

For your pleasure? Een amuse-gueule

Mark Kinet

*I blew up your body
But you blew my mind
Roxy Music*

In 1973 bracht de *glam rock* groep Roxy Music haar tweede elpee uit. Zij bevat enkele van hun nog steeds in-actuele¹ klassiekers zoals ‘*Virginia plain*’, ‘*Do the strand*’ en ook en vooral ‘*In every dream home a heartache*’. In dit laatste nummer brengt Brian Ferry een sinistere ode aan een opblaaspop die eindigt met de woorden ‘*I blew up your body/but you blew my mind!*’.

De titel van de fameuze elpee was ‘*For your pleasure*’ en hij leek ons erg geschikt voor de studiedag die zou leiden tot deze publicatie. We hadden eerst een andere *vlag* op het oog, namelijk *Kunst Kitzelt*. We zouden er dan een foto van kippenvel bij voorzien, zoals bekend een *index* van de huiver en van het sublieme. Er was echter een technisch probleem en we verkregen als beter alternatief een werk van de kunstenaar Robert Devriendt: ‘*Le nouveau rituel*’². Het beeldt de close-up af van een sensuele vrouwenhand die een soort

1 In-actueel als vertaling van het tijdloze of ‘*unzeitgemässe*’ van Nietzsche.

2 Zie www.robertdevriendt.be.

scepter omsluit³. Moet je een psychoanalyticus zijn om er de fallus in te zien? Wellicht niet. Maar het wordt al heel wat minder evident wanneer we refereren naar het vrouwelijk genieten of naar de machtsgreep van moeder de vrouw die de man bij zijn ... heeft ...

Eenzijds geeft dit beeld wel zeker esthetisch genot. Het is mooi. Anderzijds gaat er een soort dreiging van uit. Michaël Borremans zou zeggen dat het beeld zwanger is van onheil. Het balanceert op de rand tussen kitsch die emotie laxeert en kunst die ze containt. Soms is de grens tussen beide nota bene zo dun als het blaadje van een zelf gerolde sigaret.

Na het probleem van resolutie ontstond een probleem van reproductie. Te elfder ure verwittigde Devriendt dat er een probleem was ontstaan rond het copyright. Voor de cover van dit boek konden we dan gelukkig een beroep doen op een monumentaal werk van internationaal *coming man* Rinus Van de Velde⁴. Het is een zelfportret van de kunstenaar. Hij figureert er als een tennisheld in zweefvlucht boven de doorwoelde lakens van een op de grond liggende matras. Hij gaat zichtbaar voluit voor een onmogelijke (en onzichtbare) bal. Het is weliswaar een houtskooltekening maar bovenal is ze gemaakt van *'the stuff that dreams are made of'*. In zijn eigen woorden: *'My boyish wishes still linger on in my not so private fantasies'*. Van de Velde laat er ons met plezier van (mee) genieten.

Dit is tegenwoordig verre van evident. Volgens Lucebert heeft de 'schoonheid schoonheid haar gezicht verbrand'. *'Où est-elle restée la beauté?'* luidt het in een kunstwerk van Ludwig Vandevelde. Kunst wil in feite bijna niet meer genoten worden.

Volgens de Franse filosoof Alain zijn alle kunsten als spiegels waarin de mens iets van zichzelf dat hem onbewust was kent en herkent. Zij bevatten een reflectieve component en nodigen uit tot reflectie. Het kunstwerk diept de niet op te heffen vreemdheid van het

3 Zie hiervoor de website www.stichtingpsychoanalyseencultuur.eu rubriek activiteiten

4 Zie www.rinusvandevelde.com en voor details i.v.m. het werk de Verantwoording achteraan in dit boek.

vertrouwde uit of vertaalt – anders dan het woordenboek – het bekende in het onbekende. Elke esthetische ervaring situeert zich ergens tussen het schone en het sublieme. Het eerste wortelt vooral in erotische driften, het tweede veeleer in die tot zelfbehoud. Volgens Rilke is ‘*das Schöne nur des Schrecklichen Anfang*’. Wellicht bedoelt hij dan eerder dit sublieme dat zich reeds volgens Burke zou bevinden tussen *horror and delight*. Het sublieme geeft een kortsluiting van de verbeelding. Het subject wordt overweldigd en het object – in deze het *kunst*object – grijpt de macht.

Het discours over kunst is grillig en fascinerend. Er wordt voortdurend heen en weer gezapt tussen verschillende referentiekaders. Klassiek is kunst tegelijk oorspronkelijk en exemplarisch. Avantgarde kunst zet bovendien zichzelf op het spel. In kunst zijn uitzonderingen de enige regel. Kunst is vandaag niet langer ondergeschikt aan een doel buiten zichzelf. Volgens sommigen is het feit dat ze tot niets dient zelfs haar grootste verdienste.

Deconstructie en dissonantie zijn kenschetsend voor het moderne. Rosalind Krauss en Yves-Alain Bois maakten met hun tentoonstelling in het *Centre Pompidou* van 1996 het ongevormde bekend: ‘*L’informe*’. Julia Kristeva conceptualiseerde van haar kant het abjecte. Het wordt verstoten, het lokt afkeer of afschuw uit. Het produceert een barst in de betekenis of de conventie. Het bedreigt onze persoonlijke integriteit of de sociale orde. Met *l’informe* en het abjecte helt de kunst over naar of kapseist ze in het sublieme. Psychoanalytici herkennen in dit alles ongetwijfeld de signatuur van het reële: van Ding, van drift en van trauma.

Dit boek bevat bijdragen van (cultuur)filosofen, kunstwetenschappers en psychoanalytici. Ik loop ze bij wijze van inleiding in volgorde door.

Er is in onze ontogenetische prehistorie een kloof ontstaan tussen ‘*sujet de l’énnonciation*’ en ‘*sujet de l’énoncé*’, het subject van het zegen en dat van het gezegde, het symbolisch subject en het imaginaire Ik. Lacanianen citeren in deze context graag Arthur Rimbaud met zijn ‘*Je est un autre*’ of ‘*Ik is een ander*’. Elk ego is in die zin *alter* ego. Tussen subject en spiegelbeeld is er bovendien een agressieve

spanning. In de gehechtheidstheorie wordt deze niet geconceptualiseerd. Bij Klein krijgt ze als ‘*envy*’ of afgunst een driftmatige invulling. Door Lacan wordt ze structureel als intrinsiek aan narcisme en spiegelstadium gedacht. Op een prentje dat ik ergens op een schoorsteenmantel zag staan, was te lezen: ‘*Le mariage est un duo ou un duel*’. Het huwelijk is een duo of een duel. Ook het huwelijk tussen het subject en het Ik. Het zelfportret thematiseert hun verhouding.

Nadia Sels onderzoekt de genietingen van het zelf die sinds de prehistorie meespelen in de ontdubbelingen van de beeldende kunst. Zoals Freud al benadrukte is de relatie van de mens met deze zelfgemaakte dubbelganger uiterst ambigu: het zelfportret bevestigt zijn maker maar is ook zijn rivaal, het ontkent diens sterfelijkheid maar onderstreept ze ook. Eén van de grootste verlokkingen van de beeldende kunst is dan de mogelijkheid om de creatie en vernietiging van het zelf op te voeren. Sels bespreekt talrijke voorbeelden en komt uiteindelijk bij Jan Fabre uit.

In een van zijn chansons spreekt Léo Ferré over de vagina als ‘*Cette blessure d’où je viens*’. Die wonde waar ik vandaan kom. Lacan stelt van zijn kant het reële ook wel gelijk aan het onmogelijke of aan het vrouwelijke. Het is onvoorstelbaar. Het is een niet te symboliseren rest die precies het verlangen veroorzaakt. Voor Lacan is het belangrijkste object van de psychoanalyse dan ook precies het *tekort* aan object. Hoe verder en dieper we teruggaan wordt het afgedekt door de fallus, object kleine a, het Ding, de placenta of de quasi mythische lamella van het eeuwig levende protoplasma. Freud spreekt in verband met het reële over de navel van de droom. De navel is ook het litteken dat achterblijft na de pijnlijke seconden van het scheiden. Het is bij wijze van spreken een natuurlijk pact tussen sluijer en wonde.

Vandaar misschien de titel van de bijdrage van Barbara Baert. Ze bespreekt er de Frans-joodse auteur Georges Didi-Huberman die het beeld beschrijft als een dynamische emotie, die zich aan de toeschouwer opent zoals een poort, dus een *image ouverte*. Deze ‘opening’ van het beeld is volgens Didi-Huberman gelegen in het paradigma dat de mens geschapen is naar Gods beeld. Die eenheid

of *ressemblance* heeft de mens echter verloren in de Zondeval. De gelijkenis werd een *dissemblance*. Elke artistieke expressie sluit tot op heden een pact met wat eertijds verloren ging. Een en ander wordt door Baert geïllustreerd aan de hand van een recente tentoonstelling van kunstenaar Berlinde De Bruyckere in Istanboel (zomer 2012).

In het boek over *Psychoanalyse en Kunst* dat Filip Geerardyn in 2005 voor uitgeverij Idesça redigeerde schrijft hij een inleidend hoofdstuk over kunst op de plaats van de grote Ander. Van dichter en Nobelprijswinnaar T.S. Eliot is het beroemde essay getiteld '*Tradition and the individual talent*'. Misschien berust het individuele talent er dan in de traditie c.q. de grote Ander zo te kiezen of te maken dat ze in een eigen interpretatie gaat spreken? In een *bon mot* van Vincent de Gaulejac: '*L'homme est le produit d'une histoire dont il cherche à devenir le sujet*'. De mens is het product van een geschiedenis waarvan hij probeert het subject te worden. Geerardyn hanteert een psychoanalyse die niet wordt toegepast of aangewend maar bij de kunstenaar te rade gaat. Hij vertrekt hierbij van het oeuvre van Mekhitar Garabedian (°1977), een jonge Belgische kunstenaar van Syrisch-Armeense afkomst die leeft en werkt te Gent. Zijn multimediaal oeuvre geniet nationale en internationale belangstelling en ondervraagt op insisterende wijze een aantal onderling samenhangende thema's zoals die van de 'vreemdeling', van de 'migrant', van de 'intimiteit'. Specifiek wordt aangetoond hoe het via de Ander is dat Mekhitar (i) zich als kunstenaar subjectieveert en (ii) het uit een ver verleden overgedragen niet-gezegde omzwachtelt. Rond deze bijdrage ontspint zich vervolgens een discussie met Johan De Groef die op zijn beurt het genot van Filip Geerardyn problematiseert.

Paul Verhaeghe koos destijds als motto voor zijn '*Liefde in tijden van eenzaamheid*' de waarschuwing uit de Londense Underground: '*Mind the gap, mind the gap*'. De Fransen noemen het trauma in een *jeu de mots* geen traumatisme maar een *troumatisme* (trou = gat) en in een woordgrap spreekt Marc De Kesel over *Du Trou: x!* In een artikel in het *Tijdschrift voor Psychoanalyse* onderscheidde Verhaeghe ooit structureel en accidenteel trauma. Het eerste is een universeel onderdeel van de *condition humaine* en drijft ons tot allerlei min of meer kunstzinnige pogingen om dit gat te dichten.

Al deze achtergronden zijn terug te vinden in zijn analyse van het werk van Louise Bourgeois. Hij deed ze nota bene op haar eigen uitnodiging en kreeg daarvoor toegang tot dagboeken die tot dusver niet geraadpleegd konden worden. Op grond van deze intieme documenten is Verhaeghe ervan overtuigd geworden dat het belangrijkste deel van haar kunst te maken heeft met de moeder en met wat daar voorbij ligt, met name het Reële. Wat hij (allicht geïnspireerd door Camille Paglia's '*Sexual personae*') haar chthonische kunst noemt, is niet een terugkeer van het verdrongene, integendeel. Het is een wanhopige poging om vorm te geven aan wat nooit verdrongen geweest is.

Als psychoanalytica stemt Ludi Van Bouwel respectvol in met Verhaeghe's analyse. Wel voegt ze er de typisch vrouwelijke dimensie van het matrixiële aan toe, die door Bracha Ettinger werd geïntroduceerd en een andere (positievere) verhouding tot het reële impliceert.

Het ligt in de lijn van Georges Bataille het als wezenlijk voor de mens te beschouwen dat hij zich te buiten gaat en zich prijsgeeft aan een ander dan zichzelf. Het komt er voor hem op aan op een lucide manier zijn verstand te verliezen om in overgave aan dit *buiten* paradoxaal meer dan ooit *bij zichzelf* te zijn. In de kunst vindt men precies de transgressieve zoektocht naar een traumatisch element dat de sereniteit van de voorstelling verstoort.

In zijn bijdrage plaatst Marc De Kesel Bataille en Freud tegenover elkaar in hun opvattingen over de seksuele wortels van de schoonheid. Voor Freud is de herkomst van ons gevoel voor schoonheid zonder twijfel libidinaal en seksueel van aard. Tegelijk, zo merkt hij op, worden de seksuele organen doorgaans als lelijk ervaren. Hoe kan dat? Verwijzend naar (onder meer) Freud, geeft Georges Bataille een uitgewerkt antwoord op die vraag. Hij onderkent in die overgang van schoonheid naar lelijkheid een transgressie die in zijn ogen aan de basis van de hele natuur ligt. Het schone trekt aan precies *opdat* het zou worden besmeurd en vernietigd. Daar komt de seksuele daad op neer. En vandaar 'het weerzinwekkend mooie van de geslachtsorganen'. Dat ons gevoel voor het schone toch in dit 'animale' zijn herkomst kent, wordt door Freud op een manier uitgelegd die ver verwijderd is van Batailles 'natuurlijke' verklaring.

Zo zijn we voldoende opgewarmd voor een volgende bijdrage van Peter Verstraten die de toenemende ‘pornograficatie’ van de huidige *mainstream* cultuur onder de loep neemt door een aantal hedendaagse cineasten en hun films te bestuderen. Naast de tearjerkers en de fearjerkers leiden pornofilms in engere zin (die hij *jerk-offs* noemt) rechttoe rechtaan tot een welbepaald effect. Ze zijn als *fast food*. De bevrediging die ze opleveren is kant en klaar en voorstelbaar. Wat zijn de vooral filmtechnische of cinematografische verschillen met de *arthouse* films waarbinnen expliciete seks een steeds ruimer deel wordt toegemeten? Lang werden porno en kunst als onverenigbaar beschouwd. Onder welke precieze voorwaarden wordt het kunstzinnig karakter van een film *niet* tenietgedaan door schaamteloos vertoon van de bonte waaier aan activiteiten die zich in schaamstreken vermag af te spelen?

De erotische toon in veel van Edward Hoppers schilderijen is bekend. Vaak bevatten ze de voorbode van zwoele rendez-vous: een doorzichtig vrouwenkleed, een open raam met de wind die in de glasgordijnen speelt, een blik die naar iets uitkijkt buiten ons gezichtsveld. In ‘*De kunst van het kijken*’ heeft Alain de Botton het over de genoegens van de treurigheid die veel van Hoppers doeken kenmerken. Vaak situeren ze zich in op het eerste gezicht ongestuvrijke ‘liminale’ zones, zoals cafés, hotels of stations die in het desolate baden. Michel Thys zoomt in op andere aspecten. Sinds hij in zijn mijlpaal publicatie de fascinatie aan een grondig psychoanalytisch en wijsgerig-antropologisch onderzoek onderwierp heeft hij reeds menig fenomeen vanuit deze verhelderende *vertex* bekeken. Hier inspireert hij zich op onder andere Levinas, Dufrenne en Blanchot om dieper door te dringen in de ‘bevoren subjectiviteit’ die sommige schilderijen van Edward Hopper kenmerkt.

In een laatste hoofdstuk eindig ikzelf met een spelerei. Geïnspireerd op het acrostichon worden alfabetisch een aantal lemma’s doorlopen die voor mij als een soort kompas bij de benadering van kunst en schoonheid fungeren. Er wordt hierbij geen exactheid noch volledigheid nagestreefd. Slechts wordt in flarden van gedachten en op essayistische wijze een esthetisch gebied ontsloten.

Zoals door het boek heen zal blijken: het Goed van de kunst doet niet altijd goed. Finaal is haar esthetisch genot in min of meerdere mate ongenietbaar. Waarheid is als zuurstof. We hebben haar nodig, maar we kunnen ze niet ademen in zuivere vorm. Volgens Nietzsche hebben we de kunst opdat we niet aan waarheid ten gronde zouden gaan. Ze is (alluderend op een andere songtekst van Roxy Music) een *Mother of Pearl* die haar pareltjes vormt rond de zandkorrels die ons slijmvlies irriteren. Smakelijk!