

PIPOL NEWS 32

4 mars 2011

*«T'es fou ? Tu n'as pas encore envoyé ton argument pour les simultanées ?»
(Une collègue à un collègue)*

Sommaire

[Simultanées du Pipol 5 : Le réel du praticien dans le tableau.](#)

[Simultáneas de Pipol 5: Lo real del practicante en el cuadro.](#)

[The simultaneous sessions of Pipol 5: The real of the practitioner within the picture.](#)

[Simultanee di Pipol 5: Il reale del professionista nel quadro.](#)

[Simultaansessies Pipol 5: Het reële van de clinicus in het schilderij.](#)



Bruxelles et ses nombreux coins verts. Parc de l'Abbaye de la Cambre.
(Photo : Laura Petrosino)



[EuroFederation
of Psychoanalysis](#)

Premier Congrès européen de Psychanalyse, le 2 et 3 juillet 2011
« La Santé mentale existe-t-elle ? »

Les simultanées, 2 juillet 2011 : Quand il y a de l'analyste chez le clinicien.

Les plénières, 3 juillet 2011 : Journée épistémique et politique

Simultanées du Pipol 5

Le réel du praticien dans le tableau

Ce que vous dévoilez n'est pas ce que vous projetez...

Houai-nan-tse (IIème siècle av. J.-C.)¹

Qu'est-ce qu'un témoignage quand il s'agit de celui de l'analyste dans le clinicien ? Etant donné que l'analyste n'est pas un être, mais plutôt une position qui se déduit de ses effets, nous pourrions supposer qu'il se trouve toujours, ou presque toujours, là dans les récits de cas ? Qu'est qu'il y a de nouveau ?

Dans les simultanées de *Pipol 5* il s'agit plutôt de témoigner d'un bout de réel qui encombre ou, à l'inverse, opère efficacement pour le praticien. Mais pour celui qui est dans la position de l'analyste, ne s'agit-il pas plutôt de s'oublier ? Comment l'inclure donc sans que cela ne devienne un autoportrait, c'est-à-dire, un récit du moi ?

Allons voir la peinture du Siècle d'Or pour laquelle la question de l'inclusion de l'artiste dans son acte est familière. Si depuis Dürer, le fait qu'un peintre choisisse comme thème d'un tableau sa propre personne n'est plus une nouveauté, c'est au XVIIème siècle que l'auteur est inclus comme une *instance opérante*, c'est-à-dire, le peintre surpris dans son acte de peindre².

Pensons à l'autoportrait *masqué* dans la *Vanitas* (1630) de Pieter Claesz où l'auteur est présent dans le tableau sous la forme d'un reflet dans une boule de verre : *Voilà l'art, voilà mon art !* semble vouloir nous dire Claesz. *Et me voici le pratiquant !, Quelle vanité que la peinture !*³

Allons aussi voir le *Peintre dans l'atelier* (1628) de Rembrandt et l'*autoportrait* de Goya même si il est beaucoup plus tardif (1790-1795) où nous trouvons représentés

¹ Cité par Philippe Sollers, *l'Eloge à l'infini*, Paris, Gallimard, 2001.

² Stoichita, V.-L., *L'instauration du tableau*, Paris, Droz, 1999, p.265-351.

³ *Ibid.*

l'artiste et sa toile. Regardons *L'Art de la peinture* (1665) de Veermer où on découvre le modèle et le peintre travaillant dos au spectateur.

Ces œuvres montrent comment l'artiste se représente à lui-même *en train de peindre* donnant différentes versions d'autoportrait, d'autoréflexion.

Dans les simultanées de *Pipol 5* il s'agit, au contraire, d'une autre inclusion dans le récit du cas (le tableau) ; non pas celle de la personne du clinicien, mais celle d'un réel auquel le sujet qui est dans la position de l'analyste a affaire.

Regardons cette fois le célèbre tableau de Vélasquez *Les Ménines* (1656) même si nous n'en parlerons pas comme Lacan dans son séminaire sur *L'objet de la psychanalyse* à propos de la fin de l'analyse. Pensons à ce tableau que Lacan fait parler comme une BD belge: *Fait voir !* dit l'infante, *Tu ne me vois pas d'où je te regarde !* répond Vélasquez en laissant entendre la non-réciprocité qui est à l'œuvre. Dans *Les Ménines* l'artiste s'introduit dans le tableau, mais il ne se peint pas dans un miroir⁴. Le miroir y est mais sur sa surface nous voyons une image qui, se trouvant en dehors de la représentation, n'est pas pourtant celle du peintre, mais celle du couple royal. Vélasquez est dans le tableau mais en tant que sujet divisé : qu'en est-il de son désir quand il se peint au milieu d'une scène royale ? Le tableau retourné, le tableau dans le tableau qui apparaît en premier plan, ne serait d'ailleurs qu'un leurre (au sens militaire du mot) ; on se perd en hypothèses sur ce que s'y trouve, et on ne voit pas la scène qui devrait crever les yeux⁵ : l'infante Marguerite et ses suivantes dans un tableau vivant. *Les Ménines* ne donnent pas, comme ses contemporaines, une version d'autoportrait à laquelle le spectateur pourrait s'identifier ; elles montrent, au contraire, ce qui est non spécularisable, non représentable : l'objet petit *a* caché, voilé par la jupe de l'infante Marguerite au premier plan⁶ et un sujet divisé par son désir monarchique.

⁴ Lacan, J., *L'objet de la psychanalyse*, Séminaire livre XIII, Leçon de 25 mai 1966, Inédit.

⁵ Depelsenaire, Y., *Un musée imaginaire lacanien*, Bruxelles, La lettre volée, 2008, p.77.

⁶ Lacan, J., *op.cit.*

*La peinture est-elle autre chose que l'art d'embrasser ainsi la surface d'une fontaine ?*⁷ se demande Alberti. Est-il possible d'introduire celui qui est dans la position de l'analyste dans le récit du cas sans faire un récit du *moi* ? nous interrogeons-nous. Vélasquez réponds *Oui !* A condition de s'y introduire en tant que sujet divisé, effet de la rencontre du réel.

Et pourquoi témoigner ? Dans quel but ? Montrer, être vu, se voir ? Vanité ? Questionnement ? Reconnaissance ? Quel désir est-il en jeu pour l'analyste ?

Prendre la parole dans une communauté psychanalytique demande de faire un pas de plus. Rendre compte du passage d'un *sujet qui se voit en train de peindre* à un *sujet qui soit pensé là même où il ne pense pas*⁸, y mettre son corps, s'exposer à l'erreur, au lapsus, à la faute et risquer l'image que nous avons de nous-mêmes, implique de faire face à notre propre manque et permet de sortir de la cage de notre narcissisme. Abandonner le confort de la conscience et de l'autoréflexion, ouvre à la communauté en rendant possible la transmission de la psychanalyse, transmission d'une expérience qui met le réel au premier plan.

Laura Petrosino

Secrétaire de simultanées de Pipol 5

⁷ Cette question fait allusion à Narcisse. Alberti, L. B., *De la peinture*, Paris, Macula Dédale, 1992, p. 135

⁸ Gueguen, P.-G., Foucault et Lacan à propos de Vélasquez : le statut du sujet de la représentation, la revue de la Cause freudienne n°55, Navarin, Paris, p. 146.

Simultáneas de Pipol 5

Lo real del practicante en el cuadro

Lo que revelamos no es lo que proyectamos...

Houai-nan-tse (siglo II A.C. J.-C.)⁹

¿Cómo pensar un testimonio cuando se trata de dar cuenta del analista que opera en el clínico? Considerando que el analista no es un *ser*, sino una posición que se deduce de sus efectos, podríamos suponer que él se encuentra siempre, o casi siempre, en los casos clínicos. ¿Qué hay de nuevo entonces?

En las simultáneas de *Pipol 5* se trata más bien de dar testimonio de un trozo de real que estorba u opera para el practicante. ¿Pero, aquel que se encuentra en la posición de analista, no debería más bien olvidarse de sí-mismo? ¿Cómo incluirlo, entonces, sin transformar el texto en un autorretrato, es decir, en un relato sobre el *yo*?

Vayamos a ver la pintura del *Siglo de Oro* que considera la cuestión de la inclusión del artista en su acto como uno de sus temas predilectos. Si desde Dürer, el hecho de que un pintor elija a su propia persona como motivo de un cuadro ya no es una novedad, es recién en el siglo XVII que el autor es incluido como una *instancia operante*, es decir, el pintor sorprendido en su acto de pintar¹⁰.

Pensemos en el autorretrato *oculto* en el *Vanitas* (1630) de Pieter Claesz en el cual el autor se encuentra en el cuadro bajo la forma de un reflejo en una bola de vidrio: *¡Aquí está el arte, aquí está mi arte!* pareciera querer decir Claesz. *¡Y aquí estoy yo practicándolo!, ¡Qué vanidad que es la pintura!*¹¹

Veamos también el *Pintor en el taller* (1628) de Rembrandt y el *autorretrato* de Goya aunque éste sea mucho más tardío (1790-1795) en los cuales encontramos representados al artista y su tela. Miremos *El Arte de la pintura* (1665) de Veermer en el cual descubrimos al modelo y al pintor trabajando de espaldas al espectador.

⁹ Citado por Philippe Sollers, *l'Eloge à l'infini*, Paris, Gallimard, 2001.

¹⁰ Stoichita, V.-L., *L'instauration du tableau*, Paris, Droz, 1999, p.265-351.

¹¹ *Ibid.*

Estas obras, que muestran cómo el artista se representa a sí-mismo *pintando*, constituyen diferentes versiones de autorretratos, de la auto-reflexión.

En las simultáneas de *Pipol 5* se trata, sin embargo, de otra forma de inclusión en el relato de un caso (en el cuadro); no la de la persona del clínico, sino la de un real con el que el sujeto que está en la posición del analista tiene que vérselas.

Miremos entonces el famoso cuadro de Velázquez *Las Meninas* (1656) aunque no nos refiramos al tema del fin del análisis como lo expresa Lacan en su Seminario *El objeto del psicoanálisis*. Pensemos en este cuadro que Lacan hace hablar como si fuera un BD belga: *¡Haz ver!* dice la infanta, *¡Tu no ves de dónde yo te miro!* responde Velázquez dejando entrever la no-reciprocidad que está en juego. En *Las Meninas* el artista se introduce en el cuadro sin por ello pintarse en un espejo¹². Hay un espejo en la pintura pero sobre su superficie vemos una imagen que, encontrándose por fuera de la representación, no es la del pintor, sino la de la pareja real. Velázquez se encuentra en su cuadro pero como sujeto dividido: ¿cuál es su deseo al pintarse en el medio de una escena real? La tela invertida, el cuadro en el cuadro que aparece en primer plano, no sería de hecho otra cosa que un señuelo (en el sentido militar de la palabra); nos perdemos en diversas hipótesis sobre lo que allí se esconde, y no vemos la escena que salta a la vista¹³ : la infanta Margarita y sus meninas en una pintura viviente. El cuadro de *Las Meninas* no ofrece, como sus contemporáneos, otra versión de autorretrato con el cual el espectador podría identificarse; esta pintura muestra, por el contrario, aquello que no es especularizable, aquello que no es representable: el objeto *a* escondido, velado por las faldas de la infanta Margarita en primer plano¹⁴ y un sujeto dividido por su deseo monárquico.

*¿La pintura es pues otra cosa que el arte de besar la superficie de un manantial?*¹⁵ se pregunta Alberti. ¿Es posible introducir en el relato de un caso a aquel que está en la

¹² Lacan, J., *El objeto del psicoanálisis*, Seminario Libro XIII, Clase del 25 de mayo de 1966, Inédito.

¹³ Depelsenaire, Y., *Un musée imaginaire lacanien*, Bruxelles, La lettre volée, 2008, p.77.

¹⁴ Lacan, J., *op.cit.*

¹⁵ Esta pregunta de Alberti hace alusión a Narciso. Alberti, L. B., *De la peinture*, Paris, Macula Dédale, 1992, p. 135

posición de analista sin que él se convierta en un relato sobre el *yo*? nos interrogamos. Velázquez responde *¡sí!* Con la condición de incluirse como sujeto dividido, efecto del encuentro con lo real.

¿Y por qué dar testimonio? ¿El objetivo es mostrar, hacerse ver, verse? ¿Vanidad? ¿Cuestionamiento? ¿Reconocimiento? ¿Cuál es el deseo que está en juego para el analista?

Tomar la palabra en una comunidad psicoanalítica requiere dar un paso más. Dar cuenta del pasaje de *un sujeto que se ve pintando* a *un sujeto que sea pensado allí donde él no piensa*¹⁶, poner el cuerpo, exponerse al error, al lapsus, a la falta de saber y arriesgar la imagen que nos hemos hecho de nosotros mismos, implica enfrentarnos a nuestra propia falta y permite salir de la jaula de nuestro narcisismo. Abandonar la comodidad de la conciencia y de la auto-reflexión, nos permite abrirnos a la comunidad y hace posible la transmisión del psicoanálisis, transmisión de una experiencia que pone lo real en primer plano.

Laura Petrosino

Secretaria de las simultáneas de Pipol 5

¹⁶ Gueguen, P.-G., Foucault y Lacan acerca de Velázquez : el estatuto del sujeto de la representación, la revue de la Cause freudienne n°55, Navarin, Paris, p. 146

The simultaneous sessions of Pipol 5

The real of the practitioner within the picture

What we reveal is not what we project...
*Houai-nan (2nd century B.C.)*¹⁷

How to think of a testimony when what is at stake is to account for the analyst operating within the clinician? Considering that an analyst is not a “being”, but a position deduced from its effects, we could suppose that he who is in the position of the analyst is always present in the clinical cases. What is new so?

The simultaneous sessions of *Pipol 5* are about bearing witness to a piece of real that either disturbs or operates for the practitioner. But, he who is in the position of the analyst, is he not supposed to forget himself? How to include him in the account without turning it into a self- portrait, that is, an account of the *ego*?

Let's look at *Golden Age* painting, which considers the inclusion of the artist in its act as one of its most frequent topics. After Dürer, the fact that a painter chooses his own image as the motif of a painting is no longer an innovation; but it is only in the 17th century that the author is included at an *operational level*, that is, the painter being surprised in the act of painting¹⁸.

Let's think of the self-portrait *hidden* in the *Vanitas* (1630) by Pieter Claesz, in which we discover the author as a reflection on a crystal ball: *Here is the art, here is my art!* Claesz seems to mean. *And here I am doing it!, What a vanity painting is!*¹⁹

Let's also look at the *Painter in the workshop* (1628) by Rembrandt and the *self-portrait* by Goya – even if this painting is much more recent (1790-1795) – where we find the artist and its canvas. Let's look at *The Art of painting* (1665) by Vermeer in which we discover the model and the painter, working with his back to the spectator.

¹⁷ Mentioned by Philippe Sollers, *l'Eloge à l'infini*, Paris, Gallimard, 2001.

¹⁸ Stoichita, V.-L., *L'instauration du tableau*, Paris, Droz, 1999, p.265-351.

¹⁹ *Ibid.*

These pieces of work which show the artist representing himself at the time of painting, constitute different versions of self-portrait, namely, of self-reflection.

However, what we propose for the simultaneous sessions of *Pipol 5* is a different sort of inclusion in the account of a clinical case (the picture); it is not about the person of the clinician, but about a real with which, he who is in the analyst's position, has to deal.

Let's see then the famous painting by Velázquez, *The maids of honor* (1656), even if we are not referring to the end of analysis - as Lacan does in his seminar on *The object of psychoanalysis* -. Let's think in this painting that Lacan makes speak as if it was a Belgium cartoon: *Make see!* the infanta²⁰ says, *You do not see from where I am looking at you!*  replies Velázquez, allowing us to see the non-reciprocity in question. In *The maids of honor* the artist introduces himself in the painting without painting himself on a mirror²¹. The mirror is there in the painting, but on its surface we see an image that -being outside of the representation- is not the painter's, but the reflection of the royal couple. However, Velázquez is included in his painting, but as a divided subject: what is his desire in painting himself amidst a royal scene? The inverted canvas, the painting in the painting which appears at the forefront, is nothing but a lure (in the military sense of the word); we get lost in a series of hypotheses on what is hidden there, and we don't see the scene that is blindingly obvious²²: the infanta Margarita and its maids of honor as a living picture. So, unlike its contemporaries, *The maids of honor* does not offer another version of a self-portrait to which he who looks at the painting could identify; this painting shows, on the contrary, that which is not susceptible of being specular, that which is not susceptible of being represented: the object *a* hidden, veiled by the infanta Margarita's skirt in the forefront²³ and a subject divided by his monarchical desire.

²⁰ 'Infanta' : daughter of a Spanish or Portuguese king.

²¹ Lacan, J., *The object of psychoanalysis*, Seminar XIII, Lecture from the 25th of May 1966, unpublished.

²² Depelsenaire, Y., *Un musée imaginaire lacanien*, Bruxelles, La lettre volée, 2008, p.77.

²³ Lacan, J., *op.cit.*

*Can painting be then different from kissing the surface of a spring?*²⁴ Alberti asks himself. Is it possible to introduce he who is in the analyst's position into the account of a case without turning it into an account about the *ego*? We ask ourselves. Velázquez replies *Yes!* On condition of introducing ourselves as divided subject, retrospective effect of the encounter with the real.

And why bear witness to our practice? What's the aim? Showing off, making ourselves seen, seeing ourselves? Vanity? Questioning? Recognition? Which is the desire in question for the analyst?

Taking the floor before a psychoanalytic community implies taking a further step. To move from a *subject who sees himself painting* into a *subject who is thought there where he does not think*²⁵, to bring our body in, to expose ourselves to error, slips, lack of knowledge and to risk the image that we have made of ourselves; it implies to face our own lack and it allows us to come out from the cage of our narcissism. To leave the comfort of consciousness and self-reflection, allows us to open up to the community by making possible the transmission of psychoanalysis, transmission of an experience that puts the real in the foreground.

Laura Petrosino

Secretary of the simultaneous sessions of Pipol 5

²⁴ This question alludes to Narcissus. Alberti, L. B., *De la peinture*, Paris, Macula Dédale, 1992, p. 135

²⁵ Gueguen, P.-G., Foucault et Lacan à propos de Vélasquez : le statut du sujet de la représentation, la revue de la Cause freudienne n°55, Navarin, Paris, p. 146.

Simultanee di Pipol 5

Il reale del professionista nel quadro

Quello che svelate non è quello che proiettate...

Houai-nan-tse (Iième siècle av. J.-C.)²⁶

Che cos'è una testimonianza quando si tratta di quella dell'analista nel clinico? Poiché l'analista non è un essere, ma piuttosto una posizione che si deduce dai suoi effetti, non potremmo supporre che egli si trovi sempre dentro al racconto di un caso? Cosa c'è di nuovo? Nelle simultanee di Pipol 5 si tratta piuttosto di testimoniare di un pezzo di reale che ingombra o, al contrario, che opera efficacemente per il clinico. Ma per colui che è nella posizione di analista, non si tratta piuttosto di dimenticarsi? Come includerlo affinché non diventi quindi un autoritratto, cioè un racconto dell'*Io*?

Andiamo a vedere la pittura del Secolo d'Oro per la quale la questione dell'inclusione dell'artista nel suo atto è familiare. Se dopo Dürer, il fatto che un artista scelga come tema di un quadro la sua propria persona non è più una novità, è nel XVII secolo che l'autore è incluso come *istanza operante*, cioè sorpreso nel suo atto di dipingere²⁷.

Pensiamo all'autoritratto *celato* nella *Vanitas* (1630) di Pieter Claesz dove l'autore è presente nel quadro sotto forma di un riflesso in una sfera di vetro: *Ecco l'arte, ecco la mia arte!* sembra volerci dire Claesz. *Ed eccomi in azione! Che vanità la pittura!*²⁸

Andiamo anche a vedere il *Pittore nell'atelier* (1628) di Rembrandt e l'*autoportrait* di Goya anche se più tardivo (1790-1795) dove troviamo rappresentati l'artista e la sua tela. Guardiamo l'arte della pittura (1665) di Veermer dove si scopre il modello e il pittore che lavora dando la schiena allo spettatore.

²⁶ Citato da Philippe Sollers, *L'Eloge à l'infini*, Paris, Gallimard, 2001.

²⁷ Stoichita, V.-L., *L'instauration du tableau*, Paris, Droz, 1999, p.265-351.

²⁸ *Ibid.*

Queste opere mostrano come l'artista si rappresenti a se stesso *mentre dipinge* dando versioni diverse di autoritratto, di autoriflessione.

Nelle simultanee di Pipol 5 si tratta al contrario di un'altra inclusione nel racconto del caso (il quadro); non quella della persona del clinico, ma quella del reale con il quale ha a che fare il soggetto che è nella posizione dell'analista.

Guardiamo questa volta il celebre quadro di Vélasques *Las Méninas* (1656) anche se noi non ne parleremo come fa Lacan nel suo seminario *L'oggetto della psicanalisi* a proposito della fine dell'analisi. Pensiamo a questo quadro che Lacan fa parlare come in un fumetto : *-Fa vedere!* dice l'infante, *Tu non mi vedi da dove ti guardo!* Risponde Vélasques lasciando intendere la non reciprocità che è all'opera. Nelle *Méninas* l'artista si introduce nel quadro, ma non si dipinge in uno specchio²⁹. Lo specchio c'è, ma sulla sua superficie vediamo un'immagine che, pur trovandosi al di fuori della rappresentazione, non è tuttavia quella del pittore, ma quella della coppia reale. Vélasquez è nel quadro, ma come soggetto diviso: che ne è del suo desiderio quando si dipinge in mezzo a una scena reale? Il quadro girato, il quadro nel quadro che appare in primo piano, sarebbe allora solo un miraggio (nel senso militare del termine); ci si perde in ipotesi su quello che vi si trova, et non si vede la scena che dovrebbe saltare agli occhi³⁰: l'Infante Margherita e il suo seguito in un quadro vivente. Le *Méninas* non danno, come altri quadri suoi contemporanei, una versione di autoritratto al quale lo spettatore potrebbe identificarsi; esse mostrano, al contrario, ciò che è non speculare, non rappresentabile: l'oggetto *a* nascosto, celato dalla gonna dell'Infante Margherita in primo piano³¹, e un soggetto diviso dal suo desiderio monarchico.

²⁹ Lacan, J., *L'objet de la psychanalyse*, Séminaire livre XIII, Leçon de 25 mai 1966, Inédit.

³⁰ Depelsenaire, Y., *Un musée imaginaire lacanien*, Bruxelles, La lettre volée, 2008, p.77.

³¹ Lacan, J., *op.cit.*

*Che altro è il dipingere se non abbracciare con arte quella stessa superficie della fonte?*³² si domanda Alberti. Noi ci chiediamo se è possibile introdurre, nel racconto del caso, colui che è nella posizione dell'analista, senza fare un racconto dell'Io? Vélasquez risponde *Si!* A condizione di introdursi in quanto soggetto diviso, effetto dell'incontro con il reale.

E perché testimoniare? Mostrarsi, far vedere, vedersi. Vanità? Interrogazione? Riconoscenza? Qual è il desiderio in gioco?

Prendere la parola in una comunità psicanalitica domanda di fare un passo in più. Passare da un *soggetto che si vede mentre sta dipingendo* a un *soggetto che sia pensato proprio là, dove egli non si pensa*³³, metterci il proprio corpo, esporsi all'errore, al lapsus, allo sbaglio, rischiare l'immagine che abbiamo di noi stessi; implica far fronte alla nostra mancanza e permette di uscire dalla gabbia del nostro narcisismo. Abbandonare la comodità della coscienza e dell'autoriflessione, apre alla comunità rendendo possibile la trasmissione della psicanalisi, trasmissione di una esperienza che mette il reale in primo piano.

Laura Petrosino
Segretaria della simultanee di Pipol 5

Traduzione: Cinzia Crosali

³² Alberti, L. B., *De la peinture*, Paris, Macula Dédale, 1992, p. 135 (Allusione alla fonte del mito di Narciso). Vedi anche: Alberti, *De picture*, II 26, p.46. : "*Che dirai tu essere dipignere altra cosa che simile abbracciare con arte quella ivi superficie del fonte?*"

³³ Gueguen, P.-G., Foucault et Lacan à propos de Vélasquez : le statut du sujet de la représentation, la revue de la Cause freudienne n°55, Navarin, Paris, p. 146

Simultaansessies Pipol 5

Het reële van de clinicus in het schilderij

Wat u ontsluit is niet wat u projecteert...

Houai-nan-tse (2de eeuw v. Chr.)³⁴

Wat is een getuigenis wanneer het deze van de analyticus in de clinicus betreft? Gegeven dat de analyticus geen kwestie van *zijn* is, maar eerder een positie die zich laat afleiden uit haar effecten, zouden we dan kunnen veronderstellen dat de analyticus altijd of bijna altijd in de verhalen van het geval terug te vinden is? Wat is er nieuw aan?

Tijdens de simultaansessies van *Pipol 5* gaat het er eerder om te getuigen over een stukje reële dat de clinicus de weg verspert of dat daarentegen juist zeer doeltreffend werkt. Maar gaat het er voor hij die zich in de positie van analyticus bevindt niet eerder om zichzelf te vergeten? Welke inclusie van de analyticus, zonder dat het een zelfportret zou worden, een verhaal van het *ik*?

Laat ons een blik werpen op de schilderkunst uit de Gouden Eeuw waarin de implicatie van de kunstenaar in zijn act gebruikelijk is. Als de keuze voor de eigen persoon als thema van het schilderij sinds Dürer niets nieuws meer is, is het in de 17de eeuw dat de auteur als *operante instantie* wordt meegerekend, wat betekent dat de schilder verrast wordt doorheen zijn act van het schilderen³⁵.

Denken we aan het zelfportret *Gemaskerd* uit de *Vanitas* (1630) van Pieter Claesz, waar de schilder in het schilderij aanwezig is onder de vorm van een reflectie in een glazen kom: *Ziedaar de kunst, ziedaar mijn kunst!* - lijkt Claesz ons te willen zeggen. *Hier ben ik, de uitvoerder! Wat een ijdelheid, het schilderen!*³⁶

Laat ons ook de *Schilder in het atelier* (1628) van Rembrandt en het *Zelfportret* van Goya eens bekijken – ook al is deze van een veel latere datum (1790-1795) – waar we

34 Geciteerd door Philippe Sollers, *l'Eloge à l'infini*, Paris, Gallimard, 2001.

35 Stoichita, V.-L., *L'instauration du tableau*, Paris, Droz, 1999, p. 265-351.

36 *Ibid.*

de kunstenaar en zijn doek afgebeeld zien. In *De kunst van het schilderen* (1665) van Vermeer ontdekken we het model en de schilder die met de rug naar de toeschouwer staan te werken.

Deze kunstwerken tonen hoe de kunstenaar zich *al schilderend* aan zichzelf voorstelt door verschillende versies van het zelfportret, van de zelfreflectie weer te geven.

Tijdens de simultaansessies van *Pipol 5* gaat het over een andere inclusie in het verhaal van de casus (het tableau); niet deze van de persoon van de clinicus, maar deze van een reële waarmee het subject dat zich in de positie van analyticus bevindt, te maken heeft.

Laten we deze keer het beroemde werk van Velasquez *De hofdames* (1656) bekijken, ook al zullen we er niet over spreken zoals Lacan dat deed in zijn seminarie *L'objet de la psychanalyse* met betrekking tot het einde van de analyse. Denken we aan dit schilderij dat Lacan aan het spreken brengt als een Belgisch stripverhaal: *Laat zien!* zegt het koningskind, *Je ziet me niet vanwaar ik je bekijk!* antwoordt Velasquez door de niet-wederkerigheid te laten horen die aan het werk is. In *De hofdames* introduceert de kunstenaar zich in het schilderij, maar hij schildert zichzelf niet in een spiegel³⁷. De spiegel is er, maar op zijn oppervlak zien we een beeld dat, zich buiten de representatie bevindend, nochtans niet dat van de schilder is, maar dat van het koningspaar. Velasquez is in het schilderij aanwezig, maar als verdeeld subject: wat is er van zijn verlangen wanneer hij zich te midden van een koninklijke scène schildert? Het omgekeerde schilderij, het schilderij in het schilderij dat op het eerste plan verschijnt, zou overigens slechts een valstrik zijn (in de militaire zin van het woord); men verliest zich in hypothesen over wat er zich bevindt en men ziet de scène niet die de ogen zou moeten vermoeien³⁸: het koningskind Marguerite en haar gevolg in een levendig tafereel. *De hofdames* geeft niet, zoals hun tijdsgenoten, een versie van het zelfportret waarmee de kijker zich kan vereenzelvigen: ze tonen daarentegen wat niet te spiegelen, niet te representeren is: het verdoken object *a*,

37 Lacan, J., *L'objet de la psychanalyse*, Le Séminaire Livre XIII, les van 25 mei 1966, onuitgegeven.

38 Depelsenaire, Y., *Une musée imaginaire lacanien*, Bruxelles, La lettre volée, 2008, p. 77

omsluierd door het kleed van Marguerite op het eerste plan³⁹ en een subject, verdeeld door zijn koninklijk verlangen.

*Is de schilderkunst iets anders dan de kunst om het oppervlak van een fontein op die manier te omhelzen?*⁴⁰ vraagt Alberti zich af. Is het mogelijk om diegene die zich in de positie van analyticus bevindt in het verhaal van de casus een plaats te geven zonder er een verhaal van het *ik* van te maken? vragen wij ons af. Velasquez antwoordt *Ja!* Op voorwaarde dat men zich er een plaats in geeft als verdeeld subject, effect van de ontmoeting met het reële.

En waarom getuigen? Met welk doel? Tonen, gezien worden, zich bekijken? IJdelheid? Bevraging? Erkenning? Welk verlangen speelt er voor de analyticus?

Het woord nemen in een analytische gemeenschap vraagt dat men een stap verder gaat. Rekenschap geven van de overstap van *een subject dat zichzelf ziet schilderen* naar *een subject dat daar gedacht zou worden waar hij niet denkt*⁴¹, er zijn lichaam plaatsen, zich aan de vergissing blootstellen, aan de lapsus, aan de fout en het beeld op het spel zetten dat we van onszelf hebben, impliceert dat we ons eigen tekort onder ogen zien en laat toe ons uit de kooi van ons narcisme te bevrijden. Het comfort van het bewustzijn en van de zelfbeschouwing verlaten, is een opening naar de gemeenschap door de transmissie van de psychoanalyse mogelijk te maken, transmissie van een ervaring die het reële op het voorplan plaatst.

Laura Petrosino

Secrétaris van de simultanées van Pipol 5

Vertaling: Glenn Strubbe

39 Lacan, J. *op. Cit.*

40 Deze vraag verwijst naar Narcissus. Alberti, L.B., *De la peinture*, Paris, Macula Dédale, 1992, 1992, p. 135

41 Gueguen, P.-G., Foucault et Lacan à propos de Vélasquez: le statut du sujet de la représentation, *Revue de la Cause Freudienne*, nr. 55, Paris, Navarin, p. 146