

# Narratiewe terapie en eksternalisering in Durant Sihlali se Kliptown- en Pimmevillereekse

**EL Willemse**  
**20049830**

Verhandeling voorgelê ter nakoming vir die graad *Magister Artium* in *Kunsgeskiedenis* aan die Potchefstroomkampus van die Noordwes-Universiteit

Studieleier: Prof JR Botha

Mei 2014

# Inhoudsopgawe

i.	Bedankings	iv
ii.	Opsomming en sleutelwoorde	vi
iii.	Abstract and keywords	vii
iv.	Lys van afbeeldings	viii
<b>Hoofstuk 1: Inleiding tot studie</b>		<b>2</b>
1.1	Inleiding	2
1.2	Probleemstelling en navorsingsvrae	7
1.2.1	Probleemstelling	7
1.2.2	Navorsingsvrae	7
1.3	Doelstellings	8
1.3.1	Doelstelling	8
1.3.2	Subdoelstellings	8
1.4	Sentrale teoretiese stelling	9
1.5	Hoofstukindeling	9
<b>Hoofstuk 2: Kontekstualisering van die kunstenaar</b>		<b>11</b>
2.1	Inleiding	11
2.2	Kontekstualisering	12
2.2.1	Agtergrond en invloede	12
2.2.2	Skilder om nie te vergeet nie	20
2.3	Samevatting	28
<b>Hoofstuk 3: Teoretiese begroning</b>		<b>29</b>
3.1	Inleiding	29
3.2	Trauma en herinnering	30
3.3	Die <i>talking cure</i>	40
3.4	Narratiewe terapie: 'n inleiding tot kuns as eksternalisering	44
3.5	Kuns as eksternalisering in narratiewe terapie	52
3.6	Nostalgie: herinneringe sonder pyn	57
3.7	Samevatting en metode vir analise	60
3.8	Slot	64

<b>Hoofstuk 4: Analise en interpretasie van Sihlali se Kliptown- en Pimville werke</b>	<b>65</b>
4.1 Inleiding	65
4.2 Beskrywing en trauma-identifikasie	66
4.3 Ontleding van die narratief	76
4.4 Nostalgieuse resoluksie	83
4.5 Samevatting	91
<b>Hoofstuk 5: Gevolgtrekking en konklusie</b>	<b>93</b>
5.1 Inleiding	93
5.2 Samevatting en gevolgtrekkings	93
5.3 Moontlikhede vir verdere navorsing	99
5.3.1 Postkoloniale diskoers van die self en die <i>ander</i>	99
5.3.2 Die <i>gaze</i>	100
5.3.3 Ander moontlikhede vir verdere navorsing	101
5.4 Konklusie en slot	103
<b>Bibliografie</b>	<b>105</b>
<b>Addendum A: Eposkommunikasie van Prof. Colin Richards</b>	<b>118</b>
<b>Addendum B: Eposkommunikasie aan Prof. Colin Richards</b>	<b>119</b>

## i. **Bedankings**

Hiermee wil ek my innige dankbaarheid uitspreek teenoor elke persoon wat 'n aandeel in die totstandkoming van hierdie verhandeling gehad het. Ek wil ook hierdie verhandeling opdra aan my pa, George Arthur Willemse (1960 – 2004) wat my van kleins af aangemoedig het om hard te werk, my ideale na te streef en te presteer in alles wat ek aanpak. Hy het my liefde vir die kunste altyd probeer stimuleer en gevoed, en sy leemte in my lewe het 'n groot aandeel in my belangstelling in die veld van sielkunde en die kunste as 'n vorm van ekspressiewe terapie tot gevolg gehad.

Om 'n meestersgraad aan te pak terwyl 'n persoon voltyds werk, is beslis nie altyd 'n maklike taak nie, en om hierdie rede is dit nodig om die volgende mense uit te sonder en te bedank:

- My studieleier, Prof. John Botha, sonder wie se leiding (en lyding) hierdie verhandeling nie tot stand sou kon kom nie. Prof. se bemoedigende woorde en die toiletpapierrol wat altyd byderhand was vir ingeval daar 'n emosionele uitbarsting sou plaasvind, het my deur hierdie afgelope drie jaar gedra. Vanaf die eerste keer wat ek in Prof. se klas ingestap het, het ek geweet dat ek 'n loopbaan in Kunstgeskiedenis wil volg. Prof. is 'n inspirasie!
- Aan my werkgewer en vriendin, Christina Naurattel, wil ek my innige dank uitspreek vir haar ondersteuning in my studies. Dankie dat jy ons altyd tegemoetgekom het wanneer dinge bietjie rof geraak het. Elke uur wat ek eerder aan my M kon werk in plaas van werksverwante verpligtinge was nog 'n tree nader aan die eindproduk.
- Aan Gys van Wyk wie se dryfkrag en motivering 'n groot inspirasie was in ons tydperk saam. Ek dink nie dat ek hierdie jaar sou voltooi het sonder jou aan my sy nie.
- Aan die Van Wyk-gesin, Tannie Elsabé en Oom Martin, wat my veral gedurende die laaste tydperk emosioneel bygestaan het wil ek bedank vir hul liefde, motivering en ondersteuning.
- My ouers, Magda en Roger Coldbeck wat my nie net finansieel ondersteun het wanneer dit moeilik gegaan het nie, maar ook aangemoedig het om deur te druk tot die einde.

- Vir bemoedigende woorde en afleiding wanneer dit nodig was wil ek graag my hartsvriende Rini van Vuuren, Juanita Bouwer, Mias van der Walt, Kevin Groenewald en Daniël Spies bedank.
- Aan die Vakgroep: Kunsgeskiedenis, en in die besonder Dr. Rita Swanepoel, Louisemarié Combrink en Moya Goosen vir hul raad en motivering gedurende die afgelope vier jaar.
- My medestudente en kollegas, Elzette de Beer, Doreen de Klerk, Tiina Liebenberg, Stefan van Zyl en Dineke van der Walt wil ek bedank vir hul aanmoediging en klets-en-kerm sessies.
- Aan Tannie Ronel van Vuuren wat vir my tyd in haar besige skedule ingeruim het om my teks te proeflees en taalkundig te versorg wil ek ook in die besonder bedank.
- Laastens wil ek Dinki Dameskoshuis en De Wilgers Manskoshuis bedank vir hul finansiële bystand en vir die voorreg om by hulle betrokke te kon wees. Ek wil ook in die besonder vir Elbé van der Walt, Olivia Fernandez en oom Kassie Carstens bedank vir hul goedgesindheid teenoor my en dat hulle so mooi na my behoeftes omgesien het.

## ii. Opsomming en sleutelwoorde

### ***Sleutelwoorde:***

*Durant Sihlali, eksternalisering, narratiewe terapie, nostalgie, trauma, traumaresolusie*

In hierdie studie word ondersoek ingestel na Durant Sihlali se dokumentering van traumatiese gebeure tydens die apartheidsjare, met spesifieke verwysing na sy waterverfwerke van die gedwonge verskuiwings en slopings van Kliptown en Pimville gedurende die sewentigerjare in die vorige eeu. Daar word geargumenteer dat Sihlali die proses van kunsskepping as 'n vorm van narratiewe terapie gebruik het, en dat elke kunswerk uiteindelik as 'n vorm van eksternalisering funksioneer. Met die veronderstelling dat elke kunswerk 'n spesifieke narratief in die breër verhaal van die slopings voorstel, word aangevoer dat die probleem wat Sihlali ervaar het, naamlik sy trauma wat weens die gedwonge verskuiwings teweeggebring is, deur die kunsskeppingsproses van homself geskei kon word. Hierdeur kon hy 'n buitestandperspektief teenoor sy onderdrukking inneem, wat uiteindelik 'n perspektiefsverandering teenoor hierdie probleem teweeggebring het. Daar word verder aangevoer dat Sihlali nie net die emosies wat weens sy trauma ontketen is in 'n geëksternaliseerde formaat, naamlik die kunswerke, kon manifesteer nie, maar dat hy ook 'n positiewe en optimistiese standpunt teenoor sy onderdrukking tydens apartheid ingeneem het. Die gedagte dat hy 'n museum wou open waar die Suid-Afrikaanse gemeenskap van hom en die "ware" Suid-Afrikaanse geskiedenis kon leer beskik nie net oor die vermoë om sy eie trauma tot resolusie te bring nie, maar ook ander Suid-Afrikaners wat op een of ander wyse, hetsy as slagoffer of onderdrukker, deur apartheid geraak is, se trauma te versoen. Hierdie eienskappe van katarsis waaroor sy werke beskik word teweeggebring deur sy delikate hantering van sy onderwerp deur sy waterverfmedium, wat nie net oorgedra word deur die versagtende wyse waarop hy die tonele geskilder het nie, maar ook oor nostalgiese eienskappe beskik waar herinneringe sonder pyn onthou word.

### iii. Abstract and keywords

**Keywords:**

*Durant Sihlali, externalisation, narrative therapy, nostalgia, trauma, trauma resolution*

This study explores Durant Sihlali's documentation of traumatic events during apartheid in South Africa, with specific focus on his watercolour paintings documenting the forced removals and demolitions that took place in Kliptown and Pimville during the seventies of the previous century. The argument can be made that Sihlali used the process of creating art as a type of narrative therapy, and that each artwork functions as a form of externalisation. Based on the assumption that each artwork is representative of a specific narrative in the broader context of the forced removals and demolitions, it is argued that the problem which Sihlali experienced, namely the trauma caused by the forced removals, is separated from himself through the process of creating an artwork. This made it possible for him to assume a more objective and external perspective towards the oppression afflicted by apartheid. Furthermore it is argued that Sihlali could not only manifest his emotions in an external format, namely the artwork, but that he also assumed a positive and optimistic position towards the conflict and oppression suffered during this time. The idea that he would have liked to open a museum of his artworks, where the South African community could learn more about him and the real "truth" of South African history, did not only suggest that his work harboured the potential to bring his own trauma to resolution, but could also bring peace to other South Africans, albeit as victim or oppressor. The cathartic characteristics of his artworks are conveyed through the delicate handling of his subject matter through his watercolour medium. This is not only reinforced by the delicate and sensitive brushwork in his paintings, but also by the nostalgic characteristics of his paintings, where memories are remembered without pain.

## iv. Lys van afbeeldings

### Hoofstuk 1

#### *FIGUUR 1.1*

Beskrywing: Durant Sihlali  
Datum van publikasie: 2006  
Medium: Foto van kunstenaar  
Bronverwysing: Proud (2006a)

#### *FIGUUR 1.2*

Beskrywing: Seleksie van werke wat in Hoofstuk 4 ontleed en geïnterpreteer word.  
Datum van publikasie: 2013  
Medium: Collage van afbeeldings van Fig. 4.1 – 4.5 (sien bronverwysings op bl. ixi)

### Hoofstuk 2

#### *FIGUUR 2.1*

Beskrywing: Sihlali se vrou, Anna, saam met van sy kunswerke  
Datum van publikasie: 13 Julie, 2012  
Medium: Foto van kunstenaar se vrou  
Bronverwysing: De Wet (2012a)

#### *FIGUUR 2.2*

Kunstenaar: Durant Sihlali  
Titel: Houtbaai  
Datum: c. 1970  
Medium: Waterverf op papier  
Grootte: 74,5 x 52 cm  
Versameling: Sanlam-Versameling  
Bronverwysing: Sanlam (2013)

#### *FIGUUR 2.3*

Beskrywing: Durant Sihlali  
Datum van publikasie: 2010  
Medium: Foto van kunstenaar  
Bronverwysing: Arte de Ximena (2010)

#### *FIGUUR 2.4*

Kunstenaar: Durant Sihali  
Titel: Pimville location  
Datum: Waterverf op papier  
Medium: 1971  
Grootte: Onbekend  
Versameling: Onbekend  
Bronverwysing: Eloff & Sevenhuysen (2011:15)

#### *FIGUUR 2.5*

Kunstenaar: Durant Sihlali  
Titel: District six  
Datum: Ongedateer  
Medium: Waterverf op papier  
Grootte: 44 x 59 cm  
Versameling: Onbekend  
Bronverwysing: Mutual Art (2013a)

#### *Figure 2.6 – 2.8*

Kunstenaar: Durant Sihlali  
Titel: Three township scenes  
Datum: 1974, 1974, 1976  
Medium: Waterverf op papier  
Grootte: 48 x 70 cm (x3)  
Versameling: Onbekend  
Bronverwysing: Mutual Art (2013b)

#### *FIGUUR 2.9*

Kunstenaar: Durant Sihali  
Titel: Pimville  
Datum: 1971  
Medium: Olie op doek  
Grootte: Onbekend  
Versameling: Onbekend  
Bronverwysing: Eloff & Sevenhuysen (2011:15)

### **Hoofstuk 4**

#### *FIGUUR 4.1*

Kunstenaar: Durant Sihlali  
Titel: Looking in (Paddavlei, Kliptown)  
Datum: 1975  
Medium: Waterverf op papier  
Grootte: 98.5 x 79.5 cm  
Versameling: MTN-Versameling  
Bronverwysing: Richards (2006a:64)

*FIGUUR 4.2*

Kunstenaar: Durant Sihlali  
Titel: Forced removals, Nding Street, Pimville  
Datum: 1974  
Medium: Waterverf op papier  
Grootte: 54 x 75 cm  
Versameling: Private versameling  
Bronverwysing: Hobbs (2004:13)

*FIGUUR 4.3*

Kunstenaar: Durant Sihlali  
Titel: Race against time  
Datum: 1973  
Medium: Waterverf op papier  
Grootte: 45 x 68cm  
Versameling: Gencor-Versameling  
Bronverwysing: Geers (1997:85)

*FIGUUR 4.4*

Kunstenaar: Durant Sihlali  
Titel: After the bulldozer's demolition  
Datum: Ongedateer  
Medium: Waterverf op papier  
Grootte: 64.5 x 98 cm  
Versameling: Reserwebank-Versameling  
Bronverwysing: Bester (2007: 121)

*FIGUUR 4.5*

Kunstenaar: Durant Sihlali  
Titel: Old Pimville Motsamoso, last r  
emains  
Datum: 1974  
Medium: Waterverf op papier  
Grootte: 25 x 77 cm  
Versameling: Reserwebank-Versameling  
Bronverwysing: Bester (2007: 38-39)

*FIGUUR 4.6*

Kunstenaar: Durant Sihlali  
Titel: Street vendors  
Datum: Kliptown  
Medium: Waterverf op papier  
Grootte: 51 x 73 cm 1960  
Versameling: Onbekend  
Bronverwysing: Proud (2006b)

*FIGUUR 4.7*

Kunstenaar: Durant Sihlali  
Titel: Washday  
Datum: Ongedateer  
Medium: Waterverf op papier  
Grootte: 52 x 74 cm  
Versameling: Onbekend  
Bronverwysing: Proud (2006c)

*FIGUUR 4.8*

Kunstenaar: Durant Sihlali  
Titel: Figures around a brazier  
Datum: Ongedateer  
Medium: Waterverf op papier  
Grootte: 44.5 x 59 cm  
Versameling: Onbekend  
Bronverwysing: Mutual Art (2013c)

*FIGUUR 4.9*

Kunstenaar: Durant Sihlali  
Titel: Winter warming up  
Datum: 1975  
Medium: Waterverf en pastel op papier  
Grootte: 36.5 x 25 cm  
Versameling: Onbekend  
Bronverwysing: Mutual Art (2013d)

*FIGUUR 4.10.*

Kunstenaar: Durant Sihlali  
Titel: Fireside conversation  
Datum: 1977  
Medium: Waterverf op papier  
Grootte: 42.5 x 59 cm  
Versameling: Onbekend  
Bronverwysing: Mutual Art (2013e).

*FIGUUR 4.11*

Kunstenaar: Durant Sihlali  
Titel: Pimville rent offices on fire, Riots (Soweto)  
Datum: 1976  
Medium: Waterverf op papier  
Grootte: 48 x 70 cm  
Versameling: Onbekend  
Bronverwysing: Proud (2006d)

*FIGUUR 4.12*

Kunstenaar: Durant Sihlali  
Titel: Workers from the train, Soweto  
Datum: 1967  
Medium: Waterverf op papier  
Grootte: 68 x 22.5 cm  
Versameling: Onbekend  
Bronverwysing: Proud (2006e)

*FIGUUR 4.13*

Kunstenaar: Durant Sihlali  
Titel: Township scene  
Datum: Ongedateer  
Medium: Olie op doek  
Grootte: 60 x 65 cm  
Versameling: Onbekend  
Bronverwysing: Proud (2006f)

*“...The memory of past places used to haunt me. The only time I used to find satisfaction was when I had recorded the area in a drawing.”*

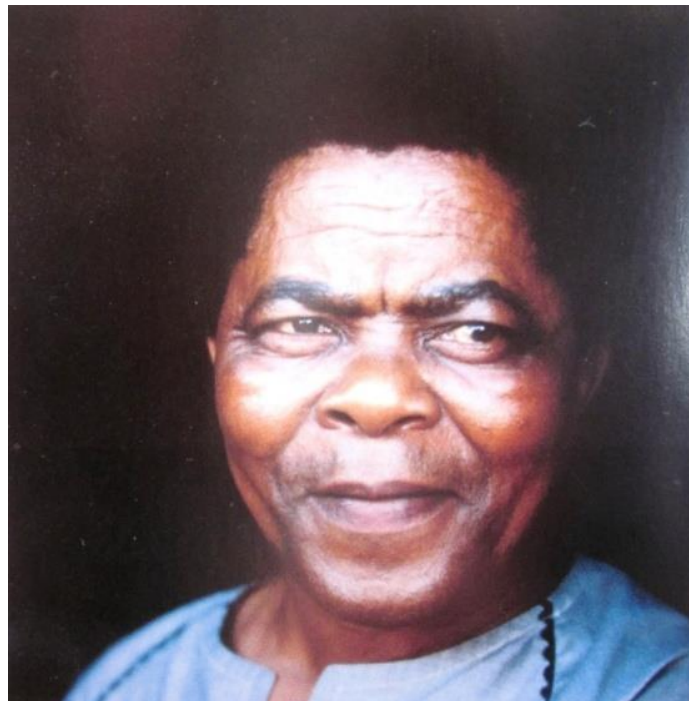
Durant Basi Sihlali (*in* Kuhn, 1974:52).

# HOOFSTUK 1

## Inleiding tot die studie

### 1.1 Inleiding

Durant Basi Sihlali (1935 – 2004) kan binne die Suid-Afrikaanse konteks as 'n merkwaardige kunstenaar beskou word omdat sy loopbaan van die belangrikste veranderinge in die Suid-Afrikaanse geskiedenis gedurende die apartheidsperiode asook die demokratiese Suid-Afrika ná 1994 omvat (vgl. Richards, 2006a:60). Dit is egter sy dokumentering van die sloping van informele nedersettings soos Pimville en Kliptown gedurende die sewentigerjare wat die hoofokus van dié studie vorm. Hoewel sy werk nie openlik politiesgelade is nie, is dit geskep met die doel om as 'n rekord van die lewens van spesifieke swart gemeenskappe waarvan hy deel was, te dien (Mdanda, 2011:25).



**Fig. 1.1** *Durant Basi Sihlali* (Proud, 2006a).

Dit is juis sy waarnemerstyl en self-toegekende rol as “visuele joernalis” wat hom in die unieke posisie geplaas het, naamlik om van die mees traumatiese gebeure in die onlangse Suid-Afrikaanse geskiedenis te dokumenteer (vgl. Rankin, 2011:61; Richards, 2006a:60). Die verplasing en gedwonge verskuiwings van gemeenskappe kan volgens Mosely (2007:114) as een van die grootste ongeregtighede gedurende die apartheidsjare beskryf word.

Die apartheidsera het in 1948 in Suid-Afrika begin toe die Afrikaner-dominante Nasionale Party aan bewind gekom het en hul ideologie van rasse- en etniese skeidings gepropageer het (Peffer, 2009:xvi). Hoewel die amptelike einde van apartheid in 1994 met die eerste demokratiese verkiesing in Suid-Afrika plaasgevind het, stel Peffer (2009:xvi) ook dat daar nie ’n skielike begin of einde aan hierdie paradigma in die Suid-Afrikaanse geskiedenis toegeken kan word nie. Die wetgewing om ’n regering daar te stel waar ’n minderheidsgroep die land regeer het, het oor ongeveer dertig jaar gespan, en is ontwikkel uit negentiende-eeuse Britse Koloniale beleide:

These included the removal of African families from their farms and placing them in “native reserves”; the segregation of living, working, and recreational spaces within cities; the classification of Africans as “temporary sojourners” within cities; and a range of laws restricting interactions between the races, including the separation of public services and amenities (“petty apartheid”) (Peffer, 2009:xvi).

Lipton (1989:14-15) onderskei vier definiërende karaktereenskappe van apartheid. Die eerste hiervan behels die hiërargiese ordening van ekonomiese, politiese en sosiale strukture op grond van ras en is gebaseer op eienskappe soos velkleur. Die tweede karaktereenskap behels diskriminasie teen Afrikane, asook Kleurlinge en Indiërs in dié sin dat hulle nie dieselfde politieke en ekonomiese regte as wit Suid-Afrikanners geniet het nie. Die derde karaktereenskap het die segregasie van rasse in die verskeie lewenssfere behels, waar aparte woonbuurte, busse en skole aan verskillende rassegroepe toegeken is. Die vierde eienskap was die wettigmaking en institusionalisering van hierdie hiërargiese en diskriminerende sisteem van segregasie.

Volgens Louw (2004:25) is apartheid geïmplementeer om as ’n meganisme te dien wat die Afrikaner se politiese en kulturele regte in ’n veranderende wêreld sou verseker. Nadat die Nasionale Party hul magsbasis in 1950 gevestig het, kon die aanloop van gebeure wat die mobiliteit, seksuele vryheid en ekonomiese regte van nie-wit Suid-

Afrikaners beperk het, in plek gestel word. Dit sluit die Bevolkingsregistrasiewet<sup>1</sup>, Groepsgebiedewet, die Ontugwet, en die Wet op die Onderdrukking van Kommunisme van 1950 in, asook die Paswette van 1952, waar 'n verwysingsboek en 'n dompas deur alle swart volwassenes gedra moes word (Peffer, 2009:XVI).

Dit is veral die instelling van die Groepsgebiedewet in 1950 wat vir die doeleindes van hierdie studie van belang is. Volgens Field (2001:23) was hierdie wetgewing daarop toegespits om rasvermenging in Suid-Afrikaanse woonbuurte (en spesifiek townships) teen te werk, en Christopher (2001:103) beskryf dit as een van die deurslaggewende maatreëls wat deur die destydse apartheidsregering ingestel is om 'n "blanke" Suid-Afrika te probeer beskerm. Die Groepsgebiedewet was volgens Frankental en Sichone (2005:125) 'n kritiese wetgewing wat in samehang met die Bevolkingsregistrasiewet, etnisiteit vir diegene wat in Suid-Afrika gewoon het natuurlik en onvermydelik laat voorkom het. Hoewel dié wetgewing na 'n aantal aanpassings eers in 1957 amptelik geïmplementeer is, kon die werklike impak daarvan veral gedurende die sestiger- en sewentigerjare gevoel word (Lemon, 1991:17). Frankental en Sichone (2005:125) beskryf dit soos volg:

Although the 1913 and 1936 Land Acts had already associated named groups of black with particular territories, the implementation of the Group Areas Act entrenched the association of ethnicity with territory as suburbs were declared "white" and their nonwhite inhabitants removed, **often forcibly**<sup>2</sup>... Those few areas where black people had managed to gain and retain freehold or tenancy were known as "black spots" that had to be "cleared" in order to facilitate "separate development."

Volgens Frankental en Sichone (2005:125) het die Groepsgebiedewet die gebruik en eienaarskap van land en behuisingsregte beheer. In ander woorde gestel het hierdie wetgewing bepaal waar mense kon leef, skoolgaan, en hul besighede kon besit of bestuur (Frankental & Sichone, 2005:125). Dorpe en stede is verdeel in onderskeie groepgebiede wat toegeken is vir die eksklusiewe eienaarskap en bewoning deur 'n spesifieke groep (Christopher, 2001:103). Diegene wat nie van hierdie spesifieke demografie deelgevorm het nie, is gedwing om die area te verlaat en 'n tuiste in die area te vind wat wel aan hulle groep toegeken is. Vanaf 1951 het die regering beheer oor

---

<sup>1</sup> Die Bevolkingsregistrasiewet van 1950 was volgens Frankental en Sichone (2005:125) die hoeksteen in die wetgewing wat apartheid tot gevolg sou hê. Enige voorafgaande diskriminasie op grond van onder andere ras, velkleur, klas, moedertaal en land van oorsprong, is in een wetgewing gekonsolideer waardeur die populasie in vaste en bindende bevolkingsgroepe verdeel is (Frankental & Sichone, 2005:125).

<sup>2</sup> My beklemtoning. Hierdie woorde is 'n bevestiging van die verskuiwings wat op sekere gemeenskappe afdwing is.

eiendomsoordragte en veranderinge van inwoners wat spesifiek die rassegrense oorskry het, geneem (Field, 2001:23). Deur middel van hierdie wetgewing is eienaars van eiendom byvoorbeeld nie toegelaat om eiendom aan mense vanuit die “verkeerde” rasgroepe te verkoop of verhuur nie (Field, 2001:23).



**Fig. 1.1. Hierdie figuur is ’n samestelling van die seleksie van werke wat in die vierde hoofstuk van hierdie verhandeling ontleed en geïnterpreteer word.**

Die diskriminasie, verontmensliking en ontheemding wat deur bogenoemde wetgewings veroorsaak is, maak dit duidelik waarom die apartheids-era steeds as een van die mees traumatiese periodes in die Suid-Afrikaanse geskiedenis beskou kan word. Mosely (2007:100) stel egter dat kunssinnige voorstellings van trauma (soos byvoorbeeld Sihlali se kunssinnige voorstellings van die ongeregtighede wat hy tydens apartheid gedokumenteer het) as ’n insiggewende modaliteit funksioneer waardeur die komplekse en soms teenstellende ervarings van konflik en post-konflik gemeenskappe (in hierdie geval met verwysing na Suid-Afrika), beter begryp kan word. Daar kan geargumenteer word dat Sihlali se dokumentering van die gedwonge verskuivings en slopings van Kliptown en Pimville juis hierdie funksie vervul. Daar word spesifiek verwys na die werke *Looking in (Paddavlei, Kliptown)*, 1975 (1) *Forced removals, Nding Street, Pimville*, 1974 (2), *Race against time*, 1973 (3), *After the bulldozer’s demolition*, Ongedateerd (4) en *Old Pimville Motsamoso, Last remains*, 1974 (5).

Daar word geargumenteer dat hierdie werke eksemplaries as 'n vorm van eksternalisering, soos dit in narratiewe terapie<sup>3</sup> voorkom, gelees kan word. Narratiewe terapie kan kortliks omskryf word as die vertel en oorvertel van stories ten einde die verteller se persepsie van én houding teenoor 'n probleem te verander (vgl. Payne, 2006:5; Carlson, 1997:271; Cobb & Negash, 2010:55). In die oorvertellingsproses word eksternalisering as metode aangewend om die individu en die probleem wat deur daardie individu ervaar word van mekaar te skei. Sodoende word die probleem 'n verhalende manifestasie wat afsonderlik van daardie persoon staan (Carlson, 1997:273).

Deur die bestudering van bogenoemde werke wil dit voorkom asof Sihlali die proses van kunsskepping as 'n vorm van narratiewe terapie aangewend het, waar elke kunswerk 'n spesifieke narratief binne sy subjektiewe ervaring van die gedwonge verskuiwings en slopings gedurende die sewentigerjare in Suid-Afrika voorstel. Sodoende het hy spesifieke traumatiese gebeure deur middel van dié proses verwerk. In 'n onderhoud met Kuhn (1974:52) stel Sihlali dat hy as kind 'n nomadiese lewe geleidelik het waar hy dikwels van een plek na 'n ander moes verhuis. Hy stel: "...the memory of past places used to haunt me. The only time I used to find satisfaction, was when I had recorded the area in a drawing."

Deur hierdie stelling erken Sihlali nie net 'n sentimentele wening teenoor plek en tyd nie, maar dit blyk ook dat sy kunsskepping vir hom 'n medium was waarmee hy traumatiese ervarings in sy lewe kon verwerk. Volgens Richards (2011) het Sihlali sy werk as kunstenaar as 'n roeping beskou en om hierdie rede het hy daarop aangedring dat sy kuns verby enige spesifieke omstandighede funksioneer het. Hy het dit beskou as 'n metode om deur en verby enige skendende omstandighede te beweeg en sy werk was in 'n groot mate vir hom spiritueel, oftewel 'n manier waarop 'n nuwe gemeenskap van sielsgenote, oftewel "kindred spirits" gevestig kon word (Richards, 2011).

Daar word verder aangevoer dat Sihlali se kunsskepping as 'n vorm van eksternalisering funksioneer. Deur middel van kunsskepping kon Sihlali 'n losstaande manifestasie van sy trauma skep wat dit vir hom moontlik gemaak het om sy trauma vanuit die

---

<sup>3</sup> Hoewel daar binne narratiewe terapie sekere raakpunte met die diskoers van narratologie is, is narratologie nie die fokus van hierdie studie nie.

perspektief van 'n buitestander te beskou. Sodoende kon Sihlali sy perspektief vanaf 'n geviktimizeerde verander na een waar subtile protes teenoor die onderdrukking en verontmensliking wat swart mense onder apartheid ervaar het, aangeteken word. Daar word ook geargumenteer dat hierdie perspektiefverandering uiteindelik Sihlali se trauma tot resolusie bring. Deur middel van die nostalgiese ondertone wat in sy werk voorkom, word daar ook aangevoer dat 'n aanskouer wat deur die gedwonge verskuiwings geraak is deur hierdie eksterne manifestasies van Sihlali se trauma tot heling gebring kan word.

Vanuit die agtergrond wat in hierdie hoofstuk geskets is, word die probleemstelling en navorsingsvrae soos volg geformuleer.

## **1.2 Probleemstelling en navorsingsvrae**

### ***1.2.1 Probleemstelling***

Na aanleiding van bogenoemde teoretiese raamwerk en konteksskepping ontstaan vrae na die wyse waarop Sihlali se proses van kunsskepping gebruik is as 'n metode om traumatiese gebeurtenisse, soos die gedwonge verskuiwings en slopings van Kliptown en Pimville, visueel tot vergestaltung te bring. Hierdie gebeure het uiteraard nie net 'n traumatiese uitwerking op die inwoners van Kliptown en Pimville gehad nie, maar ook op Sihlali. Gevolglik moet 'n ondersoek gerig word na hoe Sihlali deur middel van sy waterverfwerke 'n abstrakte begrip soos trauma tot vergestaltung bring deur die skilderkunstige dokumentering van subjektiewe ervarings van gebeure as 'n vorm van eksternalisering. Hieruitspruitend sentreer die probleemstelling van hierdie navorsing op hoe hierdie eksternalisering deur die proses van kunsskepping as 'n tipe narratiewe terapie kan funksioneer ter wille van deurwerking van die trauma, met verwysing na die gedwonge verskuiwings en slopings wat in Pimville en Kliptown plaasgevind het, ten einde tot heling te kan kom.

### ***1.2.2 Die volgende navorsingsvrae word uit die probleemstelling geformuleer:***

1.2.2.1 Hoe skakel die trauma van gedwonge verskuiwings en slopings in Pimville en Kliptown met Sihlali se dokumentering van hierdie gebeure in sy waterverfskilderye?

1. 2.2.2 Hoe, met spesifieke verwysing na eksternalisering en narratiewe terapie, bring Sihlali se dokumentering van bogenoemde gebeure soos vergestalt in sy dokumentering van die gedwonge verskuiwings en slopings van Pimville en Kliptown, sy trauma tot resolusie?
- 1.2.2.3 Watter elemente in Sihlali se waterverfwerke dui op 'n positiewe verandering in sy houding teenoor die onderdrukking wat hy ervaar het wat veral met nostalgiese elemente ooreenstem?

## **1.3 Doelstellings**

### **1.3.1 Doelstelling**

Na aanleiding van bogenoemde probleemstelling en navorsingsvrae is die doelstelling van hierdie verhandeling gerig op 'n ondersoek na die wyse waarop Sihlali se proses van kunsskepping gebruik is as 'n metode om traumatiese gebeurtenisse, soos die gedwonge verskuiwings en slopings van Kliptown en Pimville, visueel tot vergestaltung te bring. Die doel van hierdie verhandeling is om ondersoek in te stel na hoe Sihlali deur middel van sy waterverfwerke 'n abstrakte begrip soos trauma tot vergestaltung bring deur die skilderkundige dokumentering van subjektiewe ervarings van gebeure as 'n vorm van eksternalisering. Gevolglik kan die doelstelling van hierdie navorsing geformuleer word as 'n studie van hoe hierdie eksternalisering deur die proses van kunsskepping as 'n tipe narratiewe terapie kan funksioneer ter wille van deurwerking van die trauma, met verwysing na die gedwonge verskuiwings en slopings wat in Pimville en Kliptown plaasgevind het, ten einde Sihlali se trauma tot heling te bring.

### **1.3.2 Subdoelstellings**

- 1.3.2.1 Om die verband tussen traumatiese geskiedkundige gebeurtenisse binne die Suid-Afrikaanse geskiedenis en Sihlali se waterverfskilderye te toon.
- 1.3.2.2 Om deur spesifieke verwysing na eksternalisering en narratiewe terapie te toon hoe Sihlali se dokumentering van die gedwonge verskuiwings en slopings van Pimville en Kliptown sy trauma tot resolusie bring.
- 1.3.2.3 Om verskillende elemente, veral dié wat met nostalgiese elemente ooreenstem, in Sihlali se waterverfwerke van die gedwonge verskuiwings in Pimville en

Kliptown te identifiseer, wat op 'n positiewe verandering in sy houding teenoor die onderdrukking wat hy ervaar het, dui.

#### **1.4 Sentrale teoretiese stelling**

In hierdie verhandeling word aangevoer dat Sihlali, in plaas daarvan om die rol van 'n slagoffer tydens die apartheidperiode aan te neem, hom eerder daartoe gewend het om die gebeure visueel deur waterverfwerke te dokumenteer om sodoende die herinneringe vir sy nageslag te bewaar.

Gevolgtik word geargumenteer dat hy in hierdie positiewe verandering in sy houding teenoor die onderdrukking wat hy ervaar het, die proses van kunsskepping as 'n soort narratiewe terapie aangewend het, waar die kunswerk uiting gee aan die nieverbale kern van traumatiese ervarings. Sodoende word die kunswerk as 'n vorm van eksternalisering aangewend, en word die trauma 'n entiteit wat afsonderlik van Sihlali funksioneer. Deur die "vertel" en "oorvertel" van dié stories, met spesifieke verwysing na die slooping van Kliptown en Pimville, word sy verhouding tot die trauma heroorweeg en funksioneer die skilderproses soos eksternaliserende gesprekke. Sodoende ondergaan sy houding en persepsie van die onderdrukking wat hy ervaar 'n positiewe verandering.

Ten slotte word aangevoer dat hierdie positiewe uitbeelding van bogenoemde gebeure nostalgiese ondertone bevat wat grootliks deur waterverf as 'n vinnige en direkte medium teweeggebring word. Nostalgie, as 'n komplekse emosie van teenstrydighede, dui op herinneringe wat sonder pyn en verwyrt onthou word, soos gesien kan word in die versagende wyse waarop hy sy werklikheid voorstel.

#### **1.5 Hoofstukindeling**

In hierdie hoofstuk is 'n inleiding tot die studie uiteengesit waar die historiese konteks waarbinne Sihlali gewerk het, inleidend geskets is en die agtergrond van die studie is uiteengesit. Verder is die probleemstelling met navorsingsvrae, doelstelling en subdoelstellings, sentrale teoretiese stelling en hoofstukindeling geformuleer. In die tweede hoofstuk word Sihlali se werk gekontekstualiseer. Daar word eerstens 'n

inleiding gebied waar die uiteensetting van die hoofstuk verduidelik word. Daarna volg 'n bespreking van Sihlali se agtergrond en invloede met 'n spesifieke fokus op sy lewe en ervaringe wat 'n impak op hom gehad het. In die volgende afdeling van hoofstuk 2 verskuif die klem na hoe Sihlali die apartheidsjare gedokumenteer het, met 'n spesifieke fokus op sy rol as visuele joernalis, sy dokumentering van die Pimville en Kliptown slopings, asook die kontekstuele en geskiedkundige gebeure wat 'n indruk op hom gelaat het.

Die teoretiese begroning word in hoofstuk 3 uiteengesit. Eerstens word 'n inleidende oorsig oor die hoofstuk gebied. Trauma en herinnering, asook die *talking cure*<sup>4</sup>, word in die hoofstuk bespreek, waarna narratiewe terapie onder die loep geneem word. Hierop volg 'n bespreking van kunsskepping as 'n vorm van eksternalisering, waarna 'n bondige bespreking van nostalgie volg. Ten slotte word die teoretiese begroning kortliks saamgevat met 'n verduideliking hoe die verskillende konsepte aanmekaar skakel, waarna die teoretiese begroning gebruik word om 'n model vir die ontleding van die gekose kunswerke te formuleer.

In die vierde hoofstuk word Sihlali se werke aan die hand van narratiewe terapie geanaliseer en geïnterpreteer volgens die model wat in hoofstuk 3 geformuleer is. Daar word eers 'n inleiding gebied wat kortliks verduidelik wat in die hoofstuk gedoen word. Daarna volg die eerste stap in die model vir ontleding, naamlik *Beskrywing en trauma-identifikasie*. Die bevindinge vanuit die eerste stap word verder geïnterpreteer in die tweede stap, naamlik die *Ontleding van die narratief*. In die derde en laaste stap word tot 'n gevolgtrekking oor die gekose kunswerke gekom, en dié stap is getiteld *Nostalgie-resolusie*<sup>5</sup>.

Na aanleiding van die analise van die kunswerke wat in hoofstuk 4 gedoen is, volg die laaste hoofstuk waar die voorafgaande hoofstukke saamgevat word. Die voorafgaande hoofstukke word kortliks opgesom, waarna 'n gevolgtrekking rakende die studie geformuleer word. Laastens word ondersoek ingestel na verskillende moontlikhede vir verdere navorsing.

---

<sup>4</sup> Die term *talking cure* word nie na Afrikaans vertaal nie, omdat die vertaling daarvan geforseerd voorkom en die essensie van die term nie na wense oordra nie.

<sup>5</sup> Nostalgie-resolusie verwys nie na die resolusie van nostalgie nie, maar eerder na 'n soort resolusie van trauma wat as gevolg van nostalgiese elemente teweeggebring word.

# HOOFSTUK 2

## Kontekstualisering van Durant Sihlali

### 2.1 Inleiding

Na aanleiding van die apartheidsagtergrond wat in hoofstuk 1 geskets is, word Sihlali se lewe in hierdie hoofstuk gekontekstualiseer met die doel om 'n agtergrond te skets vir die analise en interpretasie van die gekose kunswerke wat in die vierde hoofstuk van hierdie verhandeling gebied word. Hierdie agtergrondskeets is van belang ten einde te motiveer waarom sy ervaringswêreld as fundamenteel tot die aard van sy oeuvre beskou kan word. Verder is hierdie kontekstualisering ook noodsaaklik om te kan motiveer waarom die seleksie van werke wat in hoofstuk 1 genoem is, as sleutelwerke binne die konteks van sy lewensgang en oeuvre beskou kan word.

Ter inleiding tot hierdie kontekstualisering word eerstens ondersoek ingestel na sy agtergrond, sy invloede en die ervarings wat hom geïnspireer het. In die laaste onderafdeling van hierdie hoofstuk word Sihlali se indringende behoefte om sy omgewing te dokumenteer bespreek. Sy identifikasie met sy mense en die innerlike uitgeworpenheid wat hy weens sy meelewing met die swaarkry, onderdrukking en verontmensliking van sy mense ervaar het, word ook onder die loep geneem. Daar word ook spesifiek verwys na hoe hy hierdie temas geskilder het met die doel om dit nie te vergeet nie en om hierdie herinneringe as 'n soort historiese dokument vir sy nageslag te bewaar.

In hierdie hoofstuk word sterk gesteun op bronne deur outeurs wat Sihlali goed geken het, naamlik Colin Richards (1954 – 2012) en Warren Siebrits (datum onbekend), 'n galery-eienaar wat Sihlali wat dikwels met Sihlali te doen gehad het, asook 'n artikel deur Kuhn (1974) waar sy in haar persoonlike hoedanigheid met Sihlali 'n onderhoud gevoer het. Hierdie bronne dui op 'n intieme kennis van Sihlali wat dieper as die oppervlakkige strek. Hierdie bronne is ook fundamenteel tot die studie, omdat hulle inhoud sinspeel op 'n meer persoonlike verhouding met die kunstenaar, wat van belang is vir die ontleding en analise van die gekose kunswerke wat in die vierde hoofstuk

behandel gaan word. Hierdie hoofstuk bevat ook verskeie herinneringe van individue wat Sihlali ontmoet het, asook aanhalings waar die kunstenaar van sy eie ervarings oorvertel.

## 2.2 Kontekstualisering

### 2.2.1 Agtergrond, invloede

Durant 'Basi' Sihlali is in 1935 in Germiston gebore en het onder die toesig van sy oupa en ouma in Tarkastad in die Oos-Kaap skoolgegaan (vgl. De Jager, 1992:52; De Wet, 2012b; Huddleston, 2004:13). Hy het later terug na die Johannesburg-omgewing verhuis waar hy en sy liefde vanuit sy kinderdae, Anna Moloji (kyk Fig. 2.1) herenig en later getroud is (Huddleston, 2004:13). Vir die grootste gedeelte van sy lewe het Sihlali in Soweto gewoon waar hy in 2004 op die ouderdom van 69 oorlede is (vgl. De Jager, 1992:52; De Wet, 2012b).



Fig. 2.1 Sihlali se vrou, Anna, saam met van sy kunswerke. Hierdie foto het op 13 Julie 2012 in die *Mail & Guardian* verskyn (De Wet, 2012a).

Nadat apartheid in 1948 deur die Nasionale Party geïmplementeer is, is 'n nuwe bestel ingelui wat groot veranderinge sou bring en veral swartmense sou benadeel (vgl. Oliphant *et al.*, 2004:191). Sihlali se loopbaan het telkens baie van hierdie veranderinge in die Suid-Afrikaanse geskiedenis omvat. Hierdie veranderinge sluit in die

apartheidswetgewing wat in hoofstuk 1 uiteengesit is (sedert 1948), die vorming van die sogenaamde “wit” Republiek van Suid-Afrika (1960), die 29 jaar van apartheid en onderdrukking tussen 1961 en 1990, asook die uiteindelijke totstandkoming van demokrasie in 1994. Volgens Richards (2006a:60) onderskei hierdie omvangryke loopbaan Sihlali – spesifiek binne die Suid-Afrikaanse konteks – as ’n buitengewone kunstenaar.

Sihlali het inspirasie uit verskeie oorde geput, insluitend muurkuns, spotprente en illustrasies in koerante. Hy is geïnspireer om op enige materiale wat hy rondom hom kon vind – insluitend leë toiletrolle – te teken (vgl. De Jager, 1992:52; Huddleston, 2004:13). Deur sy intensiewe bewustheid van sy omgewing het hy die wêreld rondom hom ywerig nageboots, wat op sy beurt ’n indringende behoefte om die wêreld rondom hom te dokumenteer, gevoed het. Hierdie wêreld het bestaan uit mense wat onder buitengewone omstandighede moes oorleef (vgl. De Wet, 2012b). Sodoende is ’n grondslag gelê wat daartoe sou lei dat hy ’n groot deel van die Suid-Afrikaanse sosiale en politieke geskiedenis met deernis en empatie in besondere detail kon vasvang (vgl. De Jager, 1992:52).

Hoewel Sihlali deur ’n Presbiteriaanse priester as Durant gedoop is, het sy ouma hom Basi gedoop omdat sy geglo het dat hy die meester van sy eie noodlot sou wees (vgl. Richards, 2004:2). Hierdie geloof wat sy ouma oor hom uitgespreek het, sou ook later in sy lewe bewaarheid word. Op ’n jong ouderdom het Sihlali reeds ’n belangstelling in kuns getoon en dié belangstelling is deur sy pa, John Sonwabo Sihlali (leeftysdatums onbekend) gevoed en ontwikkel (vgl. De Jager, 1992:52; Richards, 2004:2). Sy vader was ook ’n talentvolle tekenkunstenaar en modelleerder. Hy het vir Sihlali sketse geteken met die doel dat hy dit moes naboots. In hierdie proses het sy vader gepoog om Sihlali se tekenvaardigheid te ontwikkel met die doel dat (Sihlali junior) uiteindelik beter as sy pa moes word (vgl. Kuhn, 1974:54; De Jager, 1992:52).

Weens sieklike ouers en die sterfte van ’n neef wat hom onderrig het, moes Sihlali sy skoolopleiding staak (Kuhn, 1974:54). Wanneer Sihlali die herinneringe van die swak standaard van veral swart onderrig tydens dié tydperk herroep, sê hy dat die opvoedingsstelsel van die “massas” aangepas is om die verskuilde agenda van die

“Baas” en “Miesies” te dien. Sihlali stel in Richards (2006a:64) verder dat apartheid nie net hul opvoeding op 'n negatiewe wyse beïnvloed het nie:

To rub the wound with rough salt, we were turned to faceless and stateless in our own mother country, and landless, removed to barren, dry, stony lands called Bantustans. Where rain is rare, hunger, starvation, tuberculosis and numerous diseases took a lot of lives, to lower the number of people. In urban areas lives were not better either. Poverty was our daily experience (*in* Richards, 2006a:64).

Dit is ook moontlik dat die weerhouding van kennis en gehalte onderrig veroorsaak het dat Sihlali in die toekoms kennis as besonder waardevol en as 'n sleutel tot bevryding beskou het. Deur die bestudering van boeke kon hy byvoorbeeld van die gevare van slange en spinnekoppe leer. Sodoende het boeke en die kennis wat daarin vervat was vir hom ook sinoniem met beskerming geword (Richards, 2006a:64). Verder het hy die illustrasies in hierdie boeke nageboots, waardeur hy sy kunssin verder kon ontwikkel.



**Fig. 2.2 Houtbaai, c. 1970, Waterverf op papier, 74,5 x 52 cm, Sanlam-Versameling (Sanlam, 2013).**

Onder die apartheidswette wat in hoofstuk 1 bespreek is, was daar weinig geleentede vir onderrig van aspirant swart kunstenaars in Suid-Afrika (Siebrits, 2004). Die instelling van hierdie wette het aanleiding gegee tot die oplewing van 'n groep “plattelandse” kunstenaars in informele nedersettings, aan wie die Polly Street Art Centre in

Johannesburg 'n heenkome gebied het (Oliphant *et al.*, 2004:191; Siebrits, 2004). Hier het Sihlali van 1953 tot 1958 onder die leiding van Cecil Skotnes (1926 – 2009), 'n gegradueerde van die Universiteit van die Witwatersrand, studeer (vgl. Siebrits, 2004). Saam met kunstenaars soos Sidney Kumalo (1935 – 1988), Ezrom Legae (1938 – 1999) en Ephraim Ngatane (1938 – 1971) kon Sihlali floreer in 'n omgewing waar kunstenaars hul kennis met mekaar kon deel.

Hierdie milieu waar kunstenaars kennis kon deel, was vir Sihlali belangrik omdat hy geglo het dat dit die enigste manier was waarop hulle kon ontwikkel (vgl. Van Niekerk, 1998:12; Oliphant *et al.*, 2004:191; Van Niekerk, 2004:6). Hieroor sê Sihlali: “Ek het op 'n pynlike manier grootgeword. As jong man het ek my vasgeloop teen ‘dit is baie duur om kuns te studeer’, ‘die materiaal word spesiaal ingevoer’ en ‘jy kan eers ná baie jare die ingewikkelde proses baasraak’” (Sihlali *in* Van Niekerk, 1998:12).

Tog het Sihlali nie toegelaat dat negatiewe uitsprake hom weerhou van sy persoonlike ontwikkeling nie en hy is geleenthede gegun om onder ander invloedryke kunstenaars soos Sidney Goldblatt (1919 – 1979) en Carlo Sdoya (1914 – 1996) te werk en te leer (vgl. Van Niekerk, 1998:12; De Jager 1992:52). Sihlali het byvoorbeeld in Goldblatt se klasse as model opgetree. Deur hierdie blootstelling het hy 'n unieke leerskool gehad waar hy deur middel van waarneming en deur na Goldblatt se lesings te luister, later die studente se werke kon korrigeer terwyl hy terselfdertyd ook 'n inkomste verdien het (Van Niekerk, 1998:12).

Waar sogenaamde landelike tonele 'n deurlopende tema van townshipkunstenaars was, het hulle ook hul houdings teenoor die heersende politieke bedeling op 'n subtiele wyse in hul werke geïnkorporeer (Oliphant *et al.*, 2004:191). Townshipkuns is destyds beskryf as 'n nuwe estetiese beweging waarin kunstenaars hul omgewings kunssinnig geïnterpreteer en vasgevang het om sodoende die haglike omstandighede waarin swart Suid-Afrikaners moes oorleef, uit te beeld (Oliphant *et al.*, 2004:191). Hoewel daar destyds 'n negatiewe konnotasie<sup>6</sup> aan die term gekoppel is, het die groep wat binne die townshipkuns-genre geskilder later dié term toegeëien en word hul werke vandag as 'n baie belangrike beweging binne spesifiek die Suid-Afrikaanse geskiedenis beskou. Hul

---

<sup>6</sup> Hoewel Richards en Peffer dikwels dié term vanuit 'n negatiewe beskouing gebruik, word hierdie gebruik binne die konteks van die apartheidstydse geïnterpreteer en nie noodwendig as 'n veralgemening van die term beskou nie.

uitbeeldings was deel van die sosio-politieke *struggle* wat in daardie stadium in Suid-Afrika gevoer is, en hierdie *struggle* word dikwels in Sihlali se kunswerke tot vergestaltung gebring.

Gedurende die vyftiger- en sestigerjare het Sihlali 'n inkomste verdien deur vir toeriste handgeverfde kunsvoorwerpe<sup>7</sup> te maak. Voor die geboorte van sy eerste kind is hy deur sy werkgewer in hierdie bedryf genader om langer ure, sonder enige bykomende vergoeding te werk. In reaksie hierop het hy gesê: “The restrictions were so great that I told him I could no longer continue with this work, mainly for the health of my family. I could not just neglect them because of work” (*in* Kuhn, 1974:59).



**Fig. 2.3 Durant Basi Sihlali (Arte de Ximena, 2010).**

Hoewel Sihlali geweet het dat werk vir die onderhoud van sy gesin belangrik was, het hy besluit om te bedank (Siebrits, 2004). Deur sy woorde: “My jacket is not too heavy and the door not too small” het Sihlali vir die eerste keer die vryheid gehad om sy loopbaan as kunstenaar te volg (vgl. Kuhn, 1974:59; Siebrits, 2004). Oor hierdie

---

<sup>7</sup> In hierdie konteks word die term “kunsvoorwerpe” as Afrikaanse vertaling van die term *curios* gebruik.

insident het Sihlali gesê: “I had absolutely nothing. But I had freedom – and that was how we christened our baby.” Dit is ook hiér waar die naam ‘Basi’ wat sy ouma aan hom toegeken het tot waarheid kom: hy het hier die meester van sy eie noodlot geword.

Soos apartheidspraktyke meer intensief en brutaal geword het, het Sihlali sy vaardigheid as waterverfkunstenaar verder ontwikkel tot ’n styl wat uiteindelik daartoe sou lei dat hy die lewe in townships ongeëwenaar en teen ’n merkwaardige pas kon vasvang (De Wet, 2012b). Dit was egter sy ontmoeting met Ulrich Schwanecke (1939 – 2006) wat in die besonder ’n invloed op sy skilderloopbaan sou hê. Dié twee kunstenaars het tussen 1964 en 1966 saam buitelugtonele geskilder, en deur sy samewerking met Schwanecke kon Sihlali veral sy waterverftegniek ontwikkel en tot wasdom bring (vgl. Peffer, 2009:194; De Jager, 1992:52).

Hoewel Sihlali met verskeie media geëksperimenteer het, was dit juis sy waterverfwerke waarin hy by uitstek sy behendigheid getoon het (Myburg, 2007:6). Al het hy as kunstenaar nie teruggestaan vir eksperimentering met verskillende media nie, was Sihlali ’n uitstekende waterverfskilder wat deur middel van die gebruik van hierdie medium ’n persoonlike, gesofistikeerde styl ontwikkel het wat veral deur ’n sensitiewe en delikate kwaswerk gekenmerk word (Huddleston, 2004:13; De Jager, 1992:52). Dit is ook hierdie vaardigheid met waterverf as medium wat vanuit die navorsingsdoelstellings die fokus van hierdie studie vorm.

Van 1965 tot sy dood in 2004 het hy aan verskeie nasionale en internasionale uitstallings deelgeneem, insluitend by die Piccadilly Galery in Londen en die Botswana Nasionale Galery. Hy is ook genooi as gaskunstenaar in Athene en Palermo in 1981 en in 1987 het hy aan die *L’Art Noir Sud Africain* by die Academy of Art Galery in Frankryk deelgeneem. In 1986 het hy ’n jaarlange beurs na die Pilot International School of Art in Nice, Frankryk gewen (Huddleston, 2004:13).

Na ’n aantal internasionale besoeke en spesifiek die residensie in Frankryk gedurende die tagtigerjare het ’n nuwe dimensie in sy werk tot vergestaltung gekom, naamlik die tragiese uitgeworpenheid van sy broers en susters in die buiteland, asook herinneringe vanuit sy kinderdae en die tragedie en hardkoppigheid van sy land en sy mense (vgl. Sihlali, 1989:vii; Peffer, 2009:206). Sihlali is ook ná hierdie besoeke aangevuur deur ’n

behoefte om sy kuns te gebruik om die polities-verwaarloosde kunsvorme van sy voorvaders direk aan te spreek (Peffer, 2009:206).

Hy het hierdie neiging beskou as deel van sy lotsbestemming wat deur 'n tradisionele geneser oor hom as kind uitgespreek is: "...he was *umtwana omhlope*, a 'white child... a medium through which the spirits spoke'" (vgl. Sihlali 1989:vi; Peffer, 2009:206). Hierdie ontmoeting het ook tot sy kuns oorgespoel, hoewel werke wat daardeur geïnspireer is, nooit aan galery-eienaars gewys is nie. Sihlali (1989:vii) verduidelik hierdie teësinigheid om sy werke aan galerye te toon soos volg: "While I was being dictated to by my ancestors, the gallery owners were governed by commercial whims and white people's perceptions of black art" (Sihlali, 1989:vi).

Hierdie gesindheid teenoor sy voorvaders wat veral in sy latere werke tot vergestaltung kom, is aanduidend daarvan dat Sihlali hierin 'n sterk spirituele ingesteldheid gehad het. Hy het ook besonder baie waarde aan drome geheg – iets wat veral in sy latere loopbaan sy kuns gerig het. In 'n voorwoord tot die boek *Discovering my true identity* (1989) vertel Sihlali dat hy sy hele lewe lank gedetailleerde drome gehad het. Hy vertel hoe hy een aand gedroom het dat sy tweejarige sussie oorlede is, om uiteindelik wakker te word met die klank van sy huilende ma en sodoende te ontdek dat sy sussie wel gedurende daardie nag beswyk het (Sihlali, 1989:v).

In 'n ander droom het 'n vriend hom gewaarsku dat hy nie die volgende dag die huis moes verlaat nie, omdat dit tot sy dood kon lei. Sihlali het die droom aan 'n ander vriend oorvertel wat ingestem het om daardie dag saam met hom deur te bring. Hulle het die dag bestee aan 'n bespreking van die droom en teen laatmiddag het Sihlali tog besluit om sy vriend huiswaarts te vergesel. Onderweg na sy eie huis is Sihlali aangeval en hy het ernstige kopbeserings opgedoen (Sihlali, 1989:v). Die ernstige toonaard en akkuraatheid van sy drome het daartoe gelei dat dié drome later 'n groot dryfkrag vir sy kuns geword het. 'n Skildery sou in 'n droom na hom toe kom en daardie selfde droom sou aanhou terugkeer totdat hy die essensie daarvan op 'n skilderdoek vasgevang het (Sihlali, 1989:v).

Sihlali se ervaring as kunstenaar, die talle werke wat hy geskilder het en die genoemde prestasies wat hy ontvang het, maak dit duidelik waarom verskeie figure binne die

kunstebedryf hom as een van Suid-Afrika se mees bekwame waterverfkunstenars beskryf (De Wet, 2012b). Ten spyte daarvan dat sy werk as townshipkuns bestempel is en hy gedurende sy leeftyd selde die erkenning ontvang het wat hom moes toekom, is hy deur diegene wat hom geken het, beskryf as 'n leermeester, 'n versamelaar van "visuele herinneringe" (vgl. De Wet, 2012b; Peffer, 2009:191). Hierdie selfde outeurs het hom ook as 'n subtiel-invloedryke figuur in die Suid-Afrikaanse kunstebedryf beskryf.

Na aanleiding van die historiese oorsig wat in hierdie afdeling oor Sihlali se agtergrond, ontwikkeling en invloede gebied is, word sy indringende behoefte om lewe binne townships te dokumenteer vervolgens bespreek. Sy voorkeur vir waterverf as medium word ook onder die loep geneem, en daar word veral aansluiting gevind met Myburg (2007:6) wat stel dat Sihlali geskilder het met die doel om die gebeure te onthou.

## 2.2.2 Skilder om nie te vergeet nie

Volgens De Wet (2012b) het Siebrits 'n studie geloods waar hy sekere van Sihlali se landelike tonele met die werklike plekke vergelyk het. In hierdie studie het hy gevind dat Sihlali se skilderye akkuraat en lewensgetrou is. Hierdie is 'n bevestiging van Sihlali se noukeurige waarnemingsvermoë en sy impuls tot dokumentering. Daar is egter binne hierdie lewensgetrouheid ook 'n onderliggende emosionele lading in sy werke teenwoordig (De Wet, 2012b). Hierdie emosionele lading word bevestig deur sy dogter Iris, wat veral in latere jare in noue samewerking met haar pa gewerk het, en waaroor aan die *Mail & Guardian* berig is: "If there was something that disturbed him that day, you could see it in his paintings that day... He was a quiet person and you couldn't tell from talking to him, but you could see through his work when he wasn't okay" (in De Wet, 2012b). Deur Iris se woorde kan aansluiting gevind word by Van Niekerk (2004) wat in die *Beeld Plus* van 7 Mei 2004 Sihlali se werk soos volg beskryf: "Sihlali laat die kyker dikwels met 'n gevoel van verlies. 'n Sombere palet en die uitbeelding van die meedoënlose gang van tyd skep 'n bepaalde melancholie, maar word nooit swartgallig nie." Hoewel Sihlali geweldig deur apartheid beïnvloed is, is De Wet (2012b) van mening dat hy hom nie daardeur laat definieer het nie.



Fig. 2.4. *Pimville location*, Waterverf op papier, 1971 (Eloff & Sevenhuysen, 2011:15).

Sihlali se werke, asook die titels daarvan, getuig van 'n kunstenaar wat aangeraak is deur die alledaagse agteruitgang en verontmensliking wat deur apartheid toegedien is, maar spreek terselfdertyd van die geluk en skoonheid wat hom omring het (De Jager, 2012b). Vergelyk byvoorbeeld die alledaagse toneel in figuur 2.3 waar 'n figuur met sy hond stap terwyl twee vroue na hul kinders omsien in 'n lokasie (Sihlali se beskrywing) in Pimville. In hierdie werk, asook sy ander waterverfwerke van townshiplewe, gee hy in die besonder aandag aan die fynere detail in tonele wat hy wou skilder in 'n poging om 'n spesifieke atmosfeer vas te vang wat lewe aan daardie tonele skenk (De Jager, 1992:56). Volgens Myburg (2007:6) is dit juis Sihlali se “voorliefde vir sagte kleure” wat aan sy Soweto-werke 'n “gevoel van verganklikheid” verleen. “Op 'n manier was verganklikheid of dan permanensie 'n bepalende konsep in die lewe en werk van Sihlali” (Myburg, 2007:6). Die afleiding wat uit Myburg se aanhaling gemaak kan word, is dat die verganklikheid van die wêreld rondom Sihlali hom geweldig beïnvloed het, maar deur die werke te skilder kon hy die weerloosheid van hierdie wêreld op 'n meer permanente wyse vasvang.

Nog 'n opvallende kenmerk van Sihlali se werk is dat daar dikwels 'n grens tussen die onderwerpmateriaal en die aanskouer bestaan. Die gesigte is dikwels verwronge geskilder en die aanskouer word selde, indien ooit, direk deur die persone in die kunswerke gekonfronteer (Corrigall, 2007:74). Die idee dat Sihlali 'n nomadiese bestaan gevoer het en in samehang hiermee homself as 'n sosiale dokumenteerder beskou het, het volgens Corrigall (2007:74) moontlik bygedra tot sy posisie as 'n gedistansieerde buitestander. Corrigall (2007:74) brei die gedagte verder uit deur sy eie afleiding rakende die gesiglose figure te formuleer:

It is more likely, however, that Sihlali was not interested in who his subjects were and their personal struggles but rather the way in which they have become so integrated with their environment. Certainly Sihlali's artworks weren't engineered to elicit a particular response; rather the visual charm of his imagery entices his audience to be drawn into the places he describes.

Hierdie gedagte van die werk wat die aanskouer intrek word ook direk aangespreek in werke soos figuur 2.3, waar die aanskouer byna soos dekor deel van die toneel vorm. Volgens Corrigall (2007:74) was Sihlali meer daarop toegespits om 'n stemming en 'n ruimtelike atmosfeer te genereer eerder as om 'n verhouding tussen die subjek en die gehoor te bewerkstellig. Verder beeld hy nie pertinent die impak wat apartheid op sy onderwerpmateriaal gehad het, uit nie. Hy het gekies om liever die alledaagse aspekte

van die mense en hul lewens, soos in figuur 2.3 gesien kan word, uit te beeld. Sy werk is eerder subtiel polities gelade in die sin dat hy swaarkry as 'n blote onderdeel van die lewe uitbeeld (Corrigall, 2007:75). Die aard van sy objektiewe visie ten opsigte van die wyse waarop hy homself en andere uitbeeld sinspeel op 'n aanvaarding van sy lot. Terselfdertyd word 'n subjektiewe aanvoeling van empatie met hierdie lot ontlok.

Met 'n geskiedenis van onderdrukking van swart mense wat so ver terug as die Britse Imperialisme dateer (vgl. hoofstuk 1) is dit ook makliker om te begryp waarom die onderdrukking so alledaags ervaar is. Die gedwonge verskuiwings om gemeenskappe uit plekke soos byvoorbeeld Pimville en Kliptown te verwyder (en selfs Distrik 6, kyk Fig. 2.4) het nie net die aanskyn van die landskap vir baie mense onherkenbaar verander nie, maar ook lewenstyle geraak en 'n gevoel van diaspora<sup>8</sup> agtergelaat (vgl. Myburg, 2007:6). Talle van die tonele wat hy geskilder het, het opsigtelik verander of geheel en al verdwyn (Myburg, 2007:6). Die uiteinde hiervan is dat Sihlali se omvangryke versameling belaaie is met 'n eg Suid-Afrikaanse en kulturele inhoud, en om hierdie rede is sy werk as dokumentasie van 'n verdwene wêreld onvervangbaar (vgl. Myburg, 2007:6; Nel, 2004:9). Sy besluit om vir vyftig jaar in Soweto te woon en daar te werk is 'n bevestiging van die uitdaging en aanspraak wat hy gemaak het op 'n stuk van Afrika wat hy as sy tuiste beskou het (Memela, 2004:18).

Hoewel uitgeworpenheid nie noodwendig direk deel van Sihlali se persoonlike lewenservaring was nie [hy was nooit self uit sy tuiste gedwing en verskuif nie], was dit volgens Richards (2004:2) duidelik dat apartheid tóg 'n innerlike uitgeworpenheid en 'n sin van haweloosheid op hom afgedwing het. In aansluiting hiermee stel Richards (2006a:60):

Sihlali's work poses this challenge in a provocative way, and his creative project ... remains a fundamental but nuanced one of exploring African humanisms in a so-called post-humanist age. In Sihlali's case, this exploration is tied up with what we might understand as a condition of internal exile, energized by a persistent spiritual restlessness.

---

<sup>8</sup> Die term *diaspora* verwys na 'n verspreide groep mense met dieselfde land van oorsprong wat weens hul verspreiding na 'n gebied wat nie hul tuisland is nie, 'n gevoel koester waar hulle nie weet waar hulle werklik hoort nie (vgl. Gruen, 2002:1; Boyce Davies, 2008:xxx). Die term word veral in die postkoloniale diskoers na die voorgrond gedryf om die nadraai van kolonialisme aan te spreek.



Fig. 2.5. *District six*, Waterverf op papier, 44 x 59 cm (Mutual Art, 2013a).

Hoewel die werke wat Sihlali gedurende die sewentigerjare gemaak het as townshipkuns bestempel is, was sy uiteindelijke doel om historiese gebeure akkuraat weer te gee – iets wat nie werklik verband gehou het met die romantiese en selfs rassistiese paternalisme wat destyds aan die term gekoppel is nie (vgl. Richards, 2004:2; Peffer, 2009:193). Deur Sihlali se waterverfwerke binne die townshipkuns-genre te klassifiseer, is 'n meer kritiese lees van sy werke agterweë gelaat. Sodoende is sy werk ook afgesny van 'n voller waardering vir sy virtuose eksperimentasie met verskillende media en modusse. 'n Waardering vir sy gesofistikeerde reaksie op die konflikterende wêreld waarin hy gewoon het, is sodoende verwaarloos en sy kunstige identiteit het nie noodwendig altyd die erkenning ontvang wat hom toegekom het nie (vgl. Richards, 2006a:60).

Richards (2011) bevestig ook die gedagte dat hoewel Sihlali 'n sterk wil gehad het om die geweld van apartheid te dokumenteer, sy werk terselfdertyd ook vir hom 'n vorm van protes<sup>9</sup> was, veral ten opsigte van die ongeregtighede wat deur die apartheidsstelsel

<sup>9</sup> Kleinbauer (1989:37) verwys in die boek *Modern perspectives in Western art history: An anthology of twentieth-century writings on the visual arts* na die intrinsieke en ekstrinsieke perspektiewe op die interpretasie van kuns. Waar die intrinsieke perspektief die meer konkrete en ooglopende elemente van

perpetueer is. Hoewel Sihlali daarna gestreef het om dié tonele so akkuraat moontlik vas te vang, het hy terselfdertyd sy eie estetiese interpretasie en kunssinnige weergawe van dit wat hy waargeneem het, oorgedra (De Jager, 1992:52). Hy was soos 'n fotograaf, maar in plaas van 'n kamera het hy waterverf gebruik (Siebrits *in De Wet*, 2012b). Deur sy byna foto-joernalistieke aanslag tot sy waterverfwerke word dié werke 'n waardevolle rekord van die tye waartydens hy geleef het, asook die gemeenskappe waarvan hy deel was (Siebrits, 2004). In sy werke kan byvoorbeeld vervalle huise na swaar reën en families wat as gevolg daarvan op hul huise se dakke kampeer of haweloos gelaat is, gesien word (Kuhn, 1974:61).



Fig. 2.6 – 2.8 *Three township scenes*, 1974, 1974, 1976, Waterverf, 3 x 48 x 70 cm (Mutual Art, 2013b).

Siebrits (*in De Wet*, 2012b) stel: "He had this obsession to record these unusual things happening around him, what was happening to his people, and he had the technical skill to do it. He could watch a bulldozer knock down a house in real time". Sihlali, wat vroeër in sy lewe ook 'n mynwerker was, het met "vinnige, seker hale ondergrondse tonele geveer" (Van Niekerk, 2004:6). Dit het die grondslag gelê om later met 'n soortgelyke tegniek stootskrapers te uitoorlê ten einde die gedwonge verskuiwings in Pimville en Kliptown te dokumenteer" (Van Niekerk, 2004:6). Hy gebruik die spanning van daardie tydperk as 'n bron van energie en inspirasie en sodoende produseer hy van sy treffendste werke (vgl. Richards, 1997:120; Kuhn, 1974:61). In Richards (1997:120) vertel Sihlali in detail van een van sy ontmoetings met 'n besonder gierige townshipbestuurder langs die ou Pimville stadsaal. Hierdie bestuurder het ook groot trots in vinnige slopings gevind:

This house was also partly occupied. When he saw me, I think something sparked in him... "I want to prove to this kaffir that I'll finish this house off in no time," and so he ordered the man with the bulldozer to do his job. There was no time for me to even

---

die kunswerk in ag neem, neem die eksentrieke perspektief die kontekstuele invloede in ag. Binne die eksentrieke benadering kan Sihlali se werk as 'n subtiele protes beskou word, omdat sy werk nie eksplisiet polities gelade was nie, maar dat protes aangeteken word deur juis die ongereghede van apartheid te skilder.

prepare a sketch. It was a race against time. I just exploded with my brushes on the surface of the paper. By the time the bulldozer had finished its job, only dust was billowing out. He came to get a glimpse of what I was doing. To his amazement the painting was already finished. **He scoffed and walked away. I enjoyed this, because I knew I had won. These were not happy days. I enjoyed the challenges but again it was painful to see people treated in this way.** It was my job to record all that, because it was part and parcel of our history. The dark one. (Sihlali *in* Richards, 1997:120; my beklemtoning).

Hierdie vertelling waar Sihlali self sy ervaring met die slopings as 'n donker tydperk in die Suid-Afrikaanse geskiedenis weergee, is besonder waardevol vir hierdie studie. Hierdie verwysing na die “donker” tydperk dui op die trauma wat gedwonge verskuiwings en slopings tot gevolg gehad het, en skakel daarom met die doelstelling oor trauma wat in hoofstuk 1 geformuleer is. Volgens Dewar (1975:9) was die diversiteit en atmosfeer van “shantytowns” in daardie stadium besig om met rasse skrede voor die lemme van stootskrapers te verdwyn. Dewar (1975:9) is van mening dat dit vir Sihlali 'n geval was van wie eerste op die toneel was wat as die “wenner” uit die stryd getree het. Indien Sihlali eerste op die toneel was, was hy die “wenner” deur die toneel op papier vas te lê.

Sihlali het sy werk as 'n medium gebruik waarmee hy sy Afrika-ervaring ooglopend objektief kon weergee, en hy het terselfdertyd ook daarna gestreef om 'n verwronge Afrika-geskiedenis reg te stel deur dit akkuraat oor te dra (Memela, 2004:18). As gevolg hiervan het daar 'n spanning tussen Sihlali se impuls tot allegorie teenoor sy behoefte om die werklikheid te dokumenteer en weer te gee, ontstaan. Richards (2006a:64) beskryf hierdie spanning as 'n bevestiging van Sihlali se rol as getuie tot die geskiedenis en sy begrip as 'n kreatiewe kunstenaar wat parallel hiermee geloop het. As kunstenaar word Sihlali 'n geskiedkundige getuie, met die kunswerk as die historiese dokument wat as bewys van die gebeure wat hy waargeneem het, kon dien (Richards, 1997:120).

Hy keer telkemale terug na die twee oorhoofse temas wat so kenmerkend van sy werke is, naamlik die slopings van swart townships soos Pimville en Kliptown en die mense wat in hierdie townships woonagtig was waar hul aan alledaagse take en aktiwiteite deelgeneem het (vgl. De Jager, 1992:52; Cascarino, 2000:21). Hierdie alledaagse doen en late van die mense na wie hy verwys het as sý mense, was vir hom fassinierend. Deur hierdie fassinering het hy hom daarop toegespits om mynwerkers, straatsmuse en tradisionele rituele en byeenkomste met besondere detail, insig en 'n sensitiewe

ingesteldheid teenoor hierdie onderwerpmateriaal te dokumenteer (vgl. Cascarino, 2000:21, De Jager, 1992:52; De Wet, 2012b). Vir hom was die dokumentering van hierdie mense se lewens en hul alledaagse bestaan 'n vorm van stille protes te midde van besondere magtelose omstandighede. Sihlali (*in* Cascarino, 2000:21) motiveer hierdie byna obsessiewe dokumentering soos volg:

Those brothers of mine were underpaid for their work. I couldn't sit back and fold my arms. The only thing I could do at that time was to engage in political protest through my paintings, and do it in a very subtle manner.



**Fig. 2.9 Pimville, 1971 (Eloff & Sevenhuysen, 2011:15).**

Deur sy voorkeur vir sagte kleure en dikwels kalligrafiese kwaswerk het hy daarin geslaag om die harde werklikhede van townshiplewe in en rondom Soweto op 'n vinnige dóg delikate wyse te dokumenteer (vgl. De Jager, 1992:52; Siebrits, 2004). Kuhn (1974:52) beskryf Sihlali se waterverfwerke as “gentle and lyrical and reminiscent.” Die vlugtigheid en kortstondigheid van hierdie medium kan beskou word as 'n eggo van die onderwerp wat hy wou vasvang: wat in die werke wat hy skep plaasvind, gaan binnekort verdwyn (vgl. Richards, 2006a:65; Kuhn, 1974:52). Hierdie tydelikheid verleen aan sy medium 'n sterk simboliese waarde – 'n medium wat gepas is om 'n tydelike, verganklike wêreld vas te vang.

Sy weersin in die gedagte om sy werke te verkoop het daartoe gelei dat Sihlali 'n unieke en omvangryke persoonlike kunsversameling van vyftig jaar se Suid-Afrikaanse geskiedenis voor, tydens en na apartheid kon opbou (De Wet, 2012a). Volgens Sihlali se vrou, Anna, het Sihlali die droom om eendag 'n museum te open gekoester sodat toekomstige generasies van hom en sy werk kon leer (De Wet, 2012:a). Hierdie droom word ook deur sy testament en gereelde dagboekinskrywings bevestig (De Wet, 2012a). Sy werke is noukeurig geargiveer deur spesifieke titels en datums by die werke te voeg, wat die indruk skep dat hy, in die woorde van Myburg (2007:6) “[ge]skilder [het] om nie te vergeet nie.”

## 2.3 Samevatting

Vanuit die voorafgaande bespreking blyk dit duidelik dat Sihlali kunsskepping gebruik het as 'n argivale spirituele medium – om hulde te bring aan sy voorvaders en om sy mense te onthou, maar kunsskepping was veral vir hom 'n metode om die gebeure rondom hom te dokumenteer. Hy wou “skilder om nie te vergeet nie” en sodoende die geskiedenis vasvang sodat die “werklike” gebeure van die apartheidsperiode op 'n latere tydskop wanneer toekomstige generasies daarvoor gereed sou wees, aan die publiek (en spesifiek sy mense) geopenbaar kon word. In die woorde van Richards (1997:84) was hy 'n komplekse kunstenaar met 'n veelfasettige identiteit. Aan die een kant was hy 'n skilder en aan die ander 'n aktivis; aan die een kant 'n tradisionele kunstenaar, maar aan die ander kant 'n vooruitstrewende een.

Die goue draad wat alles bymekaar bring, is egter die dualisme wat ontstaan tussen sy impuls om te dokumenteer teenoor die impuls om politieke kommentaar te lewer. Dit kom voor asof die beeld van townshoplewe vir Sihlali 'n aantal narratiewe was wat aanmekaar gelas kon word en die enigste aanduiding van die verhaal wat hy wou vertel, word verklap deur die titels van die kunswerke (vgl. Richards, 1997:84). Deur 'n universele visuele taal kon hy 'n gesofistikeerde respons op die ongeregtighede wat hy beleef het, lewer.

Na aanleiding van die kompleksiteite wat in Sihlali se subjektiewe ervarings gedurende sy lewe in hierdie hoofstuk uitgelig is, word die teoretiese begroning in die volgende hoofstuk bespreek. Ten einde ondersoek in te stel na hoe Sihlali se trauma en die wyse waarop sy trauma met sekere herinnerings gedurende sy lewe skakel, word hierdie twee konsepte bondig as 'n inleiding tot die hoofstuk bespreek. Sy begeerte om die narratiewe van sy tyd vas te vang en te bewaar skakel sterk met sekere beginsels rakende die *talking cure* en narratiewe terapie, en om hierdie rede word narratiewe terapie in meer diepte bespreek, met spesifieke verwysing na hoe kunsskepping ook as 'n vorm van eksternalisering funksioneer. Weens die nostalgiese emosies wat sy werke opwek, word die konsep van nostalgie in samehang met Nora (1989) se konsep van 'n *lieux de memoire* ten slotte bondig bespreek, waarna 'n teoretiese model vir die ontleding van die gekose werke wat in hoofstuk 1 genoem is, geformuleer word.

# Hoofstuk 3

## Teoretiese begronding

### 3.1 Inleiding

Na aanleiding van die kontekstualisering van Sihlali wat in die vorige hoofstuk bespreek is, word daar in hierdie hoofstuk 'n teoretiese begronding uiteengesit ten einde die gekose konsepte as grondslag te gebruik vir die metode waarvolgens die gekose kunswerke vanuit Sihlali se Kliptown- en Pimvillereekse<sup>10</sup> in die hieropvolgende hoofstuk bespreek en geïnterpreteer kan word. Eerstens word 'n breë oorsig rondom die konsepte trauma en herinnering uiteengesit met die doel om 'n beter begrip rakende die kenmerke van dié twee konsepte te formuleer. Daar word ook ondersoek ingestel na Nora (1989:18) se konsep van 'n *lieux de memoire*. Daarna word die Freudiaanse konsep wat bekend staan as die *talking cure* kortliks bespreek as 'n voorloper tot narratiewe terapie, wat die hooffokus van dié hoofstuk is. In die daaropvolgende onderafdeling word narratiewe terapie in diepte bespreek, en eksternalisering word as 'n belangrike konsep binne dié terapie in meer detail uitgelig.

Die proses van kunsskepping beskik oor sekere terapeutiese eienskappe en kan in hierdie opsig ook breedweg as 'n vorm van eksternalisering beskou word (vgl. Rubin, 2010:235). Ten einde die verhouding tussen hierdie twee konsepte te ondersoek word die raakpunte tussen kunsskepping en eksternalisering ondersoek. Omdat daar sekere elemente binne Sihlali se kunswerke is wat oor nostalgiese eienskappe beskik, volg 'n kort bespreking van nostalgie ten einde 'n beter begrip rondom dié term te formuleer vir die analise van die kunswerke. Laastens word die teoretiese begronding bondig opgesom en saamgevat. In hierdie onderafdeling word die raakpunte binne die verskillende konsepte bymekaar gebring, waarna 'n teoreties-metodologiese raamwerk vir die ontleding van die kunswerke uiteengesit word.

---

<sup>10</sup> Primêre bronne verwys na die werke van Sihlali se dokumentering van Pimville en Kliptown as reekse, hoewel dit nie noodwendig deur Sihlali so benoem is nie. Daar word egter akkoord gegaan met die beskrywing van hierdie spesifieke werke as "reekse".

## 3.2 Trauma en herinnering

Trauma kan op 'n eenvoudige wyse gedefinieer word as 'n ingrypende gebeurtenis in 'n individu se lewe waarvan die intensiteit gemeet kan word aan die individu se reaksie daarop en die langtermyn-effekte wat as gevolg daarvan te weeg gebring word (Laplanche & Pontalis, 1973:465). Verder verwys trauma na oorweldigende ervarings buite 'n individu se beheer wat 'n psigologiese impak op die slagoffer daarvan kan uitoefen deurdat die persoon se sin van veiligheid bevraagteken word, wat gevoelens van hulpeloosheid, weerloosheid, 'n verlies aan veiligheid en 'n verlies aan beheer ontlok (vgl. James, 1989:1; Yehuda, 2002:110).

Die New Twentieth Century Dictionary (*in* Allen, 1995:4), asook *Webster's Unabridged Dictionary* (*in* Detweiler, 1996:155) definieer trauma in dié spesifieke konteks as 'n emosionele ervaring, of skok, wat langdurige psigologiese effekte tot gevolg kan hê. Caruth (1991:181) stel dat trauma as 'n paradoksale beskrywing van skielike, of katastrofiese gebeure dien, waarin die reaksie tot dié gebeure dikwels vertraag is, en die reaksies kan dikwels onbeheerde herhalende hallusinasies en ander intrusiewe fenomene tot gevolg hê.

In die laat-twintigste eeuse Westerse kultuur is trauma as 'n paradigmatische diskoers gebruik waarmee beserings gedefinieer is. Dié term dien verder ook as 'n beskrywing van katastrofiese en ramspoedige gebeure binne 'n individu en 'n gemeenskap se ervarings (McKinney, 2007:265). Traumateorie word gebruik om blaam en verantwoordbaarheid toe te ken en speel ook 'n rol in die karakterisering van subjektiwiteit en identiteit; soveel so dat dit volgens McKinney (2007:265-266) 'n metafoor geword het waaraan die historiese epog van die hede gekenmerk word. In samehang hiermee was daar 'n toename in 'n terapeutiese etos wat nood binne 'n psigologiese idioom posisioneer. Dié idioom plaas lyding in die individuele psige, en in sosiale intervensies plaas trauma die fokus op die domein van die self en die interpersoonlike (McKinney, 2007:265-266).

Vanuit die bogenoemde kan die afleiding gemaak word dat trauma deur 'n negatiewe gebeurtenis waaroor die individu nie beheer het nie, veroorsaak word. Verder kan hierdie gebeurtenis langtermyngevolge in die vorm van posttraumatiese

spanningsindroom inhou waar die slagoffer daarvan deur herinneringe geteister word en ook ander ongewenste simptome mag ervaar. Die gevolgtrekking wat hieruit gemaak kan word, is dat trauma 'n ingrypende invloed op 'n individu kan hê wat die slagoffer in die nagalm van daardie trauma negatief kan beïnvloed.

As 'n reflektiewe proses skakel trauma volgens Eyerman (2001:5) die verlede aan die hede deur middel van verbeeldingsvoorstelle, en in ekstreme gevalle kan hierdie verbeeldingsvoorstelle 'n breuk in die kontinuïteit tussen verlede en hede veroorsaak wat 'n verwronge identiteit tot gevolg het. Die genoemde verbeeldingsvoorstelle neem die vorm van herinneringe aan, en herinnering word in hierdie sin gekonseptualiseer as deel van die ontwikkeling van die self of die persoonlikheid met die doel om menslike aksies en hul emosionele motivering vir daardie aksies beter te kan verstaan (Eyerman, 2001:5). Binne die identiteitsvorming wat plaasvind kan herinnering as deel van die ontwikkeling van die self gekonseptualiseer word. In hierdie proses word die verlede in die hede gemanifesteer deurdat die grense tussen die verlede en die hede vervaag en die individu toelaat dat herinneringe aan die verlede sy of haar aksies in die hede beïnvloed (Eyerman, 2001:5). Soos Caruth (*in* Eyerman, 2001:3) dit in haar psigoanalitiese teorie rondom trauma stel, is dit nie noodwendig die ervaring as sulks wat die traumatiese effek veroorsaak nie, maar eerder die herinneringe daaraan.

Trauma kan 'n individu se denkraamwerk beïnvloed, en hierdie beïnvloeding kan toegeskryf word aan 'n onderbreking in die lewensnarratief gedurende daardie individuele normale lewensgang (vgl. Craps, 2010:55; Van der Merwe & Viljoen, 1998:1). Met die veronderstelling dat die lewe as 'n voortdurende narratief beskou word en daardie narratief deur middel van 'n kunsmatige intervensie onderbreek word, kan die narratief verbrokkel – wat uiteindelik daartoe kan lei dat die individu 'n gevoel van verlies en psigiese teistering ervaar (vgl. Craps, 2010:55; Van der Merwe & Viljoen, 1998:1). Die persoon hou aan om die traumatiese oomblik te herleef en kan later nie tussen die hede en die verlede onderskei nie.

Soos in hoofstuk 2 genoem, is Sihlali geteister deur traumatiese herinneringe wat aangehou het om by hom te spook, totdat hy dié herinneringe op papier vasgelê het. Verder het hy ook daarna gestrewe om die trauma van sy tyd en sy mense te dokumenteer om die geskiedenis, asook die herinneringe van daardie tyd, vir sy

nageslag te bewaar. Ten einde trauma beter te kan verstaan, en die verband tussen trauma en Sihlali se verhaal te kan trek, word die gedagte van herinnering kortliks omskryf.

In die artikel *Between memory and history: Les lieux de mémoire* (1989) ondersoek die Franse teoretikus Pierre Nora (1939 -) die verskil tussen die skep van herinneringe en die werklike posisie daarvan ten opsigte van werklike gebeure, soos byvoorbeeld geskiedkundige plekke en objekte. Hy beskryf verder hoe die mens deur herinnering en die geskiedkundige gebeurtenisse wat daartoe lei, geraak word. Volgens Nora (1989:7) word die geskiedenis deur herinnering gemanipuleer: feite rakende die geskiedenis word kopieë<sup>11</sup> van hulself wat gebruik word om die hede te beskryf en te definieer. Volgens Nora (1989:8) het die verowering en uitroeïing van herinnering deur geskiedenis die uitwerking van 'n openbaring: dit is asof 'n antieke band van identiteit wat as vanselfsprekend beskou is, gebreek is en tot 'n einde gekom het deur die vergelyking tussen herinnering en geskiedenis. LaCapra (1998:1) vind aansluiting met Nora deur te stel dat die presiese verhouding tussen herinnering en geskiedenis nog vasgestel moet word, omdat hierdie verhouding veral die netelige diskoers rondom estetiese, etiese and politiese kwessies beïnvloed: watter aspekte van die verlede moet onthou word, en hóé moet dit onthou word?

Nora (1989:18–19) tref onderskeid tussen *lieux de mémoire* en *millieux de mémoire*, waar 'n *lieux de mémoire* omskryf word as *sites of memory*, oftewel, plekke wat geskep word vir herinnering. Hierteenoor is 'n *millieux de mémoire* 'n werklike omgewing van herinnering, oftewel 'n fisiese ruimte waar 'n geskiedkundige gebeurtenis plaasgevind het. LaCapra (1998:10) ken die term *non-lieux de memoires* toe aan laasgenoemde, en beskryf dit as *trauma sites* of traumagebiede. Nora (1989:19) ken ook drie eienskappe aan 'n *lieux* toe, naamlik dat dit materieel, simbolies en funksioneel van aard moet wees. Nora (1989:19) stel dat: “The lieux that we speak of, then, are mixed, hybrid, mutant, bound intimately with life and death, with time and eternity; enveloped in a Möbius strip<sup>12</sup> of the collective and the individual, the sacred and the profane, the immutable and the mobile.” In ander woorde gestel is hierdie herinneringsruimte 'n aaneenlopende

---

<sup>11</sup> Hier bestaan die moontlikheid vir verdere studie ten opsigte van herinnering, geskiedenis en simulacrum.

<sup>12</sup> 'n *Möbius strip* is 'n oppervlakte met een aaneenlopende sy wat gevorm word deur die punte van 'n reghoek aanmekaar te las nadat een van die punte 180° gedraai is.

ruimte waar die grense tussen 'n begin en 'n einde, die hede en verlede verweef is en ononderskeibaar word.

In aansluiting hiermee stel Nora (1989:8) dat herinnering nie sinoniem met geskiedenis is nie. Inteendeel, herinnering en geskiedenis verkeer in 'n fundamentele opposisie teenoor mekaar. Nora beskryf herinnering as lewe, "borne by living societies founded in its name" (Nora, 1989:8). LaCapra (1998:8) gaan hiermee akkoord deur te stel dat herinnering op probleme dui wat steeds voortleef, of in emosie en waarde gegrond is. Hierteenoor word geskiedenis deur Nora (1989:8) as 'n rekonstruksie beskryf, en hierdie rekonstruksie is altyd 'n problematiese en onvolledig voorstelling van iets wat nie meer bestaan nie.

Volgens LaCapra (1998:8) word herinnering veral kompleks wanneer daar 'n verband met trauma getrek word. Gedurende die verloop van die geskiedenis maak traumatiese gebeure (soos in die geval van apartheid) dat diegene wat daardeur geraak word dit doelbewus wil vergeet. LaCapra (1998:8) stel egter dat hoewel die traumatiese gebeure die duidelikste en mees onregverdigbare effek op die slagoffer uitoefen, die traumatiese gebeure almal wat daarmee in aanraking kom (die oortreder, die samesweerder, die bystander, die een wat weerstand bied, en selfs diegene wat later gebore word) op verskillende maniere beïnvloed. Dit is egter die slagoffers van traumatiese gebeure wat in 'n tipe herinnering verval wat met die kontinuïteit van die verlede breek. Dit lei tot die bevraagtekening van identiteit wat in so 'n sterk mate plaasvind dat 'n identiteit soms heeltemal afgebreek word (LaCapra, 1998:9). Om hierdie rede is die skep van ruimtes vir herinnering, oftewel *lieux de mémoire*, volgens LaCapra (1998:10) noodsaaklik. Hy verduidelik dit soos volg:

Yet memory lapses of trauma are conjoined with a tendency compulsively to repeat, relive, be possessed by or act out traumatic scenes of the past, whether in more or less controlled artistic procedures or in uncontrolled existential experiences of hallucination, flashback, dream, and retraumatizing breakdown triggered by incidents that more or less obliquely recall the past (LaCapra, 1998:10).

Hierdie aanhaling deur LaCapra verduidelik die noue verband wat tussen trauma en herinnering bestaan. Die studie van *lieux de mémoires* lê in die skakeling tussen twee verskillende denkstrominge wat aan herinnering betekenis gee: die eerste behels suiwer 'n historiografiese beweging, en die refleksiewe aksie waar geskiedenis op dit

self gedraai word (Nora, 1989:12). Die tweede beweging behels die historiese, oftewel die einde van die tradisie van herinnering (Nora, 1989:11). Geskiedenis word dus 'n hersaamgestelde objek onder die blik van kritiese geskiedenis (Nora, 1989:12). Dit beteken dat herinnering nie meer 'n ingebore spontane aksie is wat op tradisie gebaseer is nie, maar dat dit eerder iets is wat doelbewus geskep moet word. Nora (1989:13) neem dié gedagte verder deur te stel dat die soektog na herinnering 'n soektog na geskiedenis is.

In die soeke na geskiedenis is daar egter ook 'n sterk verband met die soeke na 'n identiteit. Nora (1989:14) stel dat die oorgang vanaf herinnering na geskiedenis vereis dat elke sosiale groep sy identiteit herdefinieer deur die vernuwing van sy eie geskiedenis. Soos Halbwachs (*in* Totah, 2013:5) dit stel, weerspieël 'n individu se herinneringe ook die herinneringe van sy gemeenskap. In Totah (2013:5) word herinnering as 'n sosiale handeling omskryf. Nora (1989:15) gaan verder om te sê dat die algehele psigologisasie van kontemporêre herinnering 'n hele nuwe ekonomie van identiteit van die self, die meganismes van herinnering, en die relevansie tot die verlede inhou. Herinneringe is ook subjektief en word beïnvloed deur persoonlike behoeftes, begeertes en invloede wat gedurende die tydperk waarin die herinneringe geskep is ervaar word (Mehnert, 2011:85). Deur kollektiewe interaksie kan meer herinneringe versamel word, wat daartoe lei dat die akkuraatheid van daardie herinneringe deurlopend deur interaksie en hersiening aangepas kan word (Mehnert, 2011:86).

Volgens Mehnert (2011:85) se verduideliking van herinnering kan dié konsep op 'n eenvoudiger vlak in drie kategorieë verdeel word. Hierdie kategorieë is sensoriese-, korttermyn- en langtermynherinneringe. Sensoriese herinneringe word deur die sintuie, naamlik sig, reuk, klank, smaak en aanraking herroep, waarteenoor korttermynherinneringe nie gestoor word tensy die sintuie herhaaldelik daaraan blootgestel word nie. Dit is egter die langtermynherinneringe wat vir hierdie studie van belang is, met spesifieke verwysing na die subkategorie *episodiese herinneringe*. Hierdie subkategorie dien gedurende 'n persoon se lewe as 'n rekord van lewensgebeure wat deur daardie persoon gestoor en herroep kan word (Mehnert, 2011:85). Die episodiese herinneringe word geassesseer wanneer dit plaasvind en waarna die geheue dit as belangrik genoeg aanvaar om vir 'n leeftyd behoue te bly. Een

voorbeeld hiervan is argiefherinneringe, waar spesiale herinneringe deurlopend herroep word omdat dié herinneringe relevant tot 'n individu se selfkonsep is (Mehnert, 2011:85).

Gouriévidis (2010:2) beskou herinnering as die resultaat van sosiale interaksie en as 'n vertrekpunt vir konflik, onderhandeling en herinterpretasie wat deur huidige behoeftes en prioriteite bepaal word. Verder vind die stryd om die beheer van herinneringe sy oorsprong in huidige dispute tussen sosio-ekonomiese, kulturele en politiese faktore (Gouriévidis, 2010:2). Kollektiewe herinneringe kristaliseer in samehang met intensionele en beplande aktiwiteite wat deur sosiale en politieke agendas bepaal word, en dié herinneringe word deur die herinneringe van die individue wat daaraan blootgestel word, gevoed (Ofer, 2013:71). Binne die Suid-Afrikaanse gemeenskap illustreer die verskillende vorme van narratiewe rekonstruksie hoe verskillende groepe poog om kontinuïteit en 'n sin van samehangendheid, asook 'n kollektiewe identiteit binne sosiale en politieke veranderinge te behou (Gobodo-Madikizela, 2012:253). In ander woorde gestel is kollektiewe herinneringe nie 'n losstaande domein nie.

Net soos herinnering deur sosiale interaksie bepaal en gevoed word, is trauma asook 'n individu se reaksie tot dié trauma in sosiokulturele konteks gebed en dié sosiale konteks bevat dikwels politiese en morele ondertone (Saakvitne *et al.*, 1998:280). In aansluiting hiermee stel Yehuda (2002:110) dat die psigologiese en biologiese reaksies tot 'n traumatiese ervaring bepaal word deur die eienskappe van beide die gebeurtenis en die betrokke individu. Hoewel die aanvanklike reaksie op trauma gewoonlik vrees is, is dit inherent 'n biologiese reaksie wat deur die individu se subjektiewe interpretasie van die gebeurtenis beïnvloed word. Herinnering bestaan dus nie meer bloot uit die handeling waar daar onthou word nie, maar word 'n entiteit waaroor daar krities nagedink moet word sodat 'n eie betekenis daaruit ontgin kan word. Nora (1989:15) stel egter ook dat die verantwoordelikheid om te onthou by die individu berus: "An order is given to remember, but the responsibility is mine and it is I who must remember."

Trauma is transformerend van aard en in die nagalm daarvan is niks weer dieselfde nie deurdat herinneringe aan die gebeurtenis en die gevolge daarvan deurlopend 'n invloed op die individu uitoefen (vgl. Saakvitne *et al.*, 1998:281). LaCapra (1998:10) argumenteer dat 'n herinneringsruimte ook 'n algemene ruimte van trauma is. Vir hom is die mate waarin dié ruimte in trauma gesetel bly, beïnvloed deur die mate van

effektiwiteit waarin herinnering daarin kon slaag om die trauma te verwerk. Anders gestel is 'n herinneringsruimte 'n ruimte wat geskep is om te rou. Hoewel die negatiewe implikasies van trauma (naamlik verlies, rou, emosionele fragmentasie en psigiese vernietiging) meer bekend is, toon meer onlangse navorsing dat trauma ook positiewe veranderinge tot gevolg kan hê. Hierdie veranderinge sluit in die rekonstruksie van betekenis, die vernuwing van geloof, hoop en verbintnisse, die herdefiniëring van die self en 'n sin van gemeenskap (Saakvitne *et al.*, 1998:281). Die rede hiervoor word toegeskryf aan die aanpassing wat trauma tot gevolg het, naamlik dat 'n individu moet aanpas by omstandighede wat dikwels op die oog af onmoontlik en onleefbaar voorkom.

Om met posttraumatiese spanningsindroom gediagnoseer te word moes 'n persoon blootgestel word aan ekstreme spanningsfaktore of 'n traumatiese gebeurtenis waarin die persoon in vrees, hulpeloosheid en angs gereageer het. Verder kan die simptome na die gebeurtenis herhalend in die vorm van ontstellende beelde, nagmerries of terugflitse manifesteer (Yehuda, 2002:108). 'n Individu se reaksie tot trauma kan gekontekstualiseer word deur die dinamiek van persepsie, kognisie en affektiewe prosessering wat 'n behoefte aan betekenis en die samestelling van persoonlike narratiewe kan behels (Saakvitne *et al.*, 1998:282). Yehuda (2002:114) stel verder dat die simptome van posttraumatiese spanning opgelos kan word deur vrese en emosionele reaksies teenoor die traumatiese gebeure in 'n gestruktureerde formaat te konfronteer, sonder dat die persoon daardeur oorweldig word. Die behandeling moet op so 'n wyse geskied dat die spanning wat uit die traumatiese herinneringe spruit, verminder word. Hierdie stelling spreek ook direk tot die wyse waarop Sihlali sy herinneringe in die gestruktureerde formaat van die kunsskeppingsproses kon konfronteer, en sodoende sy trauma verwerk het.

Net soos herinnering deur sosiale interaksie gevorm en aangepas word, is trauma en die reaksies wat daarop volg in sosiale kontekste gebed en hierdie kontekste word dikwels deur politiese en morele standpunte aangedryf (vgl. Saakvitne *et al.*, 1998:280). Hoewel elke persoon se reaksie tot die trauma deur die betekenis wat die individu aan die trauma koppel, bepaal word, kan aspekte wat in verskillende persone ooreenstem<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> 'n Individu se ervaring van self, ouderdom en ontwikkelings stadium kan ook 'n invloed op die uitwerking wat die trauma op die individu uitoefen. Ander invloede sluit in: die biologiese en psigologiese hulpbronne

tot gedeelde eienskappe, betekenis en aanpassings lei – oftewel 'n soort nasionale trauma skeep wat gemeenskaplik ervaar word (vgl. Saakvitne, 1998:281). Nasionale trauma word volgens die agterblywende gevolge gedefinieer, soos dit verwant is aan die gebeure wat nie bloot geïgnoreer kan word nie, en wat herhaaldelik in die persoon se psige oorspeel sodat dit uiteindelik in 'n kollektiewe geheue ingeprent word (Eyerman, 2001:2).

Craps (2010:53-54) verwys ook na die tekortkominge van huidige traumateorie in dié sin dat die normatiewe en die gewone soos dit binne 'n dominante<sup>14</sup> klas voorkom meer algemeen aangespreek word. Die deurlopende psigiese lyding wat veroorsaak word deur strukturele geweld wat teen rassige, geslagtelike, seksuele, klasverwante of ander ongelykmatige agtergrond plaasvind, word nie erken nie omdat die sogenaamde onderdrukker dit nie buite sy normale alledaagse ervaring ervaar nie (Craps, 2010:54). Volgens Craps (2010:54) is dit nodig om ons huidige begrip van trauma as 'n enkele skielike, onverwagse katastrofiese gebeurtenis wat mense in sosiaal-dominante posisies affekteer, na 'n begrip te verander wat die deurlopende, alledaagse vorme van geweld en onderdrukking wat ondergeskikte groepe ervaar insluit. Volgens Caruth (1995:107) het Maria Root (1955 - ) juis om hierdie rede die term “insidious trauma” geskep met die doel om die traumatiese effekte van onderdrukking wat nie inherent gewelddadig of bedreigend voorkom nie, maar eerder oor die vermoë beskik om die gees en siel te skend, te omskryf. In die geval van Sihlali kan geargumenteer word dat daar 'n meer kultureel-politiese aanslag tot sy trauma is – soos genoem in hoofstuk 2 (kyk bl. 21) was Sihlali uitermate sensitief teenoor die lyding wat “sy mense” tydens apartheid ervaar het.

In aansluiting hierby stel Eyerman (2001:1) dat daar 'n verskil bestaan in die wyse waarop trauma individue beïnvloed in vergelyking met die effek daarvan binne 'n kulturele proses. As 'n kulturele proses word trauma gemedieer deur voorstellings wat in verskeie vorme voorkom en hierdie voorstellings word aanmekeer geskakel om die hervorming van 'n kollektiewe identiteit te bewerkstellig in die herhaaldelike deurwerking van kollektiewe herinnering. Waar trauma 'n ervaring van groot emosionele angs en

---

wat tot daardie persoon se beskikking is, interpersoonlike ervaringe en verwagtinge, en ook die persoon se sosiale, kulturele en ekonomiese milieu (Saakvitne, 1998:281).

<sup>14</sup> Die term “dominante klas” verwys na die onderdrukker, oftewel die groot *Ander* soos dit binne die postkoloniale diskoers voorkom. Hierdie diskoers vorm egter nie die fokus van dié studie nie, maar kan in 'n latere stadium ondersoek word vir verdere navorsing.

smart soos dit deur 'n individu ervaar word behels, neem kulturele trauma dié gedagte verder deur te verwys na 'n dramatiese verlies aan 'n identiteit en betekenis; 'n skeur in die sosiale bewussyn, wat 'n groep mense op so 'n wyse affekteer dat die groep sodoende 'n mate van kohesie bereik (Eyerman, 2001:2).

Volgens Eyerman (2001:3) dui nasionale, oftewel kulturele trauma altyd op 'n stryd om betekenis waar daar met 'n gebeurtenis gewroeg word, en in hierdie proses poog die individu wat die lyding ervaar om die oorsprong<sup>15</sup> van die pyn te vind en ook die aard van die rol wat hy daarin speel te bepaal. Daar word na hierdie proses verwys as die trauma-proses, waar die kollektiewe ervaring van hierdie ontwrigting en sosiale krisis 'n bedreiging tot betekenis en identiteit word. Verder ontstaan daar sekere sentrale figure waarna Eyerman (2001:3) verwys as "carrier groups" of dra-groepe wat hierdie trauma artikuleer, en uiteindelik die belange en begeerte van die breër groep verteenwoordig.

Soos met fisiese en psigologiese trauma behels die diskoers rondom kulturele trauma 'n proses van mediasie waar alternatiewe strategieë en opinies oorweeg moet word (Eyerman, 2001:4). Die doel van dié proses is om 'n kollektiewe identiteit deur middel van 'n gemeenskaplike verteenwoordiging te hervestig om sodoende die skeur in die genoemde sosiale bewussyn te herstel. 'n Nuwe grondslag moet gevind word deur die verlede te herinterpreteer in 'n poging om toekomstige behoeftes daarmee te kan vereenselwig. Verder stel Eyerman (2001:4) dat daar verskeie reaksies is om kulturele trauma op te los, maar dat die meeste van hierdie reaksies identiteit en herinnering op een of ander wyse inkorporeer.

Een so 'n voorbeeld is die skepping van *lieux de mémoires*. Volgens LaCapra (1998:8) vorm kunsskepping 'n groot deel van die *lieux de mémoires*, juis omdat kuns as 'n refleksie op 'n bepaalde tyd funksioneer, hetsy hierdie spesifieke tydperk in die hede of die verlede is. Vir LaCapra (1998:8) is kunsskepping 'n reaksie op die nostalgiese, selfs sentimentele aard van herinnering. 'n *Lieux de mémoire* word geskep om tyd tot stilstand te bring, die aksie van vergeet teen te staan, die stand van sake te bepaal, om die dood onverganklik te maak, om die materiële te laat materialiseer, en, in die woorde

---

<sup>15</sup> Dit is ook dikwels nodig om die kenmerkende oorsaak van die trauma te bepaal (Eyerman, 2001:2). Die posisie van die subjek kan in sommige gevalle prominent en selfs oorweldigend word (soos wat ontstaan in die verhouding van 'n slagoffer of 'n oortreder) sodat die persoon oorstelp kan word deur die verlede en die verlede dan geneig is om op 'n kompulsiewe wyse, soos vroeër genoem, te herhaal asof dit deurlopend teenwoordig is (LaCapra, 1994:12).

van Nora (1989:19): “All of this in order to capture a maximum of meaning in the fewest of signs.” Daar kan geargumenteer word dat ’n *lieux de mémoire*, in aansluiting met LaCapra (1998:10), die onderdrukking en ontkenning van herinnering in ’n getransformeerde en soms verbloemde formaat teëwerk. Mosely (2007:107) sluit ook verder hierby aan deur te stel dat om trauma deur middel van taal uit te druk, inherente tekortkominge bevat en dat alternatiewe metodes van uitdrukking (soos kunsskepping) om hierdie rede nodig is binne die konteks van konflik-situasies (soos byvoorbeeld apartheid).

Die ervaring van trauma hou in dat aanpassings gemaak moet word – hierdie aanpassings sou behels dat daar gestreef moet word om genesing binne lyding te vind (Saakvitne, 1998:281). Craps (2010:55) stel verder dat ’n algemene terapie om trauma tot resolusie te bring die *talking cure* is, wat in die hieropvolgende afdeling bondig bespreek gaan word.

### 3.3 Die talking cure

Die *talking cure* het ontwikkel uit Sigmund Freud (1856 – 1939) se metode van vrye assosiasie. Volgens Critchley en Schroeder (1999:163) het Freud sy terapeutiese tegnieke ontwikkel deur nuwe wyses te ontdek waarop hy inligting uit sy pasiënte kon ekstraheer. Die inligting was vir Freud van belang omdat dit insigte kon bied tot die oorsprong van die idees en impulse vir hul kwale. Sodoende het hy sy pasiënte van hul lyding verlig deur sy insigte te gebruik om hul bewus te maak van hierdie idees en hul te help om daardeur te werk (Critchley & Schroeder, 1999:163).

In die *talking cure* word die pasiënt aangemoedig om enigiets te sê sonder om enige gedagtes wat die pasiënt moontlik as onbelangrik beskou aan sensuur te onderwerp of terug te hou. Hierdie metode is deur Freud se kollega, Joseph Breuer (1842 – 1925) ontwikkel na aanleiding van sy interaksie met 'n pasiënt bekend as Anna O. (vgl. Malchiodi, 1998:221). Lichtenberg (2013:ix) beskryf dié gebeurtenis soos volg:

Between 1880 and 1882, Joseph Breuer, a prominent Viennese physician, paid daily visits to a bright, vivacious twenty-one-year-old woman who had fallen ill with hysterical symptoms. What was extraordinary about Breuer's venture into Anna O.'s world of hysterical fantasies was his approach: he let her *talk* freely about her sensations, fantasies, and thoughts – and he *listened*. Commenting on the remarkable improvement in her condition that resulted, Anna O. “aptly described this procedure, speaking seriously, as a ‘talking cure,’ while she referred to it jokingly as ‘chimney-sweeping’”. When related later to the young Sigmund Freud, this unprecedented treatment of a neurosis became the observational spark for the discovery of psychoanalysis.

Deur oor die oorsaak van haar trauma te praat, kon Anna O. ontstellende herinneringe, gebeurtenisse en emosies konfronteer en herleef, en sodoende kon sy die traumatiese gebeurtenis met haar huidige lewensverhaal integreer (vgl. Malchiodi, 1998:221; Craps, 2010:55). Die uiteindelige doel van die *talking cure* is om die hede van die verlede los te maak sodat die getraumatiseerde kan verstaan dat die gebeurtenis verby is en hulle nie meer in die hede leed kan aandoen nie (Craps, 2010:55).

Hoewel daar wisselende uitgangspunte rondom Anna O. se gevallestudie bestaan, word daar hier aansluiting gevind by die artikel *The psychic mechanism of hysterical phenomena* (1966) waar Breuer en Freud (1966:3-4) die verdwyning van haar simptome toegeskryf het aan die ontsluiting van die oorsaak van haar histeriese simptome. Die simptome het met ander woorde verdwyn toe Anna O. (oftewel die

protagonis) daarin kon slaag om die herinneringe van die kousale proses van haar trauma gedetailleerd weer te gee. Rizzuto (2008:729) som die gebeure soos volg op: “To recover from our psychic disturbances, we must find words to effectively express the personal experiences that make us ill.” Dit wil sê dat Breuer en Freud se ontdekking die mag van die gesproke woord ontsluit het (Rizzuto, 2008:729).

Volgens KcKinney (2007:292) wil dit voorkom asof die neiging vir slagoffers om hul traumatiese ervarings vir helende doeleindes en persoonlike herstel of kollektiewe rekonstruksie oor te vertel of te simboliseer moontlik 'n spesifieke kulturele en historiese tendens is. Volgens Aho en Guignon (2011:294) is die identiteit van 'n individu konteksafhanklik. 'n Individu se identiteit, asook die betekenis en waardes wat daardie individu as belangrik beskou, word geskep en bevestig deur in dialogiese handeling met ander te tree (Aho & Guignon, 2011:293). Dit is ook deur hierdie handeling wat 'n individu die ongesonde en self-afbrekende handeling wat hy of sy ervaar kan identifiseer, wat sodoende die moontlikheid vir nuwe betekenis en selfinterpretasies open (Aho & Guignon, 2011:293).

Hoewel Freud se *talking cure* veral seksualiteit en 'n individu se vroeë jeug as die oorsprong van psigologiese probleme beklemtoon het, het sy opvolgers, naamlik Jacques Lacan (1901 – 1981), Jacques Derrida (1930 – 2004), James Hillman (1926 – 2011), John Forrester (1949 – ) en ander die klem verskuif na 'n fokus op taal (Reynolds, 2006:28). Lacan het Freud vanuit 'n poststrukuralisties<sup>16</sup> benadering gelees, waarteenoor Hillman hierdie benadering in terapie as die proses waar 'n individu se verhaal in 'n terapeutiese genre getransformeer word, gedefinieer het (*in* Reynolds, 2006:28).

---

<sup>16</sup> Hoewel post-strukuralisme nie die hoofokus van hierdie studie vorm nie, word dit deur Stam *et al.* (1992:23) soos volg gedefinieer:

Post-structuralism has been variously described as a shift of interest from the signified to the signifier, from the utterance to enunciation, from the spatial to the temporal, and from structure to 'restructuration'. The post-structuralist movement ... demonstrated a thoroughgoing distrust of any centred, totalizing theory, a radical scepticism about the possibility of constructing a metalanguage which might position, stabilize or explain all of the other discourses since the signs of the metalanguage are themselves subject to slippage and indeterminacy.”

Vanuit Reynolds se interpretasie was dit vir bogenoemde psigoanalitiese teoretici noodsaaklik dat die terapieproses 'n individu se taal<sup>17</sup> tot heling moet bring. As 'n taalgebonde wese, waar woorde en taal die mens se begrip van hul werklikheid bepaal, speel dialogiese interaksie binne die *talking cure* 'n integrale rol in die identifikasie, benoeming en uiteindelijke oorkoming van psigologiese probleme. Alhoewel taal 'n bron van verwarring kan wees, is taal ook terselfdertyd die wyse waarop hierdie verwarring opgelos en genesig bewerkstellig word, oftewel letterlik 'n *talking cure* (Heaton, 2010:10).

Die *talking cure* hou in dat wanneer 'n individu met ander in gesprek tree, die siel ontsluit word wat die weg na nuwe metodes van selfkennis open en 'n sin vir selfbesorgdheid in die lewe roep wat andersins nie sou bestaan nie (Jopling, 2011:158). Deur die gesprek kan die individu 'n beter begrip formuleer rakende sy of haar ervarings en sodoende moontlike antwoorde op sy of haar probleme vind (Stilgoe & Farook, 2008:34). In hierdie proses word daar sin gemaak van hul sogenaamde kondisie – 'n voordeel wat medikasie nie noodwendig bied nie. Stilgoe en Farook (2008:34) is van mening dat hierdie proses, waardeur die individu 'n sin vir self rekonstrueer, verantwoordbaarheid laat hervat en 'n koherente selfnarratief skep, 'n integrale rol in die genesingsproses speel.

Soos met Craps (2010:55) se konsep van die *talking cure* kan Sihlali se proses van kunsskepping ook beskou word as 'n metode waarop hy die traumatiese gebeure kon herleef en onderskei van die verlede, wat ook sterk ooreenstem met verskillende elemente rakende eksternalisering. Dit kan ook as 'n verklaring dien vir waarom Sihlali se traumatiese herinneringe uit sy kinderdae hom nie meer geteister het nadat hy dit op papier vasgelê het nie.

Lichtenberg (2013:viii) stel dat die *talking cure* unieke voordelige veranderinge teweeg kan bring. Hierdie veranderinge sluit die verligting van spanning in, waar nuwe moontlikhede ten opsigte van vryheid van gevoelens en gedagtes, asook openheid in verhoudings, teweeg gebring kan word. Deur die *talking cure* word nuwe diskursiewe

---

<sup>17</sup> Dit is belangrik om in hierdie stadium te noem dat alle gesag in die hande van die dokter se kennis was. Die terapeutiese doel was slegs om simptome te verwyder, en die houding van die dokter was beperk tot die versekering dat die pasiënt hul trauma ten sterkste gedetailleerd weergegee het en dat die oorspronklike effek verwoord is (Rizzuto, 2008:730).

betekenisse en interpretasies geopen, ongesonde leefstyle en gewoontes geïdentifiseer, en alternatiewe wyses waarop die individu sy hede en toekoms kan beskou, geartikuleer (Aho & Guignon, 2011:306).

Bianco (2011:299) stel dat hierdie benadering in psigoterapie 'n geskikte forum bied waarop sekere diskontinuiteite binne 'n individu se lewensverhaal ondersoek kan word, wat uiteindelik daartoe lei dat die verskeidenheid en onsamehangenheid van verskillende ervarings aan mekaar gebind word. Bianco (2011:299) noem ook dat die narratiewe proses in hierdie prosesse die sogenaamde "gom" word wat lei tot 'n meer holistiese beskouing van hierdie ervarings. Vanuit hierdie beskouing word narratiewe terapie vervolgens bespreek.

### 3.4 Narratiewe terapie: 'n inleiding tot kuns as eksternalisering

Psigoterapie is volgens Bianco (2011:299) 'n praktyk wat gewy is aan die ondersoek van definiërende oomblikke binne 'n individu se lewe, en 'n terapeut begelei die individu in die organiserings, prosessering, interpretasie en ontdekking van kritiese ervarings wat hul lewens vorm. Narratiewe terapie kan onder andere ook as 'n relatiewe nuwe benadering tot familierapie<sup>18</sup> beskou word (vgl. Riley & Malchiodi, 2003:88; Vishwanatha, 2008:12).

Hierdie benadering is deur White en Epston (1989) ontwikkel en is grootliks gebaseer op Michel Foucault (1926 – 1984) se gelykstelling van kennis en mag en die desentralisering van die subjek, en Friederich Nietzsche (1844 – 1900) se konsep rakende die alomteenwoordigheid van mag wat alle menslike interaksie oorheers (Parry & Doan, 1994:17). Die uiteinde van hierdie twee denkstrome is dat verhale onderwerp word aan die dominante diskoers wat uiteindelik kulturele norme definieer en 'n *status quo* onderhou (Parry & Doan, 1994:17). Met die doel om 'n respekvolle, nie-blamerende benadering tot intervensie te wees, posisioneer narratiewe terapie 'n individu sentraal as die kenner van sy eie lewe (Vishwanatha, 2008:12). Die narratiewe aktiwiteit help die individu om lewensgebeure te konsolideer deur emosies en herinneringe met mekaar te skakel (Bianco, 2011:300). Die grondslag vir narratiewe terapie is gelê deur skrywers soos Parry (1991), Parry en Doan (1994), White (1989, 1993), White en Epston (1989, 1990), Sandelowski (1991), Howard (1989, 1991), Tomm (1989), Freedman en Combs (1996), Madigan (1996), Vezeau (1994), en Zimmerman en Dickerson (1996) (Moules & Streitberger, 1997:3).

Moules en Streitberger (1997:3) stel dat 'n individu se werklikheid deur taal gevorm word, en dat hierdie werklikheid verder uitgebrei word deur middel van stories. Hier kan 'n verband getrek word na Reynolds (2006:28) in hoofstuk 3 (kyk bl. 42) wat stel dat dit juis 'n individu se taal is wat tot heling gebring moet word. Oor White en Epston se werk rondom narratiewe terapie stel Bianco (2011:300) dat narratiewe terapie 'n behandeling

---

<sup>18</sup> Eenvoudig gestel is familierapie 'n tipe psigoterapie wat deur gesinne beoefen word, maar in praktyk het die term ontwikkel om 'n wye verskeidenheid van kliniese benaderings te beskryf. Dit behels die proses waar 'n individu geleer word hoe om familiestrukture te verstaan en hoe om binne familieverwante strukture te funksioneer, of 'n modaliteit om 'n spesifieke probleem binne 'n familie aan te spreek, asook 'n benadering tot die identifisering van psigiese probleme soos dit binne die konteks van interpersoonlike verhoudings voorkom (Dickstein *et al.* 1996:129).

is wat rondom die metafoor van 'n storie wentel, en dat 'n individu in hierdie benadering hul lewensprobleme as 'n geëksternaliseerde teks benader wat eerstens gelees en geëvalueer word, en daarna herskryf en hersien word.

Volgens Kirsh (1996:56) gebruik die mens narratiewe in 'n poging om lewenservaringe te interpreteer en uiteindelik daarvan sin te maak. Deur ervaringe in die vorm van 'n narratief oor te dra word betekenis gegenereer wat lei tot nuwe insigte wat inherent ons lewens en kultuur vorm en domineer (Bruner, 1990:97). Ons sin vir die normatiewe word deur middel van narratiewe gevoed, soveel so dat stories ons werklikheid omskep in 'n vernuwende werklikheid. Deur die gebruik van narratiewe word 'n werklikheid georganiseer en onderhou terwyl ander werklikhede terselfdertyd bevraagteken word (Moules & Streitberger, 1997:3).

Deur middel van narratiewe word ervaringe herskep en in die proses word verskillende nuanses van persoonlike en sosiale geskiedenis daarin verweef (Kirsh, 1996:56). Deur hierdie oorvertellingsproses word 'n ervaring herleef en sodoende kan sin en betekenis uit daardie ervaring ontgin word. Die narratief word uiteindelik 'n fundamentele meganisme wat lei tot 'n beter begrip van sekere ervaringe in 'n individu se lewe (Reynolds & Vivat, 2006:1; Kirsh, 1996:56). Die storie word die draaiboek van 'n persoon se lewe en bepaal uiteindelik die wyse waarop een persoon met 'n ander kan identifiseer (Moules & Streitberger, 1997:3).

Die term "narratief" in narratiewe terapie impliseer dat daar na stories oor mense en die probleme wat hulle ervaar, geluister word en dat hierdie stories as deel van die terapieproses vertel of oorvertel word (vgl. Sori & Hecker, 2003:225; Riley & Malchiodi, 2003:88). Vanuit hierdie benadering word probleme apart van individue gesien en die aanname word gemaak dat mense oor die vaardigheid, moontlikheid, oortuiging, waardes, verbintenisse en die bevoegdheid beskik wat hul kan help om die invloed wat daardie probleme oor hul lewens uitoefen, te verminder (Vishwanatha, 2008:12).

Die primêre doel van narratiewe terapie is om mense te help om hul probleme te eksternaliseer, sodat die individu van die probleem geskei kan word (Riley & Malchiodi, 2003:88). In narratiewe terapie word eksternaliserende gesprekke gevoer met die doel om deur die verhalende vertel en oorvertel van ervaringe en gebeurtenisse 'n

verandering in die protagonis se persepsie van en houding teenoor 'n probleem teweeg te bring (vgl. Payne, 2006:5; Carlson, 1997:271; Cobb & Negash, 2010:55). In naratiewe terapie word akkoord gegaan met die veronderstelling dat die inderdaad probleem die probleem is, en nie die persoon nie. Dit is egter nie uitsluitlik die probleem wat ter sprake is nie, maar ook sekere aspekte wat rondom die probleem geglo word (Wright, *et al.*, 1996). In aansluiting hiermee stel Moules en Streitberger (1997:3):

...Problems, which are socially constructed stories and beliefs, are seen as separate from families. Problems have lives of their own. Problems are not inherent in people; they are not fixed characteristics of people or relationships.

Wanneer die verhouding tussen die persoon en die probleem ondersoek word, kan die persoon se sin van effektiwiteit as agent van verandering toeneem, omdat 'n narratief bydra tot die individu se begrip van sy innerlike wêreld (Vishwanatha, 2008:12). Deur die probleem en die persoon van mekaar te skei word, die druk van blaam en verantwoordelikheid verlig en kan die terapeut en die kliënt (oftewel die pasiënt) eerder hulself daarop toespits om 'n oplossing vir die probleem te vind (Riley & Malchiodi, 2003:88).

Net soos die geval is met gewone stories, het naratiewe spesifieke storielyne en die gebeure word georden om spesifieke temas uit te lig (Gaydos, 2005:256). Uitdrukkings, metafore en vergelykings word gebruik om die storie te filter en te organiseer. Verder dra die wyse waarop sekere dele van die storie aan ander dele verbind word ook by tot die skepping van samehangendheid en betekenis in die storie, wat aanduidend is van die belangrikheid in hoe 'n persoonlike verhaal vertel word (Gaydos, 2005:256). Die verhaal strek verder as blote kronologie en die narratief is nie altyd liniêr georden nie. Die persoon sal gewoonlik begin by 'n deel wat minder emosioneel gelade is, maar tog in terme van self-definisie belangrik is (Gaydos, 2003:40). Gaydos (2005:256) stel:

Regardless of where the story begins, when really following it the listener is pulled into it and interprets it in the light of their own experiences; then this interpretation becomes a resource and a memory for the listener as well as the narrator.

Volgens Gaydos (2005:254) kan die kreatiewe estetiese proses in groepsverband gebruik word om persoonlike naratiewe te verstaan en deur middel van deelname saam te skep deur self-definiërende herinneringe en metafore te beklemtoon. Mense maak sin van die wêreld en hul plek daarin deur self-verhale te skep wat sekere eienskappe van 'n narratief deel. Die verhaal het 'n begin, 'n middel en 'n einde. Die

verhaal het ook 'n storielyn en intrige. Verder word die verskillende rolle deur interessante en 'n verskeidenheid van karakters wat die storielyn aandryf vertolk. Elke narratief bevat ook eksplisiete en implisiete temas (Gaydos, 2005:254). Hierdie elemente, met spesifieke verwysing na die karakters, storielyn en betekenis, wat met die verloop van tyd ontwikkel, help om 'n deurlopende psigologiese storie te vorm, wat weer op sy beurt bydra tot die vorming van die individu se identiteit (Bianco, 2011:300).

Narratiewe kan in rasonale terme gesien word en word aangewend met die doel om sin uit die onderwerpmateriaal te maak, en dit word gedoen deur hede en verlede te integreer (Carroll, 2003:72). Verder bied narratiewe aktiwiteite aan die verteller die geleentheid om onafhanklike gebeurtenisse te orden om sodoende kontinuïteit tussen die verlede, hede en verbeeldingswêreld te skep. Narratiewe is egter nie 'n spieëlbeeld van die verlede nie, maar eerder 'n refraksie daarvan (Riessman, 1993:6). Die narratief word sodoende 'n interpretasie van die verlede eerder as 'n konkrete reproduksie daarvan (Riessman, 1993:6). Hier kan ook 'n verband getrek word na Mehnert (2011:85; kyk ook bl. 34) wat herinnering as subjektief beskryf en die verskillende faktore wat herinnering beïnvloed, omskryf. Volgens Bruner (1990:57) verkry die menslike natuur deur middel van stories betekenis. Sodoende word narratiewe fundamentele en universele wyses waarop mense sin maak van hul lewenservaringe wanneer hierdie ervaringe deur middel van stories en metafore geïnterpreteer word (vgl. Reynolds & Vivat, 2006:1; Kirsh, 1996:56). Deur hierdie proses word ervaringe herleef wat daartoe lei dat nuwe betekenis ontgin kan word (Kirsh, 1996:56). Die stories word nie net deur werklike gebeurtenisse gevorm nie, maar die aard daarvan word ook deur persoonlike persepsies beïnvloed (Reynolds & Vivat, 2006:1).

Maguire (1998:44) is egter van medning dat die mensdom in 'n strewe na moderne materiële voortuigang hulself aan die kollektiewe oorgegee het, wat daartoe sou lei dat individualiteit (en by implikasie persoonlike persepsies) agterweë gelaat is (Maguire, 1998:44). Maguire (1998:44) stel voor dat die mens se gevoel van direkte kontak met die lewens wat ons lei, die moontlikheid om betekenisvol met ander te kan identifiseer, asook die gevoel van individualisme in eie reg as gevolg hiervan verlore gegaan het, en

is van mening dat persoonlike narratief<sup>19</sup> hierdie verlies kan herstel (vgl. Gaydos, 2005:255).

Volgens Payne (2006:7) moedig narratiewe terapeute 'n fokus op die ontipiese<sup>20</sup>, soos dit deur die persoon ervaar word, aan. Daar word noukeurig aandag verleen aan subtiele, byna misbare elemente binne die narratief, naamlik die nuanses waarin die vertelling plaasvind, die wyse waarop 'n reaksie georganiseer word, die verhouding tussen die navorser en die subjek, asook die sosiale en historiese kontekste wat daaraan verbind word (Riessman, 1993:6). Die unieke persoonlike storie word gewoonlik onderdruk ten gunste van 'n dominante sosiale narratief (Fromme, 2011:391). Hierdie "ontipiese" word in besonder oorweeg juis omdat dit die gedeelte van die verhaal is wat persepsies beïnvloed. Stories met unieke uitkomst help die persoon om geobjektiveerde probleme van die self te dekonstrueer, en die persoon se lewe te herskryf met alternatiewe stories wat in teenstelling staan met die dominante storie (Fromme, 2011:392). Die formulering van alternatiewe stories word beklemtoon en aangemoedig, sodat die persoon die onderdrukking van die dominante diskoers kan ontsnap (Parry & Doan, 1994:18). Soos White en Epston (1990:16) dit stel:

...as people began to inhabit and live out these alternative stories, the results went beyond solving problems. Within new stories, people could live out new self-images, new possibilities for relationships, and new futures.

Volgens Fleming (2003:3) word daar in terapie op sowel teoretiese as praktiese grondslag dikwels verby die invloed van magsverhoudinge gekyk. Narratiewe terapie moedig egter aan dat die breër sosiokulturele konteks in ag geneem moet word en dat magspel ook oorweeg moet word, asook hoe hierdie mag werk en uiteindelik inspraak lewer op die individu se lewe. Narratiewe terapie erken egter dat die werklikheid sosiaal gekonstrueer is, en dat kulturele dominante sosiale konstruksie 'n marginaliserende en onbevoegmakende effek op sommige persone en groepe het (Neal, 1996:66). Soos Parry en Doan (1994:17) dit stel, doen mense wat hulle doen omdat hulle verhoed word om andersins op te tree. Dié sogenaamde "andersins" word deur 'n kultuur se dominante diskoers rondom wat korrekte en aanvaarbare optrede is, gestipuleer en word verder ook gevestig deur die storielyne wat deur hul families onderwerp word.

---

<sup>19</sup> Persoonlike narratief is 'n vorm van outobiografiese storievertelling wat vorm gee aan lewenservaringe (Gaydos, 2005:255).

<sup>20</sup> Payne (2006:7) praat spesifiek van die "untypical" en daarom word die woord a-tipiese nie in hierdie konteks gebruik nie.

White se eerste stap om mense van hul beperkings te bevry, is om in eksternaliserende gesprekke te tree en sodoende die persoon van 'n probleem te skei (Parry & Doan, 1994:17). Sodoende word die proses van probleem-eksternalisering veel meer as bloot 'n terapeutiese tegniek. Dit is eerder 'n politiese beskouing wat 'n perspektief bied en hierdie perspektief staan in skerp kontras teenoor 'n dominerende kulturele wete, wat uiteindelik kategorieë van abnormaliteit deur 'n "normaliserende oordeel" skep (Parry & Doan, 1994:53). Sodoende lewer die narratiewe aktiwiteit 'n bydrae tot die bevraagtekening van praktyke van selfonderdrukking (Ochs & Capps, 1996:19).

Die aanvaarde uitkomst van narratiewe terapie is om alternatiewe stories te genereer, oftewel 'n nuwe persepsie rakende 'n probleem en die verhouding van die persoon teenoor die probleem te bewerkstellig (Fleming, 2003:179). Deur nuwe betekenis te genereer kan meer positiewe en opbouwende uitkomst bereik word, en dit word gedoen deur die storie te herskryf. Sodoende word die verteller nie net die kunstenaar wat die verhaal uitbeeld nie, maar ook die gehoor wat op die verhaal reflekteer en daarop kritiek lewer (vgl. Fleming, 2003:180; White & Epston, 1990:18). Deur verskillende perspektiewe word die nodige vaardighede aan terapeute gebied wat hul uiteindelik in staat stel om hulself en hul kliënte as uitsonderlik buite kultureel-gekonstrueerde diskoerse rakende probleme en persone te sien (Neal, 1996:66). Verder dra verskillende perspektiewe ook daartoe by dat die terapeut en die kliënt deur middel van waarneming kan sien hoe mag deur die aanwending van kultureel dominerende betekenis werk (Neal, 1996:66).

Die narratiewe aktiwiteit word 'n kritiese bron vir sosiale emosies, houdings en identiteite wat die verteller help om sin te maak van lewenservaringe wat hom/haar sodoende in staat stel om sy lewe en houding van afbrekende persepsies en stories te skei (vgl. Ochs & Capps, 1996:19; Carlson, 1997:273). Deur die narratiewe aktiwiteite kan onderdrukkende verhoudings bevraagteken word, en sodoende word interpersoonlike verhoudings ontwikkel wat uiteindelik kan lei tot aanvaarding van en integrasie in 'n gemeenskap (vgl. Ochs & Capps, 1996:19; Carlson, 1997:273).

'n Narratiewe perspektief op psigoterapie erken dat die lewe logiese en liriese aspekte bevat, en dat 'n individu nie net die sogenaamde "geskrewe teks" in ag moet neem nie, maar ook die simbole, raaisels en verskuilde betekenis tussen die lyne mag lees en

ter harte neem (Bianco, 2011:300). Sodoende kan die individu hul werklikheid in samehang met hul deurlopende ervarings van hierdie werklikheid skep en hersien.

Volgens Carlson (1997:271) hou die basiese aanname van narratiewe terapie in dat mense in hul lewensgang geneig is om negatiewe persepsies oor hulself te internaliseer. In die proses waar narratiewe vertel en oorvertel word, word die storie geherstruktoreer, wat uiteindelik kan lei tot 'n positiewe verandering in die wyse waarop die protagonis sy of haar werklikheid verstaan en ervaar (Cobb & Negash, 2010:55). Volgens Carlson (1997:272) sou hierdie persepsies as dominante stories bekend kon staan, en die doel van narratiewe terapie sou wees om hierdie traumatiese stories te eksternaliseer. Dit sou meebring dat die persoon as getraumatiseerde kan sien dat die trauma losstaande van hom of haar is en dat hy/syself nie die probleem is nie (vgl. Carlson, 1997:272; Parry & Doan, 1994:52).

As primêre metode om negatiewe geïnternaliseerde traumatiese ervarings te verwerk kan die eksternaliserende gesprekke daartoe lei dat die trauma en die persoon as 't ware van mekaar geskei word, wat bydra tot die besef dat die persoon se bestaan apart van sy probleme funksioneer (vgl. Carlson, 1997:273; Cobb & Negash, 2010:55). Die persoon word aangemoedig om los te breek van geïnternaliseerde probleemnarratiewe oor die self en ander: die kliënt "is nie die probleem nie" maar deur samewerking met die terapeut word dit moontlik om uiteindelik die geëksternaliseerde probleme te oorkom (Parry & Doan, 1994:52).

Deur hierdie herbeskouing word die persoon nie meer verantwoordelik gehou vir die probleem nie, maar word eerder aangemoedig om verby die probleem te beweeg (Fromme, 2011:291). Volgens Malchiodi (2008:14) help eksternalisering om traumatiese ervarings van die hede na die verlede oor te skuif. Anders gestel lei die aanwending van "eksternaliserende gesprekke" tot die heroorweging van dominante stories op so 'n wyse dat die protagonis nuwe stories kan konstrueer (vgl. Cobb & Negash, 2010:56). Zimmerman en Dickerson (*in* Parry & Doan, 1994:53) stel:

When one externalizes specifications in this way, one opens space for people's own preferred descriptions. One does not replace cultural specifications with therapeutic truths and solutions. To usurp systems of expert power (cultural, therapeutic), one begins to work systems of personal power. From this perspective, self-actualization becomes the ultimate conformity, as it requires obedience to dominant and scientifically determined truths. Rebellion

against these dominant cultural specifications allows people to begin to be influenced by their own ideas/ideals of how they should be.

Soos die verteller gedurig deelneem aan eksternaliserende gesprekke vind daar 'n verskuiwing ten opsigte van die verteller se verhouding teenoor die probleem plaas. Deur die probleem te eksternaliseer word die persoon die geleentheid gebied om beheer oor die probleem te neem wat uiteindelik die verandering te weeg kan bring (Sori & Hecker, 2003:234). Fleming (2003:2) stel ook dat 'n probleem nie noodwendig as 'n tekortkoming beskou moet word nie, maar eerder as 'n verhaal wat deur middel van terapeutiese gesprekke herskryf moet word. Dit word gedoen deur ander herinneringe en begrippe wat gewoonlik vergete gebly het te betrek, wat sodoende die hele verhaal radikaal anders kan laat uitsien.

### 3.5 Kunsskepping as eksternalisering in narratiewe terapie

White en Epston (1990:38) definieer eksternalisering as 'n terapeutiese benadering wat persone aanmoedig om die probleme wat hulle as onderdrukkend beskou, te eksternaliseer en selfs te personifiseer. Neal (1996:67) beklemtoon dat eksternalisering 'n praktyk is wat 'n nuwe denkwysse aanmoedig in dié sin dat 'n woord, 'n gedagte of 'n beskrywing rondom 'n probleem 'n objek is en dat hierdie "objek" konkrete beskryfbare eienskappe kan aanneem. Sodoende dra eksternalisering daartoe by dat byvoorbeeld taalkundige praktyke wat veroorsaak dat 'n persoon destruktief oor probleme nadink, gekonfronteer en teengestaan word.

Die beskouing dat probleme apart van persone staan, word eksternalisering genoem omdat mense weliswaar uitgenooi word om as toeskouers tot 'n probleem te staan, om sodoende die oorsprong en invloed daarvan as 'n eksterne waarnemer te kan aanskou (Moules & Streitberger, 1997:3). Voortspruitend hieruit word eksternalisering 'n refleksie op hoe menslike ervaringe saamgestel en onderhou word (Moules & Streitberger, 1997:3). Deur die persoon en die probleem van mekaar te skei, word dit moontlik om op te let na unieke uitkomst, naamlik daardie afgeskepte en oorgesiene gebeure of ervaringe waarin die probleem nie die persoon gedomineer het nie (Parry & Doan, 1994:17).

Volgens Fleming (2003:2) help eksternalisering om die gewoontelike lees en uitvoer van stories te onderbreek in 'n proses wat ook kan bydra tot die skeiding tussen die verteller en die storie. Deur die gebruik van verbeelding kan unieke uitkomst bereken word in 'n alternatiewe storie of narratief. Dit is juis die onvertelde verhaal wat buite die dominante verhaal staan wat die roumateriaal vir narratiewe terapie word (Fleming, 2003:2). Unieke uitkomst word daardeur gegenereer, waar dit gewoonlik agterweë gelaat word weens die dominante stories wat die persoon terughou. White en Epston (1990:16) stel dat hierdie unieke uitkomst 'n wye reeks van gebeure, emosies, intensies, gedagtes en aksies insluit, en hierdie voorbeelde beskik oor historiese, huidige en toekomstige kontekste wat nie deur die dominante storie in ag geneem word nie. Deur die proses waarin 'n probleemdeurweekte storie van 'n persoon se lewe en verhoudings geëksternaliseer word, help narratiewe terapie die persoon om unieke uitkomst te identifiseer (Fleming, 2003:2).

Soos genoem kan trauma kan 'n groot skok vir die menslike sisteem veroorsaak wat kragtige emosies ontlok wat nie noodwendig deur woorde uitgedruk kan word nie, maar waarvoor kunsskepping 'n tipe uitlaatklep skep. Sodoende help kunsskepping om oorweldigende emosies uit te druk en te beheer (Rubin, 2010:222). Volgens Thompson (2006:819) vervul kunsskepping 'n dubbele funksie as beide 'n persoonlike ontdekking en 'n vorm van herinnering. Hieruitspruitend kan kunsskepping beskou word as 'n aktiwiteit wat bydra tot die formulering van houdings en lewens in verhouding tot die verlede. Sodoende word kuns, en meer spesifiek die intieme proses waartydens kuns geskep word, gebruik as 'n terapie wat uiting gee aan die nieverbale kern van traumatiese herinneringe (Talwar, 2007:2).

Volgens McNiff (2004:xiii) kan kuns en kreatiwiteit as medikasie vir die siel beskou word. Hy beskryf dit as iets wat die menslike siel vir homself "voorskryf" om siektes tot heling te bring en lewenslus te herstel. Kunsskepping speel ook sedert die antieke tye 'n merkwaardige rol in die integrasie van die individu, familie en groep, vanaf die seremoniële (die oorgang tussen lewe en dood, huwelike, oorlog, die behandeling van siektes en interaksie met die aanslagte van die natuur), tot 'n metode van aanbidding en 'n skakel met 'n opperwese (Halprin, 2003:37).

So vroeg as 1944 stel Cassirer (1944:154 – 155) reeds dat kunstenaars nie net die innerlike betekenis van ervaringe moet voel nie, maar dat hulle hierdie gevoelens ook moet eksternaliseer. Volgens hom is dit juis hierin waar die sterkste en kenmerkendste mag van die kunssinnige verbeelding gesetel is. Die kunstenaar gebruik 'n unieke vorm van ekspressie deur 'n "ander" te skep wat in werklikheid deel van sy self-ervaring is, maar deur die konkretisering deur middel van media, word dit ekstern met eienskappe van 'n aparte subjektiwiteit.

Deur met hierdie eksterne objek om te gaan word raaisels opgelos sodat die nuwe objek stelselmatig in die kunstenaar se perfekte oplossing getransformeer word (Hagman, 2010:22). Die uiteinde hiervan is dat die kunswerk as 'n selfobjek-ervaring funksioneer, waar die kunstenaar se perfeksie gereflekteer word, of 'n ideale geleentheid geskep word om die skoonheid daarvan te waardeer. Eksternalisering beteken dat die waarneembare of tasbare nie net in 'n spesifieke medium vasgevang

word nie, maar dat die sintuiglike vorme, soos ritme, kleur, patrone, lyne en ontwerp die vorm saamstel. Hierdie formele elemente is nie bloot ekstern of tegniese maatreëls wat toegepas kan word om 'n gegewe intensie na te boots nie, maar vorm 'n integrale deel van die estetiese intensie self (Cassirer, 1944:154-155). In die woorde van Rotenberg:

In the area of interaction between the artist and his own work, he puts his own puzzles and mental ambiguities outside himself and then reacts to them as if they were other than his. In a sense, once the artist begins a work, he surrenders to it as though the work were dominating him, demanding a solution of its own ambiguities, and requiring completion. The artist experiences self-object functioning of the artwork as alive, active, and interpretive and eventually having transformative capabilities, to the extent that inner puzzles of the artist's art worked through this externalization (Rotenberg, 1988:209).

Volgens Moon (2002:181) kan kunsskepping beide 'n ekspressiewe en behoudende aktiwiteit wees, en een van die twee is gewoonlik dominant bo die ander. Nietemin behels die proses van kunsskepping die eksternalisering van gedagtes, emosies en idees, en die transformasie daarvan in 'n konkrete eksterne vorm. Deur kunsskepping word 'n sintese van emosionele vryheid en gestruktureerde uitdrukking gevorm:

The extreme of expression in the art process is uninhibited catharsis release through the use of art materials, without any consideration for the conscious, aesthetic decision making involved in giving form to expression. The extreme of containment in the art process is absorption in external, technical processes, resulting in the squelching of internal impulses (Moon, 2002:181).

Hoewel narratiewe terapie primêr op taal gefokus is, word die kunswerk en die vormtaalelemente waaruit die kunswerke saamgestel is vir die doeleindes van hierdie verhandeling as die taal waaruit die narratief saamgestel is, beskou<sup>21</sup>. Volgens Riley en Malchiodi (2003:88) kan 'n kunswerk ook beskou word as 'n vorm van eksternalisering en voeg hierdie vorm van uitdrukking waarde toe tot die terapeutiese proses. Deur 'n kunswerk te skep word die persoon en die probleem meer konkreet van mekaar geskei in dié sin dat die probleem visueel waarneembaar word. Die persoon sien letterlik die probleem en dink daaraan as iets wat apart en buite homself staan (Riley & Malchiodi, 2003:88). Conrad (1897:5) stel:

And art itself may be defined as a single-minded attempt to render the highest kind of justice to the visible universe, by bringing to light the truth, manifold and one, underlying its every aspect. It is an attempt to find in its forms, in its colours, in its light, in its shadows, in the aspects of matter and in facts of life

---

<sup>21</sup> Dit is juis hierdie beskouing van die vormtaalelemente as die taal waarmee die kunstenaar kommunikeer wat van belang vir hierdie studie is. Hierdie elemente word in die vierde hoofstuk van dié verhandeling dienooreenkomstig toegepas ten einde die seleksie van kunswerke te analiseer en interpreteer.

what of each is fundamental, what is enduring and essential – their illuminating and convincing quality – the very truth of their existence.

Volgens Wallingford (2009:8) definieer die American Art Therapy Association in hul 2004-nuusbrief kunstherapie as die terapeutiese gebruik van kunsskepping binne 'n professionele verhouding deur mense wat siekte, trauma, of lewensuitdagings ervaar, asook deur mense wat op soek is na persoonlike ontwikkeling. Deur kuns te skep en oor die produkte en proses te reflekteer kan mense bewustheid oor hulself en ander kweek, asook leer hoe om simptome, stres en traumatiese ervarings te hanteer; kognitiewe vaardighede verbeter; en die lewensbevestigende plesier van kunsskepping geniet.

As 'n pionier in die gebruik van kunsskepping as 'n vorm van self-uitdrukking het Cassou en Cubley (1995:7) meer klem gelê op die skilderproses eerder as die produk. Sy stel ook: "To create is to move into the unknown – to move into the mystery of yourself, to have feeling, to awaken buried perceptions, to be alive and free without worrying about the result." Om bloot vir die proses daarvan te skilder was vir Cassou en Cubley die visuele ekwivalent van om dagboekinskrywings aan te teken. Wallingford (2009:27) argumenteer dat 'n individu deur die proses van kunsskepping werklik daartoe in staat gestel word om selfliefde te openbaar deur verby die emosies en gedagtes te beweeg wat by hulle opkom, ongeag van die kleur, vorm of beeld wat daardeur opgeroep word. Soos Cassou en Cubley (1995:140) dit stel:

As the creative force passes through your inner world, it carries images and feelings that are uncompleted, unfinished, misunderstood, not experienced, or denied. By spontaneously painting, the healing happens, not because of what you do with the image or meaning but because of the powerful cleansing energy of creativity (Cassou & Cubley, 1995:140).

Weens die unieke vermoë waarvoor kuns beskik om die subjektiewe en emosionele dimensies van traumatiese ervarings te kanaliseer, dien kuns (en die kunste in die algemeen) volgens Mosely (2007:106) as 'n gepaste forum waarop 'n pynlike geskiedenis en traumatiese ervarings aangespreek kan word. In aansluiting hiermee stel Rubin (2010:41) dat daar 'n toenemende belangstelling in kuns as terapie ontwikkel omdat mense al aan een of ander vorm van trauma blootgestel is meer algemeen voorkom, en nieverbale metodes beter resultate in hul behandeling opgelewer het. Ongeag of traumatiese gebeure onbewustelik is, of uit vrees onderdruk word, is kuns 'n uitstekende metode om "te vertel sonder om te praat" (Rubin, 2010:209). Deur die skep

van 'n kunswerk kan die kunstenaar katarsis bereik en daar sou geargumenteer kon word dat kunswerke die kunstenaar van onverwerkte stres verlos. Dié gedagte kan in aansluiting met Thompson (2006:813 – 814) verder geneem word. Hy is van mening dat kuns 'n belangrike rol in die oplossing van traumas vanuit die apartheidperiode speel. Kunsterapie stel 'n persoon op 'n spreekwoordelike weg wat na heelheid lei, deur die individu juis bewus te maak van 'n groter geheel (Johnson, 1986:142). In dié proses word die persoon toegerus om met sy innerlike self te kommunikeer. Bianco stel ook verder:

Narratives may stop, but rarely do they end; after all, what is “happily ever after” if not another beginning? Narrative empowers us to author new and sublime realities that transcend objective events, allowing us to choose our own endings, as well as the endings of those who touch our lives (Bianco, 2011:301).

Deur middel van 'n narratief, en by implikasie eksternalisering, word karakters, woorde, simbole en 'n storielyn gebruik om verdwene tye te herroep en sodoende word die stories van hierdie tye en die mense wat daarvan deel was, gekoester en bewaar (Bianco, 2011:301). Vanuit hierdie stelling word sekere aspekte rakende nostalgie aangeraak wat deur Sedikides *et al.* (2008:230) as 'n sentimentele smagting na die verlede gedefinieer word. Nostalgie word vervolgens bondig bespreek.

### 3.6 Nostalgie: herinneringe sonder pyn

Volgens Muller (2006:739) is nostalgie iets wat nie in besonder goed verstaan kan word nie om die blote rede dat dit 'n paradoksale konsep is. In die literatuur is die term as 'n fisiese sindroom, 'n psigiese sindroom, 'n "blote" emosie, en selfs as 'n simptoom van die moderne era, omskryf (Muller, 2006:739). Verder behels nostalgie 'n terugblik deur die geskiedenis na 'n tyd of 'n plek wat nie noodwendig werklik bestaan nie. Die *Oxford English Dictionary* (2012:491; vgl. ook Legg, 2004:100) definieer nostalgie as 'n sentimentele verlange na 'n periode in die verlede, 'n berouende of weemoedige herinnering aan 'n vroeër tydperk; en ekstreme heimwee. Volgens Legg (2004:100) bestaan daar 'n sterk verbintenis tussen tyd en plek in die konteks van nostalgie.

Zhou *et al.* (2008:1023) beskryf nostalgie verder as 'n sentimentele verlange na die verlede en 'n self-relevante, sosiale emosie met veelsydige betekenis. Die woord nostalgie is afgelei van die Griekse woorde *nostos* (terugkeer) en *algos* (lyding) (Wildschut *et al.*, 2006:975). Hieruit kan afgelei word dat die letterlike betekenis van nostalgie die lyding is wat veroorsaak word deur die verlange om terug te keer na die plek van oorsprong (Wildschut *et al.*, 2006:975).

Volgens Gobodo-Madikizela (2012:255) bestaan daar twee kenmerke wat sentraal tot nostalgiese konstrakte staan: die eerste behels die neiging om aan geïdealiseerde beelde van die verlede vas te klou. Hierdie neiging stel 'n innerlike dialoog tussen die hede en die verlede in werking wat daartoe lei dat die verlede geïdealiseer en opgehef word. Die tweede kenmerk van nostalgie behels 'n verlange na 'n tuiste – oftewel 'n tuiste wat nie meer bestaan nie of selfs nooit bestaan het nie. Valis (*in* Gobodo-Madikizela, 2012:255) definieer nostalgie verder as 'n innerlike ruimte van psigiese en emosionele resonansie. Dit wil sê dat die smagting nie as sulks na die verlede self is nie, maar na 'n geïdealiseerde psigologiese ruimte van behoud, en 'n soeke na 'n skuiling in 'n vereenvoudigde en stabiele weergawe van die verlede (Gobodo-Madikizela, 2012:255). Hier kan ook 'n verband getrek word na trauma wat veroorsaak word deur 'n breuk in die narratief van 'n individu se lewensverhaal, waar die grense tussen die hede en die verlede vervaag (kyk ook bl. 31).

Wildschut *et al.* (2006:976-977) identifiseer drie toestande van nostalgie, naamlik positief, negatief en bittersoet. Die positiewe word deur Davis (1979:18) gedefinieer as 'n positiewe herroeping van die geleefde verlede, en hy argumenteer verder dat die nostalgiese ervaring verweef is met eienskappe van eertydse skoonheid, vreugde, plesier, bevrediging, goedheid, geluk en liefde (Davis, 1979:14). Hy stel verder die “nostalgic feeling is almost never infused with those sentiments we commonly think of as negative — for example, unhappiness, frustration, despair, hate, shame, and abuse” (Davis, 1979:14).

Hoewel Davis hierdie mening dat nostalgie oorheersend 'n positiewe emosie is, het teoretici egter ook die negatiewe eienskappe van nostalgie ondersoek (vgl. Zhou *et al.*, 2008:1023; Wildschut *et al.*, 2006:976). In hierdie verband word nostalgie onder die sub-kategorie van emosies van behoefte en verlies geklassifiseer. Verder word nostalgie beskryf as hartseer en wening oor die verlede, wat die besef dat 'n begeerlike aspek van die verlede vir altyd verby is, behels (vgl. Wildschut *et al.*, 2006:976-977). Beide beskouings is egter beperkend ten opsigte van die kompleksiteit van nostalgie. Velikonja (2008:27) beskryf nostalgie as 'n komplekse emosie van teenstrydighede. Wildschut *et al.* (2006:977) noem die derde kategorie 'n komplekse, positiewe emosie met ondertone van verlies. Nostalgie is 'n geluk-verwante emosie, maar terselfdertyd wek die emosie hartseer op weens die besef dat van die begeerlike aspekte van die verlede verby is (Vgl. Wildschut *et al.*, 2006:977; Zhou *et al.*, 2008:1023; Velikonja, 2008:27). Nostalgie kan wel volgens Legg (2004:100) 'n vernuwende funksie vervul, waar 'n verlore tuiste weer geherkonstrueer word. Boym (2001:49) is van mening dat vernuwende nostalgie die embleme en rituele van 'n tuiste en 'n moederland rekonstrueer in 'n poging om tyd te oorwin, terwyl reflektiewe nostalgie die fragment van herinneringe koester.

Velikonja (2008:27) ondersoek ook verskeie definisies en beskrywings van nostalgie, waarna hy sy eie definisie van die term formuleer. Dié definisie stel dat nostalgie 'n komplekse, gedifferensieerde, veranderende, emosiegelade, persoonlike of kollektiewe, nie-geïnternaliseerde verhaal is; wat digotomies geromantiseerde verlore tye, mense, voorwerpe, gevoelens, geure, gebeure, ruimtes, verhoudings, waardes, politieke en ander stelsels oorvertel en verheerlik; en dié elemente staan almal in skrilte kontras met die minderwaardige hede. Verder definieer Velikonja (2008:27) nostalgie as

'n bewening van die onomkeerbare verlies van die verlede, asook 'n verlange daarna wat dikwels 'n utopiese smagting na daardie verlede behels in 'n poging om dit terug te bring. Nostalgie, "n romanse met 'n ongelukkige einde," "n treurige liefde," "n bitter lofrede van die soet verlede," of meer bondig gestel, "n terugwerkende Utopie," word gekenmerk deur twee teenstellende elemente: aangename herinneringe aan 'n geïdealiseerde verlede wat vergelyk word met 'n minderwaardige hede, en die pyn aan die gedagte dat hierdie tydperk onherroeplik verby is (Velikonja, 2008:27). In hierdie verhandeling word aansluiting met spesifiek die laaste deel van sy definisie gevind, wat stel dat nostalgie gekenmerk word deur twee teenstellende elemente: aangename herinneringe van 'n geïdealiseerde "gister" wat vergelyk word met 'n minderwaardige "vandag", en die pyn by die gedagte dat hierdie gelukkiger tye onherroeplik verby is (Velikonja, 2008:27).

### 3.7 Samevatting en metode vir analise

In hierdie hoofstuk is die konsepte trauma, herinnering, *talking cure*, narratiewe terapie, eksternalisering en nostalgie uiteengesit ten einde 'n teoretiese model vir die ontleding van die gekose werke deur Sihlali saam te stel. Binne trauma, wat 'n ingrypende gebeurtenis is waarvan die herinneringe en herlewing daarvan 'n individu psigologies kan teister, en deur middel van die traumaproses word die oorsprong van die spesifieke trauma gevind ten einde hierdie trauma tot resolusie te bring. Deur die *talking cure* word die traumatiese herinneringe gekonfronteer en herleef om die breuk wat in die narratief van die protagonis se lewensverhaal plaasgevind het, te herstel. Deur te praat oor die oorsaak van die individu se trauma word die verlede met die individu se huidige lewensverhaal geïntegreer, ten einde die individu se hede van die afbrekende verlede te skei. Sekere magsverhoudinge wat 'n invloed op die individu het, word bevraagteken en 'n alternatiewe storie word geformuleer. Sodoende word die protagonis se persepsie rakende sy trauma, en hieruitspruitend ook die standpunt wat hy of sy teenoor die trauma ingeneem het, aangepas en deur hierdie eksternaliserende proses kan die traumatiese herinneringe nuwe nostalgiese aspekte aanneem.

In 'n bespreking van die invloed van trauma op post-oorlogsoldate stel Rubin (2010:230) dat die trauma nie bloot verdwyn aan die einde van die geveg nie, maar dikwels saamgedra word in die psige en die liggaam in die vorm van posttraumatische spanning. Hier kan weer terugverwys word na Sihlali wat gesê het dat herinneringe van vergete plekke hom geteister het totdat hy daardie gebeure op papier vasgevang het. Soos Rubin dit stel:

From the caveman to the Sunday painter, normal people in ordinary settings have been making art as a form of self-therapy. Sometimes it's to unwind or to relax, as a way of dealing with the stresses of everyday life. Sometimes it's to cope with a trauma—an event that is too much for the ego to assimilate. The very fact that creative activity is therapeutic is one reason for the existence and the effectiveness of art therapy (Rubin, 2010:235).

Hoewel Sihlali die mense en gebeure van sy tyd ondersoek het, is daar 'n geïnternaliseerde uitgeworpenheid, en 'n knaende rusteloosheid in sy werk sigbaar (Richards, 2006a:60). Aangesien Sihlali dikwels teen tyd moes werk, het sy gebruik van waterverf verseker dat hy die slopings van Kliptown en Pimville vinnig kon dokumenteer, juis omdat hierdie medium hom so goed daartoe verleen het. Die gebruik

van hierdie medium verleen egter 'n versagtende kwaliteit aan die werke wat aanduidend is van 'n harde werklikheid wat sonder verwyd onthou word, in ooreenstemming met Velikonja (2008:27) se beskrywing van nostalgie as herinneringe sonder pyn.

Opsommend kan aangevoer word dat trauma, wat 'n ingrypende gebeurtenis is, en herinneringe aan daardie trauma daartoe lei dat 'n individu die gebeurtenis herleef en die individu psigologies kan teister. Volgens Thompson (2006:813 – 814) kan die traumas wat gedurende die apartheidperiode ervaar is deur middel van kuns deurgewerk word en deur die skep van kunswerke kan katarsis plaasvind. Sodoende word die kunsskepproses gebruik as 'n vorm van terapie, waar uiting gegee word aan die nieverbale kern van traumatiese herinneringe (Talwar, 2007:2). Soos in hoofstuk 2 genoem, het Sihlali in 'n onderhoud met Kuhn (1974:52) self gesê dat traumatiese herinneringe hom geteister het totdat hy hierdie herinneringe op papier vasgelê het. In hierdie verhandeling word aangevoer dat die uiting van nieverbale emosies ooreenstem met die eienskappe van eksternalisering, soos wat dit in narratiewe terapie voorkom. Deur middel van eksternalisering word die probleem, of in hierdie geval trauma, deur middel van die kunswerk 'n entiteit wat apart van die persoon staan (vgl. Carlson, 1997:273).

Volgens Richards (2006b:120) het Durant Sihlali op 'n besondere en selfs melankoliese wyse vir sy kuns geleef – veral die werk, materialiteit, menslike potensiaal, geskiedenis en politiek wat aan kuns gekoppel kan word. In hierdie verhandeling word aangevoer dat Sihlali, in plaas van om die rol van 'n slagoffer tydens apartheid te vervul, hom daartoe gewend het om die gebeure te dokumenteer en die herinneringe vir sy nageslag te bewaar. Daar kan geargumenteer word dat hy in hierdie verandering in sy persepsie teenoor die onderdrukking wat hy ervaar het, die proses van kunsskepping as 'n soort narratiewe terapie aangewend het.

Soos genoem word die vertel en oorvertel van stories deur middel van eksternaliserende gesprekke in narratiewe terapie gebruik om uiteindelik 'n individu se persepsie en houding rakende 'n probleem te verander (vgl. Payne, 2006:5; Carlson, 1997:271; Cobb & Negash, 2010:55). Deur die herstrukturering van die storie word die wyse waarop die individu sy werklikheid ervaar en verstaan ook geherstruktoreer (Cobb

& Negash, 2010:55). Sihlali het homself as 'n visuele joernalis beskou en word in aansluiting hiermee beskryf as 'n dokumenteerder, versamelaar en bewaarder van herinneringe (vgl. Richards, 2004; Peffer, 2009:193). Met die veronderstelling (ook deur Sihlali bevestig; kyk bl. 24) dat hierdie "herinneringe" in die vorm van 'n kunswerk elkeen 'n narratiewe voorstel, kan ook aangevoer word dat hierdie narratiewe ondertone van nostalgie bevat. Nostalgie is omskryf as 'n komplekse emosie van teenstrydighede en 'n geluk-verwante emosie: 'n komplekse, positiewe emosie met ondertone van verlies (vgl. Wildschut *et al.*, 2006:977; Zhou *et al.*, 2008:1023; Velikonja, 2008:27), of meer spesifiek: "Memory with the pain removed" (Velikonja, 2008:27).

Deur middel van die traumaproses, die *talking cure* en narratiewe terapie kan die oorsaak van die spesifieke trauma gevind word ten einde hierdie trauma tot resoluksie te bring. Deur die *talking cure* word die traumatiese herinneringe gekonfronteer en herleef om die breuk wat in die protagonis se lewensverhaal plaasgevind het, te herstel. Deur te praat oor die oorsaak van die individu se trauma, word die verlede met die individu se huidige lewensverhaal geïntegreer, ten einde die individu se hede van die afbrekende verlede te skei. Sodoende word die trauma 'n geëksternaliseerde manifestasie waardeur sekere magverhoudinge wat die individu beïnvloed bevraagteken kan word, en die individu kan uiteindelik 'n alternatiewe storie formuleer. Op hierdie wyse word die protagonis se persepsie van, en houding teenoor die trauma aangepas en deur hierdie eksternaliserende proses kan die traumatiese herinneringe nuwe nostalgiese kwaliteite aanneem.

Na aanleiding van die bespreking van die onderskeie konsepte en bogenoemde bondige opsomming kan die metode waarvolgens die kunswerke ontleed gaan word, voorts uiteengesit word. In die boek *Critiquing art: Understanding the contemporary* (2011) lig Barrett vier formele vlakke vir die analise van kunswerke uit, naamlik beskrywing, analise, interpretasie en evaluasie. Binne die konteks van hierdie studie dien bogenoemde beskrywings as kategorieë waarbinne die onderskeie teorieë onderverdeel kan word. Net soos daar 'n logiese verloop in die behandeling van trauma en traumaresoluksie plaasvind, soos genoem in die inleiding van hierdie hoofstuk, kan die logiese verloop van beskrywing, analise en interpretasie (en evaluasie) die drie hoofopskrifte vorm waaronder die teorie gekategoriseer word. Hierdie drie stappe kan

ook in verband met Kuijers (1986:6-11) gebring word, waar hy die drie stappe as vorm, idee en inhoud onderskei.

Soos in Barrett (2011) se verduideliking van die term beskrywing, word daar eerstens by hierdie afdeling 'n oorsig van die ooglopende elemente wat in die werk voorkom gebied – oftewel dit wat gesien word. In hierdie stap, getiteld *Beskrywing en trauma-identifikasie*, word die empiriese data van die werk, en die formele vormtaalelemente, naamlik vorm, ruimte, tekstuur, kleur, lyn, kontras en ritme in hierdie afdeling bespreek. Dit is ook hiér waar die trauma en moontlike herinneringe aan die trauma geïdentifiseer en beskryf word. Belangrike konsepte wat hier betrek word, is onder andere trauma, die traumaproses, kulturele trauma, herinneringe, episodiese herinneringe.

In die tweede stap, naamlik die *Ontleding van die narratief*, word die meer abstrakte vormtaalelemente bespreek ten einde te bepaal hoe die kunstenaar sy trauma en die herinneringe daarvan oorgedra het. Die komposisie word ontleed, asook kenmerkende eienskappe wat in die werk na vore kom, byvoorbeeld simboliek, die hantering van die onderwerpmateriaal en elemente wat beklemtoon word. Met die uitgangspunt dat die vormtaalelemente die “taal” is wat Sihlali gebruik om sy storie mee te vertel, is hierdie die afdeling waar teoretiese begrippe rondom die *talking cure* en narratiewe terapie betrek word. Daar word veral klem gelê op hoe hy sy trauma eksternaliseer, en die spesifieke oomblikke wat hy beleef het, herleef ten einde sy perspektief daarteenoor te verander. Belangrike konsepte binne hierdie onderafdeling is die *talking cure*, narratiewe terapie, die kernverhaal, die dominante storie, “carrier group”, kronologie, eksplisiete en implisiete temas en mag.

Na aanleiding van die eksternaliseringsproses wat in die tweede stap ontleed is, word daar in die derde stap 'n interpretasie en finale gevolgtrekking rondom die werk gevorm. In hierdie stap, naamlik *Nostalgiëse resoluëie* word ondersoek ingestel na die betekenis wat Sihlali wou oordra, en die inhoud van die kunswerk word ook in verband met die sosio-kulturele aspekte wat in die tweede hoofstuk bespreek is, gebring om tot 'n gevolgtrekking te kom. Sekere aspekte rakende nostalgie word ook in hierdie afdeling uitgelig.

### 3.8 Slot

In aansluiting met Rubin (2010:230) word aanvaar dat trauma nie bloot verdwyn na die ervaring wat dit teweeg gebring het nie. Dit word dikwels in die psige en die liggaam in die vorm van posttraumatiese spanning saamgedra. Hier kan weer terugverwys word na Sihlali wat gesê het dat herinneringe van vergete plekke hom geteister het totdat hy daardie gebeure op papier vasgevang het. Sihlali het dus sy kreatiwiteit as 'n uitlaatklep vir hierdie spanning aangewend – 'n meer konkrete vorm van eksternalisering waar hy nie net die trauma kon herleef nie, maar ook plesier uit daardie trauma kon put. Soos vroeër genoem is kunsskepping 'n vorm van self-terapie, hetsy dit aangewend sou word vir ontspanning, of om die spanning van alledaagse lewe te verwerk (vgl. Rubin, 2010:235). Rubin (2010:235) het juis beklemtoon dat die bestaan en effektiwiteit van kuns as terapie juis teweeg gebring word deur die terapeutiese aard van kreatiewe handeling.

Om hierdie rede kan geargumenteer word dat die proses waar Sihlali die mense en gebeure van sy tyd ondersoek het, op 'n soortgelyke wyse die spanning wat hy gedurende apartheidsera ervaar het kon verwerk. Dit was vir hom manier om deur sy trauma te werk (vgl. Richards, 2011). Die knaende rusteloosheid en geïnternaliseerde uitgeworpenheid waarna Richards (2006a:60) verwys het spreek ook van die moontlikheid dat Sihlali geskilder het om sodoende die emosies wat in hom ontlok is tot heling te bring.

# Hoofstuk 4

## Analise en interpretasie van Sihlali se Kliptown- en Pimvillereekse aan die hand van narratiewe terapie

### 4.1 Inleiding

In die voorafgaande hoofstuk is die teoretiese begronding uiteengesit met die doel om 'n werkende model vir die analise en ontleding van die gekose kunswerke deur Sihlali saam te stel. Die model bestaan uit drie stappe, met 'n bondige wegspringpunt binne die model van Kuijers (1986:6-11) asook Barret (2011) se stappe naamlik beskrywing (vorm), analise (idee) en interpretasie en evaluasie (inhoud). Binne die eerste stap word die ooglopende elemente binne die kunswerke beskryf en uitgelig, asook die empiriese data en formele vormtaalelemente bespreek. In hierdie stap word die konsepte trauma, traumaproces, kulturele trauma, herinnering en episodiese herinnering betrek. In die volgende stap word die meer abstrakte vormtaalelemente, soos simboliek, hantering van onderwerpmateriaal en die elemente wat deur die kunstenaar beklemtoon word, bespreek. Die *talking cure* (kyk 3.2.2, bl. 40), narratiewe terapie (kyk 3.3, bl. 44), kernverhaal, dominante storie (kyk bl. 48 & 50), dra-groepe (kyk bl. 38), kronologie, eksplisiete en implisiete temas (kyk bl. 47) asook die invloed van magsverhoudinge word in hierdie stap bespreek.

In die finale stap word die besprekings wat in die vorige stappe uitgelig is, geïnterpreteer om tot 'n finale slotsom rakende die kunswerke te kom. Die bevindinge word ook in verband met nostalgie gebring ten einde tot 'n finale gevolgtrekking te kom.

Hoewel die gekose afbeeldings nie kronologies volgens datums op mekaar volg nie, beeld elkeen tog die verloop van die verskillende fases binne die slopingsproses uit, wat hierna in groter diepte verduidelik gaan word. Hierdie slopingsproses word in 'n sekere sin op sigself 'n kronologie van gebeure en om hierdie rede word die gekose werke in al drie stappe vergelykend bespreek in die sin dat die werke as 'n reeks geles word en 'n eenheid vorm.

## 4.2 Beskrywing en trauma-identifikasie

Figuur 4.1 getiteld *Looking in (Paddavlei, Kliptown)* is in 1975 geskilder. Op die oog af is hierdie skildery komposisioneel een van Sihlali se eenvoudiger werke. Die kleurgebruik is, soos in die meeste van sy ander werke en in 'n mate gedikteer deur die waterverfmedium, gedemp en selfs koud.



**Fig. 4.1** *Looking in (Paddavlei, Kliptown)*, 1975, Waterverf op papier, 98.5 x 79.5 cm, MTN-Versameling (Richards, 2006a:64).

Alhoewel die werk heelwat tekstuurelemente bevat, bly hierdie elemente ondergeskik aan die fokuspunt. In die werk word 'n enkele figuur wat binne 'n gebou op 'n stoel sit, uitgebeeld en dit lyk asof die figuur besig is om te lees. Die figuur word deur 'n boog-ingang geraam, maar sit resessief aan die binnekant van die vertrek. Dit is asof die ligte skakerings van die voorgrond help om diepte te bewerkstellig, sodat die aanskouer se

blik as 't ware binne-in die vertrek getrek word. Terselfdertyd is die starre monotone muur in die agtergrond 'n intuïtiewe metode om die figuur as 'n silhoeët af te ets, en juis daardeur die fokuspunt verder te verstewig. Teen die muur agter die figuur hang 'n skildery. Die muur van die gebou is plek-plek gepleister, en op ander plekke slaan die bakstene van die muur deur. Die muur is ook met die nommer "9/2118" gemerk. Uiteindelik is dit asof die kunstenaar juis in sy primêre doel slaag, deur, soos wat die titel impliseer, die aanskouer as't ware na binne te laat kyk.



**Fig. 4.2** *Forced removals, Nding Street, Pimville, 1974, Waterverf op papier, 54 x 75 cm, Privaatversameling (Hobbs, 2004:13).*

Figuur 4.2, geskilder in 1974, is getiteld *Forced removals, Nding Street, Pimville*. Bewegende figure, bourommel en vervalde geboue stel die komposisie saam en 'n mate van chaos kan in die werk waargeneem word. In dié werk word 'n groep mense met bagasie op hul rûe en sakke en besittings in hul hande uitgebeeld. Die figure beweeg asof in 'n stoet diagonaal na links bo uit die werk uit. Slegs die rugkante van die figure kan waargeneem word en hulle gesigte is onduidelik of verskuil geskilder. Dit kom voor asof hulle van die aanskouer af wegbeweeg.

Regs van die figure is vervalde geboue, en op die voorgrond van die werk is planke, sinkplate, en die raam van 'n bed. Die voor- en middelgrond van die werk word deur die rommel en chaos aanmekaar verbind, sodat die grense tussen dié twee vlakke vervaag en ononderskeibaar is. Die oog word deur die lyne van die rommel en veral die bed se raam gelei in die rigting waarin die figure beweeg. Dit kom ook voor asof hierdie beweging die hoofokus van die werk vorm, maar by nadere aanskoue word dit moeiliker om 'n enkele fokuspunt te bepaal. Deur die mense, die rommel, die vervalde geboue en die bed (wat een van 'n mens se mees basiese besittings is) te beklemtoon word al die elemente wat Sihlali in die kunswerk uitbeeld belangrik, en die titel van die werk bevestig die gedagte dat dit mense is wat teen hul sin uit hul wonings verwyder is wat hulle sonder heenkome laat.



**Fig. 4.3** *Race against time*, 1973, Watervarf op papier, 45 x 68cm, Gencor-Versameling (Geers, 1997:85).

In Figuur 4.3, getiteld *Race against time* (1973) is 'n stootskraper besig om 'n huis plat te stoot. 'n Vervalde gebou in die agtergrond word onduidelik uitgebeeld en dit wil voorkom asof die stof wat veroorsaak word deur die huis wat platgestoot word, die omgewig wasig en onduidelik laat lyk. In hierdie werk is daar, soos in Fig. 4.2, weer eens vervalde geboue en bourommel oor die groter gedeelte van die oppervlak sigbaar. In die voorgrond van die werk is rommel en puin oor die grondoppervlak gestrooi en dié

rommel is moontlik die oorblyfsels van vorige huise wat platgestoot is. Dit is opmerklik dat die oorgrote oppervlak van die werk deur oorkruisende lyne en donker, koue en aardse kleure uitgebeeld word. Hierdie gedeeltes word ook in baie min detail uitgebeeld. Hierteenoor staan 'n geel stootskraper met 'n swart figuur wat die voertuig bestuur in sterk kontras teenoor die res van die werk.

Die stootskraper en die figuur se kleredrag is in 'n warm geel geskilder, wat hierdie element in die werk sterk beklemtoon en die fokus van die werk vorm. Die lyne van die rommel in die voorgrond lei ook die aanskouer se oog na die stootskraper. Die stootskraper is in die proses om die gebou plat te stoot, en word in fyn detail weergegee, soveel so dat selfs die gleuwe op die stootskraper se bande sigbaar is. By die eerste oogopslag blyk die werk onvoltooid te wees. Soos Sihlali die titel aan die werk toegeken het, moes hy teen tyd werk en spoedig skilder om die werk te voltooi voordat die toneel verdwyn het (kyk ook die aanhaling op bl. 24 waar Sihlali spesifiek van sy ervaring vertel toe hy dié werk geskilder het).

In Figuur 4.4, getiteld *After the bulldozer's demolition* (ongedateerd) word 'n half-afgebreekte huis saam met die bourommel van die deel wat reeds platgestoot is, uitgebeeld. Daar is geen figure in die werk teenwoordig nie. Die werk het 'n stil, rustige atmosfeer en word in sagte aardse kleure uitgebeeld met 'n oortrokke bewolkte lug waar enkele blou kolle deurskyn, in die agtergrond. Soos in die voorafgaande werke skep Sihlali vorm en tekstuur deur die gebruik van kontras en aksentuering deur middel van swart kleurgebruik.

Soos in Figuur 4.1 word die vervalde huis ook deur hierdie kontras teen die wolke in die lug geëts, byna asof die oorblywende struktuur bo die rommel uittoon. Hier kom ook verskeie voorwerpe op die grond, naamlik die sinkplate en bourommel wat in die vorige twee werke ook te sien is, voor. Daar is 'n onderliggende spanning wat ontstaan tussen die chaos wat op die voorgrond heers, teenoor die oorblyfsels van die gebou wat bo-oor die rommel uittoon. Die rommel wat voor die gebou lê, lei die oog van die aanskouer spesifiek na die gedeelte van die gebou wat afgebreek is. Dit is asof die gebou 'n grens word waarheen die aanskouer se oog gedurig terugkeer en nie verby kan beweeg nie. Sihlali gebruik hier oorwegend koue en aardse kleure, met enkele pers en groen kolle wat ook in die werk voorkom. Soos in Figuur 4.3 is daar ook 'n sterk deursigtige kwaliteit

wat aan die werk gekoppel word. Die titel van die werk suggereer dat dié werk direk na die slooping van 'n aangrensende gebou geskilder is – asof dié werk op Fig. 4.3 kon volg en Sihlali dit geskilder het terwyl die stof nog in die lug gehang het.



**Fig. 4.4** *After the bulldozer's demolition*, Ongedateerd, Waterverf op papier, 64.5 x 98 cm, Reserwebank-Versameling (Bester, 2007: 121).

Figuur 4.5 getiteld *Old Pimville Motsamoso, last remains* (1974) is 'n panoramiese uitbeelding van 'n townshiptoneel. Met die eerste oogopslag is hierdie 'n alledaagse toneel, maar weereens is die titel van die werk gelade in dié sin dat Sihlali die woorde “laaste oorblyfsels” daartoe gevoeg het. Die werk is verdeel in 'n duidelike voor-, middel- en agtergrond. Die voorgrond lyk soos 'n grondpad wat voor die gebou verbyloop. Die middelgrond bestaan uit 'n ry huise wat diagonaal na links loop, waarvan die huis naaste aan die aanskouer die hooffokus vorm. Die huis lyk vervalde met 'n rooi sinkdak en dit wil voorkom asof die dak by plekke oplig en uitmekaarval. Die huis het ook 'n gebreekte venster aan die voorkant. Regs van die huis is 'n grasveld wat in die middel onderbreek word met 'n kragpaal. Aan die regterkant van die middelgrond vorm 'n hoë boom die grens van die werk. 'n Kraglyn loop agter die gebou verby en die pale wat die kraglyn stut, staan skeef en lyk asof dit nie onderhou word nie.



**Fig. 4.5** *Old Pimville Motsamoso, last remains, 1974, Waterverf op papier, 25 x 77 cm, Reserwebank-Versameling (Bester, 2007: 38-39).*

Sihlali werk in al vyf genoemde werke met 'n realistiese aanslag wat veral deur sy vormgewing en modellering na vore kom. Die kleurgebruik is oorwegend aardse kleure, met verskillende skakerings van bruin en groen, swart en grys, en enkele kolle van blou en rooi tussenin en hy aksentueer belangrike elemente binne die werke deur middel van helderder, warm kleure wat met die aardse kleure kontrasteer. Daar is 'n duidelike atmosfeer van vervallendheid en verlatenheid in al die werke sigbaar – hetsy dit deur die duidelike afwesigheid van menslike figure is, of die wyse waarop individue gesigloos in sy werke uitgebeeld word.

Dit is opmerklik dat Sihlali nie in hierdie werke van harde lyne gebruik maak nie – lyne word oorwegend gesuggereer deur die plasing van kontrasterende kleurgebruik, hetsy dié kontras lig teenoor donker, of in komplementêre kleure bewerkstellig word. Sy lyngebruik, wat in hoofstuk 2 as “kalligrafies” beskryf is, kan hier ook so waargeneem word. Verder gebruik Sihlali kontras tussen verskillende kleure om teksture van die verskillende voorwerpe wat hy uitbeeld van mekaar te onderskei. Die sinkdak word byvoorbeeld deur lynkwashale van rooi, grys en swart onderskei, en bakstene deur bruin en grys “blokkies” teen mekaar te skilder. Die vensters word deur geelgroen en grysblou kolle met 'n wit raam rondom gedifferensieer. Verder beskik Fig. 4.1 en 4.5 duidelik oor rustiger atmosfere as Fig. 4.2, 4.3 en 4.4. Dit is byna asof die twee werke die stilte voor en na die storm voorstel, waarteenoor Fig. 4.2 die chaos van verhuising voorstel, 4.3 die wreedheid van vernietiging, en 4.4 die oomblik wanneer die stof gaan lê.

Dit is moontlik juis hiér waarin die trauma wat Sihlali beleef het, geïdentifiseer kan word. Sy empatie met die mense wat uit hul huise verwyder word, kan gesien word in sy sagte en deursigtige kleurgebruik en dit kom voor asof hy die werke met groot sorg en in besondere detail wou vasvang. Fig. 4.3 en 4.4 is wel in mindere detail vasgevang. Soos in hoofstuk 2 bespreek, het Sihlali verkies om direk vanaf die werklikheid te skilder. Hierdeur kan die afleiding gemaak word dat hy dié werke geskilder het terwyl die gebeure in proses was. Hy was dus nie net 'n toeskouer tot die gebeure nie, maar ook 'n getuie, en in laasgenoemde twee werke moes hy, soos in die titel van Fig. 4.3 gesuggereer, teen tyd werk om die werke so vinnig moontlik te voltooi voordat die toneel onherroeplik verdwyn het.

Sihlali as “visuele joernalis” (kyk bl. 2) dra hierdie self-toegekende titel ook verder uit deur die titels wat hy aan die werke toegeken het, wat die gedagte dat hy werklike gebeure dokumenteer het, ondersteun. Hy verwys dikwels na die plek waar die werke geskilder is (Paddavlei, Nding Street, Motsamoso), wat op 'n ruimtelike aspek dui wat nie net die belangrikheid van die gebeure beklemtoon nie, maar ook die milieu waarin daardie gebeure plaasgevind het. Die titels van die werke dra ook by as 'n narratiewe inleiding tot die interpretasie van die werke.

Alhoewel sommige outeurs waterverf as skilderkunstige voorkeur as die medium van amateurs beskryf, het Sihlali die medium juis verkies weens die spoed, direktheid en mobiliteit daarvan (vgl. Richards, 1997:82). Deur middel van hierdie medium kon hy die gekose tonele doeltreffend en vinnig skilder, en soos duidelik in Fig. 4.3 en Fig. 4.4 gesien kan word, het Sihlali nie eens nodig gehad om vooraf potloodlyne vir komposisionele plasing te skets nie. Omdat hy so vinnig moes werk om 'n toneel te skilder voordat dit verdwyn, het waterverf 'n medium gebied waarmee Sihlali deur die “eb en vloeï van kleur onder dwang van tyd en atmosfeer”, vlietende en deursigtige beelde kon vasvang (Richards, 1997:82). Hierdie medium het hom ook in sy dokumentêre rol ondersteun in dié sin dat waterverf 'n draagbare en maklik vervoerbare medium is. Hierdeur kon hy, soos Richards (1997:82) dit stel, as't ware die vertraagde aksie, wat kenmerkend is van 'n sekere soort kamerabeweging, naboots. Verder versinnebeeld die sogenaamde tydelikheid van sy waterverfmedium ook die vlietenheid van die tonele wat hy geskilder het, soos spesifiek gesien in hierdie dokumentering van die slopinge en die gedwonge verskuiwings.

Figuur 4.5 staan uit bo die ander werke omdat dié werk in baie meer noukeurige detail geskilder is – waarskynlik omdat hy meer tyd tot sy beskikking gehad het om die skildery te voltooi. Die titel, *Old Pimville Motsamoso, Last Remains* suggereer 'n idealisering van die laaste oorblyfsels van 'n plek wat eens vir mense 'n tuiste was. Die titeld sinspeel op 'n verlate en vervalde konstruksie waar die individue reeds verwyder is met die doel dat die woning ook later gesloop gaan word. Hierdie gedagte suggereer dat die proses van sloping 'n siklus word waar huise gemerk, mense verwyder en die huise uiteindelik gesloop en die proses weer van voor af herhaal word.

Sihlali se dokumentering van die Pimville- en Kliptownslopings asook die herhaaldelike figurering van hierdie tema in sy werk dui daarop dat hy nie net met die mense wat hierdeur geraak is, geïdentifiseer het nie, maar ook dat hy saam met hulle daardeur getraumatiseer is. Om hierdie rede is dit nodig om die oorsprong van sy trauma te ondersoek, en soos in hoofstuk 3 (kyk bl. 60) gestel, word daar na hierdie proses as die traumaproces verwys. Soos genoem, behels die traumaproces dat 'n individu in 'n stryd om betekenis met 'n spesifieke gebeurtenis – in hierdie geval die sloping en gedwonge verskuiwings – die oorsprong van sy eie lyding moet vind, om uiteindelik die aard van sy rol in daardie gebeurtenis vas te stel.

Met ander woorde is dit hier nodig om te vra waarom Sihlali juis soveel klem op die slopinge gelê het; waarom hy so baie van hierdie tonele geskilder het, en waarom dit vir hom belangrik was om die tonele so noukeurig moontlik te dokumenteer en weer te gee, met spesifieke verwysing na die titels van die werke. In hoofstuk 3 is trauma gedefinieer as 'n ingrypende gebeurtenis waarvan die intensiteit gemeet kan word aan die hand van die langtermyn-effekte wat daardie gebeurtenis op 'n individu het (vgl. Laplanche & Pontalis, 1973:465). Verder kan trauma ook gevoelens van weerloosheid, hulpeloosheid en 'n verlies aan beheer ontlok wat 'n psigologiese impak op die slagoffer kan hê (kyk bl. 30).

Die aanhaling in hoofstuk 2 waar Sihlali vertel het dat hy herhaaldelike nagmerries en terugflitse van gebeure gehad het totdat hy die gebeure kon skilder, kan moontlik dui op 'n psigologiese impak wat as gevolg van trauma teweeggebring is (kyk bl. 35). Sihlali, wat as kind 'n nomadiese lewe gelei het, is aanhoudend deur herinneringe aan

vorige plekke geteister totdat hy hierdie herinneringe op papier kon vasvang. Hier kan 'n verband getrek word na Eyerman (2001:3; kyk ook bl. 32) se verduideliking dat die traumatiese effek nie noodwendig deur die ervaring veroorsaak word nie, maar eerder deur die herinneringe wat uit daardie ervaring spruit. Die blote gedagte dat Sihlali terugflitse en nagmerries ervaar het weens die genoemde nomadiese lewe wat hy as kind gelei het, impliseer dat Sihlali deur verhuising en die aanpassing wat verhuising tot gevolg het, getraumatiseer is.

Hieruit word twee belangrike elemente aangespreek wat in die Kliptown- en Pimvillereeks na vore tree. As 'n kind wat nie 'n vaste tuiste gehad het nie, identifiseer hy met die individue in Fig. 4.1, 4.2 en 4.3. Hy deel hul trauma omdat hy ook telkemale sy besittings moes oppak om na 'n nuwe heenkome te verhuis. Wat hierdie gedagte egter meer traumaties maak, is dat daar nooit weer na hierdie plekke teruggekeer kan word nie, omdat daardie plekke vernietig is. Hierdie huise word 'n simbool van tye wat verby is, herinneringe wat gevorm is, en die ruimte waarin daardie herinneringe afgespeel het, verdwyn. Verder sinspeel die idee dat die figure in die genoemde werke "gesigloos" is, op die universele aard van sy uitbeeldings. Hoewel daar aansluiting met Corrigan (2007:74) se afleiding dat Sihlali meer daarop toegespits was om 'n atmosfeer vas te vang, kan daar tog ook aangevoer word dat die gesiglose aard van die figure dui op die universele aard van hierdie gebeurtenis en die mense wat daardeur beïnvloed is. Die figure simboliseer al die verskillende individue wat deur gedwonge verskuiwings en slopings geraak is, en op 'n subtiele en terugwerkende wyse simboliseer dit ook homself.

Deur sy identifikasie met die figure in die werke en die behoefte om die slopings te dokumenteer word Sihlali 'n lid van die dra-groep<sup>22</sup>, oftewel 'n lid van sy kulturele groep wat as verteenwoordiger optree in die sin dat hy vir hulle 'n stem gee. Hy word 'n gemeenskaplike verteenwoordiger wat deur middel van sy kunswerke poog om die "skeur in die sosiale bewussyn" te herstel, en Sihlali doen dit deur middel van sy dokumentasie van die Pimville- en Kliptownslopings en deur die herinneringe vanuit daardie tydperk in die Suid-Afrikaanse geskiedenis te rekonstrueer.

---

<sup>22</sup> Die gedagte van die dra-groep gaan in die hieropvolgende stap verder gevoer en in meer diepte bespreek word.

Hy vertel op 'n visuele wyse wat met “sy mense” gebeur het, asof hy die onreg wat hierdie mense aangedoen is, wil uitbasuin deur middel van kleur, lyn, emosie en onderliggende gelade betekenis. Hoewel hy baie subtiel te werk gaan in sy dokumentering, soveel so dat dit slegs die titels van die werke is wat die dokumentering impliseer, word hierdie werke 'n stille protes teen die gebeure. Die werklikheid word as alledaagse gebeure voorgehou, maar deur middel van subtiële simbole, soos byvoorbeeld die nommer op die gebou in Fig. 4.1 en die herhaaldelike voorkoms van vernietiging in Fig. 4.2 tot 4.5 word die werke telkens veel meer as wat bloot op die oppervlakte deursyfer. Deur die dokumenteringsproses word die skildery 'n historiese dokument – soos 'n foto – waarmee hy poog om die herinneringe van die gedwonge verskuiwings en slopings vas te vang en vir sy nageslag te bewaar (vgl. Bladsy 34). Sodoende stoor Sihlali langtermyn, episodiese herinneringe wat in die toekoms as 'n rekord van gebeure vanuit die “donker” Suid-Afrikaanse verlede kan dien.

### 4.3 Ontleding van die narratief

In die voorafgaande afdeling is die kunswerke volgens die ooglopende elemente wat in die Pimville- en Kliptownreekse voorkom, geïdentifiseer en beskryf. Daar is ook ondersoek ingestel na Sihlali se trauma, asook die traumaproses en die rol wat herinneringe in hierdie proses speel – met spesifieke verwysing na Sihlali se eie trauma as kind, en hoe hierdie trauma moontlik die rede is waarom hy met soveel deernis met sy mense kon identifiseer. In hierdie stap word die gekose werke verder ontleed deur die meer abstrakte begrippe soos simboliek, hantering van onderwerpmateriaal en die elemente wat beklemtoon word, te bespreek. Verder word sekere konsepte rondom die *talking cure*, narratiewe terapie en eksternalisering ook hier betrek.

Na aanleiding van die voorafgaande stappe is die gevolgtrekkings gemaak dat Sihlali self ook getraumatiseerd was deur wat hy waargeneem het, en om hierdie rede het hy 'n byna obsessiewe behoefte ontwikkel om die tonele wat hy waargeneem het, te skilder. Vanuit sy vroeër ervarings is dit ook duidelik dat Sihlali besef het dat die skilderproses hom verlos van knellende herinneringe, en hierdie proses kan vergelyk word met dit wat Anna O. “chimney sweeping” (kyk hoofstuk 3, bl. 40) genoem het. Deur sy ervarings spreekwoordelik vas te pen kon hy daarin slaag om homself los te maak van sy trauma. Deur sy trauma te herleef tydens die skilderproses kon hy sy sin vir self rekonstrueer, en verantwoordbaarheid ten opsigte van sy rol in die trauma hervat, om uiteindelik 'n koherente selfnarratief te skep waarmee hy uiteindelik tot heling kon kom (kyk ook bl. 30).

Deur die gedwonge verskuiwings en slopings van Pimville en Kliptown te skilder kon Sihlali, soos Anna O. (kyk bl. 40) die ontstellende gebeurtenisse en die emosies wat daaruit gespruit het dadelik konfronteer en herleef, en dit sodoende met sy huidige lewensverhaal integreer. Sihlali kon sy eietydse narratief vanaf sy verlede skei, sodat daardie herinneringe hom nie in die latere toekoms kon leed aandoen nie, en die verhaal van dit wat hy vertel het in 'n terapeutiese proses transformeer (kyk bl. 40). Hierdie gedagte word bevestig deur sy gebrek aan bitterheid teenoor sy omstandighede, asook sy dogter se vertellings oor sy gemoedstoestand en hoe dit dikwels na sy werke oorgespoel het. Die narratief, in die vorm van geëksternaliseerde kunswerke, het daartoe bygedra dat hy 'n holistiese beskouing van sy ervarings tydens

daardie tydperk kon vorm. Hiermee word bedoel dat die kunswerke dit nie net vir Sihlali moontlik gemaak het om 'n eksterne perspektief op die gedwonge verskuiwings en slopings te kon vorm nie, maar dat hy ook meer objektief na al die verskillende aspekte rondom hierdie situasie kon kyk.

Sihlali, asook “sy mense” van wie hy gepraat het, was deel van 'n kultuurgroep wat weens die kleur van hul vel, onderdrukking en verontmensliking ervaar het – 'n teken van die magstrukture waaronder swartmense gedurende apartheid gebuk moes staan. Deur middel van die narratief wat Sihlali wou oordra kon hy hierdie magstrukture bevraagteken, en sodoende sy eie posisie binne sy samelewing bepaal. Soos in die voorafgaande stap genoem stel elke kunswerk in die seleksie 'n spesifieke narratief binne die proses van die gedwonge verskuiwings voor. Elke narratief in die reeks kunswerke verteenwoordig ook 'n spesifieke tema.

Vanweë die idee dat Sihlali verkies het om vanaf die werklikheid te skilder, kan daar aangevoer word dat hy op 'n onbewustelike vlak reeds geweet het dat hierdie herinneringe hom later sou teister, en dat hy om hierdie rede die traumatiese gebeure geskilder het terwyl hy die slopings waargeneem het. Op hierdie wyse het hy byna voorkomend opgetree deur die herinneringe in die skilderproses reeds van sy huidige lewensnarratief te skei.

Deur sy trauma te skilder kon hy die emosies wat hy ervaar het eksternaliseer, sodat die kunswerk as't ware die konkrete objek word met beskryfbare eienskappe waardeur hy sy posisie ten opsigte van die trauma kon heroorweeg en unieke uitkomst kon identifiseer. Deur as 'n buitestaander tot die gedwonge verskuiwings te staan, en byna as 'n toeskouer na die gebeure te kyk – nie net in die werklikheid nie, maar ook in die kunswerke wat hy geskep het – kon hy minder subjektief betrokke wees met dit wat hy waargeneem het, en sodoende sy persepsie teenoor die gebeure aanpas om hierdie genoemde unieke uitkomst te vind. Soos in hoofstuk 3 (kyk bl. 53) gestel, help die proses van kunsskepping om oorweldigende emosies uit te druk en te beheer, wat lei tot persoonlike ontdekking en die produk van die skilderproses kan as 'n toekomstige herinnering aan 'n spesifieke tydperk of gebeurtenis dien. Dus kon Sihlali deur die tonele in die gekose kunswerke te skilder, die nieverbale kern van sy traumatiese herinneringe verwerk, met die uiteindelijke doel om hierdie skilderye as 'n toekomstige herinnering te

bewaar. Hier kan ook spesifiek verwys word na die museum wat hy wou open sodra die Suid-Afrikaanse politieke en sosiale milieu meer oop en gereed vir hierdie gedagte sou wees.

Met behulp van die skilderproses kon Sihlali nie net as 'n toeskouer tot die probleem – naamlik sy magteloosheid in die omstandighede wat hy aanskou – staan nie, maar kon hy ook die oorweldigende emosies wat hy ervaar het op 'n beheerste wyse uitdruk en sodoende hierdie proses in 'n persoonlike ontdekking van die rol wat hy in hierdie magtelose omstandighede gespeel het, omskep (kyk bl. 53). Deur die taktiele aard van sy ekspressie, naamlik die waterverfmedium en die wyse waarop hierdie medium met die papier se oppervlak en die water gereageer het, asook die kleure en die ritme van die kwashale, kon Sihlali 'n soort katarsis vir sy trauma vind. Deur die gedwonge verskuiwings en slopings te skilder kon hy sy magteloosheid in hierdie omstandighede bevraagteken en uiteindelik omskep tot 'n situasie waar hy die mag in sy hande terug kon neem deur die probleem visueel waarneembaar te maak en meer objektief daarna kyk (vgl. Moon, 2002:181; vgl. ook afdeling 3.4). Sihlali het homself letterlik van die probleem geskei en homself apart van die onderdrukking geposisioneer.

Hy is nie self direk deur die gedwonge verskuiwings en slopings geraak nie, maar soos genoem, het sy trauma gespruit uit die gedagte dat hy nie pertinent iets kon doen om dit teen te werk nie. Hoewel hy erg getraumatiseer is deur wat hy gesien het, kon hy deur as buitestaander die gebeure te skilder, meer objektief na die probleem kyk, en dit is juis hierdie buitestaandersperspektief wat kon maak dat hy homself bemagtig het deur die slopings te dokumenteer.

Daar kom ook verskeie eksplisiete temas en toonaarde (kyk bl. 47) in sy werke voor. In Fig. 4.1 is daar 'n duidelike romantisering van die onderwerp wat voorkom. Die ooglopende toneel is delikaat geskilder en word met besondere gedetailleerde vormgewing en met 'n subtiele onderliggende en onheilspellende atmosfeer, uitgebeeld. In Figuur 4.2 is die eksplisiete tema wat teenwoordig is die proses van migrasie en haweloosheid – die tema waarmee Sihlali juis so sterk kon identifiseer. In hierdie werk is daar ook reeds 'n sterk gevoel van vernietiging wat ter sprake is, soos gesien kan word in die afgebreekte geboue en die rommel wat oral gestrooi lê. Hiër begin daar ook 'n onderliggende apokaliptiese gevoel na die oppervlakte deurdring wat in Figuur 4.4 'n

klimaks bereik waar die vernietiging verby is en daar nie meer mensefigure in die werke teenwoordig is nie. Hierdie selfde tema word in figuur 4.3 verder deurgevoer deur middel van die reuse stootskrapeer, uitgebeeld in 'n helder geel, wat die konstruksie platstoot.

Die huis wat deursigtig en sag uitgebeeld word, lyk weerloos teenoor die industriële hardheid van die masjien, aangedryf deur 'n voorman wat dit sy missie maak om hierdie konstruksies so gou moontlik plat te slaan (kyk ook die aanhaling deur Sihlali op bl. 24). In Figuur 4.4 het die apokaliptiese tema, soos genoem, 'n klimaks bereik. Daar is 'n duidelike atmosfeer van verwaarlosing, vernietiging en verlatenheid in die werk te bespeur. Die stof het gaan lê, en die masjien het skynbaar as die wenner uit die stryd getree.

Figuur 4.5 staan egter in kontras met die voorafgaande vier werke. Alhoewel daar ook 'n sterk atmosfeer van verwaarlosing in die werk sigbaar is, is dit asof hierdie werk 'n bittersoet emosie by die aanskouer opwek. Die titel verwys na die laaste oorblyfsels van Ou Pimville. Dit is moontlik dat hierdie sogenaamde laaste oorblyfsels in Sihlali se opinie gekoester moet word – dat hy selfs hierdie toneel as traumatiserend ervaar omdat dit 'n druppel in die spreekwoordelike emmer is van al die plekke wat die vernietiging oorleef het. Dit is ook moontlik dat hy die dokumentering van hierdie gebou belangrik geag het omdat hierdie geboue ook later gesloop sou word, om sodoende die siklus van vernietiging en sloop voort te sit.

Die implisiete temas wat nie noodwendig pertinent gestel word nie, kan oorkoepelend binne al die werke geïdentifiseer word, en word ook deur sekere aspekte van magspel aangevuur. Die eerste hiervan is die gedwonge verskuiwings van mense, aangevuur deur die Groepsgebiedewet (kyk bl. 3). Die woord “gedwonge” dui daarop dat hierdie verskuiwings teen die mense se sin plaasgevind het. Die rede waarom die mense uit hul tuistes verwyder is, dui op onderdrukking, wat weereens 'n magsverwante begrip is. Die onderliggende tema wat egter ten sterkste in al die werke geïmpliseer word, is die gedagte van ontheemding – mense wat deur politieke magstrukture gedwing word om elders heen te verhuis, magteloos om enige iets aan hierdie omstandighede te doen, onseker oor wat hulle te wag staan, vervreem van hul normale milieu, en verontmenslik in die sin dat hulle geen keuse gelaat is in hierdie proses nie. Hierdie temas ondersteun

uiteindelik die dominante storie wat sentraal tot al vyf die gekose werke staan, naamlik die gedwonge verskuiwings.

Die genoemde implisiete temas asook die eksplisiete tema in die vorm van gedwonge verskuiwings ondersteun ook die kerverhaal wat Sihlali wou oordra, naamlik die ontheemding van sy mense. In Figuur 4.1 word die stilte voor die storm geïmpliseer – 'n eensame figuur wat uit magteloosheid teen sy omstandighede sy kop neerbuig. Die onheilspellende atmosfeer wat oor die figuur heers, word egter by nadere aanskoue aan die aanskouer ontbloot. Die donker voorgrond, en die boog wat die figuur omring word 'n tronk van omstandighede waaruit die geboë figuur nie kan ontsnap nie. Andersins gestel is die figuur vasgevang in 'n magtelose stryd waarvoor daar geen uitkoms gebied word nie.

In Figuur 4.2 word daardie magteloosheid verder gevoer deurdat die Figuur in 4.1 oorgee aan die magstrukture en sy tuiste verlaat. Die geboue wat reeds gesloop is, wek die gedagte op dat daar onsekerheid bestaan ten opsigte van waarheen hierdie figure gaan migreer, en daar kan selfs geargumenteer word dat hierdie vervalle geboue die onontkombaarheid van die magstrukture versterk – daar kan nie teen die gedwonge verskuiwings gestry word nie, en dit het moontlik so 'n alledaagse verskynsel geword dat die verhuising wat plaasvind as vanselfsprekend aanvaar kan word. Sihlali noem telkens ook dat lyding 'n deel van hul alledaagse bestaan geword het (kyk bl. 14).

In Figuur 4.3 word die huis platgeslaan, wat enige gedagte dat daar later teruggekeer kan word, geheel en al vernietig. Die helder geel stootskraper sinspeel op 'n gevaar waarteen enige figuur en struktuur magteloos staan, en word uiteindelik 'n simbool van die oorheersende magstrukture wat die status quo en die apartheidswetgewing onderhou. Hierdie simbool is ook die antagonis waarteen Sihlali in opstand wou kom deur die sloping te dokumenteer. Die swart figuur wat die stootskraper bestuur, insinueer ook die ongeregtigheid dat 'n swart man sy eie volk se wonings moet vernietig, en dit waarskynlik teen 'n laer loon as wat die arbeid sou vereis.

In Figuur 4.4 hang die stof nog in die lug na die sloping. Hierdie werk stel die spreekwoordelike stilte na die storm voor. Die afwesigheid van die antagonis, naamlik die stootskraper, sinspeel op hoe byna alledaags dit vir die voormanne was om huise

plat te stoot sonder om na die tyd daarvoor te besin of die individue wat in die strukture gewoon het, in ag te neem nie. Die stootskrapeer het aanbeweeg, waarskynlik na die volgende huis wat platgestoot moet word.

Figuur 4.5 neem egter 'n ander stemming in as die voorafgaande werke. Dit is byna asof hierdie “laaste oorblyfsels” van Pimville veridealiseer word. Hierdie gebou is 'n simbool van 'n tuiste waarheen daar terugverlang word, asof die individue wat van Pimville (en ook Kliptown) afkomstig is, daarheen sou wou terugkeer indien hulle kon. Figuur 4.5 word dus 'n embleem van 'n plek wat was – 'n laaste oorblyfsel en 'n simbool van 'n tyd wat onherroeplik verby is.

Sihlali was nie daartoe in staat om fisiese en blatante protes teen die onderdrukking en ontheemding van sy mense aan te teken nie. Hy kon ook nie iets doen om die slopings te keer nie. Hy moes in stilte swyg, en soos genoem in hoofstuk 2 (kyk ook bl. 25) het hy ook dikwels teëspoed gekry wanneer hy die tonele geskilder het. Sihlali se eie magteloosheid binne hierdie omstandighede word sodoende nog 'n bron van frustrasie en trauma wat hy moes verwerk. Dit is juis hiér waar die narratiewe terapeutiese proses die duidelikste na die oppervlak deurdring. Sihlali ontwikkel 'n behoefte om die narratief van die geskiedenis oor te vertel, en sy trauma te eksternaliseer, en die kunswerke word die bron waardeur hy dit kon doen.

Soos genoem in hoofstuk 3.4 (kyk bl. 52) kan kunsskepping as 'n vorm van eksternalisering beskou word. Deurdat die kunswerke in hierdie seleksie as die verskillende narratiewe te oorweeg, en die vormtaalelemente as Sihlali se taal te gebruik word die kunswerke meer as bloot 'n estetiese voorstelling van die alledaagse tonele waarvoor Sihlali bekendheid verwerf het (vgl. Cassirer, 1944:154-155; kyk ook bl. 54). Die kunswerke word konkrete geëksternaliseerde objekte waarmee hy die omstandighede vanaf 'n eksterne perspektief kon heroorweeg, sodat hy sy perspektief teenoor die trauma wat hy ervaar het, kon aanpas. Sihlali het dus nie die emosies wat deur die slopings en gedwonge verskuiwings ontketen is, geïnternaliseer nie, maar hy het hom eerder daartoe gewend om die gebeure te dokumenteer. Hoewel hy skynbaar verontmagtig in die lig van die ervarings rondom hom gestaan het, kon hy deur die proses van kunsskepping die mag weer spreekwoordelik in sy eie hande neem deur die

sogenaamde waarheid van daardie tydperk in die Suid-Afrikaanse geskiedenis op papier vas te vang.

Sihlali herkonstrueer sy sin vir self deur die verantwoordbaarheid van sy posisie binne sy onderdrukking in sy eie hande te neem – in plaas van om 'n apatiese bystander te wees, word hy 'n stem vir sy mense; 'n getuie van die geskiedenis, en 'n joernalis wat die werklikheid wil dokumenteer en oordra (vgl. Afdeling 3.2). Hy skep sodoende 'n alternatiewe selfnarratief waar hy nie self geviktimizeer word nie, maar eerder sy eie trauma tot genesing bring, en met die oog op die toekoms, ook genesing kan bring aan “sy mense”.

Die magstrukture wat gedurende hierdie tydperk oorheers, naamlik die Nasionale bewind en die Apartheidswetgewing wat hierdie magstrukture onderhou, word baie subtiel binne die gekose kunswerke bevraagteken – nie noodwendig deur pertinente protes wat eksplisiet aangeteken word nie, maar eerder deur die subtiele onderliggende temas wat na die oppervlakte deurdring wanneer daar by nadere aanskoue na die werke gekyk word. Sihlali konsolideer dus, soos in afdeling 3.3 gestel, die lewensgebeure waaraan hy blootgestel is deur die emosies wat deur daardie gebeure ontlok word, te skei van die werklike herinneringe daaraan. Dit is juis in hierdie onderskeid waar Sihlali se trauma uiteindelik tot resolusie gebring word. Deur die ontstellende emosies direk te konfronteer en eerder op die werklikheid te fokus, kon Sihlali nie net sy perspektief teenoor sy eie asook sy mense se onderdrukking verander nie, maar eerder 'n nuwe standpunt teenoor die onderdrukking inneem. Daar kan egter aangevoer word dat hierdie resolusie slegs tydelik is, omdat elke ontstellende toneel geskilder word, en die narratiewe proses 'n siklus word wat deurlopend herhaal: hy sien die verontmensliking en onderdrukking van sy mense, en moet dit elke keer wanneer hy dit waarneem skilder.

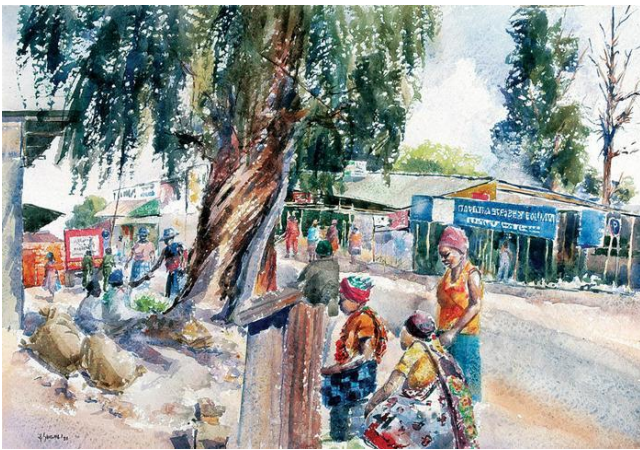
#### 4.4 Nostalgieuse resoluție

In die voorafgaande stap is elemente rondom die narratief wat Sihlali wou oordra, geïdentifiseer en ook geïnterpreteer. Verder is sekere beginsels rondom eksternalisering ook in die tweede stap ondersoek. Daar is uiteindelik tot die slotsom gekom dat Sihlali deur middel van direkte konfrontasie met sy emosies, sy fokus kon verskuif na die werklikheid van gebeure en dat hy sodoende tot nuwe insigte kon kom rakende die onderdrukking van die magteloosheid wat hy aanvanklik ervaar het weens die onderdrukking van swart mense asook die gedwonge verskuiwings in Kliptown en Pimville. Sy identifikasie met die individue wat uit hul tuistes verwyder word weerspieël Sihlali se innerlike uitgeworpenheid binne omstandighede waar daar blatante onreg aan mense gepleeg word.

Deur middel van sy gedempte kleurgebruik word 'n gevoel van verganklikheid aan die werke geskenk wat in 'n sekere sin 'n eggo van die verganklikheid in die temas binne die gekose werke vanuit die Kliptown en Pimvillereekse word. Dit blyk duidelik dat die gebeure binne die onderskeie werke Sihlali diep aangeraak het. Dit tree ook veral na vore in die duidelike grens wat tussen die werke en die aanskouer bestaan (kyk bl. 21). Die verwronge en verskuilde gesigte van die individue maak nie net die ervaring universeel nie, maar sinspeel op sy genoemde innerlike stryd en die empatie en meelewing wat Sihlali met hierdie individue gehad het. Hoewel Sihlali in Fig. 4.1 en Fig. 4.5 baie noukeurig en gedetailleerd geskilder het, kom daar 'n suggestie van dringendheid in Fig. 4.2, 4.3 en 4.4 voor. Soos by herhaling genoem het Sihlali teen tyd gewerk om die werke te voltooi voordat daardie tonele verdwyn het. In hierdie drie werke word dit ook duidelik dat Sihlali ontstel is deur die tonele wat hy geskilder het – 'n direkte versinnebeelding van waaroor sy dogter, Iris (*in De Wet, 2012b*) getuig het: dat die aanskouer duidelik in sy werke kon sien as iets hom gepla het.

Deur middel van die geëksternaliseerde narratief, in die vorm van reekse kunswerke, kon Sihlali sy trauma herleef en sy persepsie van die onderdrukking van sy mense herkonstrueer; so kon hy ook sy eie magteloosheid in daardie omstandighede, asook die meelewing en empatie wat hy met hulle gehad het, bevestig. Sy beskouing het verander van 'n verontmagtigde na 'n lid van die dra-groep, 'n verteenwoordiger van die groter groep wat hul trauma aan die wêreld kon kommunikeer. Hy was so toegewyd aan

hierdie taak dat hy homself 'n visuele joernalis genoem het. Vanuit hierdie gedagte kan daar ook terugverwys word na Saakvitne *et al.* (1998:281) wat stel dat trauma ook positiewe veranderinge, soos rekonstruksie van betekenis, vernuwing van geloof, hoop en verbintnisse, die herdefiniëring van die self en 'n sin vir gemeenskap tot gevolg kan hê. Deur sy persepsie teenoor sy trauma – die onderdrukking van sy mense asook sy magteloosheid – te herevalueer, kon hy homself herdefinieer en die betekenis agter die onderdrukking rekonstrueer. Sihlali ervaar inwendige trauma (vgl. Caruth, 1995:107, kyk ook bl. 38) – nie omdat hyself bedreig word deur die slopings nie, maar weens sy empatie met die swaarkry en ontheemding wat hy waargeneem het, naamlik die gedwonge verskuiwings van sy mense.



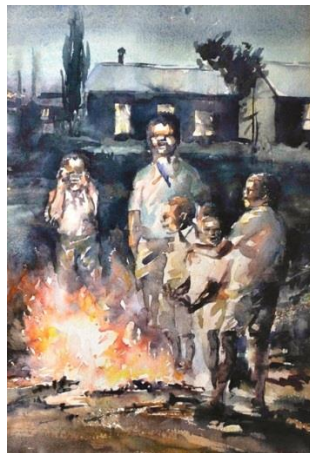
**Fig. 4.6. *Street vendors, Kliptown, 1960, Waterverf op papier, 51 x 73 cm (Proud, 2006b).***

**Fig. 4.7. *Washday, Ongedateerd, Waterverf op papier, 52 x 74 cm (Proud, 2006c).***

Sy behoefte om te dokumenteer word selfs verder gevoer deurdat hy nie sy skilderye wou verkoop nie, maar eerder wou bewaar met die doel om in 'n latere stadium, wanneer die land gereed en meer ontvanklik sou wees vir die ware Suid-Afrikaanse geskiedenis om ontbloot te word, 'n museum te open. Sihlali het met 'n positiewe vooruitskouing geskilder, met die hoop dat daar wel in die toekoms 'n tydperk sou intree waar die ongeregtighede van sy tyd, en die leuens wat vertel is om hierdie ongeregtighede te verskuil, reggestel sou kon word. Hy het sy trauma nie geïnternaliseer en alle hoop verloor nie, maar eerder ten spyte van die gebeure wat hy rondom hom waargeneem het, 'n optimistiese blik op die toekoms gehou. Hierdie optimistiese blik, met die vooruitskouing dat hy deur sy kunswerke 'n onreg wat in die verlede gepleeg is, kan regstel, word sodoende die alternatiewe storie wat Sihlali deur middel van die narratief wat hy oordra, formuleer.

Hoewel Sihlali se narratief aanvanklik 'n eenrigtinggesprek is waar hy sy subjektiewe ervaring voorhou, beskik die gedagte van die museum wat hy later wou open oor die moontlikheid vir die gesprek om voortgesit te word. Dus kan individue wat self deur gedwonge verskuiwings geraak is hierdie beelde sien, en daarop reageer. Gobodo-Madikizela (2012:253) stel dat die stryd om herinnering vir spesifiek swart mense ook 'n stryd is om die herinneringe aan pyn en misbruik vanuit die verlede te laat vaar. Hierdie handeling vind plaas nie met die doel om die verlede te vergeet nie, maar eerder om hul gebrokenheid tot heling te bring en om 'n sin vir waardigheid te herwin. Gobodo-Madikizela verduidelik dit soos volg:

A starting point for dealing with the past is telling narratives, a *telling* about suffering in a way that addresses those who want to hide from the truth in order to get their affirmation and validation. Unlike the nostalgic narratives that look back to an idealized past that has been vacated of uncomfortable truth, survivors and victims' narratives confront the listener with the undeniable past. Through their traumatic testimonies, survivors and victims remember the past "essentially in order to address another, to impress upon a listener, to *appeal* to a community" (Gobodo-Madikizela, 2012:253).



**Fig. 4.8. *Figures around a brazier*, Ongedateerd, Waterverf op papier, 44.5 x 59 cm (Mutual Art, 2013c).**

**Fig. 4.9. *Winter warming up*, 1975, Waterverf en pastel op papier, 36.5 x 25 cm (Mutual Art, 2013d).**

**Fig. 4.10. *Fireside conversation*, 1977, Waterverf op papier, 42.5 x 59 cm (Mutual Art, 2013e).**

Vanuit die bogenoemde stelling kan aangevoer word dat Sihlali dus deur middel van sy skilderye 'n bydrae maak tot die verwerking van die verlede deur lyding op so 'n wyse aan te spreek dat die werklikheid nie ontwyk kan word nie. Hoewel sy werke nostalgiese eienskappe bevat, word die aanskouer gekonfronteer met 'n onontkenbare werklikheid binne die Suid-Afrikaanse geskiedenis. Hierdie werke word by wyse van spreke 'n traumatiese getuienis, soos gelewer deur Sihlali, om die aanskouer toe te spreek, 'n

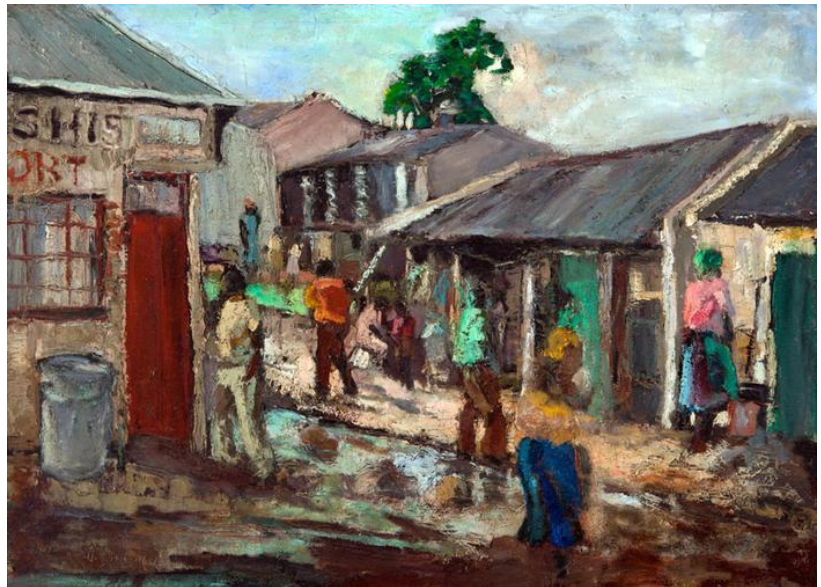
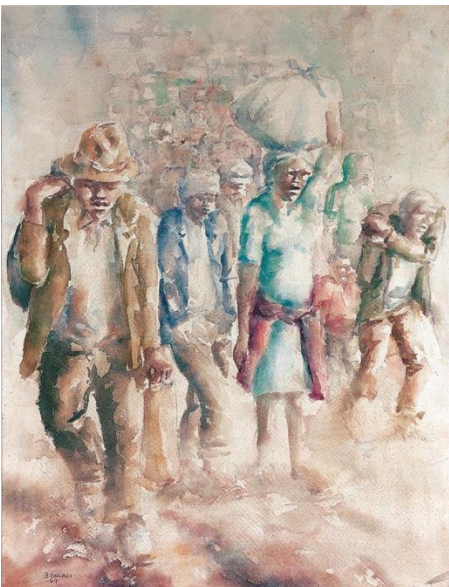
indruk te maak, en 'n appèl te lewer aan die gemeenskap dat die werklikheid van die geskiedenis reggestel moet word.

Dit is in hierdie stadium ook belangrik om te noem dat Sihlali nie slegs die negatiewe en traumatiese aspekte van townshiplewe geskilder het nie. Soos in die tweede hoofstuk genoem, het Sihlali graag die alledaagse lewe binne die townships geskilder. Voorbeelde van werke wat die meer positiewe kant van die townshiplewe voorstel, is Figuur 4.6 en 4.7. Dit is juis hierdie werke wat sy gelukkiger herinneringe binne Pimville en Kliptown voorstel wat aanleiding gee tot die trauma. Hierdie werke word 'n voorstelling van die geïdealiseerde “gister” wat in die diskoers oor nostalgiese van toepassing is. Beide werke is in helder kleure soos rooi, geel en blou geskilder. Figure 4.8, 4.9 en 4.10 beeld figure wat om vure staan om warm te word teen die winterkoue uit en dui op die gesellige aard van lewe binne die townships, ten spyte van die armoede en swaarkry wat daarmee geassosieer word. Figure wat om die vuur sit en gesels, sinspeel op gelukkiger tye en samesyn binne die mense se gedeelde ervarings. Weer eens beeld die verwronge gesigte – wat merendeels die aanskouer nie direk konfronteer nie – op die universele en alledaagse aard van hierdie tonele (kyk ook 21).



**Fig. 4.11. Pimville rent offices on fire, Riots (Soweto), 1976, Waterverf op papier, 48 x 70 cm (Proud, 2006d).**

Werkers wat na 'n lang dag se arbeid van die trein af klim om terug huiswaarts te keer soos in figuur 4.12 is ook 'n tema wat dikwels in sy werke figureer. Sihlali het ook nie hierdie townshiptonele uitsluitlik in waterverf geskilder nie. *Township scene* (fig. 4.13) is 'n voorbeeld van so 'n werk. Sihlali se voorkeur vir waterverf as medium in die skilder van die Kliptown- en Pimville-slopings word hiermee beklemtoon, juis omdat hy ook vaardig was in verskeie ander mediums. Tog bly dit duidelik dat 'n medium soos olieverf nie vir hom die afhandelingspoed sou verleen het wat nodig was om 'n slooping direk van die werklikheid af te skilder, soos wat hy in figuur 4.3 gedoen het nie. 'n Ander voorbeeld van 'n werk wat Sihlali met hierdie waterverfvoorkeur geskilder het, is figuur 4.11, waar Sihlali 'n ander groot trauma binne die Suid-Afrikaanse geskiedenis gedokumenteer het, naamlik die opstande in Soweto in 1976.



**Fig. 4.12. *Workers from the train, Soweto, 1967, Waterverf op papier, 68 x 22.5 cm (Proud, 2006e).***

**Fig. 4.13. *Township scene, Ongedateerd, Olie op doek, 60 x 65 cm (Proud, 2006f).***

Op grond van die voorafgaande stappe, asook die teoretiese begroning wat in die derde hoofstuk van hierdie verhandeling uiteengesit is, blyk dit duidelik dat narratiewe sentraal tot die skepping van betekenis binne Sihlali se sosiale, kulturele en historiese kontekste staan. Deur die proses van storievertelling, asook die versameling van stories, kan kollektiewe herinneringe van apartheidsverwante ervarings 'n mate van intergemeenskaplikheid genereer soos mense 'n gedeelde ervaring van onderdrukking begin raaksien (vgl. Sonn, 2012:241). Dit is ook die doel wat Sihlali wou bereik deur eerstens die geskiedenis te dokumenteer, en tweedens hierdie dokumente vir die toekoms te bewaar. Deur die proses waar verskillende individue saam oor hul gedeelde

ervaringe praat, kan hierdie ervaringe asook die mites wat kulturele onderdrukking onderhou, gedekonstrueer word. Sodoende word verskillende alternatiewe raakgesien, en die sosiale en kulturele hulpbronne wat vir sosiale identiteitskonstruksie beskikbaar is, geïdentifiseer. Deur die identifikasie van hierdie sosiale en kulturele hulpbronne kan 'n gemeenskap verlos word en ontwikkel, wat uiteindelik vrede in daardie gemeenskap bevorder (Sonn, 2012:241).

Vanuit die bogenoemde gedagtes wat deur Sonn (2012:241) gestel is, word daar ook ander elemente aangespreek wat binne Sihlali se geval van toepassing is. Sihlali se positiewe vooruitskouing, en meer spesifiek die idee van die museum wat hy wou open, dra nie net by tot die vooruitskouing dat hy deur sy kunswerke verdere gesprekke wou open nie, maar ook dat hy wou bydra tot die rekonstruksie van gedeelde ervaringe en herinneringe. Deur 'n museum wat fokus op Sihlali se dokumentering van die Suid-Afrikaanse geskiedenis te open, en by implikasie die gedwonge verskuiwings en slopings van informele nedersettings wat onder andere Kliptown en Pimville insluit, wou Sihlali tot 'n mate dieselfde funksie verrig as wat die Distrik Ses Museum in Kaapstad verrig deur herinneringe van die lewe in Distrik Ses te versamel (kyk fig. 2.5 op bl. 22).

Deur die gedeelde kollektiewe herinneringe te identifiseer en deur middel van gesprekke te herkonstrueer, word versoening gebring wat daartoe lei dat die trauma en verwyd weens ontheemding en diskriminasie vanuit die apartheidsperiode tot tydelike resoluë gebring word. In aansluiting met Mosely (2007:101) word daar veral deur gemeenskappe wat politieke veranderinge ondergaan sterk gesteun op herinnering weens die transformatiewe potensiaal wat daarin geleë is. Hetsy herinnering toegepas word deur middel van oorlogsmisdaadhoofsake, waarheidskommissies, of die skep van monumente en museums, neem die publieke artikulasie van herinnering, met spesifieke verwysing na trauma, 'n belangrike posisie in nasionale pogings om met die verlede te versoen en daarvan sin te maak (Mosely, 2007:101). In hierdie geval sou die museum wat Sihlali wou open juis so 'n funksie vervul.

Die museumruimte vervul egter meer as die funksie van versoening in dié sin dat dit ook 'n ruimte word om, soos wat 'n *lieux de memoire* funksioneer, gebeure te onthou (kyk bl. 34). Sihlali se vlugtige kwashale, die ritmiese vloei van kleur en die wyse waarop die kleure deur aanraking met water versag, gee aan sy se werke 'n

melankoliese kwaliteit wat in die woorde van Van Niekerk (2004) nooit swartgallig word nie. Daar kan selfs geargumenteer word dat die werke 'n eksternaliserende vorm van herinneringe sonder verwyd word, oftewel skilderye wat nostalgiese eienskappe aanneem. Dit is juis deur hierdie versagtende kwaliteit waar daar berusting oor die verlede gebring word wat van waarde sou wees binne 'n museumkonteks. Deur sy dokumenteringswerke bymekaar ten toon te stel word hierdie werke nie net 'n simbool van plekke en tye wat onherroeplik verby is nie, maar wek hulle ook herinneringe van daardie ruimtes en die gebeure wat in daardie ruimtes plaasgevind het op, soos byvoorbeeld gesien kan word in figuur 4.6 tot figuur 4.12.

Wanneer die Pimville- en Kliptownwerke in groter diepte bestudeer word, word 'n sentimentele verlange na die verlede wat veral in Figuur 4.1 waar die figuur binne die vertrek met 'n geboë hoof sit, gesien kan word. In hierdie werk kan die aanskouer moontlik wonder waarom hierdie persoon so sit. Dink die individu terug aan al die herinneringe wat in daardie huis versamel is, en aan die stories wat daardie vier mure moontlik kan vertel voordat hy uiteindelik sy laaste besittings moet oppak en die huis moet verlaat?

Figuur 4.2 dui op 'n uittog uit 'n vernietigde omgewing, waar daar ook, soos in Figuur 4.1, herinneringe opgebou is. Die skare mense wat deel in hierdie uittog, dui ook op 'n mate van samesyn, 'n groep mense wat mekaar ondersteun en dieselfde ervaring met mekaar deel. Hulle ervaar dieselfde stryd en dieselfde verlies aan 'n tuiste. Terwyl hulle deur die strate beweeg, dink hulle ook moontlik terug aan beter dae voordat hulle uit hul tuistes verwyder is. Soos Gobodo-Madikizela (2012:255) dit stel, vind daar gedurig 'n innerlike dialoog tussen die hede en die verlede plaas – nie net met die individue wat in die werke deur die gedwonge verskuiwings geraak word nie, maar ook deur die individue wat hierdie werke aanskou en met hierdie werke identifiseer. Weens die vernietiging wat plaasvind deur die stootskrapeer wat die huis in Figuur 4.3 sloop, sodat daar later net bourommel en stof oorbly soos in Figuur 4.4, word hierdie tuiste letterlik 'n tuiste wat nie meer bestaan nie, en waarheen daar nie teruggekeer kan word nie (vgl. Gobodo-Madikizela, 2012:255).

Dit is egter in Figuur 4.5 waar die nostalgiese eienskappe in Sihlali se werke ten sterkste tot die oppervlakte deurdring. Hierdie werk wat, soos vroeër genoem, die

“laaste oorblyfsels” van daardie ruimte byna veridealiseer, dui daarop dat daar aan die geïdealiseerde beelde van die verlede vasgeklou word. Deur Sihlali se delikate, noukeurige kwashale word elkeen van hierdie werke ’n emosiegelade simbool van ’n verlede asook die begeerlike aspekte daarvan waarheen daar nie teruggekeer kan word nie. Hierdie werke word ’n direkte versinnebeelding van Velikonja (2008:27) se definisie van nostalgie as aangename herinneringe aan ’n geïdealiseerde gister wat vergelyk word met ’n minderwaardige vandag en die pyn by die gedagte dat hierdie gelukkiger tye onherroeplik verby is (Velikonja, 2008:27).

## 4.5 Samevatting

In hierdie hoofstuk is die seleksie van werke waar Sihlali die gedwonge verskuiwings en slopings van Kliptown en Pimville dokumenteer, geanaliseer volgens die model wat vanuit die teoretiese begronding geformuleer is. In die eerste stap getiteld *Beskrywing en trauma-identifikasie* is die werke beskryf waarna 'n ondersoek na die oorsprong van Sihlali se trauma gevolg het. Daar is tot die slotsom gekom dat Sihlali se trauma spruit uit sy meelewing met die individue wat teen hul sin uit hul wonings verwyder is, en sy magteloosheid in hierdie omstandighede in dié sin dat hy nie self iets kon doen om hierdie ongeregtigheid teen te werk nie.

Daarna is die bevindinge vanuit die eerste stap verder geïnterpreteer in die volgende stap, naamlik die *Ontleding van die narratief*. In hierdie stap is ondersoek ingestel na die narratief wat Sihlali wou vertel. Die eksplisiete en implisiete temas is gedentifiseer, en die kernverhaal wat Sihlali wou vertel, naamlik die gedwonge verskuiwings en slopings van Pimville en Kliptown, is geïdentifiseer. Die gevolgtrekking is gemaak dat Sihlali se persepsie teenoor sy trauma en meelewing met sy mense het deur hierdie dokumenteringsproses 'n positiewe verandering ondergaan omdat hy met 'n positiewe vooruitskouing geskilder het. In die hoop dat daar in die toekoms 'n tydperk sou kom waar hy sy werke in 'n museum kon vertoon en sodoende die verwronge geskiedenis van daardie tydperk sou regstel, is die afleiding gemaak dat hy 'n optimistiese vooruitskouing gekoester het.

In die laaste stap getiteld *Nostalgieuse resoluë* is tot 'n gevolgtrekking rakende die seleksie van kunswerke gekom. Hier is Sihlali se werke in verband met sekere eienskappe rakende nostalgie gebring. Daar is tot die slotsom gekom dat Sihlali se werke nie net vir hom 'n manier was om deur sy trauma te werk nie, maar dat die museum wat hy wou open as 'n *lieux de memoire* kon funksioneer waar hy ook versoening kon bring aan ander wat deur die gedwonge verskuiwings en slopings geraak is. As gevolg van die versagtende, vlietende kwaliteit wat aan sy werke gekoppel kan word, dui hierdie werke op 'n bittersoet herinnering aan die verlede wat sonder verwyt onthou word, en om hierdie rede nie net sy eie trauma nie, maar ook ander se trauma tot resoluë sou kon bring.

In die volgende hoofstuk word tot 'n finale gevolgtrekking rakende die studie gekom. Die voorafgaande hoofstukke word eerstens opgesom en saamgevat met die doel om 'n finale konklusie rakende die studie te formuleer. Daarna word moontlikhede vir verdere navorsing, met spesifieke verwysing na die diskoers rakende die self en die *ander* en die *gaze*, wat in meer diepte ondersoek word, bespreek. Ander moontlikhede vir verdere navorsing word ook kortliks onder die loep gebring. Daarna volg 'n slot waarin die studie saamgevat word.

# HOOFSTUK 5

## Gevolgtrekking en konklusie

### 5.1 Inleiding

In die voorafgaande hoofstuk is die seleksie vanuit Sihlali se dokumentering van Pimville en Kliptown ontleed en geïnterpreteer. Die doel met hierdie hoofstuk is om die voorafgaande hoofstukke saam te vat ten einde 'n konklusie rakende die studie van Sihlali se dokumentering van die gedwonge verskuiwings en slopings te formuleer. Daar word ook ondersoek ingestel na moontlikhede vir verdere navorsing.

### 5.2 Samevatting en gevolgtrekkings

In hierdie verhandeling is ondersoek ingestel na die wyse waarop Sihlali die proses van kunsskepping as 'n vorm van narratiewe terapie gebruik het ten einde sy trauma wat as gevolg van die onderdrukking van swart Suid-Afrikaners gedurende die apartheidsperiode teweeggebring is, te verwerk en tot resoluë te bring. In die eerste hoofstuk is 'n bondige inleiding tot die studie gebied, waar die sleutelsterme naamlik Durant Sihlali, eksternalisering, narratiewe terapie, nostalgie, trauma en traumaresoluë bekendgestel is. Daar is ook 'n kort oorsig oor apartheid gebied om die historiese konteks waarbinne Sihlali se lewensverhaal afspeel, te skets. Van die belangrikste wetgewing wat apartheid tot stand gebring het, is ook bespreek. Die Groepsgebiedewet wat in 1950 ingestel is, is in die besonder uitgelig as die sterkste bydraende faktor wat die gedwonge verskuiwings en slopings van informele nedersettings soos Pimville en Kliptown tot gevolg gehad het. Hierdie wetgewing het op grond van velkleur bepaal waar spesifieke rasgroepe kon woon, en individue wat nie binne die toegekende grense gewoon het nie, is dikwels teen hul sin uit hierdie areas verwyder (vgl. Field, 2001:23).

Na die historiese kontekstskepping is die seleksie van kunswerke deur Sihlali bekendgestel. Hierdie werke is getiteld, *Looking in (Paddavlei, Kliptown)*, (1975),

*Forced removals, Nding Street, Pimville* (1974), *Race against time* (1973), *After the bulldozer's demolition*, (Ongedateerd) en *Old Pimville Motsamoso, last remains*, (1974). Na afloop van die historiese konteksskepping en bekendstelling van die genoemde werke is die probleemstelling, navorsingsvrae, doelstellings en sentrale teoretiese stelling geformuleer, waarna 'n indeling van die hoofstukke van hierdie verhandeling en wat in elke hoofstuk onder die loep geneem sou word, gevolg het.

In die tweede hoofstuk is Sihlali binne die apartheidsagtergrond wat in hoofstuk 1 uiteengesit is, gekontekstualiseer. Sihlali se persoonlike ervaringe is uitgelig, en daar is deurlopend verwys na bronne wat hom persoonlik geken het ten einde 'n beter begrip van hierdie kunstenaar en sy meelewing met "sy mense" te formuleer. Daar is verwys na sy agtergrond, ontwikkeling, invloede en inspirasies met betrekking tot sy styl. In die volgende afdeling van hoofstuk 2 is daar ondersoek ingestel na Sihlali se indringende behoefte om die lewe van swartmense binne townships soos Kliptown en Pimville te dokumenteer. Sy meelewing met die lyding van swart mense onder die apartheidswetgewing is verder ondersoek. Daar is ondersoek ingestel na sy styl en die delikate wyse waarop hy sy ervaringe geskilder het. Daar is veral aanklank gevind by Myburg (2007:6) se stelling dat Sihlali geskilder het om die ervaringe wat hy rondom hom waargeneem het, nie te vergeet nie. Sy werk is in hierdie hoofstuk reeds geklassifiseer as 'n soort skilderkunstige dokumentering wat spreek van 'n innerlike uitgeworpenheid (kyk bl. 23) wat met groot deernis en empatie geskilder is. Verskeie voorbeelde van spesifiek sy waterverfwerke is in hierdie hoofstuk afgebeeld. Die doel hiervan is om Sihlali se sensitiwiteit teenoor sy onderwerpmateriaal en die behoefte wat hy gehad het om hierdie letterlik-verdwynende wêreld vas te lê en te illustreer. Verder is sy voorkeur vir die waterverfmedium en die wyse waarop hy hierdie sogenaamde verganklike medium aangewend het, ook binne hierdie hoofstuk in konteks gebring.

In die derde hoofstuk van hierdie verhandeling is die teoretiese begronding uiteengesit met die doel om aan die einde van hoofstuk 3 'n teoretiese model vir die analise en interpretasie vir die genoemde kunswerke te kan formuleer. Omdat die terme trauma en herinnering gereeld in die kontekstualisering en teoretiese hoofstuk figureer, is hierdie terme bondig omskryf ten einde 'n beter begrip van hierdie terme te formuleer. Daar is veral aanklank gevind by die definisie dat trauma veroorsaak word deur 'n negatiewe gebeurtenis waarvoor 'n individu geen beheer kan uitoefen nie, en dat die trauma dikwels

langtermyngevolge kan inhou, hetsy hierdie gevolge in die vorm van nagmerries, terugflitse of histeriese simptome voorkom (kyk bl. 36). Verder is geïllustreer dat die trauma dikwels deur middel van herinneringe aan die gebeurtenis wat 'n breuk in die kontinuïteit tussen die verlede en hede veroorsaak, teweeggebring word (kyk bl. 31). Die invloed van hierdie herinneringe en die verband tussen herinnering en trauma is ook ondersoek. Daar is ook 'n verband getrek tussen kulturele trauma en kollektiewe herinneringe, en die spanning wat ontstaan in die skepping en bewaring van herinneringe wanneer hierdie herinneringe met werklike gebeure vergelyk word.

In die volgende onderafdeling van hoofstuk 3 is die *talking cure* as 'n deurslaggewende voorloper tot narratiewe terapie bespreek. Daar is verwys na die ontdekking van die *talking cure* deur Breuer en Freud tydens hul interaksie met Anna O. Daar is veral aanklank gevind by die gedagte dat 'n individu se trauma deur die konfrontasie van ontstellende herinneringe tot resolusie gebring kan word, wat sodoende die oorsaak van sy of haar traumatiese simptome kan verlig.

Binne die volgende onderafdeling van die derde hoofstuk is narratiewe terapie in diepte bespreek ten einde te motiveer dat kunsskepping as 'n vorm van eksternalisering geklassifiseer kan word. Die belangrikheid van narratiewe as deel van 'n individu se werklikheidsbegrip is uitgelig, en die wyse waarop narratiewe 'n individu help om sy of haar ervaringswêreld te verstaan, is ondersoek. Narratiewe terapie is uiteindelik ontwikkel tot 'n benadering in psigoterapie waar 'n individu deur middel van die vertel en oorvertel van stories, 'n probleem in 'n geëksternaliseerde formaat kan manifesteer om sodoende 'n meer objektiewe perspektief teenoor hierdie probleem in te neem, wat uiteindelik 'n verandering in hul persepsie teenoor die probleem teweeg kan bring (kyk bl. 45-46). Sodoende word geïnternaliseerde emosies en gedagtes gekonfronteer op 'n wyse wat nie afbrekend teenoor die individu se selfkonsep is nie, en 'n oplossing kan vir die persoon se probleem gevind word. Daar is 'n sterk fokus op taal- en narratief- verwante begrippe soos storielyn, kronologie, metafore en uitdrukkings. Ander terme wat in hierdie afdeling as belangrik uitgelig is, behels die ondersoek na eksplisiete en implisiete temas wat binne die narratief voorkom, die wyse waarop die verskillende karakters uitgebeeld word, en die invloed van magsverhoudinge binne die narratief.

Daarna is ondersoek ingestel na hoe kunsskepping as 'n vorm van eksternalisering in narratiewe terapie gebruik kan word. Daar is verwys na verskeie bronne wat stel dat kunsskepping 'n waardevolle metode van eksternalisering is, juis omdat kunsskepping daartoe bydra dat emosies wat nie noodwendig in woorde uitgedruk kan word nie, op 'n visuele wyse gekommunikeer kan word. Verder is aangedui hoe 'n kunswerk 'n geëksternaliseerde objek is wat vanaf 'n buitestandsperspektief oorweeg en geïnterpreteer kan word. Sodoende word die persoon en die probleem visueel en meer konkreet van mekaar geskei om die verhouding tussen die individu en die probleem op hierdie wyse te ondersoek. Deur die probleem vanuit 'n geëksternaliseerde perspektief te beskou kan 'n perspektiefsverandering ten opsigte van die probleem teweeggebring word. Daar is tot die slotsom gekom dat Sihlali se werke binne hierdie beskouing manifesteer, waar die vormtaalelemente soos kleur, lyn, ritme, kontras en tekstuur as 'n kunstenaar se taal kan funksioneer.

Weens die romantiese aard van Sihlali se werke is die begrip nostalgie as 'n soort gevolgtrekking tot die model vir analise bespreek. Nostalgieuse emosies behels 'n bittersoet smagting na 'n verlede wat onherroeplik verby is en herinneringe wat sonder verwyf onthou word. Die kenmerke van nostalgie is ook in samehang met Nora (1989) se konsep van *lieux de memoire*, oftewel 'n herinneringsruimte bespreek ten einde 'n beter begrip te formuleer van Sihlali se droom om 'n museum van sy lewe en werke in 'n latere stadium tot stand te bring. Ten slotte is 'n samevatting van die hoofstuk en 'n metodologiese benadering vir die ontleding en analise van die kunswerke geformuleer. Die stappe is uiteengesit as *Beskrywing en trauma-identifikasie*, die *Ontleding van die narratief* en *Nostalgieuse resoluksie*.

In die vierde hoofstuk is die model wat in hoofstuk 3 geformuleer is op die gekose kunswerke toegepas. Die kunswerke is vergelykend as 'n siklus gelees en geïnterpreteer volgens die drie stappe wat in die voorafgaande hoofstuk geformuleer is. In die eerste stap, naamlik die *Beskrywing en trauma-identifikasie* is elke werk beskryf volgens die formele vormtaalelemente, waarna ondersoek ingestel is na Sihlali se trauma en die oorsprong van daardie trauma. Daar is tot die gevolgtrekking gekom dat Sihlali se lewenservaringe as kind, waar hy self 'n nomadiese lewe gelei het en dikwels van een woning na 'n ander moes verhuis, die rede is waarom hy so sterk met die individue wat deur gedwonge verskuiwings geraak is, geïdentifiseer het. Sihlali se

voorkeur vir die waterverfmedium is ook bondig bespreek. Die verganklike en kortstondige aard van sy waterverfmedium sinspeel op die gedagte dat die tonele slegs tydelik was, en dat die geboue, landskappe en selfs die individue wat in daardie landskappe teenwoordig was, binnekort sou verdwyn. Verder is sy voorkeur vir hierdie medium toegeskryf aan die gedagte dat hy dikwels die tonele direk van die werklikheid geskilder het, en om hierdie rede vinnig moes werk om die skildery te kan voltooi voordat die toneel verdwyn het. Sodoende word Sihlali 'n lid van die dra-groep wat die trauma van sy mense kon artikuleer en as hul verteenwoordiger in hierdie omstandighede opgetree het.

In die tweede stap, naamlik die *Ontleding van die narratief* is die bevindinge rakende Sihlali se trauma verder geïnterpreteer deur dit in verband met sekere konsepte rakende narratiewe terapie te bring. Daar is ondersoek ingestel na hoe hy sy trauma tydelik tot resoluë gebring het deur die gedwonge verskuiwings en slopings noukeurig te dokumenteer met die doel om die herinneringe vir sy nageslag te bewaar. Die eksplisiete temas en implisiete temas is in elke kunstwerk uitgelig, waarna die kernverhaal geïdentifiseer is. Die gedwonge verskuiwings is as die dominante storie uitgelig, met die deurlopende gevoel van ontheemding wat weens die gedwonge verskuiwings ontlok word as die eksplisiete tema.

Dit word by nadere aanskoue duidelik dat Sihlali die magteloosheid van sy mense binne hierdie tydperk wou oordra. Hierdie gedagte word egter verder gevoer deur sy eie magteloosheid binne hierdie omstandighede wat sy trauma nog sterker ondersteun. Sihlali formuleer in hierdie proses sy eie alternatiewe storie deur aan homself die rol as 'n visuele dokumenteerder toe te ken. Die gevolgtrekking kan dus gemaak word dat Sihlali die mag van sy onderdrukkers bevraagteken deur teen hul sin hierdie gebeure te dokumenteer, en sodoende word sy werk 'n soort protes teen die verontmensliking wat plaasgevind het. Sy alternatiewe storie word die idee van 'n museum wat hy later in sy lewe wil open, waar hy die werklikheid van die gebeure aan die publiek kan openbaar wanneer hulle meer ontvanklik daarvoor sal wees.

In die derde stap, naamlik *Nostalgiëse resoluë* is die bevindinge vanuit die voorafgaande stappe verder geïnterpreteer deur sy werke as 'n nostalgiëse terugblik na 'n verlede waarheen daar nie teruggekeer kan word nie, te beskryf. Daar word in hierdie

stap veral gesteun op die gedagte dat Sihlali nie sy werke wou verkoop nie, maar eerder wou bêre met die oog op die toekomstige museum wat hy tot stand wou bring. Daar word geargumenteer dat sy perspektiefsverandering positief van aard is, juis omdat hy die optimistiese vooruitskouing gehad het dat daar wel in die toekoms 'n tydperk sou kom waar die Suid-Afrikaanse politiese landskap van so 'n aard sou wees dat toekomstige generasies oop en ontvanklik sou wees vir die werklike geskiedenis om ontbloot te word.

Die narratiewe terapeutiese aanslag van sy werke word ook verder ondersteun deur die gedagte van hierdie museum, omdat die kunswerke as katalisator vir gesprekke kan dien waar verskillende perspektiewe op die gedwonge verskuiwings en slopings van informele nedersettings soos Pimville en Kliptown gegenerer kan word. Daar is geargumenteer dat sy sensitiewe dokumentering van hierdie tydperk nie net nostalgiese emosies by Sihlali gewek het nie, maar ook by die persone wat direk deur hierdie gebeurtenis in die Suid-Afrikaanse geskiedenis geraak is. Sodoende word die museum wat hy wou open 'n *lieux de memoire*, oftewel 'n ruimte waar die ongeregthede van apartheid onthou kan word, en kan daar gepoog word om die verwronge geskiedenis van daardie tydperk deur interaksie met die kunswerke reg te stel. In hierdie proses kon Sihlali nie net sy eie trauma tot heling gebring nie, maar beskik die werke wat hy geskep het oor die potensiaal om ander getraumatiseerdes se trauma ook tot heling te bring.

### 5.3 Moontlikhede vir verdere navorsing

In hierdie afdeling word ondersoek ingestel na verskillende moontlikhede vir verdere navorsing. Daar bestaan twee moontlikhede wat in diepte bespreek gaan word, naamlik 'n lees van Sihlali se werke binne die postkoloniale diskoers van die self en die *ander*, en 'n lees van Sihlali se werke binne 'n voyeuristiese aanslag met betrekking tot die *gaze*. Na hierdie twee besprekings volg nog moontlikhede vir verdere navorsing, maar dit word net kortliks uitgelig.

#### 5.3.1 Postkoloniale diskoers van die self en die ander

Daar kan verdere ondersoek ingestel word na Sihlali as gevallestudie binne die diskoers van die self en die *ander*. Hoewel die diskoers van die self en die *ander* in verskeie teorieë aangespreek word, waaronder feministiese kritiek en *queer theory*, is dit veral die diskoers rondom postkolonialisme wat vir hierdie studie van Sihlali se sosiale dokumentering tydens apartheid van belang sou wees. Postkoloniale teorieë is veral deur Edward Said (1935 – 2003) en Franz Fanon (1925 – 1961) aan die hand gedoen, en hoewel hul werk nie noodwendig vandag meer so sterk van toepassing is nie – intendeel, hierdie diskoers is al ruim nagevors – speel die konteks waartydens Sihlali se dokumentering plaasgevind het in 'n tydperk af waar hierdie diskoers wel van toepassing was.

Binne die postkoloniale teorie word daar dikwels verwys na marge, binariteit, opposisionele strukture en hiërargieë<sup>23</sup>, en waar Said se kritiek grootliks op die kolonialisering en uiteindelijke onderdrukking van Oosterse beskawings gebaseer is, fokus Fanon meer op die onderdrukking en verdeelde identiteit wat deur die kolonialisering van die swart man vanuit Afrika teweeggebring word. Oriëntalisme word verder beskryf as 'n Westerse ingesteldheid van dominerende en herstrukturering in 'n poging om gesag oor die Ooste of die Oriënt te hê (Said, 1978:3). Hier kan 'n duidelike verband getrek word na die apartheidswette wat geïmplementeer is wat daartoe sou lei dat sogenaamde nie-blank Suid-Afrikaners onderdruk sou word, soos in hoofstuk 1 uiteengesit. Die konstruk van die *ander* word volgens Said (2000:184) as 'n verteenwoordigende term gebruik en dié term verwys na enige nie-Westerse groepe as

---

<sup>23</sup> Hierdie terme verwys na binêre opposisies wat nie binne die destydese WEM (wit Europese man) se verwysingsraamwerk bestaan het nie. Een binêre opposisie het gewoonlik meer mag en status bo-oor sy teenpool gehad, byvoorbeeld wit teenoor swart, manlik teenoor vroulik, en so meer. Die terminologie kan egter met meer navorsing verder uitgeklaar word.

'n eksotiese of immorele *ander* (vgl. Said, 1978:12; Prakash, 1995:1, 210). Die Weste het hulself veral tydens die negentiende-eeuse kolonialiseringprojek beskou as 'n gekultiveerde, hoër ras, terwyl die gekolonialiseerde subjek as ongelowige “barbare” beskou is (vgl. Ashcroft *et al.*, 2000:85).

Hierteenoor stel Fanon (1967:9) dat wit mans<sup>24</sup> (kolonialiseerders van Europese oorsprong) hulself as verhewe bo swart mans (die inheemse gekolonialiseerdes) beskou. Daarenteen poog swart mans om ten alle koste aan wit mans te bewys dat hulle ewe ryk is in denke, waarde en intellek (Fanon, 1967:10). Daar ontstaan 'n spanning in die identiteit van die swart man en hy internaliseer die eienskappe wat aan hom toegeken word, wat lei tot die ontstaan van 'n wroeging rondom sy eie identiteit (Fanon, 1967:17). Sihlali se innerlike uitgeworpenheid wat veral gedurende sy internasionale besoeke na die oppervlakte deurgedring het, dui juis op so 'n spanning wat in sy identiteit ontstaan het, naamlik die identiteit wat aan hom toegeken is binne die Suid-Afrikaanse konteks, soos afgedwing deur die apartheidsregering, die identiteit wat hy gehad het terwyl hy tussen sy mense was, en die ontnugtering van die werklikheid wat hy in die buiteland waargeneem het wat weer 'n nuwe dimensie tot sy identiteit gevoeg het.

### **5.3.2 Die gaze**

Die *gaze* word deur Pitman (2009:376-377) beskryf as 'n effektiewe dog eenvoudige wyse waarop mag gemanifesteer kan word, en word deur 'n wye spektrum van sosiale interaksies gemanifesteer. Hierdie interaksies kan die verhouding tussen 'n kind en 'n ouer en selfs die verhouding tussen 'n eienaar met 'n slaaf, dienskneg of werker behels. Hoewel die spektrum van die *gaze* nie net beperk is tot die ongelykhede wat weens die geskiedenis van Europese kolonialisme tussen verskillende rasgroepe ontstaan het nie, is dit volgens Pitman (2009:377) juis binne hierdie diskoers waar die magsverhoudinge ten sterkste deur die *gaze* bevestig word. Die konsep van die *gaze* is vir die eerste keer uitgebrei in Lacan se Seminaar XI (1979), in samehang met die *objet petit a*<sup>25</sup> as die oorsaak van begeerte (Vilaseca, 2000:75). Volgens Vilaseca (2000:75) word die *gaze*

<sup>24</sup> Die terme “wit mans” en “swart mans” word hier binne die konteks van Fanon se skrywe gebruik. Binne die Suid-Afrikaanse konteks sluit hierdie verontmensliking en diskriminasie enige individue wat nie binne die Nasionale Party se ideologie gepas het nie, in (individue van Indiese en Oosterse herkoms, asook sogenoemde kleurlinge).

<sup>25</sup> *Objet petit a* kan vertaal word as die “objek klein ander”.

beskou as 'n aksie waar wisselwerking bestaan wanneer daar na die *Ander* gekyk word, en wanneer die *Ander* na die subjek kyk. Sihlali, wat tonele geskilder het deur as observeerder en getuie van gebeure op te tree, se werk toon verskeie komplekse raakpunte met die diskoers van die *gaze*. Die wyse waarop hy sy identiteit as 'n sosiale dokumenteerder gevorm het, en hoe hy op hierdie wyse die magstrukture bevraagteken en protes aangeteken het, kan die weg baan vir 'n nuwe studie. Deur as toeskouer die gebeure rondom hom te dokumenteer, vorm hy ook self 'n soort *gaze* wat daartoe gelei het dat die individue wat hy geskilder het hom dikwels nie vertrou het nie, omdat hulle geglo het dat hy hulle siele steel.

Volgens Ashcroft (2000:155) verkry die subjek sy identiteit binne die *gaze* van die groot *Ander*, oftewel die *grande-autre*. Die bestaan van die *Ander* is telkens 'n kritiese bron vir die bestaan van die subjek, omdat die subjek deur middel van die *gaze* van die *Ander* kan bestaan (Ashcroft, 2000:155). 'n Studie van Sihlali se dokumentering van gebeure en hoe hierdie dokumentering bydra tot sy identiteitsvorming en sy bevraagtekening van magstrukture kan aan die hand van die *gaze* verklaar word.

### **5.3.3 *Ander moontlikhede vir verdere navorsing***

Hoewel daar in 5.2.1 en 5.3.2 ondersoek na die diskoers van die self en die *ander*, asook die diskoers van die *gaze* ingestel is, bestaan daar egter ook verskeie ander navorsingsmoontlikhede wat kortliks in hierdie onderafdeling bespreek word. In hierdie studie is daar slegs op Sihlali se dokumentering gedurende die sewentigerjare gefokus. Dit kan egter van waarde wees om die teorieë rakende herinnering, trauma, die *talking cure*, narratiewe terapie, eksternalisering en nostalgie op van Sihlali se dokumentering van ander temas buiten die slopings toe te pas. Verder kan hierdie konsepte ook gebruik word om sy vroeër werke met van sy latere, meer abstrakte werke te lees en toe te pas, en die twee uiteenlopende style van werke met mekaar te vergelyk. Die konsep van 'n *lieux de memoire* (vgl. Nora, 1989:18-19; kyk ook bladsy 32) kan verder uitgebrei word deur verskeie kompleksiteite rondom 'n herinneringsruimte en werklike herinnering in meer diepte aan te spreek.

'n Vergelykende studie kan geloods word waar Sihlali se dokumentering van gebeure en hierdie werke teenoor die werklikheid opgeweeg word; op hierdie wyse kan fotografie van die omstandighede as waardevolle bydrae tot die studie betrek word. Soos in

hoofstuk 2 (kyk bl. 20) gestel, het Siebrits reeds 'n soortgelyke studie geloods waar Sihlali se dokumentering van spesifieke plekke as akkuraat bevestig is. Hierdie twee studies kan ook met mekaar geïntegreer word.

Verder kan 'n vergelykende studie geloods word na Sihlali se dokumentering van apartheid in Suid-Afrika, deur sy uitbeeldings met sosiale dokumenteerders vanuit ander lande, waar 'n tipe apartheid of 'n vorm van rassediskriminasie in 'n stadium ook voorgekom het, met mekaar te vergelyk, soos byvoorbeeld in Duitsland tydens die Tweede Wêreldoorlog (spesifiek met betrekking tot anti-semitisme en die vervolging van diegene wat nie binne die Ariesse ras geklassifiseer kon word nie) en Israel (met betrekking tot die wyse waarop Jode in dié land as die "onderdrukkers" optree en baie soortgelyke wette soos gedurende apartheid ingestel is, ook daar toepas). Ander voorbeelde van lande waar 'n segregasiesisteem in 'n stadium op een of ander wyse toegepas is, sluit in Indië (met spesifieke verwysing na die verdeling van Indië en Pakistan weens onversoembare geloofsverskille wat ook tot volksmoord gelei het); Amerika (met verwysing na die gedwonge verskuiwings van die inheemse bevolking van Indiane na sogenaamde reservate gedurende die 1800's, sowel as byna algehele volksmoord), en ook ander Britse kolonies soos Kanada en Australië.

## 5.4 Konklusie en slot

In hierdie hoofstuk is die studie rakende eksternalisering en narratiewe terapie in Sihlali se dokumentering van Kliptown en Pimville opgesom en saamgevat. Daar is tot die gevolgtrekking gekom dat Sihlali nie net die skilderproses as 'n vorm van narratiewe terapie gebruik het nie, waar elke werk van spesifiek sy dokumentering van die lewe in townships en die “donker geskiedenis” binne die Suid-Afrikaanse verlede 'n narratief binne Sihlali se groter lewensverhaal voorstel. Hierdie werke stel dikwels traumatiese gebeure voor – soos spesifiek die dokumentering van die gedwonge verskuiwings van swart gemeenskappe en die uiteindelijke slooping van hul voormalige woonbuurte – en die narratief van wat hy wou oordra, manifesteer sy trauma weens sy meelewing met hierdie gemeenskappe in 'n geëksternaliseerde formaat, naamlik die skildery wat geskep is. Wat sy werk egter meer merkwaardig maak, is dat hy 'n omvangryke versameling kon opbou wat die kollektiewe swaarkry van swart kulture gedurende die apartheidsera saamvat.

Die gedagte dat hy hierdie trauma in die Suid-Afrikaanse geskiedenis vasgevang het met die doel om sy eie trauma tot resolusie te bring word nie net bevestig deur die spesifieke aanhalings wat in hoofstuk 2 (kyk bl. 14, 15, 24, 26) uitgelig is nie, maar spreek ook tot 'n soort self-kennis wat selde in die werke van ander kunstenaars waargeneem kan word. Sihlali het geweet dat sekere tonele hom sou traumatiseer, en het moontlik in sy onderbewussyn tot die besef gekom dat die skilderproses hom van sy trauma sou verlos. Sy proses van dokumentering, wat beskryf is as 'n indringende behoefte, sinspeel op die gedagte dat hy sy mense en die gebeure wat hul weerloosheid uitgebeeld het, móés skilder. Sy werk weerspieël uiteindelik nie net sy eie trauma nie, maar ook die trauma van die onderdruktes tydens hierdie magtelose omstandighede. Dit is juis in hiërdie gedagte waar Sihlali 'n lid van die dra-groep word: Sihlali is 'n verteenwoordiger van sy kultuurgroep, en deur sy kuns ook as 'n soort protes aan te wend, word hy die stem wat hul trauma aan die buitewêreld kommunikeer.

Weens hierdie persoonlike aard van sy werke kan begryp word waarom hy nie sy werke wou verkoop het nie. In die hande van 'n galery-eienaar of persoonlike versamelaar sou baie van sy werke uit die publieke oog verdwyn het. Die wyse waarop hy dikwels van “sy mense” gepraat het, is 'n aanduiding van hoe hy hom met hulle en hul lyding

vereenselwig het. Daarom word sy werke, as 'n historiese dokumentasie van die Suid-Afrikaanse geskiedenis, 'n nasionale kultuurerfenis. Om hierdie rede sou 'n herinneringsruimte, oftewel 'n *lieux de memoire* van groot waarde wees. 'n *Lieux de memoire* waar 'n gedeelde kollektiewe ervaring van swaarkry en onderdrukking op so 'n nostalgiese wyse sonder verwyte uitgebeeld word, kan versoening bring aan individue wat ook deur soortgelyke ervarings geraak is.

Sihlali se verhaal beskik uiteindelik oor die potensiaal om 'n nimmereindigende verhaal te word. Deur 'n *lieux de memoire* rondom sy dokumenteringswerke tot stand te bring, word sy alternatiewe storie aanhoudend aangepas weens die reaksie wat sy werke in die onderskeie aanskouers kan ontlok, en die interaksie sou bly voortduur vir so lank as wat sy werke tentoongestel word. Hierdie reaksie is nie noodwendig net katarsis wat deur getraumatiseerdes bereik word nie. Die "oortreders" en "onderdrukkers" se rol in hierdie gebeure kan ook deur interaksie met die kunswerke bevraagteken word, wat 'n nuwe dimensie tot die belangrikheid van sy werke voeg. Deur die wit gemeenskap wat ook met die werke in gesprek tree, kan die selfverwyte en skuldgevoelens van hul aandeel in die "donker" verlede in Suid-Afrika se geskiedenis ook tot resolusie gebring word.

## Bibliografie

- Aho, K. & Guignon, C. 2011. Medicalized psychiatry and the talking cure: a hermeneutic intervention. *Human studies*, 34(3):293-308.
- Allen, J.G. 1995. *Coping with trauma: a guide to self-understanding*. Washington, D.C.: American Psychiatric Press.
- Angus, L.E. & McLeod, J. 2004. *The handbook of narrative and psychotherapy: practise, theory and research*. Thousand Oaks, Calif.: Sage.
- Arte de Xemina. 2010. Durant Sihlali. <http://artedeximena.wordpress.com/arte-africano/contemporaneo/awa-durant-sihlali-0024/>. Datum van gebruik: 12 November 2013.
- Ashcroft, B., Griffiths, G. & Tiffin, H. 2000. *Post-colonial studies: the key concepts*. New York: Routledge.
- Barrett, T. 2011. *Criticizing art: understanding the contemporary*. New York: McGraw-Hill.
- Bester, R. 2007. *Figure / ground: reflections on the South African Reserve Bank Art Collection*. Johannesburg: South African Reserve Bank.
- Bianco, J. 2011. Narrative empowerment and the talking cure. *Health communication*, 26:297-301.
- Boyce Davies, C.E. 2008. *Encyclopedia of the African Diaspora: origins, experiences and culture*. Santa Barbara, Calif.: ABC-CLIO.
- Boym, S. 2001. *The future of nostalgia*. New York: Basic Books.
- Breuer, J. & Freud, S. 1966. *Freud & Breuer: studies in hysteria*. Boston, Mass.: Beacon Press.

Bruner, J. 1990. *Acts of meaning*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Carlson, T.D. 1997. Using art in narrative therapy: enhancing therapeutic possibilities. *American journal of family therapy*, 25:271-283.

Carroll, N. 2003. Art, practice and narrative. (*In* Carroll, N. *Beyond aesthetics: philosophical essays*. Cambridge, UK: Cambridge University Press. p. 122.)

Caruth, C. 1991. Unclaimed experience: trauma and the possibility of history. *Yale French studies*, 79:181-192.

Caruth, C. 1995. *Trauma: explorations in memory*. Baltimore: John Hopkins University Press.

Cascarino, V. 2000. An artist in true African tradition and style. *City Press*: 21, 9 July.

Cassirer, E. 1944. *An essay on man: an introduction to a philosophy of human culture*. New Haven, Conn.: Yale University Press.

Cassou, M. & Cubley, S. 1995. *Life, paint, and passion: reclaiming the magic of spontaneous expression*. New York: Putnam.

Christopher, A.J. 2001. *The atlas of changing South Africa*. London: Routledge.

Cobb, R.A. & Negash, S. 2010. Altered book making as a form of art therapy: a narrative approach. *Journal of family psychotherapy*, 21:54-69.

Conrad, J. 1897. *The nigger of the Narcissus and the secret sharer*. Oxford: Oxford University Press.

Corrigall, M. 2007. Durant Sihlali. *Art South Africa*, 5(4):74-75.

Craps, S. 2010. Wor(l)ds of grief: traumatic memory and literary witnessing in cross-cultural perspective. *Textual practice*, 24(1):51-68.

Critchley, S. & Schroeder, W.R. 1999. A companion to philosophy. Oxford: Blackwell Publishers.

Crozier, W.R. & Chapman, A.J. 1984. Cognitive processes in the perception of art. New York: Elsevier Publishers.

Davis, F. 1979. Yearning for yesterday: a sociology of nostalgia. New York: Free Press.

De Jager, E.J. 1992. Images of man: contemporary South African art and artists. Alice: Fort Hare University Press.

De Wet, P. 2012a. Lawyer 'hijacks' art treasure. *Mail & Guardian*, 13 July.

De Wet, P. 2012b. Artist who transcended apartheid. *Mail & Guardian*, 13 July.

Detweiler, R. 1996. Uncivil rites: American fiction, religion and the public sphere. Urbana, Ill.: University of Illinois Press.

Dewar, J. 1975. Bulldozers are his greatest enemy... and that's tough. He has enough running against him already. *The Star, Tonight!*, 9, 8 May.

Dickstein, L.J., Oldham, J.M. & Riba, M.B. 1996. American psychiatric press review of psychiatry. Washington, D.C.: American Psychiatric Press. (*Review of psychiatry*, v. 15.)

Eloff, S. & Sevenhuysen, K. 2011. Urban black living and working conditions in Johannesburg, depicted by township art 1940's to 1970's. [http://repository.up.ac.za/bitstream/handle/2263/17133/Eloff\\_Urban\(2011\).pdf?sequence=1](http://repository.up.ac.za/bitstream/handle/2263/17133/Eloff_Urban(2011).pdf?sequence=1). Datum van gebruik: 20 Oktober 2013.

Eyerman, R. 2001. Cultural trauma: slavery and the formation of African American identity. Cambridge, Mass.: Cambridge University Press.

Fanon, F. 1967. Black skin, white masks. New York: Grove Press.

Felman, S. & Laub, D. 1992. *Testimony: crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. New York: Routledge.

Field, S. 2001. *Lost communities, living memories: remembering forced removals in Cape Town*. Cape Town: David Philip.

Fleming, T. 2003. Narrative means to transformative ends: towards a narrative language for transformation. (In Wiessner, C.A., Meyer, S.R., Pfhal, N.L. & Neaman, P.G., eds. *Transformative learning in action: building bridges across contexts and disciplines*. New York: Columbia University, Teachers College. p. 179-184.)

Frankental, S. & Sichone, O. 2005. *South Africa's diverse peoples: a reference sourcebook*. Santa Barbara, Calif.: ABC-Clío.

Fromme, D. 2011. *Systems of psychotherapy: dialectical tensions and integration*. New York: Springer.

Gaydos, H.L. 2003. The co-creative aesthetic process: a new model for aesthetics in nursing. *International journal of human caring*, 7:40-43.

Gaydos, H.L. 2005. Understanding personal narratives: an approach to practice. *Journal of advanced nursing*, 49(3):254-259.

Geers, K., ed. 1997. *Contemporary South African Art: the Gencor Collection*. Johannesburg: Jonathan Ball.

Gobodo-Madikizela, P. 2012. Remembering the past: nostalgia, traumatic memory, and the legacy of apartheid. *Peace and conflict: journal of peace psychology*, 18(3):252-267.

Gouriévidis, L. 2010. *The dynamics of heritage: history, memory and the highland clearances*. Farnham: Ashgate Publications.

Gruen, E.S. 2002. *Diaspora: Jews amidst Greeks and Romans*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Hagman, G. 2010. *The artist's mind: a psychoanalytic perspective on creativity, modern art and modern artists*. East Sussex: Routledge.

Halprin, D. 2003. *The expressive body in life, art, and therapy*. Philadelphia, Pa.: Kingsley.

Heaton, J.M. 2010. *Wittgenstein's therapeutic method for psychotherapy*. London: Palgrave MacMillan.

Hobbs, P. 2004. *Resistance, reconciliation, reconstruction: an MTN exhibition celebrating 10 years of democracy*. Johannesburg: MTN Foundation.

Huddleston, S. 2004. A valuable contribution to the art of paper-making. *Business Day*: 13, 4 June.

James, B. 1989. *Treating traumatized children: new insights and creative interventions*. Lexington, Mass.: Lexington Books.

Johnson, R. 1986. *Inner work*. San Francisco, Calif.: Harper Collins.

Jopling, D.A. 2011. "Much ado to know myself...": insight in the talking cures. *Annals of the New York Academy of Sciences: perspectives on the self*, 1234(1):158-167.

Kirsh, B. 1996. A narrative approach to addressing spirituality in occupational therapy: exploring personal meaning and purpose. *Canadian journal of occupational therapy*, 63(1):55-61.

Kleinbauer, W.E. 1989. *Modern perspectives in Western art history: An anthology of twentieth-century writings on the visual arts*. Toronto: University of Toronto Press.

Kuhn, J. 1974. *Twelve shades of black*. Cape Town: Don Nelson.

Kuijers, A. 1986. *Kunswerke in die kunsgeskiedenis: 'n benadering*. Potchefstroom: Potchefstroomse Universiteit vir CHO.

LaCapra, D. 1994. *Representing the Holocaust: History, theory and trauma*. Ithaca: Cornell University Press.

LaCapra, D. 1998. *History and memory after Auschwitz*. London: Cornell University Press.

Langer, R. 2011. Combat trauma, memory, and the World War II Veteran. *War, literature & the arts: an international journal of the humanities*, 23(1):50-58.

Laplanche, J. & Pontalis, J.B. 1973. *The language of psycho-analysis*. London: Karnac Books.

Legg, S. 2004. Memory and nostalgia. *Cultural biographies*, 11:99-107.

Lemon, A. 1991. *Homes apart: South Africa's segregated cities*. Claremont: David Philip Publishers.

Lichtenberg, J.D. 2013. *The talking cure: a descriptive guide to psychoanalysis*. New York: Routledge.

Lipton, M. 1989. *Capitalism and apartheid: South Africa, 1910 - 1986*. Claremont: David Philip Publishers.

Louw, P.E. 2004. *The rise, fall, and legacy of apartheid*. Westport, Conn: Praeger.

Maguire, J. 1998. *The power of personal storytelling: spinning stories to connect with others*. New York: J.P. Tarcher/Putnam.

Malchiodi, C. 1998. *The art therapy sourcebook*. New York: McGraw-Hill Professional.

Malchiodi, C.A., ed. 2003. *The handbook of art therapy*. New York: Guilford Press.

Malchiodi, C. 2008. *Creative interventions with traumatized children*. New York: Guilford Press.

McKinney, K. 2007. "Breaking the conspiracy of silence": testimony, traumatic memory, and psychotherapy with survivors of political violence. *Ethos*, 35(3):265-299.

McNiff, S. 2004. *Art heals: how creativity cures the soul*. Boston, Mass.: Shambhala.

Mdanda, S. 2011. Separate and unequal: everyday apartheid as a theme in South African art. (In Pisarra, M., ed. *Visual century: South African art in context*. Johannesburg: Wits University Press. 3:16-37.)

Mehnert, A. 2011. Memory and heritage: how memory functions and how it can be used in heritage. (Chief Albert Luthuli as case study.) *Quarterly bulletin of the National Library of South Africa*, 65(3/4):85-91.

Memela, S. 2004. Artist disregarded by his own. *Sowetan*, 18, 7 Mei.

Moon, C.H. 2002. *Studio art therapy: cultivating the artist identity in the art therapist*. London: Jessica Kingsley.

Mosely, E. 2007. "Visualizing" apartheid: contemporary and collective memory during South Africa's transition to democracy. *Antípoda*, 5:97-119.

Moules, N.J. & Streitberger, S. 1997. Stories of suffering, stories of strength: narrative influences in family nursing. *Journal of family nursing*, 3:365-377.

Muller, A. 2006. Notes toward a Theory of Nostalgia: childhood and the evocation of the past in two European "Heritage" films. *New literary history*, 37(4):739-760.

Mutual Art. 2013a. Durant Sihlali (South African, 1935).  
<http://www.mutualart.com/Artwork/DISTRICT-SIX/13A85A64118EC0E7>. Datum van gebruik: 12 November 2013.

Mutual Art. 2013b. Durant Sihlali (South African, 1935).  
<http://www.mutualart.com/Artwork/3-works--Three-township-scenes/C89CED3A39C60E9A>. Datum van gebruik: 12 November 2013.

- Mutual Art. 2013c. Durant Sihlali (South African, 1935).  
<http://www.mutualart.com/Artwork/Figures-around-a-brazier/EA20F8BA9B48BD84>.  
Datum van gebruik: 12 November 2013.
- Mutual Art. 2013d. Durant Sihlali (South African, 1935).  
<http://www.mutualart.com/Artwork/WINTER-WARMING-UP/3D69B450A9B32E3E>.  
Datum van gebruik: 12 November 2013.
- Mutual Art. 2013e. Durant Sihlali (South African, 1935).  
<http://www.mutualart.com/Artwork/FIRESIDE-CONVERSATION/0F922B4C8ED63EE5>.  
Datum van gebruik: 12 November 2013.
- Myburg, J. 2007. Skilder om nie te vergeet nie. *Beeld*, 6, 29 Maart.
- Neal, J.H. 1996. Narrative therapy training and supervision. *Journal of systematic therapies*, 15(1):63-77.
- Nel, J. 2004. Waterverfskilder sterf aan hart voor oogtoets. *Beeld*, 9, 6 Mei.
- Nora, P. 1989. Between memory and history: les lieux de mémoire. *Representations*, 26:7-24.
- Ochs, E. & Capps, L. 1996. Narrating the self. *Annual review of anthropology*, 25:19-43.
- Ofer, D. 2013. We Israelis remember, but how? The memory of the holocaust and the Israeli experience. *Israel studies*, 18(2):70-85.
- Oliphant, A.W., Delius, P. & Meltzer, L. 2004. Democracy X: marking the present, re-presenting the past. Pretoria: University of South Africa.
- Oxford English Dictionaries, ed. 2012. Paperback Oxford English dictionary. Oxford: Oxford University Press.

Parry, T.A. & Doan, R.E. 1994. *Story re-visions: narrative therapy in the postmodern world*. New York: Guilford Press.

Payne, M. 2006. *Narrative therapy: an introduction for counsellors*. London: Sage.

Peffer, J. 2009. Resurfacing: the art of Durant Sihlali. (*In* Peffer, J. *Art and the end of apartheid*. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press. p. 191-218.)

Pitman, T. 2009. Postcolonial *compañeras*? The desire for a reciprocal gaze in two Mexican women's accounts of Africa. *Journal of Transatlantic studies*, 7(3):376-388.

Prakash, G. 1995. Orientalism now. *History and theory*, 34(3):199-212, October.

Proud, H., ed. 2006a. Revisions: expanding the narrative of South African art. The Campbell Smith collection. Pretoria: UNISA Press. [http://www.revisions.co.za/biographies/durant-sihlali/#.UoE9b\\_mnrKs](http://www.revisions.co.za/biographies/durant-sihlali/#.UoE9b_mnrKs) Datum van gebruik: 11 November 2013.

Proud, H., ed. 2006b. Revisions: expanding the narrative of South African art. The Campbell Smith collection. Pretoria: UNISA Press. [http://www.revisions.co.za/gallery/durant-sihlali/sihlali\\_durant\\_01.jpg/#.UoE9zfmnrKs](http://www.revisions.co.za/gallery/durant-sihlali/sihlali_durant_01.jpg/#.UoE9zfmnrKs) Datum van gebruik: 11 November 2013.

Proud, H., ed. 2006c. Revisions: expanding the narrative of South African art. The Campbell Smith collection. Pretoria: UNISA Press. [http://www.revisions.co.za/gallery/durant-sihlali/sihlali\\_durant\\_01.jpg/#.UoE9zfmnrKs](http://www.revisions.co.za/gallery/durant-sihlali/sihlali_durant_01.jpg/#.UoE9zfmnrKs) Datum van gebruik: 11 November 2013.

Proud, H., ed. 2006d. Revisions: expanding the narrative of South African art. The Campbell Smith Collection. Pretoria: Pretoria SA History Online.

Proud, H., ed. 2006e. Revisions: expanding the narrative of South African art. The Campbell Smith collection. Pretoria: UNISA Press. [http://www.revisions.co.za/gallery/durant-sihlali/sihlali\\_durant\\_03.jpg/](http://www.revisions.co.za/gallery/durant-sihlali/sihlali_durant_03.jpg/) Datum van gebruik: 11 November 2013.

Proud, H., ed. 2006f. Revisions: expanding the narrative of South African art. The Campbell Smith collection. Pretoria: UNISA Press. [http://www.revisions.co.za/gallery/durant-sihlali/shilali\\_durant\\_05-a.jpg/#.UoE-VfmnrKs](http://www.revisions.co.za/gallery/durant-sihlali/shilali_durant_05-a.jpg/#.UoE-VfmnrKs) Datum van gebruik: 11 November 2013.

Ragland-Sullivan, E. 1987. Jacques Lacan and the philosophy of psychoanalysis. Urbana, Ill.: University of Illinois Press.

Rankin, E. 2011. Creating communities: art centres and workshops and their influence on the South African art scene. (In Van Robbroeck, L., ed. Visual century: South African art in context. Johannesburg: Wits University Press. 2:97-116.)

Reynolds, F. & Vivat, B. 2006. Narratives of art-making in chronic fatigue syndrome/myalgic encephalomyelitis: three case studies. *Arts in psychotherapy*, 33:435-445.

Reynolds, J. 2006. The talking cure. *Shaw*, 26:27-35.

Richards, C. 1997. Cross purposes: Durant Sihlali's Art of Allegory. (In Geers, K., ed. Contemporary South African art: the Gencor collection. Johannesburg: Jonathan Ball. p. 80-97.)

Richards, C. 2004. Obituary: Durant Sihlali (1935 - 2004). (Archive issue 82, June 2004). <http://www.artthrob.co.za/04june/news/sihlali.html>. Datum van gebruik: 16 Februarie 2011.

Richards, C. 2006a. The double agent: humanism, history and allegory in the art of Durant Sihlali (1939 - 2004). *African arts*, 39(1):60-95.

Richards, C. 2006b. Durant Sihlali. (In Proud, H., ed. Revisions: expanding the narrative of South African art. The Campbell Smith Collection. Pretoria: UNISA Press. p. 120.)

Richards, C. 2011. E-pos op 17 Augustus 2011. (kyk Addendum A.)

Riessman, C.K. 1993. Narrative analysis. Newbury Park, Calif.: Sage. (Qualitative research methods series, no. 30.)

Riley, S & Malchiodi, C.A. 2003. Solution-focused and narrative approaches. (In Malchiodi, C.A., ed. Handbook of art therapy. New York: Guilford Press. p. 82-92.)

Rizzuto, A.M. 2008. The talking cure and the analyst's intentions. *Psychoanalytic review*, 95(5):729-749.

Rotenberg, C. 1988. Selfobject theory and the artistic process. (In Goldberg, A., ed. Learning from Kohut: progress in self psychology. Hillsdale, N.J.: Analytic Press. 4:193-213.)

Rubin, J.A. 2010. An introduction to art therapy. New York: Routledge.

Saakvitne, K.W., Tennen, H. & Affleck, G. 1998. Exploring thriving in the context of clinical trauma theory: constructivist self developmental theory. *Journal of social issues*, 54(2):279-299.

Said, E.W. 1978. Orientalism. New York: Vintage Books.

Said, E.W. 2000. Invention, memory and place. *Critical inquiry*, 26(2):175-192, Winter.

Sanlam, 2013. 40 Leading Works from the Sanlam Art Collection.

[http://www.sanlam.co.za/wps/wcm/connect/da529f0045f745ebb267bbf8452951f9/Art\\_Collection20050623\\_0033.JPG?MOD=AJPERES](http://www.sanlam.co.za/wps/wcm/connect/da529f0045f745ebb267bbf8452951f9/Art_Collection20050623_0033.JPG?MOD=AJPERES). Datum van gebruik: 12 November 2013.

Sedikides, C., Wildschut, T., Gaertner, L., Routledge, C. & Arndt, J. 2008. Nostalgia as enabler of self-continuity. (In Sani, F., ed. Self continuity: individual and collective perspectives. New York: Psychology Press. p. 227-239.)

Siebrits, W. 2004. The passing of giants. *Art South Africa*. <http://artsouthafrica.com/?news=120>. Datum van gebruik: 16 Februarie 2011.

- Siebrits, W. 2007. Durant Sihlali: the pioneering years 1952 - 1979 (exhibition catalogue). Johannesburg: Warren Siebrits Modern and Contemporary Art.
- Sihlali, D. 1989. Discovering my true identity. Johannesburg: Skotaville Publishers.
- Sonn, C.C. 2012. Speaking unspoken memories: Remembering apartheid racism in Australia. *Journal of peace psychology*, 18(3):240-251.
- Sori, C.E.F. & Hecker, L.L. 2003. The therapist's notebook for children and adolescents: homework, handouts and activities for use in psychotherapy. London: Routledge.
- Stam, R., Burgoyne, R. & Flitterman-Lewis, S. 1992. New vocabularies in film semiotics: structuralism, post-structuralism and beyond. London: Routledge.
- Stilgoe, J. & Farook, F. 2008. The talking cure: why conversation is the future of health care. London: Demos.
- Talwar, S. 2007. Accessing traumatic memory through art making: an art therapy trauma protocol (ATTP). *Arts in psychotherapy*, 34:22-35.
- Thompson, V. 2006. Violence, re-membling, and healing: a textual reading of Drawings for Projection by William Kentridge. *South African journal of psychology*, 36(4):813-829.
- Totah, F.M. 2013. The memory keeper: gender, nation and remembering in Syria. *Journal of Middle East woman's studies*, 9(1):1-29.
- Van der Merwe, C.N. & Viljoen, H. 1998. Alkant olifant: 'n inleiding tot die literatuurwetenskap. Pretoria: Van Schaik.
- Van Niekerk, L. 1998. Durant Sihlali steek nóg 'n grens met sy kuns oor. *Beeld*, 12, 6 Maart.
- Van Niekerk, L. 2004. Merkmaker wat pad kon wys. *Beeld Plus*, 7 Mei.

Velikonja, M. 2008. *Titostalgia: a study of nostalgia for Josip Broz*. Slovenia: Mirovni Inštitut.

Vilaseca, D. 2000. The ambassadors goes to Manila: the postcolonial gaze in Gil de Biedma's *Retrato del artista en 1956*. *Journal of Spanish cultural studies*, 1(1):75-87.

Vishwanatha, K. 2008. A preliminary report on the use of the narrative approach for childhood mental health problems. *Journal of Indian Association for Child and Adolescent Mental Health*, 4(1):12-15.

Wallingford, N. 2009. *Expressive arts therapy: powerful medicine for wholeness and healing*. Carpinteria, Calif.: Pacifica Graduate Institute. (Dissertation - MA.)

White, M. & Epston, D. 1990. *Narrative means to therapeutic ends*. New York: Norton.

Whitehead, L. 2006. Quest, chaos and restitution: living with chronic fatigue syndrome/ myalgic encephalomyelitis. *Social science and medicine*, 62(9):2236-2245.

Wildschut, T., Sedikides, C., Arndt, J. & Routledge, C. 2006. Nostalgia: content, triggers, functions. *Journal of personality and social psychology*, 91(5):975-993.

Wright, L.M., Watson, W.L. & Bell, J.M. 1996. *Beliefs: the heart of healing in families and illness*. New York: Basic Books.

Yehuda, R. 2002. Post-traumatic stress disorder. *New England journal of medicine*, 346(2):108-114.

Zhou, X., Sedikides, C., Wildschut, T. & Gao, D.G. 2008. Counteracting loneliness: on the restorative function of nostalgia. *Psychological science*, 19(10):1023-1029.

## ADDENDUM A

**From:** Elani Willemse <20049830@nwu.ac.za>  
**To:** Colin Richards <colin.richards@uct.ac.za>  
**Date:** 8/17/2011 11:39 AM  
**Subject:** Durant Sihlali.

---

Dear Professor Richards

I am a student currently busy with my Master's degree in Art History at the North-West University, Potchefstroom. Whilst deciding on an artist and theoretical framework for my dissertation, I came across some of Durant Sihlali's watercolour paintings from the 1970's, and even though this may sound sappy, I fell in love. I have read many of your articles on Sihlali and have found them extremely useful.

In my dissertation I would like to argue that, for Sihlali, the process of creating an artwork worked similarly to the concept of the "talking cure" in psychoanalysis – with the art as a form of language. I argue that creating art was a way for him to work through the traumas of the things he witnessed during apartheid.

You may be wondering why I have chosen to contact you personally. Since my research involves a very personal insight into Sihlali's life and art, I was hoping that you could provide me with some more information on him. I have found Joy Kuhn's interview in *Twelve Shades of Black* very useful as well. Do you know of any other similar sources that can help me deepen my understanding of Sihlali as an artist and as a person?

Thank you for taking the time to read this email. I look forward to hearing from you.

Kind regards  
Elani

Miss Elani Willemse  
Gallery Assistant  
PUK-Arts (NWU) Botanical Gardens  
Tel: (018) 299-2753  
Fax: (018) 293-5370  
[www.nwu.ac.za](http://www.nwu.ac.za)

## ADDENDUM B

**From:** Colin Richards <colin.richards@uct.ac.za>  
**To:** Elani Willemse <20049830@nwu.ac.za>  
**Date:** 8/17/2011 03:27 PM  
**Subject:** Re: Durant Sihlali. Colin to Elani

---

Dear Elani,

Thank you for your mail. Falling in love with paintings is not to be underestimated!

I think though it may be difficult to make a specific argument in Durant's case – beyond the fairly widespread notion that art has the function of 'working through' conflicted moments (trauma) for many. What I can offer is that he was extremely sensitive to social situations (structural and personal) which diminished him and indeed all black South Africans in what he called 'the dark times'. In a sense he was a committed Africanist, and in this responded to the project of black dignity and power many have attributed to Steve Biko and others. He certainly was non-party political, which itself brought some pressure to bear on him insofar as the times often demanded taking sides (membership of the ANC, PAC, AZAPO liberation movements). In later times, but most dramatically ca. 1986, he turned towards 'tradition' as he understood it as a vital, perhaps healing creative source. This was a consequence of his residency in Nice in France.

Then again in works like 'Race against time' (the early seventies) there was a strong sense that he was documenting the violence of apartheid while seeing his work as a form of resistance to the injuries inflicted by a whole system and attitude on a whole people, communities and individuals. This resistance was itself a form of 'working through' so as not to be oppressed and traumatised into submission by an inhuman system. Durant, in our conversations at least, sought always to maintain his strong sense of human dignity in spite of and against the effort to dehumanise black people during apartheid. It is also important to remember that the 1950s, when he was a young artist, the world he inhabited was perhaps less draconian than it became. This is complex, but he did express that he felt freer in those years than under apartheid proper. Yet it's also true that he saw the white colonial project as stained by the same dehumanising energies that became so hard and sharp in apartheid. All in all, he also saw his role as an artist and art as a calling of the highest kind with its own dignity. So he always insisted that his work was art beyond any function it served in particular circumstances. A way of getting through and beyond wounding circumstances, something close to spiritual. A way of establishing a different community of kindred spirits. This impulse was very strong in him as a person.

These are some rough thoughts in response to your project. I hope this is helpful. All the best with your research.

Colin

*Professor Colin Richards*  
*Michaelis School of Fine Art, University of Cape Town*  
*Hiddingh Campus, 31-37 Orange street*  
*8001, Cape Town. South Africa*  
*Tel: 021 480 7111*  
*Fax: 021 424 2889*  
[www.michaelis.uct.ac.za](http://www.michaelis.uct.ac.za)

*P O Box 34239*  
*Rhodes Gift*  
*7707, Cape Town*  
*South Africa*

*Cell: (SA) 0827796377*