DE ATOPIA VAN HET INTIEME TUSSEN LICHAAM EN GEEST VOLGENS DE LACANIAANSE PSYCHOANALYSE[1]

Lieven Jonckheere

Inleiding

lichaam, geest en sintoom

"Ziek tussen lichaam en geest": deze uitdrukking – waarvan ik graag benadruk dat ze niet de mijne is, maar het thema van de reeks waarbinnen ik gevraagd werd, door Piet Vanrobaeys, om deze lezing te geven – suggereert dat de oorzaak van wat men 'ziekte' noemt niet alleen maar in het lichaam of in de geest ligt, maar dat die moet gezocht worden in beider verhouding, in een wanverhouding of eventueel zelfs in het ontbreken van enige verhouding tussen lichaam en geest. Als ik het hier nu, om toch binnen het thema te blijven, zal hebben over "Kunst tussen lichaam en geest", dan betekent zulks dat ik de delicate vraag stel of kunst, net als een ziekte, ook het resultaat moet zijn van een of ander probleem in de verhouding tussen lichaam en geest?

Uiteraard heeft dit soort hypotheses en vragen slechts zin als men eerst kan duidelijk maken wat nu juist moet verstaan worden onder 'lichaam' en 'geest'. Ik zal dat even aangeven vanuit de psychoanalyse.

De *common sense* visie gaat impliciet uit van het lichaam van de geneeskunde, het lichaam als biologische machinerie die we met de dieren gemeen hebben. Anderzijds is de idee van de geest altijd gemodelleerd op het typisch menselijk genoemde zelfbewustzijn van de filosofie, volgens dewelke we kunnen weten wie we zijn en waarom we wat doen. Dat dierlijk-medisch lichaam wordt verondersteld het tastbare fundament te leveren voor die vluchtige menselijk-filosofische geest: het lichaam geeft als het ware de geest.

Zo eenvoudig is dat in werkelijkheid echter niet. Niemand ervaart zijn lichaam alleen maar op medische wijze, als een geoliede machinerie – die soms even blijkt te kunnen haperen. Onze geest ervaren we evenmin op louter filosofische wijze, als een klare spiegelverhouding tot onszelf – die, dat geeft men grif toe, soms even vertroebeld blijkt te kunnen worden. En de psychologie profiteert van de wetenschappelijke onvatbaarheid van de sprong van het lichaam naar de geest, om te suggereren dat de geest wel eens evengoed het lichaam zou kunnen beïnvloeden (psychosomatiek).

Wat is daartegenover nu de psychoanalytische visie op lichaam en geest, en hun verhouding? Ik baseer mij daarvoor op de theorie, of eigenlijk het onderwijs van Jacques Lacan.

Ik ga snel als ik meteen stel dat wat men de geest pleegt te noemen eigenlijk een antwoord vormt op de taal. De taal, die er al voor ons is, vormt inderdaad een probleem in de mate dat ze als onzinnig ervaren worden. Standaardoplossing daarvoor is wat Freud het onbewuste heeft genoemd, in die zin dat dit onbewuste die taal toch op een of andere wijze tracht zin te geven. Ik kom daarop terug.

---

[1] KASK Gent, 26 februari 2008
Een lichtelijk andere versie werd gepubliceerd in ISKA-Cahiers Gent, 2009 (verantwoordelijke uitgever Stefan Hertmans).

Maar niet alleen de taal is problematisch, en zelfs traumatisch. Dat geldt evenzeer voor het lichaam, in de mate dat dit in essentie een oncontroleerbare bron van genot is. Standaardantwoord op dit probleem is het fantasme, dat het genot van het lichaam enigszins onder controle tracht te krijgen. Ook daarop kom ik terug.

En wat tenslotte de verhouding lichaam-geest betreft moet de psychoanalyse vaststellen dat niets op een directe verhouding wijst, in geen der twee richtingen, niet van lichaam naar geest, maar ook niet van geest naar lichaam. Tussen het lichaam, als fantasmatische bron van genot, en de geest, als onbewust antwoord op de taal, gaapt een kloof – en stelt zich de vraag hoe een mens deze dan wel mag overbruggen. Dat blijkt slechts mogelijk te zijn via een 'derde element', dat Lacan een sintoom noemt: om lichaam en geest met elkaar in verband te brengen moet iedereen op zijn wijze zelf iets 'doen', zelfs iets 'uitvinden', op kosten van zijn geest en of zijn lichaam. Ook op die *inconceivably private joke*, die onvatbaar private grap van het sintoom, kom ik nog terug.

Intimiteit van onbewuste, fantasme en sintoom

We zitten dus met drie elementen: het onbewuste als standaardantwoord op de onzinnigheid van de taal, het fantasme als standaardantwoord op de oncontroleerbaarheid van het lichamelijk genot, en dan moeten we ook nog altijd ergens een of ander sintoom zien te fabriceren om dat genietend lichaam en die onbewuste geest in verhouding te brengen en samen te houden. Onbewuste, fantasme en sintoom vormen nu inderdaad elk op zich, maar ook in hun onderlinge verhouding, ieders particulariteit of eigenheid: mijn onbewuste is niet het Uwe, Uw fantasme is niet dat van Uw partner of Uw buur, en ieders sintoom is uiteindelijk *inconceivably private*. Onbewuste, fantasme en sintoom vormen dus de drie gedaantes van wat we, met een woord dat de psychoanalyse eigenlijk vreemd is, zo graag onze 'intimiteit' noemen, zonder juist te weten wat dat is.

In wat men gemakshalve voorlopig onze postmoderne tijd is gaan noemen, lijkt die intimiteit meer dan ooit bedreigd. Niets mag nog verborgen of geheim blijven. Alles moet blootgelegd, iedereen moet verraden worden, alles en iedereen moet binnenstebuiten gekeerd en uitgeschud, gesondeerd en geregistreerd, gevisiteerd en geëvalueerd worden. Transparantie is een obsessie geworden, een ideologie. Zoals elke postmoderne ideologie wordt ook deze ideologie van de transparantie gekenmerkt door een vorm van cynisme: alles en iedereen moet alsmaar transparanter worden, maar de instanties die dat promoten worden zelf alsmaar obscuurder. Gevolg is dan ook dat we schrik beginnen krijgen voor wat die duistere instanties zullen aanvangen met hun kennis van onze intimiteit. We krijgen schrik dat we ergens 'gepakt' zullen worden op onze intimiteit, op een punt in of van onszelf dat we zelf niet kennen, dat de Ander uiteindelijk beter zal blijken te kennen dan wij dat zelf kunnen.

coming out en atopia
via kunst én psychoanalyse

Daarop zijn twee antwoorden mogelijk.

In de mate dat we die niet zelf kennen, kunnen we, in een eerste paniekreflex, de neiging hebben om die intimiteit af te schermen van het bemoeizieke, boze oog van die obscure Ander. Sommigen halen dan inderdaad ook de onmogelijkste toeren uit om iets als een eigen intimiteit te construeren en deze dan te verbergen in een of ander duister hoekje. Vaak genoeg blijkt dergelijke intimiteit daar dan autodestructieve vormen te moeten aannemen. Daarmee moeten we dus oppassen.

Tegenover dit bange antwoord op de bedreiging van de intimiteit stellen psychoanalyse én kunst een ethisch te noemen antwoord, dat er integendeel in bestaat om, elk op hun eigenzinnige wijze, zelf actief naar buiten te komen met die intimiteit, met de geestelijke intimiteit van het onbewuste, met de lichamelijke intimiteit van het fantasme én met de gedragsmatige intimiteit van het sintoom. De enige houdbare wijze om onze intimiteit te bewaken is ironisch genoeg een radicale *coming out*. De kunst is

natuurlijk om daarmee naar buiten te komen zonder dat dit obscene vormen moet aannemen – zoals onvermijdelijk gebeurt als men zijn intimiteiten laat extraheren in de context van een of andere televisieformat. We mogen inderdaad stellen dat onze cultuur tot op heden nog maar twee beschaafde wegen heeft ontwikkeld om mensen met hun intimiteiten naar buiten te laten komen: dat is vooreerst, sedert onheuglijke tijden, de kunst én, heel recent, ook de psychoanalyse. In een psychoanalyse probeert men zijn drie intimiteiten zoveel mogelijk uit te spreken. Dat gebeurt, zoals bekend, tegenover één welbepaalde Ander, de analyticus, in de beslotenheid van een experimentele situatie, het zogenaamde kabinet, waarvoor de sofa nog altijd symbool staat. In de kunst gaat het er in principe, structureel, niet anders aan toe, maar dan met andere middelen en andere Anderen. Zij probeert de intimiteiten van onbewuste, fantasme en sintoom zoveel mogelijk te etaleren. Dat gebeurt voor een of ander publiek, maar toch ook altijd in speciaal daarvoor opgezette situaties, vroeger waren dat musea of galerijen, thans blijken dat vaak meer 'alternatieve ruimtes' te moeten zijn.

In elk geval: kunst én psychoanalyse zijn twee wijzen om met onze drie intimiteiten naar buiten te komen – op beschaafde wijze, zonder dat zulks *per se* autodestructief of obsceen moet uitpakken. In beide gevallen blijkt de moraal uiteindelijk altijd dezelfde te zijn: indien ver genoeg doorgevoerd laten kunst én psychoanalyse toe om te ervaren hoe onvatbaar onze intimiteiten uiteindelijk zijn – en dat zowel voor onszelf als voor de Ander. Zijn onbewuste, fantasme & sintoom zijn even onvatbaar voor een analysant zelf als voor zijn analyticus; en ook voor een kunstenaar zijn zijn onbewuste, fantasme & sintoom even onvatbaar als voor zijn publiek, hoe kunstkritisch of dieptepsychologisch geschoold ook. Deze onvatbaarheid van de intimiteiten, voor onszelf én voor de Ander, noem ik hun *atopia*. Wie dus de *guts* heeft om zijn intimiteiten zelf volledig uit te spreken met eigen woorden, of volledig te etaleren met eigen middelen, dus buiten elke *format*, wel, die zal uiteindelijk kunnen vaststellen dat geen Ander hem daarop kan pakken, maar daardoor integendeel juist alle pak op hem verliest.

Tot zover de ideologische context van wat ik hier wil zeggen, over kunst en psychoanalyse; spreken, over kunst, over psychoanalyse, heeft vandaag meer dan ooit een politieke inzet.

Waarover zal ik het nu concreet hebben? Voor elk van de drie vormen van intimiteit (de geestelijke intimiteit van het onbewuste als verhouding tot de onzinnigheid van de taal, de lichamelijke intimiteit van het fantasme als verhouding tot het oncontroleerbare genot uit het eigen lichaam en de gedragsmatige intimiteit van het sintoom als wat men moet doen om lichaam en geest samen te houden) zal ik eerst even aanduiden welke vorm de *atopia* in dat specifiek geval aanneemt. Vervolgens zal ik die specifieke *atopia* telkens proberen te illustreren, of te bewijzen, via één bepaald type beeldende kunst: ik zal dus een onbewuste, een fantasmatische en een sintomatische kunst moeten onderscheiden.

1. een psychoanalyse en een kunst van het onbewuste

het onbewuste geeft de taal zin

Over de geestelijke intimiteit van het onbewuste wil ik proberen kort te zijn. Ik herhaal dat, voor de psychoanalyse, de taal om te beginnen wordt ervaren als iets dat ons van buiten af overvalt, zonder dat we er iets van begrijpen. Lacan noemt de woorden parasieten, William S. Burroughs heeft het over de taal als *a virus from outer space.* Het onbewuste beantwoordt dan aan een soort standaard immuniteitsreactie die deze taalparasieten als het ware incorporeert, door zich daar rond te modelleren of te construeren. Het onbewuste neemt de vorm van die taal aan, wat Lacan ertoe bracht om te stellen dat *l'inconscient est structuré comme un langage*, het onbewuste is gestructureerd als een taal. Resultaat van die incorporatie van de taal door het onbewuste is dat ze zin krijgt, we beginnen haar te begrijpen – zij het vaak op geheel eigenzinnige wijze. De zin van de taal, zoals tot stand komend vanuit het onbewuste, heeft inderdaad twee kenmerken. Eerst en vooral is de taal altijd dubbelzinnig, meer

bepaald seksueel dubbelzinnig. Over het waarom van het seksuele van die dubbelzinnigheid van de taal vanuit het onbewuste zal ik het hier niet verder hebben. Belangrijker hier is de vaststelling dat de dubbelzinnigheid (of die nu altijd seksueel is of niet) uiteindelijk altijd onherleidbaar of onoplosbaar is. Dat is wat elke psychoanalyse telkens opnieuw bewijst: we kunnen niet éénduidig spreken, spreken valt niet eenduidig te interpreteren. Ook dat beargumenteer ik hier niet verder.

surrealisme als sublieme enscenering
van de dubbelzinnigheden van het onbewuste

Ik kom liever meteen *to the point*, met die bepaalde vorm van beeldende kunst waarvan kan gezegd worden dat ze actief is op het niveau van de geestelijke intimiteit van het onbewuste, en die meteen ook het eclatante bewijs levert dat de dubbelzinnigheid van de taal effectief onherleidbaar of onoplosbaar is. Dat doet deze kunstvorm door die dubbelzinnigheid als het ware te overensceneren, waarbij het, niet toevallig, vooral seksuele dubbelzinnigheden zijn die de spuigaten uitlopen. Men heeft al begrepen dat ik het hier over het surrealisme heb, het surrealisme van de jaren dertig, van tussen de twee wereldoorlogen, meer bepaald het surrealisme *à la* Salvador Dali, met bijvoorbeeld de *montres molles* uit "Le Grand Masturbateur". Of ook het surrealisme *à la* René Magritte, met bijvoorbeeld de pijp uit "Ceci n'est pas une pipe".

Twee belangrijke karakteristieken van dit surrealisme zijn direct in verband te brengen met zijn promotie van de dubbelzinnigheid van het onbewuste: zijn literair én zijn hysterisch karakter.

Het surrealisme is inderdaad in wezen een literair geïnspireerde vorm van beeldende kunst, zeer tot ergernis van plastische puristen leeft het van de taal. Dat komt onder meer tot uiting in het belang dat het aan titels hecht; vaak maken deze integrerend deel uit van het beeld, als een soort eerste 'interpretatie', en zijn ze dus koren op de molen van de dubbelzinnigheid der beelden. De grootste verdienste van het surrealisme is misschien wel dat het aantoont dat er geen einde komt aan de dubbelzinnigheid vanaf het moment dat beeldelementen in dialectiek met taalelementen worden gebracht – waarbij het *en passant* ook reveleert dat die dubbelzinnigheid altijd wel ergens een seksueel kantje heeft. In dit opzicht verdient het surrealisme het ook om een ethiek genoemd te worden: het durft het onherleidbare én het seksuele van de dubbelzinnigheid van alles waar taal mee gemoeid is onder ogen zien – en dat is iets dat wij ons, gewone burgers, vandaag alsmaar minder kunnen permitteren ... Ik kom daarop terug.

Maar eerst nog een woordje over het hysterisch karakter van het surrealisme. Dat hangt direct samen met zijn literair karakter. Zijn model voor de enscenering van talige dubbelzinnigheden buiten het eigenlijke veld van de taal haalt het surrealisme bij de hysterische conversie, zoals Freud die conceptualiseerde. De hysterie verdringt een of andere seksuele dubbelzinnigheid, en die keert dan terug op het lichaam, schrijft ze ergens in op het lichaam, bijvoorbeeld een arm, die daardoor verkrampt, verlamd geraakt, op een wijze die niet organisch te verklaren valt. Zoals Freuds hysterica's hun verdrongen seksuele dubbelzinnigheden inschrijven op het oppervlak van hun lichaam, zo schrijft het surrealisme nu zijn door de burger verworpen seksuele dubbelzinnigheden in het veld van de realiteit. Zodoende doet het surrealisme heel die realiteit in de kramp van een hysterische conversie gaan. *"La beauté sera convulsive ou ne sera pas"*, met André Bretons lumineuze motto.

Een verandering in taalpolitiek

Dat waren mooie tijden, voor het onbewuste. Maar die lijken definitief voorbij. Het surrealisme doet het niet meer, het fungeert in elk geval al een hele tijd niet meer als artistieke *avant-garde*. Omdat we niet meer tegen zijn onoplosbare seksueel getinte dubbelzinnigheden kunnen? Of, integendeel, omdat we het gevoel hebben dat het surrealisme niet meer in staat is om de onherleidbaarheid van die seksuele dubbelzinnigheid te garanderen? Zelf neig ik tot deze laatste hypothese. Wat echter ook de

reden moge zijn van het onmiskenbare artistieke diskrediet waarin het surrealisme heden is geraakt, de achtergrond daarvan lijkt mij alleszins een radicale verandering in politiek tegenover de taal – die zich van langsom duidelijker in de media manifesteert. Ik leg uit wat ik daarmee bedoel.

Vroeger, in de goede ouwe tijd, de tijd van Freud zeg maar, was de politiek tegenover de taal op zijn zachtst gezegd dubbelzinnig. Niet alles mocht gezegd worden, er heerste censuur. Maar anderzijds bestond toch ook wel een grote tolerantie voor dubbelzinnigheden, waardoor dat verbodene toch ook altijd ergens, halvelings, kon gezegd worden. Dat was dan bij uitstek de jurisdictie van de kunst. In de mate dat die kunst er inderdaad in slaagde om de inspanning van iets niet te mogen zeggen even te doen wegvallen, kon ze voor een gevoel van opluchting zorgen en oogstte ze, bij het bevrijde publiek, een hysterisch te noemen vorm van erkentelijkheid, van dankbaarheid, van bewondering zelfs. Inzake het dubbelzinnig zeggen van wat niet mag gezegd worden is het surrealisme een onbetwist hoogtepunt geweest.

In die taalpolitiek, en bijgevolg ook in de mogelijke positie van de kunst, blijkt nu vanaf een bepaald moment een kentering te zijn ingetreden. Wanneer die precies ingezet is, is onduidelijk. Dat moet na de tweede wereldoorlog geweest zijn. In de jaren zestig begon in elk geval alsmaar duidelijker te worden dat de tijd van de censuur voorbij was, alles mocht gezegd worden. Heden, in onze tijd, is het niet alleen meer een kwestie van mogen, maar van moeten geworden: heel Uw en mijn intimiteit moet gezegd worden, het moet eruit. Maar dan niet met Uw of mijn woorden. Dat moet met de woorden van de Ander, in een ondubbelzinnige tekentaal, in een of andere *format.* Dit blijkt dan altijd te moeten passeren via vragenlijsten, via gestandaardiseerde enquêtes – de vragen van de Ander moeten beantwoord worden in diens woorden. Het is *not done* geworden om Uw en mijn tijd te verspillen met het zoeken naar Uw eigen woorden voor Uw eigen intimiteiten. Er is geen speelruimte meer voor dubbelzinnigheid, voor poëzie die de taal geweld aandoet bij de poging om iets als een eigen verlangen te formuleren. De dominante politiek, of ideologie, van de communicatie is er een geworden van formattering: enerzijds belooft de Ander formattering en vragen 'de mensen', zoals dat in politiek jargon heet, nog meer formattering, terwijl er anderzijds een ware heksenjacht op gang lijkt te komen tegen al wie die heden niet meer politiek correcte dubbelzinnigheid aanhangt, zoals dat in de middeleeuwen het geval was tegenover elke vorm van religieuze dubbelzinnigheid.

2. een psychoanalyse en een kunst van het fantasme

Mijn stelling is dus dat we schrik hebben dat de dubbelzinnigheid van de taal, of het onbewuste, niet langer houdbaar is tegenover een alsmaar agressiever wordende politiek van eenduidige communicatie. En dat het surrealisme van een Dali en een Magritte ons niet langer in staat lijkt om onze geestelijke intimiteit van het onbewuste te bewaken. Maar geen nood, zo lijkt het. Zowel de kunst als de psychoanalyse suggereren dat op dat moment een ander soort intimiteit naar voor kan geschoven worden, dat het mogelijk zou zijn om iets van onze intimiteit op een ander front te verdedigen. Vanaf een bepaald moment zijn we onze intimiteit inderdaad niet meer gaan zoeken én verdedigen op het geestelijke front van het onbewuste, van de dubbelzinnigheid, in onze verhouding tot de taal, maar op het front van onze verhouding tot het eigen lichaam. Anders gezegd: in de kunst én in de psychoanalyse is vanaf een bepaald moment niet meer het onbewuste maar wel het fantasme centraal komen te staan.

Ik leg dat eerst uit vanuit het perspectief van de psychoanalyse, vanuit Lacan, en dan gaan we op zoek naar een vorm van beeldende kunst die daaraan zou kunnen beantwoorden.

constructie van een object van genot in het fantasme

Ter situering van het fantasme en het fantasmatische object moeten we, in navolging van Jacques-Alain Miller, vertrekken van een groot onderscheid tussen twee periodes in Lacans onderwijs.

Om te beginnen keerde Lacan, vanaf de jaren vijftig, terug tot Freuds theorie en kliniek van het onbewuste, met zijn talige structuur. Vanaf de jaren zestig zet in Lacans onderwijs een tweede periode in, waarin hij, niet zonder moeite, verder probeert te geraken dan Freud. Vanaf dat moment komt het accent meer op het lichaam te liggen. Ook dat vormt immers een trauma voor een subject dat moet spreken. Waar de taal traumatisch is in haar onzinnigheid, is het lichaam dat in de mate dat het een oncontroleerbare bron van genot blijkt te kunnen zijn: hoewel uit het eigen lichaam opwellend wordt ook dat genot door het subject ervaren als iets dat hem van buitenaf overspoelt.

Het onbewuste was de standaard reactie op de onzinnigheid van de taal, die haar onherleidbaar dubbelzinnig maakt. Ook op het genot van het lichaam is nu een soort standaardreactie mogelijk, waardoor het subject daarover toch iets van controle krijgt – en dat is het fantasme. Die controle realiseert het fantasme via de creatie van een nieuw soort object: een object waarin dat genot gelokaliseerd kan worden en waarvan het subject dus kan genieten zonder daardoor meteen weggespoeld te worden, een object van genot kortom dat leefbaar is.

Voorwaarde is wel dat dit object zodanig dubbelzinnig gelokaliseerd wordt, dat niet valt uit te maken of het nu binnen of buiten het eigen lichaam valt; het fantasme maakt het object van genot atopisch. Daarvoor moet het dan wel een topologische truc uithalen – die ik hier, in een aantal stappen, uit de doeken probeer te doen.

In den beginne – mythische beginsituatie – verkeert het kind in de onmogelijkheid om het eigen lichaam van dat van de moeder te onderscheiden: alles is één lichaam. Vraag is dan ook hoe dat eigen lichaam uiteindelijk toch 'afgesneden' geraakt van dat van de moeder? Dat geschiedt ter hoogte van de levensnoodzakelijke lichaamsopeningen, waarmee het kind als het ware op het moederlichaam vastplakt. Bij die coupures, ter hoogte van die lichaamsopeningen, verliest het kind dan 'iets' – 'iets' dat moeilijk lokaliseerbaar of toeschrijfbaar is: een deel van de moeder, dat het wel als een deel van zichzelf moet ervaren. Dit tweezijdig object (van de moeder? van mij?) is dan het object van genot. Anderzijds laat dit verlies van het object ook een soort snijwond in het eigen lichaam achter, die Freud een erogene zone noemt.

Vermits het kind op vier plekken op de moeder plakt, nemen het object van genot én de daarmee geassocieerde erogene zone vier vormen aan. Om te beginnen is er natuurlijk het oraal object van de borst, dat het klassiek te noemen object van genot is in die zin dat het reeds lang voor Freud als dusdanig onderkend was. Idem voor de erogeniteit van de snijwond van de mond (of de lippen). Freuds verdienste, en in zijn intieme overtuiging ook het eigenlijke schandaal van de psychoanalyse, zeker in haar beginjaren, is nu dat hij, naast die borst, ook nog een al heel wat minder makkelijk verteerbaar en idealiseerbaar object aan het daglicht heeft gebracht, als zijnde het object van genot bij uitstek van de moderne, industriële of kapitalistische tijden: de stront. Correlatief daaraan belichtte hij ook, ook voor het eerst, de erotische spanning van de anus, als snijwond. Aan dat klassieke 'hoge' object van de borst en dat moderne 'lage' object van de stront heeft Lacan dan nog twee postmodern te noemen objecten van genot toegevoegd, die hij dan wel eerst grotendeels zelf heeft moeten construeren. Dat is vooreerst de blik, die te maken heeft met het oog van de moeder, met de weerspiegeling van de eigen ogen in die van de moeder – waarbij het eigen oog een soort erogene snijwond wordt. *And last but not least* is er de stem, van de moeder of van de vader, of de die in het eigen hoofd – erogene snijwond van dienst is hier het oor.

De eigenaardigheid van die scheidslijnen, tussen het eigen lichaam en de objecten van genot, bestaat er nu in dat ze verlopen als een Möbiusband, ze worden als het ware geschreven op een Möbiusband. Een Möbiusband is een topologisch oppervlak, met als bijzonderste kenmerk, toch voor Lacans bedoelingen, dat het niet toelaat om een eenduidige binnen/buiten afscheiding te maken.

Möbiusband

Als men zich nu het lichaam mag voorstellen als een huis, met de erogene zones als ramen en de objecten als vertegenwoordigers van de realiteit daarbuiten, dan moet men zich het kader van die

ramen voorstellen als een Möbiusband, waardoor effectief onbeslisbaar wordt of die objecten zich nu binnenshuis dan wel buitenshuis bevinden.

Het is binnen deze topologie dat het fantasme zijn rol speelt. Men moet zich vooreerst voorstellen dat dit als het ware een doek spant op dat als een Möbiusband verlopende raamkader: een doek waarvan bijgevolg voor- en achterkant onmerkbaar in elkaar moeten overgaan. Het is nu op dit doek dat een beeld van het verloren object van genot geprojecteerd wordt, een beeld van dat deel van het lichaam van de moeder waarvan het subject denkt dat het deel is van het eigen lichaam. Vermits dat doek geen voor- of achterkant kent wordt die onbeslisbaarheid als het ware gefixeerd, daardoor blijft onbeslisbaar of dat object van genot langs de kant van het eigen lichaam ligt of als het integendeel moet gezocht worden aan de 'andere' kant, *somewhere out there*, in het veld van de realiteit. In deze topologische beweging, die Lacan de extractie (*extraction*) van het object van genot door het fantasme noemt, krijgt dat object, met Lacans neologisme, iets 'extiems' (*extime*): het meest intieme genot van het eigen lichaam is terzelfder tijd het meest exterieure, wordt het sterkst beleefd als 'niet ik'.

Een interessante aanzet tot deze topologie van de fantasmatische extractie van het object van genot én de constructie van de realiteit daar rond, ziet Lacan in René Magritte's "La condition humaine" (1933). Dat schilderij toont een schilderij in het kader van een raam; op dat geschilderde schilderij is, zo wordt gesuggereerd, exact hetzelfde landschap te zien als wat daarachter zou moeten te zien zijn. Roger Raveel waagde zich nog een stapje verder, met een schilderij[2] dat een silhouet van een man toont van op de rug, staande voor een schilderij in een raamopening. (vader voor het venster schilderij, 1972,verzameling van de kunstenaar) Tussen dat doek, de fantasmatische realiteit die geconstrueerd wordt rond het verloren object van genot, en wat daarachter ligt, het gat van het reële, gaapt hier echter een duistere spleet. De fantasmatische realiteit dekt het gat van het reële blijkbaar niet compleet af. Om echt illustratief te kunnen zijn voor de topologie van extimisering van het object van genot, zouden beide schilderijen natuurlijk een schilderij moeten tonen waarvan het doek gespannen is op een kader dat als een Möbiusband verloopt, want dan zou pas echt duidelijk zijn waarom het fantasmatische doek van de realiteit het reële niet kan afdekken.

kunst van het fantasme extimiseert objecten van genot

Er is nu echter een vorm van beeldende kunst, die moderner te noemen valt dan het surrealisme, en die dat principe niet alleen probeert te illustreren maar die het object van genot in het fantasme effectief reveleert als 'extiem', als atopisch, als terzelfder tijd binnen én buiten. Dat kan in principe gebeuren voor elk van de vier objecten van genot, de beeldende kunst kan confronteren met de extimiteit van de borst, van de stront, van de blik, van de stem.

de blik bij marcel Duchamp en Jan van Oost

Het makkelijkst, en het meest overtuigend, valt dat aan te tonen voor de blik. Op het risico van iets van de eigen intimiteit op dat vlak prijs te geven wil ik toch proberen om hier even te spreken vanuit mijn eigen kunstbeleving, vanuit mijn eigen ontmoeting met de blik in de kunst – een ontmoeting die, zoals alle ontmoetingen, goede of kwade, in twee tijden geschiedde.

Mijn eerste ontmoeting met die blik was zorgvuldig voorbereid, geconstrueerd. Jaren terug, na het einde van mijn eigen psychoanalyse (die verplicht is voor wie zich psychoanalyticus wil noemen), ontwikkelde ik door omstandigheden een grote intuïtieve interesse voor Leven&Werk van Marcel Duchamp. Ik had inderdaad het gevoel dat diens jarenlange werk aan "La Mariée mise à nu par ses célibataires, même" (het zogenaamde Grote Glas) in menig opzicht vergelijkbaar was met een jarenlange psychoanalyse. Beide kunnen immers bekeken worden als een poging tot reconstructie van een fantasme, die uiteindelijk faliekant afloopt en uitmondt in een afrekening met dat fantasme. Het

[2] waarvan ik de titel niet meteen terugvind,

mijne verklap ik hier niet. Het fantasme dat de ontwikkeling van Duchamps oeuvre schraagt, lijkt afleidbaar van dat van de hoorndrager, dat is de man die seksuele bevrediging put uit het bedrogen worden door zijn vrouw, zijn *mariée*, in de mate dat hij kan veronderstellen dat zij, in de armen van haar minnaars, *ses célibataires*, voor het eerste iets als een verlangen naar hem zal laten blijken, *m'aime* met Duchamps equivoque op *même*. Afrekening met een dergelijk fantasme, in een psychoanalyse of in een artistiek oeuvre, zou in principe de mogelijkheid moeten creëren om daar even buiten te gaan staan, en om dus als het ware voor het eerst te zien hoe een welbepaald fantasme het nu juist aan boord legt om het object van genot, bijvoorbeeld die blik, te extimiseren, ruimtelijk onvatbaar te maken, te onttrekken aan de binnen/buiten dialectiek. Uiteraard verklap ik hier weer niet hoe ikzelf dat punt buiten mijn eigen fantasme heb gevonden, en dus als psychoanalyticus kan functioneren. Wat het 'geval Duchamp' betreft volsta ik hier, onder verwijzing naar een studie die ik daaraan wijdde[3], met *ex abrupto* te stellen dat hij dit punt buiten het hoorndragerfantasme van "La Mariée" heeft gevonden dankzij zijn zogenaamde readymades, die daar immers niet in passen, die hij geen functie kon toebedelen in zijn poging tot reconstructie van dat fantasme. In zijn geval heet dat extrafantasmatisch punt, dat dus vergelijkbaar is met een mogelijke positie van een psychoanalyticus, "Etant donnés". Ik kan daar nu niet dieper op in gaan, maar in die unheimliche peepshowinstallatie wordt inderdaad de extimiteit of atopia van de blik als object gereveleerd: het blijft onbeslisbaar wie kijkt en wie bekeken wordt.

Het is dan uiteindelijk ook daarmee, met die readymades die hem van het fantasmatische "La Mariée" tot het extrafantasmatische "Etant donnés" brachten, dat Duchamp zijn naam in de kunstgeschiedenis heeft gemaakt. Pas daar wordt de breuk met het surrealisme, als kunst van de onbewuste dubbelzinnigheden in verhouding tot de taal, onmiskenbaar. Vanaf daar ontpopt Duchamp zich tot de grondlegger van wat we een kunst van het fantasme mogen noemen, een kunst die een of ander lichamelijk object van genot, in dit geval de blik, onvatbaar maakt, die de onvatbaarheid van de blik toont.

Zoals Lacan eerst zichzelf associeerde met Dali als *mon ami*, als strijdmakker in de enscenering van de talige dubbelzinnigheden van het onbewuste, zo mocht hij later, in een tweede tijd van zijn onderwijs, graag Duchamp aanhalen als *mon ami*, als strijdmakker in de *mise à nu* van de *atopia* of de extimiteit van het object van genot in het fantasme.

Maar deze grote en kleine geschiedenissen van kunst en psychoanalyse interesseren ons hier minder dan de kleine geschiedenis van mijn confrontatie als psychoanalyticus met de blik in de kunst. De zojuist geschetste abstracte, geconstrueerde confrontatie met de blik als object van genot, bij Duchamp, bleek slechts de voorwaarde geweest te zijn voor mijn heel concrete, lijfelijke confrontatie met diezelfde blik, onder andere gedaante, bij een hedendaags Vlaams kunstenaar.

Ook dit verhaal begint weer lang geleden, in 1988, in Parijs, tijdens de tentoonstelling "Fétiches et Fétichismes". Daar had men allerlei fetisjen bijeengescharreld: antropologische fetisjen, onder de vorm van primitieve rituele objecten; seksuele fetisjen, zeg maar vrouwenaccessoires; maar ook, raar genoeg, religieuze fetisjen of relikwieën (waaronder, en daarvoor was ik daar onder andere naar toe getrokken, de sofa van Lacan!); allerlei kunstwerken, die op min of meer expliciete wijze flirtten met de fetisjistische iconografie, moesten tenslotte de ontbrekende verbanden tussen die verschillende soorten 'fetisjen' substitueren, suggereren. Laverend tussen al dat afval, doorheen dat stort, werd ik geleidelijk aan omsponnen door een soort morose gevoel. Alsof ik, in Kleiniaans jargon, het morose van die fetisjen was beginnen introjecteren. Al die fetisjen hadden inderdaad iets van leeggelopen, slap gevallen en weggegooide fallussen. Mij met een van langsom leger gevoel doorheen een woud van uitgebluste fallussen slepende voelde ik mij geleidelijk aaan ook zelf zo een slappe lul worden ...

... tot, plots, mijn aandacht werd getrokken door een grote zwarte vlek, in een hoek, op de grond – het leek een inktplas. Toen ik dichterbij ging kijken, ontdekte ik – met een gevoel van onbehagen dat mij meteen weer even deed terugdeinzen – dat het eigenlijk ging om een vrouw, een beeld van een

[3] Lieven Jonckheere, Het seksuele fantasme voorbij. Zeven psychoanalytische gevalsstudies, Acco, Leuven, 2003

vooroverliggende vrouw, volledig in zwart fluweel gehuld, met haar lange, even zwarte haar rond haar uitgewaaierd. Mijn eerste ontmoeting met een van de naamloze zwarte vrouwen van Jan Van Oost.

Daarbij was bij mij, of in mij, meteen iets in beweging gezet, een raar soort beweging. Eerst had ik mij aangezogen gevoeld, als tot een inktvlek uit de Rorschachtest. Maar toen daarin, of daaruit, het beeld van een vrouw dreigde op te rijzen, was ik meteen weer even teruggedeinsd. In dat bij uitstek unheimlich moment was het alsof mijn eigen wankeling, mijn eigen weg en weer, onmiddellijk op die vlek, dat beeld, dat 'ding' was overgeslagen. Alsof dat 'ding' plots geanimeerd was door een permanente, oncontroleerbare mogelijkheid tot reversibiliteit tussen enerzijds een tweedimensionale inktvlek – als ik terugdeinsde – en een driedimensionaal vrouwbeeld – als ik naderde. Alsof daarin een eindeloze pulsatie was gewekt geworden: 2-D/3-D/2-D/3-D/2-D/3... Maar het meest unheimliche was uiteindelijk nog dat die pulsatie uiteindelijk niet exact te lokaliseren of vast te zetten viel, ze leek constant te migreren, te verspringen, tussen mijzelf en de buitenwereld, tussen mijn eigen lichaam en die plas- of vlekvrouw. Er had zich dus, in die onverwachte ontmoeting, een onbeslisbare onduidelijkheid geïnstalleerd: was ik het die bleef wankelen of was er constante omklapping tussen vlek/plas en vrouw?

Ik heb in elk geval moeten besluiten dat, daar en toen, door die zwarte vrouw, iets in mij in beweging is gezet geworden. In mij? Of buiten mij? Leeglopend tussen al die leeggelopen fallussen ben ik verrast geworden door iets 'levends', door de pulsatie van wat ik, met Freud, wel een kijkdrift moet noemen, of, met Lacan, mijn genot in het kijken. En daarin blijkt het onmogelijk uit te maken waar het object van dat kijkgenot ligt of staat: kijk ik naar iets of word ik als iets bekeken?

de stem bij Bruce Nauman

In principe is een vergelijkbare ervaring van *atopia* of extimiteit ook mogelijk met elk van de drie andere objecten van genot. Ook in het geval van bijvoorbeeld de stem is het mogelijk om, middels een of andere uitgekiende artistieke installatie, te reveleren dat die onmogelijk definitief buiten of binnen onszelf te lokaliseren is. Ook met die stem kunnen we geconfronteerd worden op een manier dat ze maar blijft oscilleren of verspringen.

Dergelijke ervaring kan men onder meer opdoen in een installatie van Bruce Nauman. Een donkere, lege, geluiddichte kamer. Wie die binnentreedt neemt aanvankelijk enkel een vaag geruis waar – dat een gemurmel wordt – dat geleidelijk aanzwelt tot een stem – die uiteindelijk op oorverdovende wijze buldert: "Get out of this room! Get out of my head!", "Uit mijn kamer! Uit mijn hoofd!". De toeschouwer, eigenlijk de toehoorder, blijkt dus binnengedrongen te zijn in niets minder dan het hoofd van Nauman *même*. In dat hoofd hoor je een stem – een stem die je eerst buiten je meende te horen, maar waarvan uiteindelijk heel je hoofd vol geraakt – de stem in het hoofd van Nauman is misschien wel de stem in je eigen hoofd.

Terzijde: die kamer, met de stem van Nauman, zou een verplichte passage moeten zijn tijdens de opleiding tot psychotherapeut. Dat zou een domper kunnen zetten op de ongezonde ambitie, toch van sommige psychotherapeuten, om door te dringen tot de intiemste gedachten van een ander.

anale object van Manzoni tot Delvoye

We zouden hier nu ook nog voorbeelden kunnen aanhalen van de artistieke manipulatie van het anale object, die zijn *atopia* moeten reveleren. Daarbij denken we uiteraard meteen aan Piero Manzoni en onze eigen Wim Delvoye.

Maar ik zou liever nog iets zeggen over wat ik heb aangekondigd als een derde vorm van kunst, die de kunst van het sintoom zou kunnen zijn.

3. Een psychoanalyse en een kunst van het symptoom

Die kunst van het sintoom is misschien wel de meest actuele vorm van beeldende kunst, de kunst met de meeste toekomst.

Laat ik eerst even proberen om die enigmatische notie van het sintoom te situeren, binnen Lacans onderwijs of zoektocht in de psychoanalyse.

van Ubw over fantasme naar sintoom

Zoals meteen in het begin gesteld kan dat sintoom beschouwd worden als een derde tijd in wat ik hier, niet zonder pathetiek, opvoer als de strijd om het behoud van de intimiteit, een derde tijd na de eerste tijd van de geestelijke intimiteit van het onbewuste en de tweede tijd van de lichamelijke intimiteit van het fantasme.

Men herinnert zich nog mijn onorthodoxe definities van geest & lichaam vanuit de psychoanalyse, en ook welke vormen van beeldende kunst ik daaraan doe beantwoorden.

De geest dat is het onbewuste dat de taal onherleidbaar dubbelzinnig maakt. Daaraan beantwoordt het surrealisme, in de lijn van Dali en Magritte, dat op maximale én sublieme wijze confronteert met die onherleidbare seksuele dubbelzinnigheid.

Tegenover de huidige ideologie van éénduidigheid, zoals die alsmaar agressiever én systematischer gepromoot wordt in de politiek en de media lijkt die dubbelzinnigheid geen stand meer te kunnen houden. Dubbelzinnige taal is niet meer politiek correct.

De moderne kunst, met Duchamp, én de psychoanalyse, met Lacan, hebben dan, in antwoord daarop lijkt het wel, elk op hun eigen wijze de intimiteit naar een ander front verschoven. Omdat ze daar beter verdedigbaar zou zijn? In elk geval: vanaf een bepaald moment is het niet meer de atopia van de verhouding tot de taal, de door het onbewuste gemotiveerde dubbelzinnigheid van de taal, die centraal staat. Zowel in de kunst als in de psychoanalyse is vanaf een bepaald moment het accent verschoven naar het genot uit het eigen lichaam, naar de atopia van objecten van genot die van het eigen lichaam zijn afgescheiden, naar de onmogelijkheid om de blik, de stem, de stront, de borst éénduidig binnen of buiten te lokaliseren – wat de topologische truc, of de kunst van het fantasme is.

Maar ook deze fantasmatische objectkunst, in de lijn van Duchamp, Nauman en Manzoni, blijkt nu een grens te kennen. Ook dit tweede front lijkt heden nog moeilijk houdbaar. Economie en reclame maken blik, stem, stront en borst perfect lokaliseerbaar en hebbaar, als ik dat zo zeggen mag – en dit geldt ook in toenemende mate voor hun artistieke sublimaties, die heden, als gadgets, tussen industriële objecten in de winkelrekken liggen. Het lijkt inderdaad in een reactie tegen deze imminente lokaliseerbaarheid van onze objecten van genot dat de fantasmatische objectkunst de laatste tijden alsmaar aanstootgevender vormen aanneemt, zowel inhoudelijk als qua prijs. Volstaat dit echter om de atopia van het object van genot nog te garanderen, te bewaren? Of zijn we enkel getuige van de ultieme stuiptrekkingen van dit soort kunst?

In elk geval lijkt de tijd rijp voor een verschuiving naar weer een ander front waarop de kunst, én de psychoanalyse, elk weer op hun eigen wijze, naar buiten kunnen komen met de atopia van de intimiteit, om die te verdedigen. En dat is dus het front van het sintoom.

sintoom

Wat is een sintoom? Een sintoom is wat ieder van ons zelf moet doen, of desnoods maar moet uitvinden, om een onoplosbare 'rest' in verhouding tot de taal en het genot toch nog 'op te lossen'. De standaardoplossingen volstaan immers niet: het onbewuste, en zijn dubbelzinnige seksuele zinverlening, ten spijt blijft de taal ergens onzinnig; het fantasme, en zijn dubbelzinnige lokalisatie van een object van genot, kan uiteindelijk de dreiging dat we overspoeld zullen worden door het genot van

het lichaam niet volledig keren. Een sintoom probeert nu iets te doen met die 'resten' in verhouding tot taal en genot. Dat doet het dan niet op een standaardwijze, maar op een wijze die we kunnen kwalificeren als een *inconceivably private joke*, een onvoorstelbaar eigen grap – met een uitdrukking die Lacan bijzonder toepasselijk leek voor het merkwaardige sintoom dat de schrijver James Joyce ontwikkelde.

Laat ons dan ook eerst even bekijken wat Lacan, in het geval van Joyce, verstaat onder een sintoom. Daarna kunnen we, van daaruit, op zoek gaan naar een plastische pendant van Joyce, naar een beeldend kunstenaar van het sintoom – die we, eens te meer, niet ver van huis zullen gaan zoeken.

Joyce, het sintoom

In het geval van Joyce bestaat zijn sintoom uit een nieuwe vorm van schrijven die hij uitvond, en die zijn onnavolgbare expressie vond in zijn laatste werk "Finnegans Wake". Daar woekert hij met een technisch procédé dat Lacan bestempelt als het telescoperen van betekenaars. Dat betekent dat Joyce woorden uit allerlei talen, waaronder ook het Nederlands, als het ware in elkaar schuift. Uit drie, vier, vijf woorden fabriceert of bricoleert hij zodoende telkens nieuwe woorden. Opvallend, en zelfs storend, is de onzuiverheid van die aldus tot stand komende woordspelingen, die inderdaad niet altijd even geslaagd te noemen zijn. Enerzijds hangen ze vaak met haken en ogen aaneen, het ene woord past op het andere als een tang op een varken, zoals men zegt. En zijn equivoques zijn lang ook niet altijd even smaakvol, vaak pakken ze obsceen uit. Toch is het juist daarmee, met die nieuwe wijze van schrijven, met dat sintoom, dat Joyce uiteindelijk naam gemaakt heeft als schrijver, dat hij literaire geschiedenis heeft geschreven.

Ons interesseert hier echter vooral de atopia van dit sintoom, de radicale en onuitgegeven wijze waarop Joyce daarmee zijn eigen intimiteit onvatbaar maakt. Er kan inderdaad gesteld worden dat "Finnegans Wake" de maximale expositie is van Joyce's eigen intimiteit, maar dan op onontwarbare wijze verknoopt met een taal die alle talen telescopeert, versmelt in een soort woekerende korst – en die dan ook niet meer te interpreteren, niet meer te lezen en niet meer te stuiten valt.

Hoe dicht ze op het eerste zicht ook mogen liggen bij lapsussen of witzen, toch zijn Joyce's woordspelingen niet meer interpreteerbaar vanuit het onbewuste. In dat opzicht is ook Joyce allesbehalve een surrealist. Omgekeerd zouden we evengoed kunnen zeggen dat zijn schriftuur eindeloos interpreteerbaar is, binnen alle mogelijke kaders, waaronder inderdaad ook dat van het onbewuste. Met zijn gebruikelijke mengeling van ernst en ironie ging Joyce er prat op, met "Finnegans Wake", de universiteit stof tot interpretatie gegeven te hebben voor minstens driehonderd jaar.

Maar "Finnegans Wake" is ook niet te lezen, niet te genieten door de lezer. Dat heeft te maken met het genot dat niet ergens gelokaliseerd is in een fantasmatisch object, dat dan onlokaliseerbaar wordt. Zijn schrijven zweet langs alle kanten, in alle telescoperingen, het genot van het proces van het schrijven zelf uit. En dat stoort de lezer mateloos. Mogen we zeggen dat het gaat om een vrouwelijke vorm van genot? Joyce's vrouw werd in elk geval diep ongelukkig door zijn krankzinnig overkomende gelach terwijl hij bezig was met schrijven aan het boek dat ze nooit zou willen lezen.

Tenslotte, en dat is misschien toch wel een nieuwe factor van atopia, bij het sintoom, in vergelijking met die van het onbewuste en het fantasme, bleek Joyce in zijn telescopering van de betekenaars niet te stuiten. Dit keer zeer tot wanhoop van zijn uitgevers kon hij het nooit laten om zelfs in de drukproeven niet alleen woordspelingen te 'corrigeren' (terwijl er toch geen enkele mogelijkheid was om terug te vallen op een oorspronkelijke juiste versie daarvan), maar hij voegde er ook nog eens een boel nieuwe aan toe. Het sintoom is inderdaad, met Joyce's bekende omschrijving van "Finnegans Wake", een *work in progress.*

Jan De Cock = de Joyce van de ruimte?

De verleiding is groot om dieper in te gaan op het sintoom in het geval van Joyce[4], maar ik rond liever af met een snelle poging tot identificatie van wat we zouden kunnen beschouwen als een plastische pendant voor Joyce's schriftuur van telescopering van betekenaars. Het *work in progress* van een Jan De Cock lijkt daar in bepaalde opzichten aan te kunnen beantwoorden.

Om te beginnen moet het in elk geval al opvallen dat De Cock technisch of formeel met de ruimte lijkt te doen wat Joyce met de taal doet. Met kubussen en vormen van anderen (zoals Donald Judd en Daniel Buren) doet De Cock wat Joyce doet met woorden uit allerlei talen, met citaten uit allerlei teksten. Misschien nog letterlijker dan bij Joyce geldt dat hij zijn kubussen telescopeert.

Ook hier weer valt een bepaalde 'onzuiverheid' op: de kubussen schuiven niet echt goed ineen, ze blijven haperen, het telescoperen verloopt 'vierkant'.

Belangrijker is echter dat De Cocks *inconceivably private cubist jokes* getuigen van een topologie die complexer is dan die van de oppervlakken, waarnaar ik hogerop al even alludeerde, met de Möbiusband als voornaamste figuur van subvertering van het klassieke binnen/buiten onderscheid zoals dat middels het fantasme gebeurt. Die andere topologie is die van de knopen, met de emblematische borromeïsche knoop (twee figuren borromeïsche knoop met drie en borromeïsche knoop met vier – in vierkante versies!!). Waar het bij Joyce's telescoperingen gaat om taaleenheden die zo op borromeïsche wijze aaneen komen te hangen, daar verknoopt De Cock ruimtelijke eenheden op borromeïsche wijze. In elk geval lijken beiden, elk op hun terrein, aan eenzelfde borromeïsche verknopingswoede te lijden.

Verschil is wel dat De Cock begint waar Joyce geëindigd is. Dat zou in principe moeten impliceren dat er in De Cocks telescoperingen of borromeïsche verknopingen van ruimtelijke eenheden een vorm van evolutie te bespeuren zou kunnen zijn. En inderdaad. Vroeger, in een eerste stadium, ging het nog vooral om driedimensionale architecturale constructies in hout, een soort paviljoenen zelfs waar het publiek nog doorheen kon proberen te lopen. Die evolueerden geleidelijk tot constructies waar het publiek buiten staat, niet in kan doordringen. En dat niet alleen omdat ze vaak gereduceerd werden tot schaalmodellen. Thans, en laten we dat voorlopig een tweede stadium noemen, gaat het meer en meer om tweedimensionale fotografische constructies op papier. Dat is bijvoorbeeld het geval met "Denkmal 11 MOMA"[5]. Daarvoor nam De Cock reeksen foto's in het MOMA zelf, die hij dan op alle mogelijke manieren inkadert – of juist weer niet: er is geen exacte *match* tussen de foto's en hun passe-partouts, soms worden foto's daardoor versneden, soms blijven passe-partouts zelfs volledig leeg. Het effect is kortom hetzelfde als bij het telescoperen of borromeïsch verknopen van kubussen, maar nu in een soort *mise-à-plat*.

Ander kenmerk dat De Cock gemeen heeft met Joyce is de onstuitbaarheid van zijn telescoperingen of borromeïsche verknopingen. Ook voor De Cock geldt, tot spijt van wie hem dat benijdt, dat hij op dat vlak van geen stoppen weet. Laat je hem 'iets' doen aan de ingang, dan slaagt hij er gegarandeerd in om zichzelf binnen de kortste keren binnen te telescoperen. Denk aan zijn zogenaamde tentoonstelling in de Tate Modern in Londen. Anderzijds, of in de andere richting: als hij zijn 'ding' binnen mag doen, dan telescopeert hij zichzelf toch wel weer buiten, via zijn zich razendsnel ontwikkelende uit kubistisch cellen opgebouwde kankergezwellen.

Wat dat te maken heeft met zijn intimiteit? Daarover past het hier niet wild te speculeren.

We staan tot slot nog heel even stil bij het effect van De Cocks interventies, waarvan we mogen veronderstellen dat ze toch op een of andere ergens moeten beantwoorden aan een bewust nagestreefd doel.

---

[4] Jonckheere, L., Nora als sintoom van Joyce? in: iNWiT. Nederlandstalig Tijdschrift voor Psychoanalyse van de New Lacanian School, 2/3, pp. 189-237

[5] 23 januari tot 1 april 2008, in het MOMA te New York

Dit effect of doel is een bepaalde vorm van subversie van de ruimte. In eerste instantie formuleerde De Cock dit nog op een voor zijn doen behoorlijk bescheiden wijze, als randschade (*collateral damage*), randschade aan de ruimte doordat haar zoom als het ware binnenstebuiten wordt gekeerd. Recent formuleert hij dat doel al heel wat ambitieuzer, als een heuse tentoonstelling of expositie van een bepaalde ruimte, bijvoorbeeld een museum, een bibliotheek of een ruimte met een zwaar politiek verleden, tentoonstelling die onze manier van kijken naar die ruimte radicaal moet veranderen, binnenstebuiten moet plooien.

Betekent dergelijke tentoonstelling van die ruimte, via die typische proliferatie van zich telescoperende of zich borromeïsch verknopende kubussen, haar vernietiging, het einde van die ruimte? Betekent dat het herstel van een oerruimte? Dat was alleszins wat Joyce voor ogen had met de taal: met zijn meedogenloze expositie van al wat in de Engelse taal aan andere talen borromeïsch kon verknoopt geraken viseerde hij inderdaad haar einde ...