentoonstelling is so belangrik dat die redakteur van *Die Huisgenoot* twee opstelle daaroor wil hê. Ek sal dan in die eerste stuk die ou garde, die goeie bekendes, bespreek, in die tweede die jonger generasie.[20]

In die eerste aflewering van sy artikel het Bouman die werk van verskeie gevestigde kunstenaars in die Suid-Afrikaanse kunsmilieu, soos byvoorbeeld Hugo Naudé, Maggie Laubser, John Wheatley, Nita Spilhaus, Edward Roworth en veral J.A.Smith, omvattend bespreek. Mayer se werk is in die tweede aflewering van sy artikel wat op 10 Februarie 1933 in *Die Huisgenoot* [21] verskyn het, opgeneem onder dié groep kunstenaars wat hy as die jonger generasie gereken het. In vergelyking met die groep kunstenaars wat hy in sy eerste artikel bespreek het, is hierdie besluit moontlik bewustelik geneem en gee dit as sodanig 'n aanduiding van waar Bouman Mayer se werk in die hiërargie van gevestigde kunstenaars geplaas het. Aan die ander kant kon sy besluit moontlik ook beïnvloed gewees het deur die feit dat Mayer vir die eerste keer aan hierdie jaarlikse uitstalling deelgeneem het en hy homself derhalwe as 'n 'nuweling' beskou het. Sodanige afleiding is egter verdag aangesien Mayer uit en uit as 'n gevestigde kunstenaar

---

[18]B. Lewis, 'Contemporary art in the National Gallery', *The Cape*, 20 Jan.1933.

[19]Anoniem, 'Die Kunstentoonstelling', *Die Huisgenoot,* 20 Jan. 1933.

[20]A.C.Bouman, 'Die Tweede Jaarlikse Kunstentoonstelling', *Die Huisgenoot,* 3 Febr.1933.

[21]A.C.Bouman, 'Die Tweede Jaarlikse Kunstentoonstelling', *Die Huisgenoot,* 10 Febr.1933.

beskou is en ook as sodanig gefunksioneer het.

Bouman het slegs ’n kort paragraaf aan Mayer se werk gewy. Hy het beklemtoon dat die waarde van Mayer se werk daarin lê dat jong kunstenaars daaruit kon leer hoe om hulle skeppende vermoëns te beheers en nie ‘te mik na dinge wat bokant hul vuurmaakplek (ge)lê (het) nie’.[22] Bouman het nadruk geplaas op die klein formaat van Mayer se werke sonder om oor die redes daarvoor te besin, moontlik omdat hy die groot doeke van Pierneef, Roworth en ander skilders in gedagte gehad het. Dit mag ook wees dat Bouman die klein formaat spesifiek as uniek tot Mayer se werksmetode en *oeuvre* voorgehou het, juis omdat hy dit as ‘kleinkuns’ uitgesonder het, maar nietemin as behendige *genre*stukke van die Transvaalse landskap beskou het. Oor Bouman se werklike indrukke kan slegs gespekuleer word, maar dit is duidelik dat hy nie Mayer se werke in dieselfde lig beskou het as dié van die kunstenaars wat hy in sy eerste artikel bespreek het nie ‘Erich Mayer se twee klein werke’, het hy geskryf, ‘is tipiese verteenwoordigers van sy styl; dit is kleinkuns, sorgvuldig, goed van toon, soos ons van ’n kenner van die Bosveld verwag’.[23]

Die klein formaat waarin Mayer gewerk het, laat ruimte vir verskeie afleidings wat oor hom as kunstenaar en oor sy werk gemaak kan word. Ten eerste is dit tekenend van Mayer se introspektiewe geaardheid en die intieme wisselwerking tussen die kunstenaar en sy onderwerp waaraan hy op klein skaal en hoofsaaklik in potlood of waterverf op papier gestalte gegee het. Soos vroeër vermeld, was Mayer klein van gestalte met ’n brose gestel wat heel moontlik fisiek nie daartoe in staat was om groot doeke en esels rond te karwei nie, veral nie op sy reise deur die land nie. Hierdie klein formaat kunswerke was dus maklik hanteerbaar, kon gerieflik geberg word en bowenal was die materiaal goedkoop in vergelyking met Pierneef se materiale soos doeke, olieverf en pastel wat reeds destyds vanaf Europa na Suid-Afrika ingevoer moes word.

Twee belangrike boeke[24] het in die 1930's die lig gesien wat beide ’n insiggewende beeld van

---

[22]Bouman, ‘Die Tweede Jaarlikse Kunsuitstalling’, p.61.

[23]Bouman, “Die Tweede Jaarlikse Kunsuitstalling”, p.61.

[24] W.H.K., *The arts in South Africa*, (Durban, The Knox Printing & Publishing Co., 1933-34); A.C.Bouman, *Kuns in Suid-Afrika*, (Pretoria, J.H. de Bussy, 1935).

die stand van die Suid-Afrikaanse beeldende en uitvoerende kunste op daardie tydstip gee. In die eerste publikasie word Mayer slegs genoem as uitbeelder van die Afrikaner se leefwyse, maar in die tweede publikasie van Bouman wat in 1935 verskyn het, is ’n hele opstel aan Mayer en sy skeppende werk gewy. Met die insluiting van Mayer in hierdie twee publikasies het hy vir die eerste keer as kunstenaar werklik erkenning vir sy skeppende werk ontvang. Wat moontlik vir beide outeurs deurslaggewend was, was die drie muurpaneelopdragte asook die opdrag vir die ontwerp van wandtapyte vir Suid-Afrikahuis in Londen wat oral in die pers met lof ontvang is. Wat moontlik nog ’n groter rol gespeel het in Bouman se besluit om hom in sy boek op te neem, was Mayer se jarelange navorsing oor en nougesette dokumentasie van die unieke kunshandwerk van Afrikaners asook ander inheemse bevolkingsgroepe.

Die boek wat chronologies eerste verskyn het, was dié van W.H.K., getiteld *The arts in South Africa*, waarvan die datum as 1933-34 aangedui is en wat moontlik deur die uitgewer, W.H. Knox, self gepubliseer is. Verskillende outeurs het hiervoor kort opstelle geskryf waarin die verskeidenheid kunsvorme aan die algemene publiek bekend gestel is. Kunsvorme soos musiek, letterkunde, argitektuur, die beeldende kunste, teater, dans en die uitsaaiwese soos wat dit op daardie tydstip in die Unie van Suid-Afrika beoefen is, tesame met ’n reeks biografieë van kunstenaars, is in hierdie publikasie byeengebring. Alhoewel die redakteur in sy voorwoord die hoop uitgespreek het dat al hoe meer Suid-Afrikaanse kunstenaars wat plaaslik opgelei is nie meer vir verdere opleiding na die buiteland sal hoef te reis nie, is dit opvallend dat feitlik al die kunstenaars nog steeds ’n sterk Europese affiliasie en opleiding gehad het.[25]

Die hele aanslag van die teks van *The arts in South Africa* is vanuit ’n Engels-georiënteerde Suid-Afrikaanse oogpunt hanteer, met geen aanduiding van enige kennisname van Mayer se jarelange betoog vir die vestiging van ’n eie kunsidentiteit nie. Soos elders reeds uitvoerig bespreek, het die opleiding in die kunsskole in die Unie in daardie stadium steeds swaar gebuk gegaan onder die Britse akademiese kunsskooltradisie met geen werklike insigte in die unieke teksture, kleurnuanses en uitwerking van lig op die Suid-Afrikaanse landskap nie.

Die skrywer Hedley Chilvers wat bekendheid verwerf het vir sy boek *Out of the crucible,* het in

---

[25]W.H.K., *The arts in South Africa*, p.4.

sy inleiding tot *The arts in South Africa* nadruk gelê op die kunstenaars wat uit Engeland afkomstig was, naamlik mense soos George Smithard, Gwelo Goodman, Edward Roworth, W.M.Timlin, Alfred Palmer, Sydney Carter, Dorothy Kaye (sic), Allerley Glossop en andere. Die bekendstelling van Mayer en Pierneef se werk is soos volg in een kort sin saamgevat: '... Erich Mayer is the painter of Afrikaner life; Pierneef has a broad, bold decorative style...'.[26] Wat egter insiggewend is oor die rubriek wat oor die beeldende kunste handel, is 'n uiteensetting van die belangrikste kunsverenings en -akademies in Suid-Afrika en hul doelstellings wat onder meer geskryf is deur Leo Francois (1870-1938), kunstenaar en president van die Natal Society of Artists, en J.A. Smith (1886-1954), kunstenaar, leier van die Ossewa-Brandwag in die Kaapprovinsie, kunsredakteur van *Die Burger,* lid van die beheerliggaam van die National Academy of Arts (S.A.) asook lid van die Raad van Trustees van die Suid-Afrikaanse Nasionale Kunsgalery in Kaapstad. Opvallend is ook die insluiting van M.L. du Toit se artikel getiteld 'Art in Afrikaans culture' waarin hy onder meer kunstenaars geïdentifiseer het wie se werke deur Afrikaners aangekoop is:

> Indeed, Afrikanders have become passionately fond of art; their first interest naturally is for the artists of their own people, but the South African English artists are also greatly appreciated ... The most popular South African artists whose works are found on homestead walls are Volschenk, Hugo Naudé, Roworth, Sydney Carter, and, especially in the Transvaal, Erich Mayer and Pierneef.[27]

Naas hierdie eerste poging van ene W.H.K. om 'n publikasie daar te stel waarin die skeppende kunste in Suid-Afrika bespreek word, is die verskyning van A.C. Bouman se boek, *Kuns in Suid-Afrika* wat in 1935 deur J.H. de Bussy uitgegee is, van besondere belang. Die boek is saamgestel uit opstelle oor die werk van twintig Suid-Afrikaanse skilders en beeldhouers waaronder ook Erich Mayer. Die opstel oor Mayer beslaan drie bladsye tesame met drie swart en wit afbeeldings van sy werk. Pierneef het verreweg die meeste blootstelling in hierdie publikasie ontvang met 'n agtbladsy-opstel en twaalf swart en wit afbeeldings van sy werk. Die feit dat hy ook die stofomslag ontwerp het, dui op die gevestigde aard van die vriendskap tussen die outeur en die kunstenaar. Die alomteenwoordigheid van Pierneef in hierdie eerste publikasie oor die skeppende kunste in Suid-Afrika dui weer eens op die plek wat hy in die Afrikaanse kuns- en

---

[26]W.H.K., *The arts in South Africa*, p.16.

[27]W.H.K., *The arts in South Africa*, p.188.

kulturele milieu beklee het as segsman vir die Afrikaner- intellektueel en skilder van die grootse Afrikaanse veld. Hierdie aspek word ook later deur Bokhorst [28] beklemtoon.

Vanuit ’n kunshistoriese oogpunt beskou, is Bouman se boek van besondere belang aangesien dit die eerste teks is waarin individuele Suid-Afrikaanse kunstenaars en hulle werk aan sowel leke as kunsliefhebbers bekendgestel en bespreek is. Vir hierdie studie is dit belangrik dat Mayer onder die twintig verkose kunstenaars ingesluit is, ’n feit wat bepaald dui op erkenning aan hom en sy werk, hoe gering ook al die opmerkings daaroor in die boek.

Bouman se boek stel die kunstenaars en hulle werk op ’n beskrywende wyse en met sekere kritiese insigte aan die leser bekend. Die opstel oor Mayer is egter oppervlakkig en gee slegs ’n vlugtige uiteensetting van sy loopbaan en sy strewe om die besondere skoonheid van die landskap en die ‘onvervalste Boerelewe’ aan die Afrikaner oor te dra. Soos in sy vroeë resensie,[29] het Bouman hier weer eens die klein formaat van Mayer se werk beklemtoon sonder om ’n moontlike verklaring daaraan te probeer gee. Hy meld egter in ’n insiggewende opmerking dat Mayer se inkleding en vertolking van die natuur aan die intimiteit van binnenshuise tonele gelykgestel kan word. Na alle waarskynlikheid het Bouman verwys na die Vlaamse en Nederlandse interieurs waaroor hy (Bouman) as skilder en kunskenner besondere kennis gedra het:

> Mayer se voorliefde vir skilderye van beskeie formaat hang seker saam met sy neiging om kuns te lewer wat die harte van die mense kan steel. Dit is nie grootse komposisies of oorweldigende kleure wat hy gee nie. Die meeste stukke is intiem van aard en getuig van ‘n opmerksame deurdringing van die onderwerp. Verskeie van sy landskappe laat ’n mens deur beligting en bou dink aan ’n binnehuis.[30]

In April 1935 het dr. Matthys Bokhorst se gloeiende resensie oor Bouman se boek in *Die*

---

[28]M.Bokhorst, ‘’n Suid-Afrikaanse ‘Schilderboek’.Beskouinge na aanleiding van Dr.A.C.Bouman se ‘Kuns in Suid-Afrika’’, *Die Huisgenoot*, 5 Apr.1935.

[29]A.C.Bouman, ‘Die Tweede Jaarlikse Kunsuitstalling’, *Die Huisgenoot*, 10 Febr.1933.

[30]A.C.Bouman, *Kuns in Suid-Afrika*, p.57.

Huisgenoot[31] verskyn waarin hy die teks gelykgestel het aan Karel van Mander se *Schilderboeck* wat in 1604 gepubliseer is. Waar Van Mander se publikasie allerweë beskou is as die eerste kunsgeskiedenis oor die Nederlandse kuns, het die waarde van Bouman se boek volgens Bokhorst daarin gelê dat Bouman elke kunstenaar wie se werk hy bespreek, self gekies het en dat hy die wyse waarop hulle hul werk vertolk, met die grootste 'eerbied' benader en aan die leser bekend stel:

> Ten slotte moet ons nie vergeet dat hierdie boek nie 'n kunsgeskiedenis van Suid-Afrika in die twintigste eeu is nie, nie *die* kuns van Suid-Afrika behandel nie, maar net 'n sekere deel wat die skrywer se liefde het, wat onder sy aandag gekom het en wat hy beter kan deurgrond omdat hy die skepper persoonlik ken of gereken het.[32]

Bokhorst verwys slegs in een paragraaf na Bouman se kort artikel oor Mayer waar Bouman in hoofsaak gekonsentreer het op Mayer se ontwerpe wat hy vir die weefskool gedoen het. Bokhorst maak ook melding van Bouman se verkeerdelike gebruik van die term wandtapyt teenoor vloertapyt. Hy skryf: 'Ook om sy fraaie tapytontwerpe is ek bly dat Erich Mayer opgeneem is'[33], maar versuim om enigiets te meld oor Mayer se deurdagte en belangrike bydraes oor 'n eie kunsidentiteit, òf om enigiets verder oor sy skeppende werk te sê.

Wanneer hierdie opmerking van Bokhorst met sy inleidende stelling oor Pierneef se werk vergelyk word, is dit duidelik dat sowel Bokhorst as Bouman Pierneef uitsonder het as die belangrikste kunstenaar wat uit eie bodem ontwikkel het: 'En dan Pierneef. Hy kry die volle maat van sy nasionale betekenis vir ons kuns![34]. Bokhorst toon vervolgens aan hoe Bouman se waardering volledig op die werk en bydrae van Pierneef gerig is as hy skryf dat laasgenoemde ' ... sy hoogtepunt vind in Suid-Afrika se mees eie nasionale kuns: die reeks dekoratiewe panele in die stasiegebou in Johannesburg'.[35] Ten spyte van al die tekortkominge in die teks, het

---

[31]M.Bokhorst, ''n Suid-Afrikaanse 'Schilderboeck'. Beskouinge na aanleiding van Dr AC Bouman se 'Kuns in Suid-Afrika'', *Die Huisgenoot*, 5 Apr. 1935.

[32]Bokhorst, ''n Suid-Afrikanse 'Schilderboeck', p.57.

[33]Bokhorst, ''n Suid-Afrikaanse 'Schilderboeck', p.57.

[34]Bokhorst, ''n Suid-Afrikaanse 'Schilderboeck', P.57.

[35]Bokhorst, ''n Suid-Afrikaanse 'Schilderboeck', p. 57.

hierdie publikasie daartoe bygedra om die werk van twintig uitgesoekte kunstenaars aan die breë publiek bekend te stel in ’n poging om ’n bewussyn vir en belangstelling in die beeldende kunste hier te lande te vestig. ’n Engelse vertaling van Bouman se boek getiteld *Painters of South Africa*, het in 1949 verskyn.

Een van die laaste belangrike artikels wat aan die einde van die dertigerjare gepubliseer is en wat ook tussen Mayer se dokumente gevind is, is deur M.Verster in *Die Brandwag* gepubliseer[36]. In hierdie artikel het ’n skrywer vir die eerste keer die belangrike kulturele verskille tussen die Afrikaanse en Engelse kunstenaars verwoord en probeer aantoon hoe die kunswerke van hierdie kunstenaars in wese en karakter verskil het. Verster het verder probeer bewys hoe die vroeë letterkunde, musiek, skilderkuns en beeldhoukuns van die Afrikaner, veral na die Tweede Vryheidsoorlog, deur temas van verlies, worsteling, eensaamheid en weinig vreugde gekenmerk is en hoe dit ten diepste van die Engelse kuns verskil:

> Die Engelse kuns is anders. Sy literatuur is opgeruimder, sy skilderkuns ken die tragiek van ’n Maggie Laubser totaal nie, sy argitektuur dra die vrolike en opgeruimde Renaissance-karakter en sy musiek sluit aan by die internasionale.[37]

Verster het vervolgens die werk van verskeie Suid-Afrikaanse skilders bespreek en in sy teks gepoog om bogenoemde wesenskenmerke toe te lig. Die werk van Volschenk, Carter, Roworth, J.A. Smith, Naude, Boonzaier, Laubser, Stern en andere is onder die loep geneem terwyl die skrywer, soos soveel ander skrywers voor hom, Pierneef in etlike paragrawe uitgesonder het as dié verteenwoordigende stem van die Transvaalse landskap. Die wyse waarop Verster Pierneef se werk verwoord het, dui weer eens op ‘n uitgesproke verering vir Pierneef en vir sy uitbeelding van die veld:

> Pierneef se grootste verdienste is dat hy, soos geen ander Afrikaanse skilder nie, die groot *eensaamheid* [my kursivering] van die Afrikaanse en Transvaalse landskap in sy doeke verewig het ... Die gedagte van vryheid van die mens en van sy volk dra hy in sy siel rond en dit vind uiting in sy werk ... Dis die eensaamheidselement wat die hoofkenmerk is van al sy landskappe. Sy werke is egter nie tragies nie. Daarvoor is

---

[36]M. Verster, Die landskap as genre in ons skilderkuns. *Die Brandwag*, 2 Des. 1938.

[37]Verster, ‘Die landskap as genre’, p.24.

> daar veels te veel sonskyn, te veel kleur in die Transvaalse landskap.[38]

Soos ander skrywers, het Verster, Pierneef deur middel van behendige taalgebruik, as mens en kunstenaar geidealiseer en hom by Jan en alleman gekanoniseer. Mayer se werk is gekritiseer omdat ’n grootsheid van visie daaraan sou ontbreek het, bes moontlik omdat die werk oorwegend op klein skaal uitgevoer is. Verster het sy indrukke oor Pierneef se kuns soos volg verwoord:

> Erich Mayer het die Transvaalse natuur nie soos Pierneef vertolk nie. Pierneef se opvatting van die natuur is groots, terwyl Erich Mayer nie dieselfde grootsheid van visie besit nie. Hy bepaal hom veral by die détail-kuns. Elke klippie, iedere klein besonderheidjie, word geskilder en onderstreep.‘n Grootse gedagte, vlotheid en tegniek, ontbreek by hom. Tog is daar ’n element van groot eerlikheid in sy werk te bepeur, wat veral herlei kan word tot die eenvoud van kleur en onderwerp wat kerntrekke van sy tegniek as kunstenaar is.[39]

Verster het dus sy indrukke oor Mayer se werk gegee sonder enige noemenswaardige insigte in Mayer as mens en kunstenaar. Hierdie mening is ook deur talle ander skrywers en kritici gehuldig sonder dat hulle die twee skilders se persoonlike lewensbeskouinge en -omstandighede in ag geneem het. Mayer se loopbaan as kunstenaar is dikwels vergelyk met die suksesse wat Pierneef behaal het en op ’n subtiele wyse is Mayer se werk dan as kapstok gebruik waarteen die groot doeke van Pierneef kon afgespeel word. Op dié wyse is Mayer dikwels deur beide kundiges en kunsliefhebbers as die kulturele agterryer van Pierneef beskou.

Korrespondensie wat aan die einde van 1939 deur die Central News Agency, Ltd. aan Mayer gerig is, toon dat die firma twee olieverfskilderye vir reproduksiedoeleindes van die kunstenaar aangekoop het.[40] Die titels van hierdie werke is *View from Uitkyk near Nelspruit, Transvaal* en *White House, Pretoria, at Jacaranda time* en is vroeg in 1940 in *The United South African Annual 1940* gepubliseer. Hierdie soort ondersteuning dui steeds op ’n deurlopende belangstelling in Mayer se werk wat veral met die uitbreek van die Tweede Wêreldoorlog aan hom ’n redelike finansiële gerusstelling gegee het.

---

[38]Verster, ‘Die landskap as genre’, p.25.

[39]Verster, “Die landskap as genre”, p. 42.

[40]Brief van die Pretoriase Bestuurder van die CNA aan Mayer, 19 Okt.1939, Briefnr.0275.

Alhoewel die laat 1930's in Mayer se loopbaan gekenmerk is deur ’n fase van swak gesondheid, en sy uiteindelike egskeiding hom emosioneel besonder ontwrig en gedeprimeer het, het hy nogtans in April 1939, te midde van die dreigende oorlogswolke van die Tweede Wêreldoorlog, ’n omvangryke uitstalling van vier-en-sewentig werke by die Howard Shaw-galery in Oos-Londen aangebied. Die werke is in olie, waterverf, pastel en potlood uitgevoer en die duurste twee, getiteld *Nagmaal in Ermelo Tvl.* en *Outspan in Potchefstroom,* is beide vir vyf-en-dertig ghienies verkoop. Heelwat van hierdie werke is in die destydse Basoetoland (Lesotho), Suid-Rhodesië (Zimbabwe), die Oos-Kaap, Noord- en Oos-Transvaal, die Karoo en in Natal geskilder wat ’n goeie aanduiding gee van die omvang van Mayer se reise deur die Unie van Suid-Afrika en die buurlande.

Die stadige en dikwels problematiese ontwikkeling van Mayer se kunsloopbaan en die aanvanklike afwesigheid aan erkenning gedurende hierdie tyd is deur die meegaande uiteenlopende fasette van sy lewe en werk geïllustreer. Sodra geleenthede gunstig gelyk het vir die vestiging van sy naam as erkende kunstenaar, het onvoorsiene omstandighede dikwels op die teendeel uitgeloop wat Mayer altyd diep ontwrig het en hom sy toevlug weer eens na die platteland laat neem het. Alhoewel hy op die plase ’n geborgenheid sonder enige sosiale, finansiële of politiese druk ervaar het, het dit ook meegebring dat hy as kunstenaar, en sy werk, dikwels uit die oog verloor is.