

HOE KUNNEN WE DE STABILISERENDE EFFECTEN VAN HET KUNSTENAARSCHAP BEGRIJPEN VANUIT HET LAATSTE ONDERWIJS VAN LACAN?

OP ZOEK NAAR EEN VIERDE ELEMENT IN DE BORROMEAAANSE
KNOOP BIJ KUNSTENAAR PHILIPPE VANDENBERG.

Aantal woorden: 23.247

Eva Lybeer

Studentennummer: 01302054

Promotor(en): Prof. dr. Filip Geerardyn

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad master in de richting klinische psychologie
Academiejaar: 2017 - 2018

Dankwoord

Het schrijven van deze masterproef bleek geen sinecure. Graag had ik bij deze de mensen bedankt zonder wie ik niet tot dit eindresultaat was gekomen.

In de eerste plaats wil ik Junior Ingouf bedanken voor de begeleiding en feedback. In het bijzonder ben ik hem dankbaar voor de interessante gesprekken die me telkens inspiratie en moed gaven om verder te gaan. Daarnaast dank ik ook Prof. Filip Geerardyn die mij de kans gaf mij in dit onderzoeksdomein te verdiepen.

Ook bedank ik Johannes Musselaers, medewerker van de Estate Philippe Vandenberg. De talrijke verhalen over de kunstenaar en de discussies over het tekstmateriaal waren bijzonder leerzaam. Ook dank aan de Estate Philippe Vandenberg om het materiaal via het archief beschikbaar te stellen en mij te ontvangen in Vandenbergs atelier.

Verder bedank ik mijn familie en vrienden. Mijn ouders voor de vele steun en het kritisch nalezen van deze masterproef. Mijn zus, Aagje, die mij kennis leerde maken met Philippe Vandenberg. Lieselot, voor het enthousiasme omtrent dit onderzoek en de interessante gesprekken die we hadden over de kunstenaar. En tot slot niet in het allermindst Ernesto, niet alleen een uitstekend kritisch-theoretische gesprekspartner, maar bovenal een steun en toeverlaat doorheen dit bij momenten zenuwslopend proces.

Abstract

De vaststelling dat er een associatie bestaat tussen creativiteit en psychische kwetsbaarheid en dat bovendien deze creativiteit vaak beschouwd wordt als stabiliserend element, vormde de aanleiding voor dit onderzoek. We zagen dat kunst geen therapeutisch doel heeft maar wel therapeutische effecten kan hebben. Om deze effecten te begrijpen werd op zoek gegaan naar een theoretisch kader, hetwelk gevonden werd in de Lacaniaanse psychoanalyse. We focusten ons op het laatste onderwijs van Lacan en meer bepaald op de borromeaanse kliniek en het *sinthoom*, een concept dat gebruikt wordt in de context van wat de finaliteit van een analytische kuur kan zijn. In dit onderzoek trachtten we dan ook te achterhalen of kunst een *sinthomatische functie* kan hebben. Een tweede onderzoeksdoel was het onderwerpen van de *borromeaanse kliniek* aan een empirische test. Een laatste onderzoeksvraag ontstond na het verkennen van de literatuur, waarbij vastgesteld werd dat het *sinthoom* uitvoerig beschreven wordt in de context van psychose – meer bepaald de casus James Joyce. Met dit onderzoek wilden we achterhalen of het geschetste theoretisch kader ook bruikbaar is in de neurose. Dit alles werd onderzocht a.d.h.v. een single-case study, met name de kunstenaar Philippe Vandenberg. Er werd een *sinthomatische functie* gevonden in zijn kunstenaarschap. Deze konden we deels begrijpen vanuit de klassieke Lacan, maar hierbij bleef veel data onbesproken die de borromeaanse kliniek wel kon opvangen.

Inhoudsopgave

DANKWOORD	2
ABSTRACT	3
DEEL 1: LITERATUURSTUDIE: HET SINTHOOM EN DE BORROMEAAANSE KNOOP IN HET LAATSTE ONDERWIJS VAN LACAN	6
VIER PERIODES IN LACANS ONDERWIJS.....	7
WAT IS EEN KNOOP?	8
WAAROM KNOPEN IN DE PSYCHOANALYSE?	11
<i>Statuut van het gat.</i>	12
<i>Verhouding tussen R, S en I.</i>	15
Structurele kliniek.	15
Symbolische.....	15
Imaginaire.....	17
Reële.....	17
Borromeaanse kliniek.	18
Symbolische.....	18
Imaginaire.....	19
Reële.....	20
Verhouding tussen R, S en I.	21
Intersecties in de mise à plat.	22
<i>Neurose-psychose.</i>	22
EEN VOORBEELD: JAMES JOYCE	25
BESLUIT	28
DEEL 2: EMPIRISCH ONDERZOEK: EEN THEMATISCH GEDREVEN SINGLE-CASE STUDY	30
METHODE	30
<i>Onderzoeksdoelen.</i>	30
<i>Thematisch gestuurde single-case study.</i>	30
<i>Procedure.</i>	32
<i>Kwaliteitscontrole.</i>	33
<i>Casusbeschrijving.</i>	34
RESULTATEN	35
<i>Thema 1: Ontsnappen aan een systeem: gebruikmakend van het systeem, er aan voorbijgaan.</i>	36
Voorbijgaan aan het systeem m.b.v. schilderen.....	36
Mysterie.....	36
Nieuwe herhaling.....	37

Gebruik makend van het systeem: positie in de marge van het systeem.....	39
<i>Thema 2: De schilder wacht op het schilderij dat hem zal schilderen.</i>	<i>40</i>
Positieve effecten van zichzelf geschilderd te zien op het doek.	40
Angst i.v.m. het schilderij dat de touwtjes in handen heeft.....	42
<i>Thema 3: Het lijden speelt een dubbele rol in de constructie van het oeuvre.</i>	<i>42</i>
Lijden voedt het oeuvre, het oeuvre draineert het lijden.....	43
Lijden als een te overkomen obstakel in de constructie van het oeuvre.....	44
<i>Thema 4: Fysieke investering in het schilderij.</i>	<i>44</i>
Eigen lichaam inzetten als medium.	45
Materie is een obstakel.	46
<i>Thema 5: Ontoegankelijke schilderijen als communicatie: een poging zich in te schrijven in de sociale band.</i>	<i>47</i>
Eenzaamheid zet aan om zich via het schilderij tot een ander te richten.	47
Schilder zijn gaat gepaard met eenzaamheid.	48
<i>Geselecteerde schilderijen.....</i>	<i>49</i>
DISCUSSIE.....	60
<i>Terugkoppeling aan de literatuur.</i>	<i>60</i>
Punt van onmogelijkheid.	60
Klassieke Lacan: het subject verschijnt.	62
Borromeaanse kliniek.	64
<i>Implicaties.</i>	<i>68</i>
<i>Toekomstig onderzoek en beperkingen.</i>	<i>68</i>
CONCLUSIE	70
REFERENTIELIJST	71

Deel 1: Literatuurstudie: Het sinthoom en de borromeaanse knoop in het laatste onderwijs van Lacan

Wanneer gevraagd wordt zich voor te stellen hoe een kunstenaar is, zullen de meesten maar al te snel een beeld vormen van de kunstenaar als getormenteerde ziel. Hier is iets van aan. Sabbe en De Hert (2012) wijzen op een verband tussen creativiteit en psychische kwetsbaarheid. De talrijke creatief therapeuten die tewerk gesteld zijn in psychiatrische instellingen of privépraktijken doen vermoeden dat kunst als therapie ingezet kan worden. De geschiedenis leert ons dat dit al enige tijd gedaan wordt. Kunst wordt dan ingezet om via het beeld te communiceren waar dit via het woord niet kan, bijvoorbeeld bij psychoanalytisch werken met kinderen of psychotici. Sommige therapeuten dachten ook therapieën uit waarbij het artistiek medium centraal staat, zoals Gisela Pankow om er één te noemen, die klei als medium inzette in haar werk met psychotici. Haar patiënten werden gevraagd een beeld te boetsen van hun gedissocieerde lichaam om deze vervolgens te assembleren tot een geheel met als doel zo de eigen lichaamsdelen te integreren binnen een totaal lichaamsbeeld (Van Der Heyden, 2017). Toch stelt Abe Geldhof (2017) dat kunst op zich niet therapeutisch is, waarbij hij therapeutisch definieert als iets dat beoogt iemands lijden weg te nemen. Het doel van kunst is nooit therapeutisch, getuige de kunstenaars die hun lijden niet willen opgeven uit angst hun drijfveer tot creatie te verliezen. Naast het doel heeft kunst ook bepaalde effecten, en deze kunnen wel therapeutisch zijn. Sommigen getuigen dat kunst op een bepaald moment in hun leven hun redding is geweest, zoals de Nederlandse psychiater P.C. Kuiper (1988) die een psychotische depressie kreeg toen hij met pensioen ging. Hij vertelt veel gehad te hebben aan de creatieve ateliers tijdens zijn opname en dat het dankzij het schilderen is dat hij wist om te gaan met de angsten waar hij tijdens deze psychotische episode mee te kampen had.

Wanneer we met Geldhof kunst opvatten als iets met mogelijks – maar niet noodzakelijkerwijs – therapeutische effecten, vraagt dit om nader bestudeerd te worden. Hoe kunnen we de therapeutische effecten van kunst precies begrijpen? Wat we moeten doen om deze vraag in haar complexiteit te beantwoorden is, met de woorden van Beckett in een interview met T.F. Driver (1961): *“To find a form that accommodates the mess”*. Deze taak nemen we in de literatuurstudie op ons. We schetsen een theoretisch kader waarin de veelheid aan informatie, *the mess*, van de casus Philippe Vandenberg ontvangen kan worden om zo inzicht te verwerven in deze specifieke casus en de implicaties van de beschreven theorie voor de klinische praktijk. We geven eerst een kort overzicht van het onderwijs van Lacan. Vervolgens focussen we ons op de laatste periode van zijn onderwijs, waarbij onze aandacht vooral uitgaat naar de borromeaanse knoop en het sinthoom dat deel uitmaakt van deze knoop. Er wordt stilgestaan bij de vraag wat een knoop

precies is en waarom de psychoanalyse gebaat is bij een studie hiervan. De literatuurstudie wordt afgesloten met een in de literatuur uitvoerig besproken gevalstudie, namelijk die van James Joyce die zich van de psychose heeft weggehouden dankzij zijn sinthoom. In een volgend deel wordt nagaan of de theorie van het sinthoom ook bruikbaar is voor andere casussen, in ons geval de casus Philippe Vandenberg. Deze casus zal ons niet enkel helpen een antwoord te formuleren op de vraag of de geschetste theorie iets te zeggen heeft over een geval van neurose, ook zal ze helpen inzicht krijgen in de klinische toepasbaarheid van het sinthoom en de borromeaanse knoop.

Vier periodes in Lacans onderwijs

Lacan vormt gedurende meer dan 50 jaar een theorie over de menselijke psyche. De opvattingen die hij er ten tijde van zijn doctoraat op na houdt, verschillen nogal van deze tijdens zijn later werk. De verschuivingen in zijn denken gaan gepaard met nieuwe concepten, maar ook reeds bestaande concepten krijgen een nieuwe betekenis. Daarom is het belangrijk om bij het lezen van Lacaniaanse literatuur steeds te weten binnen welke periode van Lacans oeuvre de tekst te situeren valt. We kunnen in Lacans onderwijs 4 grote periodes beschouwen (Vanheule, 2013). De eerste is deze van het Imaginaire, de tweede is een omschrijving van het Symbolische, de derde gaat over de confrontatie van het Symbolische met het Reële. Deze derde geeft tot slot aanleiding tot een vierde periode, die van de knoop (Loontjens, 2003).

In de eerste periode is Lacans centrale vraag deze naar de passage à l'acte in de psychose. Deze vraag probeert hij te beantwoorden in zijn doctoraat a.d.h.v. de casus Aimée, en komt ook sterk naar voor in zijn bespreking van de moord van de zussen Papin (Geldhof, 2014b). In deze periode vertrekt Lacan van de psychiatrische theorieën uit zijn tijd en zet zijn eerste stappen richting de psychoanalyse. Hier stelt hij identificatieprocessen centraal en beschouwt hij psychose als een Imaginaire manier van zich verhouden tot de wereld (Vanheule, 2013). Echter, wanneer we hier spreken over een Imaginaire manier van verhouden, moeten we opmerken dat Lacan op dit moment nog niet spreekt over de drie registers: het Imaginaire, het Symbolische en het Reële (Geldhof, 2014b).

In de jaren '50 luidt Lacan een tweede periode in door zich te laten inspireren door de linguïstiek van Jakobson en de Saussure. Het accent verschuift van de Imaginaire naar de Symbolische orde (Vanheule, 2013). Alles komt in het teken te staan van betekenaars. In deze periode verheft hij dan ook vele concepten uit de freudiaanse psychoanalyse (e.g. de fallus, het symptoom, de lapsus, ...) tot betekenaars (Geldhof, 2014b). Ook de psychose probeert Lacan op dit moment volledig te begrijpen vanuit zijn theorie over betekenaars. De betekenaar die hier centraal komt te staan is

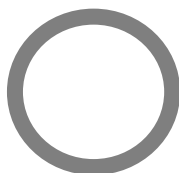
deze van de Naam-van-de-Vader. Binnen de psychose is er een forclusie van de Naam-van-de-Vader, waardoor de identiteitservaring destabiliseert. In deze periode heeft Lacan bijzonder veel aandacht voor het specifieke taalgebruik van psychotici (Vanheule, 2013).

In de jaren '60 stoot Lacan op de limiet van het Symbolische, en maakt deze limiet tot het centrale punt van zijn theorie. Hij stelt nog steeds dat het subject gerepresenteerd wordt door taal (het Symbolische), maar niet volledig. Er is steeds iets van het subject dat ontsnapt aan Symbolische representatie. Deze niet symboliseerbare rest is iets Reëel. Lacan noemt dit restproduct het object a. Het neurotisch subject is gescheiden van zijn object a, waardoor dit als een tekort wordt ervaren. De psychotische structuur houdt in dat het subject niet gescheiden is van zijn object, hij heeft het steeds op zak. Hierdoor is het object a in de psychose eerder een teveel (Vanheule, 2013).

Lacans theorievorming verandert een laatste maal in de jaren '70, wanneer hij de borromeaanse verknoping introduceert. Deze theorie vertrekt van de seksuele non-verhouding, waar we later nog op terug komen. Verschillende concepten uit voorgaande periodes worden op tafel gelegd, herwerkt en aan elkaar verbonden via de borromeaanse knoop (Loontjens, 2003). Deze thesis zal de psychotische ervaring benaderen vanuit deze vierde periode. We zullen uitgebreid stil staan bij de borromeaanse knoop en de functie van het sinthoom.

Wat is een knoop?

Lacan gaat in zijn laatste onderwijs te rade bij de wiskundige theorieën uit zijn tijd. Meer in het bijzonder bij de knopenleer, een tak van de topologie. Een knoop is een gesloten kromme zonder zelfsnijdingen, m.a.w. een kromme waarvan begin- en eindpunt met elkaar verbonden zijn. Een knoop zonder verstrengeling, die dus voorgesteld kan worden als een eenvoudige lus, noemt men een triviale knoop (figuur 1). De klaverbladknoop (figuur 2) is de eenvoudigste niet-triviale knoop, en dus met verstrengeling (Vanheule, 2007).

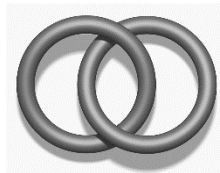


Figuur 1. Triviale knoop

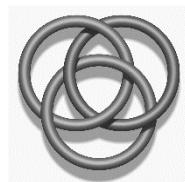


Figuur 2. Klaverbladknoop (Vanheule, 2007)

De knopenleer bestudeert naast knopen ook kettingen. Een ketting is de unie van een eindig aantal knopen. Een ketting bestaat dus uit een eindig aantal knopen die aan elkaar geschakeld zijn. De eenvoudigste ketting is de Hopf-ketting (figuur 3): dit zijn twee triviale knopen die in elkaar vastgehaakt zijn, zoals twee schakels in een halsketting. Een ander voorbeeld van een ketting is de borromeaanse ketting (figuur 4), opgebouwd uit drie triviale knopen. Geen enkel koppel van deze drie triviale knopen is in elkaar gehaakt zoals een Hopf-ketting. Als we per twee kijken, zien we dat de ringen gewoon op elkaar liggen. Maar per drie vormen ze wel een ketting. Deze heeft als eigenschap Brunniaans te zijn: als één knoop weggenomen wordt, valt de volledige structuur uit elkaar (Adams, 2008). Meestal wordt iedere ring van de borromeaanse knoop in een ander kleur afgebeeld, waarbij ieder kleur een andere dimensie in de driedimensionale ruimte voorstelt (Vanheule, 2007).



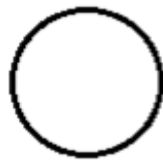
Figuur 3. Hopf-ketting (Vanheule, 2007)



Figuur4. Borromeaanse knoop (Vanheule, 2007)

Knopen en kettingen kunnen bepaalde transformaties ondergaan zonder dat het type knoop of ketting verandert, m.a.w. ze blijven isotoop. Dergelijke transformaties heten Reidemeister-bewegingen, de verschillende vormen worden projecties van de knoop of ketting genoemd. Een voorbeeld van zo'n Reidemeister-beweging is het volgende: wanneer je een triviale knoop aan twee zijden vastneemt en met één hand draait, bekom je een achtvorm. De knoop heeft hier een andere vorm, het is niet langer een cirkel, maar de knoop blijft wel van hetzelfde type. Bemerkt dat een klaverknoop niet via een Reidemeister-beweging tot een triviale knoop te transformeren valt (Vanheule, 2007).

De knopenleer bestudeert niet enkel knopen en kettingen, maar ook gaten. We kunnen onderscheid maken tussen ware en valse gaten. De afbeelding van een triviale knoop lijkt te suggereren dat het midden een gat is, echter, niets differentieert het middenvlak van het vlak rondom de cirkel. Dit wordt duidelijker wanneer we effectief een koord in de vorm van een triviale knoop bij de hand nemen (figuur 5). Via een Reidemeister-beweging kunnen we de knoop als het ware dichtklappen, waardoor de binnenruimte verdwijnt. Het is dus slechts een illusie dat hier een gat zou zijn, we spreken van een vals gat. Wanneer dit vals gat geperforeerd wordt door een rechte (figuur 6) of een extra cirkel die de eerste omcirkelt zoals in de Hopf-ketting het geval is (figuur 7), dan kunnen we besluiten dat dit gat niet slechts een illusie is, maar een waar gat. De perforatie zorgt er namelijk voor dat de knoop niet kan dichtklappen (Vanheule, 2007).



Figuur 5. Vals gat in een triviale knoop



Figuur 6. Waar gat in een triviale knoop



Figuur 3. Waar gat in een Hopf-ketting

Lacans aandacht in de knopentheorie gaat vooral naar de klaverknoop en de borromeaanse ketting. Niet toevallig worden deze twee gekenmerkt door hun drievoudigheid; Lacan is net op zoek naar de verhouding van zijn triade van het Symbolische, Imaginaire en Reële. Voorheen stelde de psychoanalyse dat het sprekend subject voornamelijk als effect van de Symbolische orde beschouwd kan worden. Lacan grijpt naar de knopentheorie om het subject te denken op het moment dat deze stelling niet volledig blijkt op te gaan. Dankzij het gebruik van de borromeaanse ketting, is het mogelijk om na te denken over het subject als effect van het samenspel van de drie ordes. Dit is een kantelpunt in Lacans onderwijs: er is niet langer een hiërarchische ordening tussen het Reële, Symbolische en Imaginaire, de drie zijn equivalent (Vanheule, 2007).

Waarom knopen in de psychoanalyse?

Zoals gezegd bestudeert Lacan in zijn laatste onderwijs vooral de borromeaanse knoop¹, waarbij de drie ringen die deze uitmaken paarsgewijs gewoon op elkaar liggen, maar per drie een consistente structuur vormen. Ze zijn dus niet twee-per-twee maar wel drie-per-drie verknoopt. De knoop kan enkel ontbonden worden wanneer één ring doorgeknipt zou worden, in welk geval de ganse structuur uit elkaar zou vallen. De drie registers – Symbolische, Reële en Imaginaire – die de psychische ervaring uitmaken, worden ieder voorgesteld door een ring (Vanheule, 2013). In de borromeaanse knoop hangen twee ringen enkel samen mits interventie van de derde ring. Dus, wanneer we de relatie tussen twee registers willen denken, moeten we ook de derde in rekening brengen. Terwijl dit derde register er voor zorgt dat er een relatie tussen de eerste twee kan bestaan, zorgt de derde er ook voor dat de twee op zich niet in elkaar haken zoals een Hopf-

¹ Hoewel dit topologisch gezien een *ketting* is, spreekt Lacan over de borromeaanse *knoop*. Stijn Vanheule (2007) beargumenteert dat deze woordkeuze niet zomaar een slordigheid van Lacan is, daar, zoals we verder zullen bespreken, de klaverblad knoop op de borromeaanse knoop geprojecteerd kan worden. In deze thesis spreken we net als Lacan over de borromeaanse *knoop*.

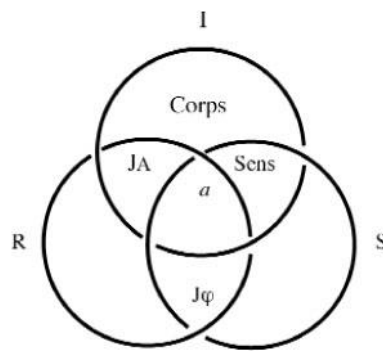
ketting. Dit is nodig om toe te laten dat de registers op zich kunnen bewegen zonder verstrengeld te raken met een ander register² (Dravers, 2005).

De borromeaanse knoop biedt ons houvast bij het bestuderen van een aantal zaken uit Lacans laatste onderwijs. Als eerste is er de uitspraak “*Il n’y a pas de rapport sexuel*” (Lacan, 1972) die we zullen begrijpen als het gat van de seksuele non-verhouding. Ten tweede helpt de borromeaanse knoop ons om de verhouding tussen de drie registers te denken en hoe deze anders is in vergelijking met de klassieke Lacan. Tot slot verplaatst de knoop het accent van het particuliere naar het singuliere, waardoor het onderscheid tussen neurose en psychose aan belang inboet.

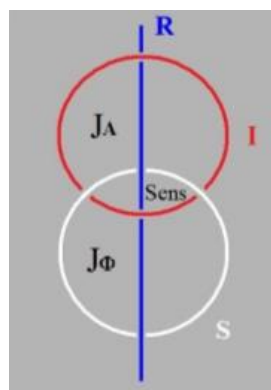
Statuut van het gat.

In seminarie XXII spreekt Lacan (1974 - 1975) over de *mise à plat* van de borromeaanse knoop. Hiermee doelt hij op de tweedimensionale weergave van de borromeaanse knoop. Het is een Imaginaire representatie van de *noeud mental* die eigenlijk behoort tot het register van het Reële. Als we naar de *mise à plat* kijken (figuur 8), lijkt het alsof er vier gaten gevormd worden: 3 gaten in de overlap van telkens twee registers, en een vierde in het midden. Het is echter enkel deze laatste dat een waar gat is, de overige zijn valse gaten. Deze valse gaten worden namelijk gevormd tussen twee ringen, en per twee liggen de ringen los op elkaar. Dat enkel in het midden een waar gat gevormd wordt, is het duidelijkst op figuur 9, waar het Imaginaire en Symbolische door een cirkel zijn weergegeven en het Reële door een oneindige rechte. Als we hier enkel de ring van het Symbolische en de ring van het Imaginaire beschouwen, zien we duidelijk dat deze twee ringen inderdaad los op elkaar liggen. Het vlak dat tussen deze twee gecreëerd wordt kan bijgevolg zomaar verdwijnen zonder tussenkomst van de derde – de rechte van het Reële. Op de plaats waar de rechte van het Reële het vlak tussen het Symbolische en het Imaginaire perforereert, is er een waar gat (Lacan, 1974 - 1975).

² In deze context zegt Lacan (1976) over het sinthoom, dat we voorlopig kunnen begrijpen als de borromeïteit van de knoop, dat het nergens toe dient, maar wel iets vast zet (“*ça sert à rien, mais ça serre*”)



Figuur 8. Mise-à-plat van de borromeaanse knoop (1975 1976)



Figuur 9. Borromeaanse knoop voorgesteld door twee cirkels en een oneindige rechte (Lacan, 1974 - 1975)

Dat Lacan bijzondere aandacht heeft voor het gat in de borromeaanse knoop valt niet te verbazen. Eerder in zijn onderwijs was het tekort een centraal begrip. Het tekort en het gat lijken hetzelfde te zijn maar de twee zijn niet van dezelfde orde. Het tekort heeft te maken met een plaats in een reeks. Wanneer er een tekort is, ontbreekt iets uit een reeks, maar de plaats ervan blijft bestaan. We kunnen dit zien als een boek dat ontbreekt uit een bibliotheek. Op de plaats waar het boek ontbreekt is er een tekort, maar de plaats zelf blijft wel bestaan. Dit betekent dat andere termen de plaats van het tekort kunnen opvullen. Op de plaats waar we het boek uit de bibliotheek hebben weggenomen, kan iets nieuws geplaatst worden. In dit opzicht is het tekort functioneel, want het maakt plaats voor iets anders. Bij het gat is dit niet het geval. Het gat kunnen we begrijpen als iets voorafgaand aan het tekort. Het gat is meer dan iets dat ontbreekt uit een reeks, het is het ontbreken van de plaats zelf (Miller, 2003).

Het gat in de borromeaanse knoop is niet zomaar een topologische curiositeit voor Lacan. In seminarie XXI (1973 – 1974) wordt het duidelijk welk statuut het waar gat voor hem heeft. Het

is het gat van de seksuele *non-rapport*, de onmogelijkheid om de seksuele verhouding te schrijven (Monnier, 2012). Met rapport bedoelt Lacan een specifieke soort relatie: het is een relatie tussen twee elementen waarbij de wetten die hun relatie bepalen vast staan. Als dit het geval is “kan de relatie geschreven worden” (Lacan, 1971). Zwaartekracht is een voorbeeld van zo’n relatie die geschreven kan worden: wanneer we bepaalde eigenschappen (zoals massa en dichtheid) van een object kennen, kunnen we berekenen hoe lang het duurt voordat dit object op de grond valt. Er bestaat dus een wet die de relatie *schrijft* tussen de twee elementen – het vallend object en het aardoppervlak. Voor de seksuele relatie tussen dieren is dit ook het geval. Ook hun relatie kan geschreven worden (Vanheule, 2016). Dit kunnen we begrijpen vanuit de manier de verschillende manier waarop mensen en dieren in de taal staan. Doordat de taal van dieren een tekensysteem is, waarbij iedere betekenaar precies één betekenis heeft, kennen zij geen tekort in de taal. Taal introduceert bij dieren geen twijfel zoals bij mensen. Voor mensen kan één betekenaar verschillende betekenissen hebben, waardoor het nooit zeker is wat de ander bedoelt. Dit zorgt er voor dat bij dieren seksualiteit iets instinctief is, en bij mensen niet (Braunstein, 2003). De seksuele verhouding van mensen wordt gekenmerkt door de onmogelijkheid een wet te formuleren, er kunnen geen regels uitgeschreven worden die gelden voor iedere seksuele relatie. Vandaar Lacans uitspraak “*Il n’y a pas de rapport sexuel*” (1972). De seksuele relatie bestaat niet, er is enkel *een* seksuele relatie die berust op de toevallige ontmoeting tussen twee spreekwezens die zelf iets moeten uitvinden om te kunnen omgaan met dit ontbreken van een wet (Vanheule, 2016). Het gaat hier niet om een tekort in de seksuele verhouding, maar wel om het gat ervan³. In het geval van een tekort zou het mogelijk zijn alsnog een wet te formuleren waar die er nu niet is. Maar in het geval van een gat is het onmogelijk een wet te formuleren, de seksuele verhouding “stopt niet zichzelf niet te schrijven” (Lacan, 1972 -1973).

Dit is ook waar het gat in de borromeaanse knoop voor zorgt. Voor de drie ringen in de knoop bestaat er evenmin een voorgeschreven script die zegt hoe ze zich ten opzichte van elkaar moeten verhouden. Het is aan ieder subject om een manier te vinden hoe deze met elkaar verknoopt kunnen worden (Skriabine, 2012).

³ We definieerden het tekort als het ontbreken van een element uit een reeks. Dit maakt dat het tekort een minimale structuur impliceert waaruit iets kan ontbreken (in de bespreking van het Reële bij de klassieke Lacan gaan we hier dieper op in). Op het vlak van de seksuele verhouding bestaat er ook een tekort. Het tekort kunnen we hier zien als het object a dat het spreekwezen in de Ander plaats en het mechanisme van het verlangen in beweging brengt (Vanheule, 2013).

Verhouding tussen R, S en I.

Wanneer Lacan de borromeaanse knoop introduceert, is de hoofdrede niet zoals vaak gedacht om de drie register – Reële, Symbolische en Imaginaire – met elkaar te verbinden. De borromeaanse knoop laat net toe deze drie registers los van elkaar te zien. Voordien werd het ene register gedefinieerd in functie van een ander, wat problemen opleverde. Dankzij de borromeaanse knoop bestaat elk register op zich, ze kunnen niet met elkaar verward worden. Het Symbolische, Imaginaire en Reële zijn in het laatste onderwijs van Lacan niet hetzelfde als voorheen. Aangezien ze nu ieder op zichzelf bestaan, ieder een eigen rol spelen, hebben ze ook een andere statuut (Miller, 2013). We zullen eerst bespreken hoe het Reële, Symbolische en Imaginaire begrepen moeten worden vanuit de klassieke Lacan om nadien te bekijken wat deze drie betekenen in de borromeaanse kliniek. Daarna zullen we stil staan bij hoe we via de borromeaanse knoop de verhouding tussen de drie registers moeten zien en hoe we de intersecties tussen de ringen van de borromeaanse knoop kunnen opvatten.

Structurele kliniek.

Symbolische.

Vaak wordt het Symbolische van Lacan omschreven als alles dat talig is, de verzameling van betekenaars. Tot op zeker hoogte klopt dit, maar het is meer. De structurele Lacan gaat ook op zoek naar wetten die deze betekenaars organiseren. Het Symbolische is dan de verzameling van betekenaars die op een welbepaalde manier gestructureerd is. Er zijn drie metaforen die zorgen voor structuur in het Symbolische (Soler, 2014). Jakobson omschrijft de metafoor als een proces op het niveau van synchronie, waarbij men een betekenaar op basis van gelijkenis vervangt door een andere betekenaar. Wanneer een onverwachte betekenaar binnenkomt in een betekenaarsketting, breidt het betekende uit, er ontstaat extra betekenis (Vanheule, 2013). Lacan onderscheidt drie metaforen die het Symbolische organiseren: de metafoor van de Vader, de metafoor van het symptoom en de metafoor van het subject (Soler, 2014).

De metafoor van de Vader is Lacans versie van Freuds oedipuscomplex. In deze metafoor komt de Naam-van-de-Vader op de plaatst te staan van het verlangen van de moeder. De Naam-van-de-Vader legt wetten op aan de ander (het verlangen van de moeder) waardoor de acties van de ander (zoals het komen en gaan van de moeder) niet langer puur enigmatisch voor het subject zijn en het subject zijn positie in verhouding tot de ander beter snapt. Als gevolg van deze substitutie ontstaat een nieuwe betekenis in de vorm van de betekenaar van de fallus: dankzij de

vadermetafoor ziet het subject nu alles in het licht van het verlangen van de ander. De betekenaar van de fallus helpt het subject om antwoorden te vinden op identiteitsvragen via conventies (de wetten die de Naam-van-de-Vader introduceert). In de psychose is de Naam-van-de-Vader afwezig, waardoor de vadermetafoor niet in werking treedt. Hierdoor blijft het verlangen van de ander enigmatisch en kan het subject identiteitsvragen niet beantwoorden via de fallische betekenaar. Het psychotisch subject kan dus niet nadenken over zichzelf in verhouding tot het verlangen van de ander, maar wordt geconfronteerd met een gat in het Symbolische, iets dat fundamenteel niet-betekend is (Vanheule, 2013).

Wat Lacan de metafoor van het symptoom noemt, is hetzelfde als het mechanisme van verdringing en terugkeer van het verdrongene zoals Freud deze beschreef (Soler, 2014). Lacan beschouwt het symptoom als een betekenaar die deel uit maakt van de betekenaarsketting. Het subject probeert iets te zeggen maar vindt hier geen woorden voor. Op de plaats waar iets niet gezegd kan worden, verschijnt het symptoom. Het symptoom heeft zo als functie een andere betekenaar (deze die het subject niet gezegd krijgt) te vervangen. Zo kunnen we het symptoom beschouwen als metafoor. Het doel van een psychoanalytische interpretatie is dan om te achterhalen welke betekenaar vervangen werd door het symptoom. De metafoor van het symptoom verbergt een boodschap en via interpretatie kunnen we deze boodschap achterhalen (Dean, 2002). Net zoals de vadermetafoor afwezig is in de psychose, gaat ook de metafoor van het symptoom niet op. Wat verdrongen is, komt in de psychose niet terug als te interpreteren betekenaar, maar wel in het Reële. Dit niet opgaan van de metafoor van het symptoom kunnen we zien als een gevolg van de afwezigheid van de vadermetafoor (Soler, 2014).

De derde metafoor is deze van het subject. Lacan maakt een onderscheid tussen het *subject van de uitspraak* en het *subject van het spreken*. Het *subject van de uitspraak* is de verzameling van de verschillende betekenden die de identiteit van het subject kenmerken. Het slaat dus op iets van de identiteit dat retroactief vastgepind wordt. Het subject van het spreken is het zich ontwikkelende van de identiteit. Het *subject van het spreken* is de reeks betekenaars die geproduceerd wordt en benoemd wordt door de metafoor. Dankzij deze benoeming ontstaat iets van persoonlijke identiteit en kan het subject zich inschrijven in sociale relaties. Het is de vadermetafoor die het subject benoemt. Daar we gezien hebben dat deze in de psychose ontbreekt, zal ook de identiteitsvraag van het psychotisch subject voor problemen zorgen: er is geen *subject van uitspraak* (Vanheule, 2013).

Imaginaire.

Om het Imaginaire te definiëren dienen we eerst te verwijzen naar het spiegelstadium. Aanvankelijk beschrijft Lacan dit als een ontwikkelingsfase bij kinderen tussen zes en achttien maand. In deze fase wordt het ego geconstrueerd via Imaginaire identificaties. Dit houdt in dat het kind tal van beelden (*imago*'s) krijgt voorgeschoteld – het eigen spiegelbeeld, maar evengoed kenmerken van anderen – waaraan het kind denkt te moeten voldoen om verlangd te worden door de moeder. Zo construeert het kind een ego dat bestaat uit een collectie van ideaalbeelden waarmee hij zich identificeert. Voor de spiegelfase heeft het kind geen coherente identiteitservaring. Dankzij het ontstaan van het ego krijgt het kind wel een gevoel van identiteit en eenheid in de zelfbeleving. Later werpt Lacan een nieuw licht op het spiegelstadium door deze vooral als een Imaginaire verhoudingswijze te zien, waarbij Imaginaire identificaties centraal staan. De identificaties zijn Imaginair omdat ze louter gericht zijn op imago's. De identiteit van het subject valt samen met de waargenomen kenmerken van het beeld die oorspronkelijk als vreemd werden ervaren en na identificatie als iets eigens. Vandaar dat Lacan zegt dat Imaginaire identificatie leidt tot vervreemding, want de identiteit wordt opgebouwd uit elementen die eerst als vreemd werden ervaren (Vanheule, 2013).

Het is pas wanneer Lacan in de jaren '50 het register van het introduceert, dat hij het Imaginaire ook als een register beschouwt. De definitie van het Imaginaire verandert niet echt, maar het Imaginaire wordt wel ondergeschikt aan het Symbolische: het register van het Symbolische bepaalt hoe mensen zich Imaginair verhouden tot anderen en de wereld. Ook de verhouding tussen het ego en imago wordt bepaald door het Symbolische (Vanheule, 2013). De macht van het Symbolische – gekenmerkt door de drie metaforen – op het Imaginaire, impliceert dat het Imaginaire bestuurd wordt door de metafoor. Eerder zagen we dat de metafoor betekenis vastlegt, deze betekenis dienen we te situeren binnen het register van het Imaginaire. Deze betekenissen kunnen narcistisch van aard zijn, maar evengoed fallisch – als gevolg van de vadermetafoor die de betekenaar van de fallus introduceert (Soler, 2014).

Reële.

Het Reële bij de klassieke Lacan is een Reële dat intern is aan het Symbolische. Een uitweiding over het object a kan dit verduidelijken. We zagen eerder al dat object a een niet-symboliseerbare rest is. Het sprekend subject probeert steeds iets van de eigen driftmatigheid te bemeesteren door gebruik te maken van het register van het Symbolische. Via taal kunnen we een plaats geven aan de drift die we in het lichaam voelen. Echter, in dit proces blijft er een rest, deze noemt Lacan

object a. Het is iets van de drift – iets Reëel – dat zich niet laat symboliseren. Het Reële vormt zo de limiet van het Symbolische, daar het datgene is waar het Symbolische geen toegang tot heeft. Maar in deze redenering heeft het Reële het Symbolische nodig om te kunnen bestaan. Het is nodig dat het register van het Symbolische bestaat en dat het subject zich hiertoe richt om zijn drift te benoemen, opdat er een Reële rest onder de vorm van object a kan verschijnen. Anders gezegd, het object a heeft het statuut van een tekort (Vanheule, 2013). In het verlengde van de metafoor van de bibliotheek kunnen we het object a zien als een ontbrekend boek, een lege schap in een bibliotheek. Een boek kan enkel ontbreken uit een bibliotheek indien deze bibliotheek inderdaad bestaat. Het object a als tekort impliceert dus het bestaan van het register van het Symbolische waarin het voor een tekort zorgt.

Het object a als Reëel element toont ons nog op een andere manier dat het Reële bij de klassieke Lacan intern is aan het Symbolische. Het object a is niet enkel een tekort in het Symbolische. Het wordt nadien terug opgenomen in de betekenaarsketting. Het is een Reëel element waarrond het sprekend subject een verhaal bouwt. Zo beschouwd is het object a een *semblant*: het heeft een betekenisvol karakter waardoor het de schijn ophoudt iets van het Reële te begrijpen (Lysy, 2011). Het object a kan bijvoorbeeld de vorm aannemen van een fobisch object. Het is dan een object waar de angst zich op fixeert. Dit maakt dat er zin zit in de angst (Machado, 2016). Een voorbeeld uit de correspondentie tussen Freud en Fliess (1985) kan dit verduidelijken. Het betreft een man die beschrijft hoe hij als tienjarige jongen een angstaanval kreeg wanneer hij een zwarte kever probeerde te vangen (in het Duits *käfer*). Dit associeert hij vervolgens met een lieveheersbeestje (in het Duits *marienkäfer*). Bovendien was de naam van zijn moeder *Marie*. Hij herinnert zich ook een conversatie tussen zijn grootmoeder en tante over het feit dat zijn moeder niet wist wat te doen met haar huwelijk (in het Frans – er was een Franstalige nanny – *que faire?*). De *käfer* vormde voor hem een object om zijn angst, die eigenlijk ging om de twijfel van zijn moeder, op te fixeren (Strubbe & Vanheule, 2014). Uit dit voorbeeld mag blijken dat het object a inderdaad een Reële is dat niet buiten de zin staat.

Borromeaanse kliniek.

Symbolische.

Bij de bespreking van het Symbolische bij de klassieke Lacan zagen we dat het Symbolische geordend wordt door drie metaforen – de metafoor van het symptoom, de metafoor van de vader en de metafoor van het subject. Deze metaforen zorgden er voor dat er iets van betekenis vastgelegd werd. In de borromeaanse kliniek krijgen we een Symbolische zonder metaforen, en

dus een Symbolische zonder betekenis. Dit brengt ons bij het verschil tussen *langue* en *langage*. Wat de klassieke Lacan beschrijft als het Symbolische is taal als *langage*. Dit is taal als betekenaarsketting, onderhevig aan grammaticale regels en waarin betekenis geproduceerd wordt. In de borromeaanse kliniek komt het Symbolische nog wel overeen met taal, maar nu taal als *langue*. Het is een soort brei van verschillende betekenaars waarbij geen betekenis wordt vastgelegd (Soler, 2014). Taal gezien als pure uiting van het Symbolische, zonder contact te maken met het Reële en Imaginaire, is *parlotte* - niet meer dan gebabbel (Miller, 2013).

Bij de klassieke Lacan was het Symbolische het belangrijkste register, in zijn latere onderwijs wordt het register van het Symbolische van zijn voetstuk gehaald. We zagen dat het Reële gedefinieerd werd in functie van het Symbolische, namelijk dat wat er buiten valt. Ook het Imaginaire was ondergeschikt aan het Symbolische, het register van het Symbolische zorgde voor orde in het register van het Imaginaire. Nu de metaforen niet meer werkzaam zijn in het Symbolische, is het Symbolische ook niet meer het register dat voor orde zorgt. Deze eigenschap wordt nu overgedragen aan het Imaginaire (Miller, 2013). De hoofdeigenschap van het Symbolische voor de borromeaanse knoop is dat ze gaten maakt, het Symbolische maakt gaten in het Reële door Reële dingen te benoemen. Voor Lacan is dit noodzakelijk. Indien het Symbolische geen gat zou maken, zouden we te maken hebben met een tekensysteem zoals bij dieren. Wanneer dieren communiceren verwijst ieder “woord” naar precies één iets in de realiteit, waardoor er geen tekort in hun taal is. Bij mensen is dit anders. Wanneer mensen communiceren, kan één woord meerdere dingen beteken, er is zo geen enkele betekenaar die symbool staat voor een vaste referent. Zo kan in de menselijke taal, dankzij het gat, betekenis verschuiven. Betekenis ligt nooit definitief vast zoals dit in een tekensysteem het geval is (Monnier, 2012). Doordat we in ons spreken iets proberen te zeggen over het onvoorspelbare Reële, wordt deze voorspelbaarder. Het Symbolische zorgt er voor dat we het Reële enigszins kunnen bemeesteren via de taal. Het Symbolische ledigt als het ware het Reële. Deze eigenschap van het Symbolische dat het gaten maakt in het Reële gaat echter enkel op indien we ook rekening houden met het Imaginaire. Het is doordat we proberen een beeld te vormen van het Reële dat taal dit Reële kan leegmaken. Topologisch gezien bespraken we eerder al dat de borromeaanse ketting 3-per-3 verknoopt is. Het Symbolische kan een gat maken in het Reële doordat het Imaginaire een vlak in het Reële creëert (Vanheule, 2013).

Imaginaire.

De oorspronkelijke opvatting over het Imaginaire was dat deze gevestigd was in en bestuurd werd door de metafoor, en ze werd gedefinieerd als betekenis. Nu het Imaginaire beschouwd kan

worden als afzonderlijke categorie die niet vasthangt aan het Symbolische, definieert Lacan het Imaginaire als het lichaam. Het lichaam zonder fallische betekenis welteverstaan, aangezien de fallische betekenis een gevolg is van de vadermetafoor, en deze behoort niet louter tot het register van het Imaginaire. Het gaat dus om een lichaam als beeld met z'n eigen consistentie. Hiermee keert Lacan terug naar de spiegel fase, waar het beeld gekoloniseerd wordt door representaties die via de taal worden aangereikt. Lacan noemt dit beeld *idiot* om te benadrukken dat het volledig buiten betekenis ligt (Soler, 2014).

In de borromeaanse knoop staat het register van het Imaginaire voor consistentie, het is wat samenhoudt. In dit opzicht *consisteert* het lichaam, het houdt bijeen voor zich te ontbinden. Zo kunnen we ook stellen dat ieder rondje van de knoop op zich z'n eigen consistentie heeft, ieder rondje omsluit een gat (Solano, 2010). Dankzij de consistentie die het Imaginaire geeft, kan het subject een stabiele voorstelling van de wereld opbouwen (Vanheule, 2013).

Zolang het Symbolische stond voor een systeem, werd de eigenschap van consistentie ook aan het Symbolische toegeschreven. Consistentie en systeem bevatten namelijk beide het idee “wat samenhangt”. Nu het statuut van het Symbolische anders is, wordt consistentie overgedragen naar het Imaginaire. Deze verschuiving heeft bepaalde consequenties. Zolang het Imaginaire deel uit maakt van de borromeaanse knoop, kan ze ook consistentie geven aan het Symbolische. Maar wanneer het Imaginaire ontkoppeld is – verder zullen we zien dat dit in de schizofrene psychose het geval is – verliest het Symbolische haar consistentie. Een ander gevolg is dat alles wat samenhangt, elk systeem, zo ook de borromeaanse knoop, mogelijks slechts Imaginair is (Miller, 2013).

Reële.

In de borromeaanse knoop krijgen we een ander Reële dan bij de klassieke Lacan, waar het Reële intern is aan het Symbolische. Het Reële vormde een tekort in het Symbolische, waardoor het bestaan van het Reële meteen ook het bestaan van het Symbolische impliceerde. In de borromeaanse kliniek schuift Lacan een Reële naar voor dat op zich kan bestaan, een Reële extern aan het Symbolische (Miller, 2013). Dit brengt ons bij de hoofdeigenschap van het Reële in de borromeaanse knoop: *ex-sistentie*, afgeleid van het Latijnse *exsistere*, wat zoveel wil zeggen als *buiten plaatsen*. Het borromeaans Reële ligt buiten het Imaginaire en het Symbolische. Opdat het Reële zou kunnen ex-sisteren hebben we ook het Symbolische en Imaginaire nodig. Topologisch kunnen we dit als volgt begrijpen: wanneer we één ring – het register van het Reële – in een oneindig ruimte plaatsen, is er niets dat binnen en buiten van elkaar scheidt. Binnen en buiten

lopen in elkaar over, waardoor het Reële niets buiten plaatst. Echter, wanneer we drie ringen hebben die borromeaans verknoopt zijn, ontstaat er in het midden een waar gat. Wat binnen dit gat ligt, valt wel te onderscheiden van wat er buiten ligt. Het is dus dankzij het borromeaans verknoopen van de drie dat het Reële kan ex-sisteren, dat het iets kan buitenplaatsen (Solano, 2010).

Met de term ex-sistentie verwijst Lacan ook naar een element van excentriciteit dat eigen is aan de existentie van het subject. Hiermee benadrukt hij nogmaals dat het Reële betrekking heeft op het driftmatige dat niet begrepen kan worden via betekenaars (Symbolische) of mentale beelden (Imaginaire). Het Reële kan enkel gedefinieerd worden als “het onmogelijke” (Vanheule, 2013).

Er bestaat nog een derde invulling voor de eigenschap van ex-sistentie. De Reële knoop *ex-sisteert* aan de voorstelling ervan. We zagen al dat Lacan in seminarie XXII (1974 - 1975) een onderscheid maakt tussen de mentale borromeaanse knoop en de *mise à plat* (de schematische weergave van de borromeaanse knoop). Het is deze laatste die Imaginair is. De *mise à plat* laat toe enigszins een beeld te krijgen van de knoop, het zorgt voor iets van consistentie. Maar we mogen hierbij niet vergeten dat dit een voorstelling is van de borromeaanse knoop die Reëel is en zich niet laat representeren (Lysy, n.d.). Lacan benadrukt dit omdat hij meende dat de psychoanalyse niet meer vooruitging doordat men vast zat in een Imaginair denken. Via de knopentheorie wou hij dit Imaginaire denken doorbreken (Vanheule, 2007).

Verhouding tussen R, S en I.

In seminarie XXII (1974 -1975) stelt Lacan duidelijk welke verhouding er is tussen de drie registers. Ze zijn zowel *autre* als *Autre* ten opzichte van elkaar. Met *autre* bedoelt hij het extern zijn – versus intern zijn – van dingen. Neem bijvoorbeeld een zak⁴, een object kan hier inzitten of het kan er buiten liggen. In dit laatste geval is het object *autre* ten opzichte van de zak. Op dezelfde manier zijn de ringen in de borromeaanse knoop *autre*, de ringen liggen exterieur ten opzichte van elkaar. Geen enkel registers is geïncorporeerd in een ander, zoals bij de klassieke Lacan waar het Reële en Imaginaire deel uit maakten van het Symbolische. Vervolgens stelt Lacan dat de 3 registers in de borromeaanse knoop *Autre* zijn ten opzichte van elkaar, waarmee hij bedoelt dat de ringen niet enkel buiten elkaar liggen, maar dat ze bovendien in een *non-rapport* zijn. Met andere woorden, er ontbreekt een wet die zou kunnen zeggen hoe ze zich ten opzichte van elkaar moeten verhouden.

⁴ Lacan verwijst hier naar Freuds “*géométrie du sac*”

Intersecties in de mise à plat.

Op de *mise à plat* (figuur 8) zien we centraal een waar gat met hierrond 3 valse gaten waarin Lacan 3 vormen van *jouissance* situeert. In het vals gat tussen het register van het Symbolische en het register van het Imaginaire ontstaat zin – *sens* (Lysy, n.d.). Eerder zagen we dat voor de klassieke Lacan betekenis iets Imaginair is dat ontstaat dankzij de metafoor uit het Symbolische. Het is deze betekenis die Lacan nu situeert in de overlap van het Symbolische en het Imaginaire, waar het Imaginaire consistentie geeft aan een deel van het Symbolische (Lysy, n.d.). In *Télévision* (1974) lijkt Lacan met de splitsing *joui-sens* te suggereren dat er een *jouissance* bestaat die gekoppeld is aan deze zin. Miller (2003) stelt dat Lacan later zelf op deze gedachte terugkomt door *jouissance* volledig toe te schrijven aan het register van het Reële. Op figuur 8 kunnen we zien dat het Reële inderdaad volledig hors-sens is, en bijgevolg *jouissance* buiten de zin staat.

Op de *mise à plat* kunnen we nu twee vormen van *jouissance* situeren die beide een Reëel element in zich dragen. Waar het Reële en het Symbolische overlappen vinden we *fallische jouissance* en op de plaats waar het Reële contact maakt met het Imaginaire vinden we *jouissance Autre*. Deze eerste heeft te maken met taal, het is de *jouissance* die inherent is aan bepaalde betekenaars. De laatste is de *jouissance* die gesitueerd is in het eigen lichaam (Dravers, 2005).

Tot slot is er het waar gat waarin Lacan (1974 – 1975) het object a plaatst. We zagen bij de klassieke Lacan dat het object a een Reëel element is binnen het Symbolische met een betekenisvolle dimensie. Op figuur 9 is dit de plaats waar het Reële het vlak van de *sens* perforeert (Lacan, 1974-1975). Het object a heeft dus zowel een Symbolisch, Imaginair als Reëel element en wordt omgeven door de drie vormen van *jouissance*. Deze *jouissances* kunnen we zien als een manier om te genieten van het object a, telkens door het object a te missen⁵. Object a *ex-sisteert* zo aan de drie vormen van *jouissance* (Greenshields, 2017).

Neurose-psychose.

In het laatste onderwijs van Lacan verschuift het accent van het particuliere naar het singuliere. Dit betekent dat de diagnose neurose of psychose minder van belang is. Ieder subject wordt geconfronteerd met de drie ringen die los staan van elkaar en ieder subject dient iets uit te vinden om deze met elkaar te verknopen. De uitvinding van het subject die deze drie ringen verknoopt

⁵De kliniek van de psychose leert ons dat we enkel van het object a kunnen genieten door het als een tekort te ervaren. Een psychotisch subject is namelijk niet gescheiden van zijn object en ervaart deze als een teveel (Geldhof, 2014b). Ook Stijn Vanheule (2013) wijst ons op het belang van de extractie van het object.

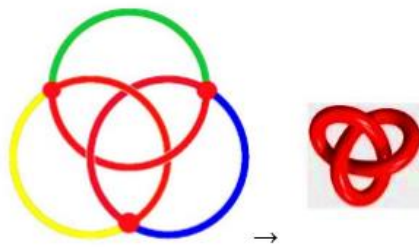
noemen we het *sinthoom*, wat de oude schrijfwijze is van symptoom. Topologisch gezien kunnen we het sinthoom beschouwen als een vierde ring die er voor zorgt dat de ringen van het Symbolische, Imaginaire en Reële samenblijven (Dravers, 2005). Het sinthoom neemt de functie over van de drie metaforen die bij de klassieke Lacan in het Symbolische gevestigd waren (Soler, 2014).

Als eerste vervangt het sinthoom een deel van het symptoom. Wanneer Lacan de term *sinthoom* introduceert, doet hij dit om te wijzen op een specifiek element van het symptoom. Freud beschreef al twee zijden van het symptoom: de kant van de zin en de kant van de bevrediging. In Lacaniaans vocabulaire komt dit neer op de kant van de betekenaar en de kant van de *jouissance* (Geldhof, 2014b). De kant van de zin is wat we eerder bespraken als de metafoor van het symptoom. Het is de betekenisvolle dimensie van het symptoom: iets dat niet gezegd kan worden, wordt door het symptoom gesubstitueerd. In het laatste onderwijs ligt het accent niet meer op dit interpreteerbare en betekenisvolle van het symptoom, maar wel op het sinthoom. Het sinthoom is de kern van het symptoom die beladen is met *jouissance*. Het is een Reële kern die volledig buiten de zin staat – zin zit in de overlap van het Symbolische en Imaginaire (zie figuur 8). Aangezien het sinthoom buiten de zin staat, is ze onmogelijk te interpreteren (Skriabine, 2012). Dit buiten de zin liggen kunnen we ook als volgt zien: zin ontstaat retroactief in ons spreken. Wanneer we een woord (S_1) zeggen, heeft deze initieel geen betekenis, het is pas wanneer deze gevolgd wordt door een tweede woord (S_2), dat de S_1 betekenis krijgt. Het sinthoom kunnen we zien als een S_1 zonder S_2 , vandaar dat ze buiten de zin ligt. Deze geïsoleerde S_1 noemt Lacan ook *la lettre-une*. Het sinthoom kunnen we dan schrijven als $f(x)$. In deze notatie dienen we f te lezen als functie van *jouissance* en x als element van het onbewuste, wat Lacan vanaf nu *de letter* noemt. *La lettre-une* is dus de *jouissance* van eender welk element van het onbewuste (Soler, 2014).

De tweede metafoor die een andere invulling krijgt door het sinthoom, is de metafoor van het subject. In het laatste onderwijs wordt het subject niet meer gedefinieerd door de metafoor, maar wel door de eigen naam. Als subject heb je twee namen: de familienaam en de voornaam. Je familienaam is deze die over generaties wordt overgedragen. Je krijgt hem van de Ander. De familienaam kan wel iets van betekenis vastleggen, zoals bijvoorbeeld de afkomst van je familie, maar als eigen naam van het subject heeft deze weinig betekenis. De voornaam is een ander verhaal. Deze wordt niet automatisch overgedragen maar wordt bij keuze gegeven. Hierdoor is ze getekend door het verlangen van de Ander: de Ander die bepaalde verwachtingen heeft van zijn/haar kind, het kind dat de naam van een overleden dierbare en de hiermee gepaarde rouw draagt, een uniseks naam waardoor het daadwerkelijke geslacht van het kind als het ware gewist wordt... De voornaam is beladen met *jouissance*. Lacan zegt dat het subject gerepresenteerd

wordt door de betekenaars die hij zich eigen maakt. Deze betekenaars zijn slechts representaties en zeggen niets over wie het subject is buiten deze representaties. De eigen naam is geen betekenaar die het subject representeert, maar het is een aanwijzing van wie hij is voorbij de betekenaar. Door de voornaam aan de familienaam toe te voegen proberen we individuen te differentiëren. Maar de eigen naam schiet tekort in zijn doel om individuen te identificeren. Via bekendheid kan iemand “naam te maken voor zichzelf”. Deze nieuwe naam doet waar de eerste naam in faalt: het helpt om de familienaam te verbinden aan iets singulier van het subject. Jezelf een nieuwe naam geven heeft een sinthomatische functie, het verknoopt de drie registers. Deze nieuwe naam staat nooit los van de sociale band. Neem nu bijvoorbeeld James Joyce die zichzelf “the Artist” noemt (zie “a portrait of the Artist as a Young Man”). Indien hij geen lezerspubliek zou hebben gehad die hem ondersteunde in deze nieuwe naam, zou zijn herbenoeming slechts getuigen van megalomanie. Maar door zich als kunstenaar te profileren en door het publiek zo ontvangen te worden, kan zijn nieuwe naam als sinthoom functioneren (Soler, 2014).

Tot slot wordt ook de vadermetafoor geherdefinieerd. Ook deze kan als sinthoom functioneren. We zagen dat ieder subject iets moet uitvinden opdat de drie ringen een borromeaanse knoop zouden vormen. Deze uitvinding noemden we het sinthoom. Bij subjecten die we klassiek gezien neurotisch zouden noemen, is dit vierde verknopende element de Naam-van-de-Vader. Op de *mise-à-plat* van de borromeaanse knoop kunnen we een klaverknoop projecteren, zoals op figuur 10. Deze klaverbladknoop die geïmpliceerd is in een geslaagde borromeaanse knoop is de Naam-van-de-Vader (Vanheule, 2007). De vader zien we hier als de vader die benoemt. Het is in het benoemen dat iets van de zin – Symbolische en Imaginaire – zich verknoopt met iets van het Reële. De voornaamste functie van het benoemen is niet om iets duidelijk te maken aan de Ander, maar wel om zin te geven aan iets Reëel. De vader die benoemt zorgt voor een verknoping tussen het Symbolische, Imaginaire en Reële, waardoor we deze inderdaad kunnen beschouwen als sinthoom (Miller, 2013). Lacans eerdere theorie over de psychose als forclusie van de naam-van-de-Vader kunnen we zien als het afwezig zijn van de geïmpliceerde klaverknoop in de borromeaanse knoop. De Naam-van-de-Vader is zo een soort ready-made oplossing voor het subject om de drie ringen te verknopen, terwijl een psychotisch subject iets anders moet uitvinden dat als verknopend sinthoom kan functioneren (Vanheule, 2007).



Figuur 4. Klaverbladknoop geïmpliceerd in de borromeaanse knoop (Lacan (1975 -1976))

Hoewel in zijn laatste onderwijs het onderscheid tussen neurose en psychose naar de achtergrond verdwijnt, suggereert Lacan enkele typische verknopingen voor bepaalde klassieke diagnostische categorieën. We zagen de Naam-van-de-Vader als klaverknoop die impliciet aanwezig is in een geslaagde borromeaanse knoop. Hiermee schuift Lacan de geslaagde borromeaanse knoop naar voor als soort model voor de neurose, waar de Naam-van-de-Vader geïnstalleerd is. In het seminarie XXIII (1975 – 1976) zegt Lacan dat er bij de paranoïde psychose geen borromeaanse knoop is maar wel een klaverbladknoop (zie figuur 2). Met andere woorden, het Reële, Symbolische en Imaginaire lopen in elkaar over. In de kliniek zien we inderdaad dat voor een paranoïde subject plots alles zin (Symbolische + Imaginaire) krijgt en alles Reëel wordt. Zo kan voor een paranoïcus een plotse weersverandering iets betekenisvol zijn. Het wordt geïnterpreteerd als een teken van iets, van een plot tegen hem (Leader, 2012).

De laatste diagnostische categorie waarvoor Lacan een topologie voorstelt, is de schizofrene psychose. Dit doet hij doorheen seminarie XXIII waarin hij suggereert dat James Joyce schizofreen was. Hier zijn 2 ringen in elkaar gehaakt waardoor de derde dreigt te ontsnappen. Dit is wat we bijvoorbeeld zien bij James Joyce, bij wie het Reële en Symbolische in elkaar gehaakt zijn en het Imaginaire uitgesloten wordt. In onderstaand voorbeeld zullen we bespreken hoe zich dit klinisch uit en hoe James Joyce er in slaagt de Imaginaire ring alsnog te verknopen aan het Reële en Symbolische.

Een voorbeeld: James Joyce

Lacan laat zich in zijn laatste onderwijs leiden door James Joyce. Hij impliceert dat Joyce een psychotische structuur zou hebben, en benadrukt tegelijk dat de vraag of Joyce gek zou zijn, irrelevant is (1975 - 1976). Joyce slaagt er in via zijn schrijven een sinthoom te creëren dat hem in staat stelt om te gaan met zijn psychotische ervaringen. Met andere woorden, hij is dankzij zijn

kunstenaarschap tot een *savoir-y-faire* gekomen waar de psychoanalyse iets van kan leren (Geldhof, 2014b). We zullen aan de hand van zijn oeuvre bespreken waaruit we kunnen afleiden dat hij psychotische ervaringen zou hebben gehad en hoe hij hier mee weet om te gaan. Daarna zullen we zien hoe we dit als sinthoom kunnen opvatten in de borromeaanse knoop.

Een eerste typerend iets voor Joyce's schrijven, zijn z'n epifanieën. In *A portrait of the Artist as a Young Man* schrijft Joyce wat hij bedoelt met een epifanie:

Onder een epifanie begreep hij een plotse spirituele manifestatie, hetzij in de vulgariteit van het spreken of van een gebaar of in een memorabele fase van de geest zelf. Hij geloofde dat het aan hem de man van de letteren was om deze epifanieën met uiterste zorg op te tekenen, want hij zag dat zij zelf het meest delicate en vergankelijke van de ogenblikken waren (Joyce, 1991, p.185).

Om tot zo'n epifanie te komen noteerde hij letterlijk een stukje dialoog dat hij ergens had opgevangen. Deze dialoog wordt hierbij volledig uit zijn context gehaald, waardoor ze al haar zin verliest. Joyce's epifanieën tonen ons dus dat iets van de taal aan hem ontsnapt. Hij hoort talige dingen die hij letterlijk noteert omdat hij weet dat ze belangrijk zijn, maar wat de betekenis juist is weet hij niet. Deze zinloosheid doet denken aan de hallucinaties van Schreber. Hij hoorde een stem halve zinnen zeggen. Zo'n halve zin kunnen we beschouwen als een S_1 die niet gevolgd wordt door een S_2 , m.a.w. er komt geen S_2 die zin kan geven aan de S_1 . Schreber lost dit op door de zinnen die hij hoort zelf aan te vullen, hij articuleert zelf een S_2 die betekenis kan geven aan de gehallucineerde S_1 . De epifanieën van Joyce kunnen we eveneens beschouwen als een S_1 die niet gevolgd wordt door een S_2 . In de act van het opschrijven van de epifanieën, kunnen we zien wat Joyce's oplossing is voor dit ontbreken van betekenis. De oplossing van Joyce bestaat er niet in een S_2 te formuleren, integendeel, hij noteert deze S_1 letterlijk. Op deze manier isoleert hij de S_1 en kan hij iedere dubbelzinnigheid uit de taal uitsluiten, net doordat hij alles letterlijk noteert, zonder meer. Wat Joyce schrijft is eigenlijk *lalangue* zonder communicatieve waarde. Deze epifanieën van Joyce kunnen we begrijpen vanuit de borromeaanse ketting. We zien hier dat taal, de Symbolische ring, verknoopt is met het Reële, waarbij het Imaginaire, die zin geeft, los komt te staan. Wat Joyce schrijft is inderdaad een taal (S) vol *jouissance* (R) maar zonder zin (I) (Geldhof, 2014b).

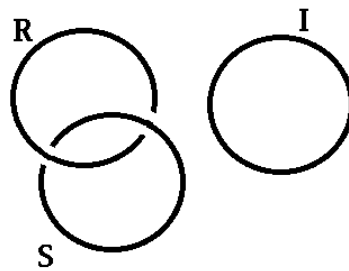
In "A portrait of the Artist as a Young Man" kunnen we eveneens elementen vinden die wijzen op een ontkoppeling van de Imaginaire ring. Ditmaal zal de houding ten opzichte van het eigen lichaam aantonen dat de Imaginaire ring dreigt te ontsnappen uit de borromeaanse knoop. Zo is

er de scène waarin Stephen, het alter ego van Joyce, als kind door zijn leraar op de vingers geslagen wordt:

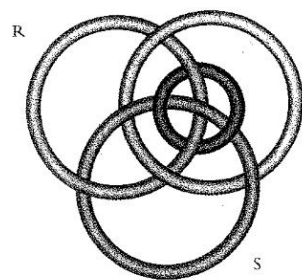
Toen hij bedacht hoe ze gelijk met de klap al opgezwollen van de pijn kreeg hij zo 'n medelijden met ze dat het net was alsof ze niet zijn handen maar die van een ander met wie hij medelijden had (Joyce, 1977, p.62-63).

Dit fragment is één van de voorbeelden die we kunnen aanhalen om op Joyce's vreemde houding ten opzichte van zijn lichaam te wijzen. Hij heeft hier medelijden met zijn handen, alsof het niet zijn eigen handen zijn. Hij lijkt op de één of andere manier los te staan van zijn eigen lichaam. Lacan zegt hierover dat zijn lichaam hem op elk moment ontglipt. Er is voor Joyce een constante dreiging dat zijn lichaam uit de borromeaanse ketting zal wegvallen. Net zoals hij met het neerschrijven van zijn epifanieën een oplossing heeft voor de ontkoppeling van de taal, heeft hij ook voor de ontkoppeling van het lichaam een oplossing. Via "verstervingsrituelen" tracht Joyce zijn lichaam in bedwang te houden. In deze rituelen streeft hij een "voortdurende versterving" van de zintuigen na. Hij legt een aantal maatregelen op aan elk van zijn zintuigen om deze versterving te bekomen. Zo maakt hij er een regel van om bij het wandelen over straat zijn ogen neergeslagen te houden, hij kijkt niet naar links, rechts of achter zich. Deze regel is een voorbeeld van hoe hij de versterving van zijn ogen tracht te bekomen. Deze verstervingsrituelen getuigen van een *savoir-y-faire* die Joyce heeft om met het Reële lichaam om te gaan. Joyce heeft nog een tweede oplossing voor zijn ontkoppeld lichaam. Door zijn autobiografie op te schrijven, maakt hij een Imaginaire dubbel van zijn levensverhaal en een literaire kopie van zijn lichaam (Geldhof, 2014b). Lieven Jonckheere (2007) zegt hierover dat Joyce via zijn alter ego Stephen Daedalus een externe back-up maakt van zijn spiegelego dat steeds dreigt te crashen.

In "Finnegans Wake" is duidelijk merkbaar dat Joyce tot een sinthoom is gekomen. Hij weet zijn symptoom op een danige manier te gebruiken dat hij er van kan genieten. Zo weten we dat hij gierend van het lachen achter zijn schrijftafel zat, genietend van zijn eigen taalspelen. Hij genoot er van alle zin uit de taal te verdrijven, de taal te reduceren tot afval. Joyce zelf zegt "*A letter, a litter*". Vaak wordt gesteld dat Finnegans Wake onleesbaar zou zijn. Lacan (1975) zegt hierover dat dit klopt wanneer je er iets van zin in zou zoeken. Het is namelijk complete non-sense, het staat buiten de zin. R en S zijn in elkaar vastgehaakt, I die zin zou kunnen toevoegen is uitgesloten. Een interessantere manier om Finnegans Wake te lezen is dan ook om het te lezen als een opeenvolging van betekenaars die doordrenkt zijn van *jouissance* (Skriabine, 2012).



Figuur 6. Knoop met fout



Figuur 5. Joyce-knoop (Geldhof, 2014b)

Het probleem van Joyce is een gebrekkige inschrijving in het Imaginaire en een vermenging van het Symbolische en Reële . Net dankzij deze vermenging van het Symbolische en Reële , zonder het Imaginaire, ontwikkelt Joyce een unieke schrijfstijl. En rond deze bijzondere schrijfstijl cultiveert hij het Imaginaire beeld van zichzelf als groot schrijver (Geldhof & Vanheule, 2014). Deze externe back-up als verdubbeling van de Imaginaire ring vormt zo een vierde ring, het sinthoom. Het is net doordat de Imaginaire ring ontkoppeld was, dat deze verdubbeld kon worden om een vierde ring te bekomen die de hele structuur weer vast kan zetten. De fout, het ontkoppelde Imaginaire, wordt hier dus hersteld precies op de plaats van de fout, via het Imaginaire kunstenaarself (Geldhof, 2014b. Bemerkt dat de initiële fout blijft, het Symbolische en het Reële blijven in elkaar vastgehaakt. Maar dankzij het sinthoom kan de Imaginaire ring nu niet meer ontsnappen (Dravers, 2005).

Besluit

Ons uitgangspunt voor deze literatuurstudie was kunst als *sinthoom*. Dit concept bracht ons bij het laatste onderwijs van Lacan en de borromeaanse knoop die hier een essentieel element van is. We zagen hoe we wiskundig een knoop kunnen definiëren en wat de knopenleer te bieden heeft

voor de psychoanalyse. De borromeaanse knoop verduidelijkt drie zaken uit Lacans onderwijs. Ten eerste het statuut van het gat. Lacan sprak eerder al over het tekort, maar met de borromeaanse knoop wordt duidelijk dat het tekort niet hetzelfde is als het gat. Hierbij zagen we dat we het gat in de borromeaanse knoop best kunnen interpreteren als het gat van de seksuele non-rapport. Ten tweede zagen we dat we in Lacans laatste onderwijs de registers van het Reële, Symbolische en Imaginaire anders moeten interpreteren dan bij de klassieke Lacan. In de borromeaanse knoop zijn de drie registers evenwaardig en los van elkaar. Dit betekent dat ze ieder op zich bestaan, en niet in functie van elkaar gedefinieerd worden zoals bij de klassieke Lacan. Ten derde verdwijnen door de borromeaanse knoop de diagnostische categorieën – neurose en psychose – naar de achtergrond. Bij de klassieke Lacan lag het accent op het al dan niet geïnstalleerd zijn van de Naam-van-de-Vader: als die er niet was hadden we te maken met een psychotisch subject. Lacan stelt in zijn laatste onderwijs dat de borromeaanse knoop bij ieder subject mislukt, we hebben een sinthoom nodig om de drie ringen bijeen te houden. De Naam-van-de-Vader is dan een soort ready-made sinthoom, en ieder subject kan zelf iets uitvinden dat als sinthoom kan dienen.

We zagen dat James Joyce erin is geslaagd via zijn kunst tot een sinthoom te komen. Wat een symptoom met een lijdensdruk had kunnen zijn, heeft hij via zijn schrijven kunnen ombuigen tot iets wat hem genot verschaft. Joyce is hiermee zeker geen alleenstaand geval. In het tweede luik van deze masterproef wordt onderzocht of we een dergelijk sinthoom terug kunnen vinden bij een andere kunstenaar, namelijk Philippe Vandenberg. Tegelijk wordt in dit onderzoek de geschetste theorie getest op haar bruikbaarheid en wordt de claim dat de borromeaanse knoop ook iets te zeggen heeft over de neurose, getest.

Deel 2: Empirisch onderzoek: een thematisch gedreven single-case study

Methode

Onderzoeksdoelen.

We besloten het eerste deel van deze masterproef met de casus James Joyce, besproken vanuit de borromeaanse kliniek. Er is reeds veel inkt gevloeid over Joyce als psychoticus die zich staande wist te houden dankzij zijn schrijversego dat als verknopend element functioneerde. In de inleidende literatuurstudie zagen we eveneens dat het laatste onderwijs van Lacan een verschuiving van het particuliere naar het singuliere inhoudt. Ieder heeft te zoeken naar een manier om de drie registers te verknopen. In het tweede deel van deze masterproef wordt onderzocht hoe we het kunstenaarschap als dergelijk verknopend element kunnen begrijpen. Tevens wordt nagegaan of we vanuit de borromeaanse kliniek inderdaad ook iets kunnen zeggen over de neurose. Het in de inleiding geschetste theoretisch kader wordt gebruikt en tegelijk afgetoetst aan de hand van een casus. De single-case study werd gekozen als onderzoeksdesign volgens de logica van de theorie die we zullen gebruiken. De borromeaanse kliniek is namelijk een kliniek van het singuliere waarbij de theorie dient als kader om iets te begrijpen binnen de logica van het subject. Op de gekozen casus werd een thematische analyse uitgevoerd.

Thematisch gestuurde single-case study.

Een case study kan een veelheid aan vormen aannemen. Willig (2013) beschrijft 5 algemene kenmerken: ten eerste wordt er een idiografisch perspectief gehanteerd. Het accent ligt hier op het begrijpen van de logica van de individuele casus. Er wordt dus niet op zoek gegaan naar generaliserende wetten zoals dat vanuit nomothetisch perspectief wel gebeurt. Ten tweede is het een holistische benadering, wat betekent dat er aandacht is voor contextuele data en de casussen dus niet als geïsoleerd van hun omgeving worden beschouwd. Een derde kenmerk is dat er aan triangulatie wordt gedaan. Er worden verschillende databronnen gebruikt wat de onderzoeker aanzet om de casus vanuit verschillende perspectieven te benaderen. Dit faciliteert een diepgaand begrip van het onderzoeksonderwerp. Als vierde is er het temporeel element, case studies houden rekening met veranderingen over de tijd heen. Tot slot, als vijfde kenmerk is er de rol van theorie. Case studies kunnen ofwel gebruikt worden om een nieuwe theorie te ontwikkelen ofwel om een bestaande theorie te testen of verduidelijken. Het is deze laatste wat in dit onderzoek zal gebeuren.

De case study wordt hier geanalyseerd om na te gaan of de theorie rond het sinthoom effectief opgaat en of de borromeaanse kliniek inderdaad iets te zeggen heeft over de neurose.

Een case study betekent niet automatisch dat er maar één casus onderzocht wordt. Yin (1994) schuift drie redenen naar voor waarom men voor een single-case design zou kiezen. Ten eerste zou de casus kunnen dienen om een reeds bestaande theorie te testen. Ten tweede zou het kunnen gaan om een extreme casus waar de onderzoeker zelf in geïnteresseerd is. Ten derde zou het kunnen gaan om een specifieke casus die bijzonder interessant is omdat ze niet eerder toegankelijk was. Het is de eerste twee opgesomde redenen vormden de motivatie om voor een single-case design te kiezen. Zoals gezegd is het onderzoeksdoel om een bestaande theorie te testen, maar ook de rijkheid en de extremiteit van de gekozen casus maakten dat deze best als op zichzelf staande casus, en dus zonder het betrekken van andere casussen, bestudeerd kan worden.

Wat betreft de keuze van de casus dient gezegd dat deze instrumenteel is, er wordt dus niet aan randomselectie gedaan, wel wordt er gekozen voor een casus die een voorbeeld van een algemener fenomeen is, zoals dit in dit onderzoek gebeurde (Hamel, 1993). Hiernaast is het ook mogelijk om een casus te selecteren vanuit de intrinsieke interesse van de onderzoeker, maar ook hier gaat het niet om random selectie maar om een weldoordachte keuze (Willig, 2013).

Binnen een case study dient ook een onderzoeksmethode gekozen te worden. Wij hebben gekozen voor een thematische analyse. Deze methode werd gekozen omdat ze toelaat patronen te identificeren zonder te vertrekken vanuit een theorie. Zoals uit de procedure zal blijken, heeft de onderzoeker zich tijdens de eerste fasen niet beroept op het theoretisch kader (Braun & Clarke, 2006). In de eerste fasen van het onderzoek – vertrouwd worden met de data en het genereren van initiële codes – werd de data geanalyseerd met het onderzoeksdomein (kunst als stabiliserende factor) in het achterhoofd. Pas in een tweede beweging – bij het formuleren van de thema's – werd de theorie actief betrokken in het analyseproces. Dat de theorie niet vanaf de eerste stap een belangrijke rol speelt was voor ons belangrijk daar een deel van onze onderzoeksvraag eruit bestaat of de theorie inderdaad iets te zeggen heeft over de casus. Het gebruik van thematische analyse maakte het ons mogelijk eerst patronen in de data te identificeren alvorens ze vanuit het geschetste theoretisch kader te begrijpen.

Procedure.

In wat volgt wordt zo helder en beknopt mogelijk uiteen gezet welke procedure gevolgd werd in het selecteren en analyseren van de data. Indien men hieromtrent meer gedetailleerde informatie wenst, is het mogelijk het onderzoeksdagboek op te vragen waarin de ondernomen stappen gedocumenteerd staan.

Zoals gezegd gebeurt de selectie van een casus niet random. Voor dit onderzoek zochten we een kunstenaar die iets te zeggen zou kunnen hebben over welke rol het kunstenaarschap in zijn/haar leven speelt. We kwamen terecht bij de schilder Philippe Vandenberg die in 2009 zelf een einde aan zijn leven maakte en wiens schrijven (zowel van hem als over hem) via het archief beschikbaar werd gesteld. Dit archief, door de *Estate Philippe Vandenberg* dat in 2012 opgericht werd door zijn kinderen om het artistiek nalatenschap van de schilder levend te houden en open te stellen voor wetenschappelijk onderzoek, werd ter beschikking gesteld aan de UGent.

In het licht van contextuele inbedding waarover eerder sprake, maakten we ons vertrouwd met zijn oeuvre en biografie. Hier komen we op terug in het deel “casusbeschrijving”. De volgende stap in dit onderzoek zou zijn een eerste selectie te maken in het beschikbare materiaal (het archief telt 42 dozen, bestaande uit 1654 mappen en wordt nog steeds aangevuld). Er werd besloten om ons te beperken tot drie databronnen also een gedetailleerde en diepgaande studie vanuit verschillende perspectieven te kunnen uitvoeren, zonder het overzicht te verliezen. De eerste databron die we weerhielden waren de literaire teksten geschreven door de kunstenaar. Dit omdat hij in deze teksten vanuit zijn eigen subjectiviteit getuigt over waar het schilderen voor hem om gaat. Deze vulden we aan met een tweede databron, namelijk interviews die van hem waren afgenomen. Deze zagen we als een aparte databron, daar in deze op een andere manier gesproken wordt. Wat hij te vertellen heeft in de interviews is deels gestuurd door de interviewer, waardoor soms langer stilgestaan wordt bij zaken waar hijzelf niet zo uitgebreid of in het geheel niet zou bij stilstaan (bemerkt dat het omgekeerde ook geldt: in de teksten kunnen andere dingen ter sprake komen dan in gesprek met een interviewer). Tot slot werd een derde databron gekozen die niet kon ontbreken in dit onderzoek: zijn schilderijen. Gezien het onderwerp van deze thesis vonden we het belangrijk om ook het beeld zelf aan het woord te laten.

Vervolgens werd binnen de drie databronnen verder geselecteerd, wat gebeurde in samenspraak met de beheerder van het *archief Philippe Vandenberg*. Uiteindelijk bleven er drie teksten over, waarna een volgende tekst geen nieuwe informatie meer toevoegde. Ook bij de interviews werden er drie weerhouden, ieder afgenomen vanuit een verschillende perspectief. De eerste interviewer

is Gérard Berréby, een schrijver, de tweede interviewer is de kunstenaar Ronny Delrue en tot slot vanuit kunsthistorisch perspectief Iris Paschaldis, huidig hoofd collectie van het S.M.A.K.. De selectie van de schilderijen gebeurde wanneer het analyseproces reeds gestart was en er al een voorlopige themastructuur bestond. Deze werd gebruikt om uit Vandenbergs omvangrijke oeuvre een aantal schilderijen te selecteren. Er werden 50 schilderijen weerhouden om te analyseren, bij ieder van deze schilderijen werd genoteerd welke motieven er in het schilderij te zien zijn. Na deze lijsten naast elkaar te leggen werd besloten dat met een selectie van 11 schilderijen de data voldoende verzadigd was.

Daar er gekozen werd voor thematische analyse, volgden we de door Braun & Clarke (2006) vooropgestelde stappen in het analyseproces. Als eerste maakten we ons vertrouwd met de data, wat gebeurde door het inlezen in Vandenbergs biografie en oeuvre, alsook door het tekstmateriaal grondig te lezen tijdens de selectieprocedure. Vervolgens werden de initiële codes gegenereerd waarbij er zo dicht mogelijk bij de tekst gebleven werd. Voor de teksten leverde dit 369 codes op en voor de interviews 408. Tijdens de volgende fase, het zoeken naar thema's, werd een eerste ordening in de codes aangebracht door een aantal codes samen te voegen. Eerst gebeurde dit per tekst of interview, nadien werden de teksten bij elkaar gevoegd alsook de interviews bij elkaar. In de volgende stap, het herzien van de thema's werden de teksten en interviews naast elkaar gelegd en werden ook de schilderijen geanalyseerd. Na deze fase werden de thema's hernoemd om uiteindelijk in een laatste fase verslag uit te brengen.

Kwaliteitscontrole.

In kwalitatief onderzoek hebben zowel betrouwbaarheid als validiteit betrekking op de geloofwaardigheid. De betrouwbaarheid gaat over de geloofwaardigheid van de data, terwijl validiteit gaat over de geloofwaardigheid van de interpretaties en conclusies die de onderzoeker maakt (Stiles, 1993). Voor beide kwaliteitsbewakers werd zorg gedragen. De betrouwbaarheid werd gegarandeerd door aandacht te besteden aan de transparantie. Dit gebeurde als eerste door een onderzoeksdagboek bij te houden dat opgevraagd kan worden. Hierin staan de verschillende stappen van de selectieprocedure genoteerd, voorzien van de gehanteerde selectiecriteria. Hiernaast bevat het onderzoeksdagboek eveneens aantekeningen die tijdens de analyse gemaakt werden, alsook vragen die gesteld werden. Een tweede domein waarop transparant gewerkt werd, is de theoretische achtergrond van de onderzoeker. Hoewel in de eerste analysefasen de theorie zo min mogelijk een rol speelt, is de onderzoeker nooit volledig vrij van een theoretische achtergrond. De onderzoeker is transparant over het theoretisch kader, het laatste onderwijs van

Lacan, door deze in de inleiding te specificëren. Een laatste manier waarop we op transparantie inzetten, was het gebruik van citaten bij het rapporteren van de resultaten. Dit om duidelijk te zijn in waar we de bevindingen vandaan halen en dat ze inderdaad uit de onderzochte data voortkomen.

Om de validiteit van dit onderzoek te garanderen besteedden wij aandacht aan de validiteits-pijlers die Stiles (1993) naar voor schuift. Als eerst was er triangulatie in de databronnen, daar we kozen voor een onderzoeksdesign met drie verschillende databronnen. Dit maakte enerzijds mogelijk om bepaalde bevindingen vanuit verschillende perspectieven te benaderen en zo tot diepgaand en coherent inzicht te komen, waarbij coherentie op zijn beurt bijdraagt aan de validiteit van het onderzoek. De triangulatie bood ons ook de mogelijkheid om bijzondere aandacht te hebben voor tegenstrijdige bevindingen. Deze werden inderdaad gevonden, en na terugkoppeling aan de theorie (reflexieve validiteit) werden deze tegenstrijdigheden net centraal en werd ieder thema vanuit een oppositie geformuleerd. Naast triangulatie werd ook sterk gebruik gemaakt van *peer debriefing* ter garantie dat ook anderen tot dezelfde bevindingen zouden kunnen komen. Dit gebeurde door nauw samen te werken met de *Estate Philippe Vandenberg*, en meer in het bijzonder de beheerder van het archief die tevens bezig is met het interviewen van iedereen die Philippe Vandenberg gekend heeft (gaande van zijn moeder tot mensen uit de kunstwereld die ooit met hem hebben samengewerkt). Zijn vertrouwdheid met zowel het oeuvre en het leven van Vandenberg, alsook zijn kunsthistorische achtergrond, maakten hem een ideale gesprekspartner om bevindingen bij af te toetsen en nieuwe inzichten te verwerven. Ook op meer theoretisch niveau werd er aan *peer debriefing* gedaan door geregeld in overleg te treden met de begeleider van deze masterproef.

Casusbeschrijving.

Dan rest ons nu bondig de casus te situeren. Philippe Vandenberg (Gent, 1952 – Brussel, 2009) is geboren in wat hij zelf een *wankele gezinssituatie* noemt. Zijn vader was een autoritaire hondenkweker, zijn moeder een fragiele alcoholverslaafde (interview met Ronny Delrue, 2007). Op 12-jarige leeftijd kwam hij in aanraking met *De kruisdraging* van Bosch in het MSK, een schilderij dat zijn leven veranderde en een groot aandeel had in zijn beslissing schilder te worden. Een beslissing waar zijn vader zich niet mee kon verzoenen (op weg in een kooi is een man, zijn handen rood, 1998) . Geboren met de vaders familienaam Vandenberghe, ondertekent hij zijn schilderijen met Vandenberg. Een naamsverandering die hij in 1982 officieel maakt (Van Tomme, 2010).

Vandenbergs oeuvre wordt gekenmerkt door een aantal radicale breuken, gaande van een soort abstract expressionisme tot hyperrealisme, en alles daartussen. Het gaat hier effectief om breuken, waarmee bedoeld wordt dat hij gedurende een zekere periode de ene stijl hanteert om er dan radicaal mee te breken en iets compleet anders te doen, wat hij dan opnieuw een zekere tijd aanhoudt, om opnieuw te breken. Op persoonlijk vlak zien we een gelijkaardig patroon: een complete overgave aan een bepaalde relatie om dan over te gaan naar een volgende (Van Tomme, 2010). Verder op persoonlijk niveau wordt zijn leven gekenmerkt door wat hij zelf benoemt als een chronische depressie, gemengd met alcohol en drugmisbruik, welke hij kadert binnen een drang naar zelfdestructie (interview met Ronny Delrue, 2007). Hij beschouwt tekenen en schilderen als enige redmiddel. Hij is hier zo radicaal in dat hij meent dat de dag dat hij er niet meer in slaagt zijn oeuvre te construeren, het met hem gedaan is (Op weg in een kooi is een man, zijn handen rood, 1998). Het is de combinatie van deze ingesteldheid en zijn bereidheid hierover te spreken, dat hem een uiterst geschikte casus maakt voor dit onderzoek.

Resultaten

Na het analyseren van de data werden vijf hoofdthema's gevonden. Ieder van deze thema's bleek een contradictie in zich te dragen, het is dan ook vanuit deze oppositie dat de subthema's opgesteld zijn. Tabel 1 biedt een overzicht van de themastructuur. We zullen telkens eerst de weerhouden thema's toelichten om nadien de verschillende databronnen aan het woord te laten. Hierbij zullen we telkens beginnen met de literaire teksten, nadien zullen we de interviews beschouwen en als laatste de schilderijen. De schilderijen zelf zijn terug te vinden aan het eind van de resultatensectie.

Hoofdthema's	Subthema's	
Thema 1: Ontsnappen aan een systeem: gebruikmakend van het systeem, er aan voorbijgaan	Voorbijgaan aan het systeem m.b.v. schilderen	Mysterie
		Nieuwe herhaling
	Gebruik makend van het systeem: Positie in de marge van het systeem	
Thema 2: De schilder wacht op het schilderij dat hem zal schilderen	Positieve effecten van zichzelf geschilderd te zien op het doek	
	Angst i.v.m. het schilderij dat de touwtjes in handen heeft	

Thema 3: Het lijden speelt een dubbele rol in de constructie van het oeuvre	Lijden voedt het oeuvre, het oeuvre draineert het lijden
	Lijden als een te overkomen obstakel in de constructie van het oeuvre
Thema 4: Fysieke investering in het schilderij	Eigen lichaam inzetten als medium
	Materie is een obstakel
Thema 5: Ontoegankelijke schilderijen als communicatie: een poging zich in te schrijven in de sociale band	Eenzaamheid zet aan om zich via het schilderij tot een ander te richten
	Schilder zijn gaat gepaard met eenzaamheid

Tabel 1. Themastructuur

Thema 1: Ontsnappen aan een systeem: gebruikmakend van het systeem, er aan voorbijgaan.

Dit thema gaat over de onmogelijke verhouding met het systeem. Vandenberg voelt zich gevangen door de limieten die het systeem oplegt en probeert zich hiervan te ontdoen. Dit doet hij niet door ze te negeren of te ontkennen, maar wel door te proberen deze grenzen te verleggen. Dit betekent meteen ook dat hij niet zonder het door hem verafschuwde systeem kan om zich er deels van te bevrijden. Het is vanuit deze dubbelheid dat dit thema uitgewerkt zal worden in twee subthema's. Het eerste gaat over het voorbijgaan aan het systeem, het tweede gaat over hoe hij er gebruik van maakt.

Voorbijgaan aan het systeem m.b.v. schilderen.

Het schilderen helpt Vandenberg op twee manier om voorbij te gaan aan het systeem dat dingen vastzet. Enerzijds door het mysterie een plaats te geven in zijn werken, anderzijds door steeds op zoek te gaan naar manieren om de herhaling te vernieuwen. De twee worden achtereenvolgens besproken.

Mysterie.

Vandenberg tracht te ontsnappen aan het systeem door te vermijden dat iets zou worden vastgepind. Voor hem heeft het schilderij een meerwaarde op het woord, daar door het benoemen iets wordt vastgezet en hij via het schilderij iets probeert te tonen dat dit overstijgt. Hij schildert op zo'n manier dat hij nog iets van het mysterie laat zien. Hier zit voor hem de kracht van het

schilderij. Hij schildert iets op het oppervlak van het doek, maar het ware schilderij ligt er achter en moet door de toeschouwer (en de schilder zelf⁶) ontdekt worden.

Over dit thema zegt Vandenberg in de tekst *Op weg in een kooi is een man, zijn handen rood* het volgende: “Woorden zijn ontoereikend. Het onzegbare wordt geschilderd. Mijn lezing bevat vragen, maar geen antwoorden over het wat en het hoe van het schilderij. Die antwoorden bestaan niet. Een schilderij functioneert parationeel, voorbij de rede en voorbij haar eigen verhaal. Woorden kunnen haar mysterie niet aan.” Met dit citaat maakt hij ons duidelijk dat het beeld iets van het mysterie bevat waar taal niet bij kan. In dezelfde tekst maakt hij tevens duidelijk dat dit mysterie te maken heeft met het onbegrensde, wat voor hem van groot belang is: “Ik heb het mysterie nodig, het mysterie van het draaiend schilderij. Het mysterie bevat de hoop. Het ontrafelen van het mysterie is het bepalen van grenzen, wat mij beperkt. Ik heb nood aan het onbegrensde.”

In tegenstelling tot de literaire teksten, wordt in de interviews niet zozeer de nadruk gelegd op de meerwaarde van het beeld t.o.v. de taal. Het belang dat hij hecht aan het mysterie blijkt echter wel duidelijk uit de interviews: “Ik geloof dat er in zekere mate een mysterie moet stralen uit het doek, dat gedeeltelijk ondoordringbaar moet blijven” (Interview Gérard Berréby). Ook het onderwerp van de nieuwe herhaling snijdt hij aan in de interviews, bijvoorbeeld in het interview met Ronny Delrue: “Eigenlijk herhaalt elke kunstenaar zichzelf, steeds opnieuw, maar de herhaling is altijd vernieuwend en daardoor ontstaat evolutie.”

Onze derde databron is een selectie schilderijen uit Vandenbergs oeuvre. Dit thema werd niet teruggevonden in een specifiek schilderij.

Nieuwe herhaling.

Ook op een andere manier helpt het schilderij Vandenberg om niet vast te geraken in een systeem. In het schilderij realiseert hij het nomadische, onder de vorm van nomadenschap als motief, maar ook door zijn oeuvre mobiel te houden door zich niet enkel te herhalen. Wetend dat hij niet anders kan dan zichzelf te herhalen – bijvoorbeeld in de steeds terugkerende motieven – zoekt hij naar manieren om die herhaling te vernieuwen. Hij zoekt steeds nieuwe manieren om de motieven die in hem zitten vanuit een nieuwe hoek te benaderen. Bij momenten is hij hier vrij radicaal in, dan vernietigt hij zijn werken door ze als ondergrond te gebruiken voor een volgend schilderij. Vaak gaat het hier dan ook om stilistische breuken in zijn oeuvre. Op deze manier verhindert hij dat de

⁶ Hoe we moeten begrijpen dat de schilder zelf moet ontdekken waar het schilderij over gaat wordt duidelijk in thema 2: De schilder wacht op het schilderij dat hem zal schilderen.

structuur die hij op zijn doek creëerde als beperkend systeem zou gaan functioneren. De oude structuur maakt plaats voor de zoektocht naar een nieuw systeem om zo het oeuvre bewegend te houden.

In *Lettre au nègre* zet hij uiteen dat de herhaling steeds nieuw moet zijn: « L’homme n’est capable que de répétition. [...] Or à moins d’être au point d’en faire une habitude, la répétition c’est toujours nouveau. Chaque icône⁷, chaque répétition d’icône doit être nouvelle. Chaque toile que le nègre⁸ peint doit être une répétition nouvelle. » In de tekst *Op weg in een kooi is een man, zijn handen rood* licht hij toe hoe hij de herhaling tracht te vernieuwen. In een eerste citaat gaat het over hoe hij de motieven benadert, in een volgend citaat gaat het over het vernietigen van voorgaand werk: “Een schilder wordt geboren met zijn motieven en blijft er zijn hele leven ronddraaien. Ze staan gebrand in de vloer van zijn kooi. Ik bedoel ook: de schilder werkt zijn hele leven aan hetzelfde schilderij [...] Ik leg de tekening midden in de kooi. Ik kruip er in een cirkel omheen. Voortaan zou ik dat mijn leven lang doen: trachten steeds het beeld en haar motief of het motief van het beeld vanuit een andere hoek te betrappen” en: “Het creatieve proces bestaat voor een groot deel uit vernietiging. Het resultaat van de zoektocht, het werk dus, is altijd voorlopig; trouwens uit de vernietiging, het puin, van het ene schilderij ontstaat het volgende.”

In het interview met Ronny Delrue verduidelijkt hij wat de inzet is van de vernietiging in het licht van deze nieuwe herhaling: “De orde van gisteren moet ten bate van de orde van vandaag grondig aangepakt of vernietigd worden. Het is onmogelijk bij een bestaande orde te blijven” en “Er loopt een rode draad doorheen mijn oeuvre, maar ik merk dat er vaak stijlbreuken in voorkomen omdat ik zo de verveling⁹ probeer tegen te gaan.”

Op afbeelding 1 kunnen we het gevoel gevangen te zitten in een systeem herkennen. In dit werk¹⁰ zien we kisten voorzien van benen die in een cirkel stappen. Midden in de cirkel staat iemand met

⁷ Eerder in de tekst maakt Vandenberg duidelijk wat hij met *icône* bedoelt: “Reste l’icône. L’image du *tout soi*. ” Het is een schilderij waarbij de schilder zichzelf schildert. Niet zoals men in een autoportret zichzelf afbeeldt, maar eerder op te vatten als een schilderij waarin de schilder een beeld geeft aan iets dat in zichzelf speelt. Dit wordt duidelijker bij thema 2: De schilder wacht op het schilderij dat hem zal schilderen.

⁸ Eerder in de tekst beschrijft Vandenberg wie hij precies bedoelt met “neger”: “Je n’aime plus que les nègres, les nègres de la peinture. Ceux qui vont d’accident en accident. Les errants, les analphabètes, les hantés, les estropiés, les borgnes, les boiteux, les crocodiles dans le désert. Les étonnés, les désabusés. Ceux qui, comme les arbres, souffrent de la sève et ne sentent pas la chute des feuilles. »

⁹ In ditzelfde interview met Ronny Delrue verduidelijkt Vandenberg over welke verveling het gaat: “Ik heb het hier over de Verveling met een grote V: het moeten doorgaan met de dagelijkse herhalingen om in leven te blijven [...] een fundamentele menselijke verveling.”

¹⁰ Waarschijnlijk refereert dit werk naar “The Prison Courtyard” van Van Gogh (1890), waarop zoals de titel verradt de binnenplaats van een gevangenis zien, waar een groep gevangenen gedwee in een cirkel stapt.

een stok in de hand die de orde lijkt te handhaven. Buiten de cirkel zijn er drie honden en een man die het tafereel gade slaan. Men zit gevangen in een systeem waar ze gedwongen worden zich aan de regels te houden, zonder het zelf te zien daar ze deel uitmaken van het systeem. Het zijn zij die buiten het systeem staan die zicht hebben op het gevangenschap, het dwangmatig volgen, de sleur. Hoewel er in een cirkel – wat niet geassocieerd wordt met vooruitgang – wordt gelopen, is in dit werk toch het thema van beweging aanwezig. Een ander werk waarin het bewegen centraal staat is afbeelding 2. Op dit schilderij zien we een paar stappende voeten, voorzien van de cynisch klinkende zin “ce que je peux”, alsof de schilder voelt dat zijn dwang om steeds te bewegen ook een keerzijde heeft. Een werk waarin de beweging wel als nomadisch en grensverleggend terugkomt, is afbeelding 3. Hier zien we stappende monniken die in brand staan¹¹ en die gevolgd worden door twee andere monniken. Er zijn twee wegen die naar dit tafereel leiden. De ene wordt bewandeld door een groep raven, aan het begin van de andere staat een reiziger (met wandelstok in de hand) die de weg gewezen wordt.

Het vernietigen van oud werk om tot iets nieuw te komen zien we het duidelijkst in de kamikaze-reeks. Afbeelding 4 is hier één van. We zien hier een effen oranje doek met rechtsonder de letters “KA”. Aan de textuur van het schilderij kan je zien dat er verschillende andere verflagen onder schuilen. Het voorgaande werk is dus vernietigd om plaats te maken voor een nieuw werk.

Gebruik makend van het systeem: positie in de marge van het systeem

Hoewel schilderen Vandenberg helpt om zich af te zetten tegen het systeem, maakt hij gebruik van het systeem om zich een positie toe te eigenen. De positie die hij kiest is in de marge – en dus niet volledig losgekoppeld – van het systeem. Het is bovendien net over dit systeem – waar hij zichzelf buiten plaatst – dat hij via zijn oeuvre iets tracht te zeggen. Deze marge ziet hij als een plaats waar uitersten kunnen bestaan, in tegenstelling tot het systeem dat hij benoemt als *grijze zone*.

In de tekst *Médicaments et créativité* verduidelijkt Vandenberg wat zijn positie in de marge hem oplevert: «La vision de l'artiste, je l'apparente à l'hallucination. L'hallucination comme expression d'une réalité - la réalité - inacceptable car douloureuse car dépassant les limites du système qui, justement, se protège de la marge, d'où se “voit” la réalité. Le voyant se trouve en dehors du bocal qu'est le système dans tous ses aspects. C'est dans la marge que se trouve l'insupportable mais véridique miroir de la condition humaine. L'artiste est le seul, l'ultime

¹¹ Op dit motief wordt bij thema 4: “fysieke investering in het schilderij” teruggekomen. Binnen dit thema beperken we ons tot het accent op het gegeven dat ze stappen.

réaliste.» Over de marge i.v.m. extremisme zegt hij in diezelfde tekst: : “LA ZONE GRISE, la zone limitée, la zone située entre le blanc éclatant, aveuglant et le noir de l’obscurité tellement merveilleuse et tentante. Une zone où je ne pourrais peindre car justement la création véridique se situe en dehors de ce commun, en dehors de ce possible effroyable. Je ne peux me guérir et me détruire que par l’extrémisme, voire un terrorisme personnifié.”

Ook in het interview met Gérard Berréby is Vandenberg zeer duidelijk over zijn positie in de marge: “Alechinsky is een schilder van het centrum. Ik zelf ben nogal gefascineerd door de marges. Daar ben ik opgegroeid, daar heb ik mezelf gepositioneerd. Daar heb ik mijn ontmoetingen.”

Het schilderij afbeelding 1 werd reeds genoemd om te duiden op de aanwezigheid van het systeem. Onder de vorm van de man en de honden die van buitenaf het tafereel gadeslaan, toont het ook iets i.v.m. dit thema. De *voyant* die zicht heeft op het systeem is diegene die er buiten staat. Ook op afbeelding 5 staan de zieners buiten een afgebakend systeem. Zonder er zelf deel van uit te maken hebben ze zicht op een aantal wrede scènes die zich binnen een afgebakende zone – het systeem – afspelen.

Thema 2: De schilder wacht op het schilderij dat hem zal schilderen.

Dit thema gaat over de passieve positie die Vandenberg zichzelf toeschrijft in verhouding tot het schilderij dat hij maakt. Wanneer hij aan een schilderij begint, weet hij niet op voorhand wat er op het doek zal verschijnen. Het voelt voor hem alsof het schilderij beslist over het hoe en wanneer van het schilderij, niet hij. Als schilder is hij aanbrengrer van een beeld (van zichzelf) dat zich aan hem aandient en waar hij geduldig op moet wachten. Het herkennen van zichzelf in het schilderij gaat gepaard met opluchting, maar het wachten er op heeft een keerzijde van angst en ongeduld. Beide effecten worden achtereenvolgens besproken.

Positieve effecten van zichzelf geschilderd te zien op het doek.

Het moeilijkste moment tijdens het schilderen is voor Vandenberg het moment waarop hij beslist dat het schilderij klaar is. Dit is het moment waarop hij oordeelt dat hij inderdaad iets van zichzelf heeft geschilderd. In een achterafbeweging ontstaat er betekenis over dingen die hij heeft meegemaakt. Deze betekenis staat in verband met orde. Voordat hij het schilderij aanvaardt is er chaos, wat voor hem ondragelijk is en hem aanspoort te schilderen. Wanneer hij het beeld herkent als iets van zichzelf, ontstaat er orde in die verlamdende chaos, wat gepaard gaat met opluchting.

Het gecreëerde beeld geeft hem tijdelijk een gevoel van eenheid. Eens het beeld er is, kan hij niet meer zonder.

In *Op weg in een kooi is een man, zijn handen rood* staat hij het uitgebreidst stil bij dit thema. Hij zet er uiteen niet hij maar het schilderij het beeld bepaalt: “Wat gebeurt beslist het schilderij. Ik ben niet vrij, ik kies het schilderij niet, het schilderij kiest mij. Het schilderij komt mij halen, om door mij geschilderd te worden. Daarop moet ik wachten. Schilderen is grotendeels wachten op de visite van het schilderij.” In diezelfde tekst maakt hij ook duidelijk dat hij eerst het beeld creëert om het nadien te herkennen: “Het is verwonderlijk maar ook deze voor mij nieuwe motieven herken ik eigenlijk, hebben steeds diep in mij gewacht om gebruikt, geplaatst te worden op het witte vierkant”, alsook dat anekdotes uit het verleden betekenis krijgen: “Later begreep ik de cruele pracht van dit gebeuren [vader komt de trap af en spuwt op mij], en de anekdote wordt een metafoor [in het schilderij]”. Ook licht hij toe hoe hij rust vindt dankzij de orde die in de chaos gecreëerd wordt wanneer hij zichzelf geschilderd ziet: “Chaos is de vernietiger van de eenvoud, en eenvoud is de kracht. Door orde te scheppen met potloodlijnen op een wit blad, ruim ik in mijn ziel op, hoe extreem en voorlopig die orde ook is en hoever ook ik het schilderij over de rand van de afgrond duw, op de limiet van haar instorten en mijn ondergang. Het schilderij kantelt en haar extreme orde op dat éne extreme vastgelegde moment van kanteling brengt mij een moment van rust, een moment van verwondering, een moment van kanteling. Ik wordt [sic] geschilderd.”

Meer dan in de teksten legt hij in de interviews het accent op het accepteren, gelinkt aan zichzelf herkennen, als deel van het creatieproces. Bijvoorbeeld in het interview met Ronny Delrue: “Het moment waarop je een schilderij accepteert, is wellicht het belangrijkste moment van het creatieve proces. Dan wordt er beslist of het schilderij al dan niet blijft bestaan. Na het wachten op de visitatie is er het wachten op de acceptatie. Je wordt uiteindelijk geconfronteerd met iets dat je niet kent, iets dat je niet kunt vergelijken.” In hetzelfde interview staat hij ook even stil bij het creëren van orde in de chaos: “Ik ga niet zeggen dat orde brengen op het witte doek of blad mij een soort rust geeft, maar ik voel dat wel vaak als het schilderij of de tekening er effectief is.” In het interview met Gérard Berréby heeft hij het over het gevoel van eenheid dat het schilderij hem verleent: “Het doek is de lege ruimte waarin de schilder (en het vraagt moed om toe te geven dat we in stukken uiteen liggen!) het gemis kan sublimeren door iets te creëren dat op eenheid lijkt.”

Het zichzelf herkennen in het geschilderde is dan wel aanwezig in al zijn schilderijen (die hij heeft geaccepteerd), maar dit thema komt niet terug als onderwerp van zijn schilderijen wanneer we deze als op zichzelf staande databron beschouwen. Het wachten op het beeld komt wel terug als motief in de schilderijen, maar meteen gekoppeld aan de negatieve keerzijde. De bespreking van deze schilderijen zullen we dan ook bewaren voor het volgend subthema.

Angst i.v.m. het schilderij dat de touwtjes in handen heeft.

Het gegeven dat de schilder zelf niet te beslissen heeft over hoe en wanneer het schilderij komt, maakt hem ongeduldig. Het is voor hem noodzakelijk dat het schilderij komt, waardoor het wachten gepaard gaat met de angst dat het schilderij misschien nooit meer zal komen.

De tekst waarin dit het duidelijkst is, is *Lettre au nègre*: «Rien ne sert de gueuler. Il suffit d'attendre. Mais l'attente use son homme. L'attente, c'est la tension ininterrompue où plus personne ne peut te voir. C'est le rongement par le vide absolu. Toujours la solitude. Et alors parfois, lorsqu'on est à bout, que la catastrophe est invivable au point qu'on voudrait y mettre un terme, que l'urgence risque de t'écraser comme on écrase une mouche velue sur la vitre (vue sur l'Eden), alors parfois, la toile vient, l'icône, comme une dame en visite. Sans rendez-vous, elle frappe à la porte. Tu as avantage à être là. Présent, prêt. »

Ook het interview met Ronny Delrue biedt verduidelijking hieromtrent: “Ik denk dat het wachten het moeilijkste is. Het uiteindelijke uitvoeren is minder pijnlijk omdat het denken dan andere proporties krijgt en compleet overvloedt in het handelen. Als je wacht en niet handelt, ben je alleen maar bezig met denken. Dat is zeer moeizaam. Ik heb het gevoel dat er op dat moment iets open is in mij, een gat dat openstaat voor het schilderij of de tekening. Een gat waarin ik die visitatie in mij kan opnemen. Voor ik terug naar de buitenwereld stap, moet dat gat zich kunnen sluiten. Ik ben dan helemaal ongedekt.”

Op schilderij afbeelding 6 zien we de dunne lijn tussen geduldig wachten op het schilderij en de wanhoop dat ze misschien niet zal komen. Op dit doek staan vier mannen afgebeeld die wandelen op een weg die geflankeerd is door de woorden “patience” en “death”. Ieder van hen heeft een schaal in de hand, op drie er van ligt een slak, die symbool zou kunnen staan voor het geduldig wachten. Eén van hen draagt een schaal met een doodshoofd, wat zou kunnen betekenen dat het wachten hem fataal is geworden. Een gelijkaardige symboliek zien we op afbeelding 5. Hier zijn er eveneens vier wandelende mannen met een schaal in de hand, maar hier dragen ze alle vier een slak. Het schilderij is tevens voorzien van het bijschrift “now patience is flowering into death”, waaruit we zouden kunnen opmaken dat de schilder meer geduld moet uitoefenen dan hem lief is.

Thema 3: Het lijden speelt een dubbele rol in de constructie van het oeuvre.

Dit thema gaat over de rol die het lijden in het oeuvre krijgt toebedeeld. Creativiteit is voor hem duidelijk een tweesnijdend zwaard. Enerzijds ziet hij er de redding van zijn lijden in en ziet het

lijden zelfs als noodzakelijke voorwaarde om te creëren. Anderzijds ziet hij ook de keerzijde, namelijk dat het lijden dat de creativiteit voedt hem ten gronde kan richten en zo een te overkomen obstakel vormt.

Lijden voedt het oeuvre, het oeuvre draineert het lijden.

Het lijden maakt voor Vandenberg deel uit van het creatieproces aangezien ondanks de pijn, ieder schilderij ook vanuit een genot gemaakt is. Meer nog, het is zijn drijfveer. Hij meent niet anders te kunnen dan te creëren vanuit zijn lijden, aangezien lijden voor de noodzaak tot creëren zorgt. Dankzij het schilderen slaagt hij er in zijn lijden te verminderen. Het oeuvre is voor hem bovendien het enigste wat hem zou kunnen genezen van zijn lijden. Ook wanneer hij schilderkundig vast zit. Dan heeft hij nood aan hulpmiddelen die hem helpen de weg naar zijn oeuvre terug te vinden.

In *Médicaments et créativité* zegt hij dat het lijden hem er toe heeft aangezet om kunstenaar te worden: “je suis devenu ce qu’on nomme artiste, cherchant une guérison, par angoisse, par besoin de consolation.” Opnieuw in *Médicaments et créativité* verklaart hij dat het oeuvre de enige weg naar genezing is maar soms hulp nodig heeft om deze weg te kunnen volgen: “La responsabilité du médecin, son talent seront justement de trouver le traitement exact psychique ou chimique, qui soulagera le patient - créateur ou non - l’ouvrira à son oeuvre délivrante, sans l’amoindrir. Il l’aidera - s’il y a nécessité de création - justement à exalter ce talent, car c’est la création et non la médication qui consolera.”

Net zoals in de teksten spreekt hij zich in de interviews uit over kunst maken vanuit een lijden, bijvoorbeeld in het interview met Iris Paschalidis: “Ik ken heel weinig schilderijen over geluk. Omdat, ik denk dat een gelukkig mens, of een mens die denkt gelukkig te zijn, absoluut geen behoefte heeft om dat uit te drukken.” In het interview met Gérard Berréby verduidelijkt hij hoe hij de weg naar het schilderen als genezing heeft gevonden: “Ik heb nooit ergens anders verlichting of opluchting gevonden. Mijn ouders waren er enorm tegen dat ik schilder werd. Maar de ontdekking van de schilderkunst via het doek van Jeroen Bosch ‘Christus draagt het Kruis’ in Gent, wanneer ik ongeveer twaalf jaar oud was, was voor mij de gelegenheid om me uit de gezinskooi te verwijderen waarin ik aan het stikken was. Het was een opluchting, een verlichting. Dat was een eerste keuze, klaar en eenvoudig: ik wilde schilderen en niets anders. In die zin was schilderen voor mij absoluut noodzakelijk. Het gaf me de gelegenheid om te ontsnappen uit de omheining van het dagelijkse leven.” In hetzelfde interview staat hij stil bij iets waar hij het in de teksten niet over heeft, namelijk het nauwe verwantschap tussen pijn en genot: “Maar laten we

niet vergeten dat elk echt schilderij, hoe wreed en tragisch ook, met ‘genot’ geschilderd is, zelfs wanneer de daad van het schilderen ‘pijn’ inhoudt.”

Ook uit zijn schilderijen blijkt dat hij inderdaad geen *gelukkige kunst* maakt. Afbeelding 5 is één van de vele schilderijen waar wrede taferelen op afgebeeld staan. We zien hier een onthoofding, een verkrachting en mensen op de brandstapel.

Lijden als een te overkomen obstakel in de constructie van het oeuvre.

Wanneer het lijden voor Vandenberg te sterk wordt en hem richting de waanzin duwt, is het hem onmogelijk nog een oeuvre te construeren. Op die manier wordt het lijden een obstakel dat overwonnen moet worden óm kunst te kunnen maken.

In *Médiacaments et créativité* benoemt Vandenberg de waanzin als een obstakel waar hij voorbij moet om een oeuvre te kunnen construeren: “L’artiste attendeur, même médicamenté, sombrera dans une folie ne laissant pas d’oeuvre. Et justement la folie ne laisse pas d’oeuvre “comment la dépasser ?”

In het interview met Iris Paschalidis legt hij de boutade *la folie ne laisse pas d’oeuvre* verder uit: “de waanzin laat geen oeuvre achter, laat geen oeuvre na... als ge als kunstenaar uw limieten verzet, wat eigen het doel is van de kunstenaar, constant zijn limieten te verzetten. Maar als ge dan echt in de waanzin terechtkomt, dat ge dan in een soort hals terecht komt, die geen oeuvre meer toelaat.” In het interview met Ronny Delrue beschrijft hij het lijden eveneens als iets dat eerder belemmerend is voor het oeuvre: “Het creëren van een schilderij of een tekening gebeurt niet door maar ondanks bepaalde feiten. Van Gogh heeft zijn schilderijen niet gemaakt dóór zijn problemen met schizofrenie of autisme maar ondanks die problemen. Kafka heeft niet geschreven door de problematiek, maar ondanks. Antonin Artaud heeft niet geschreven door de elektroshocks die hij kreeg en de veertien jaar dat hij mishandeld werd in een zottenhuis, maar ondanks. Het is niet door zijn verslaving aan opium dat hij creëerde, maar ondanks. Alles is gebeurd ‘ondanks’.”

Dit subthema werd niet teruggevonden in de geselecteerde schilderijen.

Thema 4: Fysieke investering in het schilderij.

Dit thema gaat over de verhouding die Vandenberg heeft tegenover zijn lichaam en welke rol deze speelt in zijn schilderijen. Enerzijds stelt hij zijn eigen lichaam soms zeer aanwezig in zijn

schilderijen, anderzijds beschouwt hij de materie van zijn lichaam als een obstakel. We bespreken beide aspecten achtereenvolgens.

Eigen lichaam inzetten als medium.

Het schilderen staat voor Vandenberg duidelijk niet los van het lichaam. Dit is het duidelijkst wanneer hij met zijn eigen bloed schildert en zo zijn eigen lichaam letterlijk aanwezig stelt op het doek. Maar het blijkt ook uit een subtieler gegeven. Hij kan namelijk geen bezoek verdragen wanneer hij aan het schilderen is, terwijl telefonisch contact wel mogelijk is voor hem. Dit doet vermoeden dat het vooral gaat om de fysieke aanwezigheid van een ander dat hij niet kan verdragen, en niet zozeer het contact met een ander.

In zijn teksten spreekt hij niet over de inzet van zijn lichaam, wel in de interviews. In het interview met Iris Paschalidis spreekt hij over het schilderen met bloed: “Ik heb een aantal schilderijen gemaakt met de drager bloed, omdat ook het bloed een hele goede drager was voor de motieven die ik gebruikte: het offer, de kruisiging, de wonde, de pijn.” In het interview met Ronny Delrue heeft hij het over zijn onmogelijkheid mensen fysiek te ontmoeten tijdens het schilderen: “Ik kan er niet tegen als er dan [wanneer ik aan het werk ben] toevallig iemand langskomt. Dat heeft niets te maken met mijn persoonlijke relatie met die mens, integendeel. Ik kan er gewoon niet tegen. Ik voel me ongemakkelijk omdat het creatieproces onderbroken is door een buitenstaander en dan voel ik me naakt en onbeschermd [...] Iemand fysiek ontvangen terwijl ik aan het werken ben of net erna is onmogelijk. De enige communicatie die ik dan kan ondergaan, is een gesprek via de telefoon.”

Afbeelding 7 is een voorbeeld van een schilderij waarbij hij bloed als medium gebruikt. In dit werk is het bloed duidelijk als bloed aanwezig. Het lijkt alsof er eerst bloedspatten zijn aangebracht op het doek en dat deze nadien bewerkt zijn om in een compositie te passen. Afbeelding 8 wordt het bloed op een andere manier gebruikt. Dit schilderij bestaat uit een met bloed doordrenkt doek waarop nadien een laag witte verf is aangebracht. Op die witte laag staan vier vrouwen getekend die met elkaar verbonden zijn via een doornenkroon – het symbool voor martelaarschap – die ze in hun mond houden. Het bloed op het doek lijkt hier minder te dienen als het aanwezig stellen van het bloed, maar eerder als medium dat het motief van het martelaarschap versterkt.

Materie is een obstakel.

Vandenberg is tijdens in zijn leven, en via zijn oeuvre, op zoek naar het verhevene. Hij beschouwt de lichamelijke materie als iets dat teveel is en een hindernis vormt om dit verhevene te bereiken. Hij kijkt enorm op naar mensen die vanuit hun geloof, zoals flagellanten, zich proberen te ontdoen van hun materiële lichaam om dichterbij het verhevene te komen. In het schilderij voelt hij ook dat de materie teveel is, in de tekening veel minder. Hoewel tot een minimum beperkt, is het materiële van de tekening hem soms teveel.

Ook over dit thema zegt Vandenberg niets in zijn eigen teksten, maar in het interview met Gérard Berréby zegt hij: “Materie: dat is ons probleem. Zelfs naakt zijn we materie. Ons lijden komt niet alleen van de menselijke wonde, maar eerst en vooral van het feit dat we verscheurd worden tussen materie en geest. Hoe kan men vermijden in de val van de materie te vallen? Enerzijds geeft materie ons leven, anderzijds verhindert ze dat we omhoog rijzen. Dat jaagt me soms schrik aan. Het verklaart mijn grote liefde voor de tekening. In een tekening wordt de materie tot een minimum beperkt, vanzelfsprekend. Maar zelfs wanneer ze is gereduceerd tot een potloodlijn op een stuk papier, is de materie altijd dreigend aanwezig.”

Het schilderen van de brandende monniken op afbeelding 3 zou wel eens hiermee te maken kunnen hebben. De monniken die hun eigen lichaam als materieel teveel in brand steken staan boven aan het schilderij, de wegen – of zijn het ladders? – leiden er naartoe. Alsof het offer van de materie de weg naar het verhevene is.¹² Ditzelfde thema krijgt eveneens een beeld onder de vorm van het motief van de flagellanten, zoals op afbeelding 9. Hier zien we 3 flagellanten die onderweg zijn. Onder hen is de hel afgebeeld, boven hen een mediterende monnik met een vlam boven zijn hoofd, wat er op zou kunnen wijzen dat hij reeds verlicht is. De flagellanten moeten zich nog ontdoen van de materie van hun lichaam om verlichting te kunnen bereiken.

¹² In het licht van dit thema worden de brandende monniken gelezen als een offer van de materie teneinde geestelijk tot iets hoger te komen. Echter, dit motief is waarschijnlijk eveneens een verwijzing naar boeddhistische monniken die zich naar het voorbeeld van Hòa thượng Thích Quảng Đức in brand staken uit protest tegen de discriminatie van de boeddhistische monniken door het Zuid-Vietnamese regime. In een interview met Iris Paschalidis spreekt Vandenberg zijn begrip uit voor dergelijke daden: “Ik kan –en dat zal misschien heel veel mensen schofferen- maar ik kan heel goed begrijpen dat, als bepaalde mensen, laten we nu spreken van de Palestijnen of zo, zover gedreven worden, hun familie uitgemoord, hun vaders, broers in de gevangenissen, de kinderen worden vergiftigd, er wordt een muur gebouwd rond hun domein en zo, dat die mensen alleen nog maar één oplossing hebben van te zeggen: kijk, er wil niemand naar ons luisteren, wij gaan gewoon naar de plaatselijke markt en we laten ons daar ontploffen. Dat is de enige manier.”

Thema 5: Ontoegankelijke schilderijen als communicatie: een poging zich in te schrijven in de sociale band.

Dit vijfde thema draait rond eenzaamheid. Eenzaamheid die aanzet om te creëren en zich via kunst in te schrijven in de sociale band, alsook de eenzaamheid die eerder gevolg is van zijn positie als schilder.

Eenzaamheid zet aan om zich via het schilderij tot een ander te richten.

Vanuit de eenzaamheid waarmee hij zich geconfronteerd weet, zet hij zijn schilderijen in als communicatiemiddel om (in stilte) contact te zoeken met een andere. Bovendien heeft hij deze ander nodig om het schilderij te laten bestaan. Want zolang hij het schilderij niet aan de buitenwereld toont, staat het te dicht bij hem en dreigt hij zich te verliezen in wat hij *autisme* noemt, zonder enig contact met zijn omgeving. De (potentiële) toeschouwer zorgt er voor dat het schilderij niet enkel bestaat als deel van hem, maar dat hij net via het schilderij een deel van zichzelf kan tonen aan iemand dat er voor open staat.

In *Médiacaments et créativité* zegt hij het volgende: « J’ai employé la filiaire, le labyrinthe, la recherche de l’image afin de trouver quelqu’un, d’attirer quelqu’un. Je ne suis pas nommé artiste. Je suis chercheur de quelqu’un. De quelqu’un à toucher dans tous les sens du mot. Une entente, un dialogue même muet, un amour, c.à d. une communication. Une oeuvre complète en échange d’une compagnie, c’est un deal. Je ne suis pas nommé artiste, je suis exilé, pensionnaire à vie, en attente quelque part. Je suis un attendeur. Un tueur de solitude. » In *Op weg in een kooi is een man, zijn handen rood* laat hij blijken dat zijn schilderijen hem contact met zijn leefomgeving verzekeren: “Het beeld – l’image – dat ik neerkrabbel schenkt mij niet alleen een troost en een fragiel tegengewicht t.o. de buitenwereld maar ook een identiteit – ik ben de aanbrengrer van het beeld – en een overlevingshouding zonder dewelke ik zou wegglijden in een chaos, in een absolute wereldvreemdheid, een autisme, een loslaten van alle zo schriele bindingen met mijn biotoop.”

Ook in de interviews staat hij stil bij dit onderwerp, tegen Gérard Berréby zegt hij: “Het doel van deze obsessie met communicatie is om op een of ander manier de eenzaamheid af te wenden.” En tegen Iris Paschalidis heeft hij het over de functie van de toeschouwer voor het schilderij: “Het schilderij bestaat maar als het bekeken wordt. Het is niet genoeg van het schilderij te maken. Het schilderij moet ook bekeken worden. Het schilderij bestaat maar op grond van een soort van

ménage à trois; de schilder, het schilderij en de kijker. En die 3 dat zijn eigenlijk de 3 steunpunten die maken dat het schilderij functioneert.”

Op afbeelding 8 zien we vier vrouwen die met elkaar verbonden zijn via een doornenkrans in de mond, het toont iets van het in contact staan met anderen.

Schilder zijn gaat gepaard met eenzaamheid.

Eenzaamheid is niet enkel zijn drijfveer om zich tot een ander te richten, het is ook een gevolg van het schilderen. Dit om twee redenen. Enerzijds is schilderen een zeer intieme bezigheid, wat bijdraagt aan de eenzaamheid. Anderzijds is de eenzaamheid ook eigen aan de specifieke manier waarop Vandenberg schildert. Hij gaat namelijk op zoek naar het steeds extremere schilderij, wat de communicatie met aderen bemoeilijkt en waardoor de eenzaamheid groter wordt.

In de tekst *Op weg in een kooi is een man, zijn handen rood* vertelt hij dat het extremisme tot eenzaamheid leidt: “En hier kan het circuit zich weer sluiten: het steeds extremere schilderij maakt de communicatie nog moeilijker en de eenzaamheid groter.” En in *Lettre au nègre* licht hij toe dat eenzaamheid inherent is aan schilder zijn: “La lucidité, c’est justement savoir que dans le drame de l’existence, donc de la peinture, on ne naît et ne renaît que de ses propres manifestations. La voilà, la solitude. La solitude du nègre.”

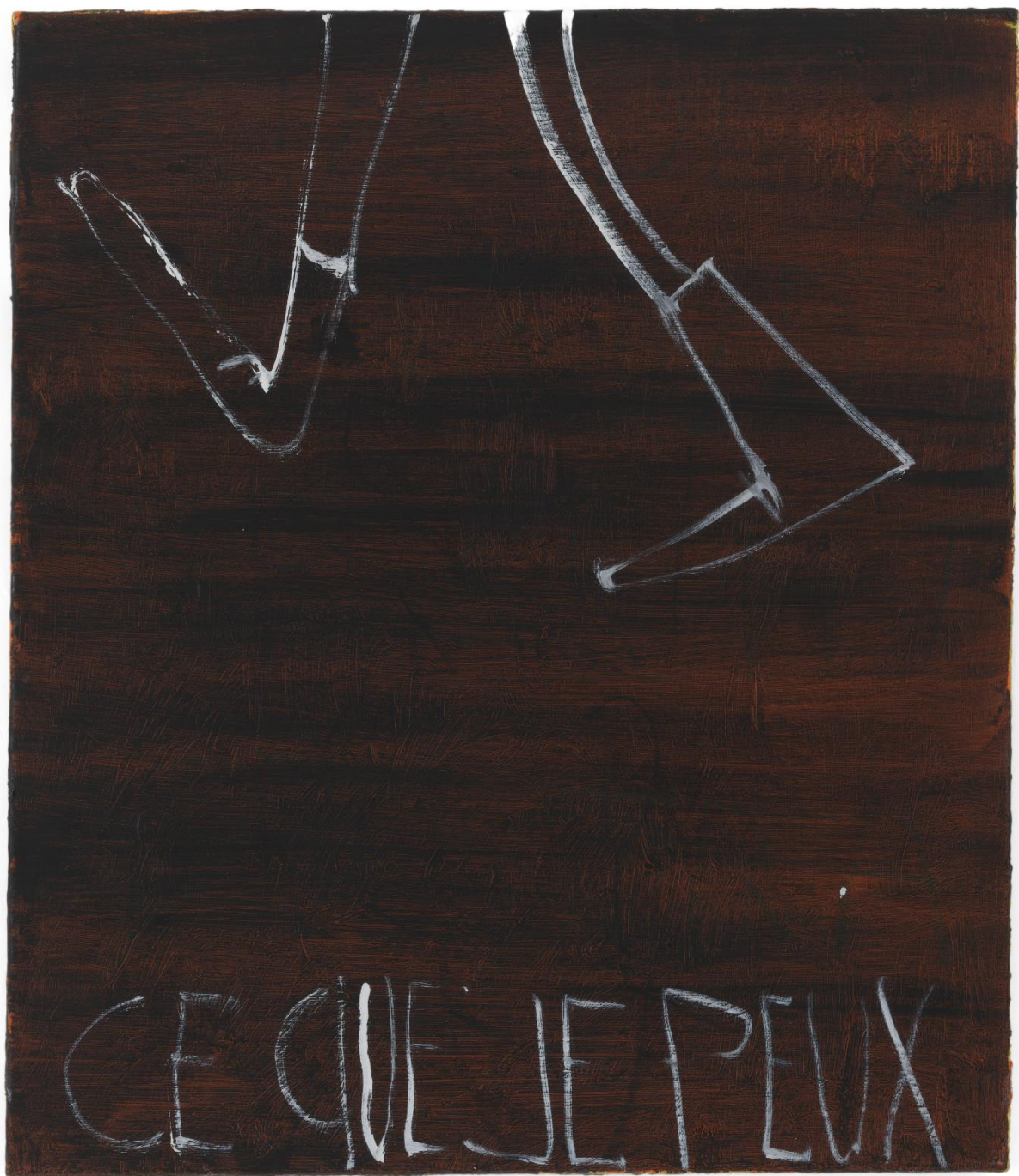
In de interviews ligt wat het onderwerp eenzaamheid betreft het accent op de eenzaamheid die inherent is aan het schilderschap, bijvoorbeeld in het interview met Gérard Berréby zegt hij: “Ik geloof dat de creatieve handeling zeer intiem is en dat we ze alleen, helemaal alleen, stellen. Op dat ogenblik worden we geconfronteerd met de fundamentele eenzaamheid die deel uitmaakt van het mens-zijn. Het is een handeling waarbij niemand ons kan helpen. Trouwens, niemand vraagt erom.”

Bij het vorig subthema zeiden we over afbeelding 8 dat de vier vrouwen met elkaar verbonden zijn via de doornenkrans in de mond, maar we zouden deze krans evengoed kunnen interpreteren als het snoeren van de mond. Iets wat zonder twijfel het onderwerp vormt op afbeelding 10. Dit is een zelfportret waarbij Vandenberg zichzelf heeft afgebeeld met een muilkorf om, het zwijgen opgelegd. Ook afbeelding 11 lijkt te gaan over het falen van de communicatie. We zien er twee stenen die naar elkaar toe stappen, alsof ze hopen dicht bij de ander te komen. Maar ze botsen, slagen er niet in bij elkaars kern te komen.

Geselecteerde schilderijen



Afbeelding 1. Zonder titel (Vandenberg, 2008).



Afbeelding 2. Zonder titel (Vandenberg, 2007).



Afbeelding 3. Zonder titel (Vandenbergh, 1997-1998).



Afbeelding 4. Zonder titel (Vandenberg, 2004-2005).



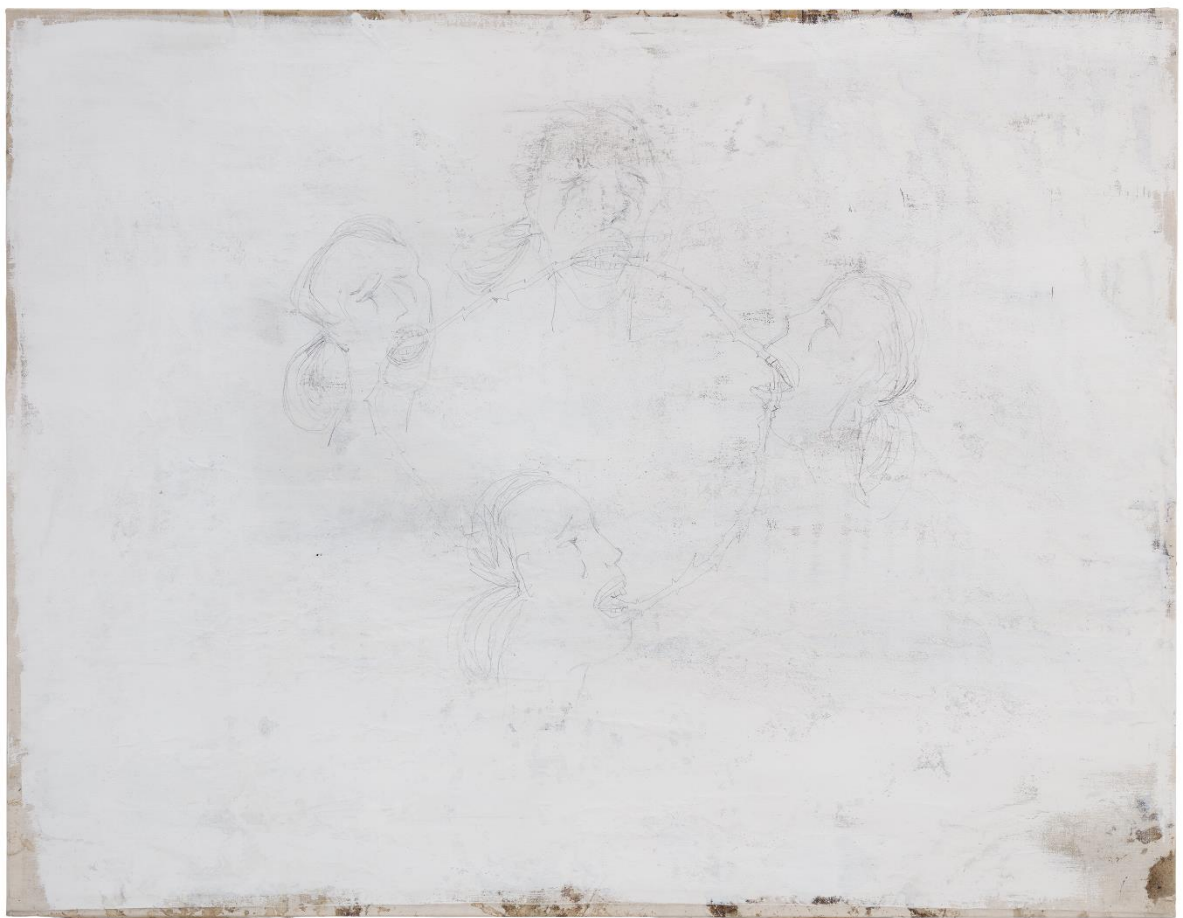
Afbeelding 5. Cyclus 'La faim de l'âne - la fin de l'âme (Vandenberg, 1999-2000).



Afbeelding 6. Les porteurs (Vandenberg, 1998).



Afbeelding 7. De lach 5/5 (Vandenberg, 1996-1997).



Afbeelding 8. La misère du jour III (Vandenberg, 1996-1999).



Afbeelding 9. Aimer c'est flageller I (Vandenberg, 1981-1998).



Afbeelding 10. La Muselière (Vandenbergh, 1999-2001).



Afbeelding 11. Zonder titel (Vandenbergh, 1997-1999).

Discussie

Terugkoppeling aan de literatuur.

Uit de resultatensectie blijken duidelijk een aantal thema's i.v.m. wat het schilderschap voor Vandenberg betekent. In wat volgt worden de gevonden thema's uitgebreider besproken en wordt gekeken hoe de verschillende thema's onderling aan elkaar gerelateerd zijn a.d.h.v. een terugkoppeling aan de inleidende literatuurstudie. Hierna staan we stil bij de klinische implicaties van dit onderzoek om tot slot een aantal suggesties voor toekomstig onderzoek op te werpen.

Punt van onmogelijkheid.

De resultatensectie werd ingeleid met de vaststelling dat in ieder thema een tegenstrijdigheid gevonden werd. Bij het eerste thema vinden we twee tegenstrijdige tendensen die samen als het ware een vicieuze cirkel creëren. Vandenberg wordt geconfronteerd met een chaos die hem naar eigen zeggen verlamt. Een gewaarwording die hem aanzet om te creëren, daar in zijn ervaring creatie orde schept. Echter, hij heeft een aversie voor systemen en alles wat hiermee gepaard gaat – zoals structuur, regels en grenzen – aangezien systemen iets vastzetten, terwijl hij net ten alle tijde probeert mobiel te blijven. Op het doek creëert hij uiteindelijk een orde die hij eigenlijk niet kan verdragen omdat deze orde als een regelgevende structuur zou kunnen functioneren, waardoor hij de gecreëerde orde vernietigt om terug in de chaos te belanden, wat hem er opnieuw toe aanzet orde te creëren, etc. In zijn artistiek werk kunnen we dit het duidelijkst begrijpen aan de hand van zijn vele stijlbreuken waarover hijzelf getuigt en die we ook zelf kunnen vaststellen in zijn oeuvre. In dit onderzoek was er geen plaats voor een grondige studie van zijn oeuvre, maar uit een snelle blik op de geselecteerde werken mag blijken dat de Vandenberg-stijl eerder getypeerd wordt door de variatie dan door eenduidigheid. Het gegeven dat hijzelf spreekt over *breuken* (zie thema 1) mag ons doen vermoeden dat hij inderdaad wou *breken* met het voorgaande, dat hij de noodzaak voelde om iets radicaal anders te doen. In combinatie met de vaststelling dat Vandenberg een aversie heeft voor opgelegde systemen en zijn eeuwige zoektocht om de herhaling te vernieuwen, zouden we kunnen stellen dat telkens hij enige bekendheid verwerft met een bepaalde stijl de kunstwereld deze stijl van hem zou kunnen verwachten. Zijn eigen stijl zou zo als een regel gestuurd systeem kunnen werken, wat hij resoluut wil vermijden. Vandaar dan de drang om te breken met een stilistische structuur die enige tijd heeft gefunctioneerd en nu plaats moet maken voor een nieuwe.

Ook in de andere thema's zit er een duidelijke oppositie. In het tweede thema draait de tegenstrijdigheid rond het wachten op het schilderij, wat enerzijds gepaard gaat met gevoelens van opluchting wanneer het doek geschilderd is, maar anderzijds is er een enorme angst wanneer hij moet wachten op het doek en niet weet of het schilderij nog wel zal komen en als het komt wat er op zal staan. In het derde thema zien we het lijden enerzijds verschijnen als noodzakelijke voorwaarde om te kunnen creëren, en anderzijds als obstakel dat het schilderen bemoeilijkt. Bij het vierde thema zien we dat de materie van het eigenlichaam aan de ene kant wordt ervaren als iets dat in de weg staat voor het verhevene, maar aan de andere kant wordt het eigen lichaam soms ingezet om te kunnen creëren. Tot slot in het vijfde thema dat gaat over eenzaamheid, zien we dat de eenzaamheid een startpunt is om via het schilderij in contact te komen met anderen. Maar het gekozen communicatiemiddel wordt net op zo'n wijze benaderd dat het contact met anderen niet evident is en de eenzaamheid vergroot.

Dit patroon van opposities wijst op iets van de orde van de onmogelijkheid. We kunnen ze zien als manifestaties van het *gat van de non-rapport*. We zagen dat Lacan met *rapport* doelt op een relatie die geschreven kan worden, de *non-rapport* is *wat niet stopt zich niet te schrijven*, m.a.w. een radicale onmogelijkheid. Dit is net waar Vandenberg op lijkt te botsen in de weerhouden thema's. Bijvoorbeeld in het eerste thema over het ontsnappen aan een systeem: er is de noodzaak om zich in te schrijven in het systeem, maar hij heeft danige afschuw van het beklemmende van het systeem dat hij er uit probeert te ontsnappen, waarna hij opnieuw probeert zich in te schrijven in een systeem. Zo blijft het maar doorgaan, *het stopt niet met zich niet te schrijven*, maar hij blijft proberen.

We kunnen dit met Verhaeghe (2001) eveneens begrijpen aan de hand van Lacans theorie rond *tuchè* en *automaton*, twee concepten die hij van Aristoteles leent om iets te zeggen over causaliteit. Lacan formuleert deze theorie in seminarie XI, een seminarie dat een breuk vormt met de voorgaande, daar in dit seminarie Lacan het Reële centraler stelt dan in de voorgaande seminars. Gebruikmakend van de indeling van Lacans onderwijs in de inleiding, kunnen we dit seminarie situeren in de derde periode. Voordien legde Lacan het accent op het Symbolische en haar determinatie. Voor Lacan waren de wetten van het Symbolische determinerend, en wat zich aan een vooropgestelde wet houdt, is voorspelbaar. In dit 11^{de} seminarie hernoemt Lacan deze determinatie van het Symbolische als *automaton* en plaatst hier iets tegenover dat er aan voorafgaat: de *cause*. Deze is niet gedetermineerd door wet en systeem, en dus alles behalve voorspelbaar. Deze *cause* moeten we begrijpen als het traumatisch Reële dat niet gerepresenteerd kan worden. Het is in deze context dat Lacans (1964, p. 22) bekende uitspraak “*il n'y a de cause que ce qui cloche*” gesitueerd dient te worden. Het Reële dat niet betekend kan worden, blijft zich

aandienen, dit is de *eruptie van het Reële*, wat Lacan benoemt als *tuchè*. Het Symbolische antwoordt hier met *automaton* op, probeert iets van het Reële toe te dekken, maar schiet hierin steeds tekort. De opposities die terugkomen in deze casus kunnen we nu ook begrijpen als *tuchè* en *automaton*. Het Reële dringt zich aan – Vandenberg wordt geconfronteerd met een verlammende chaos – en vraagt om betekend te worden – Vandenberg creëert structuur op het doek, maar het Symbolische faalt hier steeds in – Vandenberg kan de gecreëerde structuur niet verdragen en vernietigt ze.

We hebben nu twee verschillende benaderingen gezien hoe we de opposities in de thema's kunnen begrijpen: als gat van de non-rapport in de borromeaanse knoop en als Reële *cause* dat zich aandringt en niet betekend kan worden door het Symbolische. In beide gevallen gaat het om een punt van onmogelijkheid dat als vertrekpunt wordt gezien. In het volgend deel wordt stilgestaan bij wat hierna gebeurt, hoewel het niet om een feitelijke chronologie gaat – het gat in de borromeaanse knoop blijft steeds aanwezig, het Symbolische blijft tekortschieten in het betekenen van het Reële dat blijft insisteren.

Klassieke Lacan: het subject verschijnt.

Bij thema 2 zagen we dat Vandenberg spreekt over *wachten op het schilderij dat op visite komt en zichzelf herkennen in het geschilderde*. Hieruit mag duidelijk zijn dat zijn schilderproces niet neerkomt op het uitbeelden van een model dat hij vooraf in zijn hoofd heeft. Wat hij schildert is niet per se datgene wat hij op voorhand denkt te willen tonen. Veeleer laat hij zich verrassen door het beeld dat zijn penseel op het doek neerzet. Vanuit onze theorie kunnen we dit het best begrijpen a.d.h.v. de tegenstelling tussen het subject van het spreken (*sujet de l'énoncé*) en het subject van de uitspraak (*sujet de l'énonciation*). In de literatuurstudie werd gezegd dat het subject van het spreken het zich ontwikkelende van de identiteit is, terwijl het subject van de uitspraak het deel van de identiteit is dat zich o.a. toont door de manier hoe iemand in de taal staat, bijvoorbeeld door specifieke woordkeuze (Vanheule, 2013).

A.d.h.v. thema 2 kunnen we het verschil tussen deze twee beter begrijpen via het verschil tussen het ego en het verdeeld subject. Het *sujet de l'énoncé* valt gelijk te stellen met het ego. Iemands ego, wat een Imaginair construct is en dus gekenmerkt wordt door consistentie zoals we in de studie van de borromeaanse knoop zagen, tracht een coherent beeld te vormen van wie hij/zij is. Het is het beeld dat men van zichzelf heeft en wil presenteren aan de ander. Het toont zich in de reeks betekenaars die men produceert om te antwoorden op de vraag “zeg eens iets over jezelf” (Van Haute, 2002). De schilderijen van Vandenberg zouden op deze manier geschilderd zijn

indien hij ze volgens een vooraf uitgedacht model zou schilderen. De motieven en schilderijen als betekenaars die hij produceert om een coherent beeld van zichzelf aan de ander te tonen. Maar dat is niet wat gebeurt bij Vandenberg. De doeken worden eerder beschilderd vanuit het *sujet de l'énonciation*, wat overeenkomt met het subject van het onbewuste. Dit is het subject dat niet weet wat, of überhaupt dat, hij iets over zichzelf aan het zeggen is. Het verschijnt o.a. in de verspreking en kan pas in een achterafbeweging herkend worden als komend van zichzelf. Het gaat hier dus radicaal niet om de betekenaars die het subject produceert om een beeld van zichzelf te presenteren, maar wel over de betekenaars die opduiken buiten de wil van het subject. Het zijn de betekenaars die door het onbewuste geproduceerd worden (Van Haute, 2002). Lacan (2005, p.50) benadrukt dat het onderwerp van de psychoanalyse dit *sujet de l'énonciation* is, het subject als effect van het spreken, met volgende uitspraak: «*c'est ce sujet qui nous intéresse non qu'il fait le discours mais qu'il est fait par le discours, et même fait comme un rat*». Het is het subject dat *gesproken wordt*. Het is precies op dit punt dat we duidelijk een parallel zien met Vandenberg die zegt dat hij *geschilderd wordt*. Vandenberg maakt plaats voor het toeval, laat het schilderij op visite komen. Op het doek creëert hij een ruimte waarop de contingentie van zijn onbewuste betekenaars kan achterlaten die hij in een volgende fase zal herkennen als komend van zichzelf. De schilder *est fait* door de schilderijen die hij maakt. In de literatuurstudie zagen we dat het *sujet de l'énonciation* afwezig blijft in de psychose als gevolg van de forclusie van de Naam-van-de-Vader. De vaststelling dat er op het doek een *sujet de l'énonciation* verschijnt, mag ons bijgevolg doen vermoeden dat onze aanname i.v.m. de neurotische structuur van Vandenberg klopt.

Dit thema kunnen we nu ook in verband brengen met de destructie dat in thema 1 ter sprake kwam. Vandenberg laat dan wel een *sujet de l'énonciation* tot stand komen op het doek, hij voelt ook de drang om deze te vernietigen. Wanneer we stellen dat hij als subject op het doek verschijnt, kunnen we het schilderij beschouwen als *point de capiton*. In de inleiding zagen we dat de metafoor betekenis vastlegt. Welnu, dit gebeurt in de *point de capiton*. Dit is een soort rustpunt in de betekenaarsketting die geproduceerd wordt. Het is doordat er even halt wordt gehouden bij een bepaalde betekenaar, dat deze retroactief betekenis kan verlenen aan de voorgaande betekenaars (Vanheule, 2013). Dit is precies wat er gebeurt in de schilderijen van Vandenberg, eens het schilderij geschilderd is, houdt hij halt en krijgt het voorgaande betekenis in het licht van dit schilderij. Maar hij botst op het tekortschieten van de geproduceerde schilderijen, hij heeft nood aan nieuwe. Om dit te bewerkstelligen moet hij letterlijk de vorige vernietigen om een nieuw schilderij te maken dat opnieuw als *point de capiton* kan dienen. Zo krijgen we een nooit stoppende reeks, van het installeren van een betekenis gevende orde, naar het vernietigen ervan, naar de installatie van een nieuwe, en zo voort en zo voort. Het is zoals Geldhof (2014a) beschrijft in de gevalstudie van Béla Bartók, er wordt steeds een nieuwe Ander geïnstalleerd, telkens *Un-*

en-plus. Telkens er een confrontatie is met het tekortschieten van de Ander, wordt er een nieuwe gezocht. Vandenberg gaat van de ene Ander naar de volgende Ander, van de ene schilderstijl naar de volgende schilderstijl, waarbij hij telkens de vorige meedogenloos vernietigt om plaats te maken voor de volgende. Het gaat hier met andere woorden telkens om een Ander als *Un-en-plus*. Iedere schilderstijl als Ander net als alle andere Anderen.

Borromeaanse kliniek.

Hoewel het tweede thema begrepen kan worden vanuit de klassieke Lacan, laat deze theorie een aantal thema's onbesproken waar de borromeaanse kliniek wel iets over kan zeggen. Voordat we overstappen naar de volgende thema's, wordt kort thema 2 hernomen vanuit de borromeaanse kliniek. Bij de bespreking van dit thema in de resultatensectie, zagen we dat Vandenberg zichzelf tijdelijk als eenheid ervaart wanneer hij een schilderij heeft gemaakt. Dit is net wat waar de consistentie als kenmerk van het Imaginaire voor staat (Vanheule, 2013). Maar het werkt maar tijdelijk, de illusie wordt doorprikt en het verlangen naar een nieuw schilderij dringt zich aan.

Thema 3 en thema 4 staan dicht bij elkaar. We kunnen beide zien als een Reëel element dat een plaats vindt op het doek. Uit thema 3 blijkt dat ondanks de pijn die aanwezig is in alle schilderijen, deze ook met een enorm genot geschilderd zijn. Dit doet meteen denken aan *jouissance*, de term die Lacan in het leven roept om te duiden op een genot voorbij Freuds lustprincipe. Dit lustprincipe houdt in dat ieders drijfveer het vermijden van onlust is, waarbij lust gedefinieerd wordt als het herstellen van een natuurlijk evenwicht wat leidt tot een gevoel van bevrediging. Met dit lustprincipe zegt Freud dat iedereen nastreeft wat goed is voor zichzelf. Wanneer Lacan het heeft over *jouissance* als genot voorbij het lustprincipe, bedoelt hij vooral *voorbij wat goed is voor zichzelf*. *Jouissance* negeert de grenzen van wat goed is voor het zelf compleet. Dit maakt van *jouissance* een ontmoetingsplaats voor pijn en genot (Moyaert, 2008). In de inleiding zagen we dat *jouissance* uitdrukkelijk een Reëel element in zich draagt en daarmee buiten de zin staat – het Reële *ex-sisteert* aan de zin. Ze verschijnt op twee plaatsen in de borromeaanse knoop, zowel in de intersectie tussen het Symbolische en Reële als in de intersectie tussen het Imaginaire en het Reële. Thema 3 heeft voornamelijk betrekking op deze eerste, thema 4 op de tweede. We bespreken beide achtereenvolgens.

Thema 3 gaat over het lijden dat aanwezig is in Vandenbergs oeuvre. Bij de resultaten werd er kort stilgestaan bij een schilderij waar wrede taferelen op staan. Echter, wanneer we de informatie uit de teksten en interviews erbij nemen, weten we dat het lijden in alle schilderijen aanwezig is.

Wanneer Vandenberg pijn en lijden noemt als noodzakelijke elementen om een oeuvre te kunnen construeren, kunnen we dit lijden opnieuw beschouwen als *tuchè*, en het oeuvre dat hij construeert als *automaton*. Het lijden als Reëel element dringt zich aan en vraagt om betekend te worden door het register van het Symbolische. Het oeuvre als geheel van schilderijen vatten we hier op als symbolisch systeem, de afzonderlijke schilderijen en motieven zien we dan als betekenaars in de betekenaarsketting. Met dit symbolisch systeem tracht Vandenberg het lijden dat insisteert te bedekken, maar het systeem kan het Reële niet volledig afdekken, het lijden blijft zich aandienen en blijft de creatie uitlokken (Verhaeghe, 2001). Wat gebeurt in de constructie van het oeuvre kunnen we vanuit de borromeaanse kliniek preciezer omschrijven, namelijk als “het Symbolische dat gaten maakt in het Reële” (Vanheule, 2013). We zagen in de inleiding dat dit het kenmerk van het Symbolische is in de borromeaanse knoop. We zagen eveneens dat dit enkel mogelijk is indien we ook rekening houden met het register van het Imaginaire. Het is enkel doordat het Imaginaire een vlak creëert in het Reële dat het Symbolische hier gaten in kan maken. Inderdaad, Vandenberg slaagt er in met zijn oeuvre (Symbolische) een gat te maken in het lijden (Reële), wat enkel mogelijk is dankzij zijn zoektocht naar een beeld (Imaginaire) van zijn lijden.

Het samenspel van het Reële en Symbolische zorgt in de borromeaanse knoop voor een vlak tussen de twee genoemde ringen. In dit vlak situeert zich de *fallische jouissance*, de vorm van *jouissance* die dankzij de inmenging van het Symbolische begrensd wordt door de fallische wet. De *fallische jouissance* is een bescherming tegen de *Andere jouissance*, de vorm van *jouissance* die zich tussen het Reële en Imaginaire situeert, en dus *ex-sisteert* aan het Symbolische. Deze *Andere jouissance* staat hierdoor volledig buiten de fallische wet en wordt gekenmerkt door de afwezigheid van limieten. Dit grenzeloze maakt dat het vooral deze vorm van *jouissance* is die de grenzen van wat goed is voor het zelf negeert (Verhaeghe, 2001). Het beleefde genot zit hier in de uitvoering van de activiteit zelf en niet in een bepaald doel dat bereikt wordt. Moyaert (2008) benadrukt dat dit doel echter wel noodzakelijk is. Hij geeft het voorbeeld van een gokverslaafde: het genot zit niet in het winnen van geld op zich, daar de investering vaak veel groter is dan de winst, maar wel in de activiteit van het gokken. Maar dit neemt niet weg dat het doel er moet zijn, de gokker heeft het doel geld te winnen nodig als voorwendsel om genot te kunnen beleven aan de activiteit. In deze vorm van *jouissance* is het subject niet aanwezig, Vinciguerra (2011) introduceert de term *joui-absence* om dit te benadrukken. Het genot stopt dan ook maar wanneer een externe prikkel de activiteit verstoort en van de genietter terug een niet-genietend subject maakt (Moyaert, 2008). In thema 4 zagen we dat Vandenberg de fysieke aanwezigheid van anderen niet kan verdragen wanneer hij aan het werk is. De aanwezigheid van een ander zouden we hier kunnen begrijpen als een verstorend element dat hem uit het genot van de activiteit haalt.

Een genot dat dat de grenzen van wat goed is voor het zelf negeert, zoals blijkt uit de pijn dat met het schilderen gepaard gaat.

De bescherming die de *fallische jouissance* biedt tegen deze *Andere jouissance* zien we in de bloedschilderijen (zie thema 4) waar iets van deze laatste vorm in aanwezig is. Uit deze schilderijen blijkt duidelijk dat Vandenberg de noodzaak voelt om iets van het Reële van zijn lichaam – zijn bloed – een plaats te geven in het schilderij – dat we tot het register van het Imaginaire kunnen rekenen. Dit lukt enkel wanneer ook het derde register in rekenschap wordt gebracht. Zoals we eerder al zagen kunnen we het oeuvre beschouwen als een symbolisch systeem, maar deze is op haar beurt ingebed in een groter symbolisch systeem, namelijk dat van de kunstwereld. Het is dankzij deze inbedding in het Symbolische dat het bloed op het doek meer wordt dan puur de aanwezigheid van het Reële lichaam. Het bloed heeft een functie binnen het beeld, het duidt op het motief van lijden en martelaarschap dat steeds terugkomt in zijn oeuvre, en het kan zo begrepen worden binnen het systeem van de kunstwereld.

Thema 5 kunnen we eveneens begrijpen vanuit de borromeaanse knoop, ditmaal met het accent op de registers van het Symbolische en Imaginaire. In de literatuurstudie maakten we onderscheid tussen *langue* en *langage*. Wanneer we het Symbolische beschouwen zonder inmenging van het Imaginaire, zitten we in een betekenisloze taal. Dit werd duidelijk bij de casus James Joyce, bij wie het Symbolische en Reële in elkaar gehaakt zijn waardoor het Imaginaire er geen contact meer mee maakt. Wanneer we kijken naar hoe Joyce in de taal staat, zien we een genotsvolle (Reëel aspect) taalhantering dat buiten de zin staat (Geldhof, 2014b). Inderdaad, zin bevindt zich in het vlak tussen het Symbolische en Imaginaire. En het is precies de aanwezigheid van zin dat van taal *langage* maakt, en toelaat te communiceren. Het is deze grens tussen *langue* en *langage* waarop de schilderijen van Vandenberg balanceren. Hij tracht met zijn schilderijen een beeld te vormen van zijn lijden dat hij benoemt als de *condition humaine*. Deze menselijke conditie kunnen we beschouwen als een punt van Reële. Via het schilderen probeert hij dit lijden binnen te krijgen in het register van de zin, wat hem toe zou laten met anderen te communiceren via deze schilderijen. Maar wanneer het Reële dat hij in zijn schilderijen aanwezig stelt de overhand neemt – wanneer het schilderij *extreem* wordt – dan dreigt het beeld buiten het register van de zin te geraken. Het schilderij behoort dan niet langer tot de *langage* maar tot de *langue*, een opeenvolging van betekenaars die geen zin vastleggen en zo niet meer in staat zijn als communicatiemiddel te dienen.

Dit *extreme schilderij* kunnen we in verband brengen met zijn extreme positie waarover sprake in thema 1. Hieruit bleek dat Vandenberg zich in de marge van het systeem situeert. Het systeem

dat voor hem een *grijze zone* is, waarin geen extremen bestaan. De extremen bevinden zich waar hij zit, in de marge van het systeem. Vanuit zijn positie in de marge zegt hij zicht te hebben op het systeem. Hij plaatst zichzelf er dan wel buiten, hij verliest niet al het contact er mee. Hij blijft in een minimale verhouding tot dit systeem. Dit is nu precies waar de ex-sistentie in de borromeaanse knoop voor staat. Het plaatst iets buiten, maar zeer nadrukkelijk buiten *iets*. Het buiten zijn is gedefinieerd in relatie tot datgene waar het niet bij hoort. Zo ook is Vandenbergs houding t.o.v. het systeem. Als schilder heeft hij een manier gevonden om zichzelf buiten het systeem te plaatsen maar niet zonder zich in een verhouding tot dit systeem te bevinden, doordat hij datgene waar hij zich buiten plaatst tot zijn schilderonderwerp neemt. Dit is wat Lacan bedoelt met de boutade “*s'en passer à condition de s'en servir*”(1973, p.73). Hiermee refereert hij naar de Vader, een regelgevend systeem. Je kan ontsnappen aan de last van dit systeem op voorwaarde dat je je er van bedient. Vandenberg ontsnapt via zijn oeuvre aan het systeem, maar maakt er ook gebruik van, zoals bleek uit de eerdere bespreking van thema 1. Als schilder circuleert hij rond de grens van te dicht bij het verafschuwde systeem of te ver weg van datzelfde systeem dat hij nodig heeft.

Uit voorgaande bespreking is gebleken dat de gevonden thema's, die allen gaan over het schilderschap van Philippe Vandenberg, zowel een Imaginair, Symbolisch als Reëel element bevatten, maar ook dat het niet mogelijk is alle thema's aan één van de registers toe te schrijven zonder ook de andere in rekening te brengen. Hiermee is aan een belangrijke voorwaarde om te kunnen spreken over een sinthoom voldaan. Nu rest ons nog de vraag, hoe werkt dit sinthoom dan? “*Ça sert à rien mais ça serre*” zou het antwoord van Lacan (1976) zijn. Want dat is wat het sinthoom doet: het dient nergens toe, maar het zet wel iets – de drie ringen in de borromeaanse knoop – vast. Het creëert de mogelijkheid voor de drie registers om zich t.o.v. elkaar te verhouden, zonder dat die verhouding ooit definitief is. Miller (in Lysy, n.d.) gaat hier verder op in. Hij zegt dat in de borromeaanse knoop de drie registers in een *non-rapport* zijn, aangezien ze ieder op zich staan, en tegelijk staan ze in een *rapport*. Dit is waar de borromeïteit van de knoop, dat ze heeft dankzij het sinthoom, voor zorgt. Twee ringen staan volledig los van elkaar, maar zodra er de derde mee in rekening wordt gebracht, zijn ze onlosmakelijk. In die zin wordt er iets vastgezet. In de bespreking van James Joyce, bij wie de ring van het Imaginaire dreigde te ontsnappen, zagen we het belang hiervan. Bij Vandenberg stootten we niet op een ring die (bijna) uit de knoop weggeglipt was. Wel zien we hoe het schilderen hem helpt om een verhouding te vinden binnen die borromeaanse knoop. Hij kan een zekere positie innemen, maar deze is nooit definitief, er blijft beweging mogelijk. De ringen zitten vast in een structuur, maar binnen die structuur blijft beweging mogelijk rond het gat van de non-rapport, een punt van onmogelijkheid dat hem noodzaakt zich steeds te herpositioneren.

Implicaties.

De bevindingen van dit onderzoek kunnen bijdragen aan de verdere ontwikkeling van de psychoanalytische theorie. Enerzijds door de aandacht te vestigen op een aantal concepten en de impact van de context waarin ze voorkomen. Anderzijds door uitgebreid stil te staan bij het laatste onderwijs van Lacan, een zeer actueel onderzoeksdomein dat nog volop in beweging is.

Ook voor de klinische praktijk heeft dit onderzoek ene aantal implicaties. Deze studie draagt bij aan het inzicht in het singulier sinthoom, wat beschouwd wordt als eindpunt van een analytische kuur (Bousseyroux, 2016). Een inzicht dat niet beoogt een handleiding te zijn, maar wel kan helpen in de oriëntatie van de klinische praktijk. Dit doordat met de borromeaanse kliniek een kader werd gevonden waarin de clinicus de complexiteit van een casus in kan ontvangen en structureren.

Daarnaast werd in dit onderzoek een punt van onmogelijkheid gevonden dat we begrepen als inherent aan de menselijke psyche, en dat we via twee sporen – *tuchè en automaton* en het gat van de non-rapport – konden verkennen. Menig clinici worden in hun praktijk wellicht geconfronteerd met dergelijk onmogelijkheid, deze studie kan helpen een manier te vinden hiermee om te gaan.

De casus van Philippe Vandenberg werd bovendien bestudeerd om onderzoek te doen naar de stabiliserende effecten van kunst. Een onderzoeksvraag die creatief therapeuten aanbelangt. Met een eenvoudig ja/nee-antwoord zou geen enkele therapeut geholpen zijn. De mechanismen die gevonden werden binnen deze casus en gekaderd werden binnen de borromeaanse kliniek daarentegen kunnen wel een bijdrage leveren aan het veld van de creatieve therapie.

Toekomstig onderzoek en beperkingen.

Er kunnen verschillende suggesties voor verder onderzoek gedaan worden op basis van de bevindingen alsook de beperkingen van deze studie. We staan eerst stil bij hoe toekomstig onderzoek verder zou kunnen werken met deze casus, om nadien algemener te kijken naar welke andere data en analysemethoden een meerwaarde kunnen betekenen voor dit onderzoeksdomein.

Vanuit de achtergrondtheorie kunnen we verwachten dat beeld en taal een verschillende functie hebben. Dit vormde een motivatie bij de selectie van de verschillende databronnen, maar zou nog explicieter onderzocht kunnen worden. De databronnen die zich hiertoe leent is Vandenbergs

dagboek die in dichtvorm geschreven is – een raakvlak tussen beeld en taal. Daarnaast is ook een analyse van het gebruik van taal op het doek een interessant onderzoeksspoor. Eveneens m.b.t. dit onderwerp zou een discoursanalyse uitgevoerd kunnen worden op het tekstmateriaal, daar vastgesteld werd dat een aantal betekenaars vaak terugkeerden in het woord maar ook als motief op het doek.

Verder zijn er nog twee databronnen die aangesproken kunnen worden om in deze studie gevonden thema's verder te onderzoeken. Ten eerste zijn er de talrijke tekeningen die in het licht van het thema i.v.m. materie vergeleken kunnen worden met de schilderijen, daar in tekeningen materie minder aanwezig is. Ten tweede kan een studie van het oeuvre als geheel dienen om beter zicht te krijgen op de nieuwe herhaling, dus waar de herhaling in zit en waar de vernieuwing.

Een laatste mogelijk onderzoeksspoor dat we willen voorstellen m.b.t. tot de casus Vandenberg, is het falen van zijn sinthoom. Hoewel we uitdrukkelijk stilstonden bij de onmogelijkheid iets definitief te verknopen, lag in dit onderzoek het accent op het werken van het sinthoom, en niet op het falen er van (zoals blijkt uit zijn zelf gekozen dood).

Ook algemener voor het onderzoeksdomein kunnen een aantal suggesties gedaan worden. Bij dit onderzoek stootten we op tegenstrijdigheden binnen de data, die we na terugkoppeling aan de theorie konden begrijpen als iets van de *onmogelijkheid eigen aan het Reële*. Onderzoek naar andere cases zou interessant zijn om na te gaan of de stelling klopt dat dergelijke onmogelijkheid, hier onder de vorm van tegenstrijdigheden, bij iedereen aanwezig is en de basis vormt waarrond men *moet verknopen*. Dit zou bijdragen aan de generaliseerbaarheid van de bevindingen zonder de singulariteit van de individuele cases uit het oog te verliezen. Een multiple-case study die een combinatie maakt van analyse op caseniveau en analyse over de cases heen, zou aangewezen zijn om aandacht te hebben voor wat behoort tot het particuliere en wat tot het singuliere. Ook kwantitatief onderzoek zou op vlak van generaliseerbaarheid een meerwaarde kunnen zijn, daar deze op systematische wijze bij een grote groep dit onderwerp kan bevragen en eventuele causale verbanden onderzocht kunnen worden.

In het licht van wat deze bevindingen voor de kliniek kunnen betekenen, zou het ook aangewezen zijn verder onderzoek niet te beperken tot het bevragen van kunstenaars/patiënten, maar ook (creatief)therapeuten te betrekken in het onderzoek. Er zou kunnen gekeken worden in welke mate hun klinische ervaringen overeenkomen met onze bevindingen.

Conclusie

We vertrokken bij de vaststelling dat er een associatie bestaat tussen psychisch lijden en creativiteit en dat het maken van kunst als stabiliserende factor kan werken in iemands psychisch functioneren. We stelden de vraag of en hoe we deze stabiliserende effecten kunnen begrijpen. We verkenden de Lacaniaanse psychoanalyse met de bedoeling deze als theoretisch kader te gebruiken voor onze vraagstelling. We focusten ons op het laatste onderwijs van Lacan en meer in het bijzonder op de theorie rond de borromeaanse knoop en het sinthoom. Hierbij werd gesteld dat met de borromeaanse knoop het accent niet meer op het particuliere hoeft te liggen, maar veeleer op het singuliere. Dit zou betekenen dat vanuit de borromeaanse knoop iemands psychisch functioneren begrepen kan worden ongeacht neurotische of psychotische structuur. Een theoretische claim die wij in het empirisch luik van deze masterproef testten. Dat de borromeaanse kliniek iets te zeggen heeft over de psychose bleek uit de talloze studies die in de literatuur gevonden werden, die vanuit deze theorie de casus van James Joyce onderzoeken.

In het tweede deel van deze studie werden er twee vragen onderzocht. Als eerste werd de casus van Philippe Vandenberg onderwerpen aan een grondige studie via de borromeaanse kliniek om na te gaan of en hoe het schilderen bij hem functioneert als sinthoom. Als tweede werd de vraag gesteld of de borromeaanse kliniek inderdaad geschikt is om iets te zeggen over een geval van neurose – hierbij uitgaand van een neurotische structuur bij Philippe Vandenberg.

Uit de data bleken veel tegenstrijdigheden. Deze konden via de theorie rond het gat van de non-rapport begrepen worden als inherent aan het psychisch functioneren en tevens het startpunt van de zoektocht naar een sinthoom. We stelden vast dat via de klassieke Lacan er iets te zeggen valt over de casus Vandenberg, namelijk dat de hij op het schilderij als *sujet de l'énonciation* verschijnt. Echter, we vonden dat deze theorie tekort schoot om iets te kunnen zeggen over een groot deel van de weerhouden thema's. We gingen na of de borromeaanse kliniek een betere omkadering vormde voor de thema's die gevonden werden, wat het geval bleek. Via de borromeaanse kliniek kon op een veel genuanceerdere manier de data begrepen worden. We vonden in de borromeaanse knoop een structuur die de veelheid aan informatie van een casus kan ontvangen en inzichtelijk maken, zonder de casus te simplificeren. M.a.w. we vonden in de borromeaanse kliniek "*a form that accomodates the mess*", zoals Beckett het tegen T.F. Driver (1961) verwoordt. Op casusniveau werd gevonden dat het schilderen bij Philippe Vandenberg als sinthoom beschouwd kan worden.

Referentielijst

- Adams, C. (2008). *Introduction to topology: pure and applied*. Upper Saddle River: Pearson Prentice Hall.
- Bousseyroux, M. (2016). Au commencement, le symptôme. À la fin, le sinthome ou... ? *L'en-je lacanien*, 26,(1), 93-109. doi:10.3917/enje.026.0093.
- Braunstein, N.A. (2003). Desire and *jouissance* in the teachings of Lacan. In J.M. Rabaté (Ed.). *The Cambridge companion to Lacan*. New York : Cambridge University Press.
- Dean, T. (2002). Art as symptom: Žižek and the ethics of psychoanalytic criticism. *diacritics*, 32(2), 21-41.
- Dravers, P. (2005). Joyce & the sinthome : aiming at the fourth term of the knot. *Psychoanalytical Notebooks*, 13.
- Driver, T. F. (1961). Beckett by the Madeleine. *Columbia University Forum*, 4(3), 21-25.
- Freud, S., Fliess, W., & Masson, J. M. (1985). *The complete letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, 1887-1904*. Cambridge: Belknap press of Harvard university press.
- Geldhof, A. (2014a). *Alleen met de kunst. Drie gevalstudies over het sinthoom*. Leuven: Acco.
- Geldhof, A. (2014b). De namen van het genot: Lacan over *jouissance* en psychose. *Psychoanalyse in tijden van wetenschap* (Vol. 6). Leuven: Acco.
- Geldhof, A. (2017). Creatieve therapie als (on)mogelijke verknoping van kunst, therapie en psychoanalyse. In J. Demuynck & A. Geldhof (Eds.), *Creatieve therapie* (15-24). Leuven: Acco.
- Greenshields, W. (2017). *Writing the structures of the subject. Lacan and topology*. (n.p.): Palgrave Macmillan.
- Jonckheere , L. (2007). Nora als sinthoom van Joyce ? *iNWiT*, 2/3, 189-236.
- Kuiper, P.C. (1988). *Ver heen. Verslag van een depressie*. Den Haag: SDU.

- Lacan, J. (1971). Séminaire XVIII, D'un Discours qui ne Serait pas du Semblant. Ontleend aan Staferla, <http://staferla.free.fr/S18/S18%20D'UN%20DISCOURS...pdf>.
- Lacan, J. (1972). L'étourdit. Ontleend aan Staferla, <http://staferla.free.fr/Lacan/L'etourdit.pdf>.
- Lacan, J. (1972-1973). Séminaire XX, Encore. Ontleend aan Staferla, <http://staferla.free.fr/S20/S20%20ENCORE.pdf>.
- Lacan, J. (1973-1974). Séminaire XXI, Les non dupes errent. Ontleend aan Staferla, <http://staferla.free.fr/S21/S21%20NON-DUPES....pdf>.
- Lacan, J. (1974-1975). Séminaire XXII, R.S.I. Ontleend aan Staferla, <http://staferla.free.fr/S22/S22%20R.S.I..pdf>.
- Lacan, J. (1975). Joyce le symptôme. Ontleend aan aejcpp, <http://aejcpp.free.fr/lacan/1975-06-16.htm>.
- Lacan, J. (1975-1976). Séminaire XXIII, Le Sinthome. Ontleend aan Staferla, <http://staferla.free.fr/S23/S23%20LE%20SINTHOME.pdf>.
- Lacan, J. (1974). Télévision. Ontleend aan Staferla, <http://staferla.free.fr/Lacan/Television.pdf>.
- Lacan, J. (2005). *Mon enseignement*. Parijs: Seuil.
- Leader, D. (2012). *Wat is waanzin?* Amsterdam: De Bezige Bij.
- Loontjens, R. (2003). Van spiegelstadium tot knoop, een wandeling doorheen enkele begrippen van Lacan ($I \rightarrow S \rightarrow R$) Ψ RSI. Ontleend aan Docplayer, <https://docplayer.nl/19077317-Van-spiegelstadium-tot-knoop-een-wandeling-doorheen-enkele-begrippen-van-lacan-i-s-r-ps-rsi-rudi-loontjens-inleiding.html>.
- Lysy, A. (n.d.). Het sinthoom van Lacan. Inleiding tot Lacans seminarie “le sinthome”. Ontleend aan NLS, <http://www.kring-nls.org/dit-al-gelezen.php>.
- Lysy, A. (2011). Interpretation, Semblant, and sinthome. *(Re)-turn*, 6, 39-56.
- Machado, D. (2016). Phobia and perversion. Ontleend aan JCFAR, <http://jcfar.org.uk/wp-content/uploads/2016/03/Phobia-and-Perversion-Danuza-Machado.pdf>.

- Miller, J. A. (2003 [2001]) Lacan's later teaching. *Lacanian Ink*, 21, 4-41.
- Miller, J. A. (2013). Spare Parts. *Psychoanalytical Notebooks*, 27, 87-117.
- Monnier, J.L. (2012). De ce qui fait trou dans le réel. Ontleend aan <http://www.sectionclinique-rennes.fr/nuevo/wp-content/uploads/2015/08/Extrait-2-La-graphe-201112.pdf>.
- Moyaert, P. (2008). Wat is er beangstigend aan seksuele lust? Heen en weer tussen Freud en Lacan via Plato en Aristoteles. *De uil van Minerva: tijdschrift voor geschiedenis en wijsbegeerte van de cultuur*, 22(1), 3-22.
- Sabbe, B., & De Hert, M. (2012). Creativiteit en psychiatrische stoornissen: Verkenning van een randdomein. *Tijdschrift voor Psychiatrie*, 54(7), 603-615.
- Skriabine, P. (2012). Le sinthome dans la topologie borroméenne. Ontleend aan <http://www.sectionclinique-rennes.fr/nuevo/wp-content/uploads/2015/08/Extrait-2-La-graphe-201112.pdf>.
- Smith, J. A., & Eatough, V. (2007). Interpretative phenomenological analysis. In Lyons, E., & Coyle, A. (Eds.), *Analysing qualitative data in psychology* (pp. 35-50). Londen : Sage Publications Ltd.
- Solano, E. (2010). Un exercice de lecture. Ontleend aan UFORCA, <https://www.lacan-universite.fr/2010/05/01/lectures/>.
- Soler, C. (2014[2009]). *Lacan – The Unconscious Reinvented*. London: Karnac Books Ltd.
- Stiles, W.B. (1993). Quality control in qualitative research. *Clinical Psychology Review*, 13(6), 593-618. (n.p.) : Pergamon Press Ltd.
- Strubbe, G., & Vanheule, S. (2014). The subject in an uproar: a Lacanian perspective on panic disorder. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 62(2), 237–266.
doi:10.1177/0003065114527616
- Vandenberg, P. (1981-1998). *Aimer c'est flageller I* [Olieverf en houtskool op doek]. Estate Philippe Vandenberg, Brussel.

- Vandenberg, P. (1996-1997). *De lach* [Olieverf, bloed en houtskool op doek]. Estate Philippe Vandenberg, Brussel.
- Vandenberg, P. (1996-1999). *La misère du jour III* [Acryl, bloed en potlood op doek]. Estate Philippe Vandenberg, Brussel.
- Vandenberg, P. (1997-1998). *Zonder titel* [Olieverf, houtskool en potlood op doek]. Estate Philippe Vandenberg, Brussel.
- Vandenberg, P. (1997-1999). *Zonder titel* [Olieverf en potlood op doek]. Estate Philippe Vandenberg, Brussel.
- Vandenberg, P. (1998). *Les porteurs* [Olieverf, acryl, pastel, houtskool, tape en potlood op doek]. Estate Philippe Vandenberg, Brussel.
- Vandenberg, P. (1999-2000). *Cyclus 'La faim de l'âne - la fin de l'âme* [Olieverf, pastel en houtskool op doek]. Estate Philippe Vandenberg, Brussel.
- Vandenberg, P. (1999-2001). *La muselière* [Olieverf op doek]. Estate Philippe Vandenberg, Brussel.
- Vandenberg, P. (2004-2005). *Zonder titel* [Olieverf op doek]. Estate Philippe Vandenberg, Brussel.
- Vandenberg, P. (2007). *Zonder titel* [Olieverf op doek]. Estate Philippe Vandenberg, Brussel.
- Vandenberg, P. (2008). *Zonder titel* [Olieverf op doek]. Estate Philippe Vandenberg, Brussel.
- Van Der Heyden, J. (2017). Creatieve therapie? In J. Demuynck & A. Geldhof (Eds.), *Creatieve therapie* (51-62). Leuven : Acco.
- Van Haute, P. (2002). *Against adaptation. Lacan's "subversion" of the subject*. New York: Other Press.
- Vanheule, S. (2007). In de knoop met Jacques Lacan. *Inwit* , 2, 239–265.
- Vanheule, S. (2016). Capitalist Discourse, Subjectivity and Lacanian Psychoanalysis. *Frontiers in Psychology*, 7:1948.

- Vanheule, S. (2013). *Psychose anders bekeken: Over het werk van Jacques Lacan*. Tielt: Lannoo Campus.
- Vanheule, S., & Geldhof, A. (2014). Met knoop- en kunstwerk: over Jacques Lacan, James Joyce en David Nebreda. *Psychose en de kunsten* (Vol. 5, pp. 75–94). Antwerpen: Garant.
- Verhaeghe, P. (2001). Subject and body: Lacan's struggle with the real. In Verhaeghe, P. (Ed.). *Beyond gender: From subject to drive* (65-97). New York: Other Press.
- Vinciguerra, R. P. (2011). Dochter, moeder, vrouw. *Inwit*, 7, 145-166.