"IS KUNST ZINNIG?"
een poging tot ironisch antwoord
vanuit Duchamp en het einde van een psychoanalyse[1]

JONCKHEERE LIEVEN

I. EEN PRELIMINAIRE ETHISCHE STELLINGNAME

"Is kunst zinnig", vraagt men zich hier af. En die zin, of toch één der mogelijke zinnen van de kunst zou dan zijn dat ze op een of andere wijze therapeutisch is.

Laat ik meteen in mijn kaarten kijken. Ik zal eerst een aantal stellingen neerpoten, waarvan ik meen dat ze, toch vanuit de psychoanalyse, het kader kunnen scheppen voor een radicaal ethisch antwoord op die vraag naar een mogelijke verhouding tussen kunst en therapie.

Een eerste element voor dergelijk ethisch antwoord is de stelling dat alle zogenaamde instituties van onze Westerse cultuur in essentie, elk op hun eigen wijze, pogingen zijn tot oplossing van wat Freud heeft bestempeld als het onbehagen in de cultuur. Allemaal hebben ze dus ergens 'zin' als een geïnstitutionaliseerde vorm van therapie voor het onbehagen in de cultuur, die culturele instituties. En dat geldt niet alleen voor de kunst, maar in principe ook voor godsdienst, wetenschap, politiek, economie, opvoeding, kunst, enzovoort.

U zal echter meteen opmerken, en terecht, dat die zogenaamde therapieën dan wel vaak averechts blijken te werken, en uiteindelijk slechts een schep bovenop dat onbehagen doen. Met al hun therapeutische bedoelingen plaveien ze uiteindelijk slechts de weg naar de hel op aarde. Of ze eindigen, met Freuds woorden, allemaal ergens 'jenseits' van het lustprincipe dat ze met zoveel therapeutische ijver proberen te herstellen. Ik zou dat in detail, en met veel omhaal van geschiedschrijving kunnen beargumenteren voor religie, wetenschap, politiek, etc. Maar dat is hier vandaag niet het punt. Een van de punten is wel dat deze therapeutische paradox, of deze negatieve therapeutische reactie, ook opgaat voor de kunst. Zeker wat men de moderne kunst pleegt te noemen, wordt eerder gedefinieerd door het onbehagen dat ze schept dan door haar therapeutische successen.

In verband met die psychoanalyse is het nu echter de vraag of ze ook mag beschouwd worden als een dergelijke therapeutisch bedoelde culturele institutie, op dezelfde hoogte als godsdienst, wetenschap, kunst, etc. Dat is een hele discussie, die ik hier echter zal omzeilen door met Lacan te stellen dat wat hij het psychoanalytisch discours noemde, dat dit inderdaad kan beantwoorden aan een nieuwe, door Freud uitgevonden culturele institutie, een fundamenteel nieuwe therapie voor het onbehagen in onze cultuur. Freuds verdienste is dus niet van het onbewuste ontdekt te hebben - dat kan, en doet iedereen wel eens in zijn leven, tot zijn scha en schande of zijn onbehagen. Het is wel de verdienste van Freud van de mogelijkheid geschapen te hebben om met dat onbewuste iets anders aan te vangen dan tot nog toe in de politiek, de religie, de wetenschap, en zelfs de kunst mogelijk was. Anderzijds moeten we toch ook zien dat de uitvinding van de psychoanalyse ergens mogelijk is geworden, of zelfs onvermijdelijk, door het van langsom duidelijker worden

[1] Leuven, 12 september 1997

van de mislukking van wat ik hier in oppositie met de psychoanalyse maar de klassieke culturele instituties zal noemen, die uiteindelijk meer de oorzaak dan de therapie van het onbehagen in de cultuur zijn geworden.

Dit betekent niet dat ik de psychoanalyse, als jongste institutie, boven die klassieke instituties wil verheffen, als een soort meta-therapie, in staat om de brokken te lijmen die wetenschap, religie, opvoeding, politiek, etc. in de loop der eeuwen onbetwistbaar hebben gemaakt. In haar korte geschiedenis blijkt de psychoanalyse immers evenmin te ontsnappen aan de therapeutische paradox als de klassieke instituties. Zoals Freud reeds moest ervaren, in wat hij de negatieve therapeutische reactie noemt, eindigt ook zijn psychoanalyse met al haar therapeutische bedoelingen 'jenseits' van het lustprincipe. Dus ook de psychoanalyse schept uiteindelijk slechts het onbehagen waarvoor ze de therapie zou moeten zijn. Ook zij is de ziekte waarvoor ze zelf beweert de remedie te zijn. U kent ongetwijfeld die subtiele kritiek van Karl Kraus op de psychoanalyse. Maar dan moet U ook onthouden dat ook Freud zelf reeds zijn psychoanalyse expliciet beschouwde als een onmogelijk beroep, in één rij met opvoeden, regeren, en genezen. En zelfs tot op de dag van vandaag weet nog geen enkele Freudiaanse analyticus, zelfs in het spoor van Lacan, juist te zeggen wat nu eigenlijk een geslaagde analyse mag heten. In elk geval beschouwt de psychoanalyse haar opdracht als moderne culturele institutie niet als volbracht wanneer iemand genezen is van de symptomen waarover hij vroeger altijd klaagde. In welke zin de psychoanalyse dan wel "une thérapie pas comme les autres" kan zijn, met Lacans woorden, daarvan hoop ik enige aanduidingen te kunnen geven in de loop van deze uiteenzetting.

Maar eerst wil ik het etische karakter van mijn preliminaire psychoanalytische stellingname, als antwoord op de vraag naar de verhouding tussen kunst en therapie, toch nog wat scherper stellen. Ik stel dus dat alle culturele instituties, de psychoanalyse incluis, mislukkende therapieën zijn. En ik voeg daar nu nog aan toe dat ze daarin principieel, of op ethisch vlak, allemaal gelijkwaardig zijn - in de mate dat het telkens een echte keuze betreft, of misschien moet ik zelfs zeggen: een gok.

Daarin kan U inderdaad een vervormde echo horen van de fameuze 'pari' van Pascal, de gok waarmee hij de religieuze sceptici uit het kot van hun onverschilligheid wil lokken. Iedereen moet gokken op het al of niet bestaan van God, aldus Pascal, en hij haast zich om eraan toe te voegen dat je er alle voordeel bij hebt om te gokken op het wél bestaan van God. Als god dan uiteindelijk niet blijkt te bestaan, verlies je eigenlijk niets, Uw leven, zeg maar; maar als hij wel blijkt te bestaan, dan win je alles, de fameuze "infinité de vies infiniment heureuses à gagner". Deze gok ligt voor Pascal aan de basis van het ware geloof, als U mij deze Reviaanse, ironische formule toestaat voor wat men ook het ethisch verantwoorde geloof zou kunnen noemen. Eigenlijk komt dat neer op een geloof in het bestaan van God zonder echt geloof, waarbij men zich dus van begin tot einde bewust blijft dat men, als ik weer eens zo oneerbiedig mag zijn, misschien wel op het verkeerde paard gewed heeft. Vanuit de psychoanalyse blijft de vraag echter of daarmee dan niets verloren is, of dit leven 'niets' is vergeleken bij het eeuwig leven - zoals Pascal laat uitschijnen.

Mutatis mutandis geldt deze gok ook voor elke andere culturele institutie die zichzelf respecteert. De politiek bijvoorbeeld, in haar gok op het aardse leven, met de fundamentele formule van het utilitarisme,"the greatest happiness for the greatest number". We kunnen alleen maar hopen dat de politici, die op dit punt ons *sujet supposé savoir* incarneren, dat ze zo ethisch zijn om daarin niet zelf rotsvast te geloven, dat ze dus blijven beseffen dat dit een gok is, waarin ze al hun energie, hun libido, investeren. Een gok die uiteindelijk wel eens verkeerd zou kunnen uitpakken, en waarvan ze zelf wel eens het slachtoffer zouden kunnen worden: het grootste geluk voor het grootste aantal, dus niet voor allen, misschien juist niet voor hen zelf.

Ook de kunst, als ethische keuze, lijkt mij een dergelijke gok, zonder groot geloof in De Kunst. Net als het ware geloof, of de echte politiek, is de keuze voor de kunst immers teveel een gedwongen of geforceerde keuze, opdat nog sprake zou kunnen zijn van enig geloof in die kunst, van iets dat men via de kunst gegarandeerd zou kunnen verwachten.

Ergens staan we dus allemaal voor die culturele keuzes met het fatale gevoel van Luthers fameuze: "Hier sta ik. Ik kan niet anders". U weet dat het dom is, dat U daarmee misschien alles op het spel zet, maar ja, ... zoals U vroeger bezig was, had het ook geen zin. Een verplichte keuze dus zonder garantie.

Die gok is nu nog duidelijker op de voorgrond gekomen in de nieuwe culturele institutie van de psychoanalyse - van waaruit ik inderdaad tot deze stelling ben gekomen, die ik hier nu even heb geprobeerd te veralgemenen. Inderdaad, wie om een of andere reden kiest voor de psychoanalyse, moet kiezen, vanuit het ondraaglijke reële van een of ander symptoom, die moet ook beseffen dat die psychoanalyse eigenlijk een gok is. De psychoanalyse draagt in zichzelf uiteindelijk geen enkele garantie vooreerst dat het symptoom zal wijken, en vervolgens dat het reële, indien het zich niet meer nestelt in dat symptoom, dat het in zijn naakte vorm dan draaglijker zal worden. "Al dat geld, al die tijd, al die energie - zal ik daardoor dan wel beter worden?", zo vraagt men soms de analyticus in de preliminaire gesprekken. En ik antwoord dan, soms toch, dat ik het ook niet weet, dat ik een charlatan zou zijn als ik garanties zou geven - want daaraan herken je toch de charlatans en de moralisten, kortom de commerçanten. Wat wel gegarandeerd is, en dat zeg ik dan soms ook, dat is dat iemand door die gok alleen al, door de naakte act van het beginnen van een analyse zonder enige garantie, gewoon omdat hij niet anders kan, structureel zal veranderen, dus niet meer zal zijn wie hij was.

Freud zelf wees er reeds op dat men niet moet geloven in de analyse om er zelf een te beginnen. Integendeel zelfs, elke analyticus met enige ervaring weet dat dergelijke 'gelovigen' eigenlijk hopeloze gevallen zijn. Zo wees Lacan bijvoorbeeld meteen aanvragen af die expliciet getuigden van het geloof dat men via de psychoanalyse 'zichzelf kan kennen', en zich daarbij dan 'gelukkiger' zou voelen ook. Het enige wat van de kandidaat voor een analyse verwacht mag worden, dat is dat hij een risico durft nemen, iets op het spel durft zetten, iets kan inzetten.

Men moet niet geloven in de psychoanalyse om ermee te beginnen, en, misschien nog belangrijker, ook niet om, vanuit het einde van zijn eigen analyse, zichzelf als analyticus voor anderen te installeren. Een analyticus gelooft niet in de psychoanalyse. Zo betrap ik mij er ook nu nog geregeld op dat ik verwonderd ben over de wijze waarop de psychoanalyse werkt, ja zelfs dat ze überhaupt werkt. En dat ondanks het feit dat ik het zelf ook allemaal aan den lijve, of aan mijn ziel, heb kunnen ervaren. Die verwondering, waarover ik mij dus verwonder, is voor mij het teken dat ik eigenlijk niet echt in de psychoanalyse geloof.

Alwat ik tot nog toe gezegd heb kan sommigen misschien verwonderd hebben, eventueel zelfs een beetje geschandaliseerd. Maar vooraleer nu meer concreet tot de orde van de dag te komen, wil ik toch nog een laatste, en misschien ook de scherpste kant van mijn preliminaire ethische stellingname vanuit de psychoanalyse blootleggen. En dat is, dat men op zoek naar een cultureel geïnstitutionaliseerde therapie voor het onbehagen in diezelfde cultuur, best niet op twee paarden tegelijk wedt - omdat men, met nog een andere uitdrukking uit hetzelfde register, dan wel eens zijn hele leven lang tussen twee stoelen zou kunnen blijven vallen - wat mij een mooie omschrijving van de neurose lijkt.

Niet op twee culturele stoelen terzelfdertijd willen zitten: concreet betekent dat bijvoorbeeld dat men niet moet proberen om terzelfder tijd in de biechtstoel en op de stoel van de analyticus te zitten; dat men niet terzelfder tijd moet zetelen in het parlement en achter een schildersezel, etc. Of iets minder beeldend en plastisch: men is ofwel gelovig, ofwel wetenschapper, ofwel politicus, ofwel kunstenaar, ofwel opvoeder, ofwel ... en ga zo maar door tot de jongste cultureel geïnstitutionaliseerde figuur van de psychoanalyticus - die er dus, net als zijn klassieke broeders en zusters, ook alle belang bij heeft om wat Lacan zijn verlangen noemt 'zuiver' te houden - 'zuiver' in die zin dat zijn verlangen niet gecompromitteerd wordt door de elk op hun eigen terrein overigens perfect legitieme religieuze, politieke, pedagogische, wetenschappelijke, artistieke en allerlei andere min of meer geïnstitutionaliseerde verlangens als remedie tegen het onbehagen van het partikuliere

verlangen in onze cultuur.

Ik spreek natuurlijk vanuit de psychoanalyse, en ik zou mij misschien ook daartoe moeten beperken. Maar ik meen toch, al is het maar als man van de wereld, te mogen opmerken dat bijvoorbeeld een politikus waarvan het verlangen aangestoken is door een artistieke ambitie, of anderzijds een kunstenaar die in de politiek verzeild geraakt, dat dit wel eens een monsterlijke combinatie kan zijn, die, van keizer Nero tot Hitler, de onbedwingbare neiging vertoont om van de hele wereld het theater van hun eigen 'Weltuntergangserlebnis' te maken. Over de al even monsterlijke gevolgen van de combinatie van de politieke en de religieuze therapie voor het onbehagen in de cultuur, zal ik hier maar niet beginnen.

Want ik wil mij inderdaad beperken tot het perspectief vanuit de psychoanalyse. En van daaruit, in de loop van de zeer korte geschiedenis van de psychoanalyse, zou ik inderdaad de therapeutische impasses kunnen aantonen, de opheffing zelfs van de psychoanalyse als nieuwsoortige therapie - in zoverre ze een religieus tintje krijgt, bij Jung bijvoorbeeld; een wetenschappelijk-biologisch geurtje, in de Amerikaanse egoanalyse; een opvoedkundig tintje, in het spoor van Anna Freud; and *last but not least*, zelfs een artistiek kleurtje, niet alleen in het spoor van Melanie Klein, maar ook, we moeten het toegeven, in een bepaalde vorm, op een bepaald moment, van het Lacanisme, voor zover dat ertoe neigt om zich te beperken tot het bij uitstek poëtische register van het symbolische met de dubbelzinnigheid van de betekenaar. In al die gevallen verliest de psychoanalyse dus haar eigenheid als "une thérapie pas comme les autres".

Dit wordt echter niet alleen duidelijk in de loop van de geschiedenis van de psychoanalyse als culturele institutie - maar dit herhaalt zich in principe in elke psychoanalyse, dus voor elke particuliere analysant afzonderlijk. Doorheen die ervaring van de psychoanalyse, en dan vooral op het einde daarvan, kan iemand tot het besef komen, het ethische besef, dat een aantal keuzes niet met elkaar verzoenbaar zijn, dat hij moet stoppen met op verschillende culturele paarden tegelijk te wedden, dat hij moet gokken op één culturele institutie als therapie voor zijn onbehagen van zijn verlangen. Dat kan bijvoorbeeld ook de psychoanalyse zijn, en dan wordt men analyticus, bij gratie van het einde van zijn analyse. Maar dat kan ook de politiek zijn, en dan engageert men zich, niet tegenover één persoon alleen, maar "voor het grootste geluk voor het grootste aantal". En waarom, een pikante vraag binnen de psychoanalyse, zou men op het einde van een analyse ook niet kunnen kiezen voor het geloof - ik laat die vraag open.

Belangrijker binnen de context van deze studiedag is dat op dat moment in principe ook voor de kunst kan gekozen. Verontruste estheten vrezen nog altijd dat een psychoanalyse de kunstenaar zijn talent ontneemt, zijn inspiratiebronnen doet opdrogen, etc. Dit is niet meteen mijn ervaring. Ik denk daarentegen dat de psychoanalyse, indien ze vanaf het begin correct en tot haar eigen einde gevoerd, iemand kan brengen tot een duidelijke culturele keuze. Wie voorheen, naast de kunst, op nog andere paarden wedde, zal uiteindelijk moeten kiezen – wel met deze bijkomende complicatie, of voordeel, dat hij nu nog een nieuwe keuzemogelijkheid heeft die misschien dichter bij de kunst ligt dan alle andere, de psychoanalyse namelijk. Doch ook hier weer is cumul uit den boze: ik geloof dus niet in hybride monsters zoals psychoanalytische kunstenaars of artistieke analytici.

II. SIGMUND EN ANNA FREUD
ARTISTIEKE SUBLIMATIE VAN NEUROTISCHE FANTASIEN ALS THERAPIE VOOR HET FANTASMA

Op dit laatste punt, de verhouding, of onmogelijke verhouding tussen psychoanalyse en kunst, die ik hier dus als een ethische keuze voorstel, daarop ga ik thans dieper in. Op dit vlak liggen de zaken misschien minder éénduidig dan op dat van de verhouding van de psychoanalyse tot wetenschap, religie, politiek, opvoeding, etc.

Om te beginnen had immers reeds Freud zelf een levensgroot probleem om in zijn eigen persoontje de kunstenaar en de analyticus te scheiden, of eigenlijk de analyticus af te scheiden uit de potentiële kunstenaar die hij was. Een afscheid waarin hij niet alleen volgens zijn critici maar ook volgens vele van zijn bewonderaars uiteindelijk niet zou zijn geslaagd. En in de mate dat Freud zelf meende daarin geslaagd te zijn, vond hij dat zelf ook spijtig, en vooral ontzettend lastig, dat hij analyticus was en geen kunstenaar. Ik zal hier nu niet het zoveelste biografische verhaal over Freud ophangen, vanuit zijn autoanalyse, maar ik wil hier toch wel even het probleem van de 'therapeutische' verhouding tussen kunst en psychoanalyse bij Freud laten aanvoelen via een soort verschoven biografische omweg - namelijk in het geval van zijn eigen dochter Anna.

Sommigen moeten weten dat Anna Freud zelf ook een bekende psychoanalytica is geworden, die vooral heeft bijgedragen tot een psychoanalytische 'verlichting' van de opvoeding en die ook, samen met haar grote imaginaire rivale Melanie Klein, aan de wieg staat van de kinderanalyse. Wat misschien minder bekend is, omdat het slechts tien jaar terug publiek is geworden nadat het gerucht voorheen al decennia lang in de hoogste psychoanalytische kringen had gecirculeerd, dat is dat Anna Freud analytica is geworden na een dubbele analyse bij haar eigen vader, Sigmund Freud dus. Een groot schandaal is dat in de psychoanalyse: een vader die zijn eigen dochter analyseert in plaats van, zoals hij zou moeten doen, ze op te voeden. Het verwondert dan ergens ook niet dat Anna haar leven lang heeft geprobeerd om opvoeding en psychoanalyse op een of andere wijze te verzoenen. De psychoanalyse worstelt dus niet alleen met Freuds autoanalyse, als wat Lacan de erfenis van de Zonde-des-Vaders noemt, maar ook met een soort familie-analyse.

Maar goed, uit de biografie van Elisabeth Young-Bruehl, in 1988, blijkt in elk geval dat Anna Freuds maidenspeech als psychoanalytica, namelijk "Schlagephantasie und Tagtraum" uit 1922, dat die eigenlijk het autobiografisch verslag behelst van de eerste van haar twee analyses bij haar eigen vader.

FANTASME

Het centrale punt in die eerste analyse was Anna's fantasme. Zeer kort kan ik zeggen dat een fantasme een bepaald scenario is, dat in één laconieke zin kan worden geresumeerd: in het geval van Anna was dat de zin "Een kind wordt geslagen" - in dat scenario vindt het subject zelf geen plaats, of het staat hoogstens machteloos of zelfs totaal onbetrokken aan de kant toe te kijken: "Een kind wordt geslagen, vraag mij niet waarom of wat ik daar sta te doen, ik ben slechts een toevallige getuige" - maar aan de andere kant, en tot zijn grote schaamte, wordt het subject door dat fantasmatisch scenario in zijn realiteit gedreven tot een vaak uitputtende seksuele zelfbevrediging - en dit vaak reeds vanaf zeer jonge leeftijd.

Van dat seksuele fantasma van zijn eigen dochter, "Een kind wordt geslagen", daarvan had Freud ook al bij heel wat andere analysantes de sporen ontdekt. Het betreft dus een typisch, door Freud masochistisch genoemd fantasme. En in de gelijknamige tekst uit 1919 zou Freud dat fantasme dan ook analyseren als een soort schoolvoorbeeld van het seksuele fantasma dat uiteindelijk elke neuroticus buiten zichzelf kan brengen.

IK-FANTASIEEN

In haar eigen tekst, uit 1922, verhaalt Anna Freud zelf hoe ze reeds op zeer vroege leeftijd, vanaf acht jaar, dat aliënerende seksuele fantasma begon af te weren - onder andere doordat ze in haar dagdromen of fantasieën allerlei andere scenario's begon te verzinnen, scenario's van verhaaltjes die zij zelf als schoon bestempelde en waarin zij zelf de hoofdrol vertolkte - in tegenstelling tot dat lelijke masturbatiefantasme waarin ze zichzelf verloor. Die schone ik-verhaaltjes doen nog het meest denken aan televisiefeuilletons, met hun geleidelijke, eindeloze verglijdingen en transformaties die uiteindelijk altijd op een algehele verzoening uitdraaien. Met die schone, onschuldige fantasieën, en dus niet meer met de vroegere zelfbevrediging uit haar fantasma, placht Anna zich vanaf dat moment van de realiteit af te keren en letterlijk in slaap te wiegen. Maar in tijden van wat men vandaag stress zou noemen, bleken die ik-fantasieën op het punt van de éénwording makkelijk om te slaan in het daardoor afgeweerde fantasme "Een kind wordt geslagen", met zijn ik-verlies en dwangmatige zelfbevrediging. Op dat moment geraakte Anna dan ook niet meer in slaap, geraakte ze weer meer en meer uitgeput. Wat men in psychiatrische termen 'psychastenie' noemt.

SCHRIJVEN ALS ARTISTIEKE SUBLIMATIE

Interessant, voor ons nu, is dat Anna reeds voor haar eerste analyse die schone, op éénheid gerichte ik-verhaaltjes was beginnen opschrijven. Het is echter slechts tijdens haar eerste analyse dat Anna poëzie begint te schrijven, vanuit wat haar biografe Young-Bruehl "een innerlijke noodzaak" noemt. In die analyse blijkt Anna's schrijven ook op een aantal punten een verschuiving teweeg te brengen tegenover de oorspronkelijke ik-fantasieën. Waar eerst, in die fantasieën, de éénwordingen elkaar als het ware staccato opvolgden, daar komen haar schrijfsels gedurende haar analyse in het teken te staan van de Ultieme Eenwording - een éénwording die echter niet zelf als vervuld wordt voorgesteld, maar op het niveau van het verlangen blijft. Dit komt er op neer dat de directe lustwinning of bevrediging wordt opgeheven, of juister misschien: die bevrediging wordt uitgespreid over het hele verhaal. De akt zelf van het schrijven wordt één langgerekte bevrediging, in de plaats van de repetitieve punctuele bevredigingen uit de éénwordingen. Wat zou kunnen leiden tot een visie op het schrijven als een daad van verzoening of éénwording - visie die we inderdaad ook wel eens verwoord vinden door 'echte' schrijvers.

Anna Freud lijkt in elk geval ook te denken dat ze, via haar eerste analyse bij haar vader, een 'echte' schrijfster is geworden, want ze besluit haar verslag daarvan op triomfantelijke wijze, met een verwijzing naar wat ze denkt haar vaders visie op de kunstenaar te zijn. Ik citeer: "Omwille van die werking op anderen (verzoening, éénwording) ziet de schrijfster af van haar persoonlijke lust en voltrekt daarmee een wending van het autisme naar het sociale. We kunnen zeggen: ze baant zich zo de bekende terugweg uit het fantasieleven naar de realiteit". Een terugkeer dus, via een soort artistieke sublimering van haar ik-fantasieën, tot de realiteit, waarvan ze was vervreemd geraakt door haar fantasmatische dwang tot zelfbevrediging.

Young-Bruehls analyse echter van een aantal van Anna's schrijfsels laat uitschijnen dat die artistieke sublimering, als therapeutisch resultaat van haar analyse, niet zo een onverdeeld succes was als Anna zelf wel wilde geloven. In haar eerste gedichten, voor haar analyse, kwam nog de éénheid der schone verhaaltjes tot stand. In een subjectieve deling of hysterisering tengevolge van haar analyse gaat ze zich vervolgens distantiëren van die schone verhaaltjes, en komt ze tot een vrijere poëzie en zelfs korte prozastukken. Maar, zoals Young-Bruehl analyseert, "blokkeert ook daarin toch een niet nader bepaald iets de mogelijkheid tot verzoening, vriendelijkheid en harmonie": wij kunnen zeggen dat het lelijke sla-fantasma weer de neus aan het venster steekt. Dit gevoel van onmogelijke éénwording culmineerde uiteindelijk zelfs in een novelle, met de sprekende titel "Heinrich Mühsam", letterlijk Hendrik Moeizaam, of Uitgeput - een soort literaire terugkeer dus

van haar psychasthenie. Die artistieke sublimering, via haar eerste analyse, bleek dus vrij labiel. En een tweede analyse, weer bij haar vader, bleek dan ook noodzakelijk.

Over die tweede analyse wil ik het hier niet hebben. Daarin was de kunst als therapeutisch resultaat van een analyse niet meer aan de orde, dat was ondertussen immers onhoudbaar gebleken. En Anna Freud heeft zich dan inderdaad ook later, na haar tweede analyse, niet bepaald meer door de literaire kwaliteit van haar veelvuldige droog wetenschappelijke schrijfsels onderscheiden.

KUNST ALS IDEAAL VOOR VADER FREUD

Belangrijker hier echter, zoals altijd trouwens, is de vraag naar het aandeel van Anna's analyticus, haar vader dus, in het therapeutische resultaat van haar eerste analyse, zijnde haar artistieke sublimering. Zoals reeds gesuggereerd denkt Anna daarmee inderdaad te beantwoorden aan wat ze denkt haar vaders visie op de kunstenaar te zijn - een visie waarvan het paradigma reeds uitgetekend was geworden in 1907, in "Der Dichter und das Phantasieren", en dat zij in 1917, dus tijdens haar analyse, nog eens op didactische wijze geresumeerd kon vinden in de drieëntwintigste les van haar vaders inleiding tot de psychoanalyse. Daarin presenteert Freud de kunstenaar inderdaad als de grote uitzondering die, via een mysterieus blijvende artistieke techniek, zou slagen in de sublimering van de schone verhaaltjes waarin zijn eigen ik centraal staat - wat Lacan imaginaire fantasieën zou noemen. "Op die wijze", zo besluit vader Freud letterlijk, "bereikt de kunstenaar door zijn fantasieën in de werkelijkheid wat hij voordien slechts in die fantasieën had bereikt: eer, macht en de liefde der vrouwen". Dit is dan inderdaad de boutade die de dochter, zij het slechts voor de helft, aanhaalde in haar voorbarig blijkend enthousiasme over het einde van haar eerste analyse bij haar vader. De verzwegen helft, het discutabele "eer, macht en de liefde der vrouwen", zou, onder de vorm van Anna's 'mannelijkheidscomplex', de harde en uiteindelijk ook niet breekbaar blijkende kern uitmaken van haar tweede analyse.

Hier beperk ik mij echter tot haar eerste analyse. Ironisch genoeg lijkt het nu immers juist in die eerste analyse van zijn dochter dat Freud nogmaals ontdekt dat die schone fantasieën over de éénheid van het ik, dat deze zelfs in hun artistiek gesublimeerde vorm niets anders zijn dan een imaginaire afweer van een lelijk masturbatiefantasme waarin juist dat ik ontbreekt. Het is dus alsof, in de tijd voor Anna's analyse, de kunst nog wel leek te kunnen fungeren als therapeutisch paradigma of ideaalvoorbeeld - een ideaal dat Anna dan, in haar overdrachtsliefde op haar vader, meent geïncarneerd te hebben. Maar ironisch genoeg blijkt dat juist in haar geval, door haar analyse, niet meer houdbaar. Of in elk geval, een vorm van kunst die uiteindelijk een tot mislukking gedoemde imaginaire afweer bleek te zijn, dat was voor Freud vanaf dat moment niet langer houdbaar als therapeutisch ideaal voor de psychoanalyse.

Opgepast echter. Ik lijk hier nu de verandering van Freuds visie op de kunst te reduceren tot een gevolg van de analyse van zijn eigen dochter, en nog een paar andere anonieme hysterica's. Dit is uiteraard té anekdotisch. Structureler, maar dit bestek overstijgend, ware uiteraard van te tonen dat die eerste visie, met de duistere artistieke sublimering van de imaginaire ik-fantasieën, de kunst nog binnen het lustprincipe benadert - of misschien ook een vorm van kunst benadert die nog binnen het lustprincipe opereert, en dus therapeutisch is in die zin dat ze het lustprincipe herstelt. Maar in een tweede tijd, met het belang van het fantasme, zou Freud dan de kunst, of een vorm van kunst, 'jenseits' van het lustprincipe trachten te benaderen - in een poging om daarin, net als in zijn kliniek, het aandeel van het reële te situeren - een reële dat hij in zijn theorie als de doodsdrift probeerde te conceptualiseren en dat in zijn kliniek de gedaante aannam van de 'negatieve therapeutische reactie: hoe beter geanalyseerd, hoe zieker men lijkt te worden. Aan deze breuk, in Freuds kunstbenadering, tussen de imaginaire ik-fantasieën en het reële in het fantasme, zou dan zijn tekst over "Das

Unheimliche" kunnen beantwoorden, als een door de klassieke esthetica verwaarloosd randprobleem - niet toevallig in 1919, hetzelfde jaar als zijn klinische tekst over het fantasma "Ein Kind wird geschlagen".

Maar misschien moeten we toch, radicaler nog, ook boven Freud uitstijgen. En moet ik toegeven dat er, om te beginnen, toch ergens iets schort aan Freuds conceptie over de kunst. Of moeten we misschien zeggen dat er iets schort aan het soort kunst waartoe Freud zich al te snel wendde, bij gebrek aan een eigen eerbaar therapeutisch ideaal voor zijn pas uitgevonden psychoanalyse.

Aan de ene kant lijkt het inderdaad alsof Freud was blijven steken in wat men kunst met een kleine k zou kunnen noemen: de kunst van de gesublimeerde schone ik-verhaaltjes, als imaginaire afweer van het lelijke en aliënerende reële van het seksuele fantasme – wat dus uiteindelijk altijd moet mislukken, en dan ook onhoudbaar blijkt als therapeutisch ideaal voor zijn psychoanalyse. Daartegenover zou ik nu ook nog kunnen beginnen uitweiden over Freuds voorliefde voor de Kunst met de grote K, de grote symbolische verhalen zijn dat, onder andere de klassieke tragedies - die volgens Aristoteles' fundamenteel medisch lijkende conceptie, "door het opwekken van vrees en medelijden een catharsis of zuivering van vergelijkbare affecten bij het publiek zouden teweegbrengen". Het bijzonderste daarbij blijft toch dat Freud ook al lang besefte, eigenlijk van bij zijn uitvinding van de psychoanalyse, dat die affectieve catharsis via die grote symbolische verhalen niet meer kon dienen als ideaal voor de radicaal nieuwe therapie van het moderne onbehagen in de cultuur, die hij van zijn psychoanalyse wou maken.

En toch bleef Freud, en in zijn voetspoor eigenlijk de hele psychoanalyse, tegen beter weten in, opkijken tegen die grote en die kleine, die imaginaire en die symbolische vormen van wat men de traditionele kunst zou kunnen noemen.

III. DUCHAMP EN DE PSYCHOANALYSE

Ik beweer dus dat de analytici, toch in de kliniek, wel beter weten. Ze weten dat ze niet alleen de affectieve catharsis via de grote symbolische verhalen, maar ook de sublimering van de kleine narcistische verhalen eigenlijk zouden moeten overlaten aan de competentie van de traditionele kunst. Een belangrijk nieuw gegeven echter, dat psychoanalyse en kunst mogelijks toch weer dichter bij elkaar kan brengen, is het feit dat de kunst, juist sedert de tijd van Freud, niet meer is wat ze is geweest. Misschien is die kunst inderdaad de enige der zogenaamde klassieke instituties die erin is geslaagd om als het ware zichzelf, in hegeliaanse zin, 'op te heffen' in een moderne gedaante - een 'opheffing' waardoor overigens niet alleen de man van de straat aarzelt om de moderne kunst nog kunst te noemen. Ik denk inderdaad dat er niet in die radicale zin een onderscheid valt te maken tussen een traditionele en een moderne religie, een traditionele en een moderne politiek, een traditionele en een moderne opvoeding. En zelfs de moderne wetenschap wordt, ondanks de radicale epistemologische breuk met de traditionele wetenschap, niet echt als wetenschap in vraag gesteld. In elk geval lijkt in de kunst de breuk met het verleden radicaler dan in gelijk welke andere culturele institutie.

En misschien laat die radicale breuk in de kunst nu inderdaad wel toe om de breuk tussen psychoanalyse en kunst, zoals die bij Freud duidelijk werd, om die breuk op een aantal punten toch te overbruggen. Misschien kan de moderne kunst, in een van de radicaalste vormen van haar 'opheffing' of 'ontaarding', op een aantal punten eindelijk toch therapeutisch model staan voor Freuds psychoanalyse.

Ik denk inderdaad dat bijvoorbeeld op het vlak van de interpretatie de psychoanalyticus die ik ben heel wat kan opsteken van een kunstenaar als bijvoorbeeld Marcel Duchamp.

DUCHAMP ...

Maar vooraleer dit te beargumenteren moet ik misschien toch iets meer zeggen over Duchamp. U kent hem misschien van zijn reputatie, als één der grondende figuren van de moderne kunst, als iemand die iets in de kunstwereld in gang heeft gezet dat nog altijd niet is stil gevallen. En dat niet alleen op het gebied van de schilderkunst, want hij was schilder van origine - maar van daaruit ook in de meest diverse artistieke disciplines: de muziek, met iemand als John Cage bijvoorbeeld; de beeldhouwkunst, met Calder en Tinguely bijvoorbeeld; de literatuur, als het brein achter de 'écriture automatique' der surrealisten. Ik zou zo nog een tijdje kunnen doorgaan; er lijkt inderdaad geen gebied in de kunsten te zijn dat Duchamp niet ergens op één of andere wijze, direkt of indirekt, heeft beroerd, en ergens tot een grens heeft gebracht. Men resumeert dit soms in de stelling dat hij de grenzen tussen de verschillende kunstvormen heeft geopend - of, negatiever, dat hij de specificiteit van die kunstvormen heeft vernietigd. En in het verlengde daarvan wordt ook wel eens gesteld dat de kunstenaar pas met Duchamp een eigen identiteit als kunstenaar heeft verworven. Vroeger was men schilder, schrijver, musicus, of nog iets anders. Sedert Duchamp kan men dat allemaal samen zijn, of zelfs niets van dat alles, en toch kunstenaar tout court zijn. En misschien kan men heden, als gevolg daarvan, ook slechts kunstenaar zijn en niets anders.

1.

Ik zal nu niet in detail het parcours van Duchamp volgen, om te tonen hoe hij reeds zeer vroeg in zijn artistieke carrière, met zijn laatste kubistische doeken voor zichzelf een grens meent bereikt te hebben van wat toen als een der meest vooruitstrevende en in het oog springende stromingen in de moderne kunst gold. Ik

verwijs hierbij naar wat voor mij een tweeluik is, een niet te scheiden koppel dat hij vlak na elkaar schilderde, in 1911: aan de ene kant het depressieve "Jeune homme triste dans un train" - en aan de andere kant het al even manische "Nu descendant un escalier", dat vooral in de Verenigde Staten meteen een schandaalsucces kende.

Bij een andere gelegenheid, een aantal jaren terug, heb ik al eens uitvoerig proberen aan te tonen dat Duchamps 'traversée' van de moderne kunst, op het punt van het kubisme, dat hij de energie en de inspiratie voor dit onbetwistbaar esthetisch exploot misschien wel geput heeft uit een gebeurtenis die hem op datzelfde moment, ook in 1911, van zijn stuk had gebracht: het huwelijk namelijk van zijn zus Suzanne.

Dat is mijn eerste stelling, en ik kom hierbij meteen op de proppen met hét "hot-item" par excellence van de Duchamp-interpretatie, dat dit jaar maar weer eens werd opgerakeld door de heruitgave van "The Complete Works of Marcel Duchamp", het standaardwerk van Arturo Schwarz. Met die heruitgave wil Schwarz ongetwijfeld een antwoord bieden op de verschijning, verleden jaar, van het boek van Calvin Tomkins, die in zijn aanspraken op het statuut van officiële Duchamp-biograaf, vooreerst zeer oneerbiedig uithaalt naar Schwarz, om vervolgens Suzanne Duchamp volledig tussen de valse plooien der discretie te doen verdwijnen. In 1968, vlak voor zijn dood, kon Duchamp, als enige, zelf nog genieten van het schandaal dat Schwarz ontketende met zijn hypothese van een soort 'incestueuze' verhouding van Duchamp met zijn zus Suzanne. De Italiaan Schwarz die, achter zijn chaotisch eclecticisme en zijn blinde combinatie-woede, of misschien juist daarin, in hart en nieren een Jungiaans psycholoog blijkt te zijn, die Schwarz benadert dat zogenaamde broer-zus incest dan ook totaal niet historisch-klinisch, maar in de aseptische termen van een alchemistisch huwelijk met een zusterziel, een 'anima'. Ik citeer: "The elevation of Suzanne to the status of 'soror mystica' allows Duchamp to avoid all consequences of incest, while actually enjoying its benefits" (p. 116). Ik ben helemaal geen Jung-kenner, maar dit lijkt mij uiteindelijk ook te beantwoorden aan wat Jung de individuatie noemt: de installatie van een incestueuze verhouding niet in de werkelijkheid maar tussen twee identificaties, in zichzelf.

Daartegenover heb ik geprobeerd om wat in Freuds termen een incestueus Oedipaal fantasma heet, om dat inderdaad een beetje freudiaanser en dus platter, materialistischer te benaderen. En daarin staat dan om te beginnen niet een 'soror mystica' centraal, maar de 'prima materia', de 'mater' of moeder - een moeder die bij Schwarz inderdaad ook op haar beurt verdwijnt tussen de chaotische plooien van zijn Jungiaanse interpretatie. Om een lang, oedipaal verhaal kort te maken, lijkt mij Duchamps incestueuze fantasme rond zijn jongere zus vooral bepaald door de dood, enkele maanden voor zijn eigen geboorte in 1887, van een ouder zus, genaamd Magdeleine - een dood die zijn moeder blijkbaar nooit heeft kunnen verwerken. Ik haal slechts twee elementen aan die in die richting wijzen. Eerst en vooral: via een operatie, die op haast unheimliche wijze lijkt te anticiperen op Duchamps eigen quasi-psychotische taalspelletjes in zijn vrouwelijke identifikatie als Rrose Sélavy, zou Marcel een naam krijgen die overschaduwd lijkt door die van de overleden Magdeleine. MAgdELeine werd dus MArcEL. Duchamp zelf, die volgens zijn belangrijkste beschermvrouwe Katherine Dreier zijn originaliteit van zijn moeder deelde, had het niet beter kunnen verzinnen. En na de dood van die zus zou zijn moeder ook van langsom dover worden, en haar belangstelling voor alles, en dan in eerste instantie haar pasgeboren zoon Marcel, volledig verliezen. Of met de even taktvolle als mooie woorden van zijn eerste, en nog altijd beste biograaf Robert Lebel: "Marcel se remémorait, de sa mère, sa placidité, voire l'indifférence, qui paraîtrait l'avoir plutôt bléssé, avant qu'il ne se fût fixé pour but d'y atteindre à son tour".

Inderdaad de Achillespees van Duchamps quasi-perfekte onverschilligheid – die hij zelfs wist te verheffen tot een nieuw esthetisch criterium – de Achillespees van die fameuze onverschilligheid was zijn levenslange haat tegenover de onverschilligheid van zijn eigen moeder. Ik zal echter zo meteen terugkeren op die onverschilligheid vanuit een andere, minder klinisch-biografische hoek, op zoek naar de relevantie daarvan voor de interpretatie in de psychoanalyse als therapie.

Maar eerst brei ik snel nog even het staartje aan Duchamps Oedipaal verhaal - waarin, zoals U weet,

vaak het venijn zit. Geen band met de moeder, stelden we vast. Door een constellatie die ik hier niet verder kan uitdiepen, verschuift zijn libido dan maar naar de eerste de beste levende zusterziel, de twee jaar jongere Suzanne. En als die zus hem dan in de steek laat, of verraadt, door te trouwen, in 1911, op het moment dat Duchamp 24 jaar oud is, op dat moment breekt ergens iets in zijn lang gekoesterde incestueus fantasme. De trieste jongeheer, in zijn trein, een zelfportret dat als dusdanig identificeerbaar is middels zijn pijp - en het naakt dat zijn trap afdaalt, het onherkenbare incestueuze object: dat zijn de brokstukken die daarvan respectievelijk op een stille en een geruchtmakende wijze getuigen. Zoals al gezegd blijken die twee doeken samen een soort finaal statement te zijn geweest van Duchamp als schilder - maar anderzijds ook zijn geboorte als kunstenaar tout court. Op dat moment verlaat hij trouwens ook zijn geboorteland Frankrijk, en trekt hij naar Amerika dat zijn nieuwe thuisland zou worden, en waar hij zich voornamelijk onledig zou houden met nietsdoen, behalve schaak spelen en zich op de publieke scene en in de theorie expliciet tegen de zuivere schilderkunst keren.

2. glasraam = poging tot reconstructie van het fantasme

Maar ondertussen, tussen twee subtiele zetten of uitspraken door, wijdde Duchamp zich toch ook, gedurende in totaal meer dan tien jaar, aan een soort *Gesamtkunstwerk in progress*. Dat werk is een onmogelijk binnen dit bestek te beschrijven monumentale constructie, of machinerie - in twee delen - op glas - in een op zijn zachtst gezegd experimentele en gemengde techniek - en om te vermijden dat men zich op dit werk zou kunnen blindstaren als toch weer een schilderij, gooide Duchamp er ook op geregelde tijdstippen een pak van zijn geschriften tegenaan, die van dat werk eerder een soort toegepaste 'vrolijke wetenschap' leken te maken dan een kunstwerk. Het is natuurlijk niet meteen mijn competentie, maar ik denk toch dat we rustig kunnen zeggen dat dit werk, dat wel eens "le grand Verre" wordt genoemd, dat dit glasraam van Duchamp revolutionair mag genoemd worden in esthetisch opzicht.

Het merkwaardige en het verrassende voor ons is nu dat de titel zelf van dat glasraam inderdaad de glasheldere formulering blijkt op te leveren van een seksueel, incestueus fantasma - een fantasma dat typisch valt te noemen in die zin dat we het vaker, zij het dan op heel wat minder expliciete wijze, de neus aan het venster zien steken in de kliniek van de psychoanalyse, en dat Duchamp dus met alle luciditeit formuleert als: "La mariée mise à nu par ses célibataires, même" of "De Bruid ontbloot door haar vrijgezellen, zelfs".

Ik zeg dat dit fantasma bekend is in de psychoanalyse. Het toeval wil nu dat het zelfs één van mijn analysanten is die mijn aandacht op de klinische relevantie van Duchamps chef d'oeuvre heeft gevestigd. Het betrof wat men gemakshalve een zeer narcistische man zou kunnen noemen, en die altijd al veel last had gehad van de idee dat zijn echtgenote niet met haar gedachten bij hem was, op het moment dat ze vrijden. Via allerlei, min of meer 'vrolijk wetenschappelijke' machinaties was hij er uiteindelijk in geslaagd om haar ('la mariée') te laten vrijen met een andere man, die niet toevallig een verstokte vrijgezel (*célibataire*) bleek te zijn die nog altijd bij zijn moeder woonde. Achteraf moest zijn vrouw hem daarover dan komen vertellen; waarbij hij had gehoopt dat dan zou blijken dat de Bruid, in de armen van haar vrijgezellen, eindelijk met haar gedachten bij hem zou zijn - dat ze dan van van hem zou houden. Dit is het finale *même* dat Duchamp zelf interpreteerde als een woordspelletje op *m'aime* of "houdt van mij".

Duchamp suggereert ook nog, overigens weer op theoretisch voorbeeldige wijze, dat het fantasme van "het geliefd worden door de Bruid op het moment van haar ontbloting door haar vrijgezellen", dat dit seksueel fantasme ook de basis zou vormen van zijn narcisme of eigenliefde. De *MAR* van de *MARiée* en de *CEL* van haar *CELibataires* schrijven samen zijn eigen voornaam, *MARCEL* - voornaam waarvan ik reeds suggereerde dat ze zou beantwoorden aan een vergelijkbaar, maar onbewust gebleven woordspelletje van zijn moeder op de naam van haar pas overleden dochter *MAgdELeine*. In elk geval wordt het op deze manier mogelijk om de titel van Duchamps glasraam niet alleen te lezen als een seksueel, incestueus fantasma, maar

terzelfdertijd ook als een daarboven opgetrokken monument van zijn narcisme: "Marcel m'aime" of "Marcel houdt van mij".

Het is nu mijn tweede stelling dat Duchamp, doorheen dat esthetisch revolutionair avontuur van zijn glasraam, een poging heeft ondernomen om de brokstukken van zijn eigen incestueus fantasma weer te lijmen. Op onbewust niveau beantwoordt dit dus aan de reconstructie van een soort seksuele verhouding tussen een object en een subject, tussen zijn zus, als het naakt of de Bruid die van haar slaapkamer-trap afdaalt en zichzelf als de trieste jongeman of de Vrijgezel in zijn auto-erotische trein.

Om die fantasmatische verhouding tussen Bruid en Vrijgezellen te herstellen, en daarmee ook zijn narcisme, blijken aanvankelijk alle baten te helpen: alle objecten, alle middelen, alle wetten zelfs zijn goed - zolang ze maar enige lust verschaffen. In dat glasraam sprokkelt Duchamp dus alles bijeen wat hem nog een beetje lust garandeert - om dat daar dan in een bepaalde, door zijn eigen wetten geregeerde verhouding te brengen. Zelf beschouwt hij dan ook expliciet zijn glasraam als een toppunt van wat hij het 'erotisme' noemt - het enige 'isme' in de kunst zegt hij zelf waartoe hij zich vanaf dat moment nog wil bekennen.

3. ready-made = mislukking reconstructie van fantasme

Maar alras, en, achteraf bekeken, eigenlijk al van in den beginne, blijkt dat hij er niet zal in slagen om dat fantasme, en zijn narcisme, weer sluitend te maken. Hij zal er dus niet in slagen om al die objekten te ordenen in een voldoende lustvolle of erotische verhouding - gewoon omdat zich andere, vreemdsoortige Dingen daartussen dringen, niet lustvolle of niet erotisch geladen Dingen, Dingen die dus niet passen binnen zijn seksueel fantasme, waarmee hij dus niets kan aanvangen en die hem dan ook in principe onverschillig zouden moeten laten: reële Dingen zou Lacan zeggen.

Wat sommigen misschien het esthetische genie van Duchamp zouden noemen, en wat ik, vanuit de psychoanalyse, in elk geval als een hoogstaande ethische act moet beschouwen, dat bestaat er nu juist in dat hij met die onverschillige, reële Dingen toch iets gedaan heeft. Die buiten zijn fantasme vallende Dingen heeft hij dus niet weggegooid - zoals wij neurotici alle dagen doen, om er dan de dag daarna onze nek over te brengen, of erdoor overspoeld te worden. Duchamp heeft van die afvalobjecten van zijn fantasme integendeel een nieuwe, paradoxale esthetische waarde van gemaakt - gekozen volgens het onuitgegeven esthetische criterium van hun perfecte esthetische onverschilligheid. Dat zijn dan de fameuze "ready-mades", waarmee de naam Duchamp onlosmakelijk is verbonden. Wie kent inderdaad niet zijn urinoir, getiteld "Fountain"; of de Mona Lisa, met sik en nor, en het obscene opschrift LHOOQ - om er maar een paar van de meest bekende te noemen. Dit is dus mijn derde, psychoanalytische stelling over Duchamp: wat buiten het seksuele fantasme van de Bruid en haar Vrijgezellen valt, en waarvan hij dus niet fantasmatisch geniet en dat hem dus onverschillig laat, dat reële recycleert Duchamp op paradoxale wijze op esthetisch gebied, in zijn ready-mades, via het criterium van de onverschilligheid.

onverschilligheid

Ik ga snel, maar misschien heeft U toch wel opgemerkt dat ik hier nu Duchamps esthetische onverschilligheid radicaal buiten het seksuele fantasme van de Bruid en haar Vrijgezellen situeer. Daartegenover herinnert U zich misschien dat van die onverschilligheid, en die ready-mades, ook een meer klinische-pathologische lezing binnen het fantasma mogelijk is. Daarin zou Duchamps onverschilligheid dan getuigen van de ambivalente identificatie met zijn moeder in haar karakteristieke trek van onverschilligheid - waarbij de ready-made dan in eerste instantie het onverschillige Ding zou zijn dat *MArcEL* zelf voor zijn moeder is geweest; of misschien beantwoorden die ready-mades aan de Dingen waarop die moeder haar

belangstelling of libido wel richtte, Dingen die ze tussen hem en haarzelf schoof, als een soort transitionele objekten van haar uit. In deze laatste richting, van een moeder die enkel zorgt voor het medische lichaam van haar kind, als een Ding, wijst misschien wel het farmaceutische geurtje van heel wat van Duchamps ready-mades. Voeg daarbij nog het gegeven dat zijn eigen verschoven Oedipaal object, zijn zus Suzanne, juist met een apotheker huwde - en er is stof te over voor psychobiografische speculaties rond die ready-mades.

Op zichzelf zou dat dus een boeiende interne discussie kunnen zijn: of die onverschilligheid van Duchamp nu al dan niet fantasmatisch is, of ze zich al dan niet beperkt tot een identificatie met de onverschilligheid van zijn moeder, gecompliceerd door een verschuiving van zijn Oedipuscomplex naar zijn zus. Of nog anders geformuleerd: de vraag stelt zich of die onverschilligheid nog iets anders is dan het louter negatieve, neurotische symptoom van een onvermogen tot rouwen - zoals bij zijn moeder.

Zonder dit hier klinisch te kunnen uitklaren beantwoord ik deze cruciale vraag maar meteen positief, door te verwijzen naar Duchamps eigen positieve interpretatie of operationalisering van zijn onverschilligheid als wat hij, met zijn tweede favoriete 'isme', bestempelde als zijn *ironisme d'affirmation*. Dit betekent dus dat er aan de ene kant het "erotisme" is tegenover de objecten die wel bruikbaar zijn in zijn reconstructie van zijn fantasme, met het glasraam dat De Bruid in een bepaalde verhouding met haar vrijgezellen probeert te brengen. En anderzijds is er de positieve onverschilligheid of het *ironisme d'affirmation* tegenover de afvalobjecten, de Dingen of afgekeurde stenen die Duchamp met veel Bijbelse ironie bevestigt als hoeksteen van een nieuwe, niet fantasmatische of erotisch geladen waarde in de kunst, de zogenaamde ready-made.

Alhoewel hij wel eens beschouwd wordt als het boegbeeld van een bepaalde vorm van dadaïsme - dat namelijk van zijn vriend Francis Picabia, dat zijn Mona Lisa als een icoon vereerde - onderscheidt Duchamp zelf de ironie van zijn ready-mades van wat hij bestempelde als de louter negatieve ironie van het dadaïsme pur sang, dat hem te destructief was en uiteindelijk alles weglachte.

... EN DE PSYCHOANALYSE

Tot zover Duchamp. Tijd nu om van daaruit, voor een laatste beslissende ronde, terug te keren naar de psychoanalyse - of toch naar de psychoanalyticus die ik ben, want ik wil in eerste instantie in eigen naam spreken. En dan moet ik zeggen dat, op het punt waarop ik mij heden zelf bevind als analyticus, in de theorie en in de praktijk, dat het mijn van langsom sterker wordende overtuiging is dat de ironie van Duchamps ready-mades voorbeeldig kan zijn, en misschien zelfs therapeutisch, voor de psychoanalyse van vandaag. De wijze waarop een kunstenaar als Duchamp tot de ironie van zijn ready-mades is gekomen, de geschiedenis daarvan, alsook de wijze waarop hij zijn ironie in voortdurend nieuwe gestaltes tot uitdrukking heeft weten te brengen: dat kan een psychoanalyticus misschien leren wat een ironische interpretatie is, hoe daartoe te komen en hoe ze vol te houden in de praktijk. En, toch wat mij betreft, kan Duchamp dat beter leren dan gelijk welke filosofische theorie over de ironie. Waarbij U en ik uiteraard onmiddellijk denken aan Kierkegaard, met zijn analyse van de decadentie van de Socratische ironie in de Duitse Romantiek. Of dichter bij ons, maar voor mij toch een stuk minder bekend, lijkt ook Richard Rorty daarover boeiende dingen gezegd te hebben.

Voor alle duidelijkheid probeer ik toch nog wat systematischer te formuleren wat mij zelf mijn belangrijkste stelling van vandaag lijkt: namelijk dat de interpretatie van een analyticus een ready-made à la Duchamp kan zijn. Of in een meer genetische formulering: de analytische interpretatie komt op dezelfde wijze tot stand als Duchamps ready-made; een psychoanalyticus vindt, of kiest zijn interpretatie zoals Duchamp een ready-made kiest - als een soort afvalobject van het fantasma van de analyticus zelf. We zagen dat, voor Duchamp, zijn chef d'oeuvre, het grote glasraam "La mariée etc.", beantwoordt aan zijn poging om een

uiteengevallen incestueus zusterfantasma weer te lijmen - met uiteindelijk de mislukking daarvan - die echter leidt tot de uitvinding van een nieuwe esthetische positie. Op vergelijkbare wijze lijkt het nu ook voor elke afzonderlijke analyticus in zijn eigen, wel eens didactisch genoemde analyse, als het koninginnestuk van zijn opleiding, dat hij probeert om zijn particulier fantasma te lijmen - waarin hij dan, net als Duchamp, uiteindelijk ook definitief mislukt - dit althans zou het geval moeten zijn in een analyse die Lacan als geslaagd beschouwt en die iemand dus in de juiste positie brengt om zijn eigen analytische interpretaties te kunnen 'uitvinden'. Die tot uitvinding nopende mislukking van de reconstructie van het fantasma, op het eind van een analyse, dat bestempelt Lacan als de 'traversée' van het fantasme - wat neerkomt op een definitief doorstoken, lekgeslagen fantasme, of een onherleidbaar gat in het erotisme dat Freud het lustprincipe noemde. En volgens Lacan is het nu inderdaad pas van daaruit dat een analyticus in staat is tot het kiezen van echte, ready-made interpretaties. Vanaf dit punt kan een analyticus, net als Duchamp, Dingen zeggen, eventueel Dingen doen of zelfs gebruiken, op een wijze die niet in eerste instantie voor hemzelf een bron van fantasmatisch genot moet zijn. Die Dingen zeggen hem niets, ze laten hem onverschillig – en desondanks zegt hij ze, doet hij ze, gebruikt hij ze – met de nodige ironie.

Ik wijs er op dat we op deze manier komen tot een louter negatieve definitie van de interpretatie, als wat een analyticus niet doet voor zijn plezier. Zijn interpretatie laat de analyticus in principe onverschillig. Of in termen die de psychotherapeuten vertrouwder, en misschien ook een beetje provocerend in de oren klinken: een analyticus interpreteert niet vanuit zijn tegenoverdracht.

Een louter negatieve definitie van de interpretatie, als losgekoppeld van het eigen fantasma van de analyticus. En, vanuit het ironische paradigma van Duchamps ready-mades, kan ik misschien ook meteen besluiten dat dit eigenlijk de enige geldige definitie is van de interpretatie. Immers, ook voor die ready-mades wijst Duchamp uiteindelijk op de onverschilligheid als enige criterium – een negatief criterium dat niet beantwoordt aan een soort theoretische apriorisme, maar dat hij heeft als het ware heeft ontdekt doorheen de al bij al vrij beperkte reeks ready-mades. Alsof hij daarin op zoek was naar positiever criteria, maar telkens terug viel op die onverschilligheid, omdat geen enkel positief kenmerk bleek te kunnen vatten wat daarin insisteerde, wat zich daarin herhaalde. Idem dus, denk ik toch, voor de interpretatie van de analyticus, of wat als dusdanig blijkt te kunnen werken voor een bepaalde analyticus. Ook deze kenmerkt zich slechts negatief, door de onverschilligheid ervan tegenover zijn eigen fantasme.

Ik wijs er ook op dat deze negatieve definitie de interpretatie meteen ook bepaalt als het meest particuliere, het meest eigene van een bepaalde analyticus. Inderdaad, in principe is al wat buiten zijn eigen fantasme valt voor een analyticus bruikbaar als interpretatie – en slechts dat. Hij is voldoende vrij om daaruit zijn interpretaties te kiezen. Dit betekent meteen ook dat de ene analyticus interpretaties kan geven die een ander zich niet kan veroorloven, omdat ze voor die ander misschien te fantasmatisch of erotisch geladen zijn. En uiteraard ook omgekeerd.

Hetzelfde lijkt mij in principe te gelden voor Duchamps ready-mades. Niemand anders kon juist deze kiezen, omdat het juist zijn hoogst persoonlijke afvalobjecten zijn. Waarbij ik dus zeg, vanuit de psychoanalyse en Duchamp, dat iemand uiteindelijk meer gekenmerkt wordt door zijn afvalobjecten, de Dingen die hij weerhoudt of kiest naast zijn fantasme, dan door zijn fantasmatische keuzes. De formule van het fantasme blijkt immers altijd vrij typisch te zijn, bij vele mensen keert ze onder identieke vorm terug. Daarentegen zijn Duchamps ready-made en de interpretatie van een analyticus allebei een hoogst persoonlijke aangelegenheid.

Dit lijkt ernstig. En dat is het ook. Anderzijds moet echter elke analyticus er ook over waken om die hoogst persoonlijke onverschilligheid van zijn interpretatie niet al te ernstig op te nemen, deze dus niet zonder ironie in de praktijk te brengen. Duchamp geeft het voorbeeld. Toen hij gewezen werd op de onbetwistbare esthetische kwaliteiten van sommige van zijn ready-mades, waar hij bij zijn selectie toch ook niet kon langs gekeken, dus met de rug tegen de muur, antwoordde hij laconiek: "Nobody is perfect". Op sublieme ironische

wijze wordt hiermee duidelijk dat die onverschilligheid moet gesitueerd worden op het niveau van het verlangen. Het criterium voor zijn ready-mades blijft dus wel de onverschilligheid, Duchamp beweert echter niet dat er op dit vlak ook maar één van die ready-mades geslaagd is te noemen. Dat is, zo men wil, ook een beetje de 'truuk' van Freuds droomtheorie: eerst provoceert hij met de stelling dat de droom een wensvervulling is - om dan op zijn kritici te antwoorden dat de droom daarin uiteindelijk altijd ergens mislukt, de wensvervulling mislukt op het punt dat Freud de Navel van de droom noemt: "No dream is perfect". Misschien zijn ook al Duchamps ready-mades ergens mislukt, hebben ze een punt of een Navel die niet zo onverschillig is. En als ik hier meteen weer lering mag uithalen voor de interpretatie van de analyticus, of zijn persoonlijke verhouding daarmee, dan neem ik aan dat ook in dat geval die onverschilligheid wel niet perfect zal zijn, maar zich eerder op het niveau van het verlangen situeert. De hemel beware ons voor zulke perfecte analytici.

Sommige analysanten, vooral van het hysterische soort, blijken trouwens bijzonder gevoelig voor dat punt van de structureel mislukkende onverschilligheid van de interpretatie van hun analyticus, gevoelig dus voor de Navel van zijn interpretatie. Dit komt op typische wijze tot uiting in de insisterende vraag: "Maar waarom zegt gij dat eigenlijk?" - waarmee dan bedoeld wordt: "Welk duister plezier hebt gij aan wat gij daar zegt? Welk genot doet U spreken? Net als ikzelf kunt ook gij niet iets zeggen zonder ergens een binnenpretje. Wat gij zegt, zegt gij niet alleen voor of over mij, maar ook een beetje voor of over Uzelf."

Wat ons meteen brengt tot een ander in zijn ironie voorbeeldig aspect van Duchamps ready-made, een paradox eigenlijk - die we mutatis mutandis terugvinden in de psychoanalytische interpretatie.

Een ready-made is in eerste instantie wel wat Duchamp zelf als dusdanig kiest, maar anderzijds stellen we toch ook vast dat veel van die ready-mades niet met of in zijn eigen naam getekend zijn. Dus weer een negatief kenmerk. Het bekendste voorbeeld is ongetwijfeld zijn urinoir, getiteld "Fountain", die hij ondertekende als R. Mutt - een pseudoniem dat bij nadere analyse, zoals vaak bij Duchamp, zwanger is van translinguïstische dubbelzinnigheden: U hoort daarin het Duitse *Armut* voor armoede. Interessanter is echter het fictief vrouwelijk personage, genaamd Rrose Sélavy, dat Duchamp later, vanaf de jaren twintig, zou verantwoordelijk stellen niet alleen voor de keuze van heel wat van zijn ready-mades, maar ook voor zijn woordspelletjes. In die ready-mades lijkt Duchamp dan ook niet meer zijn eigen onverschilligheid tot uiting te willen brengen, als wel die van een vrouwelijk personage. In de constructie van haar naam verbindt Duchamp zijn eigen twee 'ismen': de voornaam "Rrose" is gevormd door de eros van zijn fantasmatische glasraam - terwijl in haar achternaam "Sélavy" het ironisch-onverschillige refrein weerklinkt van de bevestiging van het leven met zijn goede én zijn minder goede kanten, onder andere de ready-mades, "ça, c'est la vie", zegt men dan.

In de psychoanalytische interpretatie ontdekken we een vergelijkbare paradox. Enerzijds benadrukte ik het hoogst persoonlijke karakter van de interpretatie van elke analyticus - in de mate dat we ze, naar het model van Duchamps readymade, louter negatief definiëren als wat buiten zijn eigen fantasme valt, bij wijze van eindresultaat van zijn eigen analyse. Maar anderzijds, en daarop wijst die ready-made dus ook, wordt een interpretatie in principe altijd gekozen in de naam van iemand anders, vanuit het verlangen of de onverschilligheid van een ander – Lacan zou zeggen dat in die interpretatie de grote Ander, of het verlangen van de grote Ander spreekt.

Wat eens te meer niet onopgemerkt voorbijgaat aan de hysterisch verscherpte aandacht van sommige analysanten, op een bepaald moment in hun analyse. Ze stellen dan ook op typische wijze de interpretatie in vraag, met een vraag die ook de hysterische discussies van het dagelijks leven scandeert: "Maar wie zegt dat? Wie zegt dat het zo is als gij zegt?"

Op zijn gebied antwoordt Duchamp dus op die vraag met een vrouw, of als een vrouw. En dat maakt er ons attent op dat ook in de psychoanalyse in die vraag naar het wie, naar de autoriteit of de grote Ander van

het spreken, onderhuids altijd een vraag meespeelt naar de seksuele identiteit: "Spreekt gij nu als man, spreekt gij nu als vrouw?" In de psychoanalyse blijkt het spreken, niet alleen van de analysant, maar ook dat van de analyticus, fundamenteel geseksualiseerd. In dat opzicht is het dan misschien ook tekenend dat men in de kunsten, in films en boeken bijvoorbeeld, graag de analyticus voorstelt als een travestiet, een man die na volbrachte dagtaak om een of andere duistere reden als vrouw verkleed naar buiten glipt. Want inderdaad, vanuit zijn interpretaties, indien die geschieden volgens het a-fantasmatische principe van de ready-made, valt in principe niet het geslacht van een analyticus te reconstrueren.

Ook dit lijkt weer een niet onbelangrijk aspect van de ironie van de interpretatie te kunnen zijn.

De ironie van de ready-made kan mogelijks ook een oorspronkelijk licht werpen op de samenhang van een aantal aspecten van de interpretatie waarvan menig analyticus op een of ander punt in zijn carrière wel eens het gevoel heeft dat hij het daarmee persoonlijk moeilijk heeft. Enerzijds blijkt een goede, of juiste interpretatie bijna steevast te vroeg gegeven. Ze dringt niet door, blijft niet hangen. En het is dus loeren op de geschikte gelegenheid om ze opnieuw te geven, te herhalen. Anderzijds voelt elke analyticus ook aan dat, ondanks alle kritiek op zijn zwijgen, de grootste verleiding of het grootste gevaar er uiteindelijk nog altijd in bestaat van te veel te zeggen.

Wat de tegenhanger, of voorloper, bij Duchamp betreft van die eerste slechte ervaring van de analyticus, lijkt het bij nadere beschouwing inderdaad een verrassend, en ook weer ironisch kenmerk van zijn ready-mades dat het origineel zeer vaak verloren is gegaan. Dus weer een negatief kenmerk, of een negatieve basis voor een definitie. Het origineel van zijn urinoir bijvoorbeeld is waarschijnlijk weggegooid geworden door de geschandaliseerde organisators van de tentoonstelling waarvoor het was ingediend. Gelukkig had Duchamp die pisbak eerst laten fotograferen - maar ongelukkig genoeg, toch wat hem betreft, op een ietwat té mooie, esthetiserende wijze. Het flessendroogrek werd *nota bene* door zijn geliefde zus Suzanne met het groot huisvuil meegegeven. En zijn glazen serum-ampul "Air de Paris" brak, zoals zoveel van zijn werk. Vanuit New York liet Duchamp eerst heel Parijs overhoop zoeken achter een identiek flessenrek, en een identieke ampoule. En veel later autoriseerde hij, als toppunt van ironie, een ambachtelijk vervaardigde en in beperkte oplage op de kunstmarkt gebrachte kopie van sommige van zijn verloren ready-mades. Dit zijn dus een soort exclusieve beeldhouwwerken van een willekeurig, door hem geselecteerd en daarna verloren gegaan exemplaar van een industrieel vervaardigd massaproduct.

Terugkerend tot de psychoanalytische interpretatie moeten we inderdaad vaststellen dat ook een interpretatie op het moment zelf vaak quasi onopgemerkt door de analysant voorbij gaat, ze lijkt verloren, hij springt er slordig mee om. Maar een hele tijd later blijkt die analysant dan juist die interpretatie gekoesterd te hebben als wat Strachey een *mutative interpretation* noemt - maar dan wel in een formulering die zijn analyticus totaal vreemd is. "Ik zal altijd onthouden dat gij mij gezegd hebt ...", zegt de analysant dan. En de analyticus kan dan slechts bij zichzelf denken: "Maar dat heb ik helemaal niet gezegd; hier is, in dienst van de censuur, het onbewuste met zijn metonymiën en metaforen aan het werk geweest, zoals bij de herinnering van een droom." Het blijft nu uiteraard de vraag of deze verloren of verdroomde interpretatie gereconstrueerd moet worden, of ze in haar oorspronkelijke vorm moet herhaald. En hoeveel keer dan nog wel. Waar dit gebeurt, krijgt de analysant alleszins het beeld van een analyticus die zichzelf tegenspreekt, die niet weet wat hij zegt, die tegen zijn zogenaamd 'eigen' interpretatie interpreteert. Wat, in mijn ervaring toch, een bijzonder vruchtbaar moment kan zijn in een analyse.

Wat het andere aspect betreft, de zeldzaamheid van de interpretatie, ook op dat vlak wijst de ready-made een bepaalde, misschien wel ethisch te noemen richting uit. Reeds zeer vroeg besefte Duchamp dat hij op een of andere wijze het aantal ready-mades diende te beperken. Zijn argument daarvoor was dat doorheen de kwantiteit onvermijdelijk een soort esthetische kwaliteit zou beginnen doorschemeren. Uiteindelijk zou

daarin een lijn te ontwaren vallen. Of nog scherper, en persoonlijker geformuleerd: hij zou er zelf plezier beginnen in krijgen, zijn smaak zou daarin beginnen doorschemeren - en zodoende zou het enige criterium van de esthetische onverschilligheid volledig onbruikbaar maken. Duchamp lijkt dus te beseffen dat hij door die overdaad ongemerkt een grens zou kunnen overschrijden, en dat hij daardoor dreigde ook fantasmatische of erotische elementen, die eigenlijk in zijn glasraam thuis hoorden, als ready-made te presenteren.

Hetzelfde lijkt mij nu mutatis mutandis weer te gelden voor elke analyticus. Hoe meer hij interpreteert, hoe dichter hij weer bij zijn eigen fantasme komt, hoe groter de verleiding om weer vanuit dat eigen fantasme en dus voor het eigen plezier te spreken. Blijkbaar blijft dat spreken buiten het fantasme, of aan de grens daarvan, een dubbeltje op zijn kant. De analyticus zegt dus niet veel. En dezelfde voorbeeldig hysterische analysanten laten weer niet na van dat op te merken en vragen van langsom dringender: "Waarom zegt gij niets meer?"

Wat trouwens ook de vraag was die de kunstwereld jaren aan een stuk aan Duchamp stelde, waarom hij gestopt was met de kunst - waarbij men ondertussen zijn punctueel geplaatste ready-mades niet als kunst erkende - wat niet wegneemt dat die uiteindelijk meer effect hebben gehad in de kunstwereld dan zijn grote fantasmatische glasraam.

Ik zou hier nu nog een hele reeks min of meer ironische kenmerken van de buiten het fantasma vallende ready-made op een rij kunnen zetten - om te exploreren wat daarvan de mogelijke lessen zijn voor de verhouding van de psychoanalytische interpretatie tot de lotgevallen van het fantasme in de analyse zelf van de analyticus.

Ready-mades blijken bijvoorbeeld zeer vaak gedesoriënteerd in de ruimte, waardoor ze het utilitair karakter verliezen van het gebruiksvoorwerp dat ze voorheen waren. Ze worden omgekeerd, hangen in de lucht, liggen in de weg, ... Men kan er dus niets meer mee doen, ze vormen hoogstens een bron van ergernis.

In overdrachtelijke zin lijkt dat ook te gelden voor de interpretatie van de analyticus. Een interpretatie is een woord, of zelfs een Ding, dat hij laat vallen, in het midden gooit, dat blijft hangen, ... Waarop weer dezelfde, voorbeeldig hysterische analysant, onmiddellijk vraagt: "Maar wat bedoel je daarmee eigenlijk, wat wil je daarmee zeggen?" Voor de analyticus soms de gelegenheid om daaraan dan nog een cryptische formule toe te voegen, zoals Duchamp placht te doen bij zijn ready-mades. Daarop zal ik hier, gezien het gevorderde uur, niet meer ingaan. Maar ik sluit af met een cryptische formule van Lacan (Sém. XI, p. 226) die de finale vraag stelt naar zin en onzin van de interpretatie en dus ook van de ready-made: "Ce n'est pas parce que j'ai dit que l'effet de l'interprétation est d'isoler, dans le sujet, un coeur, un Kern, pour s'exprimer comme Freud, de non-sense, que l'interprétation est elle-même un non-sens."