

KUNST EN PSYCHOANALYSE VERSLAG VAN EEN INSPIRERENDE ONTMOETING

Jean-Pierre Van Eeckhout^o, Sarah Willems*, Els Buytaert**

^o Groendreef 5A, B-9000 Gent
Tel.: ++/32/(0)478/914 652, ve.jp@worldonline.be

*Plotersgracht 14, B-9000 Gent
Tel.: ++/32/(0)496/52 17 08, sarah.willems@swing.be

**Wallestraat 55, B-9700 Oudenaarde
Tel.: ++/32/(0)476/28 93 42, els.buytaert@pandora.be

Samenvatting: Het zesde colloquium van A.L.E.P.H. (11-12/12/2004) verenigde psychoanalytici, kunsthistorici, filosofen en kunstenaars in het "Musée des Beaux-Arts" van Tourcoing rond het thema "Art et psychanalyse". In wat volgt formuleren drie auteurs hun reflecties omtrent datgene wat hen tijdens dit colloquium trof en wat hen achteraf bleef bezighouden. Jean-Pierre Van Eeckhout laat zich inspireren door het detail waarin het particuliere tot uitdrukking gebracht wordt en hij benadrukt de waarde van de "mise-en-scène" in de "body-art". Sarah Willems beschouwt dit colloquium als een uitnodiging om de hedendaagse kunst te beluisteren vanuit een psychoanalytisch perspectief en om een kanttekening te plaatsen bij de psychoanalytische interpretatie van een kunstwerk als symptoom. Deze laatste vraagstelling sprak Els Buytaert in het bijzonder aan vanuit haar interesse voor de creatieve therapie. Dit artikel biedt een aantal bedenkingen vanuit het particuliere parcours van de auteurs en geeft aan dat deze ontmoeting tussen kunst en psychoanalyse de weg opent voor een inspirerende ontdekkingstocht.

Sleutelwoorden: Toegepaste Psychoanalyse, Plastische Kunst, Film, Body-Art, Blik.

Ontvangen: 1 maart 2005; **Aanvaard:** 20 april 2005.

Op 11 en 12 december 2004 ging het 6^{de} colloquium van A.L.E.P.H. door in het Musée des Beaux-Arts de Tourcoing, waar eveneens de tentoonstelling "De leur temps, collections privées françaises" te bezichtigen was.¹ Behalve A.L.E.P.H. en het museum waren ook de Université Charles-de-Gaulle – Lille-III en de École Régionale Supérieure d'Expression Plastique bij de organisatie betrokken.

1. A.L.E.P.H.: Association Lilloise pour l'Étude de la Psychanalyse et de son Histoire.

Onder de sprekers bevonden zich psychoanalytici, kunsthistorici, filosofen en kunstenaars. Wat volgt zijn een aantal indrukken van een drietal auteurs, die elk vanuit hun eigen invalshoek dit weekend beleefden.

Toen ik met één van de organisatoren begin december sprak over dit colloquium – toen nog in de toekomst liggende, liet ik me ontvalen dat kunst een zeer dankbare ingang was tot de psychoanalyse. Ik dacht aan illustraties die men in de kunst kon en kan vinden van psychische processen. Bijvoorbeeld: illustraties van partiële objecten – denken we maar aan de film *Cet obscur objet du désir* van Luis Buñuel, of de illustratie van de dwangmatigheid in *Drawing by numbers* van Peter Greenaway of het beeldend purisme van het object van verlangen dat geconstitueerd wordt door de taal in de films van Marguerite Duras.

Ze antwoordde dat bij haar de hoop bestond dat het weekend meer was dan alleen maar een illustratie. Gelijk had ze die hoop te koesteren! Zegt Freud niet dat de kunstenaar de psychoanalyse voorafgaat (Freud, 1900a)? En zegt hij niet dat de poëet het eiland van het fantasma tot een cultureel toevluchtsoord kan maken, in tegenstelling tot de neuroticus die er zijn eigen hofje van maakt (Freud, 1908e [1907]).

We moeten – in een terugblik op deze tweedaagse – zeker erkennen dat sommige bijdragen niet meer dan een illustratie waren. Raden we zo de film van François Rouan aan als illustratie van het object dat zichtbaar wordt doorheen het woord (de tekens) maar er ook door vertroebeld wordt. Een film die de sekse verbergt achter een voorhang van tekens. Maar naast deze illustratieve momenten waren er voldoende overdenkingen en discussies die meer dan illustratie waren. Ik wil in wat volgt er twee oproepen, die op de tweede dag van het colloquium aan de orde kwamen.

Causaliteit en detail

Verschillende voordrachten hadden in hun vaandel het detail hoog ingeschreven. In het verhaal dat men bracht – het is niet ongepast dit "het verhaal" te noemen, omdat de link tot de individuele psychoanalyse, waar men *zijn* verhaal brengt, op deze manier onderstreept wordt – vertrok men dikwijls van een opmerkelijke kleinigheid in het kunstwerk. Oog voor het detail liet dan telkens toe een nieuw inzicht, een andere oorzaak-gevolg sequentie vast te stellen. Het betrof dus niet de vaststelling dat het minieme een min of meer belangrijke bijdrage tot

nog steeds hetzelfde gevolg was. Niet alleen een andere oorzaak was aan de orde, maar ook het gevolg transformeerde zich.

De voordracht die bij uitstek dit aantoonde was de analyse van een schilderij van Manet, *Olympia* door P. Vauday. Voor Vauday konden we het particuliere van de kunstenaar Manet zien in het naakt in tegenstelling tot de bonte omgeving: de naakte vrouw op de sofa in tegenstelling met de gedrapeerde en van een gulle bloementuil voorziene negerin – denken we ook aan het bekende *Déjeuner sur l'herbe*. Een tegenstelling die men ook terugvindt bij de rustige dame achter een bar wiens gewoel zich achter haar in de spiegel reflecteert (*Un bar aux Folies Bergères*). De particulariteit van de schilder is ook te analyseren in de pudeur van het naakt: wat zou er te zien zijn onder de hand die op haar bil rust en die haar geslacht verbergt? Het was Vaudays stelling dat "Les modernes iconoclastes prètent aux images une fonction de leurre propice à l'endormissement des esprits dont seul pourrait les sortir l'instance critique du discours".

Hij wou daarentegen in de belangstelling voor een bepaald detail de mogelijke verknoping tussen RSI – dus de vorming van een symptoom – aantonen. Want geeft de studie van het particuliere een indruk van Manet als kunstenaar, dan liet volgens hem het detail toe iets te zeggen over het subjectieve van de kijker getroffen door de kunst. In zijn voordracht trachtte hij aan te tonen hoe de band rond de keel van de vrouw de castratie opriep (Baudrillard, 1972: 76) en hij wees erop dat het niet zoals in andere schilderijen van Manet een band betrof maar een touw. Wat het idee van verhangen met zich mee bracht bij M. Leiris, met daarbij de bedenking dat een poging tot verhangen littekens kan achterlaten. Of hoe in het detail het reële aangesproken wordt van de interpretator, getuige daarvan littekens in zijn hals die Leiris verborg onder een sjaaltje.

Dezelfde oprisping van het reële dook op in de bespreking door Hubert Damish van Orson Welles' film *The stranger*. De film gaat over een nazi die toevlucht gezocht heeft in een ordentelijk huwelijksleven. Het is zijn vrouw aan wie men met een film over de kampen het aandeel van haar man wil duidelijk maken. De gruwel van de holocaust is niet zozeer te zien door beelden van dode en uitgemergelde mensen, niet via een demonstratie (een rechtstreekse bewijsvoering), maar onrechtstreeks. Men eindigt namelijk met een beeld van de filmprojector die deze beelden net niet zichtbaar heeft gemaakt voor de kijker. De kampenfilm is afgelopen en zijn uiteinde draait ledig rond en kletst tegen de tafel waardoor een klappend geluid gehoord

wordt in de stilte van de kamer. Meer nog dan de stilte voor de gruwel, is dit tergend geluid de uiting zelf van de gruwel.

Het belang van het detail over het particuliere heen werd ook duidelijk in een zelfportret van Anthony Van Dyck met zonnebloemen, becommentarieerd door Daniel Destombes. Waar het narcistisch particuliere van de schilder, pronkend met gouden ketting en wijzend op de gouden zonnebloemen wiens bloemenkring op hem afstraalde, duidelijk is in het schilderbeeld, dan is het een detail in de gedaante van een slap, verwelkend, blijkbaar geknakt zonnebloempje dat een andere dimensie onder de pracht en praal oproept. Het futiele van de aardse triomf in een klein detail?

Ziedaar hoe de kunst op het vlak van kunstanalyse een andere causaliteit kan laten denken. Net zoals de psychoanalyse de algemene psychologische uitspraken ondermijnt, zijn het deze details die de algemene kunst theorieën ondermijnen. Het bewustzijn kan zich wel een mening vormen van de plaats die een kunstenaar inneemt in De Kunst, maar evenzeer als deze bedachte plaats die men kunst kan geven, zijn er details in de kunstuiting die tonen hoezeer een andere plaats kan opgezocht worden: de plaats van het onbewuste. In die zin kan de gruwel van het reële in het creatieve bezworen worden.

Moet je immers niet met wonden leren leven? Maar evenzeer zijn het littekens die opengereten kunnen worden. Het zijn punten die bedekt worden door bewuste producties, verdrongen stelde Freud eerder. Ook psychoanalytische beschouwingen zijn zo'n producties, maar laat dan deze voortdurend lastiggevallen worden door details zoals we hierboven aanhaalden. Het zijn geen kleinigheden die een bijkomend of nuancerend licht werpen op de analyses van oorzaak en gevolg, er wordt een totaal andere causaliteit van een andere orde gevonden, de multi-gedetermineerde causaliteit van het onbewuste. Dit soort weten wordt net zoals in een psychoanalyse in de kunst geëxploreerd.

Er zijn twee verschillen. Ten eerste loopt de kunstenaar vooruit op ons, omdat de psychoanalyse *après coup* dit weten etaleert, terwijl de kunstenaar ze creëert en in deze beweging onvatbaar blijft – ook voor de psychoanalyse. Ten tweede tracht de psychoanalyse dit weten te verwetenschappelijken, terwijl de kunstenaar subjectief kan blijven. Het zijn twee redenen om als psychoanalyticus kunst te koesteren, ze als antidotum te beschouwen.

Mise-en-scène

In haar voordracht over body-art trachtte Geneviève Morel het te hebben over de positie tussen rouw en melancholie die de kunstenaar van deze discipline inneemt. Het is haar ingegeven door een roman van Don DeLillo (2001) met als titel *Body art*. In deze roman – zeven momenten uit het leven van de protagonist – wordt het verloren liefdesobject (zelfmoord van haar man) voor de vrouw in een aantal transformaties van een partner "gereconstrueerd". Eén van die transformaties is een dubbelganger, wat de overgang precies duidelijk stelt tussen het reële van het niet-daar-zijnde object en het imaginaire remediëren dat eruit volgt.² Zij het, dat onduidelijk blijft of de dubbelganger de verloren partner betreft of haarzelf. Maar door naam te maken als kunstnaam, als *body artist* namelijk weet ze dit te overstijgen. De melancholie die haar passief maakte, kan zo tot rouw uitgroeien en op deze wijze kan het rouwproces vervolledigd worden.

De performance van body-art is volgens Morel op deze manier te begrijpen. Body-art is dan niet een anarchistisch protest tegen het conservatisme door een aanval op de integriteit van het lichaam of de reactionaire houding die in navolging van het vigerend kapitalisme ook het lichaam als object te kijk en te consumeren zet.³ Body-art is volgens Morel de manier van het subject (dat kunstenaar is) om zijn problematische relatie met het object te installeren via de performance. Door op het (eigen⁴) lichaam⁵ operaties uit te voeren wordt de grens tussen subject en object telkens *de vivo* mogelijk en wordt een scheiding gemaakt die anders niet aanwezig is. Binnen/buiten en subject/object worden aldus op arbitraire wijze gemaakt.

Men zou het hier ronduit mee eens kunnen zijn, ware het niet dat een performance uiteraard een spektakel is. Men maakt een scène, waarop men Naam kan maken. Hierop komt de nadruk te liggen bij iedere kunstuiting. We lieten verstaan dat op het moment dat Van Dyck naam maakt, het detail onderstreept hoezeer dit broos is. We zien hetzelfde op het moment dat Orson Welles zich afkeert van zijn film omdat de producers hem te veel verknijpt hebben, wie eist het vaderschap op van de film? Het was ook te zien in de korte video's

2. Zie uiteraard ook W. Shakespeares Hamlet.

3. Ze verwijst hier naar kunstcritica Amelia Jones.

4. Marina Abramovic.

5. Hermann Nitsch.

van Eija-Liisa Ahtila, besproken door M. Régis, waar geen geschiedenis van een bepaalde protagonist coherent kan beschreven worden, omdat wat met vader schort. De stelling van Lacan (2001: 565) omtrent Joyce, duidt aan dat het gerechtigd is in die richting te denken: dankzij de schrijverij, dankzij de entourage van Joyce om deze schrijverij te realiseren, was het voor hem mogelijk zich een Naam te geven, zich in de sociaal menselijke dimensie in te voegen.

Er kwamen twee bedenkingen bij me op om body-art ook in deze denkwijze op te nemen. De opmerking vooreerst van F. Kaltenbeck in de discussie "dat het toch opmerkelijk was dat op het einde van de 'opvoeringen' van Nitsch de dieren met wiens bloed men enkele 'spelers' overgoten had, opgegeten werden door het gezelschap". Iets wat me zeer deed denken aan een totemdier dat na het offer genuttigd werd. Deze offerande en het nuttigen van het totemdier bevestigt de onderlinge band tussen de leden en installeert eens te meer de naam van het stamvolk (Freud, 1912-1913). Ten tweede de mijmering van J. Quackelbeen (1995: 7) over H. Nitsch. Een mijmering die hem naar aanleiding van zijn opvolging als hoofd van de universitaire vakgroep herinneringen aanbracht van een "opvoering" van Nitsch te Parijs en op deze wijze hem ook naar de idee van de offerande bracht: namelijk het offeren van een gevestigde waarde om op deze wijze zelf naam te maken.⁶ Is body-art – maar ook andere kunst die in musea en galleries tentoongesteld wordt – niet telkens een offerande voor het publiek? Om op deze wijze naam te maken? Is dit dan niet belangrijker dan de positie van het object, zoals Morel suggereerde? Of is de verknoping tussen RSI slechts mogelijk door de twee – het object, oorzaak van verlangen en de Naam die men zich kan toe eigenen – aan elkaar te linken?

U ziet, via de kunst kunnen we fundamentele vragen stellen die de psychoanalyse bezighouden: de vraag omtrent vader en moeder. Het onderzoek naar een weten daarover dat kunstenaars uitvoeren, is even belangwekkend als het onderzoek van psychoanalytici. Het heeft geen zin te proberen in een bepaalde richting te beslechten.⁷ Het heeft, zo

6. We verwijzen naar betreffende tekst: zijn leermeester viel voor hem van het voetstuk tijdens deze opvoering en de herinnering kwam bij hem op omdat hij dacht zelf geofferd te worden door een mogelijke opvolger. (Voegen we eraan toe dat in dezelfde mijmering ook een andere mogelijkheid geboden werd om de daad van het "offer" te verklaren: deze van hersenloze passage à l'acte.)

7. Hoewel sommigen met het benadrukken van "de rol voor de nieuwe vader" in het gezin, of met het benadrukken van de "oorspronkelijke intieme band" tussen moeder en kind, een "oplossing" lijken voor te staan door de onvervangbaarheid van ofwel de vader ofwel de moeder te suggereren.

lijkt het me, wel zin een zingeving te volgen en te zien wat er uit valt, met andere woorden wat vanuit het onbewuste bij ons terugkomt, zich herhaalt. Dat kan de zich herhalende vadermoord zijn, dat kan een terugkerend totemdier zijn, dat kan ook een herneming zijn van de constitutie van het geliefde object.

Jean-Pierre Van Eeckhout

Dat de kunst het psychoanalytisch referentiekader kan verruimen, wordt doorheen verschillende lezingen aangetoond. Vanuit de kunst en de kunstgeschiedenis denkend kunnen we ons, omgekeerd, de vraag stellen: "Welke bijdrage kan de psychoanalyse leveren? Voor welke onopgeloste vragen kan de psychoanalytische theorie een, althans partieel, antwoord bieden?".

De blik

Twee sprekers reflecteren over de blik. De kunsthistoricus Thierry de Duve laat een aantal schilderijen zien die de toeschouwer aanstaren: een mummieportret uit El Fajoem, een zelfportret van Picasso, een jongeman op het voorplan van de *Déjeuner sur l'herbe* van Manet. We kijken naar de blik van een ander. Kijken we naar de blik van de schilder? Naar onze blik? Naar niets van dat alles? In *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* heeft Lacan een schema opgesteld dat toelaat deze vragen enigszins te verhelderen (Lacan, 1964). Lacan beschouwt de blik hier als object, zowel toeschouwer als kunstenaar pogen hun object van verlangen weer te vinden in de ogen die hem aanstaren. Het object behoort tot het imaginaire en het symbolische en het reële verschijnt er. De blik in het schilderij staat tussen het subject en "das Ding". Hetzelfde schema van Lacan past de filosoof Bernard Baas toe op de gravure *De tekenaar en zijn model* van Rembrandt.

Hedendaagse kunst en psychoanalyse: een uitnodiging tot reflectie

De hedendaagse kunst roept in het bijzonder veel vragen op. Meer dan ooit ziet de kunsthistoricus zich voor problemen geplaatst en meer dan ooit kan hij dan ook geneigd zijn om zich tot de psychoanalyse te wenden. We kunnen dus zeer tevreden zijn dat een aantal sprekers hier dieper op ingaan. Vanuit kunsthistorische hoek rijst de vraag naar het waarom bij de confrontatie met het werk van feministische kunstena-

ressen, zoals Catherine Breillat, Elke Krystufek, Sophie Calle, Annie Sprinkle, Pipilotti Rist en Gillian Wearing. In de lezing van Diane Watteau vernemen we dat zij in hun werk het obscene exalteren en hun lichaam uit zowel experimentele als politieke overwegingen tentoonstellen. Alles laten zien is een must. Het kunstwerk lijkt als symptoom te fungeren, stelt Watteau. "Zijn deze 'Bad Girls' niet veeleer 'Little Girls'?", vraagt ze zich tot slot af. Hierbij kunnen we ons afvragen of de psychobiografische benadering niet meer licht kan werpen op de particuliere plaats die de kunst inneemt in het leven van elk van deze kunstenaressen afzonderlijk.

Michel Régis geeft zijn interpretatie van de videokunst van Gillian Wearing en Eija-Liisa Ahtila. Volgens hem schiet het freudiaanse referentiekader tekort om deze werken te vatten. De personages die Wearing ten tonele voert genezen nimmer of nooit. Volgens Régis kan je deze video's niet vanuit het oedipuscomplex begrijpen, aangezien de tijd van het patriarchaat op maatschappelijk vlak voorbij is. In de video's van Ahtila is de vader ingestort. Hij is weggevloeid met zijn tranen...

Het is niet alleen vanwege haar enigmatisch karakter dat de hedendaagse kunst zich beter tot psychoanalytisch onderzoek kan lenen dan kunst uit lang vervlogen tijden, maar ook om de eenvoudige reden dat de kunstenaar nog leeft en dat een samenwerking tussen kunstenaar en psychoanalyticus mogelijk is. De psychoanalytica Sylvie Boudailliez laat ons zien hoe zij via de methode van de psychobiografie en van de gevalsstudie tot boeiende resultaten komt. Tijdens haar lezing maken we kennis met het verhaal van de kunstenaar Roman Opalka en met dat van de anonieme marionettenbouwer die bij haar in behandeling is. Van in het jaar 1965 realiseert Opalka doeken met getallen en hij noemt ze "Details". Bij de realisatie van zijn eerste doek begon hij bij het cijfer "1", bij het volgende nam hij de draad weer op bij het laatste getal van het voorgaande enzovoort. Alsof hij het oneindige telt. Bij elk "Detail" somt Opalka in het Pools de getallen op, terwijl hij ze schildert, en wanneer het kunstwerk af is, neemt hij een foto van zichzelf. Zowel de opname van de stem van de kunstenaar als de foto worden samen met het "Detail" in een installatie geplaatst. Boudailliez laat een "Detail" zien waarop een reeks angstvallig geschilderde negens verschijnen en waarbij de kunstenaar, bij de tien aangekomen, zichtbaar leek te herademem. Wat weten we over zijn leven? Als klein kindje zat hij opgesloten op een kamer van negen bij negen meter en staaarde de hele dag naar de heen en weer bewegende slinger van de klok, vertelt Boudailliez. Op negenjarige leeftijd, bij het uitbreken van

de Tweede Wereldoorlog, werd hij gedeporteerd en hij wist niet of hij nog tien zou worden... "Fungeert de kunst hier als verzet tegen de dood?", vraagt Boudailliez zich af. Hebben de marionetten dezelfde functie voor de marionettenbouwer? Ze kunnen beschouwd worden als een symptoom, zegt Boudailliez, maar het is juist door hun creatie dat het leven van de man draaglijk wordt.

Kunst als symptoom? Kunst als act?

De kunst als symptoom duikt her en der in de lezingen op. Uit zijn context gerukt, kan deze uitspraak misverstanden veroorzaken tussen kunstenaars en kunsthistorici enerzijds en psychoanalytici anderzijds. Franz Kaltenbeck diept deze kwestie in zijn bijdrage uit. In lacaniaanse termen kan je stellen dat een kunstwerk, net zoals een symptoom, voor een verknoping zorgt tussen het reële, het symbolische en het imaginaire. Kaltenbeck houdt het hier niet bij. Het kunstwerk werkt in op het publiek en transformeert de toeschouwer. Dit effect van het kunstwerk vertoont een gelijkenis met de psychoanalytische act.

Een andere benadering van het statuut van het kunstwerk binnen de psychoanalytische theorie komt mij een paar dagen later ter ore, op 15 december 2004, op een studiedag georganiseerd aan de UCL waarop Dominique Weil, professor aan de universiteit van Straatsburg en psychoanalytica, komt spreken rond het thema "Émergence du sujet en (l')acte et geste créateur". Zij belicht hoe de creatie voor Hans Hartung een act vormt, in de psychoanalytische zin van het woord, en staat daarbij zeer dicht bij de kunst zelf en bij het creatieproces, zo lijkt mij. Ze stelt zich de vraag welk verdrongene gemobiliseerd wordt tijdens het creatieproces en hiertoe onderscheidt ze twee soorten verdringing in het oeuvre van Freud. Ten eerste kunnen we de kunst als product van een secundaire verdringing zien en volgens deze redenering kunnen we een analogie ontwaren tussen een kunstwerk en een symptoom. Ten tweede kan de kunst voortkomen uit de oerverdringing. Tijdens het creatieproces wordt de verdringing eventjes opgeheven, hetgeen resulteert in iets "unheimlichs". Om het met de registers van Lacan uit te drukken stelt Weil dat iets van het reële zich manifesteert in het kunstwerk, met andere woorden het onbekende, uiterst particuliere in de kunstenaar. "Das Ding" toont zich, zij het gesluierd.

Sarah Willems

Bij het lezen van de voorgaande beschouwingen rijzen twee complementaire vragen op. Jean-Pierre Van Eeckhout vertrekt in de eerste plaats vanuit de psychoanalyse en werpt de vraag op wat kunst kan bijdragen tot psychoanalyse. Sarah Willems, voornamelijk vertrekkend vanuit de kunstgeschiedenis, vraagt zich op haar beurt af welke bijdrage psychoanalyse kan leveren aan kunst. Mijn uitgangspunt wordt de beeldende creatieve therapie, die juist gegroeid is vanuit toenaderingspogingen tussen kunst enerzijds en psychoanalyse anderzijds.⁸ Daarbij is het niet verwonderlijk dat heel wat uiteenlopende visies de revue passeren. Sommigen benadrukken het kunstzinnige aspect, anderen het therapeutische en weer anderen menen dat zowel kunst als therapie een gelijkwaardig aandeel moeten hebben. We zullen achtereenvolgens deze verschillende opvattingen bespreken.

Kunst...

Pioniers die vonden dat creatief therapeuten in de eerste plaats kunstenaars moesten zijn, zoals Adrian Hill (in Groot-Brittannië) en Edith Kramer (in de Verenigde Staten), zagen het creatieve proces als heidend op zich. Hun benadering werd *kunst als therapie* genoemd. De wortels daarvan lagen voornamelijk in het kunstonderwijs.

Dit roept meteen de vraag op naar een definitie van kunst. Wat zorgt ervoor dat een werk als kunst wordt beschouwd? Er wordt vaak geponeerd dat het creatief product een min of meer collectieve waarde moet bezitten, die uitstijgt boven de individuele waarde van het werk voor de kunstenaar. Bij kunst gaat het erom een geschikte vorm te zoeken die bij de waarnemer de gevoelsmatige reacties oproept die de kunstenaar beoogt. Zo huilt hij bijvoorbeeld niet zelf, maar tracht dat symbolisch weer te geven.

Een treffend voorbeeld daarvan was de film *Le petit objet* van kunstenaar François Rouan. Deze getuigde van een ware fascinatie voor het object *a*, dat bij uitstek niet te vatten is. Hij probeerde dit toch weer te geven via het medium film. Doorheen de vloeiende voortgang van poëtisch aandoende beelden kwam hij tot een uniek sfeerbeeld.

8. Ik beperk me verder tot de *art therapy* in Groot-Brittannië en de Verenigde Staten, die ontstaan is vanuit een synthese van kunstonderwijs en psychoanalyse. In beide landen waren de pioniers meestal kunstenaars (Junge & Asawa, 1994). Hier wordt een scherp contrast gevormd met de meeste andere landen, waar eerder sprake is van medische en paramedische roots en waar *art therapists* weinig of geen ervaring hebben met de praktijk van de beeldende kunsten (Waller, 1991).

Diane Watteau besprak de hedendaagse kunst vanuit het theoretisch concept van het fantasma, "le fantasma de tout montrer". Vanuit het verlangen alles te tonen, wordt zelfs het meest intieme getoond. Alles moet transparant zijn. "Si tu veux regarder, regardes". Voor de kijker doet dit wat voyeuristisch aan. Hij blijft perplex achter. Hij voelt zich als het ware ontmaskerd als "voyeur".

De pertinente aanwezigheid van de blik in de beeldende kunsten kwam ook terug bij kunsthistoricus Thierry de Duve. Je kijkt zelf, maar je krijgt ook vaak de indruk dat je wordt bekeken. Een blik adresseert zich immers aan de kijker. Dat is ook het geval bij de vlek, kijk maar naar de anamorfose in *De ambassadeurs* van Hans Holbein. De ontmoeting met de vlek heeft zeker ook een scopische functie.

Hoe kan een blik nu vastgelegd worden op doek? Frontale blikken vormen een zeldzaamheid in de geschiedenis, de sterkste voorbeelden wijken altijd lichtjes af. De schilders die echt een blik weten te vangen, sublimeren en verrijken de blik. We worden gegrepen door het doek, het heeft een toucherende schoonheid. Een blik vastleggen is dus zeker niet alleen maar de ogen schilderen. We blijven gefascineerd achter door het spel van licht en schaduw...

Het hele colloquium ademde trouwens een aparte sfeer uit. Het speelde zich immers letterlijk tussen tentoongestelde kunstwerken af. Bovendien illustreerden zowat alle sprekers hun betoog met afbeeldingen van kunstwerken en videofragmenten. Dit alles werkte uitermate inspirerend. Ook de creatieve therapie kan, wat betreft het werken met eigentijdse materialen, heel wat opsteken van hedendaagse kunst.

... en psychoanalyse

Creatieve therapie heeft ook roots in de psychoanalyse. De overdrachtsrelatie tussen therapeut en cliënt, met het kunstobject als een belangrijk aspect daarvan, wordt dan als essentieel beschouwd. Pioniers zoals Irene Champernowne en Margaret Naumburg waren van mening dat creatief therapeuten in de eerste plaats therapeuten moesten zijn. Ze formuleerden wat ze deden als *kunst in therapie*.

Wanneer kan men stellen dat kunst therapeutisch werkt? Daarbij wordt onmiddellijk gedacht aan de creatie als oplossingspoging, als poging om te genezen. Het schrijven bij Joyce en het schilderen bij Van Gogh vormen hiervan frappante voorbeelden. Franz Kaltenbeck behandelt in dat opzicht een kunstwerk zelfs altijd als een symptoom. Het gecreëerde symptoom ("sinthome") verbindt het symbolische, het

imaginaire en het reële. Een dergelijke suppletie kan zeer effectief zijn in de kliniek. Ook sommige kunstenaars zeggen dat ze al creërend genezen zijn. Als gevolg van het creatief proces konden ze beter omgaan met het reële en werd het lijden draaglijker. De creatie kan een mogelijke passage van de ziekte betekenen. Op die manier biedt het een zekere zelfbescherming, een verdediging tegen bijvoorbeeld psychotische decompensatie of depressie.

De stelling van Geneviève Morel dat het moment van de creatie samenvalt met het einde van een rouwproces, sluit daar zeker bij aan. Zij had het over "Body-art", vertrekkende van de gelijknamige roman van Don DeLillo (2001). Voor haar vormt de rouwarbeid zelf de materie van het kunstwerk. Rouwarbeid die zich vertaalt in artistiek werk op het lichaam blijkt als het ware een fysisch proces te zijn. Het zich langzaam losmaken van het verloren object dat niet langer het object *a* is.

Belangrijk is ook nog dat de act van de creatie meestal naar een publiek gericht is. Men wil een brug slaan naar de ander. Voor de kunstenaar werkt de sociale erkenning vaak bijzonder helend. Wanneer een symptoom dus een effect heeft op een ander subject, als het ons sterk raakt, kunnen we van kunst spreken.

Een geslaagde ontmoeting

De geschiedenis van de creatieve therapie is een voortdurend zoeken naar de specifieke aard ervan. Daarbij merken we dat in de loop der jaren kunst en therapie meer en meer als evenwaardig worden beschouwd. Voorlopers daarvan waren bijvoorbeeld Rita Simon en Elinor Ulman. Creatief therapeuten moeten zowel kunstenaars zijn als therapeuten die, afhankelijk van de situatie die zich voordoet, *kunst als therapie* of *kunst in therapie* gaan gebruiken. Toch blijken er nog steeds creatief therapeuten die zich meer identificeren met de rol van kunstenaar, terwijl anderen eerder de positie van therapeut wensen in te nemen.

Wanneer ieder zijn eigen invalshoek blijft behouden, kan dat verrijkend werken. In dat opzicht vormde een symposium zoals dit een unieke gelegenheid. Daarbij is het ons sterk opgevallen dat iedereen dezelfde taal sprak. Zo vanzelfsprekend is dat niet altijd. Wanneer gepoogd wordt om tot een samenwerking te komen tussen verschillende velden, gebeurt het wel eens dat vanuit bepaalde misverstanden meningsverschillen nog uitvergroot worden, wat resulteert in einde-

loze discussies. Hier lijkt ons dan ook aan een belangrijke voorwaarde voldaan, namelijk dat er raakpunten waren tussen de velden.

Els Buytaert

Slot

Op het colloquium in Tourcoing hebben we gehoord en gezien dat de psychoanalyse het perspectief van de kunst kan verruimen en omgekeerd. Kunst is meer dan een illustratie van de psychoanalytische theorie en de psychoanalyse licht van tijd tot tijd een tipje van de sluier op van een geheim dat in de kunst besloten ligt, zonder daarbij te pretenderen dit geheel en al prijs te geven. De ontmoeting tussen beide invalshoeken kan niet alleen leiden tot boeiende reflecties, maar ook vanuit therapeutisch oogpunt verruimende perspectieven bieden.

Is nu het belangrijkste gezegd over die 11^{de} en 12^{de} december? Bovenstaande zijn slechts drie subjectieve beoordelingen. Waarschijnlijk zijn er evenveel lezingen mogelijk als er subjecten zijn. Is dit niet wat psychoanalyse en kunst zo aantrekkelijk maakt: "a never ending story"?

Art and psychoanalysis: An inspirational encounter

Summary: The sixth colloquium of A.L.E.P.H. (11-12/12/2004) united psychoanalysts, art historians, philosophers and artists in the Fine Arts Museum of Tourcoing on the theme "Art and Psychoanalysis". In this article, three authors reflect on what touched them during this colloquium and on what resonated with them afterwards. Jean-Pierre Van Eeckhout was inspired by the detail in which the particular is expressed and he emphasizes the value of the "scene" in "body art". Sarah Willems saw this colloquium as an invitation to listen psychoanalytically to contemporary art and to comment on the psychoanalytical interpretation of an art work as a symptom. This idea particularly concerned Els Buytaert whose interest is in creative therapy. Each author offers some considerations from their particular field of activity and suggest that the encounter between art and psychoanalysis paves the way for an inspiring journey.

Key words: Applied Psychoanalysis, Plastic Arts, Film, Body Art, Regard.

Bibliografie

- J. Baudrillard (1972), "Le corps, charniers des signes", *Topiques*, octobre, pp. 76-107.
- D. DeLillo (2001), *The body artist. A novel*, London, Picador.
- S. Freud (1900a), *De droomduiding*, *Psychoanalytische Duiding 2/3*, Meppel-Amsterdam, Boom, 1988.
- S. Freud (1908e [1907]), "De schrijver en het fantaseren", *Cultuur en Religie 2*, Meppel-Amsterdam, Boom, 1983, pp. 9-24.

- S. Freud (1912-1913), *Totem en taboe, Cultuur en Religie 4*, Meppel-Amsterdam, Boom, 1984.
- M.B. Junge & P.P. Asawa (1994), *A history of art therapy in the United States*, Mundelein, IL, The American Art Therapy Association, Inc.
- J. Lacan (1973 [1964]), *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, du Seuil.
- J. Lacan (2001 [1979]), "Joyce, le symptôme", *Autres Écrits*, Paris, du Seuil, pp. 565-570.
- J. Quackelbeen (1995), "Met Hermann Nitsch: geritualiseerde opvoering van een offermythe of passage à l'acte?", *Psychoanalytische Perspektieven*, nos. 28/29, pp. 7-11.
- D. Waller (1991), *Becoming a profession: The history of art therapy in Britain, 1940-82*, London, Routledge.