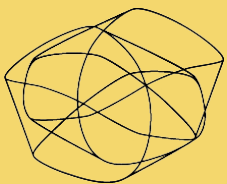


Kring online 18



Kring voor Psychoanalyse
van de New Lacanian School

Inhoudstafel

Kring online 18

03 Editoriaal

Smartelijke liefdes

- 06 Rouw en relatiebreuken - **Lieve Billiet**
- 09 Monsterlijke liefdes - **Thomas van Rumst**
- 12 Liefde en discours - **Rik Loose**
- 15 Liefde, weten en waarheid - **Frank Rollier**
- 18 Belemmerde liefdes - **Nassia Linardou**
- 21 Man, vrouw en de liefde - **Inga Metreveli**
- 24 De kwestie van de liefde bij Lacan - **Geert Hoornaert**

Kunst en de blik

- 38 Inleiding tot het atelier - **Jonas Verbauwhede**
- 44 Gesnoerd object - **Emma Anquinet**
- 50 "Ik maak liever een foto dan dat ik er één ben". Fotografie in het leven van Lee Miller (1907-1977) - **Nina Todorova**
- 59 Een vrouw, gevangen in haar eigen ficties - **Stefanie Roux**

64 Colofon

Editoriaal

Beste lezer,

Een nieuw nummer ligt voor jullie klaar. In twee delen.

Het eerste deel illustreert verder ons jaarthema “De verrukkelijke smart van de liefde” met als hoogtepunt het congres “Smartelijke liefdes” op 16 en 17 mei 2025 in Parijs. Daarrond is er een blog gemaakt met zes voorbereidende teksten die elk een onderdeel van dit thema inleiden.

Maar opnieuw zijn de woordkunstenaars ons voor. Een liedje kwam aangewaaid. Een prachtige strofe trof me.

“Sitting here wishing on a cementfloor

Just wishing that I had something you wore

Bloody your hands on a cactus tree

Wipe it on your dress and send it to me “ (The Pixies Cactus Song)

Spreken de beelden voor zich? Ja, maar de vertalingen van de zes oriënterende teksten bieden een leidraad.

Lieve Billiet werkt het thema verlies helder uit in *Rouw en relatiebreuken*. De bestaanssmart, de verlatenheid, toont zich er in zijn meest rauwe vorm. Nabijheid is altijd ontoereikend in het werk dat je te doen hebt om de verhouding tot het object, gemaskeerd in de verbroken relatie, een nieuwe invulling te geven.

Thomas van Rumst bespreekt *het monsterlijke* in de liefde. Als de liefde niet meer wederkerig is, met een gevoel van verwerping, toont zich iets onmenselijks. Dan krijgt de doodsdrijf vrij spel in het mobiliseren van het Boven-Ik. Daarin legt hij de samenhang met de weemoed, het zich schuldig en oncomfortabel voelen zo helder mogelijk uit.

Nassia Linardou beschrijft *de belemmering* als symptomatisch voor de liefde omdat je in de val trapt van de eigenliefde. De obsessieel is het duidelijkste voorbeeld.

Miet De Muynck

Inga Metrevelli onderzoekt in *Man, vrouw en de liefde* waarom de eenheid tussen de geslachten in een relatie problematisch is. De houding tav. de seksuering zorgt voor een verschillende positionering en geen gelijkwaardigheid.

Tenslotte maken Rik Loose en Frank Rollier de overstap naar de typisch analytische situatie.

Rik Loose bespreekt de waarde van de liefde in een *analytisch discours*. De tijdsgeest heeft daarin een verschuiving teweeg gebracht. Van een ordenende wet zijn we gericht op een chaotisch reële. Dit bepaalt onze liefde voor ons onbewuste maar ook in het samenleven. Pijn en onrust maken meer dan ooit deel uit van het tableau.

Frank Rollier gaat in *de psychoanalytische leer* op zoek naar de liefde als werkzaam principe van de overdracht met alle wisselvalligheden onder de vorm van het agalma zijn, de weerstand, de negatieve therapeutische reactie enz. De insteek: hoe zijn we zelf vervat in wat hapert in ons werk, is belangrijk.

Tenslotte rondt Geert Hoornaert af met een prachtige tekst *De kwestie van de liefde bij Lacan* origineel onderbouwd vanuit de geschiedenis. Hij besluit dat de liefde altijd een ‘gemaakt’ gehalte heeft omwille van een noodzaak. De liefde vervult immers een functie: ze brengt het nuttige en het sublieme samen.

In het tweede deel worden de teksten uit het atelier *Kunst en de blik* samengebracht. Dit vond plaats in Gent op 27 mei 2024.

Jonas Verbauwhede leidt mooi in hoe één object van de angst, namelijk de blik, meervoudige invullingen heeft. Het verwijst naar het zien uit onze ogen maar ook naar het bekeken worden vanuit de omgeving. Dit structureert onze wereld. Hij moedigde zijn collega's aan de plaats van kunst daarin te problematiseren.

Zo bespreken drie dames elk een kunstenaar die in hun werk ons bewust maken van een blik. De meerwaarde van de bijdrages ligt zeker ook in het zeer hedendaags aspect van de verwijzing naar de beeldcultuur waar bij de afgrenzing een probleem rijst.

Emma Anquinet beschrijft boeiend het werk van *Ivana Ranisavljević*. Haar zelfverwonding, het kijken en bekeken worden in haar performance, het beschikbaar stellen van de opnames op het internet en het werken in een apart type van politiek regime, zijn vervlochten. Dit heeft een effect op de gelaagde invulling van haar identiteit.

Nina Todorova bewerkt het leven van de merkwaardige fotografe *Lee Miller*. Alle zeer verschillende activiteiten en haar relaties, maar ook de eigenheid van het fotograferen, hebben een functie om een onrust en leegte de baas te kunnen.

Tenslotte neemt Stefanie Roex ons mee in haar vervoering voor het werk van het theatergezelschap *FC Bergman*. Hun woordenloos theater spreekt onze blik aan maar ook de onwennigheid om iets erover te zeggen. Stefanie deelt haar zoektocht om dit te begrijpen.

Deze publicatie reikt opnieuw specifieke stof aan om na te denken: wat werkt in de liefde en wat niet, en mogelijks de helende waarde van kunst.

De nieuwe lay-out nodigt hierbij des te meer uit.

Veel leesplezier.

**Smartere
lijke
lietdes**

Rouw en relatiebreuken¹

Rouw en melancholie

In 1915 schrijft Freud: “Rouw is in de regel de reactie op het verlies van een geliefd persoon [...] De realiteitstoetsing heeft duidelijk gemaakt dat het geliefde object niet meer bestaat, en decreteert nu dat alle libido moet worden teruggetrokken uit haar verbindingen met dit object.”³ Hoewel dit proces pijnlijk is, voltrekt het zich spontaan. Toch zijn er factoren die het kunnen bemoeilijken, zoals de ambivalentie die de liefdesrelatie in de dwangneurose en de melancholie kenmerkt.

Lacan zal deze freudiaanse analyse meerdere malen hernemen. Hij plaatst het ontzag voor de realiteit tegenover het “gat in het reële”, en de “ambivalentie en de doodswens” tegenover de “genoegdoening verschuldigd aan de dode en de bestaanssmart.”

Lieve Billiet²

Ontzag voor de realiteit, gat in het reële

“Het subject verzinkt in de duizeling van de smart [...] als werkelijk, voor het menselijk wezen ondraaglijk verlies, slaat de rouw een gat in het reële.”⁴ Dit gat in het reële vormt “de plaats waar [...] de ontbrekende betekenaar afgetekend wordt.”⁵ Op deze manier “valt de rouw samen met die essentiële, majeure symbolische kloof [...]”⁶ Wanneer de rouwende tegenover dit gat herinneringen, betekenaren en beelden oproept, geeft hij daarmee blijk van een tekort in de taal om op dit gat te antwoorden. Deze ontbrekende betekenaar, zo voegt Lacan toe, “kan alleen worden betaald met het eigen vlees en bloed”⁷.

Ambivalentie, genoegdoening verschuldigd aan de dode

Rituelen werken mediërend ten aanzien van de kloof die door rouw geslagen wordt. Ze laten zich aanzien “als genoegdoening die verschaft moet worden ten aanzien van de wanorde die ontstaat door de ontoereikendheid van alle betekenaarselementen om het gat dat in het bestaan werd geslagen, het hoofd te bieden.”⁸ Deze genoegdoening noemt Lacan een “genoegdoening verschuldigd aan de dode”⁹, waarzonder zich fenomenen zoals singuliere verschijningen, geesten en beelden zullen blijven voordoen. Betekent dit niet gewoonweg dat waar de rituelen uitblijven de dode te levend, met andere woorden, te genietend blijft?

De haat – met andere woorden het genot – waarnaar Freud verwijst, bevindt zich inderdaad niet alleen aan de kant van de rouwende, maar ook aan de kant van de dode. Dit wordt duidelijk in het geval van een neurotische man die bij zijn nieuwe partner impotent blijkt. In de agressieve woorden die zijn vrouw vlak voor haar dood uitsprak – “Als je na mijn dood met een andere vrouw optrekt, dan kom ik aan je staart trekken” – blijft zij al te levend, al te genietend¹⁰. Hetzelfde zien we bij een psychotische vrouw. Ze wordt achtervolgd door de blik van haar overleden zoon, die al te “levend” blijft. Precies zoals eerder ook al haar overleden vader. In haar kinderlijke nachtmerries stak hij zijn hand uit zijn graf om zijn dochter onder de aarde mee te trekken.

Doodswens, bestaanssmart

Bij zijn herlezing van de door Freud besproken droom van de man in rouw om zijn vader, de vader “die niet wist dat hij dood was,” komt Lacan terug op de ambivalentie en de doodswens. Overheen de oedipale interpretatie van de droom wijst hij op de bestaanssmart, waartegen de infantiele rivaliteit met de vader slechts een afweer vormt. “Het bestaan [...] is niets anders dan het gegeven dat het subject, eens geponeerd in de betekenaar, niet langer vernietigd kan worden; het treedt binnen in die ondraaglijke aaneenschakeling die zich meteen voor hem afspeelt in het imaginaire, en die ervoor zorgt dat hij zichzelf niet anders meer kan voorstellen dan als een bestaan dat telkens weer aan zichzelf ontspruit.”¹¹ Via het verlangen verdedigt het subject zich en vindt het een afleiding van het ondraaglijk reële van de bestaanssmart. Wat de rouw compliceert is niet zozeer een agressief verlangen ten aanzien van de dode, maar het verlies van het verlangen zelf.

Liefde en de gemiste ontmoeting

Bij zijn herlezing van een andere door Freud besproken droom, die van een vader die rouwt om het verlies van zijn kind – “Vader, zie je niet dat ik verbrand?” – legt Lacan de nadruk op de dimensie van de misslag, de gemiste ontmoeting

die eigen is aan alle liefde. De band met de ander komt immers tot stand via het fantasma, dat ervoor zorgt dat de ander “onherroepelijk mislopen wordt.”¹² Rouw confronteert het subject dus voor een tweede keer met het verlies van een object dat altijd al “voor eeuwig en altijd verloren”¹³ was.

Liefdesobject, object a

Het object dat in de rouw op het spel staat, is niet het geliefde object, het verlangde object. Lacan stelt: “We rouwen om personen [...] van wie we niet wisten dat we op de plaats van hun gemis stonden. In de liefde geven we in wezen wat we niet hebben.”¹⁴ Het object van de rouw is dus niet de overledene, maar het object dat ik zelf ben als rouwende. Het verlangde object is slechts een sluier, een bekleding van het object-oorzaak van verlangen dat ik voor de ander ben. Daarom kan de ervaring van de rouw een gevoel van laten-vallen [*laisser tomber*] blootleggen, dat “essentieel is voor elke plotselinge confrontatie van het subject met wat het is als a.”¹⁵ De rouwarbeid richt zich dan op “het in stand houden en stutten van al die verbindingen tot in de details [...] om de band met het ware object van de relatie te herstellen: het gemaskeerde object, het object a.”¹⁶

De onmogelijke rouw

Als rouw betekent dat het verlies van het object een tweede keer moet worden voltrokken, hoe kan men dan rouwen om een object dat nooit verloren is gegaan? Dit is de onmogelijke taak van Célia, die zich sinds haar kindertijd volledig heeft geïdentificeerd met haar overleden moeder. “Ik hoef geen afscheid van haar te nemen, en ik kan het ook niet, want ik ben haar rouw. [...] De beste manier om mijn moeder niet te verliezen: ik heb haar tot de mijne gemaakt, ik draag haar altijd bij me, ze is in mij opgenomen, ze maakt deel van mij uit.”¹⁷

EINDNOTEN

- 1 "Deuil et ruptures" Oriënterende tekst voor het NLS congres "Smartelijke liefdes" in Parijs op 17 en 18/05/2025. Vertaling Tom Lintacker en Miet De Muynck.
- 2 Analytica, lid van de Kring voor Psychoanalyse en van de New Lacanian School (AME), lesgeefster aan het Ppak-Gent. billietlieve@gmail.com
- 3 Freud, S. (2006 [1915]). Rouw en melancholie. *Werken* 7, Amsterdam, Boom, 133-134.
- 4 Lacan, J. (2013 [1958-1959]). *Le Séminaire, livre VI, Le Désir et son interprétation*. Texte établi par J.-A. Miller, Paris, La Martinière/Le Champ freudien, 397.
- 5 *Ibid.*
- 6 *Ibid.*, 402.
- 7 *Ibid.*, 398.
- 8 *Ibid.*
- 9 *Ibid.*, 399.
- 10 Adam, R. (2018). Le deuil impossible. In: *Comment s'orienter dans la clinique?* Le Champ freudien, 178.
- 11 Lacan, J. (2013 [1958-1959]). *Le Séminaire, livre VI, Le Désir et son interprétation, O.c.*, 114.
- 12 Lacan, J. (2001 [1960-1961]). *Le Séminaire, livre VIII, Le transfert*. Texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 50.
- 13 *Ibid.*
- 14 Lacan, J. (2004 [1962-1963]). *Le Séminaire, livre X, L'angoisse*. Texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 166.
- 15 *Ibid.*, 130.
- 16 *Ibid.*, 387
- 17 Castanet, H. (2013). *Ne devient pas fou qui veut, clinique psychanalytique des psychoses*. Fontenay-le-Comte, Lussaud, 66.

Niets is meer onmenselijk dan de liefde¹

Aan het begin van de liefde is er de ontmoeting, een contingentie. Wat daarna volgt, behoort niet noodzakelijk tot dezelfde orde. Het spreken bemoeit zich ermee, en daarmee ook het onbewuste, dat de vorm kan aannemen van het lot, een fantasma of een waan. Achteraf kan men altijd zeggen dat het *in de sterren stond geschreven*. Uit het toeval wordt dus een noodzaak afgeleid. Toch volstaat dit niet om elke betrokken Eén gerust te stellen.

Dat het altijd al geschreven stond, biedt geen garantie dat het eeuwig zal duren. Daarom moet men er telkens om vragen, steeds opnieuw. Liefde vraagt om liefde, en wel in de vorm van een teken. “Liefde, zeker, geeft een teken en is altijd wederkerig. [...] Juist daarom is het onbewuste uitgevonden – om te begrijpen dat het verlangen van de mens het verlangen van de Ander is, en dat de liefde, zelfs als ze als passie het verlangen negeert, dan nog geeft ze aan dit verlangen zijn volle draagwijdte. Wanneer men er nauwkeuriger naar kijkt, ziet men de ravages die ze kan aanrichten.”³

Thomas van Rumst²

Wat daarin hartstochtelijk genegeerd wordt, is de afhankelijkheid, de horigheid of onderwerping⁴ van het verlangen van de mens aan het verlangen van de Ander. “Liefhebben is bovenal bemind willen worden.”⁵ Deze wederkerigheid bepaalt de specificiteit van de liefde als passie van het zijn⁶. Alleen via het narcisme vindt de liefde haar bevrediging. Haar ware object is het eigen ik.

Toch maakt Lacan, wat de bevrediging betreft, een “radicaal onderscheid” tussen “*zichzelf liefhebben door de ander* [...] en de circulariteit van de drift.”⁷ Freud zelf moest tot de conclusie komen dat noch de liefde, noch de haat lotgevallen van de drift zijn⁸, wat niet wil zeggen dat ze niet gearticuleerd zijn. Als liefde een vraag is, dan is de drift dat des te meer. Het is een stille vraag die eist met als enige doel haar bevrediging. Het object waarmee zij zich bevredigt, is slechts bijkomstig. Noch de liefde, noch de drift hebben dus werkelijk een object als object. Alleen via het fantasma kan een object deze plaats innemen, tussen de fictie van een liefdesverhaal en het reële van een driftmatige bevrediging. Hun objecten, als men ze zo kan noemen, hebben niets met elkaar

gemeen. Vandaar de vraag: *Wanneer jij geniet, hou je dan van mij?*

“De drift is wat overblijft wanneer de Ander van de liefde verdwijnt.”⁹ Freuds bijdragen aan de psychologie van het liefdesleven zijn gebaseerd op de scheiding tussen drift en liefde. Deze opsplitsing, die in de overdracht wordt behouden via het verlangen van de analyticus, vormt zelfs “de fundamentele drijfveer van de analytische operatie.”¹⁰ Wanneer deze twee worden verward, zoals in de hypnose, “zijn er maar weinig subjecten die niet bezwijken, onder een monsterlijke betovering,” voor “de offerande aan obscure goden van een offerobject.” Om een “getuigenis van de aanwezigheid van het verlangen”¹¹ te verkrijgen, van het tekort van deze obscure Ander, wordt het gebrachte offer niet gekenmerkt door het tekort, maar door het verlies.

Het “monsterlijke” waar het hier om gaat, is de terugkeer in het reële van wat *verworfen* is, verworpen in de liefde, en dat is de waarheid “die de zin aan de Eros geeft.”¹² De zin van de *Eros*, zie Freuds laatste hoofdstukken van *Het onbehagen in de cultuur*, is *Thanatos*. Het is de doodsdrijf die, via het Boven-Ik als haar spreekbuis, het “vuile werk” opknapt om het programma van de *Eros* te realiseren ten dienste van de beschaving: dat van Eén worden. Liefde is dus niet uitsluitend een zaak van *Eros*. Wanneer “de liefde zich in het reële manifesteert door de meest ongemakkelijke en deprimerende effecten”¹³, kunnen we daarin een onbehagen en schuldgevoel lezen als effect van het Boven-Ik. Wat begint met liefde, eindigt in schuldgevoel.

Om een koppel, een familie of een natie bijeen te houden, is een *Triebverzicht* nodig, een verzaking [*renoncement*] aan de drift. Dit gebeurt in naam van de liefde, en vooral vanuit de angst om de liefde van de reële Ander – in de eerste plaats de ouders – te verliezen. Zonder deze Ander vervalt men in de ontredde, *Hilflosigkeit*, met angst als gevolg. We hebben deze Ander

nodig om onze behoeften te bevredigen, om te overleven. Begrippen als goed en kwaad worden door het kind geïnternaliseerd op basis van wat het leert als gevolgen van zijn daden. Sommige bevredigingen leiden tot het verlies van ouderlijke liefde: *Dat is fout!* Zo wordt de Ander als Ideaal, I(A), gevormd. Deze plaats van waaruit ik graag gezien word, en van waaruit ik mezelf geliefd zie, wordt bijgevolg een instantie van censuur.

Vanuit de berekening dat men via de Ander moet passeren, zal Lacan zeggen: “Alleen de liefde laat het genot toe zich te verwaardigen [*condescendre*] tot het verlangen.”¹⁴ *Condescendre* houdt in dat de liefde niet noodzakelijk tot iets hogers verheft, dat de liefde niet per se in dienst staat van het Goede, zelfs niet van het soevereine Goede, en dat ze dus tot het domein van de ethiek behoort.

Door de bemoeienis van de liefde in het verzaken aan de bevrediging van de drift ten gunste van het verlangen, ontstaat het Boven-Ik¹⁵. Het Ik-ideaal, als geïnternaliseerd verlengstuk van de reële Ander, draait minder om daden dan om gedachten. Alleen al de intentie, het louter denken aan bevrediging, is voldoende om een schuldgevoel teweeg te brengen.

Wanneer deze instantie van het Ideaal, die de onbewuste verlangens in de gaten houdt en bekritiseert, wordt uitgerust met een driftmatige bestraffende macht, dan ontstaat het Boven-Ik. Waar men vroeger nog met de ouderlijke autoriteit kon afrekenen door af te zien van kwade daden, herkent het Boven-Ik elk verlangen tot transgressie en keert het dit tegen het subject. Uit deze verzaking¹⁶ put het Boven-Ik de hoeveelheid libido om het subject aan te vallen. Het Boven-Ik voedt zich met deze intenties, en zijn meedogenloosheid wordt feller naarmate er meer driftmatige bevrediging wordt opgegeven. De driftmatige eis wordt zo de morele eis van het Boven-Ik.

Of de gerede driften nu libidineus of destructief zijn, hun lot is hetzelfde: het Boven-

Ik transformeert ze in straf voor het subject, in morele pijn¹⁷. *Eros* en *Thanatos*, de twee fundamentele freudiaanse driften, worden zo door de tussenkomst van het Boven-Ik samengebracht.

Eindelijk worden ze Eén, in de pijn!

EINDNOTEN

- 1 "Amours monstres". Oriënterende tekst voor het congres van de NLS "Smartelijke liefdes" op 17 en 18/05/2025. Vertaling Tom Lintacker en Miet De Muynck.
- 2 Analyticus met Praktijk (AP) van de New Lacanian School, lid van de Kring voor Psychoanalyse van de NLS. thomas.vanrumst@gmail.com
- 3 Lacan, J. (1975 [1972-1973]). *Le Séminaire*, livre XX, *Encore*. Texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 11.
- 4 Freud sprak over *Unterwerfung* om de staat van fascinatie te beschrijven waarin de verliefde zich bevindt ten opzichte van zijn object, dat wordt verheven tot het niveau van het Ideaal. Freud, S. (2006 [1921]). *Massapsychologie en Ik-analyse. Werken 8*, Amsterdam, Boom, 265.
- 5 Lacan, J. (1973 [1964]). *Le Séminaire*, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 228.
- 6 Haat heeft deze wederkerigheid niet nodig, en net dat verleent het zijn stevigheid.
- 7 Lacan, J. (1973 [1964]). *Le Séminaire*, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. O.c.*, 177.
- 8 Freud, S. (2006 [1915]). Driften en hun lotgevallen. *Werken 7*, Amsterdam, Boom, 38.
- 9 Miller, J.-A. (2006). Más allá de las condiciones de amor. *Introducción a la Clínica Lacaniana. Conferencias en España*, Barcelona, ELP-RBA, 182.
- 10 Lacan, J. (1973 [1964]). *Le Séminaire*, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. O.c.*, 245.
- 11 *Ibid.*, 247.
- 12 "Deze waarheid, als zij inderdaad de bron is van het monster waarvan we de effecten maar al te goed kennen in het dagelijks leven, dan is dat omdat zij in de liefde wordt verworpen." Lacan, J. (2023 [1966-1967]). *Le Séminaire*, livre XIV, *La logique du fantasme*. Texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 144.
- 13 *Ibid.*
- 14 Lacan, J. (2004 [1962-1963]). *Le Séminaire*, livre X, *L'angoisse*. Texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 209.
- 15 Freud, S. (2006 [1930]). Het onbehagen in de cultuur. *Werken 9*, Amsterdam, Boom, 516.
- 16 Freud gebruikt de term *Versagung*, wat niet eenvoudigweg "frustratie" betekent, zoals het vaak onjuist wordt vertaald. Lacan wijdde hieraan een les in zijn Seminarie over de Overdracht.
- 17 Miller, J.-A. (1989-1990). *L'orientation lacanienne. Les divins détails*. Cours du 7 juin 1990. Niet gepubliceerd.

Liefde en discours¹

Liefde staat centraal in de analytische ervaring: Freud ontdekte het belang ervan in zijn praktijk al snel via het concept van de overdracht en Lacan ondervroeg de liefde eveneens vanaf het begin van zijn onderwijs. In Freuds benadering van het begrijpen en behandelen van de neurose stond de liefde van de vader centraal, een liefde die niet altijd gemakkelijk te dragen is voor het neurotische subject. Lacan begon de vraag over de liefde te verschuiven naar het veld van de relaties tussen de spreekwezens [*parlêtres*], maar verloor nooit het belang van de liefde voor het discours van de psychoanalyse uit het oog.

Lacan onderzocht voortdurend de wisselvalligheden van de liefde in de hedendaagse ervaring en vertrok daarbij, net als Freud, van het uitgangspunt dat liefde intiem verbonden is met de beschaving. Alles in het domein van de liefde, inclusief de driften, objectkeuzes en identificaties, werd geordend door de functie van de vader, en werd samengebracht in het veld van het Oedipuscomplex.

Rik Loose²

Lacan noemde deze vaderfunctie de Naam van de Vader, maar stuitte al snel op de beperkingen ervan. Dit had niet alleen gevolgen voor het analytisch discours, maar ook voor het begrijpen van stoornissen op het gebied van de liefde. Wanneer het Oedipuscomplex en de Naam van de Vader volledig de regie hadden, werd de vraag van liefde gedomineerd door de wijze waarop men, zeker niet probleemloos, reageerde op de liefde van de vader, wat op zijn beurt het subject in staat stelde om te reageren op het andere geslacht. Nu deze universele functie van de Naam van de Vader grotendeels is verdwenen, worden we niet alleen geconfronteerd met verschillende en nieuwe verschijningsvormen van liefde; we worden ook geconfronteerd met het feit dat de liefde, en dus de overdracht, moet reageren op het *reële*, dat niet langer wordt geordend of gedomineerd door het Oedipuscomplex of de Naam van de Vader.

Het psychoanalytische discours, met de liefde in het hart daarvan, heeft een nieuwe alliantie moeten smeden met het *reële* en het genot [*jouissance*] om ruimte te maken, of ten minste de voorwaarden te scheppen, voor wat werkelijk hetero of Anders is voor het

subject.³ Is liefde een nieuwe manier om het *reële* aan het symbolische te knopen? Als dat het geval is, wat is dan de status van het imaginaire hierin? In Seminarie XXI zegt Lacan: “Liefde is het imaginaire dat specifiek is voor ieder van ons.”⁴ Liefde is het antwoord op het gat in het symbolische, waardoor het *reële*, het symbolische en het imaginaire verknoopt worden.

Dit kan echter niet leiden tot een universele wet. Het antwoord moet eerder worden uitgevonden door ieder spreekwezen [*parlêtre*] in zijn of haar analyse - een uitvinding die dus enkel aan hem of haar toebehoort. Ook in een psychoanalyse kan de liefde toeslaan, en wanneer dat gebeurt, bestaat de mogelijkheid om een antwoord te smeden op de onmogelijke schriftuur van de seksuele relatie. Zo is liefde een oplossing die ook pijnlijk is omdat de wortels ervan stevig verankerd zijn in de onverhouding [*non-rapport*] van de seksuele relatie. De zogenaamde analytische oplossing van de liefde kan nooit het onmogelijk-te-dragen reële [*l'impossible à supporter*] volledig opheffen; het zorgt nooit voor een “gelukkig huwelijk” tussen het *reële* van de driften en de liefdespartner van het spreekwezen [*parlêtre*]. Dit herinnert ons aan wat Freud schreef: “Heeft men er ooit van gehoord dat de drinker genoodzaakt is voortdurend van drank te veranderen omdat steeds dezelfde drank hem al lang niet meer smaakt? Integendeel (...) De uitlatingen van onze grote alcoholici over hun relatie met de wijn klinken ons in de oren als de zuiverste harmonie, als het toonbeeld van een gelukkig huwelijk.”⁵

Voor de meeste post-Freudiaanse psychoanalytici is liefde alleen mogelijk wanneer de partiële driften verenigd worden door de rijping van de genitale drift. Voor Lacan was dit nooit het geval omdat voor hem liefde gerelateerd is aan een rest, aan iets dat nooit helemaal in het discours past. Vandaar dat liefde ook pijnlijk is. In de film *Barbie* verschijnt de castratie samen met een “gedachte aan de dood”, waarna de seksualiteit door de fantasie van een niet-seksuele wereld heen breekt waarin alles perfect en harmonieus

was. Dit creëert een gat in deze fantasie waardoor symptomen ontstaan. Wat de huidige wetenschappelijke en kapitalistische vertogen proberen te verdoezelen is precies het feit dat de menselijke seksuele ervaring en liefde gepaard gaan met pijn. Zowel wetenschap als kapitalisme beloven immers genotsvolle oplossingen voor het subject. Deze belofte van genot [*jouissance*] leidt tot een afhankelijkheid ervan (verslaving). Dit is wat Eric Laurent *Un-jouissance* noemde, oftewel de auto-erotische bevrediging van de Ene die zijn wijze van genieten oneindig herhaalt, zonder enige variatie.⁶ De voorwaarde hierbij is dat deze *jouissance* beschikbaar is, vaak geproduceerd door de wetenschap - kijk bijvoorbeeld naar de algoritmes die worden gebruikt door dating-apps - en dat ervoor wordt betaald op de vrije markt. In het kapitalistisch discours wordt het subject toegeleid naar externe oplossingen voor het menselijke onbehagen. Deze oplossingen zijn op de plaats van de waarheid, als meesterbetekenaars, als een hele zwerm van losgekoppelde Enen, overal aanwezig in onze omgeving. Daarom verwijst Jacques-Alain Miller naar wat Lacan zegt in Seminarie XXI: “een psychoanalyse vereist dat je van je onbewuste houdt. Het is de enige manier om het verband te leggen, om de verhouding te installeren tussen S1 en S2, want in de primaire staat heb je los van elkaar staande Enen, verspreide Enen. Een psychoanalyse vereist dus dat je van je onbewuste houdt, niet om de seksuele verhouding te doen bestaan, maar wel om de symbolische verhouding te doen bestaan.”⁷

De liefde is hier een pad naar het weten in het onbewuste waarin ze het genot kan aanstippen. Zo kan het als eindresultaat een rest bereiken. Die rest kan enkel maar omschreven worden. Liefde blijft geworteld in de rest van het reële. En opnieuw, daarom is liefde pijnlijk. Het is dan ook geen wonder dat het wetenschappelijk en kapitalistisch discours haar uitsluit, omdat deze pijnlijke liefde niet goed functioneert als lokmiddel of belofte.

EINDNOTEN

- 1 "Love and discourse" Oriënterende tekst naar het congres van de NLS "Smartelijke liefdes" toe op 17 en 18/05/2025. Vertaling Erik Mertens en Miet De Muynck.
- 2 Analyticus met Praktijk (AP) van de New Lacanian School, lid van de ICLO, rik.loose@gmail.com
- 3 Salman, S. (2018). *Love. Scilicet: The Ordinary Psychoses and the Others under Transference*. Paris: NLS, 194.
- 4 Lacan, J. (Onuitgegeven [1973-1974]). *Le Séminaire, Livre XXI, Les Non-Dupes Errent*. Les van 18 maart 1974.
- 5 Freud, S. (1985 [1912]). *Bijdragen tot de psychologie van het liefdeleven II: Over de meest verbreide verne-dering in het liefdeleven*. Klinische Beschouwingen 2. Boom Meppel Amsterdam, 195.
- 6 Voruz, V. (2018). *Love and the Ego*. The Lacanian Review, Issue 5, 160.
- 7 Miller, J.-A. (2012 [2004]). *Een fantasie*. iNWiT, Tijdschrift voor Psychoanalyse, nr 8/9. Kring voor Psychoanalyse van de NLS, 418.

Liefde, weten en waarheid (overdracht en kuur), freudiaanse en lacaniaanse studies¹

Volgens Freud zijn “de enige echte serieuze moeilijkheden aan te treffen bij het hanteren van de overdracht”³, deze “echte liefde [...] lijkt op dit punt voor geen enkele andere liefde onder te doen”⁴. Indien zoals Lacan stelt, “de liefde zich manifesteert in het reële met de meest storende en deprimerende effecten”⁵, wat dan met de overdracht?

De liefde richt zich tot het weten

De analytische situatie, ingeluid door de liefdesontmoeting van Josef Breuer en Anna O., is door Lacan gekenmerkt als “geducht” omdat ze veronderstelt dat de analyticus een ander leert wat hem ontbreekt en dat “hij dit zal leren in hoedanigheid van minaar”⁶. Lacan toont dat de overdracht zich adresseert aan een analyticus voor zover deze zich bevindt “in de positie van degene die het *agalma* bezit, het fundamentele object waarover het gaat in de analyse van het subject”⁷.

Frank Rollier²

In *Het Banket*, zien we dit “agalmatisch effect”⁸ bij Socrates die voor Alcibiades een subject is dat verondersteld wordt “een weten over de waarheid”⁹ te bevatten. Waaruit Lacan afleidt dat de plaats van de analyticus deze is “waar we verondersteld zijn te weten”¹⁰. Jacques-Alain Miller preciseert dat het de weigering van Socrates is “om zich als *erastès* te manifesteren” ten opzichte van diegene die van hem houdt, “die Lacan toelaat om in hem een anticipatie van de psychoanalyticus te zien”¹¹.

De negatieve overdracht

Freud, die heeft aangetoond dat de haat de liefde voorafgaat¹², is nochtans verrast door de ontdekking van vijandige manifestaties bij zijn analysanten. Hij kenmerkt ze als “negatieve overdracht” en spreekt over een “gevoelsambivalentie”¹³. Lacan verkoos de term “*hainamoration*”¹⁴, hierbij opmerkend dat de positieve overdracht die is waarbij men “een goed oog heeft op”¹⁵ de analyticus [*on l’a à la bonne*], en de negatieve overdracht die is waarbij “men hem in de gaten heeft”¹⁶ [*on l’a à l’œil*]. Hij preciseert dat deze modaliteit “de oorspronkelijke knoop vormt van het analytische drama”¹⁷, wat J.-A. Miller verheldert door te stellen dat de negatieve

overdracht wordt gevoed op het punt “waar de analyticus zich presenteert als agalmatisch object”¹⁸, want dit loutere feit “rechtvaardigt de haat”¹⁹. Hij stelt eveneens dat het opheffen van de verdringing betaald kan worden met “een agressieve intentie”²⁰, en voegt eraan toe dat “elke interpretatie een denigrerende boodschap kan overbrengen, in de zin dat interpreteren betekent aan het subject zeggen: Je weet niet wat je zegt.”²¹

Lacan heeft benadrukt dat het er niet om gaat de passionele ervaring frontaal aan te vallen, “de analytische maieutiek kiest voor een omweg die er op neerkomt om bij het subject een gerichte paranoia teweeg te brengen”²². Hij is ook ingegaan tegen “de volharding om de patiënt met een gevestigd weten te beïnvloeden”²³, die het verlangen verplettert en een weerstand voortbrengt die in feite die van de analyticus is.

Freud had onderlijnd dat als de overdracht de sterkste weerstand vormt voor de analyse, dit zo is omdat het “een negatieve overdracht is of een positieve overdracht van verdrongen erotische elementen”²⁴. Teveel liefde of een “erotische overdracht”²⁵, zoals hij ontmoet in de hysterie, vormen een obstakel voor de kuur. Lacan waarschuwde ook de clinicus die een paranoïd subject behandelt, dat hij het moet “voor lief nemen” van geplaatst te worden “in een objectpositie van een soort dodelijke erotomanie”²⁶.

J.-A. Miller merkt op dat “wanneer de negatieve overdracht zich manifesteert, men niet mag nalaten zich af te vragen of men een fout begaan heeft”²⁷, en hij citeert daarbij het verbreken van de analytische band bij Elisabeth von R., Dora en de “jonge homoseksuele”, “gevallen waarbij Freud zelf erkende zich te hebben vergist”²⁸.

Aan deze reeks moet de “negatieve therapeutische reactie” worden toegevoegd, waarover Freud spreekt als hij het over de patiënten heeft die “het ziek-zijn niet willen opgeven”²⁹, wat

Lacan opmerkt met betrekking tot “de laatste vervloeking die wordt uitgesproken aan het einde van Oedipus te Kolonos”³⁰, maar ook bij “subjecten die meer of minder getekend zijn door het feit als kind niet verlangd te zijn” en die een “onweerstaanbare neiging tot suicide” kennen.³¹

Een waardiger liefde

Op het einde van de analyse houden de wisselvalligheden van de overdracht op. Het subject “laat bij de analyticus alle oude liefdesobjecten achter”³², en als de seksuele verhouding niet kan geschreven worden kan het subject ertoe komen “daaraan voorbij te gaan om de liefde op een waardiger manier te beleven”³³.

EINDNOTEN

- 1 "Amour, savoir et vérité. Etudes freudiennes et lacaniennes": Oriënterende tekst naar het NLS-congres "Smartelijke liefdes" op 17 en 18/05/2025 toe. Vertaling Peter Decuyper en Miet De Muynck.
- 2 A.M.E, lid van het ECF, van de NLS en het AMP, lesgever aan de 'Section Clinique' van Nice en directeur van het CCPT Antibes.
frollier@wanadoo.fr
- 3 Freud, S. (1915). *Verdere adviezen over de psychoanalytische techniek (III). Opmerkingen over de overdrachtsliefde*, Werken 6, p.436.
- 4 *Ibid.*, p.444.
- 5 Lacan, J., *Le Séminaire, livre XIV, Logique du fantasme*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 2023, p.144.
- 6 Lacan, J., *Le Séminaire, livre VIII, Le transfert*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1991, p.25.
- 7 *Ibid.*, p.229.
- 8 Miller, J.-A., *Les deux métaphores de l'amour*, La Cause freudienne n°18, juin 1991, p.123.
- 9 Lacan, J., *Le Séminaire, livre XX, Encore*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1975, p.84.
- 10 Lacan, J., *Le Séminaire, livre VIII, Le transfert*, op. cit., p.315.
- 11 Miller, J.-A., *Les deux métaphores de l'amour*, op. cit., p.12.1
- 12 Freud, S. (1915). *Driften en hun lotgevallen*, Werken 7, p.43.
- 13 Freud, S. (1912). *Dynamiek van de overdracht*, Werken 5, p.465.
- 14 Lacan, J., *Le Séminaire, livre XX, Encore*, op. cit., p.84.
- 15 Lacan, J., *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1973, p.114.
- 16 *Ibid.*
- 17 Lacan, J., *L'agressivité en psychanalyse*, Écrits, Paris, Seuil, 1966, p.107.
- 18 Miller, J.-A., *Le transfert négatif*, Paris, Navarin, 2005, p.33.
- 19 *Ibid.*, p.34.
- 20 *Ibid.*, p.90.
- 21 *Ibid.*, p.32.
- 22 Lacan, J., *L'agressivité en psychanalyse*, op. cit., p.109.
- 23 Miller, J.-A., *Le transfert négatif*, op. cit., p.58.
- 24 Freud, S. (1912). *Dynamiek van de overdracht*, op. cit., p.464.
- 25 *Ibidem.*
- 26 Lacan, J., *Présentation des mémoires d'un névropathe*, Autres écrits, Paris, Seuil, 2001, p. 217.
- 27 Miller, J.-A., *Le transfert négatif*, op. cit., p.99.
- 28 *Ibid.*, p.100.
- 29 Freud, S. (1924). *Het masochisme als economisch probleem*, Werken 9, p.26.
- 30 Lacan, J., *Le Séminaire, livre II, Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1978, p.271.
- 31 Lacan, J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1998, p.245.
- 32 Miller, J.-A., *Le transfert négatif*, op. cit., p.92.
- 33 Lacan, J., *Note italienne*, Autres écrits, op. cit., p.311.

Belemmerde liefdes¹

In de eerste les van zijn seminarie over de angst, verwijzend naar Aristoteles, stelt Lacan dat “het beste wat er over de passies te zeggen valt, wordt gevangen in het net, het netwerk, van de retorica.”³ Hij weeft zijn eigen net met de betekenaars die hij op het bord brengt, in een poging angst te vangen. Hij neemt Freuds *Remming, Symptoom en Angst* als uitgangspunt. Hij deelt remming op in moeilijkheid op de horizontale as en beweging op de verticale as van coördinaten.⁴

	moeilijkheid →	
beweging ↓	remming	beletsel verlegenheid
	emotie	symptoom <i>passage à l'acte</i>
	troebel	acting out angst

Nassia Linardou²

Lacan wenst het geleerde woord “remming” te vermijden. Hij wil dichtbij de ervaring blijven. Hij introduceert het woord “belemmeren” [*empêcher*]⁵, dat patiënten gebruiken wanneer ze zich geremd voelen, en schrijft het in de kolom van het symptoom. “Belemmerd zijn is een symptoom,”⁶ zegt hij. Wanneer hij zich tot de etymologie wendt, merkt hij op dat *impedicare* “verstrikt raken” betekent. Iets belemmert “niet de functie [...] maar het subject.” Maar Lacan wijst er meteen op dat “de valstrik waarover het gaat, een narcistische gevangenschap is.”⁷ Dit introduceert een limiet aan wat in het object geïnvesteerd kan worden: “De belemmering die ontstaat, is verbonden met deze cirkel die ervoor zorgt dat, met dezelfde beweging waarmee het subject het genot benadert – dat wil zeggen, naar wat het verst van hem verwijderd is – hij deze intieme breuk van dichtbij tegenkomt doordat hij zich onderweg laat vangen door zijn eigen beeld, het spiegelbeeld. Dat is de valstrik.”⁸

Laten we daarom stellen dat belemmerd liefhebben een liefdessymptoom is, waarbij het verliefde subject, gericht op het object, zichzelf gevangen en beperkt vindt door zijn eigen beeld.

In de laatste twee lessen van *Seminarie X* keert Lacan terug naar de dubbele matrix. Hij richt zich op de constitutie van het verlangen van de obsessieel en zijn relatie tot de angst. De uitwerking van angst, zoals Jacques-Alain Miller uitgebreid behandelde in zijn cursus in 2004⁹, is al ver gevorderd. Het object *a* presenteert zich als het residu en de oorzaak van de betekenaarsoperatie. Het kan niet gespiegeld worden.

In zijn referentieschema schrijft Lacan een “niet-kunnen” op de plaats van de belemmering. Het subject is in dit opzicht “zeer belemmerd in het volgen van zijn verlangen door zich in te houden.”⁴ Bij de obsessieel uit dit zich als dwang, hier de twijfelzucht. In zijn zoektocht naar het primitieve spoor van het object raakt hij verstrikt in de heen-en-weer beweging van de betekenaars. Maar de weg terug naar het eerste object is betrokken op de angst. Die angst, die schuilt in de kern van het verlangen, vooral het mannelijke verlangen dat gestructureerd is rond de tussenkomst van een object, scheidt verlangen van genot.¹⁰

Hier speelt de ambiguïteit van de functie van liefde een rol bij het obsessieel subject. Een geïdealiseerde liefde waarin de Ander, in dit geval de vrouw, het verheven object wordt dat de ontkenning van zijn verlangen vertegenwoordigt. Wat de obsessieel werkelijk van zichzelf in deze liefde inzet, is “het laatste object dat zijn analyse kan onthullen [...], namelijk het object van uitwerpselen [...]”¹¹ De liefde die voor hem de vorm aanneemt van een verheven band, is slechts de sluier over het gemaskeerde object *a*. Het is de liefde voor een bepaald beeld dat hij aan de Ander geeft en waarvan hij verwacht geliefd te worden. Het in stand houden van dit beeld van zichzelf is “wat de obsessieel vastketent aan het bewaren van een afstand tot zichzelf, iets wat juist zo moeilijk te reduceren is in de analyse.”¹² Dit narcisme van het beeld verhindert de oversteek die nodig is om toegang te krijgen tot een liefde geworteld in het object van de drift. Lacan verwijst af en toe naar de overdreven

verheven gevoelens van Prins Hamlet, die hij vergelijkt met hoofse liefde. Wanneer het buiten het strikt culturele veld verschijnt, merkt hij op dat “hoofse liefde daarentegen het teken is van een tekortkoming, een ontduiking, ten aanzien van de moeilijke wegen die toegang tot een ware liefde impliceren.”¹³

Wat is dan ware liefde? Lacan wijst op rouw als een aanwijzing hiervan. Rouw is het werk dat van Hamlet wordt vereist om de kracht van zijn verlangen te herstellen. Het is “een arbeid die wordt verricht om al die moeizame verbindingen te onderhouden en te ondersteunen met als doel de band met het ware object van de relatie te herstellen, het gemaskeerde object, het object *a* [...]”¹⁴ Dit is de voorwaarde om een substituuut te kunnen ontvangen. In dit verband verwijst Lacan, niet zonder enige ironie, naar het avontuur dat wordt verteld in de film *Hiroshima Mon Amour*, waarin uiteindelijk blijkt dat “elke willekeurige onvervangbare Duitser onmiddellijk een perfect geldig substituuut kan vinden in de eerste de beste Japanner die ze tegenkomt.”¹⁵

In een andere situatie keert een patiënte terug naar Griekenland, gegrepen door haar liefde voor een man die de politieke idealen van haar geëmigreerde familie deelt. “Zijn lichaam is mijn vaderland,” vertelt ze me. Zo legt ze me de intensiteit van de aantrekkingskracht tot deze rokkenjager uit, die haar angstig maakt en doet lijden. Haar analytische werk leidde haar ertoe te ontdekken wat het symptoom van het familie-ideaal haar verhinderde te zien, namelijk de erotomane ondertoon die de drijfveer was van haar liefde: de wens om de enige te zijn die deze man uit zijn kwelling kon redden, met name zijn alcoholisme. Het lichaam als vaderland verwees naar een ander lichaam: het gehavende lichaam van de anorectische-boulimische moeder, die zij wilde helpen op de plek van haar machteloze vader. Gesepareerd van deze verwoestende oraliteit kon ze andere liefdessubstituten in haar leven accepteren en overwegen om moeder te worden.

We kunnen ook de held van Anton Tsjechows verhaal *Over de Liefde* vermelden, geschreven op basis van zijn eigen liefdeservaring met de schrijfster L. A. Avilova. De hoofdpersoon is niet in staat de stap te zetten om zijn liefde te verklaren aan de jonge, getrouwde vrouw en moeder op wie hij verliefd is geworden. Verhinderd door morele idealen om hun liefde toe te geven, raken de twee geliefden geleidelijk verstrikt in het ongemak van emotioneel ongeluk. Pas op de drempel van de scheiding die het leven hen oplegt, wordt de stap gezet: “ En daar, in die coupé, toen onze ogen elkaar troffen,- toen was het gedaan met onze wilskracht, toen omhelsde ik haar [...] - o, wat waren wij allebei diep ongelukkig!- toen bekende ik dat ik van haar hield en met een brandende pijn in het hart besepte ik, hoe zinloos en benepen en bedrieglijk alles was geweest dat onze liefde in de weg had gestaan.”¹⁶

EINDNOTEN

- 1 “Prevented love”: Oriënterende tekst voor het congres van de NLS “Smartelijke liefdes” in Parijs op 17 en 18/05/2025. Vertaling Manon Baert, Dewi Dynoodt en Miet De Muynck
- 2 Analytica, lid van de Société Hellénique en van de New Lacanian School (AME). Coördinator van de Collège clinique van Athene. naliblan@otenet.gr
- 3 Lacan, J. (2004 [1962-1963]). *Le Séminaire*, livre X, L'angoisse. Texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 24.
- 4 We vinden het schema vertaald terug bij: Stevens, A. [2005]. Verlegenheid, remming en herhaling. In: *Inwit* 1, 157. (nvdr)
- 5 We kozen ervoor het begrip “empêchement” te vertalen door “belemmeren” omdat dit beter in de huidige context past dan “beletten”. (nvdr)
- 6 *Ibid.*, 19.
- 7 *Ibid.*
- 8 *Ibid.*, 19-20.
- 9 Miller, J.A. (2004). Inleiding tot de lezing van Lacans seminarie over de angst: aan deze zijde van het verlangen. In: *Inwit* 1, 61-84.
- 10 Lacan, J. (2004 [1962-1963]). *O.c.*, 369-370.
- 11 *Ibid.*, 373.
- 12 *Ibid.*
- 13 *Ibid.*, 386.
- 14 *Ibid.*, 387.
- 15 *Ibid.*
- 16 Tsjechow, A. (1978 [1896-1903]). Over de liefde. In: *Verzamelde Werken*, Deel V, Verhalen 1880-1903, Amsterdam, G.A. Van Oorschot, 250.

De man, de vrouw en de liefde¹

De man, de vrouw en de liefde... Passen deze twee eerste begrippen, “uit het courante taalgebruik”³, goed bij elkaar, en wat brengt liefde bij? In zijn seminarie **Encore** – en het is juist in dit “Encore!” dat we de onuitputtelijke eis naar liefde kunnen horen – merkt Lacan op: “Liefde is machteloos, hoewel wederzijds, omdat ze niet beseft dat ze slechts het verlangen is om Eén te zijn, wat ons leidt tot de onmogelijkheid om de relatie tussen ‘hen-twee’ [**la relation d’eux**] te vestigen. De relatie tussen hen-twee wat? – twee geslachten.”⁴

Hieruit kunnen we een hypothese afleiden: de pijn van liefde komt voort uit deze onmogelijke absolute vereniging met de ander om Eén te zijn, om die beroemde mythe van Aristophanes te vervullen: deze verkondigt de eenheid van twee helften die eindelijk herenigd zijn. Het is gemakkelijk te begrijpen waarom liefde zo pijnlijk kan zijn. Ondanks deze teleurstellende visie op de kracht van liefde, wat zijn de variaties bij mannen en vrouwen en, uiteindelijk, kan het desondanks een band tussen hen creëren?

Inga Metreveli²

Laten we om te beginnen kijken naar de tabel van de seksuering, zoals gepresenteerd door Lacan in hetzelfde seminarie. De formules van de seksuering aan de mannelijke kant van de tabel geven aan: hij die zich situeert als man in het seksuele veld, door de operatie van castratie te hebben ondergaan, bevindt zich in de logica “voor alle x” en schrijft zijn modus van genot volledig in onder het fallische teken.

De fallus wordt dus geplaatst aan de zogenaamde mannelijke kant van de seksuering, maar vrouwen hebben daartoe ook toegang. Het verschil met mannen is dat zij zich daarin inschrijven als niet-helemaal [**pas-toutes**]. Op dit punt gaat Lacan verder dan Freuds stelling dat alleen de fallus werkt in het proces van de seksuele differentiatie. De vrouw, die zich tegenover de seksuering inschrijft als vrouw, ontdebelt zich. Dit gaat zowel samen met de fallische betekenaar als met een andere betekenaar, **S(A)**, waarbij de doorstreepte A het fundamentele tekort in de Ander van het weten betekent, dat juist gaat over de betekenaar die ontbreekt om te zeggen wat De Vrouw is.

Lacan wijst erop dat vrouwen ook te maken hebben met een ‘supplementair’ genot, maar om toegang te krijgen tot dit andere genot, moeten zij eerst door de voorbijtrekkende betekenaars [*le défilé des signifiants*] gaan, met andere woorden door de fallische functie. Op deze manier worden vrouwen verdeeld tussen een fallisch genot en een Ander genot [*la jouissance Autre*], wat betekent dat het voor hen mogelijk is toegang te hebben tot een genot zonder grenzen.

Wat heeft liefde te maken met deze formules? “De liefde is de suppletie voor de seksuele verhouding die niet bestaat”⁵ zegt Lacan, maar deze suppletie is niet hetzelfde voor de twee geslachten.

In de tabel van de seksuering zijn niet alle wezens geprivéerd van het fantasma in hun relatie tot de partner – zoals te zien is in het onderste deel van de tabel, waar het fantasma wordt gevormd op de grens tussen twee geseksueerde versies. In zijn artikel *Over de meest verbreide vernedering in het liefdeleven*⁶ onderscheidt Freud twee vaak tegenstrijdige stromingen bij de man – tederheid en sensualiteit, die kunnen worden vertaald als liefde en seksueel verlangen – met de noodzaak om het geliefde object in waarde te verminderen om het te kunnen verlangen. Zo beschrijft Freud de pijnlijke kant van een dergelijke divergentie, wat in onze praktijk vaak duidelijk naar voren komt: “Waar ze liefhebben, verlangen ze niet en waar ze verlangen, kunnen ze niet liefhebben.”⁷

In het seminarie XXIII *Het Sinthoom*, gaat Lacan nog verder. Hij spreekt over de Φ , “die net zo goed de eerste letter van het woord fantasma kan zijn,” en stelt dat de man “uiteindelijk [...] de liefde bedrijft met zijn onbewuste,”⁸ terwijl hij gelooft dat hij toegang heeft tot zijn liefdespartner – wellicht de oorsprong van het fameuze vrouwelijke verwijt dat haar partner haar nooit ziet zoals ze werkelijk is.

Hoewel het fantasma zich op de grens tussen de twee geslachten bevindt, moet worden

opgemerkt dat het object van het tekort aan de vrouwelijke kant wordt gevonden. “Men heeft slechts werkelijk lief vanuit een vrouwelijke positie.”⁹ Liefde feminiseert, of het subject nu een man of een vrouw is, omdat het hem of haar doet verschijnen met een tekort en zoekend naar het antwoord op dit tekort in de partner.

De vrouw is noch geprivéerd van de fallische betekenaar, noch van een versie van het fantasma voor de vraag naar haar tekort. Zoals hierboven beschreven, is er nog een andere plek, namelijk die van $S(A)$, van waaruit zij het antwoord op haar wezen als vrouw verwacht.

In zijn boek *L'os d'une cure* spreekt Jacques-Alain Miller over de liefdespartner als een symptoom en stelt hij de volgende definitie voor: “Een koppelrelatie veronderstelt dat de Ander het symptoom van het spreekwezen wordt, met andere woorden een middel tot zijn genot.”¹⁰

Aan de mannelijke kant wordt dit genot opgenomen in de logica van “voor alle x”, wat betekent dat “het partner-symptoom van de man noodzakelijkerwijs wordt bepaald vanuit het object [l’objet] *a*.”¹¹ Aan de andere kant van de tabel, die van het vrouwelijke spreekwezen, “bepaalt het niet-alles het partner-symptoom [...] als de doorstreepte grote A, \bar{A} .”¹²

Daarom merkt Miller, in navolging van Lacans woorden, op dat “het partner-symptoom van de man de vorm heeft van het fetisjisme” – wat ons verwijst naar de fantasmatische vorm van dergelijke liefde – “terwijl dat van het vrouwelijke spreekwezen een erotomane vorm heeft.”¹³ Liefde aan de vrouwelijke kant vereist de woorden van de partner die bewijzen dat hij van haar houdt – vandaar de erotomane vorm van deze liefde. Maar omdat de ware vrouwelijke partner de Ander is, de doorstreepte Ander, zijn deze woorden nooit voldoende. Dit verklaart de ontevredenheid en de verschillende vormen van liefdespijn die hieruit voortvloeien.

In zijn allerlaatste onderwijs introduceert Lacan tenslotte het concept van het sinthoom in de relatie tussen de geslachten met de volgende logica: een vrouw is een sinthoom voor elke man, terwijl het omgekeerde niet waar is, aangezien er geen equivalent bestaat voor het sinthoom. “Er is geen equivalentie” – dit is de voorwaarde die het mogelijk maakt dat een vrouw een sinthoom voor een man kan zijn, en daarom is het de enige steun voor de seksuele verhouding bij het spreekwezen.

Lacan stelt echter dat we de positie van de man voor het andere geslacht moeten specificeren. Deze is niet alleen niet-equivalent, maar “erger dan een sinthoom.”¹⁴ Precies hierin ligt een van de meest problematische posities van de man voor een vrouw, wat we vooral tegenkomen in de kliniek van psychose – namelijk zijn reële incarnatie op de stille plaats van de Ander.

EINDNOTEN

- 1 “ L’homme, la femme et l’amour” Oriënterende tekst voor het congres “Smartelijke liefdes” in Parijs op 17 en 18/05/2025. Vertaling Dries Dulsster en Miet De Muynck.
- 2 Analytica met praktijk (AP) van de New Lacanian School en van de World Association of Psychoanalysis. inga.metrevelli@gmail.com
- 3 Lacan, J. (1975 [1972-1973]). *Le Séminaire, livre XX, Encore*. Texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 36.
- 4 *Ibid.*, 12.
- 5 *Ibid.*, 5.
- 6 Freud, S. (1985 [1912]). Bijdragen tot de psychologie van het liefdeleven II: Over de meest verbreide vernedering in het liefdeleven. *Klinische Beschouwingen 2*. Boom Meppel Amsterdam.
- 7 *Ibid.*, 59.
- 8 Lacan, J. (2005 [1975-1976]). *Le Séminaire, livre XXIII, Le Sinthome*. Texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 127.
- 9 Miller, J.-A. (2008). « On aime celui qui répond à notre question : “Qui suis-je ?” ». *Psychologies Magazine*.
- 10 Miller, J.A. (2018). *L’os d’une cure*. Paris, Navarin, 71. *V-ertaald als: (2021). Het bot van een kuur. Uitgave door Via Lacan, het Nederlandstalige tijdschrift van de NLS, 70.*
- 11 *Ibid.*, 76.
- 12 *Ibid.*
- 13 *Ibid.*, 77.
- 14 Lacan, J. (2005 [1975-1976]). *O.c.*, 101.

De kwestie van de liefde bij Lacan. *Een eerste benadering*¹

Geert Hoornaert²

Het thema van het nieuwe PPaK-jaar inleiden is me als een echte uitdaging overgekomen. Het domein van de liefde, dat we in onze titel als een soort van vergeten supplement doen verschijnen, als een fenomeen waaraan moet herinnerd worden omdat het hedendaagse het binnen de marginaliteit zou hebben geduwd, is dermate uitgebreid dat een overzicht bij voorbaat tot falen is gedoemd. De lijst van de diverse vormen van liefde die de psychoanalyse heeft onderkend, en die op de programmaflyer verscheen, geeft een idee van de verscheidenheid van haar manifestaties, waarmee we onmiddellijk in een Babylonische spraakverwarring dreigen te belanden ... Hetgeen ons meteen ook aanduidt dat de liefde bij uitstek een affaire van spreekwezens is. Vormen van tedere omgang in de dierenwereld zijn legio; maar van conversaties over de liefde vinden we daar natuurlijk geen sporen. De mens echter, die kan er maar niet over zwijgen. Maar wat is liefde nu juist? Een emotie? Een affect, een gevoel, een instinct, een illusie? Ook dat is een kwestie voor discussie, voor conversatie. De affaires van het spreken en de kwesties van de liefde zijn dermate verbonden, dat La Rochefoucauld in een aforisme de vraag stelde “hoeveel mensen ooit bemind zouden hebben indien ze nooit over de liefde hadden horen spreken?”. Lacan hield van dit aforisme; een andere referentie die voor hem heel belangrijk was is *L'Amour et l'Occident*, waarin de auteur Denis de Rougemont aantoonde hoezeer dat wat wij vandaag de liefde noemen, niet altijd heeft bestaan, en dat de liefde zoals wij ze nu kennen het product is van een discours over de liefde. Bij de oude Grieken had de liefde niet een ander, maar het weten tot object – wat we trouwens onverhuld zien terugkeren in de overdrachtsliefde; in de vroege Middeleeuwen had de Christelijke liefde God als object; en het opduiken van de liefde, zoals we ze vandaag nog begrijpen en beleven – als een passioneel gebeuren tussen twee partners – situeert de Rougemont in de XIIde eeuw, waar de bijdragen van de troubadours, de dichters van de hoofse liefde, en de beweging van de Parfaits of de Katharen, samenvloeiden in een vorm van romantiek die van dan af eigen zal zijn aan het Westen.

Het wordt dan ook moeilijk om de liefde als het meest spontane en het meest natuurlijke in de mens te beschouwen. Daar is niets van:

liefde is artificieel, want geheel afhankelijk van het woord. Sommigen benaderen haar als een psychologisch gegeven, als iets dat opwelt vanuit het binnenste van het individu. Maar ervaren we in de liefde nu net niet het gevoel dat ons ware centrum buiten ons ligt, dat we uit onszelf worden gehaald (ex-stase)? De psychoanalyse, over de liefde, start van een evidentie: het reële van de liefde is de band met een ander. Maar noch die ander, noch deze band zijn onmiddellijk gegeven. De overdrachtsliefde, de narcistische liefde, de anaclytische, de objectale, de geïdealiseerde, de moederlijke, de erotomane, de absolute, de dode, de goddelijke liefde, de verliefdheid, die diversiteit volstaat om aan te tonen hoezeer de natuur hier op bijzondere wijze is gesubverteerd. De natuur is hier zelfs bijzonder stil, hetgeen de liefde, structureel, verplicht om praatziek te zijn. Er is inderdaad geen liefde die aanvat zonder verklaring, en geen liefde die standhoudt zonder woorden.

Bij al wat zal volgen is het essentieel om de fundamentele ontdekking van de psychoanalyse in het achterhoofd te houden. Lacan vatte die ontdekking als volgt samen: de seksuele verhouding bestaat niet. Tussen man en vrouw heeft de natuur geen brug geworpen, geen handleiding of instinctuele piste voorzien. Dit is onherleidbaar, dit is een reële. En dit onherleidbare dwingt tot een creatie, zowel op het niveau van elk subject als op het niveau van de beschaving. Tussen zij die zich als man seksueren en zij die zich als vrouw seksueren, bestaat er geen functie – je mag de term ‘functie’ gerust in haar wiskundige betekenis begrijpen, – die hun verhouding kan schrijven. Er bestaan natuurlijk relaties tussen man en vrouw: liefdesrelaties, seksuele relaties, huwelijksbanden en zo meer: maar van een verhouding, van een vergelijking tussen twee termen van gelijke aard die in eenzelfde waarde-eenheid kan uitgedrukt worden, is er geen sprake. Freud definieerde de soort, de klasse van ‘mannen’ via de Fallus, maar botste op het gegeven dat een gelijkaardige betekenaar, die door de klasse ‘vrouw’ zou gedeeld worden, en haar als klasse

zou kenmerken, ontbreekt. De twee elementen – man, vrouw – hebben geen gemeenschappelijke aard, waardoor een formule, die hun verhouding zou schrijven, niet bestaat.

In die befaamde uitspraak “Il n’y a pas de rapport sexuel”, herneemt Lacan in conclusieve vorm al wat Freud binnen het liefdesleven heeft geïnventariseerd: men leze er Freuds *Bijdragen tot de psychologie van het liefdesleven* op na: alles wat zich tussen man en vrouw afspeelt is van de orde van het symptoom, het fantasme, van het partiële, van de verdeeldheid, van de mislukte ontmoeting. Dat betekent natuurlijk niet dat alles wat zich tussen de geslachten kan afspelen tot mislukking gedoemd is; het betekent gewoon dat al wat niettemin toch werkt – in de liefde, binnen het seksuele, in een huwelijk ... – immer te wensen overlaat, en nooit van de orde van de totale harmonie is. Vanuit dit punt vertrekken, vertrekken vanuit dit Reële van de niet-verhouding tussen de geslachten, heeft gevolgen voor de kwestie van de liefde, al is het maar omdat ze niet langer onderworpen wordt aan de verschrikkelijke eis die altijd de notie van ‘harmonie’ vergezelt. In zijn Seminarie *Les non-dupes errent* van 1974 vat Lacan het als volgt samen: “Là où il n’y a pas de rapport sexuel, on invente”³. En onmiddellijk zal hij de liefde die plaats toewijzen: ze is een uitvinding op die plaats van de niet-verhouding. Ze is met andere woorden iets artificieels dat genoodzaakt wordt door iets onmogelijks, door een Reële (hetgeen iets anders is dan een ‘sociale constructie’).

Die creaties, dit artificiële, vinden we telkens terug op twee niveaus: zowel op het niveau van elk subject als op het niveau van de beschaving. De kwestie van de liefde kent inderdaad twee hellingen: intieme subjectieve ervaring, culturele patronen. Er zijn langs de ene kant de ontelbare subjectieve nuances van wat de liefde en de liefdescondities zijn voor het ‘spreekwezen’, één per één, en er zijn langs de andere kant culturele discours over de liefde, tradities die aanduiden hoe ze moet worden beleefd, en die de helft van de subjectieve ervaring uitmaken. Elke

beschaving produceert dergelijke discours die aan de liefdesband vorm moeten geven, en die het subject zullen bijstaan om de grote paradox die de liefde bewoont te doen ontstaan, voor zover ze gesitueerd is op het raakvlak van het niet-bestaan van een verhouding en het opduiken van een wederkerigheid die de liefde definieert. Lacan gaat nooit beweren dat elk discours daar zomaar in slaagt: we vinden een bijzondere constante bij Lacan, deze, langs de ene kant, van een uitgesproken voorkeur voor de hoofse liefdeskunst, deze, langs de andere kant, van een zware diagnostiek betreffende de hedendaagse liefde.

De liefde, zoals ze zich presenteert in de moderne tijd en zoals ze zich vandaag moet construeren buiten de klassieke, traditionele modellen van de ‘ars amandi’, lijkt hem inderdaad onderhevig aan degradatie. In 1973 zegt hij ronduit dat de hedendaagse liefde vervallen is tot “een gewemel van geklets!”⁴. Hij vervolgt dat het onderzoek van de psychoanalyse mikt op het “introduceren van nieuws in de liefde”⁵, dat ze als doel heeft “een waardiger liefde”⁶ te maken, waardiger dan dat hedendaags geklets. Deze formules kunnen verbazen. Maar eigenlijk is de redenering eenvoudig. Hoe komt het, vraagt hij zich af, dat de fundamentele ontdekkingen van de psychoanalyse – de polymorfe perversie van de kinderlijke seksualiteit, de paradoxale wortels van het verlangen, de symptomatische en fantasmatische aard van alle relaties tussen de geslachten, het verrassende ook van de door de psychoanalyse ontdekte overdrachtsliefde – absoluut geen aanleiding gegeven hebben tot een nieuw vertoog over de liefde? Heeft de psychanalyse daar niet aan iets verzaakt?

Deze vraag houdt Lacan expliciet bezig vanaf zijn Seminarie *L'Éthique de la Psychanalyse*: “Waarom, vraagt hij zich af, heeft de psychoanalyse, die een zo belangrijke verandering van perspectieven over de liefde bracht door haar in het centrum te plaatsen van de ethische ervaring (*hij verwijst hier naar de ethische implicaties van de overdrachtsliefde*

– *zie Breuers wedervaren met Anna O.*), waarom heeft de psychoanalyse de zaken niet wat verder voortgeduwd in de richting van een onderzoek naar een erotiek?”⁷. “Wij, de analytici zijn niet in staat geweest om, na al onze theoretische vooruitgang, aan de oorsprong te liggen van een perversie.” Kan een analyse een subject doen liefhebben zonder dat die liefde doordrenkt is van illusies, fantasmes en symptomen? En kan ze, binnen de cultuur, in de beschaving, iets voorstellen dat een remedie kan vormen voor het onbehagen⁸ en dit in een tijd waar men niet langer de traditie inroept om aan de liefde vorm te geven? Want de oude liefdesparadigma’s zijn dood voor ons. De homoseksuele liefde uit de oudheid, de liefde uit Plato’s Symposium, de hoofse liefde, de *dolce stil nuovo* van Dante en Petrarca, de precieuze liefde, de goddelijke liefde, de romantische liefde – dat is allemaal niet langer actueel. Erg is dat natuurlijk niet, maar het maakt de zaken niet eenvoudiger. De liefde doen functioneren buiten een cultureel model, dat paden uittekent voor de benadering van het andere geslacht en ook vormgeeft aan de liefde, dat is geen eenvoudige kwestie.

Deze vragen stellen zich natuurlijk omdat het net tegen deze achtergrond van het verval van de oude liefdesmythes is, op het moment dat de liefde een vraag wordt die zich gaat verhullen in het symptoom, dat de psychoanalyse is ontstaan. Voegen we daaraan toe dat die psychoanalyse zich waarlijk zal ontwikkelen vanuit een fenomeen dat helemaal niet voorzien was, en nergens binnen het nieuwe aanbod van Freud – luisteren – was geprogrammeerd: de overdrachtsliefde. Freud merkt met verbazing dat een uitnodiging om te spreken, een specifieke aandacht voor het wezen van een ander, beantwoord wordt met liefde. Als dit niets nieuws is in de liefde! En toch, stelt Lacan, ook al zou de psychoanalyse nu net zeer goed geplaatst zijn om over dit nieuws iets te zeggen, daar haar dispositief een nieuwe soort liefde doet ontvlammen – overdrachtsliefde –, toch is de analytische theorie uitgemond in de zogenaamde ‘genital love’, in een ideologie

van de volwassen, rationele liefde. Voor Lacan is het dan ook duidelijk: dit nieuw discours, de psychoanalyse, kan iets nieuws over de liefde introduceren, maar het is nog niet gebeurd. In zijn opmerkingen over die kwestie, waarin we twee grote tijden zullen onderscheiden, is wat hij later (in Seminarie XIX) het Reële van de psychoanalyse gaat noemen – het niet-bestaan van een harmonische verhouding –, reeds impliciet aanwezig. Reële dat de ‘genitale liefde’ nu net volledig miskent.

Twee grote ‘tijden’, zeiden we, waarmee we geweld doen aan de variëteit en de nuances in Lacans verschillende benaderingen van de liefde, maar die als inleiding, en voorlopig, een eerste leidraad kan bieden.

Eerste tijd, het tekort en het pact

We vinden een eerste definitie van de liefde in het Iste Seminarie, pagina 305, die we uitvoerig zullen citeren: “De liefde, niet als passie maar als actieve gift, mikt altijd op het ‘zijn’ van het beminde subject, op de particulariteit van dit subject, voorbij de imaginaire fascinatie. Het is daarom dat de liefde veel zwaktes van het beminde object kan aanvaarden, en ook met diens fouten overweg kan, maar er is een punt waarop ze stopt, een punt dat zich slechts situeert vanuit het ‘zijn’ – wanneer de beminde te ver gaat in het verraad van zichzelf en volhoudt in dat zelfbedrog, dan volgt de liefde niet langer. De liefde richt zich naar het wezen van de ander. Zonder het woord, voor zover het het ‘zijn’ tot uitdrukking brengt, is er alleen Verliebtheit, imaginaire fascinatie, maar geen liefde. Er is dan ondergane liefde, maar geen actieve gift van de liefde”⁹.

We hebben daar dus een reeks elementen die Lacan opneemt in zijn definitie van de liefde,

- de liefde is geen ondergane passie, het is een actieve gift (cf. “geven wat men niet heeft”¹⁰). Alles wat passief is, is geen liefde.
- de liefde mikt altijd op het ‘zijn’ van het beminde subject voorbij het beeld. Alles wat exclusief imaginair is, is geen liefde.

- de liefde is niet de ‘Verliebtheit’, geen ‘coup de foudre’. Alles wat verliefdheid is, is geen liefde.
- de liefde richt zich tot iets reëls in het ‘zijn’ van de ander, het ‘wezen’ van de partner. Maar wat is dat nu juist, dit “l’être de l’autre”, haar “particulariteit”? Een heel mooi citaat, op pagina 304 ditmaal, verduidelijkt dit. “Het verlangen om bemind te worden, dat is het verlangen dat het beminnende object zal genomen worden voor wat het is, als vastgelijmd en onderworpen in de absolute particulariteit van zichzelf als object. Wie hoopt bemind te worden neemt er geen genoegen mee bemind te worden voor zijn ‘hebben’. Zijn eis is bemind te worden zover als de complete subversie van het subject kan gaan in een particulariteit en in dat wat deze particulariteit als het meest opake, het meest ondenkbare kan hebben.”¹¹

Belangrijk citaat, want wat we hier in het eerste Seminarie dat dateert van 1954 terugvinden ligt helemaal niet zo ver van wat Lacan later, als tweede formalisatie over de liefde (in het XXste Seminarie van 1973 bijvoorbeeld) naar voor zal schuiven: het is tot het meest opake, het meest ondenkbare van de absolute particulariteit van de ander, dat de liefde zich richt. Maar in een eerste tijd zal hij dit particuliere in een ontbrekend object situeren, in het tekort van de ander, en nog niet in wat er bij de ander is.

De opaciteit waarnaar Lacan hier in het eerste Seminarie verwijst, is het merkteken van het subject, in zoverre dat het gesubverteerd is door een gaping, door een oorspronkelijk deficit, waaraan het gebonden blijft in zijn structuur. Het ‘zijn’ dat in het geding is, zowel langs de kant van de beminnende als langs de kant van de beminde, is een tekort-aan-zijn. In de liefde, helemaal zoals in het verlangen, herspeelt zich iets van de eerste situatie van het kleine kind, dat van bij de geboorte in een kluwen van verwachtingen en verlangens zit gegrepen. Het zal groeien in de wetenschap dat het een plaats heeft in de libidineuze investeringen van anderen, maar

het zal nooit weten wat de anderen nu exact in hem zien. Een deel van wat het 'is', een deel van zijn 'zijn', blijft hem ontoegankelijk, en wordt verondersteld in de Ander te liggen. De Ander als verondersteld iets te weten over het subject, een weten waartoe dit subject zelf geen toegang zou hebben – we hebben hier de formule van de liefde als overdracht. Zowel in de liefde als in de overdracht is het enigma dat ik voor mezelf ben, het enigma dat de ander voor mij is, het enigma ook van wat de ander nu juist in mij ziet, immer actief. Twee tekorten dus als de spil van de liefde, deze articulatie is essentieel in de eerste benadering van de liefde bij Lacan.

Tweede punt in die eerste benadering, het pact. Lacan gaat stellen dat de moderniteit zich laat kenmerken door een achteruitgang van de waarde van het symbool, hetgeen als een bedreiging weegt op de liefde. “Een schepsel, lezen we, heeft een referentie overheen de taal nodig, een pact (...). Er is geen liefde die functioneel realiseerbaar is in de menselijke gemeenschap, als het niet gaat via de bemiddeling van een zeker pact. Het is dat wat men de functie van de ‘heilige liefde’ noemt, ‘l’amour sacré’, die voorbij de imaginaire relatie gaat.”¹²

Lacan herneemt dit uitvoerig in zijn IIde Seminarie. Hij zal daar die functie van het ‘sacré’ en het huwelijk bevragen. Zonder enige nostalgie onderstreept hij dat de liefdeservaring brozer wordt wanneer het huwelijkscontract zich emancipeert van het patriarchale, androcentrische perspectief dat de klassieke, elementaire structuren van verwantschap karakteriseert. Herinneren we ons dat binnen deze structuren de vrouw een ruilobject is tussen de mannelijke lijnen, en dat elke alliantie zich had in te schrijven in een symbolisch, cultureel pact dat de beleving van het koppel ver overstijgt. Wanneer de vrouw zich nu emancipeert tot een individu met gelijke rechten, dan wordt het huwelijkscontract vervangen door het huwelijkscontract, hetgeen de huwelijksband fragieler maakt. Het pact, in zijn referentie naar een derde, had als functie

de imaginaire relaties, die zich spontaan vermenigvuldigen binnen elke relatie tussen de geslachten, in te perken. De uitsluiting van die derde in het contractueel model stelt de relatie meer bloot aan vormen van imaginaire degradatie. Lacan somt er drie op: het gevaar van een losbarsting van de seksuele strijd, van de eeuwige rivaliteit tussen man en vrouw; de promotie van een pseudo-weten dat aangeleverd wordt door de ‘human relations’, en als pseudo-derde moet functioneren. Een pseudo-weten dat “leert hoe men zich moet gedragen om thuis de vrede te bewaren – dat de vrouw de rol van de moeder speelt en de man de rol van het kind”¹³. Derde effect: de bedreiging van de permanentie van de liefde, die nu meer blootgesteld is aan de labiliteit van de gevoelens die tussen de partners circuleren.

We willen erop wijzen dat Lacan hier geen enkel pleidooi voor de institutie van het huwelijk houdt, institutie die gebaseerd is op een woord dat hij trouwens als onhoudbaar kwalificeert¹⁴. Het is ook geen toeval dat hij de hoofse liefde als de grote westerse uitvinding betreffende de liefde zal beschouwen, hoofse liefde die in totale oppositie staat met de patriarchale waarden van het feodale tijdperk waarin die liefdescultuur is opgedoken, en waar de vrouw herleid was tot een onmondige gift die tussen de mannelijke lijnen werd uitgewisseld. Geen nostalgie dus, maar wat hij wel onderstreept, is dat het verval van het patriarchale de kwesties van de liefde niet noodzakelijk eenvoudiger maken.

Waarom? Omdat de idealisatie van het liefdesobject niet houdbaar is. Emmanuel Kant merkte het reeds op: “diegene die passioneel verliefd is, wordt onvermijdelijk verblind voor de gebreken van de beminde, terwijl hij in het algemeen acht dagen na het huwelijk het zicht terugkrijgt”. Hoe kan de liefde die luciditeit overleven? Het is hier dat het pact de liefde moet beschermen tegen alle wisselvalligheden en ontgoochelingen die het leven met twee met zich meebrengt. “Plaatsen we ons in het perspectief

van de vrouw,” zegt Lacan. “De liefde die de vrouw aan haar echtgenoot geeft, mikt niet op het individu, zelfs geïdealiseerd – dat is het gevaar van een gemeenschappelijk leven: deze idealisatie is niet houdbaar – maar op een wezen overheen het individu. De zogenaamde amour sacré die de huwelijksband uitmaakt, gaat van de vrouw naar wat Proudhon ‘alle mannen’ noemt. Het zijn eveneens ‘alle vrouwen’ waar de trouw van de echtgenoot op mikt overheen de vrouw.”¹⁵ De reële liefdespartner fungeert ook als de betekenaar van iets dat overheen deze partner ligt, de klasse van “alle mannen” of “alle vrouwen”, niet als kwantiteit, maar als universele functie, als ‘ander geslacht’ waarmee ik me verbind door een pact. Als dit er is, zegt Lacan, dan is de liefde meer beschermd tegen de degradaties die duale relaties bedreigen. Het is dan ook geen toeval dat Lacan, in het VIIde Seminarie, het hoogtepunt van de liefdeskunst bij de hoofse dichter situeert, die des te meer ‘de onbereikbare Dame’ bemint naarmate deze Dame, voorbij haar concrete zijn, voorbij haar concrete particulariteit, het statuut van pure betekenaar heeft. Deze betekenaar verbindt haar met “alle vrouwen”, waartoe de toegang onmogelijk is.

Het zal jullie niet ontgaan zijn dat die eerste formalisaties van Lacan een soort paradox inhouden. Enerzijds adresseert de liefde zich tot wat het meest particulier is bij de partner; anderzijds is de partner slechts een representant van een universele functie: het andere geslacht. Idem met de hoofse liefde: ze gaat in tegen het feodale, en geeft een waardig statuut aan één vrouw; anderzijds is de Dame er slechts een soort schim, een betekenaar voor wat haar soort zou zijn. We kunnen nu al kwijt dat Lacan in zijn later onderwijs elke referentie naar de vrouw als ‘soort’ (‘alle vrouwen’) achterwege zal laten en enkel het singuliere van de partner als één vrouw, of één man, zal weerhouden.

Over nu naar de hoofse liefde, die een centrale plaats heeft in Lacans benadering van de liefde. Hij zal de hoofse mythe gebruiken om het geval

van de jonge homoseksuele van Freud helemaal te herlezen en om aan te tonen wat Freud in deze casus niet heeft gehoord¹⁶. Hij zal ze gebruiken om zowel een aantal kenmerken van de liefde in de psychose¹⁷ als in de obsessionele neurose¹⁸ te illustreren. Ze komt terug in het XXste Seminarie¹⁹, waar hij ze beschrijft als “het formidabelste dat men ooit heeft geprobeerd”, “de enige kans om op elegante wijze een mouw te passen aan de afwezigheid van de seksuele verhouding”, “een heel geraffineerde wijze van suppletie voor de afwezigheid van de seksuele verhouding, door te veinzen dat wij dat zelf beletten.”²⁰

Hij gaat ze daarnaast ook niet enkel als een dichtkunst benaderen. Hij kwalificeert die hoofse liefde, die opduikt in het midden van de XIde eeuw, her en der als “onderzoek in de liefdesrealisatie”²¹, als “spirituele techniek”²², als een “ethiek”²³, een “levensstijl”, een “creatie”, een “werk van sublimatie in haar meest pure draagwijdte”²⁴. Centraal in de poëzie van de “troubadours”, de “trouvères”, de “Minnesänger”, staat de Dame, die in een min of meer onbereikbare positie wordt geplaatst. De dichter wijdt dan aan dit verheven object zijn dienst en zijn onderwerping, een resem gedragingen die typisch zijn voor de hoofse techniek, teneinde haar gratie of genade [grâce], haar teken (van goedgunstigheid) te bekomen. Er is daar dus een buitengewone promotie van de Dame, een verheerlijking van het vrouwelijk object, een georganiseerde opwaardering waar voorbij het concrete object, door en in het schrijven, een absolute Unieke Ander wordt gecreëerd waaraan de liefde zich dan adresseert. Dat wat door de dichter bezongen wordt in de beminde vrouw, is dat wat voorbij haar vrouw-zijn ligt en wat de dichter ‘Dame’ noemt, betekenaar van een leegte, van een onbereikbare en als dusdanig verheerlijkte plaats.

Lacan stelt dan ook dat de hele hoofse erotiek draait rond iets wat hij een vacuole²⁵ noemt. De omwegen en obstakels, de onbereikbaarheid

zelf van het object, worden geërotiseerd. “De technieken van de hoofse liefde, zegt Lacan, zijn technieken van de terughoudendheid, van de amor interruptus – helemaal identiek aan dat wat Freud in zijn *‘Drie verhandelingen’* als een seksuele waardering van het voorspel van de liefdesact articuleert”²⁶. Het hoofse ritueel kende inderdaad een soort *Cursus honorum*, waarbij verschillende etappes de geslachtsdaad moesten inleiden; het ontvangen van het teken, het ontvangen van de rituele kus (de drutz), de instemming van de dame om zich naakt te laten aanschouwen, en vervolgens de bedproef, de assag, waarbij de nacht samen in bed wordt doorgebracht, zonder dat er coïtus mag plaatsvinden. De liefde beperkt zich essentieel tot het teken, tot het teken van de liefde, en wat er op volgt is niet essentieel. Het is een ‘amor de loing’²⁷, waar de ‘genade’, de ‘gunst’, de ‘begroeting’, de waarde heeft van “de pure betekenis van het liefdesgeschenk”²⁸, “het teken van de Ander als zodanig en niets meer”²⁹, zal Lacan zeggen. De dichter “stelt zich tevreden met de meest krachteloze gunsten, de minst substantiële, verkiest zelfs slechts dat te hebben”.³⁰ Hoe meer de beloning zich herleidt tot het lege van het teken, hoe meer ze als gift, door die leegte zelf, puur wordt in zijn betekenis van liefde. We vinden daar zeker iets dat in Lacans aforisme, *l’amour, c’est donner ce qu’on n’a pas*, zijn plaats kan vinden.

Deze hoofse liefde is op een absoluut verrassende wijze opgedoken, in een zeer harde periode, het feodale tijdperk. Wat kon iemand als Guillaume de Poitiers, de eerste der troubadours, voorbeschikken om zich ten dienste te stellen van deze singuliere liefde? Het personage, dat meermaals geëxcommuniceerd werd wegens zijn meer dan losbandig liefdesleven en meer domeinen bezat dan de toenmalige koning van Frankrijk, die wanneer hij niet op kruistocht was een heidens enthousiasme voor het vrouwenlichaam toonde, – hoe kon zo’n personage, voor wie zowat elke vrouw, vanwege zijn sociaal statuut en zijn ‘hebben’ een vazal was, er toe komen om van een dame ‘beproevingen’,

‘tracasseries’, af te smeken, zodat hij haar zijn onderwerping, zijn toewijding kan bewijzen? Deze culturele omwenteling blijft een enigma voor historici. Bijkomende vraag is waarom de liefde sindsdien dit model van de minne heeft gevolgd, waar het hoofse ritueel de geneugten van de fysieke liefde moet inleiden?

Lacan formuleert een antwoord, hernemen we zijn citaat uit 1974, “*Là où il n’y a pas de rapport sexuel, on invente*”³¹. De hoofse uitvinding behoort tot wat Lacan in zijn Seminarie *L’identification* “*les solutions artisanales*” noemt, die sublimaties waartoe het niet-bestaan van de verhouding verplicht, maar die geenszins een verlies aan genieting moeten inhouden. Het gegeven dat de verhouding niet kan worden bereikt hoeft geen obstakel te zijn voor de genieting; we kunnen veinzen dat wij het zijn die de verhouding beletten en de obstakels naar het liefdesobject toe erotiseren.

De geconstrueerde verheffing van een vrouw tot een Unieke, absolute Ander, beantwoordt daarnaast ook aan een structureel probleem in het mechanisme van het verlangen. Lacan vat dit probleem als volgt samen: er is geen object (van verlangen) dat een grotere of kleinere prijs heeft dan een ander. Merk op dat we met de term ‘prijs’ middenin de hoofse thematiek zitten (de pretz). Het eigene van het verlangen is immers te verglijden van één object naar een ander, en het is op deze metonymie van het verlangen dat de liefde een rem zet. Indien de wet van het plezier eindeloos stuwt om het object in te ruilen voor een ander zodra het genot er de toer heeft van gemaakt, dan rukt de liefde een object uit dit circuit waarbinnen het object slechts een middel van genot is. De liefde schrijft aan één object een prijs toe die het onderscheidt van alle andere. Zo maakt ze van het object het doel van het verlangen, en niet langer het middel van haar bevrediging. In deze zin is de liefdesmetafoor een rem op de metonymie van het object, een inhibitie van de koers van het verlangen.

Het zou een vergissing zij hieruit af te leiden dat de liefde het verlangen deseksualiseert. 4 van de 11 liederen die Guillaume d'Aquitaine (1071-1127) ons heeft nagelaten, gaan over de genoegens van de coïtus. Indien men de hoofse liefde een pure liefde noemt, dan is dat bij vergissing: “ze is slechts puur waar ze gezuiverd is van de veilheid die men toentertijd toeschreef aan zowel de prostitutie als aan de huwelijksband”³². Indien de Dame altijd van hoge rang is, en ze bovendien ook nog gehuwd is, dan is het omdat de fin amor slechts pertinentie heeft door zich tegenover het huwelijk te stellen. Binnen dit huwelijk was de seksualiteit van de vrouw volledig onderworpen aan de man. Het huwelijk geeft hem het recht om van zijn vrouw te genieten net zoals hij van zijn ander ‘hebben’ mag genieten. Ze was, om een term van toen te hernemen, ‘une monture’³³. André le Chapelain brengt in zijn boek ‘*De amore*’ (1185) de prostitutie en het huwelijk dan ook in één zelfde categorie onder: ook binnen het huwelijk moet de vrouwelijke seksualiteit zich herleiden tot een ontvankelijkheid voor de genietingen van de man. Wat het hoofse nu viseert – en het is hierom dat vele van die bezongen Dames onbereikbaar want gehuwd waren – is een vrouwelijke genieting waartoe de echtgenoot geen toegang heeft. Haar ‘prijs’ is haar eigen genieting, dit vrouwelijk deel dat niet herleidbaar is tot de lust zich te onderwerpen aan de man. De hoofse liefde houdt dan ook een echte verandering van discours over de vrouw in. Haar pretz, die binnen het feodale exclusief bepaald werd door rang en geboorte, ligt nu in haar seksuele ‘anders-zijn’, in het bestaan van een ‘joi’, van een ‘meerlust’ voorbij de fallus, die in het gedicht bezongen en geïllustreerd wordt. Met de hoofse liefde wordt de dissymmetrie in de verhouding tussen de geslachten geïntroduceerd. In deze zin beschouwde Lacan ze als “een poging om het narcisme in de liefde te overstijgen”³⁴: ze adresseert zich immers aan de Ander als zodanig, aan een lege plaats van een radicaal anders-zijn, zonder evenwel de dimensie van een onmogelijkheid die op de seksuele ontmoeting weegt, te elimineren. Het is onmogelijk, het is

subliem, het overstijgt de fallus, en het is één en al joy – niet tragisch.

Dat is een revolutie geweest, zowel van de intieme liefdeservaring als in de vertogen over de liefde, maar de verandering in zeden heeft zich natuurlijk niet onmiddellijk voltrokken. We zijn in het jaar 1100, en we hebben meerdere getuigenissen over het gedrag van dames die nog moesten wennen aan al die sublieme verhevenheid: troubadours werden weleens uitgescholden of hardhandig aan de deur gezet; de viriele waarden van de ridderlijke liefde werden door meerdere dames boven de hoofse vormen gewaardeerd. Een vrouw kan mannelijk zijn in haar voorkeur voor de fallus; en het is uiteindelijk de man die bemint die zich feminiseert. Lacan zei zoveel in 1977: “C’est quand un homme est femme, c’est à ce moment-là qu’il aime, qu’il aspire à son objet”³⁵. Deze nieuwe liefdeskunst heeft niettemin ingang gevonden, en de codes van elegantie hebben zich langzaam maar blijvend in de zeden genesteld.

Proberen we nu even stil te staan bij iets dat zich als een paradox zou kunnen aanbieden. We zeiden dat de liefde, de echte liefde die voorbij het beeld gaat, het zijn van de ander ontmoet. We zagen ook dat de hoofse liefde fundamenteel een leegte viseert, een vacuole, een overheen van het wezen. En deze hoofse liefde wordt door Lacan gelijkgesteld met het principe zelf van de liefde: “de liefde is de hoofse liefde”³⁶. Hoe kan men begrijpen dat de echte ontmoeting met de ander als oogmerk zijn leegte heeft? Er is slechts één manier om dit coherent te maken: door te stellen dat het reële van het ‘zijn’ van een subject een leegte in de kern van dit ‘zijn’ is. De liefde kan uiteindelijk slechts begrepen worden vanuit de aanwezigheid van een tekort – men ziet hoegenaamd niet waarom een volledigheid uit zichzelf zou treden. Het is in die zin dat beminnen altijd geven is wat men niet heeft. Geven wat men heeft is geen liefde, zegt Lacan, dat is feest³⁷. Beminnen is vooreerst van een tekort getuigen. Maar datgene wat het subject met zijn tekort bemint in de ander, is ook van de orde van

het tekort. Het is een ‘ik weet niet wat’ dat de ander enkel lijkt te bezitten naarmate die ander er geen ‘hebben’ kan van maken, naarmate dat ‘ik weet niet wat (bij de ander)’ voorbijgaat en ontsnapt aan het subject zelf dat verondersteld is het in zijn bezit te hebben. Het mirakel van de liefde, dat is Lacans uitwerking in zijn Seminarie over de overdracht, vindt plaats wanneer die twee tekorten elkaar ontmoeten zonder elkaar echter te overlappen, zonder samen te vallen. Het is hierin dat kan Lacan zeggen dat de liefde altijd wederkerig is³⁸. Men kan alle ziektes van de liefde, al haar mislukkingen, rond dit criterium ordenen. Deze zin betekent natuurlijk niet dat het volstaat dat ik bemijn opdat de ander me zou beminnen. Ze geeft eerder de definitie van de liefde zelf: is slechts liefde wat wederkerig is. Maar die wederkerigheid creëert geen twee. De liefde maakt geen twee. Ze bestaat altijd uit minstens vier: twee tekorten die niet symmetrisch zijn, een object dat een vacuole is, een lege functie, en de Ander. In die zin is er altijd iets “dat hierin verknoeid is”³⁹. Wanneer ik verlang, positioneer ik me als tekort van een object dat ik situeer bij de beminde. Maar dat object dat mijn verlangen wekt, is juist zelf iets van de orde van een tekort. Het is dus altijd mogelijk dat ik als verlangende meteen ook gewaardeerd word als beminnelijk, als verlangbaar, want waar ik me toon als iemand met een tekort, draag ik het object dat het verlangen aanwakkert. Een niet complementair object is de spil van deze zaak. Men ziet hier hoezeer dit object een tegenwerping vormt tegen een ‘verhouding met twee’, tegen de fameuze intersubjectiviteit, of, binnen de kuur, de ‘tegenoverdracht’. De liefde, altijd wederkerig, vormt nimmer een verhouding. Zij compenseert aan haar afwezigheid, zegt Lacan⁴⁰. Het is een contingentie die opduikt op grond van een onmogelijkheid. Het is de creatie van een band met het andere geslacht die vooraf absoluut niet gegeven is. En Lacans voorkeur voor de hoofse poëzie boven “het gewemel van geklets waaruit de liefde vandaag bestaat”, wordt gemotiveerd door het feit dat deze liefdeskunst vertrekt vanuit een tekort, en niet vanuit een ‘macht’; dat ze een

plaats geeft aan het onmogelijke, dat ze op geen enkele wijze het anders-zijn van de vrouwelijke genieting vermijdt, en dit in een goed-spreken die de leegte van de referentie verkiest boven de wemeling van betekenissen die steeds fallisch zijn.

De liefde in de kliniek

Lacan definieerde de liefde dus vanuit de wederkerigheid. Dit leidt ertoe te stellen dat alles wat niet wederkerig is geen liefde is. Exit dus uit het veld van de liefde: de verliefdheid, de Verliebtheit, de coup de foudre, de geïdealiseerde liefde van de obsessie, en wat Lacan in het derde Seminarie de “dode liefde”⁴¹ van de psychoticus noemde.

Nemen we de erotomanie. Het subject is zeker van bemind te zijn door een personage dat gekozen lijkt te zijn in functie van zijn onbereikbaarheid: de prins, de ster, de koning, het idool van het moment. Niet, zoals de Clérambault dacht, om de hoogmoed van het subject te bevredigen, maar, zegt Lacan, opdat er een “seksuele niet-realisatie”⁴² zou zijn. Alles lijkt georganiseerd opdat er geen ontmoeting zou zijn, opdat het liefdesobject gezuiverd, geleegd zou zijn van de leegte die hem net levend en verlangend maakt: de ander is herleid tot “een cocon, een envelop, een schaduw”⁴³. “Radicaal platonisme”, zegt Lacan, en de stilte, het isolement waarbinnen die liefde beleefd wordt is slechts één van de vormen van wat hij het “failliet van de liefde”⁴⁴ in de psychose noemde, die dit jaar zeker ook aan bod zal komen.

Waar de Clérambault de erotomanie “een parodie van de liefde”⁴⁵ noemde, kunnen we voor de obsessie neurose van “een pantomime van de liefde” spreken. Pantomime, daar de liefdestekst in een beeld vastloopt. Alle liefdescomplicaties bij de obsessie vloeien voort uit zijn moeilijkheid om zijn ‘hebben’ los te laten, om zijn tekort actief in te zetten, als beslist verlangen. Het tekort is alomtegenwoordig, maar gemaskeerd en verhuld binnen het beminnelijk

beeld dat hij aan de ander presenteert. De dimensie van de verheerlijkte, geïdealiseerde liefde, dit soort “afgodische verhouding”⁴⁶ die verwant is aan de uiterlijke vormen van de hoofse liefde, biedt geen toegang tot de liefde, daar deze toegang zoals we gezien hebben het activeren van het tekort veronderstelt, hetgeen meer dan problematisch is voor de obsessie.

Lacan zei herhaaldelijk dat de hedendaagse liefde door de hoofse liefde getekend is.⁴⁷ Ze overleeft als mythe in de relatie tussen mannen en vrouwen, maar bij wijze van afval, onder een sterk gedegradeerde vorm. Wat hij vooreerst zal onderstrepen, zoals in volgende passage uit zijn derde Seminarie, is dat het tekort, de spil van een waardige liefde, meer en meer is afgedekt door een beeld, door het Imaginaire: “Denk sociologisch na over de vormen van de verliefdheid die we in de cultuur kunnen vaststellen”.

In bepaalde culturen zijn de zaken in die mate op hun einde gelopen dat men er zeer verveeld zit met het probleem te weten welke vorm aan de liefde te geven – de crisis is begonnen vanaf het moment dat men bij de eerste afspraak de klassieke orchidee meebrengt, die men dan op de corsage plaatst. Nemen we als referentiepunt de kunst van het liefhebben die gedurende een zekere tijd in het gebied van onze Provence en de Languedoc heeft geheerst. Er is daar een hele traditie die verdergezet werd door de arcadische roman en door de romantische liefde, en waar men een degradatie van de liefdespatronen observeert, die hoe langer hoe twijfelachtiger worden.

Ongetwijfeld wordt de passionele liefde in de loop van deze historische evolutie meer en meer belachelijk – in zoverre dat ze in praktijk wordt gebracht in die stijl die men platonisch of passioneel-idealistisch noemt, en men terecht een gekheid noemt. De toonhoogte is gedaald, en de zaak is bespottelijk geworden. We spelen zonder twijfel met dit proces van vervreemden en vervreemd worden, maar op een alsmatig uitwendigere manier, ondersteund door een

alsmatig diffuser zinsbedrog. Als de zaak niet meer geschiedt met een schoonheid of met een dame, dan wordt ze volbracht in de duistere cinemazaal, met het beeld dat flinkt op het scherm”. “Het karakter van de aliënerende degradatie en gekheid in die afvalsresten van de (hoofse) praktijk toont ons de analogie met wat gebeurt in de psychose.”⁴⁸

Ook wat het pact betreft, die referentie naar de Ander voorbij de partner, zijn de tijden veranderd. Wat Lacan in 1955 als een bedreiging voor de liefde aanzag, namelijk het losbarsten van de seksuele strijd, is vandaag een ordinaire en trieste realiteit geworden. Incel communities en radicaal feminisme vervoegen zich in een onverhulde haat voor het andere geslacht: alledaagser heeft het vocabularium van misbruik, manipulatie en dominantie zich in de liefdeservaring genesteld. Het veld van de liefde lijkt wel overwoekerd door kwesties van macht. Patricia Bosquin-Caroz ziet hier, in haar argument voor het komend Congres van de New Lacanian School, dat als thema *Les amours douloureuses* heeft, een verwerping van de liefde en haar risico's in. Verdwijnt de liefde dan, zijn haar kwesties, zoals onze titel van dit werkjaar het lijkt te suggereren, marginaal geworden? Wat we op de divan kunnen vaststellen, is dat ze meer dan ooit als vraag aanwezig is. Maar ze zoekt nieuwe vormen, die niet langer exclusief verwijzen naar de castratie en de fallus, waarvan de logica's vandaag terecht ondervraagd worden. In de jaren '70 heeft Lacan ons nieuwe pistes gegeven, die een nieuw kompas bieden en die we als extreem eigentijds kunnen beschouwen.

We gaan dus eindigen met een woordje over de liefde bij de laatste Lacan, waar hij haar niet langer benadert vanuit de wijze waarop de liefdespartner het door het Symbolische veroorzaakte tekort als beminnelijk kan inzetten, maar vanuit wat er *is* bij de partner, vanuit de sporen die het Reële van de verbanning uit de seksuele verhouding bij deze partner heeft nagelaten.

Het is inderdaad zo dat Lacans eerste benadering (die door wat hij later gaat uitwerken niet waardeloos wordt), in die affaire tussen spreekwezens, affaire die volledig getekend is door het niet-bestaan van de verhouding, toch van een soort gemeenschappelijke noemer vertrekt, van een door beide geslachten gedeelde referentie: de fallus. De notie van het tekort, die er centraal staat, verwijst immers naar de castratie en dus naar de fallus als bemiddelaar tussen de geslachten. In zijn later onderwijs gaat hij er niet langer genoeg mee nemen om de vrouwelijkheid uitsluitend aan de fallus en de castratie te refereren; de nadruk komt te liggen op een onherleidbaar verschil tussen de geslachten, waar elke gemeenschappelijke noemer, elke bemiddeling, ontbreekt. Dat zal hem ertoe brengen de liefde anders te benaderen. Alzo in zijn Seminarie *Les non-dupes errent* uit 1974 waaruit ik even citeer:

“L’amour c’est deux mi-dires qui ne se recouvrent pas. Liefde, dat is twee wijzen van uitspreken die mekaar niet overlappen. C’est ce qui en fait le caractère fatal. C’est la division irrémédiable. Dit is een onherstelbare verdeeldheid. Je veux dire à quoi on ne peut pas remédier, ce qui implique que le « médier » serait déjà possible. Ik bedoel wat niet kan worden verholpen, wat impliceert dat “bemiddeling” al mogelijk zou zijn. Et justement, c’est non seulement irrémédiable, mais sans aucune médiation. En precies, het is niet alleen onherstelbaar, maar ook zonder enige bemiddeling. C’est la **connexité entre deux savoirs** en tant qu’ils sont irrémédiablement distincts. Het is de verwantschap tussen twee stukjes weten als onherstelbaar verschillend. Quand ça se produit, ça fait quelque chose de ... de tout à fait privilégié.”⁴⁹

Wat hier de spil van de liefde vormt, is niet langer twee tekorten, die niet overlappen – eerste periode – maar wat er is: twee ‘plaatsen van uitspreken’ [lieux d’énonciation], twee manieren om de taal te bewonen en te gebruiken, die geheel singulier zijn en geen gemeenschappelijkheid kennen.

Indien uitspraken de illusie van gemeenschap creëren, daar het inderdaad mogelijk is om iets van wat een ander zegt te begrijpen (neem als voorbeeld het ‘ja, ik wil’ uit de huwelijksseed), dan is er op het vlak van het uitspreken, op het vlak van de plaats van waaruit uitspraken vertrekken, altijd iets opgaak, iets singuliers, dat aan elk begrip ontsnapt. Deze breuk tussen het uitgesprokene en het uitspreken introduceert iets noodlottigs in de liefde dat Lacan het ‘misverstand’ noemt, le malentendu. Dit ‘verkeerd-gehoorde’ is een structureel, onvermijdelijk gebeuren tussen spreekwezens, en wel omdat elkeen een taaltje gebruikt dat in laatste instantie privé is, het is te zeggen geheel getekend is door zijn eigen geschiedenis en door de wijze waarop elkeen, heel specifiek, heel intiem, door het verbannen zijn uit de seksuele verhouding, werd gemerkt. Het is niet langer een ‘tekort’ dat in de liefde bemiddelt, het is wat er aanwezig is bij de partner van onbewust weten dat door het Reële van de niet-verhouding in het onbewuste werd ingeschreven. Wat de liefde doet ontvlammen, lezen we in het XX^{ste} Seminarie⁵⁰, is de ontmoeting met details, kleine trekjes, symptoompjes, wijzen van spreken en van zijn, die sporen zijn van de heel specifieke manier waarop het reële van de verbanning uit de verhouding iemand heeft getekend, en wat hij of zij daarmee aanvangt – sporen die mij al dan niet aanspreken.

Alexandre Stevens heeft in een mooi artikel “*Le désir décidé d’amour*” in Quarto 91 deze passage van Lacan uitvoerig hernomen. Hijzelf verwijst daar naar een interventie van Jacques-Alain Miller uit 1992, *Sobre fenomenos de amor y odio en psicoanalisis*, waar Miller onderstreept dat het daar om een uiterst gesingulariseerde partner gaat, die in de liefdesontmoeting als radicaal ‘nieuw’ verschijnt. Die contingentie, waar de ontmoeting tegen het programma van het onbewuste lijkt in te gaan, is een these die Lacan toevoegt aan de these van Freud. Voor Freud ligt de essentie van de liefde in de herhaling, want in de partner vindt de verliefde de ouder van het tegengestelde geslacht terug. Er is bij Freud slechts één moment van

ontmoeting geweest, en al wat zich daarna als een nieuwe ontmoeting blijkt aan te bieden, schrijft zich in binnen een herhaalde zoektocht naar het verloren eerste liefdesobject. De zoektocht naar een partner is bepaald door condities, die gefixeerd zijn. Lacan nu schreef de liefde ook in langs de kant van de contingentie, langs de kant van wat aan elk programma lijkt te ontsnappen. En inderdaad, dat is een cruciale deugd van de liefde: ze kan, alle applicaties ten spijt, niet georganiseerd worden, maar overvalt iemand: en dat introduceert iets subliems in het leven, maar kan ook, wanneer de ontmoeting uitblijft, en dat horen we dagelijks op de divan, tot ware drama's leiden.

Lijkt, zeiden we, want die contingentie, die Lacan onderkent in de liefde, vervangt de freudiaanse bepaling van het liefdesleven natuurlijk niet, want de vraag of die sporen en trekjes bij de andere mij al dan niet zullen aanspreken, behoort tot wat voor mij mijn specifieke, in het onbewuste geprogrammeerde liefdescondities zijn. Maar op het moment van de ontmoeting zelf, op het moment dat het gevoel van “de ware”, “de nieuwe”, “de enige” gevonden te hebben, overheerst, is het alsof het onbewuste faalt, niet langer succesvol is, niet langer permanent de onmogelijkheid moet becijferen. *L'insuccès de l'inconscient c'est l'amour*, cryptische titel van een van Lacans laatste seminars, lijkt ook dit te zeggen: tijdens het sublieme en contingente moment van de liefdesontmoeting heerst even de illusie dat de verhouding zich schrijft, en dat het onbewuste op pensioen mag. De liefde lijkt even alle symptomen te doen verdwijnen! Lacan had er reeds in zijn XIde Seminarie op gewezen dat het onbewuste zich sluit in de overdracht.

Hoe kan de liefde nu, eens de belofte van een mogelijke verhouding weer tot een illusie werd herleid, duren, voortbestaan, en de onvermijdelijke ontgoocheling overleven, en dit zonder dat we ons nog op het pact kunnen beroepen? Hier wil ik terug naar A. Stevens verwijzen. Op de liefde als passie moet de liefde

als beslissing volgen. Deze beslissing zal niet tot stand kunnen komen wanneer het geloof in het bestaan van de verhouding intact is. Het welslagen van de liefde veronderstelt dat men van de liefde niet verwacht wat ze niet kan geven. In *Les non-dupes-errent*, Seminarie uit '73-'74, pleit Lacan voor “un amour qui serait un jeu dont on connaîtrait les règles”⁵¹. De eerste regel, die de psychoanalyse naar voor schuift, als reële, is dat de liefde dan wel suppleert aan het niet-bestaan van een verhouding, maar dit niet-bestaan niet ongedaan maakt. Binnen een ‘nieuwe liefde’, die dit reële in rekenschap neemt, hoeft het structurele misverstand dan ook niet langer als een tragedie worden ervaren, maar kan het een noot van komische vreugde in de band tussen de geslachten introduceren.

Wel, wat is dat nu, de liefde? Een gevoel, een affect, een emotie, een illusie? Jullie zullen misschien ontgoocheld zijn, maar de liefde is misschien vooreerst een functie: het laat iets toe, *elle permet*, dat komt terug bij Lacan, zoals in zijn uitspraak: *Seul l'amour permet à la jouissance de condescendre au désir*⁵². De liefde maakt iets mogelijk, tegen de achtergrond van een onmogelijkheid. Ze is misschien het enige gebied waar het utilitaire en het sublieme elkaar vervoegen.

EINDNOTEN

- 1 Deze tekst herneemt een bijdrage op het theoretisch seminarie van het PPAK-Gent op 19 oktober 2024, in de cyclus "... en de liefde?"
- 2 Geert Hoornaert is Analyticus met praktijk (AP) van de New Lacanian School, lid van de Kring voor Psychoanalyse van de NLS en van de World Association of Psychoanalysis. Lesgever aan het PPAK-Gent. hoornaert.geert@telenet.be
- 3 Lacan, J. (niet gepubliceerd [1973-1974]). *Le Séminaire, livre XXI, Les non-dupes errent*. Les van 19 februari 1974.
- 4 Lacan, J. (2001 [1973]). *Note Italienne*. Autres écrits, Paris, Seuil, 311. [foisonnement de bavardage].
- 5 Lacan, J. (2001 [1973]). *Télévision*. Autres écrits, Paris, Seuil, 530.
- 6 Lacan, J. (2001 [1973]). Note Italienne. *O.c.*, 311.
- 7 Lacan, J. (1986 [1959-1960]). *Le Séminaire, livre VII, L'éthique de la psychanalyse*. Texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 7.
- 8 *Ibid.*, 24.
- 9 Lacan, J. (1975 [1953-1954]). *Le Séminaire, livre I, Les écrits techniques de Freud*. Texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 305.
- 10 Lacan, J. (1994 [1956-1957]). *Le Séminaire, livre IV, La relation d'objet*. Texte établi par J.-A. Miller. Paris, Seuil, 140.
- 11 Lacan, J. (1975 [1953-1954]). *O.c.*, 304.
- 12 *Ibid.*, 197.
- 13 Lacan, J. (1978 [1954-1955]). *Le Séminaire, livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. Texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 305.
- 14 *Ibid.*, 302.
- 15 *Ibid.*, 302-303.
- 16 Lacan, J. (1994 [1956-1957]). *O.c.*, 88 en 110 en Lacan, J. (2004 [1962-1963]). *Le Séminaire, livre X, L'Angoisse*. Texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 372-373, 386.
- 17 Lacan, J. (1981 [1955-1956]). *Le Séminaire, livre III, Les Psychoses*. Texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 288.
- 18 Lacan, J. (2004 [1962-1963]). *O.c.*, 386.
- 19 Lacan, J. (1975 [1972-1973]). *Le Séminaire, livre XX, Encore*. Texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 79.
- 20 *Ibid.*, 65. Vertaald in iNWiT 7, 21 & 22.
- 21 Lacan, J. (1994 [1956-1957]). *O.c.*, 88.
- 22 Lacan, J. (1981 [1955-1956]). *O.c.*, 288.
- 23 Lacan, J. (1986 [1959-1960]). *O.c.*, 150.
- 24 *Ibid.*, 151.
- 25 *Ibid.*, 179.
- 26 *Ibid.*, 182.
- 27 Jaufre Rudel, geciteerd in Richir, L. (2002). Marguerite Porete, Ed. Ousia.
- 28 Lacan, J. (1986 [1959-1960]). *O.c.*, 179.
- 29 *Ibid.*, 182.
- 30 Lacan, J. (2004 [1962-1963]). *O.c.*, 129.
- 31 Lacan, J. (niet gepubliceerd [1973-1974]). *O.c.*, les van 19 februari 1974.
- 32 Richir, L. (2002). *O.c.*, 61.
- 33 Nelli, R. (1979). *Troubadours & trouvères*, Paris, Hachette, 27.
- 34 Lacan, J. (2007 [1968-1969]). *Le Séminaire, livre XVI, D'un Autre à l'autre*. Texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 232.
- 35 Lacan, J. (niet gepubliceerd [1977-1978]). *Le Séminaire, livre XXV, Le moment de conclure*. Les van 15 november 1977. Vervolg : « Par contre, c'est au titre d'homme qu'il désire, c'est-à-dire qu'il se supporte de quelque chose qui s'appelle bander ».
- 36 Lacan, J. (niet gepubliceerd [1973-1974]). *O.c.*, les van 8 januari 1974.
- 37 Lacan, J. (1991 [1960-1961]). *Le Séminaire, livre VIII, Le Transfert*. Texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 415.
- 38 Lacan, J. (1975 [1972-1973]). *O.c.*, 11.
- 39 Lacan, J. (2004 [1962 Richir, L. (2002). *O.c.*, 61. Nelli, R. (1979). Troubadours & trouvères, Paris, Hachette, 27. Lacan, J. (2007 [1968-1969]). *Le Séminaire, livre XVI, D'un Autre à l'autre*. Texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 232. Lacan, J. (niet gepubliceerd [1977-1978]). *Le Séminaire, livre XXV, Le moment de conclure*. Les van 15 november 1977. Vervolg : « Par contre, c'est au titre d'homme qu'il désire, c'est-à-dire qu'il se supporte de quelque chose qui s'appelle bander ».
- 40 Lacan, J. (niet gepubliceerd [1973-1974-1963]). *O.c.*, 210.
- 41 Lacan, J. (1975 [1972-1973]). *O.c.*, 44.
- 42 *Ibid.*, 287.
- 43 Lacan, J. (1975). *De la Psychose Paranoïaque dans ses rapports avec la Personnalité*. Paris, Seuil, Le champ freudien, 264.
- 44 Lacan, J. (1981 [1955-1956]). *O.c.*, 288.
- 45 Lacan, J. (1976 [1975]). *Conférences et entretiens dans des universités nord-américaines*. Scilicet 6/7, Paris, Seuil, 16.
- 46 De Clérambault, G.G. (1993 [1923]). *L'Érotomanie. Les Empêcheurs de Penser en Rond*, 165.
- 47 Lacan, J. (2004 [1962-1963]). *O.c.*, 386.
- 48 Zie bijvoorbeeld Lacan, J. (1986 [1959-1960]). *O.c.*, 134, 152, 153, 178; Lacan, J. (1981 [1955-1956]). *O.c.*, 288; Lacan, J. (2004 [1962-1963]). *O.c.*, 386.
- 49 Lacan, J. (1981 [1955-1956]). *O.c.*, 288.
- 50 Lacan, J. (niet gepubliceerd [1973-1974]). *O.c.*, les van 15 januari 1974.
- 51 Lacan, J. (1975 [1972-1973]). *O.c.*, 132.
- 52 Lacan, J. (niet gepubliceerd [1973-1974]). *O.c.*, les van 12 maart 1974.

Kunst en de blik



ATELIER LACANIAANSE KLINIEK Kunst en de blik

Met Emma Anquinet, Stefanie Roux, Ralitsa Stambolska,
Nina Todorova en Jonas Verbauwheide

Inleiding atelier Lacaniaanse kliniek: Kunst en de blik¹

Wie er vorig jaar bij was, zal zich misschien de door Joost Demuynck zorgvuldig uitgekozen afbeelding voor de affiche herinneren. Een portret van een jonge vrouw, die onhoorbaar schreeuwt (*afb. 1*). De invocatieve pulsie is sterk aanwezig in haar afwezigheid. Het thema was toen “Kunst en angst”. Het centrale idee was dat er angst opduikt wanneer er een object verschijnt waar je het niet onmiddellijk verwacht. Het thema van dit jaar sluit dicht aan op het werk van vorig jaar. Dit jaar werd er gekozen om één van de objecten verder uit te lichten en ons zo ook weer in te schrijven in het thema voor het congres van de NLS van dit jaar dat eerder deze maand plaatsvond in Dublin onder de titel “The Clinique of the gaze”.

Jonas Verbauwhede²



1. Steven Carrabello, *Black Noise*

Het was even zoeken naar een passend beeld die op een even treffende manier de aanwezigheid van de blik in al zijn afwezigheid kon verbeelden. We konden gaan voor de gemakkelijksoplossing en kiezen voor één van de vele werken die Lacan bespreekt in zijn seminars, onder anderen in de vier hoofdstukken van het elfde seminarie rond de blik. Voor het werk op de cover “De ambassadeurs” of voor een expressionistisch werk van Monet. Of voor het werk van onze Belgische kunstenaar Rene Margritte dat werd gebruikt voor de affiche van de tentoonstelling in het Centre Pompidou te Metz, “Lacan, l’exposition” met als ondertitel “Quand l’art rencontre la psychanalyse”³. We hadden



2. Marcello Nitti, *Scotomaphobia*

een ruime keuze want uiteindelijk zegt Lacan dat in elk schilderij de blik verschijnt (behalve in de werken waarbij er puur een foto gekopieerd wordt).

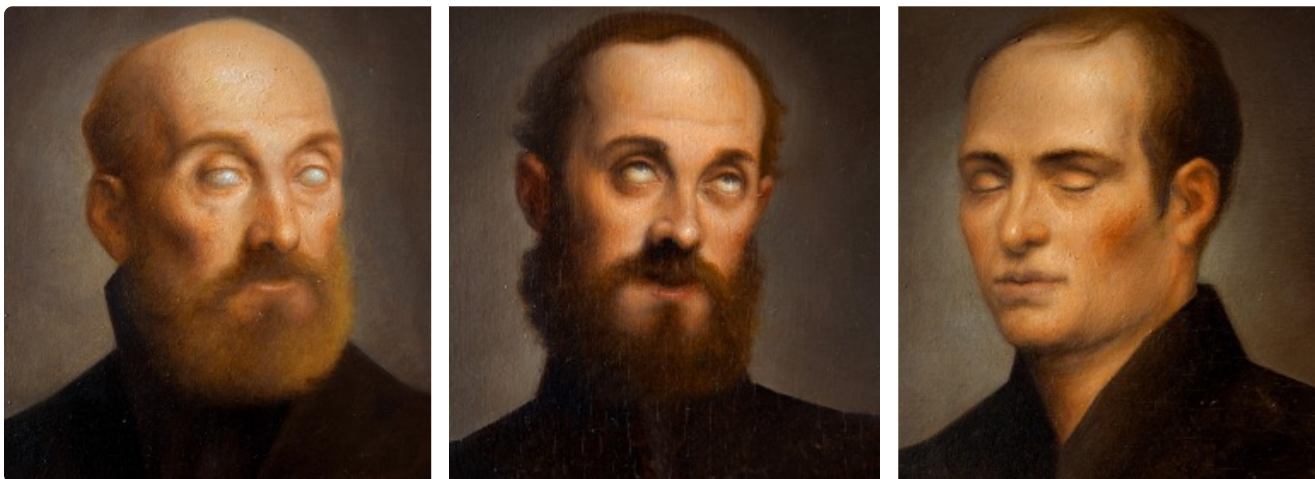
Vanuit het idee dat de dame van vorig jaar misschien nog geen geslaagde matches vond op Tinder, hebben we haar voorgesteld aan deze mijnheer. Het is een werkje van Marcello Nitti met als titel “Scotomaphobia” (afb.2). Om hem te koppelen aan deze jonge dame hebben we hem moeten isoleren uit een andere verhouding. “Scotomaphobia” komt namelijk uit de triptiek “Sight Trilogy” (afb.3). Dit drieluik benadert drie angsten rond het zicht. Naast Scotomaphobia (angst om blind te worden) heb je nog anablephobia, angst om naar boven te kijken (of zich op hoge plaatsen te bevinden) en optophobia, de angst om de ogen te openen.

Marcello is een jonge Italiaanse kunstenaar die wel vaker rond zien en de blik werkt. Vooral

de eerste angst “Scotomaphobia” is nauw verbonden met de artiest. Hij heeft namelijk zelf van kindsaf aan last van oogkwalen, die in perioden zeer ernstig zijn en hem al vaak zelf de angst ontlokten om blind te worden. Een van zijn eerdere werken was dan ook een zelfportret waarin hij zichzelf schilderde als blinde. Het is voor hem dan ook een bijzondere keuze om schilder te worden, een visuele artiest waarbij het zicht het meest dierbare zintuig is.

Door het zicht zo centraal te stellen in zijn werk, trekt hij het voorbij zijn eigen angst en voorbij het fysieke concept van het zicht als een verwerven van de beelden van de door ons omgeven realiteit. Het gaat over de perceptie en het bevatten van een samenleving. De ogen openen betekent dat we notie nemen van wie we zijn en waar we naartoe gaan, welke verantwoordelijkheid we nemen. De angst om blind te worden, zegt Marcello, roept ook de angst op om losgekoppeld te worden van wat er rond ons gebeurt. Door de drie angsten als onderwerp te nemen worden ze een startpunt om te reflecteren over de kwetsbaarheid van het menselijk bestaan en de moeilijkheid die we vandaag kunnen ondervinden om als sociaal, bewust en optimistisch wezen in relatie te treden met de wereld. (Marcello Nitti, publicatie voor de tentoonstelling Fear).

We hebben in ons kartel vooral uitgewisseld rond twee thema’s. Enerzijds rond de vier hoofdstukken uit het elfde seminarie die draaien rond de blik⁴.



3. Marcello Nitti, *Sight Trilogy*



4. Albrecht Dürer.

Ik som ze even op: het oog en de blik, anamorfose, de lijn en het licht, om zich uiteindelijk de vraag te stellen: wat is een schilderij? Wat is dat object, wat gebeurt op het canvas dat tussen de schilder en het subject staat. Wat is er van de kunstenaar en wat is er van het subject/ de kijker.

In het verlengde daarvan hebben we ons de vraag gesteld wat een schilderij, bij uitbreiding een kunstwerk is, ook de dag van vandaag. De kunstenaar, die de analyticus altijd voor is, wat hebben zij te zeggen te tonen over de maatschappij waarin zij leven. Bijvoorbeeld: wat leert hedendaagse kunst ons over onze niet-verhouding tot de buitenwereld waar de blik alomtegenwoordig is? Wat is de impact van de hypermoderne objecten die ons toegang geven tot een ongelimiteerd genot en die de grens tussen subject en ander, tussen realiteit en fictie, tussen Symbolische, Imaginaire en Reële doen vervagen. Dat was dan ook het tweede thema waar we over uitwisselden en waar we deze avond over getuigen.

Lacan

In het eerste hoofdstuk rond de blik in seminarie XI, koppelt Lacan de blik los van het oog. Het is niet vanuit één punt dat er gekeken wordt, dat er waargenomen wordt. Integendeel we kijken van buitenaf. Ik zie mezelf kijken. Wat in het voorbeeld van Sartre “ik zie hoe ik mezelf zie kijken” wordt. Lacan herneemt dit voorbeeld. De blik van de ander wordt opgeroepen door het horen van geritsel. Een blik waardoor hij naar zichzelf kan kijken, door de ogen van de anderen.

Het mooie aan het voorbeeld is dat dit gevoel van bekeken worden opgeroepen wordt door een geluid, dat van ritselende bladeren. Waardoor het ook meteen illustreert dat de blik niet zo gemakkelijk te captureren is. Het is niet zomaar.

We kijken dus niet enkel vanuit het standpunt van onze ogen. We kijken vanuit de wereld. De wereld is opgebouwd uit representaties, die wij ons toe-eigenen. En misschien is het daardoor dat kunst ons interesseert. Het is de kunstenaar die iets probeert vast te leggen, aan te bieden vanuit zijn kijken. Zijn blik op de wereld wordt met verf op het doek gestreken, gekadreerd in een foto, gesteld in brons, etc... en als toeschouwer krijg je dus zo een blik op de kijk van de kunstenaar, wat tevens een confrontatie is met jouw eigen kijk op de wereld.

Om de relatie tussen subject en buitenwereld, subject en de blik verder te illustreren zal Lacan volgende schema's uitwerken. Het eerste schema leunt op de 'lucinda' uitvinding van Dürer (*afb. 4*), een scherm dat tussen het te representeren object en de kunstenaar geplaatst wordt. Dit scherm bevat een raster waardoor het te representeren object onderverdeeld wordt in kleinere stukken en zo gemakkelijker weer te geven is op een blad. Met een zelfde logica, stelt Lacan, kan je bedenken dat een blinde kan zien. Een beeld wordt opgesplitst in stukjes die zich verhouden tot elkaar. Deze worden apart waargenomen en weer samengevoegd tot een beeld. Dit is ook perfect mogelijk zonder te kijken. Je kan voelen

hoe verschillende punten zich tegenover elkaar verhouden, of iemand kan een gedetailleerde uitleg geven en zo kan een beeld gevormd worden. Dus via het indelen van de ruimte kan je het beeld vormgeven in gedachten. Het is dus aan de kant van het subject dat het beeld gevormd wordt.

Het schema wordt ook toegepast op het schilderij van Holbein, die de cover van het seminarie siert en besproken wordt in verschillende hoofdstukken. De hier bovengenoemde punt tot punt correspondentie laat een vervorming toe. En het is via deze techniek dat Holbein in zijn schilderij de ambassadeurs, de toeschouwer in zijn schilderij trekt. Het is via deze vreemde vervormde figuur die het punt vormt waarin de blik van de toeschouwer gevangen geraakt. Je zou het kunnen beschouwen als de vlek. Door een manoeuvre van de schilder, een vervorming blijven we gezogen tot dat punt op het schilderij, tussen de twee onbeweeglijke mannen omringd door alles wat in die tijd voor roemrijk in de kunst en wetenschapswereld stond. Je blijft kijken terwijl je wegwandelt van het schilderij en plots een laatste blik werpt en het object verschijnt: een doodshoofd, die onze eigen nietigheid reflecteert. Het is dus gebruik maken van de geometrale dimensie van het zicht om het subject te vangen, zegt Lacan⁵, een duidelijke relatie met het verlangen, die ontegensprekelijk enigmatisch blijft.

Dus wat Lacan ons vertelt is dat alles in het zichtbare een valstrik is. We observeren door de lijnen van licht, maar deze worden vervormd, gebogen, kortom ze geven een illusie. Als je naar de essentie wil gaan van het zijn (en zijn relatie met de verschijning), dan moet je terug gaan naar het oorspronkelijk lichtpunt. Hij zal hiervoor een eigen ervaring aanhalen. De anekdote met het sardineblikje⁶. Met dit voorbeeld benadrukt Lacan dat wat gezien wordt, niet alleen afhangt van de objectieve eigenschappen van het beeld, maar ook van de subjectieve interpretatie ervan. Hierdoor ontstaat een dieper begrip van hoe waarneming niet alleen afhankelijk is van lichtstralen en geometrische structuren, maar

ook van de interactie tussen het subject en de waargenomen wereld.

Lacan als jonge intellectueel zocht het avontuur op. Hij ging mee op een vissersboot in het toen nog niet zo geïndustrialiseerde Bretagne. Op één van hun uitvaarten wijst een visser hem op iets glinsterend in het water. Een sardineblikje, als stille getuige van de opkomende industrie, die de vissers dienen te bevoorraden, glinstert in de zon. En een visser zegt al grappend tegen hem: “Zie je dat blik, zie je het? Wel het ziet jou niet!” En Lacan verbaast zich erover dat hijzelf het niet zo grappig vindt en komt erop uit dat het blikje hem wel bekijkt, wel op het punt van het licht, op het punt waar alles hem bekijkt.

Zowel Lacan als het sardineblikje passen niet helemaal in het plaatje, en het is door de confrontatie met de lichtschittering dat Lacan dit aanvoelt. Hij is niet simpelweg dat puntvormig wezen die zich op het geometrale punt bevindt van waaruit het perspectief waargenomen wordt. De ontmoeting met de lichtschittering is opnieuw een ontmoeting met ‘ik zie mezelf zien’ en een gevoel van ‘teveel’ zijn grijpt Lacan aan. De confrontatie met het object: de blik via de lichtschittering overspoelt Lacan, hij wordt in zekere zin gereduceerd tot zijn eigen oorzaak, tot wat hem het meest vreemd is, extiem en hij zegt dat hij een “schilderij werd” zelfs dat hij “een vlek in het schilderij werd”⁷. Het is maar aan de hand van de tekst van Jean Luc Monnier “ Een vlek worden” dat ik daar iets van begrepen heb. Ik citeer: “Met andere woorden, het subject dat “vlek wordt” maakt in dezelfde beweging van de wereld rondom hem een schilderij waarin het zich bevindt. De angst verschijnt omdat het subject wordt gereduceerd tot een blik zonder beeld, gereduceerd tot een punt van reële, tot een reël punt. Dat schilderij waarin het subject tegelijk het meest centrale, schitterende element is, en tegelijkertijd de meest heterogene substantie, heeft zich gevormd als een opaak, ondoordringbaar scherm waarop het enigmatische verlangen van de vlek waartoe het subject gereduceerd is, wordt geprojecteerd.”⁸

Het correlaat van het schilderij is het punt van de blik, dus buiten. Wat de mediatie tussen de twee verzorgt, wat zich tussen de twee bevindt is het omgekeerde van de optische geometrale ruimte die we daarnet zeggen in het schilderij van Holbein, het uiteindelijke beeld van een doodshoofd. Hier heeft het geen beeld, het is een vlek, wat misschien ook beter correleert met het enigmatische van het verlangen van de Ander. Zou je dus kunnen zeggen dat het scherm opgeroepen wordt, wanneer de scheiding tussen object (de blik) en het verdeeld subject wegvalt? Dat het scherm een bemiddelingsplaats is tussen subject en zijn wezen van jouissance⁹, tussen het subject en het object (dat het subject confronteert met zijn wezen van jouissance)

Het scherm in de hypermoderne tijd.

Het interesseerde mij wel in hoeverre de beeldschermen die vandaag de dag in onze hypermoderne tijd niet meer weg te denken zijn, deze functie van bemiddelingsplaats vervullen en of ze net niet een plek zijn waar object en subject niet meer gescheiden zijn, maar net versmolten worden. Het is een hedendaags symptoom: smartphoneverslaving. We krijgen het te horen in onze kabinetten, subjecten die niet meer kunnen stoppen met kijken naar door algoritme gestuurde opéénvolgende narratiefloze korte sequenties van beelden. Wie heeft zich nog niet eens ontspannen door een uur dergelijke filmpjes te aanschouwen? Wie durft te tonen welke filmpjes hij voorgesteld krijgt? Wordt het nieuwe cartesische subject? ik kijk, dus ik ben?”

Het is rond dit thema dat een aantal collega's geschreven hebben op de blog. Onder anderen Laure Naveau en ook Dominique Holvoet, die in zijn tekst “Le maitre aveugle” een boeiende maar dense tekst die ook vertaald is in het Nederlands in kring online 16, zich de vraag stelt “waarom wordt het hedendaagse subject dermate aangesproken en opgeslorpt door al die beelden van gruwel en genot die breed worden uitgesmeerd over onze schermen?” “Wat is het toch dat ons zo aankijkt en fascineert?”¹⁰

Het is de vraag of wij naar het digitale canvas kijken of wij daar net bekeken worden. Wat vormt de vlek op het digitale canvas? Het digitale canvas waar met de titel “Black mirror” naar verwezen wordt. Dit is de titel van een Britse antologiereeks die onder anderen onze verhouding tot moderne technologie als dragers van genot, als dragers van onze digitale identiteit die aan belang wint, ondervraagt. Een titel die ook verwijst naar het vervormde beeld dat men ziet van zichzelf wanneer het scherm even stopt oeverloze beelden te spugen in ons gezicht.

Voor Dominique Holvoet wordt op dit digitale canvas het punt van waaruit het subject bekeken wordt, verveelvoudigd. “Op het scherm” zegt hij, “wordt je van alle kanten gezien, het object *a* is uiteengespat, alles bekijkt me, alles gaat me aan, ik geraak de kluts kwijt omdat het object niet gelokaliseerd is.”¹¹ Is het daarom dat we blijven kijken, om opnieuw grip te krijgen, om onze kluts opnieuw te vinden?

In dit kartel was het voor mij een interessant vraagstuk welke kunstenaars iets konden capteren van de blik in de hypermoderne tijd. De hypermoderne tijd, zoals Wacjman¹² stelt, is een beeldcultuur waar de blik overal is, waar camera's en schermen continu aanwezig zijn en onze virtuele wereld steeds meer overloopt in onze fysieke wereld. We leven in een soort van modern panopticum waar we onszelf steeds opnieuw (moeten) presenteren en waar we ook constant bekeken en geëvalueerd worden.

Ik kwam dan ook uit bij de Kortrijkse installatiekunstenaar Dries Depoorter¹³. Waarvan ik jullie nu als afsluiter met enkele werken wil laten kennis maken. Zijn bekendste werk is waarschijnlijk de “The Flemish Scrollers, 2021-2023”. In dit werk worden Belgische politici getagd wanneer ze hun telefoon gebruiken tijdens de zittingen. Elke bijeenkomst van het Vlaams parlement wordt live gestreamd. Met speciale software wordt er gezocht naar telefoons en wordt via AI en gezichtsherkenning de afgeleide politicus

in kwestie geïdentificeerd. De video wordt daarna gepost op Twitter of Instagram met een tag op de betrokken politicus.

Een ander werk van hem is “The Follower”. Dries Depoorter gebruikt hiervoor open camera’s. Hij neemt wekenlang de beelden van die camera’s op. Daarna gaat hij in Instagram op zoek naar foto’s waarbij deze locatie getagd is. Via software vergelijkt hij de Instagram foto’s met het opgenomen materiaal. Sociale media is een onderwerp die vaak terugkeert als thema in zijn werken. Zo heeft hij ook een reeks waarbij hij van mensen de foto van hun Linked- in profiel naast dat van hun Tinderaccount plaatst. En heeft hij een app ontwikkeld die jou toegang heeft tot een chatroom, maar enkel als je batterij minder dan 5% heeft met de toepasselijke naam ‘let’s die together’.

EINDNOTEN

- 1 Het atelier ging door op 24/05/2024.
- 2 Lid van de Kring voor Psychoanalyse van de NLS. verbauwhede.jonas@gmail.com
- 3 centrepompidou-metz.fr/fr/programmation/exposition/lacan-lexposition
- 4 Lacan, J. (1973 [1964]). *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 65-97.
- 5 *Ibid*, 82-83.
- 6 *Ibid*, 88-89.
- 7 *Ibid*, 89-90.
- 8 Monnier, L. (2024). *Een vlek worden*. Kring online 16, 10.
- 9 Lacan, J. (1973 [1964]). *O.c.*, 99. Nathalie Lateur verwijst ernaar in haar tekst: *Het lichaam en zijn toisels*. Kring online 16, 7.
- 10 Holvoet, D. (2024). *De blinde meester*. Kring online 16, 14.
- 11 *Ibid*, 14.
- 12 Ik wil jullie wat Wacjman zegt over de moderne kunst niet onthouden: “De kunst is de plaats waar dit zich toont, waar dat gedacht wordt. De hedendaagse kunst is een kunst van installaties, van object van lichamen, van performance, de kunst in situ van Landart etc... het kader verlaten van het schilderij, van het museum. Je moet het letterlijk nemen. Het gaat niet meer om originaliteit, om “modern te maken”, om te breken met het verleden, met de oude categorieën, het systeem van de Beaux-Arts; deze kunst verandert van ruimte en verandert de ruimte, ze overschrijdt de limieten en verspreidt zich in de ruimte, in alle ruimtes. Tot op het punt dan men de hedendaagse kunst kan definiëren als hors limites’ in: Wacjman, G (2022). *Ni nature, ni morte*. *Nous*, 72.
- 13 Meer info, alsook de afbeelding van de hier besproken werken, vind je via zijn website: driesdepoorter.be

Gesnoerd object¹

Er was eens een video³ waarin fragmenten getoond worden van een performance, getiteld *Am I*. Deze performance vond plaats in 2015 in Belgrado en werd uitgevoerd door de hedendaagse Servische kunstenaars Ivana Ranisavljević (°1983). Tijdens de performance leest Ranisavljević de artikels van de Universele Verklaring van de Rechten van de Mens één voor één voor vanop een reflectie van de tekst in een spiegel. Ondertussen naait de kunstenaars, met voldoende pauzes, haar lippen geleidelijk aan dicht met naald en draad, tot het moment dat ze niet meer kan spreken. Deze performance vindt plaats in aanwezigheid van een publiek, die de artistieke act ‘live’ en via een beeldscherm kan volgen. De video die op het Internet bekeken kan worden, fungeert als een visuele getuigenis van deze performance.

Emma Anquinet²



Op basis van de performance kan heel wat bevestigd worden: is dit kunst? En waarom? Wat doen deze beelden met de toeschouwer? Wat is zelfverwonding? En wat is de functie ervan in deze performance en bij uitbreiding in de beeldende kunst? En waar ligt het verschil tussen zelfverwonding achter de gesloten deuren van de kliniek en deze op het podium van de kunstenaar? Zeer boeiende vragen die zeker de nodige tijd en aandacht verdienen. De focus van dit essay is echter de functie van de blik in *Am I*, en bij uitbreiding de video van deze performance. Het bekijken van de video heeft namelijk iets bevreemdend, iets dat ontsnapt.

Dit gebeurt niet zozeer door wat de kunstenaar doet in de performance, maar eerder door de dynamiek van het kijken en bekeken worden, de ogen en de blik.

Het kunstwerk *Am I* plaatst zich in een reeks binnen het oeuvre van Ivana Ranisavljević. Ze studeerde in 2011 af aan de faculteit Schone Kunsten van de Universiteit van Belgrado en volgde nadien een opleiding kunstgeschiedenis, voornamelijk ter aanvulling op haar eigen artistieke praktijk. Haar oeuvre is divers, bestaande uit onder meer schilderijen, performances, body art en videokunst. Vaak verwerkt ze zichzelf, meer bepaald haar eigen lichaam, in haar werk. In een interview vertelt Ranisavljević dat ze zich als vrouw en als kunstenaar afgewezen, eenzaam en geïsoleerd voelt ten opzichte van haar ‘vaderland’, de republiek Servië, en diens tradities, verwachtingen en normen. Deze discontinuïteit tussen zichzelf en de Ander tracht ze te bemiddelen in haar kunst, waarin ze onder meer haar positie en identiteit als beeldend kunstenaar binnen de hedendaagse samenleving onderzoekt. Andere maatschappelijke thema's, zoals de positie en status van vrouwen spelen eveneens een belangrijke rol in haar oeuvre. In het kunstwerk *Am I* bekritiseert Ranisavljević de inperkingen van de persoonlijke vrijheden en de schending van de mensenrechten in de hedendaagse maatschappij.⁴

De vraag kan gesteld worden wat de functie is van zelfverwonding bij deze performance. Is het omdat de kunstenaar hetgeen ze wilt communiceren niet op een andere manier kan overbrengen? Schiet de taal van de Ander te kort? Of is het een manier om iets van het reële rechtstreeks op het lichaam te regelen wat anders te overspoelend zou zijn?

Zelfverwonding, het lichaam als plastisch canvas, is een courant gegeven binnen beeldende kunst onder meer in de postmoderne kunstbewegingen, performances en happenings van de jaren 60 en 70.⁵ “Meat is theater!”⁶ zoals de Weense Aktionist

Hermann Nitsch (1938-2022) het stelde. Bij dergelijke kunstwerken ‘sculpteert’ de kunstenaar het eigen lichaam met bijvoorbeeld scheermessen, scalpels, nagels, prikkeldraad, of naald en draad zoals we zien in de performance in deze video. In die zin maakt zelfverwonding deel uit van de beeldtaal van een kunstenaar, evenzeer als een potlood, penseel, spatel of beitel dat doet. En net zoals bij andere artistieke handelingen kan de act van zelfverwonding meerdere functies hebben, waaronder zoals hier; het communiceren van een sociaal-maatschappelijke kritiek, de expressie van emoties van onmacht en bezorgdheid en de interactie met een publiek.⁷



Zelf zegt Ranisavljević dat de pijn en adrenaline die ze ervaart tijdens haar performances voor haar aanvoelen als een innerlijke noodzaak om tot een evenwicht te komen tussen lichaam en geest, om zich als subject te identificeren, om zich via het sculpteren van het lichaam te plaatsen tegenover de grote Ander, waarvan ze zich geïsoleerd voelt.⁸ Het is een act die ze vanuit deze noodzaak meermaals herhaalt: een jaar later voerde de kunstenaar deze performance opnieuw uit in een galerie in Belgrado ter gelegenheid van de derde Venice International Performance Art Week. Ook in andere performances van datzelfde jaar (2015), zoals bijvoorbeeld *I love you. I'm sorry. Please forgive me. Thank you* en *Average Human* is zelfbeschadiging haar voornaamste penseel.⁹

In zekere zin kan de zelfverwonding in de performance *Am I* gezien worden als een metafoor voor de manier waarop de kunstenaar het beschadigen, het overtreden, van de rechten

van de mens ervaart. Wat gezegd dient te worden, wordt de mond gesnoerd. Maar wat wordt er juist gezegd in dit kunstwerk? Tijdens de performance leest Ranisavljević de artikels van de Universele Verklaring van de Rechten van de Mens voor vanop een reflectie in een spiegel, die in een bepaalde hoek voor haar geplaatst is. De taal van de Ander wordt gespiegeld, omgekeerd, gesubverteerd. De pauzes, het ontcijferen van de woorden, zorgen voor verwarring en incoherentie. De kunstenaar ziet de tekst voor haar, maar begrijpt hem niet. Bovendien leest ze de tekst voor in het Engels; een taal die niet haar moedertaal is, een vreemde taal. De kunstenaar staat dus ook hier eenzaam en geïsoleerd ten aanzien van haar vaderland en moedertaal.¹⁰

Tijdens haar 'lezing' naait de kunstenaar haar lippen dicht met naald en draad tot het moment dat ze niet meer kan spreken. Dit spreken is gericht naar de Ander. Toch lijkt de verbale taal hier van secundair belang en spreekt de kunstenaar op een ander niveau. De artistieke act gaat voorbij aan het symbolische. Zoals Lacan het stelt maakt kunst gebruik van de structuur van de taal zonder de taal zelf te gebruiken. In de context van de performance van Ranisavljević wordt het spreken, het uitspreken van de rechten van de mens via het symbolische, letterlijk de mond gesnoerd door een rauwere, meer reële manier van spreken, dat zich toont in een spreken op het lichaam.¹¹

Ook voorbij het lichaam lijkt er zich op een ander niveau iets van het reële te tonen. Niet zozeer door de act die de kunstenaar stelt op haar lichaam, maar eerder in het bekijken van de video van deze performance. Wie wordt hier eigenlijk bekeken?

Er zit in dit kunstwerk een veelheid aan ogen, les yeux. In eerste instantie de ogen van de kunstenaar, waarmee ze kijkt naar een spiegel. De spiegel, het object bij uitstek waarmee een subject via de eigen beeltenis een persoonlijke identiteit construeert en zich verhoudt als

verschil ten opzichte van de ander. Bovendien creëert de spiegel, net zoals het scherm, in deze encenering een barrière, een afstand, tussen de kunstenaar en het publiek. In deze spiegel kijkt de kunstenaar enerzijds naar zichzelf, niet zozeer vanuit een narcistisch verlangen, maar praktisch om te zien waar ze haar naald moet steken om haar lippen dicht te naaien. Anderzijds kijkt ze via de spiegel naar een omgekeerde reflectie van de artikelen van de mensenrechten die achter haar getoond worden aan het publiek en die ze voorleest.¹²



De toeschouwers gunt Ranisavljević geen blik. Ze kijkt niet naar hen, maar het publiek vormt weldegelijk een cruciaal onderdeel van de performance. De toeschouwers worden gewild of ongewild zowel getuige als participant van de artistieke act van de kunstenaar en bevinden zich lijfelijk, met hun lichaam, in dezelfde publieke ruimte. En het publiek reageert zeer verschillend op de performance: de video registreert lachende en pratende mensen, spelende kinderen, toeschouwers zittend in het gras. In de video wordt getoond hoe mensen met hun 'lievelingsobject', de smartphone, dichterbij komen en foto's en filmpjes maken van de performance en tegelijkertijd met dit voorwerp, net zoals met andere schermen, afstand creëren tussen zichzelf en de performance. De één staart vol onbegrip, de ander kijkt bezorgd weg. Plots geeft een man een kus aan Ranisavljević.¹³

Tijdens de performance wordt de kunstenaar dus vanuit talloze punten bekeken: de ogen van de toeschouwers, de camera's van de smartphones

van de toeschouwers die de kunstenaars filmen en fotograferen, het scherm van waarachter sommige toeschouwers de performance bekijken—alsof deze afstand het gebeuren op het toneel draaglijker zou kunnen maken—, de lens van het fototoestel die de performance vastlegt, maar ook de lens van de videocamera die het hele gebeuren filmt, zodat deze performance achteraf ook door een ruimer, anoniem, onzichtbaar publiek steeds opnieuw kan bekeken worden op het internet. Hierdoor wordt een bijna caleidoscopische verveelvoudiging van het kijken gesuggereerd.¹⁴



Waar het oog zorgt voor een singuliere ervaring van het kijken is de blik, het object a van verlangen dat ons ontsnapt, een reële dat wars-van-zin is.¹⁵ Kunst maakt ons bewust van dit object, de blik, en het daarmee gepaard gaande tekort aan dit onvatbare object, in de afwezigheid van een representatie, in de leegte, zonder het te vatten in een beeld of woord.¹⁶ Wat hier onzichtbaar en onvatbaar is, speelt zich af in de verschuivingen binnen het scopische veld. Een eerste verschuiving vindt plaats door de veelheid aan gezichtspunten—ogen van toeschouwers, lenzen, schermen—die gericht zijn op Ranisavljević en haar reduceren tot object van de blik van de grote Ander. Zichzelf wordt bekeken, maar kijkt noch naar zichzelf, haar eigen beeltenis in de spiegel, noch naar het publiek. Haar ogen zijn gericht op de taal, onleesbare woorden die haar lijken te ontsnappen. Hoe meer ze haar mond dicht naait, hoe meer het object van de stem verdwijnt, en hoe prominenter het object van de blik zich toont en persisteert. De kunstenaar verdwijnt

als subject, als individu met haar verdeeldheid en singulariteit, en verschijnt als een object dat de mond gesnoerd wordt, en overgeleverd is aan de blik van de Ander. De titel van de performance verwijst hier eveneens naar; *Am I*: “ben ik”. Niet “wie ben ik?”, maar eerder een vraag naar een bestaan. “Ben ik (er) nog?”¹⁷

De toeschouwers daarentegen, met hun veelheid aan ogen en lenzen, worden vanuit dit perspectief niet in vraag gesteld als subject. Het publiek kan hier gelezen worden als een voyeur, een *sujet spectateur*. Zij kijken vanuit één punt en zien alleen wat ze willen zien (*ce qui le regarde*). En toch: door het hele gebeuren, inclusief toeschouwers, te filmen en deze video op het Internet te plaatsen, verschuift de dynamiek naar een domein waar de blik exponentieel uitvergroot wordt. De video kan anoniem, schaamteloos, continu, simultaan, eindeloos geconsumeerd worden, en dit op een veelvoud van schermen. Ranisavljević lijkt het publiek op deze manier bewust te maken van de menselijke positie in de hedendaagse Westerse samenleving en haar beeldcultuur, waar alles getoond, gezien en geconsumeerd moet worden. Dit visueel consumptisme zorgt ervoor dat het object a niet meer gelokaliseerd is vanuit één punt en hierdoor raakt het subject overspoeld door een genieting, die alomtegenwoordig en dwingend is. Het is een meer-aan-genieten zonder een verbod van een symbolische orde, waaraan nauwelijks te ontsnappen is. Bovendien worden wijzelf, als toeschouwers, net zoals de kunstenaar van de performance in deze ‘(te) veelheid’ aan beelden en schermen zelf van alle kanten bekeken door een alziend (*omnivoyant*), absoluut oog. Hierdoor worden niet alleen de toeschouwers in de video, maar ook de kijkers van de video in vraag gesteld als waarnemend subject. Uiteindelijk zijn het niet meer objecten die geconsumeerd worden, maar de toeschouwer als subject, die tot object gereduceerd worden en als deel van het kunstwerk bekeken worden door een blik buiten het beeld, voorbij de zichtbare performance (*qui ça le regarde*).¹⁸

Ter conclusie zouden we kunnen stellen dat Ranisavljević met het kunstwerk *Am I* niet alleen op een symbolisch domein, in de performance, maar ook op een reëel niveau ons confronteert en bewust maakt van onze positie in de hedendaagse samenleving. Door de besproken dynamiek in het scopische veld tussen object en subject, kijken en bekeken worden, worden we –de kunstenaar, de toeschouwers en wijzelf– gereduceerd tot een object waarvan de lippen, de stem, de vrijheid en rechten (bv. recht op privacy), steeds meer gesnoerd worden, deels door eigen toedoen. En deels ook in het overgeleverd zijn aan een dwingend genot en de alomtegenwoordige blik van de grote Ander. Is het misschien deze positie die we herkennen en die ons zo bevreedt en beangstigt? ¹⁹



EINDNOTEN

- 1 Lezing gegeven in het kader van het Atelier Lacaniaanse Kliniek over Kunst en de blik op donderdag 23 mei 2024 te Gent.
- 2 Emma Anquinet (°1989) werkt als beeldend therapeut in het U.Z. Gent (volwassenenpsychiatrie, dienst Eetstoornissen) en in haar eigen praktijk. Daarnaast verricht ze freelance onderzoek als kunsthistorica met specialisatie in moderne beeldende kunst en is ze zelf actief als beeldend kunstenaar. eanquinet@gmail.com
- 3 Te raadplegen via Wiener Art Collection: art.wiener.co.rs/delo/am-i-2/.
- 4 Radulj, D. Body (of) Art – Ivana Ranisavljević. Wannabe Magazine (online), wannabemagazine.com/wannabe-intervju-body-of-art-ivana-ranisavljevic/ S.n. (2023). "Import/Export," il progetto europeo di Performance Art parte da Livorno verso Berlino e Belgrado (online), comune.livorno.it/articolo/importexport-progetto-europeo-performance-art-parte-livorno-verso-berlino-belgrado; Díaz, L.I. (2019). Self-harm performance. Live Art Development Agency (online), thisisliveart.co.uk/2019/12/18/self-harm-performance-a-blog-by-leticia-izquierdo-diaz/; Schaitl, J. (2016). BELGRADE PERFORMANCE ART SCENE - ONE INSIGHT. Two Artistic Positions Towards Forms Of Dedication. Venice International Performance Art Week (online), veniceperformanceart.tumblr.com/post/154525576611/belgrade-performance-art-scene-one-insight.
- 5 Kinet, M. (2012). *Actualiteit van automutilatie. Wanneer het woord vlees wordt. Zelfverwonding.* Psychodynamiek en Psychotherapie, 81; Cascarino, A. (2018). *Le Body Art: un autre modèle pour penser les scarifications.* L' évolution psychiatrique 83, 151.
- 6 Rupe, S. (2024). *Hermann Nitsch and the spectacle of the slaughterhouse.* Scope.
- 7 Kinet (2012), 81, 83, 85-86; Díaz, L.I. (2019); Cascarino (2018), 151-152, 155-156; Straker, G. (2006). *Signing with a Scar. Understanding Self-Harm.* Psychoanalytic Dialogues 16(1), 96-97, 103-104, 110.
- 8 Radulj (online, s.d.); Lacan, J. (1973 [1964]). *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse.* Texte établi par J.-A. Miller (Parijs: Seuil), 91-95.
- 9 Díaz, L.I. (2019); Schaitl, J. (2016); Wiener Art Collection, art.wiener.co.rs/delo/i-love-you-im-sorry-please-forgive-me-thank-you/.
- 10 Radulj (online, s.d.); Schaitl, J. (2016).
- 11 Díaz, L.I. (2019); Kinet (2012), 83, 85-86; Schneiderman, S. (1988). *Art According to Lacan.* Newsletter of the Freudian Field 2(1), 18-19; Cascarino (2018), 151-152; Straker (2006), 103-104, 110.
- 12 Roothoof, E. (2024). *De glazige blik.* De Witte Raaf 228, 19-20; Lateur, N. (2024). *Het lichaam en zijn tooisels.* Kring Online 16, 7.
- 13 Díaz, L.I. (2019); Cascarino (2018), *O.c.* 154, 156-158.
- 14 Miller, J.-A. (2008). *Overdracht, herhaling en seksueel reële.* Een lezing van Seminarie XI, "Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse." iNWiT 4, 75-76.

- 15 Lacan (1973 [1964]), 87, 90-97, 119, 127-128; Pera-Guillot, V. (2016). *Le regard et ses objets dérivés*. UFORCA pour l'Université Populaire Jacques-Lacan, 5-6.
- 16 Schneiderman (1988), 22-24.
- 17 Lacan (1973 [1964]), 115-116; Krips, H. (2010). *The Politics of the Gaze: Foucault, Lacan and Žižek*. Culture Unbound 2, 93-04; 98; Holvoet, D. (2024). *De blinde meester*. Kring Online 16, 14-16; 14; Schneiderman (1988), 19, 22-24; Cascarino (2018), 153-155, 158; Larsen, S. (2022). For Shame. Lacanian Review Online 636.
- 18 Holvoet (2024), 14-16; Roothoof (2024), 19-20; Lacan (1973 [1964]), 86, 115-116, 127-128; Larsen (2022); Pera-Guillot (2016), 3-8; Krips (2010), 93-94; 98; Schneiderman (1988), 22-24; Miller, J.-A. (2012). *Note sur la honte*. La Cause Freudienne 54, 8-11.
- 19 Wiener Art Collection (online), art.wiener.co.rs/delo/am-i/.

Fotografie in het leven van Lee Miller (1907-1977)

“Ik maak liever een foto dan dat ik er één ben”¹

Jacques Lacan ontwikkelt zijn theorie over de blik aan de hand van schilderkunst.³ Een schilderij, een beeld, wordt aan het oog aangeboden om de blik te pacifiëren en het subject te beschermen. We weten dat het oog, het zicht en het beeld verschillen van de blik. Lacan stelt ook: “De blik is het instrument waardoor licht wordt belichaamd en waardoor... ik word gefotografeerd.” Als een schilderij de “temmende, beschavende en fascinerende kracht” heeft om de blik op afstand te houden, kan een foto dan hetzelfde doen?

Nina Todorova²



Dit is een zelfportret van Lee Miller uit 1929. Ze is 22 jaar oud, een leerling, muze en geliefde van Man Ray. Twee jaar eerder verliet ze haar modellencarrière in New York voor Parijs en sprak Ray op straat aan:

“Hallo, ik ben Lee Miller en ik ben je nieuwe leerling.”

“Ik heb geen leerlingen en ik ga naar Biarritz,” antwoordde hij.

“Dan ga ik met je mee”, zei ze en de volgende dag ging ze met hem op vakantie.

Deze beslissende ontmoeting markeert het begin van een bepalende relatie voor Miller als fotograaf. Het zal haar ook een levenslange band met het surrealistische milieu en levenswijze opleveren. Het zou gebaseerd zijn op haar band met de camera. De foto's die ze later zal maken, behoren niet tot een grote artistieke stroming. In plaats daarvan lijkt Lee Miller de surrealistische benadering van kijken en leven te hebben belichaamd en uitgespeeld. Men zou kunnen zeggen dat ze een mascotte was.

Vandaag kijken we niet alleen naar de esthetische waarde van kunst. We beschouwen artistieke creaties als vrij zwevende vaartuigen van het onbewuste; we proberen de unieke richting van een oeuvre te ontcijferen: wat het presenteert en wat het vertegenwoordigt. Artefacten dienen de kunstenaar; ze dienen of interpreteren een discours en katalyseren een transformatie van sociale banden, maar vestigen deze niet vast.⁴ Laten we de functie van fotografie en de objecten in het oeuvre van Lee Miller onderzoeken.

“Je kijkt nooit naar mij vanuit de plek vanwaar ik jou zie.”



Lee Miller (als Lady Penrose), poseert voor Vogue magazine met haar echtgenoot, Roland Penrose in 1965.

Mode-, kunst- en oorlogs-historici kennen Lee Miller als een van de iconische vrouwelijke fotografen van de twintigste eeuw. Haar werk is doordrenkt van onversneden poëzie, verwoesting en onthechting. Millers leven gaat van theaterlicht-ingenieur tot Vogue model, surrealistische muze, portretfotograaf, oorlogscorrespondent en gastronomische chef-kok.⁵ Ze documenteerde gevechten aan het front, Hitlers brandende woning en de bevrijding van vier concentratiekampen.

Na de oorlog trouwde Miller met de Britse surrealist Roland Penrose, ging op een boerderij in Sussex wonen, kreeg een zoon, verloor haar interesse in mannen, fotografie en haar vrouwelijke imago. Ze leed aan depressies, werd een rigoureuze kok van primaire kleuren-voeding (bijvoorbeeld groene kip of plumpudding met een blauwe saus) en wendde zich tot tuineren, gadgets, alcohol en klassieke muziek. Miller sloeg alles wat overbleef van haar foto's en negatieven op zolder op en zei dat fotografie “een kwestie was van op een verdomde tak klimmen en hem achter je doorzagen.”⁶ Dit kon betekenen: iets laten amputeren.

Een beeld zijn, relaties met vaderfiguren en fotografie als “cure”

Op een koude ochtend in april 1915 nam Lee's vader, Theodor, haareerstenaaktfoto op achtjarige leeftijd. De foto heet “December Morn”.⁷ We zien een klein meisje, rillend in de sneeuw, enkel sloffen aan. Dit was het begin van een praktijk die men therapie door kunst zou noemen, een herhaling dat tot in haar late twintiger jaren zou voortduren. Op deze manier probeerde Teodor zijn dochter te helpen om een traumatische gebeurtenis te verwerken: het jaar daarvoor werd ze verkracht door een kennis van de familie, wat haar met een terugkerende gonorrhoe achterliet. Haar moeder, die verpleegster was, behandelde haar thuis op een “discrete” manier. Haar ouders, vrij progressieve denkers, consulteerden een psychiater die hen adviseerde hun dochter te vertellen dat seks geen liefde was, zodat de

schade niet permanent zou zijn. Er werd geen juridische klacht ingediend. Haar broers zeggen dat hun zus “wild” werd. Het is niet duidelijk of het woord verkrachting ooit gebruikt is tijdens of na de crisis. In zijn dagboek vertelt Theodor niets over de gebeurtenis zelf, maar wel over het aanhoudend moeilijk gedrag en de bezoeken aan de dokter in New York.

Ze kreeg de tijd om rond te dwalen op de boerderij, vrijgesteld van huishoudelijke taken of schoolwerk. Ze werd van alle scholen gestuurd waar ze naar toe ging en had een rebels karakter, een sterke interesse in artistieke expressie en een bohemien levensstijl. Haar vader moedigde haar aan om haar passie voor fotografie te exploreren.

Theodore Miller, een amateurfotograaf, volgde zijn familie obsessief met een stereoscopische camera: een apparaat dat twee aparte beelden van hetzelfde object maakte, die gezien door een speciale bril een 3D diepte-effect kregen. Van jongsaf aan was Lee zijn favoriete model. Later hield hij een dagboek bij van haar foto's (ze staat voor en achter de lens) – van modeportretten tot oorlogsfotografie, inclusief de naaktfoto's die hij van haar maakte in hun huis, in Parijs en Stockholm.⁸ We weten dat Lee's moeder, Florence, soms aanwezig was bij de fotosessies – zowel als model als assistent. Florence probeerde zelfmoord te plegen rond Lee's eerste bezoek aan Parijs (misschien uitgelokt door jarenlange ontrouw van haar man of een persistente depressieve staat). Florence was lang in behandeling bij de psychiater die de familie consulteerde in de nasleep van Lee's verkrachting. In de zomer van 1927 ontsnapte Lee aan haar chaperonne – leraar Frans, en begon een affaire met haar hoogleraar theaterdecor, Medgyes (een man ouder dan haar vader, die haar het spel tussen licht en donker leerde te orkestreren).

In haar jeugdagboeken worstelt Lee met een “gebrek aan emotie” en schrijft gedichten waarin ze zich afvraagt of ze ooit “waarlijk en zuiver” bemind kan worden. Ze was bang dat

het te laat was om iets anders te zijn dan “een dier met ongezonde verlangens.”⁹ Op haar negentiende schrijft ze dat ze dicht bij zelfmoord staat vanwege “hopeloosheid” en een “akelig, opgeblazen gevoel” dat ze niet kwijt kan raken.

Op haar twintigste begint Miller haar modellencarrière en wint snel faam en sociale status. Ze besluit fotograaf te worden en gebruikt haar uiterlijk en vermetelheid om Man Ray te benaderen – een patroon dat zich in haar leven zal herhalen. Ondanks haar schoonheid, roem en kansen zei Miller later: “Ik zag eruit als een engel, maar was een duivel vanbinnen,” verwijzend naar haar “donkere en duistere verleden.”¹⁰ Ze leed aan constante onrust en zenuwaanvallen tot aan haar dood. Ze vergeleek haar leven vaak met een verspreide dronken legpuzzel, waarvan de stukjes “qua vorm of ontwerp niet bij elkaar passen”, waarbij ze zich afvroeg of ze ooit “in elkaar zou kunnen passen.”¹¹

Aan beide kanten van de lens

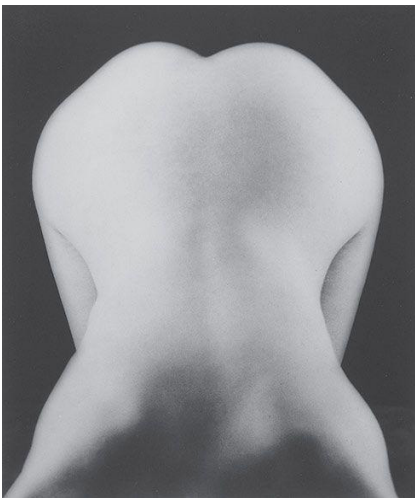
Lee Miller bouwde snel kennis over licht en compositie op. Ze gebruikte portretkaders, renaissanceperspectief¹² en trompe-l'oeil-effecten. Samen met Man Ray ontdekte ze de techniek van solarisatie – een proces waarbij overbelichte negatieven donkere tonen in licht omzetten.¹³ Solarisatie zorgt ervoor dat “de achtergrond en het beeld niet samen [kunnen] genezen... De nieuwe belichting [kan] niet trouwen met de oude.” Over die dagen van samenwerking zegt Miller: “We



Solarized:
Lee met haar vader, Parijs 1930, Man Ray

waren bijna dezelfde persoon toen we aan het werk waren.” Naast zijn assistent en muze was Lee de drukker van Ray. Hij vertrouwde op haar talent in de donkere kamer en zij bloeide omdat ze “elke 15 seconden” een foto mocht maken en iets in haar hand hebben.¹⁴

Millers privégebruik van de camera in haar Parijse jaren concentreerde zich op hoe ze het beeld van het vrouwelijk lichaam vormgaf. Haar composities bevatten geen coherente menselijke vormen, waarbij de nadruk ligt op afzonderlijke lichaamsdelen of verdwijnende perspectieven. Ze werd vaak in fragmenten gefotografeerd door Man Ray. Bij een van die gelegenheden vocht ze om een close-up afdruk van haar nek die Man Ray in de vuilnisbak had gegooid. Ze herdrukte het vervolgens en claimde het als haar eigen werk. Hij tekende met rode verf een scheermessnijding op de gefotografeerde nek en plakte deze op de muur.

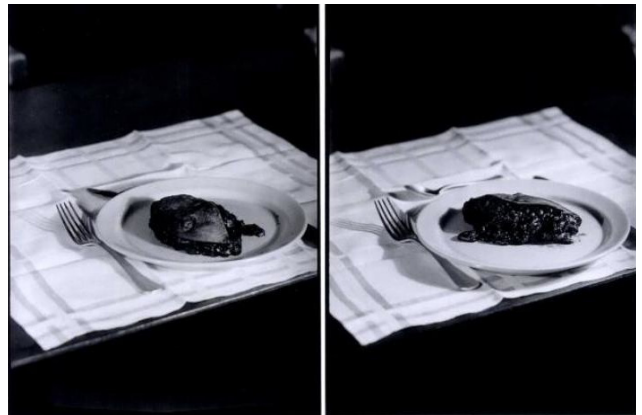


Tanja Ramm
under a Bell Jar,
1931, Parijs



Nude Bent,
1930, Parijs

Tijdens een opdracht aan de medische faculteit van de Sorbonne zag Miller een radicale borstamputatie. Opgewonden vroeg ze of ze de verwijderde borst mee mocht nemen, rende ermee naar de Vogue-studio en fotografeerde het orgaan op een bord, als een biefstuk. Probeerde ze de blik van de ander te schandaliseren? De compositie is enigmatisch: het beeld biedt *een stukje van* om te verslinden, *niet het geheel*. Is het mogelijk dat fascinatie de angst overneemt bij dit gruwelijke schouwspel? Fascinatie zal haar aandacht blijven sturen in de jaren dat zij verslag doet van de Tweede Wereldoorlog. Millers onverzadigbare drang voor het maken van foto's bezorgt haar een naam: “The Roving Eye”¹⁵ en “The Eye of Silence”.¹⁶



Severed Breast, 1929, Parijs

We zien op voorwaarde dat we onszelf niet zien kijken.¹⁷ Zodra Lee Miller de plaats van de kijker inneemt, produceert ze beelden met mechanische precisie en snelheid. Ze speelt zelfs de muze in de film *Blood of a Poet* van Jean Cocteau. Er zijn ogen op haar oogleden geschilderd, waardoor het lijkt alsof ze nog steeds kijkt, zelfs wanneer haar ogen gesloten zijn. Dit kan een metafoor zijn voor wat ze zocht. Volgt een korte terugkeer naar New York nadat ze Man Ray verlaat. Hij wil exclusieve controle, maar Lee zal zich niet onderwerpen.¹⁸ Ondanks het succes van haar betaalde portrettenwerk, het maken van portretten en reclamewerk, raakt ze depressief. Haar leven is saai. Als laatste troost gaat ze een relatie aan met een Egyptische diplomaat Azis Elouny Bay. Ze trouwen snel nadat hij van een andere vrouw scheidt voor Lee.

Het leven in Egypte wordt gekenmerkt door woedeaanvallen, levensbedreigende activiteiten en spontane uitstappen naar de woestijn met kennissen of vreemden en het voorlichten van de lokale bevolking en expatvrienden over surrealistische kunst en levenswijzen. Lee's verveling en opwindning tijdens het huwelijk met Azis worden gedocumenteerd in de liefdesbrieven die ze begint uit te wisselen met haar toekomstige echtgenoot, Roland Penrose, en de foto's die ze maakt in Egypte. Veel van deze beelden worden nooit gepubliceerd, maar worden postmortem gerecupereerd door haar zoon. In feite is hij hedentendage één van de weinige bronnen over het leven van zijn moeder.

Lee en Roland ontmoeten elkaar in Zuid-Frankrijk tijdens één van haar soloreizen naar Europa, die Azis faciliteert om haar moraal te verhogen en de nostalgie te verzachten. Na twee weken in het gezelschap van Picasso, Man Ray en Roland Penrose samen met hun muzen, in de trein naar de haven, schrijft Lee: "Ik moet iets vernietigen – mijzelf, jij of onze herinneringen."

¹⁹ Bijna elke brief die tussen 1937 en 1939 is geschreven, bevat de notie van depressieve toestanden, ellendige angst, overmatige opwindning, overeten, drinken, triviale seks en het extreme gevoel van somberheid. "Lieverd, ik ben zo vreselijk bezorgd dat je ziek bent – of gek geworden – of niet van me houdt – of in de gevangenis zit door de fascist... of dat je overboord bent gevallen... – ik ruk mijn haar uit en voel me nerveus en van streek", schrijft ze, want als ze hem niet zou kunnen schrijven, zou het hetzelfde zijn als schrijven naar "een blinde muur of een doof oor."²⁰ Maar bedenkingen omvatten ook de vraag: "Zou je toch van mij kunnen houden?"

"Ik zie je bij elke stap verbazingwekkend, aanstootgevend en hartbrekend", antwoordt hij. Zowel Roland als Lee nemen minnaars terwijl ze niet bij elkaar zijn, ook nadat ze zijn gaan samenwonen. In de correspondentie wisselen ze details uit over de tevredenheid met of het

belang van de minnaar. Ze delen het idee dat seks geen liefde is. "Als ik moet plassen, plas ik op de weg; als ik iemand wil, spring ik bij hem in bed", schrijft Miller. Roland lijkt niet alleen verliefd te zijn op haar schoonheid, maar ook op haar manier van leven. Hij houdt van haar extreme lust voor avontuur. Hij vraagt haar ook om op haar gezondheid te letten. Elke kwaal of ongemak van haar wordt geregistreerd en besproken in haar zeer gedetailleerde brieven. Lee beschrijft haar lichaam in rauwe en vulgaire tinten, Roland neemt haar lichamelijke ongemakken serieus en teder. Ze scheidt op dat ze dronken gaat zwemmen tijdens een storm terwijl iedereen bang is dat ze door een bliksem wordt getroffen, of dat ze op een ongetemd paard rijdt dat wordt neergeschoten nadat het bovenop haar is gevallen, of dat ze slangenbezweerder wordt, waarbij ze gefascineerd is door de "mooie ogen" en het "vriendelijke karakter" van de cobra's en de adders die ze leert charmeren. Ze raakt met haar auto bij een overdreven snelheid een voetganger, en als ze over de nacht in de woestijn schrijft, kunnen we ons vijf tinten blauw [*five shades of blue*] voorstellen. Haar schrijfstijl ontloopt punctuatie en spelling.

De beelden uit Egypte getuigen van een sterk gevoel van grensvervaging, leegte en spanning. We kijken naar wegen met onbegrijpelijke bestemmingen en een verleden dat het heden overschaduwet. De "grote" piramide, beroofd van haar macht en majesteit, weegt nog steeds op het alledaagse leven. *Portret van de ruimte* weerspiegelt haar tienerdagboeken: "Op zoek naar harmonie met het oneindige."²¹ Een scheur in het gaas van een raam geeft toegang tot de verlichte woestijn en wispert van verval binnen en een desolaat leven daarbuiten. We hebben twee frames, elk met een ander perspectief. Het is een kwestie van tijd totdat het gaas volledig gescheurd is en de kader blootgelegd is. De foto's werden op zolder bewaard zonder de weg naar galerieën of tijdschriften te vinden. Ze blijven niet gezien en niet besproken.



*From the top of
the Great Pyramid,
Giza, Egypt, ca.
1937*



*Portrait of Space,
Siwa, Egypt, 1937*

Het einde van de Egyptische jaren wordt voor Lee getekend door toenemende rusteloosheid, het verlangen om te ontsnappen aan de gevangenschap van Azis en zijn familie en het verlangen om terug te keren naar het surrealistische milieu. In haar brieven geeft ze Roland de opdracht een kunstobject te maken voor de Surrealistische tentoonstelling in Londen in 1938, dat hij graag mede-creëert. Het object is een houten handmodel met een ketting van neptanden en ogen in plaats van nagels.

Oorlog

De oorlog begint terwijl ze onderweg was naar Londen. In plaats van veiligheid te zoeken in Amerika of Egypte, wordt ze een geaccrediteerde oorlogscorrespondent. De manier waarop ze over haar werk schreef, klinkt als een bron van opwinding, niet als een identiteitsgebonden, politiek- of moreel gedreven keuze. Het is bijna een ontsnapping aan verveling. Ze begint met verslaggeving over mode tijdens de Blitz in Londen. In die periode organiseert ze regelmatig

extravagante feesten met Roland Penrose, waar luxe en ontkenning hand in hand gaan. Daarna trekt ze dieper het oorlogsgebied in, van Saint-Malo tot Oost-Europa.

In haar persoonlijke correspondentie omschrijft ze Hitler en Mussolini als “gangsters” en heeft geen vertrouwen in de idealen van de geallieerden. Ze is opgewonden: er is gevaar, woede tegen de Nazi's, haat voor de hypocriete Duitsers en de demoraliserende vraag: is Europa nog te redden?

In een brief aan haar redacteur uit 1944 schrijft ze: “Ik geef er zelf de voorkeur aan om de fysieke schade van vernietigde steden en gewonde mensen te beschrijven in plaats van geconfronteerd te worden met de geschonden moraal en vernietigd geloof van degenen die dachten dat ‘dingen zullen zijn zoals ze waren’. Er zijn geen zichtbare veranderingen in hun manieren van doen, maar ze zijn toch ziek - door een soort van verborgen en verzwakkende ziekte... Ze weten letterlijk niet meer wat goed en kwaad is.”²²



Lee Miller in Hitler's bath, David Sherman, 1945 Munich

Zonder dat te weten, gaat Miller een dak voor de nacht zoeken in München, bij de val van de stad. In 1945 maakt ze één van haar beroemdste foto's: in Hitlers badkuip. Het beeld werd iconisch – de fotograaf, na maanden van het documenteren

van gruwelijkheden, zat daar - in een intieme setting, terwijl Hitler vanuit zijn portret in de achtergrond toekeek. Ze neemt ook een foto van haar reisgenoot en minnaar in bad, journalist David Sherman. In haar brieven probeert Lee iets te verbeelden van het intieme leven van Eva Brown: "Wat zou ze gevoeld hebben om in dat bed met die man geslapen te hebben?"

Lee Miller documenteerde de oorlogsgruwel nauwkeurig: de nazi's versus het Duitse dagelijkse leven, zelfmoordfeestjes, gebombardeerde kunststudio's en vernielde opera's, genocideovens, rottende lichamen. Sherman herinnert zich hoe Lee mechanisch werkte, alsof ze bij het nemen van foto's in trance was en in extreme opwindung. Ze schreef over haar gevoelens en ervaringen en publiceerde de artikelen naast de foto's.²³ Ze werd erg kwaad als iemand probeerde haar oog te sturen naar het 'juiste' beeld. Ze was ervan overtuigd dat ze wist hoe ze haar werk moest doen. Ze maakte geen kunst.



Irmgard Seefried, Opera singer, singing an aria from 'Madame Butterfly', Vienna Opera House, Vienna, Austria 1945

Lee was niet op zoek naar het hedendaagse spektakel dat ze aan de Vogue lezers aanbood. Ze wilde beelden vastleggen. Dat leverde haar een naam op. We hebben geen antwoord op de vraag waarom ze in de miserie van oorlog ging

duiken. We weten ook niet waarom ze de camera liet vallen.

De oorlog stopt wanneer ze in Roemenië is. Ze keert terug naar Engeland. Toen ze op 39-jarige leeftijd onverwacht zwanger raakt, schreef ze aan haar toekomstige echtgenoot vanuit een foto-reis voor Vogue: "Mijn werkkamer wordt geen kinderkamer. Hoe zit het met jouw studio?" Aan haar ouders schrijft ze tijdens de zwangerschap: "Ik denk aan de ergste dingen, zoals dat het een meisje is, of een tweeling, of dat het zes vingers zal hebben, of moedervlekken, of een idioot wordt." Inmiddels, worden foto's nemen en reportages schrijven - zelfs over mode - ondraaglijk. Haar vrienden, familie en kind getuigen van totale overgave: onverzorgde kledingstijl, geen onderbroek dragen tijdens wilde danspartijen, gastheren dwingen haar meer alcohol te schenken, haar zoon nep-braakplassen en hondenpoep van papier-maché cadeau geven. Anthony Penrose, die later het archief van zijn moeder zou beheren, zegt: "Ik weet niet wat ik voor haar betekende. Misschien weerspiegelde ik haar eigen zelfhaat."²⁴

Desondanks nam Miller een foto van haar zoon voor de tentoonstelling *The Family of Man* (1955), die fundamentele menselijke kwaliteiten over de hele wereld liet zien en concepten als land, taal en ras probeerde te overbruggen.²⁵ In die foto staart Anthony in de verte buiten het kader, terwijl de familiekat, Mrs. De Valera, direct in de camera kijkt.

Eerder dan...

Serge Cottet baseert zich op Roland Barthes bij het definiëren van een foto: "Een foto is een voorbeeld van de relatie tussen het beeld (het scherm) en het object (de blik)."²⁶ "Het is een mechanische herhaling, die zichzelf tautologisch oplegt als een emanatie van het reële. In die zin authenticificeert de foto het reële, het is een kenmerk van de drift."²⁷

Claudia Iddan stelt voor om foto's te bekijken als "dialectische beelden": ze verenigen het

verleden en het heden en roepen een reactie op.²⁸ Ze functioneren als dromen die wachten op interpretatie. Ze dragen twee inscripties: een formele transformatie - de kern van het reële verlicht op nieuwe manieren; de tweede is een kritiek op het kijken - waarbij we moeten onderzoeken hoe we kijken met als doel iets te schrijven zodat het geconstitueerd kan worden.²⁹

Misschien was Lee Miller haar eigen antwoord op de vraag naar haar identiteit en de vrouwelijkheid aan het schrijven via de fotografie. Door beelden vast te leggen, probeerde ze haar eigen positie te herschrijven. Fotografie gaf een richting aan een lichamelijke impuls en beschermde haar tegen enkel beeld te zijn. Het repetitieve en tranceachtige fotograferen kan worden gezien als een manier van fallisch bezit en bevestiging. En toch...

We weten niet wat ze uiteindelijk over vrouw-zijn dacht. Het lijkt erop dat haar identiteit en haar beeld elkaar overlappen. Op een gegeven moment verschoof het accent van foto zijn naar foto's nemen - van een passieve rol naar een actieve. Fotograaf zijn (de positie van het allesziend oog innemen) is misschien niet de oplossing voor haar want een foto nemen komt op de as "eerder dan", "liever beeld maken dan zijn". Ze wordt dan de blik en laat de camera achter. Wat overblijft is "een meisje zijn," wat ze "erger" noemt. Haar laatste foto's toonden vrienden en silhouetten van zichzelf - reflecties in autoraampjes en theepotten. Daarna verdween ze onder de blik van de mannen in haar leven.



Man Ray and Roland Penrose, Los Angeles, 1946

EINDNOTEN

- 1 Lezing gegeven in het kader van het Atelier Lacaniaanse kliniek over Kunst en de blik op donderdag 23 mei 2024 te Gent.
- 2 Lid van de Kring voor Psychoanalyse van de NLS. Danstherapeute gevestigd in Brussel.
nn.todorova@gmail.com
- 3 Lacan, J. (1973 [1964]). *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 65-97.
- 4 Dachy, V (2014). *Seven Critical and Invigorating Remarks*. In: Psychoanalytical Notebooks #28.
- 5 Burke, C (2006). *Lee Miller. On Both Sides of the Camera*. UK, Bloomsbury.
- 6 *Ibid.*, 353.
- 7 Naar Emile Chabas (1911) "September Morn": een schilderij dat obscene en vulgair was in zijn tijd.
- 8 Een bad nemen zal een belangrijk thema blijven in het narratief waarmee ze zich vertegenwoordigt. Zo maakt ze een spektakel van een bad nemen tijdens vakanties met de surrealisten: zo laat ze zich fotograferen in het bad van Hitler.
- 9 Burke, C. (2006). *O.c.*, 50.
- 10 *Ibid.*
- 11 *Ibid.* 10-50.
- 12 Dit betekent dat alle geometrische lijnen naar een verdwijnend punt op de horizon wijzen.
- 13 *Ibid.*, 93-95. Solarisatie wordt bereikt door het negatief bloot te stellen aan een extreem scherp licht voordat je het beeld op papier drukt. Zo wordt in een "gesolariseerde" foto wat extreem licht is, extreme duisternis en zou de zon een zwarte vlek lijken. (nvdr)
- 14 *Ibid.*
- 15 Thurman, J. (2008). *The Roving Eye*. In: *The New Yorker*. Online geraadpleegd in mei 2024.
newyorker.com/magazine/2008/01/21/lee-miller-war-photographer-model.
- 16 Lambron, M. (1994). *Het Oog van de Stilte*. Amsterdam, De Geus.
- 17 Lacan, J. (1973 [1964]). *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 106 – 110.
- 18 Ze laat hem verwoest achter. In 1933 produceert man Ray een 2de versie van zijn beroemd werk "Object to be destroyed" van 1923. Het werk wordt nu als "Onverwoestbaar object" getiteld en toont Lee Millers oog. (nvdr)
- 19 Penrose, A. (2023). *Love Letters: Bound in Golden Handcuffs*. Lee Millers Archives Publishing, 53.
- 20 *Ibid.*, 297.
- 21 *Ibid.*, 50.
- 22 Penrose, A., Sherman, D. (1944). *Lee Miller's War*. Letter to Vogue editor, Paris.
- 23 De Vogue digital archives, WWII.
- 24 Burke, C. (2006). *O.c.*, 325.
- 25 Steichen, E. (1955). *The Family of Man*. MOMA, Ridge Pres.
- 26 Cottet, S. (2017). *Retour sur les images indélébiles*. publication online UFORCA. Online geraadpleegd in mei 2024.
- 27 *Ibid.*
- 28 Iddan, C. (2013). *The Unconscious in Photography - the Dialectical Image*. In: *Hurly-Burly* 9, 179-185.
- 29 *Ibid.*

Een vrouw, gevangen in haar eigen ficties¹

“Ne Mobliez Mie”: Vergeet me niet, in het oud Frans. Eén van de leuzen die men geschreven vond op de muren in het Kasteel van Gaasbeek.

Na het zien van *The Sheep Song* van FC Bergman³ werd ik opnieuw omvergeblazen door het stuk *Ne Mobliez Mie, Revue van verloren vignetten*⁴, een herwerking van de expo *Ne Mobliez Mie, Oefeningen in zelfbehoud*, waarvoor het theatergezelschap een aantal kortfilms en residuen ervan tentoonstelde op locatie in het kasteel van Gaasbeek. Dit maakt het theatergezelschap zo bijzonder in hun woordeloze creaties. Misschien ligt hierin ook de essentie van mijn bewondering, waarom het mij zo beroert. Dit roept dan natuurlijk de vraag op: vanuit welk punt voel ik mij bekeken? Schudden ze je wakker of word je net in slaap gewiegd met hun enorme, soms bombastische taferelen [*tableaus vivants*]? Je ontwaakt uit een droom – of nachtmerrie - waarna je je afvraagt: “wat heb ik nu eigenlijk gezien?” Het beklijft en blijft nog dagen kleven.

Stefanie Roux²

Spreeken na een film, een tentoonstelling, een voorstelling, ... is voor mij geen evidentie. Laat staan iets schrijven over kunst. Het doodt iets van de ervaring bij het zien. “Het becommentariëren, doet dat geen afbreuk aan de suggestieve kracht van taal [*verbe*], wordt de betekenaar zo niet verlaagd tot betekenis?”⁵ Of, zo Lacan: “ce que je préfère est un discours sans parole.”⁶ “Maar een discours zonder spreken is niet hetzelfde als de stilte!”⁷, concludeert de Georges. Bovendien gaf Lacan ook aan dat de kunstenaar ons altijd voorafgaat.⁸ We kunnen er dus veel van leren en heeft me vooral ook geholpen om Lacan beter te begrijpen. Het is noodzakelijk in hetgeen we doen, in onze ervaring, om woorden te geven aan wat in eerste instantie onmogelijk lijkt.

“Vergeet me niet”, woorden van Marie Peyrat, of markiezin onder de naam Arconati Visconti, die op het einde van de negentiende eeuw het kasteel erfde en liet verbouwen tot een middeleeuwse burcht. [*Staged*] foto’s tonen haar als een middeleeuwse page. “Op de foto’s zie je de markiezin die verkleed als middeleeuws jongetje poseert in haar kasteel, dat ze een romantisch make-over had gegeven. Achteloos starend in de verte, lezend of

dromend bij het raam, stevast met een vreemd lachje op het gezicht. Erg paradoxaal kocht ze de meest moderne snuffjes van haar tijd zoals haar fotocamera, maar gebruikte ze die om haar verlangen [*désir*] naar het geromantiseerde verleden vast te leggen.⁹



De markiezin verkleed als page. Beeld RV Alexis Brandt

De foto's dienden als inspiratie voor de expo. Zo interpreteerde FC Berman de gevonden portretten: "Op de beelden zie je dat ze haar leven volledig ensceneert en dat sprak ons enorm aan", knikt Stef Aerts. "Tot op middelbare leeftijd zijn foto's van haar te vinden in gekke kostuumpjes, en die deden vooral heel veel vragen rijzen. In de eerste plaats: waarom? De foto's lijken niet voor een publiek bedoeld. Ze zijn bij ons weten nooit gepubliceerd, dus waarom al die moeite om alles tot in de puntjes te gaan uitwerken? Wil ze zichzelf verliezen? Of probeert ze net haar bestaan te verzekeren?"¹⁰

Het koppel Aerts - Vinck maakt de vergelijking met de verkleedpartijtjes van hun dochter Gloria: "Ze doet het namelijk enkel voor zichzelf, heel

soms eens voor ons. Ze heeft geen publiek nodig om voldoening te krijgen uit haar bezigheid, net als de markiezin destijds."¹¹ De vraag is natuurlijk in welke mate men zo iets doet 'enkel voor zichzelf', aangezien we ons de blik inbeelden van de Ander.¹² Marie Vinck verschijnt als hoofdpersonage telkens in een andere gedaante, ze duikt op en verdwijnt. Maar wie is ze? Het gezelschap zelf schrijft in hun aankondiging: "Een vrouw sluit zich op in haar hoofd, en af van de wereld. Wil ze benaderd worden? Of eerder toevallig teruggevonden? Droomt ze van intens contact en een veelvoud aan glorieus levens? Of wil ze net met rust gelaten en langzaam vergeten worden?"¹³

Met het eerste beeld laat Vinck ons verbouwereerd achter, vallend uit een bootje als ridder. In een ander portret is ze een monster onder het bed van een kind en verdrinkt in een bad vol zwart water, of duikt ze op als een paar ogen in de vorm van een kwal terwijl een triestige oude man de ruimte kuist. Een filmpje van de 'making off'¹⁴ toont het begin van een andere kortfilm waarin Vinck als Mariabeeld dat aanbeden wordt. De ondertoon doet unheimlich aan. Van verering naar aanrakingen die steeds vreemder en obsceen worden. Zo kust iemand haar op de mond, houdt men een plessend kind voor haar, of likt er iemand slagroom van haar borst. We zien een traan rollen over haar wang, een hand breekt af, maar ze kan zich niet weren, gevangen als beeld. Is het de stilte die het enigmatisch maakt?

Fantastisch en dramatisch is Marie Vinck ook met helblauwe lenzen in, als Lady Di tijdens de laatste minuten van haar leven, wanneer ze met Dodi Fayed als crashtestdumy naast haar op de achterbank, ons ronddraaiend aankijkt en een lied van Liesa van der Aa playbackt. Ze kruipt de auto uit en wandelt richting het licht, de scène af. Plots verlaat Marie met zwarte mantel de scène in de Bourla, zien we haar op scherm over de Meir lopen, naar het dak van de Antwerp Tower om zich daar weer van te laten vallen. Die scène loopt vervolgens verder op het toneel.

De films werden voor het theaterstuk op een manier in een voorstelling gegoten dat we ons steeds afvragen: wat is scherm? Zien we dit echt? Een ronddraaiende houten kubus waar verlangende, grijpende armen uit tevoorschijn komen, vage, niet te identificeren mensenlichamen aanhangen en meedraaien, of figuranten die in stilte applaudisseren.

Nadat Vinck van het gebouw springt op film wordt ze in slow motion opgevangen door de wolken uit de geopende kubus. Ze blijkt op een ander moment ook onder het masker te zitten van de eenzame kuisman in het verlaten gebouw. We worden zo continu in de luren gelegd. Ze valt, verdwijnt en verschijnt, constant van gedaante veranderend. Wat wordt er getoond door Stef Aerts en zijn gezelschap? Marie Vinck getuigt in een interview dat haar man de beelden steeds klaar heeft zitten in zijn hoofd en bijna rechtstreeks kan overbrengen.

In plaats van de vraag stellen: wat schildert de schilder? Wat wil het zeggen? Wat representeert het? antwoordt Lacan fijntjes: “de schilder schildert het doek” waar wij naar kijken, maar dat ons bekijkt. Er is iets dat onze blik appelleert om iets daarachter, daaraan voorbij te veronderstellen - denk aan de trompe-l’oeil waarmee Parrhasios de mens beetneemt. Het toont iets [ça montre], maar het gaat over hetgeen juist onzichtbaar is.¹⁵

Wie een schilderij bestudeert legt zijn blik erop neer. Hij heeft die niet meer nodig, de blik bevindt zich op het doek. De eerste penseelstreek van de schilder is geen bedachte overweging, zegt Lacan. Er is een haast mee gemoeid. Het betreft geen keuze. De schilder heeft wat hem bekijkt kunnen vangen, en ontdoet zich ervan bij het schilderen. Lacan vergelijkt het mooi met een boom, een vogel of een slang, met zijn vallen van de bladeren, het verliezen van zijn veren of het achterlaten van de dode de huid.¹⁶

Kunst kan het gat versluieren dat ze ondersteunt, of het gat tonen. De beweging van het penseel zal

de vraatzucht van het oog van de aanschouwer voeden. Hier komen oog en mond dus samen. Het beeld (als onderscheid van een tableau) is een sluier van het reële. Beeld en wereld gaan dus samen, maar schilderwerk is wat de harmonie net zal verstoren om ons iets van het reële te tonen. De blik als object doet ons het tekort vergeten, maar misschien laat de schilder ons juist zijn reële kant ervan zien: het gat, concludeert La Sagna.¹⁷

De mens is een wezen dat vooreerst bekeken wordt, verheldert Dominique Laurent. Dit vergeten we, ingepalmd door het spektakel van de wereld: ons fantasma. Wat wordt weggelaten in ons bewuste denken en onze representatie van de wereld is: het kijkt [ça regarde], en het toont [ça montre]. Het bewustzijn, dat zichzelf bevredigt, vergeet dat ze vooreerst gevangene is van de zoektocht naar het object dat de castratieangst afdekt. Het bewustzijn vergeet het aantonen [donner à voir] die elk zien voorafgaat, en die de functie van de vlek isoleert.¹⁸ De vlek recupereert het object a dat de castratieangst afdekt. De vlek als positieve manifestatie van het tekort, ontsnapt aan onze representatie. Wat vlek vormt is niet de representatie, maar wat captiveert, wat als eerste onze blik vangt.

De blik als object a, zegt Lacan, symboliseert het fundamentele tekort van de castratie en laat het subject in de onwetendheid van wat zich voorbij de verschijning bevindt.¹⁹ Het subject is vreemd aan zichzelf, is een enigma voor zichzelf. Met de blik bevinden we ons in het veld van het verlangen, verlangen ten aanzien van de Ander, net zoals met de invocatieve pulsie, die het dichtst staat bij de ervaring van het onbewuste. Lacan benadrukt dat de verhouding van de blik ten aanzien van wat men wil zien, er één is van bedrog, een illusie. Het subject presenteert zich anders dan hij is, en wat men hem te zien geeft is niet wat hij wil zien. Zo ook in de liefde: “Jamais tu ne me regardes là où je te vois.” Op die manier functioneert het oog als object a, op het niveau van het tekort.²⁰

We zijn vooreerst wezens die bekeken worden, zoals we gesproken worden. Er is dus als eerste een ‘aantonen’ [donner à voir], dat het ‘zien’ voorgaat en terzelfdertijd ook organiseert. De blik bevindt zich buiten ons, op de plaats van de Ander, ze vangt, zet vast, ze fascineert.

Lacan herneemt Caillois, die de misleiding beschrijft in de dierenwereld, niet te verklaren vanuit de idee van overleving van de soort. In het mimetisme maakt het dier zich vlek (met bijvoorbeeld oogpunten op de vleugels), maakt het zich een tableau, wordt deel van het schilderij.²¹ Hij schrijft over de intimidatie (onderscheid tussen travesti, camouflage en intimidatie): “op de plaats van het niets verschijnt plotseling het gezicht van de verschrikking, met de oogpunten die lijken te kijken. Deze komen op de dezelfde plaats als de blik voor de mens”.²² Mimetisme en schilderij trachten de blik te vangen, te beheersen. Met dat verschil, benadrukt Lacan, dat de schilder een tableau maakt met zijn doek, en het ding hiermee verplaatst naar een ander vlak, het scherm. Zo speelt de schilder ermee, terwijl het iets passief is bij het insect. Het subject van het verlangen kan via de functie van het scherm met zijn masker spelen, met hetgeen men erachter veronderstelt.²³

Graag kom ik nog even terug op het samengaan van het object blik en stem. Philippe de Georges stelt zich de vraag of we kunnen aannemen dat het waardevolle van de blik en het spreken juist daar ligt waar het ons ontsnapt. Of kunnen we zeggen dat het geheim van de pulsie juist het gat is dat ze tekent? Dat het object zijn hoogste waarde bereikt in zijn reductie tot het niets?²⁴

Ligt hierin de sterkte van FC Bergmans taferelen? Van een schapenkostuum in een wereld vol vage gedaanten zonder gezicht, waar het schaap zich in probeert te passen, tot de close-ups van Marie Vinck die onze blik opslorpen maar waarin ze ons ontglipt? Men wordt ondergedompeld in een wereld waarin het object schittert in zijn afwezigheid.

Zoals Lacan over het werk van Holbein: zoals elk schilderij is het ook een valstrik, een bedrog voor de blik : de blik opzoeken op het punt dat we die juist zien verdwijnen.²⁵ Alleszins is het werk van FC Bergman een ware pleister op de wonde. Het toont de mens in zijn absolute eenzaamheid. Het is rauw, het laat je sprakeloos achter, maar is vooral ook kunst als troost.

EINDNOTEN

- 1 Bijdrage voor het cartel Kunst en de blik op 27/05/2025 in Gent.
- 2 Lid van de Kring voor Psychoanalyse van de New Lacanian School.
- 3 toneelhuis.be/nl/programma/the-sheep-song/
- 4 toneelhuis.be/nl/programma/ne-mobliez-mie/
- 5 de Georges, Ph. (2017). *On est prié de fermer les yeux. L'objet regard. La cause du désir, numéro hors-série spécial*, Journées 46 de l'ECF.
- 6 Lacan, J. (2001[1968]). *Allocution sur les psychoses de l'enfant*. In: *Autres Ecrits*, Paris, Seuil, 371.
- 7 De Georges, Ph. (2017). *O.c.*
- 8 Lacan, J. (2001[1965]). *Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein*. In: *Autres écrits*, Paris, Seuil, 192.
- 9 Het geheime leven van de markiezin: theatergezelschap FC Bergman opent pas restaureerde kasteel van Gaasbeek met filmische expo | De Morgen
- 10 Het geheime leven van de markiezin: theatergezelschap FC Bergman opent pas restaureerde kasteel van Gaasbeek met filmische expo | De Morgen
- 11 Het geheime leven van de markiezin: theatergezelschap FC Bergman opent pas restaureerde kasteel van Gaasbeek met filmische expo | De Morgen
- 12 Lacan, J. (1973 [1964]). *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 79.
- 13 toneelhuis.be/nl/programma/ne-mobliez-mie/
- 14 [Making off - Ne mobliez mie, oefeningen in zelfbehoud I Een filmische expo van FC Bergman - YouTube](#)
- 15 Lacan, J. (1973 [1964]). *O.c.*, 102.
- 16 Hellebois, Ph. (2017). *De la nature à la peinture. L'objet regard. La cause du désir, numéro hors-série spécial*, Journées 46 de l'ECF. Lacan, J. (1973 [1964]). *O.c.*, 104.
- 17 La Sagna, Ph. (2017). *Les embrouilles du regard. L'objet regard. La cause du désir, numéro hors-série spécial*, Journées 46 de l'ECF.
- 18 Laurent, D. (2017). *Le monde est omnivoyeur mais il n'est pas exhibitioniste. L'objet regard. La cause du désir, numéro hors-série spécial*, Journées 46 de l'ECF.
- 19 Lacan, J. (1973 [1964]). *O.c.*, 73.
- 20 Lacan, J. (1973 [1963-1964]). *O.c.*, 95-96.
- 21 *Ibid.*, 92.
- 22 *Ibid.*
- 23 *Ibid.*, 99.
- 24 de Georges, Ph. (2017). *O.c.*
- 25 Lacan, J. (1973 [1963-1964]). *O.c.*, 83.

Colofon

Kring Online 18 is een publicatie van de
Kring voor Psychoanalyse van de NLS

V.U. – Directeur Kring Online 18 –
Voorzitter Kring voor Psychoanalyse van de NLS

Joost Demuynck — Blankenbergsesteenweg 17, 8000 Brugge

HOOFDREDACTIE

Miet De Muynck

WETENSCHAPPELIJK COMITÉ & REDACTIERAAD

Joost Demuynck, Miet De Muynck,
Dries Dulsster, Dewi Dynoodt

VERTALING & REVISIE

Lieve Billiet, Thomas Van Rumst,
Manon Baert, Erik Mertens,
Peter Decuyper, Christel Van den
Eeden, Tom Lintacker

WEBSITE

Dewi Dynoodt

VORMGEVING

Fiona Oikonomidou

heliosblue.be

MEER INFO:

Kring voor Psychoanalyse van de NLS

www.kring-nls.org

PPaK-Gent

www.ppak-gent.be

Eurofederatie van Psychoanalyse

www.europsychoanalysis.eu

New Lacanian School

www.amp-nls.org

World Association of Psychoanalysis

www.wapol.org

Kring Online verschijnt sinds september 2016 en is de digitale opvolger van sKRIPtA. Het tijdschrift sKRIPtA werd opgericht in 2005, en verscheen tot 2015 driemaal per jaar in een papieren versie.