

**OVER LEONARDO, STENEN TAFELN,
VREDESDUIVEN EN TOEVAL
EEN TWEEGESPREEK ROND KUNST EN PSYCHOANALYSE¹**

Filip Geerardyn^o en Johan Clarysse*

^oVakgroep voor Psychoanalyse en Raadplegingspsychologie
H. Dunantlaan, 2, B-9000 Gent
Tel.: ++/32/(0)9 264 63 57, Filip.Geerardyn@ugent.be

*Bevrijdingslaan, 1, B-8000 Brugge
Tel.: ++/32/(0)472 90 59 33, johan_clarysse@hotmail.com

Samenvatting: In dit tweegesprek worden een viertal aspecten verkend die aan bod komen in het werk van de Belgische plastische kunstenaar Johan Clarysse: (i) de overdeterminatie of de gelaagdheid van de psychische determinanten van het plastische werk, dat wil zeggen het onderscheid tussen bewuste/voorbewuste determinanten enerzijds en de onbewuste determinanten anderzijds; (ii) het proces van het symboliseren en/of verbeelden van het affect in het plastische werk; (iii) het formeel onderzoek geïmpliceerd in de plastische creatie in haar samenhang met de zelfexpressie in het werk van Clarysse; (iv) het aandeel en de onmogelijkheid van het toeval in de creatie van een plastisch werk.

Sleutelwoorden: Overdeterminatie, Affect, Plastische kunst, Johan Clarysse, Onderzoek, Toeval.

Ontvangen: 31 augustus 2003; **Aanvaard:** 1 november 2004.

Inleiding

De voornaamste inspiratiebron van Sigmund Freud, de grondlegger van de psychoanalyse, was uiteraard de kliniek van het sprekende subject. Dat wil zeggen dat hij zijn theorie uitwerkte in referentie naar wat hij hoorde in zijn spreekkamer. Men kan echter stellen dat zich

1. Deze tekst vormt de bewerking van het tweegesprek dat plaatsvond te Leuven op 19 oktober 2002, binnen het kader van de "Dag van de kunstuitleen" georganiseerd door *Kunst In Huis*.

aan dit klinisch empirisch veld heel snel een tweede referentiepunt, dit van de literatuur en de kunsten, heeft toegevoegd.

Zijn studie uit 1910 over Leonardo da Vinci (Freud, 1910c) was nochtans een hachelijke onderneming. Per slot van rekening was er, en is er ook vandaag nog, over Leonardo's leven niet zo bijster veel met zekerheid geweten. De psychoanalytische constructie die Freud maakte over het verband tussen de persoonlijke levensgeschiedenis van Leonardo en enkele aspecten van diens plastisch werk, heeft een bepaalde graad van waarschijnlijkheid, maar kan nooit bewezen worden. Overigens was Freud zich daar zelf heel goed van bewust en kwalificeerde hij zijn essay als een "psychoanalytische roman" (*Ibid.*: 113). Ondertussen had hij echter wel een debat geopend: er kwam reactie vanuit de kunstwetenschappen op de zwakke punten van zijn reconstructie, een reconstructie die door psychoanalytici op hun beurt verder werd uitgewerkt (Geerardyn & Vanclooster, 2002). Bijna honderd jaar later is het laatste woord over Freuds studie nog lang niet gezegd, en het debat tussen psychoanalyse en kunstwetenschap verstomde nimmer. Sinds 1910 werden ettelijke studies in het veld van de zogenaamde toegepaste psychoanalyse gepubliceerd, hetzij door kunstwetenschappers die gebruik maakten van het psychoanalytisch theoretisch kader, hetzij door psychoanalytici die zich occasioneel buiten het strikt klinische veld waagden.

De kwaliteit van deze studies is echter zeer uiteenlopend, gaande van het beste tot het slechtste. Wat heet dan slecht? Ik denk niet dat kunstenaars en kunstwetenschappers zitten te wachten op het uitgieten van een psychoanalytische saus over het werk van de kunstenaar. Uit de gesprekken die ik eerder voerde met Johan Clarysse maakte ik op dat hij in deze een milde en open houding aanneemt, in die zin dat hij erkent dat er verschillende invalshoeken mogelijk zijn met betrekking tot een kunstwerk en dat de psychoanalytische invalshoek daar één van is. Zelf ben ik geneigd zeer kritisch te zijn van zodra het gaat om het dichtgooien, het dichtplamuren van een werk of een oeuvre, het plat zetten vanuit de theorie.

Ik ben het volstrekt eens met de kunsthistoricus Gombrich (1954) waar hij stelt dat de "psychologische betekenis" van een kunstwerk of een oeuvre niet zomaar wordt overgedragen naar de toeschouwer.² Soms dient er zich echter, waar we ons de vraag stellen naar de ver-

2. Onder de "psychologische betekenis" van een kunstwerk begrijpen we hier de particuliere determinanten langs de kant van de kunstenaar die, naast andere, culturele en/of kunsthistorische determinanten het ontstaan van het werk mede hebben bepaald.

banden tussen de levensgeschiedenis van de kunstenaar en bepaalde aspecten van diens werk, een optie aan die Freud niet kon nemen met Leonardo da Vinci, om de heel eenvoudige reden dat hij Leonardo onmogelijk het woord kon verlenen om zelf iets van de sluier over de psychische determinanten van zijn werk op te lichten. Een kunstwerk komt immers nooit zomaar uit de lucht gevallen en het maakt een groot verschil wanneer de kunstenaar bereid is om enige van zijn invallen bij zijn werk mede te delen.

Het is deze optie die wij hier nemen. In de twee gesprekken die we eerder met elkaar voerden, één in Johans atelier en één in een etablissement met de heel toepasselijke naam "De ver-beelding", kwamen een viertal aspecten naar voor die we vandaag als uitgangspunt of kapstok zullen nemen voor een dialogerend exploreren van zijn werk: (i) de gelaagdheid van de determinanten van een werk; (ii) het affect; (iii) het onderzoek en (iv) het vraagstuk van het toeval.

De duif als paradoxaal vredessymbool

Filip Geerardyn: Voor Freud vormde de nachtelijke droom de *via regia* naar de gelaagdheid van het menselijk psychisme. Dat wil zeggen dat men vertrekkende van elementen die voorkomen in de droom zoals wij ons deze herinneren – het zogenaamde manifeste droomverhaal – via associatieve weg kan doorstoten naar de verschillende contexten die het voorkomen van die elementen mede hebben gedetermineerd. Deze contexten zijn de verschillende voorbewuste en onbewuste narratieve structuren die via de psychische mechanismen van de verschuiving en de verdichting onze drijfveren en verlangens representeren. Onze dromen zijn dus nooit zomaar toevallige formaties, maar de verschillende motieven ervan zijn meestal niet zomaar af te lezen uit het manifeste droomverhaal, net zomin als dat de psychologische betekenis van een schilderij zich gemakkelijk laat raden. Een psychoanalyticus kan u dus nooit zomaar zeggen wat uw dromen betekenen. Anders dan de droomduiders uit het *Oude Testament*, weerhoudt hij zich ervan de dromen van zijn analysant te begrijpen. In plaats daarvan laat hij de betekenissen ervan oprijzen uit diens associaties bij geïsoleerde droomelementen. Het is in dit proces dat de gelaagdheid van het psychisme zich toont. De meest "oppervlakkige", of beter, de meest toegankelijke lagen van vele dromen verschijnen in wat Freud de dagrest noemde. Dat zijn de herinneringen aan de recente ervaringen van de dromer.

Wanneer ik dit transposeer naar de psychoanalytische benadering van kunst, verwijs ik graag naar het klassieke voorbeeld aangehaald door Gombrich (1954). Op een gegeven moment vroeg de communistische partij aan Picasso om een vredessymbool te ontwerpen. Het resultaat was wat we sindsdien quasi mondiaal als dusdanig herkennen: de beroemde vredesduif. Nu kunnen we ons terecht de vraag stellen naar de determinanten van Picasso's keuze. Een eerste narratieve structuur die zich hier bij de westerse toeschouwer aandient, is het verhaal uit het *Oude Testament* over de duif die werd uitgestuurd op zoek naar land en die terugkeerde met een takje in de bek. Dit verhaal zou inderdaad Picasso's keuze kunnen hebben geïnspireerd, gezien het hem stellig niet onbekend was en behoorde tot zijn *voorbewust* arsenaal aan verhalen en betekenaars. Het is echter niet zeker dat dit de belangrijkste determinant vormde, temeer omdat hij toch bezwaarlijk de Bijbel kon nemen als bron om te voldoen aan de vraag van de communistische partij?

Laat staan dat de zo sober weergegeven duif ons zomaar iets zou kunnen verraden over de intiemere, meer particuliere drijfveren van zijn keuze. Uit Picasso's biografie en uit getuigenissen blijkt echter dat die keuze niet zomaar toevallig was. Revelerend is wat dit materiaal ons leert over de verhouding van de grootmeester der abstracte schilderkunst met zijn vader. Die verhouding was gevoelsmatig erg ambivalent. Zo was Pablo's vader een academisch, erg conventioneel schilder, bijlange niet zo begaafd als zijn zoon, en schilderde hij bij voorkeur *duiven*. Naar verluidt zou de kleine Pablo ooit zelfs eens een opgezette duif die zijn vader tot model diende naar school hebben weggegrist als onderpand. Op die manier chanteerde hij als het ware zijn vader opdat deze zijn zoon toch maar zou komen ophalen aan de schoolpoort. Betekenisvol ook hier is het feit dat Pablo naam maakte als Picasso (de naam van zijn moeder) en niet als Ruiz (de naam van zijn vader). En wanneer we te rade gaan bij de ethologen dan vernemen we dat de keuze voor de duif als vredessymbool voor hen allesbehalve evident is gezien deze beestjes gebeurlijk erg agressief uit de hoek kunnen komen.

Kortom, alras blijkt dat wat wij bijna reflexmatig en ondubbelzinnig herkennen als universeel vredessymbool, voor de maker ervan op zijn zachtst uitgedrukt niet gespeend was van enige ambiguïteit. Zijn conventioneel getekende duif vormt tezelfdertijd een verlaat eresalut aan zijn vader – een vader die hij in de kunst ver achter zich liet –, en een verwijzing naar de strijd tussen vader en zoon; tezelfdertijd een erkenning van verwantschap en een symbool van de triomf van de

zoon over de vader. Dit tableau van psychologische (particuliere) betekenissen is uiteraard *niet* gegeven in het cultureel gedeelde discours, noch zichtbaar in de eerste oogopslag, maar is enkel te puren uit zijn particuliere levensgeschiedenis.

Het voorbeeld kan misschien verduidelijken wat we daarnet de gelaagdheid van het psychisme noemden, gelaagdheid van waaruit niet alleen onze nachtelijke dromen maar evengoed de menselijke creaties meervoudig of overgedetermineerd worden. We kunnen ons voorstellen dat toen Picasso zijn vredesduif tekende hij zich niet eens bewust was van alle voorbewuste verhalen die zijn keuze mede bepaalden, noch van de archaische maar onverwoestbare en onbewuste strevingen waaraan Freud de naam gaf van het Oedipuscomplex.

Herkent u in de determinanten van uw eigen werk dit onderscheid tussen en het samengaan van die verschillende lagen, het onderscheid tussen wat we enerzijds de bewuste/voorbewuste betekenis(sen) kunnen noemen, *i.e.* dat waartoe we relatief gemakkelijk toegang hebben en anderzijds wat we de onbewuste laag noemen, dat waartoe we niet zo gemakkelijk toegang hebben en dat zich slechts reveleert indien we er de nodige psychische arbeid voor verrichten?

Johan Clarysse: Vooraleer uw vraag te beantwoorden wil ook ik een paar dingen kwijt bij wijze van inleiding. Ten eerste wil ik zeggen dat ik u, vanuit de gesprekken die we voerden, een milde analyticus vind. Beroepshalve ben ik zelf een tijd werkzaam geweest in de wereld van de psychotherapie en er lopen daar een aantal individuen rond, waaronder ook psychoanalytici, die naar mijn aanvoelen niet vrij zijn van enige dogmatiek en dat vind ik dus absoluut niet terug bij u. Ten tweede, ik heb inderdaad ook enige gêne en terughoudendheid ten aanzien van mensen die mijn werk – en kunst in het algemeen – eenzijdig psychologisch willen benaderen en verklaren, wat u blijkbaar niet wil doen. Ik heb daar reserves rond, omdat het vaak meer zegt over de fantasma's van de kijker, of van de psycholoog die verklaart, dan over het werk zelf. Ook ikzelf hou er niet van om mijn werk te gaan psychologiseren, ondanks of misschien dankzij mijn achtergrond.

Bovendien leeft er bij mij, terecht of onterecht, nog altijd een zekere schrik dat bij een eventuele analyse of bij het wegnemen van de neurotische trekjes die ik in mij heb en die wij allemaal wel hebben, een stuk voedingsbodem voor mijn creativiteit en mijn quasi dwangmatig bezig zijn met schilderen zou kunnen wegvallen. Dus op het eerste zicht hoeft dit niet voor mij... Ik ga er trouwens van uit dat als iemand zeer evenwichtig is, in harmonie met zichzelf en transparant

voor zichzelf, dat zo iemand zich niet met kunst zal bezighouden. Mensen die zich "chronisch" gelukkig voelen, die hebben geen behoefte om te creëren. Schrijvers en kunstenaars werken vaak vanuit een tekort, een soort gemis, niet in de oppervlakkige zin maar in de existentiële zin van het woord. Het doet mij denken aan een uitspraak van Jean Dubuffet, die zegt: "l'art est une blessure qui devient lumière". Ik vind dat een mooi gezegde. Er zit ook iets analytisch in, in die zin dat de eventuele kwetsuur of pijn, of wat dan ook, gesublimeerd wordt, op een hoger niveau getild wordt. Ontevredenheid, een zeker onbehagen over de wereld of over zichzelf, lijkt mij essentieel voor een creatief mens. Veel kunst heeft daarom ook iets rebels in zich, zij het impliciet. Veel kunst lees ik als een vorm van verzet tegen het dominante efficiëntiedenken, tegen de snelle tijd, tegen de beperktheid van onze begrippentaal, tegen het lelijke en het wanstaltige enzovoort...

Op uw vraag of ik die dubbele gelaagdheid herken, antwoord ik bevestigend. Dat gebeurt soms. Maar hier stelt zich natuurlijk een probleem. Over het eerste niveau kan men inderdaad praten want dat is bewust. De moeilijkheid ligt bij dat tweede niveau precies omdat het onbewust is, en omdat men dit niet beseft kan men er zelf ook niets of niet veel over zeggen. Wat ik wel geloof – en ik vermoed dat zoiets vanuit psychoanalytische hoek zal beaamd worden – is dat men achteraf soms een soort "*aha-erlebnis*" kan hebben waarbij men plots tot inzicht komt in een onbewuste betekenis. Bij sommige van mijn werken besef ik pas achteraf – dit kan een jaar later zijn of langer nog – dat er een tot dan toe verborgen link is met gebeurtenissen, ervaringen uit mijn persoonlijke leven. Er is een opflitsen van iets wat men onbewust zou kunnen noemen.

Een concreet voorbeeld hiervan uit mijn *Van stof tot steen* periode, toen ik nog meer abstraherend werkte, betreft een schilderij dat ik maakte vlak voor mijn oma stierf. Ik had al maanden geen contact meer met haar; zij zat in een home, op 60 kilometer van waar ik woonde, en was dementerend. Maar in mijn kinderjaren heb ik wel altijd een sterke band gehad met mijn grootmoeder, zij was een heel betekenisvolle figuur voor mij. Het schilderij dat ik twee dagen voor haar dood maakte, ontstond vrij impulsief. Het is een doek waaruit duidelijk dreiging en dood spreekt. Onderaan het doek is er een soort dolmenmotief aanwezig, een verwijzing naar Keltische begraafplaatsen; bovenaan wordt in het zwart een vogelmotief gesuggereerd, een silhouet van een soort arend die opduikt uit een nogal dramatisch geladen achtergrond. Het is moeilijk te beschrijven, maar het geheel

straalt een nadrukkelijke sfeer van dreiging en dood uit. En één of twee dagen daarna sterft mijn oma zonder dat ik daar vooraf iets van afwist en zonder dat ik haar het jaar daarvoor nog gezien had. Achteraf vraag ik mij dan af of ik op een meer onbewust niveau iets geregistreerd heb dat te maken heeft met het sterven van mijn grootmoeder. Ik beschouw dit gebeuren niet als iets profetisch of als iets voorspellend; ik vermoed dat ik hints heb gekregen die ik onbewust heb geregistreerd en die zich onbewust in dat werk hebben vertaald.

Een ander voorbeeld betreft één van de werken die hier in de zaal hangen, namelijk het werk met daarop het gezicht van een man in een diagonale compositie (zie de afbeelding op de kaft van dit nummer) en daarnaast de tekst van Gellner: "Er ward geboren, er lebte, nahm ein Weib und starb" – "Hij werd geboren, hij leefde, nam een vrouw en stierf". Men kan discussiëren over de emotie die dat gezicht uitstraalt; mij lijkt het eerder een soort somberheid, er steekt ontgoocheling in. Op dat beeld is op een bijna grafische manier het symbool van de tien geboden aangebracht, een verwijzing naar de Stenen Tafelen van Mozes. Dat is dan de bewuste of voorbewuste culturele referentie. Daarnaast ziet men dan het donkergroene monochrome vlak met het citaat. Op een bewust niveau kan men daar allerlei interpretaties aan geven en dat doe ik zelf ook; dat heeft dan natuurlijk te maken met mijn culturele achtergrond, met mijn opvoeding en mijn ervaringen. Maar er is ook dat andere niveau aanwezig, waar u op doelt en dat pas later tot mij doordrong.

Toen ik dat schilderij negen maanden nadat ik het maakte, opnieuw gebruikte voor een tentoonstelling, relateerde ik dit werk, andermaal in een flits, aan een nogal ingrijpende persoonlijke ervaring die ik had meegemaakt. Zo'n week voor ik dat doek maakte, had ik een stevige ruzie, een zware confrontatie zeg maar, met mijn oudste zoon van zeventien. In zo'n ruzie werd ik als vader duidelijk geappelleerd om stevig in mijn vaderrol te staan door inderdaad de wet te stellen, nadrukkelijk de grens aan te geven. Maar pas maanden later dus legde ik zelf dat verband. Op het moment dat ik het schilderij maakte, wou ik *per se* dat symbool van de tien geboden gebruiken. Ik wist niet waarom, het was geen bewuste of rationele keuze. Pas later drong het tot mij door dat dit wellicht met die confrontatie te maken had. Dat werpt ongetwijfeld een ander licht op dat schilderij, naast die meer bewuste, cultuurhistorische, filosofische of andere associaties die men kan maken.

F.G.: Dit lijkt mij inderdaad een goed voorbeeld van die dubbele gelaagdheid, heel psychoanalytisch eigenlijk...

J.C.: Ik wil wel nog een nuancering aanbrenge bij iets wat u daarnet zei, namelijk als zou er over kunstwerken niet teveel gepraat moeten worden, niet teveel getheoretiseerd moeten worden. Ik vind ook wel dat er veel werk doodgetheoretiseerd wordt. Anderzijds stel ik vast dat over de interessantste kunst van vandaag ook het meest is geschreven en dat geldt ongetwijfeld ook kunsthistorisch. In mijn ogen slaagt goede of interessante kunst erin verschillende "discours" los te maken. Ik geloof zelf ook dat een werk iets autonoom heeft, maar los daarvan moet het best een zodanige gelaagdheid en complexiteit in zich dragen dat het aanleiding geeft tot diverse vertogen vanuit welke invalshoek dan ook: de psychoanalytische, de filosofische, de puur plastische, weet ik veel wat. En dit geldt zeker niet enkel voor hedendaagse kunst. Over Van Eyck, Breughel, Bosch, Rembrandt en Picasso zijn er boekenkasten vol geschreven vanuit heel diverse invalshoeken, maar ook over Morandi, Beuys, Rothko, Matisse, Richter en noem maar op... Het is niet toevallig dat juist die kunstenaars zoveel theoretische vertogen losmaken, het is potentieel in hun werk aanwezig!

F.G.: Ik bedoelde dit ook niet zo extreem hoor. Ik doelde vooral op wat ik dan noem de "slechte" toepassingen van de psychoanalyse. Soms krijgt men terechte reacties op een al te ver doorgedreven theoretiseren, in de zin van: "laat ons ook nog wat genieten van de kunst zelf". Voor mij geldt echter dat een discours over een kunstwerk in principe geen afbreuk doet aan het kunstwerk. Integendeel, het is vaak wanneer ik meer te weten kom over de diverse achtergronden en over de psychologie van de kunstenaar, dat een werk verrijkt en verdiept wordt; dit *weten* holt het werk helemaal niet uit.

J.C.: Het is niet omdat men weet hoe de sterren functioneren en wat hun chemische samenstelling is, dat zij daarom minder mooi zijn. Het ene sluit het andere niet uit. Maar er lijkt mij nog een ander interessant spoor te bestaan wanneer het gaat om het interpreteren van kunstwerken en dat is de jungiaanse benadering. Al weet ik dat Jung vandaag niet meer zo in de mode is, men hoeft daarom niet het kind met het badwater weg te gooien. Voor zover ik daar zicht op heb, beschouwen freudianen symboliek en tekens die uit het onbewuste oprijzen als iets dat een louter persoonlijke lading heeft. Het onbe-

wuste is het persoonlijk onbewuste en de rest is larie. Ik vraag mij af of Jung niet gelijk heeft wanneer hij verwijst naar het bestaan van een collectieve dimensie, naar zoiets als het collectief onbewuste. Hebben een aantal van die beelden, die opduiken in dromen, fantasieën, maar ook in wanen, mythes én in kunst niet een algemene, subjectoverschrijdende betekenis? Of de archetypes die Jung beschrijft dan kloppen en of ze inderdaad een universeel karakter hebben, dat betwijfel ik en laat ik hier in het midden, maar de vraagstelling lijkt mij interessant. En ik sta daar niet alleen in als kunstenaar. Intuïtief hebben heel wat kunstenaars daar een zekere affiniteit mee.

F.G.: Ja, maar met uw voorbeelden illustreert u wel de freudiaanse opvatting. Men kan zeggen dat de Stenen Tafelen een symbool vormen voor de wet, een symbool dat zeer breed bekend is binnen onze cultuur, of men nu gelovig is of niet. "De wet" is dan wat men eventueel de collectieve betekenis van dat symbool zou kunnen noemen, maar tezelfdertijd geeft u – het is echt een heel mooi voorbeeld – een zeer particuliere determinant.

De vraag is echter: wat kan het opduiken in *uw* werk, op *dat* moment, van *dat* symbool, het opduiken van de gedachte "ik wil een werk maken met daarop de Stenen Tafelen", zonder dat u goed wist waarom u dat op *dat* moment wou, verklaren? Ik wil niet beweren dat het enkel die ruzie met uw zoon is geweest die u er op dat moment toe bracht de Stenen Tafelen te kiezen – een dergelijke keuze is immers steeds overgedetermineerd. Maar dit "kiezen" gaat niet over vaststaande betekenissen; het gaat wel om een proces waarbij een subject uit het zogenaamd "collectieve" – "uit de Ander" zou dit lacaniaans luiden – een betekenaar kiest waarmee het zich representeert voor een andere betekenaar. Het is niet zo dat u bij het maken van dit werk gedreven werd vanuit het collectief onbewuste. Hooguit kan men stellen dat het vanuit uw heel concrete en particuliere confrontatie met de symbolische vaderfunctie was dat u uit onze culturele erfenis een element koos dat u kon representeren voor een andere betekenaar. De betekenaars "Stenen Tafelen" functioneren hier blijkbaar als woordbrug tussen twee narratieve contexten: de context van het verhaal uit het *Oude Testament* en de context van de scène waarnaar u verwees.

Ik kom even terug op uw uitspraak van daarnet als zou wat men zegt over een kunstwerk meer reveleren over de toeschouwer dan over het werk en over de kunstenaar die het maakte.

J.C.: Ja, en daar bedoel ik niets negatief mee... Kunst is hoe dan ook een vorm van (zelf)expressie van de kant van de kunstenaar, maar het is ook een ideale projectiemogelijkheid voor de kijker.

F.G.: O.k., dit brengt mij bij een ander aspect. Is het samenwerken met een kunstenaar die bereid is om te spreken over zijn kunst vanuit psychoanalytisch oogpunt stellig interessant, dan is het even interessant om ons oor te luisteren te leggen bij de toeschouwer. Wanneer ik in deze zaal rondloop en ik bekijk uw werk, dan wordt onmiddellijk duidelijk dat u mikt op de spanning tussen beeld en woord, tussen beeld en het teken of symbool dat u er bovenop plaatst, zodanig dat ik als toeschouwer wel verplicht ben om de pas in te houden en mij de vraag te stellen: "Wat betekent dit voor mij?". Dat is interessant – het kan mij met andere werken in een museum ook overkomen – omdat het op dat ogenblik het kunstwerk is dat als het ware als klankbord functioneert voor mij als toeschouwer. Het staat mij immers vrij om allerlei te projecteren in dat werk. Wel gaat het daarbij altijd om mijn verhaal, om mijn projectie. Op die manier leer ik als toeschouwer in de eerste plaats iets over mijzelf met het kunstwerk als klankbord voor dit weten.

Wat ik bijvoorbeeld frappant vind is de verwijzing naar iets wat Lacan stelt over de menselijke emoties. Zo lees ik op één van uw werken: "Le senti-ment". Dit spelen met de interpunctie (hier het koppelteken) is heel lacaniaans in die zin dat dit de betekenaar als dusdanig doet verschijnen met als gevolg een winst aan betekenis. Wanneer we spreken over "le sentiment" dan is een eerste betekenis deze van het "gevoel" of de "emotie". Het koppelteken doet echter de leugen verschijnen: "le senti-ment *ment*". Waarmee Lacan doelde op het feit dat onze gevoelens ons meestal bedriegen, tenzij dan het affect van de angst. Ik begrijp dit als volgt: behalve het angstaffect dat niet bedriegt, impliceren alle andere emoties een bepaalde mate van *vertaling*, van symbolisering. Bijvoorbeeld wanneer ik zeg: "ik voel mij depressief," of neerslachtig, of schuldig, dan is dat niet langer het zuivere affect maar wel het affect gekoppeld aan iets van de orde van het symbolische, van de orde van het talige.

J.C.: Tussen haakjes, ik heb dat woord "senti-ment" eigenlijk geplukt uit een artikel van Bernard Van Den Driessche (1998) dat mij eerder toevallig ter hand kwam.

"Ceci n'est pas de la tristesse"

F.G.: Maar zo komen we wel bij de tweede kapstok van onze dialoog, namelijk het aspect van het affect. In zijn klinische praktijk laat de psychoanalyticus zijn analysanten aan het woord en één van de eerste effecten daarvan is – Freud heeft dit uitvoerig beschreven maar we treffen dit inzicht evengoed aan in de opdracht van Goethes *Faust* – het onvermijdelijk opduiken van allerlei herinneringen.³ De finaliteit van de psychoanalytische kuur ligt echter niet besloten in deze herinneringsarbeid. Veel pertinenter kunnen we stellen dat die finaliteit bestaat in het symboliseren van wat nooit eerder gesymboliseerd werd. Zo heeft Freud (1895d: 302) het over het verwoorden van het affect en definieert hij de verdringing als het falen van de *vertaling* (Freud, 1896: 177). Voor Lacan dan weer ressorteert het angstaffect onder het register van het reële en komt het erop aan om dit reële in de psychoanalytische kuur te symboliseren. Ook de hedendaagse neurowetenschappen komt hier dicht in de buurt. Zo heeft Damasio (2003) het over het onderscheid tussen emoties en gevoelens, waarbij hij de emoties omschrijft als de lichamelijke reactie op een gebeuren en de gevoelens als de mentale representatie van de emotie, visie die teruggaat op de gedachte van Spinoza als zou "de geest de idee zijn van het lichaam". Dit alles sluit goed aan bij de ervaring dat men niet steeds een idee heeft van het affect waardoor men bewogen wordt, dat het vaak een ander is die eerder dan wijzelf door heeft dat we woedend, angstig... wanhopig zijn. Of omgekeerd, zoals in het voorbeeld dat Damasio (2003: 31) aanhaalt uit Shakespeares *Richard II* die nadat hij zijn troon verloren is om een spiegel vraagt en opmerkt dat de "uiterlijke jammerklachten" die op zijn gezicht tot uitdrukking komen, "slechts schaduwen zijn van ongezien verdriet". Dit voorbeeld leert ons hoe ongrijpbaar emoties en gevoelens kunnen zijn.

Het is duidelijk dat u ook iets heeft met het affect, vooral in de portretten, bijvoorbeeld in de *stills* uit de films van Ingmar Bergman. Zie ik het juist wanneer ik zeg dat één van de dingen die u doet in uw werk precies bestaat in het tonen van het ongrijpbare van het affect?

3. "Gij nadert weer, die schimmen waart gebleven,/ Sinds gij u aan mijn blikken hadt getoond./ Zal ik beproeve', u thans niet prijs te geven?/ Voel ik mijn hart nog door uw beeld bewoond?/ Gij dringt nabij! Welnu, dan moogt gij leven./ Zoals ge uit damp en nevel om mij troont;/ Mijn boezem voelt zich weder zoet ontstellen/ Bij de ademtichten die uw stoet verzellen./ Gij brengt met u de glans van blijde dagen./ Een menig lieflijk beeld rijst voor mijn oog;/ Als ene oude halfvergeten sage/ Komt eerste liefde en vriendschap mee omhoog;" (Goethe, 1982: 25).

J.C.: In algemene zin kunt u stellen dat m'n werk, dat meestal in reeksen is opgebouwd, draait rond de representatie van onze *condition humaine*. Thema's als verlangen, erotiek, communicatie en non-communicatie, de complexe relatie tussen rede en gevoel... zijn impliciet of expliciet aanwezig. Maar om een concreter antwoord te geven op uw vraag zou ik graag een paar zinnen willen citeren uit de dagboeknotities die ik af en toe maak, o.a. tijdens het proces van het schilderen. In de catalogoog die hier voor mij ligt, heb ik enkele van die notities overgenomen. Woorden als emotie of gevoel zijn inflatoir geworden. Daarom gebruik ik in die tekst de term "innerlijk behang", afkomstig van de dichter Lodeizen, om heel die wereld van verlangens, drijfveren en emoties op te roepen. Ik lees even voor: "De illusie van perfecte beheersbaarheid van onze wereld en dus ook van onze emoties en verlangens is tot ideologie geworden. Ik ben ervan overtuigd dat onze innerlijke wereld altijd grootser, omvattender, mysterieuzer, angst-aanjanender enz. is dan dat we in ons zelfgevoel en zelfbeeld kunnen opnemen". En wat verder: "Emoties, verlangens zijn communicatief en tegelijkertijd niet communicatief. Met Nietzsche zou je kunnen zeggen dat ieder woord of beeld tevens een masker is" (Clarysse, 2000: 17).

Ik openbaar mezelf natuurlijk wanneer ik schilder, of ik dat nu wil of niet, ik toon iets van mezelf en tezelfdertijd verberg ik iets. Er is altijd die heideggeriaanse beweging van onthullen en verhullen: "In de openbaring van mezelf gaat er tezelfdertijd een rest van mezelf schuil, een rest die ik niet kan veruiterlijken tegenover anderen, en zelfs niet tegenover mezelf. Soms moet ik ook maar raden naar mezelf...".

Ik ga er sowieso van uit dat kunst communicatie is in de ruime zin van het woord. Een schilderij op zich heeft een effect van zodra het door iemand bekeken wordt. Maar het heeft ook iets niet-communicatief. Hoe dan ook, in zoverre er sprake is van communicatie, gaat het om "communicatie via een heel grote omweg" zoals Willem Elias stelt. Want uiteindelijk maakt kunst, goede kunst, de dingen complexer, dubbelzinniger, moeilijker, genuanceerder. De "boodschap" die eventueel in een werk vervat ligt, kan men bijvoorbeeld niet per fax versturen, maar wordt precies op die specifieke wijze in dat specifieke kunstwerk gepresenteerd. Dat is natuurlijk het interessante en tegelijk ook het nutteloze van kunst, in die zin dat zij een bepaald soort boodschap alleen maar kan presenteren in zoiets als een kunstwerk, dat niet per definitie onmiddellijk transparant is maar gekenmerkt door gelaagdheid en complexiteit. Artistieke taal is wezenlijk

dubbelzinnig. En daarin verschilt ze van wetenschappelijke taal of alledaagse taal omdat daar de betekenissen éénduidig zijn en onsuggestief. Doordat kunstwerken voor mij per definitie rijk zijn aan betekenissen, meerduidelig en suggestief, zijn ze wezenlijk ook kwetsbaar. Ze kunnen als zodanig nooit erkenning afdwingen, kunst kan daarom ook gemakkelijk geridiculiseerd worden: "On est toujours l'imbécile de quelqu'un," schrijft Montherlant. Dat moet men er als kunstenaar maar bijnemen. Die ambiguïteit is volgens mij ook de grondreden waarom zoveel mensen het moeilijk hebben met, of zelfs bang zijn van hedendaagse kunst. Want wil het grote publiek niet juist duidelijke symbolen, de zekerheid van conventies?

Maar goed, om nog eens terug te komen op wat u daarstraks stelde: de vraag blijft of men, van zodra men een emotie benoemt of er een beeld van maakt, of haar symboliseert zoals u dat noemt, of men haar dan ook niet voor een stuk kapotmaakt. Want een emotie, in al haar rijkdom en haar kleur en haar ongrijpbaarheid, wordt precies versmald of vastgezet door er een herkenbaar woord of beeld voor te zoeken. Wat men dan ziet is niet de emotie, maar een afbeelding ervan. De kern is de achterkant van het getoonde beeld. Met die paradox ben ik bezig in mijn recente werk. Ik toon emoties en tegelijkertijd deconstrueer ik het beeld van de emotie door allerlei beeldingrepen: door de toevoeging van een tekst (en/of symbool), die vaak een "aanval" is op de afgebeelde emotie, door de toevoeging van een monochroom vlak, door het kleurgebruik, door de kadering... Door mijn manier van verbeelden wil ik dus de éénduidigheid en de vanzelfsprekendheid van het getoonde gevoel of verlangen in vraag stellen. Ik wil dat mensen bij het zien van mijn werk, niet alleen maar zeggen, "dat is knap geschilderd" of "dat is iemand die er zeer triestig uitziet" en dan punt, gedaan, over naar het volgende werk... Ik wil meer. Door die ingrepen creëer ik een soort...

F.G.: ...ambiguïteit, een dubbelzinnigheid die wezenlijk is voor uw werk...

J.C.: Ja, een soort vervreemdingseffect ook, waardoor men zich niet zomaar direct en naïef kan identificeren met wat men ziet, met de emotie die is afgebeeld. "Kijk maar, u ziet niet wat u ziet" lijkt het achterliggende devies. In mijn ogen heeft dat iets zeer magrittiaans. Iedereen kent Magrittes "Ceci n'est pas une pipe". Daar gaat het ook om die spanning tussen woord en beeld en om de dubbelzinnigheid en ambiguïteit van beelden. Magritte was daar een meester in. En later

ook een Broothaers die zich sterk liet inspireren door Magritte... Wanneer men mijn werk bekijkt, kan men zeggen, Magritte parafraserend: "Ceci n'est pas de la tristesse", of "Ceci n'est pas de l'angoisse" enzovoort.

F.G.: Daarmee bijna obsessief bezig zijn, drukt dat ook iets uit over hoe u algemeen aankijkt tegen het leven?

J.C.: Wellicht wel ja, de ambiguïteit in mijn schilderijen is als een metafoor, een plastisch equivalent van de ambiguïteit, inherent aan het leven, inherent aan mijn leven. De mens is groots én nietig, goed én slecht..., het leven is een geschenk én is modder. Die ambivalentie niet gaan wegduwen of verdringen, maar er integendeel volop "ja" tegen zeggen, het leven zoals het is beamen en omhelzen,... precies dat maakt een mens vrijer. Daar ben ik van overtuigd. Ik zeg het met een zekere nietzscheaanse pathos, maar voor mij is dat een vorm van "in de waarheid staan". En ja, kunst helpt mij daar soms bij, zoals een analytische kuur daar ook kan bij helpen, vermoed ik.

F.G.: Als wij spreken over wat er in de kliniek gebeurt inzake het *symboliseren* van het affect, dan is hier de operatie het *ver-beelden* van het affect. Dat is uiteraard het affect zelf niet meer, maar een bemeestering ervan. Ik denk aan een vriend kunstenaar met wie ik jaren heb samengewerkt en die ik liet associëren vertrekkende van elementen uit zijn plastisch werk. Het is een boom van een kerel, die in zijn atelier ongelooflijk tekeergaat. Men kan dan inderdaad vaststellen dat daar nogal wat affect achterschuilt, als motor, maar uiteindelijk wordt het altijd minstens momentaan geëncadreerd, het wordt bemeesterd met beelden, daar waar een ander het bijvoorbeeld zal doen al schrijvend. Ik denk bijvoorbeeld aan Marguerite Duras. De levenslange pijn, de levenslange woede, wortelend in de *condition humaine* maar ook in de particuliere situatie waarin ze opgroeide, bleef ze in haar oeuvre symboliseren tot aan haar dood. Zij deed het al schrijvend, u doet het plastisch en de mensen die bij ons komen helpen wij om het te *zeggen*. Ik denk dus dat creëren een bevrijdend effect heeft, al was het maar voor eventjes en zonder het creëren te willen reduceren tot zijn therapeutisch effect. Overigens is de vrees om de creativiteit te verliezen door een psychoanalyse ongegrond. Dat is een wijd verspreid idee bij kunstenaars, schrijvers en dichters, maar het klopt niet.

J.C.: Ik heb een vriendin kunstenaar die in analyse gegaan is en die daar zeer enthousiast over was. Niets wijst erop dat ze daardoor minder creatief zou zijn geworden, integendeel misschien. Maar ik vind het voor mezelf gewoon niet nodig momenteel, de draaglast van het leven is niet zwaar genoeg.

F.G.: Daar kan ik niets tegen inbrengen; per slot van rekening onderneemt men zoiets niet om de sport. Maar talent gaat heus niet verloren door een analyse, zeker niet.

J.C.: Misschien zou een analyse toch meer aangewezen zijn indien ik niet zou schilderen! Laat mij eerst dit stellen: schilderen is voor mij, naast een daad van zelfbevestiging, in eerste instantie een zoeken naar "waarheid". Het is een manier om greep te krijgen op de werkelijkheid buiten mij en in mezelf. Al schilderend wil ik betekenisvolle beelden maken van de wereld en de tijd waarin ik mij beweeg. Was dat trouwens ook niet wat de grotschilders nastreefden? Maar schilderen heeft evenzeer iets driftmatig, iets dwangmatig ook. Als ik een maand niet schilder, zonder dat ik daar zelf voor kies, dan voel ik me slecht. Het verhaal van de schrijver of de schilder die beweert dat hij crimineel, vandaal of psychiatrisch patiënt zou geworden zijn, indien hij niet had kunnen schrijven of schilderen, is weliswaar een cliché en vaak ook een pose. Maar wat mezelf betreft denk ik toch ook dat m'n neurotisch gehalte groter zou zijn dan nu het geval is, indien ik niet kon schilderen. Het leven zou er danig lastiger door worden, zowel voor mezelf als voor de mensen die met mij te maken hebben.

Schilderen en de epistemologische drift

F.G.: We belanden bij ons derde thema, namelijk dit van het onderzoek. Zoals ik eerder opmerkte, vind ik het in een "ideale" toepassing van de psychoanalyse op kunst aangenaam en aangewezen om te kunnen steunen op het spreken van de kunstenaar zelf. Op die manier ben ik er niet toe veroordeeld om loutere schrijftafelconstructies te maken over iemands werk of over het verband tussen de kunstenaar en zijn oeuvre. Vanouds geldt dit dispositief, het analytisch gesprek, als onderzoeksinstrument. Wanneer Freud iemand in behandeling nam, vormde dit voor hem tegelijkertijd wetenschappelijk onderzoek, het ene is onlosmakelijk met het andere verbonden. Om een freudiaanse notie te gebruiken: is er ook in uw werk iets te bespeuren van die

epistemologische drift, van die ken- of onderzoeksdrift. Onderzoekt u al creërend?

J.C.: Kunst heeft voor mij altijd te maken met twee dingen: met zelfexpressie én met onderzoek. De werken die mij het meest aantrekken, zowel kunsthistorisch als in de actuele kunst, zijn die werken die een vorm van zelfexpressie inhouden én ook iets onderzoeken, de twee samen dus. Ook in mijn eigen werk zijn die twee aanwezig. Kunst die louter formeel onderzoek is, raakt mij niet zo erg, al erken ik de kunsthistorische waarde en betekenis ervan. Werken die alleen maar zelfexpressie zijn, blijven dan weer vaak steken op een anekdotisch of therapeutisch niveau en missen vormkracht.

F.G.: Wat bedoel je daarmee, met louter formeel onderzoek?

J.C.: Het is een dimensie die voor mij wezenlijk is, laat dit duidelijk zijn. En er zijn vandaag nog steeds heel wat schilders die bij wijze van spreken schilderen over schilderkunst en in eerste instantie het eigen medium analyseren. Dit zelfonderzoek is lang het kenmerk van veel modernistische kunst geweest, in die mate dat het uitdrukken van emotie taboe werd. Vandaag de dag gaat nog altijd veel kunst over kunst, formeel onderzoek dus,... ook in de dans- en de muziekwereld is dat zo. Ik doe dat ook als ik schilder: bezig zijn met de mogelijkheden en beperkingen van het medium schilderkunst. Wat kan ik doen met verf, met een kleur, met een lijn, met een vlak, met de textuur, met de verfhuid van een schilderij? Wat kan ik allemaal doen met die beeldende elementen en wat niet? Een fotograaf zal dat op zijn manier doen, zal experimenteren met het medium fotografie.

Wanneer dit geheel ontbreekt dan is men geen interessante kunstenaar. Goede kunst impliceert voor mij altijd ook onderzoek. In de moderne kunst is dat onderzoeksaspect op een bepaald moment vrij belangrijk geworden, meer zelfs, een doel *an sich*. Er zijn bijvoorbeeld een aantal abstracte kunstenaars of fundamentele schilders die enkel bezig zijn met het opbouwen van spanning en evenwicht in een vlak, of die enkel bezig zijn met het onderzoek van één kleur – bijvoorbeeld Yves Klein met de kleur blauw of Robert Ryman met zijn witten en grijzen –, of er zijn de kunstenaars die het effect van de drager op het werk analyseren, enzovoort. Dat is onderzoek van het medium zelf en hoewel dat boeiend blijft, vind ik dat het vandaag de dag te vrijblijvend en wat *passé* is om enkel daarmee bezig te zijn...

F.G.: Die expressieve component moet erbij?

J.C.: Ja. Dat kunnen bewuste dingen zijn die men wil uitdrukken, of onbewuste motieven, waarover we het daarnet hadden. De klassieke notie van authenticiteit blijft voor mij een *conditio sine qua non*. Er zijn mensen binnen de hedendaagse kunst, vooral voortbouwend op het minimalisme van de jaren zestig, die dit een ouderwetse notie vinden. Authenticiteit betekent dat het werk op een of andere manier verankerd is in mijn leven, dat er een verband is met mezelf en mijn omgeving... Voor mij is dat een voorwaarde, anders vervalt men al vlug in formalisme. Die zelfexpressie is een noodzakelijke maar, laat dit duidelijk zijn, geen voldoende voorwaarde. Een amateur-schilder kan zeer authentiek bezig zijn, maar levert daarom nog geen kunstwerk af. Of iemand met een mentale handicap die zeer direct en expressief schildert, zeer krachtig in zijn penseelstreek en in zijn kleurgebruik, maakt daarom nog geen kunst. Als we het hebben over kunst van schizofrenen ligt dat alweer moeilijker. Heel wat werken uit de Prinzhorn-collectie bijvoorbeeld overstijgen wat mij betreft dat particulier-therapeutische. Een goed schilderij is... zeg maar, een overwinning op zijn eigen onderwerp... Dat is ook de reden waarom ik problemen heb met nogal wat neo-expressionistische kunst uit de jaren 1980. Duitse *Nieuwe Wilden* als R. Fetting en dergelijke durven nogal eens verglijden in overstatement. Ikzelf schilder emoties, wil ook intensiteit in mijn werk leggen, maar vermijd daarbij een nadrukkelijk expressionistische beeldtaal. Mijn beelden hebben een intense emotionele lading én ze hebben iets afstandelijk, iets theatraal soms. Ik heb de neiging emotie emotie te laten zijn én deze te kruiden met een heel vreemde specerij: reflectie.

F.G.: De zelfexpressie mag er voor u dus niet te dik opliggen... maar kunt u nog iets meer zeggen over wat u dan precies wil uitdrukken?

J.C.: Ik probeer iets uit te drukken zonder dat ik een expliciete boodschap wil brengen, een soort existentieel levensgevoel zal ik het maar noemen. Ik kies ervoor om met eenvoudige middelen een complexe mentale en emotionele ruimte te creëren. Ik voel een aantal dingen aan en ik laat dit verstillen in een beeld. Het is geen zelfexpressie in de stijl van "ik voel mij verdrietig en nu ga ik eens een schilderij maken waarin ik mijn verdriet weergeef". Niet dat ik daar op zich tegen ben, het is de basis van creatieve therapie, maar dit levert zelden boeiende kunst. Als ik al mijn persoonlijke emoties, en uiteraard

speelt dit mee, in mijn werk leg, dan gaat het niet alleen over mijn verlangen, mijn pijn, mijn liefdesverdriet, mijn vreugde, maar over het Verdriet, of over het Verlangen, met hoofdletter dus... én in de wetenschap dat het altijd ontsnapt. Ik geloof dus dat de beste kunstenaars erin slagen om het particulier-anekdotische te overstijgen. Het kan een vertrekpunt of drijfveer zijn, maar zij blijven er niet in steken, zij transcenderen het op de een of andere manier.

Maar ik heb nog niet volledig geantwoord op uw vraag over het onderzoeksaspect. Dat onderzoekselement bevat, wat mij betreft, nog een andere laag. Naast onderzoek van het medium schilderkunst is het ook onderzoek naar het statuut van het beeld als zodanig. Wat is een beeld en hoe werkt het? In een tijdperk waarin we gebombardeerd worden met virtuele en andere beelden is dit een extreem zinvolle vraag. Wat maakt uiteindelijk de betekenisvolheid of -leegheid van beelden uit? Welke betekenissen maakt een beeld los en hoe verschuiven die betekenissen voortdurend naargelang de context waarin het beeld is opgenomen? In mijn geval komt daar de vraag bij: wat is de relatie tussen woord en beeld? Hoe beïnvloedt het woord het beeld en omgekeerd? In de *Lentebeelden*-reeks bijvoorbeeld worden woorden en symbolen die op zich neutraal zijn als het ware geërotiseerd door het onderliggende beeld dat als drager fungeert, zijnde Japanse erotische gravures (shunga) uit de 18^{de} en 19^{de} eeuw.⁴

F.G.: Wat een psychoanalytisch standpunt is: de woorden die we gebruiken hebben geen vastliggende betekenis, maar hun betekenis is functie van de context waarin zij verschijnen. Dat is precies wat analytici niet enkel vaststellen, maar ook doelbewust als uitgangspunt nemen van hun praktijk.

J.C.: Inderdaad. Op dat onderzoeksniveau stuit men ook op de vraag naar het verschil tussen kunst enerzijds en reclame en/of propaganda anderzijds. In een toekomstig project dat ik voor ogen heb, wil ik daar nader op focussen.⁵ Door de combinatie van tekst en beeld in mijn schilderijen gebruik ik een beeldtaal die men ogenschijnlijk ook

4. Zie bijvoorbeeld het werk *Lentebeelden 2x* dat werd afgebeeld op de kaft van het vorige nummer (2004, no. 1) van het tijdschrift *Psychoanalytische Perspectieven*.

5. In mei-juni 2004 deed Johan Clarysse in het kader van een tentoonstellingsproject in samenwerking met *De Spil* een aantal visuele ingrepen in het Roeselaarse stadsweeffsel: enerzijds door gebruik te maken van plakbordfaciliteiten in de stad, anderzijds door gericht en op repetitieve wijze in te spelen op de politieke reclameaffiches die toen overal in het straatbeeld opdoken...

in de reclame terugvindt. Maar wat maakt nu het verschil uit tussen een reclamebeeld en een artistiek beeld? Voor bepaalde reclames is dat heel duidelijk. Kunsthistoricus en -criticus Johan Pas verwijst in dat verband naar het fenomeen van de politieke propaganda, bijvoorbeeld naar de eerste reclameaffiches van het Vlaams Blok: de bezem, de bokshandschoen,... gaan recht op hun doel af en laten geen enkele ruimte voor nuancering of een alternatieve lezing. Voor andere reclames, neem de bekende Benetton-affiches die heel vindingrijk en visueel krachtig kunnen zijn, is die relatie tussen beeld en doel van het beeld niet zo rechtlijnig. Dikwijls zijn dit, vanuit esthetisch standpunt bekeken, heel sterke beelden. Toch ben ik het met Pas eens dat dit geen kunst is, meer zelfs, dat het iets pervers heeft.

Maar wat maakt dat ik de Benetton-foto's geen kunst vind en bijvoorbeeld mijn eigen werk wel? Ook kunst wil op haar manier verleiden, ook kunst is wezenlijk bedrog. Maar wellicht dan "een leugen, die ons dichtert bij de waarheid brengt", zoals Picasso het ooit zei. In ieder geval is het een vraag die mij boeit en waarop ik ook niet onmiddellijk een sluitend antwoord heb. Ik gebruik beeldstrategieën uit de reclame, terwijl mijn werk haaks staat op heel de sfeer en de ideologie van het consumentisme – het gedachteloos consumeren van producten, maar ook van ideeën, emotionele kicks, beelden, levensstijlen... –, die de reclamewereld kenmerkt. Reclame heeft een economische intentie, namelijk iemand aanzetten tot kopen en in die zin moet haar boodschap eenduidig zijn voor de toevallige passant. De bedoeling is dat het zeer snel opgenomen wordt, terwijl kunst juist een trage, langzame lezing vraagt. Kunst is iets dat je moet veroveren. Kunst mag van mij best mooi en dus verleidelijk zijn, als het daar maar niet bij blijft. Ik wantrouw beelden die van iedere dubbelzinnigheid verstoken blijven.

Nogmaals, juist die ambiguïteit die zich – soms zachtmoedig, soms brutaal – in mijn schilderijen nestelt door die deconstruerende beeldingrepen, maakt dat het beeld en de tekst zichzelf gaan overstijgen, ze maken dat wat getoond wordt slechts ten dele grijpbaar wordt. Natuurlijk is het ook zo dat artistieke beelden snel worden gerecupeerd in de reclame en omgekeerd dat reclamebeelden artistiek worden gebruikt of bewerkt. Er is dus een grijze zone tussen die twee, maar in hun fundament zijn ze verschillend. Ik zou het boeiend vinden mocht iemand, bij u bijvoorbeeld, daarover eens een thesis of doctoraat maken. Bij dat onderzoeksaspect waarover wij het hier hebben staan de meeste mensen niet stil, maar voor mij zit het er altijd in. Dat is nu net die gelaagdheid in kunst. Daarom ook zet ikzelf graag verschil-

lende brillen op wanneer ik naar kunst kijk, heimelijk hoop ik dat anderen dat ook doen wanneer zij mijn schilderijen of installaties bekijken.

F.G.: Over het verleiden door reclame bestaat wel wat literatuur binnen de psychologie. Ik ben ook niet geneigd om reclame te beschouwen als kunst, maar het thema van de verleiding daarin boeit mij wel. De openlijke verleiding via de Eros heeft een hele weg afgelegd. Aanvankelijk was het – en soms is het dit nog – gemakkelijk en platvloers: wil men een auto verkopen dan lukt dit blijkbaar beter met een halfnaakte vrouw ervoor, erop of ernaast. Vervolgens had je die slimmeriken die wat psychologie hadden opgepikt en op de proppen kwamen met de zogenaamde verborgen verleiders onder de vorm van subliminale prikkels. Een leuk idee om experimenten mee te stofferen en vooral om een college aan te wijden maar blijkbaar was dit commercieel toch niet zo'n succes, gezien men het – bij mijn weten althans – nog nauwelijks gebruikt als reclametechniek. Veel subtieler ten slotte waren de reclames in Frankrijk waarmee men op een bepaald moment, in de jaren 1980, manifest mikte op de dubbele betekenis van woorden of zelfs op de ambiguïteit van de betekenaar. Men exploiteerde daarmee volop de spanning tussen woord en beeld zodat er niet iets openlijk seksueel moest getoond of gezegd worden, en het toch zeer geërotiseerde, en dus verleidelijke reclames waren. Vanuit psychoanalytische hoek is vooral Serge Tisseron (1996, 1997) toegespitst op de analyse van beeldtaal.

Maar even terug naar de diverse brillen van waaruit u naar kunst kijkt. Is het dan toch zo dat kunst vooral iets voor intellectuelen is geworden?

J.C.: Neen, zeker niet. Kunst nodigt ons wel uit om af te stappen van onze conventionele manier van waarnemen, denken, voelen. En dat heeft in wezen niets met intellectueel of niet intellectueel zijn te maken. Waar we echter vanaf moeten is de illusie dat er zoiets bestaat als een onschuldige, ongeconditioneerde blik. Onze waarneming is altijd al geconditioneerd en het bewust hanteren van verschillende referentiekaders maakt onze waarneming alleen maar rijker.

U hebt het hier vandaag vooral over de psychologische of psychoanalytische bril waarbij er bijvoorbeeld gefocust wordt op de relatie tussen persoon en werk. Wanneer we een video of schilderij of installatie zien, wat zegt dat dan over de maker ervan? Maar vooral ook:

wanneer we de levensloop van de maker kennen, wat voegt dat toe aan, welk licht werpt dat op zijn werk?

Die psychologische bril is zeer zeker een interessante bril als hij – zoals uzelf al opmerkte – op de juiste manier wordt opgezet en wanneer hij niet te exclusief wordt gebruikt, in het bijzonder bij (bekende) kunstenaars met een zogenaamde turbulente levensloop. Een zeker voyeurisme is dan nooit veraf. Het is een bril waarmee je trouwens gemakkelijk kunt scoren bij het grote publiek. Veel mensen vinden Van Gogh een belangrijker kunstenaar dan Cézanne en Picasso een groter schilder dan Matisse... Dat is op zich betwistbaar maar stel dat dit klopt, dan is het natuurlijk in eerste instantie om andere, namelijk artistieke redenen en niet omwille van het aantal vrouwen of het aantal persoonlijke crisissen dat ze hebben meegemaakt. Er wordt nogal wat "psychoblaba" verkocht op dat terrein. Mythevorming zit de waarheid vaak in de weg.

Naast die psychologische laag heb je natuurlijk ook zoiets als de puur zintuiglijk-receptieve laag, in zekere zin de meest primaire laag. Het is de bril die iedereen sowieso opzet en die het sterkst leeft, ook bij het grote publiek: wat doet dat schilderij met mij wanneer het op m'n netvlies valt, welke onmiddellijke gevoelens, gedachten, associaties roept het op bij mij? Raakt het mij of laat het mij onverschillig, is het verwarrend of poëtisch, is het mooi of lelijk? Wat is mijn primaire ervaring wanneer ik ernaar kijk?

Een derde bril, een derde manier van kijken, die ik uiteraard zeer belangrijk vind, richt zich in eerste instantie op de plastische kwaliteiten van wat getoond wordt. In die formeel-plastische laag staat niet het *wat*, maar het *hoe*, de *vorm* voorop. Hoe is dat schilderij gemaakt? Hoe wordt de verf behandeld? Hoe gaat de kunstenaar om met kleur, compositie, ruimte en dergelijke? Toen ik als beginnend schilder tentoonstellingen bezocht, was het vooral die bril die ik opzette, zeker wat de klassieken betreft. Op dat punt zijn klassieke meesters een blijvende voedingsbron, al volgt na de fase van de bewondering vaak ook de symbolische vadermoord.

Nog een andere bril die men kan opzetten en die iets kan toevoegen, lijkt mij de filosofische bril. Die onderzoekt de impliciete mens- of maatschappijvisie die uit een werk of een oeuvre spreekt; of richt zich op vragen van semiotische aard, zoals daarnet toen we het hadden over de betekenis van beelden en het verschil tussen een artistiek beeld en een reclamebeeld. En ten slotte heb je natuurlijk ook nog de kunsthistorische bril. Een werk staat immers niet op zich, maar is steeds ingebed in een historische of actuele context... Welke invloe-

den en referenties zie ik in dat werk? In welke traditie plaatst het zich? Wat voegt deze man of vrouw toe aan wat reeds is?

Wanneer we al deze brillen, en misschien nog andere, samenemen, dan zien we veel meer en luidt de conclusie inderdaad: "Hoe interessanter de kijker, hoe interessanter het werk!" Maar nogmaals, *an sich* heeft dat niets met intellectualisme of academisme te maken, integendeel zelfs!

Toeval bestaat niet?

F.G.: Een betekenaar die mij onmiddellijk frappeerde toen ik onlangs uw atelier bezocht, is het woord "hasard" dat u aanbracht op één van de werken in de reeks *Lentebeelden*. Het toeval is een thema dat mij persoonlijk nogal boeit, zoals ook zoveel andere mensen erdoor gefascineerd zijn. Denk maar aan Montaigne of, dichter bij ons, Paul Auster en Alain de Botton, of aan de film *Lola rennt*. Alain de Botton beschrijft zeer goed hoe slecht de mens het toeval verdraagt, niettegenstaande niemand rationeel betwist dat ons hele bestaan een kwestie van toeval is, zowel langs de kant van de biologie, als langs de kant van de omstandigheden waarin we als individu zijn terechtgekomen. Er is immers niet zoiets als een groot plan waarin we onze rechtmatige plaats innemen.

Intellectueel aanvaarden we dus het toeval maar tezelfdertijd verdragen we het niet in onze *ervaring*, is er zelfs een onmogelijkheid om het toeval het toeval te laten zijn. Alain de Botton steekt hier half de draak mee en laat in zijn *Essays in love* (1994) het hoofdpersonage de kans berekenen op de ontmoeting met de vrouw van zijn leven. Indien hij mathematisch gelijk heeft, dan is het met de menselijke soort even triestig gesteld als met de tweeruggenbeesten in de mythe van Aristofanes en zijn we gedoemd om nooit onze wederhelft te vinden. De waarheid is echter dat indien we niet uitkijken we in onze ervaring als het ware continu de lotto winnen, om de eenvoudige reden dat we wat ons toevalt quasi onmiddellijk inschrijven in de reeks waarin onze historiciteit is opgetekend. Prozaïscher uitgedrukt: we vervormen de werkelijkheid naar onze droombeelden zodanig dat de statistische kans op de ontmoeting met de ware soms ondraaglijk groot wordt.

Vanuit psychoanalytisch standpunt stellen we ietwat provocatief dat voor het subject het toeval niet bestaat. Hier, op dit eigenste ogenblik, vallen er mij negen werken toe. Indien ik de komende nacht van één van die werken zou dromen, dan zou ik met de vraag geconfronteerd worden naar het hoe en waarom van mijn keuze. Waarom bij-

voorbeeld droomde ik van dit ene werk en niet van een ander? Iets in mij heeft dit werk blijkbaar uitgekozen. De paradox is dat van zodra ik iets doe met wat mij toevalt, ik niet langer kan spreken over toeval. Freud schrijft het met zoveel woorden in zijn essay over Leonardo da Vinci: alles in het leven van een mens is een kwestie van constitutie – toeval dus – en omstandigheden – weer toeval! Toch doet Freud niets anders dan de wetmatigheden en herhalingspatronen nagaan in het leven van zijn patiënten.

Ik concludeer hieruit dat alles toeval is zo men wil, maar ook dat de mens niet bestand is tegen zoveel filosofisch relativisme. Dat wil zeggen dat we als subject geen andere mogelijkheid hebben dan de dingen die ons toevallen, hetzij te assumeren, en dan bestaan ze voor ons, hetzij niet te assumeren, en dan zijn ze gepasseerd, hebben we ze als het ware zelfs nooit gezien. Maar blijkbaar kiest u als betekenaar voor een van uw werken dan toch maar "hasard". Vandaar mijn vraag: wat heeft u met het toeval?

J.C.: Die betekenaar zal dan stellig toeval geweest zijn. Ik heb vroeger, voor de *Lentebeeldenreeks*, vrij abstract gewerkt. U kent ongetwijfeld die reacties daarop van velen in de stijl van: "dat kan ik ook," of "dat resultaat is meer op rekening te schrijven van het toeval dan van iets anders". Maar de geoefende kijker zal aanvoelen en zien dat dat toeval gekanaliseerd is. Ik ben ervan overtuigd dat een alerte ontvankelijkheid ontwikkelen voor wat u toevalt voor ieder van ons interessant is. Ik zou het een belangrijke levenskwaliteit noemen. Uiteraard geldt dit ook tijdens het proces van het schilderen, het is een essentieel ingrediënt in het creatieproces. Voortdurend vallen er "toevallige", intuïtieve beslissingen. Zogenaamd toevallige fouten zijn in dat opzicht vaak heel dankbaar en bruikbaar. U moet ze alleen kunnen zien en hanteren, en dan zijn ze geen toeval meer uiteraard...

F.G.: ...u zegt een "fout", bij ons zijn de fouten de lapsussen bijvoorbeeld, die zijn altijd zeer leerrijk en nooit toevallig...

J.C.: ...ja, maar ik bedoel het dan puur plastisch, bijvoorbeeld wanneer men spontaan een kleur zet, een tonaliteit en het is niet de kleur die men bedoelde te zetten, maar toch gebruikt men die. Of wanneer men een gans vlak overschildert tot men nog een plek overhoudt en plots beslist: "dit is interessant, ik laat het staan, ik gebruik het toch in het geheel". Of wanneer men een toevallige *dripping* integreert. In mijn recentere werk speelt dat "toeval" zeker een rol, ook in

de keuze van de beelden uit kranten of films die bij mij "toevallig" blijven hangen of in het opmerken van de citaten of zinnen die "toevallig" op mij afkomen. Al dat soort zaken hou ik vast en verzamel ik in een soort persoonlijk tekst- en beeldarchief. Zo bijvoorbeeld: ik kijk tussendoor naar een stukje televisie en ik hoor in een filmfragment de zin "tu veux dîner avec moi?". Het valt me toe. Maar nogmaals, van zodra ik het opmerk en er gebruik van maak is het geen toeval meer! In het schilderproces zelf speelt dit constant.

Als maker stuur ik natuurlijk mijn werk. Maar ik zou evenzeer kunnen zeggen dat het schilderij zichzelf schildert en dat ik het medium ben waarlangs dat gebeurt, een noodzakelijke schakel dus. Ik weet dat een schilderij een autonome dynamiek heeft, als het ware buiten mijzelf om. Er bestaan een aantal plastische "wetmatigheden" en op een bepaald moment vraagt het schilderij mij: zet die kleurtoon, kies die kadering, maak die vorm organisch, schilder dat vlak dicht, leg die kleur transparant enzovoort... Dat gebeurt natuurlijk allemaal niet bewust of rationeel, het schilderij gebruikt mij om zichzelf te maken. Zo'n visie relativeert de graad van maakbaarheid van een kunstwerk. Ik geloof dat in het algemeen de maakbaarheid van heel wat zaken overschat wordt: de maakbaarheid van relaties, van ons karakter, maar ook de maakbaarheid van de samenleving, van goede kunst, tot en met de persoonlijkheid volgens sommige therapeuten. Ik stel dat grondig in vraag, ik geloof dat zo'n ideologie van extreme maakbaarheid meer kwaad dan goed doet.

F.G.: Ik kan het daarmee eens zijn indien u zegt: het creëren gebeurt niet volgens een proces waarbij ik *a priori* geheel weet of geheel zicht heb op wat het resultaat wordt, maar eens het er is, kan ik wel het parcours dat daartoe heeft geleid, reconstrueren.

J.C.: Men kan dat inderdaad reconstrueren, maar altijd ontsnapt het ons ook. Als mensen willen we graag greep krijgen op de werkelijkheid, we hebben daar behoefte aan, het schenkt voldoening. Maar altijd is die greep of die reconstructie partieel, voorlopig, onaf. Het beheersingsdenken heeft zijn grenzen. Wetenschap, technologie, therapie en kunst overschatten vaak zichzelf. Ik pleit in dat verband graag voor wat meer "ontologische nederigheid", om nog maar eens Heidegger aan te halen.

F.G.: Kunst kan dus de wereld niet redden volgens u, zoals men in *Antwerpen 93* suggereerde?

J.C.: Neen, net zoals een psychoanalyse geen nieuwe, hogere mens creëert, kan ook kunst de wereld niet redden. Dat zou hoogmoed zijn. Toch geloof ik in de kracht van kunst natuurlijk. Kunst kan niet de wereld redden, maar misschien wel een bepaalde beleving van die wereld, een beleving waarbij ruimte is voor het sublieme, het radicaal andere, het niet rationele,... zaken die in onze cultuur vaak verdrongen worden. Als men daarin slaagt als kunstenaar, dan is dat heel wat, al speelt het geen directe rol in het machtsdiscours!

On Leonardo, the Two Tables, Peace Doves and Chance: A Dialogue about Art and Psychoanalysis

Summary: This dialogue explores four aspects of the work of the Belgian artist Johan Clarysse: (i) the overdetermination or stratification of psychical determinants of plastic work, that is, the differentiation between conscious/preconscious determinants on the one hand and unconscious determinants on the other; (ii) the process of symbolising and/or representing affect in plastic work; (iii) formal research and its connection with self expression as implied in the work of Clarysse; and (iv) the role of chance and its impossibility in the creation of plastic work.

Key words: Overdetermination, Affect, Art, Johan Clarysse, Research, Chance.

Bibliografie

- J. Clarysse (2000), *Inside/Outside*, Brugge.
- A. Damasio (2003), *Het gelijk van Spinoza. Vreugde, verdriet en het voelende brein*, Amsterdam, Wereldbibliotheek.
- A. De Botton (1994), *Essays in love*, London, Picador.
- S. Freud (1895d), *Studies over hysterie, Klinische Beschouwingen 5*, Meppel-Amsterdam, Boom, 1993.
- S. Freud (1896), "Brief 52 aan Wilhelm Fließ", *Psychoanalytische Perspectieven*, 1998, nos. 34/35, pp. 175-184.
- S. Freud (1910c), "Een jeugdherinnering van Leonardo da Vinci", *Cultuur en Religie 2*, Meppel-Amsterdam, Boom, 1983, pp. 25-117.
- F. Gearardyn, P. Vanclooster (2002), "Freuds Leonardo-studie: het debat 1910-2000", *Psychoanalytische Perspectieven*, jrg. 20, no. 1, pp. 111-131.
- E.H. Gombrich (1954), "Psycho-Analysis and the History of Art", *International Journal of Psycho-Analysis*, vol. 35, no. 4, pp. 401-411.
- S. Tisseron (1996), *Le bonheur dans l'image*, coll. Les empêcheurs de penser en rond, Le Plessis-Robinson, Synthélabo.
- S. Tisseron (1997 [1995]), *Psychanalyse de l'image, Des premiers traits au visuel*, Paris, Dunod.
- B. Van Den Driessche (1998), "Preliminaire gesprekken: perikelen en merites ter discussie", *Mededelingen Communications, Belgische School voor Psychoanalyse École Belge de Psychanalyse*, no. 23, pp. 16-30.
- J.W. von Goethe (1982), *Faust*, Amsterdam, Wereldbibliotheek.