

Hoofstuk 3 Kuns en die kerk

*"The world of art is more cognizant
of the role of religion in the arts
than the world of religion is of art"*
(Dillenberger 1986:256)

3.1 Buitelyne

Aangesien hierdie studie prakties teologies van aard is en 'n bydrae tot die prakties teologiese veld wil lewer is dit belangrik om die agtergrondverhaal van die funksionering van kuns in die kerk te verstaan met die oog op die ontwikkeling van 'n nuwe verhaal aangaande die gebruik van kuns in die kerk.

Die doel van hierdie hoofstuk is nie om 'n in-diepte ondersoek na die geskiedenis van kuns in die kerk daar te stel nie, maar wel 'n poging om 'n paar buitelyne te trek aan die hand waarvan die verhaal van kuns en die kerk verstaan kan word, asook om te begin soek na 'n alternatiewe verhaal oor die plek van kuns in die kerk. Dit dien dus as aanvullende agtergrondverhaal tot die ontwikkelingsverhaal van hierdie navorsing.

In 'n wêreld wat oorspoel word deur beelde van materialisme en geweld, is dit essensieel dat die kerk die goeie nuus aangaande Jesus Christus verkondig aan die hand van beelde wat die Evangelie verteenwoordig (volgens DeGruchy 2000:38). Anders as in die Middeleeue bestaan daar volgens Ugolnik (1989:3) nie meer iets soos die "Christendom" nie. Mens sou natuurlik kon vra wat met die woord "Christendom" bedoel word. As mens bedoel dat die "Christendom" 'n georganiseerde, afgebakende gebied voorstel waar die kerk septer swaai, dan stem ek saam. As daar egter met "Christendom" verwys word na die mense in die wêreld wat hul geloof in Christus bely en daarom ongeag van geografiese geposisioneertheid tog een "mensheid" vorm, dan verskil ek daarvan aangesien

die Christendom volgens die tweede definisie nog baie sterk in die wêreld verteenwoordig is.

Gemeentelik vind sommige gelowiges dalk nog 'n tuiste, maar in hul alledaagse lewe sien hulle hulself dikwels as individue (sien Ugolnik 1989:1). Vir 'n persoon in die bediening is dit dalk nog maklik om jou identiteit in jou Christenskap te vind aangesien dit die tradisie is waarbinne jy jou bevind wat riglyne vir jou identiteit daarstel. In teenstelling hiermee is dit dikwels vir kunstenaars en ander gewone lidmate moeilik aangesien Christenskap nie deur die samelewing gesien word as deel van hul identiteit nie (aldus Ugolnik 1989:2). Wanneer dit gaan oor die manier waarop ons pastorale teologie bedryf is Donald Capps (1999:344) van mening dat die kerk groter moeite moet doen om 'n balans te kry tussen visuele en ander vorme van persepsie - juis omdat gelowige oor die aarde versprei is en nie as 'n verenigde groep funksioneer nie. As kerk behoort ons groter aandag aan die visuele te skenk met die doel om ons te help om die wêreld anders te sien. Hierdie studie wil dan ook daarin behulpsaam wees om meer klem te plaas op die gebruik van die visuele in die kerk.

Wanneer na 'n skildery van die verlede gekyk word en dit word slegs as 'n historiese objek gesien het dit geen betekenis nie. Die ware funksie word eers vervul wanneer kuns 'n ontkennde of bevestigende reaksie by die aanskouer uitlok (sien Dillenberger 1986:241). Die doel van visuele kuns is om die persoon wat daarna kyk na 'n ander wêreld te voer en te transformeer. Iemand wat byvoorbeeld na antieke rotskuns kyk sien dit nie met 'n kritiese oog en probeer besluit of dit mooi is of nie, maar vra eerder wat die betekenis is wat agter die werk lê (vergelyk Dillenberger 1986:243). Op dieselfde manier moet daar omgegaan word met die verhaal van kuns en die kerk uit die verlede. Visuele voorstellings is kragtige draers van teologiese en liturgiese tradisies. Beelde wat dus in een tradisie heeltemal gepas en selfs sakraal is, sal in 'n ander tradisie nie net onvanpas wees nie, maar ook tot baie teologiese spanning lei. Hierdie beelde kan egter juis gebruik word om ekumeniese bande tussen geloofsgemeenskappe

te versterk aangesien kuns oor die inherente vermoë beskik om oortuigings te verander en persepsies te wysig (sien DeGruchy 2000:41). Die dilemma is egter dat die rol van kuns in die kerk om baie redes vir baie lank, selfs vandag nog, onderspeel of bloot geïgnoreer is.

3.2 Spanning tussen die sakrale en die sekulêre

In die kerk bestaan daar bykans op alle terreine die spanning tussen die sakrale en die sekulêre (vergelyk Hunter 1995:22). Onbewustelik word hierdie fyn kategorieë toegepas as maatstaf of iets aanvaarbaar is of nie. Dearmer (1936:34) skryf die volgende oor die kerk se siening van kuns: “*Art had come to be regarded as a frivolous and rather naughty damsel, to be avoided by serious people*”. Evdokimov (1990:93) versterk hierdie gedagte as hy sê “*beauty has been universally prostituted*”, om daarmee te sê dat kuns dikwels eerder aan die kant van die sekulêre as aan die kant van die sakrale geplaas word. In reaksie hierop gaan Purdy (1976:124) van die standpunt uit dat die lewe nie altyd in sakrale en die sekulêre dele opgedeel kan word nie (sien ook Brown 1997:48), aangesien ons dikwels juis die Goddelike ontmoet in die doodgewone, dikwels banale, wêreld van die mens.

DeGruchy (2000:43) waarsku teen die gevaar van onderskeid tussen “heilige” en “alledaagse” kuns, ofskoon heilige kuns dan iets is wat tuishoort in die kerk en iets sê oor geloof en alledaagse kuns tuishoort in ons huise en iets sê oor ons alledaagse lewe, en so die twee wêrelde van mekaar skei. Ek is van mening dat hierdie onderskeiding al te gou onuithoudbaar word omdat die grense tussen heilig en alledaags in elk geval in ‘n gelowige se lewe so vaag is dat die heilige alledaags word en die alledaagse heilig. Volgens DeGruchy (2000:43) kan iets as “heilige” kuns beskou word, sonder dat die skepper daarvan noodwendig dieselfde oortuigings dra as die kuns wat hy/sy voortbring het, soos byvoorbeeld iemand wat die opdrag ontvang om die sewe stasies van die kruis voor te stel en dit dan meesterlik uitbeeld sonder om hom- of haarself te vereenselwig met die boodskap van die kruis. Hy is van mening dat daar eerder



moet verwys word na “gelowige” kuns waar die kuns ontstaan uit die geloofsidentiteit van die individu (sien DeGruchy 2000:43). Net so sou mens ook kon verwys na “spirituele” kuns. So persoon is nie noodwendig gelowig nie, maar die kuns ontstaan uit ‘n bepaalde spiritualiteit wat rigtinggewend is in die kunstenaar se lewe.

Die dilemma bestaan egter juis daarin dat baie kunstenaars hulself oor tyd doelbewus van die kerk gedistansieer het, weens die kerk se onvermoë om dit wat die kunstenaar het om te bied te verreken (sien DeGruchy 2000:47). Die kunstenaar en sy of haar werk word dikwels ook heel onbewustelik in die sekulêre kamp gegroep bloot omdat dit wat die kunstenaar bied nie met die eerste oogopslag as sakraal genoeg voorkom nie.

Pearcy Dearmer (1936:43) skryf as volg aangaande die verhouding tussen die Christendom en die kuns:

There is a common idea that Christianity is, or at least has been, opposed to art. This makes many Christians indifferent to art, and many artists indifferent to Christianity. There is also a common idea that Catholicism, though intellectually weaker, is “artistic”, and that Protestantism, though stronger in reason and in morals, is opposed to art. This was a leading cause in the Catholic revival in the nineteenth century. Protestantism has paid a heavy price for making itself ugly... - and quite unnecessarily.

Die vraag in my gemoed is die volgende: Hoe sal ons nou te werk gaan om hierdie diepgewortelde persepsies om te keer en nuwe buitelyne vir nuwe verhale te teken? Alvorens hierdie vraag beantwoord kan word, kyk ons eers na die verhaal van kuns in die kerk in die verlede om sodoende te probeer verstaan hoe die spanning tussen kuns en die kerk ontstaan het.

3.3 Kuns in die vroeë kerk

Purdy (1976:19) verwys daarna dat Christenkuns “oud gebore” is, aangesien die eerste Christene ook maar probeer het om iets van hul eie verstaan van hul geloofsrealiteit uit te druk. Aangesien hulle nie ‘n ryk Christelike geskiedenis gehad het om op terug te val nie, het hulle gebruik gemaak van die ou, ryk, komplekse tradisies wat uit hulle kulture aan hulle bekend was. Hulle het ook die konvensies van hul tyd in meer gematigde vorme in hul kuns gebruik (sien Purdy 1976:19, vergelyk ook Brown 1997:14).

Die Christendom is aanvanklik sterk beïnvloed deur die tweede gebod van die Tien Gebooe en het sterk beswaar gemaak teen enige visuele voorstellings, veral van die Goddelikheid (vergelyk Weitzman 1982:3) aangesien dit die suiwerheid van die aanbidding van God sou aantast (volgens Evdokimov 1990:189). Hoe groter die Hellenistiese invloed in die Christendom geword het hoe meer aanvaarbaar het die gebruik van beelde en voorstellings geword tot die eerste vorm van ikone rondom die vierde eeu ‘n verskyning gemaak het (sien Weitzman 1982:3).

Sedert die vierde eeu na Christus is die beskawing van die weste so sterk beïnvloed deur die Christendom dat dit onmoontlik is om die geskiedenis van die weste en die geskiedenis van die kerk te skei (sien Howard 1977:31). Net soos met byna alle dogmatiese sake het die Christenkerk nog altyd oor die kunste verskil. Al het konsiliebesluite van voor die jaar 1000 in die Ooste en die Weste bepaal dat beeldende kuns aanvaarbaar is, was daar nog altyd agterdog by Christene oor kuns aangesien daar geglo is dat kuns die mens verlei tot afgodery waar die beeld, eerder as God wat deur die beeld voorgestel word, aanbid word (vergelyk Howard 1977:33).

Nadat Konstantyn die hoofstad na Bisantium verskuif het, het die sogenaamde barbaarse hordes vanuit die Noorde van die Alpe byna soos aasvoëls op die Mediterreense wêreld toegesak. Aan die einde van die vyfde eeu was Rome se

glorie daarmee heen. Die Romeinse kultuur in die weste het in gevaar verkeer en die sogenaamde Donker Tydperk het aangebreek, die tyd toe die kerk onder baie interne spanning verkeer het en toe geleerdheid byna verlore was as dit nie vir die kloosters se instandhouding daarvan was nie. Maar die kultuur in die Ooste het gefloreer en die “Eerste Goue Era van die Bisantiese Tydperk” ingelui (vergelyk Brown 1997:20).

In die Weste was daar sterk reaksie op die Sewende Ekumeniese Raad waarin die kerk beskuldig is van die aanbidding van afgode (Evdokimov 1990:166). Die Konsilie van Frankfort in 794 en die Sinode van Parys in 824 het albei tot die slotsom gekom dat ‘n beeld slegs ornamentele waarde het en dat dit onbelangrik is of mens van enige voorstellings gebruik maak of nie. Die woorde “*Christ do not save us by paintings...*”, het iets van die algemene gevoel van die Westerse kerk teenoor kuns in die kerk verwoord. Evdokimov (1990:170) vertel byvoorbeeld van St. Bernard van die Sikstynse asketiese groep wat in stryd met Cluny geveg het teen kuns wat die kloosters “*clutter up*” en die monnike se aandag van interne kontemplasie aftrek.

In dieselfde oomblik toe die Ooste besig was om artistieke uitbeelding en die teologiese fundering van die ikoon uit te bou, is heilige kuns in die wortel vergiftig deur die Weste (volgens Evdokimov 1990:167). Iets hiervan het volgens Evdokimov (1990:167) vir altyd in die psige van die Weste vasgesteek. Daar waar ortodoksie aanvaar is was artistieke uitbeeldings ‘n natuurlike proses, want hulle was van oortuiging dat Christus die mens bevry van mitologie en afgode, nie deur op negatiewe wyse die beeld te onderdruk nie, maar om op positiewe wyse die ware beeld van God bekend te maak. In die Latynse Weste was die situasie egter heel anders (vergelyk Weitzman 1982:8).

In die Weste sou dogmatici die kunstenaar lei en inlig, maar in die Ooste sou die visie van die ikonograaf die dogmatikus lei en informeer (volgens Evdokimov 1990:211).

3.4 Die rol van die Icoon in die teologie van die Ooste

Die ikoon se tuisland is die Christen Ooste. Ikonografie was baie vroeg reeds deel van die tradisie van die kerk in die Ooste en het begin bekend staan as visuele teologie (sien Evdokimov 1990:166).

In die jaar 843nC het die Konsilie van Konstantinopel hom sterk uitgespreek teen ikonoklasme, aangesien hulle van mening was dat ikonoklasme 'n dogma was wat die geloof aantast (Evdokimov 1990:163). Die stryd het primêr gehandel oor ikonoklasme, maar indirek sou mens kon sê dat die stryd oor kuns in die breë gehandel het (Pelikan 1990: 41-66, sien ook De Gruchy 2000:37).

Die stryd het voortgeduur en tydens die Konsilie van die jaar 860 is die volgende oor die ikoon gesê: *Wat die evangelie vir ons in woorde sê, bevestig die ikoon deur kleur en maak dit vir ons teenwoordig* (sien Evdokimov 1990:177).

Ten spyte van die poging om die gebruik van die ikoon uit te wis het die ikoon tussen die 10e en die 15e eeu in die Ortodoksie hoogty gevier (Evdokimov 1990:164). Dit nadat daar voor die tyd van ikonoklasme (rondom 726nC) letterlik duisende ikone vernietig is in die stryd teen die aanbidding van beelde (volgens Weitzman 1982:6). Vandag bestaan daar bitter min voorbeelde van ikone uit daardie tyd. Die tragedie hiervan is dat 'n ganse wêreld se teologiese verstaan en vertolking vir altyd verlore is. Die oortuiging van Ortodoksie, naamlik dat teologie en ikonologie onlosmaaklik deel is van mekaar in die basiese uitlewing van die geloof (Evdokimov 1990:164), kon nie deur die Westerse kerk se besware teen ikonologie aangetas word nie.

Op sy eie is 'n ikoon inderdaad nutteloos en onbruikbaar, maar die skoonheid van God se Gees verlig 'n ikoon tot 'n mikrokosmos van skoonheid (Evdokimov 1990:43). Die woorde van St. Johannes van Damaskus bevestig hierdie oortuiging (sien Evdokimov 1990:178):

"When my thoughts torture me and keep me from profiting from my reading, I go to the church... My eyes are captivated and push my soul to praise God. I consider the martyr's courage... his stamina inflames me... I

fall to the ground to worship God and pray to him through the martyr's intercession."

Oor die ikoon het die vaders van die sewende Ekumeniese Raad die volgende gesê (Evdokimov 1990:v):

What the word says, the image shows us silently; what we have heard, we have seen. Now if "no one can say Jesus is Lord unless he is under the influence of the Holy Spirit, no one can represent the image of the Lord unless he is under the influence of the Holy Spirit", who is the divine iconographer.

Die ikoon verteenwoordig 'n ryk tradisie waarin daar nie spanning tussen die kerk en kuns teenwoordig is nie. Natuurlik skep die ikoon ruimte vir wanvoorstellings en teologies vreemde gebruike (net soos in die geval van geskrewe teologie), maar dit was nie die aanvanklike bedoeling van ikonologie nie. Dikwels het die kerk van die Weste meewarig na die kerk van die Ooste gekyk asof hulle om een of ander rede teologies minderwaardig is. Ek is van mening dat dit dalk in hierdie geval andersom sou kon wees...

3.5 Die Middeleeue

Na die finale skeuring tussen die kerk in die Ooste en die Weste in 1054 het die kerk 'n stormagtige tyd binnegegaan (sien Brown 1997:23). Die groot Christenstad Konstantinopel het in die hande van die Moslem Turke beland en die kruistogte was voluit onderweg. Nie juis 'n tyd in die kerk se geskiedenis om op trots te wees nie.

Die kuns van die Middeleeue het gefunksioneer as hulpmiddel tot die praktyke van die kerk (sien Ford 1992:226), soos byvoorbeeld die maak van kruise as fokuspunt van die kruistog, die maak van kostuums vir gelowige feeste en parades, en so meer. Aangesien die meeste mense in die Middeleeue nie kon lees nie, moes die kerk ander maniere vind om mense te leer. Die kerke is versier met gebrandskilderde glasvensters, skilderye en graverings wat Bybelse verhale en verhale van Heiliges uitbeeld (vergelyk Clare 1992:25). Hierdie kunstenaars was bruikbaar aangesien hulle in diens gestaan het van die kerk.

Sogenaamde alledaagse kuns het nie groot affrek gekry nie, aangesien dit as nutteloos en onbruikbaar beskou is. Kunstenaars, wat nie vir die kerk wou werk nie, het oor die algemeen 'n sukkel bestaan gevoer. Kuns in die kerk het al meer 'n pedagogiese funksie vervul. Daar is ook van drama en mimiek gebruik gemaak vir onderrig. Tog was selfs hierdie drama wreed en bloedig. 'n Plaaslike akteur wat Jesus voorgestel het is amper dood aan die kruis en 'n Judas wat homself te entoesiasies gehang het is met moeite weer bygebring (sien Clare 1992:25).

'n Sentrale tema in die Reformasie is dat die kerk van koers af geraak het tydens die Middeleeue (sien Madison 1991:35). Dit was 'n tyd toe die kerk al minder gefokus het op hulle primêre taak en al meer betrokke geraak het by sekulêre staatsake. Die bygelowigheid van die mense is tot die uiterste uitgebuit deur van hulle groot somme geld te vra vir dispensasies (die reg om 'n sonde te pleeg), die afkoop van hulle sondes en die tyd wat 'n persoon in die vagevuur sou deurbring (vergelyk Clare 1992:20). Mense was oor die algemeen brandarm en grootskaalse siektes, plaag en oorloë het die verlies van derduisende lewens tot gevolg gehad. Die handjievol rykes het die armes nog verder uitgebuit en was in groot guns by die kerk aangesien hulle groot bedrae geld aan die kerk geskenk het (sien Clare 1992:18). Die kerk het al meer begin eksperimenteer met politieke en finansiële mag en die lewensaar van die kerk het mettertyd begin verhard as gevolg van oorbetrokkenheid by politieke en staatsake (Madison 1991:36).

Tog het die monnike- en nonne-orde wat in daardie tyd ontstaan het probeer om iets van die karakter van die Evangelie met die mense in hulle omgewing te deel (vergelyk Clare 1992:18). Dit is gedoen deur aan die armes kos te gee, vreemdelinge te huisves, siekes te versorg en elders te help waar hulle kon.

Die kerk was beide ryk en invloedryk en opsoek na maniere om nog ryker te word (volgens Clare 1992:20). Die kerk het al so ver wegbeweeg van die eenvoudige model wat Jesus tydens sy bediening op aarde voorgestel het dat 'n



nuwe model dringend nodig was. In daardie tyd is geredeneer dat 'n stroom die suiwerste is by sy oorsprong. Eerder as wat mense gedwing word om die modderige, stagnante water van die Middeleeuse kerk af te wurg, is daar gesoek na die smaak van die suiwer vars fonteinwater van die eerste dae van die Christendom (vergelyk Madison 1991:36). In hierdie smagting na iets suiwer en onbesoedeld is die saad van Reformasie geplant.

3.6 Renaissance en Reformasie

Die ontwikkeling wat na die Middeleeue sou plaasvind sou sekerlik die grootste invloed op die Westerse samelewing hê, naamlik die Renaissance. Soos met enige tydsgees is dit nie seker presies wanneer die Renaissance aangebreek het nie, maar teen die jaar 1400 was dit al goed onderweg. Die Renaissance en die gepaardgaande vernuwing en verandering kan werklik as 'n "nuwe geboorte" beskryf word (volgens Brown 1997:24). Die Renaissance was 'n periode van ongeëwenaarde kreatiwiteit in die Europese kultuur. Dit was asof die Renaissance nuwe asem en lewenskrag in die lewe van die mensdom ingeblaas het. Tog is hierdie verandering alleen teweeggebring deur 'n ervaring met die verlede. Die verlede het die impetus verskaf aan die hand waarvan nuwe lewe in die kulturele lewe van Europa ingeblaas kon word (vergelyk Madison 1991:51).

'n Uitvloeiing van die Renaissance was die Reformasie in die 1500's. Tussen die jare 1500 en 1700 was daar groot omwentelings in die Westerse denke. Danksy mense soos Luther, Calvyn, Zwingli en Knox, asook Copernicus, Galileo Galilei en Newton het daar tegelykertyd 'n godsdienstige en 'n wetenskaplike hervorming plaasgevind. Anders as wat mens geneig is om te dink, het die geloofsomwenteling waarskynlik eerder die wetenskaplike omwenteling aangevuur (Moore 1977:42). In die tyd van Galileo het wetenskap en godsdiens 'n ongeskrewe kontrak gesluit dat hulle nie binne 'n verhouding sal staan nie. Geloofsleiers het saamgestem dat die "natuurlike wêreld" tot die veld van die natuurwetenskaplikes behoort, en die natuurwetenskaplikes het op hul beurt weer enigiets bonatuurliks aan die geloofsleiers oorgelaat (vergelyk Horowitz-

Darby 1994:9). Tog was dit nie altyd so nie. Daar was 'n tyd toe 'n persoon in gees, siel en liggaam as 'n holistiese eenheid gesien is en in ons tyd is daar al meer en meer 'n behoefte om so met die mens om te gaan (sien Horovitz-Darby 1994:10).

Rene Descartes (1596-1650), die groot filosoof en wiskundige (sien Brown 1997:26), het die klem laat val op die rasonale en die redelike en verseker so die oorwinning van die semiologie. Sonder dat hy dit noodwendig besef het, het sy idees die oorwinning van die teken oor die simbool meegebring. Die geometriese gees het die gees van finesse begin oorskadu (volgens Evdokimov 1990:173). Moore (1977:42) noem verskeie voorbeelde van persone wat 'n leidende rol in die wetenskap gespeel het wat die leer van Luther en Calvyn aangehang het. Hy noem ook dat 90 persent van die buitelandse lede van die *Académie des Sciences* in Parys tussen 1666 en 1883 Protestants was, alhoewel net 40 persent van die bevolking van Wes-Europa buite Frankryk Protestants was. Hiermee word die werk van Rooms-Katolieke wetenskaplikes in hierdie tyd nie uitgesluit nie, maar die nuwe gees van die Protestantisme het om verskeie redes groot aanklank gevind by wetenskaplikes (vergelyk Moore 1977:44).

Volgens Evdokimov (1990:170) vra Reformasie nie eers na die plek van kuns in die kerk nie. Luther sien die beeld bloot as illustrasie en Calvyn gaan selfs nog verder en sien die Bybel as die enigste toelaatbare ornament (vergelyk Evdokimov 1990:170). Sy rede hiervoor is dat dit mense tot afgodsdienste lei: "*If a goldsmith makes a cross or a chalice, he will be punished as is prescribed*". Reformasie het kuns in die kerk ge-"whitewash". Evdokimov (1990:170) spreek homself sterk daaroor uit dat die kerk in hierdie tyd 'n onreg teenoor kuns gepleeg het as hy sê dat kuns losgesny is van 'n verhouding met God deur die abstraksie van kuns – in so 'n mate dat kuns later profaan geword het. Dalk estetiek, ja, maar definitief nie heilig nie... Tog is dit nie asof die kerk van die Protestantisme geen sin vir die estetiese gehad het of nie sy eie kunstenaars na vore gebring het nie (sien DeGruchy 2000:38).

History is dit 'n bekende feit dat die Protestantisme se reaksie teen die visuele kuns spruit uit 'n sterk weersin in die oorgebruik van die visuele veral met betrekking tot kultiese praktyke. Selfs baie Rooms Katolieke het hulle uitgespreek teen sekere praktyke wat in daardie tyd rondom die visuele in die Kerk gesentreer het (sien Dillenberger 1986:250). Aangaande kuns in die tyd na die Reformasie het selfs die Kontra-Reformasie binne die Rooms Katolieke Kerk 'n versigtige standpunt teenoor kuns ingeneem (sien Newman 1992:310). Hulle was veral baie versigtig om nie weer in 'n situasie te beland waar hulle van afgodery beskuldig word nie. Daar is byvoorbeeld 'n verbod geplaas op enige ongewone beeld of afbeelding wat nie deur die biskop goedgekeur is nie. Volgens Newman (1992:312) is heiligheid sonder twyfel te vind in skoonheid, maar in die geval van die kerk na die Reformasie is heiligheid en skoonheid nie aan mekaar verbind nie. 'n Sobere en gestroopte benadering is eerder in hierdie tyd in die kerk gevolg met so min as moontlik visuele afbeeldings van enige aard (vergelyk Eales 1992:313). Hieronder resorteer die gebruik van relieke, die Mis vir die dooies asook die visuele afbeelding van die heiliges. Die Kontra-Reformasie het gepoog om dit reg te stel maar die Rooms Katolieke Kerk het hierna al meer 'n baroktradisie gevolg.

Dit is betekenisvol dat die Konsilie van Trente in die Weste en die Stoglav Konsilie in die Ooste in min of meer dieselfde tyd in die middel 16e-eeu by teenoorgestelde definisies oor die aard van kuns in die kerk uitkom. In die Weste wen die drie-dimensionele beeld, terwyl die twee-dimensionele ikoon in die Ooste voorkeur geniet (vergelyk Evdokimov 1990:169, sien ook Brown 1997:20). Die Weste is gefikseer op die kruis. Die Christen-Ooste fokus op die glorie van God wat oorwin oor lyding en dood.

Die Protestantisme het hulle afgewend van enige vorm van visuele kuns in die kerk (vergelyk Dillenberger 1986:251). Visuele kuns in die kerk was nou niks

meer as 'n herinnering nie, en beslis nie meer die bemagtigende of profetiese instrument wat dit eens op 'n tyd was nie.

Die negentiende eeu lui die aanbreek van die wetenskaplike positivisme in. Die verruimende krag van die verbeelding is uitgesluit uit die menslike rede en die kunstige beeld is tot die ekstreme geminimaliseer deur die pragmatiese krag van die teken. So het kuns suiwer vermaak geword wat bestaan slegs ter wille van ornamentele of dekoratiewe waarde (volgens Evdokimov 1990:173).

3.7 Die Victoriaanse tyd

Die verlies van die groot bewegings in die sewentiende eeu is dat rede begin oorhand kry het oor die teologie en dat enige vorm van misterie begin verlore gaan het (volgens Dillenberger 1986:236). Die agtiende-eeuse Protestantisme het tot gevolg gehad dat daar nie meer op emosionele wyse oor geloofskwessies gedink is nie en dat die rasonele gesien is as die gepaste modaliteit vir die beoefening van teologie (sien Dillenberger 1986:236). In die eerste helfte van die negentiende-eeuse Protestantisme sien ons 'n lewende, romantiese streep, wat oor kulturele en geloofsake dink op kreatiewe maar verwarrende maniere (sien Dillenberger 1986:237). In die tweede helfte van die negentiende eeu sien die Protestantse wêreld af van die romantiese en die rasonele ten gunste van die morele en word dit die heersende modaliteit vir teologiese denke (Sien Dillenberger 1986:237). Alles wat te doen gehad het met die intellek is voorgehou as suiwer, terwyl die emosies se sensuele verleiding verwerp is. Die onderdrukking van die emosionele en sensuele het gelei tot 'n binne-wêreld van asketisme (vergelyk Dillenberger 1986:240).

Deur die gebruik van beelde het die Rooms Katolieke kerk weer in die laaste deel van die 1800's begin om 'n spesifieke Rooms Katolieke ruimte af te baken. Vir almal was dit - deur die gebruikmaking van beelde en voorwerpe in die kerklike ruimtes - duidelik dat hierdie ruimte 'n Rooms Katolieke kerk is (volgens O'Brien 1992:452). Hierdie kenmerke het die volgende ingesluit: die versierde

altaar, flikkerende kerse, die gebruik van helder kleure en veelvuldige beelde op klip, glas, hout en lap waar die klem geval het op medelye en sagmoedigheid (sien O'Brien 1992:453), die uitbeelding van Heiliges en beelde van Christus. Interessant genoeg het 'n ene Owen Chadwick gewys op die ooreenkoms tussen die tipiese Victoriaanse ontvangskamer en die binnekant van die kerk. Volgens hom is dieselfde styl in beide ruimtes te bespeur, naamlik oorversierde meubels, 'n geneigdheid om op te gaar, klein ornamente en mildelike kleurgebruik. In Chadwick se redelike onwetenskaplike argument (volgens O'Brien 1992:454) was die smaak van die middelklas huisvrou duidelik te bespeur in die kerk van die tyd. Volgens O'Brien (1992:454) gaan dit eerder oor die invloed van die tydsges op die kerk as die sogenaamde "smaak van die middelklas huisvrou".

In hierdie tyd het vroue, veral sustersordes in die Rooms Katolieke Kerk, 'n belangrike rol gespeel in die gebruik van kuns en die inrig van die kerk. Kloosters en kloosterkerke het aan baie Rooms Katolieke vroue (nie slegs nonne nie) die geleentheid gebied om hulle estetiese en godsdienstige passie te versoen (volgens O'Brien 1992:458). Interessant genoeg wil dit voorkom dat dit juis die vroue was wat proporsioneel meer aandag geskenk het aan die afbeelding van vroueheiliges en so meegebring het dat die stem van die vrou van die vroeë kerk hoorbaar geword het deur hulle handewerk (sien O'Brien 1992:458). Dit was ook die nonne wat dit hoofsaaklik in daardie tyd op hulle geneem het om op spesifieke tye in die kerklike jaar die kerk te versier. Een so voorbeeld is die uitbeelding van die baba Jesus in die krip. O'Brien (1992:459) haal die volgende aan:

The crib in the Holy Child Chapel at St Leonards in 1854 also attracted crowds to see a natural grotto made by our dear Reverend Mother – a rocky rough cavern in perfect imitation of nature, the front of which represented a ruinous arch, with moss and ivy creeping over,... the whole scene lighted by a lamp concealed in a fissure of the rock.

Dieselfde het gegeld vir al die ander liturgiese gebeure van die kerkjaar. Dit was ook die vroue wat met naald en gare die klede van die deelnemers aan elke prosesie borduur en versier het en sodoende op klein, maar sigbare skaal, hulle

invloed op die kuns in die kerk van die Victoriaanse tyd laat geld het (sien O'Brien 1992:460). Ten spyte van die oortuiging dat vroue nie in die heiligdom mag ingaan nie, het dit tog gelyk asof vroue ironies genoeg voortdurend daar gekom het in 'n poging om die heiligdom te verfraai en te versier met die oog op liturgiese gebruik (O'Brien 1992:462).

3.8 Moderne kuns

Dit is feitlik onmoontlik om te sê presies wanneer die tydvak van moderne kuns soos ons dit ken aangebreek het. Dalk is dit die beste om in die woorde van Pattison (1991:2) te sê "*modern art did begin somewhere, sometime, with someone*". Waar dit ook al begin het, het die afgelope twee eeue 'n lang uitgerekte skeiding tussen die kunstenaar en die kerk tot gevolg gehad, ten spyte van die feit dat kuns aanvanklik 'n intrinsieke deel was van die kerklike lewe (Pattison 1991:4). Dit het egter nie beteken dat kunstenaars nie meer skilderye van geestelike betekenis, of in elk geval hul eie interpretasie van wat Christendom behels geskilder het nie (vergelyk Pattison 1991:6). Die dilemma met moderne kuns is dat alhoewel dit gebruik maak van Christenverhale en simbole, dit nie noodwendig met geestelike inhoud gevul is nie. So het Picasso dikwels van Christensimbole gebruik gemaak, sonder om noodwendig persoonlike geloofsinhoud daaraan te heg (sien Pattison 1991:7).

Die ander kunsdissiplines het stelselmatig hul pad teruggevind na die Protestantisme. Miskien is die ander kunsvorms as veiliger gesien aangesien dit anders as die visuele kunste, wat die skilder- en beeldhoukuns insluit, van verbygaande aard is. Na 'n ruk is al wat oorbly van die drama of die dans slegs die herinnering daaraan (sien Dillenberger 1986:246). Net soos ander dissiplines het die kuns nie altyd iets te sê vir die teologie nie (en andersom) en kan dit selfs met betrekking tot teologiese kwessies banaal wees, maar dit kan ook fasette van die lewe en waarheid in geloofs- en nie-geloofskwessies aanspreek op 'n manier wat geen ander dissipline kan nie (volgens Dillenberger 1986:247).

3.9 Veel meer as 'n prentjie

Kuns in die vroeë kerk soos mens dit aantref in die katakombes het 'n teken- en didaktiese waarde gehad (volgens Evdokimov 1990:173). Daar is gebruik gemaak van tekens van water, brood en wyn en van redding. Die uitbeeldings was hoofsaaklik ingestel op God se reddende aksie. Die tendens van moderne kulture is dikwels om die wortels van waar hulle vandaan kom te ignoreer (sien Madison 1991:53). Madison (1991:54) meen dat die hedendaagse kerk ook soms moet terugkeer na die bron van hulle ontstaan: na die vroeë kerk. *“The Christian Church must learn to return to where she once started from, in order that she might go forward in the future”* (Madison 1991:54). Selfs in die postmoderne tyd waarin ons ons bevind is die Christendom die lewende praktyk van die Christengemeenskap, 'n wyse waarop ons intellek en emosies geleer word om in lyn met die voorbeeld van die lewe van Jesus te leef en op te tree (Bellah 1989:79). Om die Epifanie, die manifestasie van Christus, duidelik te maak, moet ons ook visueel aantoon wie Christus was en wat Hy nou vir ons beteken (Bellah 1989:79). In die vroeë kerk was die fokus van kuns nie werklik op artistieke vorm of teologiese ontwikkeling nie. Tog sou hierdie vroeë kuns beskryf kon word as heilige kuns, in soverre as wat heilige kuns kuns is wat kontak met 'n groter realiteit aanhelp en ondersteun (Newman:vii). Maar hierdie kontak kan nie outomaties gebeur nie, dit vra dat ons iets van onself sal gee.

Soos reeds aangetoon was die kerk van die Weste nog altyd krities teenoor die mistieke soos dit voorkom in kuns (Temple 1990:ix). Dit is óf geskuif na die rand van die samelewing óf aangeval as dwaalleer. Tog is die oorsprong van kuns essensieel misties. Die mistiek van die Christendom wil geestelike leweloosheid en die moontlikheid van geestelike ontwaking en herstel van geestelike dood aanspreek (Temple 1990:5). Ideaalgesproke behoort die mens daartoe in staat te wees om tussen die innerlike en uiterlike wêreld te beweeg, maar dikwels leef ons net in die uiterlike en maak slegs staat op dit wat gesien kan word, terwyl die belang van die innerlike wêreld ontken of ondermyn word (Temple 1990:138). Kuns wil die mens daarin behulpsaam wees om hierdie skeiding tussen die

innerlike en die uiterlike te oorbrug en die geestelike lewe of uitlewing van spiritualiteit aanhelp, beide persoonlik en gemeenskaplik.

In elke gemeente bestaan daar sekerlik unieke redes waarom die rol van die visuele kunste onderspeel word (De Boer 2000:40). Ek is van mening dat die volgende woorde van Dillenberger (1986:256) (wat ook hierdie hoofstuk inlei) aangaande die rol van kuns in die kerk pynlik, maar waar is:

“The world of art is more cognizant of the role of religion in the arts than the world of religion is of art”

Tog bereik God ons juis deur die kleur, vorm, tekstuur en materiaal van die skepping. Wanneer ons bewustelik visuele beelde in ons aanbidding integreer, gebruik ons Godgegewe hulpbronne om God en mekaar aan te spreek en ons brei ons woordeskat van lof, aanbidding en profesie uit. Deur die kreatiewe talent van die kunstenaar te koester gee ons 'n rykheid aan die aanbiddingslewe van die kerk (vergelyk De Boer 2000:41).

Kuns kan volgens Gracia Grindell (1999:412) die volgende funksies in die kerk vervul:

Kuns konfronteer ons met geloofs- en morele vrae. Die kunstenaar gee aan die kerk beelde wat ons intrek in die vrae en wat ons dwing om dieselfde vrae as die kunstenaar te vra. Die kuns van die kunstenaar is vensters na die geestelike situasie van ons eie siele, die kerk en die wêreld.

Kuns gee aan ons insig aangaande geloofstradisies. Deur bewus te raak van die diverse wêreld waarbinne kuns deur die eeue binne die kerk floreer het, raak ons ook bewus van die ryk geloofstradisie waaruit ons afkomstig is. Daar kan dus gesê word dat kuns toegang bied tot tradisie en geskiedenis.

Kuns is profeties. Kuns kan ons profeties aanspreek en ons eie profetiese stem en bewustheid wakker maak. Dit kan God se “ja” op nuwe lewe en moontlikhede en God se “nee” op dood en vernietiging beklemtoon, beter as een van die beste preke in gesproke taal.

Kuns is sakramenteel. Kuns word die medium waardeur ons God se genade ken. Kuns kan die brandende bos wees wat die sekulêre in die sakrale verander. Wanneer ons deel word van sakramentele kuns ervaar ons onself asof op heilige grond en raak ons bewus van God se teenwoordigheid.

3.10 Om dieper te kyk

Dillenberger (1986:252) is van mening dat die kerk weer van voor af opgevoed moet word om werklik te sien en om die visuele kuns te kan lees en daardeur verryk te word. Soms word daar na visuele kuns in die kerk of teologiese opleiding verwys ter wille van illustrasie van een of ander profeties-sosiale saak. Dillenberger (1986:252) vra egter die vraag of die tyd nie aangebreek het dat die kerk self betrokke moet raak in 'n bediening van visuele kuns nie en of daar nie aan die teologiese fakulteit die belang van die gebruik van visuele kuns gedoseer moet word nie. Dit sluit sistematiese teologie in wat weer moet leer om te sien, kerkhistorici wat weer met gesag oor die rol van visuele kuns in die kerk in die verlede en vandag moet praat, liturgie en spiritualiteit wat weer die kerk moet oproep tot die misterie van die visuele.

Die kerk se taak lê nie alleen in onderwysing en voorbeeld nie. Volgens DeGruchy (2000:47) is dit die taak van die kerk om by gelowiges 'n sin vir smaak en styl of 'n persoonlike estetika te kultiveer. Daar behoort 'n skakel te wees tussen die estetiese en die sosiaal-etiese taak van die kerk. Die gebruik van kuns binne die kerk behoort altyd profeties van aard te wees deur die rigting aan te dui waarheen die kerk veronderstel is om op pad te wees (sien DeGruchy 2000:50), en daarom is dit ook bevrydend en bemagtigend. Vader Claerhout (soos aangehaal deur Dirk en Dominique Schwager 1994:15) skryf as volg oor die profetiese karakter van sy kuns:

Ek het hulle skeef geskilder omdat hulle skeef is, almal saamgedrom – die inwoners sien geen sterre aan die hemel nie. Maar 'n jongetjie skarrel oor die dakke om hulle een te bring.



DeGruchy (2000:51) beskryf kuns as 'n geskenk van die Gees waardeur die venster op 'n ander werklikheid oopgemaak word. Dis ook wat onder andere Claerhout poog om deur sy werk te doen. Die profetiese aard van kuns is te sien in die manier waarop die kunstenaar elke dag leef en die wêreld transformeer (sien Whitehurst 1996:330). In hierdie opsig is kuns binne die kerk pastoraal van aard aangesien dit die kerk wil lei en as helende gids wil dien (volgens Whitehurst 1996:330). Een van die vernaamste pastorale take van kuns is dat dit gesprek aan die gang hou en stimuleer (volgens Whitehurst 1996:331).

Vanuit 'n Christenperspektief is die Gees die bron van artistieke kreatiwiteit en die bron van bemagtiging in die stryd teen geregtigheid en transformasie. Die Gees van kreatiwiteit, volgens DeGruchy (2000:51) is ook die Gees van die missionêre. Hiermee bedoel hy dat die gees van die Evangelie, soos die Gees van Kreatiwiteit, profeties, bemagtigend en bevrydend is en dat dit tog die missionêre inhoud van die Evangelie is. Kuns binne die kerk beskik oor die vermoë om as teks langs die teks van die Bybel te funksioneer, 'n hulpbron van menslike kreatiwiteit wat bemiddel en die pad help oopmaak na die teenwoordigheid van God (sien Whitehurst 1996:321). Whitehurst (1996:327) verwys na kuns as "medium" tot aanbidding. Hiermee bedoel hy egter nie dat kuns oor een of ander magiese towerkrag beskik nie. Hy bedoel wel dat kuns 'n poging is om oop te maak na die misterie van God en dat die persoon wat daarna kyk ingenooi en deelgemaak word van die heilige gesprek tussen God en die kuns. Kuns poog nie om iets reg te stel nie, maar wel om die persoon wat daarna kyk tot beweging te bring om hopelik God se teenwoordigheid te erken en iets van God self te beleef. So word kuns in die kerk 'n manier van sien en wees (sien Whitehurst 1996:328).

3.11 Helder kleure op 'n skoon palet

Die eenvoudigste vorm van Katolieke en Protestantse godsdienstbeoefening behels gebed, skriflesing en meditasie, maar die gebruik van die visuele, soos 'n kragtige loodglasvenster, ikoon of skildery, kan hierdie spirituele ervaring net

verder verdiep (vergelyk Dillenberger 1986:254), hetsy in liturgiese of persoonlike gebruik. Musiek en die gesproke woord word as 'n normale deel van die kerklike lewe gesien. Waarom dan nie ook die visuele nie? Craig Ginn (1998:135) argumenteer dat musiek en prediking nie een of ander bo-natuurlike gawe is, terwyl ander kunsvorms bloot talente is nie. Dis dalk hierdie verskuilde siening wat mettertyd meegebring het dat die visuele kuns nie vandag 'n regmatige plek in die kerk het nie en dat die kerk oor die algemeen nie "kunste-vriendelik" is nie (vergelyk Ginn 1998:136). Volgens hom (sien Ginn 1998:136) is die vernaamste rede hiervoor die "verbanning" van die kunste deur die Protestantisme, soos alreeds tevore aangedui.

Maar waarom blyk sommige gelowiges en die kerk in die algemeen nog steeds soms terug te deins van kuns binne die kerk? Jean Janzen (1998:125-129) hou 'n paar redes voor. Sy is *eerstens* van mening dat ons bang is vir die onbekende, veral omdat die onbekende in kuns ons dalk van ons gemak kan beroof en van ons kan verwag om te verander. *Tweedens* is ons bang vir misterie, want anderkant misterie lê dalk net 'n groot, nuwe wêreld waarvan ons absoluut niks weet nie. *Derdens* is ons bang, omdat kuns, net soos geloof, aan die liggaam verbonde is, en anders as wat ons soms dink is ons spiritualiteit se wortels diep in ons liggaamlike wêreld ingegrawe. *Vierdens* is ons bang vir geloofwaardige getuienis, aangesien kuns 'n manier het om geloofwaardige getuienis oor onself, ons wêreld en ons geloof aan ons voor te hou, en dit kan ons dalk ongemaklik laat oor wie ons is of geword het. *Vyfdens* is ons bang vir die verbeelding, aangesien die verbeelding net soos kuns die vermoë het om ons weg te voer na 'n plek van ongekende lande. *Sesdens* is ons bang vir die nuwe visie wat saam met kuns kom, want dit vra dat ek anders sal kyk na die wêreld en 'n profeet word. Die kunstenaar as profeet moet soms 'n uitdaging bied aan die gemeenskap. Die ware profeet dra nie sy of haar eie boodskap nie, maar die boodskap van die Here, nie dat almal dit noodwendig eens is oor wat hierdie boodskap behels nie. Tog het ons dalk goeie rede om bang te wees, aangesien kuns dikwels teen mag, trots, selfsug, verdeeldheid en misleiding gekant is. Dit



beskik oor die potensiaal om ons te verander. Maar op die ou end laat kuns ons in verwondering, en nie vrees nie, en dalk is dit presies wat God deur kuns met ons wil regkry (sien Janzen 1998:130).

Indien die kerk in die toekoms steeds relevant wil wees vir die wêreld kan die kerk nie langer koud staan teenoor kuns nie. Die rede hiervoor kom na vore in die woorde van Purdy (1976:113):

“If we assume that the artistic impulse will never be lost but at most transmuted in one way or another, and that the place of art in society will be a question integral to social health, then the theologian will always be concerned about the arts.”

Elana Malits (1998:124) skryf 'n artikel met die titel *“Teaching Theology in exploring the ordinary”*. Haar inleidende sin lui as volg: *“If imitation is the highest form of praise, perhaps application is close second”*. In haar vakgebied fokus sy daarop om te soek na die religieuse en teologiese betekenis in alledaagse menslike situasies. Sy het ondervind dat haar studente dit moeilik vind om deur die dominante stem van die populêre kultuur die stem van hul eie geloof te hoor of te laat hoor. Daarom laat sy hulle populêre boeke lees en na films kyk en probeer sy hulle leer om met 'n ander bril te kyk na wat om hulle gebeur. Een van haar studente skryf die volgende na aanleiding van 'n evaluasievraelys:

“I’ll never again be able just to go to a movie or take up a novel for fun. Those damn questions we asked about what we read and saw will always be in the back of my mind. I’ll have to think about everything and maybe even ask myself if something in my own life should be changed!”

Aan die einde van die module is die studente telkens eens oor een saak: Teologie is oral!

Hierin lê vir my ook die waarde van die navorsingsreis waarmee ons vyf dogters van Eva oor die afgelope jaar besig was. Om 'n appél op die kerk te maak om in die hede en die toekoms nuut te dink oor die vername rol wat kuns te speel het in ons spiritualiteit. Om ook te besef dat nie slegs die kerk en teologie en gesprekke oor geloof sakraal is nie, maar dat die religieuse, die teologiese, die sakrale, die



ervaring van die eie spiritualiteit oorweldigend teenwoordig kan wees in 'n skildery wat jy self geskilder het, omdat jy deur kuns verander word deur te begin om anders na die wêreld en na jouself te kyk.

Ek hoop dat hierdie blik op die soms spanningsvolle verhouding tussen kuns en die kerk in die verlede die gesprek tussen kuns en die kerk sal aanspoor tot nuwe verstaan van die manier waarop kuns vandag nog in die kerk beskou word en dat hierdie studie een van die bydraende faktore tot 'n nuwe gesprek sal wees.



Hoofstuk 4

Kunsterapie en ander verhale

*Often the hands know
how to solve a riddle that
the mind has wrestled with in vain.
- Carl Jung*

4.1 Die verhaal van Kunsterapie

Die term “kunsterapie” word ontleen aan ‘n kunstenaar by name Adrian Hill, wat in 1942 ‘n naam gegee het aan ‘n praktyk wat stadig maar seker in verskeie kontekste gewildheid begin verwerf het (sien Hogan 2001:25). Anders as wat die meeste ander bronne aantoon (sien onder andere Dalley 1987:2, Case en Dalley 1992:71, asook Lofts 2004:8), probeer Hogan (2001:33) aantoon dat kunsterapie nie uit psigoterapie ontwikkel het nie, maar eerder vanuit die agtiende-eeuse model van morele terapie soos dit voorkom in die inrigting vir geestelik versteurdes.

In hierdie tyd is daar begin om die kunste te gebruik in ‘n poging tot ‘n meer menslike benadering tot behandeling. Morele terapie het van die standpunt uitgegaan dat sekere morele entiteite soos wellus, haat en jaloesie aanleiding gee tot geestelike versteurdheid en indien hierdie morele wangedrag reggestel kan word, sal die persoon “gesond” word. Kuns is gebruik om pasiënte te help om groter selfbeheersing oor hul morele gedrag te verkry asook om hul gemoed te lig op donker, neerdrukkende dae (volgens Hogan 2001:40). Deel van hierdie terapie was om kunswerke teen die mure van die inrigting te hang sodat pasiënte dit kon sien en daaroor kon nadink en sodoende hul onstuimige gemoed kon kalmeer (vergelyk Hogan 2001:41). Die terapeutiese potensiaal van kuns is dus



ingesien lank voor die term “kunsterapie” die lig gesien het (sien Hogan 2001:43).

‘n Verdere impetus vir die gebruik van kuns in inrigtings en hospitale in die negentiende eeu was, volgens Hogan (2001:45), moontlik ‘n herlewing van ‘n kunsvlyt-beweging in Brittanje onder leiding van ene William Morris in die omgewing van 1850. Hy het van die standpunt uitgegaan dat die kunste belangrik was vir die verryking van lewenskwaliteit en dat daar ‘n nou verband bestaan tussen die lewe, kuns en kunsvlyt.

Dit is egter onbelangrik of hierdie weergawe van die ontstaan van kunsterapie getrou is aan die waarheid, aangesien kunsterapie as vakdissipline in elk geval eers in die laat sestigerjare van die vorige eeu begin veld wen het. In hierdie tyd was daar ook verskeie ander invloede op die kunsterapeutiese veld.

4.2 Ander invloede op kunsterapie

Soos reeds vroeër gemeld is die meeste kunsterapie-skrywers van mening dat kunsterapie hoofsaaklik binne die psigoterapeutiese benadering gebruik word (Dalley 1987:2, sien ook Case en Dalley 1992:71) en dat die wortels van kunsterapie inderdaad in psigoterapie geleë is (vergelyk Lofts 2004:8). Tog het die veld van kunsterapie mettertyd begin rebelleer teen die aanwending van kunsterapie in ‘n bepaalde benadering. Vrae oor die etiek van die psigoterapeutiese benadering betreffende normaliserende gedrag, ‘n dominerende en voorskriftelike inslag en objektivering van individue as magtelose, geïsoleerde, passiewe en afhanklike wesens (vergelyk Lofts 2004:5) is enkele kwessies wat aanleiding gegee het tot die opstand rakende kunsterapie. Hierdie bewuswording het meegebring dat daar in die negentigerjare ‘n skuif begin plaasvind het van kunsterapie wat eers hoofsaaklik gekoppel was aan hospitale of institusies, na kunsterapie wat sosiaal gebaseer in ‘n gemeenskap plaasvind tot voordeel van almal in die gemeenskap (sien Lofts 2004:6).



In die laaste tyd het die kunsterapeutiese veld al meer begin aansluiting vind by die sosiaal konstruksionistiese benadering (vergelyk Loft 2004:11) (waaronder die narratiewe benadering tuis is), selfs al word kunsteraapie nog steeds wyd aangewend deur psigoterapeutiese benaderings.

4.2.1 Die verband tussen kunsteraapie en die werk van Carl Jung

Daar word in etlike bronne verwys na die noue skakeling tussen kunsteraapie en die werk van Jung (sien onder ander Weinrich 1998:78, Dillenberger 1986:232, Brown 1997:39). Carl Gustav Jung is in 1875 gebore uit 'n familie waar sy pa, sy oupa en amper al sy ooms predikante was (Dry 1961:1). Die werk van Jung is hier belangrik aangesien hy in die vroeë 1900's een van die enigste stemme was wat die belang van geloof, asook visuele uitbeeldings in die mens se psige, beklemtoon het.

In sy professionele loopbaan het Jung te kenne gegee dat die geestelike behoeftes van die mens inherent is aan die aard van die mens (Dry 1961:192). In sy vroeë werk noem Jung God die projeksie van die mens se eie libido, maar later is hy meer ambivalent oor die onderwerp en meld selfs dat dit intellektueel immoreel is om uitsprake te maak oor 'n onderwerp wat ver verby die menslike verstand strek. Hy sê ook selfs al lyk die prent van die legkaart vir die onbewuste van die mens onvolmaak, kan ons aanneem dat die resultaat van die legkaart bevredigend is in die oë van die Skepper van die legkaart (sien Dry 1961:196). Hiermee wil Dry egter nie maak asof Jung die mees getroue navolger van die Christengeloof was nie, aangesien hy felle kritiek lewer op die kerk en die Christendom. Hy meld byvoorbeeld dat die Christendom die mens se natuurlike spirituele instinkte onderdruk. Tog het hy ook hier en daar 'n goeie woord vir die wysheid van die Christendom (sien Dry 1961:198). Hy is byvoorbeeld oortuig dat die moontlikheid van 'n nuwe begin op enige gegewe tyd baie dieselfde is as die gedagte dat God op sy eie tyd in die hart van die mens werk. Ook is die waardes wat die Christendom onderlê baie dieselfde as die waardes waarmee Jung kies

om te werk (volgens Dry 1961:200). Die grootste verskil tussen die werk van Jung en die Christendom is dat hy sonder die transendentale element funksioneer (Dry 1961:200). Daar is byvoorbeeld skerp kritiek van die teologie se kant op Jung se uitgangspunt dat geloof in God goed is tot die mate waarin dit vir jou tot hulp kan wees.

Carl Jung is veral bekend vir sy werk rakende argetipiese beelde. Hiervolgens gaan Jung (1968:273) van die veronderstelling af uit dat die mens se denke biologies en onbewustelik ontwikkel het in die tyd toe die psige van die mens nog ooreenstemming getoon het met dié van ander diere. Hierdie antieke psige vorm die basis van die kontemporêre menslike denke. Die menslike geheue beskik steeds oor argaïese oorblyfsels, wat hy as argetipiese beelde beskryf. Die argetipe is 'n geneigdheid om op te tree volgens diepgewortelde of instinktiewe drange (sien Brown 1997:39). Jung vergelyk argetipes in mense met die fisiologiese drange in ander diere, soos die impuls van 'n voël om 'n nes te bou of miere om 'n kolonie te vorm. Hierdie argetipes is die basis van menslike verhale wat van geslag tot geslag betekenis gee (volgens Brown 1997:40).

Volgens Sorajjakool (1998:275) het die argetipe vir Jung twee funksies. In die eerste plek bring dit konneksie tussen die self en die eksterne wêreld. Hierdie veronderstelling verskuif die vraag van "Hoe weet ons dat wat ons weet waar is?" na "Ons weet. Ons weet net en ons weet nie waarom nie". Tweedens is die argetipe teleologies van aard en het dit spiritualiteit ten doel. Jung sien argetipes as die onsigbare determinante, 'n lewenswet waarvolgens die sielkunde en lewe in die algemeen geleef word. Spiritualiteit word deur die argetipe uitgedruk en is die doel waarna alle mense vanuit hul ontologiese struktuur streef (sien Sorajjakool 1998:275).

Jung was van mening dat kreatiwiteit 'n basiese instink is en deel is van die mens se argetipiese oorsprong asook dat die ontlading van kreatiwiteit en kreatiewe energie essensieel is vir geestesgesondheid (sien Hall 1987:161).

Simbole - soos dit dikwels uitgedruk word in visuele kreatiwiteit - is 'n natuurlike manier van emosionele uitdrukking en het volgens Jung lewende en helende kwaliteite (vergelyk Furth 1988:2). Verder is simbole kanale vir onbewuste prosesse om bewustelik te word en die betekeniswaarde van hierdie simbole word nie so goed uitgedruk in verbale as in visuele kommunikasie nie (Case & Dalley 1992:91).

Jung gaan ook van die standpunt af uit dat 'n terapeut nie moet poog om sekere gedrag op 'n persoon af te dwing nie, maar moet eerder die reis van die individu se onbewuste vergesel. Die onbewuste is daartoe in staat om homself te reguleer en aan te pas en die terapeut kan slegs die individu se reisgenoot wees (sien Furth 1988:8, vergelyk ook Case & Dalley 1992:89). Jung is verder van mening dat die doel van die menslike psige 'n soeke na heelheid en betekenis is (Case & Dalley 1992:90).

Dit is hierdie basiese oortuigings van Jung, naamlik dat kreatiwiteit inherent is aan die menslike aard, dat die kreatiewe aard van die mens uiting gee aan sin en betekenis deur die gebruik van simbole en dat die psige van die mens selfhelend is en die terapeut slegs 'n reisgenoot, wat rigtinggewende invloede op kunstherapie gehad het.

4.2.2. Die Mandala: Die argetipiese oorsprong van kunstherapie?

Volgens Jung se teorie van argetipes kom die mandala in elke kultuur voor as simbool van die mens se behoefte aan eenheid met die heelal en die Skepper (sien Capacchione 2001:103). Die woord mandala is afkomstig van die Sanskrit-woord vir sirkel en verwys na die sirkels wat gebruik word in godsdienstige rituele. In die mandala kom die argetipiese behoefte van die mens aan religieuse en kreatiewe uitdrukking byeen. Jung (1968:355) vertel van 'n keer toe hy 'n Indiese vrou dopgehou het wat besig was om 'n mandala te teken. In sy vraag aan sy tolk oor die betekenis van die mandala het die tolk gesê dat hy ongelukkig nie kan sê wat dit beteken nie, net die vrou self weet. Jung (1968: 357) beskryf

die sirkel as die geneigdheid van die mens om altyd te poog om te word wat jy is. Dit gaan oor veel meer as die ego. Dit gaan oor die ontdek van die "self" en kan die "argetipe van heelheid" genoem word (sien Jung 1968:388). Die simbool soos dit voorkom in die mandala stel die spirituele einddoel van die mens voor. 'n Poging om die teenoorgesteldes van goed en kwaad in jouself te verenig (Sorajjakool 1998:277).

Die gebruik van die mandala sou as 'n antieke vorm van meditasie gesien kon word. Ander vorme van visuele kuns in ander gelowe word onder andere gebruik vir kontemplasie, soos byvoorbeeld die Tibetaanse Buddhitiese thangka baniere, kalligrafiese rolle wat oor wydingsaltare in Asiëse huise gehang word, asook standbeelde van heilige wesens beide in die Katolieke - en Hindu tradisie (volgens Capacchione 2001:103). Uitstekende voorbeelde van die mandala is Stone Henge wat, alhoewel 'n misterie, waarskynlik 'n antieke weergawe van 'n mandala is met religieus simboliese waarde. 'n Ander voorbeeld van die mandala is die sogenaamde roosvenster in Gotiese katedrale. Die mandala word regdeur die geskiedenis in alle kulture gevind as 'n motief vir aanbidding en fokus (Capacchione 2001:103). Die rede hiervoor is dat die vermoë om jouself oor te gee aan die medium sonder om te weet wat die uitkoms daarvan sal wees veral bruikbaar is in die soektog na vrede en sereniteit. In die woorde van Sorajjakool (1998:277):

Mandala is begging Eve to let go of the knowledge of good and evil and return to the state of innocence.

Uit bogenoemde wil dit voorkom asof die argetipiese motief een van die eerste vorme van visuele uitbeeldings sou wees wat die heelheid en balans van die menslike psige ten doel het. Is dit dus moontlik dat die mandala die argetipiese oorsprong van kunstherapie sou kon wees? Dalk tog.

4.3 Wat is Kunsterapie?

In hoofstuk 1 (sien 1.4.2) is die vraag na die inhoud van kunsterapie reeds aangespreek. Hier brei ek verder uit op die aard van die kunsterapeutiese veld. In kunsterapie val die klem op die spontane proses van skep van beelde (sien Dalley 1987:2). In alle vorme van kunsterapie word die persoon aangemoedig om sy of haar emosies uit te druk deur die gebruik van kunsmateriale. Dit kan gebeur in 'n klein groep of individueel. Kunsterapie kan van waarde wees vir 'n groot verskeidenheid mense - van kinders, adolessente, volwassenes en bejaardes (sien Ross 1997:4). Die aard van die kunsmateriaal wat gebruik word kan ook betekenisvol wees, soos byvoorbeeld klei vir die uitdruk van aggressiewe emosies of pastelle vir iemand wat onseker voel oor wat om te doen.

In Amerika en Brittanje is die veld van kunsterapie reeds goed ontwikkel. Die meeste poste bestaan egter steeds in hospitale of ander gesondheidsinstellings (vergelyk Hogan 2001:23). Die doel van die terapie word deur die terapeut en die individu bespreek en aan die hand daarvan word kunsterapie-aktiwiteite ontwerp. Die kunswerke word gewoonlik deur die terapeut gestoor in 'n plek waar die individu maklik en enige tyd daartoe kan toegang hê.

Kunsterapie is al deur baie ander mensgeoriënteerde benaderings as uiters waardevol gesien. Shaun McNiff (1988:122) beskryf die waarde van kunsterapie as volg:

"I believe that opening to the expansiveness of the soul is one of the primary goals of art therapy. To the extent that we are what we do, art is an extraordinarily rich mode of therapy".

In tradisionele kunsterapie is geen tegniese kennis van kuns nodig nie (sien Landgarten 1981:4). Die persoon se eie interpretasie van die kunswerk is uiters belangrik (Landgarten 1981:4). Tog maak verskeie kunsterapeute gebruik van psigoterapeutiese tegnieke, soos byvoorbeeld die H-T-P (house-tree-person) toets van Buck waarin die individu gevra word om 'n huis, boom en persoon te

teken. Die terapeut se taak is dan om die prent te interpreteer en sekere besluite oor die persoon se denke en funksionering te maak op grond van kleurgebruik, tekstuur, grootte van sketse, aard van sketse en so meer (sien Landgarten 1981:186). So benadering is natuurlik ondenkbaar binne die sosiaal-konstruksionistiese en narratief-terapeutiese benadering.

Beide die kreatiewe proses en die kuns self help persone om hulle dieper emosies beter te verstaan. Vir sommige gee dit aanleiding tot herstel, ander ervaar dalk nie herstel nie, maar 'n groter mate van welwese. Ani Buk (soos aangehaal deur Szegecy-Maszak 2002:36) beskryf die effek van kunstherapie as volg:

“When you know you can erase something, cover something over, rip it up and throw it away, these are all kinds of small, metaphoric expressions of having control”.

Kuns word beskou as inherent terapeuties (sien Hall 1987:182), en dit is wat kunstherapie van ander vorme van terapie onderskei: die aanwesigheid van en geladenheid met die aansteeklike vitaliteit van artistieke energie (sien McNiff 1988:30).

4.4 Terapeutiese kuns: Waar pas dit in?

Daar word onderskei tussen verskeie vorme van kunstherapie en weens die dinamiese aard van kuns bly kunstherapie 'n immer ontwikkelende veld (sien Hogan 2001:21). In die lig hiervan sou ek die onderwerp wat in hierdie navorsing ter tafel kom, naamlik dié van terapeutiese kuns, graag wou sien as nog 'n aspek in die wyer veld van kunstherapie. Net soos met alle ander diskoerse is die diskoers rakende kunstherapie ook sosiaal gekonstrueer (vergelyk McKean 2001:30) en dus oop vir die ontwikkeling van nuwe moontlikhede binne die kunsteraapeutiese veld.

Soos reeds in hoofstuk 1 (sien 1.4.4) gemeld maak ek vir hierdie studie 'n onderskeid tussen kunstherapie en terapeutiese kuns. Die verskil lê basies daarin

dat die primêre doel van kunst terapie suiwer terapie is en glad nie fokus op 'n estetiese eindproduk nie, maar dat terapeutiese kuns nie 'n doelbewuste, gestruktureerde terapeutiese uitkoms verwag nie (Kae-Jé 1998:94) alhoewel dit ook 'n estetiese proses behels. Terapeutiese kuns sou as 'n hibried van tradisionele kunst terapie beskryf kon word (vergelyk Levinson 1990:26) wat na my mening kan waarde toevoeg tot die algemeen bekende kunst terapeutiese veld.

4.5 Kunst terapie en estetika

In die kunst terapeutiese veld bestaan daar konflik oor die feit of estetika 'n plek het al dan nie. Miskien moet mens nog verder teruggaan en eers klaarheid kry oor wat kuns is. Levinson (1990:43) spreek hom as volg uit:

"..., in the current cultural situation, art is anything that is intended to be art, ..."

Daar bestaan in elk geval so 'n dualisme tussen mooi en lelik (Pattison 1991:173) dat dit inderdaad nie altyd moontlik is om kuns in sulke rigiede kategorieë in te deel nie. Die Boeddhistiese kunstenaar, Yanagi Soetsu gaan van die volgende standpunt uit, wat verstaan moet word in die lig van sy geloofsoortuiging:

There is no contradiction between beauty and ugliness. Only "as-it-is-ness" or "thusness".

Kuns sou dus volgens hierdie twee stellings enigiets kan wees wat in 'n kreatiewe oomblik deur 'n persoon uitgebeeld word, wat 'n baie informele definisie van kuns tot gevolg het. Vir sommige kunstenaars sou dit 'n probleem wees aangesien mens dikwels die indruk kry dat kuns deur eksklusiewe en soms selfs snobistiese houdings geëls word. Die vraag oor die rol van estetika behoort na my mening nie 'n probleem te wees nie aangesien estetika nie alleen dit wat mooi is behels nie. Dit behels enige estetiese ervaring, hetsy van bewondering, verwondering of verbystering, met ander woorde enigiets wat 'n emosionele reaksie tot gevolg het.

Pattison (1991:175) is van mening dat die soeke na skoonheid in die proses van kuns dikwels kontra-produktief is:

“... The conscious pursuit of beauty actually wrecks the cause of good art. It inevitably produces an element of contrivance, of conscious interference in the processes of creation and the being of natural reality, which prevents the making of a work of true beauty. The source of beauty is Other-power...” (Pattison 1991:175).

Ek verstaan wat Pattison probeer sê, maar stem nie noodwendig met hom saam nie, aangesien mens ook sou kon sê dat die drang van die mens om in sekere omstandighede iets beeldskoon te skep net so sterk aanwesig en terapeuties kan wees, as die drang om onder ander omstandighede bloot te skep.

Volgens Birtchnell (2004:25) is die sentrale kenmerk van kuns dat die kunstenaar iets na vore bring wat emosie in ander mense aanwakker. Baie klem word geplaas op die voltooiing van die produk waar alles harmonieus inmekaar pas. Alhoewel daar dikwels gepraat word van die helende krag van kuns noem Birtchnell (2004:25) dat hy met etlike professionele kunstenaars gewerk het wat glad nie hul kuns as helend ervaar nie. Hulle werk in isolasie, spandeer lang periodes in 'n dissosiatiewe staat, leef op die rand van ineenstorting en dryf hulself tot hul absolute limiet. Volgens hom lei baie kunstenaars onstabiele en ongelukkige lewens en selfmoord word dikwels gekoppel aan bekende kunstenaars. Tog noem hy dat hierdie groep mense waarna hy verwys 'n hoogs geselekteerde groep is (sien Birtchnell 2004:25). Vir Birtchnell (2004:25) lê die essensiële waarde van kunstherapie in die visuele voorstelling van onbewuste of bewuste kwessies, en dat dit juis die visuele voorstelling is wat die addisionele impetus verskaf. Volgens hom moet die klem glad nie geplaas word op die voltooiing van 'n estetiese eindproduk nie, aangesien die estetiese afronding van 'n visuele uitbeelding die beeld van essensiële betekenis beroof (vergelyk Birtchnell 2004:25). Ook Susan Makin (2000:36) deel hierdie oortuiging:

“The emphasis is not on the beauty or skill and style of the products made, but on the process of making them and the relief given”.

Tessa Dalley (1987:5) beskryf kunstherapie as 'n terapeutiese proses waarvan die resultaat dikwels te ongeorganiseerd is om "kuns" genoem te word. Ook Makin (2000:36) is van mening dat die fokus in kunstherapie nie op 'n estetiese eindproduk is nie, aangesien dit die kreatiewe spontaniteit van die proses kan ondermyn en selfs kontra-terapeuties kan wees.

Al is die veld van kunstherapie nie binne dié van beeldende kuns nie en tradisioneel nie gemoeid met estetika nie, is Hyland Moon (2002:133) tog van mening dat daar 'n delikate verhouding tussen kunstherapie en estetika bestaan. Dalk lê die probleem daarin dat kunstherapie, volgens haar (sien Hyland Moon 2002:133), nog altyd probeer het om iewers in die kunswêreld in te pas eerder as om 'n bydrae te lewer in die kontemporêre diskoers aangaande estetika en die rol van kuns in die samelewing. Volgens haar (Hyland Moon 2002:133) is dit nie waar dat estetika onbelangrik is vir kunstherapie nie, maar dat die praktyk van kunstherapie vra na 'n nuwe verstaan van estetika.

Na my mening is die verhouding tussen kunstherapie en estetika nie dieselfde in alle variasies van kunstherapie nie. Volgens my benadering in hierdie navorsing, naamlik dié van terapeutiese kuns, speel estetika wel 'n prominente rol, al speel dit nie die vernaamste rol nie.

Hyland Moon (2002:133) meen die rede waarom baie kunsterapeute hulself distansieer van 'n estetiese standpunt te doen het met die elitistiese en beoordelende houdings wat dikwels in kunswetenskap se verstaan van estetika aangetref word. Daar moet volgens haar (Hyland Moon 2002:134) eerder gesoek word na 'n estetika wat relevant is tot kunstherapie en nie 'n estetika wat alle vorme van kuns met dieselfde maatstaf meet nie. Daar gaan byvoorbeeld nie dieselfde maatstaf van estetika gebruik word as daar na die werk van Michelle, Sanet, Annamarie, Susan of myself gekyk word, as wanneer daar na iets van Rembrandt gekyk word nie, maar dat dit 'n estetiese erkenning ontlok kan nie

ontken word nie. Juis in hierdie verwondering en estetiese erkenning lê daar iets misterieus terapeuties, amper 'n viering van die potensiaal van lewe.

In teenstelling met wat dikwels die gevoel is, gaan estetika nie net oor die "mooie" nie. Die woord estetika beteken in wese om in te asem of te snak na asem. Hierdie reaksie word nie alleen deur mooi dinge veroorsaak nie, maar ook deur ontstellende, afgrylike dinge – enigiets wat betrekking het op die siel, verbeelding, emosies en denke (vergelyk Hyland Moon 2002:135). Volgens Hyland Moon (2002:135) bevorder 'n estetiese reaksie eerder die bewussynvlak van dit wat in die kunsproses gebeur aangesien dit die emosies op fundamentele wyse betrek.

In 'n vergrote perspektief op estetika word daar gekyk na die ontstaan van kuns binne verhoudings (sien Hyland Moon 2002:139). Daar waar kuns binne 'n relasionele konteks ontstaan kan daar nie langer van tradisionele kriteria vir estetika gebruik gemaak word nie. In hierdie relasionele estetika word kuns iets wat nie net deur mense gevorm word nie, maar iets wat ook mense se persepsies vorm en wat gesonde verhoudings tussen mense en gesonde verhoudings met die individu self bevorder.

Kriteria vir relasionele estetika sou kon wees (volgens Hyland Moon 2002:142):

- 'n Helende en lewensverrykende kunsproses
- Die kunswerk is outentiek of kenmerkend aan die skepper daarvan
- Die kunstenaar se stem word deur die kunswerk gehoor
- Gebruik tegniese vaardigheid in diens van outentieke uitdrukking
- Verhoudings word verdiep deur die kunsproses
- Die inhoud van die kunswerk het die potensiaal om lewensveranderende response te ontlok

Die doel van bogenoemde kriteria is nie om as 'n lys te dien waarvolgens alle kunsterautiese werke beoordeel word nie, maar wel om 'n nuwe manier van dink oor kunsterautapie en estetika aan te moedig (sien Hyland Moon 2002:142).

4.6 Kunsterapie: Onwetend narratief?

Dit is feitlik onmoontlik om vas te stel presies wanneer verandering in kunsterapie plaasvind (vergelyk Ball 2002:86). As jy weer sien het dit eenvoudig gebeur en is die enigste weergawe van verandering die subjektiewe verslag van die deelnemers aan die proses (volgens Ball 2002:91). Ek vermoed een van die redes waarom kunsterapie effektief is, is omdat dit baie ooreenkomste met die narratiewe benadering toon en gemaklik aansluit by dieselfde grondbeginsels as dié waarvolgens die narratiewe benadering funksioneer. Hiermee sê ek egter nie dat kunsterapie en die narratiewe benadering fundamenteel dieselfde is nie, of dat die narratiewe benadering fundamenteel effektief is nie.

Die uitdaging wat kunsterapie bied is om die stories wat in die krake van ons lewe versteek is te herontdek, daardie stories wat eenkant gesit is sonder die doel om hulle noodwendig te vergeet (sien Hyland Moon 2002:34). Dikwels maak ons die fout om te dink dat dit net die dramatiese of monumentele stories is wat onthou moet word, maar dis in die alledaagse dat die rykheid van die lewe na vore kom (sien Hyland Moon 2002:34). Hierdie is 'n onmiskenbare narratiewe beginsel (sien White 1995:74 en Wylie 1994:43). Die skep van 'n kunswerk kan die chaos van ons lewens neem en daaraan 'n gevoel van orde en samehorigheid gee. Om die uitlewing van kuns deel te maak van jou lewe kan 'n rigtinggewende aspek in jou lewe wees (vergelyk Hyland Moon 2002:36).

Kunsterapie behels nie alleen die voltooide kunswerk nie, maar ook die proses waartydens die kunswerk geskep is (Wood 1998:1). Die algemene doel van kunsterapie is om die individu te help om te verander en te groei op 'n persoonlike vlak. 'n Verkeerde verstaan van kunsterapie is dikwels dat dit die aandag van probleme aftrek. Dit is nie die geval nie. Dit is wel so dat 'n persoon in 'n konteks waar verbale kommunikasie nie noodwendig nodig is nie, dikwels meer helderheid, insig en begrip vir sy of haar omstandighede ontvang. Kunsterapie gee met ander woorde 'n nie-bedreigende (sien Wood 1998:5) alternatief vir gesproke taal aangesien baie mense sukkel om verbaal presies te



beskryf wat hulle ervaar (sien Wood 1998:1). Om na iets te kyk wat jyself geskep het versterk dikwels 'n persoon se identiteit deurdat daar iets konkreets is waarna die persoon telkens kan teruggaan; en groei en verandering kan konkreet waargeneem word (volgens Wood 1998:2). Implisiet in die term kreatiwiteit is die moontlikheid van verandering aangesien die kreatiewe daad altyd iets nuuts na vore bring (sien Wood 1998:4). Die gebruik van vorm, kleur en simbole stel 'n persoon in staat om emosies en kwessies uit te beeld waarvoor hy of sy vroeër nie woorde kon kry nie (sien Wood 1998:5).

Ook hierdie beginsels word in die narratiewe benadering teruggevind (vergeelyk onder andere Epston 1999:31 en Freedman & Combs 1999:12).

In 'n sekere benadering tot kunstherapie word daar baie meer klem geplaas op die proses van skep, en nie juis aandag gegee aan die eindproduk nie (vergeelyk Hyland Moon 2002:182). In hierdie proses is die medium asook die bewegings direk verwant aan die emosie (Capaccione 2001:110). Capaccione (2001:111) skryf die volgende:

Sometimes we actually do become aware of the movement we are making as the art takes shape. One workshop participant laughed uproariously as she scribbled and made graffiti with a big fat kindergarten crayon, ripping a hole in the newsprint paper. As her resentment burst forth on the page, this usually withdrawn woman declared: "Wow, it feels great to really press hard with this crayon. It's empowering!" After a few moments she added in a tone of surprise, "The tension in my shoulders is gone! I must have had a really big chip on my shoulder". She laughed. "But I think I dumped it on this paper."

Bogenoemde vrou het later vertel dat haar ongewenste grootwordjare daartoe gelei het dat sy altyd bang was om haar eie stem te laat hoor of haar merk in die wêreld te maak en dat kuns aan haar die geleentheid gegee het om haar "merk te begin maak".

Presies hoe die helende aard van kuns werk is nie seker nie. Wat wel seker is dat die mens al vir ongeveer 250 000 jaar daarmee besig is. Die enigste manier om werklik vas te stel hoe en in watter mate kuns behulpsaam is in heling en

bevordering van lewenskwaliteit en persoonlike groei is deur die individue wat hulle daarmee besig hou daarvoor uit te vra (sien Hyland Moon 2002:185) aangesien dit in 'n subjektiewe sosiaal gekonstrueerde konteks plaasvind.

4.7 Kunsterapie en narratief

Uit bogenoemde paragrawe het dit geblyk dat kunsterapie inderdaad sekere ooreenkomste met die narratiewe benadering toon. Hierdie ooreenkomste sal nou van nader beskou word.

4.7.1 Ooreenkomste tussen kunsterapie en die narratiewe benadering

Thomas Carlson (1997:273) toon aan dat kunsterapie 'n baie goeie vennoot van narratiewe terapie is. Al het narratiewe terapie sy ontstaan in die sosiaal konstruksionisme wat tuis is in 'n meer postmoderne benadering, en kunsterapie sy ontstaan in die psigoterapie wat uit 'n hoofsaaklik modernistiese denkwysie na vore kom is daar tog verbasende ooreenkomste (sien Carlson 1997:275).

Narratiewe terapie in samewerking met kunsterapie het baie voordele (Shovlin 1999:11). Volgens Shovlin (1999:11) bied die kombinasie van kuns- en narratiewe terapie aan die betrokkenes die geleentheid om hul eie stemme te herontdek, hul lewens te herkonstrueer en die helde in hul eie lewens te word.

Die hoofdoel van narratiewe terapie is om persone te help om die meer verkose verhale in hul lewe te ontdek waarmee hulle hul lewens kan herskryf (White en Epston 1990:1, sien ook Shovlin 1999:7) en dieselfde gedagte kom na vore in kunsterapie. Die narratiewe benadering tot terapie poog onder andere om 'n wig in te dryf tussen 'n persoon en sy of haar probleem (Cowley 1995:70).

Instead of looking for flaws in people's psyches, narrative therapy works at nurturing their forgotten strengths (Cowley 1995:70).

Riley (2001:163) verduidelik hoe sy na haar kunsterapie-klieënte se totale lewensverhaal kyk wat haar in staat stel om daardie persoon duideliker te sien vir wie hy/sy is, maar ook vir wie hy/sy was. 'n Filosofie wat sy noem: *"Looking forward by looking backward"* (Riley 2001:163). Die gedagte dat die persoon



geskei is van die probleem (sien onder andere Morgan 2000:17, asook White & Epston 1990:38) kom ook by Riley (2001:xii) voor:

“The problem is the problem and not the person”.

Kuns word dikwels bespreek asof dit ‘n lewelose objek is, maar die mense wat daarna kyk besef nie dat die skildery ‘n beeld van die persoon self is nie, asook ‘n uitbeelding van sy of haar diep innerlike lewe (volgens Purnell 2002:375).

4.7.2 Sosiaal-konstruksionisme

Net soos die narratiewe benadering is hedendaagse kunstherapie tuis in ‘n sosiaal-konstruksionistiese paradigma (sien onder andere Freedman en Combs 1996:16, White 2004:1 en gergen 1985:266). ‘n Sosiaal-konstruksionistiese benadering tot kuns kan lei tot nuwe verstaan van sekere terme (sien Jones 1999:139). Die woord “kunstenaar” kan professionele - en amateur-kunstenaars insluit, ontwerpers en kunsvlyt-entoesiaste, asook alle ander skeppers van beelde. “Kunswerk” word weer verstaan as ‘n generiese kategorie van beelde en objekte ongeag kultureelgebaseerde waarde-oordele.

Enige kunswerk beliggaam ‘n aantal diskoerse wat tot die ontstaan van die kunswerk aanleiding gegee het. Aangesien die toeskouer van ‘n kunswerk nie instinktief weet wat hierdie diskoerse behels nie, is verstaan slegs moontlik daar waar dit saam met die skepper van die kunswerk gekonstrueer word, aangesien die skepper van die werk wel tot hierdie diskoerse toegang het (sien Wheeler 2004:336). Geen kunswerk staan los van die persoon se lewe nie en beskik ook nie oor ‘n outonome waardesisteem nie, maar weerspieël wel die waardes van die gemeenskap waaruit dit na vore gekom het. Die toeskouer en die skepper van die kunswerk is beide deelnemers aan die skep van betekenis wat vanuit die kunswerk na vore kom (vergelyk Wheeler 2004:341). Mense se reaksie sou dui op alle moontlike diskoerse wat deur mense na die kunstenaar en die kunswerk gebring kan word, sonder om die diskoerse wat die kunstenaar en die kunswerk self voorstel buite rekening te laat (vergelyk Jones 1999:139). Sou die toeskouer dus ander betekenis aan die kunswerk kon heg as die kunstenaar? Ja, maar

slegs daar waar sosiale konstruksie van betekenis plaasgevind het en die partye met mekaar kon onderhandel oor verskille in betekenis.

Aangesien kunst terapie, soos narratief, sosiaal-konstruksionisties funksioneer, maak dit deure oop vir die nie-kundiges en die onkundiges (vergelyk McKean 2001:28) om op artistieke wyse uitdrukking te gee aan hul eie sosiale perspektiewe en oortuigings en om aan die hand daarvan gesprekke oor nuwe sosiaal-gekonstrueerde begrip vir sosiale kwessies te inisieer, aangesien elke individu daardeur met sy/haar eie oortuigings en waardes gekonfronteer word (sien McKean 2001:29). Kunst terapie probeer nie vra hoe “korrek” die betekenis wat daar aan ‘n kunswerk gegee word is nie, maar wat die effek van die kuns op die deelnemers se denke en emosies was (vergelyk McKean 2001:29) sonder om die beperkings wat mense se gevoel van onvermoë op hulle plaas uit die oog te verloor.

Simon (1997:14) is van mening dat die waarde van kunst terapie nie alleen in die visuele eindproduk lê nie, maar ook in die verhouding met die kunst terapieut, waar daar plek is vir beide vryheid en grense, stilte en gesprek, asook die simboliese - en objekwaarde van die voltooide kunswerk, en waar betekenis tussen die partye sosiaal gekonstrueer word.

4.7.3 Dekonstruksie van diskoerse

Die narratiewe benadering gee aan individue ‘n stem wat die persoon toelaat om deel te neem aan die dekonstruksie van heersende diskoerse in die samelewing en deel te word van ‘n nuwe ineengewefde verhaal (sien Esser-Hall et al 2004:146). Kunst terapie kan uiters behulpsaam wees in die dekonstruksie van dominante verhale. Mense sukkel dikwels daarmee om hul verhale te verbaliseer en boonop te dekonstrueer. Om ‘n persoon hierin behulpsaam te wees vra meestal besondere vernuf van die terapieut (sien Carlson 1997:276). Die gebruik van ‘n kunst terapieutiese tegniek, soos ‘n selfportret, kan ‘n persoon help om

bepaalde diskoerse in sy/haar lewe te dekonstrueer sonder om in gedrag of houdings vasgevang te wees (vergelyk Carlson 1997:277).

Wanneer daar dekonstruerend met 'n saak omgegaan word behoort die doel van die dekonstruksie nie destruksie te wees nie, maar wel die skep van nuwe verstaan en nuwe moontlikhede (sien Dorn 2003:3). Dekonstruksie vind ook nie plaas sonder respek vir die tradisie of teks van dit wat gedekonstrueer word nie. Kunsterapie wil tradisionele sienings oor kuns, as iets in die hande van 'n klein uitverkore groepie kundiges, dekonstrueer (vergelyk Dorn 2003:8). Die skep van 'n kunswerk vind nie in isolasie plaas nie (sien 4.7.2) en daarom is dekonstruksie van die diskoerse wat die ontstaan van die kunswerk onderlê essensieel om by verstaan uit te kom (volgens Dorn 2003:8). Deur jou voorkeur vir sommige en afkeur van ander kunswerke uit te spreek is alreeds 'n vorm van dekonstruksie waarin jy vanuit jou eie agtergrond bepaalde keuses maak. Indien die vraag na wat kuns is gevra sou word sou mens onder andere kon sê dat kuns 'n sosiaal dekonstruerende praktyk is, aangesien elke kunswerk sekere diskoerse omarm en ander kritiseer of teenstaan (sien Dorn 2003:9).

4.7.4 Eksternalisering

Die doel van eksternalisering is om die persoon van die probleem te skei (White 1991:29). Om vir 'n persoon te vra om sy/haar probleem te teken is 'n baie dramatiese manier om die persoon van sy/haar probleem te skei aangesien die probleem fisies op die papier voor hulle op die tafel lê (vergelyk Carlson 1991:277 asook Shovlin 1999:9). Tog beteken die feit dat 'n persoon 'n prent geteken het nie dat eksternalisering plaasgevind het nie, maar die proses van eksternalisering kan makliker begin deur die objektivering van die probleem op papier (sien Carlson 1997:277). Kuns kan dien as hulpmiddel om die geïnternaliseerde probleem te ontdek en 'n dialoog van eksternalisering te begin (vergelyk Carlson 1997:278).



Indien ons dominante verhale om probleme sentreer, word die probleme 'n geestelike gevangenis waaruit ons nie kan ontsnap nie (Cowley 1995:70). Een van die groot winste van kunst terapie is dat die persoon 'n katarsis van emosies kan beleef sonder om noodwendig daarvoor te praat maar deur van die kunswerk as eksternaliserende hulpmiddel gebruik te maak (vergelyk Landgarten 1981:256). 'n Persoon kan byvoorbeeld gevra word om die verloop van haar lewensverhaal te vertel aan die hand van 'n prente-collage (sien Landgarten 1981:256). Iemand wat sukkel met rigiditeit word aangemoedig om met vingerverf, verfspatsels of klei te werk. Iemand wat sukkel met ruimtelike oriëntasie kan aangemoedig word om op groot papieroppervlaktes te werk, eerder as kleiner oppervlaktes (vergelyk Landgarten 1981:18). So kry die persoon geleentheid om haar lewensverhaal te eksternaliseer en op metaforiese vlak daarmee om te gaan. Sy beleef nie meer haarself as die probleem nie, maar weens die eksternaliserende aard van die oefening kan sy haarself van 'n moontlike verwikkelde lewensverloop distansieer.

Vanweë die kreatiewe aard daarvan is die metafoor 'n eksternaliserende denkinstrument. Metafore verrig wesenlik 'n verduidelikende en perspektiefverskaffende funksie (Beukes en Koekemoer 1993:597). Kuns werk voortdurend met die wêreld van metafore en simbole (sien Landgarten 1981:186). Elke keer wanneer die persoon 'n kunswerk maak skep hy/sy 'n metafoor aan die hand waarvan 'n moontlike eksternaliserende gesprek kan plaasvind (vergelyk Shovlin 1999:11).

4.7.5 "Not-knowing"

Volgens die "not-knowing"-beginsel beskik die narratiewe navorser of terapeut oor geen unieke kennis om die sogenaamde waarheid te ontsluit nie (sien Anderson & Goolishian 1992:28, Monk 1996:25). Dieselfde "not-knowing" posisie kom voor in die sosiaal-konstruksionistiese benadering tot kunst terapie. Hieroor skryf Hyland Moon (2002:194) as volg:

Finding a suitable approach to engaging with an artwork is most likely to occur if I am firmly situated in a position of “not-knowing”. This humble position leaves lots of room for surprise, wonder and discovery. Sometimes I share this “not knowing” with my clients, telling them that I’m not sure how to respond to an artwork. While this ambiguity may be a bit unnerving for both of us, it also opens up endless possibilities for discovering meaning. Rather than the client relying on me to be the all-knowing guide, we both become explorers who turn to the artwork itself to serve as our guide.

Hierdie “not-knowing” posisie beteken egter nie dat die kunsteraapeut maak asof sy geen kennis oor die veld het nie. Dit sou tog oneg wees aangesien sy jare se ondervinding in die kuns en kunsteraapie-veld agter haar het (sien Hyland Moon 2002:194). Dit beteken slegs dat sy nie sal probeer om alles te weet aangaande die individu se lewe en hooghartig sal wees oor haar eie kennis en ervaring nie, maar eerder oop vir en erkentlik in ‘n poging tot subjektiewe integriteit. Die kunsteraapeut se taak is om geleenthede te skep, beslis nie om een of ander vorm van superieure kennis op die groepslede af te druk nie (volgens Riley 2001:255).

4.7.6 “The client is the expert”

Hierdie posisie moedig persone aan om as die kundiges op die gebied van hul eie lewens op te tree (sien Epston & White 1995:280) en met gesag hul eie verhale te interpreteer en te herkonstrueer. Lantz (1993:185) skryf byvoorbeeld die volgende oor die individu as deskundige op sy of haar eie lewe:

If we recognize art as mystery, it then becomes impossible to tell with any certainty what Sandy’s art “means”. We can only put forth an intuitive guess.

Landgarten (1981:189) verwys na een persoon wat die verloop van die ganse sessie geneem het om haar skets te voltooi, om sodoende haar weerstand om oor haarself te praat te verbloem en om die sessie te beheer. Indien hierdie beginsel ernstig opgeneem word behoort daar in ‘n kunsteraapie-sessie geen voorskriftelikheid te wees nie, aangesien die persoon self weet wat vir hom of



haar goed is. Selfs nie eers ten opsigte van iets so elementêr soos kleur nie. Die woorde van Capaccione (2001:76) bevestig dit:

Whatever colour you choose is the right one for you at this time.

4.7.7 Interpretasie en betekenis

In die narratiewe benadering lê die onus nie op die terapeut om bepaalde interpretasies oor 'n persoon se lewe te maak nie, maar om klem te plaas op die individu as outeur van sy/haar eie lewe en betekenisgewer van sy/haar eie verhaal (vergelyk White 1995:70). Ook in kunstherapie is die taak van die terapeut nie om die werk van die individu te interpreteer nie, maar wel om in voortgaande relasie tot die kunswerk te staan (sien Hyland Moon 2002:190, vergelyk ook Case & Dalley 1992:64-65 en Landgarten 1981:112). Die ideaal is om die beelde aan te moedig om hul eie stem te ontdek. Deur bewustelike interaksie met die kunswerk beweeg die persoon van die blote beeld na die vorming van betekenis (Riley 2001:255)

Interpretasie is ingewikkeld aangesien ons die oomblik as ons 'n kunswerk onder oë neem onbewustelik begin om daaraan betekenis te gee en hierdie betekenisgewing is niks anders as interpretasie nie (Hyland Moon 2002:190). Net so oop as wat 'n visuele beeld is vir interpretasie, net so oop is dit vir waninterpretasie. Wanneer die terapeut te vinnig namens die individu interpreteer word die individu die geleentheid ontnem om 'n eie interpretasie daar te stel (sien Case & Dally 1992:65) en so word kunstherapie eerder ontmagtigend as bemagtigend. Tog is dit die taak van die terapeut om eerder gevoelig te wees vir die veelvlakkige betekenispotensiaal van die kunswerk en dit aan die kunstenaar self oor te laat om te besluit watter interpretasie hy of sy verkies (vergelyk White 1995:71), aangesien die terapeut in die verhaal van die individu nie die ekspert is wat oor kennis en interpretatiewe mag beskik nie (sien Hyland Moon 2002:190). Dit beteken egter nie dat die terapeut geen mening mag lug oor 'n persoon se werk nie. Daar mag wel gesprek plaasvind oor die gedeelde realiteit en oor die geko-konstrueerde waarheid wat deur die kunswerk

tot stand gebring word (volgens Hyland Moon 2002:191). Die individu sal self die leidrade gee wat deur die terapeut gevolg moet word aangesien hy/sy die kundige is oor wie hulle is en wat hulle nodig het (Hyland Moon 2002:192).

McNiff (1988:63) waarsku daarteen om algemeen-geldende simboolbetekenisse op alle persone van toepassing te maak. 'n Bepaalde simbool het nie noodwendig 'n bepaalde betekenis nie en dit bly die individu se voorreg om die simbool na willekeur met betekenis te vul. Om hierdie rede durf die terapeut nie namens die individu besluit wat die inhoud van die simbool vir hom/haar is nie (vergelyk McNiff 1988:63). Tog beteken dit nie dat alleen die individu mag interpreteer nie, aangesien daar 'n rykdom van interpretasie in die terapeutiese verhouding geleë is (sien McNiff 1988:66). So word interpretasie sosiaal-gekonstureerde werklikheid met eindelose moontlikhede.

4.7.8 Ko-konstruksie

As sosiaal-konstruksionistiese benadering behels narratiewe terapie ko-konstruksie in die verhouding tussen die terapeut en die individu (sien White1995:70). Hierdie verhouding staan ook voorop in kunstherapie, aangesien die terapeut nie die objektiewe waarnemer is nie, maar 'n aktiewe deelnemer en dat die uitkoms van die terapie 'n produk is van die geko-konstrueerde verhouding (vergelyk Carlson 1997:275) tussen die terapeut en die individu.

In 'n artikel van Muller en Heine (1997:166) wat handel oor die kunstenaar as terapeut skryf hulle die volgende aangaande ko-konstruksie in die terapeutiese verhouding:

Die terapeut se taak is dan om die kliënte (mede-kunstenaars) te help om die onbekende bekend te maak. Hy/sy is veronderstel om met eerlikheid en openheid by die kliënte as mede-konstrueerders van 'n nuwe verhaal (kunswerk) betrokke te raak. Dit vra 'n saamkyk in die geheime van die omgewing, maar ook van die self en 'n verbeelding van die tot-verstaan-kom daarvan. Om tot verstaan te kom is die hoofsaak van die terapeut as mede-konstrueerder. Daarom is sy/haar taak nie om die kunswerk sy/haar kunswerk te maak nie, maar eerder om te verstaan wat sy/haar mede-kunstenaars se bedoeling is.

4.7.9 Alternatiewe verhaal

Dominante verhale verblind dikwels 'n persoon en verhoed hom/haar om sekere aspekte van hul eie lewe raak te sien. Narratiewe terapie poog om hierdie verskuilde verhale te herontdek. Soos die alternatiewe verhale ontdek word, word nuwe betekenis moontlik (White 1995:70). Op dieselfde manier dien kuns as instrument om verskuilde aspekte aangaande 'n persoon se verhaal na vore te bring.

The main goal of narrative therapy is to help clients discover more preferred stories with which they can re-author their lives (Shovlin 1999:7).

Instead of looking for flaws in people's psyches, narrative therapy works at nurturing their forgotten strengths (Cowley 1995:70).

Die dominante verhaal word ontmagtig wanneer persone ontdek dat daar tye in hul lewe was waartydens hulle die probleem kon weerstaan. Hierdie alternatiewe verhale dien as die deurgang na verhale van nuwe betekenis (vergelyk White 1995:75). Muller en Heine (1997:167) skryf as volg oor die nuwe interpretasies wat deur die ontdek van alternatiewe verhale moontlik gemaak word:

Pastorale terapie is kunsterapie by uitnemendheid. Die pastorale terapeut is sensitief en kweek 'n sensitiwiteit vir die skoonheid van God soos dit verbeeld word in 'n veranderde toekomsverhaal. Die persoon wat in die omgewing van God beweeg, word gesensitiseer vir skoonheid en daarom gemotiveer om die kunsverhale van God in mense se lewe te ontdek. Daar ontwikkel ook 'n diepe motivering om medewerkers te word in die daarstel van nuwe interpretasies van die verlede en die verbeelding van 'n toekoms wat sin maak.

Tog gaan verandering in iemand se lewe oor meer as om unieke uitkomst te sien. Die waarde van unieke uitkomst is dat dit die hulpbronne in 'n persoon beklemtoon wat hy/sy op groter skaal kan gebruik in die vorming van 'n nuwe identiteit (sien Cowley 1995:71). Hierdie hulpbronne kan deur kunsterapie gevoed en versterk word. Die narratiewe benadering poog nie om al die antwoorde op die wêreld se probleme te gee nie, maar dit wil mense aanmoedig om sonder ophou ander vrae oor hulle wêreld te vra (Cowley 1995:72). Purnell



(2002:374) skryf as volg oor die voortgaande soeke en versterking van hierdie alternatiewe verhaal:

The questions and the answers often take a long while to emerge. When the answer does seem to emerge, I risk all for the new refinement. And when I have the answer, I wonder why I cannot simply repeat it in other paintings. I understand, now, that painting doesn't work that way. Each work is new, different, seeking its own life, and, must be attended to with integrity.

4.7.10 Terapeutiese dokumentasie

Een manier waarop narratiewe terapie die alternatiewe verhaal beklemtoon, is deur die skryf van briewe of ander vorme van terapeutiese dokumentasie (vergelyk Epston 1994:31, asook Morgan 2000:85). Kuns, prente of visuele voorstellings is nog 'n moontlike vorm van terapeutiese dokumentasie wat algemeen in narratiewe terapie gebruik kan word. Dikwels is 'n prent daartoe in staat om die inhoud van die gesprek wat die beeld voorafgegaan het te herroep en vervul die visuele uitbeelding 'n herinneringsfunksie aan die alternatiewe verhaal. So kan 'n visuele uitbeelding ook vooruitskouings van hoe 'n situasie in die toekoms kan uitsien behels en so die dominante diskoerse eksternaliseer (sien Epston 1994:33) en die alternatiewe verhaal versterk (sien Morgan 2000:98).

Die simboliese waarde van hierdie voorstellings is dikwels oorweldigend. Die detail van 'n gesprek word maklik vergeet, maar terapeutiese dokumente, soos prente, is iets blywends waarna daar oor en oor terugverwys kan word en elke terugverwysing dien as hervertelling en versterking van die alternatiewe verhaal wat tot nuwe moontlikhede in die persoon se lewe bydra (vergelyk Morgan 2000:99). Case en Dalley (1992:1) beskryf die nut van die tasbare kunswerk as volg:

As it is concrete, it acts as a record of the therapeutic process that cannot be denied, erased or forgotten and offers possibilities for reflection in the future.

Die kunswerk vorm 'n anker wat iets tasbaars aangaande die individu se bydrae op die tafel sit (Riley 2001:255, asook Landgarten 1981:112)

4.7.11 Samevattend

Daar is dus verskeie raakpunte tussen kunst terapie en narratiewe terapie (vergelyk Muller en Van Niekerk 2001:199-200). Alhoewel dit nie, soos reeds vantevore gemeld, beteken dat kunst terapie en narratiewe terapie dieselfde is en dat kunst terapie net die visuele been van narratiewe terapie is nie, is die ooreenkomste tog onmiskenbaar:

- Die oortuiging bestaan dat elke mens oor **kreatiewe vaardighede** beskik (Carlson 1997:275)
- Daar word gefokus op die uitbeeld van 'n verhaal volgens iemand se eie **voorkeur** (Muller en Van Niekerk 2001:199).
- **Herontdek** van verskuilde aspekte van 'n persoon se verhaal (Carlson 1997:275)
- Die kombinasie van kuns- en narratiewe terapie bied aan die persoon die geleentheid om hul eie **stemme** te herontdek en hul lewens te **herkonstrueer** (Shovlin 1999:11).
- Die gedagte dat die persoon geskei is van die **probleem**: “*The problem is the problem and not the person*”. (Riley 2001:xii, asook Morgan 2000:17 en White & Epston 1990:38).
- Betekenis tussen die partye word **sosiaal gekonstrueer** (Simon 1997:14).
- Die **dekonstruksie van dominante verhale** met die oog op herkonstruksie of ko-konstruksie van iets nuuts in die persoon se lewe (Muller en Van Niekerk 2001:199-200, Esser-Hall et al 2004:146).
- Konkrete **eksternalisering** (Muller en Van Niekerk 2001:199) deur letterlike en metaforiese gebruik van die kunswerk (vergelyk Carlson 1991:277 en Shovlin 1999:9).
- 'n “**Not-knowing**”-benadering ten opsigte van die individu se lewe (sien Hyland Moon 2002:194) waar die terapeut nie oor superieure kennis beskik nie.



- **"The client is the expert"**, wat persone aanmoedig om as kundiges in hul eie lewens op te tree (sien Epston & White 1995:280, Lantz 1993:185))
- **Interpretasie en betekenisgewing** is nie die taak van die terapeut nie maar is 'n **geko-konstrueerde** verstaan van die werklikheid (sien Hyland Moon 2002:190, Case & Dalley 1992:64-65 en Landgarten 1981:112).
- **Alternatiewe verhale** word gevoed en versterk (sien Cowley 1995:71).
- Die gebruik van **terapeutiese dokumente**, in hierdie geval die kunswerk, as tasbare gespreksvennoot wat nie vervaag nie en herbesoek kan word (Riley 2001:255, asook Landgarten 1981:112) word aangemoedig.

4.8 Kunsterapie as Nie-verbale kommunikasie

4.8.1 Om met die oë te luister

Landgarten (1981:3) demonstreer in haar boek, *Clinical Art Therapy*, die effektiewe gebruik van kunsterapie met die doel om individue meer bewus te maak van prosesse in hul lewens rakende probleemoplossing, katarsis, bewuswording van onbewuste kwessies, deurwerk van konflik, integrasie of individualisasie. Die nie-verbale aspek is baie belangrik aangesien dit persone leer om met hulle *oë te luister*. Visuele kuns is 'n wonderlike manier om emosies te ontdek en uit te druk, selfs al weet jy nie presies hoe of wat jy voel nie (Capaccione 2001:75). Visuele kuns is as't ware die paspoort na die wêreld van emosie, intuïsie, verbeelding en kreatiewe deurbrake. Deur jou emosies op die rou kunsmateriaal oor te dra, vorm en hervorm jy tot dit wat jy binnewaarts ervaar en uitwaarts beliggaam is (volgens Capaccione 2001:109).

'n Mens sou kon sê dat die *visuele as geheel* geprosesseer word aangesien dit 'n enkele sensoriese impuls bied en die *verbale as gefragmenteerd* verstaan word, aangesien die opeenvolging van woorde saamgevoeg moet word om 'n bepaalde betekenis daaraan te heg. Eers hierna kan 'n poging tot visualisering aangewend word (sien Birtchnell 2004:21). 'n Beeld van iets verskil dramaties van die woorde wat gebruik word om dit te beskryf.

kuns binne die kreatiewe proses as standpunt deur die kunstenaar op eie bene staan en verbale interpretasie slegs bygevoeg word sodra dit nodig word (Riley 2001:5).

Shaun McNiff (1988:20) beklemtoon die feit dat kunstherapie dikwels gesien word as 'n nie-verbale terapie, maar dat daar dikwels baie gepraat word in 'n kunsteriesessie. Birtchnell (2004:27) is van mening dat die beste resultate in kunstherapie bereik word waar daar noue samewerking tussen verbale - en nie-verbale kommunikasie plaasvind. Die twee versterk mekaar in so mate dat woorde nuwe beelde ontlok, en beelde nuwe woorde (vergelyk Birtchnell 2004:29).

Tog is woorde nie altyd nodig nie en lê die luuksheid van kunstherapie juis daarin dat 'n persoon sou kon kies om woordeloos te bly. Praat is maar net iets wat ons as mense doen en staan in die kunstherapie-ateljee in diens van die visuele beeld (sien McNiff 1988:20). Tog word daar dikwels van die kunsteraapeut verwag om verbaal te wees, aangesien hy/sy dan die sogenaamde kenner op die gebied is. Kunstherapie kom juis hierteen in opstand (vergelyk McNiff 1988:25). As daar wel gepraat word, moet daar meer klem gelê word op die "luister" as om die heelyd te probeer konsentreer op wat die regte woorde is om volgende te sê (sien McNiff 1988:27).

In kunstherapie deel 'n persoon intieme gewaarwordinge van hom/haarself sonder om dit noodwendig te besef. Wat in gesproke taal weke of maande neem om te gebeur is met kunstherapie dikwels van die begin af duidelik (vergelyk McNiff 1988:243).

4.8.3 'n Veilige hawe

Kuns kan inderdaad dien as 'n uiters belangrike vorm van taal. Alhoewel nie-verbaal, gee dit tog aan persone die geleentheid om op nie-bedreigende wyse uitdrukking te gee aan kwessies waarvoor hulle baie moeilik verbaal sou

kommunikeer (sien Landgarten 1981:362). In 'n studie oor die gebruik van kunstherapie met die dowe kind dui Karin de Wet (1993:1) aan dat die "taal" van kuns kommunikasie vir die dowe kind toeganklik maak wat andersins in 'n horende, verbale wêreld onmoontlik sou wees.

Omdat kunstherapie nie-verbaal is, is dit 'n ideale vorm van kommunikasie in 'n wêreld wat soms verbale kommunikasie oormatig beklemtoon. Verder bied kunstherapie 'n *veilige hawe* waarbinne andersins verbode opinies of emosies gelug kan word (sien Kae-Jé 1998:93). Die blote proses van die skep van kuns moedig mense aan om meer te vertel as wanneer hulle net daarvoor sou praat (Szegedy-Maszak 2002:36). Ook Susan Makin (2000:36) beklemtoon hierdie gedagte:

If art pieces happen to take on particular or changing meanings through discussion, the knowledge, which may be gained from them are an added bonus...difficult subjects may be approached in non-threatening ways.

Heelwat van die essensiële genesende potensiaal van kunstherapie lê anderkant woorde (sien Hall 1987:157). Kunstherapie bied 'n manier waarop areas van jou bestaan ondersoek en uitgedruk kan word wat anderkant woorde lê, en wat 'n brug tussen die binne- en buitewêreld kan skep (sien Hall 1987:157). Anders as woorde kan beelde hul betekenis hou en meer inligting bekend stel alleen wanneer die persoon daarvoor gereed is (volgens Hall 1987:158).

Deur die taal van kuns gee persone vorm en 'n tema aan innerlike beelde. Die onuitgesproke en die onuitspreekbare word uitgedruk (sien Hall 1987:171) soos in die woorde van Catherine (soos aangehaal in Hall 1987:178) duidelik word:

"I suppose one can risk putting one's most horrifying fantasies into an image that's external – it means one is being destructive and creative at the same time... Also you can choose to only share it with yourself – and can show it to someone else only if and when you want to. It was a way of taking some control over the situation, but I'm not sure if I realized it at the time".

4.9 Slotopmerkings

In hierdie hoofstuk het ek ondersoek ingestel na die ontstaan van kunstherapie, asook na die invloede wat moontlik tot die huidige vorm van kunstherapie sou kon aanleiding gee. Ek het ook 'n oorsig gegee oor wat kunstherapie behels, asook waar die verskil tussen kunstherapie en terapeutiese kuns lê, naamlik die estetiese aspek. Daar is breedvoerig ondersoek ingestel na die ooreenkomste en die verband tussen kunstherapie en die narratiewe benadering. In die laaste plek het ek ondersoek ingestel na kunstherapie as nie-verbale vorm van kommunikasie en die belangrikheid daarvan.