

# CREATIEVE THERAPIE



# CREATIEVE THERAPIE

*Joost Demuynck en Abe Geldhof (red.)*

Acco Leuven / Den Haag

*Eerste druk: 2017*

*Gepubliceerd door:*

Uitgeverij Acco, Blijde Inkomststraat 22, 3000 Leuven

E-mail: [uitgeverij@acco.be](mailto:uitgeverij@acco.be) - Website: [www.acco.be](http://www.acco.be)

*Voor Nederland:*

Acco Uitgeverij Nederland bv, Westvlietweg 67F, 2495 AA Den Haag, Nederland

E-mail: [info@uitgeverijacco.nl](mailto:info@uitgeverijacco.nl) - Website: [www.uitgeverijacco.nl](http://www.uitgeverijacco.nl)

*Omslagontwerp:* [www.frisco-ontwerpbureau.be](http://www.frisco-ontwerpbureau.be)

*Schilderij omslag:* Adelheid De Witte, *Big Sky Waterpark* (2016)

© 2017 Acco

Niets uit deze uitgave mag worden veeelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of welke andere wijze ook zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

No part of this book may be reproduced in any form, by mimeograph, film or any other means without permission in writing from the publisher.

De uitgever en de auteur streven permanent naar een volledige betrouwbaarheid van de gepubliceerde informatie, zij kunnen voor die informatie en de toepassing ervan echter niet aansprakelijk gesteld worden. De uitgever heeft geprobeerd de rechthebbenden te contacteren. Wie denkt rechten te kunnen doen gelden, wordt verzocht contact op te nemen met de uitgever.

D/2017/0543/I15

NUR 777

978-94-6344-117-9

# Inhoud

Voorwoord	9
<b>Per via di assemblare - Stijn Vanheule</b>	11
Psychoanalyse als kader voor de creatieve therapie	13
<b>Creatieve therapie als (on)mogelijke verknoping van kunst, therapie en psychoanalyse - Abe Geldhof</b>	15
Inleiding	15
Psychoanalyse is geen kunst	16
Kunst heeft geen therapeutisch doel	19
Psychoanalyse is geen psychotherapie	21
Creatieve therapie als (on)mogelijke verknoping van kunst, psychoanalyse en therapie	22
<b>Kunst als oplossing - Véronique Voruz</b>	25
Inleiding	25
Kunst en psychoanalyse overheen de therapie	26
Kunst als een oplossing bij Freud	27
<i>Freudiaans geluk</i>	27
<i>De plasticiteit van de libido</i>	27
<i>Een eerste oplossing: symptoomvorming</i>	28
<i>Een tweede oplossing: de sublimatie</i>	29
<i>De veronderstelde deseksualisering en het auto-erotische van de drift</i>	30
<i>Fixatie in Freuds Collegee XXIII</i>	30
<i>Omkering in de effecten van creatie</i>	31
Voorlopige besluiten	32
Sophie Calle	35
Besluit	35
<b>Het medium (h)eerst. Over lacaniaanse psychoanalyse en creatieve therapie - Dominiek Hoens</b>	39
Inleiding	39
Over de therapeutische functie van het verbeelden	40
Rouw of hoe te verliezen wat verloren is	42
Het medium spreekt	44
<b>Creatieve therapie? - Janna Van Der Heyden</b>	51
Inleiding	51
Creatieve therapie vanuit een psychoanalytisch kader?	52

Taal?	55
Uitvinding in het dagelijkse	55
Passie voor het medium	56
Afstand-nabijheid	57
Het onmogelijke ontmoeten	58
Een kadertheorie	59
Het belang van de gevalstudie	63
<b>De logica van de casus of de singulariteit - Joost Demuyck</b>	65
<b>Wat is een gevalstudie? - Abe Geldhof</b>	71
Inleiding	71
Van de gestandaardiseerde evaluatie naar de unieke gevalsconstructie	72
Het paradigma in de wetenschappen	72
Psychoanalyse als epistemologische 'shock'	73
Psychoanalyse is een praktijk van en voor individuele gevallen	74
Een gevalstudie is geen verslag van anekdotes, maar een constructie die beoordeeld wordt aan de hand van haar effecten	75
Vier grote vragen in de gevalsconstructie met één strategisch doel	76
De gevalsconstructie en de eigen analyse moeten strikt gescheiden blijven	77
Anonimisering	77
Tot slot: valkuilen bij de gevalsconstructie	78
<b>Thierry De Cordier - De oplossingen van een kunstenaar - Joost Demuyck</b>	81
Inleiding	81
Het melancholisch discours	82
<i>Teleurstelling</i>	82
<i>Schuld</i>	83
<i>Het object</i>	83
<i>Overidentificatie</i>	84
<i>Negativisme</i>	84
<i>Het niets</i>	85
<i>De passage-à-l'acte</i>	86
Thierry De Cordier	86
<i>Het wereldbeeld</i>	86
<i>Singuliere achtergrond van zijn wereldbeeld</i>	88
<i>De oplossingen van Thierry De Cordier</i>	91
Besluit	99
Beeldende therapie	103
<b>Voor herhaling vatbaar - Adelheid De Witte</b>	105
Inleiding	105

Bill Viola, de man die uit de boot viel	105
Herhaling in de klinische praktijk	107
Herhaling in beeldende therapie	108
Betekenis versus functie	109
<b>Het kader in beeld. Beschouwingen over een psychoanalytisch kader voor beeldende therapie - Antinea De Valck</b>	113
Inleiding	113
Hoe kan de psychoanalyse een kader bieden voor de aanwezigheid van de beeldend therapeut?	114
<i>Het wijze niet-weten</i>	114
<i>De lichamelijke aanwezigheid van de beeldend therapeut</i>	116
<i>Het verlangen van de beeldend therapeut</i>	117
<i>Het instrument van de beeldend therapeut</i>	118
Besluit	120
<b>Muziektherapie</b>	123
<b>Op zoek naar de muzikale identiteit</b>	
<b>De muziek aan het woord het woord aan de muziek - Christel Embrechts &amp; Sabrina Vanpoucke</b>	125
Inleiding	125
Identita sonora	125
De parameters in de muziek	128
1. Ritme	128
2. Melodie	130
3. Dynamiek	132
4. Tempo	133
5. Timbre	133
De therapeut en het potentieel van de muziek voor het creëren van een overgangsgebied tussen de interne psychische wereld en de externe wereld	134
<b>Danstherapie</b>	143
<b>Een danstherapie geïnspireerd door de lacaniaanse psychoanalyse - Melanie Foulon</b>	145
Inleiding	145
Het symbolische: woorden die de grip op het lichaam verstevigen	147
Het imaginaire: het verwerven van een lichaamsbeeld	151
Het reële lichaam: begrenzing aan de overspoeling	153
Besluit	155

Dramatherapie	159
<b>Diagnostiek en dramatherapie vanuit psychoanalytisch perspectief - Mathieu Van der Straeten</b>	161
Inleiding	161
Assessment als hulpmiddel bij de diagnostiek	163
Vier niveaus van observeren	163
<i>Niveau 1: binnen de dramatic reality</i>	163
<i>Niveau 2: buiten de dramatic reality in de ordinary reality</i>	164
<i>Niveau 3: de overgang tussen dramatic reality en ordinary reality</i>	164
<i>Niveau 4: het metaniveau of de subtekst</i>	165
Dramatherapeutisch assessment psychoanalytisch bekeken	165
Gevolgen voor het assessment	167
Aanbevelingen	167
<i>Heb aandacht voor het singuliere van de patiënt</i>	167
<i>Niet enkel het waarom maar ook hoe telt</i>	168
<i>De rol van de therapeut varieert naargelang de noden van patiënt en methode</i>	168
<i>“Hoed u om te begrijpen” of: het gevaar van de nabespreking</i>	169
<i>Het analytisch discours kan een kompas zijn voor de dramatherapeut</i>	169
Besluit	170
<b>Een werkvorm op maat - Sophie Van Moll</b>	175
Inleiding	175
De logica van de casus	175
Een singuliere ‘medium-taal’	176
Actief afwachten	177
De creatieve creatief therapeut	178
Een werkvorm op maat	179
<i>Esthetische distantie</i>	180
<i>Depressie, een transstructureel affect</i>	180
<i>Het begrenzen van de jouissance, zonder betekenis te mobiliseren</i>	181
<i>Een eerste interventie</i>	182
<i>‘Schouwtoneel’, een werkvorm</i>	182
<i>‘Eindtermen’</i>	184
<i>Enkele concrete voorbeelden</i>	184
<i>Een therapeutisch proces: Aanschouwtoneel, Beschouwend Toneel, Schouwtoneel</i>	185
Personalia	189



# Voorwoord



## *Per via di assemblare* *Stijn Vanheule*

Wanneer hij in zijn essay *Over psychotherapie* de psychoanalyse afzet tegenover vormen van suggestieve psychotherapie, legt Freud de link met een idee van Leonardo Da Vinci over kunst: “De schilderkunst”, zo zegt Leonardo, “werkt *per via di porre*; ze brengt namelijk laagjes verf op waar ze eerst niet waren, op het kleurloze linnen. De beeldhouwkunst daarentegen gaat te werk *via per via di levare*, ze haalt van de steen namelijk alles weg wat het oppervlak van het erin opgesloten beeld nog verbergt”.<sup>1</sup> Freud pikt in op die metafoor en stelt dat de psychoanalytische therapie aansluit bij de beeldhouwkunst. Waar suggestieve therapieën de patiënt bijwerken en proberen te schilderen naar een gewenst model, streeft de psychoanalyse ernaar om de verborgen waarheid naar boven te halen die slechts wortelt in het unieke verhaal van de analysant. Freud pleit hiermee voor een casuïstische niet-normatief georiënteerde benadering van psychisch lijden, wat een duidelijke ethische keuze impliceert, maar vertrekt heel sterk vanuit de idee dat aan de basis van het psychische lijden een afgebakende waarheid kan worden gevonden; een waarheid die ontdekt, uitgesproken en doorwerkt moet worden.

Het is pas rond Wereldoorlog I dat Freud dergelijke sterke focus op het achterhalen van verdrongen waarheden zal problematiseren en de verdringing vervolgens een statuut zal geven in functie van het spanningsveld tussen doodsdrijf en levensdrijf.

Lacans werk maakt een gelijkaardige evolutie door. Aanvankelijk ligt het accent heel sterk op het ontcijferen van de verborgen waarheid en lijkt hij vlotjes aan te nemen dat de vrije associatie bij machte is om via het articuleren van cruciale betekenaars een ordening aan te brengen op het niveau van het verlangen. Geleidelijk aan verdwijnt dat optimisme en komt het accent te liggen op de fundamentele wanverhouding – *non rapport sexuel* – die elkeen kenmerkt, en waarop het verlangen slechts een antwoord is. De hamvraag binnen de psychoanalytische praktijk wordt dan niet zozeer hoe we iemands symptomen kunnen ontcijferen, maar hoe iemand vanuit de nulliteit van de seksuele verhouding aan het cijferen slaat. De stijl die iemand daarbij aan de dag legt, zal weliswaar gehoorzamen aan bepaalde structurele patronen of particulariteiten, maar is vooral te beschouwen als de uiting van een singuliere logica. Dat wil zeggen dat ze vanuit de uniciteit van de casus moet worden bestudeerd.

Dit cijferen vanuit de nulliteit van de seksuele verhouding valt maar moeilijk te begrijpen vanuit de tegenstelling tussen *per via di porre* en *per via di levare*. Bovendien valt ook de hedendaagse kunstpraktijk maar moeilijk te vatten vanuit Da Vinci's tweedeling. Sterker dan ooit tevoren werken de kunsten vanuit een '*per via di assemblare*'. Wat daarbij centraal staat, is de inventieve assemblage die opereert op de marge van het geijkte discours. Niet het vinden van het correcte beeld oriënteert het cijferende werk uit de scheppende act. De nulliteit waarop elk discours ook antwoordt, vormt het vertrekpunt.

Ontcijferen vergt een strikt discursieve aanpak van psychopathologie waarbij andere interventies zoals creatieve therapie slechts bedeed worden met een hulpfunctie: alles staat in dienst van het articuleren van de afgewende waarheid. De studie van de becijfering gaat er daarentegen van uit dat het woord niet almachtig is en dat iemands antwoord op de nulliteit van de seksuele verhouding altijd ook een handelingscomponent zal hebben. In hun leven bouwen mensen een praxis op ten aanzien van de nulliteit die in het beste geval uitmondt in een pragmatisch *savoir-faire*. Binnen die logica hebben creatieve interventies een functie in het bevragen én stimuleren van iemands becijfering, op voorwaarde dat de interventie inspeelt op de singulariteit van de casus. Dit boek getuigt daarvan.

I Freud, S. (2006 [1905]). Over psychotherapie. *Werken 3* (p. 332). Amsterdam: Boom.

# Psychoanalyse als kader voor de creatieve therapie



# *Creatieve therapie als (on)mogelijke verknoping van kunst, therapie en psychoanalyse*

*Abe Geldhof*

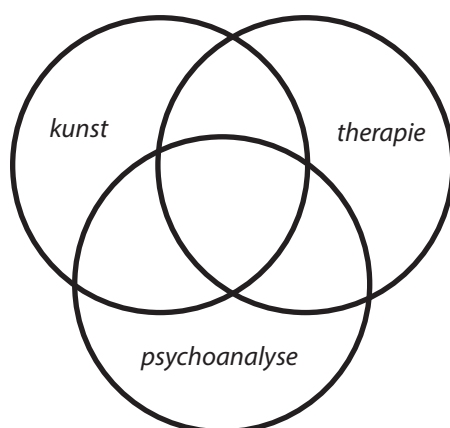
## **Inleiding**

Zoals elke discipline wordt de creatieve therapie met uitdagende mogelijkheden én moeilijkheden geconfronteerd. Die hebben alles te maken met het feit dat de creatieve therapie zich situeert op een kruispunt van drie andere disciplines: kunst, therapie en psychoanalyse.

Om de praktijk van de creatief therapeut te funderen, of anders gesteld om haar praktijk van een degelijke theorie te voorzien, moet men in de eerste plaats de verschillen tussen die drie disciplines in kaart brengen, om vervolgens na te gaan hoe de creatieve therapie ze op eigenzinnige wijze verknoopt. Zelfs al is het zo dat kunst, therapie en psychoanalyse raakvlakken hebben, toch moeten we in de eerste plaats definiëren wat die drie van elkaar doen verschillen. Enkel zo kunnen we grip krijgen op de eigenheid van de creatieve therapie. Wanneer we de drie disciplines dus vanuit hun maximale verschil benaderen, komen we tot volgende conclusies:

- Kunst an sich heeft geen therapeutisch *doel*, al kan kunst voor de kunstenaar of voor het publiek misschien een therapeutisch *effect* hebben.
- Ook psychoanalyse heeft op zich geen therapeutisch *doel*, al kan ook de psychoanalyse een genezend of stabiliserend *effect* hebben.
- Tot slot zal er altijd een fundamentele kloof blijven bestaan tussen kunst en psychoanalyse, zelfs wanneer de kunsten een analytisch vermogen bezitten en psychoanalytici altijd een zekere genegenheid voor de kunsten hebben gehad. Het verschil tussen beide zit hierin, dat zij volstrekt andere middelen gebruiken om hun inherente doelen te verwezenlijken.

Om didactische redenen stel ik de verhouding tussen de drie disciplines voor met drie cirkels. Kunst, therapie en psychoanalyse hebben op zichzelf bestaansrecht, maar kunnen elkaar wel degelijk overlappen. Creatieve therapie zie ik als een (on)mogelijke verknoping van die drie. Laten we de drie onderscheiden en de verknoping ervan nader bekijken.



### Psychoanalyse is geen kunst

Laten we beginnen met een hypothese: er bestaan vruchtbare kruisbestuivingen tussen kunst en psychoanalyse. We kunnen namelijk vaststellen dat 'kunst' de mens uitnodigt tot zelfreflectie. Meer nog: zoals filosoof en kunstcriticus Frank Vande Veire terecht aanhaalt, geven de kunsten er reeds twee eeuwen blijk van dat ze niet zomaar 'genoten' willen worden.<sup>1</sup> Ze bevatten namelijk een kritisch en subversief potentieel, in die zin dat er een zelfreflexieve tendens inherent is aan de kunst. We zouden de kunst dus onrecht aandoen indien we haar als onschuldig bestempelden, of haar op rogeriaanse wijze beschouwden als een spontaan-menselijke uiting van een tendens tot zelfverwezenlijking. Als we dat doen, negeren we het grillige reële dat de kunsten aan de kaak stellen.

Kunst heeft dus een subversief potentieel. Net daarom zijn totalitaire regimes – nazisme, stalinisme, maoïsme... – altijd geobsedeerd geweest om de controle over die kunst te verwerven.<sup>2</sup> Kunst kan nu eenmaal een obscene keerzijde in onze wijze van denken of genieten blootleggen, die doorgaans versluierd en in stilte aanwezig is. Kunst heeft het in zich om wat verdrongen is zijdelings toch te tonen. Zo kan de verwrongen werkelijkheid die de kunst ons voorhoudt meer werkelijkheidsgehalte bezitten dan de werkelijkheid zelf.



Doordat kunst dit potentieel bezit, is ze *zélf* altijd ook reeds een vorm van *kritiek*. Daarom worden de kunsten altijd gedubbeld door de kunstkritiek. Kunstkritiek mag dan ook niet worden gezien als een vervelend neveneffect van kunst. Het is integendeel een noodzakelijke voorwaarde voor de kunst. Kunst en kunstkritiek zijn twee zijden van dezelfde medaille. Kunstenaars hebben die kritiek nodig, stelt Vande Veire. Voor zover er een probleem is met kunstkritiek, is het niet *dat* er aan kunstkritiek wordt gedaan, maar wel dat er ofwel *te weinig* ofwel *te wild* aan kunstkritiek wordt gedaan.<sup>3</sup> Het probleem is dus niet dat de kunst zou worden achtervolgd door een privédetective, de kunstkritiek. Kunst heeft haar privédetective nodig en leert er maar beter van te houden!

De psychoanalyse heeft precies die (zelf)kritische houding met de kunst gemeenschappelijk. Haar *conditio sine qua non* is inderdaad dat de persoon die zichzelf psychoanalyticus wil noemen, zelf gedurende vele jaren in psychoanalyse gaat om zijn eigen onbewuste en zijn niet-willen-weten vergaand te onderzoeken. Zo tracht de analyticus-in-wording in zijn intiem-persoonlijke vorming voorbij alle pathologische motieven die zijn handelingen sturen een ethische grond voor zijn toekomstig handelen te vinden, of op zijn minst tracht hij een ethisch motief *naast* zijn pathologische motieven te zetten.<sup>4</sup>

Zonder doorgedreven (zelf)kritiek geen psychoanalyse dus. Daarom vindt men de ferventste critici van de psychoanalyse altijd onder de psychoanalytici zelf. Dat beschouw ik niet als een soort masochistische tendens, omdat die kritiek altijd om constructieve redenen wordt aangewend. Het gaat dus niet om het soort kritiek dat iemand 'tot op de grond afbreekt', maar wel om kritiek die iemand een stap verder kan helpen zetten. Indien de psychoanalyse die constructieve (zelf)kritiek niet zou toelaten, dan zou ze de naam psychoanalyse niet waardig zijn en tot louter dwaze doctrine verworden.

Die gemeenschappelijke, (zelf)kritische grond in de kunsten en in de psychoanalyse houdt meteen in dat zowel de kunsten als de psychoanalyse ook met een onmogelijkheid worden geconfronteerd. Kunstenaars en psychoanalytici houden zich bezig met wat Jacques Lacan het 'reële' heeft genoemd. Het reële is datgene wat niet zomaar 'zinloos' is, maar zelfs 'buiten alle zin' staat. Dat is een belangrijke nuance. Religies of wetenschappen allerhande slagen erin om de zinloosheid van het bestaan alsnog te recupereren en zin te geven. De mens kan zijn doel in het Goede vinden, zeggen sommigen. Of het leven van de individuele mens is dan misschien zinloos, de mens als soort kent wel vooruitgang, stelt een andere. Men slaagt er dus in om groepen mensen symbolische kaders te verschaffen om het zinloze te neutraliseren. Toch blijft er altijd een rest bestaan die elk betekenisverlenend systeem van binnenuit aantast. En precies over die onmogelijke reële rest hebben de kunsten en de psychoanalyse iets belangrijks bij te brengen. Kunst noch psychoanalyse tracht aan 'zinverlening' te doen, maar tracht wel een plaats te geven aan wat nooit zin zal kunnen krijgen, zodat elkeen daar zijn manier van omgaan mee kan vinden.

Maar hoewel de kunsten en de psychoanalyse zich beide met dat reële inlaten, toch is de manier waarop ze dat doen volstrekt verschillend. In 1910 schreef Freud dat kunstenaars de psychoanalytici altijd voor zijn geweest om het liefdesleven van mensen te schilderen, om aan te tonen op grond van welke liefdesvoorwaarden men zijn partner(s) kiest en hoe men zijn fantasieën met de werkelijkheid verzoent. Kunstenaars hebben daarbij, aldus Freud, “de fijngevoeligheid om bij anderen verborgen zielenroerselen waar te nemen en de moed om uiting te geven aan hun eigen onbewuste”.<sup>5</sup> Maar kunstenaars zijn ook aan beperkingen onderhevig. Ze dienen namelijk voor een zeker intellectueel en esthetisch genot te zorgen bij het publiek en kunnen daarom hun analyses niet in hun ruwe staat brengen. Zij moeten het materiaal altijd op een of andere manier ‘genietbaar’ presenteren. Op dat punt kan de psychoanalyse zijn materie ‘strenger’ en wetenschappelijker behandelen, omdat ze voorbijgaat aan elke mogelijke lustwinst. Freud concludeert daarom dat “de wetenschap [waaronder hij de psychoanalyse rekent] nu eenmaal de meest radicale verzaking aan het lustprincipe is waartoe de arbeid van onze psyche in staat is”.<sup>6</sup>

Hier kunnen de psychoanalyse en de kunsten elkaar van nut zijn. De psychoanalyse kan in haar manier van interpreteren van de kunstenaar leren. Lacan heeft niet zonder reden vaak over de kunst gesproken op momenten dat hij de psychoanalytische manier van interpreteren ondervroeg. Zo beweerde hij onder meer dat de psychoanalyse kan leren van de poëzie omdat psychoanalytische interpretaties net zoals poëzie zouden moeten zijn, namelijk voldoende ‘lichtvoetig’. Daarmee bedoelt hij dat een interpretatie iemand niet mag vastzetten (*‘Dit ben jij!’*), maar eerder als een golf deining moet veroorzaken opdat er iets anders mogelijk zou worden.<sup>7</sup> De kunsten kunnen op hun beurt dan weer verrijkt worden door de theoretische concepten en klinische ervaring van de psychoanalyse. De psychoanalyse weet als verlichte wetenschap namelijk het reële in het menselijke lijden te situeren en te respecteren. Heel wat kunstenaars hebben uit die analyses inspiratie gehaald om hun kunst verfijnder te maken.

Toch moeten we een kanttekening maken op het punt van de kunstkritiek die de kunst op de voet volgt. Het gebruik van de psychoanalyse binnen de kunstkritiek is niet zonder gevaren. Kunstkritiek die geïnspireerd is door de psychoanalyse toont soms de vervelende neiging de psychoanalyse te reduceren tot een aantal uit de context gehaalde citaten van psychoanalytici. Daarmee tracht men ofwel de kunst van diepgang te voorzien, ofwel, veel erger nog, tracht men de psychoanalyse te illustreren of te bewijzen aan de hand van kunst. Noch de psychoanalyse, noch de kunst wordt daarmee een dienst bewezen. De kunst hoeft zijn diepgang niet te bewijzen (door middel van psychoanalyse). En de psychoanalyse hoeft zijn bestaansrecht of wetenschappelijkheid niet te willen bewijzen (door middel van kunst). Op die manieren doet men namelijk het kritische potentieel van zowel de kunst als de psychoanalyse net opnieuw teniet.



Door die dwangmatige neiging los te laten om diepgang bij de een of bestaansrecht bij de ander te gaan zoeken, opent men een mogelijkheid om tot een ware ontmoeting tussen beide disciplines te komen. Beide disciplines hoeven niets van elkaar te verwachten, omdat beide bestaansrecht los van elkaar hebben. Ze hoeven zich met niets anders bezig te houden dan met de ontmoeting zelf, zonder verborgen agenda's en zonder instrumentele of politieke doeleinden. Enkel zo kunnen beide disciplines elkaar werkelijk verrijken.<sup>8</sup>

### Kunst heeft geen therapeutisch doel

Nogal wat kunstenaars staan weigerachtig tegenover het idee dat kunst therapeutisch zou kunnen zijn. Sommigen houden vast aan een bepaalde mate van lijden. Zij stellen dat ze hun drijfveer vinden in hun kwelling, die ze nodig hebben om tot artistieke creaties te komen. Zonder lijden geen kunst voor hen. Droogt de zoete bron van het lijden op, dan droogt meteen de bron van de creativiteit op. Zij leren ons dat de mens niet altijd *wil* genezen. Anderen wijzen er echter op dat de mens in zekere zin ook niet *kan* genezen van een aantal zaken. Zij halen een zekere menselijke waardigheid uit het bezig zijn met iets dat buiten het domein van de genezing valt: zijn menselijke conditie, zijn existentie, zijn plaats in de wereld... Hun mens-zijn is iets waartegen de categorieën van de geneesbaarheid of de psychische gezondheid weinig vermag.

Kunst an sich is dus niet therapeutisch, maar legt een kern bloot waarop het denken over therapie stukloopt. Daarom moeten we een onderscheid maken tussen het doel en de effecten van kunst. Kunst heeft geen inherent therapeutisch *doel*, wat niet betekent dat het geen therapeutisch *effect* kan hebben. Kunst kan troosten, doet wakker schudden, verschaft genot..., maar kan evengoed het tegenovergestelde effect hebben. Ze kan in verwarring brengen, misselijk maken, hopeloos stemmen... Of in een citaat dat aan Banksy wordt toegeschreven: "Art should comfort the disturbed and disturb the comfortable."

Wanneer we therapie dus beschouwen als een verzameling handelingen die beoogt een persoon van zijn symptomen te genezen of van zijn lijden te verlossen, dan kunnen we nooit stellen dat kunst algemeen gesproken therapeutisch zou zijn. En toch moeten we er rekening mee houden dat kunst voor sommigen – voor kunstenaars of publiek – wel degelijk dat effect kan hebben. Sommigen stellen dat ze zonder hun kunst moeilijke periodes niet waren doorgekomen of dat kunst van hen een levensvatbaar, ander of beter mens heeft gemaakt. Alle pathetiek voorbij riep het voor Hans Op de Beek bijvoorbeeld de vraag op wat hij anders had gedaan indien hij geen kunstenaar was geworden.<sup>9</sup>



Kunst heeft dus niet enkel een kritisch potentieel – met in zijn kielzog een reeks kunstcritici. Kunst heeft ook therapeutisch potentieel – met in zijn kielzog een reeks therapeuten, kunstbewonderaars en gelijkgestemden die troost, inspiratie of nog een duisterder Ding zoeken. Kunst wordt zo een kritisch-therapeutisch gravitatiecentrum waarrond zwermen critici en therapeuten als manen rond hun planeet cirkelen. De metafoor is niet verkeerd voor zover die duidelijk maakt waar het centrum ligt.

Net als bij de kritische dimensie van kunst gaat het er ook bij de therapeutische dimensie om de juiste conclusies te trekken. Net zoals we kunstkritiek niet vervelend hoeven te vinden, is er op zich niets mis met de interesse van therapeuten voor kunstenaars. Wel moet de vraag gesteld worden waarin heel precies het therapeutische aspect van kunst schuilt. En even belangrijk, waar liggen de grenzen van die therapeutische dimensie in de kunst? Met andere woorden, op welke punten moeten we ophouden met kunst te zien als een veredelde vorm van therapie? Waar overlappen kunst en therapie en waar scheiden hun wegen?

Die vragen zijn uiterst belangrijk omdat het ondubbelzinnig zo is dat de kunst ook bijzonder *onthapeutisch* kan zijn. Freud beschreef reeds hoe bij sommige patiënten een ‘negatief-therapeutische reactie’ optreedt, ondanks het feit dat de analyse van het onbewuste voorspoedig verloopt. Hetzelfde kan over sommige kunst worden gezegd. Het gebeurt dat een kunstenaar zichzelf diep in de miserie werkt *door middel van* zijn kunst. Denken we terug aan David Nebreda, over wie ik eerder schreef, een schizofrene man die zijn lichaam vergaand vernietigde en daar zelfportretten van fotografeerde vanuit een onmogelijkheid om zijn lichaam als van zichzelf te ervaren. De foto’s hebben een ondubbelzinnig artistieke waarde, en toch kan men zijn kunst (aanvankelijk) bezaarlijk als therapeutisch zien. De therapeutische effecten van zijn kunst kwamen er pas achteraf, nadat hij welwillende zielen had ontmoet die bereid waren zijn ‘kunst’ met een open geest te bekijken. Zonder het te snel te willen begrijpen en door met hem in dialoog te gaan, kon hij geleidelijk aan zijn lichaam op meer verholde wijze gaan inzetten, en alle zelfdestructie voorbij ook het woord nemen (waardoor de hallucinatoire stemmen kalmeerden). Op paradoxale wijze moeten we bij die man besluiten dat zijn ‘kunst’ – hoe zelfdestructief die ook mag lijken en hoe choquerend de uiting ervan ook mag zijn – een basis is van waaruit een constructieve oplossing kan ontstaan.<sup>10</sup>

In de automutilaties en zijn bijbehorende fotografie van de stille zelfvernietiging zit zeker en vast een *onthapeutisch* aspect. Maar toch kunnen we die kunst als een ‘eerste oplossing’ beschouwen en als therapeut op dat spoor een leefbaarder alternatief helpen uitwerken. Voor de creatief therapeut hoeft het dus geen probleem te zijn dat kunst op zich geen therapeutisch doel heeft, omdat er wel degelijk onafhankelijk daarvan een therapeutisch effect uit kan ontstaan.

## Psychoanalyse is geen psychotherapie

Tot slot bestaan er ook belangrijke verschillen tussen psychoanalyse en psychotherapie. Dat zien we het scherpst naar voren komen in wat beide viseren. De psychotherapie stelt zich expliciet ten doel om patiënten van hun symptomen te verlossen of hun lijden te verlichten. Dat doel ligt reeds in haar naam besloten. Voor de psychoanalyse is de genezing daarentegen geen expliciet doel, maar eerder wat Lacan een ‘achterafeffect van de analyse’ noemt. De analyse is dus primair. Genezing is het belangrijkste bijproduct van die analyse maar geen inherent doel. Het kan zelfs zijn dat een psychoanalyse in eerste instantie de zaken alleen maar erger maakt! Dat is een heuse paradox die psychoanalytici heel wat kopzorgen bezorgt, en heeft alles te maken met de opvatting dat psychische problemen niet altijd ‘rechtstreeks’ kunnen worden aangepakt of geëlimineerd. Nog anders gesteld volstaat het niet dat iemand ‘lijdt’ om in psychoanalyse te gaan. Er moet ook een wil zijn om iets over de eigen implicatie in dat lijden te weten te komen. En daar knelt dus het schoentje. Het willen-weten op zich is niet therapeutisch, maar toch een voorwaarde voor de analyse om zijn lijden daadwerkelijk aan te pakken.

Dat verschillende vertrekpunt wordt tevens weerspiegeld in de opleidingen. Tot psychotherapeut wordt men *gevormd* via scholing aan universiteiten, hogescholen of verenigingen allerhande. Aan het einde van de rit kan men zijn diploma dan ook officieel in ontvangst nemen. Wie daarentegen psychoanalyticus wil worden, volgt daarvoor geen lessen maar dient in de eerste plaats zelf in psychoanalyse te gaan. Aan het einde van de rit wacht hem of haar geen diploma, maar is hij zelf een ander mens geworden. De psychoanalyticus is om zo te zeggen het *eindproduct* van zijn eigen analyse. In de praktijk bestaat er uiteraard een zekere overlap tussen psychotherapie en psychoanalyse, in die zin dat het volgen van lessen over psychotherapie niet zonder effecten is op de student, en ook in de zin dat psychoanalytici doorgaans overgediplomeerd zijn. Toch moeten we het onderscheid tussen een psychotherapeutische en een psychoanalytische vorming theoretisch gezien strikt aanhouden, omdat dit in twee verschillende klinische modellen resulteert.<sup>11</sup>

Freud was de menig toegedaan dat de psychoanalyse voldoende logische gronden heeft en een rigoureuus denksysteem is waar anderen op verder zouden bouwen. De geschiedenis na hem heeft bevestigd dat vele belangrijke therapeutische stromingen expliciet uit de freudiaanse psychoanalyse zijn ontstaan (van de *client-centered therapy* over de *Gestalt therapy* tot de *Rational Emotional Therapy*; door erop verder te bouwen of door er zich expliciet tegen af te zetten).<sup>12</sup> Toch blijft de psychoanalyse zich volgens Freud tot de psychotherapie verhouden zoals goud tot brons. “Ook zullen wij bij grootschalige toepassing van onze therapie zeer waarschijnlijk gedwongen zijn het pure goud van de analyse rijkelijk met het koper van de directe suggestie te legeren. (...) Maar hoe deze psychotherapie voor het volk ook vorm zal krijgen, uit welke elementen ze ook zal

worden samengesteld, het werkzaamst en belangrijkste zullen stellig de bestanddelen blijven die ontleend zijn aan de strenge psychoanalyse, de psychoanalyse die vrij is van tendensen.”<sup>13</sup>

Volgens Freud zou elke psychotherapie dus een zekere mate van suggestie bevatten. In lacaniaans jargon wordt dit dat de psychotherapie altijd ergens vanuit een meesterpositie wordt uitgevoerd. De patiënt leert bijvoorbeeld technieken aan waarvan de meester-therapeut gelooft dat die ‘goed’ zouden zijn, of de therapeut verleent ‘zin’ aan het verhaal en leven van de patiënt, of beloont het gedrag dat sociaal wenselijk is en bestraft wat daarbuiten valt,...

Tussen de lijnen door laat Freud verstaan dat er op zich niets verkeerd is met het af en toe innemen van een dergelijke meesterpositie, en de analytische positie is in laatste instantie zelfs een onmogelijkheid. Freud noemde het analyseren een ‘onmogelijk beroep’. Het wordt wel een probleem wanneer die meesterpositie de overhand krijgt en men het brons van de suggestie voor het goud zelf gaat zien.

## **Creatieve therapie als (on)mogelijke verknoping van kunst, psychoanalyse en therapie**

En wat nu met de creatieve therapie? Creatieve therapie – die naam waardig – situeert zich op het drukke kruispunt van die drie disciplines, zonder zich daarom met een ervan te vereenzelvigen. Het is eerder zo dat de creatieve therapie een hybride vermenging is van de drie disciplines, en dit op zodanige wijze dat ze een volwaardige, zelfstandige discipline wordt. De creatief therapeut staat dus voor de bijzonder uitdagende taak om zich met de nodige openheid te interesseren voor de kunst, voor de geschiedenis en de effectiviteit van de psychotherapie en voor de kliniek van de psychoanalyse.

Dat creatieve therapie een verknoping is van kunst, psychotherapie en psychoanalyse betekent ook dat geen enkele van de drie disciplines kan ontbreken. Ontbreekt de kunst (het medium of het artistieke), dan verliest de creatieve therapie wat haar onderscheidt van andere vormen van psychotherapie die al dan niet door de psychoanalyse georiënteerd zijn. Ook het psychotherapeutische luik kan niet ontbreken, zelfs wanneer dat soms een negatieve connotatie krijgt. Creatief therapeuten bekommeren zich wel degelijk over het welzijn van hun patiënten. En ontbreekt ten slotte de psychoanalyse als oriënterend kader, dan verzandt de creatieve therapie in een wilde psychologisering van kunst en de effecten ervan op de mens.

Dat elke creatief therapeut tenslotte zijn voorkeuren heeft voor een bepaald medium (dans, beeldende, muziek, drama...), hoeft geen beperking te zijn wanneer hij aandacht

blijft hebben voor wat de patiënt die zich aan hem toevertrouwt nodig heeft om zijn persoonlijke traject vorm te geven en zolang hij die eindeloze oefening in het verknopen van kunst, therapie en psychoanalyse blijft maken. Zo schuilt in elke creatief therapeut te gepaste tijde afwisselend een kunstenaar (of kunstcriticus), een psychotherapeut of een psychoanalyticus.

## Eindnoten

- 1 Vande Veire, F. (2002). *Als in een donkere spiegel. De kunst in de moderne filosofie* (pp. 9-11). Amsterdam: Sun.
- 2 Voor de verhouding kunst-nazisme zie het uitstekend gedocumenteerde werk van Erik Thys. Voor de verhouding kunst-politiek in het algemeen zie Joes Segal. (Thys, E. (2015). *Psychogenocide. Psychiatrie, kunst en massamoord onder de nazi's*. Antwerpen: Epo; Segal, J. (2015). *Kunst & Politiek. Tussen zuiverheid & propaganda*. Amsterdam: Amsterdam University Press.)
- 3 Vande Veire, F. (2002). *Ibid.*
- 4 Cfr. Sollie, J. (2017). Van ethiek over drift terug naar ethiek (...en weer naar drift). *Kring Online 3*. Online tijdschrift van de Kring voor Psychoanalyse.
- 5 Freud, S. (1910). Bijdragen tot de psychologie van het liefdeleven (i): Over een bijzonder type van objectkeuze bij de man. *Werken 5* (p. 302).
- 6 *Ibid.*
- 7 Lacan, J. (1990 [1974]). *Televisie*. Leuven: Acco.
- 8 Zie ook Geldhof, A. (2014). *Alleen met kunst. Drie gevalstudies over het sinthoorn*. Leuven: Acco.
- 9 Hans Op de Beeck in gesprek met Joost Demuyne en Abe Geldhof op de leerstoel '25 jaar creatieve therapie: Gelukkig is er kunst'.
- 10 Geldhof, A. (2014). *Alleen met kunst. Drie gevalstudies over het sinthoorn*. Leuven: Acco.
- 11 Dit onderscheid werd het meest grondig uitgewerkt door Jacques-Alain Miller in een lessenreeks uit 2001 die veel weerklank heeft gekregen. Nederlandse vertaling in: Miller, J.-A. (2015). Pure psychoanalyse, toegepaste psychoanalyse en psychotherapie. *Inwit 13 – Crisis!*, pp. 75-122; en in Miller, J.-A. (2015). Het reële is zonder wet. *Inwit 13 – Crisis!*, pp. 125-146.
- 12 De lacaniaanse psychoanalyse is op dit punt een paradox: ze bouwt tegelijk verder op de freudiaanse psychoanalyse én zet er zich tegen af.
- 13 Freud, S. (1919 [2006]). Wegen van de psychoanalytische therapie. *Werken 8* (p. 58).



# Kunst als oplossing

## Véronique Voruz<sup>1</sup>

### Inleiding

Waarvoor zou kunst een oplossing zijn en voor wie: voor de kunstenaar, voor de mensen rondom hem of voor de beschaving? En welk soort oplossing zou het kunnen zijn?

Wat dat laatste betreft kunnen we aan een aantal voorbeelden denken: kunst kan de kunstenaar een narcistische bevrediging bieden en het gevoel een lichaam te hebben. Het kan ook een imaginaire identificatie van 'kunstenaar te zijn' verschaffen, of financiële stabiliteit en een inschrijving in de sociale band opleveren, in de *Kunstwereld*. Er zijn nog nooit zoveel discours gehouden over kunst en er werd nooit zoveel belang gehecht aan de kunstmarkt als vandaag, nu kunst nog enigmatischer en ironischer geworden is dan ooit tevoren. Kunst neemt vandaag geen deel aan de adoratie van het lichaamsbeeld maar speelt met haar limieten – zoals Mona Hatoum in haar *corps étranger*, een video waarbij ze microcamera's aanbracht in haar lichaamsopeningen en de binnenkant van haar lichaam filmt – en met haar vernederingen en ontlastingen – zoals Wim Delvoye met zijn cloaca die alle limieten doet vervagen. Kunst kan ook de naam zijn voor op maat gemaakte uitvindingen die een consistentie bieden aan het subject: een inventieve modaliteit voor de behandeling van een intrusief reële, een techniek voor het vervaardigen van objecten die de blik van de Ander vangen (*attrape-regard*) die de kunstenaar veilig buiten het *blikveld* houden, of strategieën die een lichaam samenhouden met een diversiteit aan middelen gaande van het versluieren van het gat door middel van een beeld dat iemands lichaam is, tot het droogleggen van het teveel aan genieting in een proces van extractie.

## Kunst en psychoanalyse overheen de therapie

Maar wat de psychoanalyse misschien het meest interesseert in kunst, wat kunst en psychoanalyse een zekere uitverkoren affiniteit biedt – tenminste in de lacaniaanse school, omdat Lacan het inzicht had kunstenaars te erkennen in het feit dat ze de weg voor de psychoanalyse voorbereiden eerder dan dat hij kunstwerken aan psychologische interpretaties onderwierp<sup>2</sup> –, is dat kunst, voorbij haar ‘therapeutische effecten’, eerst en vooral een inventieve manier is van het spreekwezen om iets van zijn singulariteit aan anderen over te dragen, het te laten resoneren met andere lichamen over de beperkingen van de zinverlening heen. Zoals een patiënt mij onlangs zei over zijn inventieve taalgebruik: *het betekent niets maar het is zinvol*. En wanneer het overbrengen succesvol is, dan wordt er een effect geproduceerd op het niveau van het lichaam van de kunstenaar, of op zijn minst is dit toch Lacans idee wanneer hij het werk van Joyce onder de loep neemt. Dit is waar Lacan op wijst als een oplossing voor de moeilijkheid die inherent is aan spreekwezens om een lichaam te hebben. We moeten het lichaam hier anders begrijpen dan de identificatie met een beeld die het subject vervreemdt in iets buiten hemzelf – een dergelijke invulling van de consistentie van het lichaam is waar Eric Laurent recentelijk op zinspeelde als een ik dat afgescheiden is van zijn vorm.<sup>3</sup> Lacan vindt op het einde van zijn onderwijs het concept *escabeau* uit. Hij haalt zijn mosterd daarvoor uit *Finnegans Wake* als een oplossing van Joyce. We vertalen *escabeau* als opstapje, het betekent niets maar het heeft wel zin! In dit perspectief, het perspectief van de *escabeau* leren psychoanalytici constant van kunstenaars en hun uitvindingen om wat licht te werpen op hun eigen praktijk. Straks zal ik een paar woorden zeggen over de Franse kunstenaars Sophie Calle, die een maand geleden op de studiedagen van de École de la cause freudienne sprak. Ik heb iets van haar geleerd toen ze haar strategieën om de taal, haar gesproken of geschreven woorden te behandelen uit de doeken deed en de manier waarop ze haar kunst als een *escabeau*, een opstapje gebruikt.

Vanwege de vele mogelijke manieren om dit thema te behandelen, moest ik een benadering kiezen. En omdat ik altijd een kompas nodig heb om mij te oriënteren, koos ik ervoor om terug te keren naar een aantal uitwerkingen over kunst in de psychoanalytische theorie en dit als logica te nemen voor mijn rode draad. Als we terugkeren naar de beginperiode van de psychoanalyse, dan zien we dat Freud het vraagstuk van de ‘kunst als oplossing’ benaderd heeft vanuit de sublimatie. In zijn colleges *Inleiding tot de psychoanalyse*, meer bepaald College XXIII over ‘De wegen van de symptoomvorming’,<sup>4</sup> nuanceerde Freud reeds zijn benadering en sprak over waar Lacan later naar zou verwijzen als ‘het symptoom dat omslaat in creatieve effecten’.

Er zijn verschillende aspecten in Lacans betrokkenheid op Freuds concept van de sublimatie en het vraagstuk van de ‘kunst als oplossing’. Wat de psychoanalyse met Lacan van kunstenaars heeft geleerd, kan als volgt worden samengevat: *van sublimatie naar*



*de-sublimatie als een oplossing.* Die evolutie binnen de psychoanalytische theorie van Freud naar Lacan stemt overeen met de diepgaande veranderingen die de wereld de afgelopen eeuw heeft ondergaan en die we in de psychoanalyse aanduiden met de kortzin ‘het niet bestaan van de grote Ander’. Ik zal dit stap voor stap proberen te verduidelijken.

## Kunst als een oplossing bij Freud

### *Freudiaans geluk*

Brengen we de parameters van het freudiaanse corpus in herinnering om ons te oriënteren. Vooreerst weten we, zoals Freud het stelt in ‘Het onbehagen in de cultuur’, dat het “het programma van het lustprincipe”<sup>5</sup> is dat het leven ordent, en dat dit principe overhoop ligt met de realiteit om drie redenen: onze lichamen, de natuur en andere mensen doen ons lijden. Daarom kunnen we ons geluk niet toevertrouwen aan het lustprincipe. Het zenuwstelsel – dat als taak heeft stimuli te reduceren of te bemeesteren – moet zeer actief zijn om het geluk te verzekeren, of om op zijn minst het lijden af te wenden.<sup>6</sup> Die observatie leidt Freud tot het innemen van een gematigd optimistische positie, om het zacht uit te drukken, en te werken met een gematigde versie van het geluk: “Het geluk in de beperkte zin waarin men een reële mogelijkheid daartoe ziet, is een probleem van de individuele libidohuishouding. Een voor iedereen bruikbaar advies is er niet; iedereen moet zelf beproeven op welke speciale wijze hij zalig kan worden.”<sup>7</sup> In Freuds denken volgt hieruit dat opdat kunst een oplossing zou kunnen zijn, het werkzaam moet zijn in het register van de individuele libidohuishouding of, om het eenvoudiger te zeggen, sublimatie heeft alles te maken met driften en hun bevrediging.

### *De plasticiteit van de libido*

Omdat er voor Freud in de meeste van zijn werken geen andere drift is dan de seksuele drift – wat hij uitdrukt door de circuits van partiële driften – zou er geen plaats zijn voor sublimatie zonder zijn ontdekking van de fundamentele eigenschap van de libido, namelijk zijn plasticiteit. Freud verwijst naar de plasticiteit van de libido met het woord ‘verschuifbaarheid’.<sup>8</sup> De plasticiteit of verschuifbaarheid van de libido verwijst naar zijn bekwaamheid om bevrediging op meerdere ondoorzichtige manieren te bekomen. Dat omvat wat Freud ‘de gedeseksualiseerde wegen’ noemt die noodzakelijk zijn voor groepsvorming, echtelijke of familiale liefde, vriendschap, maar ook voor culturele producten, intellectuele bezigheden, creatieve ondernemingen enzovoort. Het belangrijkste



om hiervan te onthouden is dat Freud in de sublimatie de bevrediging van de drift loskoppelt van de seksuele bevrediging. Door de twee concepten van Freud uit 'Driften en hun lotgevallen', namelijk object en doel (*Ziel*), te gebruiken met betrekking tot de sublimatie, zou er driftbevrediging kunnen worden bereikt door middel van objecten en de sociale erkenning die ze afdwingen, daar waar bevrediging gewoonlijk wordt bereikt *zonder* rekening te houden met het object dat de drift op een bepaald moment neemt – we zouden in andere gevallen van driftbevrediging kunnen zeggen dat het object van de drift en zijn doel hetzelfde is. Sublimatie vereist dus een uiterst specifieke wijze van driftbevrediging.

In elk geval is voor Freud een vrij en beweeglijke libido, waarvan de impulsen zo veel mogelijk naar buiten worden gericht, de optimale conditie voor het geluk. Verschuifbaarheid is daarbij fundamenteel om geluk te kennen. De plasticiteit is echter niet absoluut: er zijn enkele conflicten die om oplossingen vragen en niet alle oplossingen zijn even effectief.

### *Een eerste oplossing: symptoomvorming*

De eerste oplossing die Freud overweegt is het symptoom. In zijn vroege artikel 'De afweerneuropsychosen'<sup>9</sup> stelt hij dat symptomen een oplossing zijn voor conflicten die in het mentale apparaat oprijzen. De symptoomvorming brengt de onderdrukking van de voorstellingsrepresentant van een conflictueuze impuls met zich mee – zodat die niet bewust wordt –, en de verschuiving of verdichting van het affectquantum dat vastzit aan de verdrongen voorstelling. De symptoomvorming brengt zo een substituutbevrediging met zich mee.<sup>10</sup> Het probleem met de symptoomvorming als oplossing, voor Freud, is dat die niet zo effectief is: symptomen vereisen een constant verbruik van energie om die formatie in stand te houden, of ze laten een lichamelijk symptoom als spoor na (zoals met conversiesymptomen), of ze reduceren de mobiliteit van het individu (zoals met fobieën) of ze maken het subject ellendig... Om de freudiaanse logica samen te vatten: het mensenleven kan niet conflictvrij zijn (conflicten ontstaan tussen lust- en realiteitsprincipe, tussen het Es en het Ik, tussen levens- en doodsdriften), en een methode om die conflicten op te lossen is de symptoomvorming. Maar de oplossingen van die symptoomvorming worden zelf problemen, vooral wanneer ze hun toevlucht nemen tot libidineuze fixaties om bevrediging te bereiken en zo een dam op te werpen tegen het vrije vloeien van de libidineuze energie.

### *Een tweede oplossing: de sublimatie*

In zijn opstel over Leonardo da Vinci ontwikkelt Freud de idee, die hij reeds in zijn *Drie verhandelingen over seksualiteit*<sup>11</sup> zonder veel ontwikkeling vermeldde, dat artistieke creatieve praktijken een beter alternatief zijn dan de symptoomvorming, ook al stammen ze allebei af van perverse componenten van de seksuele drift. Waarom is het beter te sublimeren dan te symptomatiseren? Omdat neurotische symptomen volgens Freud iemands libido naar binnen stuwen via het proces van regressie naar vroegere fixaties zoals fantasmatische scenario's of oude wijzen van genieten. Libidineuze regressie versterkt zo de auto-erotiek van het subject, terwijl sublimatie iemands libido naar buiten dringt.

Het sublimatieproces heeft als toegevoegde waarde dat het de libidineuze knopen versterkt die nodig zijn voor een leven in de maatschappij en energie voorziet voor de productie van objecten en culturele prestaties die nuttig zijn voor de geciviliseerde activiteiten. Op die manier drukt Freud de verdiensten van de sublimatie uit in zijn essay over 'De (culturele) seksuele moraal en de moderne nervositeit':

“De seksuele drift stelt enorme hoeveelheden energie beschikbaar voor culturele arbeid, en wel vanwege de zeer geprononceerde eigenaardigheid dat ze haar doel kan verschuiven zonder wezenlijk aan intensiteit in te boeten. Dit vermogen om het oorspronkelijk seksuele doel te verruilen voor een ander doel, dat niet meer seksueel is maar psychisch daaraan verwant, noemt men het vermogen tot sublimering.”<sup>12</sup>

In zijn lezing over sublimatie van 4 februari 2015 stelt Eric Laurent dat “de sublimatie geremd is wat zijn seksueel doel betreft, *zielgebemmt*, maar bevredigd zonder onderdrukking. Daar is er genieting.” Dit is een echo van Lacans tegenstelling tussen de bevrediging afkomstig van de sublimatie (object) tegenover de economie of substitutie in het symptoom (betekenaar):

“De sublimatie, zo vertelt Freud ons, houdt een zekere mate van bevrediging van de driften (*Triebe*) in (...) die afgewend zijn van hun doel (*Ziel*). Sublimatie wordt ons voorgesteld als te onderscheiden van die economie van substitutie waarin de drift gewoonlijk bevrediging vindt in de mate dat ze verdrongen wordt. Een symptoom is dus de terugkeer via substitutie van betekenaars van datgene dat aan het einde van de drift komt, in de hoedanigheid van zijn doel.”<sup>13</sup>

Laten we dit punt afronden. Freuds idee is dus dat sublimatie een weg is om bevrediging te bereiken via andere doelen dan seksuele, en zonder onderdrukking.<sup>14</sup> Het is duidelijk dat kunst - die volgens Freud aan de sublimatie gecorreleerd is - een betere oplossing is dan de symptomatische oplossing. Je kan bevrediging vinden, wat je met een symptoom doet, maar zonder het lijden en de libidineuze regressie die met symptomen gepaard gaat.

### *De veronderstelde deseksualisering en het auto-erotische van de drift*

Lacan nuanceert de ideale freudiaanse oplossing op verschillende manieren. Eerst in Seminarie VII, waarin hij aanstipt hoe weinig overtuigend het idee van een deseksualisering van de libido is, en dit op een grappige manier. Hij zegt:

“Zullen we content zijn door te zeggen (...) dat het doel werkelijk veranderd is, dat het voorheen seksueel was en nu niet meer? Dit is tussen haakjes zoals Freud het beschrijft. Waaruit men moet besluiten dat de seksuele libido gedeseksualiseerd is geworden. En dat is de reden dat uw dochter stom is.”<sup>14</sup>

Ten tweede zal Lacan ook de freudiaanse versie van de sublimatie afwijzen volgens dewelke men bevrediging zou kunnen vinden zonder daar een prijs voor te betalen. In het laatste hoofdstuk van Seminarie VII zegt hij: “Sublimeer maar zoveel je wil, je zal er met iets voor betalen. En dit iets noemt genieting. Ik moet betalen voor deze mystieke operatie met een pond vlees.”<sup>16</sup> Wat Lacan hier zegt, is dat men genieting moet opofferen “voor de bevrediging van zijn verlangen”. (Men kan de verzaking [*Versagung*] of de frustratie niet vermijden, dewelke Freud toeschrijft aan het effect van de externe realiteit op de libidineuze bevrediging van het subject). De twee punten die Lacan maakt, kunnen worden aangevuld met Eric Laurents bescheiden commentaar op de situatie wat de sublimatie betreft: “De drift is verschoven van doel omdat zijn auto-erotiek niet varieert.”<sup>17</sup>

Die commentaar volgt Lacans opvatting dat het onderscheid tussen de auto-erotiek van de drift en de seksualiteit geen effect is van een veronderstelde deseksualisatie, omdat de drift niet seksueel is maar auto-erotisch. De echte inzet van sublimatie is eerder het laten afdalen van de auto-erotische drift naar het zich verbinden met het verlangen van de Ander:

“Het hele probleem voor Lacan is rekenschap afleggen van de articulatie tussen genieting en het seksuele, of hoe auto-erotische genieting van de drift het verlangen van de Ander kan vervoegen.”<sup>18</sup>

### *Fixatie in Freuds College XXIII*

Ik denk dat Freud in College XXIII dichter bij een minder ideale versie van de bevrediging komt die men aan kunst toeschrijft. Goeie lectuur wat dit betreft is Jacques-Alain Millers ‘Barcelona Seminarie over de wegen van de symptoomvorming’.<sup>19</sup> In dit seminarie vergelijkt Miller College XXIII met College XVII over ‘de betekenis van symptomen’. Hij beargumenteert dat College XXIII gaat over de bevrediging die men



verkrijgt van zijn symptomen. In College XXIII hertekent Freud de regressieve wegen die de libido volgt bij een symptoomvorming. Daar toont hij dat het subject naar eerste libidineuze genietingen terugkeert om zijn toevlucht in vroegere fantasma's te zoeken, om daar bevrediging te vinden, zelfs tot een punt dat de libidineuze fixatie zowel aan betekenis als fantasie voorbijgaat. Miller stipt aan dat dit punt Lacans reële voorafgaat. Wanneer er dus symptoomvorming is, zoals bij de neurose, dan wordt de libido naar binnen gericht, en dat is zoals we weten volgens Freud geen goeie zaak: het wil zeggen dat het subject terugkeert naar auto-erotische wijzen van bevrediging. Maar Freud stelt ook dat er hoop is voor de kunstenaars, meer bepaald hoop dat de libido door het creatieve proces terug naar buiten zal vloeien.

“Er is een weg die terugkeert van fantasma naar de realiteit – de weg, is er een van kunst (...). Een kunstenaar (...) niet ver verwijderd van de neurose (...) vindt een weg terug naar de realiteit op de volgende manier (...). Ten eerste verstaat hij de kunst om zijn dagdromen zo te bewerken dat ze het al te persoonlijke, dat buitenstaanders afstoot, verliezen en ook voor anderen genietbaar worden. (...) Voorts bezit hij de raadselachtige gave om een bepaalde stof net zolang te kneden tot deze het getrouwe evenbeeld van zijn fantasievoorstelling is geworden, en daarna weet hij aan deze uitbeelding van zijn onbewuste fantasie zo veel lustwinst te koppelen dat daardoor de verdringingen ten minste tijdelijk worden overvleugeld en opgeheven. Als hij dat kan presteren, stelt hij anderen in staat om uit de ontoegankelijk geworden lustbronnen in hun eigen onbewuste op hun beurt troost en leniging te putten; hij oogst dankbaarheid en bewondering en bereikt nu door zijn fantasie wat hij eerst alleen in zijn fantasie had bereikt: eer, macht en de liefde van vrouwen.”<sup>20</sup>

### *Omkering in de effecten van creatie*

Miller drukt die idee in zijn commentaren als volgt uit: creatie en kunst zijn een omkering van de symptomatische weg. “De libido keert terug naar het verleden via de vormende weg van het symptoom. De ware status van deze weg is fantasmatisch (...), het verleden mag dan wel fantasmatisch zijn, maar de bevrediging is reëel.” Die equivalentie tussen fantasie en waarheid is een absoluut fundamenteel gevolg van de plasticiteit van de libido zoals Lacan het onder woorden bracht in Seminarie VII:

“Het is duidelijk dat de libido met haar paradoxale archaïsche, zogenaamde pregenitale karakteristieken, met haar eeuwig polymorfisme, met haar wereld van beelden die gelieerd zijn aan verschillende groepen van driften die geassocieerd



zijn met de verschillende stadia van het orale tot het anale en het genitale (...), deze hele microkosmos heeft absoluut niets te maken met de macrokosmos; alleen in de fantasie brengt het de wereld voort.”<sup>21</sup>

Het voordeel van de kunst voor Freud is dat er een terugkeer naar de realiteit is: “De laatste weg gaat van de psychische realiteit naar de externe realiteit. Het is bijna een beweging van het symptoom naar de fantasie – en ook overheen de fantasie – en de terugkeer naar de externe realiteit.”<sup>22</sup> Maar voor Lacan bestaat er niet zoiets als de externe realiteit: er bestaat slechts de fantasmatische realiteit. Dat wil niet zeggen dat er geen verbintenis zou kunnen zijn met de Ander, integendeel, de psychoanalyse heeft te maken met de behandeling van de Een van de auto-erotiek door middel van de Ander. Dat is misschien wel de reden waarom Miller de freudiaanse omkering van de libidineuze weg van het symptoom verbindt met wat Lacan in zijn werk over Aimée zegt in *De nos antécédents*:

“De trouw aan de formele enveloppe van het symptoom, die het ware klinische spoor vormt waar ik de smaak voor te pakken kreeg, heeft mij gebracht tot een limiet waar het symptoom terugplooit in creatieve effecten. In het geval dat ik in mijn doctoraat beschreef (het geval Aimée), waren er literaire effecten – van voldoende hoge kwaliteit om weerhouden te worden, onder de (eerbiedwaardige) rubriek van onvrijwillige poëzie, door Éluard.”<sup>23</sup>

## Voorlopige besluiten

Op dit punt gekomen kunnen we enkele conclusies formuleren vanuit Lacans en Millers bewerkingen van Freuds theorie over de sublimatie:

1. Er is geen sublimatie mogelijk zonder daar een prijs voor te betalen, en dat is tegengesteld aan wat Freud in zijn vroeger werk stelde. Die prijs noemt Lacan ‘het pond vlees’. In zijn laatste hoofdstuk van het seminarie over de ethiek gebruikt Lacan een gezegde van Sint-Jan, “het boek opeten”, om dit geestig te illustreren:

“Het boek opeten is iets wat staat tegenover iets waarvan Freud ons onvoorzichtig zei dat het niet kan verdicht of verschoven kan worden, namelijk honger, met iets dat niet gemaakt is om opgegeten te worden, een boek. Met het boek eten komen we in de buurt van wat Freud bedoelt wanneer hij het





heeft over sublimatie als een wisseling van doel en niet van een object. Dit is niet meteen helder. De honger in kwestie, gesublimeerde honger, valt in de tussenruimte, omdat het niet het boek is dat onze maag vult. Wanneer ik het boek opeet, word ik hierbij geen boek evenzo als het boek geen vlees wordt. Het boek werd zagezegd *mij*. Maar om deze operatie te laten geschieden (...) moet ik beslist een prijs betalen”.<sup>24</sup>

De genieting is ontoegankelijk voor het subject, en volgens Lacans opvattingen in Seminarie VII kan de bevrediging alleen worden bereikt via objecten die deze ontoegankelijke zone – door Lacan *das Ding* genaamd – komen bezetten, of die op zijn boorden verschijnen, door overschrijding of het forceren van verboden. Maar vandaag gebeurt dit eerder door middel van manipulaties of schikkingen, zoals Eric Laurent aantoont. We kunnen nu naar Lacans definitie van de sublimatie verwijzen: “Het object is verheven tot de waardigheid van het Ding zoals we het in onze freudiaanse topologie definiëren, voor zover het niet afdwaalt maar omgeven is door een netwerk van doelen (*Ziele*).”<sup>25</sup>

2. Freuds intuïtie voor wat Lacan het symptoom noemt, dat in “creatieve effecten” omkeert, duidt aan dat ‘echte’ sublimatie het symptoom impliceert opdat er een productie van bevrediging is.
3. We moeten Lacans punt in Seminarie VII herinneren: “iets dat altijd moet worden benadrukt in een artistieke productie en iets waarop Freud paradoxaal insisterde, namelijk sociale erkenning.”<sup>26</sup> Het effect dat een artistiek product op de ander heeft, is essentieel om de bevrediging die iemand erdoor verkrijgt te begrijpen – vandaar de affiniteit van sublimatie met perversie zoals Lacan aanduidde in Seminarie VII.
4. Hoe kunnen we die punten over sublimatie verbinden met Lacans latere werk over het sprekende lichaam en de *escabeau* (het opstapje)? Herinner u dat Miller het opstapje definieert als “waarop het sprekende lichaam zich hijst, op klimt om mooi te wezen. Het is deze piëdestal die het subject toelaat zichzelf te verheffen tot de waardigheid van het Ding”.<sup>27</sup> Het is het sprekende lichaam zelf dat verheven is tot de waardigheid van het Ding, niet het kunstobject, en het Ding in kwestie is zijn lichaam.

Het opstapje is een transversaal concept. Het vertaalt met een beeld de freudiaanse sublimatie, maar op het kruispunt met het narcisme.<sup>28</sup>



5. Lacan erkende de waarde van de artistieke oplossingen en probeerde analytici te richten op oplossingen die op dezelfde leest geschoeid zijn. James Joyce, die erin slaagde zijn genieting van de taal te verheffen tot de waardigheid van een cultureel object en zichzelf te verheffen tot de waardigheid van het Ding, inspireert Lacan hiertoe. Miller voert Lacan hier verder wanneer hij van de *passee*<sup>29</sup> een publieke procedure maakt – dat wil zeggen dat de getuigenissen over de *passee* ingesloten worden in de reeksen van objecten die voortkomen uit de genieting van het sinthoorn en toelaten de auto-erotische genieting over te dragen, net zoals de genieting van de Een naar de Ander via de ‘sociale erkenning’ of de effecten van de getuigenissen van de *passee* op de toehoorders, het publiek. Als psychoanalytici en kunstenaars voor zowel Lacan als Miller, non-conformistisch moeten zijn, dan moeten ze zich oriënteren op een omkering van hun symptoom in creatieve effecten. Het ‘artistieke’ type van oplossing is de enige die toegankelijk is voor de analyticus aan het einde van zijn traject. Opdat dit effectief zou zijn, is geloven in de vormelijke enveloppe van het symptoom noodzakelijk. Maar er moet ook een uitvinding zijn, met andere woorden iets waarmee het subject een manier zal uitvinden – en niet creëren – om met het merkteken van de genieting dat in de kern van zijn persoonlijke, vaak helse programma van genieting reïtereert om te gaan. Dat is een uitvinding en niet een creatie zoals Miller onderlijnde:

“Men plaatst het begrip uitvinding graag tegenover de creatie. Het accent dat eigen is aan de creatie – laten we tautologisch zijn – is zijn creationistisch karakter. De creatie legt de nadruk op de uitvinding *ex nihilo*, vanuit het niets. Dit is het theologisch accent van het begrip creatie. Er is natuurlijk wel een gemeenschappelijke semantische zone tussen creatie en uitvinding. De uitvinding laat zich nog makkelijk tegenover de ontdekking plaatsen. Men ontdekt wat reeds bestaat, men vindt datgene uit wat er nog niet is. Op deze manier is de uitvinding verwant met de creatie. Maar het accent dat op het begrip uitvinding ligt, is in dit geval een creatie die vertrekt vanuit bestaande materialen. Ik zou graag aan de uitvinding de waarde geven van een geknutsel.”<sup>30</sup>

6. Uiteindelijk kan deze uitvinding, wanneer die wordt gecommuniceerd aan anderen via het opstapje (*escabeau*) van de *passee* of via een artistieke creatie een consistentie bieden aan het spreekwezen van een lichaam dat afgescheiden is van haar vorm.



## Sophie Calle

Wanneer Sophie Calle kwam spreken op de studiedagen van de *Ecole de la cause freudienne*, dan sprak zij over de wijzen waarop ze de moeilijke momenten uit haar leven heeft leren hanteren. Uit wat ik begrepen heb, heeft ze strategieën gevonden die te maken hebben met een behandeling van de taal. Ter gelegenheid van een sentimentele breuk, of bij het ontvangen van een brief die ze niet kan verwerken, of woorden toegesproken krijgen die blijven rondtollen in haar hoofd, orkestreert ze een circuit van die woorden door processen van diffractie en interpretatie die de negatieve impact van de geschreven of gesproken woorden schijnen te verstrooien. Nadat een verdwijnende minnaar haar bijvoorbeeld zei om zorg voor haarzelf te dragen, verspreidde ze zijn boodschap via de elektronische borden op een autosnelweg, of ze vroeg verschillende professionelen een interpretatie te maken van de brief die ze had ontvangen. Door een veelheid van privétaaltjes of ervaringen te verzamelen, verdwijnt de scherpte van haar eigen ervaringen. In haar boek *Exquisite Pain* schrijft ze:

“Ik vertrok naar Japan op 24 oktober 1985, zonder te weten dat deze dag het begin van een 92 dagen durende aftelling zou markeren, die zou eindigen met een breuk die ik, hoewel banaal, zou ervaren als het meest pijnlijke moment van mijn leven. Ik hield deze reis als de verantwoordelijke. Terug in Frankrijk op 28 januari 1985, verkoos ik, bij wijze van bezwering, over mijn lijden te spreken in plaats van over mijn trip. In ruil vroeg ik mijn gesprekspartners, mijn vrienden en toevallige ontmoetingen: ‘Wanneer heb jij het meeste geleden?’ Deze ruil zou ophouden wanneer ik mijn eigen verhaal had uitgeput door het nog eens en nog eens te vertellen, of mijn eigen pijn kon relativeren ten aanzien van het lijden van anderen. Deze methode was radicaal: in drie maanden was ik genezen.”

## Besluit

Als besluit zal ik zeggen waarvoor ik denk dat kunst en psychoanalyse oplossingen zijn. Het zijn oplossingen voor de herhaling van een eerste irruptie van genieting<sup>31</sup> die alle spreekwezens tekent. Die herhaling is de kern van het programma van genieting van een spreekwezen. En onze actuele onderzoeksvraag in de lacaniaanse oriëntatie is het deactiveren van dit programma, alsook de vraag naar de mogelijkheden voor elk spreekwezen om “een nieuwe alliantie met de genieting”<sup>32</sup> te vormen.



Analytici en kunstenaars zijn niet de dupe van de oplossingen die het biopolitieke discours van de hedendaagse democratieën in de aanbieding hebben. Ze bieden een gezondheidsmanagement aan als een evidencebased oplossing voor de vernietiging van de driften, een bespottelijke moeilijkheid in een beschaving die als enig ideaal het 'hedonisme van het genot' heeft, zoals Eric Laurent schreef in zijn recente boek.<sup>33</sup>

Een dergelijke desactivatie moet, daarentegen, singuliere uitvindingen insluiten voor de behandeling van de genieting, en voor haar transmissie naar anderen in een andere vorm. Van zijn sinthoom een opstapje (*escabeau*) maken, dat is de psychoanalytische oriëntatie: psychoanalyse, een dispositief dat de singuliere antwoorden ondersteunt dat elk spreekwezen uitvindt ten aanzien van het oorspronkelijke trauma van zijn bestaan.



## Eindnoten

- 1 Lezing op de leerstoel '25 jaar creatieve therapie: Gelukkig is er kunst'. Vertaling: Joost Demuyneck.
- 2 Lacan, J. (2001 [1965]). Hommage fait à Marguerite Duras. *Autres écrits*. Paris: Seuil: «Le seul avantage qu'un psychanalyste ait le droit de prendre de sa position, lui fût-elle donc reconnue comme telle, c'est de se rappeler avec Freud qu'en sa matière, l'artiste toujours le précède et qu'il n'a donc pas à faire le psychologue là où l'artiste lui fraie la voie.»
- 3 Laurent, É. (2016). The Unconscious and the Body Event. *The Lacanian Review: Hurly-Burly 1*.
- 4 Freud, S., (2006 [1916-1917]). De wegen van de symptoomvorming. Colleges inleiding tot de psychoanalyse. *Werken 7*. Amsterdam: Boom.
- 5 Freud, S. (2006 [1929]). Het onbehagen in de cultuur. *Werken 9* (p. 472). Amsterdam: Boom: "Gewoon het program van het lustprincipe bepaalt, zoals men ziet, het levensdoel."
- 6 Freud, S. (2006 [1915c]). Driften en hun lotgevallen. *Werken 7* (p. 25). Amsterdam: Boom: "Het zenuwstelsel is een apparaat waaraan de functie is toebedeeld de afferente prikkels weer te elimineren, althans tot een zo laag mogelijk niveau te doen dalen."
- 7 Freud, S. (2006 [1930a]). Het onbehagen in de cultuur. *Werken 9* (p. 478). Amsterdam: Boom.
- 8 De verschuifbaarheid staat Lacan toe te zeggen dat het circuit van de libido afgeleid is van het circuit van de taal: "The detours of the drive are correlative to the constancy of the libidinal aim. Detours, metaphors, metonymies and plasticity highlight all the more the constancy of libidinal aim. The libido is always the same; its detours are indexed on satisfaction." (Miller J.-A., "The Barcelona Seminar").
- 9 Freud, S. (2006 [1894]). De afweerneuropsychosen. *Werken 1* (pp. 197-209). Amsterdam: Boom.
- 10 Freud, S. (2006 [1915d]). De verdringing. *Werken 7* (pp. 48-59). Amsterdam: Boom. Freud, S. (2006 [1926]). Remming, symptoom en angst. *Werken 9* (pp. 196-268). Amsterdam: Boom.
- 11 Freud, S. (2006 [1905d]). Drie verhandelingen over de theorie van de seksualiteit. *Werken 4* (pp. 15-118). Amsterdam: Boom.
- 12 Freud, S. (2006 [1908d]). De (culturele) seksuele moraal en de moderne nervositeit. *Werken 4* (p. 396). Amsterdam: Boom.
- 13 Lacan, J. (1986 [1959-1960]). *Le Séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse* (p. 132). Paris: Seuil.
- 14 Freud, S. (2006 [1910c]). Een jeugdherinnering van Leonardo da Vinci. *Werken 5* (pp. 206-275). Amsterdam: Boom. Zie ook Laurent, É. (2015). *Lacanian Studies at the ECF: "Speaking lalangue of the body"*, Fourth session: "The stepladder (escabeau) and sublimation – a reading of 'Joyce the Symptom'", 4 February 2015.



- 15 [Nvdr: Lacan stelde eerder dat het er niet om gaat te verklaren waarom uw dochter stom is, maar om haar tot spreken te krijgen.] Lacan, J. (1986 [1959-1960]). *Le Séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse* (p. 133). Paris: Seuil.
- 16 *Ibid.*, p. 371.
- 17 Laurent, É. (2015). *Lacanian Studies at the ECF: "Speaking lalangue of the body"*, Fourth session: "The stepladder (escabeau) and sublimation – a reading of 'Joyce the Symptom'", 4 February 2015.
- 18 *Ibid.*
- 19 Miller, J.-A. (2015). The Barcelona Seminar on the Paths of Symptom Formation. *Psychoanalytic Notebooks 30*.
- 20 Freud, S. (2006 [1916-17]). De wegen van de symptoomvorming. College XXIII. *Werken 7* (p. 530). Amsterdam: Boom.
- 21 Lacan, J. (1986 [1959-1960]). *Le Séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse* (p. 110). Paris: Seuil.
- 22 *Ibid.*, p. 26.
- 23 Lacan, J. (1966). De nos antécédents. *Écrits* (p. 66). Paris: Seuil.
- 24 Lacan, J. (1986 [1959-1960]). *Le Séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse* (p. 371). Paris: Seuil.
- 25 *Ibid.*, p. 134.
- 26 *Ibid.*, p. 128.
- 27 Miller, J.-A. (2016). Het onbewuste en het sprekend lichaam. *Via Lacan 1* (p. 53).
- 28 *Ibid.*
- 29 [Nvdr: de passe is een procedure waarbij analysanten die analytisch zijn geworden getuigen over het verloop en de effecten van hun eigen psychoanalyse.]
- 30 Miller, J.-A. (2014). De psychotische uitvinding. *Inwit 11*, pp. 39-40.
- 31 Miller, J.-A. (2011). *L'orientation lacanienne. L'Être et l'Un*. Ongepubliceerd seminarie.
- 32 Miller, J.-A. (2016). A new Alliance with Jouissance. *The Lacanian Review: Hurly-Burly 2*.
- 33 Laurent, É. (2016). *L'envers de la biopolitique: une écriture pour la jouissance*. Paris: Navarin.

*Het medium (h)eerst.  
Over lacaniaanse psychoanalyse  
en creatieve therapie  
Dominiek Hoens*



## Inleiding

*Je soutiens que les créations poétiques engendrent,  
plus qu'elles ne les reflètent, les créations psychologiques.<sup>1</sup>*

Deze tekst valt uiteen in drie delen. In een eerste deel staat een schilderij centraal en wordt de vraag gesteld aangaande de mogelijk therapeutische functie van kunst. Vanuit dit schilderij wordt het maken van beelden als 'een negatie van een negatie' opgevat. In een tweede deel wordt die operatie geïllustreerd aan de hand van een reflectie over het verschil tussen rouw en melancholie. In een derde deel wordt nader ingegaan op wat creatieve therapie doet verschillen van andere vormen van therapie: het artistieke medium is er niet louter een hulpmiddel maar heeft een bepaalde voorrang op zowel de cliënt, de therapeut, als hun onderlinge relatie.

## Over de therapeutische functie van het verbeelden

In hun boek over kunst als therapie identificeren Alain de Botton en John Armstrong 'herinneren' als de eerste van zeven therapeutische functies die kunst kan hebben.<sup>2</sup> Om die stelling te illustreren wordt een schilderij van Jean-Baptiste Regnault, *Dibutade ou l'origine de la peinture* (1786) kort besproken.<sup>3</sup> In het schilderij zien we een jonge vrouw die de contouren van een schaduw tekent. Die schaduw wordt afgeworpen door een andere, mannelijke figuur wiens herdershoorn verduidelijkt dat hij bij zijn kudde wordt verwacht en dus de vrouw zal verlaten. "Kunst", zo besluiten de auteurs, "stelt ons in staat om een levenstaak te vervullen: geliefde dingen vasthouden als ze eenmaal zijn verdwenen." Dat lijkt een eerder snelle conclusie te zijn, want ook als kunst die functie kan hebben, blijft met die stelling onbelicht *hoe* een (artistiek) beeld op die manier werkzaam kan zijn. Om dit te verduidelijken is het door de auteurs gebruikte werkwoord 'vasthouden' (van geliefde dingen) te weinig dialectisch. Een beeld houdt iets vast, maar doet dat door 'iets' voor te stellen, 'iets' te representeren. Als een beeld datgene representeert wat zich van dit beeld onderscheidt – bijvoorbeeld de geliefde – dan plaatst het dat evenwel buiten het beeld. Door het afbeelden wordt de geliefde tot beeld gemaakt, waardoor die niet alleen wordt 'vastgehouden', maar tot beeld getransformeerd en er ons ook aan herinnert dat hij of zij niet meer aanwezig is. Beelden doen dus meer dan vasthouden, ze draaien de relatie tussen het oorspronkelijke, aanwezige object en de secundaire afbeelding als representatie om: het beeld is tegenwoordig en actueel, terwijl de geliefde naar een voorbij verleden of een virtuele toekomst wordt verwezen. Beelden, zo lijkt het soms, houden niet alleen passief iets vast, maar produceren actief een door het beeld afwezig gemaakt object. Dat laatste verkrijgt daardoor de bijzondere kwaliteit van een freudiaans object, namelijk dat het nooit gevonden maar alleen, langs het beeld om, teruggevonden kan worden.<sup>4</sup> In een meer extreme zin leidt die logica ertoe dat het beeld als eerst moet worden beschouwd en een verlangen naar het originele object als effect resorteert. Beelden, meer dan een loutere afwezigheid, een leegte of een gat, herinneren ons aan en veroorzaken het verlangen naar wat er niet (meer) is. Kortom, een meer dialectische benadering van wat beelden-als-herinnering doen, laat toe zich voor te stellen dat beelden niet alleen 'vasthouden', maar dat ze ook aangeven dat er door hen iets verloren gaat.

Die beklemtoning van het verlies dat met het afbeelden gepaard gaat, mag dan wel een noodzakelijke aanvulling zijn bij het 'vasthouden' dat De Botton en Armstrong vermelden, maar daarmee is de vraag nog niet beantwoord waarom mensen dergelijke beelden maken. Zoals hierboven aangestipt, gaat er met elk beeld iets verloren, namelijk het afgebeelde, en zo drijft elk beeld een wig tussen zichzelf en datgene waarvan het de voorstelling is. Wordt dat verlies van onmiddellijkheid en tegenwoordigheid dat noodzakelijk gepaard gaat met het maken van een beeld, en het 'pijnlijke' verlangen dat erdoor





wordt opgewekt, dan actief door mensen opgezocht? Dienen we uit het tafereel van de oorsprong van de schilderkunst te besluiten dat de jonge vrouw door het maken van een afbeelding de pijn vanwege de scheiding met haar geliefde niet zozeer mildert maar die verdiept, verdubbelt, in zekere zin verergert?

Om die kwestie te behandelen is het tafereel opnieuw inspirerend. *Dibutade ou l'origine de la peinture* encenseert de oorsprong van de schilderkunst en situeert die in de dramatische omstandigheden van twee geliefden die gescheiden zullen worden. Het daaruit resulterende beeld zal voor de vrouw een waardevolle herinnering zijn, aldus De Botton en Armstrong. Toch gaat het in *De oorsprong van de schilderkunst* om méér en wezenlijk iets anders dan wat de auteurs aangeven. Centraal staat niet het resultaat van het aftekenen van de schaduw van de geliefde maar het proces dat tot die aftekening leidt. We kunnen het ons voorstellen dat de vrouw van verdriet is vervuld door het nakende afscheid. Wat overeenkomt met een traditionele verdeling in twee geslachtsrollen: de vrouwelijke figuur is degene wie het verdriet overkomt, omdat ze passief thuisblijft, achtergelaten door een actieve man wiens professionele taken zich nu eenmaal elders situeren, buiten de grenzen van het 'huiselijke'. Dat kunnen we redelijkerwijze veronderstellen en afleiden uit wat wordt afgebeeld. Het schilderij, evenwel, toont een volgend moment, namelijk een wisseling van rollen: de vrouw ondergaat het afscheid niet als een slachtoffer maar grijpt, door het maken van een afbeelding, actief in op de situatie, waardoor ook de man van rol wisselt, van actieve herder naar passief model. Om dat te kunnen doen, wendt de vrouw zich van de man af en vestigt haar aandacht op zijn schaduw. In plaats van de man verlangend aan te kijken en in dat verlangen reeds de pijn van de verlatenheid te voorvoelen, draait ze zich om en houdt ze zich met zijn schaduw bezig. Die eerste negatie van de geliefde – niet de geliefde maar zijn projectie krijgt aandacht – wordt verder aangevuld door de tekening die de vrouw van de schaduw maakt. Er wordt geen afbeelding van de geliefde gemaakt, maar een afbeelding van de afbeelding, of in een filosofisch, hegeliaans vocabularium uitgedrukt: een negatie van een negatie.

Die observaties noodzaken tot een wijziging van De Botton en Armstrongs stelling. Hoewel het maken van een beeld zijn (mythische) oorsprong vindt in een verdriet vanwege een afscheid en bijgevolg kan worden begrepen als een ietwat wanhopige poging om alsnog iets van de geliefde vast te houden, impliceert het *maken* van een beeld meer dan dat. Het maken is een *activiteit* die gepaard gaat met een grotere aandacht voor de voorstelling dan voor het origineel (de geliefde). Bovendien geeft het schilderij een bijkomende indicatie voor het statuut van dergelijke afbeelding: het is geen representatie (waarbij de afbeelding een onmiddellijke band met het origineel bewaart), maar een beeld (contouren) van een beeld (schaduw), een voorstelling van een voorstelling dus. Op die manier verandert de afbeelding in een zelfstandig beeld. Daarmee verwerft het een autonomie ten aanzien van de (voor te stellen) werkelijkheid en wordt een nieuwe, 'verbeelde' wereld gecreëerd.



Nadere analyse laat dus toe te besluiten dat het in het schilderij – naast de afbeelding die een geliefde vast moet houden – om het *maken* van dat beeld gaat. Hierbij kunnen we de vraag stellen of dat creatieve proces mogelijk enige therapeutische waarde heeft. Er werd reeds vermeld dat de vrouw door het maken op een actievare wijze met de pijnlijke situatie omgaat, maar wellicht volstaat dit niet om op voorgaande vraag bevestigend te beantwoorden. Daarom wordt in de hiernavolgende paragrafen nader ingegaan op een bepaald aspect van het complexe fenomeen rouwarbeid, waarin we de hierboven aangehaalde formule – voorstelling van de voorstelling – zien terugkeren.

### Rouw of hoe te verliezen wat verloren is

We hebben het aan Sigmund Freud te danken dat melancholie wordt begrepen vanuit de gelijkenissen en verschillen met rouw. Vóór Freud begreep men de melancholie als een bijzondere variant van paranoia, mede door de obsederende, onredelijke overtuigingen waaraan de melancholicus ten prooi valt, zoals de idee dat het eigen lichaam van glas is, doorzichtig en breekbaar. Het originele aspect van Freuds essay over rouw en melancholie (1917) bestaat erin dat het bekende, alledaagse fenomeen van de rouw als uitgangspunt wordt genomen om melancholie te analyseren. Het lijkt vanzelfsprekend – maar het is, zoals Freud opmerkt, ook enigmatisch – dat verlies gepaard gaat met pijn en dat we tijd nodig hebben om die pijn te verwerken en achter te laten, om te rouwen. Wanneer we iemand verliezen ervaren we talloze keren en op de meest diverse manieren het brutale feit dat de persoon er niet meer is. We verwachten zijn stem te horen of we herinneren ons haar aanwezigheid, maar steevast leert de realiteit dat die verwachting ijdel is en dat die herinnering of verwachting geen pendant in de actuele situatie meer kent. Rouwen is een voortdurende confrontatie met de onaangename realiteit van een gemis. In dat proces onthechten we ons van de persoon in kwestie en zal het gemis geleidelijk aan minder worden. Hier zijn twee inzichten van Freud cruciaal: ten eerste, rouw komt niet automatisch op gang, en, ten tweede, rouwen is lastig mede omdat we de verlorene geen onverdeeld positieve gevoelens toedragen. Dat laatste staat in nauw verband met melancholie en de daarbij kenmerkende zelfverwijten of wat, in een meer hedendaags vocabularium, ‘een laag zelfbeeld’ wordt genoemd. In de rouw wordt degene van wie men door overlijden of op een andere manier wordt gescheiden ook onbewust gehaat. Niet alleen omdat de persoon ons in de steek laat, maar ook omdat de liefde en affectie die we voorheen ervoeren al altijd gepaard ging met frustratie, woede en agressie. Het rouwproces kan dus ernstig worden bemoeilijkt als de erkenning achterwege blijft dat de relatie met wie men verliest ook bij leven werd gekenmerkt door een (onbewuste)

conflicteuze rivaliteit, niet ingeloste verwachtingen of een obscure haat die in de vroegste kindertijd wortelt. Dat is een van de redenen waarom Freud melancholie vanuit de rouw wenste te bespreken. In tegenstelling tot zijn tijdgenoten die vooral aandacht hadden voor melancholische symptomen als paranoia of monomanie – de fixatie op één idee – meende Freud de voor de melancholie karakteristieke zelfverwijten te moeten begrijpen als het effect van een mislukte rouw. De zelfverwijten zijn eigenlijk gericht aan wie de melancholicus is ontvallen.<sup>5</sup> Dat die verwijten *zelfverwijten* worden, heeft te maken met de specifieke manier waarop de melancholicus met verlies omgaat: dat wordt miskend door een onbewuste inlijving van het verlorene. In dat opzicht is de melancholicus een rouwende die de band en dus elke afstand ten aanzien van het verloren object heeft geslecht. Door dat gebrek aan relatie tot het verloren object kent het rouwproces geen einde en verwijlt de melancholicus, naar de woorden van Freud, in de permanente schaduw van het object die over het ik gevallen is.<sup>6</sup>

Rouw is geen natuurlijk proces met een automatisch verloop: niet iedereen is in staat om te rouwen en van een begonnen rouwproces weet men niet zeker of en hoe het zal eindigen. Hier moeten we de vraag stellen wat er dan nodig is opdat er met rouwen wordt begonnen en dat ook een einde kent. Over het begin van de rouw beperken we ons tot de beschrijvende opmerking dat die de erkenning van een verlies veronderstelt. De melancholicus maakt zich niet los van het verlorene maar incorporeert het object,<sup>7</sup> terwijl het verlies voor de rouwende een pijnlijk en onontkoombaar gegeven is. Rouwen bestaat evenwel niet enkel uit de erkenning van een verlies, maar ook uit bewerking ervan. Om die rouwarbeid te preciseren is Darian Leader inspirerend. In hoofdstuk 3 van zijn boek *Het nieuwe zwart* bespreekt hij vier noodzakelijke aspecten van de rouwarbeid, waarvan er hier twee worden aangehaald.<sup>8</sup>

Het materiaal dat in de rouwarbeid wordt bewerkt, bestaat uit herinneringen aan het verloren object. Houdt dat pijnlijke proces van herinnerd worden aan het verlorene ooit op en, zo ja, hoe gebeurt dat dan? Om dat te verduidelijken introduceert de auteur de notie van kader (*frame*). De omkadering van een beeld leert ons dat het om een voorstelling en niet meer dan een voorstelling gaat. We kunnen het beeld mooi vinden en erdoor gefascineerd zijn, maar het kader vestigt de aandacht op het artificiële van het voorgestelde. In de rouw doet een gelijkaardig fenomeen zich voor: de herinneringen verliezen geleidelijk aan realiteit en krijgen het statuut van wat ze in wezen zijn, herinneringen, beelden die niet onmiddellijk naar een actuele werkelijkheid verwijzen. Herinneringen nemen dus af in intensiteit maar ook in kwantiteit. Wat overblijft zijn gedenktekens, details met monumentale waarde die verwijzen naar het traumatische gebeuren van een verlies.<sup>9</sup> Anders gesteld verruilt de rouwende gaandeweg de representatie (de herinneringen aan de verlorene) voor een representatie van de representatie.

Dat sluit nauw aan bij het tweede aspect, de constitutie van het object. Dat is enigszins contra-intuïtief, want gaat rouw niet in de eerste plaats om het verlies van een object, waarbij men heel goed weet wie en wat men heeft verloren? Waarom dient men net dan een object op te bouwen? Daaraan zijn vanuit psychoanalytisch oogpunt verschillende invullingen gegeven, maar we volgen het lacaniaanse perspectief van Leader. De constitutie van het object betekent hier het creëren van een lege plaats waarop een object als mogelijk verlangenswaardig verschijnt. Binnen de rouw impliceert dit dat het object waarom men rouwt verbonden moet worden aan een voorafgaandelijk verlies van een object. Hoe bijzonder en onvergelijkbaar de verlorene ook moge zijn geweest, zij was in eerste instantie voor ons pas interessant op grond van een verlangen of een tekort dat ons bepaalt.<sup>10</sup> Rouw bestaat dus ook uit het erkennen van een verlies dat anterieur is aan elk mogelijk ander verlies en uit het maken van een onderscheid tussen wie of wat men heeft verloren en de structurele plaats die deze persoon innam in ons psychische leven. In de rouwarbeid verwerven representaties (herinneringen) niet alleen hun representationeel, ‘artificieel’ statuut, maar daarnaast installeert zich het toenemende, vaak impliciet blijvende besef dat die representaties uiteindelijk naar een oninvulbare en niet voor te stellen leegte verwijzen. Wie rouwt, doorloopt dus een proces met minstens twee elkaar versterkende tendensen: enerzijds de actieve bewerking van herinneringen tot herinneringen van herinneringen, anderzijds de erkenning van een structureel tekort dat zowel de werkelijkheid kenmerkt als die verlangenswaardig maakt. Het object dat dit tekort zou opheffen, wordt hierbij niet ingelijfd – met melancholische symptomen van lusteloosheid, gebrek aan interesse, enzovoort tot gevolg – maar in een niet te lokaliseren, fantasmatisch ‘elders’ gesitueerd. Dat structurele verlies is mogelijkheidsvoorwaarde voor het verlangen en een psychoanalytisch geïnspireerd handelen viseert dit punt, verborgen in de hulpvraag, klacht of stoornis. Beslissend daarbij is de actieve bewerking van de kant van de patiënt of cliënt. Zoals aangaande de rouw werd opgemerkt gaat het niet louter om de productie van herinneringen maar om wat er met die herinneringen wordt gedaan. Ze worden, algemeen uitgedrukt, omkaderd en aldus ontdaan van hun onmiddellijke band met de realiteit. Dat dit niet neerkomt op een soort psychisch escapisme of estheticisme mag blijken uit het gegeven dat ze worden bewerkt tot de sporen van hun traumatische oorsprong, namelijk *dat* er iets heeft plaatsgevonden.<sup>11</sup>

## Het medium spreekt

In delen I en 2 werd het verband tussen rouw, verlangen en de rol van herinneringen geëxpliciteerd. Daarbij werd onderlijnd dat herinneringen pas als ‘reflexieve’

herinneringen of als voorstellingen van voorstellingen wijzen op vooruitgang in de verwerking van een verlies. In het derde en laatste deel wordt dat inzicht betrokken op het specifieke karakter van creatieve therapie. Daartoe wordt het voor ons taalgebied fundamentele werk van Henk Smeijsters, *Handboek creatieve therapie* gebruikt.<sup>12</sup> Dat kan om minstens twee redenen verbazing wekken. Ten eerste neemt in dat boek de psychoanalyse een eerder beperkte plaats in en is er van de lacaniaanse oriëntatie – de theoretische achtergrond van dit hoofdstuk – al helemaal geen sprake. Ten tweede corresponderen door de auteur gebruikte begrippen als het ‘kernzelf’ en ‘*vitality affects*’ geenszins met wat in de lacaniaanse psychoanalyse respectievelijk het subject en de betekenaar worden genoemd. Kort gesteld komt het er zelfs op neer dat de lacaniaanse psychoanalyse met het subject iets aanduidt wat zich voorbij elk ‘zelf’ situeert en dat de kern ervan geen harde, substantiële, onvervreembare eigenheid is maar eerder een gebrek aan zelf reveleert. Bovendien is het voor de lacaniaanse psychoanalyse zo dat het subject, paradoxaal genoeg, fundamenteel niet door vitaliteit maar door de dood is getekend en dat affecten veeleer bedrieglijk zijn dan waarachtige uitingen van een authentiek kernzelf. De kloof tussen de lacaniaanse psychoanalyse en het theoretische kader dat Smeijsters hanteert, is onoverbrugbaar en het kan hier dus niet de bedoeling te zijn om de twee op eclectische of andere wijze met elkaar te laten sporen.

Toch lijken creatieve therapie, zoals Smeijsters die opvat, en lacaniaanse psychoanalyse op één punt te convergeren: beide hebben een bijzondere aandacht voor het medium waarin de patiënt of cliënt zich uitdrukt. Preciezer, voor zowel creatieve therapie als psychoanalyse, is het medium geen expressie- of communicatiemiddel waarvan men zich bedient om tot uitdrukking te brengen wat men wil zeggen, maar het bepaalt wat er gezegd wordt en het gaat aan elk willen-zeggen, inhoud of betekenis vooraf. Vandaar dat Smeijsters uitvoerig zijn ‘analogie’ van elke metaforische of symbolische opvatting van het medium differentieert.<sup>13</sup> Bij dergelijke metaforische of symbolische benadering van het medium wordt er steevast een element of groep elementen verbonden met wat zich buiten het medium bevindt, zoals een mentale toestand, herinnering of gevoel van de cliënt. Een tekening, een dansbeweging, enzovoort kan zeker als een symbool of een soort ‘beeldspraak’ van de cliënt worden opgevat – waarbij het de taak van de therapeut zou zijn die van een gepaste interpretatie te voorzien –, maar de eigenheid van *creatieve therapie* bestaat erin de aandacht te richten op wat zich *in* het medium aandient, zonder daarbij een verband te leggen met wat zich daarbuiten situeert, namelijk het veronderstelde mentale leven van de cliënt. Na een gedetailleerde uiteenzetting waarom analogie metafoor noch symbool is, vat Smeijsters het als volgt kernachtig samen: “Symbool en metafoor zijn dus indirect, de gedachtegang die nodig is voor de interpretatie vormt een ‘derde instantie’ tussen voorstelling en cliënt en heeft een ‘intermediaire’, ‘bemiddelende’ functie. Bij analogie ontbreekt deze intermediaire functie. Er is geen ‘derde instantie’,

maar de cliënt drukt zichzelf zoals hij is direct uit in het medium. De cliënt 'is' het medium."<sup>14</sup>

Op conceptueel vlak lijkt dat in directe tegenspraak met Lacans opvattingen over het medium – door hem 'de Ander' genoemd – omdat daarin naast metonymie ook metafoor een belangrijke rol speelt.<sup>15</sup> Het is hier niet de plaats om Lacans opvatting over metafoor gedetailleerd te bespreken, maar dat zou duidelijk maken dat die opvatting nauw aansluit bij wat Smeijsters met 'analogie' voor ogen heeft en dat Lacan ook Smeijsters' kritiek deelt ten aanzien van de metafoor als een beeldspraak die interpretatie behoeft door de band te leggen met het mentale leven van de cliënt. Zowel Smeijsters als Lacan wijst een directe focus op een door interpretatie te achterhalen betekenis af. Betekenis rijst onvermijdelijk op als een effect van het spel tussen de elementen van het medium, maar die 'intramediale' betekenis krijgt men pas te zien door de aandacht voldoende te richten op wat zich in het medium aandient.<sup>16</sup> Het artistieke medium of de (lacaniaanse) Ander is een autonoom systeem, waarbij betekenissen inherent aan het systeem zijn en dus niet verschijnen door de relatering aan iets buiten het medium. Een lacaniaans standpunt impliceert dat de aandacht zich op het medium – het gesproken woord of het beeld, de dans, de muziek, enzovoort – richt en niet op het verondersteld buitentalige (en daarom soms als 'echter' opgevatte) mentale leven van de patiënt of cliënt. Ook de therapeut beweegt zich *in* dit medium en de belangrijkste therapeutische handelingen situeren zich daarbinnen.

Die benadering heeft een aantal voordelen. Ten eerste is ze uitgesproken wetenschappelijk in die zin dat er wordt gewerkt met het materiaal dat de cliënt produceert, waarbij er geen veronderstellingen worden gemaakt aangaande niet-mediale psychische inhoud. In een klassieke psychoanalyse zijn dat de woorden die een analysant vrij associërend uitsprekt, in creatieve therapie de mediums specifieke elementen die tevoorschijn komen. Ten tweede ontwijkt men met die 'positivistische' opvatting – namelijk dat de cliënt samenvalt met het medium – de moeilijkheid die elke 'expressieve' opvatting van het medium moet zien te beantwoorden. Want als het medium een middel tot expressie zou zijn, hoe moet men de band tussen, enerzijds, wat gezegd, getekend, gedanst of gespeeld wordt en, anderzijds, datgene wat daarin verondersteld tot expressie komt begrijpen? Hoe staan de heterogene 'werelden' van het medium en van het mentale leven in relatie tot elkaar? Ten derde wordt creatieve therapie daardoor een bijzondere vorm van therapie die net als de psychoanalyse opereert vanuit en in een medium. Vanzelfsprekend is er feitelijk méér dan het medium, maar binnen zowel *creatieve* therapie als lacaniaanse psychoanalyse krijgt het voorrang op wat zich buiten het medium situeert. De aandacht op, voor en in het medium is een heuristisch principe dat het therapeutische handelen oriënteert en differentieert van andere vormen van therapie. Daardoor is er een merkwaardig samengaan van, enerzijds, de creatie van een virtuele

alsof-wereld – die van het spel, de dans, de vrije associatie waarin niet gezegd wordt wat ‘ik’ wil zeggen – die desondanks (of misschien wel net daarom) daadwerkelijke, therapeutische effecten genereert.

Zoals aangegeven zou een verdere vergelijking van creatieve therapie en lacaniaanse psychoanalyse vooral verschillen aan het licht brengen. Die verschillen zijn niet gering en al helemaal niet bijkomstig. Zo berust het analoge procesmodel van Smeijsters op recente neuropsychologische bevindingen en hypothesen aangaande emoties en verschillende types van bewustzijn. Dat is vreemd aan de lacaniaanse benadering; niet vanwege haar beruchte (maar veelal verkeerd begrepen) onwetenschappelijkheid, maar omdat zij het primaat van het medium (de ‘taal’ of de Ander) radicaler doordenkt. Voor Smeijsters is het medium geen uitdrukking of expressie maar een directe weergave van affecten die tot het kernzelf behoren. Lacaniaanse psychoanalyse, daarentegen, hanteert een ander referentiekader, waarbij de focus ligt op de transformatie die elk ‘zelf’ ondergaat doordat het zich in en langs een medium om tot uitdrukking – en dus tot een te (h)erkennen bestaan – moet brengen. De Ander (of het medium) is geen orde van representaties die het ‘ik’ direct voorstellen, maar is gekenmerkt door de dubbele negatie waarvan eerder sprake. De elementen van het medium zijn tekens van tekens. Waar het teken nog een relatie installeert tussen de voorstelling (beeld of woord) en wat het betekent (het ding of de idee), is een betekenaar, een reflexief teken dat los van elke verwijzing naar het extramediale opereert. Vandaar dat het lacaniaanse subject (van het onbewuste) zich weliswaar realiseert in het medium, tegelijk blijft het er fundamenteel in afwezig en verschijnt het slechts in de gaten en haperingen van het spreken of van anderszins gemedieerde uitingen.

Ondanks de aantoonbare grondige verschillen is het zinvol een dialoog tussen creatieve therapie en psychoanalyse, vanuit hun gedeelde aandacht voor de autonomie van het medium, gaande te houden. Creatief therapeuten zijn doorgaans meer vertrouwd met artistieke media, met de mogelijkheden en beperkingen ervan en met de soms subtiele wijzigingen die erin kunnen optreden. Psychoanalytici, van hun kant, hebben een gesofisticeerd conceptueel apparaat en de klinische ervaring waarbij de focus onveranderlijk het subject betreft. Dat subject is geen ‘ik’ en geen zelf dat zich ergens verschuilt en op expressie wacht. Dat subject wordt al altijd gesproken en verwacht misschien enkel het soort luisteren en kijken dat *geen* onmiddellijke betekenis viseert, maar dat getuigt van het geduld dat nodig is om betekenissen tot op zich betekenisloze elementen – voorstellingen van voorstellingen – te herleiden, hun onderlinge relaties te achterhalen en die opnieuw te bepalen.<sup>17</sup>

*Eindnoten*

- 1 Jacques Lacan J., (2013 [1958-1959]). *Le Séminaire, Livre VI. Le désir et son interprétation* (pp. 295-6). Red. Jacques-Alain Miller J.-A., Parijs: La Martinière .
- 2 De Botton, A & Armstrong, J. *Kunst als therapie*, s.l., Terra, 2013, p. 8. De andere zes functies zijn: hoop geven, het erkennen van lijden, weer in balans komen, zelfinzicht verwerven, ontwikkeling door contact met het vreemde en waardering van het vertrouwde.
- 3 Dit thema werd door verschillende (neo)classicistische schilders afgebeeld. De bron is Plinius de Oudere en diens *Naturalis historia* dat in de eerste eeuw van onze tijdrekening verscheen. In het 35ste boek van dit encyclopedisch werk bespreekt de auteur de oorsprong van de schilderkunst. Men kan er lezen dat de dochter van de pottenbakker Butades uit Sikyon “verliefd was op een jongeman. Toen deze naar het buitenland vertrok, tekende zij bij lamplicht de schaduw van zijn gezicht als silhouet op de muur.” Plinius (2004). *De wereld* (p. 672). Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep.
- 4 Voor deze opmerking van Freud zie de ‘Drie verhandelingen over de theorie van de seksualiteit’ (1905) in *Werken 4* (p. 97). Amsterdam: Boom, 2006.
- 5 “Hun *klachten* zijn, overeenkomstig de oude betekenis van het woord, *aanklachten*; zij [melancholici] schamen en verschuilen zich niet, want alle denigrerende opmerkingen die zij over zichzelf ten beste geven, gelden in de grond van de zaak een ander.” Freud S. (2006). Rouw en melancholie. *Werken 7* (p. 138). Amsterdam: Boom.
- 6 *Ibid.* p. 139.
- 7 Wat volgens Patricia de Martelaere een immunisering tegen elk mogelijk verlies – onbewust ‘word’ je wat je verloor – en dus de gegarandeerde ‘winst’ van de melancholische keuze impliceert. Zie haar gelijknamige essay in *Een verlangen naar ontroostbaarheid* (pp. 63-76). Amsterdam/Leuven: Meulenhoff/Kritak, 1993.
- 8 Leader D. (2011). *Het nieuwe zwart* (pp. 117-192). Amsterdam: De Bezige Bij, 2011.
- 9 Als de melancholicus voelt en weet *dat* hij iets verloor, maar niet *wat*, dan zou men kunnen opperen dat de rouwende de omgekeerde weg volgt: hij weet initieel *wat* (of *wie*) hij verloor en eindigt ermee een gedenkteken aan het *dat*, het feit dat er iets verloren ging, te construeren.
- 10 Zo stelt Lacan dat rouw met het besef gepaard gaat het tekort van een ander geweest te zijn. Wat de dood of het afscheid ons ontnemt, is ultiem niet zozeer ‘iets’ maar ‘niets’, namelijk mijn tekort – het verlangen dus – dat ik aan de ander gaf; wat overigens de lacaniaanse definitie van liefde is: geven wat men niet heeft. Zie Lacan J. (2004 [1962-1963]), *Le Séminaire, Livre X. L’angoisse* (p. 166). Red. Jacques-Alain Miller. Parijs: Seuil.





- I1 Er zijn hier kunsthistorische verbanden te leggen met de reactie van het ‘gekunstelde’, ‘artificiële’ maniërisme op het perspectivische realisme van de renaissance, met de creatie van het kunstwerk als een microcosmos in de romantiek, en met recenter artistieke exploraties van de realiteit van het kunstwerk, waarbij het een fundamentele intuïtie is dat de realiteit zich veelal alleen in plooiën, gaten, coupures of spiegelingen toont.
- I2 Smeijsters H. (2014). *Handboek creatieve therapie*. Bussum: Coutinho.
- I3 *Ibid.*, hoofdstuk 10, pp. 237-268.
- I4 *Ibid.*, p. 256v.
- I5 Voornamelijk in het ‘vroege’ werk van Lacan, de zogenaamde Lacan-van-het-symbolische uit de jaren vijftig van de vorige eeuw, komen metafoor en metonymie aan bod. Zie, bijvoorbeeld, Lacan, J. (1966 [1957]). *L’instance de la lettre dans l’inconscient ou la raison depuis Freud* in *Ecrits* (pp. 493-528). Parijs: Seuil, en de eerste helft van Lacan, J. (1998 [1957-1958]), *Le Séminaire, Livre V. Les formations de l’inconscient* (pp. 9-248). Red. Miller J.-A.. Parijs: Seuil. Voor een heldere bespreking zie Vanheule, S. (2013), *Psychose anders bekeken* (pp. 40-82). Leuven: LannooCampus.
- I6 “Er bestaat geen dualisme tussen wat voorstelt en wat voorgesteld wordt. Betekenis ligt vervat in de structuur van het medium.” Smeijsters, *id.*, p. 261.
- I7 Hiermee wordt verwezen naar Lacans opvatting van de betekenaar: die draagt weliswaar bij aan de betekenis maar is als dusdanig, uit de relatie met andere betekenaars weggehaald, betekenisloos. In een van zijn latere seminars kwalificeert Lacan de analytische arbeid als een productie van *bêtises* (stommiteiten of onzin), dat wil zeggen die ‘stomme’, betekenisloze betekenaars achterhalen die een subject zowel markeren (en dus voorstellen binnen een medium) als het daaruit afwezig stellen. Lacan, J. (1975). *Le Séminaire, Livre XX. Encore (1972-1973)* (pp. 16-24). Red. Miller J.-A. Parijs: Seuil.







# *Creatieve therapie?* Janna Van Der Heyden

## Inleiding

*“En art comme en psychothérapie,  
il s’agit de (se) ‘permettre de séjourner dans le rien’,  
le non-sens, le chaos, le silence.”<sup>1</sup>*

De lectuur van *Art et thérapie, liaison dangereuse?* van Jean Florence prikkelt ons om enkele beschouwingen neer te schrijven over ‘creatieve therapie’. Ondanks het grimmige maatschappelijke klimaat wensen we dat – in tegenstelling tot de roman waar de titel naar verwijst<sup>2</sup> – de liaison tussen therapie en de kunsten (als artistieke mediatie) vruchtbare effecten blijft opleveren. Geen happy end maar een begin.

We vertrekken bij de vaststelling dat creatieve therapie ontzettend veel gezichten kent. En dat is precies het belangrijkste motief dat Florence eind jaren negentig aangrijpt om de verhouding tussen kunst en therapie te ondervragen. Het adjectief ‘creatief’ verbergt en overkoepelt niet alleen de verschillende kunstvormen die therapeutisch worden ingezet; daaronder treft men binnen elk van die takken een zeer divers landschap van uiteenlopende theorieën, therapeutische methodieken en praktijken aan. Om ons niet te verliezen in het caleidoscopische effect dat die veelheid teweegbrengt, gaan we op zoek naar een aantal oriëntatiepunten, een mogelijk achterdoek.



## Creatieve therapie vanuit een psychoanalytisch kader?

Het inzetten van een artistiek medium steunend op een psychoanalytisch kader wordt nog vaak gezien als een nieuw verschijnsel in therapieland. De geschiedenis toont echter dat de psychoanalyse van bij haar ontstaan toevlucht zocht tot artistieke media. Het is in de eerste plaats vanuit het psychoanalytisch werken met kinderen en met psychotici dat er een beroep werd gedaan op artistieke ‘bemiddelingen’. Op zoek naar invalswegen voorbij het gesproken woord? Niet toevallig stelde die vraag zich vanuit het werken met kinderen en psychotici. Zijn het niet uitgerekend zij die over goed ontwikkelde voelsprietten beschikken, die de achilleshiel, de onbewuste waarheid van de hulpverlener weten aan het licht te brengen?

Sigmund Freud, de stichter van de psychoanalyse, had een uitgesproken interesse voor kunst en creatie en verdiepte zich in de interactie tussen psychoanalyse en kunst. Freud nam de hoed af voor de artistieke begaafdheid die, zo stelde hij meermaals, door de psychoanalyse niet kan worden verklaard. Freuds talrijke publicaties getuigen van zijn bijzondere interesse en zijn ontzag voor de schrijver en de creatieve act van het schrijven.

Ook Lacan neemt afstand van de idee van een psychoanalyse toegepast op kunstwerken. De kunst kan ons onderwijzen, maar er is slechts analyse bij sprekende subjecten.<sup>3</sup>

Anne Brun<sup>4</sup> vermeldt vanuit een historisch perspectief een reeks psychoanalytici die artistieke bemiddeling ingezet hebben in de psychoanalytische psychotherapie van het kind: Anna Freud, Melanie Klein, Sophie Morgenstern, Donald W. Winnicott, Marion Milner en meer hedendaagse theoretici zoals Françoise Dolto, Didier Anzieu, Geneviève Haag. Het gaat voornamelijk om het inzetten van beeldend werk in de overdrachtsrelatie: tekeningen, schilderijen, boetseerwerk.

Gisela Pankow leverde een belangrijke en originele bijdrage aan het psychoanalytisch werken met psychotici gebruikmakend van boetseerwerk (*modelage*). Pankow baseerde haar therapeutisch werk op een methode van dynamische structuratie van het lichaamsbeeld. Het therapeutisch proces bestaat erin het beeld van het gedissocieerde lichaam – zonder band tussen de verschillende delen en het geheel –, te construeren, via het boetseren, vertrekkende bij de fragmenten van de lichaamservaring met als doel hen te integreren als delen van de totaliteit van het lichaamsbeeld.

De theorie van het transitionele van Winnicott heeft hedendaagse psychoanalytici zoals Didier Anzieu toegestaan de articulatie tussen het lichaam van de creator (*corps du créateur*) en het lichaam van het oeuvre (*corps de l'oeuvre*) te denken: lichaam van de creator als een pulsioneel lichaam, geweven via de omweg van de voorstellingen en de taal; en lichaam van het werk, gemaakt uit de projectie van de lichamelijke ervaringen en geconstrueerd als een metaforisch lichaam.

In dezelfde lijn heeft Edith Lecourt een freudiaanse benadering van het sonore ontwikkeld, dat zich kan voltrekken in de duale relatie tussen therapeut en patiënt, die

gefundeerd is in de analyse van die relatie en in de theorie van de verhouding tussen het sonore, het verbale en het muzikale enerzijds, en tussen de muzikale structuur en de psychische structuur anderzijds.<sup>5</sup>

Genoemde theoretici verdienen meer dan een vermelding. Ieder van hen (en de reeks is lang niet exhaustief) stond op particuliere wijze aan de wieg van de creatieve therapie. Het lezen van hun theoretiserend zoeken, de illustratie van theorie en praktijk aan de hand van casuïstiek biedt de hedendaagse creatieve therapeut stof voor kritische reflectie en inspiratie.

Anne Brun vat het als volgt samen: “In de psychoanalytische therapie die gebruik maakt van een medium blijft de rol van de overdracht primordiaal, vanuit dit perspectief wordt de bemiddeling de ondersteuner van de overdrachtelijke knopen, wat ook impliceert dat je de werken niet exposeert. In deze logica gaat het niet om het privilegiëren van de expressie van een fantasma die betrekking heeft op het product maar om het ondervragen van *de interactie tussen de geassocieerde woorden, de overdrachtsrelatie en het lichaam als sensomotorisch register*, die allen in het spel zijn bij het gebruik van een artistiek medium.”<sup>6</sup>

In de geschiedenis van de psychiatrie werd de studie van plastische werken van krankzinnigen gekenmerkt door het nosografische en classificerende perspectief van de psychiaters, zij noemden het ‘de psychopathologische kunst’. Hans Prinzhorn bekleedt, als voorloper van het inzetten van een artistiek medium in de therapie van psychotici, een bijzondere plaats in die geschiedenis. Prinzhorn publiceerde in 1922 *Bildneri der Geisteskranken*,<sup>7</sup> een boek waarin hij een studie van plastische werken (5000 tekeningen) van 450 patiënten voorstelde. In plaats van psychiatrische concepten op de werken te plakken, stelde hij een dynamische opvatting van de formatie van artistieke vormen voor, meer vanuit een esthetisch dan een psychologisch perspectief, volgens de theorie van de *Gestaltung*. Die theorie baseert zich op de nood, de drang of de pulsie tot ‘expressie’.

Ook vandaag de dag wordt creatieve therapie gezien als de weg naar expressie, als uitdrukking van wat er psychisch leeft.

Jean Florence merkt op dat de theorie van de *Gestaltung* de clinicus van vandaag wijst op het grote belang van het in vraag stellen van het vereenvoudigende idee dat de kunstenaar of de patiënt zich in zijn oeuvre *uitdrukt*, in de betekenis dat het gaat om het naar buiten brengen van een representatie of een betekenis voorafgaand aan de artistieke productie.<sup>8</sup>

Het is vanuit dat gezichtspunt dat Henri Maldiney de theorie van de *Gestaltung* bij Prinzhorn becommentarieert en benadrukt dat – of het nu gaat om een kunstwerk of om de artistieke producties van psychotici – de betekenis immanent is aan de vorm, dat de vorm als *Gestaltung* geen van tevoren vastgestelde structuur is, wachtend om ontdekt te worden, dat ze niet vertrekt van iets dat af is, maar vanuit een *inexistence* zoals beschreven door Winnicott.<sup>9</sup>

Anders gezegd, de zin, de betekenis van een plastische productie gaat niet vooraf aan het werk dat het zal manifesteren. Voor de patiënt gaat het in geen geval om het uitdrukken van een van tevoren vastgelegde betekenis via een artistieke vormgeving maar om het in een vorm gieten via de omweg van de artistieke mediatie, van het in oorsprong niet-uitbeeldbare, van wat nog niet geworden is (*du non encore advenu*).

Dat perspectief geeft volgende belangrijke implicatie: het product, wat ook het type van bemiddeling is, drukt niet puur en eenvoudig de psyche van de patiënt uit, ze streeft ernaar te creëren, de patiënt te configureren door een vorm te geven aan het on-verbeeld-bare, aan hetgeen voorafgaandelijk niet representeerbaar, niet symboliseerbaar was. Zoals de creatie de creator creëert, zo creëert het artistieke product de patiënt, binnen het kader van ‘bemiddelde’ therapie, de creatieve therapie, waarbij ook de overdrachtsrelatie gematerialiseerd wordt.<sup>10</sup>

We knopen hier aan bij Jacques Lacan en het creëren *ex nihilo*. In zijn zevende seminarie *L'éthique de la psychanalyse* schiept Lacan het beeld van de keramist, die de klei optrekt rond een ‘niets’ waardoor de vaas ontstaat.<sup>11</sup> Het is de vaas die op hetzelfde ogenblik de contouren van een holte, een leegte creëert maar ook de dimensie van het vullen van de vaas oproept. De holte, het niets ontstaat pas als de vaas als een symbolisch omhulsel, als betekenaar oprijst. Het is zo dat Lacan de sublimatie vat: “Elle élève un objet à la dignité de la Chose.”<sup>12</sup> De creatie tracht het tekort, het Ding, het oorspronkelijk reële te representeren. “Cette Chose, dont toutes les formes créées par l’homme sont du registre de la sublimation, sera toujours représentée par une vide, précisément en ceci qu’elle ne peut pas être représentée par autre chose, ou plus exactement, qu’elle ne peut qu’être représentée par autre chose.”<sup>13</sup> Er is slechts sprake van sublimatie daar waar een subject een object weet te verheffen tot de waardigheid van het Ding.

Jean-Pierre Klein benadrukt dat de creatief therapeut met een grote *behoedzaamheid* dient te interveniëren. “Le rôle du thérapeute est d’accompagner le parcours symbolique d’une production à une autre, de pousser une forme (mouvement graphique, gestualité spontanée qui se répète, etc.) qui s’y trouve en potentialité, intervenant avec grande prudence, dans le langage proposé (comme public face à la représentation de marionettes, comme danse-thérapeute répondant au mouvement corporel de la personne en soin).”<sup>14</sup> De creatief therapeut stelt zich noch inschikkelijk, noch intrusief op. De overdrachtsrelatie is zeer particulier omdat twee personen communiceren via een object dat de overdracht bovendien figureert en concretiseert.

Vertrekkende bij Prinzhorn en de theorie van de *Gestaltung* werd duidelijk dat kunst en creatie niet noodzakelijk ‘expressie’ tot doel hebben – het gaat niet steeds om de exteriorisatie van een interne voorstelling. Kunst en creatie scheppen de mogelijkheid om de overweldigende stroom aan visuele, auditieve en tactiele indrukken vast te hechten



aan het ‘onvoorstelbaar anders-zijn’ dat ons als subject fundeert. De geschiedenis van de psychoanalyse leert ons dat er van bij het begin een beroep werd gedaan op de kunsten, daar waar de gesproken taal, als enige medium, tekortschoot. Op zoek naar een andere invalsweg klopte de psychoanalyse aan bij de kunsten om zijn praktijk te verrijken. Laat ons nu de wederkerige vraag stellen: *Wat kan de psychoanalyse vandaag de dag betekenen voor de creatieve therapie?*

## Taal?

Het therapeutisch inzetten van een bepaald medium werd vroeger en soms nog ‘non-verbale therapie’ genoemd. Hierdoor wordt de ‘afwezigheid’ van het gesproken woord, het niet-verbale karakter van de therapie in de verf gezet, het medium staat manifest op de voorgrond. Men gaat aan de slag met of zonder materiaal (klei, verf, muziekinstrument, muziek, maskers...) en zet daarbij het eigen lichaam in (dans, beweging, boetseren, tekenen...) binnen een afgebakend kader (tijd en ruimte), in relatie tot de ander (de therapeut, de andere patiënten in het atelier of de groepsessie). Dit kan niet gedacht worden zonder verhouding tot de grote Ander, de symbolische orde. Het zogenaamde ‘non-verbale’ karakter en het meest eigene van elke kunstvorm creëert geen vacuüm buiten de taal. Ieder spreekwezen beweegt zich in een talige werkelijkheid, maakt deel uit van een samenleving. De taal was er eerst, ze gaat aan ieders bestaan vooraf.

Wat de effecten van de grote Ander zijn voor het subject en wat dat betekent voor de rol van de creatief therapeut zal in wat volgt aan bod komen. De overdrachtsrelatie werd reeds genoemd in de opvatting dat – in het werken in het medium en de producten die het voortbrengt – de overdracht verschijnt en ‘gematerialiseerd’ wordt. Men kan er niet omheen dat de motor van de creatieve therapie, en dit geldt voor elk medium, de overdrachtsrelatie is.<sup>15</sup> De taal als Ander en de overdracht brengen ons bij de volgende vraag: hoe kan de therapeut zich opstellen om de overdracht, het creëren van een (nieuwe of andere) sociale band, mogelijk te maken?

## Uitvinding in het dagelijkse

De documentaire *A ciel ouvert* van Mariana Otero (2013) brengt op een ontwapenende manier het dagelijks werken in Le Courtil, een MPI in Doornik in beeld.



Niettegenstaande heel veel mensen uit het werkveld die documentaire hebben gezien, kreeg ze tot nog toe niet de aandacht die haar toekomt. We koesteren de hoop dat die bijzondere werking een contaminerend effect heeft en dat zij die de middelen beheren, er lessen weten uit te trekken voor de geestelijke gezondheidszorg vandaag de dag.

Alexandre Stevens,<sup>16</sup> psychiater en stichter van Le Courtil, getuigt in een interview met Mariana Otero van ‘het praktisch gebruik van de psychoanalyticus’. De psychoanalyse voedt het werk maar, “le travail se fait dans le partage du quotidien”. In Le Courtil interpreteert men niet. Men gaat niet op zoek naar de reden die toelaat te verklaren waarom een kind is zoals het is. De psychoanalyse is een werk in het dagelijkse, dat het subject toelaat om, vertrekkende bij de moeilijke ontmoetingen die het heeft meegeemaakt – wat men ‘een reële’ noemt – zijn manieren te vinden om erop te antwoorden.

Het primaire werk van de instelling bestaat er volgens Bernard Seynhaeve in ruimte te creëren om de uitvindingen van kinderen te ontvangen. Uitvindingen die zij voor zichzelf als oplossing bricoleren, als antwoord op de moeilijkheden die ze ervaren. Iedereen binnen de instelling moet de ruimte krijgen ‘uit te vinden’, dit geldt zowel voor de kinderen als de volwassenen.<sup>17</sup>

## Passie voor het medium

Creatief therapeuten vinden zelf hun gading in een bepaald medium. Die uitgesproken passie voor muziek, dans, theater... vervult niet alleen een belangrijke functie voor de therapeut in kwestie, ze werkt aanstekelijk, appelleert, nodigt de ander uit zich in dat medium te begeven of poogt een brug te slaan. Voorbij de liefde voor het instrument, de liefde voor een medium, *un métier*, ligt het verlangen om therapeut te zijn. Wat is dat therapeutisch verlangen?

Dominique Holvoet vertelt in het interview met Otero dat de begeleiders in de eerste plaats gekozen worden op basis van hun verlangen. “Quelqu’un qui est désirant, c’est quelqu’un qui manque. (...) Pour nous, c’est important d’avoir des gens qui restent divisés par rapport au savoir, qui n’ont pas une idée trop préconçue sur ce qu’il faut faire, qui ne se disent pas je vais ‘thérapiser’ de cette façon-ci, je vais ‘psychologiser’ ou éduquer de cette façon-là.”<sup>18</sup>

Zowel in Le Courtil als in La Borde is er een interdisciplinaire werking. Letterlijk betekent interdisciplinair ‘tussen de disciplines’. Men beperkt zich niet tot het eigen vakgebied, maar er wordt een ‘tussenpositie’ gecreëerd. Ook dat gegeven daagt de creatief therapeut uit zijn rol en functie te bevragen en zich niet krampachtig vast te houden aan een mediums specifiek weten.





Lacan wijst ons, in navolging van Freud, op het belang van het zich vormen in het niet-weten. “L’inconscient se ferme en effet pour autant que l’analyste ne ‘porte plus la parole’, parce qu’il sait déjà ou croit savoir ce qu’elle a à dire.”<sup>19</sup> Indien de therapeut op deze wijze spreekt tegen het subject, dat er overigens alles over weet, dan kan het subject – in hetgeen hij zegt – die waarheid niet herkennen, dat in zijn particulier spreken geboren wordt. “Le fruit positif de la révélation de l’ignorance est le non-savoir, qui n’est pas une négation du savoir, mais sa forme la plus élaborée.”<sup>20</sup> Het niet-weten van de analyticus betreft dus geen onwetendheid, maar de meest doorgedreven vorm van het weten.

Een schaduwzijde van de passie van de therapeut is dat het medium in de eerste plaats een houvast biedt voor de therapeut zelf. Ook letterlijk op te vatten: de muziektherapeut die zijn muziekinstrument ertussen plaatst. Dat muziek en klank verbindend kunnen werken staat buiten kijf, maar zij trekken evengoed een sonoor scherm op tussen hulpvrager en hulpverlener, waardoor de laatste doof wordt voor de eerste. De drama-therapeut die tijdens de sessie naadloos de ene methodiek na de andere opvoert, trouw aan het strakke behandelpunten met behandelobjecten én zijn uitgebreid repertoire.

Freud had ons reeds gewaarschuwd voor de genezingsijver of de *furor sanandi*. We dienen voldoende terughoudendheid aan de dag te leggen wat de nood om te behandelen, te genezen betreft, daar waar de nood of het therapeutisch verlangen de vorm aanneemt van *un pousse-à-l’expression*, of *un pousse-au-dire*.<sup>21</sup>

Is het urgentste niet om telkens opnieuw terug te keren op de vooroordelen en de goede intenties die een therapeutische relatie verhinderen de onontbeerlijke ruimte te scheppen om ontvankelijk te zijn voor het subject, om een actieve leegte te creëren zonder dewelke elke opening, elke ouverture naar ‘iets anders’ niet denkbaar is?<sup>22</sup>

## Afstand-nabijheid

Het aangewende artistieke medium creëert, net zoals het spreken, een afstand. Het medium en hetgeen het medium voortbrengt, het object, kunnen functioneren als derde punt tussen therapeut en patiënt. Therapeut en patiënt begeven zich beiden in een medium, een taal die bemiddelt en een intermediaire ruimte, een *tussen-in* schept.

Van afstand naar nabijheid. Een medium medieert in een poging om de afstand te overbruggen tussen de een en de ander, om elkaar ergens onderweg tegemoet te komen.

Elke definitie van ‘mediëren’, ongeacht de context, verwijst naar het ‘tussen de/het ene en de/het andere’. Ondanks de suggestie die in die woorden vervat zit, dat er bemiddeld wordt tussen twee termen, valt ons ook ‘de afwezigheid van afstand’ op. Een



afwezigheid van afstand die inherent kan zijn aan het gekozen medium of de medium-specifieke techniek. Laten we dat illustreren aan de hand van het medium muziek.

Muziek is bij uitstek een kunstvorm waar de genoemde onmiddellijkheid alomtegenwoordig is. Muziek baant zich een weg tot diep in het lichaam. Muziek, klank, geluid dringen onbemiddeld binnen in het lichaam en de ziel. Jean Florence stelt de vraag of de sonore en vibrerende communicatie niet de meest archaische vorm van communicatie is, door de onmiddellijke overdracht – waartegen men zich niet kan verweren – van lichaam tot lichaam. Of men nu vanuit een actieve positie muziek ‘maakt’, op muziek danst of passief muziek beluistert, muziek resonance zowel in de therapeut als in de patiënt.<sup>23</sup>

In die context verwijst Jean-Pierre Klein naar Vladimir Jankélévitch en het door hem ontwikkelde concept van het onmiddellijke (*l’immédiat*). Het gaat om een zeer particuliere verhouding tussen het subject en het object, een in tijd en ruimte samenvallen, die de twee termen vernietigt in de eenheid. Het gaat niet om de afwezigheid van een relatie maar om een relatie *zonder intermediair*. Klein stelt dat creatieve therapie paradoxaal gedefinieerd kan worden als *thérapie à immédiat artistique*.<sup>24</sup>

## Het onmogelijke ontmoeten

Of we ons verhouden ten aanzien van een psychoticus of een ander lijdend subject, het primordiale doel van creatieve therapie lijkt ons te zijn om via het medium een ontmoeting mogelijk te maken. Daaruit volgt dat het een primaire en essentiële opdracht van de creatief therapeut is om de condities te scheppen opdat de mogelijkheid tot ontmoeting zich zou kunnen voordoen.

We verwijzen hier onder meer naar de beweging van de institutionele psychotherapie. Joris De Bisschop vertrekt vanuit zijn ervaring in de Franse kliniek La Borde en verheldert: “De institutionele psychotherapie, als beweging, is de voortdurende concrete arbeid de noodzakelijke mogelijkheidsvoorwaarden in te stellen opdat de kliniek ontdaan wordt van de nefaste invloed van vervreemdingsprocessen. Om psychotici en andere lijdende mensen te onthalen en te verzorgen moeten we een voldoende dragend overdrachtveld oprichten waarbinnen de ontmoeting centraal staat.”<sup>25</sup>

De overdracht zal anders gehanteerd worden naargelang we te maken hebben met een subject met een psychotische of neurotische problematiek. Dat hangt af van het type psychose waar het subject aan lijdt. De overdracht kan zeer overweldigend zijn daar waar het subject denkt dat de Ander hem achtervolgt, dat de Ander te veel over hem weet. Stevens merkt op dat het hanteren van de overdracht een grote voorzichtigheid vraagt.



Men tracht te vermijden dat de overdracht zich fixeert op één persoon. De overdracht wordt minder overweldigend door hem te verspreiden over meerdere personen.<sup>26</sup> Op die wijze vermijdt men samen te vallen met de intrusieve, almachtige, alomtegenwoordige Ander, die eist, verlangt, verwacht, bepaalt en van het subject wil genieten.

“In zijn artikel ‘D’une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose’ keert Lacan terug naar de vraag van de overdracht en haar hantering. Lacan roept de analyticus uit tot de ‘secretaris van de gealiëneerde’. Het gaat niet om het verkrijgen van een psychoanalytische genezing van de psychose. Het gaat om het begeleiden van de psychoticus in zijn bewerking van een symptoom dat zijn bestaan draaglijk maakt door het genot te limiteren en te lokaliseren. Deze pogingen gaan terug op de psychoanalyse als ethiek van het Goed-spreken, zelfs als ze in niets lijken op de klassieke praktijk.”<sup>27</sup>

Het inzetten van een creatief medium kan een opening bieden om een overdracht, een band te scheppen. De plaats, de afbakening in ruimte en tijd, het atelier kunnen ook deze functie vervullen. In het beeldend atelier aanwezig zijn zonder beeldend aan de slag te gaan, er even blijven om een kop koffie te drinken... Via het gaan en keren tussen de ene en de andere ruimte kan een band ontstaan.

“Daar waar het neurotische subject ‘onder-worpen’ is aan het ritmische ‘onder-gaan’ en ‘door... (heen) gaan’, ondergaat de psychoticus niets maar gaat hij ten onder.”<sup>28</sup> Hij zit verstrikt in de pose, opgesloten in zijn maniërisme. Hij wordt niet meer, hij is zijn personage dat zich elders ophoudt, veeleer in een nergens, wachtend, zonder dat er iets gebeurt. Het gebeuren is immers van de orde van de ontmoeting. De ‘ont-moeting’ is het moment waarop we geconfronteerd worden met het onverwachte. Na een ware ontmoeting zijn we nooit meer dezelfde: “Er valt mij iets toe waar ik me helemaal niet aan verwachtte, ik word erdoor geraakt en veranderd”. Het is enkel vanuit deze vorm van ontvankelijkheid dat de confrontatie met het onverwachte, of nog, met het onmogelijke, sporen nalaat, zich inschrijft en raakt aan onze subjectieve positie.”<sup>29</sup>

## Een kadertheorie

De lacaniaanse psychoanalyse biedt ons een diagnostisch en therapeutisch kader maar in eerste instantie een ethisch perspectief. Het is duidelijk dat de analytische ethiek vandaag de dag niet enkel haar vruchten afwerpt voor de klassieke psychoanalytische kuur, ze geeft een brede waaier aan mogelijkheden voor het werkveld en biedt elke hulpverlener een stevige ruggensteun. Demoulin merkt op dat Lacan “door van de psychoanalyse eerder een ethiek te maken dan een techniek, misschien een nieuwe benadering mogelijk maakt: de uitvinding van een praktijk van geval per geval waarvan de resultaten



soms bescheiden zijn, maar die toelaten het slechtste te vermijden door de dimensie van het subject en de vraag van het verlangen te herintroduceren, zelfs wanneer dit subject wispelturig lijkt en gebonden aan een genot dat het overstijgt”.<sup>30</sup>

De diagnostiek is noodzakelijk om zich te oriënteren in de kliniek, maar dient steeds opnieuw in vraag gesteld te worden. Elk geval wordt beschouwd als nieuw en uniek, als de uitzondering die niet te herleiden is tot onze categorieën. Is het niet voor elke therapeut essentieel om regelmatig de theoretische overtuigingen en zekerheden op losse schroeven te zetten?<sup>31</sup> Elk theoretisch kader zal interfereren met het luisteren, de blik van de therapeut. “Het therapeutische is een leidraad – niet dat het therapeutisch succes de juistheid van de theorie bewijst, maar omdat de therapeutische mislukking ons iets kan leren. Wanneer de theorie zich vastzet in een dogma wordt ze ongevoelig voor de tegenwerpingen van de kliniek. Vanaf dan veroordeelt ze zichzelf.”<sup>32</sup>

De creativiteit van de therapeut zelf zal schuilgaan in zijn mogelijkheden om, met een grote behoedzaamheid – vanuit het eigen verlangen en het tussen haakjes plaatsen van het weten –, in en rond, binnen en buiten het medium ruimte te scheppen voor ontmoeting.



## Eindnoten

- 1 Maldiney, H. (1994). Art, folie, thérapie, essais de conceptualisation. In Actes du Colloque de Montpellier des 19 et 19 novembre 1993. Montpellier: Les murs d'Aurelle. p. 115, geciteerd in Florence, F. (1997). *Art et thérapie. Liaison dangereuse?* (p. 61). Bruxelles: publications des Facultés universitaires Saint-Louis.
- 2 Les Liaisons dangereuses is een achttiende-eeuwse briefroman geschreven door de Franse schrijver Pierre Choderlos de Laclos. Het boek werd voor het eerst gepubliceerd in 1782.
- 3 Demoulin, C. (2001). *La psychanalyse, thérapeutique?* Paris: Editions du Champ lacanien. Vertaling: Jacobs, P., Galle, W., Mylle, O. & Roelandts D. (2015). *De psychoanalyse, een therapie?* (p. 63). Gent: Idesça.
- 4 Brun, A. (2005). Historique de la médiation artistique dans la psychothérapie psychanalytique. *Psychologie clinique et projective 11* (p. 333).
- 5 *Ibid.*, p. 336-337.
- 6 *Ibid.*, p. 338.
- 7 Prinzhorn, H. (1922). *Bildneri der Geisteskranken*. Berlijn: Springer.
- 8 Brun, A. *Ibid.*, p. 333.
- 9 *Ibid.*, p. 333.
- 10 *Ibid.*, p. 334.
- 11 Lacan, J. (1986 [1959-1960]). *Le Séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse*. Texte établi par Miller, J.-A. Paris: Seuil.
- 12 *Ibid.*, p. 133.
- 13 *Ibid.*, p. 155.
- 14 Klein, J.-P (1997). *L'art-thérapie* (p. 45). Paris: Presses Universitaires de France.
- 15 Later in de tekst wordt duidelijk dat 'overdracht' zich niet enkel afspeelt in de relatie tussen patiënt en therapeut.
- 16 Otero, M. & Brémond, M. (2013). À ciel ouvert, entretiens. Le Courtil, l'invention au quotidien (p. 16). A ciel ouvert inspireert, Werkgroep psychoanalyse en kinderen, contactadres: catherine.roex@telenet.be
- 17 *Ibid.*, p. 65.
- 18 *Ibid.*, p. 88-89.



- 19 Lacan, J. (1999 [1966]). *Écrits I* (p. 357). Paris: Seuil.
- 20 *Ibid.*, p. 357.
- 21 Miller, G. (1975). *Le pousse-au-jour du Maréchal Pétain*. Paris: Seuil. Geparafraseerd in Florence, F. (1997). *Art et thérapie. Liaison dangereuse?* (p. 9-159 p. 79). Bruxelles: publications des Facultés universitaires Saint-Louis.
- 22 Florence, F. (1997). *Art et thérapie. Liaison dangereuse?* (p. 79). Bruxelles: publications des Facultés universitaires Saint-Louis.
- 23 *Ibid.*, p. 88.
- 24 Klein, J.-P. *Ibid.*
- 25 De Bisschop, J. (2009). Ruimte scheppen voor de ontmoeting. Het onmogelijke ontmoeten. *Psychoanalytische Perspectieven*, 27, p. 9.
- 26 Otero, M. & Brémond, M. (2013). *Ibid.*, p. 50.
- 27 Demoulin, C. (2001). *Ibid.*, p. 65.
- 28 *Ibid.*, p. 10. De Bisschop, J.: voetnoot “Etymologisch gezien verwijst subject naar het Griekse hypokeimenon en het Latijnse subjectum (het neutrale substantief van subjectus: onderworpen aan). Lacan stelt dat het gedeelde subject onderworpen is aan de betekenaar en aldus veroordeeld tot een onophefbare onbepaaldheid. Het subject van het onbewuste komt op, verschijnt, toont zich in het spreken om meteen te verdwijnen onder de betekenaar.” De Bisschop, J. (2009). Ruimte scheppen voor de ontmoeting. Het onmogelijke ontmoeten. *Psychoanalytische Perspectieven*, 27, p. 10.
- 29 *Ibid.*, p. 10.
- 30 Demoulin, C. (2001). *Ibid.*, p. 72.
- 31 *Ibid.*, p. 88.
- 32 *Ibid.*, p. 21.

# Het belang van de gevalstudie







## *De logica van de casus of de singulariteit* Joost Demuyne

De benadering van zowel de geestelijke gezondheidszorg als de gezondheidszorg in het algemeen is in ons actueel tijdsgewricht danig aan het veranderen. Waar vroeger een weten werd toegeschreven aan een therapeut en waar er sprake was van een overdracht op die therapeut, zijn we via de postmoderne tijden waar de evidencebased benaderingen op de voorgrond stonden, gekomen tot de hypermoderne tijden. Waardoor worden die nu gekenmerkt? In de eerste plaats door een afwezigheid van een behandeling. Voorop staat het becijferen van de aandoening. De interpretatie van die cijfers is afhankelijk, veel minder van een wetenschappelijke dan van een politiek-economische beslissing. Het cijfer van bepaalde bloeddrukwaarden wordt anders benaderd naargelang die uitkomst. Door besparingsmaatregelen kunnen de cijfers evolueren. Farmaceutische bedrijven leggen intussen hun visie aan de huisartsen en overheden op, of proberen dat te doen. Binnen de geestelijke gezondheidszorg is men erop uit dat de patiënt zelf zijn diagnose kan vaststellen. Dat kan door vragenlijsten of testjes in te vullen via internet, waaraan een diagnose en behandeling worden gekoppeld. De behandeling zal dan meestal bestaan uit medicatie en cognitieve gedragstherapie. Bij die laatste wordt de patiënt er vaak van overtuigd dat hij eigenlijk niet ziek is en dat mits enige psycho-educatie hij weer normaal zal kunnen functioneren. Of nog kan hij ervan worden overtuigd dat hij chronisch ziek is en dus voor de rest van zijn leven medicatie zal moeten nemen, naar het gekende voorbeeld van de diabetespatiënt. Van overdracht op een therapeut en een onbewust weten is hier geen sprake meer. Het komt er voor een patiënt dus op aan de juiste informatie en de juiste testen te vinden op internet. Dit noemt men tegenwoordig de *'information literacy'*.<sup>1</sup> *Information literacy* is een geheel van bekwaamheden dat individuen nodig hebben om "te herkennen wanneer informatie nodig is". Men moet dus zélf de bekwaamheid hebben om "de nodige informatie te vinden, te evalueren en effectief te gebruiken".<sup>2</sup> *Health literacy* wordt dan omschreven als "de graad waarin individuen de capaciteit hebben om gezondheidsinformatie en informatie over de nodige diensten te kunnen verwerven, behandelen en begrijpen en de juiste besluiten eruit kunnen trekken wat betreft hun gezondheid".<sup>3</sup> De verborgen agenda hierachter



wordt duidelijker wanneer men verder leest: er is een beweging naar een “patiënt gecentraliseerde” gezondheidszorg als deel van een algemene inspanning om de kwaliteit van gezondheid te vergroten en de kosten te drukken. De patiënten moeten toegang krijgen tot de zorgverstrekkers, de risico’s en voordelen kunnen analyseren, doseringen kunnen berekenen, kunnen communiceren met gezondheidsverstrekkers, de informatie kunnen evalueren aangaande geloofwaardigheid en kwaliteit, testresultaten kunnen interpreteren en de gezondheidsinformatie kunnen vinden.

Daarvoor moeten ze over de volgende skills beschikken: bekwaam zijn om grafieken en andere visuele info te begrijpen; met de computer kunnen werken; relevante informatie kunnen vinden en kunnen berekenen. Hiermee wordt een heel deel van de bevolking uitgesloten. Je moet eigenlijk dokter van jezelf kunnen worden. De vraag is nu pertinent wie zal bepalen welke websites of artikels belangrijk zijn. Zijn dat enkel artikels met een wetenschappelijk jasje aan, die aan bepaalde criteria, bijvoorbeeld aan het gemiddelde beantwoorden? Of ook artikels die in de diepte ingaan op een bepaald symptoom?

Men gaat ervan uit dat die nieuwste benadering de evidencebased praktijken compleet van de kaart zal vegen. Niet getreurd, vermits de evidencebased benaderingen net zoals de DSM niet wetenschappelijk waren – door de grondlegger van de evidencebased therapieën was er al zware kritiek geuit als zijnde ontoepasselijk op de geesteswetenschappen. Cynisch of ironisch is dat men op internet ook wordt geconfronteerd met valse informatie die moedwillig wordt verspreid of dat men na alle testen te hebben ingevuld zeer onzeker achterblijft en vele rondjes zoekopdrachten op het internet aflegt teneinde zeker te zijn van zijn aandoening, net zoals men een tweedehands auto op internet zoekt.

Op de sociale media zijn ook kapers op de kust. Na de verkiezing van Trump bekennt Paul Horner in de *The Washington Post*<sup>4</sup> via tien van zijn sites valse info verspreid te hebben tijdens de Amerikaanse verkiezingscampagne. Zijn valse berichten staan vol ironie maar werden letterlijk genomen, zowel door de familie Trump zelf en door campagneleider Lewandowski, als door mensen die verondersteld werden vatbaar te zijn voor de argumenten van Trump. Met andere woorden, mensen die deze berichten lezen nemen ze automatisch voor waar aan, zonder ze te controleren. Trump mocht zeggen wat hij wilde, de mensen geloofden het, zelfs al bleek alles op leugens te berusten. Een van de grappen die hij zelf lanceerde was dat “paus Franciscus Trump steunde”. 960.000 mensen op Facebook hebben dat gelezen maar veel minder hebben achteraf geweten dat het om een grap ging.

Hetzelfde hebben we in Europa ook al meegemaakt, niet alleen met de nazipropaganda maar zelfs onlangs met de brexit. Enkele minuten na zijn geslaagde campagne voor een uitstap uit Europa verklaarde Nigel Farage<sup>5</sup> dat hij de belofte van 350 miljoen pond voor de *National Health Security* niet kon nakomen. Zijn leugens betroffen niet alleen het geld voor NHS maar ook over migranten en de toetreding van Turkije.

Die evolutie naar een *post-truth society* valt te koppelen aan het verwateren van de Naam-van-de-Vader. Het tijdperk van de overdracht en de veronderstelling van een weten bij de autoriteit, van wie de therapeut deel uitmaakte, ligt achter ons. Het was ook het tijdperk van het verlangen. Wat het onderwijs betreft, waren dat de docenten en leerkrachten die op een bevlogen manier lesgaven en een verlangen voor hun vak opwekten bij de leerlingen of studenten, en dat ondanks hun afkeer van regeltjes, normen of politieke correctheid en de laatste nieuwe onderwijstechnieken. Wat de kliniek van de geestelijke gezondheid betreft, was dat de grote klassieke psychiatrische ziekteleer met duidelijk afgebakende categorieën. De meester-psychiater deelde in: de neurotici links, de psychotici rechts. En de perverten hebben altijd al dwarsgelegen. . .

In dat tijdperk, dat door Jacques Lacan in de jaren zeventig al was voorspeld, staat niet meer de vaderfunctie voorop maar wel de objecten. Die werden in het kapitalistische discours vertaald in gadgets. Het tijdperk met een nieuw maar willekeurig bevel was geboren: Geniet! Je moet genieten! Op klinisch vlak zouden we met Lacan kunnen spreken over ‘*latbouses*’, wetenschappelijke objecten. Zonder hun ontwikkeling zou de mens – begeleid door de stem – nooit op de maan kunnen rondwandelen. Het object de stem heeft zijn incarnatie gevonden via geluidsgolven die via satellieten werden door gestraald, enzovoort.

Die nieuwe objecten dringen al massaal in de medische wereld door: men doet medische ingrepen via robots waarbij men joysticks gebruikt zoals bij een spelcomputer, men plant chips in de hersenen in en apparaatjes om de pijn te onderbreken... Het lichaam wordt een machine en het subject een kleine nieuwe god, geheel gehuld in zijn autistische zelfgenieten.

Maar hoe individueel en op maat die oplossingen allemaal lijken, ze blijven particulier. Dat betekent dat ze niets anders blijven dan vertalingen van algemene oplossingen of toepassingen op een individu. Dat was ook het geval voor de klassieke psychoanalyse, net zoals dat geldt voor andere therapieën.

Wat kunnen we nu tegenover die particuliere benaderingen plaatsen? Wat is nu echt tegengesteld aan die hypermoderne benadering en kunnen we eraan ontsnappen?

De lacaniaanse psychoanalyse plaatst de singulariteit tegenover de particulariteit. Wat is nu het singuliere van een subject? Wat heeft mogelijk gemaakt dat Lacan dit ‘singuliere’ kon denken? Hier moeten we teruggaan naar zijn twintigste seminarie, ‘*Encore*’, waarin hij aantoonde dat er een betekenaar in de taal ontbreekt. Namelijk de betekenaar voor de vrouw. De vrouw bestaat niet. Er is geen betekenaar die haar op onbewust vlak kan voorstellen. Natuurlijk bestaat er een vrouw, en nog een vrouw en nog een, *et encore une*. Logisch gezien, als de vrouw niet bestaat, en er dus geen klasse, verzameling kan worden van gemaakt, terwijl dit wel het geval is bij de man, dan kan er geen sprake zijn van een seksuele verhouding. De man en een vrouw kunnen nooit één worden. Die

verhouding is onmogelijk. Omdat we moeten spreken over een vrouw en niet de vrouw, kunnen we er geen klasse van maken, is ze niet particulier maar wel singulier. Elke vrouw is anders. Elke vrouw dient haar vrouw-zijn uit te vinden.

Drie seminars later zal Lacan dat veralgemenen. Hij zal de niet-verhouding uitbreiden naar de taal zelf: tussen betekenaar (een woord) en betekende (wat dat woord betekent) bestaat geen relatie. Die niet-verhouding, het onmogelijke is ook een definitie van het reële.

Hoe kunnen we met dat reële omgaan? Door zelf een sinthoom uit te vinden. Dat sinthoom is een singuliere manier van genieten. Het sinthoom is het meest singuliere van een subject. Dat was voor Joyce zijn schrijven, dat is voor Thierry De Cordier zijn schilderen, wat kunst voor vele kunstenaars en muzikanten is: een poging om met het reële om te gaan. Maar in onze praktijken komt een patiënt natuurlijk niet binnen met een bordje of een gebruiksaanwijzing waarop zijn sinthoom staat. Dat is iets wat hij of zij moet construeren in de analytische/creatieve ervaring. Die constructie berust op wat we de 'logica van de casus' noemen. Die logica bestaat niet uit algemeenheden maar precies uit details, de goddelijke details zoals Lacan zegt. Die logica zal bestaan uit de axioma's uit de geschiedenis van het subject, de toevallige uitspraken die hij heeft opgepikt, waar hij op een bepaald moment voor open stond en die op hem zijn ingeslagen, die een genieting op of in zijn lichaam hebben veroorzaakt, die zijn verhouding tot het symbolische (de taal), het imaginaire (zijn lichaam) en het reële (de genieting en het onmogelijke) hebben getekend, die zijn objecten van verlangen of de objecten oorzaak van verlangen hebben gevormd. Dat is een singuliere ontmoeting met een woord dat deel gaat uitmaken van *detaal*,<sup>6</sup> een taal die met niemand kan worden gedeeld, die wel kan worden uitgesproken maar niet door een ander begrepen kan worden.

Een poging tot het vatten van dat sinthoom keert terug in de naam die ik de studenten creatieve therapie vraag te geven aan hun casus in de gevalstudies. Het keert ook terug in de benoeming van de gevallen van Freud zoals 'de Rattenman' of 'de Wolvenman' of de naam waarmee Lacan Joyce doopte: '*Joyce, le Sinthome*.'

Om te eindigen en te besluiten: de geestelijke gezondheid bestaat niet. Dat is een maatschappelijke uitvinding waardoor een subject zich moet onderwerpen aan de normen van de cultuur waarin hij leeft. Het lijden van een subject wordt hertaald in monosymptomen naar de afdelingen die hierrond in psychiatrische centra worden opgericht. Meer en meer komt het subject onder controle van die maatschappij en daarom moet het transparant zijn. En die transparantie vraagt om cijfers. De maatschappij is een cijfervreetster geworden. En wat niet in cijfers kan worden uitgedrukt, wordt als onwetenschappelijk afgewezen. Zo is de cirkel rond.

Tegenover die hygiënistische maatschappij, tegenover de desubjectivering pleit de lacaniaanse psychoanalyse voor een subject met zijn eigen singuliere uitvindingen. Die

uitvindingen zijn oplossingen, hebben een functie en verknopen het imaginaire, symbolische en reële in een nieuwe kliniek die Lacan een naam gaf: de borromeïsche kliniek. Het sinthoom, met zijn nieuwe schrijfwijze, is een naam voor die uitvindingen. En precies daar kan de creatieve therapie een vooraanstaande en singuliere rol in spelen!

In die singulariteit of in de 'logica van de casus' ligt de toekomst van de creatieve therapie, als ze niet achterop wil hinken. Die logica wordt rond elke casus geconstrueerd, is gebaseerd op details, de goddelijke details uit het leven van een patiënt. Die logica kan ook met hem worden gedeeld omdat het net gaat om de oplossingen die het subject had gevonden en die niet meer werkten vanaf een zeker ogenblik. In dat geheel speelt de laatste kliniek van Lacan, de borromeïsche kliniek, een belangrijke rol. Die ethische positie ten voordele van de singulariteit is de finale reden dat we binnen de opleiding creatieve therapie in de Arteveldehogeschool voor het lacaniaans-psychoanalytische kader kiezen als oriënterende visie. Het is een actuele benadering vol van mogelijkheden en nieuwe uitdagingen.

### *Eindnoten*

- 1 Jonckheere Lieven, interventie in de Kring voor Psychoanalyse op 8 oktober 2016 en in Programma Psychoanalytische Kliniek (PPaK) op 19 november 2016.
- 2 ACRL, a division of the American Library association, Information literacy Competency standards for higher education, <http://www.ala.org/acrl/standards/informationliteracycompetency>.
- 3 NN/LM, National network of Libraries of Medicine, <https://nnlm.gov/outreach/consumer/hlthlit.html>.
- 4 Dewey C., *Facebook fake-news writer 'I think Donald Trump is in the White House because of me'*, The Washington Post, 17.11.2016
- 5 The Independent, 24 juni 2016
- 6 *Detaal* (lalangue) in één woord is een concept dat Lacan heeft ingevoerd eens hij begrepen had dat de taal niet enkel dient tot communicatie maar ook tot genieting. Hij legt de nadruk op het feit dat *detaal* een privétaal is en niet met een ander wordt gedeeld (sommige tweelingen uitzonderlijk wel).

# *Wat is een gevalstudie?*

## *Abe Geldhof*

### **Inleiding**

Het voeren van een praktijk als (creatief) therapeut is een serieuze uitdaging. Het is een complexe aangelegenheid, een kronkelweg met vele verrassingen en onverwachte wendingen, met aarzelingen en haperingen ook. Het is een weg die door elkeen op een ander tempo wordt afgelegd, alleen nog maar omdat het telkens een andere weg is met een volstrekt ander vertrekpunt, en zonder vooraf gegeven eindpunt. Een psychotherapeutisch proces is ook een strijd, een strijd van een mens met zijn of haar eigen demonen, en net daarom is het een strijd waar de hulpverlener zélf niet ongeschonden uit kan komen. Het raakt hem of haar altijd wel ergens in zijn intiemste zielenroerselen omdat men met mensen werkt die lijden aan hun mens-zijn, met mensen die zoekende zijn, met mensen die gehoord willen worden en die een uitweg zoeken. De patiënt is geen consument. De therapeut bezit geen kant-en-klaar product dat hij zou kunnen aanbieden. Wel integendeel, men komt naar een psychotherapeut om zélf aan het werk gezet te worden. En precies daarvoor betaalt men! De neoliberale kapitalist kan het waarschijnlijk niet begrijpen dat er een werkplaats bestaat waar men zelf moet betalen om aan het werk gezet te worden... Een therapeutisch proces volgt nu eenmaal een volstrekt andere logica dan het heersende arbeidsethos.

Het is de taak van de therapeut om de medemens die zijn verhaal – met al zijn symptomen, fantasieën, obscure pleziertjes en bizarre kantjes – aan hem toevertrouwt op een zodanige manier aan het werk te zetten dat hij ingangen kan vinden om zijn verhaal te bewerken, zodat hij het in een ander daglicht kan zien en het kan ombuigen van iets doods naar iets levensvatbaars, van iets gekks naar iets authentieks, van iets remmends naar iets gedecideerds, van iets verpletterends naar een flitsend verlangen.<sup>1</sup>

## Van de gestandaardiseerde evaluatie naar de unieke gevalconstructie

De complexiteit van die praktijk – van hoe de therapeut met woord en daad tussenkomt – vraagt een heel specifieke vorm van beoordeling. Het is onmogelijk om de therapeutische manoeuvres op een gestandaardiseerde manier – type checklist – te evalueren, om de heel eenvoudige reden dat de probleemstelling nooit zo eenduidig is als ze op het eerste gezicht misschien wel lijkt, omdat de oplossing van een dergelijk complex probleem nooit zonder rest is, en omdat het traject daartussen nooit op voorhand vastligt. Het dient op een zodanige manier beoordeeld te worden dat de beoordeling recht doet aan die complexiteit.

Op dat punt heeft de psychoanalyse, met Sigmund Freud en Jacques Lacan als protagonisten, steeds de gevalstudie naar voren geschoven. Om de praktijk van de therapeut te beoordelen – en daarmee bedoel ik: om ze *werkelijk* te beoordelen – moet *de intieme logica geval per geval geconstrueerd worden*.

Het bestuderen van die onmogelijk te standaardiseren, singuliere logica in therapeutische processen is de *conditio sine qua non* bij het voeren van een praktijk als creatief therapeut. Zonder uitgekende gevalstudies of vignetten geen ethisch verantwoorde klinische praktijk!

Maar hoe schrijft men zo'n gevalstudie? En waarom biedt de freudiaans-lacaniaanse psychoanalyse een geprivilegieerd conceptenkader om zo'n gevalstudie te construeren? We beginnen bij de laatste vraag. Daarvoor moeten we ons eerst de vraag stellen welke plaats de psychoanalyse in de wetenschappen inneemt en waarom de concepten van de psychoanalyse daarin van essentieel belang zijn.

## Het paradigma in de wetenschappen

Thomas Kuhn benadrukte in zijn wetenschapsfilosofie dat er een structuur kan worden gelezen in de geschiedenis van de wetenschappen. Die structuur komt er kortweg op neer dat er periodes zijn waarin bepaalde paradigma's de boventoon voeren. Een paradigma is voor Kuhn een door de meerderheid aanvaard geheel van onderzoeksmethodes en -criteria dat verder onderzoek oriënteert. Af en toe leiden ontdekkingen in de wetenschap echter tot een volstrekt nieuwe benadering en nieuwe gegevens of tot een nieuwe interpretatie van dezelfde gegevens. Dat zijn periodes van crisis in de wetenschap. Het bestaande paradigma komt er onder vuur te liggen en kan tot wetenschappelijke revoluties leiden. Die revoluties luiden dan een nieuw paradigma in, wat steeds met nieuwe moeilijkheden gepaard gaat. Het opgeven van een dergelijk paradigma zorgt nagenoeg



altijd voor onenigheid tussen groepen wetenschappers. Het is daarom vaak zo dat op momenten dat een paradigma op losse schroeven komt te staan de wetenschappers zich veel intenser bezighouden met het vastleggen van een set regels om het wetenschappelijke onderzoek te oriënteren. Tijdens die periodes van crisis moeten er bij gebrek aan een eenduidig paradigma voor de wetenschap dus maar eenduidige regels worden opgelegd aan de wetenschappers.<sup>2</sup>

Men kan de redenering ook omkeren en zich de vraag stellen of periodes waarin hevige discussies over de regels van wetenschappelijk onderzoek ontstaan niet steeds een verdeeldheid en onenigheid omtrent het paradigma verbergen. Het is dus niet omdat een bepaald denkkader dominant is, dat dit het enige denkkader is. Opdat een bepaalde theorie echter een heersend paradigma kan worden, moet die theorie beter blijken te zijn dan concurrerende theorieën.

Dat betekent niet dat ze *alles* moet kunnen verklaren. In werkelijkheid doet geen enkele theorie dat. Ze moet wel *meer* zaken kunnen verklaren en meer van de verzamelde gegevens in een zo ruim mogelijke context kunnen plaatsen. Wanneer aan die voorwaarde voldaan is, kan een opvatting die bij een wetenschapper of binnen een groep wetenschappers gangbaar is, verlaten worden voor een nieuwe.

Een van de gevolgen daarvan is dat heersende paradigma's altijd voor een zekere bekrompenheid bij wetenschappelijke groepen zorgen, nog steeds volgens Kuhn. Er duiken binnen wetenschappelijke paradigma's altijd taboeonderwerpen op. Een aantal zaken kunnen niet langer in vraag worden gesteld. De aandachtige lezer van Kuhn kan hieruit opmaken dat kritische vragen de wetenschap steeds naar een grens drijven. Het drijft hen naar een grens van het onbegrepen, en daar voorbij naar een grens van iets dat fundamenteel niet te kennen valt. Elke wetenschap die zichzelf serieus neemt, zo besluit ik hieruit, mag die limiet aan zijn eigen denken nooit onder tafel vegen. Precies op dat punt kunnen we nu, specifiek voor het denken over psychisch lijden, geholpen worden door Lacans ethiek van de psychoanalyse, die ons concepten aanreikt om dat spanningsveld tussen het paradigma en de crisis in het middelpunt van de aandacht te plaatsen.<sup>3</sup>

## Psychoanalyse als epistemologische 'shock'

Toen Freud begin jaren 1900 de psychoanalyse introduceerde, heeft hij een kuhniaanse crisis veroorzaakt binnen het medische paradigma in het denken over psychisch lijden. Zijn twee hypothesen dat het onbewuste een eigen logica bezit en dat de mens door een fundamenteel zelfdestructief verlangen getekend kan zijn, blijven tot vandaag de

dag gemoederen beroeren. Met de eerste hypothese heeft hij het narcisme van de mens gekrenkt door te stellen dat de mens geen baas in eigen huis is. Als de mens getekend is door een onbewuste, dan betekent dit dat hij in werkelijkheid niet begrijpt wat hij uitkraamt. Met de tweede hypothese brak hij met tweeduizend jaar hedonistische tradities in de wijsbegeerte. De mens is blijkbaar geen goed draaiende machine die louter en alleen zou beantwoorden aan de wetten van het lustprincipe. Die hedonistische kijk op de mens neemt aan dat de mens in wezen streeft naar lust en poogt om onlust te vermijden. Iets ontsnapt toch aan die redenering, dixit Freud. En precies wat aan die definiëring ontsnapt, is nu het eigene van de mens. In wat *voorbij* dat dolle lustprincipe ligt, schuilt volgens Freud de essentie van de mens. Is het geen dagelijkse realiteit voor de clinicus om de doodsdrijf aan het werk te zien? Stellen we niet dagelijks vast hoezeer een mens verknocht kan zijn aan zijn eigen lijden, gefascineerd kan zijn door zijn ellende, alles zou willen opgeven, behalve *dat*?

Het is inderdaad opvallend dat Freud zijn gegevens rechtstreeks uit klinische observaties haalde. De wetenschapsfilosoof Leo Apostel benadrukte daarom terecht over de psychoanalyse: “Het is een theorie die men niet in eerste instantie vanuit theoretische bedoelingen heeft opgebouwd. Het lijkt meer het werk van een ingenieur dan van een natuurkundige. Men wil iets *veranderen*. Het is eerder een poging om te wijzigen.”<sup>4</sup>

## Psychoanalyse is een praktijk van en voor individuele gevallen

Uit het voorgaande vallen twee belangrijke lessen te trekken bij het schrijven van een gevalstudie, die men ‘psychoanalytisch’ kan noemen. Uit de inleidende bedenking over het paradigma in de wetenschappen kunnen we leren dat we de crisis moeten kunnen en durven toelaten. We hebben dan wel een theoretisch kader waarmee wij ons in de kliniek begeven, dat theoretische kader kan en mag echter nooit als een definitieve ‘waarheid’ worden beschouwd. Het dient om ons te oriënteren. Het dient om richting te geven. Dat betekent heel concreet voor het schrijven van een gevalstudie dat het spanningsveld tussen theorie en praktijk aan bod mag komen en misschien zelfs *moet* komen. Het interessantst zijn net die zaken die niet binnen de bestaande theorie kunnen worden ingepast. Binnen de wetenschap wordt daarom een onderscheid gemaakt tussen het ‘particuliere’ en het ‘singuliere’. Zo kan men een groep anorectische patiënten beschouwen als een ‘particuliere groep’. Toch zijn zij allen verschillend van elkaar (singulier), ondanks een reeks gemeenschappelijke trekken (particulier). Het particuliere leert ons iets over de structuur. Het singuliere toont aan hoe elk individueel geval ook aan die structuur ontsnapt. Een gevalstudie dient hier een getuigenis van af te leggen: ze dient

te focussen op wat elk specifiek geval doet ontsnappen aan de categorisering.<sup>5</sup> Daarmee verwijzen we naar het spanningsveld tussen de structuur en de manier waarop elk individueel geval van die structuur getuigt.

De psychoanalyse vindt nu net haar bestaansrecht en haar doel in het onderzoek van wat aan het particuliere ontsnapt. Het gaat om een logica van het singuliere. Net daarom is de psychoanalyse ook, naar een uitdrukking van Jacques-Alain Miller, 'vriend van de crisis'. Dat betekent absoluut niet dat de psychoanalyse de mislukking zou verheerlijken. Integendeel, wel pakt zij de crisis aan. Zij ontwijkt de crisis niet zoals de dwangneuroticus die er niets van wil weten, of verwerpt ze niet zoals de paranoïcus die nergens schuldig aan is. In die zin kan een gevalstudie het verslag van een crisis zijn, en van de manier waarop werd gezocht naar een uitweg uit de impasse.

Uit onze tweede inleidende bedenking bij de 'psychoanalyse als epistemologische schok' kunnen we dan weer leren dat de wezenlijke bedoeling van het schrijven van een gevalstudie nooit kan zijn om een theorie te proberen 'bevestigen'. Psychoanalyse is in de eerste plaats een praxis, geen theorie. Het gaat erom te onderzoeken welke Ander elk individueel subject nodig heeft om een hoogst persoonlijk en intiem werk mogelijk te maken. Zo is het uiteindelijke doel van elke analyse bij een neurotisch subject dat hij als het ware zelf een *miniwetenschapper van zijn eigen geval wordt*.<sup>6</sup> De analysant kan in het beste geval een miniwetenschapper worden die naar zichzelf leert kijken met oog voor alle mogelijke details en verbanden, én een reeks oplossingen heeft gecreëerd om zijn persoonlijke crisissen te lijf te gaan. Uiteindelijk is het inderdaad nooit de analyticus of de schrijver van de gevalstudie die het laatste woord over de analysant heeft. Zijn schrijfstijl dient daarom voldoende opening te laten voor ondervraging. Ondanks het feit dat hij in de pen kruipt en over een ander schrijft, is hij nooit die ultieme Meester over het geval.

### **Een gevalstudie is geen verslag van anekdotes, maar een constructie die beoordeeld wordt aan de hand van haar effecten**

De analyticus is dus geen meester over de analysant. Hij dient wel een functie in te nemen, namelijk een soort hefboom te zijn, een instrument waarmee de analysant zijn eigen onbewuste logica kan lezen. Daaruit volgt dat de interpretaties van de analyticus niet beoordeeld worden op hun 'waarheid', maar wel op hun 'effecten'. De interpretatie van de analyticus kan strikt genomen 'waar' zijn en in het beste geval toch niets veranderen of zelfs het subject nog meer belasten en vastschroeven. Daarom zei Lacan ooit dat de interpretatie 'lichtvoetig moet zijn'.<sup>7</sup> Ze mag de kern van het wezen van de patiënt niet proberen vast te leggen, maar dient in zijn dubbelzinnigheid en speelsheid een

opening te bieden. Enkel zo kan het, naar een uitdrukking van Miller<sup>8</sup>, ‘de afweer van het subject verstoren’ op een zodanige manier dat er een levendigheid mogelijk wordt. Dat betekent concreet dat niet enkel de concrete interpretatie telt, maar veel meer dan dat nog ook de strategie en tactiek in de interpretatie van belang is.

### Vier grote vragen in de gevalsconstructie met één strategisch doel

We kunnen grosso modo drie grote vragen onderscheiden in de gevalsconstructie, aangevuld met een vierde vraag die specifiek van tel is in de praktijk van de creatief therapeut. Die vragen zijn niet definitief of exhaustief. Zij kunnen een concreet ankerpunt zijn voor de constructie, maar leggen geen protocol op.

Die vragen zijn een aanzet waarrond men de logica van het geval kan construeren. Ze hebben een duidelijk strategisch doel, namelijk om te weten te komen welke positie de therapeut al dan niet kan innemen opdat de analysant greep zou kunnen krijgen op zijn eigen problematiek. Zo zullen we, indien we zicht krijgen op die vragen, moeten vaststellen dat bij sommige subjecten het bijvoorbeeld niet aangewezen is om de vrije associatie aan te moedigen omdat het subjectieve spreken net destabiliserend is, of dat men bij anderen dan weer de afweer niet kan verstoren omdat een bepaald waanidee het subject net aan zijn lichaam verankert. Telkens zal die constructie van de logica van het subject onze positie scherp stellen. De vragen zijn de volgende:

1. Met welke Ander wordt het subject geconfronteerd?
2. Hoe manifesteert het genot zich bij het subject?
3. Welke oplossingen heeft het subject reeds zelf gevonden voor het probleem?
4. Hoe kan het medium van de creatief therapeut ingezet worden in die dynamiek?

De eerste twee vragen hebben betrekking op de diagnostiek van het geval. In grote lijnen maakt de psychoanalyse onderscheid tussen drie subjectstructuren: neurose, psychose en perversie. Telkens zal het subject zich op een radicaal andere manier verhouden tot de grote Ander (de taal, de medemens...) en tot het genot (zowel het genot van anderen als van het eigen lichaam). Het is belangrijk daar zicht op te krijgen, omdat de interventies van de therapeut slechts effectief kunnen zijn wanneer ze afgestemd zijn op die intieme logica van het subject. De derde vraag is geen diagnostische vraag maar een inschatting van de mogelijkheden voor een behandeling die langdurige effecten kan sorteren. De effectiefste interventies zijn namelijk altijd diegene die de oplossingen die het subject zelf reeds gevonden heeft, ondersteunen of verder uitwerken. En tot slot stelt

de creatief therapeut zich de vraag hoe zijn specifieke medium (dans, muziek, drama, beeldend) in dat proces kan worden ingezet.

## De gevalconstructie en de eigen analyse moeten strikt gescheiden blijven

In de gevalstudie ondervraagt men dus altijd op de een of andere manier zijn eigen positie. Hierbij moet worden benadrukt dat het gaat om de positie *als therapeut*. Het gaat om de plaats die de therapeut al dan niet inneemt in verhouding tot een concrete patiënt, zijn problematiek en zijn verhaal. Men bespreekt er dus geen persoonlijke interesses of problemen. Dit dient te worden gereserveerd voor de persoonlijke psychoanalyse van de therapeut, want een beetje verantwoordelijk therapeut gaat altijd zelf in analyse. Praktijkmensen onderwerpen zich inderdaad zelf eerst langdurig aan de behandeling die ze anderen geven.

Die eigen analyse dient dus strikt afgebakend te worden van de analyse van de logica van de casus. Praktisch gezien betekent dit dat het geregeld gebeurt dat iemand in de therapieën die hij voert op zijn eigen grenzen botst en dat hij daarin de aanleiding vindt om de eigen analyse een stuk verder te brengen. Dat is allesbehalve een schande. Wel integendeel, het behoort net tot de ethiek van de psychoanalyse om die zaken niet onder tafel te vegen, maar ze aan te grijpen als een bijzondere kans. Het is een kans om iets nieuws te ontdekken, zelfs als dat in eerste instantie misschien niet plezierig is.

De eigen analyse is dus een bijzonder belangrijk en verrijkend werk, maar dient desalniettemin buiten het eigenlijke denkproces over de gevalstudie te worden gehouden. Het schrijven van een gevalstudie dient men dus te beschouwen als hetzelfde soort werk als wat men in de supervisie of intervisie doet: het dient ertoe om voorbij de eigen analyse, voorbij “de eigen vooroordelen, de eigen passies en het eigen geknoei” tot een gegrond klinisch oordeel te komen.<sup>9</sup>

## Anonimisering

Het spreekt voor zich dat men de casus steeds anonimiseert. Freud merkte op dat hij zelf telkens opnieuw problemen ontmoette bij het publiceren van zijn ziektegeschiedenissen, maar dat men in het achterhoofd dient te houden dat naarmate de details intiemer zijn, men de patiënt minder snel herkent. Het is inderdaad zo dat bijvoorbeeld

details uit het psychoseksuele leven doorgaans niet gekend zijn voor de buitenwereld, en zelfs niet voor de dichte omgeving.<sup>10</sup> Vertelt men daarentegen uiterlijke kenmerken, zoals leeftijd, beroep, moedertaal, hobby's en dergelijke meer, dan zal de casus herkenbaarder zijn dan wanneer men pakweg een met schaamte beladen seksuele fantasie, een discrete waan of een invaliderende fobie bespreekt.

Wat van wezenlijk belang is in de analyse, zijn namelijk vaak zaken die niet door de omgeving gekend zijn. Net de onbelangrijke zaken kunnen ervoor zorgen dat de identiteit van de besproken persoon gereveleerd kan worden. Details die niet strikt relevant zijn voor het verloop van de casus worden daarom nooit vernoemd. Ze worden slechts vernoemd indien dit strikt noodzakelijk is. Ook de plaats van behandeling (de concrete instelling of school...) hoeft niet noodzakelijk vernoemd te worden. Dat betekent niet dat men probleemloos over de intieme details kan spreken. Voorzichtigheid is altijd geboden. Er dient bij elk geval afzonderlijk te worden beoordeeld welke zaken wel of niet publiek kunnen worden gemaakt.

### Tot slot: valkuilen bij de gevalconstructie

Wat een gevalstudie is, valt zoals gezegd niet te standaardiseren. Hoe ze kan worden geschreven, valt daarom slechts in negatieve termen te definiëren. Door middel van die negatieve verwoording – wat de gevalstudie dus níét is – kunnen we echter meteen een aantal valkuilen opsommen.

- *Men hoeft niet 'alles' te vertellen.* Het schrijven van een gevalstudie gebeurt altijd op basis van een noodzakelijke selectie in het materiaal. Dat houdt per definitie een verlies in. Een gevalstudie kan een fragment zijn, of een 'brokstuk' in de woorden van Freud.<sup>11</sup> Eerder dan een exhaustieve chronologische uiteenzetting kan het zo getuigen van een zoektocht en een vraagstelling langs de kant van de therapeut.
- *Men hoeft niet alles te 'vertellen'.* Het schrijven van een gevalstudie mag ook niet ont-aarden in louter een roman of literair werk, zelfs als dat het lezen aangenamer maakt. Het gaat niet over het vertellen van 'verhaaltjes'. Freud heeft erop gewezen dat zijn eigen gevalstudies lezen zoals romans – hij won er de literaire Goetheprijs mee! –, maar dat dit voor hem eerder een struikelblok dan een goede zaak was. Hoewel het noodzakelijk is om te vertellen, kan het niet de bedoeling zijn om het publiek en zichzelf aangenaam bezig te houden met een geromantiseerd beeld.
- *Men hoeft niet alles te 'reduceren'.* Voorbij de anekdotes tracht men via de gevalconstructie een structuur te lezen in de 'herhalingen'.<sup>12</sup> Die structuur zorgt altijd voor een reductie. Omdat zaken zich herhalen kan een en ander gereduceerd

worden. Hier kan echter een illusoir geloof ontstaan dat men ooit het geval zal kunnen 'reducen' tot de 'essentie'. Dit zorgt onvermijdelijk voor een ander, even groot probleem als het louter vertellen van verhalen. Tegenover de hoeveelheid aan anekdotisch materiaal staat hier de volslagen reducering tot één punt. Hoewel men structuren laat oprijzen in de gevalsconstructie, moet die reductie voldoende open blijven staan voor nieuwe anekdotes. Enkel die openheid kan het subject de kans bieden om de structuur van zijn geval zelf te veranderen. Zeer concreet betekent dit dat we *in* de herhaling altijd zoeken naar *iets nieuws*, naar iets dat nooit eerder is verschenen.

- *Men hoeft niet alles te 'begrijpen'*. Men moet wel alles horen! Alles 'begrijpen' heeft een dodelijk effect op de creativiteit, zowel bij de patiënt als bij de therapeut. Een hermetisch gesloten systeem bevordert ook de vooroordelen van de therapeut over de patiënt. Wat de patiënt vertelt, wordt zo a priori reeds begrepen. Veel interessanter is het om open te blijven staan voor alles wat aan het eigen begrijpen van de therapeut ontsnapt, zelfs als de patiënt reeds jaren op gesprek komt! Dat confronteert de therapeut mogelijk met een vorm van angst, omdat hij inziet dat hij per definitie nooit de meester over het geval zal zijn.
- *Men hoeft niet alles te 'weten' of 'kunnen'*. De gevalstudie dient niet om zijn collega's te overtuigen van zijn 'kunnen' of 'weten', en het dient omgekeerd ook niet als podium voor de eigen mislukkingen. De gevalstudie dient uiteindelijk slechts het doel om te getuigen over een *work in progress*, met de kans dat er iets nieuws uit ontstaat.

*Eindnoten*

- 1 Met dit laatste verwijzen we naar de titel van een *must-read* boek van Sonia Chiriaco, *Verpleterd verlangen*, verkrijgbaar via <http://kring-nls.org/>.
- 2 Kuhn, T. (1979). *De structuur van wetenschappelijke revoluties* (pp. 36-45; 68-77) Amsterdam: Boom..
- 3 Men leze hiervoor Lacans zevende seminarie over de ethiek van de psychoanalyse. Dit seminarie wordt door filosoof Marc De Kesel terecht beschreven als een van de meest cruciale momenten uit ons modern wijsgerig denken. Lacan, J. (1986 [1959-1960]). *L'éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil. De Kesel, M. (2002). *Eros & Ethiek. Een lectuur van Jacques Lacans Séminaire VII*. Gent: Acco.
- 4 Késenne, J. (1993). Interview met filosoof Leo Apostel: "De psychoanalyse heeft het begrip oorzaak nodig". *Tijdschrift voor Psychoanalyse en Cultuur*, 93/2, p. 11.
- 5 Eric Laurent verwoordt dit als "de contingentie van een geval inschrijven in een noodzaak." Laurent, E. (2012). Het geval, van het onbehagen tot de leugen. *iNwit* 8/9, 209-223.
- 6 Cfr. *Ibid.*, p. 13.
- 7 Lacan, J. (1990 [1974]). *Televisie*. Leuven: Acco.
- 8 Miller, J.-A. (2012). *Inwit* 8/9.
- 9 Lacan definieert de tegenoverdracht, die in andere psychoanalytische middens tot therapeutisch instrument werd verheven, op negatieve wijze als "de som van alle vooroordelen, passies en geknoei, of met andere woorden de ontoereikende vorming van de analyticus op dat moment van het dialectisch proces" in Lacan, J. (1975 [1953-1954]). *Le Séminaire I, Les écrits techniques de Freud* (p. 31). Paris: Seuil.
- 10 Freud, S. (1905e [2006]). Fragmenten van de analyse van een geval van hysterie [Dora]. *Werken* 4 (p. 124). Amsterdam: Boom.
- 11 *Ibid.*, pp. 124-225.
- 12 Lacan beschouwde niet zonder reden de 'herhaling' als een fundamenteel concept voor de psychoanalyse. Dat betekent dat het beluisteren van anekdotes voor Lacan zeer zeker belangrijk en noodzakelijk is, maar men in die anekdotes het terugkeren (de herhaling) van betekenaars en genotsmodaliteiten dient te horen. Zie ook de bijdrage van Adelheid De Witte in deze bundel.



Thierry De Cordier  
*De oplossingen van een kunstenaar*  
Joost Demuyneck

## Inleiding

Het grote gevaar wanneer men de psychoanalyse toepast op de kunst (kunstenaar) is dat men verklaringen zoekt in een psychobiografie of dat men erop uit is de kunstenaar te diagnosticeren. Wat kun je echter met een diagnose van een kunstenaar aanvangen? Niets. Zeggen dat Van Gogh psychotisch is, doet niets af aan de genialiteit van zijn werk. Dat betekent natuurlijk niet dat het werk volledig los zou staan van het subject van de kunstenaar. De verhouding tussen een kunstenaar en zijn werk valt niet in een eenduidige relatie te vatten. Die complexe relatie proberen we te expliciteren aan de hand van het werk van Thierry De Cordier.

Wanneer men het over die kunstenaar en zijn werk heeft, dan valt zeer vaak het begrip ‘melancholisch’. Hij gebruikt het overigens zelf in verband met zijn werk, eerder als een vraag dan als een verklaring.

In dit artikel willen we het concept melancholie uitwerken en onderzoeken hoe eventuele aspecten van de melancholie terugkeren in het discours van de kunstenaar en in zijn werk.

In het interview met zijn neef Charles De Cordier lezen we: “Er wordt veel gesmeten met woorden. Melancholie heeft veel met nostalgie te maken. Ikzelf ben geen nostalgicus. Ik gebruik veel zwart in mijn werk, maar niet uit droefgeestigheid. (...) Ik hou meer van zwart-wit, Chinese landschappen, duizenden kleuren zwart.”<sup>1</sup> In een interview met radiozender Klara zegt hij: “Mijn opvatting van melancholie is wel die kleine triestheid, die kleine tristesse, die gelukkig maakt.”<sup>2</sup> Ik kan me niet van de indruk ontdoen dat Thierry De Cordier zich verweert tegen het etiket melancholie. Hij wil in ieder geval

geen romanticus zijn. Ik denk hierbij aan Caspar David Friedrich, in wiens werken de weemoed sterk aanwezig is.

Bernard Dewulf relateert die zogenaamde melancholie.<sup>3</sup> Er is volgens hem bij Thierry de Cordier ook sprake van ironie, geestigheid en plezier. Volgens Dewulf is er een soort interne contradictie die het werk van Thierry De Cordier aanstuurt. Maar toch schrijft hij dat de ironie misschien wel moet worden gelijkgesteld aan een opschorring van een sluimerende fundamentele zwaarte.

## Het melancholisch discours

Ik zal het concept melancholie vooral vanuit de lacaniaanse psychoanalyse proberen uit te diepen. Een aantal aspecten uit de melancholie worden achtereenvolgend behandeld.

### *Teleurstelling*

In de melancholie, zo stelt Lacan, is het object niet erg duidelijk aanwezig.<sup>4</sup> Toch heeft het catastrofale gevolgen omdat het de levensdrift laat opdrogen. Het object van liefde stelt teleur, ook al blijft die teleurstelling moeilijk grijpbaar, zoals Freud aantoonde in *'Rouw en Melancholie'*. Voor Marie-Claude Lambotte is dat concept van teleurstelling essentieel wat de melancholie betreft.<sup>5</sup> Er zou sprake zijn van een 'essentiële teleurstelling' in de periode na de installatie van de vadermetafoor. Dat betekent dat de vader het verlangen van de moeder benoemt. Op die manier voelt het kind zich niet langer verplicht om als object het verlangen van de moeder op te vullen. Het verlangen van de moeder gaat naar de vader uit. De teleurstelling heeft te maken met het geïdealiseerde beeld van de vader, dat een enigmatische oorspronkelijke fout vertoont en waarmee het kind wordt geconfronteerd.

We willen dat aanvullen.<sup>6</sup> Lacan heeft het over de merktekens van de vader die samengevoegd worden tot het Ik-Ideaal van het kind.<sup>7</sup> Die 'insignes' zijn trekken van de vader of – breder – van iedereen (dus ook van de moeder) die deze vaderfunctie bekleedt. Die trekken kunnen te maken hebben met de familiecultuur ('Dit is een echte Janssens'), met de afkomst, met de waarden en normen enzovoort. Die trekken worden verenigd in een Ik-Ideaal, maar bij de melancholicus lukt dat niet. Bij een melancholicus blijven de trekken apart bestaan en een melancholie kan uitbreken wanneer er tussen de trekken een onverenigbaarheid ontstaat.

Op het einde van de oedipale fase moet de reële vader, die bij de moeder slaapt, worden verknoopt met de symbolische vader (die van de Wet). In de melancholie is de symbolische fallus niet doorgegeven. De vader weigert om dat te doen. Ergens in de familiegeschiedenis is er een symbolische fout gebeurd: een buitenechtelijk kind, een adoptie, een foute keuze in de oorlog..., maar het kan ook te maken hebben met een verhuizing naar een ver land of problemen met de moedertaal.

In Kafka's *Brief aan mijn vader* vinden we een mooi voorbeeld van de opstand ten aanzien van de symbolische vader en een grote liefde ten aanzien van de reële vader. Kafka verwijt zijn vader een tiran te zijn, iemand die belachelijk is en eindigt met te schrijven dat hij hem bemint, dat hij hem als vriend wil, als schoonvader... maar niet als vader. Wat Kafka hem verwijt, is dat de vader hem de Joodse traditie niet heeft doorgegeven, en dat laatste is fundamenteel symbolisch.<sup>8</sup>

In zijn novelle *Het verdict* laat Kafka de vader zeggen dat de vriend van zijn zoon zijn echte zoon is. De held van de novelle heeft geen representatie meer als zoon en verdrinkt zich. Hier speelt de symbolische opvolging een rol. Hier hebben we een voorbeeld van een melancholie die losbreekt wanneer de zoon door de vader de fallische positie wordt ontzegd.

## Schuld

Het concept schuld is op zijn minst even belangrijk in de melancholie.

Hierbij gaat het niet zozeer over de inhoud van de schuld dan wel over de instantie die beschuldigt. Net vanwege het feit dat de agens niet duidelijk is, mondt dat bij het subject uit in zelfbeschuldigingen. Soms richten die beschuldigingen zich tot God of het lot, maar dat houdt de melancholicus liever geheim.

Een andere reden voor die zelfbeschuldigingen heeft te maken met het feit dat het subject zich veroordeeld voelt zonder dat de *gronden* daartoe bekend zijn. In plaats dat de beschuldigingen een concrete ander betreffen, wordt de schuld door de melancholicus op zichzelf betrokken. De zelfbeschuldigingen dienen om het gevoel veroordeeld te zijn te dempen.

## Het object

De schaduw van het object valt op het subject. Het object waarover wordt gerouwd is het object van verlangen. Dat object is niet van het subject afgescheiden en is niet in de leegte van de Ander geplaatst. Om te verlangen moet er een tekort zijn. We situeren

daarom de melancholicus als iemand die is blijven steken in de fase van de privatie.<sup>9</sup> Er is een reëel tekort aan een symbolisch object, zoals het boek dat in de bibliotheek ontbreekt. De melancholicus identificeert zich met de grafsteen die aan de geliefde doet denken. Hij maakt zichzelf tot herinnering van iets of iemand, van een bepaalde gebeurtenis, soms van een liefdesgeschiedenis. Hij blijft het object symboliseren, waardoor het object niet verdwijnt.

De melancholische schilder schildert niet de blik als een afwezigheid, hij wordt zelf de blik. De fase van de eigenlijke castratie wordt niet bereikt. De melancholicus blijft hangen voor de castratie. Daar kunnen we ook het eeuwigheidsidee wat de tijd betreft aan vastkoppelen. Dat is het grote lijden van de melancholicus: het houdt nooit op, ook niet na de dood.

### *Overidentificatie*

Een ander aspect in de melancholie is dat van de overidentificatie. Overidentificatie is een antwoord op een imaginaire brij. Het vat een geheel van imaginaire trekken en geeft er cohesie aan. Die legt de overspoeling van genieting die inherent is aan het niet-werken van de vaderfunctie, het zwijgen op. Overidentificatie is niet-dialectiseerbaar. Bij overidentificatie speelt het subject geen rol, het is de incarnatie van de functie zelf (van politieagent, verpleger, muzikant...). Dat subject vervult zijn identificaties letterlijk. De trekken zijn gekopieerd van een sociale norm en niet van een Ideaal. Wanneer een subject aan die trekken niet kan beantwoorden of erin wordt gehinderd, dan kan het overgaan tot een *passage-à-l'acte*.

In de overidentificatie wordt de klemtoon vaak gelegd op het serieuze, de afwezigheid van humor bij het subject. Men spreekt van de psychotische gestrengheid.<sup>10</sup> Dat is niet hetzelfde als streng zijn maar duidt wel op een rigoureuze logica.

Marie-Claude Lambotte relateert die afwezigheid van humor.<sup>11</sup> Er is een vorm van humor en ironie aanwezig bij het subject. Humor en ironie hebben tot doel de realiteit voor te stellen als niet de moeite waard om er aandacht aan te schenken. Of nog, met humor en ironie probeert het subject een uitzonderingspositie in te nemen.

### *Negativisme*

Daarbij aansluitend legt dezelfde auteur de nadruk op het 'negativisme' binnen de melancholie. Het subject kan volgens haar de buitenwereld niet erotiseren bij gebrek aan een oorspronkelijke lustervaring. De lust is verschoven naar het ontkennen zelf en is het resultaat van een investeren in het negativisme zelf.

Dat negativisme is een verdediging tegen de eventueel oorspronkelijke catastrofe. De melancholicus weigert een verhouding te onderhouden met de realiteit. Hij kent de illusie die deze realiteit en ook zijn eigen identiteit bedekt. Met andere woorden: hij doorziet de *semblant*. Hij weigert te investeren in objecten die ontbreken en rechtvaardigt zijn positie door naar het lot te verwijzen.

Maar wat zou dat ontbrekend object dan kunnen zijn, vermits we er net op gewezen hebben dat het object niet ontbreekt, integendeel het is niet van het subject afgescheiden. We moeten een onderscheid maken tussen het verlies van een liefdesobject, het object van verlangen en het object-oorzaak-van-verlangen. Lacan heeft, wat dat laatste betreft, twee aanvullingen gemaakt op de freudiaanse objecten van de borst en de feces. Hij introduceerde twee nieuwe objecten: de blik en de stem. Bovendien heeft hij de klemtoon gelegd op de passieve positie van het subject. Het wordt genoten, bekeken en gesproken.

Lambotte verbindt de oorspronkelijke catastrofe waarover hierboven sprake met de moeder. Er zou sprake zijn van een moederlijke almacht die het subject vergezelt. De zekerheid hiervan mislukt, waardoor het subject zich gekwetst of verlaten voelt.<sup>12</sup> Toch is de relatie met de moeder dubbelzinnig, net zoals tegenover de vader, zoals we daarnet al zagen: “Ik kan niets met haar doen, ze belet mij te leven en ze weet het. Ze is verschrikkelijk en monsterlijk, ik verdraag het niet dat ze mijn moeder is. (...) Maar uiteindelijk is het haar fout niet”, zegt een patiënte van Lambotte.<sup>13</sup>

### *Het niets*

“Het melancholisch subject houdt niet op zich af te maken, zich te vernederen en zich te vervloeken tot op het punt zich met het niets van het bestaan te vereenzelvigen, het niets dat niet het niet-zijn is, maar de nul voorstelt van een verhouding waarvan de tweede term het formele ideaal van de almacht is”, stelt Lambotte.<sup>14</sup> Die almacht zou aanwezig zijn onder de vorm van het wrede en tirannieke moederlijke beeld. Niets kan de catastrofe uitdrukken, zoals niets kan motiveren om te investeren: “Bij gebrek aan voorstellingen accentueert het melancholisch subject de erotisering van het lege kader, of beter, verlaten kader waaruit de formele afsnijding van de ruimte is voortgekomen.”<sup>15</sup> Dit kader keert terug in het zich spiegelen. Maar wanneer het verlangen om zich met zijn spiegelbeeld te identificeren verdwenen is, dan kan het subject zich slechts beroepen op een leeg kader. Dat laat hem toe zijn ervaring uit te drukken als ‘ik ben niets’. Het is een ‘niets-rest’. Dat zou een vertaling zijn van wat Lacan ‘de zelfdoding van het object’ noemt.<sup>16</sup> Het subject reïtereert de catastrofe, niet wetend dat het daarmee zijn verlangen opgeeft.

### *De passage-à-l'acte*

Freud en Lacan zien het 'zich laten vallen' als het prototype van de *passage-à-l'acte*. Binnen de melancholie is die *passage-à-l'acte* vaak aanwezig onder de vorm van een defenestratie. Mensen die door het raam zijn gesprongen, zeggen niet zozeer dat ze wilden springen, maar dat ze door het gat waren aangezogen. Ook onze Noordzee kan voor bepaalde subjecten als een dergelijk gat functioneren. Volgens Lacan is het een poging om zich bij het object te vervoegen. De suïcide doet zich voor wanneer het subject geen betekenaar meer heeft om zich mee te representeren. In dit verband hebben we al verwezen naar de novelle *Het verdict* van Kafka.

### **Thierry De Cordier**

#### *Het wereldbeeld*

In *Mes écrits de cuisine, ou quelques écrits, en philosophie du dimanche et autres poèteries* beschrijft Thierry De Cordier ons zijn mensbeeld: "In de zin dat zo de mens verschijnt, hij als een *parasiet* verschijnt; zoals een wrat op de handpalm verschijnt. Te veronderstellen dat de mens iets is dat 'toevallig' bestaat, maar dat niet noodzakelijkerwijze is (daar waar hij zich bevindt). Als dit zo is, kan ik niet anders dan geloven dat de mensheid (= een onbetekenende tumor) iets heel kleins is zonder belang, dat voorwaardelijk leeft in totale afhankelijkheid van, laten we zeggen, het Hele Grote Ding, dat Zelf integendeel geen zaken heeft met ons. Meteen blijkt het reële van de mens een groot misverstand, het reële dat een interpretatie is die de mens zelf maakt en die hij met de ander deelt. Dit gezegd zijnde, veronderstelt dit dat het Hele Grote Ding (HH) in zijn kern de *mogelijke vergissing* meedraagt. (De Fout, in de zin van een 'fabricatiefout', het 'per accidens')." <sup>17</sup> De Cordier zal die 'mogelijke vergissing' in de toekomst verder uitwerken: "Het zesde deel van mijn *Ecrits* zal het geluk behandelen, en ik zal er vertellen welke zaken mij er toe brengen te geloven dat de mens het triestig resultaat is van een soort 'motorische' vergissing van de Grote Onverschillige HaHa..."

De Cordier schrijft hier heel lacaniaans. Hij maakt een onderscheid tussen bestaan en zijn. Lacan heeft het over een reële betekenaar, die op het lichaam inslaat. Over die reële betekenaar zegt hij dat hij bestaat en spreekt over 'Yad'lun'.

Hiertegenover staat logischerwijze de lege verzameling en zijn symbolische equivoque, de nul om het zijn binnen te stappen of niet. Langs de kant van dat zijn situeert Lacan de betekenaars, de discours, het fantasma enzovoort. Dat zijn allemaal verdedigingen tegen het reële.

Als ik psychoanalytisch voortdenk, dan bedoelt De Cordier met wat hij hier het reële noemt de realiteit, en de wereld van het zijn. De reële betekenaar ligt langs de kant van het reële, zo is er maar één, singulier voor elk subject. Het is deze één die zich reïtereert, zoals in het autisme. De inslag van deze Eén is toevallig, per accidens zoals de kunstenaar terecht zegt.

Dat wereldbeeld werkt hij ook in zijn kunst uit. Getuige hiervan zijn de werken 'Pseudosystème qui tourne en rond, 2' (1988) en 'Wereldvoorstelling nr 2 (L'homme est un manque)' (1988). Het eerste werk herhaalt zijn hierboven geschetste wereldbeeld, namelijk dat "de mens even banaal en storend is als een wrat op de handpalm of tussen de vingers. Dus: niets".<sup>18</sup>

De tweede voorstelling is een herwerkte visie van Darwins evolutieleer. Er is een ontwikkelingslijn van laag naar hoog ontwikkelde wezens, van viervoeters tot de mens. Ergens tussenin staat Robert, de minder begaafde familiehelp, die de naam van de kunstenaar als RTTY schreef. Er loopt een stippellijn verder en die gaat naar een kruis. De mens reikt naar het kruis. Naast dit kruis staat geschreven dat God een opvulling is. De mens heeft een tekort en God dient als opvulling van dat tekort.

De mensen die het meest lijden, zo schrijft Thierry De Cordier, zijn zij die de diepste inzichten hebben. Uit die persoonlijke vaststelling is *de lijdensvanger van Puycelsi* ontstaan. Dat is ook een reden waarom de kunstenaar naar een lagere vorm van zijn terugkeert: het lijden is zinloos. Hij beeldt zich af als een regenworm en uit dit wereldbeeld vloeit ook de reeks werken 'Groenten' voort.

In een brief aan de inwoners van Puycelsi geeft Thierry De Cordier een uitleg over zijn 'attrappe souffrance'.<sup>19</sup> Hij heeft een lichaam gefabriceerd om het omgevende lijden op te vangen en dat lijden te doen verdwijnen zodat er enkel nog de beeltenis, de figuratie van overblijft. Dat beeld zou volgens de kunstenaar een bevrijdende rol hebben. Het is een tegenhanger van het gebruikelijke beeld van Christus aan het kruis. In een andere brief, nadat zijn werk door inwoners is vernietigd, schrijft hij: "Zo de wereld niet zoveel lijden was, had ik u een fontein gemaakt. Maar waarlijk welke is het verschil tussen een fontein en een beeld dat de wereld beweent? Het is een fontein dus..."<sup>20</sup>

Tenslotte: "Mijn wereldvoorstelling vloeit voort uit de natuur zelf, – die veranderend varieert (in haar toestand) altijd hetzelfde ding te zijn. Wat zoek ik dan? In zekere zin een toestand te bereiken van Onverschilligheid *tussen* de dingen (Deze toestand die de ziel aangenaam tot rust laat komen) – Het gaat hier helemaal niet over de gemakkelijke rust, deze die de straten de ronde doet. Neen – het gaat om de Onverschilligheid van de dingen zelf."<sup>21</sup>

We kunnen dat begrijpen als een terugkeer naar de absolute rust, een terugtrekking uit de wereld, het doel van de doodsdrijf, zoals Freud het in zijn belangrijk geschrift 'Aan gene zijde van het lustprincipe' formuleert.<sup>22</sup>

Thierry De Cordier introduceert in zijn wereldbeeld een aantal melancholische elementen: de mens als niets, niet de moeite waard, een fabricagefout waarbij het toeval een rol speelt. Eventjes wordt het Hele Grote Ding of de Grote Onverschillige aangehaald als de schuldige die zich verder van de mens niets aantrekt. Maar we zullen verder zien hoe de kunstenaar de schuld toch vooral bij zichzelf bevraagt.

Hierbij komt ook de vraag naar de functie van zijn werken, in de brede zin van het woord. Misschien moeten we veeleer over ‘werken’ als werkwoord spreken dan over het materiële resultaat alleen.

### *Singuliere achtergrond van zijn wereldbeeld*

#### **Een vader**

Net zoals bij Kafka is er ook bij hem een brief aan zijn vader gericht: (*Brief aan mijn vader [Valium 10; 1988-1998]*). Een kunstwerk, zoals hij ook een postume brief aan zijn moeder zal schrijven. De tekst op het kunstwerk is volledig doorgehaald.

In dit werk is de naam Juan de la Cruz nog leesbaar. Over die figuur die een mysticus was, zegt hij dat hij van oordeel was dat enkel “de poëzie, en meer in het bijzonder een soort van poëzie ons toelaat het onzegbare te benaderen... (in dit opzicht is elke andere act van schrijven futiel, bedrieglijk en overbodig)”<sup>23</sup>

Thierry De Cordier heeft zijn vader nauwelijks gekend. Die was ziek en wilde niet gestoord worden. Het was een man die ook voor zijn ziekte zeer weinig sprak. Over zijn vader schrijft hij dat het een grote zieke was. Een levenslange zieke. Alle ernstige zieken ruiken naar de ziekte: “ze verspreiden een geur van zoel zuur dat zich van hun rottende lichamen losmaakt. (...) Welnu eigenaardig van in mijn kindertijd was er voor mij deze zware mengeling van goedkope *eau de toilette* en het klamme zweten en dit is de geëigende geur geworden van ernstige zieken.”<sup>24</sup>

De Cordier dacht waarschijnlijk aan zijn vader toen hij het volgende neerschreef: “De mens is een ernstige ziekte... ik verafschuw de zieken en hun ziektes. (ik heb slechts dat gekend)... natuurlijk ben ik ook ziek... En hoe ik er vanaf geraak. Ik geraak er niet van af... ik ga ermee om... zoals ik kan... ik neem een overvloed aan medicatie... Wijn en sigaretten by...”<sup>25</sup> De ziekte is hier iets reëls, dat wil zeggen het onmogelijke en de enige oplossing is er proberen mee om te gaan. Kan dat door kunst te maken?

Een laatste fragment over zijn vader: “De ziekte van mijn vader wierp een mas-sieve grijze schaduw op mijn jeugdige zielstoestand – veranderde mijn moeder in een... Eerste grote ervaring van lijden...”<sup>26</sup>

Wat de vader betreft moeten we bijna aannemen dat hij niet echt een functie had in het leven van De Cordier, behalve dan dat hij een schaduw geworpen heeft op het jonge leven van de kunstenaar. Dat is niet onbelangrijk, het is een verlies van een object of een



verlies van een buffer tegen de almacht van de moeder. De vraag blijft ook of hij zijn vader al niet verloren had nog voor hij dood was.

### De moeder

Er is eerst en vooral de brief aan zijn moeder, die gepubliceerd is in *Mes écrits de cuisine, ou quelques écrits, 'en philosophique' du dimanche et autres poèteries...*

Hij beschrijft er de plaats die hij naar eigen inzien bij haar innam: “Het leek jou volkomen belachelijk dat iemand, in dit geval uw zoon, in wie je niet veel zag, behalve nog een miserie die aan je leven was toegevoegd, alleen zocht te zijn.” En hij gaat verder: “Weet je tot op welk punt jij mijn geest ziek hebt gemaakt? Weet je op zijn minst tot op welk punt jouw positie van plots ommekeer te maken en van mayonaise mijn hart heeft bedwemd?” Hij eindigt de brief met de woorden “O, si seulement tu avais été impénétrable!”

In de tekst van ‘Le grand masturbateur’ blijkt dat zijn moeder hem vertelde hoe pijnlijk zijn geboorte wel was geweest.<sup>27</sup> Volgens Charles De Cordier deed ze dat op zo’n toon dat Thierry De Cordier de indruk kreeg de schuld te zijn geweest van zoveel pijn.<sup>28</sup> Doordat hij in stuitligging lag en zijn hoofd te groot was, duurde het een hele poos voordat de boorling de buik van zijn moeder had verlaten. De gynaecoloog zou voor de verlossing een forceps hebben gebruikt. Thierry De Cordier beweert door die verlostang met een peervormig hoofd te zijn geboren, een blauw perenhoofd...

In zijn *Ecrits ou les petites pensées d'un philosophe auto-didacte (vol. 1)* heeft de auteur het over een wind die door de perenboom waait en “de onontkoombare verhouding die er bestaat tussen een peer en mij, ziehier op weinige dingen na wat mij interesseert in dit ridicule leven op aarde”.<sup>29</sup> Met Lacan zou je kunnen zeggen dat in die autofictie, wat elk autobiografisch gegeven is, de peer een reële betekenaar is die op hem is ingeslagen.

In zijn *Mes écrits de cuisine...* gaat De Cordier dieper in op de schuld en de fout: “De moeder die een misvormd kind op de wereld zet, draagt in haar, in de meeste gevallen, de oorzaak van deze misvorming in zich, wat helemaal niet wil zeggen dat de moeder noodzakelijk in de fout was. (En zelfs in het algemeen, kan ze er niets aan doen.) Echter, wat er ook de reden van weze, men kan naar voor brengen dat in geen geval het kind zelf verantwoordelijk is. Alleen, het is het kind dat gedurende zijn hele leven – zijn misvorming vertoont.” De enige troost is dat, zo stelt De Cordier, dat wij niet de oorzaak zijn van dit ‘gebrek’: “Zelfs al zijn wij het die de Fout dragen, wij zijn helemaal niet in de fout!” en wat verder: “Ziehier wat ik opnieuw durf te geloven, dat ik me in een handomdraai kan bevrijden van een in mijn vroege jeugd ingeprent schuldgevoel.”<sup>30</sup>

Hier komen we bij de schuld uit het melancholisch discours. De dubbelzinnigheid van de schuldvraag duikt hier op. Niemand is schuldig, maar hij *voelde* zich wel schuldig. Een poging tot antwoord is te verwijzen naar het niet-kennen van de oorzaak. Wanneer de agens van de beschuldiging niet duidelijk is, dan eindigt dit in zelfbeschuldigingen.

### Een taal

Het is niet de bedoeling om een eenduidig oorzakelijk verband te vinden tussen gebeurtenissen uit de kindertijd en de latere keuzes als kunstenaar. Maar er zijn natuurlijk wel invloeden, des te meer daar de kunstenaar ze in zijn werk zelf tot onderwerp maakt.

Zo ook een andere periode uit zijn leven waarin de taal een grote rol heeft gespeeld.

Eerst een belangrijk citaat dat zeer psychoanalytisch klinkt: “Ik spreek mijn *eigen* talen. Ik schrijf en spreek zowaar mijn eigen taal in welke taal dan ook (een taal die van niemand anders is). Ik spreek tegen mezelf en ik begrijp niet wat anderen vertellen, en ook door het spreken zowel als het schrijven, ik zoek niet om begrepen te worden; ik zoek mezelf.”<sup>31</sup>

Dat is een mooie parafrasering van de laatste taalopvatting van Lacan. We spreken niet om te communiceren maar om te genieten. We spreken voor onszelf, het spreken is bij iedereen een beetje autistisch. Maar wat Lacan vooral benadrukt, is dat de verhouding tussen het woord en het betekende niet bestaat. Het citaat is een illustratie van wat Lacan *lalangue (detaal)* heeft genoemd, het singuliere spreken dat zijn eigen genieting heeft en door de anderen niet kan worden begrepen. De Cordier laat dat expliciet merken in zijn woordvondsten ‘*écrivasseries*’, ‘*rêvasseries*’, ‘*poëteries*’ of ‘*écritures(-lures)*’.

Thierry spreekt over een taalscheur en in zijn interview met Charles De Cordier over “een ondraaglijk gespleten gevoel” dat hij in zijn kinderjaren ervoer.<sup>32</sup> Het Frans is zijn moedertaal en het Vlaams heeft hij op school geleerd. Volgens Charles de Cordier hebben beide talen zich bij zijn oom anders ontwikkeld en zijn de broers twee totaal verschillende persoonlijkheden geworden. Het Frans en Nederlands zijn twee verschillende talen die naast elkaar en verweven met elkaar leefden. Dat had tot gevolg dat De Cordier als in twee gedeeld opgroeide. Thuis was hij een ander ‘ik’ dan het ‘ik’ dat in de straat verscheen.

In zijn interview met Klara verwoordt De Cordier het als volgt: “Ik had een opvallende rollende –r die ik uit frustratie later heb proberen in te slikken, weg te werken om meer te gaan gelijken op de groep waarin ik leefde: integratie. Maar wat ontstaat er dan? Een soort taalscheur. Ik wil daar niet te zwaarwichtig over doen, maar toch is het wel een dagelijkse ervaring geweest. Ik kon mij plots niet meer vereenzelvigen met de groep. (...) Maar dat ging moeilijk, je weet ook dat je in die tijd met een nogal duidelijk Franstalig accent Vlaams sprak, dat je verweten werd voor allerhande lapnamen, spotnamen. Dat is telkens een kwetsuur. Misschien gaat dit u meer in uzelf onderdompelen. En dan ontwikkel je misschien een andere gevoeligheid, en dan word je kunstenaar...”<sup>33</sup>

Hij heeft in zijn prille kinderjaren het gevoel gehad tot niets of niemand te behoren. Hij nam afstand van de anderen, alsook van alles wat rond hem gebeurde. Hij slaagde er niet in zich aan wat dan ook te binden. Net doordat hij meer en meer in zichzelf

verdween, distantieerde hij zich ook meer en meer van de anderen. Dat was de voedingsbodem voor wat hij later de ‘nomanie’ heeft genoemd.

In het interview met Charles de Cordier zegt Thierry dat hij in het Frans bijna altijd met blauwe inkt schrijft. Nooit met zwarte inkt. Andersom schrijft hij in het Nederlands steeds met zwarte inkt, nooit met blauwe. Waar hij aanvankelijk, zoals hij stelt in het interview met Klara, de tweetaligheid als een beperking ervoer, een beperking als een verscheurdheid, is hij die gaan ombuigen naar een instrument, iets wat kon dienen in de omgang met anderen. Dat is een soort oplossing die hij via het schrijven, de act van het schrijven heeft gevonden.

### *De oplossingen van Thierry De Cordier*

Je zou kunnen stellen dat de werken van Thierry De Cordier zijn oplossingen verbeelden. Het spreken over zijn wereldbeeld, zijn lijden, het niets wordt direct uitgewerkt in zijn tekeningen, schilderijen en objecten. Zijn denken is zeer associatief, ook in de titels die hij voor zijn werken kiest.

#### 1. De nomanie

Dat is een term die Thierry De Cordier gebruikt om zijn verlangen om weg te trekken aan te duiden. Dat wegtrekken was vooreerst een zich in zichzelf terugtrekken waardoor hij zich steeds meer distantieerde van de anderen. Voor zijn ‘*fugue*’ naar Zwitserland maakte de kunstenaar tochtjes in de ouderlijke tuin die amper 100 vierkante meter groot was. In zijn ogen waren dat echte reizen. Hij doolde er urenlang in rond met bagage en een loodzware rugzak (de term ‘rug’ zal later nog een rol spelen in zijn werk). Hij installeerde er dan een klein tijdelijk tentje achter een van de struiken die de tuin sierden. Als hij een zeldzame toestemming kreeg, dan overnachtte hij in een zelfgemaakte tent.<sup>34</sup>

De Cordier herinnert zich de pogingen die hij ondernam om te ontsnappen, om te vertrekken, weg te gaan of zelfs voorgoed te verdwijnen. Hoe dan ook wilde hij zich losmaken en aan niets of niemand toebehoren. Dat weggaan in zijn adolescentie is een letterlijk weg willen zijn: “Een zin om niet te bestaan in de ogen van de anderen.”

In 1983 is hij op zijn eentje vertrokken naar Zwitserland, zijn vrouw en kinderen achterlatend. Hij ging bij een meer aan de voet van een berg wonen en er aquarellen van het berglandschap maken, want die verkochten goed aan toeristen. Tien dagen later was hij weer thuis. Berooid als hij was, kreeg hij sardienen van

een Portugese vrachtwagenchauffeur, Manuel. Die heeft hij ook in een werk een plaats gegeven.

Over het reizen zelf zegt De Cordier dat het een diepe behoefte of verlangen naar innerlijke verandering uitdrukt, of dat het zelfs getuigt van een ontevredenheid of een zoektocht naar de moeder. Voor hem gaat het integendeel om een vlucht van de moeder weg, maar uiteindelijk draait het om een eindeloze weigering van zichzelf.

Dat willen verdwijnen, er niet meer zijn, kadert in het melancholische niets. Toch bevat het ook een in aantocht zijnde oplossing, een omgaan met het grote zwarte gat dat de zee is, door het schilderen van de zee (cf. 'See', meer in het Duits). Later zal hij magistrale landschappen schilderen.

## 2. Een schrijver

Thierry De Cordier heeft beslist zich uit de wereld terug te trekken naar zijn voorbeelden Montaigne en Petrarca. In dat wereldbeeld past zijn uitspraak: "De mens is (noodzakelijkerwijze) een Tekort."<sup>35</sup> Om aan de verplichting te moeten spreken te ontsnappen, heeft hij zijn denken in praktijk gebracht. Hij spreekt over *vivre sa pensée*. Dat tekort komt in het spreken zelf terug, vandaar dat hij in theorie leeft. De Cordier beweert dat zijn schrijven een manier is om zichzelf te helpen.

Zijn schrijfsels zijn allemaal kleine stukjes, slechts fragmenten die de een na de ander worden uitgesteld zonder de minste constructie. Zoals de kleren de man maken, maakt zijn *écritoire* hem tot schrijver. Het is een meubel dat hij, net zoals de lijdensvanger in verschillende versies heeft gemaakt. Het zich neerzetten achter zijn *écritoire* stelt hem in de positie van schrijver. Hij schrijft zoals hij zegt "automatisch... alles wat door hem heen gaat. Dit op ontelbare stukjes papier die zich ophopen in zijn zakken. Het is niet dat ik 'echt' graag schrijf en het gros van de tijd doe ik alsof (*faire semblant*). Ziet u, wat mij tot schrijven drijft, is het geluk met rust te worden gelaten".<sup>36</sup>

De praktijk van zijn schrijven is erop gericht zijn 'kwalen' te verzachten. Zoals een *apothicaire* die zijn zalfjes bereidt, schikt hij zijn schrijfsels. Dat schrijven moet hem helpen zich te verlossen van de nutteloosheid die hij overal met zich meedraagt. In zijn tweede boek staat een poëtische passage hieromtrent: "Men zou kunnen bevestigen dat ook ik mijn navel als een inktpot neem. Dat mijn schrijfsels huilen van omhulde saaiheid. Ik kan maar antwoorden hoeveel de dames Tristesse en Melancholie er op hun gemak zijn, gemakkelijk 'vaatwerk' op zijn *esthetisch* (*esthétique*)."<sup>37</sup>

Wat verder verbijzondert hij die saaiheid. Hij bemerkt in de namiddag van zijn leven dat hij slechts de rest is van zichzelf: “de schaduw van een vroeger levendig idee, dat niet meer leeft, of achter alles verdergaat in de moeheid der dagen” en “de rechtvaardiging van een zaak berust niet in het woord, het gesproken woord, veeleer in het gebaar en ultiem in het ‘helemaal geen gebaar’. Ik verschuil mij op het platteland. Ik zwijg. Ik denk niets. Ik beweeg niet.”<sup>38</sup>

Zijn schrijven verglijdt van de Schone Letteren zoals hij het noemt naar de poëzie. “Daarmee houd ik mij ver van de filosofie omwille van de filosofie & co. Ik zoek een wijze gedachte, die voor mezelf bruikbaar is, met als doel het leven enigszins mogelijk te maken. Dus is het achter alles logisch, door mijn woorden onderweg te verliezen en ze een na een te zien desintegreren, dat mijn interesse als schrijver gaandeweg overhelt naar de poëzie. Een zekere poëzie, mager als platte kaas, maar uitgebreid en stil.” Dit is een oplossing op de wijze van Juan de la Cruz. Natuurlijk staan we hier dicht bij Lacan. Op 17 mei 1977 op zoek naar een reële betekenaar die de verdere zinverlening belet komt Lacan uit bij de poëzie “Il n’y a que la poésie, vous ai-je dit, qui permette l’interprétation. C’est en cela que je n’arrive plus, dans ma technique, à ce qu’elle tienne. Je ne suis pas assez poète. Je ne suis pas poète-assez.” Verder denkt Lacan dat poëzie zin verleent, maar hij wil de nadruk leggen op de andere zijde, de kant waar de poëzie een gat slaat.

In het discours van Thierry over het schrijven zijn er diverse melancholische elementen aanwezig. Vooreerst lijkt er een overidentificatie met het schrijverschap te zijn. Het zijn de attributen die hem tot schrijver maken, veeleer dan de inhoudelijke zaken die hij wil schrijven. Het schrijven voor hem is een *faire semblant*. En toch, wanneer hij het in zijn *Ecrits* over het schrijven heeft, dan gaat de inhoud precies over zijn ‘kwalen’, zijn nutteloosheid, de saaiheid, de rest die hij is. Zijn oplossing is een praktijk van het schrijven veeleer dan een werken met woorden. Die wil hij tenslotte achter zich laten. Het spreken heeft plaatsgemaakt voor het schrijven dat ook zeer aanwezig is in zijn beeldend werk.

Een ander aspect dat hier aan bod komt, is de figuur van het niets. Hij houdt niet op zichzelf te vernederen en te relativeren. Maar ook keert het niets terug in het loslaten van het symbolische: geen woorden meer, enkel nog een gebaar en ook dit is te veel. Overigens is de brief aan zijn vader één inktvlek geworden en de brief aan zijn moeder getuigt van zijn teleurstelling door haar niet te zijn begrepen. Die brief eindigt met het zinnetje waarin hij wenst dat zijn moeder niet penetreerbaar zou zijn geweest, dan had ook hij niet bestaan.

### 3. Een kunstenaar

De Cordier geeft verschillende versies van de oorsprong van zijn kunstenaarschap. Er is de reeds vermelde gevoeligheid die ontstaan is door zijn taalscheur en die misschien aan de basis ligt van zijn kunstenaar worden. Een andere oorsprong ligt in een soort fantasmatische ervaring uit zijn kindertijd. Charles De Cordier verhaalt deze ervaring: “De straatlantaarn – aan een draad gespannen – wierp een blauwig licht op de muren, waaraan lithografieën van wrede en tragische Bijbelverhalen hingen. Als kind was hij bijzonder onder de indruk van de radbraaktaferelen en kruisgingen die hij in de duistere kamer kon waarnemen. Deze prenten joegen hem de stuipen op het lijf. De Cordier zegt dat die ervaring er mede toe zou kunnen hebben geleid dat hij beeldend kunstenaar is geworden.”<sup>39</sup> Een ander verhaal over de oorsprong van zijn belangstelling voor kunst gaat terug op een geestigheid. Terwijl de huisschilders buiten hun boterhammen aan het opeten waren, at De Cordier verf uit de potten die ze hadden achtergelaten.

De eerste periode is die van begin de jaren tachtig die De Cordier ‘les années pauvres’ noemt omdat zijn werk door een zeker minimalisme werd gekarakteriseerd. Hij woonde toen in Oostende en huurde er een appartement met zeezicht. Hij vond het zeelandschap vooral belangrijk bekeken vanuit het raam. Hij keek uren door het raam, het liefst wanneer het mistig of mistroostig was. Hij liet zich opsorpen door wat hij zag, als een mystieke ervaring. Hij vindt die werken meer geslaagd dan alles wat hij daarna maakte. Hij heeft het grootste deel van die werken in de herfst van 1986 vernietigd alvorens Oostende te verlaten.<sup>40</sup>

Verder in dat interview met Xavier Tricot stelt hij dat hij met zijn huidige werk opnieuw in de buurt van het sublieme probeert te komen. Daarvoor heeft hij zijn appartement leeggemaakt, er restte enkel nog een zwart geschilderde tafel en een platenspeler op de grond. De kunstenaar vertelt dat bij mistig weer hij de meest pakkende ervaringen had: “Wanneer het raam uitzicht gaf op een wit ondoordringbaar oppervlak – het absolute niets – met in de verte het geluid van de noodklok die de mist aankondigde... Ik zong *Milky Ostend Blues*.”<sup>41</sup> Hij plaatst op de tafel een bak die vooral bestond uit een vlakke spiegel die de zee reflecteerde. Het werd een soort observatiepost. Die bak is later ook een werk geworden nadat hij de spiegel zwart had geschilderd (*Fenêtre marine*, 1984). Hij nam plaats tussen het raam, de rug ernaar toegekeerd en de spiegel. Hij was “geobsedeerd om de leegte of het ‘absolute niets’ te kunnen vatten op een oppervlak.” Het fascineerde hem. “Is dit niet de fascinatie van de kunstenaar, wanneer hij gedwongen wordt zaken te doen waarvan hij op het moment zelf de reden noch de zin begrijpt? (...) Denken in staat te zijn het ‘niets’, het ‘lege-niets’, het

‘sublieme niets’ zichtbaar te maken door een eenvoudige picturale ingreep. Het witte blad.”<sup>42</sup>

Is dat nu geen heel precieze illustratie van het melancholische niets? Het niets dat niet dialectiseerbaar is in een leegte? Een esthetisering van het lege kader, het kader dat de ruimte versnijdt en het niets zichtbaar maakt?

En verder, zo stelt de kunstenaar, is het maken van kunst een hulp om hier op aarde te zijn. Maar de kunst kan ook een valstrik zijn, zo stelt De Cordier.

De werken die hij in die periode maakt zijn monochromen. Het zijn schilderijen over ‘La mer du Nord à Ostende’, rustige, mistige zeeën, grijs, soms wit.

#### 4. De bergjaren

Die periode begint in 1983.<sup>43</sup> In datzelfde jaar maakt hij een klein werkje, eigenlijk een tekst op een bierkaartje. De tekst van het kaartje is als volgt:

*“Mein Kopf ist krank Ich will weg, weg von Alle die Menschen Nicht mehr hier sein Im Bergen leben... Hoog im Bergen, am Rand eines Stilles See mit schwarze Vögel über mein Kopf und fund kalzes Fleisch mitessen Ich will nicht krank mehr sein, höre Ich jetzt (gar) 100x gegen die Bergwandern wiedergalmen... Ich wille in Vogel sein! Ostend 8.3.83 Thierry De Cordier.”*<sup>44</sup>

In die periode schildert hij een aantal berglandschappen (*Lac des Alpes* 1983; *Alp [fugue]* 1983), maar ook een aantal hutten en ruimtes om in te wonen. Uit dezelfde periode stamt het werk *Discours au monde* dat zowel een actie was in Lyon (1988) als een ets, de *Welt-Zusprache auf dem Jungfrau* (1989). Die actie illustreert de onmogelijkheid van het spreken als communicatie, het werd vanaf het dak van het museum gesproken terwijl beneden enkele mensen voorbijkwamen, die hem niet hoorden door het omgevingslawaai.

Een bijzonder werk uit die periode of wat later zijn vervolg heeft gekend in een reeks werken is *L'attrape-souffrances de Puyelsi* (1988). De kunstenaar zelf vindt het geen scharnierwerk. Toch lijkt het mij dat het een veel grotere rol heeft gespeeld dan misschien wordt gedacht. Het was een kruisvormig beeld dat in het zwart was aangekleed, een soort vogelverschrikker, neergepoot naast de kerk van het Franse dorpje Puyelsi. Dat beeld zou het lijden van de omgeving moeten opvangen en het doen verdwijnen, alleen het beeldwerk *L'attrape-souffrances* blijft over. Het beeld werd na een hevige discussie met de dorpsbewoners opgesteld. De nacht net na de inhuldiging is het beeld verdwenen, het was door onbekenden over de stadsvesten gegooid. Van de resten die gevonden werden was enkel de rug herkenbaar. Dat fragment van het beeld ligt aan de oorsprong van een reeks zwarte ruggen, die een belangrijke rol zullen spelen in het verdere werk van De Cordier. Maar ook na de vernietiging van het oorspronkelijke werk zijn een aantal gelijkaardige

beelden gemaakt: *Aspirateur* (1997-1999) en *Le grand oiseau* (1989). Het kruis dat in die lijdensvangers aanwezig is, zal verder worden doorwerkt in de werken van Christus met een erectie, naar Cranach en anderen.

De zwarte ruggen doen hun intrede in 1989 en je zou kunnen zeggen dat ze een gelijkaardige functie krijgen als de *écritoire*. De Cordier noemt ze *Jardinière* (*Meuble-à-penser*). Het zijn een soort grote holle ruggen waarin de tuinier of de schrijver kan schuilen, of waarin planten kunnen worden gedroogd. Maar ze kunnen ook urine of verschralende wijn bevatten, en geven een geur af. In die periode komen ook de landschappen die geërotiseerd worden. In de plooien van het landschap ontwikkelen zich de vrouwelijke genitaliën.

De jaren tachtig en negentig zijn zeer vruchtbaar. De opsomming van de soorten werken is allesbehalve exhaustief en niet chronologisch. Zo zal hij in 1993 een *écritoire* maken (*encre de Chine* op een foto) of een *studiolo* in een boom in 1991.

Er zijn de 'inktblodingen' en het beeld *I'm a Pear* (de peer als onderwerp van enkele werken). De peer is een betekenaar die in het werk en de teksten van De Cordier vaak terugkeert. Niet alleen is er zijn blauwe, peervormige hoofd na de geboorte, maar ook de opengesneden peer die aan het geslacht van een vrouw doet denken, en de uitspraak van zijn moeder: "*Je suis quand même une bonne poire*". Het is een betekenaar die De Cordier aan het werk zet. Wanneer een wind door de perenboom waait, wordt hem "de onontkoombare verhouding duidelijk die er bestaat tussen een peer en mij, ziehier op weinige dingen na wat mij interesseert in dit ridicule leven op aarde".<sup>45</sup>

Het objectmatige van zijn lichaam komt ook terug in de volgende uitspraak: "Ik zal zo doen tot mijn verward gedrag geneigd is tot een strikt 'mechanische' stap en ik de staat van een turbinelichaam heb bereikt; waarin het bloed vervangen is door motorolie."

Een laatste werk uit die periode dat we onder de aandacht willen brengen is *Autoportrait en ver de terre* (1983-1985). We weten ondertussen dat in het wereldbeeld van De Cordier de meest ontwikkelde het meest lijden. De lagere diersoorten en de groenten zouden het meest gelukkig zijn. Dit zelfportret kan dan ook worden begrepen als een poging om gelukkig te zijn. Maar zichzelf afbeelden als een worm is natuurlijk niet het subliemste beeld dat een subject van zichzelf kan ophangen. Het is ook een regressie van de mens naar de worm. Als worm ben je meer gelukkig. Maar is dat niet ook het eindpunt van het bestaan als mens? Het past in zijn logica van het niets: ik ben slechts een aardworm, een gestalte van het tekort dat zijn opvulling vindt in de religie. Het is een zeer melancholisch werk.



## 5. Een betekenis van kunst

Wat betekent kunst voor Thierry De Cordier? Tijdens een gesprek op Radio I formuleert hij het als volgt: “Ik ben op de wereld. Wat is dat? Wat doe ik ermee? Wat doe ik eraan? Hoe los ik het op? Zelfs al weet ik op voorhand nooit welke de oplossing is, ik ben uitgekomen bij kunst als een instrument, als een mogelijk middel, soms een lapmiddel, om die situatie, het ik in de wereld op te lossen. Dus mijn ultieme ontsnapping aan het – wat ik daarnet noemde het ziek-zijn – zou inhouden dat ik op een dag mijzelf kan bevrijden van kunst. Omdat ik dan het probleem ‘ik in de wereld’ opgegeven heb. Dus zolang ik bezig ben als kunstenaar, mag je mij beschouwen als een zieke persoon.”<sup>46</sup>

Kunst is voor De Cordier een instrument, een gereedschap, een mogelijk middel om de situatie van het ik in de wereld op te lossen.

“Soms verliest de kunstenaar de werkelijkheid uit het oog. Dan nadert hij de krankzinnigheid, zegt hij. Het is dan nog maar een kleine stap en je hebt te maken met psychiatrisch werk. Daar waakt hij voor. Want hij weet dat je makkelijk in de duisternis van de geest kan verdwijnen.”<sup>47</sup>

Bernard Dewulf omschrijft het werk van De Cordier als volgt: “De kunstenaar en zijn kunst zijn losse onderdelen (*pièces détachées*). Los van de wereld: ze maken er deel van uit en zijn ervan afgescheiden. Het grootste onderdeel, het werk in zijn geheel, bestaat op zijn beurt uit talrijke andere losse onderdelen. Net alsof het over een machine gaat. Een reeks van instrumenten.”<sup>48</sup>

Ik betwijfel of het werk van De Cordier uit losse stukken bestaat. Naar mijn inzien bestaan er in het werk recurrente associaties. Zijn werk is voor een groot deel circulair opgebouwd, net zoals zijn schrijven dat is. Het ene werk gaat op in het ander, dialogueert ermee en vormt nieuwe beelden. Maar het belangrijke is dat het denken, het innerlijke spreken van de kunstenaar zich veruitwendigt in zijn werk. Zijn werk is zijn spreken, vandaar dat de kunstenaar vindt dat er geen woorden hoeven aan toegevoegd te worden. Iets anders is dat hij er vaak tekst aan toevoegt, de act van het schrijven die zijn werk ondersteunt of het soms overneemt (cf. *Le Grand Masturbateur [Psychanal.]*, 1988-1991). Zijn kunstwerken, zijn act van het schrijven, een soort poëzie laat toe zijn positie in de wereld vorm te geven, aan het onzegbare vorm te geven.

## 6. Een derde periode in zijn oeuvre

Mijn onderscheidingen zijn kunstmatig. Het zijn van buitenaf aangebrachte coupures, coupures als instrument om na te denken. Ik zou een derde periode

willen laten starten met de verhuizing naar de Auvergne in 1997-1998. Wat dat betreft is het werk *Grande soupe* (1996-1998) een scharnierwerk. In zijn tekst *Ik ben geen romanticus* beschrijft Thierry De Cordier het ontstaan van het werk en de herwerkingen die hij erop heeft uitgevoerd.<sup>49</sup> In een andere tekst voor de tentoonstelling *Four Greeneries* (2009) vraagt hij zich af hoe de taal iets kan zeggen over schilderijen die zwijgen? “En hoe kunnen dergelijke werken eenvoudigweg gezegd worden? En moeten we er hoe dan ook iets over zeggen? Ze uitleggen? En zo ja, waarom dingen uitleggen die er niet om vragen?”<sup>50</sup>

In die tekst zet hij een finale stap naar het zwijgen, een vroeger thema in zijn *Ecrits*. Het is niet dat de landschappen voor zich spreken, zoals men soms over een werk zegt, het is dat deze schilderijen zwijgen!

Er zijn een aantal werken die de zeelandschappen aankondigen, soms letterlijk. Het gaat vooral over de manier van schilderen die verandert. Het zijn lang geen monochromen meer. Het leven zelf is het werk binnengetrepen. We denken aan werken zoals *Spinache (Why not rather paint a seascape?)* (1996-2005), *Black Landscape (Fucking Flanders)* (1997-2010), *PRE-SOUP (This isn't yet a seascape)* (2007-2009) en ten slotte *THE SEA (Finally)* (2008-2009). Dat laatste is dan wel al een zeelandschap waar de beginnende ‘werkingen’ (*agissements*<sup>51</sup>) aanwezig zijn.

In een iets latere tekst vindt hij een woord om te schrijven waarover het gaat.<sup>52</sup> Het is geen uitleg, het is geen zinsverlening. De betekenaar over wie het gaat verwijst niet naar een andere betekenaar. Die betekenaar is ‘werking’ (*agissement*): “De werking, niets anders dan de werking. Niet het landschap als dusdanig, maar de werking ervan. Dat is volgens mij de essentie van het schilderen.”

Die uitspraak en die betekenaar zijn niet in tegenspraak met het vorige citaat maar vullen het aan. Nu hebben we vragen bij de vertaling van *agissement*. *Agissement* is meer dan een werking, het is iets driftmatigs dat zijn weg vindt naar een schilderij. Het is een in werking stellen van een object, de blik met alle kracht die een drift, een drang, met zich meebrengt.

Die drang is zichtbaar gemaakt, wordt op een magistrale wijze getoond in zijn werken uit de periode 2011. Onderga de werken *Zeeberg*, *Mer Haute*, *Mer Grosse*, *Mer Montée*, *Mer du Nord*.

Er is duidelijk een andere dynamiek aanwezig in deze zeelandschappen. Het is een vereniging van berg en zee en de *agissement*. Het lijkt me een oplossing die het melancholisch discours naar de achtergrond verdrijft. Niet dat het helemaal afwezig is, dit is ook niet wenselijk. Mocht Thierry De Cordier ‘genezen’ zijn, dan zou hij niet meer schilderen. In feite moeten we wensen dat hij nog lang ziek blijft aan de zin(loos)heid van het zijn, aan de taal, aan het reële dat onmogelijk te vatten is, ziek zoals we allemaal zijn. Gek zoals we elk op onze eigen manier zijn, naar Erasmus in zijn *Lof der zotheid*.

## Besluit

We zijn ervan overtuigd dat Thierry De Cordier een melancholisch discours houdt. Een discours waarin het niets, het absolute niets aanwezig is, maar het is meer dan een discours, het is ook zijn werk. Hij denkt met zijn werk. Het is zijn instrument. Het is een *savoir y faire avec*.

We hernemen kort enkele elementen uit het melancholisch discours. Er is vooreerst zijn wereldbeeld waarin de mens wordt opgevoerd als een wrat, storend en banaal, niets eigenlijk. Zijn evolutieeler sluit daarbij aan. Hij beeldt zich af in een lagere vorm, de worm. Hij bevat de mens ook als een tekort. De nadruk valt ook op een toestand van onverschilligheid, wat een vorm van terugtrekking uit de wereld is, een van zijn oplossingen.

In dat wereldbeeld heeft het niets een plaats. Dat niets staat tegenover de moederlijke almacht. Die almacht moeten we begrijpen als de moederlijke onverschilligheid, haar onbegrip tegenover haar zoon. Dat niets duikt op als het lege kader, maar voor De Cordier een kader waarin hij de monochrome zee vangt. Een afbeelding van het niets.

De teleurstelling is zeer sterk aanwezig in wat hij over zijn moeder schrijft. Zij begreep haar zoon niet en wat meer is, zo schrijft hij, heeft ze hem ziek gemaakt. De wroeging sluit hierbij aan. Het gaat niet om het verlies van een object, maar om een wroeging die losbarst door een ontknoping, een soort zelfdoding van het object.

De verwijten aan de moeder keren zich naar het subject zelf en eindigen in een zelfbeschuldiging.

De kunstenaar heeft zich lang schuldig gevoeld. Maar de inhoud van die schuld of fout is zoals hij schrijft niet duidelijk. Soms ligt de schuld bij de Grote Onverschillige. Maar die schuld moet hij al zeer vroeg op zich hebben geladen.

Wijzen we ook op de overidentificatie met het schrijverschap. De schrijver is een van de figuren die zich terugtrekt uit de wereld. Zijn instrument is niet alleen een pen maar ook een *écritoire*.

In wat wij als de derde periode van zijn oeuvre aanduiden, verdwijnt het melancholische discours met zijn sterk aanwezige doodsdrijf naar de achtergrond om plaats te maken voor de 'agissement', met meer ruimte voor de levensdrijf.

## Eindnoten

- 1 De Cordier, Ch. (2002-2003). *In piro veritas. Een inzicht in het oeuvre van Belgisch hedendaags kunstenaar Thierry De Cordier* (p. 152). Licentiaatsverhandeling Universiteit Gent.
- 2 *Ibid.*, p. 166.
- 3 Dewulf, B. (2002). *L'outilleur où l'artiste travaille à ses outils*. In: De Cordier, T. (2002). *Fugues* (p.143). Gent, Ludion.
- 4 Lacan, J. (2001 [1960-1961]). *Le transfert, Livre VIII, Le transfert* (p. 463). Paris: Seuil.
- 5 Lambotte, M.-C. (2012). *Le discours mélancolique* (p. 10). Toulouse: Erès.
- 6 Demuyne, J. (2016). *Inleidingen in de lacaniaanse psychoanalyse*. Leuven: Acco.
- 7 'insignes du père'.
- 8 *Ibid.*, p. 94-95.
- 9 Lacan onderscheidt drie tijden in de oedipale situatie: de frustratie, de privatie en de castratie. De frustratie heeft te maken met een imaginair tekort van een reëel object. De moeder die komt en gaat ontzegt het kind een reëel object aan het gefrustreerde kind. De privatie heeft te maken met een reëel tekort van een symbolisch object. Het boek dat onvindbaar is in de bibliotheek. De castratie is een symbolisch tekort van een imaginair object, de fallus dus.
- 10 Zie ook Geldhof, A. (2016). *Wanverbanden* (pp. 182-198). Leuven: Acco.
- 11 Lambotte, M.-C. *Ibid.*, p. 742.
- 12 *Ibid.*, p. 214.
- 13 *Ibid.*, p. 240.
- 14 *Ibid.*, p. 294.
- 15 *Ibid.*, p. 560.
- 16 'Suicide de l'objet'. Zie Lacan, J. (2001 [1960-1961]). *Ibid.*, p. 463.
- 17 De Cordier, T. (1995). *Mes Ecrits de cuisine, ou quelques écrits, en philosophie du dimanche et autres poèmes...* (vol.2) (p. 46). Bruxelles: Hayen.
- 18 De Cordier, Ch. (2002-2003). *Ibid.*, p. 99. De twee werken zijn tekeningen met inkt. De tweede toont een ontwikkelingslijn van plant tot mens met tekstfragmenten eromheen. De eerste tekening is een soort doorsnede met verschillende cirkels met nderaan een heel lange tekst over de mens die een toeval is. Zie: De Cordier, T. (2002). *Ibid.*, p. 150.

- 19 Thierry De Cordier toonde zijn eerste lijdensvanger in Puycelsi vlakbij de kerk. Deze is na de opening, dezelfde nacht nog over de muren van het dorp gegooid.
- 20 De Cordier, Th. (1995). *Ibid.*, p. 104.
- 21 *Ibid.*, p. 26 ev.
- 22 Freud, S. (2006 [1920]). Aan gene zijde van het lustprincipe. *Werken 8* (p. 194). Amsterdam: Boom.
- 23 De Cordier, T. (2002). *Ibid.*, p. 191.
- 24 De Cordier, T. (1995). *Ibid.*, p. 52.
- 25 De Cordier, T. (2002). *Ibid.*, p. 31.
- 26 Transcriptie van het interview met radio Klara in: De Cordier, Ch. (2002-2003). *Ibid.*, p. 171.
- 27 De Cordier, T. (1988-1991). Le grand masturbateur (Psychanal.), tekst (getiteld: *Biograph. (psychanal.) d'une enfance ratée*) in inkt met tekening.
- 28 De Cordier, Ch. (2002-2003). *Ibid.*, p. 39.
- 29 De Cordier, T. (1991). *Ecrits ou les petites pensées d'un philosophe auto-didacte (vol. 1)*, (p. 24). Brussel: Gevaert.
- 30 De Cordier, T. (1995). *Ibid.*, p. 47.
- 31 *Ibid.*, in de verantwoording.
- 32 De Cordier, Ch. (2002-2003). *Ibid.*, p. 42 en 44.
- 33 De Cordier, Ch. (2002-2003). *Ibid.*, p. 16.
- 34 *Ibid.*
- 35 De Cordier, T. (1991). *Ibid.*, p. 5.
- 36 *Ibid.*, voorwoord.
- 37 De Cordier, T. (1995). *Ibid.*, p. 26.
- 38 *Ibid.*, p. 39.
- 39 De Cordier, Ch. (2002-2003). *Ibid.*, p. 27.

## CREATIEVE THERAPIE

- 40 De Cordier, T. (2002). Entretien avec Thierry De Cordier. In: De Cordier, T. (200). Fugues (2002). *Ibid.*, p. 9-10.
- 41 *Ibid.*, p. 12.
- 42 *Ibid.*, p. 12.
- 43 In hetzelfde interview met Tricot noemt Thierry de Cordier zijn tweede periode als de bergjaren en die begint de dag van zijn 'fugue' in 1983.
- 44 Afbeelding in De Cordier, T. (2002). *Ibid.*, p. 28.
- 45 De Cordier, T. (1995). *Ibid.*, p. 23.
- 46 De Cordier, Ch. (2002-2003). *Ibid.*, pp. 165-166.
- 47 *Ibid.*, p. 110.
- 48 Dewulf B. (2002) in De Cordier, T. (2002). *Ibid.*, p. 112.
- 49 De Cordier, T. (2011). 'Ik ben geen romanticus'. Onuitgegeven tekst bij de tentoonstelling in Galerie Xavier Hufkens.
- 50 De Cordier, T. (2009). 'Es drängt sich alles zur Landschaft' (P.O. Runge). Ongepubliceerde tekst voor bij tentoonstelling 'Four Greeneries' bij Xavier Hufkens, te Brussel.
- 51 Agissement: betekent ook intriges, listen, gekonkel. Agitation: onstuimigheid van de zee, deining, opwindig, ... De Cordier verwijst ook naar agir: handelen, inwerken op...
- 52 De Cordier, T. (2011) *Ibid.*

# Beeldende therapie





# Voor herhaling vatbaar *Adelheid De Witte*

## Inleiding

We zijn dat wat we bij herhaling doen, zo schreef Aristoteles reeds in de vierde eeuw voor Christus. Die uitspraak paste binnen zijn notie van ethiek zoals onder meer beschreven in Boek I van *Ethica Nicomachea*: “Het laatste doel van het menselijk handelen en het hoogste goed: geluk.”<sup>1</sup> Om dat geluk te bereiken, werd de klemtoon op de herhaling gelegd: excellentie als een gewoonte, een door oefening aangeleerd gedrag. Tot op heden zijn vele denkers de confrontatie aangegaan met de herhaling als fundamenteel concept. Kierkegaard bijvoorbeeld. Maar ook Sigmund Freud (1920) en later Jacques Lacan (1973), die in zijn elfde seminarie dikwijls naar *De herhaling* van Kierkegaard (1843) verwees.<sup>2</sup> In deze tekst onderzoeken we – aan de hand van bovengenoemde auteurs – in hoeverre de herhaling binnen de visuele vormgeving in beeldende therapie van betekenis kan zijn. Het oeuvre van Bill Viola dient daarbij als vertrekpunt.

## Bill Viola, de man die uit de boot viel

Zes jaar oud was Bill Viola, nu internationaal gereputeerd videokunstenaar, toen hij bijna verdronk tijdens een bootuitstap met zijn oom en neefje. Bill zonk naar de bodem van het meer en zag er wat hij zelf omschrijft als het mooiste beeld dat hij ooit te zien kreeg: een intens blauwe wereld, gevuld met dingen die op de bodem lagen, planten die bewogen en lange, mooie lichtstralen.<sup>3</sup> De bijna-verdrinking vond hij niet alleen interessant vanwege de schoonheid onder water. Ook het gevoel van verzet tegen zijn oom die hem kwam redden, maakte een diepe indruk. Het leek alsof hij daar wilde blijven.

De korte maar intense belevenis onder water speelde naar eigen zeggen een essentiële rol in zijn traject als kunstenaar. In een interview met Christian Lund benadrukt Bill dat beelden vanaf dat moment een belangrijke plaats innamen.<sup>4</sup> Zo maakte Bill zijn klasvrienden wijs dat hij zijn moeder bij de boodschappen moest helpen, om vervolgens urenlang op zijn kamer te tekenen. Hij zonderde zich graag af en verkoos zijn eigen, voornamelijk visuele wereld boven de daadwerkelijke wereld. Zijn effectieve omgeving, bestaande uit school, familie en vrienden, vond Bill minder reëel dan de wereld zoals hij die zelf waarnam, bedacht en beleefde.

Hoewel Bill die eigen wereld jarenlang via tekenen exploreerde, had hij als jonge kunststudent aan de universiteit van Syracuse weinig tot geen voeling met de klassieke media die daar werden aangeboden. In vergelijking met zijn medestudenten, die zich gedreven bekwaamden in schilderen, viel hij er – dit keer figuurlijk – uit de boot.<sup>5</sup> Het enige wat hem aansprak in het werken met verf, het enige wat anders gezegd een affect bij hem opriep, was het gebruik van water.<sup>6</sup>

Het tegendeel gold voor zijn kennismaking met video als beeldend medium, zo verduidelijkt hij in het gesprek met Lund. Toen Bill in 1969 een van de eerste videocamera's te zien kreeg, stond hij aan de grond genageld. Vooral het monochrome blauwe licht dat verscheen op het moment dat het toestel werd aangezet, bracht hem in verwoering. Bill voelde zich zowel uitgelaten als gespannen en trilde na afloop van top tot teen. Nadien verklaarde hij dat meeslepende effect vanuit hetgeen hij als kind diep onder water had gezien. Het videoscherm was het water dat hem opnieuw toescheen, dit keer in de vorm van elektronen, gecapteerd in een fysiek tastbaar object.<sup>7</sup>

Een van Viola's eerste videowerken, het in 1976 opgenomen *He Weeps for You*, toont een uitvergrote druppel water die vertraagt en met een intens geluid telkens opnieuw een onzichtbare bodem raakt. In 1979 finaliseerde hij *The Reflecting Pool*, waarbij een vierkant zwembad als referentiepunt fungeert voor een reeks incoherente geluiden en weerspiegelingen: een man die aan de rand van het zwembad verschijnt; een luid voorbijrazend voertuig; een bevroren beeld van iemand die in het water springt; de reflectie van twee wandelende figuren in het water zonder corresponderende gestalten langs de rand; een rimpelend wateroppervlak en een man die zichzelf uit het zwembad hijst en wegstapt.

Het gebruik van water speelt een opvallende rol in de vele videowerken die Viola's oeuvre rijk is. Bill laat dikwijls personen zien die zich afwisselend onder water bevinden en uit het water oprijzen. Zo zinkt een figuur in *The Last Angel* (2002) steeds dieper in het water, verliest een groep mensen het evenwicht in een hevige waterstroom in *The Raft* (2004), stappen personen doorheen een onzichtbare muur van water in *Ocean Without a Shore* (2007) en liggen zeven mensen roerloos ondergedompeld in *The Dreamers* (2013). Zelf beschouwt Viola water “als een ‘levensbron’ die ook een ‘vijandige omgeving’ kan worden waarin de mens verdrinkt, als een ‘oppervlakte, die wel een barrière is, maar geen

hard vlak', een spiegel die 'de wereld reflecteert', maar ook 'transparant' kan worden".<sup>8</sup> "Ondergedompeld worden in het water," zegt Viola nog, "is jezelf loslaten, op weg naar transcendentie en bevrijding".<sup>9</sup> Bill Viola laat het niet na in eenzelfde adem te verwijzen naar de ervaringen van mystici als Teresa van Ávila, wier leven en werk hij jarenlang bestudeerde.

'Video' betekent letterlijk 'ik kijk' en het is duidelijk dat Viola de toeschouwer daartoe aanmoedigt. Bovendien wil hij met zijn videowerken een directe ervaring van het ongrijpbare teweegbrengen.<sup>10</sup> "Wij verdrinken mee in jouw beeld", schrijft Gyselink.<sup>11</sup> Wie het werk van Bill Viola bekijkt, wordt niet alleen visueel maar ook auditief overweldigd. Lévy vergelijkt een stuk van Viola met een muzikale compositie waarbij een metronoom de maat slaat.<sup>12</sup> Het driemaal na elkaar bekijken van *Ascension* (2000) noemt Gyselink verder een sublieme ervaring, al is zijn bewondering voor Viola's werk later omgeslagen in aversie wegens te iteratief en clichématig. Het repetitieve karakter van Viola's video's valt inderdaad niet te ontkennen. Zowel in de afzonderlijke montages als in de reeks werken die hij de afgelopen decennia heeft verwezenlijkt, springt de herhaling in het oog. Wars van wat menig kunstcriticus hierover poneert, is het in die optiek evenwel interessanter de hoedanigheid van die herhaling te onderzoeken.

## Herhaling in de klinische praktijk

Iets herhalen, op iets terugkomen, iets herzeggen, iets opnieuw uitbeelden, iets hernemen, het zijn allemaal handelingen waarmee ons functioneren is doorspekt. "De herhaling is het dagelijks brood, dat zegent en verzadigt", schreef Kierkegaard.<sup>13</sup> Gewoontes – terugkerende alledaagse verrichtingen – worden hierbij onderscheiden van herhalingen met een meer existentiële connotatie. Bij ieder van ons zijn herhalingen vast te stellen. De klinische vraag die men moet stellen is dan ook niet *of* men herhaalt, maar wel in welke mate de herhaling ertoe doet.<sup>14</sup> Wat maakt dat iemand als Bill Viola gedreven is om zo frequent met hetzelfde medium hetzelfde thema te onderzoeken en in beeld te brengen?

In *Aan gene zijde van het lustprincipe* vroeg Freud zich af wat mensen ertoe aanzet dezelfde handelingen te hernemen. Hij sprak in dit verband van de *Wiederholungszwang*, de dwang iets te herhalen. Die dwang is dikwijls onbewust. Men onderneemt dezelfde activiteiten of gaat dezelfde interpersoonlijke interacties aan zonder het zelf te beseffen. Het lijkt dan ook aangewezen de herhaling te benaderen vanuit haar inherente functie.<sup>15</sup>

Een aanzienlijk deel van wat men herhaalt, heeft een positief effect. Maar hoe zit dat met terugkerende acties die ogenschijnlijk geen enkel nut meer hebben? Of sterker nog:

hoe komt het dat men in sommige gevallen genoodzaakt lijkt om iets te herhalen, ook al is dat nefast voor het eigen welbevinden en dat van anderen? Freud verklaarde dit als een uiting van de doodsdrijf: de drift die – als opponent van de levensdrift – verhindert en vertraagt, die het verlangen fnuikt en die ingaat tegen verandering.<sup>16</sup>

Wat Freud de herhalingsdwang noemde, omschreef Jacques Lacan onder meer als de aandring van de betekenaarsketting. De herhaling kan hier begrepen worden als dat wat niet ophoudt zich niet te schrijven.<sup>17</sup> Het enigmatische karakter van de herhaling is bijgevolg te wijten aan de vergeefse pogingen om het onvoorstelbare voor te stellen.<sup>18</sup> Het belang van het reële wordt hier duidelijk. De herhaling, zo stelde Lacan, is immers gefundeerd op de terugkeer naar de genieting: de herhaling viseert de genieting.<sup>19</sup> Dit stelt ons voor een onmogelijkheid, waarvan Kierkegaard reeds suggereerde dat men over de nodige veerkracht moet beschikken om hiermee om te gaan.<sup>20</sup>

## Herhaling in beeldende therapie

Naast het onbewuste, de drift en de overdracht, schoof Lacan de herhaling naar voor als een van de vier fundamentele punten waarlangs een subject in analyse kan bewegen. Maar in welke mate telt de herhaling mee in beeldende therapie? Bij het bekijken van beeldende werkstukken ligt de focus vaak op vorm-, kleur- en materiaalgebruik, inhoud, symbolen en werkwijze.<sup>21</sup> Zo kan men bij Bill Viola vaststellen dat hij het liefst met video werkt, dat de kleur blauw een bijzonder appel op hem doet, dat hij graag water gebruikt, dat hij meestal figuren afbeeldt, dat hij existentiële thema's als geboorte en dood centraal plaatst en dat hij het geheel van beelden vaak met doordringende klanken combineert.

Naast het reflecteren over de verschillende beeldelementen in werkstuk(ken) wordt in beeldende therapie vaak gekeken naar de manier waarop die elementen terugkeren. Rubin (2016) geeft het voorbeeld van mevrouw L., die reeds tien maanden aan beeldende therapie deelneemt en er vaak amoëbe-achtige figuren creëert. De ene keer ontstaan die vormen door acrylverf rechtstreeks met een paletmes op canvas aan te brengen. De andere keer tekent ze de ondefinieerbare voorstellingen met houtskool op papier. Mevrouw L. omschrijft de werkstukken zelf als grote ronde vlekken met een voor haar onduidelijke ontstaansreden. Ze doen haar denken aan het rimpelende wateroppervlak van de zee. Misschien hebben ze te maken met haar voorliefde voor open vlaktes? Misschien zegt het iets over haar afkeer van elementen die haar (bewegings)vrijheid beknotten?<sup>22</sup>

Mevrouw L. lijkt ervan uit te gaan dat de terugkerende vormeloze afbeeldingen iets over haar kunnen vertellen. Ze gaat anders gezegd op zoek naar de betekenis van wat zich in haar beeldende werk herhaalt. Een dergelijke betekenisverlening hangt uiteraard samen met de eigen gevoelens, ervaringen en percepties van het subject.<sup>23</sup> Toch dient men zich te behoeden om de betekenis van de herhaling te willen vastgrijpen. Zoals Jacques Lacan aangaf, verandert de herhaling voortdurend van gedaante door verschillende maskers op te zetten. Dat wat zich herhaalt, is altijd gesluierd. Dat sluit deels aan bij wat Kierkegaard reeds vaststelde, met name dat de herhaling zowel meer van hetzelfde brengt als iets anders. De herhaling draagt in dat opzicht iets nieuws in zich, “nieuw in de zin dat zij geen reproductie vormt van wat geweest is, maar wel een ontwikkeling”.<sup>24</sup>

### Betekenis versus functie

Door naar de bodem van een meer te zakken, stond Bill Viola als kind oog in oog met de dood. Pas rond zijn dertigste legde hij de link tussen zijn bijna-verdrinking en het veelvuldige gebruik van water in zijn oeuvre. Maar die verklaring zag hij pas op het moment dat een journalist er expliciet naar vroeg: “(...) wanneer hij suggereerde dat de frequente aanwending van water in mijn video’s iets te maken had met mijn bijna-verdrinking viel alles op zijn plaats, ik had daar zelf nog niet aan gedacht.”<sup>25</sup> Dit inzicht weerhield Bill er echter niet van dezelfde werkwijze en thema’s aan te houden in zijn videowerk. Dat Bill vanaf dat moment een plausibel antwoord voorhanden had, heeft anders gezegd weinig veranderd aan de drang om zo vaak figuren in en nabij water voor te stellen. De vraag naar de eigenlijke functie van de herhaling, naar dat wat de herhaling nu eigenlijk beoogt, blijft dus hangende. Dat doet het vermoeden ontstaan dat er – parallel met het herhaaldelijke gebruik van water om de ervaring van bijna-verdrinking ogenschijnlijk te hernemen – een andere drijfveer meespeelt.

Bij het beluisteren van diverse interviews valt het op dat Bill Viola – behalve naar water – dikwijls naar het ongrijpbare karakter van leven en dood verwijst.<sup>26</sup> En dat niet enkel naar aanleiding van zijn bijna-verdrinking, maar ook in het kielzog van de geboorte van zijn kinderen en het overlijden van zijn ouders. Geboorte en sterfte spreekt Viola regelmatig in één adem uit, als de verstrengeling van leven en dood. Zo ervoer hij de geboorte van zijn eerste zoon als een zeer onthutsend moment: “In het kwetsbare, weerloze wicht zag hij de dood ter wereld komen.”<sup>27</sup> Over het heengaan van zijn ouders zegt Viola dan weer het volgende: “Toen mijn vader eind de jaren negentig stierf, voelde ik me compleet verloren en ging ik op zoek naar troost. (...) Het maken van de

*Passion*-serie stond gelijk aan het proberen vatten van het verlies van mijn ouders en de betekenis van de dood. En bijgevolg ook van wat ons bestaan eigenlijk wil zeggen. Dat is geen spel maar een van de diepst mogelijke dingen die men kan proberen te verstaan en overwinnen en het is dat waarmee ik wilde omgaan.”<sup>28</sup>

Zo bekeken lijken Viola's symboolzwangere beeldverhalen veeleer visuele naslagwerken te zijn van diverse pogingen om het reële te vatten. De herhalingen in zijn werkwijze en visuele vormgeving kunnen dan worden beschouwd als een opeenvolging van inspanningen om grip te krijgen op het ongreepbare. Het belang om in beeldende therapie het analytische discours te volgen, waarbij men geen nieuwsgierigheid opdringt, wordt hier eens te meer duidelijk. Bij observatie van herhaling in of naast het beeldend werk is het aangewezen de logica van de casus voorop te plaatsen. Dit wil zeggen dat wat zich herhaalt, bekeken wordt vanuit de omgang van het subject met het reële, met datgene wat niet vatbaar is, met datgene waar ieder van ons een eigen antwoord op moet formuleren. De manier waarop in beeldende therapie wordt omgegaan met herhaling zal daarom verschillen van subject tot subject. Zo kan bij de een gezocht worden naar een manier om het teveel aan nefaste genieting uit de herhaling te laten wegsijpelen. Bij iemand anders kan het net aangewezen zijn de weg vrij te maken om het verlangen te volgen via de potentiële bewerkingen die de herhaling in zich draagt.

*Eindnoten*

- 1 Aristoteles (2005 [384 - 322 v.Chr.]). *Ethica Nicomachea*. Eindhoven: Damon. Vertaald en toegelicht door C. Hupperts en B. Poortman, 79.
- 2 Freud, S. (1920). *Aan gene zijde van het lustprincipe* (pp. 162-218). Amsterdam/Meppel: Boom; Lacan, J. (1973). *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le Séminaire livre XI*. Paris: Seuil; Kierkegaard, S. (2007 [1843]). *De herbaling. Een proeve van experimentele psychologie*. Damon: Eindhoven. Vertaald door A. van Hees.
- 3 ABC Radio (2015).
- 4 Viola B. (2013). *Cameras are keepers of the souls*. Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art. Interview by C. Lund.
- 5 Bellour, R. (1985). *An Interview with Bill Viola* (Vol. 34), pp. 91-119.
- 6 C. M. (2013). *The art of Bill Viola. Visions of dreams*. The Economist (9 juli); Schweizer, C. (2009). *Uit de verf. Handboek beeldende therapie*. Houten: Bohn Stafleu van Loghum.
- 7 Viola, B. (2013). *Ibid.*
- 8 Koenot, J. (1998). Videokunst als geestelijke oefening: Bill Viola. *Streven* (November).
- 9 *Ibidem.*
- 10 *Ibidem.*
- 11 Gyselinck, W. (2014). Beste Bill Viola. Brief van een ex-fan. *Rekto: Verso 64*.
- 12 Lévy, A. (2014). *La répétition dans l'oeuvre de Bill Viola*. Le Magazine du Grand Palais.
- 13 Kierkegaard, S. (2007 [1843]). *Ibid.*, p.10.
- 14 Latour, M.-J. (2010). 1,2,3: la répétition. *L'en-je Lacanien 15*.
- 15 Freud, S. (1920). *Ibid.*; Freud, S. (2005 [1913-1914]). Remémoration, répétition, et perlaboration. *Oeuvres Complètes, XII*. Paris: PUF, 187-196.
- 16 Freud, S. (1920). *Ibid.*
- 17 Lacan, J. (1975). *Encore. Séminaire Livre XX*. Paris: Seuil.
- 18 Miller, J.-A. (1999). Les six paradigmes de la jouissance. *La Cause freudienne 43*.
- 19 Lacan, J. (1973). *Ibid.*
- 20 Knockaert, V. (2001). Herinneren versus herhalen. *Psychoanalytische Perspectieven 45*, 55-68.

## CREATIEVE THERAPIE

- 21 Budde, E. (2008). *Wat woorden niet kunnen zeggen*. Houten: Bohn Stafleu van Loghum.
- 22 Rubin, Aron J.(2016). *Approaches to art therapy*. New York & London: Routledge.
- 23 Schweizer, (2009). *Ibid.*
- 24 Knockaert, V. (2001). *Ibid.*, p.58.
- 25 Viola, B. (2013). *Ibid.*
- 26 *Ibid.*; Viola, B. (2015). *Rembrandt of the video age: Bill Viola explores the elemental wonder of his childhood*. ABC Radio (26 februari).
- 27 Koenot, J. (1998). *Ibid.*
- 28 Wroe, N. (2014). Bill Viola: 'People thought I was an idiot and that video would never last'. *The Guardian* (10 januari).



*Het kader in beeld*  
*Beschouwingen over een psychoanalytisch*  
*kader voor beeldende therapie*  
*Antinea De Valck*

## **Inleiding**

Wanneer men spreekt over 'het' kader in 'de' psychoanalyse, spreekt men niet enkel over de fundamentele principes van de vrije associatie, gelijkzwevende aandacht en abstinentie zoals geformuleerd door Freud,<sup>1</sup> maar ook over de concretere afspraken omtrent de frequentie en de duur van de sessies, vakanties, afwezigheden, de betaling, de regels van de instelling, de aanwezigheid van een stoel, een divan, een kring met stoelen, een speelmat, beeldend materiaal, muziekinstrumenten. . .

Hoe divers het kader er ook kan uitzien, een kader is nodig om een therapeutisch proces mogelijk te maken.<sup>2</sup> De betekenis van het kader wordt dan ook vaak duidelijk op de grens ervan. Het gaat dan niet enkel over het grensopzoekende of grensoverschrijdende gedrag van de patiënt, voor wie het kader niet alleen beveiligd en begrenst, maar ook frustreert. Het gaat evenzeer over die momenten waarop de therapeut zijn 'innerlijke kader' dreigt te verliezen en de analytische positie dreigt te verlaten.<sup>3</sup> Daarnaast wordt het kader soms ook van buitenaf beproefd: wanneer men niet begrijpt dat men op een bepaald uur steeds dezelfde ruimte nodig heeft; wanneer een collega tijdens een sessie de therapieruimte betreedt; wanneer men, zonder het verlangen van de patiënt te exploreren, van beeldende therapie een verplicht onderdeel van de behandeling maakt. . .

Het kader, in het enkelvoud, doet vermoeden dat het gaat om een vast en duidelijk gedefinieerd gegeven dat rigoureuus bewaakt moet worden. Met Lacan leerde ik dat het kader niet gehanteerd moet worden als een dogma maar als een therapeutisch instrument. Het kader moet bijgevolg aangepast of zelfs heruitgevonden worden ten dienste van de *singulariteit* van het subject.<sup>4</sup> Aangezien elk geval uniek is, dient men geval per

geval op zoek te gaan naar die interventies, manoeuvres, technieken, instrumenten... die aansluiten bij de logica van het subject.

De (lacaniaanse) psychoanalyse biedt ons bovenal een ethisch kader: de therapeut 'betaalt met zijn persoon' en laat die zo veel mogelijk achterwege om plaats te ruimen voor het verlangen van de patiënt.<sup>5</sup> Abstinentie moet daarbij niet begrepen worden als het streven naar de illusie van een 'blanco scherm', maar impliceert dat de therapeut zijn weten, verlangens, idealen... opschort om de patiënt toe te laten eigen keuzes te maken en oplossingen uit te vinden voor wat hem of haar stoort. Het *verlangen van de analyticus* is er niet op gericht 'goed' te doen of te genezen,<sup>6</sup> maar dient het *absolute verschil* te maken en leidt de patiënt voorbij een identificatie met het ideaal van de therapeut.<sup>7</sup>

In een psychoanalytische optiek worden symptomen niet behandeld als iets dat weggenomen moet worden, maar als iets waarmee men het moet doen. Iedereen moet een leefbare oplossing zien uit te vinden om met het verlangen (het tekort) en het genot (het teveel) om te gaan. Het is in dit uitvinden en bricoleren van oplossingen of *sinthomen* dat creatieve (beeldende) therapie mogelijkheden kan genereren.

Een klinisch vignet om dit te verduidelijken: Klara is een jonge vrouw die zich weinig laat zien of horen op de afdeling. Ze participeert niet of weinig aan de gesprekken in de leefgroep of tijdens de groepspsychotherapie. Als ze het woord neemt, spreekt ze opvallend stil, maakt ze weinig oogcontact en heeft ze een ineengedoken lichaamshouding. Buiten de therapieblokken verdwijnt ze soms letterlijk uit het zicht. In de beeldende therapie laat Klara zich tot ieders verbazing wel zien: met pastel werkt ze organische vormen uit op A2-formaat. Algauw krijgt ze binnen de groep de rol van creatieveling en wordt ze in opdracht van andere patiënten gevraagd iets uit te werken, vaak in ruil voor sigaretten. Door het 'spreken' via een medium ontstaat er een ruimte of opening naar anderen die voorheen niet of weinig mogelijk was. Klara's creaties verschaffen haar met andere woorden een plaats in een sociale band, een identiteit op de afdeling.

## Hoe kan de psychoanalyse een kader bieden voor de aanwezigheid van de beeldend therapeut?

### *Het wijze niet-weten*

De patiënt of cliënt veronderstelt bij de beeldend therapeut een weten: de therapeut kan een betekenis lezen in mijn werkstuk die voor mij niet zichtbaar is, de therapeut beschikt over creatieve methodes die mij kunnen helpen om van mijn probleem af te geraken... De psychoanalyse waarschuwt ons echter om vanuit een meesterpositie een weten op te leggen aan de patiënt en hem te onderwerpen aan evidenceb(i)ased labels

en behandelprotocollen. Het opgebouwde weten van de therapeut dient gepaard te gaan met een ruimte voor een *niet-weten*. Ondanks een weten over de eigenschappen en mogelijkheden van materialen, technieken en werkvormen in het medium, weet de beeldend therapeut dat hij niet weet en laat hij zich onderwijzen door zijn cliënt, die zelf een weten moet zien te produceren via de ervaring in het beeldend werken en/of via de verbale reflecties achteraf.

Wanneer een patiënt een bepaald materiaal niet kent of niet weet hoe kleuren te mengen, treedt de beeldend therapeut wel op als meester. Dit wil echter niet zeggen dat de therapeut zijn eigen vormgeving mag opdringen aan de cliënt. Materialen en technieken hoeven niet op een normatieve manier gehanteerd te worden om een therapeutisch effect te hebben.<sup>8</sup> De therapeut moet zijn *savoir-faire* in het medium opzij te zetten, zodat het subject tot een eigen vormgeving kan komen.

Zo is er Lilly die pas gestart is met beeldende therapie. Tijdens de kennismaking vertelt ze dat ze niet creatief genoeg is en dat ze niet goed kan tekenen en schilderen. Ze geeft aan dat ze in haar hoofd wel weet wat ze wil tekenen, maar dat het haar niet lukt om het op papier te brengen. Ze doet beroep op mij en vraagt of ik haar wil helpen. In plaats van het meteen van haar over te nemen, geef ik aan dat een beeldend werk niet goed of mooi hoeft te zijn. Het gaat erom iets te brengen dat uit jezelf komt, zonder je iets aan te trekken van de verwachtingen van anderen. Ik stimuleer haar 'iets' te proberen: in het atelier kan ze (vaak in tegenstelling tot het dagelijkse leven) experimenteren zonder dat er iets kan misgaan.

Toch dient men als therapeut rekening te houden met iemands mogelijkheden tot uitvinding en kan het voor een cliënt belangrijk zijn om naar voorbeeld te werken.<sup>9</sup> Door als therapeut de mogelijkheden (en beperkingen) van materialen en technieken te tonen, wordt de cliënt in staat gesteld een eigen beeldtaal te bricoleren. Het voorbeeld dat de cliënt van de therapeut leent, kan nodig zijn om pas in een volgende stap een meer persoonlijke inkleuring of vormgeving te ontwikkelen.<sup>10</sup> Ook in het geval van het schizofrene subject dat geconfronteerd wordt met een leegte, is het van belang een basis aan te bieden van waaruit de cliënt kan vertrekken. Door te verwijzen naar het werk van andere groepsleden of naar afbeeldingen van kunstwerken in boeken of op internet, voorziet men andere referentiekaders buiten de therapeut. Deze voorbeelden dienen niet als een te kopiëren ideaal maar als een inspiratiebron voor de eigen praktijk.<sup>11</sup>

Bij het beschouwen en bespreken van een werkstuk van de cliënt ligt de klemtoon niet op het interpreteren of ontcijferen van een onbewuste *be-teken-is* achter het beeldende werkstuk. Met de notie van 'werken in het medium' wordt benadrukt dat het therapeutische proces niet alleen retroactief gebeurt in de nabespreking met de therapeut, maar ook tijdens het creatieproces zelf.<sup>12</sup> Tijdens het beeldend vormen ontstaat een weten via het doen en ervaren, een weten dat (nog) geen woorden toelaat. Men dient

dan ook af te wegen waar woorden helpen om de ervaringen die in het medium werden opgedaan te ondersteunen en waar woorden gebruikt worden om die ervaringen weg te rationaliseren.<sup>13</sup> Ook binnen de psychose is een nabespreking niet vanzelfsprekend: het is niet aangewezen om op zoek te gaan naar de betekenis van werkstukken of vragen te stellen die te veel een beroep doen op de subjectiviteit van de cliënt.<sup>14</sup>

### *De lichamelijke aanwezigheid van de beeldend therapeut*

In de beeldende therapie zijn de patiënt en de therapeut niet gebonden aan vaste posities in de ruimte: beiden kunnen zich bewegen in de ruimte en in hun positie ten aanzien van elkaar. Bovendien speelt de blik een belangrijke rol: de patiënt doet of maakt iets in het bijzijn van de therapeut en dat wordt meestal (maar niet altijd) getoond aan de therapeut. Dat roept de vraag op hoe een therapeut zijn blik, of ruimer, zijn lichaam draagt en hoe dat als instrument in de therapie.

Als beeldend therapeut tracht men op zoek te gaan naar een afgewogen aan- en afwezigheid. Enerzijds is het van belang zich op de achtergrond te houden en als het ware onzichtbaar te worden. Anderzijds is men waakzaam en beschikbaar wanneer de patiënt vastloopt in het beeldend werken, wanneer men dreigt te overspoelen...<sup>15</sup> Dat wisselen tussen afstand en nabijheid vertaalt zich onder meer in de plaats die de beeldend therapeut inneemt in de ruimte. Zet men zich naast of tegenover de cliënt of iets verderop aan de tafel? Als de cliënt staand of op de grond werkt, gaat men dan mee rechtstaan of op de grond zitten of blijft men aan tafel zitten? Soms kan het aangewezen zijn om bij de cliënt na te gaan of men als therapeut al dan niet te dicht of te ver zit. In een verkennende fase is het volgens Breesch & Meykens wenselijk om een vaste plaats in te nemen en niet de hele tijd met de cliënt mee van plaats te veranderen.<sup>16</sup> Op die manier vertegenwoordigt men een stabiel rust- of referentiepunt en krijgt de cliënt de kans om zelf afstand en nabijheid te bepalen. Sommige therapeuten vragen hun cliënten expliciet waar ze willen dat de therapeut gaat zitten. Afhankelijk van waar de cliënt nood aan heeft, kan men op dezelfde plaats blijven zitten of net bewust in beweging zijn. Sommige cliënten verdragen immers niet dat de therapeut als een starende uil blijft stilzitten.

Te veel aandacht van de therapeut, het rondlopen van de therapeut of het meekijken vanachter de rug van een patiënt wordt vaak als bedreigend en remmend ervaren.<sup>17</sup> In geval van psychose is het van belang zich zo te manoeuvreren om niet in de positie van de achtervolgende of genietende Ander terecht te komen. Men neemt dan ook best niet te veel plaats achter de rug van de patiënt.<sup>18</sup> Wanneer het toekijken van de therapeut te bedreigend wordt, kan participatie van de therapeut aangewezen zijn om de activiteit van de cliënt gaande te houden. Het spreekt voor zich dat de activiteit van de cliënt op

de voorgrond staat en dat de therapeut zijn eigen activiteit op een laag pitje houdt (niet te enthousiast of te snel werken, het technisch niveau beperkt houden...<sup>19</sup>)

Het doet denken aan David, een psychotische man voor wie de ander bedreigend wordt wanneer hij zich bekeken voelt. Hij heeft zijn eigen plekje in het beeldend atelier van waaruit hij de ruimte, de deur en de ramen in de gaten kan houden. Pas gestart op de afdeling merkte ik dat David mijn aanwezigheid en blik moeilijk kon verdragen. Wanneer ik naar zijn aanvoelen te nabij kwam of te veel zijn richting uit keek, stopte hij met werken en hield hij mij in het oog. Hij was ervan overtuigd dat ik iets van hem wilde. Die 'omkering in de overdracht'<sup>20</sup> heeft een aantal manoeuvres nodig gehad om uit de positie van grote Ander te blijven: letterlijk afstand houden en een tafel tussen ons in laten; hem niet rechtstreeks maar via het materiaal of zijn werkstukken aankijken; een dociele houding aannemen en me door hem laten onderwijzen in de hechtingskwaliteiten van bepaalde materialen; zelf beeldend aan de slag gaan en me desnoods een tijdlang door hem laten bekijken. Nadat er een zeker vertrouwen was geïnstalleerd, begon David me geleidelijk aan zelf aan te spreken om te tonen waarmee hij op dat moment bezig was. Zo werd de aanvankelijk achterdochtige overdracht een werkbare overdracht.

### *Het verlangen van de beeldend therapeut*

Opdat een cliënt zijn verlangen op het spoor kan komen voorbij een identificatie met de therapeut of andere significante anderen, dient de therapeut zijn eigen subjectiviteit buiten het discours te plaatsen. Een beeldend therapeut heeft echter bepaalde vaardigheden, voorkeuren en weerstanden in het medium. Ook de manier waarop men de therapieruimte inricht, de materialen en gereedschappen die men al dan niet ter beschikking stelt en de wijze waarop men die opbergt en ordent, de activiteiten die men aanbiedt... geven blijk van een persoonlijke aanpak. Het is belangrijk de eigen voorkeuren en weerstanden te herkennen en die waar nodig opzij te zetten ten dienste van de cliënt.<sup>21</sup>

Soms is een therapeut minder vertrouwd met een bepaald materiaal of een bepaalde techniek en geeft de cliënt aan net met dat materiaal of die techniek te willen werken. Het gevaar bestaat dan dat de weerstand van de therapeut ten aanzien van een materiaal of techniek het verlangen van de cliënt beknot. Schweizer merkt in dit geval het volgende op: "Het samen niet-weten kan juist heel therapeutisch werken. Het vraagt lef om samen in het niet-weten te gaan zitten. De therapeut is niet de redder van de cliënt."<sup>22</sup>

De eigen passies van de therapeut met betrekking tot het medium kunnen cliënten op gang brengen om in het medium te stappen en op een beeldende manier aan de slag te gaan. Zo kan het enthousiasme van de therapeut ten aanzien van bepaalde materialen ertoe bijdragen dat de cliënt op het materiaalaanbod ingaat.<sup>23</sup> Het is echter van belang

geen keuzes op te dringen en respect te hebben voor de keuzes die van de cliënt komen. Er moet voldoende ruimte zijn zodat de cliënt zelf een verlangen in het medium kan ontwikkelen.

Daar waar binnen de neurose een verlangende Ander een belangrijke motor kan zijn om iemand aan het werk te zetten, zal in de psychose elke vorm van verlangen zich opdringen aan het subject.<sup>24</sup> In tegenstelling tot het schizofrene subject waarbij men geneigd is om inspiratiebronnen aan te reiken, heeft de paranoïcus meestal al een eigen manier van beeldend werken geconstrueerd. Het is aan de therapeut om dat te laten bestaan en verder te ondersteunen.<sup>25</sup>

Een klinisch fragment: op het einde van het beeldend atelier plooit Matthias de tekening waar hij het afgelopen uur intensief aan heeft gewerkt in vieren en gooit het in de vuilbak. Voor hij naar buiten loopt, vraag ik hem hoe hij het werken ervaren heeft. Hij maakt duidelijk dat hij er nu niet over wil spreken. Ik stel voor het werkstuk nog even te bewaren en er, wanneer hij dat zou willen, later op terug te komen. Matthias knikt, maar maakt geen aanstalten om zijn werk uit de vuilbak te halen. Ik probeer mijn eigen nieuwsgierigheid te onderdrukken en het tempo van Matthias te volgen. Een week later toont hij mij het werk dat hij uit de vuilnisbak heeft gehaald. Hij vertelt hoe het wrijven met pastelkrijt appel deed op een traumatische herinnering uit zijn jeugd. Toen ik hem vroeg wat hij met het werk wilde doen, gaf hij aan het te willen verscheuren en weggooien. Ondanks mijn eigen verlangen om het werkstuk te laten bestaan, was het voor Matthias op dat moment belangrijk om het te vernietigen.

### *Het instrument van de beeldend therapeut*

Als therapeut dien je je te laten gebruiken als een 'multifunctioneel object', zodat de cliënt zelf via de taal van het medium een creatieve, meer leefbare oplossing of sinterhooim kan uitvinden om met het ondraaglijk reële om te gaan. De therapeut kan materialen, technieken, werkvormen en thema's aanbieden die de patiënt uitnodigen om *met* of *in* het medium vorm te geven. In het moment van het beeldend vormen kan men op een veilige manier spelen of experimenteren met andere oplossingsmanieren, die men eventueel kan extrapoleren naar situaties buiten het atelier.<sup>26</sup>

De therapeut dient daarbij een evenwicht te scheppen tussen structuur en vrijheid, en tussen veiligheid en uitdaging, zodat de cliënt in staat gesteld wordt zelf keuzes te maken. Enerzijds dient men, los van de voorkeur van de therapeut om al dan niet structurerend te werken, rekening te houden met de mate waarin de cliënt behoefte heeft aan structuur. Te weinig structuur, bijvoorbeeld doordat het aanbod heel open is en weinig concrete aanknopingspunten heeft, kan zo beangstigend zijn dat men niet op gang komt

of vastloopt tijdens het werken. Een zekere mate van structuur biedt houvast om met het ondraaglijke van de leegte om te gaan.<sup>27</sup>

Het bieden van structuur betekent niet dat de therapeut de patiënt vertelt hoe hij moet handelen of wat hij dient te maken, maar wel dat men op structurerende wijze de keuzes van de cliënt begeleidt. Dat kan door het stellen van helpende vragen, het aanpassen van de opdracht, het meedenken met de cliënt, het in herinnering roepen van persoonlijke thema's... Daarbij moet de patiënt voldoende ruimte en vrijheid hebben om een eigen, persoonlijke invulling te geven aan een werkvorm en om van de aangeboden werkvorm af te mogen wijken.<sup>28</sup>

Soms dient de therapeut ook 'tussen' te komen op het moment dat de genieting het subject dreigt te overspoelen. Sommige cliënten kunnen zo van de materiaalervaring genieten dat ze zich erin verliezen. Ze worden meegesleept door de zachtheid van gips, het vloeien of smeren van verf, de drift waarmee getimmerd of gezaagd wordt... De lijfelijke ervaring werkt overspoelend en grenzeloos. Men kan niet meer stoppen en dat kan beangstigend zijn.<sup>29</sup> De therapeut kan die overspoelende ervaring verbaal begrenzen (door bijvoorbeeld te benoemen wat men ziet gebeuren, door het subject te herinneren aan het thema of de vorm die men wil dat het werkstuk moet krijgen...) of via het medium (door bijvoorbeeld minder materiaal aan te reiken, een kader te (laten) tekenen rond een schijnbaar grenzeloze tekening, een andere kleur of een ander materiaal aan te bieden...).

Naast structuur en veiligheid moet er ook voldoende uitdaging zijn. Door bepaalde gewoontes (een sessie die op een bepaald uur begint en eindigt, de manier waarop een sessie wordt opgestart en afgerond, het opzetten van de kasten met materiaal...) af en toe los te laten, kan men een *ont-moet-ing* bij de cliënt creëren.<sup>30</sup> Wanneer een cliënt een beperkt arsenaal aan technieken heeft, kan de therapeut een verschuiving installeren door naast de cliënt te experimenteren met materialen en technieken. Op die manier stimuleert men de cliënt om los te komen van het veilige gekende en tot iets nieuws te komen. Het is niet de bedoeling dat de cliënt de therapeut kopieert, maar wel dat er een mogelijkheid tot keuze en verschil ontstaat, waardoor een tekort geïnstalleerd kan worden.

Iris raakt bijvoorbeeld moeilijk op gang in de beeldende therapie: ze heeft weinig eigen ideeën en weet niet goed wat ze wel of niet graag doet. Wanneer ik haar iets aanreik, neemt ze dat klakkeloos over en toont ze weinig creativiteit of variatie. Ze kiest vaak voor bekende, makkelijk te hanteren materialen zoals kleurpotloden, stiften en collagemateriaal. Ze werkt snel en kan moeilijk invulling geven aan de resterende tijd wanneer ze klaar is. Iris wekt de indruk weinig gesubjectieerd te zijn. Om een verschuiving te installeren voorbij het veilige gekende en de ontwikkeling van een eigen vormgeving te stimuleren, liet ik Iris op gestructureerde wijze (te vertrekken bij de voor

haar vertrouwde materialen) kennismaken met verschillende materialen, gereedschappen en technieken. Hierdoor kreeg ze steeds meer zicht op haar voorkeuren (3D-materiaal, stof, wol) en afkeuren (verf is voor haar te vloeibaar, te overspoelend). Op basis van haar voorkeuren zochten we samen naar voorbeelden in kunstboeken die haar beeldend werk richting konden geven. Hoewel Iris nood bleef hebben aan een voorbeeld en aan de ondersteuning van de therapeut, slaagde ze erin om de voorbeelden steeds meer los te laten en er een eigen draai aan te geven.

## Besluit

Een psychoanalytisch kader biedt geen passe-partout, maar roept op tot maatwerk. Centraal staat het subject dat zelf reeds een aantal symptomatische oplossingen zoekt of uitgevonden heeft om zijn reële te behandelen. Het is aan de 'creatief' therapeut om een kader te scheppen waarbinnen die singuliere uitvindingen *ont-vangen* kunnen worden en men eventueel tot nieuwe sinthomen kan komen die meer stabiliteit bieden. In een psychoanalytisch georiënteerde beeldende therapie worden geen oplossingen aangeleerd of opgelegd. Evenmin is de beeldend therapeut een louter passieve getuige van de uitvindingen van het subject. Men gaat samen met het subject op zoek naar wat in de oplossing van het subject stabiliserend werkt om dit waar mogelijk verder te ondersteunen en er waar nodig de scherpe (zelfdestructieve) kantjes van af te vijlen.



## Eindnoten

- 1 Freud, S. (1912e). Adviezen voor de arts bij de psychoanalytische behandeling. *Werken* 5 (pp. 492-502). Meppel/Amsterdam: Boom.
- 2 Sternberg, J. (2006). Not simply 'doing': thoughts from the literature on technique. In M. Lanyado & A. Horne (Eds.). *A question of technique. Independent psychoanalytic approaches with children and adolescents*. London/New York: Routledge.
- 3 Van Coillie, F. (2009). Veiligheid en willekeur van een fantastisch kader. In C. Leroy, N. Vliegen & M. Hermans (Eds.). *Achter de deur. Het kader van de psychoanalytisch therapeut*. Antwerpen/Apeldoorn: Garant.
- 4 Balestriere, L., Godfrind, J., Lebrun, J.-P. & Malengreau, P. (2008). *Ce qui est opérant dans la cure. Des psychanalystes en débat*. Ramonville Saint Agne: Editions Erès.
- 5 Lacan, J. (1966). *Ecrits*. Paris: Seuil.
- 6 Lacan, J. (1986). *Le Séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*. Texte établi par J.-A. Miller. Paris: Seuil.
- 7 Lacan, J. (1973). *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964)*. Texte établi par J.A. Miller. Paris: Seuil.
- 8 Schweizer, C. (2009). *Handboek Beeldende Therapie. Uit de verf*. Houten: Bohn Stafleu Van Loghum.
- 9 *Ibid.*
- 10 Vernooij, P. (1996). Grensverkenningen. Creatieve therapie beeldend met een borderline cliënt. *Tijdschrift voor Creatieve Therapie*, 15(1), 3-8.
- 11 Demuyneck, J. (2016). *Inleidingen in de lacaniaanse psychoanalyse*. Leuven: Acco.
- 12 Smeijsters, H. (2008). *Handboek creatieve therapie*. Bussum: Coutinho.
- 13 Budde, E. (2008). *Wat woorden niet kunnen zeggen. Creatieve werkvormen en methodieken*. Houten, Nederland: Bohn Stafleu van Loghum.
- 14 Demuyneck, J. (2016). *Ibid.*
- 15 Haeyen, S. (2011). *De verbindende kwaliteit van beeldende therapie*. Antwerpen/Apeldoorn: Garant.
- 16 Breesch, K. & Meykens, S. (2004). Samen spel. Het optimaliseren van een groeibevorderende ontmoeting tijdens een spelobservatie. In G. Cluckers, L. Van Lier, N. Vliegen & S. Weytens (Red.). *Een verhaal met betekenis: diagnostiek bij kinderen en adolescenten vanuit een psychodynamisch interpretatief model* (pp. 61-101). Leuven: Acco.
- 17 Haeyen, S. (2011). *Ibid.*

## CREATIEVE THERAPIE

- 18 Demuyneck, J. (2016). *Ibid.*
- 19 Meykens, S. (2009). Relationele processen in en rondom tekeningen in psychodynamische kindtherapie. In P. Meurs, L. Van Lier & N. Vliegen (Red.). *Geduldig gereedschap. De relatie als drager van het psychodynamische proces* (pp. 101-119). Leuven /Leusden: Acco.
- 20 Zenoni, A. (2008). De logica van de overdracht in de psychose. *iNWiT*, 4, 139-163.
- 21 Schweizer, C. (2009). *Ibid.*
- 22 *Ibid.*: 209.
- 23 *Ibid.*
- 24 Roex, C. (2013). Een 'geledigde' Ander. In *A ciel ouvert inspireert* (pp. 43-48). Werkgroep Psychoanalyse en Kinderen
- 25 Demuyneck, J. (2016). *Ibid.*
- 26 Miller, J.-A. (1998). Les contre-indications au traitement psychanalytique. *Mental*, 5, 9-17; Demuyneck, J. (2016). *Ibid.*
- 27 Haeyen, S. (2011). *Ibid.*
- 28 *Ibid.*
- 29 Schweizer, C. (1997). Structurerend werken, inperking biedt ruimte. Beeldende therapie met kinderen met vroege ontwikkelingsstoornissen. *Tijdschrift voor creatieve therapie*, 16 (1), p. 14-18.
- 30 Demuyneck, J. (2016). *Ibid.*

# Muziektherapie



*Op zoek naar de muzikale identiteit  
De muziek aan het woord  
het woord aan de muziek  
Christel Embrechts & Sabrina Vanpoucke*

## **Inleiding**

Over de muziektherapeut die in zijn rugzak steeds op zoek moet naar een betere bril en naar een partituur die nog niet bestaat...

## **Identita sonora**

Met zijn muziek of, breder, met zijn klank brengt de cliënt niet alleen de muziek of klank binnen maar ook zichzelf. Prof. Dr. Rolando Benenzon, een Argentijnse kinderpsychiater en muziektherapeut, spreekt over de muzikale identiteit van elk individu. Hij noemt het de 'identita sonora'. Die identita sonora (Iso) ontstaat reeds voor de geboorte en is voortdurend in verandering. Geen enkel individu heeft eenzelfde klankbad doorlopen.

Benenzon maakt onder meer onderscheid tussen:

- Universele Iso: muzikale archetypes. Hiermee bedoelt hij die klank die wereldwijd herkenbaar is voor elk individu, zoals de ademhaling, het kloppen van het hart of natuurgeluiden.
- Gestalt-Iso: omgevingsgeluiden tijdens de zwangerschap die karakteristiek zijn, zoals de stem van de moeder en de vader, de hartslag van de moeder.

- Culturele Iso: de klanken eigen aan de omgeving waarin het individu opgroeit, zoals wiegeliedjes, het geluid van de kerkklok naast het ouderlijk huis, de muziek waar de ouders naar luisterden, de muziek van de peergroup.
- Interactieve Iso: die situeert zich op de overgang tussen het onbewuste en het bewuste, tussen het paraverbale en verbale, zoals het ritme en de melodie waarop een ouder een verbod installeert. Het kind begrijpt nog niet de betekenis van de woorden maar wel de inhoud. Deze Iso vindt plaats telkens er een interactie is tussen twee of meerdere mensen.
- Groeps-Iso: zegt iets over de manier waarop een groep klinkt. Die klank is eigen aan die bepaalde groep, zoals een team in vergadering.
- Complementaire Iso: hoe een individu in contact staat met een ander individu. Het is een multi-sensoriële identiteit die niet alleen de klank, de muziek, de beweging en de stilte inhoudt maar ook gebaren, geuren en temperatuur. Alle elementen die deel uitmaken van een non-verbale context. Deze Iso kan beïnvloed worden door hoe iemand zich voelt of door de aard van de relatie die hij heeft met de persoon met wie hij in interactie treedt.
- Familiale Iso: dat wat karakteristiek is voor de familiegroep.
- Omgevings-Iso: omgevingsgeluiden eigen aan een plaats, bijvoorbeeld de akoestiek van een muziektherapielokaal of van de leefruimte van de patiënten.

Het is aan de therapeut om de *identita sonora* zorgvuldig en singulier te beluisteren. Daarmee bedoelen we dat hij vooral oor, maar ook oog heeft voor het detail, voor wat van het subject een uitzondering maakt, voor wat dat subject onderscheidt van de ander. Men zou kunnen zeggen dat met het binnenbrengen van zijn muzikale identiteit de cliënt aan de therapeut de hulpmiddelen geeft om samen de muziektherapie vorm te geven.

Dat maakt dat men eigenlijk enkel over muziektherapie kan schrijven in de vorm van casuïstiek. Wat werkt er voor iemand? En ook: wat werkt niet? Ofschoon er veel muziek- en creatief therapeutische methodieken bestaan, die uiteraard door de therapeut gekend dienen te zijn, opteren we er zelf voor om eerder te spreken over ‘inventieve ervaringen’ dan over creatieve therapie. Die ervaringen gebeuren in het medium en worden georiënteerd door de muzikale parameters die vaak in nauw verband staan met de logica van de casus.

In wat volgt proberen we aan de hand van enkele vignettes (een kort, impressionistisch tafereel dat een beeld schetst van een bepaald moment en een bepaalde plaats) die inventieve, op muzikale parameters georiënteerde ervaringen weer te geven.

Jan, een jongeman van 16, verblijft op een forensische afdeling, onder meer vanwege dealen en schoolverzuim. Er wordt besloten om hem individuele muziektherapie te laten volgen, gezien zijn grote muzikale interesse. Verbaal is hij zeer moeilijk bereikbaar en zijn motivatie tot verandering is zo goed als nihil. Het dealen en gebruiken vindt reeds op zeer jonge leeftijd plaats in de schaduw van dj's die hij gretig volgt van festival naar festival (Culturele Iso).

De muziek die hij de eerste weken binnenbrengt, ligt volledig in de lijn van de elektronische muziek met craving als gevolg. Hij springt, leeft zich uit, zweet en beeft en er zijn momenten waarop er geen enkel contact mogelijk is. Hij zit op die momenten helemaal in de muziek en in de herinnering. Hij kan heel moeilijk verwoorden wat er precies gebeurt en wat hij voelt, al valt het woord 'trippen' wel eens.

Mijn interventies bestaan er vooral uit hem in het woord gedoseerd een aantal dingen terug te spiegelen.

Na enkele weken komt er wat meer ruimte tussen de verschillende muziekstukken door. Ik maak hiervan gebruik om te vragen naar de muziek waarmee hij is opgegroeid (Culturele Iso). Zo komen we uit bij de Franse muziek uit zijn kindertijd, de muziek waar zijn ouders naar luisterden. Hij heeft Franse roots en is daar best wel fier op.

Na dat onderwerp enige sessies verkend te hebben, geeft hij me plots schoorvoetend prijs wat zijn lievelingsmuziek is. Het is het nummer 'Writing Poems' van Ludovico Einaudi uit de film 'Les Intouchables' uit 2011. Een film waar hij veel troost uit haalt, vertelt hij. Toevallig heb ik de dvd in de kast van het muzieklokaal zitten. Hij laat me de momenten in het nummer horen die hem heel diep raken. Hij is ontroerd wanneer we het samen beluisteren en toont me de haren die op zijn onderarmen lijken recht te komen. "Ik krijg er telkens opnieuw kippenvel van", zegt hij. Dat samen zoeken en beluisteren van wat hem raakt, lijkt een keerpunt te zijn. Voorzichtig introduceer ik het idee om een tijdslijn te maken van de muziek in zijn leven (Culturele Iso), vanaf zijn vroegste muzikale herinnering, de periode voor het drugsgebruik, de verschillende episodes van drugsgebruik en het heden. Hij kijkt me met grote ogen aan en zegt: 'Dat is een fantastisch idee.'

Ondertussen komt zijn ontslag dichterbij. Tijdens een van zijn laatste sessies heeft hij de tijdslijn mee op papier. Helemaal zelfstandig heeft hij eraan gewerkt. Hij toont het me met een enerzijds fier en tegelijkertijd aarzelend gebaar. De netheid waarmee alles opgeschreven staat verrast me. We overlopen en beluisteren de muziek in de volgorde waarop hij het neergeschreven heeft. Er wordt over elk muziekstuk iets verteld en ik vraag hier en daar om wat verduidelijking. Hij

vertelt hoe bijzonder het was om met de muziek van voor zijn drugsperiode aan de slag te gaan. Hoe die periode precies weer vorm kreeg nadat die eerst verdwenen leek. Hoe hij ontdekte dat er drie periodes waren tijdens zijn drugsgebruik waarna hij telkens geprobeerd heeft om te stoppen en hoe hij weer hervallen is. Hoe hij hoopt het nu wel te kunnen volhouden. We ronden het gesprek af door over zijn toekomst te praten. Hij zal binnenkort geen therapie meer kunnen volgen omdat hij overdag in de leer zal gaan bij een schilder. Als dat goed loopt, kan hij op ontslag. Hij heeft er zin in. Een beetje spannend vindt hij het ook wel. Maar hij houdt van het schilderen en aanbrengen van kleur. Zelfs gewoon muren in het wit schilderen vindt hij prima.

Inspiratie: Benenzon<sup>1</sup>

## De parameters in de muziek

Elke persoon heeft zijn muzikale parameters, dat wil zeggen een eigen ritme, een eigen tempo, een eigen melodie, een eigen stemtimbre en een eigen dynamiek, ook in zijn gesproken woord. Daardoor kan de muziektherapeut zich parametergewijs afstemmen op de communicatieve mogelijkheden van de cliënt die onvoldoende of niet (meer) bij machte is om zich via het woord uit te drukken.

### 1. Ritme

Deze parameter structureert, draagt en brengt in beweging en is bijgevolg nauw verbonden met de hartslag, de ademhaling, de stap, het wiegen, het stereotiepe schommelen. Vaak oriënteert de muziektherapeut zich op de ademhaling om een basaal muzikaal contact mogelijk te maken.

Prof. Dr. Fritz Hegi schrijft dat ritme te maken heeft met polariteiten zoals beweging-rust en de afwisseling daartussen. Daar kunnen storingen optreden die te maken hebben met indelen, plannen en structureren. Een gebrek aan beleving wat betreft het waarnemen van de herhaling ziet hij als desoriëntatie.

Mevrouw B woont op een gesloten afdeling in een woonzorgcentrum. Zij is ernstig dement. Meestal verblijft zij op haar kamer. Ze wordt onrustig bij te veel prikkels. Ze spreekt niet meer, ook lijkt ze niet meer te begrijpen wat tegen haar



gezegd wordt. Als ze zich in de woonkamer van de afdeling bevindt, is ze vaak onrustig. Ze ageert naar medebewoners met luide klanken: “Oe, oe, hee, ra, ra...” Daarbij zwaait ze wijd met de armen. Aldus creëert mevrouw B een grote onrust bij haar medebewoners. Op gesproken woorden, om haar te kalmeren, reageert ze niet. Haar ganse dagen alleen in haar kamer laten is mensonwaardig, haar contact aanbieden in de leefgroep leidt tot onrust en roepen. De muziektherapeut wordt erbij gehaald, concentreert zich op haar ademhaling en spiegelt even haar roepen “Hee, hee.” Waarop mevrouw B hem aankijkt en zich heel even begrepen lijkt te voelen. De muziektherapeut gebruikt dit contactmoment om over te gaan in een voor haar bekend lied. Mevrouw B vindt de woorden van het lied terug in haar hoofd en zingt zonder problemen de hele tekst mee. Waarna de muziektherapeut vertraagt in tempo en verzacht in de dynamiek. Mevrouw B zingt zachtjes mee en wordt rustig.

Inspiratie: Schumacher<sup>2</sup>

Gilles, een jongeman van vijftien, komt tijdens de eerste sessie met een stevige en stoere tred het lokaal binnen en stelt zich voor als bendeleider en rapper. Hij schrijft zijn teksten zelf. Of liever, hij vindt ze ter plekke uit. Hij rapt enkel op echte gangstabeats, weet hij me nog te zeggen met een ferme blik. Dat grijp ik aan om hem een moment te geven in de groep waarop hij zich kan laten zien en horen. Hij kiest een beat op de computer en krijgt de microfoon.

De tekst zit vol geweld, haat en wraakgevoelens. De dynamiek van zijn stem tijdens het rappen is eerder vlak, de articulatie beperkt en het geheel kan beschouwd worden als een klankmassa zonder ruimte voor stiltes of momenten om even op adem te komen.

De weken nadien focussen we niet op de inhoud van de tekst maar op het rappen zelf. Want naast bendeleider is hij vooral een rapper.

We gaan aan de slag met het vinden van de juiste beats, het voelen van het ritme en de pulse van de beat. We nemen zijn rap telkens op en beluisteren die samen. Na verloop van tijd verandert de inhoud van zijn verhaal. Hij komt meer in het hier en nu en rapt over zijn verblijf in de forensische afdeling. Zijn familie wordt al eens vermeld.

Aan het einde van zijn opname wil hij een rap brengen als verrassing. Het is een totaal andere rap dan anders, zo weet hij me te zeggen. Deze wil hij graag opdragen aan zijn moeder. Hij vraagt me expliciet om het op te nemen.

Het thema is inderdaad helemaal anders. Het is het verhaal van een angstige kleine jongen die probeert te overleven, het zien van het verdriet van zijn moeder doet hem pijn, de spijt en de hoop dat het hem zal lukken om van de straat te blijven wordt regelmatig herhaald in een telkens terugkerende cadans. Hij rapt, een met het ritme, met de puls, laat stiltes en komt op adem tussen de verschillende strofes door.

Bij dit vignet willen wij ter afronding volgend citaat van Benenzon oproepen: ‘La pause est l’une des caractéristiques les plus importantes de notre identité: la cadence des sons, la cadence de la relation entre les sons. Pour cela, je définis la musicopsychotherapie comme l’art de combiner les silences et les pauses pour créer la communication.’<sup>1</sup>

Inspiratie: Hegi<sup>3</sup>

## 2. Melodie

Melodie is volgens Hegi de uitdrukking van ‘een mening’, een ‘overtuiging’, een ‘geschiedenis’. Melodieën hebben volgens hem individualiteit. Kan de keuze van een mineur- of majeurtoon aard iets vertellen over de ‘stemming’ van de client?

Op een donderdagochtend stapt de bilangroep, dat zijn mensen die pas in opname zijn, het muzieklokaal binnen. Niet samen, ze arriveren één per één. De groep bestaat uit vier mensen uit twee verschillende afdelingen. Ze kennen elkaar nauwelijks. Het lot, dat wil zeggen het feit dat ze het in deze periode allen moeilijk hebben in het leven, brengt hen hier samen. Er wordt niets gezegd en er heerst een gelaten, depressieve sfeer.

Na een eerste kennismakingsgesprekje waarin ik peil naar de plaats die muziek inneemt in hun leven, vraag ik wat hen nu goed zou doen. Een jongeman zegt zonder enige uitdrukking op zijn gelaat dat hij het niet weet, dat alles hem hetzelfde blijft. Een vrouw van in de dertig zegt: “Vroeger heb ik nog gitaar gespeeld, enkel de basisakkoorden. Mijn gitaar staat reeds lang weggeborgen, misschien is ze wel stuk. Ik heb ze niet meer aangeraakt sinds de geboorte van mijn jongste kind.” Ze kijkt naar de hoek met gitaren terwijl ze dit vertelt. Een oudere mevrouw zegt: “Eigenlijk ben ik een grote muzikliefhebber, maar nu verdraag ik amper geluid.” Een andere jongere vrouw zegt: “Voor mij is het ook allemaal gelijk. Maar ik kan moeilijk stilzitten, dan begin ik te piekeren.”

Ik probeer het gesprek samen te vatten en zeg: “Oké, niet te veel klank. Misschien met de gitaar erbij”, en vraag aan de mevrouw die gitaar speelde of ze zin heeft

om haar instrument nog eens ter hand te nemen. Dat wil ze proberen, al zegt ze erbij dat het waarschijnlijk niet zal lukken. Ik ga naar de piano en zeg dat ik een zestal akkoorden zal spelen. Ik speel langzaam en in herhaling drie majeurekkoorden en drie mineurakkoorden en vraag aan de jongeman welk akkoord hem het meest bevalt. Hij kiest voor Em. De vrouw met de gitaar speelt het akkoord. Het klinkt mooi. Ik herhaal de vraag voor de vrouw die slechts weinig klank verdraagt. Ze kiest voor Am.

Vreemd dat twee mensen die depressief zijn uit een reeks van zes akkoorden de twee mineurakkoorden kiezen. Zou die stemming bij hun stemming passen? Ik plaats enkele klankstaven met tonen uit de betreffende akkoorden en een hapi die in Am gestemd staat in het midden en vraag of ieder een klank wil kiezen die haar of hem bevalt. De jongeman kiest voor de hapi, de vrouw die weinig klank verdraagt kiest voor één sopraanklankstaaf en de vrouw die niet kan stilzitten kiest alle andere klankstaven. Ik zeg: “We gaan improviseren, de tonen zijn harmonisch gestemd, dus ‘niet juist’ spelen is onmogelijk. We beginnen vanuit stilte en spreken geen einde af, de improvisatie eindigt wanneer het opnieuw stil is.” Ik speel het eerste akkoord op de piano, de jongeman antwoordt op de hapi, meteen daarop de vrouw op de sopraanmetalfoon. Er ontstaat een voorzichtige impro die geleidelijk aan voller wordt. De vrouw op de gitaar herhaalt traag en afwisselend de twee akkoorden op de gitaar waarmee ze een wiegende holdende basis legt onder de impro. Dat geeft ruimte aan de anderen en mezelf om op te vullen. De impro duurt ongeveer een kwartiertje. Iedereen luistert, kijkt naar elkaar behalve de jongeman met de hapi. Die is helemaal in zijn instrument gekeerd. Hij speelt zeer ingekapseld maar het stoort niet.

Wanneer ik nadien vraag of er iemand iets wil over zeggen, hoor ik woorden als: “Zalig, precies wat ik nodig had”, “Ik voelde verbondenheid en ik voel me al zolang alleen”, “Vreemd dat ik nog steeds gitaar kan spelen, een mens verleert dat blijkbaar niet” en “Het meest houd ik van deze volgorde van tonen, het lijkt wel mijn melodie.” Dat laatste zegt de jongeman die aan het begin van de sessie nog zei dat alles hem hetzelfde bleef.

Nadien beluisteren we nog even de improvisatie. De jongeman voor wie alles hetzelfde bleef, vraagt of ik ze voor hem op een usb-stick kan zetten. Dan kan hij ze via zijn computer herbeluisteren, want “mijn melodie geeft me een warm gevoel”. Samen gaan ze buiten. Ik hoor ze tegen elkaar spreken en denk aan de woorden van Diane Austin: “The process of finding one’s own sound is a metaphor for finding one’s self.”

Inspiratie: Austin<sup>4</sup>

### 3. Dynamiek

Dynamiek heeft betrekking op tegenover elkaar staande krachten die te maken hebben met wensen en willen. De woedende mens wil zich laten horen. De sensibele mens wil zacht spelen, aldus Hegi.

An is nieuw in de groep. Wanneer ik in de leefgroep kom, begroet ze me met een opvallend luide en schelle stem. Omdat muziek haar ding lijkt te zijn en de verbale sessies een hele uitdaging, wordt ze verwezen naar individuele muziektherapie. Ik krijg nog de voorzichtige vraag of ik iets zou kunnen doen aan haar stemgebruik in de leefgroep. Die wordt als irritant en vermoeiend ervaren. Tijdens haar eerste sessie laat ze me met zeer luide en enthousiaste stem weten dat ze heel erg graag zingt. We gaan samen op zoek naar een nummer. Eenmaal de muziek klinkt en ze een microfoon krijgt, hoor ik een opvallend zacht en warm stemgeluid.

Na de sessies, onderweg naar de leefgroep, stijgt de dynamiek in haar spreekstem telkens duidelijk. Ook tijdens de groepssessies is haar stem luider dan wanneer ze alleen komt.

Ik neem enkele nummers van haar op en we bespreken samen de opnames. We komen er zo op uit dat haar stem helemaal anders klinkt wanneer ze zingt dan wanneer ze spreekt. Hiermee lijken we een snaar te raken. Ze vertelt me over de angst om niet echt gehoord en begrepen te worden. “Mijn mama luistert niet naar mij, thuis luistert er niemand naar mij.” Dat thema neem ik mee naar de volgende teamvergadering.

In de sessies is er een verschuiving van het alleen zingen met de microfoon naar het samen pianospelen. Dat evolueert naar het samen spelen, maar elk op een eigen instrument. Op het einde van haar opname heeft ze het alleen zingen nog steeds geruild voor de piano en heeft ze daarop een eigen melodie ontwikkeld. Een melodie met een zachte, melancholische klank in een rustig tempo. Tijdens haar laatste sessie, enkele dagen voor haar ontslag, speelt ze het half hangend op de piano alsof ze zich door het instrument laat dragen.

“Dit is mijn lijflied”, verzucht ze met een glimlach wanneer de laatste klank wegdemstert.

Inspiratie: De Backer,<sup>5</sup> Laznik<sup>6</sup>

#### 4. *Tempo*

Het tempo kan iets vertellen over de snelheid waarmee iemand in het leven staat. Zoals bij versnelling van een hartslag creëert versnelling van tempo een toename van activiteit, drive, alertheid of dringendheid.

Vele vignettes zouden we kunnen schrijven over al die mensen die de laatste jaren het muzieklokaal zeer vertraagd binnenkwamen, die met krachteloze stem monotoon en te zacht spraken. Opgebrand en uitgeblust. Burn-out. En wat is muziek een dankbaar medium om ieder van hen tegemoet te treden. Elke cliënt geeft ook hier zelf de aanzet voor zijn proces.

Kaat is een veertigjarige vrouw die fluistert helemaal 'op' te zijn. Elke spier doet pijn. Ik vraag haar om gewoon naast de piano te komen zitten. Ze hoeft helemaal niets te doen. Ik let op haar ademhaling, probeer dit tempo over te nemen, speel gedempt pianissimo en vraag na twee pianistische zinnen of het zo goed is. Of liever trager of iets sneller?

“Het is ideaal zo”, zegt ze en ze sluit de ogen. Ik speel ongeveer tien minuten, gebruik slechts twee octaven en blijf haar ademhaling volgen. Wanneer ik een halve minuut gestopt ben, opent Kaat de ogen. “Hoe heerlijk was dit”, zegt ze. “Voor vandaag is dit voldoende”, zeg ik, “Langer hoeft een eerste therapie niet te duren.”

Na twee maanden verlaat Kaat de instelling met het plan om zelf piano te leren spelen, traag, op haar tempo. Niet in de muziekacademie maar bij een ambulante muziektherapeut.

Inspiratie: Bruscia<sup>7</sup>

#### 5. *Timbre*

Timbre of klankkleur is de eigenschap van een klank waarmee verschillende muziekinstrumenten en stemmen zich onderscheiden.

Een vrouw van middelbare leeftijd, die professioneel een belangrijke functie had, belandde in een depressie toen ze onverwacht ontslagen werd. Ze komt drie dagen per week in daghospitaal. In het begin van een sessie zegt ze plots: “Ik heb een lied mee. Prendre un enfant par la main, pour l’emmener vers demain. Pour

lui donner confiance et son pas. Prendre un enfant pour un roi. Mijn vader werd vorige week begraven”, voegt ze er in één adem aan toe. Ze weent.

Ik schrik omdat ik hiervan helemaal niet op de hoogte was en bied haar mijn deelneming aan. Maar ook de groep schrikt en zegt: “Wij wisten dit ook niet. Waarom heb je het tegen niemand verteld? Wij zouden jou gesteund hebben. Je was ook altijd aanwezig hier. Wij hebben helemaal niets gemerkt.”

“Ik kan en kon daar niet over spreken”, zegt de vrouw. “Hij werd zaterdag begraven. Nu wil ik via dit lied iets van dit verdriet delen met jullie. Dat ik, letterlijk maar ook vooral figuurlijk, zijn hand niet meer zal voelen, daar kan ik over denken. Maar dat ik ooit het timbre van zijn stem zou kunnen vergeten, bij die gedachte voel ik alleen massale angst.”

Inspiratie: Adva Frank-Schwebel<sup>8</sup>

Tijdens het verwerken van een rouwproces binnen de muziektherapie horen we de cliënt regelmatig de angst uitspreken om het timbre van de stem van de overledene te vergeten.

### **De therapeut en het potentieel van de muziek voor het creëren van een overgangsgebied tussen de interne psychische wereld en de externe wereld (zoals die ook door anderen waargenomen wordt)**

Via de muziek installeert de therapeut een overgangsgebied (zie de transitionele ruimte van Winnicott)<sup>9</sup> waardoor de mogelijkheid wordt gecreëerd om zowel nabijheid als afstand, contact met zichzelf als ontmoeting met de ander te ervaren. Het is de ruimte die ligt tussen de binnen- en buitenwereld. Een derde ruimte die intermediair is en waaraan zowel de innerlijke als de uiterlijke realiteit bijdragen. The ‘first not me’.

Bij mensen die lijden aan een psychose is het creëren van een transitionele ruimte binnen de muziektherapie een eerste streven aangezien de psychoticus tijdens de psychose geen transitionele ruimte meer heeft. Een psychoticus kan op sommige momenten moeilijk stilstaan bij wat hij denkt, zegt en beleeft. Hij voelt zich niet bang, hij *is* angst. Tijdens de decompensatie zijn er enkel feiten (ik ben god, ik ben de duivel). Het zijn feiten die niet meer bediscussieerbaar zijn. Geen enkele argumentatie van buitenaf kan verandering brengen, net omdat het geen gedachten (wier betekenis kan verschillen naargelang het standpunt van waaruit je het bekijkt) maar feiten zijn. Het is dus een uitdaging voor de therapeut om opnieuw gedachten aan te brengen. Dat kunnen we

doen door verwondering proberen uit te lokken. De verwondering houdt op afstand wat zo nabij is.

Een psychoticus luistert niet naar een lied via zijn koptelefoon, hij vervloeit met de muziek, eindeloze beats zonder begin en einde weerklinken vele uren door de koptelefoon. Hij wordt één met de muziek.

Jan komt met oortjes in, samen met de groep, het therapielokaal binnen. Wanneer elkeen een plaats gezocht heeft en het stil is, horen we de beats die Jan loeihard in zijn oren krijgt.

Ik zeg: “Tiens, ik hoor een beat. Doef ah ke doef doef ah, doef ah ke doef doef ah, precies zoiets.” Enkelen kijken naar Jan en Jan lacht terwijl hij zijn oortjes uitdoet en zijn mp3-speler uitzet.

“Ik bèn muziek en bijgevolg heb ik geen muziektherapie meer nodig”, zegt hij plots zeer ernstig.

“En ik vroeg me nu net af: ‘Naar welke muziek zou Jan aan het luisteren zijn?’ Ik ken dit niet”, antwoord ik.

“Dat kun jij inderdaad niet kennen want het duurt zeer lang en is speciaal voor mij gemaakt”, antwoordt Jan.

“Misschien mag dan ook niemand anders het horen als het speciaal voor jou gemaakt is?”

“Jullie mogen het horen maar zullen het niet begrijpen.”

“Dat kan best”, antwoord ik. “Welk stukje van die lange mix denk je dat het geschiktst is voor onze oren?”

“Neem maar het begin en dan zo verder”, antwoordt Jan.

Na ongeveer vier minuten fade ik de muziek uit om aldus een einde te installeren aan de schier eindeloze beats.

“Het is nog helemaal niet gedaan. Het duurt nog zeker een uur langer”, reageert Jan.

“Dat geloof ik, jammer dat we die tijd niet hebben. De therapie duurt nog een half uur en Hans, die daar achter de drum zit, vertelde vorige week dat hij zeer graag drumt.”

Jan kijkt naar Hans.

“Misschien heeft er iemand een vraag voor jou over deze muziek? Mag ze gesteld worden?”

“Natuurlijk.”

Door de verwondering van de therapeut over de muziek valt Jan even niet meer samen met zijn muziek en kan erover gesproken worden.

Elke creatief therapeut heeft de taak om op een bewuste manier de taal binnen te brengen. Het verwonderd bevragen van wat men hoort in de muziek van de ander kan een wereld van verschil maken. In het bijzonder bij mensen met een psychose is het essentieel dat er een vraag kan gecreëerd worden. Die vraag kan maar komen door een grens te installeren (het uitfaden, de begrenzing van het uur van therapie), een grens die refereert aan een kader, die het leven regelt en die voor elk groepslid geldig is.

Het is halftien 's morgens. Een groep van tien jongeren druppelt nog slaperig het muzieklokaal binnen. In tegenstelling tot het vorige vignet betreft het hier jongeren met een neurotische structuur. Het is hun eerste groepsessie van de dag. Ze draperen zich als het ware over de stoelen, zoals alleen jongeren dat kunnen. "Ik heb een lied. Mag ik beginnen?" vraagt een van hen. De manier waarop de groep binnenkwam, doet mij besluiten om af te stemmen op de energie van de jongeren en de sessie rustig op gang te laten komen. Ik kijk naar de anderen in de groep en vraag of het oké is om naar het lied te luisteren dat Rune voor ons in petto heeft. Hier en daar wordt iets instemmends gemompeld. "Worden we wakker geschud of mag ik nog even verder soezen?" vraag ik. "Jullie zullen heerlijk wakker worden, wacht maar af."

Enkele diepe trage beats vullen de ruimte. Er klinkt een vrouwenstem die repetitief een zinnetje scandeert. Wanneer de stilte zich opnieuw in de groep installeert, vraag ik hem hoe hij die muziek heeft leren kennen. Hij vertelt dat hij er vroeger niet naar luisterde, dat hij het zelfs verschrikkelijk vond. Hij heeft het leren appreciëren door het uitgaansleven. Wanneer hij er nu naar luistert, kan hij de beats voelen. Hij wordt zich dan meer bewust van zijn lichaam, hij kan even wegdromen en ook het piekeren stopt op die momenten. Er wordt hier en daar instemmend gebromd. "Dit is precies herkenbaar", zeg ik. In de groep wordt er even over het uitgaanslevengepraat en over het kunnen wegdromen op muziek. Marianne, een meisje met een traumatische kindertijd, staat plots recht en zegt: "Ik heb ook nog een nummer. Nu zal iedereen wel wakker worden en hopelijk vinden jullie dat niet erg."

'Can You Feel My Heart' van de groep Bring Me the Horizon weerklinkt uit de boxen. De muziek klinkt nu eens hard en rauw, dan weer zacht en melancholisch. Hier en daar wordt de tekst meegeprevelde. Wanneer het stil is, vraag ik haar of ze iets over die song wil vertellen. Ze aarzelt. "Zou het kunnen dat de tekst voor jou belangrijk is?" Ze knikt instemmend. "Klopt voor jou de hele tekst, zijn het fragmenten of eerder enkele zinnen?" Hierop knikt ze weer en zegt: "Er zijn twee zinnen en je mag ze raden." Ik ga achteruit zitten en zeg dat ik hierover toch even wil nadenken, want het is niet evident om te raden wat voor haar belangrijk



is. Uiteindelijk vertel ik hoe ik zelf verrast werd door de metafoor in de zin 'I can't drown my demons, they know how to swim'. Er verschijnt een brede glimlach op haar gezicht en ze zegt: "Dat is er al één van, maar de andere zeg ik niet, want die is te persoonlijk." Ik blijf bewust achteruit zitten en zeg haar dat ik dat kan begrijpen. Na een moment van stilte zegt Pieter: "Die tekst is zo mooi en herkenbaar. De zin 'I'm scared to get close and I hate being alone', die slaat alles." Marianne reageert verrast en zegt dat dat de andere zin is die ze bedoelde. De jongen vertelt dat het zinnetje heel erg van toepassing is op zijn relatie met meisjes en hoe moeilijk dat voor hem is. Marianne antwoordt daarop: "Soms maak je van die dingen mee die je kapotmaken vanbinnen. Wanneer je dan naar muziek luistert en je herkent in die teksten wat je zelf hebt meegemaakt en wat je zelf voelt, dan krijgt het woorden en dan voel je je minder alleen. Dat helpt." Een aantal in de groep knikt instemmend. "Ik heb ook nog een nummer", zegt een meisje uit de groep. "En het is iets helemaal anders en misschien vinden jullie het flauw."

Het lied 'De vriendschapsband' van Xink klinkt. Het meisje gaat stilletjes en wat ineengedoken zitten. "Toen was alles nog goed", fluistert ze. Wanneer het lied afspeelt, zingt ze zachtjes de woorden van de tekst en kijkt dromerig voor zich uit. Andere jongeren zingen stilletjes mee. Wanneer het lied gedaan is, vraag ik haar hoe oud ze toen was en hoe ze dit heeft leren kennen. Er volgt een verhaal over de band Xink en over Eurosong for Kids. Enkelen van de groep vallen haar bij. "Maar ja, dat is nu al zo lang geleden", zucht ze met een glimlach.

Dit is een fragment van hoe een muziektherapiesessie bij de jongeren, die opgenomen zijn in de jongvolwassen groep, kan beginnen. Naast het beluisteren van hun muziek wordt er soms gezongen of geïmproviseerd. Bij het beluisteren van hun songs toetsen we af hoe de muziek en de tekst bij de jongere binnenkomt. Als therapeut creëer je een veilige ruimte en een kader waarin een proces zich kan ontwikkelen.

In de adolescentiefase uit dat zich vaak in een dialectisch proces tussen regressie en progressie. Adolescenten kunnen op een heel natuurlijke en krachtige wijze intunen op de regressieve eigenschappen van muziek. Dat wil zeggen de non- en preverbale eigenschappen eigen aan de muziek die teruggaan naar onze vroegste ontwikkeling. Muziek heeft de kwaliteit dat ze direct toegang verleent tot het affectieve en lichamelijke aspect van de menselijke psyche en speelt een belangrijke rol in het fundamentele proces van symbolisatie. Een zelfgekozen lied kan enerzijds als geruststellend ervaren worden, anderzijds kan men er allerlei gevoelens of fantasieën in kwijt. De muziek weerklinkt als een 'caress without a touch'.<sup>10</sup>

De therapeut resonanceert mee met de muziek van de cliënt. Associaties kunnen een hulpmiddel zijn om persoonlijke thema's van de cliënt te doorvoelen, om er samen bij stil te staan en taal aan te geven. Daarnaast is het een uitdaging en vooral een blijvende taak voor de therapeut om als een goed en veilig object geleidelijk aan ervaren en toegelaten te worden. Dat kan de cliënt in zich opnemen en een veranderingsproces kan hierdoor gestimuleerd worden.

Welke muzikale interventie heeft deze cliënt nodig en op welke manier zal ik aanwezig zijn voor hem? Heeft deze cliënt meer of minder woord nodig, zal ik geleidigd aanwezig zijn, of spiegelen, of ongeïnteresseerd een instrument rechtzetten, of net zeer nabij in de holding?

Terwijl een unieke partituur zich laat schrijven, dient de therapeut blijvend op zoek te zijn naar een bril om het symptoom te lezen en te herlezen. Om steeds opnieuw het meest helende 'samen-spel' uit te vinden tussen therapeut, cliënt en klank.

William is een jongeman van ongeveer dertig jaar die weinig hechting mocht ervaren. Terwijl er in de eerste groepsmuziektherapie een stilte valt, houdt hij het niet meer uit. Hij zegt dat hij veel verwachtte van muziektherapie en dat hij erg ontgoocheld is dat het zo tergend traag gaat. Bovendien haat hij stiltes, zegt hij. Op mijn vraag wat hij verwachtte, antwoordt hij: "Actie. Jij moet als muziektherapeut zeggen wat ik moet doen, wat goed voor mij zou zijn en dan moet jij er vaart achter steken om dat te bereiken."

Ik bedank hem voor zijn duidelijke feedback, zeg dat ik zal meenemen dat hij van actie houdt maar zeg ook dat ik geen instantoplossing uit mijn mouw kan schudden voor wat goed of het beste voor hem zou zijn. Mocht ik dat kunnen, dan zou dat misschien een droom zijn, want dan zou elke patiënt ook vlug genezen naar huis kunnen. Verder sta ik hem toe om even buiten te gaan tijdens een sessie wanneer de spanning voor hem te hoog oploopt. Hij kan nadien gewoon terug binnenkomen. Ik neem zijn vraag tot actie op en eindig de sessie met een korte groepsimprovisatie op djembés. Snel en krachtig.

Tot mijn verbazing is W. de tweede sessie opnieuw aanwezig. Ik herhaal even onze afspraken van vorige week en ga van start. Ik vraag hem nog even of ik hem een klein cadeautje mag geven voordat hij eventueel zou vertrekken omdat de sessie te traag gaat voor hem. Dat mag. Mijn cadeautje is een korte piano-improvisatie en ik vraag hem om dicht bij de piano te zitten. In mijn hoofd twijfel ik of ik voor majeur of mineur zal gaan. Ik besluit om voor majeur te gaan ofschoon mineur waarschijnlijk beter bij zijn stemming zal passen. Anderzijds kan dat ook een te grote tristesse creëren voor een eerste cadeautje. Ik speel rustig maar niet extreem traag, links enkele majeurakkoordprogressies die ik rechts opvul. Niet

te vol maar met toch af en toe een klein speels loopje in. Ofschoon ik slechts een twee-drietal minuten speel, het is immers een klein cadeautje, zie ik dat W. voortdurend vlug tranen wegveegt uit zijn ogen.

Wanneer ik vraag of hij er een woord aan kan geven, antwoordt hij: “Zo vreemd. Ik weet niet wat er gebeurt. Het is zo lang geleden dat ik nog weende. Misschien komt het omdat ik nog nooit cadeautjes kreeg. Ik gééf altijd, voortdurend en zeer veel opdat de mensen van me zouden houden.”

Ik rond af met te zeggen dat ik wekelijks een pianocadeautje zal geven. Hij zegt: “Wekelijks?” Ik antwoord: “Ja, zelfs bij het begin van de sessie krijg jij altijd je cadeautje, dan kun je bijvoorbeeld enkel om je cadeautje komen en dan doorgaan.”

“Dat zou ik nooit doen.”

“Oke, je kunt natuurlijk ook blijven. Tof.”

“En wat dan met de anderen?” vraagt hij.

“De anderen mogen meeluisteren, maar het cadeautje is voor jou. Jij zit het dichtst bij de piano en mag zo dicht gaan zitten als je wilt. Misschien wel met je oor tegen de piano of met je hoofd op de piano.”

“O, dat lijkt me heerlijk.”

Een groepslid brengt hier in dat hij ook piano speelt maar enkel van partituur. Hij wil volgende week een partituur meebrengen en dan ook spelen voor W. Wat een prachtig idee.

En zo geschiedde. Een drietal weken begon de sessie met het pianocadeautje voor W. waarbij ik bij aanvang steeds vraag hoe het met hem gaat. Ik probeer het pianospel aan te passen aan zijn stemming. Na een viertal weken zing ik er even bij, geen woorden, gewoon zacht vocaliseren.

Na week zeven vraag ik of hij misschien zin heeft om mee aan de piano te zitten en mee te spelen.

“Ik kan helemaal geen piano spelen”, zegt hij.

“Dat hoeft niet, jij begint en ik pas me aan aan wat ik van jou hoor.”

We proberen. Aanvankelijk spiegel ik hem. Wat ik van hem krijg, geef ik terug. Hij geniet ervan en ook de groep vindt het mooi. “Het is van een grote aangenamenheid”, zo verwoordt hij het.

Week 10 stop ik met spiegelen en speel een wederkerende I-IV-V-I-begeleiding. W. vult dit op.

Week 11 wil hij weer gewoon een muzikaal cadeautje en hij vraagt of ik er nog eens wil bij zingen (vocaliseren). Wanneer ik begin te spelen, zegt hij: “Ik heb nog een ander idee. Eigenlijk zou ik eens graag het keyboard spelen en jij speelt op de piano.” Hij gaat naar een keyboard dat zo opgesteld staat dat ik ze niet kan

zien vanachter de schuingeplaatste hoge buffetpiano. Hij begint en ik antwoord. Terwijl ik zelf vind dat het vrij goed gaat, stopt W. plots. “Dit werkt niet, zegt hij, de klank van het keyboard staat mij niet aan. Mag ik nog heel even samen aan de piano en wil je nog even zingen?” Dat doen we. Nadien geeft ook de groep weer dat het samenspel tussen de akoestische piano en het keyboard mooi klonk. “Het kon mooi klinken maar het werkte niet”, antwoordt hij opnieuw.

Week 12 wil hij weer zelf spelen. Hij wil beginnen en hij vraagt of ik opnieuw wil antwoorden, maar nu zeker en vast samen aan de piano. Hij probeert van alles uit. Luid, zacht, traag, vlug. Ik heb moeite om steeds gepast te antwoorden maar doe mijn best. Wanneer we tot een soort dialoogje gekomen zijn, verandert hij van strategie. Het is grappig en zowel W. als de groep lacht.

Ik rond af en vraag of hij een woord kan geven aan het samenspel. Hij zegt dat hij zo nog uren zou kunnen doorgaan maar begrijpt dat dat niet kan. Hij voegt toe dat hij wat zenuwachtig is omdat zijn ontslag er zit aan te komen.

Week 14 komt hij me bedanken. Hij zegt: “Ik ben jou zo dankbaar en ik heb geen woord om duidelijk te maken waarvoor precies. Ik leerde geen vaardigheden zoals in sommige andere therapieën, en vind geen woorden waarom dit zo helend was. Het was iets wat ik miste en vooral ook de herhaling was zo fijn. Elke week opnieuw dat cadeautje.”

“Jij verwoordt het prima,” zeg ik, “want muziektherapie is geen vaardigheidstraining en het is ook geen verbale therapie. Het is de muziek die haar werk doet en laten we dat maar niet proberen te verklaren.”

“Juist”, zegt hij.

*Eindnoten*

- 1 Benenson, R.O. (2004). *La Musicothérapie*. Springfield, IL: Charles C. Thomas Publishers.
- 2 Schumacher, K. & Calvet, C. (2007) *Synchronisation. Musiktherapie mit Kindern mit Autismus* (dvd). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht; Schumacher, K., Calvet, C. & Reimers S. (2011) *Das EBQ-Instrument und seine entwicklungspsychologischen Grundlagen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- 3 Hegi, F. (1998). *Übergänge zwischen Sprache und Musik*. Paderborn: Junfermann.
- 4 Austin, D. (2010). *The Theory and Practice of Vocal Psychotherapy. Songs of the Self*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- 5 De Backer, J. (1993). Containment in music therapy. In M. Heal & T. Wigram (Red.), *Music therapy in health and education* (pp. 32-39), London: Jessica Kingsley Publishers.
- 6 Bentata, H., Ferron, C. & Laznik, M. (2015). *Ecoute, ô bébé la voix de ta mère...* Toulouse: Editions Erès.
- 7 Bruscia, K. (1987). *Improvisational Models of Music Therapy*. Springfield, IL: Charles C. Thomas Publishers.
- 8 Frank-Schwebel, A. (2010). *The Sonic Dimension of the Psychoanalytic Encounter: An Interdisciplinary Study Integrating Psychoanalysis, Music Theory and Developmental Research*. Jeruzalem: Hebrew University of Jerusalem.
- 9 Winnicott, D. W. (1971). *Playing and Reality*. London: Routledge.
- 10 Tervo, J. (2001). Music Therapy for Adolescents. *Clinical Child Psychology and Psychiatry* 6(1), 79-91.



# Danstherapie





# *Een danstherapie geïnspireerd door de lacaniaanse psychoanalyse Melanie Foulon*

## **Inleiding**

In de Jeugdkliniek van Sint-Jozef, het centrum voor psychiatrie en psychotherapie te Pittem waar ik als danstherapeute werk, krijgt danstherapie zijn plaats in het grotere geheel van de behandeling. Er wordt gekozen om niet te starten vanuit een categorisering van ziektebeelden maar vanuit een respect voor de eigenheid van de jongeren. Om richting te geven aan het therapeutisch parcours dat de jongeren bij ons afleggen zoeken we aansluiting met de uniciteit van elke jongere.

‘Jongere zijn’ en ‘psychisch lijden’ zijn de indicaties om naar de jeugdkliniek te komen. De jongeren zijn zeer verschillend van elkaar. Ik schrijf over hen die door velen van ons team worden ervaren als zeer kwetsbaar. Ze kennen te weinig sterkte om met de veelheid aan indrukken die op hen afkomen om te gaan, om de complexiteit van de sociale omgang tussen mensen te vatten... Een belangrijk kenmerk dat hen typeert is een verbrokkeling in de omgang met andere mensen, in hun denken, of op lichamelijk niveau. In de ervaringsgerichte danstherapie is dat laatste aspect goed observeerbaar.

In het verleden brachten die jongeren me vaak aan het twijfelen, ze sloegen mij soms uit mijn lood en vaak werd ik onzeker over mijn therapeutische capaciteiten. Kon ik hun iets bieden vanuit mijn vak? In de literatuur rond danstherapie wordt vanuit verschillende methodieken vooropgesteld dat men een zekere ‘afstemming’ met de cliënt dient te zoeken. Vanuit de Chace-methodiek wordt er in die context gepraat over ‘spiegelen’,<sup>1</sup> en vanuit de ‘authentic movement’ van Mary Whitehouse heet het ‘kinesthetische empathie’.<sup>2</sup> De laatste jaren is het concept ‘lichamelijke afstemming’ algemeen doorgedrongen tot het landschap van de psychotherapie.<sup>3</sup> Het is voor de meesten onder

ons, hulpverleners, duidelijk geworden dat het lichaam niet over het hoofd kan worden gezien wanneer er wordt gewerkt aan psychische fenomenen in therapie. Lichamelijke afstemming houdt in dat de therapeut de bewegingen van de patiënt gaat observeren, invoelen en reflecteren in wat hij zelf doet. Het spiegelen van bewegingen is een manier om de patiënt te ontmoeten waar hij/zij op dit moment is.<sup>4</sup> Het is een techniek die ik in veel danstherapeutische situaties gebruik.

Nochtans kwam ik vaak vast te zitten bij die jongeren als ik me op het lichamelijke afstemmen toeleigde. Kan ik überhaupt wel ‘afstemming’ vinden met die jongeren die zich laten kenmerken door een zekere verbrokkeling op lichamen vlak? Moet die afstemming niet ook op een ander vlak worden gezocht? Net zoals in een klassieke psychoanalyse de analysant geen afstemming dient te zoeken met de analyticus, maar wel met zijn eigen onbewuste,<sup>5</sup> stelde ik mij de vraag of er wel in de eerste plaats een afstemming tussen (dans)therapeut en patiënt dient te komen, en niet eerder tussen de patiënt en zijn eigen lichaam. Want op dat vlak blijkt inderdaad vaak het schoentje te wringen.

Naast het zoeken naar lichamelijke afstemming wordt de ‘vrije expressie’ als fundamenteel aspect binnen het werken met danstherapie naar voren geschoven. In het werk met die jongeren bleek ook dat niet eenvoudig te zijn. Hoe kon ik mensen ertoe aanzetten zich op een of andere manier vrij uit te drukken? Vaak merkte ik namelijk op dat improvisatie in dans helemaal niet mogelijk was.

Als danstherapeut word ik dus geconfronteerd met die momenten van verbrokkeling in taal en/of lichaamsbeleving bij sommige van de jongeren. Hieronder zal ik over verschillende situaties getuigen. Intervenieren in die situaties is een constante afweging van keuzes, mogelijkheden en kansen om hier en daar een verschuiving teweeg te brengen. Als ik schrijf over die jongeren, schrijf ik over wat ze me laten zien in het danstherapielokaal. Hun verhalen zijn uiteraard veel rijker dan deze losse flarden.

Ik zal de situaties structureren aan de hand van Lacans triptiek van het imaginaire (het beeld, maar ook de weerstand), het symbolische (de taal) en het reële (het genot of de driftmatigheid).<sup>6</sup> Die drie dimensies bieden mij, in het werken met de meest kwetsbare jongeren, een houvast om te observeren en te intervenieren. Stijn Vanheule stelt in een gesprek met Alain Platel dat je die ordes kunt toepassen op het lichaam, en dat je kunt spreken over het symbolische lichaam, het imaginaire lichaam en het reële lichaam.<sup>7</sup> Omdat in danstherapie het lichaam ons werkinstrument is, beschrijf ik de drie ordes in de eerste plaats vanuit hun impact op het lichamelijke.

## Het symbolische: woorden die de grip op het lichaam verstevigen

Het symbolische lichaam is het lichaam in hoeverre het onderhevig is aan de compositie van de cultuur die ons bepaalde zaken gebiedt en verbiedt. Het is het lichaam dat onderhevig is aan de taal.

J. is een jongen van 17. Typerend voor hem is dat hij een eindeloze rij woorden blijft zeggen in een poging om een aantal zaken te bevatten, maar waarbij hij continu alles blijft afwegen en aan alles gaat twijfelen. Het lijken reflecties over wat er gebeurt, maar ze zijn nooit bevredigend. Ze geven weinig 'zin' aan wat gebeurt en kunnen maar even een houvast bieden. Daarna blijft hij schijnbaar verslagen achter. Dat maakt hem moedeloos, hij verliest de moed verder te willen leven. Hij uit zich suïcidaal, vertelt dat aan zijn groepsgenoten, die hier in paniek op reageren. Zelf voelt hij niet aan wat zijn woorden teweegbrengen bij de anderen.

Zijn lichaam sleurt hij dagelijks mee als een last. Hij maakt zich ook zorgen over de kleren die hij aantrekt. Kan dit merk? Is dit de goede stijl? Continu verlangend de juiste trui te vinden waardoor hij zich, bij het dragen ervan, zelfzeker zou kunnen voelen, blijft hij ook hieraan twijfelen.

Wanneer we dansen, valt hij voortdurend 'stil'. In groepsessies kiest hij een groepsgeenoot als voorbeeld waaraan hij zich spiegelt. Hij danst mee met hoe die jongen danst en hij slaagt er zo in om in beweging te blijven. Zijn gekopieerde bewegingen zien er echter 'vlak' en niet ritmisch uit. Wanneer die jongen de week nadien niet aanwezig is, zegt hij: "Ik beweeg als A., ik voel mij daar goed bij." Maar ook dan vervalt hij snel in twijfels over wat hij doet, en daarmee in een 'tegenzin' om te dansen.

In individuele dansmomenten voel ik aan dat een face-to-face-opstelling moeilijk lukt bij J. Direct oogcontact verstrooit hem en leidt hem af. Ik merk dat ik beter naast J. kan staan, maar ook dan wordt hij meegenomen in de sensaties die het werken met het lichaam met zich meebrengt. Hij doet uitspraken als: "Mijn lichaam is anders dan dat van anderen. Ik heb andere schouders, die zijn niet zoals die van iedereen." Hij probeert opnieuw met woorden het onmogelijke te bevatten. Wanneer we voor de spiegel staan, doet J. uitspraken als: "Ik kan niet kijken naar de spiegel, ik zie er iemand die niet klopt met het beeld dat ik in mijn hoofd heb van mezelf."

J. heeft moeite om zich het beeld van zijn eigen lichaam eigen te maken. Er zijn een aantal elementen aanwezig waardoor men zou kunnen aannemen dat bij J. sprake is van een 'verbrokken lichaamsbeeld'. Dat laat zich in de eerste plaats opmerken in hoe

hij praat over zijn lichaam. Hij ervaart het als bevreemdend: “Dat van mij is helemaal anders: het voelt vreemd. . .” Voor de Franse psychiater De Clérambault was het ervaren van het eigen lichaam als een vreemd gegeven een aanwijzing voor een psychose. Het toont in ieder geval dat voorzichtigheid hier geboden is. J. neemt zijn lichaam ‘anders’ waar, en hij spreekt dit ook uit.

Verder zijn er elementen in de beweging van J. die kunnen wijzen op die verbrokkeling en die wij, danstherapeuten, weloverwogen observeren. Observeren van beweging moet altijd met de grootste voorzichtigheid gebeuren omdat ze subjectief gekleurd wordt door onze eigen kaders.<sup>8</sup> Binnen danstherapie wordt beweging geobserveerd aan de hand van een duidelijk omschreven, gestructureerd en structurerend systeem, dat kan worden gezien als een ‘symbolisch’ kader om beweging te bevatten en te beschrijven, ‘Laban Movement Analysis’ genoemd, afgekort als LMA. Dat systeem, ontwikkeld door Rudolf van Laban gedurende de jaren veertig en vijftig van de vorige eeuw, is gericht op het begrijpen en beschrijven van de basiselementen van beweging.<sup>9</sup>

Binnen LMA worden vier categorieën geobserveerd: *body*, *space*, *shape* en *effort*. *Body* gaat over de vraag: ‘*Wat beweegt?*’; het gaat over het lichaam zelf, de verschillende lichaamsdelen en in welke coördinatie die ten opzichte van elkaar bewegen. *Space* beantwoordt de vraag: ‘*Waar beweegt het?*’; het gaat over de ruimtelijke oriëntatie van de beweging. *Shape* is de categorie die de vormverandering van het lichaam in de ruimte beschrijft: ‘*Waarom beweegt het?*’ *Effort* gaat over de intentie van de bewegingen, de vraag die wordt gesteld in de *effort*-categorie is: ‘*Hoe beweegt het?*’; die *effort*-categorie vertelt ons iets over de emotionele drijfveren achter de beweging.

Het subjectieve gevoel dat de bewegingen van J. ‘vlak’ aanvoelen, kan door gebruik van LMA beschreven worden als het ontbreken van variatie of verandering in de categorie ‘*effort*’. Op vlak van ‘*space*’ is observeerbaar dat J. geen bewegingen doet die de richting vooruit of achteruit hebben, wat maakt dat zijn bewegingen ‘tweedimensionaal in ruimte’ kunnen genoemd worden.

J. blijft niet in de cadans van een herhalend ritme. Er is een vertraging te zien, tot zijn beweging stilvalt.

In ‘Ingewikkeld’ vertelt Geerdt Machiels het verhaal van Sven, die in zijn leven verschillende psychotische episodes doorliep en zijn oplossing vond in kunstinstallaties en performances. Hij schrijft over het verdwijnen van de kloktijd. Soms zijn er stukjes tijd, soms langer, soms korter, maar de continuïteit is weg.<sup>10</sup> Stanghellini schrijft op zijn beurt: “Abnormal time experience in schizophrenia is a long-standing theme of phenomenological psychopathology. This is because temporality constitutes the bedrock of any experience and its integrity is fundamental for the sense of coherence and continuity of selfhood and personal identity.”<sup>11</sup>

Wat rest zijn bewegingen die op 'body'-niveau een kopie zijn van bewegingen die worden aangebracht door een ander (een groepsgenoot, de therapeut...). J. doet geen bewegingen uit eigen initiatief, hij kopieert enkel, en dan vooral bewegende lichaamsdelen, de emotionele component van de beweging wordt niet gekopieerd. Het is een leeg kopiëren.

Coaten vertelt in haar lezing op het EADMT-congres 2016 in Milaan over een 'deanimated body', zoals geformuleerd door Stanghellini.<sup>12</sup> Ze vertelt er over een lichaam waar een gevoel van binnenin en buiten ontbreekt. In een lichaam waarbij geen binnen en buiten wordt gevoeld, is het onmogelijk om te starten vanuit een 'binnen' om een improvisatie te beginnen, omdat het 'innerlijke gevoel' ontbreekt.

Het kopiëren van bewegingen door J. gebeurt op een zeer specifieke manier. Op niveau van 'body' is in zijn bewegingen een 'disconnectie' te zien. Zijn verschillende lichaamsdelen bewegen los van elkaar, er is geen 'bewegingsstroom' waar te nemen. Als we het in danstherapie over connectie of disconnectie hebben, hebben we het over het al dan niet aanwezig zijn van 'lichaamsverbindingen' in het uitvoeren van bewegingen. Gefascineerd door de lichtheid en de harmonie van de beweging van kinderen heeft Irmgard Bartenieff de motorische ontwikkeling in detail geobserveerd.<sup>13</sup> Hierbij ontdekte ze bewegingspatronen, die de levenslange basis vormen voor onze beweging en houding. Hoe iemand die bewegingspatronen aanwendt, is in continue wisselwerking met zijn of haar relaties met de omgeving en met de anderen. Om op een effectievere manier verbinding te maken met de wereld rondom ons dienen we een manier te vinden binnenin ons lichaam om die connecties te leggen. Die connecties zijn als het ware nodig om naar de wereld rondom uit te reiken. De lichaamsconnecties kunnen gestructureerd worden in patronen die op zeer vroege leeftijd tot stand komen.

In observaties is te zien dat die connectie bij J. ontbreekt, wat mij de vraag doet stellen: "Kan deze geobserveerde disconnectie in beweging een gevolg zijn van een gebrek aan een gevoel van eenheid in het lichaam bij J. zelf?" Demuyne stelt dat als "het lichaam verbrokken is, dat een schizofreen alle moeite heeft om zijn lichaam bij elkaar te houden, en daar de nodige uitvindingen moet voor doen."<sup>14</sup>

Hackney stelt dat de connecties ook op volwassen leeftijd kunnen worden geoefend, om een effectievere manier te vinden om te bewegen en via die beweging in contact te staan met je omgeving. Door aan de slag te gaan met deze patronen, ofwel op een oefenmatige manier of binnen de dans, leer je om effectieve en verbonden beweging in het lichaam waar te nemen en te trainen, om ze te kunnen inzetten in complexe driedimensionale en dynamische bewegingsmogelijkheden. Dat is de methodiek die ik inzet om met J. in beweging te komen.<sup>15</sup>

Binnen de lacaniaanse psychoanalyse wordt ook over 'verbinding' gepraat, al gaat het daar om iets volstrekt anders: over de singuliere verbinding tussen de drie ordes van het

symbolische, het imaginaire en het reële.<sup>16</sup> Het subject wordt niet alleen ondersteund door een ankerpunt in het symbolische maar door het feit dat de drie ordes met elkaar zijn verbonden. Woorden spelen een vitale rol in het reguleren van lichamelijke arousal. Dat betekent niet noodzakelijk 'reflecteren over ervaringen', maar benoemen door de danstherapeut van wat er gebeurt.

Daarom beseft ik dat enkel inwerken op het lichaam tijdens de therapie van J., zonder hem een houvast te bieden binnen het symbolische, hem niet helpt maar eerder verwart, verontrust, angstig maakt. Het verhoogde bewustzijn op zijn eigen lichaam, brengt zeker niet het gehoopte, verhoogde gevoel van eenheid, integendeel. Het is dus belangrijk om bij hem meer in overweging te nemen dan enkel de 'bewegingsinterventie'. Jonas probeert zelf zijn oplossingen te vinden binnen het symbolische. De bewegingsinterventie ondersteunen met een 'afgestemde' symbolische interventie is wat bij J. houvast biedt en wat danstherapie een meerwaarde geeft. Zo zegt J. op een gegeven moment dat hij wil dansen om "zijn conditie" te onderhouden. De conditie waar velen onder ons jaarlijks een goed voornemen van maken, is een cultuurbegrip. Dat concept biedt J. duidelijkheid en houvast. Ik zoek in deze therapie dus zeker afstemming met J., niet in de eerste plaats met zijn verbrokkelde lichaamsbeleving, maar met een insigne in het symbolische die hij zelf maakt. Ik houd daarna de manier van werken meer oefenmatig (met wat muziek op de achtergrond). We doen oefeningen die gebaseerd zijn op de Bartenieff fundamentals, ondersteund door een afgestemde verbale ondersteuning, om meer verbinding in zijn lichaam te brengen. Het kost hem de grootste inspanning.<sup>17</sup> We oefenen 'zijn conditie' en voor hem krijgt de individuele danstherapie onder die noemer betekenis en zin. Bovendien zorgt het werken met het lichaam in combinatie met een zeer bewust gekozen betekenaar (een symbolisch element dus) voor de verbinding tussen het reële en het imaginaire lichaam. Dat is hetgeen J. houvast biedt: niet het werken met het lichaam an sich, evenmin de woorden an sich, maar net het verbinden van beide is voor J. nodig om houvast te krijgen.

Wanneer Penelope A. Best, een internationaal gerenommeerde danstherapeut, wordt gevraagd wat DMT (dance movement therapy) is, vertelt ze dat ze dat pas kan uitleggen wanneer ze weet wat de connectie van de persoon die voor haar staat is tussen zijn of haar lichaam en de woorden die hij of zij daarvoor heeft. Pas wanneer die link duidelijk is, kan uitgelegd worden wat dans- en bewegingstherapie voor die persoon is.<sup>18</sup>

## Het imaginaire: het verwerven van een lichaamsbeeld

Het imaginaire lichaam komt tot stand via wat Lacan het spiegelstadium noemt.<sup>19</sup> Via primaire identificaties beginnend vanaf de leeftijd van ongeveer zes maanden, in eerste instantie via de spiegel, wordt een lichaamsbeeld opgebouwd. Dit noemt Lacan de imaginaire orde. Het zorgt voor consistentie in de beleving van het eigen lichaam en voor een stabiele voorstelling van de wereld.

K. beweegt op een speciale manier. Haar bewegingen zijn licht, delicaat, verfijnd. Ze doet heel veel kleine ‘shadow movements’ (kleine ‘randbewegingen’ zonder nut, bijvoorbeeld over het haar wrijven). Ze is zeer bewust van hoe ze erbij staat, ze probeert haar lichaam voortdurend in de ruimte te plaatsen, in de blik van anderen. Soms valt het bewegen stil en staat ze erbij als een standbeeld. Haar blik is hierbij heel erg aanwezig, ze richt haar blik onophoudelijk op een ander in de ruimte.

Wanneer ze beweegt, is bijna letterlijk te zien hoe ze ieder lichaamsdeel apart van elkaar beweegt, in de tijd volgen bewegingen elkaar één na één op, eerder dan dat er kan gesproken worden over een vloeiende bewegingsstroom.

K. spreekt heel weinig. Daarom is vragen stellen aangewezen. Als antwoord op de vraag welke manier van dansen ze het leukst vindt, zegt ze “streetdance”. Streetdance is een stijl van dansen die niet verder af kan staan van haar eigen bewegingen: streetdance is gegrond, krachtig, stevig. De enige link die ik zie is de robotachtige manier van bewegen die in streetdance vaak wordt gebruikt (bewegingen die opeenvolgend worden uitgevoerd, met een hoekige kwaliteit). Tijdens een vrij dansmoment neem ik haar even apart en leer ik haar zo’n stukje streetdance. Ze is zeer enthousiast en oefent het ook op zichzelf verder. Na iedere sessie komt ze ook aan mij vragen wat ik ‘kan’: of ik spreidzit kan, of ik streetdance kan...

Het beeld dat ze van haar lichaam heeft, valt samen met een ideaalbeeld (slank lijf, dikke borsten en billen, zoals “de Kardashians”) en ze ziet werken aan dat perfecte lichaam eveneens als iets heel praktisch. ’s Avonds gaat ze naar de fitness en stelt er vragen als: “Zullen mijn borsten verdikken van deze oefeningen?”

Ik oefen samen met K. het ‘dansje’ in dat ze zo graag doet, dat ze beter wil kunnen. Terwijl we dit doen kijken we in de spiegel, zien ons eigen lijf en dat van de ander. Ik neem tijd om haar te laten kijken naar mij, ik kijk naar haar en benoem hoe ze beweegt. Ik oefen zo soms zeer complexe bewegingspatronen die zichtbaar meer verbinding in haar lichaam teweegbrengen. Ze toont nu en dan op haar lichaam welk verloop de bewegingen kennen doorheen haar lichaam.

Zoals reeds geschreven, is in de danstherapie het lichaam en meer bepaald de dansante bewegingen die ons lichaam maakt, ons werkinstrument. Het is dus een evidentie dat een kader rond de verwerving van het lichaamsbeeld van het grootste belang is.

Het spiegelstadium is de ontwikkelingsperiode waarin de spiegelrelatie met een Ander resulteert in de opbouw van beelden waarmee mensen zich identificeren, en aldus ook een samenhangend lichaamsbeeld.<sup>20</sup> Dit proces van imaginaire identificaties resulteert in het verwerven van een gevoel van eenheid, en uiteindelijk in de identiteitsvorming. Het zorgt ervoor dat binnen- en buitenkant kunnen worden onderscheiden en met elkaar in verbinding worden gebracht.

Bij K. lijkt er sprake te zijn van een stagnatie in het spiegelstadium, ze houdt zich vast aan (conformistische) imaginaire identificaties. De psychoanalytica H  l  ne Deutsch noemde dit ‘alsof-identificaties’.<sup>21</sup> In dat geval gaat het subject het dagelijkse leven leiden aan de hand van strikte scripts en ontloopt het hiermee levensvragen als ‘Wie ben ik?’ Bij conformistische imaginaire identificaties wordt het script volledig en onkritisch overgenomen. Dat gaat vaak gepaard met een gevoel van leegte.<sup>22</sup> Bij K. is dat te merken aan de manier waarop ze omgaat met de blik: ze valt samen met haar eigen blik, ze lijkt leeg en wat overblijft is het gezien worden door de Ander. De sterke beelden van de familie Kardashian in de realityserie zijn voor haar beelden die ze in zich opneemt, waarmee ze haar leegte opvult, waarmee zij wil samenvallen. Ook streetdance heeft die functie: in haar beleving zou streetdance beheersen haar ‘volledig’ kunnen maken.

Mijn basisattitude bij de start van de therapie met K. is om die conformistische identificaties te laten bestaan. Ik zie dat als haar individuele stabiliserende oplossing. Afstemming vinden met K. betekent die eigen oplossingen in ere houden. Ik probeer haar niet op andere ideeën te brengen of om haar tot een meer improvisatorische dans te verleiden. Werken met streetdance is een ingangspoort om de therapie betekenis te geven voor K. Het is op dit moment zelfs het enige dat de danstherapie voor haar kan betekenen. Dat betekent dat ik in dit geval ga werken met een vastgelegde choreografie. Ook werken met een vastgelegde choreografie is een vorm van danstherapie. Het is geen vorm van danstherapie die gebaseerd is op improvisatie, expressie van een innerlijk verlangen, omdat K. daar niet aan toe is. Er ontbreekt bij haar een innerlijke ervaring om een improvisatie vanuit zichzelf te starten. Door deze gestructureerde vorm van dans in te zetten is de werkwijze binnen de danstherapie afgestemd op haar unieke manier van functioneren.

We oefenen de choreografie voor de spiegel. In de theorie van het spiegelstadium wordt de spiegel als metafoor gebruikt voor wat Lacan de Ander noemt, de erkennende functie van een derde persoon.<sup>23</sup> In het danstherapielokaal is letterlijk een spiegel aanwezig, een spiegel waarin het volledige lichaam kan worden gespiegeld. Om verschillende redenen kan deze spiegel ook afgedekt worden. De spiegel is een zeer waardevol



werkinstrument in de opbouw van een lichaamsbeeld, met dien verstande dat dit lichaamsbeeld altijd onvolledig zal blijven.<sup>24</sup> De blik op zichzelf werpen zorgt voor een sterkere verbinding tussen binnen en buiten. Samen dansen voor een spiegel brengt beide elementen samen: onder een erkennende blik van de therapeut een letterlijk beeld gespiegeld krijgen.

Samengevat geeft deze werkvorm mij de mogelijkheid om interventies te doen die, door te werken met de spiegel en onze relatie via de spiegel als derde, het lichaamsbeeld verstevigen. Door samen voor de spiegel te staan, te praten via de spiegel en te werken met lichaamsbenoemingen kunnen insignes aangebracht worden in het symbolische. Door de bewegingen van de choreografie te oefenen kunnen verbindingen gelegd worden in het lichaam, die nodig zijn om beter verbinding met de wereld om haar heen te kunnen leggen.

## Het reële lichaam: begrenzing aan de overspoeling

H. komt vanaf de eerste sessie zeer vlot in beweging. Ik zie rondslingerende armen en veel haar, dat alle kanten op zwiert. Ze kan moeilijk in de kring blijven staan tijdens de opwarming, gaat op verschillende momenten haar eigen weg. Al in de eerste sessie brengt ze haar eigen muziek in, en toont aan de hele groep hoe je op die muziek moet dansen. Sommigen van de groep proberen mee te dansen, maar wat ze doet, is niet te volgen. Ze is overenthousiast: ze danst vrijuit met weinig ruimtelijke voeling (rondzwerende armen en benen), ze gaat van bij de eerste sessie haar eigen gang, los van de anderen, laat zich meenemen door wat haar lijf haar ingeeft.

De sessies gaan wekelijks door, maar ik zie H. zeker niet iedere week. Vaak blijft ze 'hangen' in bed, of in de leefgroep. Als ze komt, heeft ze er ontzettend veel zin in. Ze geeft zich volledig over aan de muziek. 'Volledig' kan zeer letterlijk genomen worden: ze danst met de ogen dicht, gooit zichzelf op de grond, kronkelt over de vloer, daarbij blijven haar kleren niet op de plaats zitten en worden stukken van haar lichaam ontbloot. Het is pijnlijk (bij het vallen) en soms gênant om zien (bij het ontbloten). Zij zegt dat ze ervan geniet om naar de danssessies te komen en er 'alles' uit te gooien. Ik vraag mij gedurende de opeenvolgende sessies af of ik H. daarin moet bevestigen dan wel afgrenzen.

Ik merk ten slotte dat de interventie "H., luister eens naar de muziek, er is een afwisseling tussen hardere en zachtere stukken" een kalmerend effect teweegbrengt. Het brengt haar aandacht even naar het hier en nu. Ze luistert naar de

muziek. Dat brengt H. uit haar bewegingsstroom, haar aandacht is even verdeeld. Er komt rust in haar beweging, even kan ze de stroom aan bewegingen stilzetten. Waarna ze terug haar typerende manier van bewegen opneemt.

Je kunt zeggen dat hier sprake is van een confrontatie met het reële lichaam. De pulsie die daarin voelbaar is, is een onpeilbaar ding, een ervaren van excitatie en agitatie. Dat is niet gelijk aan het ervaren van bijvoorbeeld emoties, het wordt wel overweldigend ervaren. Het verstoort zowel de imaginaire ervaring van eenheid als de vloeiende articulatie van betekenaars.<sup>25</sup>

In dans kan de reële beleving van het lichaam tot uiting komen in een grenzeloze stroom aan bewegingen, zonder contact met de ruimte om zich heen: de anderen, het lokaal. Er lijken geen 'houvasten', er is weinig evenwichtsgevoel, gronding. Als observator kun je overvallen worden door een gevoel van onbehagen. Het is dus zeer moeilijk om de wervelende, passionele manier van bewegen van H. te omschrijven.

Het is een dans die haaks staat op dansvormen die zich meer binnen het 'symbolische' laten kaderen, waarbij de techniek (bewegingen die 'benoemd' zijn) en de beheersing van het lichaam centraal staan. Binnen het medium dans kunnen beide uitersten samengaan: 'opgaan in' (eigen innerlijke beleven) en 'structureren' (vat hebben op, weet hebben van). Er kan evenzeer sprake zijn van een extremiteit in het ene of andere uiterste. De dans van H. situeert zich grotendeels in de extremiteit 'opgaan in'. Het is een reële beleving van dans.

Door de overweldigende gevoelens die ook bij het observeren kunnen worden waargenomen, kan het als therapeut zeer verleidelijk zijn om in de positie van de afgrenzing te gaan staan, tussen te komen met afgrenzende boodschappen zoals: 'Let op' of 'Dek jezelf af'. Daar zit echter het risico in dat je in de positie van de 'intrusieve grote Ander' gaat staan. Het is nochtans ook belangrijk om te interveniëren wanneer er dreigt sprake te zijn van overspoeling. Hierom is het een noodzaak om zich te beroepen op een derde punt wanneer een interventie wordt gedaan: een afgrenzende factor inbrengen die van buitenaf komt.

Wat het best werkte in de sessies met H. was om de muziek te gebruiken als een extern referentiepunt. Wanneer ik haar zei: "Luister, de muziek kent ook 'zachte' stukken", dan werd H. even uit haar grenzeloze dans gehaald. Dat gebeurde zonder dat de afgrenzing bij mij lag. De afgrenzing ligt besloten in de muziek. In haar beweging is vervolgens een fase te zien waarin er meer rust in haar beweging komt.

H. houdt van dansen, van het zich laten meedeinen op de bewegingsgolf die van binnenuit komt. Het is nochtans ook haar valkuil. Na afloop voelt ze zich vaak leeg en depressief. Het is een uitdaging om samen met haar te zoeken naar meer evenwicht tussen 'opgaan in' en 'afgrenzing'. Danstherapie biedt de mogelijkheid om beide uitersten meer in evenwicht te brengen en dat evenwicht ook lichamenlijk te ervaren.

## Besluit

Ik wil terugkeren naar mijn initiële vraag: Kan ik, als danstherapeut, een bijdrage leveren aan de behandeling van de meest kwetsbare jongeren op onze afdeling? Kan ik afstemming vinden met die jongeren?

De lacaniaanse psychoanalyse heeft me hiervoor een aantal handvatten gegeven. Het is belangrijk om in observaties oog te hebben voor de eigen oplossingen van de jongere. Hun individuele oplossingen in ere houden is van het grootste belang, omdat ze vaak een stabiliserende functie hebben. Afstemming vinden met die jongeren wil dus zeggen: hun individuele oplossingen respecteren.

Danstherapie kan voor die jongeren een meerwaarde hebben omdat ze hun de kans bieden om nieuwe verbindingen te leggen die voor 'houvasten' kunnen zorgen op het niveau van de drie ordes.

Woorden spelen een vitale rol in het reguleren van lichamelijke arousal. Dat betekent bij die jongeren niet noodzakelijk dat er moet worden gereflecteerd over ervaringen, maar veeleer dat de danstherapeut gaat benoemen wat er gebeurt. Hierbij wordt een verbinding tot stand gebracht tussen de lichamelijke ervaring en het symbolische.

Danstherapeuten kunnen bijdragen tot het vinden van een evenwicht tussen 'opgaan in' (eigen innerlijke belevingen) en 'structureren' (vat hebben op, weet hebben van).

Deze tekst raakt een aantal thema's aan, maar is niet verdiepend. Hij is een uitnodiging aan studenten en collega's danstherapeuten om de verschillende thema's die worden aangehaald verder te verdiepen en te verbreden.

## Eindnoten

- 1 Sandel, S. L., Chaiklin, S. & Lohn, A. (1993). *Foundations of dance/movement therapy: the life and work of Marian Chace*. Columbia: The Marian Chace memorial fund of the American Dance Therapy Association.
- 2 Pallaro, P. (2007). *Authentic movement, moving the body, moving the self, being moved*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- 3 Leijssen, M. (2006). Validation of the body in psychotherapy. *Journal of humanistic psychology*, 126-146.
- 4 Levy, F. (1992). *Dance movement therapy, a healing art*. Resto: AAHPERD.
- 5 Geldhof, A. (2016). *Wanverhoudingen. De pedofiel, de politicus, de filosoof en de vrouwen* (pp. 87-103). Leuven: Acco.
- 6 Demuyneck, J. (2016). *Inleidingen in de Lacaniaanse psychoanalyse*. Leuven: Acco.
- 7 Vanheule in Kinet, M. (2015). *Als het lichaam spreekt*. Antwerpen: Garant.
- 8 Moore, C.-L. & Yamamoto, K. (1988). *Beyond words, movement observation and analysis*. Amsterdam: Gordon and Breach science publishers S.A.
- 9 Laban, R. & Ullman, L. (2011). *The mastery of movement*. Binsted: Dance Books.
- 10 Machiels, G. (2016). *Ingewikkeld*. Antwerpen: Vrijdag.
- 11 Stanghellini, G., Ballerini, M., Presenza, S., Mancini, M., Raballo, A., Blasi, S. & Cutting, J. (2015). Psychopathology of Lived Time: Abnormal Time Experience in Persons With Schizophrenia. *Schizophrenia bulletin* 42, 45-55.
- 12 Coaten, M. (2016). Dance and movement psychotherapy in acute psychosis: a new paradigm. *Crisis, creativity and society, dance movement therapy embodying interdisciplinary pathways*. Milaan: APID, 43-46.
- 13 Hackney, P. (2002). *Making connections, total body integration through Bartenieff Fundamentals*. London: Routledge.
- 14 Demuyneck, J. (2016). *Ibid.*
- 15 Hackney, P. (2002). *Ibid.*
- 16 Geldhof, A. (2014). *De namen van het genot. Lacan over jouissance en psychose*. Leuven: Acco; Geldhof, A. (2014). *Alleen met kunst. Drie gevalstudies over het sinthoom*. Leuven: Acco.
- 17 Hackney, P. (2002). *Ibid.*

- 18 Zie daarvoor *Resilient lives: building strength through dance movement therapy*, een film opgenomen gedurende de eerste conferentie van de European Association Dance Movement Therapy (EADMT) in Riga, Letland, tussen 26 en 27 september 2014, naar aanleiding van 20 jaar EADMT.
- 19 Het spiegelstadium is een ontwikkelingsstadium waarin het visuele lichaam centraal staat. Dat visuele lichaamsbeeld dient gevalideerd te worden door een grote Ander, *in casu* de volwassene die knikt 'ja, dat ben jij!', zodat de twee termen ik en ander een stabiele verankering krijgen in een derde symbolische term. Zie Geldhof, A. (2010). Men kan niet één worden, over het lichaam tussen taal en genot. *Psychoanalytische perspectieven* 28/1-2, 127-141.
- 20 Zie Demuyneck, J. (2016). *Ibid.*; Vanheule, S. (2013). *Ibid.*; Geldhof, A. (2014). *De namen van het genot. Lacan over jouissance en psychose*. Leuven, Acco.
- 21 Deutsch, H. (1986 [1934]). Over een type van pseudo-affectiviteit 'als-of'. *Psychoanalytische Perspectieven* 8, 87-100.
- 22 Vanheule, S. (2013). *Psychose anders bekeken, over het werk van Jacques Lacan*. Leuven: Lannoo campus.
- 23 De Ander die we met een hoofdletter schrijven wijst op de symbolische, talige dimensie (Demuyneck, 2016)
- 24 Geldhof, A. (2010). *Ibid.*
- 25 Vanheule, S. (2013). *Ibid.*



# Dramatherapie





# Diagnostiek en dramatherapie vanuit psychoanalytisch perspectief

## Mathieu Van der Straeten

### Inleiding

Diagnostiek wordt vaak gezien als een van de belangrijkste vertrekpunten om aan adequate behandeling te kunnen doen of om in aanmerking te komen voor terugbetaling. Van daaruit dient dan ook de vraag gesteld hoe dramatherapie op een vruchtbare manier kan worden ingezet in een diagnostisch proces zonder de cliënt te zeer in een hokje te dwingen. De vraag die we ons stellen is: wat kan de psychoanalyse ons op het vlak van diagnostiek bijbrengen en welke rol is binnen dat diagnostische proces weggelegd voor de dramatherapeut?

Een diagnostisch proces kan omschreven worden als een proces van vaststelling, herkenning, onderscheiding en omschrijving van problematieken met als doel om tot een classificatie te komen. De creatief therapeut kan bijdragen aan de intakeprocedure door in het diagnostische onderzoek de aard, oorzaken en instandhoudende factoren van de problematiek in kaart te brengen.<sup>1</sup>

Vanuit psychoanalytisch perspectief kunnen er twee vormen van diagnostiek onderscheiden worden: een diagnostiek van het particuliere en een diagnostiek van het singuliere. De eerste vorm viseert een zekere veralgemeenbaarheid van de symptomen (symptomen kunnen beschreven worden over mensen heen). Het tweede verwijst naar het feit dat de *functie* van het symptoom voor het subject daarentegen niet veralgemeenbaar is naar andere subjecten.

Als we onderzoeken welke bijdrage we als dramatherapeut kunnen leveren aan dat diagnostische proces, moeten we creatieve therapie onderscheiden van andere vormen van verbale therapie. Smeijsters stelt dat de essentie van creatieve therapie zich *in* het medium afspeelt.<sup>2</sup> Hiermee bedoelt hij dat de creatie (de rollen, de scènes...) tijdens het

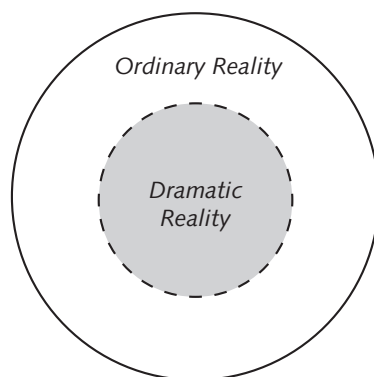
spel belangrijker is dan de ‘verbale’ nabespreking. Het medium linkt hij aan het concept *transitionele ruimte* van Winnicott, die het zelf omschreef als *transitional phenomena*: “The intermediate area of experience, between the thumb and the teddy bear, between the oral eroticism and true object-relationship, between primary creative activity and projection of what has already been introjected, between primary unawareness of indebtedness and the acknowledgement of indebtedness.”<sup>3</sup>

Volgens Johnson verschaft deze definitie van transitionele ruimte ons een uitstekende omschrijving van de omgeving die ‘gere-creëerd’ wordt binnen dramatherapie: een esthetische, imaginaire, metaforische ruimte waar binnen en buiten, zelf en ander, objectief en subjectief vermengd worden.<sup>4</sup>

Voor deze ruimte worden verschillende namen gebruikt: *playspace* of *Arts/Playspace*,<sup>5</sup> *ritual space*,<sup>6</sup> *liminal space*<sup>7</sup> of *therapeutic space*<sup>8</sup>. De term die we verder zullen hanteren, is die van Susana Pendzik, met name *dramatic reality*<sup>9</sup>. Zij stelt dat er binnen dramatherapie twee realiteiten zijn, namelijk ‘*dramatic reality*’ en ‘*ordinary reality*’. Pendzik stelt dat in tegenstelling tot verbale vormen van psychotherapie, waar de interventies hoofdzakelijk gebeuren in de actuele situatie (of via een proces van overdracht), dat binnen dramatherapie hoofdzakelijk gebeurt binnen de ‘*dramatic reality*’.

Dat omschrijft ze als: “A category of experience that is unique to dramatic interaction, which involves a tangible entrance into an imaginary realm, engaging in make-believe play, in as if behavior”.<sup>10</sup> ‘*Ordinary reality*’ is alles buiten die ‘*dramatic reality*’.

Ze benadrukt dat die concepten niet enkel van toepassing zijn op dramatherapie, maar op de verschillende vormen van creatieve therapie. Het woord ‘*dramatic*’ verwijst immers naar de oud-Griekse betekenis van het woord drama, wat zowel handeling als herhaling betekent.



## Assessment als hulpmiddel bij de diagnostiek

Om ons te helpen observeren, kunnen we gebruikmaken van assessmenttools. Hoewel diagnose en assessment soms in één adem genoemd worden, wil de diagnostiek vooral een bepaalde stoornis benoemen, daar waar bij assessment een fenomeen vooral systematisch onderzocht wordt.<sup>11</sup>

Vanaf de jaren zeventig begon assessment geleidelijk aan zijn intrede te doen in de creatieve therapie, op aandringen van andere disciplines in de gezondheidszorg.<sup>12</sup> Als belangrijkste redenen werden de betrouwbaarheid, kosteneffectiviteit, korte opnames en gewaarborgde kwaliteit van de opname aangehaald. Johnson, Pendzik & Snow geven volgende definitie: “Assessment is de determinatie van karakteristieken van een persoon, gebaseerd op observaties of fenomenen die gecategoriseerd zijn door een bepaald conceptueel schema ten behoeve van het begrijpen van een persoon of het plannen van interventies.”<sup>13</sup>

## Vier niveaus van observeren

Versillende auteurs, zoals Smeijsters, zeggen dat de kern van de therapie zich afspeelt binnen het medium zelf of anders gezegd in die *dramatic reality*.<sup>14</sup> Pendzik zegt echter dat de therapie zich op vier niveaus kan afspelen:<sup>15</sup>

1. Binnen de *dramatic reality*.
2. Buiten de *dramatic reality*, in de *ordinary reality*.
3. In de overgang tussen de *dramatic reality* en de *ordinary reality*.
4. Op een ander niveau dat zich nog niet manifesteerde binnen de vorige drie niveaus. Op een metaniveau dat bestaat uit onder meer overdrachtelijke en tegenoverdrachtelijke thema's.

Verbale vormen van psychotherapie gaan vooral gebruikmaken van niveau 2 en 4 om informatie te verzamelen over de cliënt. Aangezien binnen dramatherapie de vier niveaus aan de orde zijn, dienen we ons te richten op alle vier de niveaus.

### *Niveau 1: binnen de dramatic reality*

Hierbinnen kunnen we kijken naar zowel de vorm als de inhoud van wat er gebeurt. Onder inhoud verstaan we thema's, verhalen en rollen. De vorm gaat dan meer over

hoe dat alles ingevuld wordt (wordt alles belichaamd, op welke manier geeft de cliënt invulling aan de verschillende rollen, worden verhalen afgerond of blijven ze verder verglijden, komen ze steeds terug...?) Er zijn verschillende mogelijkheden om dat te gaan observeren binnen de *dramatic reality*. Hiervoor kan gebruikgemaakt worden van scoringslijsten, checklists en observatieschalen. Een voorbeeld hiervan is de observatiechecklist van Clevin. Andere mogelijkheden zijn onder meer het BASIC Ph-model van Mooli Lahad, waarbij gekeken wordt naar de copingmechanismen van de cliënt, en de Role Method van Robert Landy, waarbij de verschillende rollen (zoals die van de vader) en soorten rollen (zoals familiale rollen) geïnventariseerd worden.<sup>16</sup>

### *Niveau 2: buiten de dramatic reality in de ordinary reality*

De bekendste vorm om buiten de *dramatic reality* karakteristieken van een persoon te verzamelen is de nabespreking of sharing. Daarbij wordt vooral beschouwd hoe de cliënt terugkijkt op wat zich in het spel afgespeeld heeft en wat de connectie met het dagelijkse leven is.

Daarnaast is alles wat buiten therapie gebeurt natuurlijk ook deel van de *ordinary reality*. In een klinische setting komt die informatie onder meer uit individuele gesprekken, groepsmomenten, consultaties bij psychiaters en psychologen, maar het kan ook gaan om informatie van belangrijke figuren uit het leven van de cliënt. Daarnaast wordt er op verschillende plaatsen vaak gebruikgemaakt van psychologische testing.

### *Niveau 3: de overgang tussen dramatic reality en ordinary reality*

Een cliënt bevindt zich niet onmiddellijk in het spel. Bij aanvang van een sessie bevindt de cliënt zich in de *ordinary reality*. Bij het afsluiten van een sessie is het de bedoeling dat de cliënt zich opnieuw in die *ordinary reality* bevindt en niet is opgegaan in de *dramatic reality*. Er is met andere woorden een overgangsfase tussen de twee realiteiten.

Als dramatherapeuten kunnen we gaan kijken op welke manier en hoe vlot de overgang verloopt, wat faciliterende factoren zijn en wat niet. Die faciliterende factoren kunnen worden gelinkt aan wat Smeijsters 'de appelwaarde' noemt.<sup>17</sup> Appelwaarden geven aan welk appel een medium of werkvorm op een persoon doet en aan welke behoeften het medium tegemoet kan komen. Op die manier kan een appel ervoor zorgen dat iemand sneller en gemakkelijker in de *dramatic reality* stapt.

Verder is het niet zo dat iemand slechts één keer gedurende de sessie in en uit de *dramatic reality* stapt. Dat kan veelvuldig gebeuren en niet enkel bij aanvang en afloop van de sessie. Dat kan een bewuste keuze van een cliënt zijn, maar het kan ook onbedoeld

zijn. Een thema of rol kan voor cliënt prikkelen om dat te exploreren binnen het spel, maar het kan er evenzeer voor zorgen dat iemand uit de *dramatic reality* stapt, hetzij door te weinig affiniteit en gebrek aan interesse, hetzij door een te grote spanning, dreiging of weerstand. De juiste verhouding tussen distantie en empathie of esthetische distantie zijn hierbij van belang.<sup>18</sup>

Al die zaken verschaffen ons zinvolle informatie over hoe een cliënt dit alles ervaart.

#### *Niveau 4: het metaniveau of de subtekst*

Penzik gebruikt deze categorie om die zaken te benoemen die binnen de andere drie niveaus nog geen plaats hebben gekregen.<sup>19</sup> Ze stelt dat tijdens sessies, zowel binnen als buiten het spel, zich soms een ondefinieerbare subtekst kan ontwikkelen, die niet (of nog niet) kan uitgedrukt worden. Hierdoor ontstaat een soort van metarealiteit die invloed heeft op het therapeutische klimaat. Ze plaatst overdracht (en tegenoverdracht) binnen dit niveau (zoals onuitgesproken conflicten, sociale spanningen...).

### **Dramatherapeutisch assessment psychoanalytisch bekeken**

Diagnostiek en assessment hebben soms een ambivalente connotatie bij creatief therapeuten en bij uitbreiding bij velen werkzaam in de gezondheidszorg.

Vaak wordt het geven van een diagnose herleid tot het kunnen toekennen van een DSM-label. Verschillende auteurs zoals Vanheule en Verhaeghe hebben zich reeds negatief uitgelaten over dit classificatiesysteem. Vooral de evolutie van prototypische diagnoses naar de checklistdiagnose baart verschillende hulpverleners zorgen.<sup>20</sup>

In zijn pleidooi voor een functiegerichte diagnostiek is Vanheule van mening dat een alternatief dient te worden gevonden voor deze manier van diagnosticeren. Hij hekelt de schijnbare objectiviteit die de DSM pretendeert te waarborgen. Daarnaast schrijft hij het volgende:

“Terecht verlangen we van professionals dat ze geen willekeur aan de dag leggen en alles in het werk stellen om probleemsituaties zo objectief mogelijk in te schatten. Echter als we in het verlengde van Markovà en Berrios aannemen dat psychische symptomen niet louter natuurlijke objecten zijn die we van een afstand observeren, maar geconstrueerde fenomenen, kunnen we niet anders dan subjectiviteit in rekening brengen.”<sup>21</sup>

Hierin schuilt de kritiek dat er tijdens het diagnostische proces te weinig naar de cliënt zelf wordt geluisterd. Het is een warm pleidooi om te allen tijde te focussen op de cliënt zelf in plaats van op de diagnose. De diagnose moet in dienst staan van de cliënt en niet andersom.

Hij geeft hiervoor een alternatief, namelijk een functiegerichte diagnostiek. Hiervoor gaat hij terug naar Lacan. Een diagnostiek vanuit lacaniaans perspectief richt zich zowel op een studie van particulariteiten als van singulariteiten in het taalgebruik.<sup>22</sup> Met het particuliere wordt bedoeld een klassering van symptomen die vergelijkbaar zijn over subjecten heen (dat zijn de structurele en/of descriptieve kenmerken van symptomen). Psychodiagnostiek, aldus Lacan, is echter ook gericht op singulariteiten wanneer ze aandacht schenkt aan de niet-veralgemeenbare gebeurtenissen, incidenten en herinneringen die het psychische leven van een persoon tekenen. Een diagnose moet proberen te vatten hoe een persoon zijn psychische leed construeert, wat de niet-veralgemeenbare functie daarvan voor de persoon zelf is en hoe hij daarmee tracht om te gaan.

Binnen een functiegerichte diagnostiek dient de diagnosticus zich niet primair toe te spitsen op het detecteren van een stoornis, wel op de rol en de functie van een symptoom. Een symptoom heeft een functie, het is een poging, een oplossing van het subject om de werkelijkheid rondom hem te ordenen in een min of meer bevattelijk geheel. Indien die oplossingen werken [Lacan zal later spreken over '*sinthoom*'<sup>23</sup>], vormt dat geen probleem. Indien ze niet langer werken, kan een subject een lijden ervaren.

Indien we het accent gaan leggen op de functie van het symptoom zijn we gedwongen op een andere manier aan diagnostiek te gaan doen. We dienen de subjectieve logica van iemands functioneren te lezen. Functiegerichte diagnostiek resulteert in een casusformulering of casusconstructie.<sup>24</sup> In plaats van het labelen van een stoornis (bijvoorbeeld DSM) zal functiegerichte diagnostiek een georganiseerd narratief opleveren: een uiteenzetting die articuleert hoe iemands functioneren en disfunctioneren is georganiseerd.

Een casusformulering komt tot stand door observatiegegevens van de klinische setting, eventuele psychologische testing en materiaal uit de sessies. Als dramatherapeut zullen we vooral kunnen bijdragen aan dat laatste. Al het verzamelde materiaal wordt multidisciplinair besproken met als doel te verwoorden hoe een probleem georganiseerd is. Vanheule voegt eraan toe dat het een beredeneerde veronderstelling is. De diagnosticus dient zich te baseren op luisteren, observeren (eventueel aangevuld door testing) en brengt die in dialoog met theoretische ideeën en onderzoeksgegevens. Het zijn meestal geen longitudinale observaties. Het werk van een casusformulering bestaat uit een continue dialectiek tussen het verzamelen van klinische gegevens en het theoretisch geïnformeerd lezen van het verzamelde materiaal. Het is een abductief redeneren, waarbij klinische gegevens en theoretische redeneringen voortdurend in dialoog staan.<sup>25</sup>

## **Gevolgen voor het assessment**

Als we aannemen dat iedere cliënt naast een particuliere manier ook een singuliere manier heeft om zijn werkelijkheid te construeren en indien, volgens het analoge procesmodel, dat wat in het medium gebeurt ook iets zegt over de persoon zelf,<sup>26</sup> kunnen we besluiten dat wat in de *dramatic reality* gecreëerd wordt ook op een persoonlijke manier gebeurt. Bijgevolg dienen we binnen dat alles alle particulariteiten en singulariteiten te bekijken. Bestaat er een manier van assessment die hiermee verenigbaar is?

In de reeds hoger vermelde definitie zeggen Hoogduin & Hoogduin dat bij assessment een fenomeen vooral systematisch onderzocht wordt. Snow, Johnson en Pendzik benadrukken dat een goed assessment niet gaat om kwantiteit of cijfers maar om goede observatie. Bij een goede observatie worden de eigen veronderstellingen en denkkaders niet als vanzelfsprekend gezien, maar moet men openstaan voor nieuwe fenomenen en in die zin de cliënt de mogelijkheid geven zichzelf te laten zien.<sup>27</sup> Als we dat in ons achterhoofd houden, kan er wel degelijk aan assessment gedaan worden vanuit een psychoanalytisch perspectief.

## **Aanbevelingen**

Observaties dienen zo open mogelijk te gebeuren, met zo weinig mogelijk vooringenomenheid.

De bestaande assessmenttools kunnen waardevolle informatie verschaffen en laten ons toe gericht te gaan observeren. Echter focussen ze vaak op slechts een specifiek stuk van het verhaal. Indien men te veel de nadruk gaat leggen op de rollen die de cliënt inneemt, kan men aan andere zaken voorbijgaan, bijvoorbeeld aan de interactie. Elk assessmenttool werd ontwikkeld uit een noodzaak om iets beter te gaan onderzoeken. In het tot stand komen ervan namen zij die de tool ontwikkelden al dan niet bewust hun eigen achtergrond mee. Als therapeut dienen we ons bewust te zijn van die specifieke bril en de beperkingen die dat met zich meebrengt.

### *Heb aandacht voor het singuliere van de patiënt*

We moeten voorzichtig zijn met het gebruik van tools die al te veel gaan focussen op het waarom en de betekenis die een cliënt in het spel zou leggen. Voorbij alle symptoombeschrijvingen moet er in therapie aandacht zijn voor het detail en het meest eigene van een subject. Enkel wanneer we daarmee rekening houden kunnen we iemand helpen om tot een singuliere oplossing te komen.

Belangrijk is om datgene wat gespeeld wordt door de cliënt steeds in contact te brengen met de intenties van de cliënt. Het is een fundamenteel verschil of iemand bewust bepaalde acties in het medium stelt en of hij dat onbewust doet. In het eerste geval kan er sprake zijn van het gebruik van symbolen en metaforen,<sup>28</sup> in het geval dat de cliënt onbewuste elementen van zijn eigen psyche in de rol legt kan men spreken over dramatische projectie. Daarnaast is het zo dat wanneer een cliënt bewust een aantal zaken inbrengt, dat steeds onbewuste zaken met zich meebrengt. Het bevragen van de cliënt hierover en het toetsen van de connectie tussen spel en werkelijkheid gebeurt vaak tijdens de nabespreking, maar men kan ook in de *dramatic reality* zelf de cliënt daarover laten reflecteren, door bijvoorbeeld gebruik te maken van specifieke dramatherapeutische technieken.<sup>29</sup>

De aan psychodrama ontleende *terzijde*<sup>30</sup> of *transforming into the here and now*<sup>31</sup> tijdens een sessie Developmental Transformations zijn daar voorbeelden van. Op die manier kunnen de gedachten en belevingen van de cliënt onmiddellijk getoetst worden.

### *Niet enkel het waarom maar ook hoe telt*

Naast het observeren van de reden waarom een cliënt een bepaalde rol, personage of thema neerzet, kunnen we gaan kijken hoe hij dat doet. Hoe wordt er omgegaan met de blik, hoe is het gebruik van het lichaam en het inzetten van de stem? Dat zegt meer over de kwaliteit van wat in de *dramatic reality* voorkomt dan de kwantiteit. Dat neemt echter niet weg dat het zinvol kan zijn om na te gaan hoeveel keer een bepaald thema of een bepaalde rol in het spel opduikt. Het mag echter niet het enige zijn waarop wordt gefocust. Andere elementen die ons kunnen helpen om de kwaliteit van het spel te achterhalen zijn de verschillende dimensies van het spel van Johnson.<sup>32</sup> Dat zijn de mate van *ambigüiteit* (*ambiguity*) die een cliënt kan ervaren, de *complexiteit* van het spel (*complexity*), de mate waarin *emoties geuit worden* (*affect expression*), de *vraag naar interpersoonlijke nabijheid* (*interpersonal demand*) van de cliënt met andere personen in het spel en de verschillende *vormen van expressie* (geluid, beweging, woord, beelden, rollen) (*media of representation*). Die kunnen allemaal helpen om de kleur te ontdekken waarmee de cliënt in het medium staat.

### *De rol van de therapeut varieert naargelang de noden van patiënt en methode*

De *dramatic reality* is een ruimte die samen wordt gecreëerd door cliënt en therapeut. De therapeut zorgt voor veiligheid en dient een kader te voorzien waarbinnen de cliënt kan werken. De rol die de therapeut inneemt kan variëren naargelang de gehanteerde methode. Het is mogelijk dat de cliënt alleen de dramatische ruimte binnenstapt, of ze samen met de therapeut betreedt. Indien dat laatste het geval is, heeft de therapeut ook een directe invloed op datgene wat in het spel ontstaat. Het is belangrijk dat de



therapeut de cliënt ‘helpt’ om die realiteit vorm te geven en te exploreren en ze niet zelf gaat invullen. Ook hier dient de therapeut de nodige terughoudendheid aan de dag te leggen, opdat zijn eigen verlangens of assumpties de *dramatic reality* niet gaan bepalen.<sup>33</sup>

### *“Hoed u om te begrijpen” of: het gevaar van de nabespreking*

Nabesprekingen of een *sharing* kunnen waardevol zijn om de connectie spel-werkelijkheid te toetsen, maar ze houden ook een gevaar in. Door de uitspraak “*Gardez-vous de comprendre*” centraal te stellen in zijn klinisch werk wijst Lacan ons erop dat we voldoende ontheemd moeten zijn van het eigen ik.<sup>34</sup> Wie de woorden en ervaringen van de Ander probeert te begrijpen vanuit de eigen ervaringen, neemt zichzelf en zijn eigen onbewuste te sterk als referentiepunt. Demuyne wijst ons er terecht op dat creatieve therapie soms de neiging heeft om te veel en te snel te interpreteren.<sup>35</sup> Met interpreteren bedoelt hij het toevoegen van zin aan een symptoom vanuit het referentiekader van de therapeut zelf. Dat is geen pleidooi om geen woorden te geven aan iemand die in zijn proces is vastgelopen, maar eerder een uitdaging om in het medium de materialiteit te benadrukken. In plaats van in te gaan op de inhoud en de symboliek kan bijvoorbeeld de functie van de blik worden nagegaan, of hoe er wordt omgegaan met de stem, het lichaam...

We zouden zelfs kunnen stellen dat een nabespreking *au fond* niet bestaat of op zijn minst een incorrecte term is. Een nabespreking zoals die vaak gebruikt wordt, suggereert dat er een absoluut metaperspectief bestaat, van waaruit de Waarheid over de sessie kan worden gezegd. Die ‘nabespreking’ maakt in werkelijkheid deel uit van de sessie, waardoor er geen wezenlijk verschil is tussen beide.<sup>36</sup>

### *Het analytisch discours kan een kompas zijn voor de dramatherapeut*

Indien we niet enkel uitgaan van ons eigen weten, maar aannemen dat de beleving van de cliënt het belangrijkste is, dienen we datgene wat in het spel plaatsvindt en wat in de nabespreking gebeurt zo min mogelijk te beïnvloeden. Op zich doet het er minder toe of dat samenvalt met de effectieve werkelijkheid of niet. De geconstrueerde fenomenen zeggen ons iets over hoe het subject zijn werkelijkheid ordent, hoe hij zichzelf ervaart in de wereld, tegenover de ander. Lacan geeft ons zelf enkele belangrijke handvatten die ons helpen om binnen het werken met cliënten aandacht te hebben voor hun subjectiviteit. Hij maakt onderscheid tussen vier discours. Vier mogelijke manieren om een sociale band op te bouwen:<sup>37</sup>

- Het meesterdiscours: waarin de meester zijn weten over het subject uitspreekt.
- Het hysterische discours: waarin het subject zijn waarheid zoekt bij de meester.

- Het universitaire discours: waarin het weten aan een extern en schijnbaar 'objectief' referentiepunt wordt gekoppeld zodat het subject tot een object van dat weten wordt herleid.
- Het analytische discours: waarin een analyticus zijn eigen bewuste weten opschort om het onbewuste van het subject zoveel mogelijk spreekruimte te geven.

In het analytische discours staat het object-oorzaak-van-verlangen voorop, of het verlangen van de analyticus dat erop gericht is de analyse zo ver door te voeren dat het subject de meesterbetekenaars die zijn leven hebben georganiseerd te weten komt. Om die singuliere betekenaars te kunnen bereiken, moet een analyticus zijn eigen weten tussen haakjes zetten. Het is het enige discours waarbij het fantasme kan worden doorstoken. Maar het verlangen van de analyticus gaat nog verder en leidt het subject naar een weten hoe om te gaan met het reële, met de genieting.<sup>38</sup>

Met dat psychoanalytische discours als kompas zal een creatief therapeut zijn eigen weten tussen haakjes plaatsen en elke sessie als een nieuwe, onuitgegeven ervaring beschouwen. Therapeuten dienen zich dus actief bewust te zijn van hun interpretaties, hypothesen, voorveronderstellingen en die niet als waarheid voorschotelen aan de cliënt. Dat is iets wat vaak ondanks alle goede bedoelingen gebeurt. Hoe vaak gebeurt het niet dat een therapeut vanuit een reddersideaal of vanuit een verlangen naar bevestiging zijn kennis deelt met cliënten.

## Besluit

Als dramatherapeut kunnen we een belangrijke bijdrage leveren aan zowel het diagnostische als therapeutische proces van een cliënt. Er zijn verschillende assessmentmethodes voorhanden die ons daarbij kunnen helpen. Om een zo volledig mogelijke beeld te krijgen van de cliënt kunnen we kijken naar vier zaken: wat speelt er zich af in het spel binnen de *dramatic reality*, wat gebeurt er in de *ordinary reality*, hoe verloopt de overgang tussen die twee realiteiten en wat gebeurt er op metaniveau.

Om dat assessment verder te verfijnen volgen we Vanheule die een functiegerichte diagnostiek vooropstelt die resulteert in een casusconstructie. Assessmentmethodes kunnen nog steeds worden gebruikt indien we aan die vorm van casusconstructie doen, maar dat heeft wel implicaties op de behandeling. Meer nog, de behandeling wordt erdoor georiënteerd. Die zaken indachtig hoeven dramatherapie en diagnostiek binnen het psychoanalytische perspectief geen contradictio in terminis te zijn.

## Eindnoten

- 1 BVCT-ABAT vzw. (2010). *Beroepsprofiel van Creatief Therapeut*.
- 2 Smeijsters, H. (2000). *Handboek Creatieve therapie*. Bussum, Coutinho.
- 3 Winnicott, D. W. (2006). *Playing and reality*. London: Routledge.
- 4 Johnson, D. R. (1998). On the therapeutic action of the creative arts therapies: the psychodynamic model. *The Arts in Psychotherapy*, 25(2), 85-99.
- 5 Johnson, D. R. (1991). The theory and technique of transformations in drama therapy. *The Arts in Psychotherapy*, 18, 285-300; Johnson, D. R. (1998). *Ibid*.
- 6 McNiff, S. (1981). *The arts in psychotherapy*. Springfield, Illinois: Charles Thomas.
- 7 Lewis, P. (1993). *Creative transformation: The healing power of the arts*. IL: Chiron Publications.
- 8 Robbins, A. (1988). A psychoaesthetic perspective on creative arts therapy and training. *The Arts in Psychotherapy*, 15, 95-100.
- 9 Pendzik, S. (2006). On dramatic reality and its therapeutic function in drama therapy. *The Arts in Psychotherapy*, 271-280.
- 10 *Ibid*.
- 11 Hoogduin, C. & Hoogduin, K. (2008). *Handboek Psychopathologie*. Houten: Bohn Stafleu van Loghum.
- 12 Binnen dramatherapie zijn er vanaf de jaren zeventig door Eleanor Irwin, Barbara Sandberg en David Read Johnson en later in de jaren tachtig en negentig ook door Sue Jennings, Mooli Lahad en Robert Landy verschillende assessmenttools ontwikkeld. (Zie Snow, S., Johnson, D. R., & Pendzik, S. (2012). History of assessment in the field of drama therapy. In D. R. Johnson, S. Pendzik, & S. Snow, *Assessment in drama therapy* (pp. 5-30). Springfield, Illinois: Charles C Thomas.) Vaak werden deze ontwikkeld vanuit een bepaalde psychotherapeutische achtergrond, wat ervoor zorgt dat ze niet steeds even breed toepasbaar zijn.
- 13 Snow, S., Johnson, D. R. & Pendzik, S. (2012). *Ibid*.
- 14 Smeijsters, H. (2000). *Ibid*.
- 15 Pendzik, S. (2012). The 6-key model - an integrative assessment approach. In D. R. Johnson, S. Pendzik, & S. Snow, *Assessment in drama therapy* (pp. 197-222). Springfield, Illinois: Charles C Thomas.

- 16 Cleven, G. (2004). *In scène. Dramatherapie en ervaringsgerichte werkvormen in hulpverlening en begeleiding*. Houten: Bohn Stafleu van Loghum; Lahad, M., Shacham, M., & Ayalon, O. (2013). *The "BASIC Pb" Model of Coping and Resiliency*. London & Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers; Landy, R. J. (1994). *Drama Therapy*. Springfield, Illinois: Charles C Thomas; Landy, R. J. (2008). *The couch and the stage: Integrating words and action in psychotherapy*. New York: Jason Aronson Inc.
- 17 Smeijsters, H. (2000). *Ibid.*
- 18 Jones, P. (1996). *Drama as therapy. Theatre as living*. London: Routledge; Landy, R. J. (1994). *Ibid.*
- 19 Pendzik, S. (2012). *Ibid.*
- 20 Vanheule, S. (2015). *Psychodiagnostiek anders bekeken: kritieken op de DSM*. Leuven: Lannoo; Verhaeghe, P. (2010). *Het einde van de psychotherapie*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- 21 Vanheule, S. (2015). *Ibid.*
- 22 *Ibid.*
- 23 Lacan, J. (2005). *Le séminaire, livre XXIII, Le sinthome*. Paris: Seuil.
- 24 Vanheule, S. (2015). *Ibid.*
- 25 *Ibid.*
- 26 Smeijsters, H. (2000). *Ibid.*
- 27 Hoogduin, C. & Hoogduin, K. (2008). *Ibid.*; Snow, Johnson & Pendzik (2012). *Ibid.*
- 28 Smeijsters, H. (2000). *Ibid.*
- 29 Jones, P. (1996). *Ibid.*
- 30 Een terzijde of *aside* is een techniek die wordt toegepast binnen psychodrama, wanneer de protagonist een scène aan het spelen is, maar tegelijkertijd ergens anders lijkt te zijn. De protagonist krijgt de instructie zijn hoofd weg te draaien van de scène en die zaken te zeggen die hij denkt, maar niet uitspreekt. Gedurende de terzijde, blijft de scène doorgaan, maar de andere personages doen alsof ze datgene wat de protagonist zegt niet horen. (Zie Garcia, A. & Buchanan, D. R. (2009). Psychodrama. In D. R. Johnson & R. Emunah, *Current Approaches in drama therapy* (pp. 393-423). Springfield, Illinois: Charles C Thomas.)
- 31 De scène wordt getransformeerd door als therapeut uit de rol te stappen die je speelde en de cliënt als cliënt aan te spreken over wat zich werkelijk afspeelt tijdens de sessie. (Zie Johnson, D. R. (2005). *Developmental transformations: Text for practitioners*. New York: Institute for the Arts in Psychotherapy.)

- 32 Johnson, D. R. (2005). *Ibid.*
- 33 Johnson, D. R. (1998). *Ibid.*
- 34 Lacan, J. (1956). Situation de la psychanalyse et formation du psychanalyste en 1956. *Écrits* (pp. 459-491). Paris: Seuil.
- 35 Demuyneck, J. (2016). *Inleidingen in de lacaniaanse psychoanalyse*. Leuven: Acco.
- 36 Phil Jones geeft overigens met zijn kernprocessen aan dat therapie los kan staan van de nabespreking. Met andere woorden, zonder een nabespreking kan dramatherapie ook zinvol zijn. Zie Jones, P. (1996). *Ibid.*
- 37 Lacan, J. (1981). *Le Séminaire, Livre XVIII, L'Envers de la psychanalyse*. Paris: Seuil.
- 38 Demuyneck, J. (2016). *Ibid.*



# *Een werkvorm op maat*

## *Sophie Van Moll*

### **Inleiding**

Een creatieve therapie die zich laat inspireren door de ethiek en de concepten van de psychoanalyse is volgens mij bovenal een ‘creatieve creatieve therapie’. Ze zet het medium steeds op een nieuwe, andere, unieke manier in om de singulariteit en de creativiteit van het subject ruimte te geven en tegemoet te komen. Die singuliere mediumtaal is erop gericht om een geschiedenis te vertellen, de genieting af te boorden, of om een praktijk te vinden als behandeling van het intrusief reële. Als creatief therapeut dien je daarom ‘actief’ te kunnen afwachten, in de zin van iets mogelijk te maken en benieuwd zijn.

### **De logica van de casus**

In het werken met patiënten vertrek ik niet vanuit een diagnose, maar zoek ik naar de logica in het verhaal van de patiënt. In de woorden van Joost Demuynck: “Deze logica bestaat niet uit algemeenheden, maar precies uit details, de goddelijke details zoals Lacan zegt. Deze logica zal bestaan uit de axioma’s uit de geschiedenis van het subject, de toevallige uitspraken die hij heeft opgepikt, waar hij op een bepaald moment voor open stond en die op hem zijn ingeslagen, die een genieting op of in zijn lichaam hebben veroorzaakt, die zijn verhouding tot het symbolische (de taal), het imaginaire (zijn lichaam) en het reële (de genieting en het onmogelijke) hebben getekend, die zijn objecten van verlangen of de objecten oorzaak van verlangen hebben gevormd.”<sup>1</sup>

Ik vind het belangrijk om hiervoor de tijd te nemen, om de patiënt zijn eigen singuliere manier van genieten te laten construeren in therapie, en om ‘de taal’ van het subject

een plaats te geven in het medium. Dit psychoanalytische kader creëert een enorme speelruimte waarbinnen ik de mediums specifieke methoden, werkvormen en technieken aanpas en kneed tot die de patiënt passen.

### Een singuliere 'medium-taal'

Een voorbeeld hiervan is de individuele therapie van patiënte E. waarbij die zoektocht naar *dé perfecte werkvorm* een dialoog vormde, maar vooral ook een therapeutisch proces op zich was. Die weg liep namelijk analoog met haar zoektocht naar identiteit, waarbij ze zich vastklampte aan zaken die ze 'stutten' en 'pilaren' die haar recht hielden noemde, tot ze die zelf telkens opnieuw ook weer losliet. Ze was paniekerig op zoek naar een toekomstperspectief, een doel dat zin kon geven aan haar bestaan en zo de depressie zou oplossen. Ze legde de lat hierbij erg hoog en zocht naar verfijndheid en kunstzinnigheid; als een nieuw discours dat haar stabiliteit zou kunnen bieden.

In de sessies dramatherapie kwam dit tot uiting via het volgende proces: de therapie startte vanuit haar vraag om samen een toneelstuk te maken, waarbij E. eerst actrice wilde zijn, later regisseur. We lazen toneelteksten die we zouden kunnen spelen, om dan alles weer overboord te gooien omdat E. "misschien toch liever wilde zingen". We deden stemoefeningen en zongen nummers van Ramses Shaffy en Prince, om uiteindelijk toch weer bij de toneelteksten te belanden waarmee we gingen zingen, in flarden, improviserend. Ik stelde het medium en mezelf volledig ter beschikking, zodat E. er zich op haar manier van kon bedienen. Gedurende dat hele proces bestonden mijn interventies enkel uit het afbakenen van tijd en ruimte, het couperen van het grenzeloze van de mogelijkheden en het benoemen van wat er gebeurde in dit therapeutische proces. Het opbouwen van een betrouwbare therapeutische relatie stond daarbij centraal. In de overdracht voelde ik dat E. naar me opkeek, zocht naar een voorbeeld en naar bevestiging. Ze toetste steeds alles af; wat ik van iets vond, wat ik dacht, hoe ik iets deed. Ik stelde me daarom op als een 'Broken Toy'.

De therapeut als 'Broken Toy' is niet alwetend, noch onfeilbaar, maar net als iedereen een uniek persoon met eigen talenten en tekortkomingen.<sup>2</sup> Ik wilde me ervoor behoeden om in de meesterpositie terecht te komen en wilde het 'ideale beeld' dat E. zag doorbreken door een ander 'voor-beeld' te stellen, een van *good enough*. Het stond E. toe om meer autonomie van het zelf te ervaren. Haar zoektocht werd minder krampachtig en mocht een weg zijn in het hier en nu, die we samen bewandelden, zonder dat het einddoel in zicht moest zijn. Het zingen van flarden tekst werd zo haar taal in het medium, een taal waarin iets gebeurde, waarin zich iets van het verlangen én de angst van E. kon



manifesteren. Het hoefde niets te betekenen, niets voor te stellen, niet mooi te zijn. Het mocht enkel om de klanken gaan, om een dialoog van niets. Tegelijkertijd bezorgde dat haar ook angst, de klanken die “gewoon kwamen”, waarover ze nog weinig controle had en de betekenis die zoek was. Toch gooide ze dat niet meteen weg, werd het niet aan de kant gezet en had ze het gevoel iets gevonden te hebben waarvoor ze zich schaamde mocht iemand haar op de gang kunnen horen, maar wat ze “leuk mocht vinden van zichzelf”. Later werd het een manier om iets te zeggen, die klanken, woorden, flarden... Het werd iets van haar, waardoor het waarde kreeg. Er ontstond een verlangen naar het verder experimenteren met die vorm, zonder zichzelf daarin te moeten beoordelen. Het was niet iets van buitenaf dat ze dacht te moeten doen, dat goed zou zijn, maar iets dat ze zelf gekozen had, dat had kunnen ontstaan en groeien. Het was een ontmoeting geweest met het reële van de jouissance. En ze verstopte zichzelf niet meer, ze sprak opnieuw als verdeeld subject. Ze kon voorzichtig opnieuw toegang krijgen tot het tekort-aan-zijn dat haar betekent als subject.

## Actief afwachten

Om een singuliere mediumtaal te ontwikkelen, heb je dus tijd nodig. Iets wat ik geleerd heb in het werken met mensen met een diep mentale beperking, maar wat ik in het werken met iedere patiënt probeer te doen, is daarom *actief* afwachten. Actief in de zin van mogelijk maken en van benieuwd zijn, vooral naar de manier waarop de patiënt zich creatief zal gaan uitdrukken en de ontwikkeling daarvan.<sup>3</sup> Proberen niets te doen tot wanneer iets zich aandient en jezelf dan pas de vraag stellen: “Hoe kunnen we dit nu verder uitdiepen, of sterker maken, stabiliseren?”

Zo gaf ik individuele sessies aan L., een 51-jarige man met het fragiele-X-syndroom en autisme. In de eerste sessie greep L. meteen naar een oranje bal met belletjes in. Het spel evolueerde van het heen en weer gooien van de bal (letterlijk alleen maar dat) naar sessies waarin we samen een balspel creëerden met regels en structuur. In de sessies met L. was er veel tijd nodig om een vertrouwensband op te bouwen. De bal leek daarbij noodzakelijk om tot een minimale ontmoeting te komen, als intermediair object dat voor afstand zorgt (geen oogcontact) en tegelijkertijd een samen-gevoel creëerde. Ik liet mij ‘regelen’ door de bal. Later werden de structuur en de regels van ons spel ook zo’n intermediair object. Die vaste structuur maakte dat we binnen een bepaald patroon steeds meer konden improviseren en spelen. Er kwamen hindernissen en obstakels bij en er kwam meer beweging in L.’s gedragspatroon. Hij nam steeds meer initiatief en

maakte af en toe oogcontact. Ik bouwde rustpunten in om het heen en weer gooien geen overspoelend karakter te geven, door bijvoorbeeld letterlijk te gaan liggen.

Wanneer ik L. ging ophalen in de leefgroep, wist hij perfect wat we gingen doen. Het balspel was onze gedeelde taal in het medium om verder op te bouwen. Er ontstond een creatie van een soort eigen imaginaire wereld met de 'specialiteiten' van de autist, gebrandmerkt als 'stereotypieën' of 'obsessionele mechanismes'. Jean-Claude Maleval noemt die imaginaire wereld de *Ander van de synthese*. Die vertrouwde, routineuze wereld kan een open en evolutief karakter aannemen en kan de autist zeer dicht bij 'communicatie' brengen, wat een enorm creatief werk is! Via de overdracht kan de autist daarin ondersteund worden.<sup>4</sup> Door *actief* af te wachten, als 'voorspelbare' en 'geledigde ander' op het niveau van 'body as presence',<sup>5</sup> probeerde ik langzaam binnen te stappen in het universum van L. Hij aanvaardde dat, waardoor ik in de positie van de dubbel terecht kwam, als een reëel spiegelbeeld waaraan L. zich kon vastkoppelen, bijna als een autistisch object, helpend en beschermend bij het verkennen van de wereld, zonder daarbij de grote Ander te moeten ontmoeten. Ik kon de bijzondere taal van L. leren kennen en van daaruit zijn creativiteit aanspreken, een minimaal verschil introduceren. Via de overdracht kon dus gekomen worden tot een *Ander van de synthese*, tot een imaginaire andere Ander als suppletie voor het falende symbolische.<sup>6</sup>

L. vertoont reële tekorten op een aantal belangrijke ontwikkelingsdomeinen; cognitief, emotioneel, motorisch en communicatief, maar op die manier kon er tijdens de sessies toch een gedeeld contact ontstaan, een gedeelde focus, een ontmoeting in het medium. We konden samen thema's exploreren als *afstand-nabijheid, controle, angst, plezier, je goed voelen...* en dat in de concreet zintuigelijke wereld van het hier en nu. Een authentiek antwoord geven op wat 'is', dat was de inzet van de sessies. Met als doel dat L. kon ervaren dat er creatief omgegaan werd met zijn persoonlijke uitingen, hoe beperkt die ook waren. L. werd rustiger, de overgangen van en naar de leefgroep liepen vlotter, hij was minder boos en agressief, en vooral: er was contact!

## De creatieve creatief therapeut

Ik twijfel weleens of ik wel aan dramatherapie aan het doen ben tijdens bijvoorbeeld zo'n 'balspel', of tijdens het zingen van flarden tekst. Maar ik voel me letterlijk een 'creatief' therapeut, die dramatherapeutische werkvormen, methoden en technieken aanpast en kneedt tot ze de patiënt passen, of een andere manier van 'spel' aanbiedt indien het de singulariteit van de patiënt tot uitdrukking kan laten komen. De eerste sessies zijn dan ook steeds een definiëren en verfijnen van wat dramatherapie in die nieuwe context

zal inhouden, hoe het medium kan worden ingezet in functie van de patiënt. Dat leunt aan bij de ethiek van de psychoanalyse, waarbij de psychoanalyticus een expert is in de mate waarin hij beseft dat hij geen expert is en hij het niet-weten omarmt. Maar ook dat hij de cliënt/patiënt de ruimte geeft om zijn eigen geschiedenis, zijn eigen manier van genieten, zijn “eigen reële te laten omcirkelen in therapie”.<sup>7</sup> Het gaat hier om een kliniek van het reële, in die zin dat de bewerking van symptomen niet enkel door de klassieke interpretatie van een onbewuste waarheid gebeurt. Meer dan dat moet ze erop gericht zijn het genot, de genieting te raken.

Ik wil graag nog schrijven over een dramatherapeutische werkvorm die ik samen met mijn stagementor Lina Lenaerts ontwikkeld heb, en die ontstaan is vanuit de concepten en de ethiek van die liquide psychoanalyse. Het gaat om een werkvorm die toepasbaar is binnen het werk met depressieve patiënten die vanwege hun zware psychische lijden tot niets meer komen, laat staan tot spel.

## Een werkvorm op maat

Tijdens mijn werk op een afdeling voor volwassenen met angst- en stemmingsstoornissen kwam ik in contact met de patiënten van een ‘Rustgroep’. De naam zegt het al. Die mensen zijn helemaal ‘op’, ze komen tot niets meer, trekken zich terug uit het dagelijkse leven en lijken hopeloos vast te zitten in die impasse. Het *depressief genieten* voelt aan als een onoverkomelijk lijden. Naast de neurotische depressie zien we in die patiëntengroep ook het melancholische beeld. Kortweg kun je stellen dat binnen een neurotische depressie het subject zijn object-oorzaak-van-verlangen kwijt is en hierdoor stopt met verlangen. In de therapie dien je dan het ideaal te bevragen, de patiënt opnieuw op het spoor van zijn verlangen te brengen en daarvan in het medium een interpretatie te maken. Het melancholische subject daarentegen ‘leeft niet meer’. Hij staart in het gat. Hij bevindt zich in een impasse, doet niets meer, wil niets meer. Hij vindt geen oplossing om zich staande te houden in het leven. We dienen die subjecten dan ook te blijven opzoeken en met hen te blijven spreken over dagelijkse dingen, de gewone dingen van het leven. We moeten een appel doen op iets van de levensdriften zodat die patiënten opnieuw een keuze voor het leven kunnen maken.

Omdat ze vaak tot niets meer komen, is de stap naar therapie op zich al erg groot. Tijdens de sessies dramatherapie vallen remmingen op, inertie, een sterk verminderd spelvermogen, psychosomatische symptomen en een gebrek aan concentratie. Gevoelens van wanhoop en uitzichtloosheid staan centraal. Die patiëntengroep haakt snel af omdat iets te veel moeite kost, te veel energie vraagt of emotioneel te overspoelend is.

Ze beleven de sessies vanuit een *onder-* of *overdistantie*, waarbij een *onderdistantie* zich uit in verdriet, hyperventilatie, agressie, pijn of een verlies van veiligheid of controle en een *overdistantie* zichtbaar wordt bij patiënten die vertraagd, geremd of dwangmatig handelen, die ‘met de gedachten ergens anders zijn’ of in slaap vallen. Ze zijn niet in staat de sessies vanuit een *esthetische distantie*<sup>8</sup> te beleven, wat echter een vereiste is om toe te kunnen treden tot de *dramatische realiteit*<sup>9</sup>, die zo eigen is aan iedere vorm van dramatherapie.

Ik vroeg me af wat dramatherapie voor die doelgroep kon betekenen, wat het naast de wanhoop zou kunnen zetten en hoe dat dan vorm te geven. Als antwoord daarop ontwikkelde ik samen met Lina Lenaerts een nieuwe dramatherapeutische werkvorm die we langzaam als een vaste therapie hebben uitgebouwd. Een werkvorm op maat dus, waarbij we de psychoanalytische behandeling van de anorexie, zoals uitgewerkt door Carole Dewambrechies-La Sagna, toegepast hebben binnen de kliniek van de depressie en dramatherapeutisch hebben vormgegeven. Ik beschrijf die ontwikkeling.

### *Esthetische distantie*

Robert Landy<sup>10</sup> stelt dat in extreme gevallen van *over-* en *onderdistantie* eerst een vorm van dramatherapie geïndiceerd is die de esthetische distantie kan herstellen. En Donald Winnicott bedoelde met zijn uitspraak “Psychotherapy has to do with two people playing together” dat therapie plaatsvindt in een intermediaire speelruimte. Wanneer dat spelen onmogelijk is, moeten therapeuten zich eerst focussen op het transformeren of herstellen van spel.<sup>11</sup> Dat zijn bruikbare aanwijzingen voor het dramatherapeutische werk met de patiënten in de Rustgroep. We dienen op zoek te gaan naar een manier waarop we hen kunnen gidsen naar een staat van *esthetische distantie*; als een punt van spontaniteit waar iets kan gaan bewegen.

### *Depressie, een transstructureel affect*

Denken we ook aan Lacan die stelt dat het depressieve affect een effect is van de betekenaar op het lichaam en dus een effect van genieting. Ook dat heeft gevolgen voor de kliniek. In de behandeling van de depressie dienen we op te letten dat we die genieting niet doen zwellen maar net laten leeglopen. We hoeden ons er dus voor om aan betekenisverlening te doen, om te zoeken naar de betekenis van een symptoom of van het depressieve affect. Des te meer omdat we ook met melancholische subjecten te maken hebben die als subject ongearticuleerd blijven. Wel dienen we onze aandacht op andere zaken te richten, en onrechtstreeks weer leven binnen te brengen. Ook Cinzia Crosali Corvi benadrukt die aanpak om depressieve mensen weer *in gang te krijgen*, en heeft het over “*restaurer sa motivation à l’action*”.<sup>12</sup> Het gaat daarbij nog niet om een analyse van het

onbewuste (neurose), maar meer om een verschuiving van de aandacht. “Un déplacement du regard de la personne qui, au lieu d’être fixée sur le vide, sur le manque, au lieu de contempler le manque, est progressivement orientée vers un objet proposé.”<sup>13</sup>

### *Het begrenzen van de jouissance, zonder betekenis te mobiliseren*

Dit deed ons uitgebreider kijken naar de manier waarop psychoanalytica Carole Dewambrechies-La Sagna met zwaar anorectische meisjes werkt. Ze richt zich hierbij niet op de anorexie zelf, maar heeft het met hen over alledaagse dingen. In een interview met *Radio-a*<sup>14</sup> noemt zij de kliniek van de anorexie, een kliniek van het object (*le rien*), waarbij het lijdende subject in een positie hors-discours terecht komt. De verhouding tot de Ander van de taal is problematisch geworden en is veranderd in een verhouding met het niets. Een zwaar anorectisch meisje kan wel veel woorden gebruiken, maar spreekt om niets te zeggen.<sup>15</sup> Er zit geen subjectiviteit, identiteit in haar spreken, en ze uit geen greintje verlangen. Daarnaast gaat het om een subject dat uit de sociale band valt.<sup>16</sup> Dat alles heeft natuurlijk gevolgen. “Le discours impuissant à appareiller la jouissance dans une chaîne signifiante qui l’articulerait au lien social n’est plus d’aucun secours pour ces adolescents.”<sup>17</sup> Door de kortsluiting in het circuit naar de Ander staat het anorectische subject in direct contact met een grenzeloze genieting. Met haar symptoom, *het eten van het niets*, probeert ze een tekort te installeren in het reële. Door zelf in het reële te verdwijnen, kan ze haar positie terugvinden als subject dat spreekt, al is het dan vaak om niets te zeggen...<sup>18</sup>

Vandaar gaat het in de psychoanalytische behandeling van Dewambrechies-La Sagna, die ze voor deze patiëntengroep uitwerkte, in geen geval om de interpretatie van betekenaren, dus niet: “*Je eet niet omdat...*” Wel zoomt ze in op de alledaagse dingen van het leven. Zo spreekt ze met een patiënte over iets wat het meisje die dag gedaan heeft, of een boek dat ze aan het lezen is. Ze probeert te zoeken naar een dispositief dat opnieuw waarde kan geven aan dingen en het meisje haar subjectieve positie opnieuw kan doen opnemen. Ze probeert haar opnieuw in contact te brengen met haar eigen particuliere verhouding met het spreken, zodat er een andere oplossing ontstaat, wars van zin, om het genot te laten leeglopen. Het gaat dus niet om het werken met de zin van het symptoom, maar wel om het vinden van een singulier antwoord dat de jouissance voor het subject kan begrenzen zonder betekenis te mobiliseren.

Het zijn die drie benaderingswijzen – het mogelijk maken van een esthetische distantie, het *niet* zoeken naar betekenis en *wel* naar een spreken dat opnieuw waarde geeft aan dagelijkse dingen – die aan de basis liggen voor onze nieuwe dramatherapeutische werkvorm. Het gaat daarbij om het doorbreken van de wanhoop en het geven van een nieuw perspectief, in een contact waarbij men gewoon mag ‘zijn’.

### *Een eerste interventie*

Tijdens een van de sessies dramatherapie met de Rustgroep ontwikkelden we samen met de patiënten drie fantasierollen aan de hand van associatierondes en rekwisieten. We wilden die rollen tot leven wekken door ze zelf te belichamen in korte improvisaties. Wij (de dramatherapeuten) speelden dus voor de patiënten. We zorgden voor een duidelijke afbakening van het speelvlak, nodigden de patiënten uit om de functie van *regisseur* op zich te nemen en ons situaties aan te reiken waarin de verschillende rollen elkaar konden ontmoeten. Wat opviel was dat de sessie een scheppend karakter kreeg, in de zin van het letterlijk activeren van iets, van samen iets creëren, tot leven wekken, het levend maken van die rollen als een positieve ervaring. Na de sessie gaven de patiënten aan hoe aangenaam het was dat ze *niets hadden moeten doen*, en *gewoon hadden mogen kijken*. Er was nochtans veel gebeurd.

De kernprocessen<sup>19</sup> impersonatie & personificatie, interactief publiek en spel waren duidelijk aan het werk. Verder hadden de patiënten veel meer woorden voor wat ze beleefd hadden in de sessie en konden ze een link leggen naar wat ze herkenden in hun eigen leven (kernprocessen: empathie & distantie; verbinding leven en drama).

Die interventie, het spelen voor de patiënten waardoor zij de rol van getuigen, regisseur en interactief publiek op konden nemen, zorgde ervoor dat de patiënten vanuit een *esthetische distantie* betrokken konden zijn bij de spelsituatie. De tussenkomst faciliteerde een ruimte voor verbeelding en zelfs humor. Er bewoog iets, er was weer leven. Het veilige kader van er gewoon te mogen 'zijn' los van verwachtingen en verplichtingen, en het verschuiven van hun rol van actieve deelnemer naar die van *actieve getuige*, deden een appel op de patiënten. Daarbij kwam dat het in die sessie niet om henzelf draaide, maar om de fantasierollen. Dat zorgde voor een veilige distantie, die de ruimte gaf om eigen ervaringen, ideeën en gevoelens op de rollen te projecteren (kernproces: impersonatie). Er verscheen een efficiënte toegangspoort die het mogelijk maakte een gezamenlijke verhouding te hebben tot de *dramatische realiteit*, en een *levend* perspectief te introduceren. We bouwden die toegangspoort uit tot een volwaardige therapiemodule, een werkvorm waarmee de patiënten opnieuw konden worden betrokken in een *dramatische realiteit* die veilig aanvoelt, omdat ze vanuit de rol van getuige, interactief publiek en/of regisseur, dat wat er *speelt*, kunnen 'aanschouwen'.

### *'Schouwtoneel', een werkvorm*

Het dramalokaal wordt duidelijk opgedeeld in een speelvlak (dat leeg blijft) en een vlak voor het interactieve publiek, waarin een rij stoelen wordt opgesteld. Op de scheidelingslijn van die ruimtes, staan twee grote houten blokken. Op een van de blokken ligt een dik, zwaar boek opengeslagen, naast het andere ligt een kussen. De dramatherapeuten

spelen voor de patiënten een geïmproviseerde scène. De patiënten kunnen zelf kiezen in welke mate ze zich engageren in het dramatische spel. Ze kunnen simpelweg kijken naar de situatie, maar ze kunnen er ook vat op hebben en interveniëren. Nadat de dramatherapeuten de improvisatie gestart zijn, kan het spel op drie manieren gestopt en veranderd worden.

1. *Een patiënt slaat het boek dicht.* Een patiënt die deze handeling uitvoert, wil dat de gespeelde scène een andere kant opgaat, een andere sfeer krijgt, om welke reden dan ook. Hij hoeft daarom zelf niet meteen te weten wat er veranderd moet worden, daar kan ook in groep over nagedacht worden.
2. *Een patiënt legt het kussen bovenop de blok.* De patiënt kan nu voor een van de rollen (of beide rollen) ‘zorgen’ door die iets te geven wat helpend kan zijn in de gespeelde situatie. Dat kan een voorwerp zijn, maar ook een gevoel, een gedachte, een doel, een persoon of...
3. *De spelers (therapeut en co.) stoppen het spel door in hun handen te klappen.* Hiermee vragen de spelers hulp van het interactieve publiek. Mogelijke vragen zijn; “Wat nu?” of “Mijn rol zoekt iets om...” of “Hoe kan ik aan andere rol uitleggen dat...?” of...

Wanneer de scène afgelopen is, wordt er steeds geëindigd met een rituele afronding.<sup>20</sup> Inhoudelijk zullen de scènes steeds een link bevatten met dagelijkse dingen (bijvoorbeeld: personages staan op en beginnen aan de dag, zoeken naar een hobby, gaan op reis, willen allebei een andere kant op, bereiden het kerstmaal voor...) Er wordt nooit een dubbele laag gesuggereerd of met metafoor en symbool gespeeld. Het gaat niet om betekenisverlening zoals in een re-educatieve of reconstructieve werkwijze.<sup>21</sup> Het gaat om het aanspreken van iets van de levensdrift, en het lamleggen van de genieting die in het depressieve affect schuilt, zoals in de behandeling uitgewerkt door Dewambrechies-La Sagna. Door die thema's wordt de patiënt getuige van het leven en doorbreken we de zwarte negatieve bubbel waarin hij vastzit. Dramatherapie heeft een spelkarakter en die speelse signatuur kan bij deze patiëntengroep net ontstaan door de klemtoon op het spelen zelf te leggen, en niet op zijn metaforische betekenis. Het gaat hier niet om interpretaties of betekenisverlening, noch om het doorwerken van problemen. Het spel zélf doet een appel op de patiënt en nodigt hem uit iets of net niets met het medium te doen. Dat gebeurt aan de hand van de kernprocessen empathie en distantie, en het interactieve publiek (aangezien de rol van de patiënt verschuift naar die van actieve getuige). We passen de doorgangspoort naar de *dramatische realiteit* dus aan in functie van de Rustgroep, met als einddoel: het beogen van een *esthetische distantie*. Daarmee kan dan in het medium worden verder gewerkt door een gezamenlijke verhouding tot de *dramatische realiteit* én een *levend* perspectief te introduceren in ‘het Schouwtoneel’.

De distantietechnieken die we in deze werkvorm gebruiken en die alle voor een beweging richting *esthetische distantie* zorgen (door empathie te vergroten of net afstand

te scheppen) zijn bijvoorbeeld; het spelen van fictieve gebeurtenissen (via fase 2 scène-spel<sup>22</sup> wordt er gespeeld met wat er 'is'; alledaagse dingen worden uitgespeeld in korte improvisaties; de empathie wordt vergroot bij de patiënt door te spelen met wat er 'is', 'leeft', het scènespel zorgt voor de nodige distantie), impersonatie (de therapeut als middel), humor, stops (zowel geïnitieerd door therapeut als door patiënt), verdubbeling (onderliggende gedachten en gevoelens worden benoemd en/of uitgespeeld), herhaling, duidelijke afbakening van het speelvlak, terzijdes (spelers vragen input aan getuigen), externaliseren (Wat heb je gezien? Hoe was dat? Een afsluitend ritueel).

### *'Eindtermen'*

Het doel van deze werkvorm is het weer mogelijk maken van leven, verlangen en spel. Zo beogen we dat de patiënt kan luisteren naar eigen onbewuste vragen of verlangens en hij zijn eigen grenzen kan aangeven. Dat hij actief deelneemt aan de sessies, geactiveerd raakt en een balans vindt tussen over- en onderdistantie en opnieuw kan werken in het medium, dat spel weer mogelijk is. Dat de patiënt getuigt van 'leven', en nieuwe woorden vindt in een waardevolle gemoedstoestand, met een tikje verlangen.

De werkvorm had opvallende effecten op de patiënten van de Rustgroep. Zo geldt er voor deze patiënten steeds een uitnodiging tot therapie, waardoor we nooit wisten hoeveel mensen er zouden deelnemen aan de sessie dramatherapie. Na het introduceren van 'Schouwtoneel' waren er steeds meer patiënten aanwezig en dat bleef een constante. De patiënten werkten niet *in* het medium, maar we zetten het medium wel in. De stap naar therapie, die voor de patiënten van de Rustgroep een hele opgave is, werd op die manier hanteerbaar, waardoor er zelfs iets ging bewegen. De patiënten toonden meer initiatief.

### *Enkele concrete voorbeelden*

Voor patiënt A betekende 'Schouwtoneel' het doorbreken van isolatie. Die man zondeerde zich steeds af en besliste ook tijdens de sessies dramatherapie stevast om zich niet te verplaatsen naar het spelgedeelte van het lokaal. Na de introductie van de werkvorm en de duidelijke afbakening van speelvlak en getuigenvlak, kon hij verhuizen in de ruimte en deelnemen aan de sessies. Ook het gevoel dat er niets van hem verwacht werd, maar dat hij toch de mogelijkheid had om eigen gevoelens, ideeën, associaties... te projecteren op het spel, het verhaal, de personages en de therapeuten, zorgde voor een veilig klimaat waarin zijn overdistantie een esthetische distantie werd.

Patiënte B kon na een scène waarin twee personages een nieuwe hobby zochten spreken over hoe ze vroeger vaak gezwommen had en hoeveel deugd haar dat altijd had



gedaan. Ze kwam op verhaal en kon vertellen hoe ze zichzelf de voorbije jaren had weggecijferd. Er ontstond een spreken over een verlangen om weer iets voor zichzelf te hebben. Niet dat die vrouw zich meteen in een hobbyclub zou gaan inschrijven, maar er kon in die sessie iets naast de wanhoop staan, ze introduceerde een levend perspectief in haar zwarte bubbel.

Toen de personages een vakantiebestemming zochten, wierp patiënt C zich op als Parijskenner. Hij woonde daar vroeger een tijd en leefde er een vrij leven vol muziek en mode. De groep en therapeuten hingen aan zijn lippen. Hij glunderde. In de verhouding tot de Ander van de taal die door de depressie veranderd was in een verhouding met het niets, leek patiënt C hier zijn positie terug te vinden als subject dat spreekt. Daarin valt voor hem misschien zelfs een oplossing te vinden, een singulier antwoord dat de genieting kan begrenzen zonder betekenis te mobiliseren, een sinthoom (als in een praktijk; het muzikant zijn).

### *Een therapeutisch proces: Aanschouwtoneel, Beschouwend Toneel, Schouwtoneel*

Er zijn zeker variaties van deze werkvorm te bedenken voor de toepassing ervan binnen verschillende doelgroepen. Maar interessanter is dat de werkvorm ook de mogelijkheid in zich draagt om verder uitgebouwd te worden in verschillende fases binnen het dramatherapeutische proces.

De eerste fase zouden we in dat geval moeten herbenoemen en omdopen tot 'Aanschouwtoneel'. Er wordt gewerkt aan het ontstaan van een esthetische distantie en het aanspreken van de levensdrift, via fictief scènespel. Door dagelijkse thema's wordt de patiënt getuige van het leven en wordt de zwarte negatieve bubbel waarin hij vastzit, doorbroken.

De tweede fase, zouden we 'Beschouwend Toneel' kunnen noemen, aangezien er wordt gespeeld met mythes, bestaande verhalen en archetypen. Die worden de patiënt aangereikt als mogelijke fantasma's om zich toe te verhouden en om zo zijn subjectiviteit te beleven en te articuleren. De patiënt kan in die fase via het medium zijn eigen verhouding tot de wereld, anderen, objecten, het reële... proberen te schrijven. De werkvorm helpt hem zoeken naar een symbolische constructie voor zijn lijden, maar ook naar zijn singulariteit, die onder de mist is verstopt.

De derde fase ten slotte, noemen we in dit model 'Schouwtoneel', als verwijzing naar de subjectieve rectificatie van de patiënt. Het is de patiënt zelf die 'verschijnt' op het toneel. In deze fase wordt dus aan de hand van eigen materiaal, reconstructief gewerkt. De patiënt neemt zijn verantwoordelijkheid in het lijden op en komt door het werken met eigen thema's in het medium terug op het spoor van zijn verlangen. De patiënt kan

een act stellen in de richting van zijn positie als verlangend subject of in de richting van een nieuwe praktijk. Het spreekt voor zich dat deze laatste fase niet bereikbaar, of niet geïndiceerd is voor iedere behandelgroep of iedere patiënt.<sup>23</sup>

Je kunt deze fases als losstaande fases zien, als aparte werkvormen, maar ze zouden elkaar, zoals gezegd, ook kunnen opvolgen in een therapeutisch proces. In dat proces zou je dan ook een verschuiving kunnen zien van de functionele rollen die een patiënt opneemt in de *dramatische realiteit*, namelijk van getuige/interactief publiek, over regisseur, naar acteur. En je zou de fases kunnen linken aan die van Emunah: van scènespel, over geënceneerd spel, naar verdiepende encenering.

Terug naar het schouwtoneel dus, als de weg terug naar de *dramatic reality*, of de weg terug naar het leven, een leven, iets levends, een sociale band. En zelfs als spelen met het leven en met het fantasma, als venster op de wereld.

## Eindnoten

- 1 Demuyck, J. (2017). *De logica van de casus*. Internationale leerstoel 25 jaar creatieve therapie 'Gelukkig is er kunst' op 2 december 2017, Gent, tekst opgenomen in deze bundel.
- 2 Van den Bossche, D. (2006). *Persoonsontwikkeling in Developmental Transformations vanuit Fenomenologisch Dialectisch Perspectief*. Hogeschool Zuyd, opleiding Creatieve Therapie.
- 3 Van Rompaey, K., De Haene, M., Van Gorp, E. & Vanneste, S. (2011). *Cluster Creatieve Ontplooiing*. Het GielsBos, DraMuDa, Gierle.
- 4 De Bel, G. (2011). *Autisme vanuit psychoanalytisch perspectief; op weg naar een niet-deficitaire visie: diagnostiek en behandeling herbekeken via een focus op creatie*. Scriptie, Universiteit Gent, Faculteit psychologie en pedagogische wetenschappen, Gent.
- 5 'Body as presence' is een term uit de dramatherapeutische methodiek *developmental transformations* en betekent dat je je lichaam en het lichaam van de ander niet als sociale objecten, als persoonlijkheden of als verlangend ervaart, maar simpelweg als aanwezig. Zie Johnson, D. (2000). *Developmental Transformations: towards the body as presence*. In P. Lewis & D. R. Johnson, *Current Approaches in Drama Therapy*. Springfield IL: Charles C Thomas.
- 6 De Bel, G. (2011). *Ibid.*
- 7 Anne Lysy, persoonlijke communicatie, Gent – PPaK, 11 februari 2017.
- 8 Esthetische distantie bevindt zich in het midden van het continuüm tussen *overdistantie* en *onderdistantie*. In een staat van esthetische distantie, is er dus sprake van een psychisch gezond functioneren, waarbij de patiënt de zaken zowel cognitief kan verwerken als emotioneel weet te verteren (Zie Landy, R. (1994). *Drama Therapy; Concepts, Theories and Practices*. Springfield, IL: Charles C Thomas) In dramatherapie betekent het dat iemand volledig betrokken kan zijn bij het dramatische (persoonlijke) materiaal, maar er ook van een afstand en vanuit een breder perspectief naar kan kijken. (Zie Henson, A. (2009). *Attachment Representations and Therapeutic Distancing as constructs in the Developmet of Working Alliance in Drama Therapy*. Thesis, Concordia University, Department of Creative Arts, Montréal.)
- 9 Pendzik stelt: "As long as we and our clients are involved in dramatic reality, we are doing drama therapy. Dramatic reality is a core concept in drama therapy and perhaps its most genuine feature." Het ontstaan van deze dramatische realiteit betekent een vertrek uit het gewone leven, naar een wereld die zowel feitelijk als hypothetisch bestaat. "It is the establishment of a world within a world." Het gaat dus niet om de verbeelding op zich, maar om het manifesteren van die verbeelding in het hier en nu. Zie Pendzik, S. (2006). On dramatic reality and its therapeutic function in drama therapy. *The Arts in Psychotherapy* 33, 271-280.
- 10 Landy, R. (1994). *Drama Therapy; Concepts, Theories and Practices*. Springfield, IL: Charles C Thomas.
- 11 Wallegheem, P. (2006). Door je vragen kan ik niet spelen! *Psychoanalytische Perspectieven* (24).
- 12 Crosali Corvi, C. (2010). *La dépression, affect central de la modernité*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

- 13 *Ibid.*, pp. 31-59.
- 14 Dewambrechies-La Sagna, C. (2014, september 21). l'anorexie chez les jeunes filles. (Radio-a, Interviewer). Radio-a is een psychoanalytisch georiënteerd radiostation, te beluisteren op het internet, via <http://www.radio-a.com>
- 15 Borgnis Desbordes, E. (2012). *L'anorexie, le féminin et l'amour*. Opgeroepen op 11 mei 2016 van <http://seer.psychologia.ufrj.br/index.php/abp/article/view/766/693>
- 16 *Ibid.*
- 17 Borgnis Desbordes citeert psychoanalyticus Philippe Lacadée in *L'anorexie, le féminin et l'amour* (2012), *ibid.*
- 18 Borgnis Desbordes, E. (2012). *Ibid.*
- 19 P. Jones (2007) onderscheidt negen kernprocessen die beschrijven waarom dramatherapie 'werkt', het gaat om negen manieren waarop drama- en theatervormen of processen therapeutisch kunnen zijn. Het gaat hierbij om dramatische projectie, dramatherapeutische empathie en distantie, rollenspel (impersonatie) en personificatie, het interactieve publiek en getuigen, belichaming (lichamelijke expressie), spel, verbinding tussen spel en werkelijkheid, transformatie. Deze zijn fundamentele processen binnen dramatherapie. Voor meer info, zie Jones, P. *Drama as Therapy; theory, practice and research [second edition]* (2007), 5. *Dramatherapy: therapeutic core processes*, pp. 81-134.
- 20 Zo kunnen de therapeuten door de patiënten in een beeld gezet worden, dat de gespeelde rol in de gespeelde situatie kan samenvatten, de patiënten kunnen ter afsluiting nog iets geven aan de verschillende rollen, of net iets aan hen vragen, iets meenemen, (dit als een variant op 'de wensput'),...
- 21 Onder Creatief Therapeutische Werkwijzen verstaat Smeijsters categorieën van met elkaar samenhangende doelstellingen. Ze komen tegemoet aan verschillende behandelvragen. Zie Smeijsters, H. (2008). *Handboek Creatieve Therapie*. Bussum: Coutinho.
- 22 Renée Emunah beschrijft vijf fasen in een dramatherapiekuur. De overgang van een fase naar de volgende ziet ze als een teken van therapeutische groei bij een therapiegroep, of als een positieve ontwikkeling in het proces van een individuele therapie. Het gaat om fase I 'Dramatisch spel', fase II 'Scènespel', fase III 'Rollenspel', fase IV 'Verdiepende enscenering' en fase V 'Dramatisch ritueel'. Die fasen zie je het best niet als rigide fasen, ze vloeien in elkaar over en kunnen elkaar overlappen. Je kunt aan de hand van deze vijf fasen ook een dramatherapie sessie beschrijven. Voor meer info over het 5-fasenmodel, zie Emunah, R. (1994). *Acting For Real, 2. Stages: Five Sequential Phases in Drama Therapy*, pp. 34-47.
- 23 In de psychose kan het gaan om een rol die de deelnemer beschermt tegen de impact van het reële, of om het vinden van een praktijk om met het reële om te gaan. (Joost Demuyndt, persoonlijke communicatie)

# Personalia

**Joost Demuynck** is praktijkvoerend psychoanalyticus van de New Lacanian School (NLS) en lid van de Kring voor Psychoanalyse en van de World Association of Psychoanalysis (WAP). Hij is docent aan Arteveldehogeschool in de opleiding creatieve therapie en trajectbegeleider in het Wit Huis – de Kade. Eerder publiceerde hij *Inleidingen in de lacaniaanse psychoanalyse* bij Acco.

**Antinea De Valck** is master in de klinische psychologie en beeldend therapeute met een eigen praktijk te Mere.

**Adelheid De Witte** is master in de moraalwetenschappen, bachelor in de beeldende therapie, beeldend kunstenaar en docent aan de Arteveldehogeschool in de opleiding creatieve therapie.

**Christel Embrechts** is als muziektherapeute werkzaam in het Psychiatrisch Centrum Caritas in Melle. Zij werkt er op de psychosezorg en ASAP (angst-, stemmings-, aanpassings- en persoonlijkheidsstoornissen). Ze is praktijklector muziek aan de Arteveldehogeschool in de opleiding creatieve therapie.

**Melanie Foulon** is als danstherapeute werkzaam in de Jeugdkliniek van Sint-Jozef, het centrum voor psychiatrie en psychotherapie te Pittem. Ze is praktijklector dans aan de Arteveldehogeschool in de opleiding creatieve therapie.

**Abe Geldhof** werkt in een privépraktijk te Gent. Hij is doctor in de klinische psychologie, verbonden aan de vakgroep psychoanalyse van Universiteit Gent, docent aan de Arteveldehogeschool in de opleiding creatieve therapie en lid van de Kring voor Psychoanalyse. Eerder publiceerde hij boeken over psychoanalyse, kunst, psychose en therapie.

**Dominiek Hoens** doceert filosofie en psychologie van de kunst aan de Arteveldehogeschool (opleiding creatieve therapie) en aan de Erasmushogeschool (dept. RITCS). Hij publiceerde over lacaniaanse psychoanalyse, continentale wijsbegeerte en hedendaagse kunst. Daarnaast is hij cohoofdredacteur van *S: journal of the circle for lacanian ideology critique* ([www.lineofbeauty.org](http://www.lineofbeauty.org)).

**Janna Van Der Heyden** is klinisch psychologe en creatief therapeute. Ze voert een psychoanalytische praktijk te Gent en is docent aan de Arteveldehogeschool in de opleiding creatieve therapie.

**Mathieu Van der Straeten** is als dramatherapeut werkzaam in het psychiatrisch centrum Sint-Jan-Baptist in Zelzate. Hij is docent aan de Arteveldehogeschool in de opleiding creatieve therapie en werkt als zelfstandig dramatherapeut. Hij publiceerde eerder in het *Tijdschrift voor Vaktherapie*.

**Stijn Vanheule** is klinisch psycholoog en als professor psychoanalyse verbonden aan de Universiteit Gent, waar hij tevens voorzitter is van de Vakgroep Psychoanalyse en Raadplegingspsychologie. Hij is praktijkvoerend psychoanalyticus van de New Lacanian School (NLS) en lid van de Kring voor Psychoanalyse en van de World Association of Psychoanalysis (WAP).

**Sofie Van Moll** is als zelfstandig dramatherapeute werkzaam in haar praktijk *molls-koop* in Lichtaart. Ze is lid van de Belgische Vereniging voor Creatieve Therapie en deelnemer aan het PPaK Gent (Programma Psychoanalytische Kliniek).

**Sabrina Vanpoucke** is als muziektherapeute werkzaam in het Psychiatrisch Centrum Caritas in Melle. Zij werkt er op de acute crisisafdeling, de jongerenafdelingen Jovo en de Branding en de afdeling voor mentale handicap De Meander. Zij is praktijklector muziek aan de Arteveldehogeschool in de opleiding creatieve therapie.

**Véronique Voruz** is praktijkvoerend psychoanalytica van de New Lacanian School (NLS) en lid van de World Association of Psychoanalysis (WAP). Ze is professor in de psychoanalyse aan de University of Leicester.