

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

De artistieke ontdebbling

Over het kunstwerk als locus van zelfcreatie en -destructie

NADIA SELS

In 1983 werd van Michel Foucault een uitgebreid interview afgenomen door zijn Californische collega's Dreyfus en Rabinow van de Universiteit van Berkeley. Eén van hun vragen was of Foucault, die zich in zijn vele werken had toegelegd op het analyseren van de historische bepaaldheid van morele wetten, nog een basis zag waarop er vandaag de dag toch nog een levensethiek te bouwen viel. Foucault liet zich daarop de volgende opmerking ontvallen:

Wat me verbaast, is het feit dat kunst in onze samenleving iets geworden is dat slechts van toepassing is op objecten en niet op individuen of op het leven. [...] Maar zou het leven van ieder individu dan geen kunstwerk kunnen zijn? Waarom zijn een lamp of een woning kunstwerken, en niet ons leven? (Foucault 1994, p. 1211, eigen vertaling¹).

Het is een prikkelende, enthousiasmerende mogelijkheid die hier door Foucault wordt opgeworpen: het benaderen van het zelf als een kunstwerk waaraan een leven lang geschaafd kan worden.² Foucault suggereert dat een dergelijke houding in de plaats zou kunnen treden van een van buitenaf opgelegde normering. Levenskeuzes — wat men doet of laat, opzoekt of vermijdt — zouden dan uiteindelijk gebaseerd zijn op een esthetische waardering: de stileren van het zelf.

Ik haal dit citaat hier aan als opmaat voor de thematiek die ik in deze tekst wil behandelen: de intrinsieke band tussen het kunstwerk en het zelf. Beide begrippen zijn historische constructies, en over de precieze evolutie die ertoe geleid heeft dat ze elk een sleutelbegrip zijn geworden binnen de westerse cultuur zijn boekdelen vol geschreven. In dit artikel wil ik niet meer doen dan met enkele voorbeelden uit verschillende historische periodes illustreren hoe verknoopt de beide begrippen zijn. De relatie gaat in twee richtingen. Enerzijds zal de idee van een 'zelf' pas op de voorgrond treden wanneer het subject dit 'zelf' ook actief gaat onderwerpen aan cultivering en disciplineren — wanneer het met andere woorden het voorwerp van een creatief streven wordt. Anderzijds reflecteert de notie 'kunstwerk' ook altijd op kleinere schaal dit grote levensproject: een esthetisch aantrekkelijk object wordt immers slechts een kunstwerk genoemd wanneer het een resultaat is van menselijke verwer-

king — een synthese of stilering van een aspect uit iemands ervaring van de werkelijkheid. Ik stel dan ook dat het specifieke esthetische genot dat we puren uit kunst ook altijd in verhouding staat tot het zelf. In de voorbeelden die volgen, wil ik het kunstwerk tonen als een duizenden jaren oud middel tot zelfpresentatie en -creatie, maar evengoed als een middel om aan het zelf te ontsnappen en het zelfs te vernietigen — al was het maar om het des te vrijer weer op te bouwen.

Om de relatie tussen kunstwerk en zelf te schetsen, biedt de psychoanalyse een uitgelezen theoretisch kader. Ze leert ons dat het individuele zelfbeeld een constructie is die slechts tot stand komt doordat men zichzelf in een externe projectie herkent. Die logica zou men ook op collectief niveau kunnen volgen. De stelling zou dan luiden dat 'de mens' als zelfbewust wezen pas ontstaat via een veruitwendigd beeld — we kunnen daarbij denken aan de schaduw, de spiegel of de afbeelding — waarin hij zichzelf eerst leert herkennen en vervolgens ook leert vormgeven. Precies omdat het zelf evengoed gecreëerd wordt door het beeld als het beeld door het zelf, heerst er echter tussen deze twee van meet af aan ook een rivaliteit, die door de psychoanalyse werd blootgelegd.

Wanneer ik hier verder op inga, zal ik het kunstwerk een 'ontdubbeling' van de mens noemen. Dit in het Belgisch-Nederlands gangbare synoniem van 'verdubbeling' suggereert met een poëtische accuratesse ook een vorm van negatie in zijn prefix. Psychoanalytisch gesproken is dit de nagel op de kop: Freud en Lacan zullen in hun bespreking van respectievelijk het dubbelgangersmotief en het spiegelstadium benadrukken hoe elke representatie ook steeds een sluimerende ontkenning van de referent inhoudt. Op hun theorieën zal ik zo dadelijk verder ingaan.

Die rivaliteit tussen zelf en kunstwerk betekent trouwens dat Foucaults voorstel allesbehalve onproblematisch is. Foucault schuift het esthetische project van het leven als kunstwerk naar voren als een alternatief, een vorm van verzet tegen externe disciplineringsmechanismen die het zelf 'normaliseren' binnen een bepaald discours. Hoewel het niet binnen de opzet van dit artikel ligt om in te gaan op Foucaults visie op het zelf, wil ik deze gedachte op zich toch verder onderzoeken. Ze verleent de band tussen zelf en kunstwerk immers een bijzondere relevantie. Is de verwantschap tussen zelf en kunstwerk iets dat ons werkelijk tot vrijere subjecten kan maken? Of bestaat het gevaar dat het ideaal van het kunstwerk zelf een rigide, vervreemdende norm wordt die het zelf kannibaliseert? Naar aanleiding van het laatste voorbeeld dat ik bespreken zal, kom ik op deze vraag terug.

¶ *Het silhouet op de wand*

Het spreekt natuurlijk voor zich dat kunst niet te herleiden is tot louter zelfpresentatie of zelfs maar zelfexpressie. Toch zou ik hier willen stellen dat het genot om onszelf te zien verschijnen in onze eigen afbeelding een centrale



AFBEELDING 1:

Wand van de Cueva de las Manos, nabij Perito Moreno in Santa Cruz, Argentinië

plaats inneemt in de menselijke neiging om beelden te creëren. Al sinds de prehistorie heeft de mens niet alleen gebruik gemaakt van afbeeldingen om zijn leefwereld te weerspiegelen en te herscheppen, maar ook om zichzelf te ontduubelen. In de grotschilderingen die onze voorouders ons hebben nagelaten zijn de antropomorfe figuren weliswaar sterk in de minderheid ten opzichte van de soepele hordes paarden, runderen en roofdieren: ze vertegenwoordigen maar drie à vier procent van alle figuren (Rice & Paterson 1988, p. 664). Behalve deze afbeeldingen is er echter nog een bijzondere vorm van 'zelfportret' die overvloedig in grotten over heel de wereld is teruggevonden: de handafdruk of -stencil. Deze afbeeldingen werden gecreëerd door de in kleurstof gedrukte hand op de muur te zetten, ofwel door houtskool, kalk of oker over de op de rots geplaatste hand te blazen en zo een negatiefbeeld te creëren. Wellicht de oudste grottekeningen ter wereld, die teruggevonden zijn in het Spaanse El Castillo en nog voor 37.000 v.C. gedateerd worden, behoren tot dit type (Pike e.a. 2012). We hebben het raden naar hun oorspronkelijke functie. Zijn het de sporen van een helingsritueel, zoals sommigen vermoeden, of misschien territoriale merktekens? In sommige gevallen, zoals bijvoorbeeld in de prachtige *Cueva de las Manos* in Santa Cruz (zie afbeelding 1), zijn de talloze handen aangebracht over een periode van duizenden jaren. Wat de

allereerste oorsprong van deze tekeningen ook geweest is, we kunnen vermoeden dat die door de eeuwen heen vergeten of verbasterd is: ongetwijfeld hebben verschillende generaties uiteenlopende doelen en betekenissen aan het ritueel van de handstencils toegekend (Bahn 1998, p. 114-115). Maar de gemene deler in hun motivatie zal wellicht het pure esthetische plezier van de mimetische creatie geweest zijn — het soort plezier dat een kind vandaag de dag nog steeds heeft als het met stoepkrijt de omtrek van zijn hand tekent.



AFBEELDING 2:
Joseph Benoit Suvée, De uitvinding van de tekenkunst, 1791

De praktijk doet denken aan de oude theorie over de oorsprong van de tekenkunst die we onder andere bij Plinius vinden (*Naturalis Historia* 35, 15 & 43). Hij beweert dat de schilderkunst zou zijn uitgevonden door een jonge vrouw die, toen haar minnaar voor lange tijd naar het buitenland moest vertrekken, op het idee kwam het afscheid te verzachten door zijn silhouet bij het licht van een lamp op de wand te omlijnen (zie afbeelding 2). Het is allesbehalve vergezocht dat ook onze voorouders geïnspireerd werden door hun grillige schaduwen die het dansende fakkellicht op de grotwanden wierp.

Deze schaduw, van wie de mens volgens Plinius de kunst van de ontdebelling leerde, is mogelijk samen met het spiegelbeeld in de rivier ook verantwoordelijk voor het ontstaan van een geloof in een ziel. Het is vaak geopperd (bv. door Frazer 1922, p. 189-194) dat schaduw en spiegeling de mens voor het eerst op de idee zouden hebben gebracht dat er naast het lichaam een ander, meer etherisch ‘zelf’ zou bestaan, dat precies omdat het losstond van het lichaam de dood van dit lichaam ook zou kunnen overleven.³

¶ *De dubbelganger en de dood*

En daarmee is het verband gelegd tussen de afbeelding, de ontduubeling en de dood — een verband dat ook Freud legde in zijn tekst over het *Unheimliche* (1919). Hij verwijst daarin naar de studie van Otto Rank over de dubbelganger en gaat in op de zeer ambigue relatie die de mens van oudsher heeft gehad met afbeeldingen van zichzelf. Oorspronkelijk, zo stelt hij met Rank, is de dubbelganger «een waarborg tegen de ondergang van het Ik, een «energieke loochening van de macht van de dood»» (Freud 1919, p. 175). Freud verwijst dan meer bepaald naar de Egyptische dodencultus, waarin het beeld — maar we kunnen daarbij ook denken aan de mummie en het dodenmasker — een *Ersatz*-lichaam moest verschaffen dat een vorm van onsterfelijkheid garandeerde aan de dode. In eerste instantie is de dubbelganger dus een soort verzekering tegen de dood, een narcistische bevestiging. In tweede instantie kondigt hij die dood echter juist aan: zijn starheid, en ook louter het feit dat hij de plaats inneemt van de levende, suggereert onvermijdelijk ook de negatie, de vernietiging van die laatste. De dubbelganger wordt zo «de *unheimliche* voorbode van de dood» (Freud 1919, p. 176).

Freud zou ongetwijfeld geïnteresseerd zijn geweest in de bepleisterde schedels die in de jaren vijftig in Jericho zijn opgegraven, en die de Egyptische cultuur met vele duizenden jaren voorafgaan. Beter nog dan eender welke Egyptische sculptuur illustreren ze het paradoxale karakter van de ontduubeling: wellicht bedoeld om de ziel van een onvergankelijke verblijfplaats te voorzien, konden deze oudste geïndividualiseerde «portretten» pas gevormd worden na het overlijden van de geportretteerde. Ze zijn letterlijk en figuurlijk gemodelleerd op de beeltenis van de dood (zie afbeelding 3). Behalve met de dood houden deze intrigerende cultusobjecten echter ook verband met geboorte en schepping. De praktijk van het bepleisteren van beenderen zou wel eens een sterke link kunnen hebben met scheppingsverhalen zoals dat van *Genesis*, waarin Eva geschapen wordt uit een rib van Adam. Dit bizarre element, dat nergens in het verhaal verder wordt verduidelijkt, zou vanuit de praktijk van het (re)creëren van het lichaam uit beenderen en klei plots heel wat zinvoller worden (Amiran 1962, p. 24).

Overigens zijn de vele scheppingsmythes waarin de mens uit klei geboetseerd wordt — denk naast *Genesis* bijvoorbeeld ook aan het Sumerische *Gilgamesj*-epos of de Griekse mythe van Prometheus — een mooie illustratie van de verwantschap tussen het kunstwerk en het zelfbesef. In deze archaïsche verhalen waarin de mens zichzelf concipieert, begrijpt hij zich expliciet als mimetisch, ambachtelijk maaksel. Hij is weliswaar nog niet zijn eigen schepper, maar in de kiem is in deze mythes het ideaal van de mens als een esthetische creatie al aanwezig. Met de ontdekking van de figuratieve kunst leert de mens zichzelf representeren, maar tegelijkertijd geeft het concept van het kunstwerk hem dus ook een metafoor, aan de hand waarvan hij zichzelf kan begrijpen.



AFBEELDING 3:

Neolithische bepleisterde schedel, opgegraven in Jericho, ca. 7000 v.C.

Lacan, die daarmee voortborduurde op het werk van Henri Wallon, herhaalt de basale logica van Freuds beschrijving van de ambigue relatie met de dubbelganger in zijn beschrijving van het *stade du miroir* en de orde van het Imaginaire (Lacan 1949). Het spiegelbeeld heeft bij Lacan dezelfde paradoxale verhouding tot het «ik» als de dubbelganger bij Freud. Tot het kind zichzelf in de spiegel herkent, is het een *corps morcelé*, een onsamenhangend en slecht gecoördineerd samenraapsel van prikkels en reacties. Pas via de enkelvoudige indruk van de *Gestalt* van zijn spiegelbeeld kan hij zichzelf in anticipatie als een eenheid gaan beschouwen en die eenheid ook hartstochtelijk gaan nastreven. Ook in ons verdere leven zullen we ons tot de dubbelganger in de spiegel blijven wenden om onszelf dat narcistische ideaal van eenheid en controle voor de geest te roepen. Tegelijkertijd is het spiegelbeeld ook van meet af aan een rivaal: bij de eenheid die we zo bewonderen, steekt de realiteit van onze innerlijke fragmentatie onvermijdelijk pijnlijk af. We kunnen immers nooit met dit ideaal samenvallen, en waar we dat proberen, dreigen we zelf tot een vals beeld te verstarren. Bovendien sluimert de associatie met de dood altijd in het beeld: aangezien we er zelf niet in aanwezig zijn en het onze vervangbaarheid suggereert, herinnert het ons aan onze sterfelijkheid. De precare eenheid die het schenkt, impliceert onvermijdelijk ook de dreiging dat die eenheid kan worden stukgeslagen. En ten slotte fluistert ons spiegelbeeld ons voortdurend woordeloos een beangstigende boodschap toe: dat wij evengoed een projectie van hem/haar zijn als hij/zij het van ons is.

De grote engel van de dubbelgangersproblematiek is dan ook steeds opnieuw de vraag wie de echte is, wie er eerst was. In de nachtmerrie van de dubbelganger zoals we die in talloze films en boeken tegenkomen, neemt de dubbelganger de plaats van de hoofdpersoon in en dwingt hij deze zelf in de positie van de imitator. Wat dergelijke fantasieën zo beangstigend maakt, is natuurlijk dat ze op een zekere waarheid berusten: het ego, met zijn illusie van coherentie en autonomie, vormt zich pas als respons op de prikkel van de *Gestalt* in de spiegel. Kunst — op zich al een begrip dat een zeer brede lading kan dekken — verenigt natuurlijk talloze functies in zich. Maar niet in de laatste plaats vormt ze ook het strijdt-

neel waar de mens deze amoureuze worsteling met zijn spiegelbeeld heeft uitgevochten.⁴ In zoverre het kunstwerk een verschijningsvorm van deze ontduubeling is, is het getekend door dezelfde ambiguïteiten, en de theorieën van Freud en Lacan kunnen dan ook een belangrijk dimensie van onze relatie tot onze artistieke producten verduidelijken.

¶ Onsterfelijkheid in keramiek

De imaginaire werking van kunst, met zowel haar vloeken als zegeningen, laat zich mooi illustreren door de Griekse vaasschilderkunst. In het merendeel van de gevallen beelden de Grieken mythologische onderwerpen af op hun aardewerk, maar alledaagse taferelen komen evengoed voor. Soms is het onderscheid echter vaag en is het moeilijk te zeggen of bepaalde personages mythische helden zijn of gewone stervelingen. Het is dan ook bijna een discipline op zich om bij twijfelgevallen het verhaal achter een afbeelding te achterhalen (Woodford 2007, p. 4). Neem nu het voorbeeld van een vijfde-eeuwse *krater* waarop een geïdealiseerde jongeling staat afgebeeld die afscheid neemt van zijn vader alvorens naar de oorlog te vertrekken (zie afbeelding 4): niets geeft ons uitsluitsel of het nu om een mythe gaat dan wel om een taferel uit het «echte leven». De centrale figuur wordt soms gezien als Achilles of Theseus, maar zou evengoed een alledaagse jonge krijger kunnen voorstellen (Buxton 1994, p. 55). Dit spanningsveld tussen mythe en realiteit heeft echter zijn eigen functionaliteit: dergelijke afbeeldingen vervullen een psychische nood om in het eigen leven het mythische te herkennen, en in het mythische het eigen leven. Deze vaasschilderingen trekken hun gebruikers binnen in de invloedssfeer van de mythe en projecteren een narratieve structuur op het leven.

Een detail dat opmerkelijk vaak aanwezig is op Griekse vaasschilderingen lijkt deze stelling te bevestigen. Op de *krater* houdt een vrouw terzijde van de vader en zoon een *oinochoë* en een *phialè* vast, een wijnkruik en een offer-schaal. Beide worden in deze context wellicht gebruikt om plengoffers te brengen. Meer bepaald zou de *phialè* daarbij gebruikt worden om water of aangelengde wijn te scheppen uit een *krater*, net zo een als die waarop het taferel staat afgebeeld. De *mise-en-abyme* die zo gecreëerd wordt, zien we op talloze stukken terug. Niet zelden toont het vaatwerk ons de handeling waarvoor het bedoeld is, maar dan in een mythische of quasimythische context. Buxton haalt bijvoorbeeld ook een *lekythos*, een oliekrui, aan waarop een vrouw staat afgebeeld die met hetzelfde type krui graffers brengt — een personage waarin men dan weer Electra bij het graf van Agamemnon herkent (Buxton 1994, p. 56). Het is wellicht geen toeval dat deze *mise-en-abyme* vaak verschijnt op vaatwerk met een funerair-rituele functie: de confrontatie met de dood (die ook sluimert op de achtergrond van de afscheidsscène van de jonge krijger) maakt ons pijnlijk bewust van de fragmentatie en de vluchtigheid van ons bestaan.



AFBEELDING 4:

Apulische roodfiguurige krater, vijfde eeuw v.C., Een krijger neemt afscheid van zijn vader, toegeschreven aan de Sisyphus-schilder

In de scènes op het vaatwerk ziet de gebruiker ervan zich echter gereflecteerd binnen een zinvol verhaal, binnen een verstild beeld waarop de verwoestende tijd geen vat heeft. Ook in een op het eerste gezicht totaal tegengestelde context, namelijk op drinkschalen die dienst deden bij symposia, zien we hetzelfde fenomeen. In de *tondo* op de bodem worden feestgangers afgebeeld met hun *kylix* feestelijk opgeheven in de hand. Hier zijn het de vluchtigheid en ongrijpbaarheid van het plezier die worden tegengegaan door de imaginaire betovering van het beeld: als met de laatste slok de feestelijkheid verdwijnt, verschijnt op de bodem van de schaal een feestmaal dat nooit ten einde loopt — bijna als een getuige die borg moet staan voor de werkelijkheid van het vervlogen genot. In het overbekende gedicht *Ode on a Grecian urn* (1820) analyseert Keats op een vergelijkbare wijze de charme van een vaasschildering waar een jongeling een mooi meisje voor eeuwig net niet kust: ‘Bold Lover, never, never canst thou kiss / Though winning near the goal — yet, do not grieve / She cannot fade, though thou hast not thy bliss / For ever wilt thou love, and she be fair!’ (p. 282). Slechts in de afbeelding zijn verlangen, schoonheid en jeugd zaken die nooit voorbijgaan.

Wat afgebeeld wordt, verkrijgt niet alleen een duurzaamheid maar ook een eenheid, een vanzelfsprekendheid, een juistheid. Het kunstwerk verschaft ons een blik op onszelf die ons unificeert, die het komen en gaan van vaak onsaamenhangende indrukken, emoties en ervaringen samensmeedt tot een zinvol geheel. Lacan noemt betekenis dan ook een product van het Imaginaire: ‘Que la signification soit de la nature de l’imaginaire n’est pas douteux’ (Lacan 1955-56, p. 153). Het is slechts vanuit de illusie van de heilheid en coherentie van het bestaan dat we betekenis en zin aan het leven kunnen geven — al is het maar voorlopig. Maar terwijl deze Griekse vazen dit positieve aspect illustreren, schemert ook de prijs van deze betekenis erin door. Met name het voorbeeld van de jonge krijger — met het geïmpliceerde krijgersideaal — toont de kannibalistische aard van de imaginaire illusie: *in extremis* kan het leven zelf (letterlijk, maar zeker ook figuurlijk) geofferd worden op het altaar van een beeld.

Het subject van vlees en bloed sneuvelt, slechts het verstarde ideaal waaraan het zich spiegelde, leeft voort.

De werking van het kunstwerk als spiegel van het zelf zit hem dan ook in de manier van kijken naar onszelf die het ons aanleert: elke afbeelding impliceert in zijn enscenering een bepaald soort blik, een oordeel. Lacan beschrijft hoe de relatie met het spiegelbeeld slechts tot stand wordt gebracht door de blik van een derde die dit beeld fixeert. Pas wanneer de ouder tegen het kind zegt: «Kijk, dat ben jij», identificeert het kind zich met het beeld en maakt het tot ideaal. In die zin speelt de benoeming van het spiegelbeeld door de ouder (of een andere significante derde) als «Kijk, dat ben jij» steeds een rol in de identificatie van het kind met het beeld, dat het tot ideaal van zichzelf maakt. Hij stelt dan ook dat we onherroepelijk «des êtres regardés» zijn, wezens die in het leven geroepen zijn door de blik (Lacan 1964, p. 71). Die blik is het die de onzichtbare wet en logica van een kunstwerk bepaalt. En dat brengt ons terug naar de problematiek van het door Foucault voorgestelde leven als kunstwerk. Een kunstwerk is immers niet louter een aaneenschakeling van zinnelijke prikkels, maar een ordening daarvan volgens een bepaalde innerlijke wet, een logica van stileren. Die logica speelt dezelfde rol als de unificerende blik in het lacaniaanse spiegelstadium: ze wil uiteenlopende prikkels verstarren in een beeld, een toegevroren spiegel van perfectie. De vraag blijft dan ook of Foucaults ideaal van het «leven als kunstwerk» de deur niet openzet voor de tirannie van het Imaginaire. Het is immers gemakkelijk om ons een puur negatieve karikatuur van de (levens)kunstenaar voor de geest te halen: de poseur, de fat, de hysterische *belle âme* die slechts bestaat zolang de blik van de ander op haar rust. Dit staat natuurlijk haaks op wat voor Foucault de inzet was van de metafoor van het zelf als kunstwerk: idealiter zou die het subject juist autonomie en creativiteit moeten teruggeven.

¶ *Krijgsberaad in de spiegel*

Het vraagstuk is natuurlijk levensgroot: Lacans theorie van het spiegelstadium stelt immers juist dat pure authenticiteit onmogelijk is, en elke vorm van zelf en identiteit slechts via de Ander, via de vervreemding gevormd kan worden. Ook Foucault was zich terdege bewust van deze paradox. In de theorieën waarin hij zijn ideaal van het zelf als kunstwerk verder heeft uitgewerkt, ging hij op zoek naar historische «techniques de soi», technieken die bijvoorbeeld de epicuristen en de stoïcijnen uit de Oudheid aanwendden om zichzelf te disciplineren. Het zelf onderwierp zich daarbij weliswaar aan externe wetten, maar die wetten waren op hun beurt bedoeld om het lichaam een zeker welbevinden op lange termijn te garanderen — *ataraxia* (onverstoordheid) of *apathia* (vrijheid van lijden). Belangrijk daarin voor dit betoog is deze wisselwerking tussen wet en welbevinden. Leefregel en leven worden voortdurend aan elkaar getoetst. Die achtergrond van Foucaults werk geeft ons een betere kijk op wat

het kunstwerk voor hem is. De kracht ervan zit hem precies in het feit dat de wet waaraan het kunstwerk zich onderwerpt en waaraan het zijn bestaan te danken heeft, zich gaandeweg *met* de creatie van het kunstwerk ontplooit. Kunst — en dus ook het zelf als kunstwerk — gedijt noch als de wet van tevoren vastligt, noch in een totale wetteloosheid. De essentie van het spel ligt precies in die subtiele tango tussen beperking en creativiteit, waarin de wet en het werk elkaar stukje bij beetje onthullen.



AFBEELDING 5:

Stanisław Ignacy Witkacy, Vijfvoudige foto als tsaristisch officier, Sint-Petersburg, tussen 1914 en 1917 (Gerould & Kosicka 1983, p. 65)

Om dit alles concreet te maken, neem ik mijn toevlucht tot een laatste voorbeeld. Na een sprong van de prehistorie tot de Oudheid, spring ik van daaruit naar een kunstwerk van net geen eeuw oud: een merkwaardige foto van de Poolse schrijver, filosoof, fotograaf en schilder Witkacy (1885-1939) (zie afbeelding 5). Door een vernuftige spiegelopstelling creëerde hij een meervoudig zelfportret waarin de identieke personages elkaar lijken te treffen rond een tafel. De vijf geüniformeerde Witkacy's lijken wel een kriegsberaad te voeren en kijken elkaar onderling grimmig en achterdochtig aan: wie is de echte? Witkacy werd geboren als Stanisław Ignacy Witkiewicz, maar verbasterde die naam voortdurend. Als kunstenaar was hij Witkatze, Witkacjusz, Vitkacius, Vitecasse, en ten slotte Witkacy — een samenvoegsel van zijn tweede naam en zijn achternaam. Hij lijkt hiermee te hebben willen ontsnappen aan de schaduw van zijn vader, een befaamd kunstericus. Vader Witkiewicz had ervoor gekozen zijn zoon zelf thuis op te voeden, ver van wat hij beschouwde als de mediocriteit en het conformisme van het bestaande schoolsysteem, met de expliciete bedoeling dat hij zich in zijn voetsporen zou ontpoppen tot een sublieme artistieke ziel (Kiebuszinska 1993, p. 60). Hij slaagde erin zijn zoon aan te steken met een levenslange obsessie voor de kunsten, maar de zware verwachtingen die hij op de schouders van de jongen laadde, tekenden diens karakter permanent. Witkacy zou zijn leven lang geplaagd worden door zelfhaat, angsten over zijn identiteit en twijfel over zijn waarde als kunstenaar. Na een bochtig parcours waarin hij zichzelf wanhopig probeert te realiseren in

een reeks artistieke disciplines, beroofde hij zich uiteindelijk van het leven. Wie zijn bestaan als kunstwerk ziet, verliest het recht om er een vrijblijvend kladwerk van te maken: als de fouten niet meer weg te gommen zijn moet het blad verscheurd, het doek verbrand worden. Zelfdoding is in die context een esthetische keuze. Op het eerste gezicht kan hij dan ook gelden als een puur negatieve illustratie van iemand die zijn leven en zelf tot kunstwerk wil maken en zich daarbij op desastreuze wijze laat tiranniseren door de blik van de ander.

Witkacy's oeuvre bulkt van de zelfportretten in alle soorten en maten: als pierrot, priester, dolleman, drugsverslaafde; achter een donkere duikersbril, gereflecteerd in een gebroken spiegel ... Soms verbergt hij zich achter absurde vermommingen en komische smoelen, dan weer presenteert hij zichzelf met een naakte ernst — de ontredde pijnlijk in het gezicht te lezen. In deze foto combineert hij ernst en maskerade: het uniform van tsaristische officier dat hij hier vijfmaal draagt is het zijne. Witkacy had zich in 1914 als burger van het door Rusland bezette deel van Polen vrijwillig aangemeld in het Keizerlijke Russische Leger, wat een steek was door het hart van zijn vader, een overtuigd Pools nationalist. Een jaar daarna zou Witkiewicz senior sterven zonder zijn zoon nog terug te zien (Gerould 1992, p. 76-77).

In zijn vijfvoudige zelfportret distilleert Witkacy op sublieme wijze deze wanverhouding met zichzelf en met zijn vader — overigens de persoon van wie hij zijn eerste camera kreeg. De boodschap is duidelijk: Witkacy zit gevangen in een wereld van dubbels: een waarachtig of oorspronkelijk zelf valt hier niet meer te recupereren. Het uniform — ultiem symbool van façade en conformisme — wordt een overgedetermineerde metafoor voor de paradox die hij is. Het symboliseert zijn vergeefse zoektocht naar een identiteit, maar ook het feit dat de maskerade zijn diepste wezenskenmerk is geworden. Het toont ook zijn voortdurende angst: dat hij er niet in geslaagd is om zich tot een authentieke, originele kunstenaar te ontpoppen — een verlangen dat zichzelf natuurlijk van meet af tegenspreekt omdat hij zich hiermee naar de expliciete wens van een ander zou plooiën. Witkacy is in zijn uniform een ten top gedreven illustratie van wat lacaniaans gesproken waar is voor elk subject: dat onze diepste eigenheid, zelfs onze diepste rebellie gevormd wordt op het raster van de blik van een ander. Herneem ik de oppositie *«wet-werk»* van daarnet, dan is het duidelijk welke wet Witkacy's leven als kunstwerk vormgeeft: de gebiedende blik van zijn vader. Ook dat wordt door zijn tsaristische uniform gesymboliseerd. Zelfs in zijn ultieme daad van verzet tegen zijn vader maakt hij zich — blijkbaar gehoorzaamend aan een dwingende psychische structuur — paradoxaal genoeg opnieuw tot niets dan een pion van een vaderlijk gezag.

Dat Witkacy desalniettemin terecht de kunstenaar van zijn eigen leven genoemd kan worden, heeft alles te maken met het feit dat hij erin slaagt die wet te herinterpreteren, te herschikken door de contradicties erin creatief uit te buiten. Als we Witkacy's aanmelding voor dienstplicht zien als een cre-

atieve, metaforische verwerking van zijn eigen persoonlijkheidsstructuur, dan heeft hij vanuit zijn gehoorzaamheid aan die regel wel degelijk een eigen identiteit en een creatieve vrijheid weten te verwerven — een vrijheid waarvan hij in dit portret de weliswaar pijnlijke getuigenis aflegt. In de werken van Witkacy kunnen we natuurlijk in de eerste plaats even zovele pogingen zien om zich te conformeren aan de blik van de vader, om een zelf te creëren dat aan diens strenge eisen zou voldoen. Het interessante is echter dat hij precies vanuit die beweging een soort verzet pleegt: de oneindige vermommingen en smoelen die hij zichzelf aanmeet, lijken meer op pogingen om zichzelf te *ver*-hullen dan om zich te *onth*ullen. «In geen van deze beelden ben ik terug te vinden,» lijkt hij te zeggen, «ik los als subject volledig op in mijn potsierlijke streven om in de blik van de ander iemand te zijn.» Witkacy beantwoordt de paradoxale eis van zijn vader in zijn werk met een toepasselijke paradox: zijn vader vraagt hem niet meer dan een ontduubeling te zijn van zijn eigen weergaloze authenticiteit, en hij beantwoordt *en* ontwijkt die eis door hem met zijn oeuvre een weergaloos authentieke verzameling van holle ontduubelingen te presenteren. Ook zijn dood is zo een paradox: wat in een andere context de ultieme ontsnapping en rebellie zou kunnen zijn, is in Witkacy's geval een capitulatie voor het vaderlijk gezag. Met zijn zelfmoord offert hij Stanislaw definitief op het altaar van het kunstwerk.

¶ Conclusie

Moeten we onszelf als kunstwerken zien? Het geval Witkacy toont aan dat die kijk op het leven zowel creatieve mogelijkheden en ontsnapingsroutes kan openen als kan verlammen en deuren kan sluiten. Maar hoe dan ook creëert de mens zichzelf vaak in en vanuit zijn artistieke scheppingen. Van de *Cueva de las Manos* tot Witkacy's vijfvoudige zelfportret: de voorbeelden die hier besproken werden, tonen elk op hun eigen manier de wijze waarop kunst de mens een locus biedt om zichzelf niet alleen te representeren, maar ook actief te creëren. Het geval van Witkacy illustreert hoe die creatie soms pas mogelijk wordt via de zelfdestructie in het beeld, en hoe omgekeerd de creatie van een beeld ook de destructie van een subject tot prijs kan hebben. De dood is dan ook meer dan een figurant in dit hele verhaal. Hij is aanwezig in de schaduwen die wellicht onze eerste zelfportretten inspireerden, toont zich in de schedel van Jericho die verschijnt achter de gladgestreken klei, en waart ook rond achter de rood- en zwartfigurige gestalten op het Griekse vaatwerk — breekbaar medium dat de fragmentatie en breekbaarheid van het menselijk leven lijkt te willen bezweren. Uiteindelijk is het dan ook de dood die het verband vormt tussen zelf en kunstwerk. Slechts binnen de beperkingen die hij ons stelt, binnen zijn monumentale zwarte kader, kan wat een mens van zijn leven maakt als kunstwerk verschijnen.

Dit artikel is gebaseerd op een lezing door de auteur op de studiedag For your pleasure? Psychoanalyse over esthetisch genot van de Stichting Psychoanalyse en Cultuur op 20 oktober 2012 in Gent. Een lichtelijk andere versie zal in het najaar van 2013 bij Garant als hoofdstuk verschijnen in een boek met dezelfde titel onder redactie van M. Kinet, M. De Kesel & S. Houppermans.

Literatuur

- AMIRAN, R. (1962). Myths of the creation of man and the Jericho statues. *Bulletin of the American Schools of Oriental Research*, 167, 23-25.
- BAHN, P.G. (1998). *The Cambridge illustrated history of prehistoric art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BUXTON, R.G.A. (1994). *Imaginary Greece — The contexts of mythology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- FOUCAULT, M. (1984). *Histoire de la sexualité, Vol. III: le souci de soi*. Parijs: Gallimard.
- FOUCAULT, M. (1994). *Dits et écrits II, 1976-1988*. Parijs: Gallimard, 2001.
- FRAZER, J.G. (1922). *The golden bough*. Londen: Papermac, 1994.
- FREUD, S. (1919). Het 'Unheimliche'. Vertaling W. Oranje. In *Cultuur en religie* 2 (p. 153-196). Amsterdam/Meppel: Boom, 1983.
- GEROULD, D.C. (red.) (1992). *The Witkiewicz reader*. Evanston: Northwestern University Press.
- GEROULD, D.C., & KOSICKA, J. (1983). Witkacy: An album of photos a bundle of letters, *Performing Arts Journal*, 7 (3), 59-75.
- KEATS, J. (1820). Ode on a Grecian urn. In *Complete poems*. Redactie J. Stillerling (p. 282). Harvard: Harvard University Press, 1982.
- KIEBUZINSKA, C. (1993). Witkacy's theory of pure form: Change, dissolution, and uncertainty. *South Atlantic Review*, 58 (4), 59-83.
- LACAN, J. (1949). Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je: telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique. *Revue française de psychanalyse*, 13, 449-455.
- LACAN, J. (1955-56). *Le séminaire. Livre III, Les psychoses*. Redactie J.-A. Miller. Parijs: Seuil, 1981.
- LACAN, J. (1964). *Le séminaire. Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Redactie J.-A. Miller. Parijs: Seuil, 1973.
- MORO-ABADÍA, O. & GONZÁLEZ-MORALES, M.R. (2008). Paleolithic art studies at the beginning of the twenty-first century: A loss of innocence. *Journal of Anthropological Research*, 64, 529-552.
- PIKE, A.W. e.a. (2012). U-Series dating of paleolithic art in 11 caves in Spain. *Science*, 336, 1409-1413.
- PINT, K. (2010). *The perverse art of reading — On the phantasmatic semiology in Roland Barthes' Cours au Collège de France*. Amsterdam: Rodopi.
- PLINIUS DE OUDERE, *De Wereld — Naturalis Historia*. Vertaling J. van Gelder e.a. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, 2004.
- RICE, P.C. & PATERSON, A.L. (1988). Anthropomorphs in cave art: An empirical assessment. *American Anthropologist, New Series*, 90, 664-674.
- WHITE, R. (1992). Beyond art: Toward an understanding of the origins of material representation in Europe. *Annual Review of Anthropology*, 21, 537-564.
- WOODFORD, S. (2007). *Images of myths in classical antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press.

SUMMARY

Artistic 'dedoubling' — The work of art as the locus of self-creation and -destruction

This article explores the intrinsic relationship between the concepts of the 'self' and the 'work of art'. It departs from the hypothesis that these notions developed historically in close interrelation: not only does art offer man an external representation in which he can contemplate himself, it also provides a metaphor of the self as something that can be creatively reshaped and perfected. Through the ages, art has also been the locus in which such self-creation could take place. This is illustrated by examples from art history — from prehistoric cave painting and Greek vase painting to the work of the Polish photographer Witkacy. The relationship, however, is also shown to be deeply ambivalent. As psychoanalytic theories have stressed, the representation or double is also a rival, and bears a strong relationship with death. Finally, the exploration of the link between self and artwork boils down to an ethical question: what would it mean to see ourselves and our lives as works of art?

Key words: double, self, mirror stage, Witkacy, work of art

Noten

- 1 «Ce qui m'étonne, c'est le fait que dans notre société l'art est devenu quelque chose qui n'est en rapport qu'avec les objets et non pas avec les individus ou avec la vie. [...] Mais la vie de tout individu ne pourrait-elle pas être une œuvre d'art? Pourquoi une lampe ou une maison sont-ils des objets d'art et non pas notre vie?»
- 2 Deze 'levenskunst' ziet Foucault allerm minst als iets vrijblijvends: zij kan naar zijn mening een even rigoureuze discipline vragen en evenveel houvast bieden als een ethische code. Het ideaal van de mens als een existentiële kunstenaar dat Foucault hier naar voren schuift is van inspiratie nietzscheaans, en valt te plaatsen in de interesse die de latere Foucault ontwikkelde voor de cultivering van wat
- hij de 'souci de soi' of 'zorg voor het zelf' noemde (Foucault 1984). Voor een verdere bespreking, zie Pint (2010, p. 97).
- 3 Een sterke ondersteuning voor deze theorie wordt geleverd door de talloze traditionele verhalen over zielloze wezens die geen schaduw zouden werpen, of door primitieve rituelen waarbij men via manipulatie van de schaduw de ziel van de bezitter ervan meent te kunnen treffen.
- 4 Het is in deze context ook het vermelden waard dat de alleroudste 'artistieke' voortbrengsels van de mens die zijn teruggevonden geen schilderijen of sculpturen, maar allerhande lichaamsdecoraties waren. Antropologen pleiten er dan ook voor om het belang van deze meest archaïsche kunstdiscipline meer te onderkennen (Moro-Abadia & González-Morales 2008, p. 530-531; White 1992, p. 539).

Manuscript ontvangen 25 februari 2013

Definitieve versie 21 april 2013