

SCHILDERTHERAPIE EN SCHILDERKUNST *

door Dr. C. BUIS

(Uit het Delta-ziekenhuis der Gemeente Rotterdam te Poortugaal, Geneesheer-Directeur Dr. F. J. Tolsma)

DE SCHILDERTHERAPIE ALS EXPRESSIE-THERAPIE

De schildertherapie behoort tot die groep van therapeutische methoden die uitsluitend de psychiatrie eigen zijn en waarvan verwacht wordt dat de patiënten tot hun genezing bijdragen door actief aan de behandeling deel te nemen.

Bij deze methoden beperkt de activiteit van de arts zich tot het scheppen van een situatie waarin de patiënt bewust tot handelen kan komen. Het resultaat van de activiteit van een patiënt kan de arts opnieuw tot actie brengen, bijvoorbeeld, wat de schildertherapie betreft, het bespreken met de desbetreffende patiënt van de door hem gemaakte schilderijen. Het nut van een dergelijke bespreking kan reeds liggen in de belangstelling die getoond wordt voor datgene wat de patiënt heeft gemaakt. Dit voegt echter niets toe aan de waarde die het tekenen en schilderen als uitingsmogelijkheid reeds heeft. Essentieel voor deze vorm van therapie blijft, dat de patiënt zelf tot handelen komt en wel op een voor hem eigen wijze op een gebied dat door zijn typische eigenschappen de mens in staat stelt tot het verwerkelijken van een van diens vele mogelijkheden zich te uiten. Een patiënt kan alleen dan schilderen, indien hij iets dóet met het penseel dat hij in zijn handen heeft en met het papier dat voor hem ligt. Het penseel vertolkt de actie van de patiënt in snelle en trage bewegingen, in sierlijke, luchtige, of in lompe en zware lijnen.

Stemming, temperament en motoriek concentreren zich in het penseel, dat op het vel papier de sporen van zijn beweging achterlaat.

Niet bij elke actievrije therapie valt het accent zozeer op de eigen of individuele wijze waarop de patiënt handelt. De therapieën, waarbij dat wel het geval is, noemen we 'expressie-therapieën'. In deze benaming komt tot uitdrukking de betekenis die het vermogen zich te kunnen uiten op een manier die karakteristiek

* Deze voordracht werd gehouden voor het Rotterdamse Genootschap voor Psychiatrie en Neurologie op 13 april 1965. De beschrijving en demonstratie van schilderijen van patiënten uit het Delta-ziekenhuis, zoals tijdens de voordracht plaats had, is in deze publikatie achterwege gebleven.

is voor een bepaalde mens, voor het bestaan van deze mens heeft. Behalve de schildertherapie vallen onder de expressietherapieën o.a. de bewegingstherapie, de speltherapie, de danstherapie en de muziektherapie.

De schildertherapie, waarbij het gebruik van de hand van zo'n grote betekenis is, zou op grond hiervan 'manuele expressietherapie' genoemd kunnen worden.

Elke schildering heeft een vlakverdeling en een compositie. De schildertherapie stelt dus ook eisen aan het constructief vermogen van een patiënt, zoals de schilderkunst dat aan de schilder doet. Dit wil echter niet zeggen dat het werk van patiënten tot de schilderkunst gerekend mag worden. Voor het bereiken van enig therapeutisch effect door de schildertherapie is het niet nodig dat een patiënt kunstzinnig te werk gaat evenmin als het bij de gesprekstherapie een vereiste is dat een patiënt de dichtvorm gebruikt. Een afdeling voor schildertherapie behoeft geen Akademie voor Beeldende Kunsten te zijn.

SCHILDERTHERAPIE EN CREATIVITEIT

Het is, naar ik meen, dan ook niet juist de schildertherapie op grond van dit constructieve element een 'creatieve' therapie te noemen. Mijns inziens wordt door deze benaming ten onrechte het begrip creativiteit verbonden met de schildertherapie. Het enkele kunstwerk van een heel enkele patiënt geeft daar nog niet het recht toe.

Deze miskennis van wat de schildertherapie is, wordt enerzijds in de hand gewerkt doordat het zien schilderen met verf en penseel gemakkelijk voorstellingen over schilderkunst oproept, terwijl, anderzijds deze misvatting verklaard kan worden uit een opvatting over creativiteit die uit psycho-analytische kringen afkomstig is.

In psycho-analytische zin is een kunstenaar en niet alleen deze, maar óók een willekeurige geesteszieke creatief, wanneer hij strevend naar lust, gedreven door onbewuste anale en fallische fantasieën, een voorstelling schildert, waarin hij bevrediging van deze fantasieën kan vinden ondanks de verhulling waarvoor deze zelfde voorstelling zorgt. Deze opvatting over creativiteit heeft weinig meer gemeen met dat wat hieronder verstaan wordt door anderen, die dit begrip omschrijven als het geïnspireerd worden vanuit een bewuste beleavings- en gevoelswereld, als 'intuïtie die alleen door en op het gevoel ontstaan kan' (Croce) of als een visionaire doorschouwing van de natuurlijke werkelijkheid, waarbij het slechts de kunstenaar gegeven is het voor zijn innerlijk oog geziene uit te beelden in een schilderkunstige vorm.

Uit onbewuste drijfveren komen toevalsvormen voort, maar deze zijn niet de uiting van een creatieve geest. Ik ben het eens met Plokker wanneer deze zegt, dat creativiteit vooronderstelt een geestelijke vrijheid en een welbewust kiezen. 'Vrijheid' zou ik in dit verband willen begrijpen als het niet gebonden zijn aan een Freudiaans onbewuste.

Het psycho-analytische oordeel over creativiteit houdt weliswaar niet in dat elke ongeschoolde in staat is tot het scheppen van kunstwerken, maar wel, dat ongeschoolde patiënten daartoe bij machte zijn op grond van een grotere beweeglijkheid van hun verdringingsmechanisme. In het recente en toonaangevende werk van Kris op het gebied van psycho-analytische kunstbeschouwingen kan men lezen dat 'in het ideale geval de psychotische kunstenaar ongeschoold is'. Ideaal met het oog op een duiding van hetgeen zo'n ongeschoolde kunstenaar produceert.

In psycho-analytische kringen wordt op grond van een theorie aangenomen dat patiënten creatief te werk gaan als zij schilderen. Buiten deze kringen wordt hier echter ook wel eens te lichtvaardig toe besloten, maar dan op grond van bijvoorbeeld het feit, dat het werk van de ene patiënt in bepaalde stijkenmerken verschilt van dat van een andere, zodat men uit een stapel schilderijen die schilderijen er uit kan halen die van een bepaalde patiënt zijn. Deze kenmerken van eigenheid wijzen echter nog niet op creativiteit. Zou dat zo zijn, dan zou iemand al schrijvende creatief zijn, want er zijn geen twee handschriften volkomen gelijk aan elkaar. Poslavsky heeft er laatst aan herinnerd dat er niveaus van eigenheid zijn: van het elementair biologische af tot en met het eigene op hogere niveaus. Alles wat individueel is, draagt nog niet het karakter van het eigene en alles wat een eigen karakter heeft is nog niet een uiting van creativiteit.

De keuze van het onderwerp van mijn voordracht brengt met zich mede, dat ik mij wat betreft de vormen van creativiteit die onderscheiden worden, moet beperken tot de kunstzinnige creativiteit en wel tot die op het gebied van de schilderkunst en dat ik de creativiteit van bijvoorbeeld de uitvinder en de creativiteit op het gebied van de kunstnijverheid buiten beschouwing moet laten. Slechts wil ik naar voren brengen, dat het maken van kunstnijverheidsproducten door patiënten op een essentieel punt verschilt van hun schilderen. Elk kunstnijverheidsproduct, ook als het door een patiënt gemaakt wordt, moet oorspronkelijk zijn en een eigen stijl hebben, wil men de maker ervan creatief kunnen noemen, maar het moet tevens mooi en artistiek verantwoord zijn, want een lelijk product wordt niet verkocht. In de schildertherapie komt het er niet op aan of mooi of niet-mooi

geschilderd wordt. De doelstelling is hier immers een geheel andere. Dat ook een schilderkunstig werk niet 'mooi' behoeft te zijn, maakt het schilderen dat patiënten doen nog niet gelijk aan kunstschilderen.

VORM, GEVOELSINHOUD EN FEITELIJKE INHOUD

Ter voorkoming van een spraakverwarring is het wenselijk het begrip 'inhoud' van een schilderstuk te omschrijven.

In de schilderkunst wordt hieronder verstaan — zij het misschien niet door iedereen — de gevoelens, de innerlijke belevingen die de schilder in zijn werk heeft uitgedrukt, zoals een bepaald schoonheidsideaal, gevoelens van devotie, van sociale bewogenheid, een streven naar gratie, een lyrische verliefdheid op het leven of een verering van de wereld van het exacte, enz. Deze woorden, waarmee men de gevoelsinhouden van bepaalde schilderstukken heeft omschreven, zijn uiteraard niet in staat om de gevoelens van de schilder zo treffend en volledig kenbaar te maken als deze dit kan door middel van de schilderkunstige vorm.

Inhoud, in de betekenis van 'gevoelsinhoud', moet worden onderscheiden van de 'feitelijke inhoud', dat is het onderwerp, de voorstelling, het plaatje, het motief van het schilderstuk. De feitelijke inhoud is de kapstok waaraan gevoelsinhoud en vorm worden opgehangen. Een veldslag kan het onderwerp zijn van een schilderstuk, maar de ene schilder zal deze veldslag afbeelden op een wijze die zijn verering van het heldendom der vechtenden duidelijk maakt, terwijl een andere schilder zijn afgrijzen voor het aflachten van mensen in het stuk weet te leggen. Verering en afgrijzen zijn hier de gevoelsinhouden en het is de schilderkunstige vorm, waarin zij door het scheppend vermogen van de kunstenaar tot zichtbare en artistieke werkelijkheid worden. Het onderwerp is steeds een dankbaar studieobject geweest zowel voor historici als voor moralisten en psycho-analytici.

In deze voordracht wil ik echter aan het woord 'inhoud' de betekenis geven van 'feitelijke' inhoud, dus niet die van 'gevoels' inhoud. Zowel in studies over schildertherapie als in psycho-analytische kunstbeschouwingen en ook wanneer psychiatrische verschijnselen zoals wanen en hallicunaties beschreven worden, bedoelt men met inhoud immers eveneens de feitelijke inhoud. Plokker, bijvoorbeeld, gebruikt in zijn studie over de schilder*therapie* het woord 'inhoud' om er de voorstelling, het onderwerp mee aan te duiden. Spreekt hij in deze studie over de schilder*kunst*, dan gebruikt hij, om de gevoelsinhoud van een werk te karakteriseren, termen als 'de innerlijke bewogenheid van de

schilder' en 'de emotionaliteit van het werk'. Volgens hem treft men in het werk van schizofrene patiënten geen spoor van een dergelijke bewogenheid aan. De 'formele karakteristica' van hun schilderijen ziet hij dan ook niet, zoals in de schilderkunst, in een onverbreekelijke eenheid met een innerlijke bewogenheid. Volgens Plokker zijn de schilderijen van schizofrenen, de uitzonderingen buiten beschouwing gelaten, een primitieve, niet-kunstzinnige expressie van emoties en ervaringen die zij vóór hun ziekte niet kenden.

In de psycho-analytische literatuur over de schildertherapie en de schilderkunst komt men het woord 'inhoud' eveneens tegen als synoniem voor onderwerp en voorstelling. Maar nu kan men in de hoofdstukken, welke over kunst handelen, geen uitdrukking vinden die verwijst naar een gevoelsinhoud die een drijfveer tot het scheppen van kunst zou kunnen zijn; ofschoon, om met de schilder Braque te spreken, emoties het zaad zijn waar een schilderstuk de bloem van is. Het ervaren van lust bij het scheppen van een kunstwerk is niet hetzelfde als uitbeelden van lust-gevoelens in enigerlei vorm.

Plokker vindt bij de beoordeling van de schilderijen van patiënten de vorm belangrijker dan de inhoud, omdat niet deze inhoud, maar de vorm kenmerken toont die karakteristiek zijn. Psycho-analytici daarentegen hechten meer waarde aan de inhoud. Zij gaan bij de beoordeling zowel van een kunstwerk als van de schildering die van een patiënt afkomstig is uit van het zichtbare onderwerp in het schilderstuk om daaruit af te leiden welk onderwerp de schilder niet bewust voor ogen stond toen hij schilderde. Dit andere onderwerp is de representant van een driftobject. Een vooruitgestoken en uitgerekte onderlip stelt in een van de beeldhouwwerken die Kris in zijn reeds genoemde studie bespreekt een penis voor. De uitgerekte onderlip is de waarneembare voorstelling, waarin een psycho-analyticus een penis weet te ontdekken. Deze penis representeert degene bij wie de beeldhouwer onbewust wèl en bewust géén felatio wil bedrijven.

Een ander voorbeeld dat de betekenis kan verduidelijken die het onderwerp in een psycho-analytische kunstbeschuwing heeft, betreft een schilderstuk van Leonardo da Vinci, waarop deze Christus heeft uitgebeeld in het gezelschap van twee vrouwen, Maria en Anna. De duiding van Freud, dat L. da Vinci met deze beide vrouwen de moeders bedoeld heeft, die hij in zijn jeugd gekend had, wordt door Kris aangevuld met nog een duiding. Hij laat aan de hand van dit voorbeeld zien hoe er in de schilderkunst een verband aanwijsbaar is tussen het onderwerp en de vorm waarin het onderwerp wordt uitgebeeld. Kris poogt

hiermede de kritiek te weerleggen die zegt, dat analytici het verband niet zien dat tussen vorm en inhoud bestaat. Ik neem aan, dat de critici met inhoud de gevoelsinhoud bedoelen. Kris echter tracht deze kritiek te weerleggen door een verband aan te tonen tussen de vorm en de feitelijke inhoud, het onderwerp dus. Want, zegt hij, de figuren in het werk van L. da Vinci vormen in hun compositie een pyramide die als een gesuperponeerd lichaam opgevat kan worden. Dit gesuperponeerde lichaam omvat de drie menselijke figuren: Christus, Maria en Anna. Wanneer men bedenkt dat een uterus de vorm heeft van een omgekeerde pyramide, zal deze compositie, die een kind door middel van een uterus met twee vrouwen verbindt, duidelijk maken hoe L. da Vinci een oplossing wist te vinden voor het conflict uit zijn kinderjaren.

Volgens deze redenering verwijst de compositie naar nog een onderwerp naast het direct gegeven en wel op symbolische wijze naar een uterus. Maar Kris mag, omdat hij hier over de schilderkunst spreekt, niet zo maar een enkel element los maken uit de eenheid van de vorm en daar een symbolische betekenis aan toekennen. De manier waarop Kris een verband tracht aan te wijzen tussen vorm en onderwerp bewijst, dat hij de artistieke waarde van de schilderkunstige vorm verkeerd beoordeelt.

Het verband tussen vorm en voorstelling is overigens in een schilderkunstig werk van ondergeschikt belang, terwijl het aantonen van een verband tussen 'gevoels'-inhoud en vorm geen zin zou hebben. Een verband bestaat tussen dingen die buiten dit verband hun kenmerken behouden. Vorm en gevoelsinhoud kunnen elk op zichzelf beschouwd worden, maar met deze scheiding verliezen zij het vermogen esthetisch te werken, welk vermogen zij gezamenlijk wel hebben. Alleen in hun eenheid werken zij artistiek. Eerst door de schilderkunstige vorm met zijn elementen van lijnvoering, tonaliteit, plasticiteit, werking van licht en schaduw, enz. wordt de gevoelsinhoud transparant en eerst door deze gevoelsinhoud verkrijgt de vorm zijn esthetische waarde. De esthetische waarde van een schilderstuk leert men kennen door, buiten de bewuste fantasie van de kunstenaar om, te zoeken naar een onbewuste inhoud door middel van een verstandelijke analyse van het onderwerp. Wanneer een schilder aan een Christusfiguur een vorm geeft waarin zijn gevoelens van devotie zichtbaar worden, dan heeft de psycho-analyticus de neiging in eerste instantie deze devotie te passeren en uit het onmiddellijk gegeven onderwerp af te leiden, dat de schilder, om maar iets te noemen, homoseksuele wensen heeft. Noch met de vaststelling daarvan, noch met de verklaring dat de devotie van

de kunstenaar niet meer is dan een sublimering van zijn verdrongen wensen, laat men het schilderstuk recht wedervaren. De devotie van de schilder en de kunst, die daaruit voortkomt, is zeker niet minder werkelijk dan zijn verdrongen homoseksuele wensen. Dat deze wensen — indien aanwezig — in de biologische laag gefundeerd zijn, verleent hun geen grotere werkelijkheidswaarde dan die de devotie heeft.

Een psycho-analyticus zal zeggen dat hij er in een wetenschappelijke kunstbeschouwing ook niet naar streeft een schilderstuk op zijn esthetische waarde te beoordelen, maar dat hij datgene wat men het esthetisch gehalte van een kunstwerk noemt, beschouwt als een begeleidend verschijnsel dat dienstbaar is aan de sociale waarde van het schilderstuk.

KUNST EN PSYCHO-ANALYSE

De studie van de kunst, zegt Kris, is van groot belang geweest zowel voor de ontwikkeling van de psycho-analytische theorie als wel voor de erkenning, door buitenstaanders, van de algemene geldigheid van zijn hypothesen. Algemene geldigheid wil zeggen, geldig zowel voor patiënten als voor psychisch gezonde kunstenaars. Aanvankelijk beweerden critici nl. dat de psychologische ontdekkingen van Freud slechts golden voor het ziekelijke. De studie van de kunst nu zou het bewijs geleverd hebben dat deze ontdekkingen ook buiten het ziekelijke geldend zijn. Ook in de kunst trof men een verband aan tussen de persoonlijke levensgeschiedenis van de kunstenaar en zijn producten evenals men een dergelijk verband reeds gezien had tussen de levensgeschiedenis van een patiënt en zijn ziekelijke uitingen. Verder konden analytici overeenkomsten vaststellen tussen de creatieve verbeelding en pathologische denkprocessen. Moeilijk kan m.i. dit vinden van overeenkomsten niet geweest zijn, als de creatieve verbeelding in psycho-analytische zin werd opgevat. Dan zou het iemand zelfs moeilijk gevallen zijn een verschil te zien. Kris wil niet beweren, dat kunstenaarschap geheel begrepen kan worden uit de levensgeschiedenis, dat wil zeggen uit de jeugdconflicten van de kunstenaar. Wel kan een oorspronkelijk conflict de belangstelling in een bepaalde richting stuwen, maar talent ontstaat eerst uit het vermogen bepaalde ego-functies vrij te maken uit een conflictsituatie en deze autonoom te maken. De mate waarin een kunstenaar daartoe bij machte is, bepaalt de grootte van zijn kunstenaarschap.

Kris haalt het volgende voorbeeld aan om te verduidelijken wat hij bedoelt.

De overheersende wens van een balletdanseres, zegt hij, is haar

behoefte om te exhibiteren. Niet elke exhibitioniste wordt balletdanseres, maar wel bijvoorbeeld zij, die uit een afweer tegen deze neiging een autonome functie van het ego heeft weten te maken.

De nauwe relatie tussen kunst en vroeg-kinderlijke ervaringen betreft zowel de isolering van vroeg-kinderlijke impulsen, zoals in de schilderkunst de behoefte tot smeren, als wel anale en fallische fantasieën uit die tijd. De creatieve functie is een van de middelen om conflicten, die uit dergelijke fantasieën zijn ontstaan, te overwinnen. Datgene wat een gevaar inhoudt verliest zijn dreiging door het om te zetten in een kunst die algemeen geaccepteerd wordt.

Indien echter kunstenaarschap alleen bepaald wordt door een conflictsituatie, bijvoorbeeld doordat de creatieve functie slechts dienstig is aan defensieve doeleinden, zou een kunstenaar door een psycho-analytische behandeling bedorven kunnen worden. En dat is allerm minst waar, zegt Kris. Zo'n behandeling vergemakkelijkt de bevrijding uit conflictueuze verwickelingen van die verrijnde vormen van activiteit welke kunst voortbrengen.

Ter karakterisering van het schilderkunstige van een schilderstuk gebruiken analytici de uitdrukking 'esthetische illusie'. De nadruk valt hier op 'illusie'. Dit begrip werd, zoals bekend, door Freud geformuleerd. De esthetische illusie is een illusie die door een schilderkunstige vorm wordt opgeroepen en die een illusie van werkelijkheid verleent aan de werkelijkheid die de schilder in zijn onderwerp uitbeeldt. Wanneer iemand niet ontvankelijk is voor deze illusie zal hij in het onderwerp te véél werkelijkheid zien en er zich door laten meeslepen, zoals de primitieve mens zich door het spel van een acteur laat meeslepen, zo, dat hij mee gaat ageren.

Anderzijds kan het vermogen deze illusie te scheppen dienen als criterium voor de mate waarin een kunstenaar zich heeft weten te bevrijden uit zijn conflictueuze verwickelingen en daarmee voor de grootte van zijn kunstenaarschap. Het is dus niet juist wanneer Plokker zegt, dat psycho-analytici geen maatstaf hebben voor de grootte van een kunstwerk. De kwaliteit van de esthetische illusie is volgens hen zo'n maatstaf.

Het illusionaire karakter dat de natuurlijke werkelijkheid, die de schilder met zijn onderwerp heeft weergegeven, voor het oog van de beschouwer verkrijgt, dank zij de vaardigheid van de kunstenaar, heeft niet de betekenis van het toevoegen van een schilderkunstige werkelijkheid aan de natuurlijke.

De esthetische illusie ontleent zijn bestaansrecht aan sociale doeleinden. Zijn taak is het de natuurlijke werkelijkheid, wanneer deze een symbool is van onbewuste neigingen en conflicten, aan-

vaardbaar te maken door er het kenmerk: 'het is toch niet echt' aan te verlenen.

Kunst heeft de eeuwen door vaak, zo niet doorgaans, in dienst gestaan van sociale doeleinden, van magie, van religie, van ethiek, van geschiedkunde, enz. Dit dienen beperkte zich tot de keuze van het onderwerp, dat magisch, religieus, ethisch of geschiedkundig moest zijn. Maar of de kunstenaar nu in dienst staat van een opdrachtgever, of dat hij vrij is in de keuze van zijn onderwerp, de bewerking van het onderwerp leidt tot een kunstwerk. Sticht een religieus kunstwerk niet, dan is het toch altijd nog kunst die esthetisch gewaardeerd kan worden.

Een psycho-analyticus echter zou ook de esthetische waarde van een kunstwerk afhankelijk willen stellen van het al of niet bereiken van het sociale doel in dienst waarvan het kunstwerk staat. De esthetische illusie mist haar doel en heeft geen bestaansrecht meer wanneer zij de beschouwer niet dient in het neutraliseren van zijn energie. Aan het esthetische, aan de kunst, wordt hiermede een zelfstandig bestaan onzegd.

De esthetische illusie, zegt Kris, is een onmisbaar element in de functie van de kunst als een middel tot communicatie van een naar velen. In deze sociaal functionele betekenis van het kunstwerk zou, volgens de auteur, het onderscheid liggen tussen de kunst van een gezonde kunstenaar en de kunst van een patiënt. Beiden hebben wel een beweeglijkheid van de verdringing gemeen, waardoor onbewuste voorstellingen gemakkelijk opstijgen, maar patiënten weten de energie die daarbij vrijkomt niet te transformeren. Zij missen het bijzondere sublimeringsvermogen van de kunstenaar, dat wil zeggen zowel het vermogen om het oorspronkelijk driftobject te vervangen door een driftrepresentant als de manier waarop hij zijn driftenergie weet te neutraliseren. Patiënten zijn niet in staat tot het scheppen van een esthetische illusie. Hun scheppingen dienen niet de communicatie met de medemens, maar zij hebben als doel een magische beïnvloeding van de buitenwereld.

Een kunstenaar heeft, ondanks zijn bijzonder vermogen tot sublimeren, publiek nodig om langs de weg van generalisering zijn schuldgevoelens te verlichten. Verboden verlangens uit de kinderjaren komen in het schilderstuk tot uitbeelding en worden het publiek voorgelegd opdat dit de wijze van uitbeelding zal bewonderen. Wanneer het publiek een kunstwerk bewondert en het herschept op een manier die wij straks leren kennen, is het eveneens bezig met het overwinnen van conflicten uit de kinderjaren. Door de esthetische illusie kan het publiek zonder schuldgevoel genieten en al genietende bevrijdt het de energie die vastzit in de eigen conflicten.

Zoals een kind, dat vast gelooft in de realiteit van zijn spel tevens toch met zekerheid weet dat het slechts spel is, zo behoren wij tegenover een kunstwerk te staan. De schilder biedt ons een patroon voor onze emotionele reacties, voor onze angsten, onze schuldgevoelens, voor onze verboden verlangens, kortom voor alle affecten die ons kunnen beheersen, maar dank zij de esthetische illusie bewaren wij een veilige afstand en gaan wij niet geheel op in de afbeelding die de schilder ons voor ogen houdt. Zouden wij er emotioneel te zeer bij betrokken zijn, dat wil zeggen, indien wij, tegenover het kunstwerk staande, onze libidineuze en agressieve driften de vrije loop lieten, dan konden wij het werk niet als kunst waarderen.

De oppervlakkige lustbevrediging die de beschouwer bij een eerste blik op een kunstwerk verkrijgt, is het middel waarmee een kunstenaar hem in zijn netten vangt. Publiek dat gevoel voor kunst heeft, weet, na een aanvankelijke identificatie met het onderwerp — bij een portret bijvoorbeeld door middel van innerlijke reflectie van de houding van het model — zich hiervan los te maken. Het gaat zich afvragen hoe een kunstenaar zo iets wel gemaakt kan hebben. Vormelementen gaan de aandacht opeisen en worden geïmiteerd op de wijze waarop zij tot stand zijn gekomen. De bewegingen waarmee de verf op het doek werd gebracht, de streken van het penseel, worden onderkend en innerlijk nagebootst. Het is door deze psychische activiteit dat libidineuze en agressieve energie geneutraliseerd wordt, en deze activiteit baart kunstgenot.

Freud zegt: 'De pure activiteit van ons psychisch apparaat schenkt ons lust'. Freud zegt ook, dat lust ontstaat, wanneer energie afvloeit. Dit houdt in, dat bij een tekort aan psychische distantie, dat wil zeggen, wanneer de identificatie met het onderwerp te sterk is, er dan evenzeer een genieten mogelijk is door het afvloeien van libidineuze en agressieve energie. Dit genieten is echter geen kunstgenot. Een voorwaarde voor kunstgenot is de juiste verhouding tussen ontlading en controle: er moet energie afvloeien en er moet energie geneutraliseerd worden. Niet alleen een te weinig aan neutralisering schaadt het kunstgenot, maar ook een teveel. De kunstericus bijvoorbeeld, neutraliseert te veel en hij identificeert zich te sterk, nu niet met het onderwerp, maar met de egofuncties van de kunstenaar.

Het is de esthetische illusie die het mogelijk maakt dat wij vreugde aan kunst beleven, zelfs wanneer het thema verdrietig is. Uit de opvattingen van Kris volgt evenwel, dat het ervaren van kunstgenot niet de wezenlijke betekenis van kunst is. Kunst maakt spanningen vrij en zuivert de ziel door katharsis. Katharsis betekent echter niet, dat men helemaal passief, zijn

emoties de vrije loop kan laten. Kunst is een prikkel voor het ego om van passief actief te worden, om controle te leren verkrijgen over de energie van onze libidineuze en agressieve driften die bij de katharsis vrijkomt door neutralisatie van deze twee vormen van energie. Het beschouwen van een kunstwerk op de juiste wijze is een oefening in het neutraliseren van energie. Voor deze inspanning, die ons de lust bij het afvloeien van energie doet derven, worden wij dus beloond met de lust die kunstgenot heet.

Bij een eerste beschouwing van een kunstwerk verslapt de controle van het ego. Wij identificeren ons met het onderwerp en dat opent de weg voor een tussenspel met het Es. Dan herwint het ego zijn positie in een actief herscheppen van het werk, wat een identificatie met de kunstenaar inhoudt. Deze identificatie is echter niet een identificatie met de kunstenaar als concreet persoon, maar met zijn ego-functies door imitatie van de karakteristieke manier waarop door deze functies de libidineuze en agressieve energie van de kunstenaar geneutraliseerd wordt. Deze energetische verklaring van het verkrijgen van kunstgenot maakt ten eerste niet duidelijk wat dan wel de betekenis is van kleuren, afzonderlijk en in een bepaald onderling verband beschouwd van het contrast tussen licht en schaduw, kortom van al die elementen die medewerken bij het ontstaan van kunstgenot, maar die niet beleefd kunnen worden door middel van een kinesthetische reactie.

Het afhankelijk stellen van kunstgenot van psychische activiteit houdt voorts in, dat naarmate er meer energie geneutraliseerd kan worden het kunstgenot groter zal zijn. Welnu, het is mogelijk dat iemand die het geschilderde portret van zijn doodsvijand ziet, dit portret toch, als kunst, zal kunnen waarderen. Het portret wekt in hoge mate agressieve neigingen op en van de ruim voorhanden agressieve energie zal veel geneutraliseerd moeten worden om de juiste verhouding tussen geneutraliseerde en niet-geneutraliseerde energie te verkrijgen. Het geschilderde portret van mijn doodsvijand zou mij dus meer kunstgenot kunnen verschaffen dan het portret van iemand die ik niet ken.

Het kan ook zijn, dat het oproepen van bepaalde affecten door het onderwerp belemmerd wordt door de schilderkunstige wijze waarop het onderwerp is behandeld.

Ondanks de onverhulde aard van hun onderwerp zullen sommige schilderstukken, juist doordat zij een kunstwerk zijn, geen libidineuze of agressieve driften opwekken. Het zinneprikkelende van een naakt kan dermate verloren gaan door deformatie of door een vervaging van de contouren ten dienste van het schilderkunstig effect, dat het alleen voor de minnaar van kunst aan-

trekkelijkheid heeft. Het niet-kunstminnende publiek zal zo'n schilderstuk reeds na een eerste blik verwerpen, omdat het zijn anale of fallische fantasieën niet stimuleert. Het is hen te schilderkunstig geworden. Zij komen zelfs niet toe aan een identificatie met het onderwerp.

Wanneer een poëtische uitbeelding van libidineuze verlangens slechts een klein publiek bekoren kan op grond van deze poëzie en anderen deze uitbeelding verwerpen eveneens op grond van deze poëzie, deugt zo'n kunstwerk dan wel of niet in sociaal opzicht? Er kan geen wetenschap bedreven worden zonder reductie, zonder herleiding van de levensverschijnselen tot enkele elementaire begrippen. Maar in een psycho-analytische kunstbeschouwing heeft geen reductie plaats, maar extrapolatie, d.w.z. een wetmatigheid, die binnen een bepaald gebied gevonden is, wordt toegepast op een gebied dat daar buiten ligt. Nog vóór de psycho-analytici bewezen hadden dat hun ontdekkingen ook buiten het ziekelijke geldig waren, gingen zij er reeds van uit, dat hun methode — die uit een bestudering van het ziekelijke was ontstaan — toegepast kon worden op een gebied, gelegen buiten dit ziekelijke. Beide gebieden, het ziekelijke en het gezonde, beschouwden zij a priori als samenhangend, in elkaar overgaand zonder scherpe grens. Maar juist dit moest bewezen worden. Vanuit het materiaal dat patiënten boden, heeft men geëxtrapoléerd naar het gebied van de esthetica dat in zijn ongestoordheid tot het geestesleven van de gezonde mens behoort. Men is begonnen, Kris zegt het zelf, met de onderwerpen van de schilderijen van patiënten te onderzoeken. Met het inzicht dat men hierbij had verworven is men gegaan naar de onderwerpen die men op de schilderstukken van kunstenaars aantrof. Had men zich slechts hiertoe beperkt, dan zou nog altijd het generaliserende van deze methode een bezwaar zijn. Sommige onderwerpen, vooral van psychotisch geworden kunstenaars, lenen zich misschien wel voor een psycho-analytische benadering, maar dat dit voor alle onderwerpen geldt moet nog aangetoond worden. Onjuist is het ook om, het esthetisch gehalte van een kunstwerk dienstbaar te maken aan en afhankelijk te stellen van een kathartische werking.

Kortom, de conclusie van Kris, dat de psycho-analytische hypothesen algemene geldigheid hebben verkregen door de kunst in het onderzoek te betrekken, berust op een onderzoek waarin de kunst als zodanig niet werd betrokken. Hoe kan men kunst los maken van een esthetisch beleven en toch nog over kunst blijven spreken? Kris en degenen die denken zoals hij, menen dit wel te mogen doen. Ronduit zegt Kris namelijk, dat wanneer hij over de 'kunst' van patiënten spreekt hij geen esthetische waarden in zijn beschouwing betreft. 'Kunst' is, volgens hem, weer-

geven wat uit het onbewuste opstijgt ter verwerking van conflicten en tot herstel van het psychisch evenwicht. Wanneer een enkeling, die men kunstenaar noemt, door de bijzondere wijze waarop hij sublimeert, aan het onderwerp een vorm geeft die het een illusie van werkelijkheid verleent, wordt slechts een element toegevoegd dat het publiek er toe brengt en in de gelegenheid stelt zijn libidineuze en agressieve driften, die door het onderwerp worden opgewekt, te neutraliseren. De sociaal toelaatbare lust, die ten gevolge van deze neutraliserende activiteit ontstaat, kan niet inhaerent zijn aan het wezen van kunst, want 'kunst' die door patiënten wordt voortgebracht verschaft dit ge-
not niet.

Nòch door een dieptepsychologische interpretatie van onderwerpen, nòch door het dienstbaar verklaren van kunst aan sociale doeleinden en evenmin door het hedonistisch karakter dat aan de kunst wordt toegekend, wordt ook maar iets gezegd over het esthetisch gehalte van een kunstwerk.

Het is, meen ik, een moeilijk te beantwoorden vraag wat dan wel het esthetisch gehalte van een kunstwerk uitmaakt. Van een kunstwerk kunnen vele facetten beschreven en uitgelegd worden, des te meer naarmate de kwaliteit van het kunstwerk groter is. Steeds echter zal er een dimensie over blijven die niet voor uitlegging vatbaar is en juist hierin ligt het esthetische gehalte van een kunstwerk. Voor de psycho-analytische kunstbeschouwers nu is kenmerkend dat zij het bestaan van een dergelijke dimensie uit hun bewustzijn verdringen, zelfs al worden zij door een kunstwerk esthetisch bewogen. Zo niet alle, dan zullen toch vele psycho-analytici op grond van een theoretisch uitgangspunt geen autonoom bestaan willen toekennen aan een ervaringsgebied van de menselijke psyche, wanneer dit niet voortkomt uit een sublimering van libidineuze en agressieve driften. Anders gezegd, vele analytici zullen vol blijven houden dat de wet van behoud van energie, bekend uit de fysica, ook voor het psychische leven van kracht is, en voor hen zal het daarom moeilijk te aanvaarden blijven, dat artistieke gevoelens niet afhankelijk zijn van de mate waarin de energie van libidineuze en agressieve driften geneutraliseerd wordt. Het zal voor hen ook moeilijk te aanvaarden blijven dat de drang te willen leven in de wereld van het esthetische een drijfkracht tot het scheppen van kunst kan zijn, zonder dat deze drang afgeleid behoeft te worden uit een autonoom verlangen tot smeren en uit de noodzaak anale en fal-lische fantasieën te sublimeren om niet in conflict te komen met de realiteit.

In de schildertherapie bestaan deze problemen over de verhouding tussen diepte-psychologie en kunst niet. Zeker niet, wanneer aan

het begrip 'kunst' een schoonheidsloze inhoud gegeven wordt zoals Kris dat, in navolging van Freud, doet, want dat begrip is geboren uit een beschouwing van het werk van patiënten. Deze problemen bestaan evenmin, wanneer men zich aan de meer gangbare opvatting over kunst houdt, omdat dan in de schildertherapie iets anders gezien wordt dan het scheppen van kunst.

DUIDING VAN SCHILDERINGEN

Artsen zowel als psychologen rekenen het tot hun taak om te duiden wat een patiënt geschilderd heeft. Dit is een taak met veel voetangels en klemmen. Een geschilderde representant van een driftobject bijvoorbeeld, zal zijn vorm niet alléén aan symbolisering en verdichting te danken hebben, maar evenzeer aan een gebrekkig ontwikkelde techniek, wanneer het een ongeschoolde patiënt betreft.

De gedachte, dat het gemakkelijker is vorm te geven aan onbewuste dan aan bewuste beelden, heeft voor velen iets aantrekkelijks.

Naar mijn mening is het geloof, dat bij elke tekening, ook bij de meest stuntelige, onze hand geleid is geworden vanuit het onbewuste, een karikaturale weergave van de ervaring dat het scheppingsproces als zodanig buiten ons bewustzijn, buiten een verstandelijk beredeneerd handelen om, verloopt.

Bij ongeschoolde patiënten staat doorgaans een gebrek aan vaardigheid tussen hetgeen zij zouden willen uitbeelden en datgene wat ervan terecht komt. Een 'onbewuste' kan voor zijn bijzondere doeleinden dit technische gebrek niet opheffen of compenseren. Hier is oefening voor nodig. Niet alleen analytici duiden. Er zijn anderen die dat op hun manier doen. 'Hun manier' wil vaak zeggen, dat zij 'hun' associaties aanzien voor die van de patiënt. Overigens zondigen ook psycho-analytici wel eens tegen hun eigen regel, dat de duiding van een voorstelling eerst dan geheel verantwoord is, indien langs de weg van de vrije associatie — welke weg door de patiënt dient te worden begaan — de onbewuste inhoud aan het licht zijn gekomen. Vooral wanneer een schilder, doordat hij dood is, niet meer in staat is tot associëren, doet de analyticus dat wel eens voor hem.

Gelukkig is de waarde van de duiding van een schildering secundair aan de betekenis die de schildertherapie voor de patiënt heeft, zodat een misduiding niet van zoveel belang is.

SUMMARY

It is an essential feature of painting-therapy that the patient himself consciously begins to act, in a manner which is suitable for him, in a field which by its typical characteristics enables him to actualize one of his many possibilities of expression. The concept of 'creativity' is as a rule misapplied in the context of painting-therapy. The cause of this misapplication lies in the fact that, in psychoanalytic theories on art, this concept has assumed a significance which has arisen from views which psychoanalysts hold concerning the pathogenesis of disease symptoms in neurotics. No more than we approach the work of an artist in the same way as a patient's painting must we demand or expect creativity of a patient whose painting is a therapeutic activity. This study points out the unscientific way in which the knowledge obtained in the study of diseased man has been extrapolated by psychoanalysts to the field of aesthetics. A few examples are presented to demonstrate how consistent application of psychoanalytic views to the realm of art leads to unacceptable conclusions.

LITERATUUR

- | | |
|----------------|---|
| Croce, B. | — <i>Brevier van Aesthetica</i> , 1926. |
| Kris, E. | — <i>Psychoanalytic Explorations in Art</i> , London, 1953. |
| Plokker, J. H. | — <i>Geschonden Beeld</i> , 1962. |
| Venturi, L. | — <i>Tot een beter begrip van de schilderkunst</i> , 1962. |

DE DIAGNOSTIEK VAN HET ALCOHOLISME *

door dr. P. H. ESSER, Haarlem

Misschien is er door psychiaters over geen enkel onderwerp, het excessief alcoholgebruik rakende, zoveel nagedacht en geschreven als over de diagnostiek van het alcoholisme. Het heeft iets fascinerends de vraag te stellen naar de premorbide en morbide hoedanigheden van mensen, die tot excessen neigen. Is hier sprake van een noodlottige predispositie, zo vroeg men zich omstrecks de eeuwwisseling af. Zijn er erfelijke factoren, die voorbeschikken tot het zoeken van de roes?

De moeilijkheden, die hier rijzen, beginnen al bij de definitie en begripsomgrenzing. Wat verstaat de arts onder alcoholisme? Artsen zijn geneigd het persoonlijk lichamelijk en geestelijk reageren op alcohol centraal te stellen en de sociale en economische gevolgen van excessief drinken ter bestudering over te laten aan socioloog en maatschappelijk werker. Het drinkpatroon,

* Inleiding gehouden voor het Sociaal Psychiatrisch Studiegezelschap ter gelegenheid van het bezoek van het Gezelschap aan het Medisch Consultatiebureau voor Alcoholisme te Amsterdam op 3 juni 1965.