EEN PSYCHOANALYTISCHE RONDLEIDING DOORHEEN DE OPENINGSTENTOONSTELLING VAN HET SMAK[1]

Jonckheere Lieven

BEPERKINGEN, EXCUSES, DIDACTIEK, INGANGEN

De psychoanalyse heeft altijd al veel geleerd van de kunst. Misschien zou ze daarzonder niet eens zijn 'uitgevonden'. Zonder die kunst zou de psychoanalyse In elk geval nooit zijn geworden wat ze nu is. In een bepaald opzicht laat de vraag naar de toekomst van de psychoanalyse zich dan ook formuleren als de vraag of de hedendaagse psychoanalyse nog iets kan leren van de hedendaagse kunst, in dit geval de beeldende kunst? Die vraag is echter te algemeen, ze moet in twee richtingen verbijzonderd worden: wat kan ikzelf als analyticus (en niet dé hedendaagse psychoanalyse) leren van een tentoonstelling als "De Opening" (en niet dé hedendaagse beeldende kunst).

Eerst en vooral beperk ik mij inderdaad tot één welbepaalde verzameling die op één bepaalde wijze wordt tentoongesteld, "De Opening" dus – waarbij uiteraard meteen ook een naam valt, die van Jan Hoet namelijk. Hijzelf zal ongetwijfeld de eerste zijn om toe te geven dat de "Opening" niet de ambitie heeft om representatief te zijn voor de hele actuele beeldende kunst. Deze tentoonstelling is slechts een openingszet, de eerste van een aantal niet vooraf bepaalbare bewegingen in een soort simultaanschaakpartij met kunstwereld en kunstpubliek. Pas op het eind daarvan zal kunnen blijken of "De Opening", en alle tentoonstellingen die daarop nog zullen volgen, interpreteerbaar zouden zijn als de droom, het fantasme, het symptoom of eventueel zelfs de volgehouden *Witz* of *joke* van één man.

Anderzijds stelt zich daarbij meteen ook de vraag: analyseerbaar door wie? Ook dat moet verbijzonderd worden. Op zich leidt de psychoanalyse immers niet automatisch tot een begrip van de hedendaagse beeldende kunst. Het tegendeel lijkt soms eerder het geval.

Nemen we bijvoorbeeld de twee grote namen van de psychoanalyse, die vandaag altijd in één adem worden vernoemd: Freud (die de psychoanalyse uitvond) en Lacan (die de psychoanalyse haar culturele slagkracht teruggaf). Het is genoegzaam bekend: Freud heeft zich nooit onderscheiden door zijn progressieve smaak op het gebied van de beeldende kunsten, die op dat moment volop in de revolutie van de diverse moderne 'ismen' verkeerden. Maar ook Lacan heeft zich merkwaardig genoeg nooit gewaagd aan een of ander figuur of werk uit de beeldende kunsten van zijn tijd. Dat deed hij wel, en met veel verve overigens, met de literatuur van zijn tijd - via analyses van Joyce, Gide, Duras, Claudel en vele anderen creëerde hij de meest diverse 'openingen' van waaruit Lacaniaans geschoolde analytici nog altijd vrij goed in staat zijn om zich te mengen in het debat over de actuele literatuur. Niet zo dus op het vlak der beeldende kunsten, om daarin heden hun weg te vinden kunnen analytici niet terugvallen op voorbeeldige analyses van een moderne beeldende kunstenaar of kunstwerk door Lacan.

Dat is eigenlijk verwonderlijk, want Lacan had persoonlijke connecties met heel wat vooraanstaande kunstenaars van zijn tijd. Zo inspireerden Lacan en Salvador Dali elkaar wederzijds in hun respectieve geschriften over *paranoia critique* en *connaissance paranoiaque*. Marcel Duchamp, die wel eens een *séminaire* van Lacan bijwoonde, werd door Lacan *mon ami* genoemd. Pablo Picasso klopte graag aan bij Lacan, als huisarts voor zijn eigen hypochondrische kwaaltjes, en als analyticus voor het onbewuste van zijn vrouwen (Dora Maar was bijvoorbeeld in analyse bij Lacan). André Masson was ook al een vriend des huizes, via de vrouw van Lacan. Een recentere en misschien ook iets minder

[1] Rondleiding voor het Gezelschap voor psychoanalyse en Psychotherapie, 27 en 28 november 1999 – duidelijkheidshalve moet vermeld worden dat ikzelf heden niet meer lid ben van deze organisatie, maar wel van de Ecole Européenne de Psychanalyse.

bekende schilderkunstige kennis van Lacan, toch bij het grote publiek, was Francis Rouan. Maar al die vriendschappen met schilders nemen dus allemaal niet weg dat Lacan evenmin als Freud een of ander paradigma heeft nagelaten, van waaruit analytici dan met een gerust geweten de actuele beeldende kunsten tegemoet zouden kunnen treden.

Heden ziet ieder analyticus zich dan ook verplicht om zijn eigen ouverture tot de hedendaagse kunst te creëren. In mijn eigen geval is dat vooral gebeurd via de theoretische en subjectieve *Auseinandersetzung* met een der mythische 'vaders' van die actuele kunst, Duchamp namelijk. Het is dan ook gewapend met een grote kennis over Duchamp en zijn werk dat ik het heb aangedurfd om mijzelf gedurende vele uren met al onze psychoanalytische gevoeligheden bloot te stellen aan deze tentoonstelling. Dat neemt niet weg dat ik, in wat volgt, onvermijdelijk een aantal van die eigen gevoeligheden zal exposeren. Zo zeggen niet alle werken mij iets. En werken die mij wel iets zeggen zullen mij hoogstwaarschijnlijk meteen teveel zeggen, ze zeggen mij meer dan de kunstenaar zelf wou zeggen.

Vooraleer nu van wal te steken met mijn psychoanalytisch toer doorheen "De Opening" wil ik mij dan ook nog snel even excuseren voor al mijn 'wilde interpretaties'. En dat doe ik aan de hand van een eerste werk, namelijk "Failure, Apology & Redemption" – een zandtapijt van Peter Santino, bestaande uit een lange binnenwaarts spiralende tekst met onder andere volgende passage: "When I first began my creative work I felt sure I had something to offer. Now it has become clear to me that what I have to offer are my sincere apologies." Santino biedt dus zijn verontschuldigingen aan omdat hij ooit heeft gedaan alsof hij iets te zeggen had. Een quasi-melancholische zelfbeschuldiging is dat, daar ze echter met zand of in het zand is geschreven krijgt ze wel een erg ironisch tintje: die spijtbetuiging lijkt gemaakt om zo snel mogelijk te verdwijnen, en ze provoceert inderdaad ook een *passage à l'acte* van het publiek in deze richting. De suppoost, die het publiek er voortdurend moet van weerhouden om die artistieke zelfbeschuldiging letterlijk uit te vegen, lijkt dan ook een integrerend deel van dat werk. We lijden blijkbaar aan een onbedwingbare neiging om elke bekentenis van artistieke onmacht uit te vegen, we blijven liever geloven dat de kunstenaar 'iets' te zeggen heeft. En ook ik blijf dat dus geloven, in de mate dat ik kunstwerken 'iets' doe zeggen, en vaak ook 'meer' doe zeggen dan de kunstenaar daarmee bedoelde te zeggen. En zo hoort het ook. Ook dat is een kenmerk van de hedendaagse kunst: de kunstenaar wordt zelf voorbijgestoken door zijn werk - publiek en critici, moeten hem zeggen wat hij wou zeggen.

Na de obligate preliminaire excuses kunnen we van start gaan met de eigenlijke rondleiding. Die komt erop neer dat we een aantal parcours zullen afleggen doorheen de zalen van het SMAK, waarbij ik zal proberen een aantal psychoanalytisch relevante lijnen bloot te leggen. *En passant* zullen we dan telkens even een schuinse blik werpen op de meest 'representatieve' werken. Het is dus niet echt de bedoeling om lang te blijven stilstaan bij een of ander werk. En misschien is dat in eerste instantie ook wel de beste benadering van de hedendaagse beeldende kunsten: U moet zich daarin niet al te veel verdiepen, en verliezen, maar U moet zich verplaatsen van het ene naar het andere werk, of eigenlijk: U moet zich daardoor laten verplaatsen, van Uw vertrouwde plaats laten afbrengen – een *Entstellung* waardoor U niet meer weet waar U staat. En als U dan van het andere naar het ene werk terugkijkt, tussen twee werken door, begint er misschien iets te dagen, begint U er misschien van te genieten.

Waar moeten we nu heel concreet beginnen? Is er een of andere ingang tot dit labyrint? Of zijn er misschien meerdere ingangen? Bij mijn lezing van "De Opening" vertrek ik inderdaad van een opsplitsing, een kunstmatige opsplitsing uiteraard, tussen schilderkunstige en niet schilderkunstige werken, de schilderkunst versus de 'rest' – waarbij ik ervan uitga dat beide elk een ander beginpunt hebben. Aan de basis van de collectie van het SMAK veronderstel ik dus niet één maar twee mythische

beginpunten van waaruit het dan mogelijk zou moeten zijn om de respectieve logica's te reconstrueren van het schilderkunstige deel en die 'rest'.

EERSTE OFFICIËLE INGANG:
HET KADER IN DE SCHILDERKUNST NA BACON

de présence van Bacon

Om te beginnen wijst de catalogus zelf al expliciet op "Figure sitting" van Francis Bacon als officiële hoofdingang voor de schilderkunst, en dan vooral de 'subjectief' genoemde stroming daarin. En terecht. In dat werk van Bacon ontwaren we immers een trek waarvan de lotgevallen te volgen vallen doorheen heel wat andere schilderijen in het SMAK. Die karakteristieke trek is het kader. In de collectie van het SMAK blijkt inderdaad hoezeer de hedendaagse schilderkunst dat kader problematiseert.

Het is inderdaad alsof 'iets' in het hedendaagse schilderij te groot is geworden en dat keurslijf van het traditionele kader van binnenuit doet scheuren. De kiem daarvan ontwaren we inderdaad bij Bacon, onder andere in "Figure Sitting", een portret van een kardinaal, uit 1955. In dat doek zelf zien we verschillende als het ware uitdeinende kaders - die telkens opnieuw doorbroken worden. Het kader lijkt dus niet in staat om 'iets' binnen de perken van het schilderij te houden.

Die kaders vinden we nog explicieter terug in Bacons overbekende variaties op Velasquez' portret van Paus Innocentius X. Daar komt overigens ook duidelijker tot uiting wat niet meer valt te vatten door die kaders, zelfs niet in hun exponentiële vermenigvuldiging. Met die pausportretten slaat Bacon als het ware een bres in de vaderlijke, in zichzelf besloten waardigheid van de paus, doordat hij daarop een soort dierlijk opengesperde muil 'projecteert. Ik zeg 'een dierlijke muil', hoewel Bacon zijn inspiratie daarvoor wel heel concreet putte uit twee beelden van radeloos schreeuwende vrouwen - moeders aan wier borst een kind werd ontrukt. Een eerste beeld van dergelijke moederlijke schreeuw haalde Bacon uit "Panzerkreuzer Potemkin", de film van Eisenstein; een tweede stamt uit "Le massacre des innoncents" van Poussin. Wat dit brutale verlies van een kind losmaakt bij een moeder, de aard van de opening die daarbij ontstaat, daarop ga ik hier niet dieper op in. We onthouden enkel dat het beeld van de vader, maar ook elk vaderlijk kader, onherroepelijk doorbroken wordt door 'iets vrouwelijks' - wat men dus in de catalogus "De Opening" een 'subjectief' element noemt.

eerste beweging: teleurgang van het kader

Met Bacon als baken kunnen we nu ook de lotgevallen van het kader in de actuele kunst een eind weegs volgen, in een aantal typische scanderingen, die meteen ook een soort regressie van dat kader inhouden. Dat kader zien we inderdaad verdwijnen in een aantal tijden.

Een eerste tijd wordt geïllustreerd door Hockney, "Man stood in front of his house with rain descending (the idiot)". Hier zien we hoe de inhoud de vorm van het kader bepaalt, waarbij we inderdaad, in een eerste tijd, die lijst beschouwen als het kader. Het is alsof de inhoud doorheen de huid van dat kader begint te steken, naar buiten dringt. Wat binnen het kader getoond wordt, bijvoorbeeld de kantelen, herhaalt zich in de vorm van het kader, vervormt dat.

Raveel's "Herinnering aan het Doodsbed van mijn moeder", beantwoordt dan aan een tweede tijd. Nadat eerst een element uit het schilderij het kader vervormde (Hockney), zien we hier hoe iets letterlijk het kader doorbreekt, 'iets' springt uit het schilderij richting toeschouwer - maar wordt uiteindelijk toch 'getemd' en keert als het ware terug om zelf integrerend deel van het kader te worden. Dat levert onconventionele kaderende elementen op, in dit geval de bedstijlen.

Voor een ander voorbeeld verwijs ik naar Dine's "Two hearts", waarin de camouflagejas een deel van het kader vormt.

Nadat elementen uit het schilderij het kader hadden vervormd (Hockney) en vervolgens ook mede hadden gevormd (Raveel), kan het kader in een derde tijd beginnen verdwijnen. Inderdaad, de meeste schilderijen in "De Opening" zijn niet meer ingelijst. We staan oog in oog met het naakte doek.

Maar in één en dezelfde beweging wordt meteen ook 'iets' meer getoond dan alleen maar dat doek - als het ware doorheen dat doek zien we in een vierde tijd vaak ook iets doorschemeren van wat ik een Ander Kader zou willen noemen, het *châssis* namelijk waarop dat doek is gespannen.

In meerdere of mindere mate is dit het geval voor alle niet ingelijste doeken. Degene die echter dat doorschemeren van het *châssis* in het doek maximaal heeft geëxploiteerd is ongetwijfeld Rothko - hier helaas niet vertegenwoordigd.

De lijst verdwijnt, op dat moment kan het *châssis* verschijnen. Deze omkering van kaders kunnen we als volgt samenvatten. Het is alsof de lijst bedoeld was om te verbergen waar het *châssis* doorheen het doek schemert. Of met een beeldspraak: de gulden lijst zijn de mooie kleren en het doek is het vel over het been van het *châssis*.

Dat *châssis* kunnen we bestempelen als de niet presenteerbare kant van het schilderij. Normaliter is die obscène achterkant van het schilderij, zijn geraamte of zijn achterwerk, slechts te zien wanneer het schilderij niet op scène staat, niet aan het publiek getoond wordt, maar op zichzelf is, in zijn intimiteit. Bijvoorbeeld in het atelier van de schilder, of in de reserve van een museum.

Het meest expliciete voorbeeld van dergelijke revelatie van het *châssis* is dan ook, ironisch genoeg, niet tentoongesteld, hoewel het is afgebeeld in de catalogus. We vinden het wel in de reserve, waar het volgens zijn titel inderdaad ook thuishoort: namelijk Lawler's "Storage", dat de achterkanten toont van een aantal in de reserve gestockeerde schilderijen.[2]

Nadat het *châssis*, het lelijke Andere Kader dat verborgen had moeten blijven, de neus aan het venster heeft gestoken, kan in een volgende tijd het doek van dat *châssis* beginnen vallen - zodat we uiteindelijk enkel nog met dat obscène kader aan de muur dreigen over te blijven.

Een voorbeeld, dat heel duidelijk in die richting gaat is Kobayashi's "Son of painting", bestaande uit een reusachtig en ruw houten kader, met een half in oranjetinten beschilderd doek dat daarvan neerhangt. Alsof dat doek ooit op dat kader moet gehangen hebben - zoals de "zoon van God" op het kruis. Kobayashi legt dus het *châssis* bloot zoals de afneming van het lichaam van Christus het kruis ontbloot, met eenzelfde barokke en haast Rubensiaanse zwier.

Een vergelijkbare revelatie van het *châssis* bij de 'val' van het doek vinden we geënsceneerd in Dujourie's theatrale "La Traviata", bestaande uit een zwart doek dat als het ware uit een rood kader valt. Hoewel het in de catalogus voorkomt, is ook dit obscène werk niet opgehangen.

Nadat eerst het toonbare kader of de lijst verdwenen was, kan tenslotte ook nog het niet toonbare Kader of het *châssis* verdwijnen - en dan hangt er nog enkel het naakte doek, te wapperen als een vlag, of een getatoeëerde huid.

Daarvoor kunnen we bijvoorbeeld verwijzen naar een doek van Swennen, zonder titel, met daarop een vos, een bril en wat boomstronken – als hiërogliefen die op ontcijfering wachten. Jammer genoeg werd dit doek tegen de muur gefixeerd.

Een beter gepresenteerd want niet gefixeerd voorbeeld is Toroni's "Travail/peinture - Empreintes de pinceau n° 50 répétées à intervalles réguliers". Dat bestaat uit een groot los doek, met

[2] Terloops vermeld ik ook dat Picasso zijn fameuze "Les demoiselles d'Avignon" altijd omgekeerd in zijn atelier liet staan, ook toen het 'af' was. En ook een hedendaags schilder als Cremonini schijnt zich de laatste tijd vooral bezig te houden met de achterkant van het doek

daarop identieke zwarte toetsen op regelmatige afstand. Daarop kom ik later nog terug, in een andere context.

nieuwe kadreringen en de terugkeer van het kader

Hier beperken we ons voorlopig tot het kader - eerst het externe kader of de lijst en dan het interne kader of het *châssis*, die verloren zijn gegaan in een aantal scanderingen. Wat verloren ging, keert echter altijd op een of andere wijze terug.

Bijvoorbeeld Delvoye's "Panem et Circenses I", met zijn doelkader, vormt een eerste, wel bijzonder letterlijke ironische recuperatie van dat in de schilderkunst teloorgegane kader.

Interessanter misschien zijn de schilderkunstige pogingen om te komen tot een nieuwe kadrering. Kadrering betekent hier dan niet meer in eerste instantie de plaatsing van een schilderij in een lijst of kader, maar wel de selectie van wat de kunstenaar in beeld wil brengen, als het ware de uitsnijding van het beeld, datgene waarop hij focust of scherp stelt.

kadrering snijdt deel uit

Een eerste vorm van nieuwe kadrering is inderdaad afkomstig uit de fotografie. Daarvoor kunnen we dan ook verwijzen naar een foto, namelijk Braeckman, met 'B.E.-H.O.'. Op typische wijze isoleert deze foto een deel uit een geheel, maar dan op zodanige wijze dat niet meer meteen duidelijk is van welk geheel dat deel afkomstig is, dat geheel gaat daardoor verloren. De cryptische lettercombinatie van de titel maakt ons ook al niet veel wijzer. Als we echter beter kijken lijkt het te gaan om een deel van een meubel dat de analyticus maar al te vertrouwd is, een sofa namelijk. Hoe dit ook zij, dit soort fotografische kadrering suggereert dat iets niet te zien is, niet meer te zien is. Ze vestigt dus de aandacht op het afwezige - en dat niet alleen door de leegte van het beeld, door de voorstelling van de leegte, in een metafysische sfeer in de stijl van De Chirico - maar ook en vooral door de coupure middels het kader wordt een echte, materiële afwezigheid veroorzaakt.

Een mooie schilderkunstige 'toepassing' van deze fotografische kadrering is ongetwijfeld "DE ONTELBAREN" van Tuymans. In eerste instantie is de afwezigheid inderdaad ook materieel aanwezig in het doek zelf - met moeilijk vatbare figuren die lijken weg te kwijnen in een leegte, in de stijl van Spilliaert en Hopper. Maar belangrijker voor ons hier is eens te meer de afwezigheid die het gevolg is van de formele kadrering. Van Tuymans wordt wel eens gezegd dat hij een schilderij pas 'uitsnijdt' als het af is. In het specifieke geval van "DE ONTELBAREN" lijkt die uitsnijding paal en perk te moeten stellen aan een soort overstroming, en dat op twee niveaus. Enerzijds, onderaan het doek, op imaginair vlak, lijkt die coupure een 'plas' in te dijken. Maar anderzijds, bovenaan, wordt op symbolisch vlak ook het woord zelve van die overstroming gecoupeerd, of gecastreerd: van het woord 'ONTELBAREN' worden letterlijk drie letters afgesneden, zodat enkel 'ONTELBA' overblijft - volgens het principe van de lapsus kunnen we ons nu inderdaad afvragen welk teveel verloren ging met die 'REN'?

Hetzelfde principe van evocatie van de afwezigheid via de kadrering zien we overigens ook toegepast bij andere 'jonge' schilders, zoals Van Imschoot. Bijvoorbeeld "De Offering" toont een fragment van een vrouw die getekend is met de stigmata van Christus in handen en zij. Uiteraard vraagt elke in de wol geverfde katholiek zich af of haar buiten de kadrering vallende voeten en voorhoofd ook zo getekend zijn, of ze een doornenkroon draagt.

kadreringen versnijden het geheel

"Strassenbild" van Baselitz, bestaande uit 7 x 4 schilderijtjes, illustreert een tweede nieuw type kadrering in de schilderkunst. Net als in de fotografische kadrering wordt er weer een geheel versneden. Waar in het eerste geval het geheel echter verloren ging, wordt dat hier op een bepaalde wijze bewaard. We zien bijvoorbeeld een volledige straat, maar dan gefragmenteerd, in alle 'huizen' van de

twee 'kanten' van één straat. De verschillende doeken vormen samen nog wel één geheel, maar dat geheel valt echter niet als dusdanig te kadreren - enkel fragmenten vallen nog te kadreren.

Een interessante variant van die onmogelijkheid om het geheel binnen één kadrering te vatten brengt Vandenberg, met "Job XIII", eveneens bestaande uit 7 x 4 doeken. Vandenberg brengt echter niet de fragmenten van één straat bijeen, maar wel de fragmenten van één verhaal, het lijdensverhaal van Job, geïnterpreteerd vanuit het lijdensverhaal van Christus - een soort droomverhaal van Bijbelse en Christelijke iconen die niet binnen één doek te vatten vallen.

Op een bepaalde wijze gebeurt dat ook bij Warhols "Marilyn Monroe", bestaande uit 2 x 5 zeefdrukken, als even zovele kameleoneske maskerades van één vrouw die niet binnen één doek te vatten valt.

Tenslotte is er ook nog Morel, met drie naast elkaar gehangen, genummerde composities - die geen fragmenten zijn van één verhaal, één beeld of één subjectief gegeven, maar wel fragmenten van één bepaalde materie die in aparte kadreringen wordt bijeengehouden: het schijnt dat het telkens zou gaan om het dichte bladerdek van de bomen op het Maria Hendrikaplein waar Morel zijn hele leven op uit keek.

Een ironische oplossing voor die fragmentatie van de traditionele kadrering brengt Franky DC (Deconinck). En dan hebben we het niet zozeer over het feit dat hij de delen apart gaat inlijsten - een terugkeer van de klassieke lijst, maar dan versplinterd of vermenigvuldigd, als een collectie lijstjes. Interessanter is zijn eigentijdse definiëring van de verhouding tussen deel en geheel, onder andere middels zijn oranje gemarkeerde doeken die als het ware allemaal deel uit van één schilderij, dat wij het "Het Grote Oranje Schilderij" zouden kunnen noemen. Dit artistiek huzarenstukje realiseert Franky DC met het laconieke opschrift: "touch orange button to continue", een verwijzing dus naar het *link*systeem van het *worldwideweb*: via de 'oranje knop' surf je van het ene naar het andere oranje gemarkeerde doek - en dat niet alleen binnen zijn eigen oranje universum, je surft bijvoorbeeld ook naar Kobayashi's "Son of Painting", met zijn half oranje, half van het *châssis* vallende doek - dat in dezelfde zaal hangt.

psychoanalyse en het kader van het fantasme

Bij wijze van afsluiting van dit eerste rondje doorheen de schilderkunst wil ik even proberen om daaruit een bescheiden psychoanalytische les te trekken. We zagen dat elementen van verschillend niveau ontsnappen aan de traditionele kadrering. Bacon deed met een 'subjectief' gegeven, de vrouwelijke schreeuw, de bestaande vaderlijke kaders uit hun voegen barsten. Maar ook een verhaal, een beeld, een kleur, of zelfs een materie blijken in staat om kaders te doen springen. Daarop wordt dan telkens geantwoord met een poging om de fragmenten, echo's of uitlopers van die gebroken eenheid binnen nieuwe kadreringen te vatten. Wat kan de hedendaagse psychoanalyse nu leren uit die lotgevallen van het kader in de hedendaagse beeldende kunsten?

Mijn stelling is dat de psychoanalyse daaruit iets kan leren met betrekking tot de staat van het fantasme in onze hedendaagse cultuur. Want inderdaad, dat kader is een belangrijk, structureel gegeven in het fantasme. Wat is immers het fantasme, op het niveau van het individu? Vereenvoudigend kunnen we het fantasme vergelijken met een privé-theatertje of een privé-schilderijtje waarvan elke van ons zich altijd kan terugtrekken om toch nog een beetje te genieten als alles tegengaat in de grote boze buitenwereld. Op een soort helverlichte scène wordt telkens opnieuw een bepaald scenario opgevoerd, waarin het object van ons genot op een of andere wijze is geïmpliceerd - een scenario dat ons echter zo opwindt dat het we het nooit helemaal tot het einde kunnen aanschouwen, vermits na voltrokken zelfbevrediging telkens opnieuw het doek valt. Maar telkens als het doek weer opgaat, kunnen we vaststellen dat die scène in de meest letterlijke zin door een 'kader' wordt afgegrensd van de duistere werkelijkheid waarin we telkens opnieuw met het hoofd tegen de muur en verloren lopen.

De teleurgang van het kader, zoals we die nu hebben vastgesteld in de schilderkunst, wijst er dan misschien op dat die schilderkunst niet langer meer functioneert als een fantasme op het niveau van de cultuur. Wat dat failliet van het fantasme inhoudt, op individueel vlak, dat blijkt op het einde van een analyse. Vaak is het juist door die analyse zelf dat het fantasme is geraakt geworden, ontwricht is geworden; het veilige 'kader' waarbinnen iemand zeker was van het beetje genot dat hij niet alleen bij wijze van spreken zelf in de hand heeft, blijkt uiteengevallen te zijn. Het gevolg is dan ook dat er geen verhouding meer is met het object van genot dat vanaf dat moment als het ware alles overstroomt. Dat noemt Lacan de *traversée* van het fantasme, op het eind van een analyse. De hedendaagse kunst getuigt nu misschien ook van dergelijke doorkruising van het fantasme, maar dan op het niveau van de cultuur. Onze cultuur wordt blijkbaar niet meer beheerst, bijeengehouden door één bepaald fantasme, een fantasme dat het 'kader' schept voor een door iedereen gedeelde realiteit, met objecten waarover we het min of meer eens zijn geworden hoe we daarvan moeten genieten, waarrond we mekaar dus kunnen vinden. Dat lijkt heden dus niet meer het geval.

De moderne wetenschap lijkt een belangrijke rol te spelen in die versplintering van de realiteit, die doorbreking van het fantasmatisch kader van de realiteit. Daarop kunnen we hier niet ingaan. Ons interesseert meer dat de hedendaagse beeldende kunsten kunnen leren hoe we toch weer samen een realiteit kunnen delen, maar dan buiten het fantasme, hoe we dus die realiteit op andere dan fantasmatische wijzen kunnen kadreren.[3]

Ik ben niet de eerste om op te merken dat bijvoorbeeld de 'fotografische uitsnijding' de vinger legt op de fetisjistische loochening van een gat in de realiteit. In de huidige context lijkt het echter dringender om lessen te trekken uit de wijze waarop meerdere apart gekadreerde schilderijen in een soort matrix of netwerk kunnen worden samengebracht. Misschien kan dit inderdaad een bron van inspiratie zijn om de huidige versplintering van de realiteit in allerlei *lifestyles* anders op te lossen dan via een alsmaar verder doorgedreven sociale segregatie, zoals heden van langsom meer het geval is. Iedereen gaat blijkbaar het grootste geluk voor het grootste aantal enkel nog in zijn eigen getto zoeken, wij scholen van langsom meer samen met onze gelijken. Homos vinden hun eigen identiteit nog slechts bij andere homos, idem voor vrouwen, Vlamingen, kinderen, en zelfs psychoanalytici - en ook kunstenaars neigen wel eens tot kolonievorming. Dat is jammer, want het zijn juist die kunstenaars, en in navolging daarvan misschien ook wel analytici, die enige aanwijzing kunnen geven hoe al die gescheiden realiteiten toch in een of andere leefbare verhouding te brengen.

TWEEDE REEKS OFFICIEUZE INGANGEN:
DE VERSPLINTERING VAN DE BEELDENDE KUNSTEN NA DUCHAMP

Na die eerste partiële, schuinse benadering van de schilderkunst vanuit Bacon komen we thans tot de niet schilderkunstige 'rest' in de openingstentoonstelling van het SMAK – ook wel eens 'conceptuele' kunst geheten. Conceptueel betekent dat een kunstwerk zich in eerste instantie afspeelt in het hoofd van kunstenaar en publiek, en dus minder tussen *la patte de l'artiste* en the *eye of the beholder*.

de afwezigheid van Duchamp

De ingang voor die 'conceptuele rest' in de collectie van het SMAK is echter niet zo eenduidig, we krijgen niet meteen één waardige tegenhanger van Bacon voorgeschoteld. Helemaal verdacht wordt het wanneer de catalogus uitpakt met een negatieve aanduiding van die Andere ingang: "Niet de Franse avant-garde!" luidt het daar letterlijk. Een psychoanalyticus is uiteraard meteen geneigd om dergelijke uitlating te interpreteren als een *Verneinung*: "Dus wél de Franse avant-garde!" Wat of wie

[3] Op individueel vlak is dat trouwens ook weer waartoe trouwens een individuele analyse kan leiden: bijvoorbeeld het verlangen om analyticus te worden beantwoordt aan dergelijke nieuwe, niet fantasmatische wijze om de realiteit te kadreren.

van die Franse avant-garde moet dan verborgen gehouden worden door een aantal namen, grote namen die onvermijdelijk opdoemen aan de rand van elk naamloos gat - als een soort *Grenzvorstellungen* (Freud) of *signifiants* (Lacan)[4]. In het geval van het SMAK lijkt mij dat inderdaad ook een der geheime functies van kleppers als Panamarenko, Beuys en Broodthaers. Uiteraard is het niet mijn bedoeling denigrerend te willen doen over deze grote drieling, die in het SMAK kind aan huis is: geen van deze drie is nog weg te denken uit de hedendaagse beeldende kunsten. Maar anderzijds kan ik mij toch ook niet van de indruk ontdoen dat dit driekoppig *monstre sacré* een mythische ingang tot de collectie van het SMAK aan het oog moet onttrekken - een tweede mythische ingang, naast Bacon, die mijns inziens niemand anders kan zijn dan de Franse avant-gardist bij uitstek, mijn eigen dada, Marcel Duchamp namelijk. Panamarenko, Beuys en Broodthaers zelf zijn trouwens ook altijd de eersten geweest om te benadrukken dat ze 'zichzelf' zijn geworden in een artistieke *Auseinandersetzung*, een ambivalente strijd met Duchamp, als één der oervaders van de hedendaagse beeldende kunsten.

Ik erger mij dus een beetje over de schreeuwende afwezigheid van Duchamp in "De Opening". Iets van Duchamp had toch wel een plaatsje verdiend naast Bacons "Figure Sitting". Bijvoorbeeld zijn taboeret met omgekeerd fietswiel. Of zijn Mona Lisa, met snor en sik en het obscene opschrift L.H.O.O.Q.: naast de vrouw die doorbreekt in de vader, bij Bacon – de man die doorbreekt in de vrouw, bij Duchamp. Daarmee zou de echte ontwikkelingsgeschiedenis van deze verzameling misschien wel enig geweld zijn aangedaan, maar de structuur van de verzameling zou daarmee toch veel ondubbelzinniger gecommuniceerd zijn geworden.

vier beginpunten vanuit Duchamp

Ik ga nog even door op het elan van mijn ergernis over het ontbreken van een gepast eerbetoon aan Duchamp; vanuit de psychoanalyse hecht ik immers het grootste belang aan al wat of al wie afwezig is. De enige keer dat de naam Duchamp dan toch valt, in de catalogus, gebeurt dat in relatie tot Broodthaers.[5] Duchamp wordt hier dus voornamelijk 'overgedragen' via Broodthaers. Waarbij toch wel moet toegegeven worden dat onze nationale trots, ondanks al zijn niet geringe eigen verdiensten, toch een beperking vormt van de opening die Duchamp voor de hedendaagse beeldende kunsten creëerde, of toch alleszins een omkering.

Broodthaers is inderdaad vertrokken vanuit een literaire impasse. Getuige de anekdote volgens dewelke hij zijn niet verkopende dichtbundel in gips goot en op een sokkel plaatste - een beweging dus van de literatuur naar de plastische kunst. Broodthaers is dan ook in principe blijven zoeken naar een oplossing voor een literaire impasse, waarvan veel van zijn werk in "De Opening" getuigenis aflegt.

Het beginpunt van Duchamp daarentegen is een impasse als schilder, waarbij men zich uiteraard de vraag kan stellen wat zijn werk vanaf een bepaald keerpunt uiteindelijk nog met schilderkunst te maken had. Wordt er immers niet gezegd dat hij zou zijn 'gestopt' met schilderen? Ik denk echter niet dat Duchamp het einde van de schilderkunst voor ogen had. Wel is hij een der eersten geweest om, met zijn ultieme schilderij, "La mariée mise à nu par ses célibataires, même", de fantasmatische basis van die schilderkunst in vraag te stellen - en dit op nog radicaler wijze dan Picasso voorheen, met "Les demoiselles d'Avignon". Zowel Picasso als Duchamp hebben dan geprobeerd om elk hun eigen uitweg te zoeken uit de impasse van een fantasmatische schilderkunst, beiden hebben ze geprobeerd om de basis te leggen voor een nieuw soort schilderkunst. In het geval van Duchamp is dat inderdaad voor een stuk gebeurd via een literaire omweg. In elk geval, tegengesteld aan Broodthaers, is de beweging van Duchamp dan ook onmiskenbaar: van de schilderkunst naar de literatuur … en terug, met de ironische vraag of hij effectief terug thuis is geraakt …

Belangrijk moment, of instrument voor Duchamps deconstructie, of *traversée*, van de fantasmatische schilderkunst was de zogenaamde *ready-made*, bijvoorbeeld het fameuze omgekeerde

[4] Verderop hebben we het uitgebreider over die *signifiants* of betekenaars.

[5] Catalogus, pp. 96, 98. Duchamp wordt wel explicieter erkend in de publicatie samen met Openbaar Kunstbezit, kleine catalogus pp. 8 en 20 (over voorgeschiedenis).

urinoir. Minder bekend is zijn allerlaatste realisatie, "Etant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage", bestaande uit een soort kamer die nog het best te vergelijken valt met een *peepshow.*

Ik ga nu niet dieper in op Duchamp.[6] Ik heb er juist voldoende over verteld om in de openingstentoonstelling van de collectie van het SMAK de verdere uitwerking te kunnen volgen van een viertal lijnen die door Duchamp zijn aangezet. Die lijnen zijn ook weer psychoanalytisch relevant, in die zin dat ze op een bepaalde wijze samenhangen, en dus getuigen van de ontwikkeling of werking van een bepaalde structuur doorheen Duchamps oeuvre - een structuur waaruit de psychoanalyse iets kan leren.

Die vier lijnen benoem ik eerst op een abstracte wijze:

- creatie van nieuwe betekenaars, naar het model van Duchamps voorbereiding van "La mariée"
- recuperatie van het afvalobject (a), naar het model van de *ready-made*
- constructie van allerlei ambigue, min of meer fantasmatische kamers, naar het model van "Etant donnés"
- het naam maken via een ding, ook weer naar het model van de *ready-made*

Wat dat allemaal meer concreet betekent, zal te gepaste tijde duidelijk worden.

I. NIEUWE BETEKENAARSSTRUCTUREN

A. SERIEUZE WERKEN IN VERBAND MET DE STRUCTUUR VAN DE BETEKENAAR

De eerste lijn waarlangs Duchamp ons doorheen "De Opening" loodst, is meteen ook de langste, namelijk het parcours van wat ik de 'betekenaar' noem – waarbij ik voorlopig slechts vertel dat een betekenaar een bepaald soort teken of symbool is. In het beste geval scheppen de hedendaagse beeldende kunsten zulke nieuwe tekens of symbolen, nieuwe betekenaars dus. Ik zeg "in het beste geval", omdat heel wat werken in "De Opening" daar inderdaad nog niet echt toe komen, doch daarop slechts een soort voorbereiding vormen, in die zin dat ze als het ware de definitie van de betekenaar uitzuiveren. Een beetje oneerbiedig noem ik dat het 'serieuze' werk – dat Lacans theorie van de betekenaar 'illustreert'. Inderdaad, wie vertrouwd is met die theorie zal uit dergelijk werk niet veel nieuws leren. Wie daarmee echter niet zo vertrouwd is, kan daarmee op bijzonder 'didactische' wijze ontdekken wat betekenaar en de structuur van de betekenaar eigenlijk zijn. Ik start dus niet met een definitie van de betekenaar, maar laat die in wat volgt ontdekken doorheen een aantal werken.

Binnen dat serieuze, didactische genre onderscheid ik werk dat gebaseerd is op het principe van de 'tegenstelling', het principe van het 'gat' en het principe van de 'serie' – wat volgens Lacans theorie inderdaad drie structurele kenmerken van het symbool of de betekenaar zijn.

tegenstellingen

We beginnen met de tegenstelling, die inderdaad hét primaire kenmerk is van de betekenaar: één betekenaar is geen betekenaar, een betekenaar verwijst altijd naar een andere betekenaar, en die eerste 'andere betekenaar' is dan inderdaad zijn eigen tegengestelde. Wie 'wit' zegt, denkt meteen ook 'zwart'. Wie een betekenaar gebruikt, wie bijvoorbeeld begint te spreken, geraakt dan ook altijd binnen de kortste keren en op de meest natuurlijke wijze verdeeld tussen of door twee betekenaars. Die elementaire structuur van de betekenaar bracht Freud voor het eerst in kaart vanuit het zogenaamde *fort/da* spel. Dat spel bestaat erin dat een kind telkens opnieuw een bobijntje doet verdwijnen om het daarna weer te doen verschijnen. Via dat spel symboliseert het kind zijn moeder, het maakt van haar een betekenaar: via dat bobijntje slaagt het kind erin om 'iets van de moeder' tegenwoordig te stellen als

[6] Cfr L. Jonckheere, According to Marcel Duchamp: "la Mariée mise à nu par ses célibataires, même" and the ready-made, The Letter, Lacanian Perspectives on Psychoanalysis, Dublin, Spring 1999, nr 15, pp. 1-50 Een herwerkte Nederlandse versie verschijnt begin 2003 als onderdeel van een boek over het fantasme.

ze afwezig is, maar anderzijds kan het ook 'iets van de moeder' afwezig maken als ze té aanwezig is. Op die manier wordt de moeder voor het eerst controleerbaar - en dat is wat de betekenaar, het symbolische of de taal in essentie altijd doet.

Om een of ander reden blijkt die fundamentele tegenstelling in de betekenaar vooral terug te vinden in de beeldhouwkunst, beeldhouwkunst die op dat vlak iets 'primitief' heeft. Paradigmatisch is Rückriems "Doppelstück" of dubbelstuk, bestaande uit een steen die 'open' is, waarin een stuk 'afwezig' is, en die dan ook meteen een andere, tegengestelde steen oproept, een steen die 'toe' is, doordat het 'afwezige' stuk duidelijk 'aanwezig' is gesteld.

Wie voor Rückriems plat op de grond liggende stenen staat, krijgt meteen ook het *unheimliche* gevoel voor een soort graven te staan: één dat dicht is en één dat open ligt … en wacht op zijn gast … of dat misschien al geschonden is. Het past hier om even stil te staan bij wat een graf in essentie is. Een graf is een eerste teken van menselijke aanwezigheid. Als dusdanig moet dat meteen in dialectiek geplaatst worden met dat andere "eerste teken van menselijke aanwezigheid", namelijk vuilhopen en afvalputten. Het kan geen toeval zijn dat naast Rückriems 'grafplaten' op een bepaald moment inderdaad ook een hoop afval lag - ik veronderstel dat het de restanten moeten geweest zijn van een of andere rituele *performance*. Het eerste teken van menselijke aanwezigheid is inderdaad dubbel: enerzijds een graf, anderzijds een berg afval - alsof 'de mens' dus is ontstaan in een poging om zichzelf als afval te onderscheiden van de afval die hij zelf produceert. Of met een variant op een formule van Lacan: de betekenaar 'graf' representeert de mens voor de betekenaar 'afval', 'de mens' is wat even verschijnt tussen afval en graf. Een der ergste dingen die 'de mens' kunnen overkomen, is dan ook dat zijn graf onteerd wordt, dat zijn graf een stort wordt – dat is nog erger dan een oneervol leven op een stort. Wie daarentegen alle geloof in zijn eigen 'menselijkheid' is kwijt gespeeld, , zoals de melancholicus, die wil geen graf meer, geen verdeeldheid tussen zichzelf als edel menselijk afval en dat onedel onmenselijk afval.

Een tweede monumentale 'illustratie' van die tegenstelling, als fundamentele structuur van het symbool of de betekenaar, is "Ich/Du" van Lohaus. Dat is een betonnen muur: in de holle binnenkant, bij het binnenkomen van de zaal, staat *Ich* gegrift – in de bolle buitenkant, bij het buitengaan, staat *Du*. De verhouding tussen 'ik' en 'gij' wordt dus voorgesteld als een tegenstelling tussen binnen en buiten.

We zouden in eerste instantie kritisch kunnen staan tegenover dergelijke voorstelling, omdat het trouw lijkt te blijven aan de klassieke binnen/buiten topologie. Maar anderzijds kunnen we dit werk ook beschouwen als een perfecte materialisatie van Lacans motto, in "Fonction et champ de la parole et du langage" (1953): "Entre l'homme et l'amour il y a la femme, entre l'homme et la femme il y a un monde, entre l'homme et le monde il y a un mur" - en die muur is dan "le mur du langage". Tussen mens en wereld staat dus de muur van de taal waarop de verhouding tussen 'ik' en 'gij' staat gegrift. Lacaniaanser kan moeilijk.

gaten

Na de tegenstellingen zijn de gaten een tweede structureel of 'primitief' kenmerk van het symbool of de betekenaar. Ook enkele van die gaten lijken weer zeer serieus gemaakt - alsof ze een meer ironische invulling verbeiden.

Ik kan bijvoorbeeld weer verwijzen naar Rückriem's "Doppelstuck": één open graf, een gat - en één toe.

Maar hét paradigma of het meest serieuze werk terzake is ongetwijfeld Donald Judd's "Six Open Plywood Boxes Dividing a Wall into Sevenths". Zoals alle werk waarover ik het totnogtoe had, is ook dit werk 'minimalistisch' te noemen: zes openingen op regelmatige afstand verdelen gelijk welke ruimte in zeven gelijke stukken.

Wat ons meteen brengt tot de "Hollow Panels" van Rabinowitch, die inderdaad lijken te 'passen' tussen de dozen van Judd: het betreft zeven lichtelijk uitgeholde stalen panelen - zeven schalen, holtes. Terzijde merk ik op dat ook hier weer het cijfer 'zeven' centraal staat. Het insisteren van die 'zeven' is inderdaad een intrigerend fenomeen in de hedendaagse beeldende kunsten, toch in de collectie van het SMAK. Maar daarover ga ik hier nu niet beginnen speculeren.

Een andere collectie gaten, waarin die 'zeven' een bepaalde, obscure rol speelt, is Schoonhovens "R 72-24" - waarover ik echter geen verdere informatie vond, omdat het ontbreekt in de catalogus. Het bestaat uit een wit rasterwerk, met allemaal hokjes, gaten.

Zelf hou ik meer van die ene opening, dat vereenzaamde gat van Brouwn, het zogenaamde "Space fragment" of 'stuk ruimte'.

Er worden dus nogal wat openingen of gaten gemaakt in de hedendaagse beeldende kunsten. En terecht, niets is menselijker: gaten maken lijkt zelfs een der meest primitieve manifestaties van het verlangen, die in de kunst in het algemeen is bewaard gebleven. Ik had het zojuist over de graf én afvalput. Wat vinden de archeologen daarin, naast menselijke botten? Door de mens gemaakte potten! Wat is een pot? In de grond is een pot eigenlijk niets anders dan een gat, een leegte - een leegte die dan achteraf eventueel ook gevuld kan worden, de pot als gebruiksvoorwerp dus. Maar om te beginnen is een pot dus geen gebruiksvoorwerp, met het accent op de vulbaarheid, wel een ritueel voorwerp, met het accent op de leegte. Zo hebben de eerste potten dan ook vaak een gat in de bodem.

Ik wil tussendoor ook opmerken dat het woord 'fictie' - dat toch zo goed als synoniem is voor kunst in het algemeen - dat het woord 'fictie' uit het jargon der pottenbakkers stamt. 'Fictie' komt immers van *fictus*, het voltooide deelwoord van het Latijnse *fingere*, dat oorspronkelijk 'boetseren' betekent, 'zacht aanraken', 'met de vingers strijken langs de klei'. Het woord 'fictie' is dus eigenlijk synoniem voor 'pot'. Minimalistische werk als dat van Judd en Rabinovitch is dus te beschouwen als een essentiële fictie in die zin dat het nog altijd gaten of openingen in de wereld maakt - zoals pottenbakkers vroeger leegtes schiepen, om die dan ter beschikking te stellen voor het ritueel van het menselijk verlangen. En dat is ook wat wij nog altijd met betekenaars, symbolen of woorden proberen te doen, zeker als ze een poëtisch dimensie verkrijgen zijn woorden ficties of potten die rituele gaten maken in de wereld - om van daaruit te kunnen verlangen.

herhalingen

Na de tegenstelling en het gat komen we tot het meest serieuze kenmerk van de betekenaar, namelijk de serie of de herhaling. Het zogenaamd repetitieve karakter van heel wat hedendaagse beeldende kunst is bekend. Die herhaling kan in principe twee richtingen uit: horizontaal en vertikaal. Veel hedendaagse beeldende kunst gaat het ofwel in de lengte zoeken, als een lijn, ofwel in de hoogte, als een stapeling. [7]

Intrigerend zijn bijvoorbeeld de lijnen van Long. We vinden er op de grond, zoals "Driftwood Line", dat bestaat uit stukken drijfhout die samen één lijn moeten vormen – echter zonder dat ze elkaar mogen raken. Een ander werk van Long is abstracter, enkel de titel hangt aan de muur, "A walk by all roads and lines, touching an imaginary Circle", bestaande uit een soort verslag van een wandeling langs een aantal lijnen - die echter allemaal ergens een imaginaire cirkel moeten raken. Wat, vanuit de psychoanalyse, mijn bijzondere aandacht weerhoudt in die symbolische lijnen die Longs *landart* doorheen de natuur trekt, dat is in eerste instantie de betekenaar *touch* - "to touch or not to touch", dat is blijkbaar *the question* bij Longs lijnen.

'Raken of niet raken' dus - wat vanuit de psychoanalyse toch wel een pertinente vraag is. Nemen we bijvoorbeeld aan dat elk van die stukken hout beantwoordt aan een woord; de lijn die ze

[7]Wat we kunnen associëren met enerzijds de metonymie, als de horizontale aaneenschakeling van de woorden, en anderzijds de metafoor, als een verticale stapeling van woorden.

samen vormen, beantwoordt dan aan de metonymische aaneenschakeling der woorden. En dan zouden we inderdaad kunnen verwachten dat die stukken elkaar niet raken of overlappen, maar zoals de woorden in een zin braafjes de een na de ander uit onze mond, pen of pc rollen - het obsessioneel fantasme van een perfect discours. Het probleem is echter dat het om *driftwood*, gaat, 'drijfhout' dus; net als de woorden zijn die houtblokken onderhevig aan een *drift*[8]. En die 'drift' vormt inderdaad hét grote probleem voor de metonymie, de kalme aaneenschakeling der woorden. Onderworpen aan die drift, wanneer de drift zijn duivels ontbindt, gaan die stukken hout of die woorden zich niet meer zo braaf en voorspelbaar gedragen; ze schuiven op of onder mekaar, verdringen mekaar. Het spreken wordt hysterisch, en we krijgen metaforen of woorden die op elkaar worden gestapeld.

In één moeite door verklap ik ook nog snel even de wetmatigheid die Freud heeft blootgelegd in dat hysterische of metaforische spreken: er is namelijk één punt waarop alle woorden elkaar raken, overlappen, op één hoop liggen - uiteindelijk hebben alle woorden één betekenis gemeen, en dat is de seksuele betekenis: elk woord kan op een of ander moment een fallische connotatie krijgen. Dat bewees trouwens ook ooit onze Guido Gezelle, toen hij op een onbewaakt moment, vanuit zijn biechtstoel, een soort woordenboek maakte van alle woorden waarmee de Vlaming de penis aanduidt. Dat erotisch woordenboek bleek uiteindelijk niet veel te verschillen van een gewoon woordenboek.

Andere 'brave', niet overlappende, metonymische lijnen die doorheen "De Opening" lopen zijn bijvoorbeeld Carl André's "67th Copper Cardinal", bestaande uit 67 (veronderstel ik) koperen platen op een rij, alsook Ettore Spaletti's "Parete", bestaande uit vijf wanden aan de wand.

Van de verticale series of stapelingen heb ik reeds even gesuggereerd dat ik ze meer associeer met de metaforische dimensie van de betekenaar. Ik zal daar pas verderop bij blijven stilstaan - als bij een soort mysterieuze, hedendaagse totempalen.

een ontbrekende betekenaar

Ter afsluiting van dit 'serieuze' deel herinner ik nogmaals aan het meest expliciet repetitieve werk dat we totnogtoe ontmoetten, namelijk Toroni's herhaling van dezelfde zwarte toets om de dertig centimeter op een lang nog half opgerold doek. Als we die toets eens te meer mogen beschouwen als een betekenaar, een woord - zoals we ook al deden met de stukken drijfhout - dan stelt Toroni daarmee eigenlijk de vraag naar het ontbrekende woord. Zo ervaar ik dat toch. Tegenover dit werk betrap ik mij immers op de neiging om het verder te ontrollen. Want misschien, zo denk ik dan, verbergt het opgerolde stuk een hapering in die perfecte herhaling, misschien verbergt die de *finishing touch*, de ontbrekende toets - met daarbij uiteraard de meest intrigerende, bijna angstwekkende vraag: wat komt dan eventueel in de plaats van die ontbrekende toets, die ontbrekende betekenaar, dat ontbrekende woord?

B. DE IRONIE VAN 'EEN NIEUWE BETEKENAAR'

Na het serieuze werk, dat een aantal structurele kenmerken van de betekenaar illustreert, gaan we thans op zoek naar meer ironisch werk, werk dat suggereert dat het de psychoanalyse iets nieuws kan leren in verband met de betekenaar. Wat is nu die ironie[9] van een nieuwe betekenaar, in de geest

[8] Het Engelse woord *drift* lijkt inderdaad een zeer goede vertaling te zijn van Freuds *Trieb*, een betere vertaling in elk geval dan *instinct*, en zelfs beter dan *drive*. Lacan vertaalt die *Trieb* als *dérive*, met verwijzing naar de uitdrukking *à la dérive*, op drift.

[9] De eenvoudigste definitie van ironie bestaat erin dat men het tegengestelde 'zegt' van wat men eigenlijk bedoelt, waarbij men er stilzwijgend van uitgaat dat de ander, het publiek voldoende thuis is in hetzelfde discours, in dezelfde wereld, om halvelings 'mee' te zijn.

van Duchamp? Ik ga U niet vervelen met theoretische bespiegelingen, maar zoals ik U de betekenaar heb leren kennen via bepaalde werken, zal ik U ook weer die ironie meteen *in actu* laten aanvoelen. Ook die ironische werken zullen we langs een aantal lijnen bijeenlopen. Dat worden dan vooreerst de machines die het niet doen, vervolgens de nieuwe standaardmaten, en tenslotte keren we nog eens terug op de stapelingen die we in eerste instantie zou voorzichtig hadden omzeild.

onbruikbare vrijgezellenmachines

Vooreerst de machines. Wat is een machine? Een tijd terug is de term hergeactualiseerd geworden door de Franse filosoof Gilles Deleuze. Een machine bestaat eigenlijk uit een aantal heterogene elementen, betekenaars zullen we ze maar weer noemen, die op een bepaalde wijze of in een bepaalde volgorde aaneengeschakeld zijn. Een soort metonymie dus, maar dan niet een loutere herhaling van hetzelfde element. Die metonymie slaagt er ook in om de energie, de 'drift' die door haar stroomt, om die om te zetten in beweging - een machine beweegt dus.

Het prototype van die machine, in de moderne kunst, is de *machine célibataire*, uit Duchamps "La mariée mise à nu". Die vrijgezellenmachine construeerde hij niet echt, het betreft een schilderij van een complexe machinerie - half vleselijk, half mechanisch - geconstrueerd volgens allerlei verzonnen wetmatigheden, en aangedreven door water en gas. Uiteindelijk, en dat is de ironie waarom het hier draait, slaagt die wetenschappelijk geconstrueerde vrijgezellenmachine er niet in om de energie in beweging om te zetten en dus de in de titel aangekondigde *mise à nu* of ontbloting van de bruid tot stand te brengen. Hetzelfde geldt trouwens voor nog een aantal andere machines die Duchamp later ook effectief construeerde, en waarmee hij zelfs op uitvindersalons ging staan, bijvoorbeeld zijn optische machines: ook dat bleek telkens "much ado about nothing".

Duchamp vrijgezellenmachine lijkt in de hedendaagse beeldende kunsten heel wat nakomelingen te hebben. In het algemeen vallen deze te begrijpen als mannelijk pedante aaneenschakelingen of constructies van betekenaars – betekenaarsstructuren, die er maar niet in slagen om de energie om te zetten in beweging, die geen weg weten met de energie van de drift en uiteindelijk dus geremd worden door die drift in plaats van in gang gezet.

Het meest representatieve voorbeeld daarvan wordt ongetwijfeld gevormd door de vliegmachines van onze eigen Panamarenko - vliegmachines die niet van de grond komen, en daardoor verworden tot een soort dinosaurussen, zoals het zo treffend in de catalogus heet: "een mooi maar wat treurig en vooral onhandig dier dat de ijdele hoop koestert ooit te zullen vliegen". Ik zou nu kunnen proberen na te gaan waar de originaliteit van Panamarenko tegenover Duchamp ligt. Maar, zoals aangekondigd zal ik hier niet nader ingaan op het driekoppige *monstre sacré* van deze collectie, Beuys-Broodthaers-Panamarenko - omdat ze mijns inziens een beetje teveel Duchamp afdekken - maar ook, eerlijk is eerlijk, omdat elk op zich een aparte studie waard is.

Belangrijk element bij veel van die machines is de lijn, soms zeer concreet gematerialiseerd in een draad die alle elementen of betekenaars in een bepaalde orde schakelt. Dat zien we bijvoorbeeld bij Hirschhorns "Transformator", werk dat overigens ook een directe knipoog naar Duchamps vrijgezellenmachine bevat. Hirschhorns machine produceert immers een tekst die telkens op en neer wipt, op een videoscherm, en waarin de uitdrukking "être en haut" centraal staat, "bovenaan zijn", "op de hoogte zijn" - wat inderdaad een allusie lijkt op Duchamps vrijgezellen, die er maar niet in slagen om de Bruid bovenaan te bereiken en dus onderaan veroordeeld blijven tot hun 'onanistische litanie'.

Voor wie een beetje aandachtig rondkijkt, blijkt het in "De Opening" eigenlijk te krioelen van dergelijke even vrolijke als vruchteloze machientjes. Bijvoorbeeld de vele speelgoedtreintjes die er rondtoeren, gevangen op hun spoor – en die inderdaad ook alweer een voorloper kennen bij Duchamp,

---

We zouden ons ook meteen kunnen laten tegenhouden door een fundamentele vraag. Betreft het hier een toegevoegde ironie, de ironie dus van de nieuwe, fictieve structuur - of doet die kunst niet anders dan het reveleren van de ironie die inherent is aan elke structuur, omdat elke structuur iets fictief heeft?

in zijn "Mariée". Zo een treintje vinden we in de "Voorstelling" van Kinoshita, en in Hammons' "blue train", die vrolijk zijn rondjes draait tussen melancholische bergen van steenkool & pianovleugels.

"De Opening" toont nog heel wat meer machines. Maar ik moet bekennen dat ik er niet altijd durf bij blijven stil staan, omdat de zin ervan mij helemaal ontgaat, en bijgevolg ook de mogelijke ironie. Bijvoorbeeld Manders' "Momentenmachine" zou een "Fragment uit een zelfportret als gebouw". Het probleem is inderdaad dat men eerst het verhaal achter een machine moet kennen, haar 'wetmatigheden' en beoogde 'werking', om de ironie van haar mislukking te kunnen smaken. Men moet zich dus eerst, zoals Duchamp aanraadde, terdege documenteren over die machines. Het zou natuurlijk al helpen als de titel van het werk waarin ze figureren van het niveau zou zijn van die van Duchamps vrijgezellenmachine. Zo zou ik het bijvoorbeeld ook bijzonder weten te waarderen als iemand mij eens zou kunnen voorlichten over bijvoorbeeld Schu's "Workbox" of Pernice's "D&A Punkt" …

nieuwe standaardmaten

Artistieke (vrijgezellen)machines combineren dus betekenaars op een nieuwe wijze, plaatsen ze in een nieuwe structuur - die dan niet blijkt te werken. In een tweede ironische benadering van de 'nieuwe' betekenaar vinden de hedendaagse beeldende kunsten 'nieuwe standaardmaten' uit.

En ook daarvan lijkt Duchamp weer een mythisch beginpunt te kunnen vormen. Bijvoorbeeld zijn zogenaamde "Stoppage étalon", of standaard stoppage. Dat zijn inderdaad, zoals de naam zegt, een aantal stopdraden, van één meter lengte; Duchamp liet die vallen van op één meter hoogte, en modelleerde daarop dan een aantal nieuwe standaardmeters. Deze vormden dan één der nieuwe, grillige meeteenheden waarmee Duchamp de machinerie van "La mariée" construeerde.

Waar vinden we nu dergelijke nieuwe standaardmaten in "De Opening"? Ver moeten we niet zoeken, gewoon omhoog kijken vooraleer U het SMAK binnengaat. Vlak boven de ingang prijkt, als een soort embleem van het SMAK, Fabre's "De man die de wolken meet", bestaande uit een man op een ladder met een meetstok. Het is weinig waarschijnlijk dat we daarin een verdichting moeten lezen van Daisne's magisch-realistische "De man die zijn haar kort liet knippen" en "De trap van steen en wolken". Veel waarschijnlijke is dat Fabre daarmee alludeert op Duchamps 'gevallen meters'. Ook de man op het dak van het SMAK zal eerst zijn rigide stokmeter moeten laten vallen, die meter zal zich eerst in alle mogelijke bochten moeten wringen, als daarmee ooit de onberekenbare telkens veranderende vorm der wolken moet gemeten worden.

De 'moraal' is dan ook dat we onze maten moeten durven aanpassen aan wat gemeten wordt, de hedendaagse beeldende kunsten leren ons dus meten met twee maten & twee gewichten. Voor wat niet te meten is, de onmeetbare rest, moeten we nieuwe, flexibele, soepele maten maken. Wat overigens een belangrijke les is voor de universitaire psychologie die vandaag de dag bijvoorbeeld de therapeutische en andere effecten van de psychoanalyse wil meten.[10] Maar dit terzijde.

Fabre wijst op het onmeetbare reële van de ruimte. Dit komt ook aan bod in "Fontes (How to build cathedrals)" van Meireles, dat daarnaast ook nog eens het probleem van de meting van het reële van de tijd stelt. Dit complexe werk stort de kijker inderdaad in een draaikolk van meters én uurwerken,

[10] Tussendoor wijs ik wel nog even op de relevantie van die uitvinding van nieuwe maten of meeteenheden voor de psychoanalyse. Heden is een hele politiek-economische toestand bezig rond de meting van de effectiviteit van psychotherapieën, waaronder dus ook de psychoanalyse. Het probleem van het einde van een analyse is echter juist hoe het eventuele 'nieuwe' te meten dat daarmee bereikt werd, en dat dus uitstijgt boven het louter therapeutische antwoord op de vraag van de patiënt, bestaande een zo goed en zo kwaad mogelijk herstellen van de voorgaande toestand. Het zou inderdaad wel eens kunnen dat de serieuze oude maten niet meer volstaan om het resultaat van een psychoanalyse te vatten, dat we daarvoor dus nieuwe, ironische maten moeten uitvinden. "Universitaire psychologen, nog een inspanning tot wat meer ironie als U de resultaten van de psychoanalyse wil meten".

een draaikolk waarin de meeteenheden op zowel de meters als de uurwerken dooreen gehaspeld zijn geraakt, er zelfs letterlijk zijn afgevallen. Dus ook hier weer 'plooibare' maten en 'gevallen' eenheden.

Bijzonder instructief inzake die nieuwe meeteenheden van de ruimte is Meireles' verwijzing naar de middeleeuwse kathedraalbouwers. In die kathedralen diende inderdaad altijd een 'menselijke vergissing' ingebouwd te worden - een meetfout, als teken dat het huis van God, hoe perfect het ook mocht lijken, toch nog altijd mensenwerk was, naar mensenmaat gebouwd en dus niet perfect. Een kathedraal is dus altijd gebouwd met minstens één verkeerde maat, één mensenmaat. Daarnaar lijken ook de hedendaagse beeldende kunsten weer op zoek.

Wat tenslotte die tijdsmeting betreft is het opvallend dat we daarmee het visuele register verlaten. Als men zich een weg baant door het werk van Meireles zorgen uurwerken en meters samen voor een ondefinieerbaar geruis, als van een fontein (zoals de titel luidt). Aan gene zijde van het tikken van de meetbare tijd komen we terecht in een soort muziek der sferen, in het nieuwe geluid van de eeuwigheid.

de gestapelde mens

Na die menselijke maten en machines kom ik terug op de stapelingen - die we totnogtoe hebben omzeild.

Bijvoorbeeld Therriens "Stacked plates", bestaande uit twintig in labiel evenwicht opeengestapelde schotels. Het totale beeld daarvan, de *Gestalt*, komt op een of andere wijze zeer antropomorf over. Vandaar dat ik het graag plaats naast, of tegenover, de "Two watchmen" van Munoz - die inderdaad ongeveer hetzelfde op omvallen staande profiel hebben, behalve dat ze onderaan verzwaard zijn, zodat we de indruk hebben dat die ingedommelde wakers zich altijd wel weer schommelend zullen oprichten, net als die aan de voet verzwaarde babydrinkbekers, of als een fallus. Dat is een illusie waarin men zich niet meer kan wiegen bij Therrien, wat in principe de verleiding om een duwtje te geven alleen maar groter maakt. Tussen beide werken hangt inderdaad een soort imaginaire spanning, een spanning tussen het *ego* of het 'ik', de twee staande slapende wakers van Munoz, en het *corps morcelé* of het 'verbrokkelde ik', van de bordenmens van Therrien.

Die labiele, gestapelde beelden van Therrien en Munoz zijn overigens niet de enige werken in "De Opening" die provoceren tot ongewenste intimiteiten, tot een *passage à l'acte*. Ook bij Santino's zandtapijten wees ik daar al op. In dat verband is het leuk om weten dat het SMAK niet alleen zeer wakkere suppoosten in dienst heeft om dergelijke *passages à l'acte* te voorkomen, maar ook een restaurateur om daarvan achteraf de brokken te lijmen (eventueel uit de brokken een nieuw kunstwerk te maken?) Men beseft dus dat de hedendaagse beeldende kunsten ons zo sterk in verlegenheid brengen, zoveel emotie losmaken, dat de kans bestaat dat wij ons niet meer kunnen inhouden. Op zich is dat niet nieuw, kunst heeft altijd al veel agressie uitgelokt. Vroeger was dat vooral omwille van haar 'onverdraaglijke schoonheid' en 'onaantastbaarheid', nu misschien omwille van haar 'onverdraaglijke labiliteit' en 'vergankelijkheid'?

Een werk, als dat van Therrien, lijkt ook in staat om de psychoanalyse iets te leren in verband met voor haar duister blijvende logica van de *passage à l'acte*. De samenstellende borden beschouwen we dan niet meer als 'stukken mens' (*corps morcelé*), maar als 'stukken taal' (*signifiants*). Misschien wordt die *passage à l'acte*, zeker in zijn manische vorm, inderdaad altijd geprovoceerd door wat ik hier de labiliteit van de betekenaarsstructuur noem. Plots vallen een mens de schellen van de ogen, en wordt het labiel evenwicht gereveleerd waarin de betekenaars in verhouding tot elkaar eigenlijk altijd verkeren. En op dat verlicht moment is de verleiding dan ook groot om die symbolische structuur even onderuit te halen. Plots zien we de kans schoon om even te ontsnappen aan het keurslijf van het symbolische. Ach, één moment leven zonder die structuur, zonder de schijn van al die labiele conventies die onze al even labiele identiteit bepalen …

Een al heel wat stabieler staande antropomorfe stapeling is Bertrands "Deux poignées de sel dans chacune des 9x54 boîtes, ou le poids moyen d'un homme selon les normes de charge dans les ascenseurs" (wat neerkomt, schijnt het, op 75 kg).[11] De ironie van dergelijk werk schuilt onder andere in de 'nieuwe vragen' die zich daardoor opdringen. Bijvoorbeeld: hoeveel zulke 'gemiddelde mensen' van ijzeren dozen kunnen in één lift. Of: hoe groot moet dan wel een lift zijn voor bijvoorbeeld maximaal twaalf zulke 'gemiddelde mensen'.

Andere, meer stabiele stapelingen, waarvan het antropomorfe karakter minder uitgesproken is op het eerste zicht, zijn bijvoorbeeld Garutti's "Living room" (een stapel van tien rode grillig versneden tapijten), Kiefers "Naglfar" (een stapel loden platen) en Denmarks totemistisch aandoende "Dood Archief XL, 1992-1998" (een paar stapels archiefstukken).

C. ROUW OM DE FALLUS ALS GRENS VAN DE MANNELIJKE IRONIE

Naast het obligate serieuze werk verzamelt "De Opening" dus ook heel wat ironisch werk in verband met de betekenaar en structuur der betekenaars in hun samenhang: onbruikbare vrijgezellenmachines, nieuwe standaardmaten, labiele stapelingen - die allemaal 'iets menselijks' hebben. Met Primo-Levi stelt men zich als het ware telkens dé vraag die zich stelde na de vernietigingskampen van WO II: "Is dit een mens?" Veel ironie dus, maar misschien toch ook een beetje teveel. Want inderdaad, die ironie rond de betekenaar en zijn structuur blijkt een grens te kennen in de hedendaagse beeldende kunsten.

Om die grens te kunnen aangeven moeten we eerst en vooral onder ogen durven zien dat ironie een mannenzaak lijkt te zijn. En dan zal het ook niet meer echt verwonderen dat ze haar grens bereikt op het punt dat die man het dierbaarst is: zijn verhouding tot de fallus namelijk. Wanneer kan een man er inderdaad niet meer echt mee lachen? Als de fallus in het gedrang komt.

Wat is dat echter, dat belang van de fallus, volgens Freud? Ik ga daarover nu niet uitweiden. Kort samengevat berust het belang van de fallus in ongeveer elke menselijke cultuur op een misverstand, het onvermijdelijke misverstand waardoor een kind voor het eerst het verschil tussen man en vrouw maakt op grond van een mannelijk kenmerk, het beetje dat een man op het eerste zicht 'meer' heeft. Van daaruit wordt de man (niet alleen in de kindertijd maar ook later nog, in het onbewuste) 'positief' gedefinieerd, als 'iets' wél hebbende – terwijl de vrouw in een eerste reflex 'negatief' wordt gedefinieerd, als 'iets' ontbrekend in vergelijking met de man. Vanaf dat seksuele *Aha-Erlebnis* valt, zeker voor een man, niet meer te tornen aan het (symbolische) primaat van die fallus. Als een man dat fallisch houvast verliest, als hij zich niet meer volledig daarachter kan verschuilen, dan raakt hij in de war, dan verliest hij zijn superieure ironie tegenover de vrouwen. In die rouw om het mogelijke verlies van de fallus blijkt een man plots heel erg serieus te kunnen worden.

Twee expliciete kernstukken van de verzameling van het SMAK lijken deze rouw om de fallus, als grens op de mannelijke ironie rond de betekenaar, te kunnen belichamen - zij het op radicaal tegengestelde wijze. Enerzijds de Italiaan Luciano Fabro, met "Bacinelle", uit 1975, bestaande uit een sacrale, transparant gedekte witte offertafel - die doet denken aan het Laatste Avondmaal. Anderzijds de Duitser Joseph Beuys, met "Wirtschaftswerte", uit 1980, bestaande uit een aantal groezelige winkelrekken beladen met verpakte voedingswaren uit de voormalige DDR - als een soort marxistisch gedesacraliseerde, economische offertafel.[12]

Luciano Fabro "Bacinelle"

[11] Dit werk vinden we niet vermeld in de catalogus

[12] Terzijde zij opgemerkt dat dit werk, dat de kaft van de catalogus siert als een uithangbord van het SMAK, ironisch genoeg, waarschijnlijk het duurste werk is van de hele verzameling.

In eerste instantie maakt Fabro met "Bacinelle" eenzelfde serieuze structuur als bijvoorbeeld Judd, met zijn zes houten dozen. Bij Fabro worden die gaten van de betekenaar gemaakt door acht kristallen schalen. Ik heb zelf kunnen vaststellen hoe die 'leegtes' van Judd ook het best opgevoede publiek kunnen provoceren tot een *passage à l'acte*, in dit geval de haast onbedwingbare neiging om iets in die lege nissen te leggen, daarin iets achter te laten. Fabro heeft geen risico genomen en zijn gaten maar meteen zelf gevuld, vooreerst met een bodempje gedistilleerd water, en vervolgens ligt in zeven van die acht glazen 'gaten' ook een vormeloze brok kristal. Op dat 'ding' staat dan telkens de naam van een notoir slachtoffer van de menselijke onverdraagzaamheid gegrift, bijvoorbeeld de dichter-cineast Pasolini. De ondertitel van dit werk is trouwens "Iconografia" of beelden van martelaars inclusief de beschrijving daarvan.

De suggestieve vormen van dat kristalafval in dat beetje zuiver water nodigen ertoe uit om die gevelde en betreurde helden te beschouwen als een soort leeggelopen, slap gevallen en in hun ultieme onmacht gestolde fallussen. "Bacinelle is dus een soort fallisch altaar: niet een altaar van de fallus in al zijn verheven glorie, zoals in de antieke tempels - maar van de fallus in al zijn miserie, zijn onvermogen, zijn impotentie, zelfs zijn *aphanisis* of verdwijning op één punt.

Op dit trieste punt wil ik, bij wijze van ironisch contrast, nog even Duchamps 'gevallen meters' in herinnering brengen. Ook die zouden we uiteindelijk kunnen interpreteren als gevallen fallussen, fallussen die hun erectie zijn verloren, die hebben moeten 'plooien' of de mannelijke maatstaf die het niet meer doet. Duchamp presenteert dit echter allemaal met een flinke scheut ironie, zoals mag blijken wanneer hij juist op basis van die gevallen fallussen de vrijgezellenmachine van "La Mariée" construeert. Bij Fabro daarentegen kan ik mij niet ontdoen van het vervelende gevoel dat er niet echt meer kan gelachen worden met de gevelde fallus, in zijn kapel wordt gerouwd om die fallus.

Joseph Beuys "Wirtschaftswerte"

Hetzelfde vervelende gevoel van *sérieux* achtervolgt mij overigens ook bij het *chef d'oeuvre* van Beuys, "Wirtschaftswerte", te vertalen als 'economische waarden'. Over "Wirtschaftswerte" valt waarschijnlijk heel wat te zeggen - maar zoals aangekondigd waag ik me daar nu (nog) niet aan, ik sta nog altijd té 'ambivalent' tegenover Beuys: enerzijds dekt hij teveel Duchamp af, en dat naar mijn smaak op té serieuze wijze, anderzijds verdient hij natuurlijk ook wel een aparte studie.

Hier beschouw ik "Wirtschaftswerte" slechts vanuit een psychoanalytisch perspectief, met al zijn beperkingen, als ook weer een ernstige exponent van de rouw om de fallus aan de grens van de mannelijke ironie rond de betekenaar. Deze wilde, fallische interpretatie baseer ik op een vaak over het hoofd gezien detail, zijnde de vervaldatum der voedingswaren[13]. In dit werk, uit 1980, etaleert Beuys voedingswaren uit wat toen nog de DDR was. Ik neem aan dat van al die voedingswaren, na meer dan twintig jaar, de vervaldatum ruimschoots overschreden moet zijn. Heden hebben die waren dan ook geen consumptiewaarde meer, ze zijn niet meer nuttig, niet meer te nuttigen - ze bevredigen geen behoefte meer. Met die symbolische 'dood' op het vlak van de behoefte kunnen die voedingswaren echter een tweede leven beginnen, op het vlak van het verlangen, in de kunst. Wat niet meer eetbaar is, en dus letterlijk onverteerbaar is geworden, dat kan altijd nog hoogst actuele kunst worden: onverteerbaar en dus kunst. [14]

Maar weer even serieus en terug naar Beuys. Uiteraard moeten we, in zijn geval, dat 'verval' van voedingswaren vooral interpreteren vanuit zijn marxistisch geïnspireerd perspectief van politiek-economische kritiek. Daarbinnen lijken die 'vervallen voedingswaren' te staan voor de *Vergänglichkeit* van het zich eens zo potent voordoende productieapparaat van de DDR. Men heeft het vaak over *das ewig Weibliche* - daartegenover stelt Beuys nu *das vergänglich Männliche*, het vergankelijke mannelijke van het fallische productieapparaat. Bekijk het eens vanuit dit perspectief en U zal ze daar dan zien

[13] Net als bij Fabro verschijnt ook hier weer een *écriture* op het punt van de verdwijning van de fallus.

[14] Waarbij iedereen uiteraard ook meteen denkt aan Fabre's met afgekeurde Gandaham beklede zuilen van de Aula van de Universiteit, in het kader van "Over the Edges".

liggen, ook weer als in een rouwkapel, in al hun treurigheid en muffe geuren: de aseptisch verpakte, vervallen resten van die eens zo machtige fallus. Schrijnend is ook het schrille contrast van al die fallische lijkjes met één merkwaardig levend element, met een soort massieve natuurlijke fallus: namelijk het gipsen blok dat geleidelijk aan verzadigd is geraakt met de boter waarmee Beuys twintig jaar geleden de afgebroken bovenste hoeken restaureerde (combinatie die ondertussen van langsom kwalijker is gaan ruiken).

D. NAAR EEN NIEUWE VROUWELIJKE …

Fabro en Beuys staan dus aan een grens van de mannelijke ironie in verband met de betekenaar én voor een nieuwe mannelijke ernst. De meest voor de hand liggende uitweg uit die impasse zou natuurlijk zijn dat het 'Andere geslacht' op de proppen zou komen met een nieuwe, verdergaande, 'Andere ironie'. "De Opening" lijkt daartoe inderdaad een aantal kansen te bieden. Tegenover Fabro en Beuys, met hun rouw om de fallus, stellen zich twee vrouwen wier werk nieuwe betekenaars en structuren op het scherpst van de snee brengt. Enerzijds de ladders van de Joegoslavische Marina Abramovic, uit 1996 - anderzijds de vagina's van de Amerikaanse Zoë Leonard, uit 1992.

Marina Abramovic - "Ladders: double edge"

Eerst Abramovic met "Ladders: double edge", uit haar serie "Objects for Human use" – dat zijn vier ladders, één met sporten van hout, één met sporten van messen, een met verhitte sporten en één met bevroren sporten.

Op het eerste zicht zouden we deze 'tweesnijdend' genoemde ladders kunnen beschouwen als een bijzonder cynische interpretatie van het laddertje van Fabre's mannetje op het dak van het SMAK: dat die het inderdaad maar eens waagt om met zijn fallus de wolken te meten staande op de ladders van Abramovic, hij zal achteraf zelf even moeilijk te meten vallen als de wolken.

Om echter de ironie van die ladders te kunnen smaken moeten ze eerst even gesitueerd worden binnen de evolutie van Abramovic. In een eerste periode, van fysieke performances, was "haar lichaam zelf het doel van de exploratie", zoals het pudiek in de catalogus heet. In werkelijkheid balanceerden die vroegere performances vaak op en zelfs even over het randje van de echte zelfverminking. Bijvoorbeeld "Rhythm 10" uit 1973, waarbij Abramovic met allerlei messen, volgens een welbepaald ritueel patroon, eerst tussen en uiteindelijk ook in haar vingers steekt. Zelf heb ik mij nooit aangesproken gevoeld om daarvan getuige te zijn, om te delen in wat ik beschouw als de *jouissance obscène et féroce* van dergelijk ritueel geflirt met de zelfverminking. Maar anderzijds lijkt dat voor de kunst van Abramovic zelf wel een verplichte *passage*, een verplichte hindernis geweest te zijn.

Hoe dat ook zij, ook zonder zichzelf te verminken beheerste zij in haar eerste performances de kunst om het publiek te 'verdelen'. Zo ging ze bijvoorbeeld samen met haar kunstpartner Ulay in de nauwe toegang tot een museum postvatten, allebei naakt en met het gezicht naar elkaar - waardoor het publiek wel 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 onweegbare factoren, factoren die een zeker gewicht hebben, maar die men niet exact kan afwegen of voorspellen.

Eind de jaren '80 zou de scheiding met Ulay een kanteling teweegbrengen in Abramovics artistieke evolutie: de fysieke performances met inzet van heel haar lichaam maakten geleidelijk aan plaats voor wat door een van haar critici *mental architecture* wordt genoemd - psychische bouwsels. Bijvoorbeeld deze ladders hier, maar ook de loodzware "Shoes for departure", uit 1991. In haar fysieke performances was Abramovic een en al beweging, was ze gegrepen in de autodestructieve beweging van de *passage à l'acte*. Haar mentale architecturen daarentegen ensceneren de onmogelijkheid om te

bewegen, de *Hemmung*: wie in haar schoenen staat, komt geen stap verder; en met haar ladders komt men niet hogerop.

Zelf vind ik dit 'conceptueler' werk van Abramovic vooral interessant vanuit een klinisch perspectief. Ik heb immers de indruk dat haar kanteling van fysieke performance tot mentale architectuur therapeutische perspectieven kan openen voor het bijzonder moeilijk hanteerbare fenomeen van de automutilatie.

Wat is zelfverminking eigenlijk? Theoretisch is dat niet zo duidelijk te formuleren. In een eerste benadering lijkt het echter wel vrij plausibel dat zelfverminking iets te maken moet hebben met 'iets niet kunnen zeggen'. Kerven in plaats van te kermen. Alsof de automutilatie een nieuwe mond opent - of tientallen minuscule mondjes - waarmee dan wél de niet te verwoorden pijn van het genot kan worden uitgeschreeuwd. Schreeuwen door de mond van de wonde, "par la bouche de sa blessure", zoals Cocteau noteert op een tekening tijdens een drugontwenningskuur. Anderzijds, als een soort schadeloosstelling voor die zelfverminkende opening van nieuwe monden, worden vaak bestaande lichaamsopeningen dichtgestopt – dat is dan vooral ook weer de mond, maar ook wel eens de anus, of de ogen. Beide fenomenen samen wekken de indruk van een oncontroleerbare, wilde verschuiving van erogene of genotgenererende lichaamsopeningen: sluiting van bestaande, opening van nieuwe.

Vraag is nu uiteraard hoe dergelijke autodestructieve verschuiving van lichaamsopeningen te stoppen valt? Wat kan dus de 'therapie' zijn voor dit soort zelfverminking? Misschien kan Abramovic inderdaad een aanwijzing geven, met haar bekering van fysieke performance tot mentale architectuur. Ik probeer kort aan te duiden hoe.

Normaliter wordt het genot dat een mens aan zijn eigen lichaam kan beleven massaal naar één bepaalde plaats verschoven of gedreven, de fallus namelijk, om daar dan definitief verankerd te worden. Dat is de zogenaamde 'castratie', die in principe het gevolg is van de onderwerping aan de vooraf gegeven regels van de taal, aan de structuur van de betekenaar. Wie spreekt beperkt het genot uit zijn lichaam tot een fallisch genot.

Bij de automutilatie gaan we er daarentegen van uit dat de castratie om een of andere reden heeft gefaald, en dat dientengevolge het genot is blijven rondzwerven over heel het lichaam, daarbij telkens nieuwe tijdelijke schuiloorden gravend. De evolutie van Abramovic lijkt nu te suggereren dat het mogelijk moet zijn om alsnog eigenhandig een nieuwe betekenaarsstructuur ineen te knutselen – die dan tot de verlossende 'castratie' kan leiden, in die zin dat het genot op één bepaalde plek wordt gelokaliseerd waar het wél in de hand kan gehouden worden. Dat is inderdaad wat Abramovic lijkt te realiseren met mentale architecturen als bijvoorbeeld loodzware schoenen en ladders met snijdende sporten.

Ironisch genoeg, en dat is de belangrijkste les voor de psychoanalyse, blijkt het juist het 'veiligst' om die nieuwe structuur of architectuur te construeren met de 'wapens' zelve van de zelfverminking: juist de messen waarmee Abramovic zich ooit zo genotvol verminkte, werden de bouwelementen van de nieuwe structuur die dat genot binnen de perken kan houden. Wat het therapeutisch werk met patiënten met automutilatie betreft zou zulks dan ook eerst en vooral kunnen impliceren dat we 'gevaarlijke voorwerpen' niet angstvallig moeten gaan verbergen, we moeten daarmee geen dwangneurotische verhouding installeren. We moeten het integendeel aandurven om dergelijke patiënten op weg te zetten om eens iets Anders te doen met bijvoorbeeld messen. Dit wil zeggen dat we van dat mes een betekenaar maken, volgens de dubbelzinnige formule: "een mes is geen mes" of "één mes is geen mes" – een mes moet substitueerbaar zijn door iets Anders dan een mes (metafoor) en moet verwijzen naar andere messen (metonymie). Het mes moet dus op een of andere wijze gegrepen wordt in de dialectiek van de betekenaar. Misschien slagen sommige patiënten er dan inderdaad ook in om juist met de instrumenten van hun zelfverminking een 'installatie' op te zetten en komen ze tot een kunstwerk van messen, sigarettenpeuken, naalden, scheermessen, etc. Met de elementen van het probleem een oplossing construeren – Freud noemt dat sublimering en Lacan een *sinthôme*.

Zoë Leonard - "Untitled"

Voor een tweede geval van wat zich misschien wel zou kunnen ontpoppen tot een typisch vrouwelijke ironie, wenden we ons tot Zoë Leonard - met haar zwartwitfoto's van vagina's, getiteld "Untitled". Van deze vrouwelijke opening exposeert "De Opening" slechts een beperkt aantal 'nummers'[15] uit een omvangrijke, alsmaar aanzwellende verzameling vagina's van vrouwen die Leonard 'vriendinnen' noemt.

Toen Leonard voor het eerst uitpakte met die vagina's, in Documenta IX in 1992, gebeurde dat tussen een reeks gedistingeerde achttiende-eeuwse rococoportretten van vrouwen. Achter het geïdealiseerde mannelijke beeld van de vrouw reveleert zij zodoende het gat, de leegte waartoe het mannelijk cynisme de vrouw anderzijds ook zo graag reduceert. In een eerste benadering stelt Leonard dus de typisch mannelijke verdeeldheid tussen verheffing en vernedering van de vrouw aan de kaak. Tot daar eigenlijk weinig nieuws. Waarin schuilt dan mogelijks wel die nieuwe, vrouwelijke ironie waarnaar we hier op zoek zijn?

Om daarop enig zicht op te krijgen, moeten we misschien toch eerst even een omweg maken langs een aantal staties uit de typisch mannelijke *Vorstellung* van de vagina.

Een soort mythisch beginpunt van die mannelijke lijn, dat trouwens sterk doorschemert in Leonards foto's, is "L'origine du monde", het schandaalschilderij dat Courbet in 1866 maakte, op verzoek van een Turks diplomaat. Mannen onder elkaar dus. Via Duitse, Russische en andere mannenhanden kwam "L'origine du monde" uiteindelijk in het bezit van weer een ander man, Lacan namelijk. Lacan was inderdaad eigenaar van dit schilderij, van 1955 tot aan zijn dood in 1981, toen het aan de Franse staat kwam. Het sympathieke in het geval van Lacan is wel dat zijn vrouw zich er ook mee moeide: het schijnt inderdaad Sylvia Bataille geweest te zijn[16] die dat al te expliciete geslachtsorgaan liet afschermen met een soort *cover*, zoals trouwens ook oorspronkelijk het geval was. Het was in elk geval de vriend des huizes, André Masson, die daarvoor een abstracte schets van "L'origine du monde" maakte.

De lotgevallen van die vagina, in mannenhanden en onder mannenogen, zijn daarmee echter nog niet ten einde. Lacan ontsluierde immers graag zijn Courbet voor zijn eminente bezoekers. Het is dan ook vrij waarschijnlijk dat het bij een bezoek aan Lacan was dat een zijner vrienden, Marcel Duchamp namelijk, "L'origine du monde" zou ontdekt hebben. Dit schilderij zou in elk geval een der inspiratiebronnen vormen voor Duchamps installatie "Etant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage". Verschuiving tegenover Courbet is evenwel dat Duchamp de vagina nog onverbloemder toont, ze is *rasée* of 'geschoren', met een van zijn particuliere meesterbetekenaars - waardoor ze meteen ook voor een stuk gedeserotiseerd wordt. Maar anderzijds krabbelt Duchamp toch ook weer terug, uiteindelijk vervalt ook hij weer in het typisch mannelijke spel van *aletheia* (Heidegger), van tonen én verbergen van het vrouwelijke: hij organiseert namelijk een theatrale *setting*, een soort *peepshow*, rond die Ene Vagina.

In het spoor van Courbet en Duchamp zou nu doorheen "De Opening" een bedevaart kunnen ondernomen worden langsheen een aantal hedendaagse mannelijke voorstellingen van de vrouwelijke opening. Hierbij denken we meteen aan de tekeningen van Thierry De Cordier, in de eerste tentoonstelling na "De Opening", die een illustratie vormen van de meest klassieke Freudiaanse droomsymboliek waarin het 'vertrouwd landschap = moeders geslachtsorgaan'. In "De Opening" zelf vinden we "Trou-Madame", met als ondertitel "matrijs", bestaande uit een zwart beklede box, een soortement boxauto-met-vagina.

---

[15] Nrs 3, 4, 6, 7 en 9 in de openingstentoonstelling.

[16] Sylvia Maklès, met haar meisjesnaam, een bekende Franse actrice was eerst de vrouw van de grootmeester van het erotisme, Georges Bataille, en werd later dus de vrouw van Lacan

Maar ik wil niet polemisch worden, en keer daarom liever terug tot de vraag hoe een vrouw als Zoë Leonard lijkt te kunnen uitstijgen boven dat cynische perspectief van *the male chauvinist pig*.

In elk geval is ze om te beginnen al niet zo dubbelzinnig, bij haar geen dialectische sluierdans van tonen én verbergen. In de gaten, zoals Judd die bijvoorbeeld maakt met zijn "Plywood Boxes" of lege dozen, wordt dus niet 'iets fallisch' of een 'fallische rest' gesuggereerd, zoals Fabro wel deed in "Bacinelle" - maar in haar gaten toont Leonard 'niets'. Zij vult het gat op met een gat[17].

In diezelfde geest van ondubbelzinnige naaktheid verzacht Leonard het beeld evenmin met min of meer poëtiserende titels – wat Courbet, Duchamp, De Cordier en andere mannen wél altijd doen. Haar vagina's, of toch die van haar 'vriendinnen', zijn simpelweg *untitled*, ze krijgen geen koosnaampjes, maar enkel een nummer.

In verband met die *vagina anonyma* wil ik graag Lacan citeren. Op een bepaald moment geeft Lacan een merkwaardig bevlogen, bijna poëtisch commentaar op een droom van Freud - een droom waarin Freud in de keel kijkt van een zijner vrouwelijke patiëntes, Irma genaamd. Voor Freud zelf is dit geen angstdroom. Lacan daarentegen maakt daarvan wel een nachtmerrie. Hij doet dit weliswaar op 'theoretisch verantwoorde wijze', in de context van zijn eigen visie op het reële. Maar anderzijds blijft toch ook de indruk bestaan dat hij op dat punt iets te veel in Freud *hineininterpretiert*. Vanwaar haalt Lacan dan dat supplement van angst? Die commentaar op Freuds Irmadroom brengt Lacan in zijn tweede *Séminaire*, in 1955 - toevallig of niet het jaar dat hij eigenaar was geworden van "L'origine du monde". Ik riskeer dan ook de hypothese dat Lacans commentaar op Freuds droom wel eens gekleurd zou kunnen zijn door zijn eigen *horreur* tegenover Courbets schilderij. Wat zegt Lacan nu over de keel van Freuds Irma - misschien vanuit zijn schilderij van Courbet - en dat nog het best opgaat voor de foto's van onze Zoë Leonard? Wat zien we daar? Ik citeer, in een vrije vertaling: "Het Medusahoofd als object van angst bij uitstek - de niet situeerbare vorm van het oorspronkelijk object, dat we een *id* zouden kunnen noemen, een 'het', of beter nog een *quod*, een 'dat' - de vrouwelijke schoot waaruit alle leven ontstaat en de mond waarin alles weer verzwolgen wordt - het ultieme beeld van onze ontheemdheid, het object waarvan wij onherroepelijk gescheiden zijn en dat ons confronteert met onze geworpenheid in deze wereld - het rauwe, lillende vormeloze vlees dat we nooit zien, omdat het de keerzijde is van het uitgestreken gelaat - de ultieme revelatie van "Dit zijt gij, gij zijt datgene dat het verst van Uw gedachten is!" - het onnoembare reële waarvoor woorden tekort schieten".

Keren we echter nogmaals terug tot Leonard. Ik betoogde dat ze geen verstoppertje meer speelt met de vagina, en ook dat ze op dat punt wars is van alle poëzie. Een derde en laatste punt waarop haar vagina's zich onderscheiden van die van haar mannelijke collega's is hun seriële karakter. Niet meer die Ene Vagina, met wat dat allemaal impliceert aan bitterzoete connotaties van terugkeer tot de moederschoot - zoals die inderdaad doorschemert bij De Cordier en Courbet, en in mindere mate ook bij Duchamp - maar Leonard serveert ons een harde serie vagina's, eentje per eentje - zoals overigens ook Lacans laatste definitie van het vrouwelijke luidt.

Op dit punt, van het seriekarakter, dringen zich uiteraard velerlei vragen op. Onder andere de vervelende vraag die iedereen maar eens voor zich moet stellen als hij (zij ook, zij het misschien in mindere mate) nog eens door het SMAK dwaalt: "Ben ik geneigd om de vagina's van Leonard met elkaar te gaan vergelijken of niet?"

We kunnen ze uiteraard ook gaan vergelijken met andere vrouwelijke *Darstellungen* van de vagina. Bijvoorbeeld in "Filho Bastardo" van Adriana Varejao springt die vagina ook heel agressief in het oog. Daarin zien we hoe een verkrachtingsscène, het beeld bij uitstek van de fallische dominantie, letterlijk uiteengereten of gespleten wordt door een soort gehallucineerde verschijning van die vagina, als een brutale terugkeer van het reële van het vrouwelijke dat door het symbolische van de fallus werd verworpen. De vagina vreet de fallus van binnenuit aan.[18]

---

[17] zoals, volgens de theorie van Lacan, de separatie op de aliënatie antwoordt

[18] Wat we trouwens ook zien in het werk van de jonge Vlaamse kunstenares Valerie Mannaert, een van de laatste tentoonstellingen in de "De Vereniging" van het SMAK.

II. RECUPERATIE VAN HET OBJECT (a)

Totnogtoe volgden we de betekenaar en zijn structuur in de hedendaagse beeldende kunsten, met eerst werken die slechts 'illustreren' wat we al vanuit de psychoanalyse (Lacan) menen te weten over die betekenaar, en vervolgens werken die suggereren dat ze de psychoanalyse iets nieuws over de betekenaar kunnen leren.

'resten' verheffen tot nieuwe betekenaars

Een eerste kenmerk van die nieuwe betekenaars was hun ironie. Deze vormt daarvan echter slechts één zijde, als het ware de zachte, lichte, onschuldige zijde. Een aantal werken in "De Opening" blijkt inderdaad ook een minder onschuldige keerzijde van die nieuwe betekenaars bloot te leggen - een harde en duistere kant die ik, met Lacans definitie van het Freudiaanse *Überich* (= het geweten), een *jouissance obscène et féroce* noem. Dat obsceen en kwaadaardig genot van die betekenaars hangt nauw samen met het feit dat ze de 'giftige afval' van de bestaande betekenaars 'recycleren'.

De heersende betekenaars of het zogenaamde meesterdiscours produceren inderdaad een bepaalde afval. De werkelijkheid of het reële wordt op dat raster van betekenaars gelegd als op een Procrustesbed, en wat niet past, wordt uitgerekt of afgehakt. Het moet duidelijk zijn dat die 'betekening' of symbolisering niet meteen een vreedzame aangelegenheid is, symbolisering is oorlog en daarbij worden brokken gemaakt, en slachtoffers - slachtoffers die de betekenaars die ze opgedrongen krijgen ervaren als een vorm van onwettig geweld, die een gewelddadig genot veronderstellen bij de duistere Ander die hen die betekenaars opdringt.

Sommige kunstenaars halen nu inderdaad die afval, die weggeworpen stukken werkelijkheid vanonder dat Procrustesbed en proberen daarvan nog iets te maken, daarvan nieuwe betekenaars te maken. In plaats van de klassieke, religieus te noemen *creatio ex nihilo* of schepping uit het niets krijgen we dus een soort gelaïciseerde, ecologisch te noemen *creatio ex palea* of schepping uit het kaf. Moest God nu nog zijn werk kunnen herbeginnen, dan zou hij hoogstwaarschijnlijk niet meer uit het niets scheppen, maar, zoals sommige hedendaagse kunstenaars, uit de brokstukken die vaak zo triest getuigen van menselijke aanwezigheid, van de wijze waarop de mens de werkelijkheid tot de zijne probeert te maken door ze onder het juk van zijn betekenaars te dwingen.

Het valt te vermoeden dat in die nieuwe schepping, in die nieuwe betekenaars eenzelfde gewelddadige genot zou tot uiting komen als bij sommige hedendaagse kunstwerken – het gewelddadig genot waarin ook ooit de thans heersende betekenaars baadden, op het moment dat deze werden geïnstalleerd, maar dat nu onder hun beschaafde oppervlak sluimert.

cultuurkritiek

Werk dat dit geweld blootlegt, dient zich vaak aan als een vorm van 'cultuurkritiek', een kritiek dus op het geweld achter de cultuur, het onwettige geweld waarmee ooit de thans heersende betekenaars werden geïnstalleerd. Het is dan ook niet toevallig dat we in "De Opening" een aantal kunstenaars uit 'vreemde', 'Andere' culturen zien verschijnen. Zij trachten inderdaad heel concreet iets aan te vangen met de ravage die werd aangericht door de brutale introductie van de Westerse cultuur, de Westerse betekenaars. Met brokstukken van het eigen teloorgaande verleden én brokstukken van de opgedrongen Westerse cultuur pogen dan ze een nieuwe identiteit te 'knutselen' – waarbij we wel willen benadrukken dat 'knutselen' in de Lacaniaanse analyse helemaal geen denigrerende term is, integendeel zelfs.

Een exponent van dat onwesterse knutselwerk is de zwarte kunstenaar Hammons, met "Chasing the Blue Train", een treintje dat onbekommerd zijn rondjes draait tussen melancholische

bergen van steenkool en pianovleugels – en waarin iets weerklinkt van het drama van de slavernij der Afrikanen in Amerika.

De Indiaanse kunstenaar Durham van zijn kant rakelt het drama op van zijn rasgenoten, met het *unheimliche* in elkaar geflanste koppel van de Spaanse geweldenaar "Cortez" en zijn inheemse tolk "Malinche", de verraadster van haar volk. Ook Durham doet een poging om de brokken van de botsing met de Westerse cultuur te lijmen tot een nieuwe identiteit.

Uiteraard kon ook een verwijzing naar de Islam niet ontbreken, met "Moon over Islam" van de Australiër Melgaard. In eerste instantie lijkt mij dit werk wel te beantwoorden aan "de allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie", tengevolge van té veel "sex & drugs & rock 'n roll". Of het nu ook, zoals de titel suggereert, iets zegt over de Islam, het geweld achter de Islam, dat valt al moeilijker te beoordelen - in één fragment zien we in elk geval Djenghis Khan de les lezen aan acht pitbulls.

Dit werk intrigeert mij ook vanuit de dialoog die het zoekt met ander werk waarmee het door "De Opening" in contact werd gebracht. Bijvoorbeeld met Durhams inderdaad discutabele idee dat taal niets meer zou zijn dan "a tool for communication". Vanuit de psychoanalyse zijn wij inderdaad meer gewonnen voor Melgaards idee van taal als "tool for dislocation of your substances" - die ontwrichting en verplaatsing van substanties is inderdaad wat Lacan bedoelde met het *hors corps* brengen van het genot via de fallus - wat dus mislukt in de automutilatie, zoals ik reeds suggereerde vanuit Abramovic. Net als Lacan dicht Melgaard de fallus een belangrijke rol toe, als *tool* om het genot op één punt van het lichaam te lokaliseren en het daarlangs dan te laten afvloeien - het genot dus te de-lokaliseren.

Inzake die fallus zou Melgaard overigens ook een uitstekende gesprekspartner kunnen hebben aan zijn andere buur in "De Opening", Kelley namelijk. Twee werken van Kelley alluderen immers op infantiele seksuele theorieën rond die fallus. In "Incorrect sexual model: Mommy's penis" is dat de fallus *van* de moeder, een veronderstelling waarvan alle kinderen vertrekken - en die later, op volwassen leeftijd, een bepaalde rol blijft spelen, bijvoorbeeld in het fetisjisme. "Innards" (een slangwoord voor *inwards*, dat 'ingewanden' betekent) draait dan weer rond een ander typisch infantiel fantasme, dat van de fallus *in* de moeder – fantasme dat later bijvoorbeeld een rol kan spelen in prostitutiebezoek, in de mate dat een man daar inderdaad de fallus van de andere man gaat zoeken, daarbij als het ware in de fallus van de vader treedt.

fantasme & drift

Met al die fallussen heb ik mij echter even laten afbrengen van mijn lijn: de dubbele of dubbelzinnige wijze waarop de hedendaagse beeldende kunsten resten recupereren: *soft*, door ze ironisch te verheffen tot nieuwe betekenaars - *hard*, door bloot te leggen met welke *jouissance obscène et féroce* die brokken werden gemaakt. Die resten en hun recuperatie kunnen we nu ook nog proberen iets gedifferentieerder benaderen, binnen het driftregister namelijk.

Die drift is het meest revolutionaire concept van Freuds psychoanalyse. Freud vertrekt immers niet vanuit de veronderstelling van een eenheidsdrift, de volwassen genitale voortplantingsdrift bijvoorbeeld. Wel vertrekt hij vanuit de vaststelling van een versplintering van de drift in de kindertijd, in een aantal partieel te noemen driften, bijvoorbeeld de orale en anale drift - die bovendien nooit integreerbaar zijn tot een bovengeschikte eenheid. Deze visie op de driften vormt inderdaad de specificiteit, en bijgevolg ook de mogelijke originaliteit van de psychoanalytische benadering op elk gebied: de psychoanalyse volgt overal de logica van die partiële driften - wat inderdaad maakt dat ze op onvoorziene punten kan uitkomen, soms iets nieuws te zeggen heeft.[19]

Die drift beschouw ik hier enkel als een interne aangelegenheid van de psychoanalyse. Een vraag die zich dan stelt is of de drift in een fantasme gevat is of niet? Tot op welke hoogte slaagt het fantasme erin om de psychische verbrokkeling door de partiële driften te camoufleren, en dus een soort

[19] Het probleem is anderzijds wel dat dit onorthodoxe, versplinterde vertrekpunt de communicatie niet bevordert met andere benaderingen die altijd vanuit een eenheidsidee vertrekken.

illusie van eenheid van de realiteit te scheppen? Deze vraag stelt zich in alle scherpte op het einde van een analyse: hoe kan men na de *traversée* van het fantasme, buiten het fantasme, op een beschaafde wijze leren leven met de partiële driften?[20]

Misschien kunnen de hedendaagse beeldende kunsten inderdaad een vingerwijzing geven. Zo suggereerde ik al dat het springen der klassieke kaders in de hedendaagse schilderkunst wel eens zou kunnen beantwoorden aan het lossen van de greep van het fantasme op onze cultuur. Als de beeldende kunsten ons nu ook nog buiten dat fantasme kunnen leiden, dan zal dat wel moeten gebeuren langs vier totaal verschillende wegen, die namelijk van de partiële driften: het orale en het anale vermeldde ik al, vanuit Freud - Lacan voegt daar nog het scopische en het invocatieve aan toe.

orale, anale, scopische, invocatieve in het SMAK

Wat vooreerst dat orale register betreft kan ik Beuys' "Wirtschaftswerte" in herinnering brengen, met etenswaren die pas kunst zijn geworden na hun vervaldatum, eenmaal ze niet meer de orale behoefte bevredigen. Toevallig of niet, maar ook die andere grootheid, met zijn oraal gekleurde naam, Broodthaers namelijk, neigt ertoe om van eten kunst te maken. Denken we aan zijn "289 coquilles d'oeuf", zijn "Grande casserolle de moules", zijn "Citron", etc. veel van zijn werk schijnt trouwens ook door zijn vrouw 'klaargemaakt' geworden te zijn … En toeval of niet, tijdens de "De Opening" kregen de Gentse wijk Sluizeken-Tolhuis-Ham een folder van het SMAK in de bus, met als titel "Alles bezit een kunstvorm, zelfs eten" – bedoeld om ook de gewone luitjes op hun esthetische smaak aan te spreken. Het SMAK heeft zijn naam niet gestolen.

Het meest actuele driftregister is ongetwijfeld het anale (*Shit*, *Merde*, Anale, Kak) – het SMAK is het aan zijn naam verplicht om ook dat rijkelijk aan bod te laten komen.

Als het ware aan de pot van die belangstelling voor het anale in de hedendaagse beeldende kunsten stond Manzoni, met zijn ingeblikte "Merda d'artista" - maar ook zijn "Socle du Monde" (1961), die op het eerste zicht een metafysische *Witz* lijkt, maar waarvan het anale karakter door onze vriend Marc De Kesel ooit op bijzonder vermakelijke wijze werd blootgelegd.[21]

Dat anale blijft sedertdien voor morele commotie zorgen. Nauwelijks een paar maand voor "De Opening" onderscheidde de burgemeester van New York zich nog door een politiek correcte stellingname tegen dat anale in de hedendaagse kunst, naar aanleiding van een werk van Ofili, bestaande uit de Maagd Maria met hier en daar wat olifantenstront ertegenaan gegooid. "Al wat ik zelf ook kan is geen kunst", sprak de burgervader, "en met stront gooien kan ik ook". Uiteraard kan hij dat niet, in zijn positie, of hij zal het figuurlijk hebben bedoeld.

Dat neemt niet weg dat de hedendaagse beeldende kunsten inderdaad wel iets met stront lijken te hebben. Denken we nogmaals aan Debaere, met zijn sculpturen uit olifantenmest - die op het moment van "De Opening" jammer genoeg in restauratie waren, omdat ze aan een laagje nieuwe stront toe waren.

Hét anale werk bij uitstek in de collectie van het SMAK zijn "Die Toilette" van Kabakov, bestaande een voormalig publiek toilet uit de al even voormalige Sovjetunie. Kabakov geeft daarmee een aantal ironische aanwijzingen hoe er valt te overleven met al die *shit* die ons hele dagen overspoelt, hoe te leven met de anale drift in al zijn rauwheid, zijn platheid. Op dit werk kom ik straks nog terug, binnen een andere context, een andere lijn.

Een discreet anaal geurtje kleeft ook aan Christo's "Grand empaquetage noir". Vanuit de psychoanalyse vallen twee types zwarte verpakking te onderscheiden. Enerzijds de fetisjistische 'tweede huid' die zodanig over het object is gespannen dat de fallus in erectie wordt gesuggereerd. Het

[20] "Comment un sujet qui a traversé le fantasme peut-il vivre la pulsion?" vraagt Lacan zich af op het einde van zijn Séminarie XI.

[21] Mark De Kesel, Het vormeloze van een sokkel (Kunst als scatologie), in: Wij modernen. Essays over subject & moderniteit, Peeters, Leuven, 1998, pp. 187-204.

valt overigens op dat we "De Opening" eigenlijk verrassend weinig fetisjistisch werk in die zin presenteert. Anderzijds, en dit lijkt het geval bij Christo, is er de vormeloze zwarte verpakking, of toch de verpakking waarvan de vorm niet meteen een fallische inhoud suggereert. Daarin vindt men slechts een waardeloos ding, een stront.

In een derde driftregister, het scopische, draait alles om de blik of het gevoel dat we gezien zijn, en dat ons vooral overvalt als we plots tot het besef komen dat we iets niet zien.

Daarvoor kan ik in eerste instantie terugvallen op wat ik al gezegd heb over 'fotografische kadrering' in de schilderkunst.

Maar ik zou uiteraard ook aandacht kunnen hebben voor de in "De Opening" ruim vertegenwoordigde en alsmaar meer veld winnende videokunst.[22] Binnen de beperking die ik mijzelf hier heb opgelegd, namelijk een snelle verkenning van de erfenis van Duchamp in het SMAK, is een analyse van die videokunst niet meteen evident (hoewel Duchamp ook op het vlak van de artistieke exploitatie van het 'bewegende beeld' een pionier is geweest). Beginpunt voor dergelijke analyse zou alleszins al kunnen zijn dat in heel wat van dat videowerk de gemiste visuele ontmoeting in al haar variaties centraal staat.

Ik spoed mij echter naar het laatste driftregister, dat rond de stem draait of het geluid dat opdoemt als er niets te horen is, als het stil is.

Ook daarvoor zijn video's weer interessant, in de mate dat ze van de *soundtrack* een kunst apart maken. Een intrigerend voorbeeld is de "Regenfrau" van Rist. Door haar houding, en de wijze waarop ze 'ontdekt' wordt, roept deze regenvrouw associaties op met films van Lynch, en dat inderdaad niet in het minst door het intrigerende geluid van het water.

Wat meteen ook weer Meireles' "Fontes (how to build cathedrals)" in herinnering brengt, met al zijn rusteloos tikkende klokken en meters die een geluid als van ruisend water produceren - het geluid van de fontein van de eeuwigheid.

Al die werken lijken mij ironische aanwijzingen te kunnen geven hoe we in onze cultuur op een beschaafde wijze kunnen leren overleven met een of andere ontketende, aan het fantasmatisch kader ontsnapte partiële drift - wanneer we dus overstroomd worden door het reële van vreten, stront, porno en geraaskal.

III. NAAM MAKEN

Proberen we thans doorheen "De Opening" nog een derde lijntje aan te zetten en bijeen te lopen, onder het motto 'zijn eigennaam maken'.

Joyce als paradigma

Wie enigszins vertrouwd is met Lacan weet dat hij onder andere de schrijver James Joyce ooit in die zin heeft geanalyseerd. Wat Lacan het *sinthome* van Joyce noemt, bestaat er inderdaad in dat Joyce als kunstenaar naam heeft gemaakt – bij wijze van vervanging voor het ontbreken van de Naam-des-Vaders. Dat ontbreken van de Naam-des-Vaders betekent dat Joyce er als kind nooit was in geslaagd om te geloven in zijn vader als vertegenwoordiger van de wet, om te geloven dat die vader voor iets stond, als een symbool. Om dat symbolische gat op te vullen heeft Joyce er dan later, als schrijver, zelf voor moeten zorgen dat de naam die hij van de vader kreeg wel voor iets zou staan. En daarin is hij, uitzonderlijk genoeg, ook geslaagd: de naam Joyce is een begrip geworden, hij heeft iets

[22]Casino 2001 biedt daartoe nog meer beter kansen.

nieuws getoond, en sedertdien kan dat nieuwe blijkbaar niet anders benoemd worden dan met de naam Joyce.

Joyce is uiteraard niet de enige die dat artistieke huzarenstukje voor mekaar gekregen heeft. Op een totaal andere wijze is dat bijvoorbeeld ook het geval bij Kafka. Ook diens naam benoemt iets, een soort *Unheimliche*, dat we heden blijkbaar op geen enkele andere wijze meer kunnen benoemen.

Duchamp als paradigma

Een vergelijkbaar fenomeen vinden we nu in de hedendaagse beeldende kunsten - maar wel met dat verschil dat 'naam maken' daar om een of andere reden veel bewuster gebeurt, en dus ook met meer ironie, dan in het geval van de twee zojuist aangehaalde literaire reuzen. Ook voor dat 'naam maken' ga ik weer een veilig uitgangspunt zoeken bij Duchamp, meer bepaald de lucide uitspraak van musicus John Cage over de *ready-mades*: "Every object, plus the process of looking at it is a Duchamp - shall we call it by his name or by its name?"

zelfportretten in het SMAK

Heel wat hedendaagse kunstenaars voelen nu blijkbaar de behoefte om daar nog een schepje bovenop te doen: een aantal werken in "De Opening" 'maakt' of 'ensceneert' op de meest letterlijke en bewuste wijze de naam van de kunstenaar.

Het eerste en meteen ook een der mooiste voorbeelden is de Engelstalige Peter Santino. Ik vermeldde al dat hij zijn verontschuldigingen voor zijn bedrog als kunstenaar letterlijk met *sand* schrijft - waardoor dit werk inderdaad ook te interpreteren valt als een soort zelfportret, een portret van de eigen vergankelijkheid. In dat verband alludeerde ik ook al even op de 'melancholie'. Blijkt inderdaad dat dergelijk gebruik van de eigennaam vaker voorkomt in de echte, psychotische melancholie, meer bepaald in de finale kleinheidwaan: iemand die bijvoorbeeld 'Denul' heet, beschuldigt zich er voortdurend van "een nul te zijn" - zoals Santino van zichzelf zegt dat hij "slechts zand is". Daarmee wil ik uiteraard niet suggereren dat Santino zelf melancholisch zou zijn. Maar in dit werk, in zijn fictie, gedraagt hij zich in elk geval wel als een voorbeeldige melancholicus - die de psychoanalyse iets kan leren over de echte melancholie.

Wie ook duidelijk zijn naam inzet, en daarbij die naam maakt, is de Franstalige Fabrice Hybert, met zijn "Ted Hybert", bestaande uit plastic *teddy-bear*-pak waarin hij rondwandelt. Hybert hult zich in zijn eigen-naam, maakt van zijn naam een tweede huid. Vanuit de psychoanalyse zouden we kunnen zeggen dat hij zijn naam dezelfde functie toekent als het spiegelbeeld normaal toekomt, namelijk het garanderen van het gevoel van innerlijke eenheid en de afgrenzing van een binnen tegenover een buiten. Een imaginair gebruik dus van de eigennaam, of om de titel van de bekende tekst van Lacan over het spiegelstadium te parafraseren: "Le nom propre comme formateur de la fonction du je".

In dezelfde zin is het ook mogelijk om "Stacked plates" van Robert Therrien te beschouwen als een letterlijk zelfportret - maar dan met het accent op de labiliteit van de innerlijke eenheid. Ik wees al op het antropomorf én precaire karakter van zijn scheve toren van schotels. Met mijn interpretatie als 'portret van de *eigen* labiliteit' moet ik we natuurlijk voorzichtig zijn. Therrien is Engelstalig, we zouden dus meer gegevens moeten hebben over zijn verhouding tot het Frans, waarin *terrine* inderdaad 'schotel' betekent.

Ook de Engelstalige Richard Long lijkt zijn eigen naam te ensceneren. "Mentale constructie van een eenvoudige geometrie, in confrontatie met de grilligheid van de natuur", zo heet het in de catalogus. Men kan er echter niet naast kijken: Long maakt lange, in de lengte gerokken kunst. De afstanden die hij aflegt, de lange wegen die hij gaat, maken zijn eigen naam.

De muur van de Duitstalige Bernd Lohaus, met 'Ich' op de holle binnenkant en 'Du' op de bolle buitenkant - is dat niet een fragment van een *Haus*, en maakt ook Lohaus aldus niet een stuk van zijn eigen naam?

Idem voor de Duitstalige Anselm Kiefer, met "Naglfar", waarop tanden vastgeplakt zitten. Nochtans zouden het volgens de beschrijving, en de titel, vingernagels moeten zijn. Tanden in plaats van vingernagels. Een mysterie, behalve wanneer men de naam Kiefer laat meespelen. *Kiefer* betekent immers kaakbeen, waardoor het werk 'begrijpelijk' wordt als loden kaakbeenderen met daarop tanden - dus weer een zelfportret?

Nog een ander voorbeeld is de Duitstalige Kinoshita, met haar "Voorstelling". Dat werk bestaat uit een dubbele zaal, met enerzijds een heel complex interieur waarin de bezoeker naar hartelust kan rondneuzen, en anderzijds een cinemazaal, een *Kino* in het Duits, van waaruit men de bezoekers in dat interieur kan zien rondwriemelen. Ook Kinoshita lijkt dus weer een zelfportret te maken via de bewuste enscenering van een stuk van haar eigen naam. Zij nodigt als het ware de bezoekers uit in de twee delen van haar 'zelf': de *Kino* en de *shit*.

Ongetwijfeld moeten er nog heel wat vergelijkbare voorbeelden in "De Opening" en de collectie van het SMAK te vinden zijn, maar die ontsnappen mij door mijn beperkte talenkennis.

IV. ONBEWOONBARE KAMERS

Kinoshita plaatst ons meteen ook op het kruispunt met een vierde, laatste lijntje, dat ik doorheen "De Opening" meen te kunnen trekken vanuit mijn uitgangspunt van de evolutie in het werk van Duchamp. En dat is de lijn der 'kamers'.

het paradigma Duchamp

Voor de vele kamers in de hedendaagse beeldende kunsten zouden we in eerste instantie ook een veel platter, cynische reden kunnen geven. Heel wat hedendaagse kunstenaars blijken uit de interieurinrichting te komen - met op kop de grote Bacon, die ooit nog aan de kost kwam als *designer* van *art-deco* meubels - zoals trouwens ook Magritte aan de kost kwam als ontwerper van behangpapier. De decoratieve tendens in de actuele kunst, bijvoorbeeld bij Delvoye, lijkt dan ook een soort ironische speling van het lot.

Het is ongetwijfeld interessanter om het fenomeen van de kamer in de hedendaagse beeldende kunsten eens te meer te bekijken vanuit Duchamp, meer bepaald de *unheimliche* kamer die hij op het einde van zijn leven achterliet: "Etant donnés: 1°la chute d'eau, 2°le gaz d'éclairage". Ik heb al verwezen naar die kamer als een soort *peepshow*, een kamer waaruit de kijker buitengesloten wordt, als een voyeur. In die kamer zelf echter zien we een stuk 'buiten': een zonovergoten idyllisch landschap met onder andere een watervalletje, daarin ligt een vrouw, in de stijl van Courbets "l'Origine du monde", die tot overmaat van duidelijkheid nog eens haar geschoren geslacht extra bijlicht met een hoog opgestoken fallische gaslamp. Ik ga mij hier niet wagen aan een interpretatie van deze installatie, die inderdaad alle Duchampspecialisten perplex laat - maar kunstenaars blijkbaar niet.

al dan niet fantasmatische kamers in het SMAK

Ik heb inderdaad het gevoel dat de kamers hier, in het SMAK, decoratief ingericht of niet, elk op zich een interpretatie vormen van een soort oerkamer, van een of andere oerscène in die kamer. Dat lijkt bijvoorbeeld direct het geval bij de "Regenfrau" van Rist - waarnaar ik reeds verwees, als een soort *remake* van Duchamps "Etant donnés" *à la manière de* Lynch.

Er is echter ook een groot verschil van de hedendaagse kamers met die van Duchamp – ze gaan verder dan Duchamp, in die zin dat er, letterlijk, een bepaalde drempel wordt overschreden, heden mogen we de oerkamer betreden. We mogen binnen, maar of we dat graag doen is een andere vraag. Want inderdaad, die kamers blijken vaak 'onleefbaar' - we voelen er ons 'bedreigd': ofwel doordat ze té

vol zijn ofwel doordat ze té leeg zijn. Ik wil dan ook eindigen met snel even de té volle van de té lege kamers te onderscheiden.

Eerst op een rijtje de kamers waar we het niet lang volhouden omdat ze té vol zijn. Net als Kafka's hoofdpersonage, in "Der Prozess" en "Das Schloss", overvalt ons in bepaalde kamers uit "De Opening" een gevoel van verstikking, omdat de lucht er als het ware zwanger is van een ondraaglijk genot. Die kamers zijn te vol van een bepaald genot. En dat ontvluchten wij.

Een grootmeester op het gebied van het volstouwen van kamers is ongetwijfeld Kabakov. U herinnert zich nog zijn 'publieke toiletten', waarin het anale genot uit de voegen barst en ons dreigt te overstromen.

Bij Copers' tuinhuisje, "De tuinman en de dood", deinzen we terug voor de zeis die daarin rondzwaait - als een perfecte belichaming van het genot van wat Freud de monocultuur der doodsdriften noemt.

Kinoshita's 'voorstelling' is een dubbelzinnig geval: langs de ene kant té vol, langs de andere kant té leeg. Langs de volle kant is té veel te zien, waardoor we niet weten waar kijken: wat we vluchten, in de lege Kino-zaal, moet iets zijn van de orde van het scopische genot, de blik.

Ook een verblijf in Meireles' 'kathedraal' of 'fontein', met al die razend tikkende meters en klokken, werkt verstikkend - in dit geval door de evocatie van een innerlijke stem.

Tegenover die kamers die vol zijn van bepaalde partiële en perverse vormen van genot, kan nu ook nog een reeks *cleane*, ascetische of aseptische kamers gesteld worden: kamers die door elk genot, elk object van genot verlaten lijken.

Het properste voorbeeld is ongetwijfeld "Environment" van Peire: een kamer van louter spiegels, waarin we onszelf als het ware in de ruimte zien hangen, tussen streepjescodes die in de hoogte en de diepte wegschieten. De spiegel, en het narcisme waartoe hij leiden, vormen inderdaad hét middel bij uitstek om het genot der partiële driften buiten te sluiten.

Ook een kale kamer is het ruimtefragment van Brouwn, in zaal drie: een leeg hok, in spaanplaat, waarvan enkel de afmetingen worden opgegeven.

Ik herinner ook nog eens aan Lohaus, met zijn fragment van een muur met op de holle binnenzijde *Ich*, en op de bolle buitenzijde *Du* gegrift. Zo wordt inderdaad het 'ik' geëvoceerd als een lege ruimte, "An empty fortress" - om het met de titel van een bekend werk van de Bruno Bettelheim te zeggen.

"Ensemble autour de ~~MUR~~" van Tuerlinckx slaagt erin om met de meest abstracte middelen de allerleegste kamer te suggereren. Dit werk is eigenlijk slechts een virtuele kamer, die als het ware van binnenuit gemaakt wordt, door overheadprojecties, op de eerste de beste vier muren, van een aantal voor de constructie van een kamer relevante betekenaars, zijnde TABLE & OBJET, ~~MUR~~, ~~Sol~~ en ///.

Té volle en té lege kamers, te veel en te weinig genot - gelukkig ligt daartussenin toch nog één kamer die, met alle ironie, het perfecte lustprincipe belichaamt, niet teveel en niet te weinig genot, maar *juste ce qu'il faut* - de perfecte huiskamer dus, de kamer waarin een mens zich thuis voelt en waarin we het publiek dat ons zo lang langs alle lijnen is gevolgd graag uitnodigen om daar nu eens op het gemak te gaan uitrusten. In Schütte's "Belgian Blues" vind je een aantal sofa's die toelaten om helemaal te verzinken in een aantal Belgische zeezichten doorheen aluminium ramen.