

Kunst som representasjon for det usymboliserbare

– Hanekes *Skjult* i lys av Lacan

Matrix, 2014; 4, 44-53

Fredrik Cappelen

Funksjonen kunsten fyller for oss mennesker krever et mangefasettert svar. Kunsten gir nok også forskjellig mening for ulike mennesker og kunstnere. Spørsmålet er allikevel viktig, og sier kanskje også noe om hvordan man forholder seg til sentrale dilemmaer i livet. Skal kunsten behage oss? More oss? Bringe frem det sanne vakre i livet? Vurderes kvalitativt ut fra markedsverdi? Eller skal kunst utfordre oss i forhold til våre mest smertefulle og vanskelige temaer i livet og i så måte også gi form til våre mest skremmende tabuer og fantasier? Sistnevnte påstand ligger nærmere den psykoanalytiske tanketradisjonen. I denne teksten presenteres en psykoanalytisk forståelse av kunst ut fra Jacques Lacan. Dennes tanker om kunst vil så illustreres ved hjelp av filmen *Skjult* (2005) regissert av Michael Haneke. Haneke er blant annet også kjent for filmene *Amour*, *Det Hvite båndet*, *Funny Games* og *Pianolæreren*. Hanekes film anvendes fordi han benytter seg av et særlig utfordrende og til tider rystende filmspråk. Gjennom usminket og naturlig foto gir han oss som tilskuere ofte innsyn i en verden som er både vanskelig å ta inn, samtidig som den ofte ligger ubehagelig nære vår egen gjennom sin sjelelige sannhetssøken. Det er som han ønsker å vise oss noe av hvilke ønsker, fantasier og angster vi består av.

I filmen *Skjult* følger vi et intellektuelt par fra Paris, tilsynelatende vellykkede, vakre og begge med prestisjefylte jobber med tung kulturell kapital. Filmen starter med at familien mottar et filmet opptak fra en anonym avsender, tatt av bostedet deres. Opptaket har den samme vinkelen hele tiden og er tatt over flere timer. Det blir tydelig at dette introduserer et ubehag i den harmoniske familien. Etter at mannen i familien, Georges, ser seg selv gå ut fra huset sitt til

*Fredrik Cappelen, psykologspesialist, Kandidat ved Norsk Psykoanalytisk Institutt,
Nic Waals Institutt Lovisenberg diakonale sykehus, Spångbergveien 25, 0801 Oslo.
e-mail: cappelen@gmail*

jobben på opptaket blir det tydelig at han får opplevelsen av at det er noen som observerer han utenifra, han er *sett*. Gradvis mottar familien flere og flere beskjeder fra den anonyme avsenderen, og parallelt med dette øker angsten i familien. Det blir også etter hvert tydelig at det dukker opp koblinger mellom beskjedene som mottas og Georges' ubevisste. Etter hvert skal det vise seg at det skjuler seg en smertefull historie mellom personen som initierer kontakten med familien, og Georges. Det er også tydelig at historien er noe Georges ønsker å glemme, men minnene og beskjedene som sendes trenger seg på familien, og retrospeksjon blir uunngåelig. Det hele leder tilbake til Georges' barndom, og det blir tydelig at det eksisterer en skyld fra Georges sin side ovenfor den andre personen. Forfølgelsesangsten, historien og minnene som vekkes av filmene leder til et møte mellom Georges og den andre personen. Kontakten kulminerer i et rystende klimaks som snur mye på hodet; hvem forfølger hvem, hvem har skylden, og hvem er vi som tilskuere i møtet med filmen?

Da jeg så filmen for første gang følte jeg meg rystet, på grensen til traumatisert. Jeg klarte ikke helt å forstå hva det var som gav meg denne følelsen, før jeg benyttet meg av Lacans teori, og opplevde at jeg kom nærmere en konseptualisering av hvilke krefter som er i sving mellom filmen og meg. Jeg tenker nå å presentere deler av Jacques Lacans teori. Jeg vil eksemplifisere med filmen noen steder og til slutt gi en analyse av punktet der teorien og filmen møtes på sitt sterkeste.

Lacan, født 1901, anses av mange i dag som kanskje Fransk psykoanalyses mest innflytelsesrike bidragsyter, både gjeldende teori og praksis. Han er samtidig i verdenssammenheng en av de mest kontroversielle av psykoanalyses teoretikere. Den absolutt største delen av Lacans teoretiske virke finns i form av transkriberte seminarieserier, som han holdt under ca. 30 år av sitt liv. Lacan vier omfattende plass og tid til kunsten i to seminarer. Jeg vil ta for meg seminar sju, *Psykoanalyses etikk* (2000) fra 1960, men også nevne noe fra det andre kunstseminaret, seminar 11, *Psykoanalyses fire grundbegreper* (1977b).

Forståelsen av kunsten og dens mening for mennesket ut fra Lacan, bygger på flere sentrale begreper som danner en struktur der hvert begrep er en del av helheten i forståelsen.

Når Lacan (2000) i seminar sju forsøker å forstå kunsten ut fra psykoanalysen begynner han med det han kaller *Tingen*. Lacan starter med det Freud skriver om som *das Ding* i *Hinsides lystprinsippet* (1961). *Das Ding* som noe som befinner seg i det ytre for barnet og som noe annet utenfor selvet. Et ytre som subjektet senere forsøker å søke i sin omgivelse, og som blir det som angir den beste måte å søke tilfredsstillelse på. Lacan siterer Freud:

... den første og mest umiddelbare meningen med realitetsprøvingen er altså ikke å finne et objekt i den reelle opplevelsen som svarer mot det som subjektet for tilfellet forestiller seg, men snarere å *gjenfinne* det og overbevise seg om at det finnes der fortsatt (Lacan, 2000, s. 74)

All bevegelse fra subjektet retter seg etter denne Tingen. Tingen i egenskap av noe fremmed og absolutt annet, eller personifisert som den absolutt andre. Videre sier Lacan (2000) at for å forstå Tingens plass kan en måte være å se på Melanie Kleins teori om morskroppen. Lacan mener at den kleinianske læren består i å plassere den mytiske moderskroppen på den sentrale plassen for nettopp Tingen. Dette nøyer ikke Lacan seg helt med, da han mener at det man søker videre i livet ikke bare representeres av morskroppen, men snarere av andre objekter som hele tiden blir nye og som *tar Tingens plass*. Man kan her ane et fokus på bevegelsen mot Tingen, driften eller begjæret mot Tingen. Sentralt i begjærpsykologien, som ved Freuds driftsteori, er også fraværet og ubehaget som oppstår gjennom fraværet. Angst ved fravær, søken og begjær henger dermed tett sammen og kan sies å være to sider av samme mynt.

Det *reelle*¹ eller den reelle ordenen er et annet begrep fra Lacans terminologi som har direkte med Tingen å gjøre og relasjonen mellom disse begrepene vil jeg komme tilbake til. Den reelle ordenen er en av hans tre ordener, der han kom til å kalle de to andre for *den imaginære* og *den symbolske* orden. Det er begreper som for Lacan fremfor alt var strukturelle, det vil si begreper som beskriver forskjellige relasjoner og posisjoner i forhold til hverandre. De må med andre ord forstås som en helhet, men samtidig også som faser subjektet går gjennom og hele tiden forholder seg til som menneske (Haugsgjerd, 1986).

Selv om det er det reelle som er mest vesentlig i denne sammenhengen vil jeg allikevel gå inn på de to andre ordener ettersom alle stadier, som sagt, er knyttet til hverandre. Det imaginære er både en del av en kronologisk utvikling for subjektet, men det er også en posisjon man som menneske hele tiden forholder seg til. Det er en kronologisk fase gjennom at barnet fra ca. 6 til 18 måneders alder trer inn i en dyadisk relasjon til den andre, kanskje først og fremst mor. Denne fasen kalles av Lacan speilstadiet, som også er det samme som det imaginære ettersom det handler om avbildet av den andre (med liten a), speilingen og bildets register. Lacan tenker seg at ego-identiteten skapes i posisjonen som speilbilde i den andre under speilstadiet og den imaginære ordenen (Lacan, 1977a).

1. Norsk oversettelse som på fransk benevnes le réel (Lacan, 1973) og på svensk er oversatt til det reale (svensk oversettelse av Psykoanalysens Etikk, 2000)

Det symbolske er den språklige og kulturelle strukturen subjektet underkastes, men også innvies i. Innvielsen skjer i det barnet modnes inn i trianguleringen i ødipuskomplekset. Det er gjennom å møte *faderens nei*, eller *faderens lov* som Lacan også kaller det, barnet erfarer at det må gi avkall på mor som opplevd som kun barnets egen. Dette leder til at det som subjekt innvies i en verden utenfor mamma. De imaginære, og kanskje også moderlige relasjonene, handler mest om identifikasjon, om begjær gjennom blikket, skriver Haugsgjerd i *Jacques Lacan og psykoanalysen* (1986), mens det i det symbolske handler mer om å forholde seg til en tredje part. Denne tredje part representeres først av faderen, og gjennom ham, talen, språket og underkastelsen av en kultur, en sosial og språklig strukturert verden.

Den tredje og egentlig første ordenen, i barnets kronologiske utvikling, er den reelle. Man kan tenke seg at når spedbarnet som nyfødt separeres fra moderskroppen oppleves ikke verden lenger som hel gjennom at "noe" i det ytre er fraværende. Barnets trygghet, sammenheng og behov, som frem til nå har vært 100 prosent tilgodesett intrauterint opphører å eksistere i og med fødselen. Dette skaper en mangel eller *brist*, som Lacan også kaller nettopp *Bristen*, som igjen skaper en voldsom søken etter helhet og sammenheng, og det er disse arkaiske relasjonene som betegnes som det reelle området. Videre kan man si at det reelle er virkeligheten som den foreligger for subjektet forut for og utenfor de imaginære og symbolske relasjonene. Det reelle er også ubegripelig for mennesket sånn som det håndterer og skaper mening gjennom det imaginære bildet og speilingen, og også når det gjelder det symbolske; kulturen og språket. Det befinner seg hinsides dette, eller også tidligere (Haugsgjerd, 1986).

Tilbake til Tingen vil Lacan si at den er det reelles objekt. Her er det viktig å føre inn, sier Lacan (2000), det Freud foreslår som det man gjenfinner, som et gjenfunnet objekt. Sånn ser Freuds grunnleggende definisjon av Tingens funksjon ut; i sin natur er Tingen et gjenfunnet objekt. Lacan veksler også her mellom å kalle Tingen for objektet, slik at man kan ane konturene av både Freuds driftsteori og objektreasjonsteori i dette.

Bevegelsen mot, ønsket og forsøket på å gjenfinne Tingen/objektet er starten på det Lacan (2000) kaller begjæret. Begjæret er hele tiden en bevegelse mot noe, den har en retning og et mål. Men selv om begjærets bevegelse er rettet mot Tingen har det en viktig kvalitet gjennom at det som man forsøker å gjenfinne ikke kan gjenfinnes fullt ut. En egenskap man kan legge til Tingen er derfor at den er, som det reelle, usymboliserbart for subjektet; umulig å nå gjennom språket.

Når man har tredd inn i den imaginære og den symbolske ordenen vil det være gjennom alle tre ordener man forholder seg til realiteten; vi vil søke tilfredsstillelse og forståelse gjennom blikket og gjennom talen. Å ikke forstå symbolsk eller imaginært er å bli stilt ovenfor et tomrom og det reelle, Tingen. Man kan da også tenke seg at det reelle er en veldig kraft, som opprinnelse er tidligere beskrevet, som opererer i vår psyke ved siden av imaginære og symbolske midler. Men Lacan ønsker å skille dette organiserende prinsippet fra nettopp spillstadiet og symbolsk fungering.

Eksempel fra filmen

I filmen *Skjult* får hovedpersonen Georges plutselig tilsendt en film tatt av hans eget hjem. Usikkerheten rundt hvem avsenderen er, skaper rom for fantasier, bevisste og ubevisste, og som forstyrrer den perfekte begjærlige overflaten familien til Georges synes å vise. Angsten, men også begjæret etter å vite og forstå, settes i gang i Georges. Og hos oss som tilskuere av filmen. Hvem er den andre?

I forhold til Lacans tre ordener kan man forstå handlingen slik at det å bli filmet, av et blikk utenifra, relaterer seg til det imaginære registeret, spillstadiet; man blir bevisst seg selv. Samtidig handler det imaginære om begjæret etter å bli sett, mens blikket i filmen *Skjult* snarere er et tomt blikk. Man vet ikke hvem som er bak, og kan ikke gripe det verken imaginært eller symbolsk. Blikket blir dermed en del av det reelle, et tomrom, et forfølgende angstvekkende blikk, som Georges og kona desperat forsøker å begripe gjennom symboler og gjennom å kjenne det igjen imaginært. Blant annet forsøker kona til Georges å plassere filmen som et produkt av Georges sine fans. Den gåtefulle filmen tar Tingens plass for Georges. Tomrommet den introduserer i Georges' ubevisste blir motoren i et begjær etter å forstå mer, og etter hvert dukker det noen bilder opp i Georges' drømmer. Han forsøker å danne symboler, men det stopper opp fordi det er også noe han ikke vil komme i kontakt med og huske.

Nå som jeg har forsøkt å forklare tre organiserende ordener, Tingens funksjon og relasjon til subjektets handlinger nevner Lacan et begrep til som er viktig for å forstå den kunstneriske handlingen og den kunstneriske opplevelsen. Lacan (2000) tar inn sublimeringen og hvordan den står i relasjon til begjæret og Tingen. Lacan sier at når Freud undersøkte driften opplevde han hvor plastisk våre drifter er når de søker tilfredsstillelse. Freud skriver:

Dessuten må man ta hensyn til at de seksuelle driftsimpulsene er veldig formbare. En kan erstatte den andre, en kan overta den andres intensitet. Om en av dem nektes tilfredsstillelse kan tilfredsstillelsen av den andre gi fullgod kompensasjon. De forholder seg til hverandre som et nettverk av kommuniserende væskefylte kanaler (Freud, 1993, ss. 357-358)

I seminar sju peker Lacan (2000) på at sublimeringsbegrepet er viktig å nyansere slik at det ikke forveksles med symptomet. I forhold til å forstå kunst er dette et viktig skille; er kunst symptom eller sublimering? På en måte er sublimeringen sammenliknbar med symptomet gjennom at det dreier seg om en spesiell form for tilfredsstillelse, der driften eller begjæret finner seg et mål ved siden av det opprinnelige driftsmålet.

I *Tre avhandlinger om seksualteori* (2002) skriver Freud at det er mulig å oppnå sublimering gjennom å søke tilfredsstillelse på ulike måter i forhold til forskjellige objekter. Lacan spør seg hvordan man utskiller disse objektene. Jo, gjennom en massiv søken mot det som blir sosialt vurderte objekter, objekter som gruppen kan godkjenne, så lenge det er objekter hver og en kan ha nytte av. Sublimeringen blir derfor mulig gjennom på den ene siden å oppnå tilfredsstillelse gjennom surrogatobjekter, som på den andre siden får en kollektiv sosial nytte og som andre igjen får en tilfredsstillelse gjennom.

Det er ikke bare det at samfunnet helt enkelt oppfatter de som bruksformål uten at man ser de i et konfliktfritt område og der vårt begjær vekkes, tomrommet fylles og for et øyeblikk tar objektet Tingens plass. Ut fra dette kommer Lacan til formelen for sublimering; ved sublimering opphører man objektet til Tingens posisjon.

Nå har jeg beskrevet Tingen, de tre ordenene, begjæret og sublimeringen. Til slutt vil jeg beskrive noe sentralt i forhold til Lacans forståelse av kunsten og som jeg opplever vil kaste et interessant lys over filmen *Skjult*.

For å forstå ytterligere en dimensjon av kunsten og området kunsten virker innenfor, må det estetiskes innvirkning på oss, og i denne sammenhengen det skjønne som fenomen i forhold til Tingen og sublimeringen. Lacan (2000) starter resonnementet sitt med å undersøke kontrasten til det estetiske, det onde, ekle og det vi ikke holder ut med, dette som alltid også hører til det reelles domene. I resonnementet ser han på Marquis de Sade opp mot Emanuel Kants etikk. De Sade skildret den sadistiske seksuelle volden i sine

bøker² og som navnet vitner om, er han opphavet til ordet sadisme³. Lacan (2000) sier "Vi står på terskelen til å undersøke noe som i hvert fall har forsøkt å bryte seg gjennom portene til det indre helvete" (s. 255). Lacan påpeker at de Sades tekster leder en videre inn i Kants område, etikken; hva er rett og hva er galt. Videre reflekterer Lacan over hvordan de Sades utfordring av etikken påvirker oss og om det er gjennom tesen om at subjektet ikke vil gjøre mot den andre, ens eget speilbilde, som man støter på grensen for vår nytelse?

De Sade overskrider den andres grenser i sine tekster, og gjennom denne overskridelsen viser han oss noe interessant nettopp fordi han forestiller seg en *nytelse* av denne overskridelsen. De Sades verker er en fantasi som omhandler mangfoldige beskrivelser av *den evige plagen*, som de Sade kaller det. De Sades offer er alltid smykket, ikke bare med all slags skjønnhet, men også med behag og nytelse som gjør dem skjønnne samtidig som at de lider. Dette skaper en konflikt i oss mellom på den ene side å se det velfremstilte skjønnne i det hele og samtidig det som finnes bak bildet, trusselen og skrekken rundt evig pine. I denne posisjonen som offeret befinner seg i mener Lacan at det handler om en skjønnhet der det skjønnne blir den ytterste beskyttelsen mot at det reelles forferdeligheter slippes løs. Det konflikthylte er at ettersom det sanne reelle åpenbart ikke er vakkert, blir det skjønnne dets innpakning og prakt. Et annet eksempel på dette fenomenet eksisterer i bildet av Caravaggio, *Ofringen av Isak* (1603). Caravaggio viser oss det eksakte øyeblikket der Abraham er bestemt på å gjennomføre Guds ønske og om man titter på Isaks øyne innser man det samme. Dette er egentlig noe totalt skrekkinngytende, som Caravaggio mestrer gjennom å fremstille det så vakkert, men allikevel på grensen til det reelle. *Skrif* av Edvard Munch tangerer denne grensen også (Cappelen, 2006). Man kan derfor også si at det skjønnne hos de Sade, Caravaggio og Munch befinner seg på grensen til det reelle og Tingens plass.

2. Et verk som dette forekommer ikke på andre steder i litteraturen, og Lacan påstår at ingen forfatter har såret menneskers tanker og følelser så dypt gjennom litteratur som Sade.
3. Jeg vil referere til filmen *Pianolæreren* av Michael Haneke som skildrer det grusomme som utlevelsen av sadist masochist tilbøyeligheten fører med seg for mennesket innenfor filmkunstens ramme.

Caravaggios bilde *Ofringen av Isak* fra 1603 kan ses på

[http://en.wikipedia.org/wiki/Sacrifice_of_Isaac_\(Caravaggio\)#mediaviewer/](http://en.wikipedia.org/wiki/Sacrifice_of_Isaac_(Caravaggio)#mediaviewer/)

File:Sacrifice_of_Isaac-Caravaggio_(Uffizi).jpg

Hans Holbeins bilde *Ambassadørene* fra 1533 kan ses på

http://en.wikipedia.org/wiki/Hans_Holbein_the_Younger#mediaviewer/

File:Hans_Holbein_the_Younger_-_The_Ambassadors_-_Google_Art_Project.jpg

I seminar 11, *Psykoanalysens 4 grundbegreper* (1977b), løfter Lacan fram *anamorfose* som begrep i sin kunstforståelse. En anamorfose er i kunsten et bilde man gjennom å vende på, kan se forskjellige ting. Hans Holbeins *Ambassadørene* fra 1533 er et godt eksempel på dette. Bildet viser to ambassadører med verden for sine føtter, bokstavelig talt. Samtidig er det noe nederst i bildet som ved første øyekast kan minne om stekte egg. Gjennom å titte på bildet skrått ser man at det er en dødningsskalle som vises. Det er et godt eksempel på det jeg nettopp har drøftet; at kunsten gjennom det estetiske blander oss, mens det kan ligge noe svært ubehagelig bak. I dette tilfellet døden, som virkelig er noe reelt, usymboliserbart, uforståelig og ugjenkjennelig for oss.

I sin helhet er den psykoanalytiske behandlingen, ut fra Lacan (1977b), en innbydelse til subjektet i å undersøke, forstå og avsløre sitt begjær. I denne utforskningen vil de fleste kjenne på og merke at etikken overskrides og at estetikken ligger nærmere det man begjærer. Lacan mener altså at når det gjelder subjektet ligger det skjønnere nærmere Tingen, som vårt begjær retter seg etter, enn hva som er riktig og galt. Lacan (2000) peker også på at det allment hos nesten hvert eneste subjekt finnes et samspill mellom det skjønnere og begjæret. Det skjønnere blander og skyller over Tingen. Overført til kunsten mener Lacan (2000) at man gjennom tilsløringen av det som vises gjennom noe skjønt og estetisk, som kunst alltid handler om, kan finnes noe ubehagelig og noe man ikke kan holde ut med i lengden.

Hvordan kan man da forstå *Skjult* ut fra denne teorien? For Georges, og også for oss som publikum, blir vi dratt gjennom handlingen med et begjær etter å forstå og fylle tomrommet med mening. Hva er det som er skjult i *Skjult*? Først er det tomheten og mangelen på mening bak filmene, beskjedene og telefonsamtalene. Men etter hvert viser det seg at det er Georges' begjær og fantasi, som han hele tiden unngår og forsøker å holde ubevisst. Helt til hans begjær blir presentert i sin mest reelle form; i Majids selvmord. Majids selvmord er en scene i filmen der grensen for det estetiske og etiske overskrides, noe som resulterer i et voldsomt ubehag. Som lyn fra klar himmel

viser Haneke oss det grusomme selvmordet, som for tilskueren, og for Georges, presenteres på en måte som absolutt forholder seg til grensen for det vi orker og snarere overskrider den. Det er noe med måten det presenteres på. Usminket, blodig og ytterst realistisk. En handling gjort ut fra radikal dødsdrift. Hele tiden frem til nå, er min tolkning at Georges har båret på en dyp ubevisst fantasi som startet da han var barn. Som en rivaliserende søsken ønsker han Majid bort og død. Majid på sin side har også et begjær. Det er jo han som viser Georges filmene, vekker minnene og så å si jager Georges med skyld for en forbrytelse han gjennomførte da han var barn. Som selvskadere eller kanskje også selvmordsbomberer gjør han seg til offeret gjennom å gjennomføre det brutale selvmordet for å vekke ubehag og utholdelige skyldfølelser. Han tar offerets rolle og skaper således en aggressor av Georges.

Et tredje perspektiv er tilskuerens; hva er det Haneke vil med oss? Jeg kan fortsatt huske den første gangen jeg så denne filmen, på kroppen. Det er noe med hvordan historien blir fortalt som gjør at jeg lurer på om Haneke ønsker at vestlige intellektuelle skal komme i kontakt med det reelle, skrekken ved Østen-vesten diskursen. For det første velger Haneke at vi følger et parisisk intellektuelt par; velstående, harmoniske, vakre og med vellykkede karrierer. Min tolkning er at han dermed lar oss identifisere oss med familien og med den terroren de blir utsatt for, som det også er lett å kjenne seg igjen i; redselen og ubehaget ved at fienden hele tiden ser en og at man ikke vet hva den vil og hvor den dukker opp neste gang. Videre skjer det en subtil vending, kanskje i takt med Georges' unnfalighet. Vendepunktet skjer ved selvmordet der den ubehagelige følelsen gjennomskyller en, fordi det er såpass uventet og brutalt. Ut fra Lacans terminologi treffer det virkelige det reelle i oss, noe ikke gjenkjennbart imaginært og uforståelig symbolsk. Til tross for at Georges fremstår lettere etter å ha fortalt om sitt hemmelige begjær for kona si etter selvmordet, sitter jeg igjen med en følelse jeg ikke klarer å riste av meg etter filmen. Som de Sade, Caravaggio, Munch og Holbein, viser Haneke oss en ting, samtidig som han også viser oss noe annet. Som Lacan selv sier "Det reelle er noe du vil finne, alltid på det samme stedet. Uansett hvordan du holder på, har du det med deg. Du har det med deg festet til sålen på skoene uten noen midler til å fjerne det" (Lacan, 1972, s. 55). På samme måte tenker jeg at filmen *Skjult* kan ha en tendens til å klistre seg fast på en og vekke et ubehag i oss som det er vanskelig å unnsnippe og kvitte seg med; et ubehag som vi gjennom vår intellektualisering og tv-skjermens distanse kan unngå, men som Haneke gjennom sitt kunstneriske blikk i filmen *Skjult* setter oss i direkte kontakt med.

Litteratur

- Freud, S. (1961). *Beyond the Pleasure Principle*. London: W. W. Norton & Company Language.
- Freud, S. (1993). *Orientering i Psykoanalys* (2:e upplagan). Stockholm: Natur och Kultur.
- Freud, S. (2002). *Sexualiteten*. Stockholm: Natur och Kultur.
- Haugsgjerd, S. (1986). *Jacques Lacan og psykoanalysen*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Lacan, J. (1972). *Seminar on the purloined letter*. French Freud: Structural Studies in Psychoanalysis (1972), 39-72
- Lacan, J. (1977b). *The four fundamental concepts of Psychoanalysis*. London: The Hogarth Press.
- Lacan, J. (2000). *Psykoanalysens etik*. Stockholm: Natur och Kultur.

Abstract

Psychoanalyst Jacques Lacan's art theory is presented, as are central concepts from his thinking. Different examples from art are examined; in particular, Michael Haneke's film Hidden is explored, applying Lacan's theory.

Art as representation for that which cannot be symbolized – Haneke's Hidden explored from the perspective of Lacan.

Key words: Lacan, psychoanalysis, art, Haneke.