Psychoanalytische bemerkingen rond "Slave Unit" van Cel Crabeels[1]

Lieven Jonckheere

"Slave Unit" is een video van Cel Crabeels uit 2003, in kleur. Gelegen op een grijze mat, met duidelijk zichtbare middenscheiding, kronkelen 'een man' en 'een vrouw' dooreen in een soort rituele dans van wederzijdse aantrekking en afstoting. Af en toe verdwijnt één van beiden uit beeld. Alles draait rond een fotoapparaat, waarmee man en vrouw elkaar om beurten fotograferen. Soms ziet men hoe ze dit doorgeven, hoe ze elkaar dat fotoapparaat afhandig maken. Die scène wordt in beeld gebracht door drie verschillende camera's, de toeschouwer krijgt het koppel te zien vanuit drie verschillende hoeken: van boven uit, van voor af en onderste boven. Na elke flits blijkt de camerahoek veranderd te zijn, om de zoveel flitsen verandert ook het fotoapparaat van eigenaar.

Vanwaar die flitsen blijven komen, van het fotoapparaat op de scène of van buiten de scène, dat blijft onduidelijk – en dat is meteen ook het meest intrigerende aspect aan deze video, waarop de titel alludeert. Niet vertrouwd zijnde met de fotografie heb ik het even opgezocht: een *slave unit* is een externe flitsinstallatie die zich middels een foto-elektrische cel laat 'aansturen' door de flits van het fotoapparaat; de flits van het fotoapparaat is dus de *master unit*; als de meester flitst, registreert het oog van de slaaf dat en flitst deze meteen mee …

een preliminaire geruststelling

Hoewel ik "Slave Unit" nog niet had gezien, aanvaardde ik toch zonder veel nadenken om daarop een psychoanalytisch commentaar te geven. Ik was meteen gecharmeerd geworden door die prachtige, dubbelzinnige titel. Anderzijds gokte ik er ook op dat ik vanuit mijn recente boek, "Het seksuele fantasme voorbij. Zeven psychoanalytische gevalsstudies"[2], waarin ik uitgebreid inga op masochisme en sadisme, al snel iets zinnigs zou kunnen vertellen over om het even welke meester-slaaf verhouding.

Na de video bekeken te hebben, wist ik echter hoegenaamd niet waar te beginnen. In mijn eerste verlegenheid dacht ik dan ook meteen: ik moet de maker van dit ding om een tip vragen, ik moet hem ertoe zien te verleiden om een tipje op te lichten van de duistere sluier over "Slave Unit". Er moest dus maar een interview met "de mens achter het werk" van komen. Eenmaal ik de coördinaten van Cel Crabeels op zak had, besloot ik bij wijze van voorbereiding op dat interview "Slave Unit" een tweede keer aandachtiger te bekijken. En vanaf dat moment bleek ik gelanceerd te zijn. In mijn psychoanalytische benadering van kunst is dit inderdaad een terugkerende ervaring: vanaf het moment dat er een soort psychische contact met de kunstenaar is tot stand gekomen, een 'overdracht' zoals dat dan heet, dan blijkt het niet meer echt nodig om hem zijn werk zelf te laten verklaren; vanaf dat moment gaat het werk zelf spreken langs al zijn poriën en puistjes, langs al zijn gaten en details – alsof de kunstenaar er vanaf dat moment zelf in is gaan huizen. Ik had Cel Crabeels laten verwittigen dat ik hem zou contacteren, misschien zat hij te wachten op een telefoontje – vanaf dat moment telefoneerde "Slave Unit" in elk geval geregeld naar mij. Zodoende trad langzamerhand een kanteling op in de driehoeksverhouding tussen "Slave Unit", "Cel Crabeels" en "mijzelf"

---

[1] 12/12/2004

[2] Jonckheere, Lieven, Het seksuele fantasme voorbij, Acco, Leuven, 2003.

– een kanteling die er uiteindelijk toe zou moeten leiden dat ik, op het eind van deze informele krabbel, in staat zou moeten zijn om met Cel Crabeels een babbel te hebben over "Slave Unit" waarin we elkaar als het ware evenveel te vertellen hebben, waarin we beiden in dezelfde positie staan tegenover dit werk.

Op het eerste gehoor moet dit aanmatigend overkomen. Het tegendeel is echter waar. Ik stel mezelf niet in de plaats van de kunstenaar, ik stel enkel dat de kunstenaar eigenlijk op de plaats van toeschouwer van zijn eigen werk staat. Hoewel ongetwijfeld op een of andere wijze ontsproten aan een of andere vorm van intimiteit (het onbewuste, het fantasme) van de kunstenaar, maakt het echte kunstwerk daarvan uiteindelijk geen deel meer uit. Misschien, en dat is inderdaad de radicale *Entstellung* geïmpliceerd in mijn stelling, misschien maakt het werk zelfs meer deel uit van de intimiteit van het publiek, waardoor dit publiek, niet als geheel, maar één per één, klik na klik, uiteindelijk ook telkens iets meer zou moeten te zeggen hebben over dat werk dan zijn schepper *même*. Misschien is een kunstenaar op dit punt vergelijkbaar met een kind dat niet kan weerstaan aan de verleiding om onbegrepen obscene woorden uit te kramen … telkens opnieuw tegenover elke nieuwe volwassene … teneinde daarvan een interpretatie te solliciteren en aan de weet te komen wat die grote woorden juist betekenen … wat uiteraard onmogelijk is, de Ander kent niet de betekenis van zijn eigen grote woorden.

de belichting in sadisme en masochisme

Na deze preliminaire geruststelling kan ik verschillende richtingen uit. Ik zal het niet hebben over de verhouding meester-slaaf, zoals die geënsceneerd wordt in de klinische perversies van masochisme en sadisme. Niet dat "Slave Unit" geen perverse belletjes zou doen rinkelen. Tegen de achtergrond van mijn boek over seksuele fantasmes is dat zeker voor mij wel het geval. Neem bijvoorbeeld de belichting in het theater van het perverse masochisme – belichting die hard is, die alle schaduwen oplost, zodat de slaaf als een eenzame zwarte vlek vastgevroren zit in een ijskoude lichtkegel – het onbarmhartige licht van de haat waarin, met de woorden van Oscar Wilde, *every rock will loose its shadow*. Dit blijkt inderdaad een van de problemen, of voordelen te zijn, met de *slave* flitser: het plastische effect van de zijwaartse belichting door de *slave* flitser wordt tenietgedaan door het vlakke frontale licht van de ingebouwde *master* flitser. Dit klinische, perverse kantje lijkt mij echter niet de meest inspirerende kant aan "Slave Unit".

De mogelijke dialoog tussen "Slave Unit" en de psychoanalyse situeert zich op een meer structureel niveau. Dit werk zegt minder over de mogelijke, perverse verhouding tussen meester en slaaf dan over de onmogelijke seksuele verhouding tussen man en vrouw. Daarop zal ik thans dieper ingaan.

il n'y a pas de rapport sexuel (J. Lacan)

"Slave Unit" ensceneert inderdaad een bepaalde verhouding tussen man en vrouw. Die verhouding kunnen we analyseren op verschillende niveaus.

Om te beginnen is er het fysieke niveau. Op dit niveau zijn de verschillen niet echt uitgesproken. De vrouw is niet bepaald 'verkleed' en 'opgemaakt' als 'De Vrouw'. Wel steekt ze met haar wit-rode combinatie een stuk meer af tegen de grijze mat dan de man die zich in zijn even matte outfit dapper spartelend weert tegen de latente dreiging om daarin spoorloos opgeslokt te worden.

Een tweede niveau zouden we 'psychologisch' kunnen noemen, omdat het daarin gaat om *gender identity*, om de verschillende rollen van man en vrouw die, zegt men toch, het resultaat zouden zijn van de gecombineerde invloed van biologische aanleg en culturele opvoedingspatronen. In de meest simplistische versie daarvan zou de vrouw even onderworpen en passief moeten zijn als de man dominant en actief is. "Slave Unit" lijkt nu die machtsverhouding op een ironische wijze te problematiseren, op losse groeven te

zetten. Als we de fotograaf mogen identificeren met de meester en de gefotografeerde met de slaaf – wat verantwoord lijkt, vermits de fotograaf zich altijd fysiek *on top* bevindt[3] - dan moeten we vaststellen dat "Slave Unit" man en vrouw voortdurend heen en weer doet rollen tussen de rol van fotograaf-meester en die van gefotografeerde-slaaf.

Op dit punt zouden we ons nu, met de hedendaagse psychologie, kunnen beginnen uitputten in een fenomenologisch-observerende en zelfs een kwantificerend-statistische vergelijking tussen 'de man' en 'de vrouw'. En dan zouden we bijvoorbeeld kunnen vaststellen dat de man blijkbaar in geen enkele positie goed weet wat hij wil. Als fotograaf-meester loopt hij heel erg dominant van stapel, hij dwingt de vrouw in allerlei poses, op een bepaald moment lijkt hij haar zelfs te willen ontkleden – maar uiteindelijk blijft hij steken in een doelloos weg en weer gefoefel. Ook als gefotografeerde-slaaf heeft hij het moeilijk om zich volledig in zijn rol in te leven, hij stelt zich in elk geval iets té actief op, hij neemt uit zichzelf al allerlei getormenteerde, artificiële, met enige goeie wil 'erotisch' te noemen poses aan, en even begint hij zelfs zichzelf te ontkleden. De vrouw daarentegen lijkt in beide posities een stuk meer relaxed. Als meesteres is ze aanvankelijk vrij afstandelijk, om geleidelijk aan dominanter te worden; maar ook als slavin gedraagt ze zich waardiger, minder obsceen. Kortom: als meesteres én als slavin heeft de vrouw meer klasse.

Een en ander zou nu inderdaad ook statistisch kunnen onderbouwd worden. Als iemand voldoende tijd en gebrek aan ironie heeft om te turven hoeveel keer de vrouw onderligt en hoeveel keer de man, hoeveel keer de man het fotoapparaat in handen heeft en hoeveel keer de vrouw, dan verneem ik daarvan graag het resultaat. Ik vrees echter dat op d niemand daarvan wijzer wordt.

door het oog van de fallus: een verhouding tussen man en vrouw

Ik zoek het liever langs een andere weg – die ik zojuist al even ontsloten heb met de term 'apparaat': het moet immers duidelijk zijn dat ik daarmee alludeer op het apparaat bij uitstek dat de fallus is. De fallische allure van het fotoapparaat, zeker als dit nog eens voorzien is van een joekel van een erectiele telelens, is dankzij de psychoanalyse een *standing joke* in onze cultuur geworden. Dit verbergt echter dat het oog op zich al iets indringend, iets fallisch heeft. Denken we bijvoorbeeld aan de tekeningen die Jean Cocteau maakte tijdens zijn drugontwenningskuur, met ogen die op steeltjes uit ht hoofd puilen.[4]

Een origineel aspect aan "Slave Unit" is nu echter dat daarin niet zozeer de fallische dimensie van het oog/fotoapparaat gereveleerd wordt, maar die van de fotograaf. Het is wel heel erg opvallend hoe de fotograaf-meester zich telkens opnieuw weer in de schoot of het kruis van de gefotografeerde-slaaf nestelt. Er wordt quasi nooit vanuit een andere positie of verhouding gefotografeerd. Fotograaf en gefotografeerde zijn als het ware als Siamese tweelingen met elkaar vergroeid ter hoogte van beider kruis. Rond dat gemene kruis roteren ze dan voortdurend een kwartslag om elkaar heen; vanuit dat gemene kruis rijst telkens weer de ander op als een reusachtige fallus, een fallus die meteen uitgerust wordt met een fotografisch oog, een oog dat het subject aanstaart als een object … Inderdaad, uiteindelijk vormen fotograaf-meester en gefotografeerde-slaaf samen één geheel, één 'persoon' die innerlijk verdeeld is en die dus voortdurend zichzelf bekijkt 'als een ander'. De positie van waaruit die 'ene persoon' zichzelf bekijkt 'als een ander', is dan het punt in zichzelf dat elke man als 'vreemd' beschouwt, als niet integreerbaar in het geheel van zijn persoontje – en dat is inderdaad op paradigmatische wijze de fallus die terzelfder tijd vreemd (geen deel van zichzelf) én vertrouwd (wel deel van zichzelf). De choreografie van Crabeels schoeit

---

[3] Slechts enkele malen, gedurende één langere en twee korte sequenties, ligt de man als fotograaf onderaan. Op die momenten zit de fotograaf dus niet in de positie van de meester maar in die van slaaf.

[4] Dat geldt ook voor andere lichaamsopeningen of erogene zones.

dus de verhouding tussen man en vrouw op de leest van de *unheimliche* verhouding van de man tot 'zijn' fallus.

Nog *unheimlicher* is dat het oog daarbij van plaats is verschoven: het verschijnt immers ter hoogte van de fallus. Normaliter beziet de man zijn fallus als een 'vreemd ding'; hier kijkt de fallus, onder de vorm van een gefalliciseerde wezen naar de ander als naar een 'vreemd ding'. Deze verschuiving kunnen we op twee manieren formuleren. Vooreerst: wie het oog/fotoapparaat in handen heeft, die wordt de meester of de fallus, die identificeert zich met de meesterbetekenaar van de fallus. Omgekeerd kunnen we echter ook zeggen: wie de fallus is, heeft het oog.

Vanuit het perspectief van de psychoanalyse heeft het weinig zin van te wijzen op de fallische dimensie van het oog van de fotograaf-meester zonder die in verband te brengen met de twee even klassieke als extreme lotgevallen van die fallus, zijnde de erectie en de castratie.

Erectie. Enerzijds kunnen we vaststellen dat man en vrouw zich geregeld boven elkanders kruis verheffen, teneinde even uit de hoogte te fotograferen, om daarna weer ineen te zakken en neer te zijgen op hun vertrouwde stek, op de gefotografeerde-slaaf-kruis.

Castratie. Anderzijds blijkt de fotograaf-meester-fallus af en toe uit het beeld te verdwijnen. Wanneer de man-fotograaf uit beeld verdwijnt, blijft de (gecastreerde) vrouw lang roerloos liggen, als een toonbeeld van rust, zonder dat ze nog gefotografeerd wordt. Wanneer daarentegen de vrouw-fotograaf even verdwijnt, slaat de (gecastreerde) man wild om zich heen en neemt hij in snelle opeenvolging de meest getormenteerde houdingen aan, die overigens ook op topsnelheid van buiten de scène worden geflitst. En tenslotte: wanneer de vrouw even naast de man gaat liggen, en hem dus niet fotografeert vanuit zijn kruis, dan houdt deze laatste zijn handen op zijn kruis, als een vrouw, alsof hij iets te verbergen heeft – wat moet verborgen worden is nooit de fallus, maar de castratie.

de flits als drift
slaat een zwart gat tussen man en vrouw

"Slave Unit" ensceneert dus een visuele verhouding tussen man en vrouw middels de fallus (geschoeid op de leest van de verhouding van de man tot de fallus, met centraal daarin de castratie). Dat zou een redelijk bevredigende verhouding zijn, ware er niet 'de flits' bij elke verandering van camerahoek. Zoals al aangegeven in het begin lijkt die flits mij het meest intrigerende, moeilijkst situeerbare element in "Slave Unit" – wat de psychoanalyse een element van reële zou noemen. Om te beginnen is de topologie van die flits al niet eenduidig vast te stellen: wordt die flits *on stage* afgevuurd, door de *master unit* of het fotoapparaat dat op de scène circuleert tussen man en vrouw; of wordt hij *off stage* afgevuurd, van buiten de scène, door een of meerdere *slave units* die we daar dan wel moeten veronderstellen? Hoe dat ook zij, elke flits slaat uiteindelijk een gat in het beeld. Na elke flits valt het beeld een fractie van een seconde weg, trekt het even zwart weg, vooraleer de scène weer opdoemt vanuit een andere hoek. Dat met een obsederende regelmaat terugkerende zwart gat, dat repetitief dood moment, die obsederende syncope van het beeld vanuit telkens weer een andee hoek incarneert voor ons de seksuele drift in het visuele register. Deze drift is in feite het tegendeel van de fallisch geconstrueerde verhouding tussen man en vrouw. Hij is het punt waarop man en vrouw even van elkaar loskomen, waarop ze elkaar even uit het oog verliezen – en dat door die fallische verhouding moet verborgen worden.

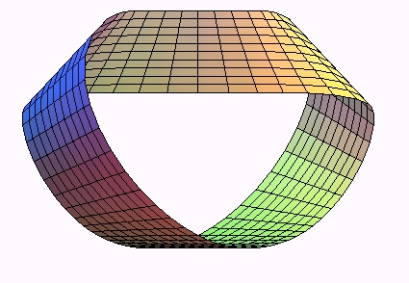
Het meest *unheimliche* aan de visuele drift, zoals deze hier gevisualiseerd wordt, is merkwaardig genoeg nog het geluid, onder de vorm van de klik van het fototoestel bij elke flits, bij elk zwart dat wordt geslagen, in een voor de rest doodstille vertoning. Er weerklinkt geen stem van een almachtige God of regisseur die commandeert, die het ritme van de visuele drift dirigeert; dit wordt enkel gescandeerd door het

klikken. Dit gegeven kunnen we resumeren als 'het geluid van het zichtbare', of eigenlijk 'het geluid van het onzichtbare'. Deze uitdrukking kan in eerste instantie paradoxaal overkomen.

Voor een eerste snel begrip kan ik verwijzen naar de fenomenologie van het perverse voyeurisme. Op het moment dat hij helemaal geabsorbeerd zou moeten zijn door zijn 'gekijk', blijkt de voyeur in werkelijkheid compleet verdeeld te zijn: enerzijds is hij effectief één en al oog, maar anderzijds moet hij toch ook één en al oor worden wil hij niet betrapt te worden als één en al oog. Een beetje een voyeur is inderdaad hypergevoelig voor geluiden. Bij elke klik verandert hij van blik, iedere klik breekt zijn visuele drift.[5]

het kader van het fantasme
maakt de realiteit

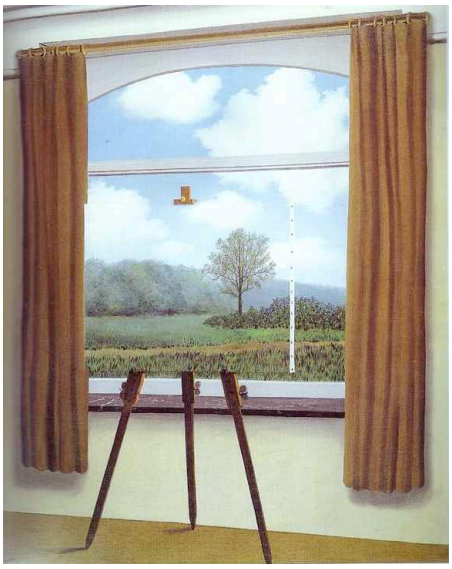
De traditionele dichting voor dit zwarte gat in het visuele is het fantasme. "Slave Unit" doet de contouren opdoemen van een der belangrijkste elementen van dat fantasme, zijnde het kader. Het kader van het fantasme is vergelijkbaar met dat van een raam, waardoor iets te zien is. Er is echter een probleem, dat kader heeft een bepaalde wrong gekregen, waardoor onbeslisbaar wordt waar zich nu juist het tafereel situeert dat door dat raam is te zien. De wrong in dat kader kunnen we vergelijken met een Möbiusband; dit is een topologische figuur die tot stand komt als men bijvoorbeeld een lange strip papier één draai geeft en met de tegenovergesteld uiteinden weer bijeenplakt. Onder platgedrukte vorm geeft dat dan bijvoorbeeld het volgende:



Het moet duidelijk zijn dat het onmogelijk is om in dergelijk kader een raam te plaatsen, om op dat kader een doek te spannen, op een manier dat er een éénduidige wijze afscheiding ontstaat tussen een voor en een achter, tussen een binnen en een buiten.

Een artistieke illustratie van dit topologisch principe vormt bijvoorbeeld het bekende werk van René Magritte "La condition Humaine" (1933).

[5] Lacan, Jacques, Le Séminaire (texte établi par Jacques-Alain Miller), Livre Sém XI: Les Quatre concepts fondamentaux de la Psychanalyse (1963), Paris, Seuil, 1973, pp. 79-80.



Dat doek toont een schildersezel in een raamopening, met op het doek wat door dat raam te zien zou moeten zijn. Blijft echter ambigu of het tafereel zich nu aan 'deze zijde' bevindt (op het schilderij, in het fantasme) of aan 'gene zijde' (in de realiteit). Dat vooruitspringen en terugwijken van het beeld suggereert uiteindelijk dat het een soort zwart gat in de werkelijkheid afdekt – want dat is inderdaad wat het fantasme volgens de psychoanalyse doet.

Iets van deze orde lijkt nu ook te spelen in "Slave Unit", dat we bijgevolg ook als een fantasmatische scène kunnen beschouwen. Hier wordt het kader gevormd door de kadrering van het beeld – waardoor/waarop een grijze realiteit te zien valt (de mat met middenlijn, waarop man en vrouw zoeken naar een visuele verhouding). Ook hier werd een ambiguïteit rond de lokalisatie van het beeld geïntroduceerd via een operatie op het kader, of eigenlijk twee operaties. Hoe hij dat technisch heeft klaargespeeld, is Cel Crabeels' *inconceivably private joke* – met de elegante uitdrukking waarmee de literaire kritiek haar machteloosheid tegenover het laatste werk van James Joyce resumeert. Om te beginnen kan ik, als leek in de fotografische beeldmanipulatie, alleen maar vaststellen dat de kadrering van het beeld niet die van de drie verschillende camera's met hun drie verschillende gezichtshoeken blijkt te zijn. De kadrering verandert niet, maar blijft vast; ze wordt als het ware gevormd door een zwart blad waarin een gat is uitgesneden en dat dan over de kadrering van de drie camera's wordt gelegd. Vervolgens zien we het koppel wel voortdurend vanuit drie constant wisselende perspectieven, het perspectief van de scène waarop ze ondertussen evolueren blijft echter vast. Zo blijft bijvoorbeeld de middenverdeling van de grijze mat inderdaad heel de tijd onbewogen middenin het beeld aanwezig, om het even of het koppel nu van boven uit, van voor af of onderste boven wordt getoond.[6] Dit heeft een merkwaardig, *unheimlich* effect dat samengesteld is uit een aantal effecten.

Vooreerst gaan man en vrouw daardoor als het ware zweven; in welke ruimte of realiteit ze zich bevinden, is niet meer ondubbelzinnig duidelijk. Vervolgens zorgt dat ook voor een heel complexe

---

[6] Het kader, met zijn vaste middenscheiding, doet denken aan dat van Marcel Duchamps meesterwerk op glas "La Mariée mise à nu par ses célibataires, même" – dat ik in mijn hogerop aangehaald boek inderdaad analyseerde als een seksueel fantasme. Boven die scheiding bevindt zich het domein van de *Mariée* (Bruid), daaronder dat van haar *Célibataires* (Vrijgezellen). Het schilderij probeert in beeld te brengen hoe de Vrijgezellen mogelijks zouden kunnen doorstoten tot de Bruid, hoe eventueel een fantasmatische verhouding tussen beide tot stand zou kunnen komen. Volgens Duchamp zelf zou hij daarin na meer dan tien jaar werk uiteindelijk zijn mislukt (*definitively unfinished*).
Gebruikt Crabeels in "Slave Unit" nu misschien het fantasmatisch kader van Duchamp om zijn eigen visie op de verhouding man-vrouw te ensceneren? De verhouding tussen hoogte en breedte van zijn kader is in elk geval van dezelfde orde.

verdeeldheid bij de toeschouwer, een verdeeldheid tussen de drie perspectieven op de verhouding man-vrouw en dat ene perspectief op de scène. Terwijl we de grijze realiteit slechts vanuit één perspectief zien, waarbij we ons vastklampen aan die strohalm van de middellijn, zijn we gedwongen om de wisselende verhouding tussen man-vrouw, hun rolomkeringen, te volgen vanuit verschillende perspectieven.

Een laatste opmerking, over wat binnen dat fantasmatisch kader opgevoerd en te zien gegeven wordt van de man-vrouw-verhouding. Veel is dat niet. Zo is er bijvoorbeeld geen spoor van fetisjisme – fetisjisme dat een of ander lichaamsdeel (handen, voeten, haar, borst, etc) zou idealiseren als ersatzfallus (de fetisj als plaatsvervanger van de ontbrekende fallus van de moeder, volgens de meest klassieke visie van Freud). Ook van een sadistische verhouding ontbreekt elk spoor – sadisme dat het lichaam zou verbrokkelen (fantasme van *corps morcelé* als uiteenvallen van het spiegelbeeld, volgens de meest klassieke visie van Lacan), dat in het lichaam zou penetreren om het binnenste buiten te keren in een razende queeste naar de ondraaglijke keerzijde van het Schone (het reële van het object *a* van het genot, volgens de latere Lacan). Geviseerd, gefotografeerd wordt enkel het gezicht, het vlakke, gesloten gezicht. *Faces wide shut*.

seksuele act?

Na de enscenering van een fallische verhouding middels het oog, met het zwarte gaatje dat de visuele drift daarin telkens ponst en de gekunstelde wijze waarop het fantasme dit probeert te dichten, kom ik tot de seksuele act – want dit is inderdaad de act waarrond "Slave Unit" draait. Alle auteurs van voorliggend boekwerk werd gevraagd om commentaar op een werk te geven binnen de context van het door Robrecht Vanderbeeken gestelde thema "What are you doing?". Dit boek handelt dus over 'de daad', over de implicatie van het subject in een act, zijnde het engagement in een act en de implicaties daarvan.

Ik hoop dat ik niet de enige ben die het, in antwoord op deze klassieke ethische vraag[7], meent te moeten hebben over dé daad, over de meest dierlijk lijkende daad die als puntje bij paaltje komt de menselijke daad bij uitstek blijkt te zijn – ik heb het uiteraard over de coïtus of 'samenkomst' tussen man en vrouw, die ook wel eens de liefdesdaad wordt genoemd.[8] Feit is dat 'het' er in "Slave Unit" niet van komt. Ondanks de hogerop gemaakte vaststelling dat man en vrouw daarin juist ter hoogte van het kruis als het ware met elkaar zijn vergroeid. Of misschien juist daardoor. Man en vrouw blijken in elk geval te zijn verstrikt geraakt in een besluiteloos over en weer kantelend voorspel, in een eindeloos lijkende herhaling van omkeerbare handelingen. Deze verhouding tussen man en vrouw zouden we daarom ook kunnen beschrijven als een *Gestalt*, een in zichzelf gesloten imaginaire eenheid, waarbij nu eens de ene op de voorgrond komt, als meester-fallus, en dan weer de andere, afhankelijk van het blikpunt, van wie het fotoapparaat/oog in handen heeft. Uiteindelijk komt het dus niet tot een echte daad; er grijpt geen echte act plaats, in die zin dat iets onomkeerbaar gebeurt dat beide protagonisten treft en verandert in de grond van hun wezen of in het fundament van hun verhouding tot elkaar. Alles verandert voortdurend, maar uiteindelijk verandert er niets.

Mij zet dat in elk geval aan het fantaseren over wat er dan wel zou kunnen gebeuren, wat dan wél een onomkeerbare, reële act zou kunnen zijn die erin slaagt om de imaginaire eenheid, de constante reversibiliteit van de *Gestalt* te doorbreken. Ik wees er al op dat soms één der protagonisten uit beeld verdwijnt, als een vorm van castratie. Dat blijkt echter niet definitief genoeg te zijn: daarna wordt even

---

[7] Voor een begin van een psychoanalytisch antwoord op de vraag "Que dois-je faire?" zie Lacan, Jacques, Télévision, Seuil, Paris, 1974, pp. 65-66.

[8] Dieren copuleren, verbinden zich met elkaar – mensen coïteren, komen samen.

doelloos en hopeloos verder over en weer gerollebold. Misschien moest er maar eens een derde binnenbreken in het beeld en de camera afpakken of vernielen? Of misschien moest het beeld maar eens helemaal worden overbelicht, en dus in licht worden opgelost …

Een finale vraag die daar meteen bij aansluit is overigens ook of er van deze *performance* een of andere materiële herinnering rest, een product. Zijn er bijvoorbeeld effectief foto's genomen en zijn deze dan te bekijken? Misschien dat daarbij dan zou blijken dat er niet zo doelloos en hopeloos over en weer is gerollebold geworden. Misschien blijkt dan dat elke figuur eigenlijk een letter vormt, en dat heel de choreografie van "Slave Unité" slechts een poging is om een nieuw geschrift te creëren – het Geheimschrift van de Liefde, wachtend op zijn Champollion om ontcijferd te worden. De boodschap zal echter nooit een andere zijn dan dat de onmogelijkheid van de seksuele (*ce qui ne cesse pas de ne pas s'écrire*). Elke liefde, bijvoorbeeld die van "Slave Unit", dekt die onmogelijkheid van de seksuele verhouding af, doordat ze ertoe neigt om de contingentie van haar oorsprong (*ce qui cesse de ne pas s'écrire*) om te buigen in een noodzakelijke lotsbestemming (*ce qui ne cesse pas de s'écrire*).[9]

Of is er enkel vruchteloos geflitst geworden?[10]

gegevens auteur

Lieven Jonckheere
Ham 8
B-9000 Gent
0032 9 2232100
0032 476 428515
lieven.jonckheere@skynet.be

doctor in de psychologie, docent Psychologische vakken Hogeschool Gent
psychoanalyticus, stichtend lid van de Kring voor Psychoanalyse van de New Lacanian School

[9] Lacan, Jacques, Le Séminaire (texte établi par Jacques-Alain Miller), Livre XX: Encore (1972-1973), Paris, Seuil, 1975, p. 132.

[10] "Slave Unit" interpreteer ik als een artistieke ondervraging van de lotgevallen van de onmogelijke seksuele verhouding tussen man en vrouw. Zoals vaak het geval is kan ook dit werk daarnaast, of daar bovenop, nog eens geïnterpreteerd worden als een narcistische ondervraging van de mogelijke verhouding van de kunstenaar tot zichzelf, als een soort psychisch zelfportret dus. Cel Crabeels is zeker niet de eerste of de enige die zijn eigen naam op imaginaire wijze in zijn werk ensceneert; sedert Duchamp lijkt dit zelfs een *must*. Men weet inderdaad dat "La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même" door Duchamp zelf ooit werd uitgelegd als een zelfportret, als een poging om zijn door het huwelijk van zijn zus Suzanne gekwetste narcisme weer te helen: via de *Mariée* en haar *Célibataires* trachtte hij de twee stukken van zijn naam, *Mar* en *Cel*, weer te lijmen met als verhoopt resultaat dat hij zichzelf weer graag zou kunnen zien – *même* als equivoque op *m'aime*. Met alle ironie hem eigen vat Duchamp "La Mariée mise à nu pars es Célibataires, même" dus zelf samen als *Marcel m'aime*.
Hebben we bij Cel Crabeels iets vergelijkbaars? Ontpopt hij zich ook op dit punt tot erfgenaam van Duchamp? Het grijze kader waarin man en vrouw van "Slave Unit" gevangen zitten, ensceneert in elk geval al een soort *Cel*. Het woord *Unit* uit de titel is overigens zo goed als synoniem voor *Cel*. Vervolgens vertoont het tafereel in die cel veel minder gelijkenis met een of ander liefdesspel dan met *un panier de crabes*. Voor alle duidelijkheid: de naam 'Crabeels' heeft etymologisch geen uitstaans met 'krab', maar met het Franse woord voor 'raaf' zijnde *corbeau* (vermoedelijk werd iemand 'Corbeel' genoemd omwille van zijn ravenzwarte haar, naam die later verbasterd raakte tot 'Crabeel'). Het onbewuste, en het daarop drijvende narcisme houdt echter geen rekening met dit soort historische etymologie, maar enkel met de homofonie, de klankassociaties – zoals kinderen die elkaar proberen te beledigen met de naam van elkanders vader. Bij gebrek aan 'dieptepsychologisch' materiaal uit de mond van Cel Crabeels zelve heeft het uiteraard weinig zin om verder te gaan in dit soort imaginaire interpretaties.