Bij monde van de wonde
Marina Abramovic en een oplossing voor automutilatie
Lieven Jonckheere

Psychiatrisch Centrum Duffel
28 november 2003

Voordrachten over kunst schijn ik altijd te moeten beginnen met een hoop excuses. Dat zal vandaag niet anders zijn.

Eerst en vooral mijn excuses tegenover de kunstenaars – voor het geval die hier mochten aanwezig zijn. Ik heb inderdaad nog niet de gelegenheid gehad om de tentoonstelling te bezoeken, zodat ik niets kan zeggen over hun werk. Dat is jammer, maar anderzijds ook weer niet, want het is altijd bijzonder delicaat om kunstenaars iets te zeggen over hun werk.

Mijn excuses ook tegenover dokter Marc Cruyt en Katrien Geysen, die mij hier hebben uitgenodigd. Ik had laten aankondigen dat ik het zou hebben over "Hoe een beetje kunst de psychoticus kan helpen om van zijn object af te geraken". Daarover zal ik het dus niet hebben. Of toch niet rechtstreeks. Het leek mij interessanter om iets te zeggen rond automutilatie – automutilatie of zelfverminking die ik inderdaad beschouw als een der meest radicale pogingen om af te geraken van wat Lacan "het object van genot" noemt. Ik zal proberen om U te laten aanvoelen hoe een bepaalde vorm van kunst bedrijven een bron van inspiratie kan vormen voor onze therapeutische bemoeienissen om die automutilatie in beschaafder, leefbaarder banen te leiden – wat, zoals bekend, niet bepaald gemakkelijk is. Een bijzonder inspirerende kunstenares op dat vlak is Marina Abramovic.

Wie is Marina Abramovic? Met haar werk ben ik eigenlijk voor het eerst geconfronteerd geworden in het SMAK, het Stedelijk Museum voor Actuele Kunst te Gent, het Museum Jan Hoet zeg maar. Lang geleden, toen ik nog jong en onbezonnen was, heb ik daar ooit een psychoanalytische rondleiding georganiseerd. Die rondleiding vertrok toen vanuit een opsplitsing in wat ik inderdaad beschouw als de voorbeeldige collectie van het SMAK, een opsplitsing tussen schilderkunst en een al heel wat moeilijker definieerbare, alsmaar aanzwellende niet-schilderkundige rest. Doorheen mijn rondleiding heb ik toen proberen aan te tonen dat zowel het schilderkundige als het niet-schilderkundige deel van de collectie elk volgens een eigen logica zijn samengesteld en zich verder ontwikkelen.

Om te beginnen verwijzen heel wat schilderijen in het SMAK naar dat Ene, Mythische Schilderij waarmee de collectie ooit van start is gegaan, zijnde "Figure Sitting" van Francis Bacon, uit 1955.

Ik weet niet of U het werk voor U ziet. Bij gelegenheid moet U het maar eens aandachtig gaan bekijken. En dan zal U inderdaad merken dat een belangrijk gegeven in dat schilderij het 'kader' is. Rondom de zittende figuur vallen inderdaad verschillende kaders te ontwaren, kaders die als het ware uitdeinen, groter en groter worden – alsof elk nieuw kader telkens opnieuw doorbroken én vervangen wordt door een groter kader. Het doek wekt de indruk dat daarin 'iets' té groot is geworden voor het kader, alsof 'iets' in die zittende figuur het keurslijf van het kader van binnenuit onder druk zet en uiteindelijk uit zijn voegen doet barsten.

Veel schilderijen in het SMAK blijken nu inderdaad 'iets' te 'doen' met dat kader; veel schilderijen volgen als het ware de formele lotgevallen van dat gebroken kader, van de resten van dat kader. Ik kan die stelling hier nu niet illustreren met concrete voorbeelden. Je moet maar eens doorheen het SMAK snellen met die stelling in het achterhoofd.

Vraag is natuurlijk wat dan wel dat kader doorbreekt? Ik val meteen met de deur in huis: wat dat kader doorbreekt, is 'iets vrouwelijks' …

Ook op dat punt ontpopt Bacon zich tot hét paradigma. Waar in zijn zittende figuur zien we 'iets vrouwelijks' verschijnen. Om te beginnen is die figuur man, meer bepaald een kardinaal –

een kardinaal die bij uitstek de vaderlijke waardigheid of de religieuze waardigheid van de dode vader belichaamt – wat Lacan de Naam-des-Vaders noemt. Dat doodse, onbewogen masker van de vader doet Bacon echter van binnenuit openbarsten, als een zweer – waardoor dan een opengesperde mond naar buiten wordt geperst – een mond van een radeloos schreeuwende vrouw, zo blijkt. Voor de mond van zijn schreeuwende kardinaal baseerde Bacon zich inderdaad expliciet op twee beelden van de mond van een vrouw, meer bepaald een moeder aan wier borst zojuist een zuigeling was ontrukt. Het eerste beeld komt uit "Panzerkreuzer Potemkin", de film van Eisenstein; het tweede komt uit "Le Massacre des Innoncents", het schilderij van Poussin. Beide beelden suggereren dat de vrouw van wier borst een zuigeling wordt losgescheurd, zich uiteindelijk zelf ontpopt tot een monsterlijke zuigeling. Eenmaal haar eerste schreeuw verstomd blijft zij achter als één en al open mond, als een scheurwonde die blijft groeien. Daarop kan ik nu niet dieper ingaan.

Mijn veronderstelling is in elk geval dat het beeld én het kader van de vader onherroepelijk doorbroken worden door dergelijke 'vrouwelijke wonde'. En dat niet alleen bij Bacon. Op een of andere wijze moet dat ook zo zijn bij alle 'actuele' schilderkunst.

Mijn eerste psychoanalytische rondje langsheen de uiteenvallende kaders van de schilderijen in het SMAK draaide dus rond dat soort 'vrouwelijke wonde'. Het tweede deel van mijn rondleiding trok dan doorheen de niet-schilderkundige rest, die ondefinieerbare, aanzwellende rest die ooit wel eens 'conceptuele' kunst is genoemd geworden en die vooral bestaat uit een heterocliete verzameling 'rare dingen'.

Probleem voor mijn rondleiding was echter dat het vertrekpunt voor die conceptuele rest niet meteen duidelijk is. Het SMAK zelf pakt in elk geval niet meteen uit met een tegenhanger voor Bacons "Figure sitting". Ik ben dan ook zo vrij geweest om zelf maar een mythisch uitgangspunt voor de niet-schilderkundige deel van de collectie te reconstrueren - een verborgen uitgangspunt, dat mijns inziens niemand anders kan zijn dan Marcel Duchamp. Mijn stelling is inderdaad dat het conceptuele werk van het SMAK een exploratie vormt van de verschillende openingen die Duchamp voor de actuele beeldende kunst heeft gecreëerd - net zoals de schilderkunst doet met het door Bacon 'geopende' kader.

Ik ga hier nu geen overzicht brengen van al die openingen door Duchamp gecreëerd. Vaststelling was in elk geval dat ook vanuit Duchamp een van mijn rondjes doorheen het SMAK onvermijdelijk leidt tot een confrontatie met die vrouwelijke mond, die stomme wonde – die groeit en zich vermenigvuldigt. Ik heb het hier inderdaad over de wijze waarop Marina Abramovic flirt met de automutilatie.

Daarover zou ik nu graag iets meer vertellen. Eerst en vooral omdat een psychoanalytische lezing van de logica van haar werk onvermoede therapeutische perspectieven voor de automutilatie kan openen. Maar ook omdat mijn rondleiding vanaf dit punt blijkbaar iets te psychoanalytisch werd om nog vatbaar te zijn voor publicatie. Het grootste deel van mijn rondleiding werd gepubliceerd in "Kunst Nu", het tijdschrift van het SMAK. Maar wat ik te vertellen had over Marina Abramovics automutilatie, maar ook over Zoë Leonards vagina's, dat was blijkbaar allemaal niet esthetisch genoeg, dat was blijkbaar iets teveel van de rauwheid van de kliniek van het reële. Ik probeer het hier dus nog maar eens een keer.

Abramovic dus. Een van haar meest intrigerende werken in het SMAK is "Ladders: double edge" – een werk uit 1996, bestaande uit vier ladders: één met sporten van hout, één met sporten van messen, een met oververhitte sporten en één met bevroren sporten.

Om de ironie, de mogelijks therapeutisch werkende ironie, van die ladders te kunnen smaken dienen ze gesitueerd te worden binnen de evolutie van Abramovic, als een oplossing voor de impasse waarin haar eerste performances haar brachten. Die eerste performances balanceerden inderdaad op het randje van de automutilatie - en soms ook wel eens erover. Een

typisch voorbeeld daarvan is "Rhythm 10", een performance uit 1973. Daarin zien we hoe Abramovic volgens een bepaald ritmisch-ritueel patroon met messen tussen haar vingers steekt, alsmaar sneller - en uiteindelijk ook in haar vingers – of dat bij wijze van lapsus gebeurt of niet, dat blijft onduidelijk. Voor Abramovic zelf, voor haar artistieke evolutie, lijkt dit aftasten van de *borderline* van de automutilatie een verplichte *passage* te zijn geweest.

We kunnen dat jammer vinden. Ook daarzonder beheerste Abramovic in haar eerste performances immers de kunst om het publiek te verdelen. Samen met haar kunstpartner Ulay ging ze bijvoorbeeld ooit postvatten in de nauwe toegang tot een museum, allebei naakt en met het gezicht naar elkaar - waardoor het kunstminnend publiek verplicht was om één voor één zijdelings binnen te schuiven, met *en passant* de prangende verplichting tot een seksuele keuze: langs welke kant, aan welk geslacht, voor- of achterkant te presenteren? "Imponderabilia" heette deze performance uit 1977 – *imponderabilia* zijn factoren die tegen elkaar moeten afgewogen worden, zonder dat men kan voorspellen welke factor het zwaarst zal wegen.

In elk geval, eind de jaren '80 zou de scheiding met Ulay leiden tot een – wat mij betreft – positief te noemen kanteling in Abramovics artistieke evolutie: de fysieke performances met inzet van heel haar lijf en leden maakten vanaf dat moment plaats voor wat sommige critici bestempelen als 'mentale architecturen'. Die ladders vormen daarvan een der beste voorbeelden; een ander voorbeeld zijn de loodzware "Shoes for Departure" (1991). In haar vroegste fysieke performances was Abramovic één en al beweging; of beter, ze werd meegesleurd in de autodestructieve beweging van de *passage à l'acte*. Haar latere mentale architecturen daarentegen ensceneren vooral de onmogelijkheid om te bewegen, in een quasi melancholische *Hemmung*: met haar ladders komt men niet hogerop; met haar schoenen komt men geen stap verder.

Zoals al gezegd vind ik deze evolutie van Abramovic interessant vanuit klinisch perspectief. Ik heb immers de indruk dat haar kanteling van fysieke performance tot mentale architectuur therapeutische perspectieven opent voor de automutilatie.

Want wat is automutilatie eigenlijk? Theoretisch is dat niet echt duidelijk, maar het is wel vrij plausibel dat het iets te maken moet hebben met "iets niet gezegd krijgen". Dus kerven in plaats van te kermen. Alsof de automutilatie tientallen minuscule nieuwe mondjes opent, waarmee dan wél de onverwoordbare pijn van het genot kan worden uitgeschreeuwd. Schreeuwen "par la bouche de sa blessure", door de mond van de wonde - zoals Cocteau noteert op een tekening tijdens een drugontwenningskuur (momenteel nog te zien op de Cocteau-tentoonstelling in Parijs). Dat de automutilatie inderdaad nieuwe mondjes opent, dat wordt als het ware *a contrario* bewezen door de vaststelling dat automutilatie vaak tegengebalanceerd blijkt te worden door het dichtstoppen van natuurlijke lichaamsopeningen – in eerste instantie is dat dan inderdaad de mond, maar dat kan ook gebeuren met anus, ogen of zelfs oren. In elk geval, de sluiting van gegeven openingen en de opening van nieuwe, middels de automutilatie, wekken samen de indruk van een soort wilde, oncontroleerbare verschuiving van lichaamsopeningen.

Hoe komt het echter dat die openingen zo wild over het lichaamsoppervlak blijven verschuiven? Dat heeft alles te maken met het ontbreken van de castratie. Oei, wat is dat 'de castratie'? Heel kort. De castratie, dat is het mechanisme waardoor het genot uit het eigen lichaam naar één bepaalde plaats wort gedraineerd; het genot uit de eigen lichaamsopeningen zoals mond, anus, ogen, oren wordt gedraineerd en verzameld rond de geslachtsopening – en daar valt dat genot dan beter te controleren, in de hand te houden, als het zogenaamde fallische genot. Dat is inderdaad wat Freud de castratie noemt. Die castratie is dus geen fysieke ingreep, maar ze is ook geen louter imaginair fantasme. Voor Lacan is de castratie het resultaat van de onderwerping aan de structuur van de taal. Wie spreekt, verliest het genot van zijn lichaam, beperkt dat genot tot een fallisch genot.

Automutilatie lijkt er nu op wijzen dat de castratie, door de taal, niet heeft gepakt – waardoor het genot blijft rondzwerven over het lichaam, koortsachtig op zoek naar provisorische schuiloorden, die het dan wel zelf moet graven.

Vraag is nu uiteraard hoe deze autodestructieve verschuiving van openingen te stoppen? Hoe kan er alsnog een soort 'castratie' geïnstalleerd worden, een castratie die toelaat om het genot te lokaliseren? Wat kan dus een therapie zijn voor automutilatie?

Misschien kan Abramovics bekering van fysieke performance tot mentale architectuur inderdaad enige aanwijzing geven. Haar mentale architecturen van loodzware schoenen en ladders met snijdende sporten lijken immers te suggereren dat het mogelijk moet zijn om eigenhandig een nieuwe taal of structuur ineen te knutselen – nieuwe taal of structuur die dan castrerend werkt in die zin dat ze de neiging tot autodestructieve *passages à l'acte* lam legt. Het meest intrigerende bij Abramovic is wel dat zij die nieuwe, verlammende of castrerende structuur juist construeert met het instrumentarium zelve van haar automutilatie. Ironisch genoeg worden juist de messen waarmee zij zich zo genotvol verminkte, de bouwstenen van de architectuur die dat autodestructieve genot aan banden moet leggen.

En dat is nu inderdaad misschien de belangrijkste preliminaire les voorafgaand aan elke mogelijke vorm van therapie van de automutilatie.

Therapeuten hebben de neiging – de begrijpelijke neiging - om alle mogelijks gevaarlijke voorwerpen angstvallig te verbergen voor de patiënt; in het beste geval proberen we bij de patiënt zelfs een soort fobie tegenover bijvoorbeeld messen te installeren.

Maar misschien moeten we juist omgekeerd te werk gaan, en moeten we het aandurven om patiënten op weg te zetten om eens iets Anders te doen met een mes. Misschien moeten we helpen om een mes tot betekenaar te maken – een betekenaar waarvoor geldt "een mes is geen mes" en "één mes is géén mes". In meer theoretisch termen: een mes moet substitueerbaar zijn door iets anders dan een mes, dat is de metafoor; en één mes moet verwijzen naar andere messen, dat is de metonymie. Kortom: dat gevaarlijke mes moet gegrepen worden in de symbolische dialectiek van de betekenaar. Geïnspireerd door Abramovic zullen sommige patiënten er dan misschien in slagen om ook juist met het instrumentarium van hun zelfverminking een 'installatie' op te zetten, een al dan niet artistieke mentale architectuur van messen – die hun neiging verlamt om zichzelf met die messen te snijden. Als iemand de onbedwingbare neiging heeft om zichzelf in brand te steken, dan moet die misschien wel leren spelen met vuur, in een atelier pyrotechniek – waarbij we ons kunnen laten inspireren door kunstenaars die met vuur werken, zoals Kounellis – zelfs al leidt dit er in eerste instantie toe dat iemand terug in bed begint te plassen.

Uiteraard blijft de toepassing van dergelijke artistiek geïnspireerde technieken een kwestie van tact, van héél veel tact - maar de onderliggende ethiek is in elk geval dat men patiënten moet toelaten om een oplossing te construeren met de elementen van het probleem – wat Freud noemt sublimering en Lacan een *sinthome*.