

Bedankt voor het downloaden van dit artikel. De artikelen uit de (online)tijdschriften van Uitgeverij Boom zijn auteursrechtelijk beschermd. U kunt er natuurlijk uit citeren (voorzien van een bronvermelding) maar voor reproductie in welke vorm dan ook moet toestemming aan de uitgever worden gevraagd.

Boom

Behoudens de in of krachtens de Auteurswet van 1912 gestelde uitzonderingen mag niets uit deze uitgave worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch door fotokopieën, opnamen of enig andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voor zover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikelen 16h t/m 16m Auteurswet 1912 jo. Besluit van 27 november 2002, Stb 575, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoeding te voldoen aan de Stichting Reprorecht te Hoofddorp (postbus 3060, 2130 KB, www.reprorecht.nl) of contact op te nemen met de uitgever voor het treffen van een rechtstreekse regeling in de zin van art. 16l, vijfde lid, Auteurswet 1912.

Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16, Auteurswet 1912) kan men zich wenden tot de Stichting PRO (Stichting Publicatie- en Reproductierechten, postbus 3060, 2130 KB Hoofddorp, www.cedar.nl/pro).

No part of this book may be reproduced in any way whatsoever without the written permission of the publisher.

info@boomamsterdam.nl
www.boomuitgeversamsterdam.nl

Freud, Dalí en het surrealisme

Over creativiteit en de aanslag op het bevattingsvermogen

TON STUFKENS

«Het enige verschil tussen mij en een gek is, dat ik niet gek ben.» Dit zei Salvador Dalí over zichzelf (Dalí 1968, p. 6). Sigmund Freud schreef in zijn autobiografie naar aanleiding van zijn bezoek aan Amerika in 1909, dat vanaf toen de psychoanalyse geen «Wahngebilde», een verzameling waanvoorstellingen, meer was, maar een waardevol stuk van de realiteit (Freud 1936, p. 72). Die uitspraken zijn natuurlijk niet hetzelfde, maar er is enige verwantschap. Het hoofdstuk in de kunst- en cultuurgeschiedenis over het surrealisme heeft vele raakvlakken met de psychoanalyse, waaruit de kunstenaars van die stroming hun inspiratie hebben geput. Gezien de receptiehistorie werden beide bewegingen in brede kring aanvankelijk bestempeld als «gek», en voor velen geldt dat ook heden ten dage nog.

Wat wordt gek gevonden? Revolutionaire ideeën die niet passen in gangbare en geaccepteerde kennis, of kunstuitingen die botsen met een vigerend cultureel klimaat. Het gaat dan om statements die het bevattingsvermogen overschrijden dat gedicteerd wordt door heersende gevoels- en denkkaders én door de specifieke beperkingen van de lezer, kijker of luisteraar. Baanbrekende creatieve prestaties kunnen beleefd worden als aanslagen op het individuele en collectieve zelfgevoel omdat ze de mensen confronteren met wat (nog) niet geïntegreerd kan worden. Dit is op talloze terreinen van kunst en wetenschap het geval geweest, en de lijst van personen die als gevolg hiervan voorwerp van ridiculisering en verguizing waren, is oneindig. Evenzo oneindig is de lijst van ontdekkingen die rigoureuus werden verworpen of van werken die pas na de dood van de kunstenaar werden geapprecieerd. In de wetenschap zijn Galileo en Darwin bekende voorbeelden. Vincent van Gogh werd in zijn tijd gehouden voor een alcoholische zonderling, Picasso aanvankelijk voor een onberekenbaar Andalusisch monster, Strawinsky beledigde in 1913 met zijn *Sacre* een publiek dat boe-roepend de zaal verliet, en Carl Maria von Weber vond Beethoven na de eerste opvoering van zijn *Zevende symfonie* in 1813 rijp voor het gekkenhuis. De Duitse psychiaters riepen dat de psychoanalyse meer een zaak voor de politie

dan voor de wetenschap was, de dames in de Weense salons fluisterden elkaar besmuikt giechelend toe wat die dokter Freud nu weer over de seksualiteit had beweerd, en raillerende opmerkingen over psychoanalyse zijn in de pers van de laatste honderd jaar met grote regelmaat aan te treffen.

Salvador Dalí, unaniem beschouwd als de belangrijkste representant van het surrealisme, heeft in 1938 een bezoek gebracht aan Freud in Londen. Freud was wars van moderne kunst en het schijnt dat dit contact op het einde van zijn leven hem enigszins op andere gedachten heeft gebracht. Na een schets van het surrealisme en van het leven en werk van Dalí bespreek ik enkele opvattingen over kunst en creativiteit en geef ik mijn indruk van wat er tijdens die ontmoeting kan zijn voorgevallen.

¶ *Het surrealisme*

Het surrealisme is aantoonbaar de meest invloedrijke avant-gardistische kunstbeweging van de twintigste eeuw (Wood 2007, p. 9) en «un royaume à part — royaume de l'esprit, de la culture, de la vie humaine [...]» (Baum 1980, p. 9). Het is van origine een literaire beweging met diverse wortels, onder andere in dada en het symbolisme. De term is voor het eerst gebruikt door Apollinaire om iets te beschrijven dat de realiteit overstijgt: «sur-realisme». Het was gericht op het uitdrukken van gedachten zonder controle door de rede en onafhankelijk van morele en esthetische overwegingen, en in 1924 als revolutionaire anti-burgerlijke beweging gesticht door André Breton. Deze Breton, de «paus» van het surrealisme en doctrinair leider van de beweging, bestudeerde als medisch student de psychiatrie en kwam zo met Freuds werk in aanraking. Hij correspondeerde met hem en heeft hem in 1921 zelfs opgezocht. Er bestond een ingewikkelde relatie tussen de psychoanalyse en het surrealisme (Kaplan 1989) en in een brief uit 1932 neemt Freud afstand met de volgende woorden: «Hoevel ik veel bewijzen van belangstelling voor mijn onderzoek van u en uw vrienden ontvang, moet ik zeggen dat ik niet in de positie ben om uit te leggen wat het surrealisme is en wat het wil. Het kan zijn dat ik ongeschikt ben om er iets van te begrijpen, ik sta ook zo ver af van de kunst» (Davis 1973, p. 131).

Ging het, met Parijs als centrum, aanvankelijk om een literaire beweging van dichters en schrijvers met als techniek de «écriture automatique» en een opvatting van de kunstenaar als ziener die in opstand komt tegen een maatschappij die de Eerste Wereldoorlog mogelijk had gemaakt, al spoedig voegden zich ook schilders, beeldhouwers en fotografen bij de groep. Men bestudeerde Freuds vroege werk en was geïnteresseerd in de droom, de hysterie, de waanzin, de geschriften van De Sade. Een grote verzameling kunstenaars heeft er voor kortere of langere tijd deel van uitgemaakt; Baron (1980) vermeldt er in zijn anthologie honderdzeven. Vaak werden ze vroeg of laat geëxcommuniceerd omdat ze ervan werden beschuldigd een andere dan linkse politieke mening te zijn toegeedaan. Sommigen bleven perifeer of gingen uit eigen beweging weg.



De surrealisten in Parijs, rond 1930. V.l.n.r.: Tristan Tzara, Paul Eluard, André Breton, Hans Arp, Salvador Dalí, Yves Tanguy, Max Ernst, René Crevel, Man Ray

Bekende namen zijn Arp, Bellmer, Buñuel, de Chirico, Duchamp, Ernst, Giacometti, Klee, Miró, Picabia, Picasso, Magritte en Delvaux. Er volgden in het interbellum exposities in Parijs maar ook in Brussel, Kopenhagen, Londen, Amsterdam, Tokio en New York. Het surrealisme verspreidde zich naar allerlei terreinen: de mode, de film, de reclamewereld, de toegepaste kunst, interieur-architectuur en productdesign. Er heeft op grote schaal commercialisering van de ideeën plaatsgevonden. De invloed op moderne kunstenaars is groot geweest (bijvoorbeeld op Jackson Pollock en Andy Warhol) en veel van wat we heden ten dage nog in allerlei kunst en in gebruiksvoorwerpen zien, is terug te voeren op de ontdekkingen en experimenten van de surrealisten.

¶ *Salvador Dalí*

De kunst van Dalí kan niet nalaten grote indruk te maken wegens de enorme veelzijdigheid, inventiviteit en technische perfectie, en de imponerende omvang van het oeuvre dat in talloze musea over de hele wereld aanwezig is. Er zijn alleen al ongeveer vijftienhonderd schilderijen. Velen kennen hem slechts van de mythe die hij rond zijn persoon heeft opgebouwd, van de schandalen die hij veroorzaakte of van de megalomane uitspraken over zichzelf. Staan veel kunstenaars bekend als enfant terrible, moderne hofnar of wereldvreemde outsider, Dalí poseerde als de provocateur par excellence zoals dat ook in het surrealisme paste. Ik geloof dat het waar is wat hij daar zelf over heeft gezegd:

«[...] een groot werk moet men bijna in het diepste geheim schilderen, maar de mythe verdedigt mijn schilderkunst tegen de mening van het publiek» (Dalí 1968, p. 12). En over de receptie van zijn schilderijen: «Ze be-

schouwden mij als de grootste gek, de grootste anarchist, de grootste woesteling, de grootste surrealist en de grootste revolutionair van allemaal» (Dalí 1968, p. 73). «De moderne Kunst vaardigde het bevel uit tot een massale mobilisatie tegen een oeuvre dat gewelddadig was en gedurfd, onbegrijpelijk, verbijsterend en opruiend. Om kort te gaan, het was niet wat men zich van de «jonge» moderne kunst dacht» (Dalí 1968, p. 76).

Na zijn experimenten met het impressionisme en kubisme vond hij in het begin van de jaren dertig zijn eigen stijl en maakte hij naam, gesteund door de aristocratische elite van Parijs die zijn werk kocht, en door de rijke Engelsman Edward James, die later ook bij het bezoek aan Freud aanwezig zou zijn.

Een paar feiten: hij werd geboren in 1904 en overleed in 1989 op de leeftijd van vierentachtig jaar, in Figueres, een stadje ten noorden van Barcelona vlakbij de Frans-Spaanse grens. Zijn oudere broer, ook met de naam Salvador, was negen maanden voor zijn geboorte op de leeftijd van drie jaar overleden, hij was dus een vervangkind. Nadien werd een drie jaar jongere zus Ana Maria geboren. Zijn vader was notaris en heeft een belangrijke rol in zijn leven gespeeld. Zijn moeder, die zijn artistieke aspiraties steunde, stierf toen hij zes-tien was, wat hij de grootste schok in zijn leven heeft genoemd. Al deze gegevens zijn veelvuldig gebruikt om zijn gedrag en werk psychoanalytisch te «duiden» (o.a. Romm & Slap 1983). Hij bleek al jong uiterst begaafd en ging naar de kunstacademie in Madrid, waar hij bevriend raakte met Lorca en Buñuel. Daar werd hij op zijn tweeëntwintigste, kort voor het eindexamen, definitief verwijderd, omdat hij gezegd had dat geen van de professoren in staat was zijn werk te beoordelen. Hij vertrok in datzelfde jaar naar Parijs en zoog alles op wat hij tegenkwam. Hij ging om met Picasso en Miró, had in zijn kinderjaren de atheïstische boeken in de bibliotheek van zijn vader gelezen maar bestudeerde nu onder anderen Freud en Nietzsche. Hij bewonderde en onderzocht de techniek van grote klassieke schilders als Leonardo, Velásquez (van wie hij later die merkwaardige snor imiteerde), Rafael en vooral Vermeer, die hij de allergrootste vond. In 1929, op zijn vijfentwintigste, ontmoette hij Gala, een Russische van origine, elf jaar ouder dan hij, die gehuwd was met de dichter Paul Eluard, en hij ontvoerde haar naar Spanje. Op zijn zevenentwintigste maakte hij dat bekende schilderij van de weke horloges, *De duurzaamheid van de herinnering*, een werk dat door de Amerikaan Julien Lévy werd gekocht en dat een keerpunt betekende: het maakte hem beroemd in Amerika, waar hij later ook zijn vele dollars heeft verdiend.

Ook in 1929 trad hij toe tot de surrealistische groep. Vijf jaar later werd hij er weer uitgezet naar aanleiding van een schilderij getiteld *Het raadsel van Hitler*. Dit leverde hem hoera-geroep van de anti-nazi's op, maar Breton beschuldigde de apolitieke Dalí van «hitlerianisme». Toen het Duitse leger Frankrijk binnenviel werd een groot gedeelte van zijn daar aanwezige schilderijen vernietigd en hij was ervan overtuigd dat hij het er zelf ook niet levend van afgebracht zou

hebben als hij was gebleven. Hij vertrok met Gala naar Amerika, waar hij tot 1948 zou blijven, om vervolgens, voor de rest van zijn leven, terug te keren naar Spanje, naar Port Lligat, vlakbij zijn geboorteplaats.

Dalí is permanent en vaak op een zeer ambivalente manier met Freud bezig geweest. Zo is hij Gala naar Jensens Gradiva gaan noemen na lezing van Freuds beschouwing over het verhaal van het meisje dat in Pompeji de jonge archeoloog van zijn waan geneest. Hij zegt over zijn Gala:

Ze was voorbestemd mijn Gradiva te worden, de voortschrijdster, mijn godin van de overwinning, mijn vrouw. Maar daarvoor moest ze me eerst genezen. En ze heeft me genezen, dankzij de onbedwingbare en ondoorgrondelijke kracht van haar liefde, waarvan de diepgang en praktische handigheid de meest ambitieuze psychoanalytische methoden veruit overtroffen [...] (Descharnes & Néret 1994, deel I, p. 153).

Zij heeft hem geholpen in zijn arme beginperiode in Parijs, was voor vele schilderijen zijn model en levenslang zijn muze.

De zogenaamde ‘paranoïde-kritische methode’ karakteriseert Dalí’s eerste surrealistische periode, waarin hij zijn dromen en wat zich verder uit het onbewuste aandienende, uitbeeldde. Uit die tijd dateren ook zijn bekendste schilderijen. Vervolgens is er, vanaf ongeveer 1949, sprake van een ‘nucleair-mystieke methode’, geïnspireerd door de kwantummechanica en door het rooms-katholieke geloof. In zijn *Manifest van de anti-materie* uit 1958 schrijft hij:

In de surrealistische periode wilde ik de iconografie van de innerlijke wereld en de wereld van het wonderbaarlijke gestalten geven — die van mijn vader Freud. Daarin ben ik geslaagd. Nu heeft de externe wereld en die van de natuurwetenschappen die van de psychologie overstegen en is mijn vader Dr. Heisenberg (Descharnes & Néret 1994, deel II, p. 455).

Het is haast onbegrijpelijk waar Dalí de energie vandaan heeft gehaald om zich in zo veel zo gedreven te verdiepen en om naast zijn eigen werk met zo veel mensen zo veel dingen samen te doen. Dat waren films (met Buñuel, Disney en Hitchcock), boeken, pamfletten, tijdschriftartikelen, gedichten, en hij maakte objecten en installaties, etalagekunst, foto’s en, naast vele andere boekillustraties, ook die bij Dantes *Divina Commedia* en Cervantes’ *Don Quichot*, en verder libretto’s, kostuums en decors voor balletten, sieraden, mode samen met Schiaparelli en Dior, architectuur en beeldhouwwerk.

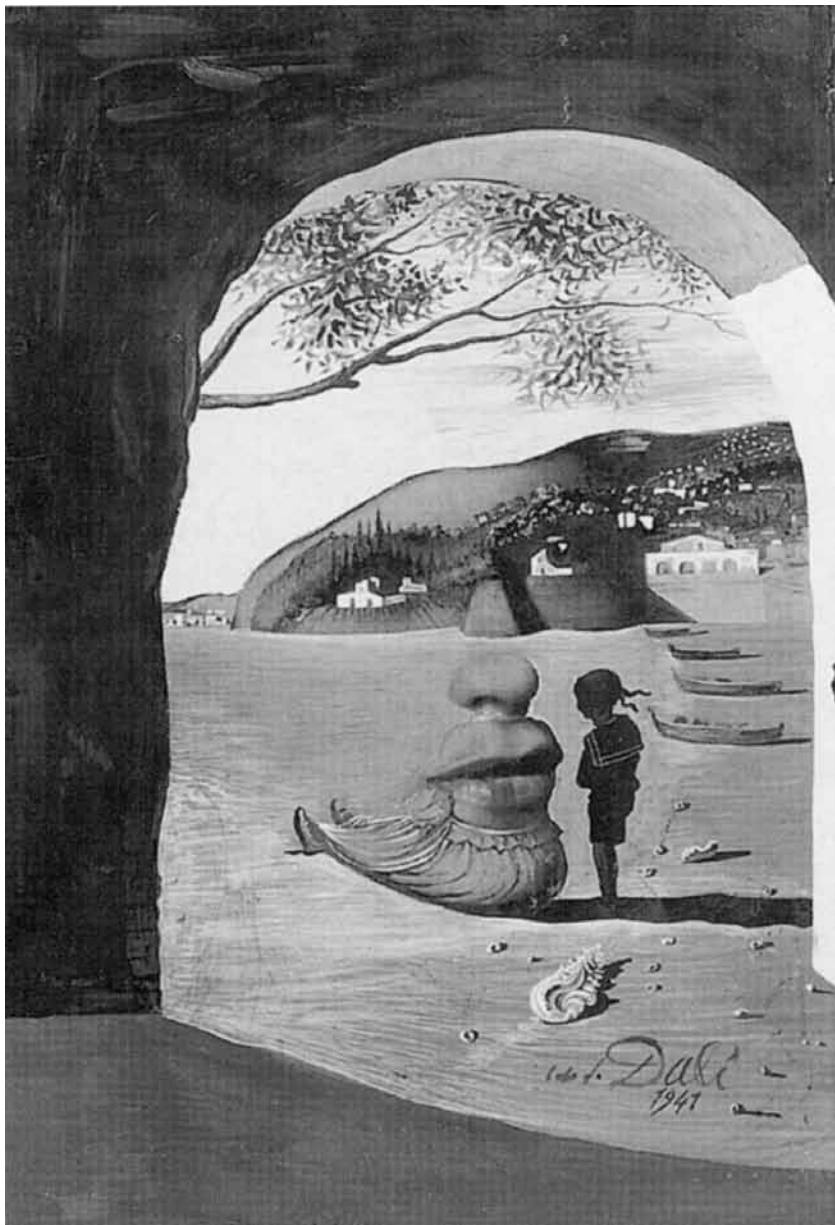
Aan het einde van zijn leven ontving hij vele eerbewijzen, waaronder de hoogste Spaanse onderscheiding en de adellijke titel ‘markies’, en in Frankrijk het lidmaatschap van de Académie Française. Bij zijn lidmaatschap van het Institut de France schreef een medelid over hem:

Mensen denken misschien dat hij een idioot is, omdat hij ongehoorde dingen zegt met opvallend gezond mensenverstand. Allen die hem mogen [...] zouden graag zien dat die onvermoeibare man [...] aan menige clownerie een eind zou maken. Ik zou het toejuichen wanneer hij zijn gedraaide snor zou afscheren, wanneer hij zou ophouden met zijn uitpuilende ogen te rollen [...]. Als hij in staat zou zijn te besluiten geen mediaspektakel meer te zijn, zou zijn schilderkunst in plaats van hijzelf in het middelpunt komen te staan en aan betekenis winnen. Dan zou ons duidelijk worden dat zijn werk tot het grootste van onze tijd behoort (Déon 1994, p. 694-695).

¶ *Over het bevattingsvermogen*

Was Dalí paranoïde, psychotisch, schizofreen, 'gek'? Een hedendaagse versie van de extravagante Caravaggio over wie Gedo (1989) zo'n indringend portret heeft geschreven? Freud vond de surrealisten gek. Vonden de surrealisten Freud gek? Integendeel, ze gebruikten hem voor hun kunst, maar hebben de ontwikkelingen in zijn werk van na 1923 niet meer gevolgd. Silvio Arieti (1973), de autoriteit op het gebied van de schizofrene kunst en de verbindingen met de moderne kunst, zegt dat Dalí niet in de wettelijke of klinische zin paranoïde of schizofreen genoemd kan worden, maar dat hij, meer dan andere schilders, over een uitzonderlijk vermogen beschikte om toegang te hebben tot de mechanismen van het primaire proces. Een van die mechanismen is dat van het dubbele beeld, wat inhoudt dat een bepaald beeld verandert in een ander of mogelijk ook een derde, onmiddellijk of na enige beschouwing (zie ook Finkelstein 1983).

Dalí speelt met metamorfosen, waarbij het verborgen beeld volgens hemzelf verwijst naar de echte werkelijkheid, die gevormd wordt door het verlangen. Waar anderen, geconfronteerd met deze onbewuste inhouden, gemakkelijk in de war raken, is het unieke van Dalí, volgens Arieti, dat hij volledig in contact blijft met het secundaire proces en dat deze controle over het primaire proces overal te zien is in zijn schilderijen, en met name in de exactheid waarmee een schijnbaar absurde inhoud wordt weergegeven. Daardoor blijft er een esthetische distantie die de schizofrene kunst mist. 'Dalí is de ontdekkingsreiziger in een primaire-procesland die afkomstig is uit een land waar het secundaire proces heerst', en 'heeft met schilderkunstige middelen toegang verschaft tot de «madness as common basis of the human spirit»' (Arieti 1973, p. 361-63). In elke grote kunstenaar is er geen disharmonie tussen primair en secundair proces maar een soort fusie, die soms het 'tertiaire proces' wordt genoemd. In een eerdere beschouwing over creativiteit (Stufkens 1989) heb ik erop gewezen dat dit vermogen om door te dringen in de meest primitieve lagen en om daar schepend iets mee te doen, te maken heeft met het kunnen synthetiseren van tegenstellingen of van gedachten en beelden die ogenschijnlijk niet bij elkaar horen, iets wat in de relevante literatuur wel het 'bisociatieve' denken wordt genoemd.



*Salvador Dalí, Mysterious Mouth Appearing in the Back of my Nurse
(Geheimzinnige mond verschijnt op de rug van mijn voedster), 1941*

© Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí, c/o Pictoright Amsterdam 2010

Moderne psychoanalytische beschouwingen over kunst hebben het vroegere psychopathologiseren van kunstwerken verlaten (Kaplan 1988, Rose 1996, Olson 1997) en ook meer recente opvattingen nemen afstand van een dergelijke blik op Dalí en zijn werk. De Amerikaanse analytica en hoogleraar Danielle Knafo, die veel over creativiteit heeft geschreven, zegt dat de door een kunstwerk opgeroepen regressieve bewegingen bij een toeschouwer twee kanten op kunnen werken. Mensen kunnen angstig worden door de agressieve en destructieve krachten die worden losgemaakt omdat die staan voor het verlies van grenzen. Ze kunnen ook versterkend en «developmentally constructive» werken omdat ze uitnodigen om, ten minste in de fantasie, situaties en gevoelens te ervaren die zeldzaam zijn in de volwassenheid. Deze balans tussen het destructieve en het constructieve en tussen fusie en separatie, die in elk kunstwerk bestaat, veroorzaakt zijn eigen unieke esthetische reactie. En het is al vaak gezegd: zoals ook wij als analytici worden uitgenodigd om tijdelijk te regrediëren met onze patiënten, zo wordt ook de toeschouwer uitgenodigd om te delen in regressieve processen parallel aan die welke de kunstenaar heeft ondergaan en die tot uitdrukking zijn gebracht in het kunstwerk zelf. Deze regressieve bewegingen zijn dan onderdeel van de dynamische relatie tussen kunstenaar en toeschouwer, waarmee degene die zichzelf, als deel van de esthetische ontroering, regressief kan laten meevoeren, niet alleen toeschouwer is maar mede-schepper wordt (Knafo 2001, 2002).

Het kan zijn dat het individuele onvermogen om dit te bereiken er mede toe leidt dat iets of iemand gek gevonden wordt. De volgende hypothese klinkt in dit verband plausibel. De aanslag op het bevattingsvermogen, zoals Freuds werk die pleegde, houdt in dat men zich geschoffeerd, agressief bejegend en eventueel gekleineerd en gekrenkt voelt, omdat er een emotionele en mentale prestatie wordt gevraagd die niet kan worden geleverd. Mij lijkt dat dit een probleem is dat inherent is aan de psychoanalyse. Het valt immers niet te verwachten dat het gehele corpus van kennis en datgene wat de psychoanalyse als mentale feiten en als constructen beschouwt en hanteert voor anderen voetstoots inzichtelijk en aannemelijk zou zijn. Waar de toegang tot het onbewuste en het primaire-procesdenken is afgesloten, schiet het bevattingsvermogen tekort en is integratie met het secundaire proces onmogelijk. De cocreatie is te veel gevraagd en het werk blijft ontoegankelijk. Er is naar mijn mening geen principieel verschil in dit opzicht tussen kunstuitingen en wetenschappelijke ontdekkingen. Het revolutionair nieuwe past niet in gangbare kaders. De meerderheid van het publiek kan niet eens in de buurt komen van wat de grote kunstenaar, componist, schrijver of geleerde heeft gepresteerd en uitgedrukt. Als het eigen onvermogen erkend en geaccepteerd wordt, kan bewondering of onverschilligheid het gevolg zijn. Als die erkenning onverdraaglijk is, wordt het nieuwe beleefd als een aanslag op de eigen werkelijkheid en waarden, mede mogelijk gemaakt door de destructieve componenten in het betreffende werk. Licht het dan niet voor de hand dat men zich deze krenkende intrusie — wat de psycho-

analyse betreft bijvoorbeeld de ondergraving van de narcistische almachtsfantasie van het «baas in eigen huis zijn» — met alle macht van het lijf moet houden? En dat datgene wat men zelf ervaart, wordt teruggekaatst naar de maker, in de vorm van denigreren, kleineren, ridiculiseren? Alsof wordt gezegd: *Ik ben niet gek, jij bent het*, want dat is het toch wat we steeds weer opnieuw zien gebeuren?

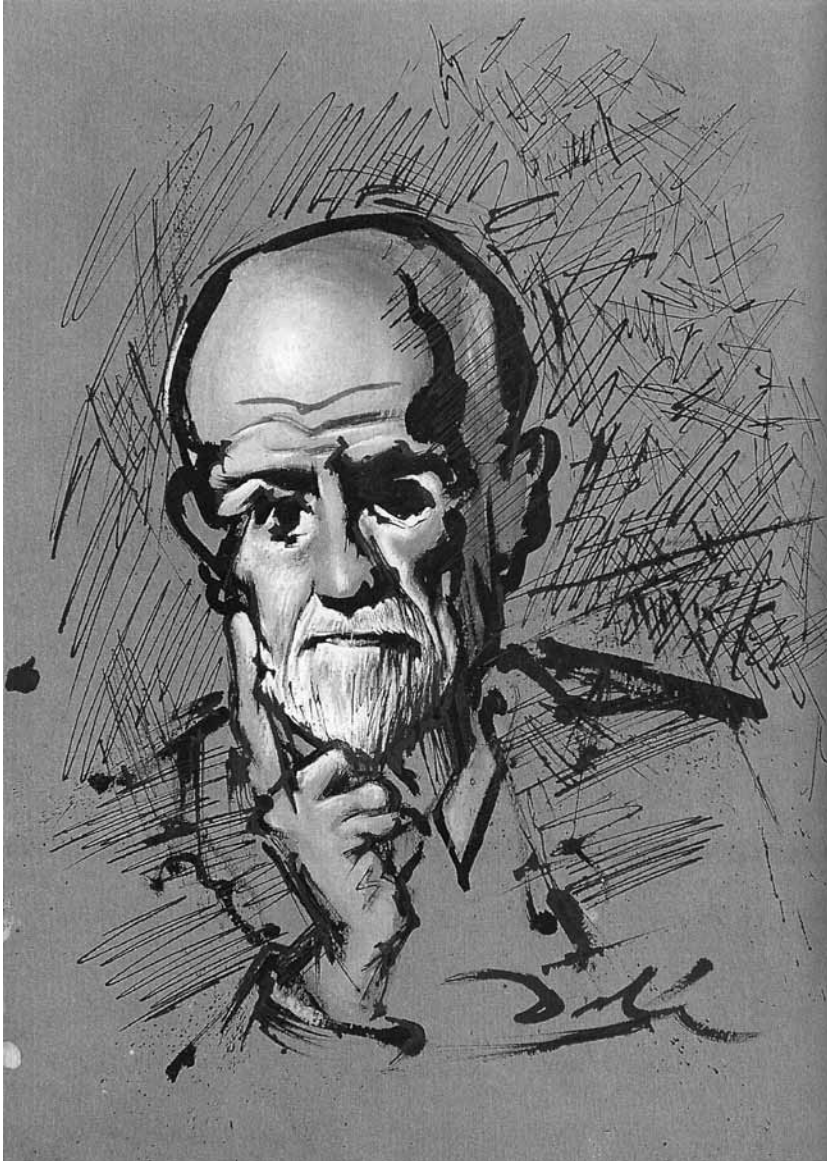
Freuds esthetische waardesysteem was gebaseerd op het klassieke schoonheidsideaal (Sterba 1969). Hij hield van de Oudheid en Egypte, van Leonardo, Michelangelo en de Italiaanse renaissancekunst. Hij had iets met schrijvers, Shakespeare, Goethe en andere Duitse auteurs, en, op enkele uitzonderingen na, niets met muziek en met de schilderkunst van zijn tijd. Er wordt wel beweerd dat hij tamelijk ambivalent was in zijn relatie tot kunst, dat het *Unheimliche* ook hem benauwde, dat hij toch vooral de man van de woorden en de beheersing was en bang voor wat zowel muziek als schilderijen met hun directe impact teweeg kunnen brengen; «Freud remained blind to madness» (Green 1986). Er zijn ook analytici geweest die hebben geprobeerd om dat vanuit Freuds eigen levensverhaal begrijpelijk te maken en een ervan heeft gesuggerend, dat zijn afwijzing mede te maken had met twee rivalen uit de tijd dat hij zijn Martha aan het veroveren was. Het schijnt dat de ene man een musicus, de ander een schilder was (Cheshire 1996). Hoe het ook zij, uit zijn correspondentie blijkt dat hij voor de schilderkunst van zijn eigen tijd geen goed woord over had, zoals bijvoorbeeld blijkt uit zijn brief aan Oskar Pfister van 21 juni 1920 (Freud/Pfister 1963). Er is ook een briefje aan zijn vriend en collega Karl Abraham, die hem eind 1922 een portret toestuurde, gemaakt door een expressionistische schilder. Freud schrijft:

Beste vriend, ik ontving een afbeelding van een schilderij dat kennelijk uw hoofd moet voorstellen. Het is afschuwelijk. Ik weet wat voor een voortreffelijk man u bent, en ik ben er des te meer door geschokt dat zo'n klein gebrek in uw karakter als uw sympathie voor de moderne «kunst», zo wreed bestraft is [...]. Laat ik dit portret vergeten en u en de uwen het beste wensen voor 1923 (Freud/Abraham 1980, brief van 26 december 1922, p. 309).

¶ *De ontmoeting in 1938 in Londen*

Freud heeft contact gehad met kunstenaars van zijn tijd, en zoals het interessant is de eenmalige ontmoeting met Gustav Mahler in 1910 in Leiden te onderzoeken (Stufkens 2006), zo is ook Dalí's enige bezoek aan Freud op 19 juli 1938 in Londen de moeite van een nadere beschouwing waard. Uit de schaarse documentatie valt een indruk te distilleren van wat er toen is voorgevallen.

Dalí heeft in zijn leven drie reizen naar Wenen ondernomen in de hoop Freud te spreken te krijgen. Hij zegt daarover:



Salvador Dalí, Portrait of Freud, 1937

© Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí, c/o Pictoright Amsterdam 2010

's Morgens ging ik naar de Vermeers in de collectie Czernin en 's middags *ging ik niet* naar Freud om de doodeenvoudige reden dat men mij iedere keer meedeelde dat hij, om gezondheidsredenen, buiten de stad verbleef. Ik herinner me nog steeds met melancholie mijn wandelingen door Wenen [...] (Dalí 1968, p. 35).

Enkele jaren na zijn laatste poging om in contact te komen zag hij in een restaurant een krantenfoto van Freuds aankomst in Parijs in 1938.

[...] ik stootte een gil uit. Op hetzelfde moment ontdekte ik namelijk het morfologische geheim van Freud. Zijn schedel was een slak [...]. Deze ontdekking had een diepgaande invloed op het getekende portret dat ik van hem maakte, een jaar voor zijn dood [...]. Uiteindelijk heb ik Freud ontmoet in Londen. Ik werd vergezeld door Stefan Zweig en door de dichter Edward James [...]. In tegenstelling tot wat ik gehoopt had, spraken we weinig, maar we verslonden elkaar met onze ogen. Freud kende van mij alleen maar de dingen die ik geschilderd had, en hij bewonderde die. Ik probeerde om me in zijn ogen voor te doen als een soort dandy van een <universeel intellectualistisch> slag. Naderhand vernam ik dat de indruk die ik op hem gemaakt had, precies het tegengestelde daarvan was. Voordat we afscheid van hem namen wilde ik hem een tijdschrift geven, waarin een artikel stond dat ik over paranoia had geschreven. Daarom sloeg ik het tijdschrift op bij de bladzijde waar zich mijn studie bevond, terwijl ik hem verzocht of hij het wilde lezen, wanneer hij er eens tijd voor mocht hebben. Freud bleef me strak aankijken, zonder de minste aandacht te schenken aan wat ik hem liet zien. Ik legde hem uit dat het hier niet ging om een surrealistische gril, maar om een artikel, waarmee ik een werkelijk wetenschappelijke bedoeling voorhad. Ik herhaalde zelfs meerdere keren de titel voor hem, en wees daarbij met mijn vingers op het blad. Omdat hij op zo'n onverstoorbare wijze onverschillig bleef, werd mijn stem steeds scheller en nadrukkelijker. Toen riep Freud, terwijl hij me bleef observeren alsof hij met heel zijn wezen bezig was met de situering van mijn psychologische werkelijkheid, uit tegen Stefan Zweig: <Ik heb nog nooit zo'n volmaakt prototype van een Spanjaard gezien. Wat een fanaticus!> (Dalí 1968, p. 36, 37).

Dalí beschouwde dit als een groot compliment, en het valt op dat Freud Zweig aanspreekt en niet Dalí. Elders zegt hij:

Op de dag dat ik een bezoek bracht aan Freud, in ballingschap in Engeland, aan de vooravond van zijn dood, zei hij tegen mij: <In klassieke schilderijen zoek ik het onbewuste, maar in surrealistische doeken dat wat bewust is!> Met andere woorden, dit betekende de terdoodveroordeling van het surrealisme [...] en zijn opname in de <geestesgesteldheden> [...] (Dalí 1968, p. 174).

Wat voor effect moet dit toen op Dalí hebben gehad, na alle eerdere afwijzingen?

Stefan Zweig had Dalí bij de tweeëntachtigjarige Freud geïntroduceerd, zeggend dat hij het enige schildergenie «van onze tijd» was en de trouwste en dankbaarste leerling die Freud onder de kunstenaars had. In de brief van de dag na het bezoek bedankt Freud Zweig en schrijft hij:

Tot op heden was ik geneigd de surrealisten — die mij tot hun patroon-heilige schijnen te hebben benoemd — te beschouwen als honderd procent gek (of laten we zeggen, in alcoholtermen, vijftien procent). Deze jonge Spanjaard, met zijn oprechte en vurige blik en de onbetwiste volmaaktheid van zijn technische meesterschap, bracht me op andere gedachten (Jones 1957, Deel III, p. 251).

Dit zou dus de ommezwaai zijn in Freuds houding tegenover de surrealisten. Zou hij, zoals wel is gesuggereerd (Rose 1983), in Dalí een verwante onderzoeker van het onbewuste hebben gezien met die speciale combinatie van passie en controle die hij van zichzelf kende? Vond hij de surrealisten ineens niet meer gek? Dat lijkt me twijfelachtig, het past in ieder geval niet in mijn beeld van Freud. Ik denk eerder dat hij met die uitspraak hun werk heeft geaccepteerd als studieobject voor de psychoanalyse, en dat vindt steun in een andere gebeurtenis tijdens die ontmoeting. De eerder genoemde James had een schilderij van Dalí meegebracht getiteld *De metamorfose van Narcissus* en liet dat zien. Freud schrijft in dezelfde brief: «Het zou inderdaad heel interessant zijn het ontstaan van zo'n schilderij analytisch te onderzoeken» (Jones 1957, Deel III, p. 251). Daar is hij helaas zelf niet meer aan toegekomen, want hij stierf een jaar na deze ontmoeting. Dalí was pas vierendertig en had nog een lange en bewogen weg vóór zich.

Literatuur

- ARIETI, S. (1973). Schizophrenic art and its relationship to modern art. *Journal of the American Academy of Psychoanalysis*, 1, 333-365.
- BARON, J. (1980). *Anthologie plastique du surréalisme*. Parijs: Editions Filipacchi.
- BAUM, T. (1980). La révolution surréaliste. In: J. Baron, *Anthologie plastique du surréalisme* (p. 9-15). Parijs: Editions Filipacchi.
- CHESHIRE, N.M. (1996). The empire of the ear: Freud's problem with music. *International Journal of Psychoanalysis*, 77, 1127-1168.
- DALÍ, S. (1968). *Mijn leven als genie*. Keuze, vertaling en inleiding van Gerrit Komrij. Amsterdam: Arbeiderspers.
- DAVIS, F.B. (1973). Three letters from Sigmund Freud to André Breton. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 21, 127-134.
- DESCHARNES, R. & NÉRET, G. (1994). *Salvador Dalí 1904-1989 — Het geschilderde werk*. 2 delen. Keulen: Taschen, 2007.
- DÉON, M. (1994). L'aurore. In R. Descharnes & G. Néret (1994), *Salvador Dalí 1904-1989*, (deel II, p. 694-695). Keulen: Taschen, 2007.
- FINKELSTEIN, H. (1983). Salvador Dali: Double and multiple images. *American Imago*, 40, 311-335.

- FREUD, S. (1936). *Selbstdarstellung*. Wenen: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.
- FREUD, S. & ABRAHAM, K. (1965/1980). *Briefe 1907–1926*. H.C. Abraham, E.L. Freud (red.) Frankfurt a/M: S. Fischer Verlag.
- FREUD, S., & PFISTER, O. (1963). *Briefe 1909–1939*. E.L. Freud, H. Meng (red.). Frankfurt a/M: S. Fischer Verlag.
- GEDO, J. E. (1989). Terribilità — The paranoid monster as creative genius. In *Portraits of the artist — Psychoanalysis of creativity and its vicissitudes* (p. 161-193). Londen: The Analytic Press.
- GREEN, A. (1986). Passions and their vicissitudes. In *On private madness* (p. 214-253). Londen: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis.
- JONES, E. (1957). *Sigmund Freud — Life and Work*, Deel III. Londen: The Hogarth Press.
- KAPLAN, D. M. (1988). The psychoanalysis of art: some ends, some means. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 36, 259-293.
- KAPLAN, D. M. (1989). Surrealism and psychoanalysis: notes on a cultural affair. *American Imago*, 46, 319-327.
- KNAFO, D. (2001). Claude Cahun. *Gender and Sexuality*, 2, 29-61.
- KNAFO, D. (2002). Revisiting Ernst Kris' concept of regression in the service of the ego in art. *Psychoanalytic Psychology*, 19, 24-49.
- OLSON, N. (1997). Cubism, Freud, and the image of wit. *Psychoanalytic Study of the Child*, 52, 301-331.
- ROMM, S. & SLAP, J. W. (1983). Sigmund Freud and Salvador Dali: personal moments. *American Imago*, 40, 337-347.
- ROSE, G. J. (1983). Sigmund Freud and Salvador Dali: cultural and historical processes. *American Imago*, 40, 349-353.
- ROSE, G. J. (1996). *Necessary illusion — Art as witness*. Madison CT: International Universities Press.
- STERBA, R. E. (1969). The psychoanalyst in a world of change. *Psychoanalytic Quarterly*, 38, 432-454.
- STUFKENS, A. (1989). Twee broers: punt contra punt; over creativiteit en de Huxleys. In I. Mettrop-Wurster (red.), *Broers en zussen; psychoanalytische opstellen over de relatie van kinderen* (p. 98-122). Amsterdam: Boom.
- STUFKENS, A. (2006). Gustav Mahler consulteert Sigmund Freud in Leiden: over de «wandelanalyse». In J. E. Verheugt-Pleiter (red.), *Psychoanalyse anno nu* (p. 35-48). Assen: Van Gorcum.
- WOOD, G. (2007). Vreemde dingen — Het fantastische werkelijkheid laten worden. In G. Wood & T. te Duits (red.), *Vreemde dingen; surrealisme en design* (p. 8-31). Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen.

SUMMARY

Freud, Surrealism and Dalí; on creativity and the assault on comprehension

Having sketched some aspects of the relationships between psychoanalysis and Surrealism, of Dalí's life and work and of Freud's attitude towards art, the author discusses elements of creativity and of the dynamics of public and private reception of revolutionary ideas and images. It is argued that Freud's encounter with Dalí in London may not in the first place have changed his opinion about the Surrealists, but that he came to accept their work as objects for psychoanalytic study.

Key words: psychoanalytic conceptions of art, creative imagination, reception of new scientific and artistic idioms

Manuscript ontvangen 21 april 2010

Definitieve versie 20 oktober 2010