

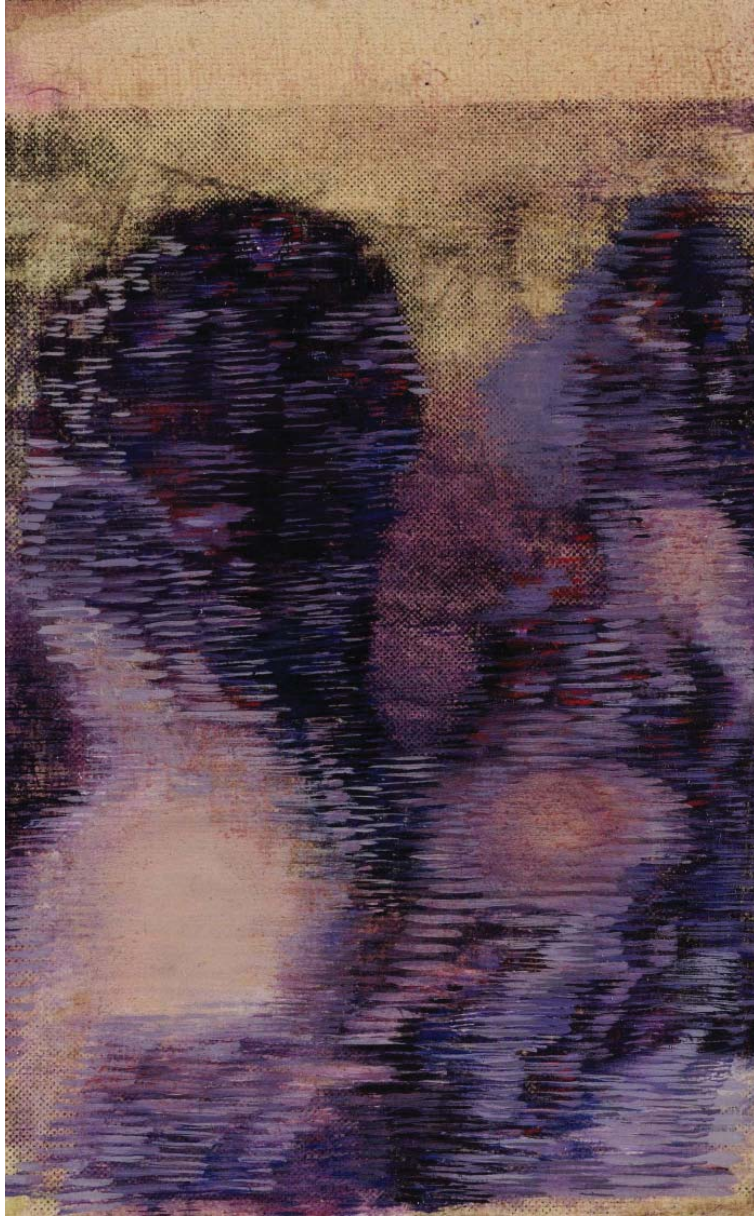
lokaal  
**01**

**ThRu**

2007 jaargang 5 nr 1

*Eros*  
*en*  
*Erotiek*

Sofie van Loo



**Bracha L. Ettinger**, *Eurydice 12*, 1994-1996, 42.5 x 28.5 cm., herwerkte fotokopie, olieverf op papier, gekleefd op canvas, verzameling van de kunstenaar.

Sofie van Loo

## **EROS en EROTIEK**

### **IN, LANGS EN DOOR DE MATRIXIALE SCHILDERKUNST EN THEORIE VAN BRACHA L. ETTINGER**

#### **(deel 1: experimentele fase: eros in kunst en theorie)**

Aan Katlijne Van der Stighelen  
Aan Paul Vandenbroeck

#### **I. Vliegtuiggedachten**

**10 december 2006, van Brussel naar Ben Gurion, Tel Aviv**

Ik vlieg van een land ‘in vrede’ naar een land in ‘oorlog’. Op een fundamenteel niveau verschillen binaire, (oorlogs)strategieën in een regio in oorlog niet zo veel van de opsplitsende/ samensmeltende machtsstrategieën die het sociaal verkeer (op welk niveau dan ook) in een regio in vrede kunnen domineren. Oorlog brengt (slacht)offers (gewonden en doden) voort en een samenleving in vreedstijd kan *living death persons* of *walking death* voortbrengen. Beiden zijn (slacht)offers (?) van dezelfde soort destructieve en deconstructieve machtsstrategieën. Het is de kwestie om te kunnen creëren en te kunnen denken voorbij het deconstructieprincipe, voorbij opsplitsende en samensmeltende machtsstrategieën en voorbij het (slacht)offer, zodat andere, potentiële vormen van (trans)subjectiviteit mogelijk kunnen worden. Dat vergt sensibiliteit, het blijven openstaan voor potenties, veelzijdigheid, andersheid en virtuele mogelijkheden. Volgens mij is vernieuwing altijd in de marges te vinden.

Ik drink een glas champagne op al de “alleen-ers” die de/ het vreemde in de andere, maar ook in zichzelf via kunst en wetenschap durven liefhebben zonder ermee samen te willen smelten, zonder er obscure *con-fusings* mee aan te gaan (vanuit een vorm van exotisme), zonder het te willen deconstrueren. Ik drink op hen die tijdens het leven niet verworden tot *walking deaths*

en toch geen *living death persons* bij creëren, maar er misschien zelfs af en toe één doen ontwaken. Ondermeer in hun handen ligt de creatie van ‘grensverbindende’ kunst (*borderlinking* ontleend aan Bracha L. Ettinger), die theoretische graantjes dient aan te reiken waaruit het (trans)subject(ieve) van de 21<sup>ste</sup> eeuw kan worden geboren en kan verder groeien. Indien de kunst en de theorie geen zin- en betekenisgevingsysteem wil zijn dat het principe van deconstructie iets meer achter zich laat, maar het ergens toch blijft verheerlijken als enige of dominante strategie om vanuit te creëren en te denken, dan zal uit deze eenzijdige en in feite ook onverantwoordelijke houding, hetzij onrechtstreeks, steeds een uitholling van het subject(ieve) voortkomen, met name de installering van louter en alleen object-relatie(s), uitgezuiverd van subject-partikels, die op lange termijn tussen gebeurtenissen en de wereld steeds zullen worden verpletterd.

Fanatici zijn niet enkel de ‘terroristen’ die zichzelf opblazen “ver” van huis of de fanatieke bestrijders van andere fanatici (iets minder ver van huis), maar eveneens de “onverschilligen/ de onmogelijk-nog-te-raken-en” (zowel aan de kant van de *death bodies* als aan de kant van de (oorlogs- en macht)strategen), die na verloop van tijd niet enkel zichzelf uithollen, maar eveneens een individu, een groep, een samenleving, indien daar geen of weinig weerstand aan wordt gegeven. Het is in de eerste plaats de kunst (in de meest brede zin van het woord) die vernieuwing ‘opneemt’ (bijvoorbeeld: via theoretische graantjes, op mediaal vlak, via experiment, via contact met de reële marges in een samenleving) en aanreikt en leert omgaan met tradities. Het is de theorie die er theoretische graantjes van dient op te pikken om verder te ontwikkelen. Dit is gedeeltelijk een wisselwerkingproces. En van daaruit komen ‘culturen’ met hun eigen accenten tot stand.

Er zijn (potentiële) (grens)verbindingen mogelijk tussen liefde/ erotiek en verbeelding en (denk)beeldvorming, die voorbij (*con)fusing*, voorbij deconstructie, voorbij de radicalisering van de breuk (*the split*), voorbij de negatie kunnen worden gecreëerd en kunnen worden gedacht. Het is ondermeer (via) de liefde, via eros, het erotische dat “een helende (niet éénmakende) en grensverbindende trans-ruimte-subject” kan worden gecreëerd waar het omgaan met ‘de paradox’ niet hoeft te leiden tot contradictie. Die ‘helende en grensverbindende trans-ruimte-subject’ betekent niet de opheffing van het zelf of de/het andere, noch de vergroting van de kloof tussen het zelf en de/ het andere, het is ook niet de uitvinding van een derde positie, ook niet de ontkenning van het (seksueel) verschil (als men over ‘liefde’ spreekt

in filosofische termen, spreekt men ‘vandaag de dag’ nog steeds over een seksueel verschil of men dat nu wilt of niet, maar dat betekent niet dat van daaruit niet over het humane en de humaniteit kan worden gedacht), het is ook niet de uitwisseling van wat als ‘zelfden’ zou kunnen worden gedacht tussen het ‘ik’ en het ‘niet-ik’ (Bracha L. Ettinger) in het zelf en de/ het andere. Maar wat is het dan wel?

Ik lees *How to cure a fanatic* van Amos Oz<sup>1</sup>:

*Only he who loves might become a traitor...Traitor, I think, is the one who changes in the eyes of those who cannot change and would not change and hate change and cannot conceive of change, except that they always want to change you. In other words traitor, in the eyes of the fanatic, is anyone who changes*<sup>2</sup>.

*...there is something in the nature of the fanatic that essentially is very sentimental and at the same time lacks imagination. And it sometimes gives me hope, albeit a very limited hope, that injecting some imagination into people may help cause the fanatic to feel uneasy*<sup>3</sup>.

*Conformity and uniformity, the urge to belong and the desire to make everyone else belong, is maybe the most widespread if not the most dangerous form of fanaticism*...<sup>4</sup>.

*Perhaps the worst aspect of globalization is the infantilization of humankind – “the global kindergarten” full of toys and gadgets, candies and lollipops*<sup>5</sup>.

*I think imagining the others turns us not only into better neighbours, or better spouses; it even turns us into better lovers*<sup>6</sup>.

**Amos Oz**

1 Amos Oz, *How to cure a fanatic* (2002), met voorwoord van Nadine Gordimer, Princeton University Press, 2006.

2 Oz, p. 48-9.

3 Oz, p. 53

4 Amos Oz, p. 54

5 Amos Oz, p. 55.

6 Amos Oz, p. 90

Gaat het enkel om ‘de andere(n)’ te kunnen verbeelden?

En dan kan men zich op het vliegtuig richting Ben Gurion, Tel Aviv beginnen vragen stellen, als deze:

Hoe komt het dat de mensheid blijkbaar een grotere angst koestert voor de gevolgen van de kunst der ‘grens-verbindende’ subtiliteit, verdieping en nuancering als zin- en betekenis-scheppend systeem dan van de consequenties van het uit elkaar drijvende en uitschakelend/ uitzuiverend, fallisch, binaire (oorlogs- en machts)principe met de daarbij tussen mensen vaak toegepaste communicatiestrategie van de *double bind* (term van antropoloog Gregory Bateson): afstoten/ *confusing* en eventueel samensmelting/ *fusing*? Men wil niet graag of men kan moeilijk leven met ‘een’ paradox, dus buigt men de paradox om tot een contradictie. Hierdoor wordt verwarring gesticht bij de ene partij en kan de andere partij zijn/ haar voordeel of macht daaruit uithalen. Waarom is men minder bang om ademruimte (en misschien zelfs zijn/ haar leven, in oorlogstijd) op het spel te zetten om tot zin- en betekenis-schepping te komen<sup>7</sup>, dan om zich in bepaalde mate (zonder zichzelf weg te cijferen of te willen samensmelten met de/het andere) open te stellen voor verbindingen die zich tussen, aan, langs wisselende grenzen kunnen ontwikkelen? In hoever zijn kunst en wetenschap zelf deelachtig aan één van deze, fundamentele betekenis-scheppende en zingevende principes? En wat zegt dat over traditie en vernieuwing in kunst en wetenschap? Kan “erotiek en liefde” de kunst en wetenschap ‘inspiratie’ inblazen of is liefde steeds iets van een andere orde?

*Noli me tangere!* Raak me niet aan (Joh 20, 17) (Jezus tegen Maria-Magdalena)

<sup>7</sup> Zie bijvoorbeeld tentoonstelling ‘System error: war is a force that gives us meaning’, Palazzo delle Papesse, 3 februari-6 mei 2006 met werken van Brian Alfred, Rheim Alkadhi, Dawolu Jabari Anderson, Julieta Aranda, Shishir Bhattacharjee, Sarah Bridgland, Matt Bryans, Kevin Carter, Richard Dedomenici, Birgit Dieker, Meir Gal, Felix Gmelin, Jon Haddock, Usman Haque, Young-hae Chang, Heavy Industries, Alfredo Jaar, Emily Jacir, Agnieszka Kalinowska, Chris Marker, Paul D. Miller aka DJ Spooky, Carlos Motta, Chris Moukarbel, Chris Naka, Negativland, Chaleerat Ngamchalee, Tom Nicholson, Damir Niksic, Stefano Palumbo, Gilles Peress, Sarah Pickering, Wilfredo Prieto, Walid Raad/Atlas Group, Joe Sacco, Jackie Salloum, Yara El-Sherbini, Francesco Simeti, Speculative Archive, Do-Ho Suh, The Critical Voice, Alejandro Vidal, Lebbeus Woods. Het is opvallend dat de hedendaagse kunst zich meer en meer op politieke concepten ‘ent’. Dit zou in verband kunnen worden gebracht met ‘meer politiek-georieënteerde’ filosofen als Alain Badiou en Michael Hardt/ Antonio Negri (*Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, 2004)

Raak mijn wonde/ raak me aan (Jezus tegen de ongelovige Thomas)<sup>8</sup>.

Het raakt me niet  
Het raakt me

*Touch in another way-wisdom of the hand's brain that lives in the space of painting*<sup>9</sup>.

**Bracha L. Ettinger**

*Before hearing and seeing there is active and passive touching. The grains of the skin, all around, touch. Grains from before the gaze. Magic moment of touch. The gaze saturated from too much seeing, suddenly sees no more and touches. It joins with the grain of the skin; it falls in love- Give it sensitised form*<sup>10</sup>.

**Bracha L. Ettinger**

Subtiliteit en nuancering, diepgang, kwaliteit via een bredere zintuiglijke sensitiviteit en inzicht krijgen in complexiteit en paradoxen op een grensverbindende wijze kost tijd, heeft nood aan een proces, vraagt in feite een open blik op creativiteit en verbeeldingskracht, een geïntegreerd (pre-)psycho-corporeel vermogen, intuïtie, affect(ie), openheid voor een (potentiële) 'feel-

8 Zie bijvoorbeeld onderzoek Prof.Dr. Reimund Bieringer/ Barbara Baert/ Karline Demaure/ Sabine Van den Eynde/ Isabelle Van den Hove: *Maria Magdalena en het aanraken van Jezus. Een intra- en interdisciplinair onderzoek naar de interpretatie van Joh 20:17: Centraal in het onderzoek staat Joh 20,17 "Houd me niet vast (NBV of: raak me niet aan, in het Grieks: mē mou haptou, in het Latijn: noli me tangere)", zei Jezus. "Ik ben nog niet opgestegen naar de Vader. Ga naar mijn broeders en zusters en zeg tegen hen dat ik opstijg naar mijn Vader, die ook jullie Vader is, naar mijn God, die ook jullie God is." Verschillende disciplines werken samen in dit onderzoeksproject om de betekenis, receptiegeschiedenis en actuele relevantie te onderzoeken van dit enigmatische vers. Aan de hand van de exegese van het Nieuwe Testament wordt de betekenis van Joh 20,17 in zijn context bestudeerd. De exegese van het Oude testament wil de parallellen onderzoeken tussen het Joh 20,17 en Oudtestamentische teksten waaronder het Hooglied (vooral 3,1-4). Met behulp van de kunstgeschiedenis worden de artistieke representaties van het noli me tangere-motief doorheen de eeuwen bestudeerd en geconfronteerd met de bijbelse voorstelling. Het element dat allen verbindt in deze multidisciplinaire aanpak van Joh 20,17 is het thema van aanraken/vasthouden/loslaten. Een belangrijke catalogus die het motief ook grondig bestudeerd is: Paul Vandenbroeck, *Hooglied*, de beeldwereld van religieuze vrouwen in de Zuidelijke Nederlanden vanaf de 13de eeuw, Brussel : Paleis voor schone kunsten ; Snoeck-Ducaju, 1994.*

9 Bracha L. Ettinger, *Matrix. Halal(a)-Lapsus. Notes on painting*, Museum of Modern Art Oxford, vertaald uit het Frans door Joseph Simas, Museum of Modern Art Oxford, 1993, p 24.  
10 Id., p. 92.

know-kennis, ook 'com-passie' (Bracha L. Ettinger), aandacht voor de/ het vreemde in de/ het andere en in zichzelf, zowel in het aanvoelen van wat 'in de lucht hangt' als in de ontwikkelingsfase en het productieproces van het door-werken, het kunst-werken en het theorie-werken, zou kunnen worden geopperd.

Kunstenaars én wetenschappers die op een eigenzinnige manier een grensverbindende beeld- en/ of denkwereld scheppen lijken soms zeldzaam. Waarom? Misschien worden ze veeleer zeldzaam gemaakt, dan dat ze zeldzaam zijn? Misschien kunnen sommige culturen op een bepaald moment moeilijk vernieuwing verdragen. Het zijn allen geliefden van een fragiliserend-verdiepend doorwerkingsproces. Hoe meer openheid er tegenover hen bestaat, hoe meer een cultuur geïnteresseerd lijkt in vernieuwing.

*If I must place my trust somewhere, I would invest it in the psyche of sensitive observers who are free of the conventions of understanding*<sup>11</sup>.

**Mark Rothko**

OUD EUROPA: een parabel over de realiteit

Er is enige behoudsgezindheid te bespeuren in de kunst en het discours van Oud Europa<sup>12</sup> dat krampachtig steriele oppervlaktekunst als meest hedendaags

11 [tent.cat.] Michael Compton, 'Mark Rothko, the subjects of the artists', in: *Mark Rothko. 1903-1970*, The Tate Gallery, Londen, 1987, p. 58.

12 Oud Europa kan voor verschillende zaken staan. Het zou bijvoorbeeld de regio België-Nederland-Frankrijk-Groot-Britannië-Duitsland-Italië-Luxemburg kunnen zijn. Het zou het discours van het 'oppervlakkig oppervlak' (zie onder) kunnen betekenen. Oud Europa zou ook kunnen worden betrokken op elke behoudsgezinde, vasthoudende, allescontrolerende, constipatieneiging in een samenleving. Oud Europa kan in een individu zitten, in een groep. Oud Europa kan in kunst aanwezig zijn. In een theoretisch discours. In verbale en non-verbale communicatie. Oud Europa is bang voor de/ het andere zowel in zichzelf als in de/ het andere. Oud Europa voelt zichzelf aan als versplinterd en gefragmenteerd, maar streeft naar een samensmeltende eenheid. Oud Europa is een wonde, maar mag wel geheeld worden. Niet te begrijpen als een samensmeltende eenheid, maar een heelheid in verscheidenheid. Oud Europa was ooit een centrum, maar is geen centrum meer en wordt (best) nooit nog een centrum. Oud Europa heeft zich leren losmaken van symbolen en mythen, maar is ergens vastgeraakt en vastgeroest onderweg, maar weet niet goed waarom of laten we zeggen wil niet weten waarom. Oud Europa heeft vernieuwing nodig, maar weet niet goed hoe met de 'marges' om te gaan en te communiceren. Oud Europa is wat je het liefst achter je zou willen laten, wat afkeer oproept, maar wat tegelijkertijd je werkmateriaal is, dat je met enige liefde en aandacht dient te behandelen, om niet zelf in de illusies van Oud Europa te vervallen. Oud Europa kan overal gebeuren. Oud Europa is iets waaraan je zou kunnen denken als je 's nacht op een vliegtuig zit en niet wil slapen.

en meest kritisch verkiest. De deconstructies en constructies die zich langs, in en vanuit een ‘oppervlakkig oppervlak’<sup>13</sup> en met ‘eigentijdse’, maar steeds aan het kunstwerk voorafgaande concepten dienen staande te houden (concepten nu ook vaak uit politieke/ sociaal-culturele en economische sferen ontleend), lijken de angsten en de taboes van Oud Europa te moeten dicht timmeren. Er mag namelijk niet gegraven worden. Er mag niet worden gelaagd. Er mag niet worden herinnerd. Er mag niet worden vergeten. Er mag vooral niet teveel worden verlangd. Er mag niet worden geraakt. Er mogen zeker niet teveel relaties worden gelegd (tenzij objectrelaties op een aan het kunstwerk voorafgaand conceptueel niveau of op (de)constructief niveau). Er mag niet worden verbonden tussen afstand en nabijheid. Nabijheid doorbreekt de totale weerstand. Het mag niet te subtiel zijn, niet te genuanceerd. Het mag niet te intiem zijn. Het mag niet te innerlijk zijn. Er mogen geen uitwisselingen plaatsvinden tussen innerlijke en uiterlijke fragmenten. En het moet snel gaan. Wat blijft erover, dan zich verder in slaap te wiegen met de opmeting van de oppervlakkigheid van het oppervlak, dat ondertussen wat gaten begint te vertonen, maar dat men kost wat kost wil vasthouden, wil blijven opmeten via deconstructie- en constructietechnieken? Een kunstcanon die presentatiekunst wil betekenen (het oppervlak representeert niet, maar is!) is vervallen in een representatiekunst van object-relaties die zich gulzig laaft aan politiek, socio-culturele en/ of economische concepten wat steeds een ontkenning van het (trans)subject(ieve) in (de perceptie van) kunst én eveneens in de perceptie van de realiteit betekent.

Oud Europa heeft zijn gat al een tijdje dichtgeknepen. Blijkbaar de meest dominerende staat om kritisch en hedendaags te blijven in Oud Europa is constipatie. Maar elke mens met gezond verstand weet dat als men dit lang genoeg doet, men op een gegeven moment uit elkaar spat. Misschien valt constipatie evenzeer te begrijpen als een aspect van het binair, fallisch oorlogsprincipe: een zelfdestructief, cynisch principe waarbij men verlangt een deel van de omgeving mee op te blazen, het motto van elke zelfmoordenaar met

13 Het ‘oppervlakkig oppervlak’ is een antwoord geweest in de kunst en theorie op de gedachte dat ‘achter het beeld’ nog ‘iets anders’ schuilt. De kunst en theorie van het vlakke, platte, oppervlakkige oppervlak is een kunst die weerstand wil bieden tegen de grijpende blik via deconstructie en via de focus op object-relaties. De weerstand van de blik langs dit ‘oppervlakkig oppervlak’ wordt begrepen als mogelijkheid tot reflectie, mogelijkheid om tot kennis te komen. Enerzijds is het ‘oppervlakkig oppervlak’ een antwoord op de ‘gewapende, grijpende blik’ van de kijker (voyeuristische blik), anderzijds is het een-affect-afsplitsende blik die neigt naar rationeel-conceptuele zuiverheid en dus vervalt in een zelfde principe van afsplitsing, dat het denkt te bestrijden.

een explosievangordel rond zijn/haar lijf gebonden. Op artistiek niveau kan het fallisch, binair principe worden herkend in bijvoorbeeld de loskoppeling van het affect-in-verbinding-met-een-atmosfeer in het conceptueel kunstwerk en in de rationele ‘academisering’ van de kunst, het kunstwerk. Een hedendaags kunstwerk lijkt vaak een ‘verkapt’ en ‘uitgezuiverd’ ‘autonoom kunstwerk te moeten zijn. Waarom? Het mag niet teveel raken, want raken betekent de creatie van een mogelijkheid tot subjectwording.

Raak me aan<sup>14</sup>  
Raak me niet aan  
Het raakt me  
Het raakt me niet

***At high speed you can easily fall off the canvas. But you can also fall off at low speed-into obscurity, for instance***<sup>15</sup> **Bracha L. Ettinger**

Het oppervlakkig oppervlak van Oud Europa is uitgezogen, bang van potentieel, verdraagt geen diepgang, is weinig gelaagd en gedragen, is gestroomlijnd en vlak (ook op de wijze hoe men met voornamelijk het schildersmedium omgaat), is meegaand, dus politiek correct (al beweert het net het tegendeel te zijn), is weinig inspirerend, al schreeuwt het van de daken dat weerstand, -bedoeld wordt”: de weerstand van het oppervlakkige oppervlak - tot reflectie dient te leiden. Er is geen diepte om naar uit te kijken, laat staan dat er nog een diepte kan worden teruggevonden, die kan worden tegengehouden. Raken is taboe geworden, geraakt worden des te meer. Tot als we gezamenlijk ‘de lucht in gaan’ moeten we het dus maar doen met de opmeting van de oppervlakkigheid van het oppervlak. Niet dat een mens daar niet tevreden mee mag zijn, dat kan natuurlijk, maar als er een dergelijke krampachtigheid bij te pas komt, mag men wel eens kritische vragen beginnen stellen bij de innovatie- en vernieuwingsdrang die traditioneel nog wordt gekoppeld aan datzelfde oppervlakkig oppervlak. De blik wordt enkel en alleen tegengehouden door het oppervlak, maar men wordt er vandaag de dag niet bepaald kritischer door, enkel wat meer moe. Het lijkt zelfs alsof het dwangmatig consumeren van het oppervlakkig oppervlak als strategie en voorbeeld dient voor natuurlijke selectie. Als je al in slaap of

<sup>14</sup> Zie bijvoorbeeld: J. Peeters en B. Vandenaabele (ed.), *De passie van de aanraking. Over de esthetica van Jean-François Lyotard*, Budel, Damon, 2000

<sup>15</sup> Bracha L. Ettinger, *Matrix. Halal(a)-Lapsus. Notes on painting*, Museum of Modern Art Oxford, vertaald uit het Frans door Joseph Simas, Museum of Modern Art Oxford, 1993, P. 17.

dood bent gewiegd, kan natuurlijk weinig een mens nog raken. Wat rest is de herhaling van het kijken naar dat ‘oppervlakkig oppervlak’ dat al in alle richtingen is opgemeten geworden tot in een eindeloze vicieuze cirkel toe. Als diepte/ verdieping gekoppeld aan gelaagdheid in een kunstwerk een taboe is en uitsluitend op een aan het kunstwerk voorafgaand conceptueel niveau dient te gebeuren - men heeft overigens een ‘affect’ nodig om diepgang en verdieping overgankelijk te maken -, dan kan men zich na een tijdje toch eens vragen beginnen stellen bij de kritische zin van het oppervlakkige oppervlak. Het is een misvatting te denken dat ‘elk affect’ leidt tot sentimentaliteit. De angst van Oude Europa, bang van de/het vreemde en nog banger van het andere in zichzelf, bang voor wat komen kan. Misschien is de mythe van het oppervlakkig oppervlak, waar alles onverschillig vanaf dient te glijden, een romantische mythe geworden, die ‘ons’ moet toelaten om meer en meer ‘alleen/vrij’ te functioneren in de hedendaagse samenleving en de andere in zijn/ haar alleen-zijn te respecteren. Dit laatste is zeker geen slechte zaak te noemen, maar hoe alleen kan iemand werkelijk worden als die daar de mantel der onverschilligheid voor nodig heeft? Is dat niet een beetje vals spelen? Afgestompt zijn is niet bepaald een voorbeeld van kritische zin te noemen, lijkt me. Een kunstwerk mag volgens het dominante discours in geen geval subjectwordend op een kijker inwerken. Als het kritisch wil zijn, moet het in zijn autonome staat de kijker kunnen objectiveren, de kijker kunnen herleiden tot een object dat kijkt naar een object en in dat kijkproces zich bewust wordt van zijn/ haar staat-als-object tussen andere objecten kijkend naar dat object in een ruimte. Oud Europa is er dus rotsvast van overtuigd (alhoewel?) dat men zich aan het oppervlak oppervlakkig moet blijven vastklampen. Waarom moet een kunstwerk ons doen inzien dat we niet meer zijn dan een object onder objecten kijkend naar andere objecten in een objectief gemaakte ruimte en in een objectieve tijd oefenend in een blik-die-afglijdt-van-alle-dingen? Ik vind het vervreemdend dat het kunstwerk vaak hangt tussen een autonoom ding willen zijn en tegelijkertijd een meta-object(ief) willen betekenen waarbij het concept het kunstwerk meer voorafgaat, dan eruit volgt. Het lijkt alsof er geen kruisbestuivingen kunnen plaatsvinden. In feite is het al vreemd op zichzelf dat er categorieën bestaan als procesmatige kunst, wat erop wijst dat dit totaal geen vanzelfsprekendheid is, een artistiek proces. Kunstwerken lijken dus te kunnen ontstaan zonder een proces te hebben doorlopen, ze zijn “een work-in-progress” tenzij een zeer gecontroleerd denkproces waar zoiets als toeval of intuïtie angstvallig wordt geweerd.

Wat mij fascineert in kunst die niet buigt voor het oppervlakkig oppervlak, niet uitgezogen is, maar intens en toch 'abstract' is, is net het feit dat het niet zo makkelijk is om een overspringende vibratie, op een grensverbindende manier tussen afstand en nabijheid in, in een kunstwerk te introduceren. Het beeld wordt telkens opnieuw geriskeerd. Een vibratie, een siddering, een affect 'an sich' kan je niet afzonderen en vervolgens in een luchtledige ruimte droppen om er naar te kijken. Het esthetisch affect kan enkel analogisch in het kunstwerk tot stand komen. Het ontstaat vanuit de omgang met het medium zelf, het kan er niet 'vooraf' worden in geprogrammeerd. Het 'grensverbindend' kunstwerk is geen 'opzuigende diepte', zonder weerstand, die tot sentimentaliteit leidt. Er is wel degelijk een afstand scheppen, maar verbindingen met het intieme, het innerlijke, het subtiële, poëtische detail zijn niet uit het werk gezuiverd geworden. Er is ook geen afsluiting van uiterlijke fragmenten. Er zijn verbindingen mogelijk gemaakt aan fluctuerende, wisselende en veranderlijke grenzen. En die verbindingen zijn volgens mij van erotisch aard. Het tactiele of het haptische aspect in een kunstwerk hoeft dus geen 'centraal' of 'op zichzelf staand onderzoek of gegeven te zijn en verder te worden in de kunst en het discours. Het affect(ieve) kan er ook in 'verweven' zijn. In feite heeft het nood aan een verbinden-in-complexiteit-en-nuancering, om theoretische graantjes te kunnen aanreiken. Raken in de zin van affectief raken gebeurt dus veeleer zijdelings, op een analoge manier. De kunstenaar dient keer op keer 'het werk' te riskeren. Het wil niet zeggen dat als men het eenmaal vindt, men het voor de komende tijd even snel kan reproduceren. Rechtstreeks willen raken neigt altijd ergens wel naar *shock*, effect, een (gewapend) conflict.

Wat is een mens met het aanvoelen, creëren en de perceptie van dergelijke affectieve ervaringsmomenten als potentiële fijngevoelige, diepgaande kennis in kunst en theorie, die het 'oppervlakkig oppervlak' naast zich neer heeft gelegd, maar daardoor toch niet in oog met de romantische afgrond kwam te staan? En hoe en in welke mate is subtiliteit en nuancering in affectief-esthetische zin in kunst (en theorie) relevant voor een individu, een cultuur, een samenleving?

Het zou vooreerst zijdelings wat erotische en poëtische krachten, wat inspiratie kunnen wakker maken. Dat is namelijk een hiaat, zelfs een taboe te noemen in de object(ief)gerichte en de (de)constructief voorgeprogrammeerde, dominante canons in Oud Europa.

Oud Europa lijkt wat erotiek nodig te hebben.  
Oud Europa lijkt wat liefde nodig te hebben (maar één die kan worden gearticuleerd voorbij een liefde-haat-tegenstelling).  
Oud Europa lijkt wat poëzie te kunnen gebruiken.  
Subtiel, maar niet afgelikt. Geen sentiment, maar met grauwe en wilde ondertonen.

Maar daarvoor heb je “erotische antennes” (Bracha L. Ettinger) nodig en die kunnen enkel ontwikkeld en verfijnd worden in de marges. Opnieuw en opnieuw.

*Love the individual anonymous elements at that moment when the nape of the neck languishes to turn around*<sup>16</sup>

**Bracha L. Ettinger**

Media worden ontworpen, ontwikkeld en verfijnd om ‘verder’ te (ge)raken, aan te raken en/ of ‘dieper’ (aan) te raken in hun verbondenheid met de blik. Toch zijn media eveneens in staat om in dat proces aliënatie op te wekken, afstand te scheppen. Dat is de paradox van elk medium, maar hoeft dat te worden omgebogen tot een contradictie? In het postmodernisme is de potentiële rakingsmodus van een medium grotendeels gedeconstrueerd geworden, uitgezuiverd en tot niets herleid op het niveau van het kunstwerk. Geraakt worden leidt niet tot de ontwikkeling van kritische zin werd gesteld. Dit uitzuiveringsproces werd noodzakelijk geacht om kunst voor te brengen die én kritisch was, én ideologisch niet kon worden misbruikt, én hedendaags kon blijven, én autonoom kon wezen. De misvatting lag in het feit dat men in een dominante strekking in het kunstdiscours veronderstelde dat als men net de rakingspotentie, de affectieve lading van het medium uitzuiverde, men een ‘autonoom kunstwerk’ kreeg dat niet alleen getuigde van kritische zin, met name het inzicht verschaffen in de (andere?) eigenschappen van dat medium, maar er eveneens van uitging dat in deze deconstructie de meest “kritische” kennis werd voortgebracht (‘overbleef’?) die tot stand kwam in de bestrijding van het effect (wat een goede zaak was en romantische tendensen bleek te kunnen tegenhouden) en in de loskoppeling van de affectieve potenties van dat medium, de zogenaamde potentiële rakingsmodus (waar het is fout gelopen). Effect en affect zijn met elkaar samengesmolten geweest in dat proces. Een

16 [tent.cat.] *Bracha Lichtenberg Ettinger. Artworking 1985-1999*, Ludion, Paleis voor Schone Kunsten Brussel, 2000, p. 88.

affect kan evenzeer de motor betekenen voor een (potentieel) voel-weten, wat niet per se 'een' sentimentele emotie hoeft te betekenen. Men wou blijkbaar kunst creëren die niet 'gedragen' is, maar veeleer ontkoppeld, losgekoppeld. Ik vraag me af hoe het komt dat over kunstwerken vaak wordt gepretendeerd dat ze autonoom zijn, maar dat net deze werken tegelijkertijd steeds 'over' iets dienen te gaan, en dus niet iets zijn of verder kunnen worden "vanuit zichzelf". De bijsturing van dit ontlichamingsproces en zelfs ont-psychingsproces van het medium, wat in feite de 'rationele vergeestelijking', een eenzijdige rationale conceptualisering van het medium betekende, gebeurde door het invoeren van de techniek van de verschillende gezichtspunten. Deze som der blikken bleek onmogelijk de aliënering van en in het kunstwerk op een conceptueel en eveneens mediaal niveau over een lange periode heen nog te kunnen zingeven en dat was ook niet de bedoeling. Er was namelijk geen affectieve lading meer, die voor relaties, verbindingen kon zorgen tussen al die verschillende gezichtspunten. Een neiging naar het co-relatieve, 'grensverbindende' (Bracha L. Etinger) en '(trans)subjectiverende' (Bracha L. Etinger) leek te moeten worden teniet gedaan. Vernieuwing lijkt dan na verloop van tijd ook uitgesloten. Concept = "objectieve" waarden van het medium - (effect+affect). Het was enigszins verrassend voor sommigen dat dit niet verrassend kon blijven. Om dat heikel neveneffect te overbruggen, werd wel bijvoorbeeld de constructie van het 'vooraf-concept' ingevoerd, met name: voordat een kunstwerk, dient te worden gecreëerd, moet het aanduiden welk onderzoeksdomein zal worden uitgespit, zodat de kritische zin en de kwalitatieve waarde (haast op een wetenschappelijk-rationele-academische manier) snel vooraf kon worden achterhaald, zodat het kunstwerk in feite niet 'an sich' werd beoordeeld (en dat is paradoxaal te noemen, gezien de evolutie van het 'autonome' kunstwerk), maar werd beoordeeld op basis van zijn/ haar inspiratiebronnen en het aangeven van het onderzoeksgebied met zijn objectief ingenomen gezichtspunten. Dit betekende bijvoorbeeld de geboorte van de academisch afhankelijk gemaakte subsidiedossierkunst, waarbij het dossier vaak al aangaf, dat het kunstwerk zelf al niet diende te worden gerealiseerd en dat net dat gegeven een selectiecriteria werd, wat enigszins aliënerend kan worden genoemd. Het probleem is dat 'het vooraf-concept', de afgedwongen verantwoording van het kunstwerk, waarvan door het discours paradoxaal genoeg toch wordt beweerd dat het alles, behalve moralistisch en politiek-correct mag zijn, de behoudsgezindheid-reflex van de kunst en zijn discours in hoge mate heeft versterkt. Het is enigszins vreemd te noemen hoe zelden wordt uitgesproken hoeveel potentiële originaliteit in kunst, hoeveel potentiële kennis steeds in een werkproces verloren gaat



**Bracha L. Ettinger**, *Eurydice 29*, 1994-2001, 29.5 x 52.1 cm., herwerkte fotokopie, olieverf op papier gekleefd op canvas, verzameling van de kunstenaar.



**Bracha L. Ettinger**, *Eurydice 23*, 1994-98, 28.7 x 51.2 cm., herwerkte fotokopie, olieverf op papier, gekleefd op canvas, verzameling van de kunstenaar.

waarin zoveel aandacht wordt besteedt aan de verantwoording van het proces en het onderzoek van de opmeting van het oppervlakkige oppervlak. Deze behoudsgezindheid maakt dat niet het kunstwerk aanleiding geeft tot theorie, maar het kunstwerk de theorie of iets dat er moet voor doorgaan steeds achterna holt. Dit principe van deconstructie en naar zuiverheid neigende, rationele (re?)constructie heeft de erotiek en de poëzie uit het kunstwerk gezogen. Het autonome kunstwerk diende vervolgens dan maar een 'work-in-progress' te worden, dat vaak de tijd 'van het proces' niet nam om te groeien tot iets zodat het werkelijk procesmatig kon worden aangevoeld. Te procesmatig werd geïnterpreteerd als te levend en ook dat moest worden uitgeroeid in het 'autonome' kunstwerk.

Is Oud Europa bang om te leven? Bang om aangetast te worden door het leven? Kunstwerken leven (meestal) niet, waarom dan zo bang zijn dat er misschien eens teveel leven in zou kunnen kruipen? Bang dat kunstwerken kunnen inspireren?

Oud Europa wil vasthouden tot de laatste seconde aan het opmeten van het oppervlak. Het zij zo, maar echt sexy kan men dat niet noemen. *Au fond*, ruikt het naar het dwangmatig willen controleren van angst. Maar angst voor wat?

Nog moeite doen om de potentiële en affectieve kracht van iets te (h)erkennen, is uit den boze. Het is opvallend dat 'zintuiglijke ervaringoproepende' kunst (haptische kunst, tactiele kunst), een ander fenomeen dat een antwoord wilde geven op naar zuiver intellectualistisch neigend mediumconceptualisme, onderzocht werd via de 'multimediale' installatie. Eén medium leek het oppervlak nog zelden te durven fragiliseren en verdiepen. Vanwaar die angst en krampachtige controledrang toch om gelaagd diepte-werk te durven ondersteunen (want het bestaat wel degelijk, ook in Oud Europa) en keer op keer te kiezen voor het opmeten van het oppervlakkige oppervlak? Hoe lang zal 'hedendaags' en 'kritisch' nog gelijk worden gesteld aan het opmeten van het oppervlakkige oppervlak?

Oud Europa, zo bang geraakt te worden door alles dat anders is, zo bang van het andere in zichzelf? Het is alsof je niet meer naar 'binnen' durft te kijken en om die reden het maar doet met dat oppervlakkig oppervlak, dat niet meer in staat is om je zelfs nog naar 'buiten' te kunnen laten kijken. Oud Europa, je beweert graag dat je het enkel wil doen met de afstandelijke blik en het

uiterlijk vertoon der dingen. Je wil niet dat er iets schuil gaat achter het beeld. Er is enkel het beeld voor je. Maar als je daar zo zeker van bent, hoe komt het dan dat je daarvoor de blik naar binnen hebt dienen uit te schakelen om dat te willen bereiken?

*All that has been learned to be forgotten; all that has been forgotten to be written down. In pencil or ink, the drawing witnesses. The drawing draws itself, through the force of oblivion, and of that which I have never known*<sup>17</sup>.

**Bracha L. Ettinger**

*Europe is afraid of collapsing in the face of potential images*<sup>18</sup>.

**Bracha L. Ettinger**

Oud Europa zou wat erotiek best kunnen gebruiken, lijkt me, als het niet verder wil perverteren in navelstaarderij, terwijl het tegelijkertijd gulzig en tegen grote snelheid de creatieve energie van de grensgebieden, de randen van Europa (bijvoorbeeld: IJsland, Finland, Kroatië, Slovenië, Turkije, Spanje enz.) opsoupeert. Er is gelukkig geen centrum meer, maar wat geef je terug aan de randen, als je het “oppervlakkig oppervlak” zo koestert vanuit het centrum dat geen centrum meer is? Het duurt nooit lang als het niet van twee kanten komt, zegt men toch altijd. Zijn de grensgebieden effectief iets met je liefde voor het steriele en oppervlakkig geworden oppervlak waar alles haast netjes dient van af te glijden, maar waar je ‘het concept’ hebt opgekleefd om het nog staande te kunnen houden? Het concept werd een beeld en onder het conceptbeeld schuilt een oppervlakkig oppervlak.

Als je zorgvuldig kijkt, is er ook ‘grensverbindende’ kunst en theorie aanwezig in de marges van het Oud Europa, maar men durft het nog niet vaak genoeg onder ogen zien. Het veronderstelt een ‘zijdelingse blik’. De uitzuivering was dus (gelukkig) niet optimaal. Er blijven altijd sporen achter, dat zou je toch moeten weten uit het verleden.

*Traces from the interior and traces from sight change places and are changed. Even if nothing were connected, there would be at least these*

<sup>17</sup> Bracha L. Ettinger, *Matrix. Halal(a)-Lapsus. Notes on painting*, Museum of Modern Art Oxford, vertaald uit het Frans door Joseph Simas, Museum of Modern Art Oxford, 1993, p. 17.

<sup>18</sup> (tent. cat.) *Bracha Lichtenberg Ettinger, Artworking 1985-1999*, Ludion, Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, 1999, p. 28.

*remains: visual traces over the traces of an anterior visuality; the influence of anterior traces on the seeing to come: and aftersight different from the first. -Discover, create ties, strings, tunnels*<sup>19</sup>.

**Bracha L. Ettinger**

Het postmodernisme is haast failliet of althans op z'n terugweg, het naar zuiverheid neigende objectiverend mediumconceptualisme werkt niet zo goed meer als voordien en er zich aan vast blijven haken door toch nog trachten inspiratie te zoeken bij de ondertussen uitgedroogde bron is boeiend in historisch perspectief, maar vertraagt en miskent vernieuwingsprocessen in diezelfde hedendaagse kunst en zijn discours.

Wanneer een zwang naar realisme, hetzij zakelijk, hetzij sociaal-geïnspireerd, hetzij magisch terug is opgedoken en aan belang wint, wil dat altijd wel ergens zeggen, toch in Oud Europa, dat men aanvoelt dat mediumconceptualisme geen vernieuwing meer brengt. Maar wanneer een neiging naar realisme en eveneens de deconstructie/ constructie van politieke concepten de dominante canons binnensluipen, is men zich er dan voldoende van bewust dat er opnieuw 'van bij aanvang' misschien wat teveel wordt opgelost? De publieke ruimte is één van de thema's bij uitstek in het artistiek gebeuren geworden. Groot-schalige kunst, de zoveelste poging om het affectieve psyche van het (trans)subject(ieve) in Oud-Europa op non-actief te zetten?

Oud Europa kijkt graag van op een afstand.

Oud Europa dat het geraakt worden altijd een stap voor wil zijn, geef toe dat het toch wel enigszins vermoeiend is geworden, zo "objectief"<sup>20</sup> te willen zijn en ervan overtuigd te blijven dat alles tot niet-affectieve object-relaties kan worden herleid via deconstructie en (re)constructie. Het kan wellicht, maar er gaat veel rijkdom aan potentiële kennis verloren, die je blijkbaar niet graag onder ogen wil zien. We zijn ondertussen in de 21<sup>ste</sup> aangekomen en de 21<sup>ste</sup> eeuw heeft (nieuwe) paradigma's nodig, nieuwe manieren

19 Bracha L. Ettinger, *Matrix. Halal(a)-Lapsus. Notes on painting*, Museum of Modern Art Oxford, vertaald uit het Frans door Joseph Simas, Museum of Modern Art Oxford, 1993, p. 9.

20 Wat men op een gegeven moment, op een gegeven plaats als 'objectief' interpreteert is altijd beïnvloed door culturele waardenpatronen. In feite is 'objectiviteit' voor een stuk steeds subjectief. Het is enkel wanneer een samenleving zich daar minder van bewust lijkt te zijn, omdat het 'subject(ieve) bijvoorbeeld nauwelijks wordt ingevuld, dat een subject(ief) neigt om 'geobjectiveerd' te worden.

nodig om met paradigma's te kunnen omgaan, nieuwe concepten voor het (trans)subject(ieve), aangezien de 'oude' versies verschaald zijn en niet meer lijken opgewassen tegen de gebeurtenissen in de wereld.

Meer dan twee decennia geleden is de kunstenares en theoretica Bracha L. Ettinger haar schilderkunst beginnen tonen en haar matrixiale theorie beginnen uitschrijven. In Bracha L. Ettinger haar schilderkunst zag ik wat ik tevoren niet had gezien. In haar matrixiale theorie las ik wat ik nog niet had gelezen. Het was goed raak, met het werk van Bracha L. Ettinger. Een zeer fascinerend aspect aan het matrixiale, is dat het niet volgt op en eveneens niet vervangt, het voegt toe, waar het 'oppervlakkig oppervlak niet kan bijgeraken, aangezien het voel-weet dat 'uitwisseling' met de marges, de grenzen noodzakelijk blijft (niet enkel in het beginstadium), aangezien dat het voel-weet dat het affect belangrijk is en aangezien dat het voel-weet dat er geen (nieuw) centrum moet zijn of komen. Het voltrekt zich in contact met de fluctuerende, steeds wisselende en veranderlijke grenzen.

Naast het ondertussen ondersteund 'realisme' en een nieuwe golf van politieke concepten die in de kunstwereld en het discours in Oud Europa worden geïnjecteerd, is er ook een andere kunstcanon aanwezig en verder mogelijk, die de rakingspotentie of affectieve kracht van het kunstwerk niet uitzuigt, die kritisch voel-kijkt naar het discours en de realiteit, die vernieuwend is, in die zin dat het naast een vernieuwende omgang met het medium, evenzeer een nieuw veld in de verbeelding en beeldvorming heeft aangeraakt (die van een affectieve esthetiek), ontwikkeld en verder mogelijk maakt, die bijvoorbeeld aanleiding heeft gegeven om nieuwe betekenissen omtrent schoonheid en het sublieme te formuleren, die voorbij esthetisch formalisme kunnen worden geïnterpreteerd. Hedendaagse betekenisscheppingen van het 'schone' en het 'sublieme' passeren voorbij het romantisch discours, gaan voorbij de evenwichtsoefenende invulling van het 'schone' en het 'sublieme' bij Kant. Een affectieve lading van een werk kan evenzeer nieuwe voel-denkbelden voortbrengen die 'het oppervlakkig oppervlak' niet kan produceren. Het geeft aanleiding tot iets dat verder gaat dan objectiverende object-relaties zonder echter in inter-subjectieve relaties te vervallen.

Oud Europa is bang van andersoortige relaties die niet als objectrelaties kunnen worden ge(de)construeerd of uitgedrukt. Het matrixiale heft geen objectrelaties op, maar maakt net 'grensverbindingen' mogelijk tussen 'object-partikels' en 'subject-partikels', waaruit 'theoretische graantjes' kunnen

worden geboren die aanleiding geven tot een andersoortige theorievorming rond subjectiviteit, met name 'trans-subjectiviteit' (Bracha L. Ettinger), het 'subject-als-ontmoeting', 'het verruimend subject' die verder in de 21<sup>ste</sup> eeuw als subjectwordend principe kunnen worden ontwikkeld.

Ik drink een glas champagne op het heden en de toekomst van *Trans-Europa*, in de hoop dat men 'het geheugen van de vergetelheid' in de marges, 'ook' voel-denkend en zijdelings, opnieuw en opnieuw en opnieuw, onder ogen durft te zien. Er zijn er nog steeds die intens door-werken in, vanuit en langs de steeds wisselende marges. Het is in de marges dat vernieuwing dient gezocht te worden. Vernieuwing kan vernieuwend blijven, als de steeds wisselende marges keer op keer worden opgezocht. Een liefdevolle benadering en doorwerking van (nieuwe) paradigma's die nieuwe (trans)subjectiviteitsvormen, nieuwe relaties tussen subjecten en objecten kunnen voortbrengen, dat is één van de mogelijke 'opdrachten' van de kunst en theorie in de 21<sup>ste</sup> eeuw.

***The "memory of oblivion" is not the dead. It is for the re-living: the still-living (intensely). Together. [Bracha L.] Ettinger considers it the goal of her art to make affect transmissible...Its motto: love the anonymous individual elements. In their crowding, as distinct from the crowd***<sup>21</sup>.

Brian Massumi over de schilderkunst van Bracha L. Ettinger

Aangekomen in Ben Gurion, luchthaven van Tel Aviv. Een half uur ondervraging door de Israëlische douane: Van welk land komt u? Is het de eerste maal dat u naar Israël komt? Wat komt u in Israël doen? Waar verblijft u? Wat is het adres van deze persoon? Waar heeft u deze persoon leren kennen? Wat doet deze persoon in het dagelijks leven? Hoe langt kent u deze persoon? Komt u hier om te werken of op vakantie? Wat doet u in het dagelijks leven? Wat bent u van plan buiten Tel Aviv nog te bezoeken? Iemand stelt de vragen en geeft mijn antwoorden in op computer. Iemand anders kijkt me een half uur lang aan. Ik kom perfect geobjectiveerd de luchthaven buiten, neem een taxi en kijk naar de palmbomen langs de autosnelweg. Het is een zalig warme nacht en deze persoon heet Bracha L. Ettinger.

<sup>21</sup> Brian Massumi, 'Painting. The Voice of the grain', in [tent.cat.] *Bracha Lichtenberg Ettinger, Artworking 1985-1999*, Ludion, Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, 1999, p. 32.

Neem tijd voor een matrixiale blik.

Tijd voor matrixiale erotiek.

Neem tijd voor matrixiale liefde.

Tijd voor *the almost-impossible-borderlinking (in-)between the (not)-enough-lovers* (parafrase op Bracha's concept van de *not-enough-mOther*).

Tijd voor matrixiale schilderkunst, matrixiale theorie, een matrixiale tijd.

*The matrixial gaze offers other possibilities for the gaze. A matrixial borderlinking is transformational. I call the transformational subjectivizing potentiality of a matrixial link (gaze or voice): fascinace. Fascinace is an aesthetic affect that operates in the prolongation and delaying of the time of encounter-event and allows a working-through of matrixial differentiating-in-jointness and copoiesis. Fascinace can take place only if borderlinking within a real, traumatic or phantasmatic encounter-event meets com-passionate hospitality. Fascinace might turn into fascinum when castration, separation, weaning, or split abruptly intervenes<sup>22</sup>.*

*The matrixial longing for binding-in-difference is erotic, it is the labor of Eros...<sup>23</sup>.*

**Bracha L. Ettinger**

22 Bracha L. Ettinger, 'Fascinace and the Girl-to-m/Other Matrixial Feminine Difference', in: *Psychoanalysis and the Image. Transdisciplinary Perspectives. New Interventions in Art History*, krit. uitg. door Griselda Pollock, Blackwell Publishing, 2006, p. 61.

23 Id., p. 72.



Bracha L. Ettinger, *Notebooks*, verzameling van de kunstenaar.

## **II. De “grensverbindende” tusseninwereld in Tel Aviv waarin Bracha L. Ettinger zich heeft genesteld-in-onthechting en waar ik intens tot rust kom (10 december-31 december 2006)**

*In het Noorden van Tel Aviv, in een hoekhuis aan Yehuda Ha-Maccabi en Weizmann vlakbij het park waar de rivier (Nahal) in de Middellandse Zee vloeit.*

*Love is anterior to life  
Posterior to death  
Initial of creation, and  
The exponent of Breath*

### **Emily Dickinson**

Bracha L. Ettinger opent de ijzeren poort die uitgeeft op een met slingerbomen en bloemen overgoten patio waarachter zich een drie verdieping-tellend huis met plat dak onthult. Ik volg haar met m'n bagage naar de voordeur, stap na haar binnen, zet me naast haar neer in haar rode sofa en laat de atmosfeer van de woonkamer en het atelier, haar schilderijen, de berbertextielen en de gezellige, gedempte gloeilampen die op verschillende hoogten uit het plafond naar beneden dalen een nacht op me inwerken. Die nacht gebeurt opnieuw wat me al een aantal keren in een museumcontext is overkomen. Haar werk raakt me. De schilderkunst van Bracha L. Ettinger is op een magische wijze inspirerend en transpirerend/ doorademend. Het is een ademlicht(aan)rakende schilderkunst genuanceerd in purper, paars en violet, met rode flitsen en fijne, witten schimmen. De schilderijen op klein formaat zijn altijd anders, toch onderling met elkaar verbonden. Er schemeren in de vroege doeken woorden door in het Hebreeuws of het Frans, vaak verwijzingen naar concepten die in de psychiatrie en de psychologie werden gebruikt om de diagnose van patiënten te stellen, ruggen, blikken en afgekeerde blikken (rug-blikken). Ik kwam hier om te bekomen van het maken van een tentoonstelling en het enige waaraan ik kan denken na deze nacht is verder werken vanuit een soort rusten-in-intensiteit. Bracha L. Ettinger's oeuvre is een schilderkunst waaraan beklemming kan worden toevertrouwd, die doet 'leeglopen' en tegelijkertijd een verademende helderheid aanreikt, die inspireert en dingen in beweging zit. Het is een schilderkunst van het schone en het sublieme die een voeldenproces in gang zet en als het ware het ene inzicht na het andere kan laten opborrelen. Na die nacht schilderijen kijken, dacht ik helderder,

voelde ik intenser en wilde ik werken.

Mijn werktafel bevindt zich schuin achter de schrijftafel en schildersezels in het atelier van Bracha L. Ettinger. We zijn nog geen drie meter van elkaar verwijderd. Van de late voormiddag tot in de vroege uurtjes. Als ik opkijk van m'n computerscherm, zie ik haar tegen de achtergrond van de tuin, schilderen, lezen of werken op haar laptop. Als zij een cd opzet, een boek uit de kast neemt of koffie zet, passeert ze langs mij en kijkt even op om te kijken waarmee ik bezig ben. Dag in dag uit. Drie weken lang. Schilderes/theoretica (in esthetica en psychoanalyse) en curator/ kunstcritica kunnen haast onmogelijk dichterbij elkaar doorbrengen. Wat hangt hier in de lucht? Erotiek in zinderend paars.

*Initiation is a continuous bathing inside the frequencies and vibrations of someone else, notebook s.d.*

**Bracha L. Ettinger**

Bracha L. Ettinger schildert.

Ik film haar schilderijen in haar atelier/ woonkamer, ik film haar 'notebooks' en haar tekeningen. Ik film haar. Schilderend, schrijvend, lezend.

Zij schrijft enkele nieuwe essays: net één voor Zuid-Afrika achter de rug, nu Ljubljana aan de beurt. Een tentoonstelling in Nijmegen staat op het programma. Enkele lezingen in Puerto Rico komen er al snel aan.

Ik schrijf ondertussen over haar werk en werk verder op wat uit de tentoonstelling 'Gorgel'. *Beklemming en verademing in kunst* (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 2006) is voortgekomen. Er is een aspect in sommige kunstwerken dat ik over het hoofd heb gezien. Enkele kunstwerken van Bracha L. Ettinger, Maryam Najd, Marilou van Lierop, Peter Buggenhout, Alda Snopek en enkele andere werken die me fascineren op dit moment, maar niet in deze tentoonstelling opgenomen waren, zijn 'erotisch', maar op een andere manier als het woord vaak betekend wordt. Ik wil een tentoonstelling maken die niet gaat 'over' erotiek, maar erotisch is, vanuit de kunstwerken zelf.

We lezen.

Bracha: ondermeer Emmanuel Lévinas, Martin Heidegger, Jacques Lacan en Paul Celan.

Ik : ondermeer Bracha L. Ettinger, Emily Dickinson, Paul Vandenbroeck en Paul Celan.

Marguerite Duras wandelt bij momenten tussen ons in, in de woonkamer. Met Roland Barthes' *Fragments d'un discours amoureux* (1977) kan ik niets aanvangen. Deconstructie is niet altijd de meest verfijnde manier om kritische zin te kweken, zeker niet in het amoreus discours. Het zuivert iets uit, dat ik net link met vernieuwing. Dus lees ik in Bracha's rode sofa Marguerite Duras' *Hiroshima, mon amour* voor Alain Resnais's film dat ze naast de dichtbundels van Paul Celan voor me op tafel heeft gelegd: *'You are like a thousand women in one'*. *Tel Aviv, mon amour* is van een andere aard dan *Hiroshima, mon amour*. Een belangrijk verschil in het matrixiale is dat er geen *'You destroy me'* hoeft te volgen op *'You are so good for me'*. Ook geen: *'Deform me, make me ugly'* op *'Take me'*. Dit lijkt slechts een nuance, maar het is een relevant verschil, zoals verder nog aan bod komt. Anderzijds wil het niet zeggend dat in het matrixiale, het trauma wordt uitgezuiverd.

*This house was made to the size of love*. In paars, purper en violet met rode resonanties en witte flitsen.

Bracha L. Ettinger ontvangt haast niemand in haar huis in Tel Aviv, tenzij patiënten en af en toe een gast. Ze is naast kunstnares en theoretica in esthetica en psychoanalyse eveneens psychologe/ psychoanalytica. Ze verlaat nog zelden haar woning, tenzij voor haar eigen lezingen en tentoonstellingen. Er is namelijk teveel werk te doen. Op een gegeven moment kiest men om het oeuvre verder uit te bouwen en dan komen de gasten die het belang van je werk (willen) ontdekken en herkennen, haast vanzelf naar je toe. Er is een verschil tussen eenzaamheid, onverschilligheid en alleen-zijn-in-verbinding. Bracha L. Ettinger is alleen-in-grensverbinding. Maandagen en donderdagen brengt Bracha L. Ettinger door met haar patiënten. Haar praktijk bevindt zich aan de zijkant van het huis. Haar schilderkunst en theorie ontkiemen, al is het niet rechtstreeks, uit haar talrijke 'notebooks' die ze per twee naar haar patiënten meeneemt om in te schrijven (in het Hebreeuws wat de patiënten aangaat, in het Engels en Frans wat theoretische graantjes betreft), in te tekenen of te

schilderen. Zelf bekijkt ze de 'notebooks' zelden achteraf. Mijn toegewezen slaapkamer, waar een vijftiental schilderijen van Bracha hangen, geeft uit op de deur van de 'clinic' zoals Bracha L. Ettinger haar praktijk pleegt te noemen. Het is er intiem, donker, met enkele kaarsen, berbertextielen op de vloer, ligbanken met kussens, overheersend donkerrode en blauwe kleur, tegen donkerbruine, houten kistjes en (boeken)kastjes. Ik bevind me tussen blauw en rood, in het paars van Bracha L. Ettinger.

*The artist is a doctor and a patient, redistributing a multiple-several and shared sinthôme where the drive and desire meets a Thing on the screen of phantasy, or where the symptom and phantasy share a fate, offering this conjunction, diffracted and transformed, via artwork.*

*The artwork is both the illness and the remedy, enacting otherwise impossible rapports and realizes the passage onto the screen of Vision of psychic traces from what is otherwise either absence (irremediably lost) or potentiality (not-yet-born).*

*The intrapsychic trans-subjective doctor-and-patient sphere with-in the artist is transformed onto inter-psychic trans-individual relations between the artist and the viewer with/through the artwork, via a borderspace captured in the artwork, where transgressive psychic 'real' things are realized into conductible sinthômes. This doctor-and-patient borderspace finds its echoes in the viewer; its vibrations impregnate the viewer's psychic borderspace. It sheds light on an archaic trans-subjective rapport between I and non-I and on a possible transmission between different subjects and objects, beyond time and space, in a potential in-between zone of object-and-subject born and yielded by painting<sup>24</sup>.*

*The originary fascinace is an aesthetic-affective coming into knowledge that is revealed in a vulnerable transferential encounter-event in art when the matrixial borderspace becomes the psychic locus of the viewer's (listener's) encounter with the artwork, like in a healing working-through<sup>25</sup>.*

**Bracha L. Ettinger**

24 Bracha Lichtenberg Ettinger, 'Trans-subjective transferential borderspace', *A shock to Thought expression after Deleuze and Guattari*, krit. uitg. door Brian Massumi, Routledge, London-New York, 2002, p. 215-6.

25 Bracha L. Ettinger, 'Com-passionate Co-response-ability, Initiation in Jointness and the link x of Matrixial Virtuality', *Gorge(l). Oppression and relief in art/ Beklemming en verademing in kunst*, krit. uitg. door Sofie Van Loo, MER., KMSKA-Gynaika, 2006, p. 18.

Ik breng Bracha haar koffie zoals ze die wenst: veel melk (twee soorten melk, de lichte 1 en de volle 3), een halfje suiker in het witte kopje met de gouden rand, dat nooit in de vaatwasser mag. Zij brengt me mijn koffie zoals ik die wil. Dit wil zeggen dat ze eerst even m'n gemoedstoestand checkt en dan beslist, welke koffie het zal worden. Haar koffie is even moeilijk om te zetten dan mijn koffie. Het vergt concentratie: bij Bracha zeker wat de verhouding koffie en de twee soorten melk aangaat en bij mij een juiste analyse van m'n gemoedstoestand, wat evenzeer een aanvoelen van nuances betekent. Aangezien ik nog nooit zo rustig ben geweest (er bestaat wel degelijk een soort rust die intens is), veranderen noodzakelijkerwijze echter mijn koffiegewoonten in dit huis. Tel Aviv is ook te intens om je koffie zwart te drinken. Ik begin dus te experimenteren met de rode 1 en de blauwe 3. De 1 wolkt op een andere manier in de koffie dan de 3. De meest perfecte koffie is een kop paarse koffie dus. Wat is het toch met dat paars?

We werken van ca. 11u in de voormiddag tot ca. 4-5u in de ochtend.  
Uren gaan voorbij.  
Zonder haast een woord uit te wisselen.

*No one of us would dare to break  
The silence  
Oh how we have longed  
For something that would  
Make us feel so...*  
**Kate Bush**

Bracha en ik praten als we opstaan bij de eerste kop koffie en net voor we gaan slapen bij chocoladecake gesmolten over kaascake met de laatste kop koffie.

SCHILDERKUNST

*The Painter's Touch  
Somewhere In-Between  
Breathing out and Breathing in  
Like Twilight is neither night nor morning*  
**Kate Bush**

*wo uns das Licht wuchs, vor dem Atem*  
**Paul Celan**

Bracha L. Ettinger's schilderijen zijn vibrerend paars, met rode resonerende flitsen en sidderende, witte schimmen, die met een 'afgewende blik'<sup>26</sup> naar achter trekken en naar voren duwen. Ze zijn fragiel-verdiepend, gelaagd en grensverbindend, het grauwe inblazend, het grauwe erotisch oplichtend. Ettinger heeft gezelschap van spoken, foto's van mensen die op weg naar hun dood wandelen. Familiefoto's, foto's van vrienden, onbekenden uit krantenknipsels vernietigd en uitgewist in de Shoah of eruit gered (foto van haar moeder in 1941 aan het werk op een veld in Slovakije), foto's van naakte vrouwen in de kampen, luchtfoto's van tijdens de oorlog, documentairefoto's van vóór de oorlog. Ze kopieert de foto's, maar de spoken worden uit de fotokopieerapparaat gehaald ergens in het midden van het reproductieproces. Brian Massumi schreef hierover: *She uses the photocopier to interrupt the line of descent between the original and its copy. The paper wrested from the machine does not carry the original. Neither has it achieved a copy*<sup>27</sup>. 'Haar' spoken werden 'genomen' met een fallische blik en ontnomen in een fallische tijd. Ettinger geeft 'ze', diegenen/ datgene dat ronddoelt in 'the too early and the too late' via en in het schilderproces een matrixiale tijd. Tegelijkertijd lijkt ze met haar schilderkunst daarmee de 'living death bodies' intensiteit in te blazen, ze te inspireren. On-verschilligheid wordt in haar schilderkunst getransformeerd tot een 'verschil' dat gebeurt, kan verder gebeuren en waarmee een ontmoeting kan plaatsvinden. Bracha L. Ettinger noemt dat: *differentiating-in-co-emergence and co-poiesis*.

On-verschilligheid gebeurt niet, ontmoet niet. Onverschilligheid betekent on-betekend, zich omtrent iemand of iets weinig bekommeren, gemis aan belangstelling of genegenheid. De paradox (van onze tijd) ligt 'm in het feit dat als men 'verschil wil creëren', wil fragiliseren en verdiepen, wil nuanceren en subtiel maken, m'n deels 'onverschillig' tegenover de wereld dient te staan, maar met openheid tegenover de gebeurtenissen in die wereld (wereld zou kunnen staan voor traditie/ een gebeurtenis voor (potentiële) vernieuwing). Tradities die het been stijf houden, zijn daarentegen onverschillig tegenover gebeurtenissen (vanuit een soort angstreflex voor die gebeurtenissen. Het

26 Titel van een tentoonstellingsconcept van Paul Vandenbroeck en Pé Vermeersch.

27 Brian Massumi, 'Painting: The voice of the grain', in *Bracha Lichtenberg Ettinger. Artwork-ing 1985-1999*, Ludion, Paleis voor Schone Kunsten Brussel, 2000, p. 9

gebeuren zelf) en trachten de wereld ‘stil’ te houden. Gebeurtenis(sen) én wereld laten allebei sporen achter.

*The past is contemporary with the passing present.*

*It is eternally passing*

*In order to have a living present*

*a past is working for it*

*all the past is contracted state in  
the present.*

**Bracha L. Ettinger**

Voordat Bracha L. Ettinger begint met schilderen, wordt op het doek van klein formaat dit gefotokopieerd beeld van een tussen-in-tijd gekleefd: een beeld van ‘*the too early and the too late*’. De spoken zijn gedeeltelijk uitgewist geworden, maar niet vernietigd. Er resten sporen van grijs, aan elkaar geklitte inktkorrels van de toner, waarbij de lijnen diffuus zijn geworden, opnieuw aanleiding kunnen geven tot iets nieuw. De schimmen met afgewende blik die je intens aankijken zijn Bracha’s *Eurydices*. De begaafde zanger en lierspeler Orpheus die zijn vrouw-muze Eurydice de eerste maal aan een giftige slang had verloren, wilde de tweede keer in de krochten van de onderwereld zeker zijn dat Eurydice nog steeds achter hem (aan)liep. Maar toen hij achterom keek, verdween Eurydice opnieuw in de hel. In en door Orpheus blik die zekerheid over de situatie wilde verkrijgen is Eurydice verdwenen. In de westerse context kan worden gesteld dat zin- en betekenisgeving voornamelijk via de blik/ het visuele gebeurt. Orpheus was gedoemd om voor eeuwig van zijn geliefde te leven en haar telkens door ‘zijn muziek’ te trachten vervangen. Eurydice was dus verbannen in de mond van de hel door de blik van haar geliefde Orpheus. Maurice Blanchot herkende in deze mythe de impuls van de kunst en de poëzie<sup>28</sup>. Hij was van mening dat Orpheus moest achterom kijken, omdat het ingaan tegen de wil van de goden de enige manier was om zijn kunst mogelijk te maken. Orpheus kon afdalen in de diepte, haar oproepen, maar indien hij haar in de ogen wilde aankijken, dan veroorzaakte hij haar verdwijning. Het willen zien van wat ‘onzichtbaar’ is, is de roeping van elke kunstenaar. Tegelijkertijd weet de kunstenaar dat elke rechtstreekse poging om de onzichtbaarheid zichtbaar te maken, het kunstwerk opheft. Orpheus kon haar niet bezitten, enkel door haar

<sup>28</sup> Maurice Blanchot, ‘Le regard d’Orphée’, in: *L’espace littéraire*, Parijs, Gallimard, 1955.

‘bezeten’ zijn. In de interpretaties van dit verhaal (en in het verhaal zelf) is de rol van Eurydice betrekkelijk schraal te noemen. Ze is slechts een schaduw, die tweemaal verschijnt om opnieuw te verdwijnen. Bracha L. Ettinger schildert de kant van Eurydice: ‘het moment wanneer het moment zijn rug draait<sup>29</sup>’

*Conceive of the eclips when the instant turns it's back*<sup>30</sup>.

**Bracha L. Ettinger**

*What is being paint is ‘the instant where the instant turns its back’: turns back on itself*<sup>31</sup>.

**Brian Massumi over de schilderkunst van Bracha L. Ettinger**

De schilderijen komen in reeksen. Ettinger schildert aan verschillende doeken tegelijkertijd. Het ene doek draagt in zich wanneer een ander doek dient aangeraakt te worden door de kunstenaar, en dit zonder vooraf bedacht plan. Ze ‘triggeren’ elkaar tijdens het schildersproces. Zo groeien ze traag, worden ze meer complex, inspireren ze voortdurend elkaar, maar krijgen daarbij geen vaste plaats aangewezen in het cluster. De schilderijen kiezen telkens opnieuw de schilder uit, alsof de ene roept naar de andere. Geduldig wachtend, of sommigen misschien vragend. Er zou kunnen worden beweerd dat ze, wanneer hun tijd rijp is, ze een soort affectief gedrag van de kunstenaar uitlokken. Wanneer het ene doek wordt opgehangen om te drogen, wordt op het andere iets verdergezet, wat – voor even althans - onderbroken lijkt op het vorige doek. Zo ontstaan er dialogen tussen de schilderijen. De schilder wordt keer op keer door hen uitgenodigd om ‘verder’ te schilderen. Op die momenten laat de schilder de controle los, niet te interpreteren als een daad van wild expressionisme, maar in het keer op keer opnieuw leren omgaan met het trauma, het verlangen en de erotische ver-beelding die de schildersact zelf ook is wanneer zij niet in representatie wil vervallen. Met zeer fijne, horizontale penseelstreken, zeer subtiele aanrakingen schildert Ettinger van heel nabij, zodat ze tijdens het schilderen zelf, haast geen overzicht van het schilderij-in-ording kan verkrijgen. Soms zijn het horizontale rode lijnen

29 Meer over Bracha L. Ettinger en Orpheus/ Eurydice zie: Sofie Van Loo, ‘Keelkantelingen’, in: *Gorge(l). Beklemming en verademing in kunst*, MER, Gynaika-Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, p. 78..

30 Bracha L. Ettinger, ‘notebooks’, in : [tent.cat.] *Bracha L. Ettinger. Artworking 1985-1999*, p. 70.

31 Brian Massumi, ‘Painting : The voice of the grain’, p. 11.

die van de ene naar de andere kant van het doek lopen. Andere momenten hele klein, fijne, witte lijntjes onder elkaar, die verspringen. Heel traag begint het paars, het purper, het violet onder de verfborstel van de schilder te vibreren, te sidderen, te wervelen en te resoneren. Het is pas als ze even afstand neemt, om te kijken waar het net geschilderde doek moet worden opgehangen en kiest welk doek ze vervolgens zal vastnemen, er een moment van afstand in het schildersproces wordt ingelast. Dit kan zo uren doorgaan. Zolang er voldoende daglicht is, schildert ze. Ettinger houdt de doeken op klein formaat meestal vast in de hand, leunend op de schildersezal of op haar knie. Haar voelend-denkende linkerhand is geconcentreerd op het schilderen. Tijdens het schilderen wordt er dus op geen enkele wijze een concept vormgegeven. Er is enkel verf die wordt aangebracht op een 'geprepareerd' doek, dat op gegeven momenten om verf-aanrakingen vraagt. In het proces van de verfaanrakingen krijgt de kleur, licht en energie. Het schilderen is een oefening van een geheugen-in-vergetelheid. Jean-François Lyotard noemde de schilderkunst van Bracha L. Ettinger 'een anamnese van het visuele' en een 'geheugen van de vergetelheid'<sup>32</sup>. Enkel het schilderen zelf treedt op de voorgrond. Toch is de kleur in haar werk niet enkel aangebracht pigment. De kunstenaar zweeft tussen een aanwezig en een afwezig zijn: geconcentreerd op en in de schildersact en tegelijkertijd zwervend door een woestijn van het innerlijk. Wanneer men met de visuele blik te hard focust op iemand/ iets, iemand/ iets te graag wil controleren, sluit men zich af van (andere) mogelijkheden, omdat men zich aan het blindstaren is. Tijdens het schildersproces van Bracha L. Ettinger (analoog aan het helend proces tussen therapeut en patiënt) krijgen de kleuren 'intensiteiten'. Ze gaan vibreren, resoneren of ze sidderen. Ze worden energetisch opgeladen. Alhoewel ze geen gedachten of emoties verbeeldt, is de schildersact (voor de kunstenaar zelf) een in contact komen met de *niet-ikken* die zich al dan niet verbinden met *ikken*. Ik moet toegeven dat ik me enkele momenten heb afgevraagd of m'n aanwezigheid op de één of andere manier ook in het schildersproces kruipt. Tot 1999 werden vele schilderijen namelijk gemaakt tijdens de therapie, maar zoals ze al zei in een gesprek met de kunstenaar Craigie Horsfield: *One piece doesn't belong to one person, nor does one gesture in painting refer to a particular conversation*<sup>33</sup>. Bracha L.

32 Jean-François Lyotard, 'L'anamnese', in [tent.cat.] *Doctor and patient*, krit.uitg door Mar-ketta Seppala, city, Pori Art Museum, 1997.

33 'Working-Through. A conversation between Craigie Horsfield and Bracha L. Ettinger', in: *Drawing Papers 2*, krit. Uitg. door Catherine De Zegher en Brian Massumi, n.a.v. de tentoon-stelling *Bracha Lichtenberg Ettinger. The Eurydice Series*, The Drawing Institute, New York, 2001, p. 44.

Ettinger denkt niet na vooraleer ze een kleur kiest. Er is geen intentie, geen bepaald voorgeprogrammeerd verloop, er wordt niets ‘verstandelijk gemaakt’ tijdens het schildersproces: *Different traces and vibrations from different encounters at different moments slowly accumulate over the years on the same canvas. But a trace can also be dispersed among different canvases. I am always working on several paintings at the same time. I am scanning the canvas, tracing, erasing, imprinting, dispersing fotocopic dust, smearing and spreading pigments, and ashes, snaring a moment, snatching a trace, slowing an effect, transferring a line, connecting a cord, and shifting some grains. I secure the exchange, transmit what emerges from it, let it slip, deliver the lines and phrases, strip them naked, give them a new measure of freedom, disturb the cords, let them appeal, engrave their protest, lay the trace bare again, shutter it, destroy it, efface it, effuse it reminders, charge the traces with new intensities coming from myself and from the other, from outside and from within, and I listen carefully*<sup>34</sup>.

Bracha L. Ettinger schildert niet ‘na de dood van de schilderkunst’. Ze schildert voordat de (representatieve/ conceptuele) schilderkunst kan aanvangen. Ze schildert de potenties van hoe vanuit een tusseninstaat van ‘een te vroeg en een te laat’ een schilderkundig proces van doorwerking kan plaatsvinden. Het schildersproces zelf wordt op die manier een ‘gebeurtenis’ én ‘reacties op die gebeurtenissen of intensiteiten’ die zich tijdens en in het schildersproces hebben gesteld. De schilderijen worden op die manier dus nooit representaties van gebeurtenissen. Het schilderij(-in-ording) is meer dan ‘de bevestiging van een gebeuren’ (Alain Badiou)<sup>35</sup>, het is in het bijzonder de bevestiging van een ‘ontmoeting-gebeuren’ (Bracha L. Ettinger)<sup>36</sup>. De gebeurtenis wordt ontmoet. De ontmoeting gebeurt. In die zin wordt niet één bepaalde gebeurtenis bevestigd –er is namelijk een aaneenschakeling van ontmoeting-gebeurtenissen - en wordt de gebeurtenis ook niet losgekoppeld van een ontmoeting. De kunstenaar/ de kijker gaat een relatie aan met een ontmoeten-gebeuren. Als de kijker een reeks schilderijen van Bracha L. Ettinger ervaart, ervaart hij/ zij de esthetiek van een ‘ontmoeting-gebeuren’ en reacties op ‘ontmoeting-gebeurtenissen die weer andere oproepen. Haar

<sup>34</sup> Id.

<sup>35</sup> Alain Badiou, ‘The Subject of Art’, in: *The symptom*, online journal for lacan.com, Deitch projects, New York, april 1, 2005..

<sup>36</sup> In een volgend essay zal de theorie van Alain Badiou geconfronteerd worden met de theorie van Bracha L. Ettinger, in het bijzonder hoe beiden zin- en betekenis scheppen uit ‘kunst(werken)’ en liefde.

schilderkunst is geen ontmoeting-gebeuren dat stopt na het schildersproces, maar iets dat in feite verder gebeurt of althans kan gebeuren-ontmoeten tijdens het perceptieproces aan de kant van de kijker. Aangezien Bracha L. Ettinger ook telkens andere schilderijen tijdens een tentoonstelling samenhangt, kunnen er ook steeds andere dingen 'gebeuren', andere intensiteiten, andere vibraties, andere resonanties tussen en in de tentoongestelde schilderijen ontstaan. Ook in haar eigen atelier en woonruimte veranderen de doeken vaak van plaats en in die plaatsveranderingen lijken telkens andere dingen te gebeuren en verder te kunnen gebeuren. Er zijn dus verschuivingen mogelijk in die ontmoeting-gebeurtenissen. De schilderijen kunnen er anders door worden ervaren. Als zelfs één doek van plaats verandert, doet dat de gehele ruimte veranderen. Ook de aanwezigheid in de ruimte voelt telkens anders aan, als het cluster weer eens op een andere manier wordt samengesteld. Er is iets gebeurd in en tussen de schilderijen, het gebeurt nog steeds en het kan blijven gebeuren. Bracha L. Ettinger stopt met schilderen op het moment dat ze niet kan stoppen naar het werk te kijken. Soms kan dat jaren duren voordat dit punt wordt bereikt. Tijdens mijn verblijf van drie weken is dat tweemaal gebeurd (zie verder). En ook ik had bij die twee doeken het 'gevoel' dat die werken 'klaar' waren. Wat hadden die twee doeken dat de anderen nog niet hadden? Ze waren 'voldoende' aangeraakt geweest. Ze konden opeens 'raken' uit zichzelf, alsof ze de kunstenaar vroegen om niet meer aangeraakt te worden. Het overgangsmoment van het aanraken naar een raken is een merkwaardig gebeuren. Het raken/ het affect is een ontmoetend gebeuren. Maar ook een schilderij dat 'af' is, kan blijven hangen tussen diegenen die nog verder dienen aangeraakt te worden. Misschien zou je een groep schilderijen van Bracha L. Ettinger kunnen bekijken als een massa waarbij de zogenaamde, anonieme 'individuen' in die massa een 'gezicht' met een afgewende blik krijgen, zodat ze niet kunnen worden 'gegrepen' door of worden overweldigd door de massa: *love the anonymous, individual elements*. Er is geen sprake van deconstructie, zelfs niet van constructie. Het is een ontmoeting-gebeuren, een ontmoeting met een transformatieproces, dat transformeert. Haar schilderijen zijn een massa waarin "anonieme, individuele elementen" met elkaar vibreren en resoneren, zodat er zich tussen hen in intensiteiten kunnen ontwikkelen, die de werken dieper en verder transformeren. Het is alsof Bracha L. Ettinger via haar schilderkunst tradities 'voorbereidt' op vernieuwingsprocessen en omgekeerd, in een onophoudelijk, oneindig schildersgebeuren. Langs de andere kant zijn die overspringende en grensverbindende ontmoeting-gebeurtenissen erotisch van aard. Het is ondermeer via die erotische grensverbindingen dat trans-subjectiviteit en

een subjectiviteit-als-ontmoeting kan worden gedacht. Ettinger noemt haar schilderijen 'my darlings'. Na het schilderen hangt ze haar 'darlings' op aan één van de bomen in de tuin zodat de olieverf sneller kan drogen. De 'darlings' worden tegen de ochtend weer binnengehaald. Ik help de 'darlings' wel vaker mee naar binnen. Het wordt al gauw een gewoonte, schilderijen aan de boom hangen voordat je naar de supermarkt gaat en weer naar binnen halen, als je gaat slapen. Er is een schilderkunst mogelijk waarbij het leggen van lagen over lagen niet in eerste instantie een bedekken of dicht schilderen betekent, maar een verdiepend-fragiliserend scanningproces betekent van wat er zich tussen geliefden (in abstracte zin) of in liefde, eros kan afspelen.

*Scan and  
scan, each  
time more  
intensively  
untill intensity  
enters in resonance  
with other intensities*  
**Bracha Ettinger, Notebook, July 05**

Bracha's schilderkunst is *a Very Fine Art of Love*: ademend, golvend, wervelend, richtingveranderend, op de grenzen van verdwijnen en verschijnen transformerend, overgankelijk, vibrerend, sidderend, resonerend, steeds verder wordend, door de jaren heen. Het is schilderkunst van een onthechtende erotiek die thuishoort in gastvrijheid. Een erotiek zonder kus, zonder vrijend koppel, zonder gulzige monden, zonder borsten, zonder tepels, zonder penetratie, zonder voyeurisme, zonder exhibitionisme, zonder gewapende blikken. Ettinger's schilderkunst is een (om)zwervende, zwermende en sidderende erotiek, zich verbindend aan de grenzen en hangende tussen een niet-seksuele (niet-libidinale), toch erotische (aan)raking-blik (*la caresse*) en een veeleer seksuele, matrixiale erotiek.

*Het geheime leven van erotische woorden*

Als Bracha L. Ettinger even weggaat van haar werktafel, leg ik een briefje met een vraag over haar werk op het toetsenbord van haar computer. Bijvoorbeeld: je schrijft in je tekst '*Diotama and the Matrixial Transfer. Pregnant Eros*' (van 2001, wordt gepubliceerd in 2007) over 'een erotiek' die niet-seksueel is, maar volgens mij is er in het matrixiale toch ook een erotiek mogelijk, die

wel seksueel getint is of vergis ik me? Bracha lacht, maar antwoordt me niet direct. Ze schrijft het antwoord op in haar 'notebook': *Eros in the matrixial can be linked to sexuality in a way that weakens the idea of 'object choice'. Gendered object choice (the question of male and female partner) moves in the margins, not in the center. Eros intends subjects.*

Vooraleer we de erotiek van de matrixiale blik van naderbij bekijken, licht ik aan de hand van citaten uit haar theorie het begrippenapparaat toe dat Bracha L. Ettinger in haar matrixiale theorie heeft ontwikkeld.

#### THE FINE ATTUNEMENTS VAN DE MATRIX

Matrix, the matrixial gaze/ de matrixiale blik, metramorphosis/ metramorfose, borderlinking/ grensverbinding en borderspacing/ grensverruimtelijking, trans-subjectivity/ trans-subjectiviteit, 'co-poiesis' en 'co-emergence', wit(h)nessing, distance-in-proximity, relations-without-relating, compassionate co-response-ability, initiation in jointness, jointness-in-separation, matrixial virtuality, subjectivity-as-encounter, trans-subjectivity, in de matrixiale theorie van Bracha L. Ettinger: een introductie<sup>37</sup>. Bracha L. Ettinger

37 Bracha L. Ettinger heeft talrijke essays en boeken geschreven. En ze heeft verschillende lezingen gegeven. Onmogelijk om ze in één voetnoot op te sommen. Bracha L. Ettinger, *The Matrixial Gaze*, (Paris BLE Atelier, 1994), Feminist Art and Histories Network-Department of Fine Arts, Leeds University, 1995; Bracha L. Ettinger, 'Matrix. A shift beyond the phallus', BLE Atelier, 1993; Bracha L. Ettinger, 'The Matrixial Borderspace (met de essays: Matrixial Gaze/ The With-in-visible-screen/Wit(h)nessing trauma and the matrixial gaze/The Heimlich/ Transcriptum: Memory tracing in/for/with the Other/Weaving a woman artist with-in the matrixial encounter-event), en met voorwoord van Judith Butler, introductie van Griselda Pollock en nawoord van Brian Massumi, *Theory out of Bounds*, University of Minnesota Press, Minneapolis-Londen, 2006. Enkele essays van de laatste jaren: Bracha L. Ettinger, 'Compassionate Co-response-ability, Initiation in Jointness and the link x of Matrixial Virtuality', in [tent.cat.] *Gorge(l). Beklemming en verademing in kunst/ Oppression and relief in Art*, krit. uitg. door Sofie Van Loo, met inleiding van Paul Vandenbroeck, MER, Gynaika, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 2006; Bracha L. Ettinger, 'Gaze and touch the Not enough mother', in *Eva Hesse Drawing*, krit. uitg. door Catherine de Zegher, New York/ New Haven, Yale University Press, 2006; BLE, 'Matrixial Trans-subjectivity', *Theory, Culture and Society* 23 (1996); BLE, 'Art and Healing Matrixial Transference Between the Aesthetical and the Ethical', ARS 06 Biënnale, Helsinki, Kiasma Museum of Contemporary Art; BLE, 'A conversation with Craigie Horsfield', in *Craigie Horsfield*, Parijs, Jeu de Paume, 2006; zie ook [www.ephemera.com](http://www.ephemera.com); <http://www.cddc.vt.edu/feminism/Lichtenberg.html> (waar een hele lijst van boeken en artikels is aangegeven). Zie ook: [tent.cat.] *Bracha Lichteberg-Ettinger. Artworking. 1985-1999*, Paleis voor Schone Kunsten Brussel, Brussel, met inleiding van Piet Coessens/ curator: Paul Vandebroek, met teksten van Brian Massumi, Bracha L. Ettinger, Rosi Huhn, Griselda Pollock en

is op theoretisch vlak iemand die zeker geen navolger kan worden genoemd, maar wel op eigenzinnige manier in dialoog gaat met ondermeer Jacques Lacan, Gilles Deleuze, Félix Guattari<sup>38</sup>, Jean-François Lyotard<sup>39</sup>, Emmanuel Lévinas<sup>40</sup>, Pierre Férida en Edmond Jabès<sup>41</sup>. Bracha L. Ettinger's werk wordt ondermeer gepubliceerd in reeksen als 'Theory Out of Bounds' die bijvoorbeeld ook aandacht heeft besteed aan het werk van Alain Badiou en Michael Hardt<sup>42</sup>. Ze heeft ondertussen haar aanstelling als gastprofessor aan het AHRB Center aan de Universiteit van Leeds, aan de universiteit van Tel Aviv en aan de Bezalel Art Academy in Jeruzalem opgegeven. Ze overweegt ook haar theoretisch werk, met name het schrijven van essays op korte termijn stop te zetten. Slechts één ding verdient nog uitwerking, zei ze me en dan moet ook jij, naast de andere medestanders, het van me overnemen. Haar bedoeling is om enkel nog te schilderen, naast het ontvangen van patiënten. Aangezien niemand een aan belang winnende theoretische hiaat invulde, schreef Bracha L. Ettinger. Ze schrijft dus nog tot anderen het van haar overnemen. Die

Christine Buci-Glucksmann, 2000; Bracha L. Ettinger, "Wit(h)nessing trauma and the matrixial gaze", in *The Fascinating Face of Flanders*, krit. uitg. door Paul Vandenbroeck en Barbara Vanderlinden, Antwerpen, 1998 en *Special section on Bracha Lichtenberg Ettinger: Memory, representation and post-lacanian subjectivity*, in: *Theory, Culture & Society*, volume 21, nummer 1 (februari 2004), krit. uitg. door Mike Featherstone, met teksten van Roy Boyne, Griselda Pollock, Bracha L. Ettinger, Judith Butler, Jean-François Lyotard, Lone Bertelsen, Couze Venn, Sophie Arquette, Patrick Williams, Brian Turner.

38 Bracha L. Ettinger in gesprek met Felix Guattari, 'Transference, or What is Left of It,' (1989) in *Doctor and Patient*, krit. uitg. door Marketta Seppala. Pori Art Museum Publications, . Heruitgegeven als "From Transference to the Aesthetic Paradigme," in *Deleuze, Guattari and the Philosophy of Expression -- Special issue of the Canadian Review of Comparative Literature*, krit. uitg. door Brian Massumi. 24 (1997).

39 Jean-François Lyotard, 'Des Traces Diffractées/ Disfracted Traces', in Bracha Lichtenberg Ettinger. *Halala-Autistwork*, met teksten van Christine Buci-Glucksmann en Griselda Pollock, The Israel Museum, Jeruzalem, 1995 (English/ French/ Hebrew); Jean-François Lyotard, 'Anamnesis of the Visible', *Studio* No. 99, Tel Aviv (Hebreeuws) (1998) ; 'L'anamnèse' in *Doctor and Patient*. (exh. Bracha L. Ettinger, olv Marketta, Sepalla, Pori Art Museum, 1997), Jean-François Lyotard, 'The Memory of the Holocaust as Anamnesis', *Masuah* 25 (1997). (in Hebreeuws).

40 *Time is the Breath of the Spirit*, Emmanuel Levinas in gesprek met Bracha Lichtenberg Ettinger (1991-1993), trans. J. Simas & C. Ducker, The Museum of Modern Art, Oxford, 1993. Bracha Lichtenberg Ettinger en Emmanuel Lévinas, 'Que dirait Eurydice ?', *Barca* 8 (1997).

41 Edmond Jabès en Bracha Lichtenberg Ettinger in gesprek, 'Un seuil où l'on a peur'/ 'A Threshold where we are afraid', in: *Matrixial Borderline*, Les Cahiers des Regards, Centre d'Art d'Herblay-Musée d'Ethnographie de Russie, Sint-Petersburg, 1993.

42 Bracha L. Ettinger, *The Matrixial Borderspace*, met voorwoord van Judith Butler, introductie van Griselda Pollock en nawoord van Brian Massumi, *Theory out of Bounds*, University of Minnesota Press, Mineapolis-London, 2006.

periode begint stilletjes aan aan te breken, dankzij Griselda Pollock<sup>43</sup>, Judith Butler<sup>44</sup>, Brian Massumi<sup>45</sup>, Catherine De Zegher<sup>46</sup>, Rosi Huhn<sup>47</sup>, Christine

43 Griselda Pollock, 'After the Reapers: Gleaning the Past, the Feminine and another Future from the work of B.L.E.' in *Bracha Lichtenberg Ettinger : Halal(a) - Autistwork*, Jean François Lyotard, Christine Buci-Glucksmann and Griselda Pollock, Jerusalem, the Israel Museum, 1995, p. 78-165. Griselda Pollock 'Abandoned at the Mouth of Hell: Bracha Lichtenberg Ettinger's Eurydice 1992-6' in *Patient and Doctor: Memory and Pain*, Pori Art Museum, Finland, 1996, p. 126-162; Griselda Pollock, 'Gleaning in History', in *Generations and Geographies of the Visual Arts*, krit. uitg. door Griselda Pollock, Routledge, 1996; Griselda Pollock, 'Inscriptions in the Feminine' and 'Introduction to *The With-In-Visible Screen*' in *Inside the Visible*, krit. uitg. door C. De Zegher, MIT Press, 1996; Griselda Pollock, 'Nichtsapha: Yearning/ Languishing/ The Immaterial Tuché of Colour in *Painting after Painting after History*' in *Artworking: Bracha Lichtenberg Ettinger*, krit. uitg. door Paul Vandenbroek en Piet Coessens, Brussel, Paleis voor Schone Kunsten, Gent; Ludion, 2000, pp. 45-70; Griselda Pollock, 'Femininity : Aporia or Sexual Difference ?', in : *Bracha L. Ettinger. The Matrixial Borderspace*, voorwoord door Judith Butler, introductie door Griselda Pollock, uitg. en met een nawoord van Brian Massumi, *Bracha L. Ettinger. The Matrixial Borderspace* (2006)

44 Judith Butler, 'Bracha's Eurydice', in: *Bracha L. Ettinger. The Matrixial Borderspace* (2006) en in *Theory, Culture & Society*, nr. 21, Nummer 1 (februari 2004)

45 Brian Massumi, 'Painting. The Voice of the grain', in [tent.cat.] *Bracha Lichtenberg Ettinger, Artworking 1985-1999*, Ludion, Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, 1999 en in: *Bracha L. Ettinger. The Matrixial Borderspace* (2006).

46 Catherine De Zegher heeft het werk van Bracha L. Ettinger al meermaals tentoongesteld en geeft Ettinger geregeld de gelegenheid om vanuit het matrixiale het werk van andere kunstenaars zoals bijvoorbeeld Eva Hesse te belichten. Zie: [tent.cat.] *Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20<sup>th</sup> century art in, of, and from the Feminine*, krit. Uitg. door Catherine de Zegher, MIT Press, 1996; [tent.cat.] *Bracha L. Ettinger. The Eurydice Series*, krit. uitg. door Catherine De Zegher en Brian Massumi, The Drawing Center's Drawing Room, 2001; Bracha L. Ettinger, 'Gaze-and-Touching the Not Enough Mother' in *Eva Hesse Drawing*, uitg. door Catherine de Zegher, The Menil Foundation, Houston-The Drawing Center, New York-Los Angeles Museum of Contemporary Art, Los Angeles en Walker Art Center, Minneapolis, 2006-2007 enz.

47 Rosi Huhn, *Bracha Lichtenberg-Ettinger et la folie de la raison / Wahnsinn der Vernunft*, Goethe Institut, 1990; Rosi Huhn, 'Das Problem der Entsorgung in Kunst und Kulture als Passage zum Positivan Barbarentum' in *Passages [d'après] Walter Benjamin*, Verlag Herman Schmidt, 1992; Rosi Huhn, 'L'image de cas-limites, autoportraits', in [tent.cat.] *Borderline Conditions and Pathological Narcissism*, Le Nouveau Musée, 1992 ; Rosi Huhn, 'Moving Omissions and Hollow Spots into the Field of Vision', in *Matrix Borderlines*, Museum of Modern Art, Oxford, 1993; Rosi Huhn, 'The Passage to the Other: Bracha Lichtenberg Ettinger's Aesthetic Concept of Matrix and Metamorphosis', in *Denkräum*. Uitg. door Silvia Baumgart, Reimer, 1993; Rosi Huhn, 'Spuren der Erinnerung als Struktur von Gewalt' in *Kunstforum* n°95 (1988); Rosi Huhn, 'Stabat Mater Matrix.' *Studio Art Magazine* 32 (1992). Rosi Huhn, 'Recyclage and metamorphosis. Borderline case and deviance', in: in [tent.cat.] *Bracha Lichtenberg Ettinger, Artworking 1985-1999*, Ludion, Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, 1999

Buci-Glucksmann<sup>48</sup>, Paul Vandenbroeck<sup>49</sup> en enkele anderen.

Wat is de matrix?

De 'matrix' is een (sub)symbolische, (pre)psycho-corporele, intra-uterine en transsubjectieve, grensverbindende (verbeeldings)ruimte die geïnspireerd is op de grondslag van de menswording, de prenatale fase, met name de grensverbindende relatie tussen een moeder-in-wording en een kind-in-wording, die het mogelijk maakt om te spreken over (grens)verbindingen tussen een mede-opkomend-ik (*I*) en een niet-verworpen-niet-ik (*non-I*) tijdens de subjectwording. De matrix is dus gebaseerd op een gedeelde grensruimte tussen een moeder-in-wording en een kunst-in-wording.

*The Matrix is an unconscious space of the simultaneous co-emergence and co-fading of the 'I' and the uncognized non-I which is neither fused, nor rejected. It is based on feminine/prenatal inter-relations and exhibits a shared borderspace in which what I call 'differentiation in co-emergence' and 'distance in proximity' are continuously rehoned and reorganized by metamorphosis (accompanied by matrixial affects) created by and further creating relations without relating on the borderspace of presence/absence subject/ object, me and the stranger. In the unconscious mind, the matrixial borderline dimension, involved in the process of creating feminine desire and meaning both co-exists with and alternates with the phallic dimension<sup>50</sup>.*

48 Christine Buci-Glucksmann, 'Eurydice and her doubles. Painting after Auschwitz', in: Bracha Lichtenberg Ettinger. *Artworking. 1985-1999*, krit. uitg. door Piet Coessens en Paul Vandenbroeck, Christine Buci-Glucksmann, 'Eurydice et les scènes de la peinture', *Verso* No. 8 (1997), Christine Buci-Glucksmann, 'The Eurydices.' *Parallax Parallax* No.10 (1999), Christine Buci-Glucksmann, 'Images d'absence' *Les Cahiers des Regards* (1993), Christine Buci-Glucksmann, 'Images of Absence in the Inner Space of Painting', in *Inside the Visible*. krit. uitg. door C. De Zegher. (MIT Press, 1996), Christine Buci-Glucksmann, 'Inner Space of Painting' in *Bracha Lichtenberg-Ettinger: Halala -- Autistwork*. (The Israel Museum, 1995), Christine Buci-Glucksmann, 'L'oeil nomade et critique', in *L'oeil cartographique de l'art*. (Galilée, 1996).

49 Paul Vandenbroeck doceert haar werk in zijn cursus 'Antropologie van de kunst', K.U.Leuven en heeft haar werk ook belicht in zijn tentoonstelling [tent.cat.] *Berbervrouwen en hun kunst*, Ludion Gent-Antwerpen, Vereniging voor Tentoonstellingen, Paleis voor Schone Kunsten Antwerpen, 2000 (het project *Borderline* waarbij berbertextielen werden geconfronteerd met het werk van Bracha L. Ettinger). Zie ook: Bracha L. Ettinger, "Wit(h)nessing trauma and the matrixial gaze", in *The Fascinating Face of Flanders*, krit. uitg. door Paul Vandenbroeck en Barbara Van derlinden, Antwerpen, 1998

50 Bracha L. Ettinger, 'Metamorphic borderlinks and matrixial borderspace' in: *Rethinking Borders*, krit.uitg. door John Welchman, London, MacMillan, 1996, p. 125.

De matrixiale theorie is zowel een psychoanalytische theorie (een theorie over het onderbewuste en de subjectwording) als een esthetische theorie. Om te begrijpen wat de ‘matrix’ betekent, dient men enige notie te hebben van wat de *Phallus* bij Jacques Lacan betekent. Bij Lacan is de *Phallus* het enige mogelijke symboliseringsproces van waaruit zin- en betekenis over de/ het andere kan worden verkregen en van waaruit het individu zichzelf kan waarnemen. De harde kern van ‘*Le Réel*’<sup>51</sup> noemt Lacan het ‘objet a’. In het Freudiaans-Lacaniaans denken wordt ervan uitgegaan dat subjectwording (vgl. zin- en betekenisgeving) gebeurt door scheiding/splitsing (de zogenaamde Oedipale castratie). Het ‘objet a’ (*objet autre*) is in Lacan’s theorie het ontoegankelijke, het onbereikbare, hetgene dat verloren is (bijvoorbeeld: de moeder, maar ook andere verloren deelobjecten). Deze harde kern in het onderbewuste laat zich voelen als een ‘leegte/ een hiaat’, waarvoor telkens opnieuw ‘substituten/ vervangingen’ dienen te worden gezocht, als men tot zin- en betekenisgeving wil komen in taal (en ook daarbuiten). Iets afwezig wordt symbolisch aanwezig gesteld. Het matrixiale verschilt van het fallische op verschillende niveaus, maar betekent er geen ‘vrouwelijke’ omgekeerde versie van. In het matrixiale is er geen sprake van een dergelijke breuk/ scheiding tussen iets aan(wezig) en af(wezig) om tot zin- en betekenisgeving te komen. Het ‘objet a(utre)’ is in het matrixiale niet totaal onbereikbaar, maar bijna-onmogelijk bereikbaar. Het seksuele verschil, dat bij Lacan, een negatie van het vrouwelijk verschil betekende (alhoewel hij dat in zijn later werk ook inziet), betekent bij Ettinger een *subjectivity-as-encounter*. Alhoewel haar theorie ontwikkeld is vanuit de matrix als prenatale ruimte, valt het niet te interpreteren als een ‘invulling’ van wat Lacan is vergeten. De Matrix is geen tegenstelling van de Phallus. Het betekent er enerzijds een aanvulling op, in de zin dat het een articulatie is van wat als feminie verschil kan worden gedacht (en dit voorbij waanzin, mysterie en mystiek, zoals dat tot en met de 19<sup>de</sup> eeuw grotendeels het

51 Lacan onderscheidt drie velden in de *Phallus: Le Réel* (met de harde kern *Objet a(utre)*), dat is het veld van de/ het andere dat ‘onbereikbaar’ is), *Le Symbolique* (de capaciteit om te representeren. Dit gebeurt via splitsing/ scheiding/ castratie) en *L’Imaginaire* (dat is wat het symbolische veld voorafgaat, het Ik). De naam Phallus moet niet in verband worden gebracht met het geslachtsdeel. In deze theorie heb je dus het onderscheid tussen een ik en een ander en wordt er nagedacht hoe mensen tot zin- en betekenisgeving kunnen komen zowel over zichzelf als over de/ het andere. Lacan dacht dat dit enkel via splitsing/scheiding/ kloof kon gebeuren, maar geraakte in moeilijkheden toen hij vanuit dit symbolisch systeem het ‘feminie’ trachtte te analyseren. Alhoewel dat een simplificatie van het geschrevene is: komt het erop neer, dat het ‘feminie’ vanuit zijn theorie enkel als negatie of als andersheid kon worden gedacht.

geval was). Anderzijds geeft het matrixiale de mogelijkheid om relaties met onbekende anderen, veelvoud, gedeeltelijkheid, onderscheid, vreemdheid, veranderingsprocessen enz. te kunnen betekenen. Het matrixiale betekent eveneens een theorie van waaruit over het kunst-creëren/ het kunstwerk/ het kunst-kijken kan worden gedacht. Anderzijds worden er denkmogelijkheden aangeboden om vanuit dit seksuele verschil een (potentiële) menswording als een subject-als-ontmoeting, een trans-subject te kunnen ontwikkelen. Het seksuele verschil is dus veeleer een uitgangspunt waarvan ook naar het niveau van het humane, humaniteit kan worden overgestapt (we komen nu eenmaal allemaal uit een mOther (moeder/ andere), zowel mannen als vrouwen). Alhoewel Bracha L. Etinger bepaalde aspecten van het feminiene via het matrixiale onderzoekt, richt het matrixiale zich zeker niet alleen naar dé vrouw of dé vrouwelijke kunstenaar. Een man of vrouw kan vanuit het matrixiale creëren, zin- en betekenis scheppen, zoals dat ook geldt voor het fallische beginsel. In de woorden van Griselda Pollock luidt dit als volgt *Etinger invites us to consider aspects of subjectivity as encounter occurring at shared borderspaces between several co-affecting partial-subjectivities that are never entirely fused or totally lost, but share and process, within an always-already minimal difference, elements of each unknown other. This might suggest ways to think not only subjectivity in this abstracted theoretical form, but also aesthetic encounters of viewers and art works, as well as ethical and political relations between strange, foreign, irreducible elements of otherness in our encounters with human and even nonhuman events in the world*<sup>52</sup>.

Buiten de psychoanalyse om zijn er naar mijn mening twee zaken die belangrijk zijn om het zin- en betekenisproces van een mens in kunst (en theorie) te kunnen analyseren en te kunnen begrijpen. Ofwel creëert, denkt en neemt een mens (zichzelf en de/ het andere) waar vanuit een veeleer binair principe waarbij scheiding/ (op)splitsing/ (*con*)fusing belangrijke elementen in het proces zijn. Ofwel creëert, denkt en neemt een mens waar vanuit een grensverbindend vermogen waarbij veelzijdigheid, verscheidenheid, het omgaan met steeds wisselende en fluctuerende grenzen (als nuancering- en subtiliteitsbeginsel) enz. een belangrijke rol spelen. Dit onderscheid heeft niets (meer) te maken met het (gender)verschil tussen het onderscheid man of

52 Griselda Pollock, 'Femininity: aporia or sexual difference?', in: *Bracha L. Etinger. The matrixial borderspace*, p. 3. In dit essay van Pollock wordt het belang van de theorie van Bracha L. Etinger zorgvuldig geanalyseerd.

vrouw. Beide geslachten hebben toegang tot beide vermogens. Het binair en het grensverbindend vermogen zijn veeleer te begrijpen als twee fundamentele vermogens om tot betekenis- en zingeving over zichzelf en de/ het andere te komen. Het is ook mogelijk om als mens van beide principes gebruik te maken, maar ze kunnen niet worden samengesmolten tot één principe. Een vraag voor de toekomst die zich opdringt is misschien wel hoe beide principes naast elkaar kunnen bestaan, maar dat vergt van het fallisch, binair principe steeds een 'toegeving' tegenover het matrixiale, metamorfotisch en grensverbindend principe, aangezien het 'fallisch' beginsel gestructureerd is vanuit splitsing/ uitsluiting/ afsluiting/ onderscheid/ fusing/ confusing, maar vooraleer die vraag naar behoren kan worden beantwoord, dient eerst te worden achterhaald hoe dat ander, fundamenteel zin- en betekenis-scheppend systeem, met name dat van de 'grensverbinding' 'werkt'. In de tentoonstelling *Gorge(l). Beklemming en verademing in kunst* (KMSKA, 2006) waarin ik heb geprobeerd om 'kunst' te tonen die vanuit een veeleer 'matrixiaal' principe werkzaam is, is er voorbij het genderverschil (man-vrouw) gewerkt geweest. Maar laten we nu Bracha L. Ettinger zelf aan het woord laten. Zij verwoordt in een eigenzinnige, originele taal, wat tevoren als een leemte mag worden beschouwd in het theoretisch veld, maar dat wel al aanwezig was in kunst, ook ondermeer haar eigen kunst.

In Bracha L. Ettinger's matrixiale theorie is sprake van 'subjectivity-as-encounter', 'matrixial severality', 'transsubjectivity' en 'enlarged subjectivity'. Zo schrijft ze:

*From the moment we speak of the subject, we may also speak of an enlarged subjectivity. In the Matrix a meeting occurs between the co-emerging I and the unknown non-I. Neither assimilates or rejects the other, and their energy consists neither in fusion, nor repulsion, but in a continual readjustment of distances, a continual negotiation of separateness and distance within togetherness and proximity. Matrix is a zone of encounter between the most intimate and most distanced unknown. Its most internal is an outer limit, and the limits themselves are flexible and variable. They are potential or virtual thresholds<sup>53</sup>.*

53 Bracha L. Ettinger, 'Woman-Other-Thing: A Matrixial Touch', in: [tent.cat.] Matrixial-Borderlines, krit. uitg. door David Elliott en Pamela Ferris, p. 12. In artikel Griselda Pollock

In het matrixiale is er geen drang naar samensmelting of éénheid.

*If the Matrix points to that which is not reducible to the one and does not yearn for the one, it is because it never was One. Its lost objects are partial and multiple; they never had a single value, and they do not stand alone in the Unconscious. The Matrix deals with multiplicity, plurality, partiality, asymmetry, alterity, sexual difference, the unknown, encounters of the feminine and the prenatal in their passage from the subsymbolic to the symbolic, processes of transformation of several elements in co-existence, continual retunings at borderlines and limits, and thresholds between partial subjects in co-emergence<sup>54</sup>.*

De matrix vertrekt vanuit 'het andere/ vreemde' (*niet-Ik*) in jezelf (*Ik*) en een intieme andere.

*The Matrix speaks to the strangeness in me, as well as that of an intimate other irreducible to what, in later phallic constructions, will form the basis of identifications and rejections, incorporations and expulsions that mark and create boundaries and identities for discrete territorialized subjects by whom such porousness or breaching of boundaries can only be experienced as perversion...My argument is that in the matrixial paradigm, differentiation-in-transgression stands for a creative principle that does not correspond to phallic Law and Order and does not replace them<sup>55</sup>.*

Metramorfose is het omvormingsproces dat in een dergelijke ontmoetingsplaats/ ontmoetingsgebeurtenis kan plaatsvinden. De blik die gelinkt is aan het metramorfotisch proces ontwikkelt zich niet in het centrum, maar gaat ook niet van de marge naar een zogenaamd centrum. Via metramorfose wordt nooit een 'centrum' geïnstalleerd, maar ontstaan telkens wisselende, veranderlijke grenzen waarmee omgegaan dient te worden.

*Metamorphosis is the process of change in borderlines and thresholds between being and absence, memory and oblivion, I and non-I, a process of transgression and fading away. The metamorphic consciousness has no*

54 Bracha L. Ettinger, 'Metamorphic borderlinks and matrixial borderspace' in: *Rethinking Borders*, krit.uitg. door John Welchman, London, MacMillan, 1996, p. 125-6.

55 Bracha L. Ettinger, 'The Red Cow Effect: The Metamorphosis of Hollowing the Hollow and Hollowing the Hollow' in: *ACT 2 Beautiful Translations*, Londen, Mac Millan, 1996, p. 87.

*center, cannot hold a fixed gaze – or if it has a center, it constantly slides to the borderlines, to the margins. It gaze escapes the margins and returns to the margins. Through this process the limits, borderlines, and thresholds conceived are constantly transgressed or dissolved, thus allowing the creation of new ones*<sup>56</sup>.

Dit metamorfotisch proces gaat om met de *ik-ken* en *niet-ikken* via een tevoorschijn komen en samen-bestaan, zonder te vervallen in symmetrische relaties of spiegelrelaties. Er is dus geen dominantie mogelijk. Deze *ik-ken* en *niet-ikken* kunnen 'kiezen' of ze met elkaar omgaan of ze elkaar uit de weg gaan, maar in het laatste geval wil dat niet zeggen dat ze elkaar zullen vernietigen. In feite worden grenzen, veeleer geïnterpreteerd als potentiële 'ingangen'.

*I relate the Matrix to the process I call metamorphosis dealing with I and non-I's in emergence and co-existence, with neither symmetrical nor identical mirroring relationships. These are processes of change without domination. These are processes of change without domination. I and non-I's may be related to one another or simply turn their backs on one another, but they neither swallow nor kill each other-symbolically or in reality-while transforming in one another's presence. The borderlines between them are surpassed and transformed to become thresholds. When these transformations relate to transformations in the borderlines and in shares spaces, metamorphosis may occur, creating distributions in the shared field in the common subjectivity*<sup>57</sup>.

Metamorfose is een niet-gefocusd kijken, een blik die verbonden is met een (aan)raking.

*Metamorphosis is an out-of-focus passageway composed of transgressive borderlinks that transform, simulteasly and differently, co-emerging partial-subjects, partial Others, partial-objects, and tracing elements, and of slippery borderlines between subjective and objective ingredients in the process of becoming thresholds that allow for floating and transgressions, transforming the borderspace between several elements known and*

56 Bracha L. Ettinger, 'Metamorphic borderlinks and matrixial borderspace' in: *Rethinking Borders*, krit.uitg. door John Welchman, London, MacMillan, 1996, p. 120  
57 Id, p. 121.

*unknown...Metamorphosis is a creative principle. Relating-without-relating to the other based on attunement to distances-in-proximity (and not on either fusion or repulsion) reflect and create 'differentiation-in-co-emergence' accompanied by shared, diffused matrixial affects of minimal pleasure-with-displeasure, like those of "love" or "hate"*<sup>58</sup>.

Dit gebeurt via erotische grensverbindingen en door affectieve, empathische, intuïtieve en quasi-telepatische kennis en via erotische investering. Het is een soort deelname aan velden die resoneren en vibreren.

*Uncognizing, yet knowing one another on a particular level-by erotic borderlinking, by affective, empathic, intuitive and even quasi-telepathic knowledge and by erotic investment and sensual and perceptive sensitivities as well as by a way of sharing in fields of resonance and influence and in another pulsative intensities-sharing in terms of wavelength, frequencies and vibrations not perceivable by the senses but transmissible and translateable by the mind, thus sharing via virtual, traumatic, and phantasmatic strings to create coeventings or encounter-events-I and non-I are crossprinting psychic traces in one another and continuously transform their shareable threads and sphere*<sup>59</sup>.

Op die manier kan metamorfose ook worden begrepen als een vorm van psychische communicatie en transformatieprocessen in en tussen subjecten.

*Metamorphosis is a process of inter-psychic communication and transformation that transgresses the borders of the individual subject and takes place between several entities. In a joint awakening of unthoughtful-knowledge on the borderline, as well as an inscription of the encounter in traces that open a space in and along the borderline itself. Metamorphosis is a co-poietic process of affective-emotive swerving*<sup>60</sup>.

En wat heeft 'metamorphosis' met 'kunst-werken' te maken?

58 Bracha L. Ettinger, 'The Matrixial Gaze', in: *Bracha L. Ettinger. The Matrixial Borderspace*, p. 65...

59 Bracha L. Ettinger, 'Copoiesis', in: *Framework/ The Finnish Art Review-Ephemera 5(x), The Jump, or; what is Art? Theory & politics in organization* (2005), p. 704.

60 Bracha L. Ettinger, 'Weaving a Woman Artist With-in-the Matrixial Encounter-Event', in: *Theory, Culture & Society* 21 (1) (2004), Sage, Londen, Thousand Oaks en New Delhi, p. 77.

*Contemporary beauty defined in this way is neither a romantic private overflowing, nor a reverberation of certain harmonies of form elected in a consensual judgment of taste (Kant). Similarly, the contemporary sublime is not a radical transcendence because the Matrixial Other is not a total Other, and the gaze is with-in, shielding and shading a link. It is a veil, but not one that hides an object. It is no-one's veil. A matrixial trail, skirting the edges of sensation, vibrates on the edge of visibility when a passion based on marks of shareability become transgressive again and labors anew in com-passion and fascination, to perforate the screen of vision with a trace of trauma. When a world, internal and external, from which the artist has had to transfer and to which s/he had had to transmit, is shared with-in-difference via artwork, its presence is made felt the instant the work awakens its strange beauty, pain and languishing-a languishing that is both yearning and an ebbing. A potentiality to permeate and interfuse this borderspace of difference with-in-for others becomes beauty when the artwork vibrates and the spectator attracts to her/ himself, and transmits back to the work and on the others, this opening for borderlinking<sup>61</sup>.*

Het matrixiale schone is niet romantisch. In het matrixiale sublieme is evenzeer geen sprake van een radicale transcendentie.

*No content, no form, and no image can guarantee that borderlinking will take place through a particular artwork for particular viewers, or that the gaze will inspire a matrixial response. But when sublime and enigmatic beauty arise, in contemporary painting, metamorphic wit(h)nessing hides behind the form, in the veils of the image. We can think of the matrixial gaze that has woven the veil inside the painting as sprouting and overflowing with shareable eroticised antennae of the artist, active in different sensibilities, throughout the synesthetic field. The gaze is channelled from encounters in the world, outside and inside the field of vision, to meet the eroticised antennae of the participant-viewer.*

*Matrixial aesthetic effects attest that imprints interweave between the artist, the viewer and the world, that something branching off from the others*

61 Bracha L. Ettinger, 'Wit(h)nessing Trauma and the Matrixial Gaze', in: Bracha L. Ettinger, *The Matrixial Borderspace*, met voorwoord van Judith Butler, introductie van Griselda Pollock en nawoord van Brian Massumi, Theory out of Bounds, University of Minnesota Press, Minneapolis-Londen, p. 148.

*engraves traces in me, and something that relinquishes me, or is to me mentally unbearable, nevertheless accesses others-that we are sharing some-thing via erotic antennae, but each of us is processing a different re(a)sonating minimal sense of it. The scopic antennae register imprints the return from others as traces and transmit a centerless gaze as a sieve-like veil or tissue<sup>62</sup>.*

*Artworking is sensing a potential co-emergence and co-fading, and bringing into being objects or events that sustain these metamorphoses and further transmit their effect. Art evokes further instances of transsubjectivity that embrace and produce new partial subjects. It makes almost-impossible new borderlinking available out of elements and links that are already available partially and piecemeal. These elements will be transformed in ways that cannot be conceived of prior to the artwork itself, as they shift with-in-the-screen of vision inside the painting. ...Art links the too-early to the too-late, and plants them in the world's time as matrixial time. ...The artwork processes a matrixial time where a memory of oblivion that cannot otherwise be processed finds its place<sup>63</sup>.*

#### **MATRIXIALE EN HET EROTISCHE/EROS:**

*Matrixial is mainly informed by touching, hearing, voice and moving, not plainly connected with particular erogenous areas, nor uniquely connected with bodily orifices, and it is relationally affected.*

Het matrixiale erotische wordt niet verbonden met bepaalde erogene zones.

*The matrixial gaze is an almost-missed encounter between desire and the eroticized aerial (and it is an "aerial" more than an "object") acting from with-in and with-out...The matrixial touch and gaze create somethings and some traces of becoming-with, transmitted through the psychic eroticized aerials, whose meaning-revelation/production capacities, beyond meanings of being/ non-being, having/ not-having, are shareable in phantasy and art<sup>64</sup>.*

62 Id., p 149.

63 Id., p. 149-150.

64 Bracha L. Ettinger, 'The Matrixial Gaze' in: Bracha L. Ettinger, The Matrixial Borderspace, met voorwoord van Judith Butler, introductie van Griselda Pollock en nawoord van Brian Massumi, Theory out of Bounds, University of Minnesota Press, Minneapolis-Londen, 2006, p. 88.

De matrixiale blik is een bijna-gemiste ontmoeting tussen een verlangen en een erotische antenne die zowel van binnenin als van buitenuit werkzaam is.

*The matrixial longing for binding-in-difference is erotic, it is the labor of Eros, but this Eros of compassion, longing, and adoration is not sexual in the Oedipal sense, and between females it does not stand for a homosexual or lesbian desire<sup>65</sup>.*

Het matrixiale verlangen om te verbinden-in-verschillen is erotisch.

*...Not cognising yet knowing one another on a partial level-by erotical borderlinking; by affective, empathic, intuitive, and even telepathic transmissive knowledge; by erotic investment; by sensual and perceptive sensitivities; and by way of sharing in a field of resonance and influence and in one another's pulsative intensities (sharing in terms of wavelength, frequencies, and vibrations not perceivable by the senses but transmissible, and translateable by the mind, thus creating via virtual, traumatic, and phantasmatic strings co-eventings or encounter-events)-I and non-I are crossing-printing psychic traces in one another and continuously transforming the shareable threads and the matrixial borderspace itself<sup>66</sup>.*

Door erotische grensverbinding, affectieve, empathische, intuïtieve en telepathische overdrachtelijke kennis, door erotisch te investeren, door sensuele en zintuiglijke gevoeligheden, en door 'binnen' te treden in/ te delen in een ruimte van resonantie en pulserende intensiteiten (in termen van golflengten, frequentie, vibratie...)

*Paths opened gaze, voice, movement, and breathing and their phantasmatic traces. Psychic traces of such matrixial links a inform and transform one another and inform and transform other kinds of traces. The matrixial touch informs the gaze and joins it in a borderlinking gaze-and-touching string. Both the eye and the touching move that connects to the eye within a*

65 Bracha L. Ettinger, 'Fascinace and the Girl-to-m/Other Matrixial Feminine Difference', in: *Psychoanalysis and the Image. Transdisciplinary Perspectives*, krit.uitg. door Griselda Pollock, reeks: New Interventions in Art History, Blackwell Publishing, 2006, p. 72.

66 Bracha L. Ettinger, 'Gaze-and-Touching, the Not Enough Mother', in: *Eva Hesse Drawings*, krit.uitg. door Catherine De Zegher, The Menil Foundation, Houston-The Drawing Center, New York-Los Angeles Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Walker Art Center, Minneapolis, 2006-2007, p. 193.

*passionate unconscious network participate in the copoietic urge, the artistic gesture, and the aesthetic working-through, all of which are informed by unconscious matrixial transmissivity*<sup>67</sup>

In het matrixiale wordt de blik met een raken grensverbonden.

*This erotic passion meets with the unconscious compassionate m/Othernal “pregnant” hospitality. The string and link a of touch joins other strings and links a of breath, movement, voice, and gaze in a matrixial unconscious web where differentiation-in-co-emergence occurs and matrixial threads coexist alongside symbiotic and autistic threads. This matrixial eros of touching must be understood in its difference from a libidinal or aggressive desire to touch. It also must be understood as a knowledge on the trans-subjective level that transgresses relations and communication*<sup>68</sup>.

Bracha L. Etinger maakt hier een onderscheid tussen erotische passie en een onbewust com-passionele, moeder/ Andere, ‘zwangere’ gastvrijheid die toch elkaar kunnen ontmoeten. Een ontmoeting tussen ‘passie’ en ‘compassie’. De matrixiale eros verschilt van een agressief verlangen om te willen aanraken.

*Since touch is also from the beginning a vibrating string of attachment, it doesn’t depend on the structure of drives and is primary manifested in the relational field. As a psychic erotic investment, the potential for the resonating and re-attuning of several strings and threads of touch together gives itself over to the elaboration of the meaning of metramorphic borderlinking*<sup>69</sup>.

Het raken wordt begrepen als een psychische, erotische investering, een potentieel voor de resonantie en de her-afstemming van verschillende snaren en verbindingen, die zich tesamen overgeven aan de zorgvuldige uitvoering van de zin/ betekenis van metramorfotische grensverbinding.

67 Id., p. 193 en 195.

68 Id., p. 196-199.

69 Id., p. 199-200.

Matrixiale eros:

***The matrixial Eros embraces both Beauty and responsibility and links art with healing and the aesthetical with the ethical ...The matrixial Eros works through transmissions within each linkage in compassionate overtures***<sup>70</sup>.

De matrixiale Eros omhelst Schoonheid en verantwoordelijkheid en verbindt kunst met helende en het esthetische met het ethische. Dit wil niet zeggen dat een kunstwerk ‘moralistisch’ is wel dat matrixiale esthetiek in een kunstwerk ook ethische vermogens kan doen ontwaken bij een kijker, die niet rechtstreeks in het kunstwerk dienen te worden gezocht. De matrixiale Eros doorwerkt overdrachten waarin elke verbinding is gelinkt in mede-levende toenaderingen.

***Diotima invites us to think of love as a desire forming in an intermediate state and says: “For Eros is birth in something beautiful, wheter of body or of soul. ...Eros is not, she emphasizes “the desire for beauty” but “the desire of begetting and birth in beauty” or the desire to use beauty to beget and bear offspring or the desire for becoming and birth inside beauty, according to the Hebrew translation that highlighten the dimension of pregnancy by the emphasize on begetting-as-becoming and birth***<sup>71</sup>.

Eros is niet het verlangen naar schoonheid, maar het verlangen om in schoonheid geboren te worden of het verlangen om schoonheid te gebruiken om voort te brengen.

***The Matrixial Erotic Life-Instinct works through borderlinking. Eros as a mediating entity working through metamorphosis creates psychic eventings of encounters that precede moments of psychic ‘birth’***<sup>72</sup>.

Het matrixiaal-erotische levensinstinct creëert via grensverbinding en metamorfose, ontmoeting-gebeurtenissen die momenten van psychische

70 Bracha L. Ettinger, ‘Com-passionate Co-response-ability’, Initiation in Jointness and the link x of Matrixial Virtuality’, in *Gorgel. Beklemming en verademing in kunst*, p. 31-2.

71 Bracha L. Ettinger, 2001, ‘Diotima and the Matrixial Transference: Psychoanalytical Encounter-Event as Pregnancy in Beauty’, in: *Across the Threshold: Explorations of Liminality in Literature*, krit. uitg. door Chris van der Merwe en Hein Viljoen, New York, Peter Lang & Potchefstroom: Literator. In druk voor 2007.

72 Id.

geboorte voortbrengen.

*The secret of Eros is not revealed in the discourse but in the involvement in the erotic step itself*<sup>73</sup>.

Men komt dus tot inzicht via de erotische stap zelf, niet via het discours<sup>74</sup>.

*During impregnated mediating and connecting in transferential relationships, transformation and ascending towards insight occur, and the erotic yearning becomes a love of wisdom (philosophy)*<sup>75</sup>.

Een erotische hunkering kan een liefde voor kennis worden.

*And in Art? The desire of the artists seals imprints of Eros in the artwork as a new impregnated cluster created like a cloud from sparkles of traces of internal and external encounter-events, a cluster that produces transformations in earlier observations and opens the potential for new insight, for the artist and for the viewer. The gesture of the artist creates in the painting from Eros and inscribes the secret of the encounter between Ethics and Aesthetics of each specific out-in-sight that gives birth to the outside inside and to the inside in the visible. The insight born as co-dawning with the artwork is a borderlinking insight*<sup>76</sup>.

Via het kunstwerk(en) kan een potentieel worden geopend om tot nieuwe inzichten te komen, zowel aan de kant van de kunstenaar als aan de kant van de kijker. Een inzicht als een samen-opkomen met een kunstwerk is een grensverbindend inzicht.

Dit erosavontuur in Tel Aviv, is begonnen in PAARS. Hoe zijn MATRIXIALE EROS en PAARS met elkaar verweven? En hoe kunnen we daarover schrijven zonder al te veel in kleurensymboliek te vervallen?

73 Id.

74 Vgl. met Sofie Van Loo, 'Keelkantelingen', dl. 1: Inzicht, kanteling, grensverbinding in Gorge(l). Beklemming en verademing in kunst, p. 39 e.v.

75 Id.; Vgl. met Sofie Van Loo, 'Keelkantelingen', dl. 1: Inzicht, kanteling, grensverbinding in Gorge(l). Beklemming en verademing in kunst, p. 39 e.v.

76 Id.

*By appearances, in the stadium, everything is equal. In appearances only...and I had a hard time with the violet. There was much resistance, I gave in, and it took off in all directions, I've yet to understand what it is with this violet.*

**Bracha L. Ettinger**

*The purple has to do with the transformation from 'object' of sacrifice and redemption into moments of grace.*

**Bracha L. Ettinger** (genoteerd in haar notebook met datum 29.06.05, en dit op 25 december 2006, om half vier 's morgens)

Bracha L. Ettinger schildert paars. Niet in paars. Ze schildert purper. Niet in purper. Ze schildert violet. Niet in violet.

In de Van Dale staat bij paars: 1. naam van hetzij naar violet (dus veeleer blauw), hetzij naar purper (dus veeleer rood) zwemende kleur; 2. liturgisch symbool van boete-kerkelijke kleur van een bisschop, als symbool dat hij bereid moet zijn zijn bloed te geven aan de kerk. Purper: karmozijnrood, donkerrood, paarsrood, karmozijnrode verfstof, vroeger gebezigd voor het verven van wollen stoffen, kleed dat in purper geverfd is, vroeger van vorsten, thans nog van prelaten, kardinaalsmantel of waardigheid van een kardinaal. Violet: viooltje, muurbloem, anjelier, paars, boetvaardigheid.

Cristine Bucci-Glucksmann schreef over het violet in de schilderkunst van Bracha L. Ettinger: *Violet is the very color of trouble, a kind of 'elective nothingness' in the words of Goethe. Both hot and cold it attracts and repulses at the same time, giving rise to a pensive space. A double symbolic: the sign of detachment and even mourning, while in Egypt it is also a remedy for pain...The painting in its violet, in its 'halala' would be this act of profaning ('holoul') a space of the death ('halal'), indeed it would be the conquest of an impurity as ambiguous as the color violet...a painting-halala, a power of life as troubling as the aggressive, metaphysical violet it makes from a transparent lightning, the inner space of painting with its modulations and its resonances...<sup>77</sup>. Paars zou receptief zijn, zou de intuïtie verhogen, zou staan voor (verborgen) bewustzijn. In de oude schilderkunst is paars of purper*

<sup>77</sup> Christine Bucci-Glucksmann, 'Inner Space of Painting' in: *Bracha Lichtenberg Ettinger: Halala-Autistwork*, vertalingen door Elodie Piquet en Joseph Simas, Cité du Livre, Aix en Provence en The Israel Museum, Jeruzalem, 1995, p. 60, p. 65-6.

het meest bekend als de keizerlijke/ goddelijke kleur, die om die reden enkel in zeldzame gevallen mocht worden weergegeven, om iemand te kleden (bij vorsten, kardinalen, bisschoppen). De kruisdragende Christus werd wel meermaals in paars geschilderd (door Titiaan bijvoorbeeld), maar dat werd in verband gebracht met de bespotting van Christus door de Romeinen: paars mocht enkel door hoge gezagdragers gedragen worden. Christus was de geofferde en de gekroonde koning die verlossing moest brengen. Maar Bracha L. Ettinger wil het object van 'offer' en 'verlossing' transformeren in 'grace': bevalligheid, gratie, charme, vriendelijkheid, elegantie, genade, minzaamheid. Maar ze zei me ook dat paars voor haar kleur en energie is, zonder dat dit een welbepaalde, eenzijdige symboliek moet oproepen en dat er ontelbare mogelijkheden en potenties in het paars naar boven kunnen komen. Misschien kan haar paars, net als haar manier van werken wel het best met de weefkunst in verband worden gebracht. Enkele weefsels gemaakt door berbervrouwen in Tunesië waren overigens geveerd in het 'paars'. In de tentoonstellingscatalogus *Azetta* van Paul Vandenbroeck worden enkele berbertextielen in paars afgebeeld (meeste zijn in rood, wit en zwart, met eventueel bruin, blauw)<sup>78</sup>. Ondermeer deze berbertextielen, allen gemaakt door vrouwen zijn in *Bozar* in 2000 met de schilderijen van Bracha L. Ettinger tentoongesteld geweest. Het Haml-vlakweefsel, Zuid-Tunesië (ca. 1920-40) en de Haik, uit Chenini, Tunesië (19<sup>de</sup> eeuw of ouder) zijn vaak in paars/ zwart. Bracha L. Ettinger heeft in haar woning overigens zelf enkele berbertextielen aan de muren hangen en op de grond liggen. Haiks waren net als Bakhnouq (Tunesië, 19<sup>de</sup> eeuw) vaak in een paars of zwart geveerd. Paars leunt soms dicht aan bij zwart. De schakeringen tussen vormloosheid en vorm die in deze weefsels aanwezig zijn, werden door Paul Vandenbroeck in verband gebracht met de zwangerschap, het baarmoederlijke, het dragen en 'in schoonheid doen geboren worden': *gisting in 'zwart' water scheidt leven* (p. 150), uit *verrottende chaos ontstaat vorm* (p. 153), *zwart is de basisvoorwaarde van wording, psychische hergeboorte* (p. 154), *gotba is de naam van een motief op de Zuid-Tunesische bakhnouq...het motief van een juweel...verbindingspunt...betekent 'verbindende'(naai)steek, samentrekken, het vullen, zich verenigen, maar ook het tegendeel: het verdelen en versnijden, het mengen en verdunnen, het dichtnaaien van de wonden* (p. 217). Aan een Bakhnouq die in het Zuiden van Tunesië werd ontwikkeld, kon een weefster

78 Paul Vandenbroeck, *Azetta*. [tent.cat.] *Berbervrouwen en hun kunst*, Ludion, Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, Ludion, Gent-Amsterdam, Vereniging voor tentoonstellingen, Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, 2000.

jarenlang werken (vgl. Bracha Ettinger's schildersproces). Het technisch kunnen van de weefster werd in het textiel verweven met een complexe symboliek en haar levensvisie. De weefster reflecteert in en tijdens het weefproces over haar eigen bestaan. Niet in een autobiografische zin, maar veeleer in een (sub)symbolische zin, in de doorwerking van psychocorporele, affectieve en mentale processen. *Zwenking en grensverbinding, minieme-affect-beladen oscillaties van aanraking en beweging, geluid en licht/donker: wazige en gedeelde zintuiglijke indrukken die (deel)object-relaties doen ontstaan en wegebben, en onvatbare partikels matrixiaal doen behoren tot subjectwording* (p. 257). *Het gaat om samentrekking, golving, ademing, werveling, leeglopen, verdubbeling, richtingverandering, sporen nalaten, samentrekking, verwijdering...*(p. 257), *iets verdwijnt, iets verschijnt, een grens ontstaat, iets komt over iets anders*. Mogelijke overgangen, potentiële ingangen.

Paars, het mengsel van de primaire kleuren, blauw en rood. Rood, Eros en blauw, Psyche? Rood, de aardse liefde en blauw, de sacrale liefde? Sinds de Middeleeuwen wordt Jezus in het rood (het offer) en de Maagd Maria in het blauw afgebeeld. Madonna's werden ook vaak in rood en blauw geschilderd. Ik kwam het huis van Bracha L. Ettinger binnengewandeld met een reproductie van de *Graflegging* van 1559 van Titiaan (Madrid, Museo del Prado, inv.nr. 440). Naast de schilderijen van Bracha L. Ettinger, heb ik uren naar reproducties van schilderijen van Titiaan gekeken. Bracha L. Ettinger en Titiaan, het ligt soms dicht bij elkaar. De *graflegging* van Titiaan is naar mijn mening één van de meest erotische werken van Titiaan die mij op een vergelijkbare manier raakt als vele schilderijen van Bracha Ettinger. Het fascineert me dat Titiaan zoveel erotische werken heeft gemaakt die ik minder erotisch vind dan deze *Graflegging*, de *Danae* van 1553-54 van het Museo del Prado buiten beschouwing gelaten. In Titiaan's *Graflegging* van 1559 wordt Christus door enkele figuren in het graf gelegd. Met geconcentreerde aandacht en voorzichtig het lichaam vasthoudend dragen ze Christus in het graf. Als je er lang genoeg naar kijkt, ervaar je hoe (een figuur in) rood en blauw (Maria) met een witte flits elkaar haast in de compositie raken via de aanraking van het lichaam van Christus en het schilderij op die wijze een vibrerend ritme meegeven.

Matrixiale eros is ritmisch resonerend, sensueel en sfumatisch. Visualiteit en (aan)rakelijkheid worden haast muzisch met elkaar aan hun fluctuerende grenzen verbonden. P.J. Harvey zingt in het paars. Kate Bush ook, maar

anders.

Resonerende kleuren doen denken aan verschillende doeken van Mark Rothko. Rothko heeft regelmatig paars, violet en lavendel in zijn schilderijen gebruikt. Hij schilderde het vaak tegenover of langs geel of rood. Maar het paars kan ook worden 'gevoeld' en 'gedacht' als hij bijvoorbeeld (kastanje)bruin over blauw of zwart in dieprood schildert. Robert Rosenblum situeerde Rothko's werk via de romantiek<sup>79</sup>. Zou het eens geen ander licht op Rothko's werk kunnen werpen indien zijn oeuvre meer vanuit 'de matrixiale esthetiek' wordt geanalyseerd (net als het oeuvre van Titaan bijvoorbeeld)? Rothko zei: *I use colors that have already been experienced through the light of day and through the states of mind of the total man. In other words, my colors are not colors that are laboratory tools which are isolated from all accidentals or impurities so that they have a specified identity or purity*<sup>80</sup>. In 1965 begint Rothko aan de studies voor de kapel in Houston, die na zijn dood wordt omgedoopt in de Rothkokapel (The Menil Collection, Houston). Hij werkte aan de immense doeken in 1966-7. Ze worden vaak in verband gebracht met 'meaningfulness' (In Nietzscheaanse zin). Uit Rothko's eigen getuigenissen, blijkt dat hij van zichzelf vond dat hij een 'plaats/ een ruimte' had gecreëerd<sup>81</sup>. Waarom pleegde Rothko zelfmoord niet lang na het overweldigend, diepdonkere paars in de Rothkokapel (1965-67), waarop nog enkele fel rode doeken (1967, 1970) en de 'zwart-over-grijzen' volgden waarin blauwig en wittig grijs en zwart in afgescheiden vlakken zich tegenover elkaar hebben gelegd (1969)? Irrelevante vraag. Maar die overgang van vibrerende vlakken naar afgescheiden vlakken blijft fascinerend en eveneens pijnlijk, de depressie van die jaren en zelfmoord van Rothko in gedachten hebbend. In 1965 titelde Andy Warhol trouwens een werk *Suicide (Purple Jumping Man)*. Toch vond Rothko zelf dat: *the discipline needed to express the "not-self" and maintain "irony" ... I don't express myself in my painting. I express my non-self*<sup>82</sup>. Dit is vergelijkbaar met de *niet-ik* bij Bracha L. Ettinger. En die *niet-ik*, kan enkel in kunst worden verweven, indien men zich op erotische wijze verbindt met de *ik-ken* én de *niet-ikken* in het zelf die via subtiele, bijna

79 Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, New York, 1975.

80 Clifford Ross, *Abstract Expressionism: Creators and Critics-An Anthology*, New York, 1990, p. 173.

81 David Anfam, *Mark Rothko. The works on Canvas. Catalogue Raisonné*, Yale University Press, New Haven en London, National Gallery of Art, Washington, 1998, p. 96-7..

82 Harald Rosenberg, *The De-definition of art*, Londen, 1972.

onmogelijke grensverbindingen met de/ het andere in de wereld ontmoeting-gebeurtenissen kunnen worden, die plaatsvinden in een steeds wisselende en fluctuerende grensruimtelijkheid. En dit heeft niets met een zich in het zelf terugtrekkende romantiek te maken.

Als men de erotiek 'vergeet' in het paars (en daarbuiten), treedt men steeds een psychotische gevaarzone binnen, die het 'oppervlakkig oppervlak' in zijn beginfase uit de kunst wou schrijven (en terecht). Maar het had weinig zin om de eros/ de erotiek daarvoor mee uit de kunst te schrijven, omdat net dit vernieuwingskracht kan injecteren in tradities. Het is de erotische kracht van de grensverbinding die "een transsubjectieve communicatie" mogelijk maakt tussen sporen en oeuvre's waar gebeurtenissen én de wereld elkaar kunnen ontmoeten. En een dergelijke erotiek doet passeren voorbij die erotiekloze krampachtigheid van het 'oppervlakkig oppervlak'. Eros kan een belangrijke rol spelen in de 21<sup>ste</sup> eeuw, zolang men het niet 'over' eros laat gaan.

### *Im Spätrot*

*Im Spätrot schlafen die Namen:*

*Einen*

*weckt deine Nacht*

*und führt ihn, mit weissen Stäben entlang-*

*tastend am Südwall des Herzens,*

*unter die Pinien:*

*eine, von menschlichem Wuchs,*

*schreitet zur Töpferstadt hin,*

*wo der Regen einkehrt als Freund*

*einer Meeresstunde.*

*Im Blau*

*spricht sie ein schattenverheissendes Baumwort,*

*und deiner Liebe Namen*

*zählt seine Silben hinzu.*

**Paul Celan**

(uit: *Von Schwelle Zu Schwelle*, 1955)

Tijdens mijn verblijf bij Bracha L. Ettinger in Tel Aviv ontstaan er enkele rode schilderijen. Niet dat rood tevoren nooit aanwezig was, maar veeleer meer verborgen of flinkerend, te wel scannend in een doek. In de vroege, grijze tekeningen, de nuances tussen zwart en wit kwam rood wel eens meer op de voorgrond. Het rood ligt echter in deze twee werken transparant over het paars heen. Met transparant rood bedekt paars.

Wat is hier gebeurd?

*The will to a system is a lack of integrity, Friedrich Nietzsche*

## COLOFON

De Theoretische Ruimte is een driemaandelijks cahier dat de projecten en tentoonstellingen van Lokaal 01 in een bredere en theoretische context plaatst.

### **ThRu**

Stichting Lokaal 01  
Kloosterlaan 138  
4811 EE Breda (NL)  
t: +31 (0)76 514 19 28  
f: +31 (0)76 520 71 24  
e: [breda@lokaal01.org](mailto:breda@lokaal01.org)

vzw Lokaal 01  
Provincistraat 287  
2017 Antwerpen (B)  
t: +32 (0)3 238 81 66  
e: [antwerpen@lokaal01.org](mailto:antwerpen@lokaal01.org)

[www.lokaal01.org](http://www.lokaal01.org)

Redactie: Sofie van Loo  
Verantwoordelijke uitgever: Lokaal 01  
Druk: Lokaal 01

Abonneren kan op [www.lokaal01.org](http://www.lokaal01.org)  
On-line versie: [www.lokaal01.org/thru](http://www.lokaal01.org/thru)

*Niets uit deze uitgave mag openbaar gemaakt worden of verveelvoudigd zonder voorafgaandelijke schriftelijke toestemming van de uitgever en auteur .*