
Nezarámovaný obraz: Jackson Pollock v psychoanalytické teorii Julie Kristevy

SELMA SMAILAGIĆ*

Institut sociologických studií, FSV UK, Praha

Unframed Painting: Jackson Pollock through the Psychoanalysis of Julia Kristeva

Abstract: Julia Kristeva's psychoanalytical theory modified the concept of Lacan's identity-forming orders to a significant extent. Otherwise isolated, Lacan's real, imaginary and symbolic orders in her theory function in a dialectical manner. Kristeva operates with the orders of the semiotic and the symbolic. Kristeva's main contribution to psychoanalytical theory is the thesis that the experiences related to the mother-child relationship, which are subsequently replaced by paternal regulations, are never completely repressed and continue to intrude into the symbolic order. The functioning of semiotic interventions in the seemingly monolithic symbol is analysed in relation to the work of abstract painter Jackson Pollock.

Sociologický časopis/Czech Sociological Review, 2004, Vol. 40, No. 1–2: 179–193

V postmoderním, poststrukturalistickém či pozdně moderním myšlení často najdeme odkazy na uměleckou a literární tvorbu avantgardního rázu, a to nejen jako na předmět analýzy, ale často i jako prostředek ke kritice moderního myšlení, možnost alternativního způsobu uvažování, bytí a vyjadřování. Jean-François Lyotard rozvíjí myšlenku, že abstraktní malířství poskytuje příležitost, jak popsat nepopsatelné; Jacques Lacan se vyjadřuje až surrealistickým stylem psaní; Julia Kristeva využívá znázornění výkyvů Sémiotična v díle Jacksona Pollocka k objasnění své psychoanalytické teorie. Jak známo, i sám jazyk pozdně moderních myslitelů je často velice abstraktní a metaforický.

Předmětem této studie je psychoanalytická teorie Julie Kristevy, která navazuje na dílo Jacquese Lacana, byť ho zásadním způsobem mění. V Pollockových abstraktních malbách Kristeva nachází „motivy“ vedoucí k objasnění jednoho ze základních rozdílů mezi její teorií a Lacanem, totiž konceptu dialektického vztahu mezi Sémiotičnem a Symboličnem. Studie je současně pokusem přispět k hlubšímu porozumění tomu, co se děje, když se dostáváme do užšího kontaktu s „abstraktní malbou“, s níž si prostě nevíme rady a máme – pod vlivem letitého a zažitého vlivu „mimetické malby“ – tendenci ji apriorně odmítnout.

* Veškerou korespondenci zasílejte na adresu: Bc. Selma Smailagić, Křemencova 3, 110 00 Praha 1, email: smailagic.selma@email.cz

Dříve než se pokusím popsat základní tvrzení psychoanalytické teorie Julie Kristevy, a to i konkrétně na případu Pollockových prací, uvedu, jakým způsobem pojednává o abstraktním malířství Jean-François Lyotard, jeden z hlavních protagonistů vymezení „postmoderní situace“.

Abstraktní malířství a Jean-François Lyotard

Podle Lyotarda abstraktní avantgarda, zejména prostřednictvím malby, umožňuje vztahování se k neprezentovatelnému. Toto neprezentovatelné patří do oblastí idejí či Ideje, nelze ho definovat ani převést na symbol. K jeho vyjádření proto nelze použít standardních prostředků, tj. znaku či symbolu, ale je možné poukázat na jeho existenci prostřednictvím abstraktní malby. Abstraktním „jazykem“ lze na neprezentovatelné upozornit.

K pochopení Lyotardova pojetí pojmu neprezentovatelného může posloužit následující citace:

Neprezentovatelné je to, co je předmětem Ideje; nelze ukázat (prezentovat) žádný jeho příklad, žádný případ, a dokonce ani symbol. Vesmír je neprezentovatelný, také lidstvo, konec dějin, okamžik, prostor, dobro atd. Jak říká Kant: absolutno obecně. Neboť prezentovat znamená relativizovat, vsazovat do kontextů a podmínek prezentace, která může být případně výtoárná. Nelze tedy prezentovat absolutno. Ale je možné prezentovat, že existuje absolutno. To je „negativní prezentace“, Kant ji také říká „abstraktní“. Právě z tohoto úsilí o nepřímé, téměř nezachytitelné narážky na neviditelné ve viditelném vyvěrá od roku 1912 proud „abstraktního“ malířství. Tato díla se dovolávají nejvyšší vznešenosti, nikoliv krásy. Vznešenost není pouze rozkoš, je to rozkoš spojená s trápením: nedaří se nám prezentovat absolutno, to je ta nesnáze, ale víme, že se o to musíme snažit (...), a přestože se nám to nedaří, přestože tím trpíme, zažíváme ryzí rozkoš i z tohoto napětí [Lyotard 2002: 64–65].

Lyotard zde rozvádí základní tezi, podle níž abstraktní malířství umožňuje poukázat na existenci „abstraktního“, tj. toho, co nelze pojmenovat, možná ani kontemplotovat. Toto neprezentovatelné patří spíše do oblasti abstraktní, a zároveň i senzibilní¹. Evokuje absolutní ideu a rovněž i nepojmenovatelnou kinetickou stopu. Reprodukuje neidentitní „rozkoš“ i identitní „úzkost“². Silnou tezí předchozího citátu, kromě vztahu mezi neprezentovatelným a abstraktním uměním, je tím pádem i spojení mezi abstraktním a uspokojením; abstraktní umění zprostředkovává usilování o rozkoš (a tím i trápení), což je důležitý psychoanalytický mechanismus³.

¹ Abstraktní malba tímto splňuje předpoklad kristevovské dialektiky Sémiotična a Symbolična (viz níže).

² Barša mluví o souhře těchto dvou fenoménů v souvislosti s Lacanovým pojetím lásky: „...bod konvergence ideálního absolutna s materiálním reálnem, ducha a hmoty, Boha a přírody, subjektu a substance“ [Barša 2002: 88]. Také Kristeva poukazuje na lásku, umění atd. jako nejčastější platformy pro projevy sémiotických vlivů uvnitř Symbolična (viz níže).

³ Na tuto myšlenku naváží později, poté, co se seznámíme s teoriemi Jacquese Lacana a Julie Kristevy.

Liotard nabízí i „barevnější“ definice toho, co je zachyceno v abstraktní malbě. Abstraktní malba se nejen neomezuje na „předmětné bytí“, ale taktéž přibližuje to, co je za a vně tohoto předmětného, jeho nezobrazitelný transcendentní přesah.

Dílo má občas (neboť v tom není žádná nutnost) zvláštní schopnost vyzářovat samo ze sebe to, co z nedostatku lepšího pojmenování budeme nazývat chromatický svět. Chci tím říci, že malovaná věc není pouze namalovaným předmětem, nýbrž zbarvující událostí. Tuto schopnost neprokazuje senzomotorické tělo ani diskursivní myšlení, přestože jejich svědectví o zdravém rozumu a dobrém vkusu je bráno v úvahu, prokazuje ji pocit. Tato nejistá vyzářovací schopnost brání v omezení díla na jeho předmětné bytí [Liotard 2002: 47–48].

Abstraktní umění tímto přestává mít pouze funkci reproduktivní či zobrazující a svým způsobem se stává jazykem, prostředkem neprezentovatelného. Přestává být pouze uměním a stává se hermeneutikou neprezentovatelného.

V Lyotardově pojetí (abstraktní) umění povzbuzuje, a to především intelektuálně, avšak i ve smyslu negativním, tj. „negativní prezentace“. Promlouvá k úzkosti existence a lze říci, že tak lépe pokrývá odlišné aspekty lidského bytí. Návrat k „úzkostnému“ malířství, které netěší smysly, nýbrž společensky a existenciálně zneklidňuje, vtěluje Lyotard do otázky: „co je malířství?“.

...úkolem umění zůstává úsilí o imanentní vznešenost, o kroužení kolem neprezentovatelného, které není nikterak povznášející, ale je součástí nekonečné přeměny „skutečnosti“. Jak známo, neobejde se to bez úzkosti. Ale malíři nemají odpovědnost vůči otázce: jak lze uniknout úzkosti? Mají odpovědnost vůči otázce: co je to malovat? [Liotard 2002: 67]

Liotard se dále věnuje otázce, jaké místo má umění, které prezentuje neprezentovatelné, v současnosti. Abstraktní avantgarda se, dle něj, stává cizincem, nepochopitelným a hlavně nefunkčním; „Veřejnost... nechápe, proč někdo maluje bílý čtverec, a nic tedy nereprezentuje“ [Liotard 2002: 58]. Lyotardova odpověď spočívá v tom, že abstraktní umění spíše odpovídá povaze současné společnosti, neboť nesymbolismus abstraktního umění nereprodukuje univerzální symboly, které beztak v soudobé společnosti nemohou být stálé a v důsledku toho nejsou odpovídajícími nositeli významu [Liotard 2002: 63].

Liotard takto dospívá k tezi, že umění (převážně abstraktní) umožňuje subjektu vztahovat se k neprezentovatelnému, nevyslovitelnému, nepojmenovatelnému, nesymbolizovatelnému. Je také prostředkem, kterým se vynořuje potlačené nevědomí. V takovém případě se umělec stává objektem nevědomého.

(Malířské – S. S.) gesto se ovšem neobjevuje nepředvídaně, naopak je předmětem očekávání a toužebného přání. Nicméně je událost v tom smyslu, že subjekt, který je přivedl na svět, nevěděl a neví, co tato událost vlastně představuje, v čem spočívá. Nemá nad ní kontrolu“ [Liotard 2002: 33–34].

Tento citát se již velmi blíží tomu, co o své vlastní tvorbě řekl Jackson Pollock, jak bude vyloženo níže. Akt malířství je dialektikou vědomého a nevědomého.

Ale to, co tímto aktem vzniká, je často mimo kontrolu autora. Lyotard uvažuje podobně:

Malovat znamená potlačit vnímání, nevěřit vlastním očím, oslepit se, nebo se alespoň poddat slepotě [Lyotard 2002: 47].

Spojení mezi nevědomím a abstraktním uměním, abstraktním malířstvím a mechanismem touhy je tím, co sblíží Lyotardovo uvažování s psychoanalytickou teorií, zejména pak s dialektikou Sémiotična a Symbolična v oblasti umění u Kristevy.

Reálno, Imaginárno, Symbolično a Jacques Lacan

Pro pochopení koncepce Sémiotična a Symbolična u Julie Kristevy je nezbytná znalost Lacanovy psychoanalytické teorie.

Jacques Lacan rozlišuje tři vývojové fáze (řády) ustavující subjekt v raném dětství: Reálno, Imaginárno a Symbolično. Tyto řády formují identitu jednotlivce, jak individuální, tak společenskou, a poznamenávají povahu lidské existence.

Reálno je řád, do kterého se dítě narodí, kdy si neuvědomuje bytí své, ani bytí jako takové. Je to období plnosti, jednoty, do kterého se lidské bytosti touží stále vracet. Jelikož však žijí v subjektivizovaném a symbolickém světě, tento návrat zůstává nemožný.

Reálno je tedy v tomto lacanovském smyslu protikladem reality, které se dává našemu vědomí prostřednictvím obrazů, symbolů, představ, znaků – tedy v podobě reprezentovatelných předmětů. Reálno jako původní „nula“ je tím, co symbolizace vytlačuje vně sebe – není představitelné, re-representovatelné v podobě objektů ve světě, není symbolizovatelné ani vyslovitelné. Je tedy z hlediska Imaginárního a Symbolického řádu „nemožné“ – je mimo možnost zobrazení a vyslovení. Jeho plnost je nepředmětná, jeho bytí neidentitní. Reálno vládne před nastolením kultury, je mankem manka, je dusivým bytím mateřského těla. Je zde dříve, než se toto tělo prostřednictvím své opakované nepřítomnosti stane pro dítě odděleným – zobrazitelným a symbolizovatelným – objektem [Barša 2002: 84].

Pro Lacana jsou zásadnější dva následující řády, tj. Imaginárno a Symbolično, jelikož v těchto obdobích vzniká identita a subjektivita, prvotní i symbolická signifikace.

V Imaginárnu, jehož nejpodstatnější fází je zrcadlové stádium, dochází k prvotnímu vzniku identity. Dítě v zrcadle (které funguje i jako metafora pro obraz sebe sama v druhých) zpozoruje vlastní obraz. To, co umožňuje zrcadlení, je opakovaná nepřítomnost druhého (matky) [Barša 2002: 84]⁴. Jelikož do tohoto období dítě vní-

⁴ Freudův mechanismus *fort-da*.

má sebe sama jako nesynchronizované „fragmentované“ tělo, nahrazuje toto nesjednocené pojetí sebe sama „idealizovaným“ obrazem (imago) v zrcadle; tento prvotní proces identifikace je iluze, tj. ego, či přesněji ideál-ego je výsledkem klamného mechanismu [Ritzer 1997: 134]. Vzhledem k tomu, že se dítě poznává ve svém odraze, který je *druhý*, poznává se v druhém. Druhý, totiž ne-já, je zároveň já, je součástí nově ustanovované identity. Prvním takovým druhým se stává matka, matka se stává objektem, který dítěti napomáhá k vlastní subjektivitě [Barša 2002: 84]. V kořenu jáství tudíž není objevování jakési původní esence, ale spíše „vztah k cizímu“, interpretovaný jako já [Barša 2002: 85]. Zároveň je pro toto období charakteristická touha po nastolení prvotní jednoty s matkou, a z tohoto důvodu mají subjekt a objekt sklon ke splyvání [Barša 2002: 84–85]. Jelikož se dítě chce vrátit do prvotní jednoty s matkou, kterou však znemožňuje nově vzniklá subjektivita, kompenzuje to touhou stát se tím, co matce schází, „výplní jejího prázdna“, tj. falem [Barša 2002: 84]. Také je důležité uvědomit si, že na této úrovni mluvíme o duálním vztahu.

Po řádu Imaginárna následuje řád Symbolična, který je nadosobnostní doménou, oblastí kultury a jazyka [Ritzer 1997: 134]. Přejít do Symbolična umožňuje tzv. oidipovská situace a kastrace [Oliver 1993: 21]. Vnik třetího subjektu, otce (triáda), do vztahu mezi matkou a dítětem zintenzivňuje v dítěti pocit oddělenosti od matky a vyvolává tyto tři po sobě následující procesy: a) dítě touží stát se předmětem matčiny touhy, b) z obavy z kastrace omezuje svoji touhu, c) dítě se identifikuje s otcem, vstupuje tedy do Zákona otce [Oliver 1993: 21]. Ke kastračnímu komplexu dochází, když si dítě uvědomí, že matka nemá Falus, že sama po něm touží a že otec označuje Falus; v důsledku toho se dítě identifikuje s otcem, respektive Zákonem otce [Oliver 1993: 27], to znamená s etablovaným společenským řádem. Jelikož si dítě se vstupem otce (do předchozího duálního vztahu mezi matkou a dítětem) uvědomuje, že otec je ten, který má to, po čem matka touží (otec je nositelem symbolu uspokojení matky), a že otec brání dítěti tuto matčinu touhu uspokojit (brání mu v přístupu k matce), dítě samo přijímá jméno, symbol falu, tj. Jméno otce. Dítě se identifikuje se symbolickou funkcí otce. „Tak nastupuje označující (jméno otce) na místo označovaného (matky) – signifikant na místo signifikátu“ [Barša 2002: 86].

Prázdnost po matce je nahrazena přijetím falu, respektive jeho symbolu, perspektivou uspokojení. Otec je nositelem falického symbolu, a z tohoto důvodu Lacan mluví o Jménu otce [Oliver 1993: 22]. Skutečné prázdno je „zaplněno“ abstraktním symbolem, pojmem, jazykem, jménem, tj. Jménem otce. O kastraci mluvíme, jelikož dítě je odděleno od matky, není již jejím falem. Dítě se vzdává touhy být falem ve jménu jeho symbolu. Avšak tímto se ještě více „vzdaluje“ možnosti uspokojení, protože věc nahrazuje jménem. „... (P)řístup k ‚věci‘ – k reálnu – zůstane provždy zahrazen symbolickou strukturou“ [Barša 2002: 86]. „Prázdnost po falu je zaplněno symbolem falu“ [Barša 2002: 86]. Dítě tuto změnu, ztrátu (kastraci) nahrazuje slovy a stává se subjektem jazyka [Oliver 1993: 22] a společnosti.

Falus je jak u Lacana, tak také u Kristevy symbol uspokojení, je to označující, které označuje uspokojení [Oliver 1993: 21]. Falus není penisem, „nýbrž jeho symbolem a zároveň symbolem (jmény) otce“ [Barša 2002: 86]. Falus zaplňuje prázdno,

keré zůstává po vzniku identity a poznamenává povahu lidského bytí, tj. úsilí o původní Reálno, které však nelze znovu zažít. Falus je zároveň transcendentální Signifikant, „který teprve otevírá samotný prostor signifikace“ [Barša 2002: 87], signifikant, který vůbec umožňuje signifikaci. Jelikož je za falem prázdno, tento signifikant vyzývá k dalšímu hledání a vytváří prostor pro další signifikanty a signifikaci. „Falus nasvěcuje scénu reprezentace dílčích předmětů touhy, které na sebe navzájem odkazují v marném úsilí dostat se za pouhé představování k naplnění, za re-representaci k prezentaci, za zprostředkování k bezprostřednosti“ [Barša 2002: 97–98].

V této fázi Lacan začíná mluvit o touze (kvůli ztrátě falické matky, tj. uspokojení), mechanismu, který poznamenává tento řád i charakter lidského života. Zákon otce je paradoxně postaven na touze po matce [Oliver 1993: 27].

Malcolm Bowie označuje řády Reálna, Imaginárna a Symbolična jako Neuskutečnost, Klam a Nedostatek [Ritzer 1997: 137].

Psychoanalytická teorie Julie Kristevy

Akademické zájmy francouzské sémiotičky a psychoanalytičky Julie Kristevy (1941) se od svých začátků po dnešek posunuly od zaměření na lingvistiku a sémiotiku k zájmu o psychoanalytickou teorii⁵.

Ve svém nejznámějším díle *Revoluce v poetické řeči* (doktorandské práci z roku 1974) Kristeva rozpracovává psychoanalytickou teorii navazující na teorii Jacquese Lacana, dovádí ji však k jiným závěrům. Pro pochopení její teorie jsou nejdůležitější dva koncepty: Sémiotično a Symbolično⁶. K vysvětlení dialektického fungování těchto dvou konceptů využívá Kristeva i dílo Jacksona Pollocka (k němuž se dostaneme později).

Kristeva pracuje s pojmy Sémiotična a Symbolična částečně v návaznosti na Lacanovy tři řády, Reálno, Imaginárna a Symbolično⁷. Tyto řády jsou u obou myslitelů klíčové pro formování identity u dítěte. Sémiotično Kristeva chápe jako období v životě individua, kdy ještě nerozlišuje mezi sebou a matkou a v důsledku toho si neuvědomuje svou identitu, tj. oddělenost od matky. Je to období před jazykem, období předoidipovské, období přímého bytí v nevědomém. V tomto období zásadní roli hrají pudy, anální a orální [Moi 1986: 12]. Sémiotično je pro dítě období neuvědomělé jednoty s matkou, přesto v tomto stádiu dochází k prvotní signifikaci, tzv. *signifiance*, nestrukturované formě komunikace mezi těly matky a dítěte, která není zalo-

⁵ Kristeva je praktikující psychoanalytičkou.

⁶ Oliver používá velká písmena k označení sémiotického a symbolického řádu a malá písmena k označení sémiotických a symbolických projevů, které se mohou objevovat i v opačných řádech [Oliver 1993: 10]. Budu dodržovat toto rozlišení.

⁷ Kristeva se však přirovnávání Lacanových tří řádů k Sémiotičnu a Symboličnu brání. Pouze připouští, že Lacanův Reálný a Imaginární řád částečně odpovídají jejímu pojetí Sémiotična [Oliver 1993: 38–39].

žena na symbolech [Lechte 1990: 129]. Na rozdíl od Lacana, jenž Reálno, Imaginární a Symbolično pokládá za fáze, které jsou uzavřené a vzájemně se neovlivňují, Kristeva Sémiotično a Symbolično pokládá za procesy, které jako takové nejsou izolovány. Totiž sémiotické a symbolické elementy se objevují i v opačných fázích. „(Sémiotické procesy – S. S.) jsou nepomíjející a subverzivní výhružkou symbolickému řádu věcí, který, jak Kristeva zdůrazňuje, není monolitickou strukturou, ale iluzí stability“ [Smith 1998: 16]. Tak například v Sémiotičnu, které je předjazykové, tj. předznakové, nacházíme prvotní projevy označení či komunikace (např. komunikaci mezi těly matky a dítěte zmíněnou výše) a v rámci Symbolična nacházíme sémiotické prvky (i v díle Pollockově, např. rytmus a energii). Sémiotické elementy v Symboličnu se projevují v „rytmu, intonaci a echoláliích symbiózy mezi matkou a dítětem“ [Oliver 1993: 34]. Objevují se v umění, poezii, lásce a psychoanalýze [Smith 1998: 17–18]. Hudba a malířství jsou pokládány za sémiotické elementy v Symboličnu [Smith 1998: 19]. Barvy, a obzvláště neurčitá modrá, jsou barvy Sémiotična [Lechte 1990: 132].

Přechod mezi Sémiotičnem a Symboličnem nazývá Kristeva thetickou fází, která se podle ní odehrává ještě před oidipovskou situací, tj. v Sémiotičnu [Oliver 1993: 18–19]. V thetickém stádiu dochází k prvotní identifikaci, a to díky tzv. „materiální negativitě“, tedy análním a orálním pudům/mechanismům, které vymezují hranici mezi tělem a tím, co je mimo tělo [Oliver 1993: 18]. V Sémiotičnu již existuje predispozice k signifikaci, jistá regulovanost análních a orálních pudů, tzv. *réglementation* [Kristeva 1986: 94]. Výsledkem tranzice ze Sémiotična do Symbolična je jazyk [Oliver 1993: 31], respektive význam a signifikace jako takové. „Thetično, které ustavuje a tvaruje Symbolično, nebrání projevům pudů. Spíše je reguluje“ [Oliver 1993: 41]. Kristeva tvrdí (na rozdíl od Lacana), že sémiotické elementy (pudy) nejsou nikdy úplně potlačeny a projevují se i v Symboličnu [Oliver 1993: 19]. „Tranzice mezi předoidipálnem a Symboličnem není nikdy úplně ukončena“ [Oliver 1993: 32]. Tímto způsobem „materiální negativita“ a „mateřská regulace“ formují psýché ještě před zrcadlovým stádiem i oidipovskou situací [Oliver 1993: 19]. Signifikace, která vzniká „rozštěpením (*coupure*) sémiotické chóry“ v thetickém přechodu, umožňuje, aby „subjekt vstřebal diference, čímž získává předpoklady pro signifikaci uvnitř toho, co bylo nekonečnou heterogenitou chóry“ [Moi 1996: 13].

Kristeva souhlasí s Lacanem v tom, že proces vzniku subjektivity končí s fází kastrace. Dítě je úplně oddělené od mateřského těla, tj. falické matky, a na místě tohoto prázdna vzniká touha, touha po nalezení prvotní jednoty, kterou dítě poznalo s matkou a která se stává řídicím impulsem v životě jednotlivce. Tato celistvost je znovu nedosažitelná, avšak je řídicím mechanismem existence. Subjekt se neustále pokouší o primární jednotu, kterou může simulovat láska, avšak nelze ji nikdy znovu zažít.

Důležitým aspektem Sémiotična je to, co Kristeva nazývá chóra⁸, tj. nestrukturovaný prostor, kde jsou koncentrovány pudy a energie, prostor sdílený matkou

⁸ Kristeva tento pojem přebírá od Platóna, který ho používá ve smyslu prostoru, ze kterého vznikl kosmos [Arnett 1998: 156].

a dítětem, dříve než dítě vstoupí do Symbolična. Uvnitř Symbolična je chóra potlačena a „projevuje se jako pulzující tlak na symbolický jazyk: jako protiklady, nesmyslnost, trhliny, ticho a absence. Chóra je spíše rytmický puls než nový jazyk“ [Moi 1996: 13].

V Symboličnu je individuum silně subjektivizováno; je subjektem jazyka a společnosti. V Symboličnu, lze konstatovat, dochází k socializaci subjektu [Smith 1998: 19]. Vzhledem k sémiotickým elementům v rámci Symbolična čisté Symbolično jako takové neexistuje.

Ve vztahu k analýze umění Kristeva tvrdí, že se Sémiotično projevuje barvou a formou a Symbolično narativní figurací a reprezentací [Lechte 1990: 132].

Sémiotično a Symbolično lze analyzovat i v pohlavním/gender rámci⁹, kde v Sémiotičnu dominuje role matky, matka je falická, tj. je symbolem touhy, zatímco v Symboličnu je dominantní otec, falus či znak jazyka, bytí ve společnosti, superego.¹⁰

Abstraktní expresionismus a Jackson Pollock

Abstraktním expresionismem se v teorii umění označuje směr kulminující ve výtvorném umění ve Spojených státech v 40. a 50. letech 20. století¹¹ [Dempseyová 2002: 188]. Termín „abstraktní expresionismus“ byl poprvé použit kritikem Robertem Coatsem v roce 1946, a to pro označení tvorby Gorkého, Pollocka a de Kooninga [Dempseyová 2002: 188]. Podle Dempseyové se tento směr vyznačuje snahou o umělecké zaznamenání jinak nezaznamenatelných fenoménů, jako je individuální a společenské nevědomí, snahou o „umění, které by se vyrovnalo s iracionálním, absurdním světem“ [2002: 188].

Americký malíř Jackson Pollock [1912–1956] je znamenitým příkladem tohoto směru¹² jak svým promyšleným, vědomým úsilím o naplnění programu abstrakt-

⁹ V tomto případě se však nejedná o analýzu již ustavených mužských a ženských identit, jelikož všichni, bez rozdílu pohlaví, procházejí jak obdobím Sémiotična, tak také řádem Symbolična. Přesto však, konkrétně ve vztahu k umění, Kristeva upozorňuje na rozdíly sémiotických vlivů na muže a ženy. Ženy tyto intervence prožívají silněji, jejich dopad na ně je až pohlcující. Viz analýzu Virginie Woolfové, Sylvie Plathové a Mariny Cvetajevové [Moi 1996: 157–158] a poznámku k Virginii Woolfové [Barša 2002: 176]. „Právě avantgardní umělci jsou podle ní (Kristevy – S. S) schopni žít na přechodu mezi dvěma řády. Jejich díla jsou kulturním ekvivalentem ženské *jouissance*, realizují se v ‚sémiotice těla‘. Ženy jsou příliš ponořeny do této nevýslovné *jouissance*, než aby byly s to ji artikulovat“ [Barša 2002: 175].

¹⁰ Avšak jak Lacan, tak také Kristeva chápou genderovou metaforu svých řádů pouze na symbolické úrovni, tj. vzhledem k patriarchálnímu uspořádání společnosti, a tím se liší od Freudova biologického determinismu.

¹¹ Tento směr je spojen především se jmény významných malířů jako William Baziotes, Willem de Kooning, Arshile Gorky, Robert Motherwell, Mark Rothko, Jackson Pollock a další [Dempseyová 2002: 188].

¹² Je známo, že Pollock znal dílo Carla Gustava Junga (dokonce v letech 1939–1941 absolvoval kurs jungovské psychoanalýzy) a obzvlášť jeho teorii „kolektivního nevědomí“ o vlivu mýtů, symbolů, archetypů a představ na individuální a společenskou psyché [Dempseyová 2002: 189].

ního expresionismu, tak také svou malířskou metodou a konečným výsledkem (dílem). Pollock je pokládán za průkopníka stylu malování označovaného jako „action painting“¹³ [Gombrich 1989: 491] a za autora dvou převratných novinek: umístění plátna na zem během malování a techniky známé jako „dripping“¹⁴ [Dempseyová 2002: 190]. Malby vzniklé touto technikou sám Pollock označil za „zviditelněnou energii a pohyb“ [Dempseyová 2002: 190].

Období Pollockovy tvorby relevantní pro tento text se vztahuje k letům 1947–1950.

Období předcházející, figurativní a symbolické, na které Pollockův extrémní abstrakcionismus navazuje, charakterizuje několik důležitých momentů: jeho zájem o primitivní umění a mytologii (převážně u amerických indiánů) [Sandler 1976: 105] a o jejich životní styl, v němž se předpokládal bližší vztah k nevědomí a v důsledku toho i ke kreativní energii [Graham in Sandler: 105]. Další významný vliv přichází z tvorby Pabla Picassa, a to především z jeho námětů totemických a maškarádních [Sandler 1976: 107]. Pollock však kromě primitivních námětů začíná používat i „primitivní“ techniky malování, respektive „agresivní“ práci se štětcem [Sandler 1976: 105]. (Příznačný je název jedné malby z těchto let: „Hledání symbolu“ 1943).

Počínaje rokem 1947 se Pollock uchyluje k radikální abstrakci (akt malování pro něj nadále má rituální povahu, je jím dripping) [Sandler 1976: 110]. Je známo, že Pollock se při malování v tomto období dostával do stavu blížícímu se transu, kdy se absolutně „ponořoval“ do malování a do malby; podobné obrazy působily i na publikum [Sandler 1976: 111]. Důležitým prvkem Pollockových obrazů se stává linie, která ale mění svou předchozí funkci (rýsování a vymezení) a stává se volnou, neřízenou [Sandler 1976: 114]. Tyto linie vytvářejí spleť, síť; plochy jsou řídké a většinou se jedná o samotné plátno [Sandler 1976: 114–115]. Pollockovy obrazy vyzařují energii a rytmus. Nemají kulminaci ani ústřední bod, působí dojmem nekonečnosti, která přesahuje obraz samotný [Sandler 1976: 115]. Sandler mluví o agregaci „nedokončených“ gest [1976: 116]. Sám Pollock však prohlásil, že jeho tvůrčí akt je kombinací vědomého a spontánního malování, „zdánlivě neuspořádané je uspořádané“ [Sandler 1976: 116]. Pollock usiloval o tvorbu uvnitř obrazu. Sám napsal: „Když jsem ve svém obraze, nejsem si vědom svých činů. Teprve poté, co si na obraz zvyknu, uvidím, co jsem namaloval. Nezdřáhám se změně, zničení obrazu atd., jelikož obraz má vlastní život. Snažím se mu pomoci ke vzniku. Pouze když ztratím kontakt s obrazem, skončí chaoticky. Jinak je plný harmonie, dávání a přijímání a konečný výsledek je dobrý.“ [Pollock in Sandler 1976: 102]

Po roce 1950 se Pollock vrací k figurálnímu zobrazování a minimalizuje barevnost svých obrazů, aby od roku 1953 úplně opustil metodu drippingu [Sandler 1976: 117–118].

¹³ Tělesné nasazení umělce při tvorbě [Dempseyová 2002: 189].

¹⁴ Na plátno položené na zem malíř kape barvu „plochou špachtlí, zednickou lžící nebo přímo z plechovky“ [Dempseyová 2002: 190].

Důležitým aspektem Pollockova díla je energie a rytmus:

Třebaže kompozice je založená na výbušném gestuálním automatismu, tato nerozpletitelná barevná spleť se vyznačuje neobyčejným rytmem [Pijoan 1984: 143].

Rytmus jako takový, který je zároveň Pollockovou technikou i jeho náplní, je dle Kristevy vlastností Sémiotična. Sémiotično je rytmično [Smith 1998: 21].

Prostor se u Pollocka organizuje v nerozpletitelnou síť skvrn, cákanců a rozteklin, která je pozoruhodná svou soudržností a svým rytmem. Tato hlubinná organičnost, tato přísná distribuce hmoty v hutnost jsou s to absorbovat prudkost gesta a kontrolují jeho zdánlivou anarchičnost. Tváří v tvář takovýmto uměleckým triumfům, které v sobě mají něco zázračného, zakoušíme pocit ohromení [Pijoan 1984: 146].

Jak již bylo řečeno, Pollock se při malování dostával téměř do transu, což lze dát do spojitosti i s výsledným efektem jeho abstraktního období, kde nelze mluvit o figuraci, která předpokládá bdělý stav malíře. Lze uzavřít, že při spontánním aktu malování má nevědomí mnohem větší prostor k uplatnění; ono nevědomí, kde podle Kristevy cirkulují neuchopitelné záznamy prvotně zažitého a potlačeného Sémiotična.

Stejně jako čínská kaligrafie musí se i tyto obrazy dělat rychle, nedají se předem promýšlet, protože se mají podobat spontánnímu výbuchu [Gombrich 1989: 491].

Právě tento styl malování dovoluje nevědomí promlouvat skrze malíře a malbu.

Manželka Jacksona Pollocka Lee Krasnerová přibližuje jeho způsob tvorby následujícím způsobem: Pollock nepracoval s jedním plátnem, ale s kusy, které poté „editoval“. „Neexistoval spodek nebo vršek“ ani „absolutní rám“. Pollock nerad podepisoval svá díla, „nenáviděl podepisování – na podepisování je něco tak konečného...“ [Krasner in Lechte 1990: 127]. Písmo, slovo, jazyk a symboly patří do symbolického řádu, který, jak interpretace nabízí, nebyl Pollockovi v jeho abstraktním období blízký. Kromě toho – podpis je čin, který může dílo uzavřít vůči autorovi anebo se může jevit jako gesto celkového interpretačního závěru.

Pollock se chtěl vrátit k dětské spontaneitě v malování [Gombrich 1989: 491], k bezprostřednímu a přímému kontaktu s plátnem. Když maloval na plátno rozprostřené na zemi, mnohdy se zapojoval celým tělem [Gombrich 1989: 490]. Důležitou polohou Pollockovy tvorby jsou v závěru i tělesnost v technice a organičnost v obsahu. Tělesnost a organičnost jsou polohami dominujícími v období Sémiotična, které se v Pollockově díle realizují jako sémiotické elementy.

Pollockovy Modré tyče (1952)

Pro znázornění, jakým způsobem Kristeva analyzuje Pollockovou tvorbu, se zaměřím na Lechteho analýzu, jež pracuje s Pollockovou malbou Modré tyče¹⁵.

Pří pohledu na tuto Pollockovu malbu z roku 1952 Lechte reflektuje ztrátu jáství:

Já se na chvíli ztrácí v obraze; zdá se, že neexistuje vnějšek – pouze nátěr, který mě uzavírá do svého pohybu – do svého rytmu. Z obrazu se stává pouze okouzující rytmus kontrastů [Lechte 1990: 124].

Tento citát dobře vyjadřuje podstatu sémiotického působení Modrých tyčí. Dochází k nastolení předidentitního ne-jáství, a to působením rytmu, který je jednou z dominant Sémiotična.

Lechte dále mluví o dialektice přímo uvnitř obrazu a nemožnosti zařadit Modré tyče do interpretačního rámce:

Tyče jsou ve stavu ohrožení ze strany horizontálních rytmů. Cítím potěšení. Tyče se teď ztrácejí v rytmu energie. Srozumitelnost a řád jsou ohroženy; veškeré formy hranic – rámec, reprezentovaný objekt, název díla atd. – jsou překonány. Jinak řečeno, moje pokusy o interpretaci Pollockova obrazu jsou překonány [Lechte 1990: 126].

Rytmus obrazu ohrožuje záchytné body v malbě, tj. tyče – to, co by mohlo působit svou znakovostí.

Jednou ze základních vlastností Sémiotična je podle Kristevy rytmus. Pollockovy malby jsou také převážně označovány za rytmické. Kristeva mluví o rytmu jako o vlastnosti, která doprovází sémiotický vztah matky a dítěte, respektive období Sémiotična. Srozumitelnost, řád, forma, hranice, rámce, název – toto všechno jsou znaky a jako takové patří do pozdějšího období Symbolična. Jsou to znaky, které předpokládají rozlišení, tuto počáteční podmínku vstupu do řádu Symbolična, kde iniciační rozlišení znamená uvědomění si oddělenosti od matky a vlastní subjektivity. V rámci Pollockovy malby jsou tyto znaky narušeny a představují sémiotické elementy v symbolickém řádu. Podobně jako Kristeva tvrdí, že tyto dva řády nikdy neexistují v čisté podobě, vstupují sémiotické elementy, konkrétně viditelné na této Pollockově malbě, prostřednictvím umění do Symbolického řádu a narušují jeho zdánlivě monolitní povahu. Projevují se rytmem a barvou.

Obraz na diváka působí těšivě [Lechte 1990: 126], evokuje rozkoš.

Dále Lechte poznamenává, že v Modrých tyčích neexistuje ani rám, ani odpovídající odkaz k názvu malby. „Perspektiva, řád a reprezentace jsou ohroženy“ [Lechte

¹⁵ Vzhledem k tomu, že článek, ve kterém Kristeva přímo pojednává o Pollockově tvorbě, již nemám k dispozici, používám zde Lechteho analýzu, která navazuje na text Kristevy „La Voie lactée de Jackson Pollock, 1912–1959“, *Art Press*, 1982, no. 55: 6.



**Jackson Pollock, *Modré tyče: Číslo 11 (Blue Poles: Number 11)*, 1952.
National Gallery of Australia, Canberra, Austrálie.**

1990: 127]. V případě Modrých tyčí dochází k porušení samotné signifikace, tj. znakovosti. Název malby neodkazuje na její obsah.

Abstraktní umění, konkrétněji malířství, ať už v teoretickém uvažování Lyotardově, Kristevy či v rámci teorie umění, poskytuje převratný rámec k prezentování toho, co k prezentaci není způsobilé. V tomto smyslu Lyotard správně konstatuje, že abstraktní umění může na existenci neprezentovatelného pouze poukázat. To, co Lyotard nazývá neprezentovatelné, lze jen stěží kontemplovat, natož pak prezentovat. U Kristevy abstraktní umění v sobě „materializuje“ nematerializovatelné, tj. sémiotické prvky. Jelikož Sémiotično patří do předjazykového období, nemůže být předmětem jazyka, prezentace či symbolizace. V důsledku toho abstraktní malířství může pouze obsahovat sémiotické elementy, může pouze nedefinovatelně zprostředkovávat předidentitní období (prostřednictvím např. pulsujícího efektu, kterým konkrétně působí Pollockovy malby). Také teorie umění poukazuje na abstraktní umění jako umění, které zaznamenává jinak nezaznamenatelné, které zprostředkovává iracionálně.

Dalším důležitým aspektem působení abstraktního umění je, že reflektuje nevědomí. Je platformou nevědomí (v samotném tvůrčím aktu) a zároveň na ně poukazuje (prostřednictvím uměleckého díla). Tím se stává více než uměním, prostorem, kde se projevuje touha po návratu do prvotní jednoty. To je ono Lyotardovo „úzkostné umění“, které přináší současně rozkoš a utrpení. Abstraktní umění je tedy nejen platformou pro sémiotično (neprezentovatelné, abstraktní, nevědomé, iracionální), ale též mechanismem, který reprodukuje mechanismus touhy.

Na poněkud metaforické rovině můžeme abstraktní umění chápat jako „jazyk“ neprezentovatelného.

Všechny tři přístupy odlišnou terminologií spojují to, co Kristeva nachází v díle Pollockově. Jackson Pollock, jakožto představitel abstraktního expresionismu, je kvintesencí všech výše uvedených označení. Kristeva v jeho díle nachází důkazy pro svou teorii, podle níž v rámci Symbolična (kam umění svou původní funkcí, tedy funkcí reprodukce skutečnosti, patří) dochází k sémiotickým výkyvům. Aspekt, který Lyotardovy teze spojuje s Kristevou a s její (psycho)analýzou Pollocka, je tento: umění a umělecký akt reprodukuje pocity úzkosti a zároveň rozkoše. Jsou to motivy, které spojují umění s kinetickými „vzpomínkami“ subjektu na Sémiotično. Tyto vzpomínky fungují na bázi nevědomí a vyznačují se opakovanými pokusy o znovuprožití. Bez tak se jedná v doméně Symbolična vždy o pokus reprodukovat (ať osobně, nebo prostřednictvím uměleckých artefaktů) tyto primární zážitky. Pollock sám prohlásil o své tvorbě, že se jedná o kombinaci vědomé a nevědomé činnosti, o interakci sémiotických elementů a Symbolična. Přesto, že jeho dílo (z abstraktního období) postrádá jakoukoli figuraci, ve vazbě na jeho vlastní vidění a na teorii Kristevy nejde o reinkarnaci Sémiotična. Sémiotično nelze znovu zažít¹⁶, pouze se projevuje jako

¹⁶ Odmítnutí Symbolického řádu vede k psychóze nebo sebevraždě (ne-bytí) [Kristeva 1986a: 158]. Nepřijetí Symbolična, které (zdánlivě) zaplňuje prázdno po matce, může vyvolat du-

atypický element v Symboličnu. Jedná se vždy o souhru těchto dvou řádů. Obrazy Jacksona Pollocka překračují svůj rám, svůj materiální obsah a působí jako nepojmenovatelná událost právě proto, že odkazují do období předpojmového. Neexistence ústředního bodu uvnitř těchto obrazů zároveň znemožňuje interpretaci a jejich nedokončenost (agregace nedokončených gest) je následně jejich „konečným slovem“ umožňujícím poukazovat na opak prezentace, existence, jáství, na opak bytí.

Pollockovy obrazy překračují vlastní rám a sahají k absolutnu, k původní totalitě. Hermeneutika Sémiotična. Odkaz k neoznačitelnému.

Malířství bojuje, pracuje v silném slova smyslu, ve smyslu porodnickém a psychoanalytickém, aby ve viditelném zanechalo stopu nebo znamení vizuálního gesta, které viditelné přesahuje... Malíř by měl především, podobně jako žena nebo pacient, ponechat své práci otevřená vrátka pro to, co může přijít a ještě nepřišlo, dítě, minulost, v tomto případě barevná fráze či linie, a co přesto už je potencionální lidský život, projevená paměť nebo případný chromatismus či kresba [Lyotard 2002: 33].

SELMA SMAILAGIĆ je studentkou sociologie na Fakultě sociálních věd UK v Praze. Ve svých akademických zájmech se zaměřuje na postmoderní feministickou teorii.

Literatura

- Arnett, M. Allison 1998. „A Metaphor of the Unspoken: Kristeva's Semiotic Chora“. Pp. 154–166 in *Cultural Semiosis: Tracing the Signifier*, ed. by H. J. Silverman. New York: Routledge.
- Barša, Pavel 2002. *Panství člověka a touha ženy: feminismus mezi psychoanalýzou a poststrukturalismem*. Praha: Sociologické nakladatelství.
- Dempseyová, Amy 2002. *Umělecké styly, školy a hnutí: Encyklopedický průvodce moderním uměním*. Praha: Slovart.
- Gombrich, Ernst Hans 1992. *Příběh umění*. Praha: Odeon.
- Kristeva, Julia 1986a. „About Chinese Women“. Pp. 139–159 in *The Kristeva Reader/(by) Julia Kristeva*, ed. by T. Moi. Oxford: Blackwell.

ševní poruchu, a to z toho důvodu, že Falus či signifikanty poskytují náhradu za sémiotickou ztrátu, a zejména identitní zakotvení (i když toto zakotvení není monolitní). Neschopnost přijmout Symbolický řád vyúsťuje v nestabilní identitu a následně v nestabilní psychiku a nemožnost existence uvnitř etablované společnosti – sémiotické je nesociální. („Já“ se ztrácí i v Pollockových obrazech.) Dle Kristevy subjekt musí projít „pevným ukotvením skrze kast-raci“, aby se zajistilo řádné převedení pudů do jazyka, čehož opak by vedl k psychóze [Oliver 1993: 24]. Radikálnější dopad tohoto nepřijetí vede k sebevraždě, k touze ne-být, touze po návratu do neidentity (což Kristeva znázorňuje na příkladu M. Cvetajevové: „Nepřeji si umřít, přeji si nebýt“ [Cvetajeva in Kristeva 1986a: 158]). Sémiotično charakterizuje vrcholná rozkoš (*jouissance*) a zároveň i destrukce [Smith 1998: 16], destrukce jáství.

- Kristeva, Julia 1986b. „Revolution in Poetic Language“. Pp. 90–136 in *The Kristeva Reader/(by) Julia Kristeva*, ed. by T. Moi. Oxford: Blackwell.
- Lechte, John 1990. *Julia Kristeva*. London: Routledge.
- Lyotard, Jean-François 2002. *Návrat a jiné eseje*. Praha: Hermann a synové.
- Moi, Toril (ed.) 1986. *The Kristeva Reader/(by) Julia Kristeva*. Oxford: Blackwell.
- Oliver, Kelly 1993. *Reading Kristeva: Unraveling the Double-Bind*. Bloomington: Indiana University Press.
- Pijoan, José 1984. *Dějiny umění/10*. Praha: Odeon.
- Ritzer, George 1997. *Postmodern Social Theory*. New York: The McGraw-Hill Companies, Inc.
- Sandler, Irving 1970. *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*. New York: Harper and Row, Publishers.
- Smith, Anne-Marie 1998. *Julia Kristeva: Speaking the Unspeakable*. London: Pluto Press.