

Ten druhý a túžba

Namaľovaný obraz ako intrasubjektívny priestor

Stephan Engelhardt

Ako a prečo môže nejaké umelecké dielo vzbudiť našu pozornosť ?

Predstavte si prosím, že by ste kreslili autoportrét. Ako by ste sa zobrazili? Na papieri by ste štetcom a farbou ukázali mne, ako aj všetkým ostatným, ktorí by sa prizerali, kým ste. A nám, pozorovateľom vášho obrazu, by ste o sebe niečo povedali, čo by nás mohlo aj dojať. Čo by sa stalo?

Je to naše želanie, túžba, s ktorým sa obraciame na umelecké dielo, akoby to bol reálny objekt? Naše nadobudnuté očakávanie, to ako odpovedáme na našu túžbu, či a ako sa naplní, alebo či má ostať nenaplnená, tak nasmerujeme ako otázku na vami nakreslený obraz. Človek, ktorý sa pozerá na obraz reaguje teda na umelecké dielo, akoby to bola osoba v nejakej reálnej situácii. Predstavuje si seba ako časť diania. Tento proces *imaginatívneho pripisovania významu* je teda porovnateľný s prenosom, ktorý môžeme pozorovať medzi osobami v reálnej situácii. Pozorujúci subjekt a estetický objekt sa spájajú v psychodynamickom procese prenosu a protiprenosu. Toto komplexné spolupôsobenie vytvára pole rôznych projekcií a identifikácií.

Pablo Picasso pozoroval v r. 1923, ako jeho syn Pavol maľuje plyšového psa. Na obraze vidíme: Pavla, plyšového psa, Pavlovu kresbu a vieme, že jeho otec bol pri jeho činnosti. Inak by sme sa o Pavlovom psovi a jeho detskej kresbe nikdy nedozvedeli! Pri styku s obrazom sa **v zásade dajú pozorovať dve triadické situácie. Prvú** predstavujú: **autor >umelecké dielo>adresát**. Pavol kreslil pre svojho otca. *Pre koho by ste kreslili vy?* Picasso láskyplne znázorňuje vážnosť detskej hry. Otec sa identifikoval so svojim synom a syn s otcom.

To vedie k druhej triáde, vnímania umeleckej produkcie: **recipient >umelecké dielo > autor**, a k otázke „*Čo by v nás – pozorovateľoch, vyvolala vaša kresba?*“

Každý umelecký objekt je sebvýjadrením! Meret Oppenheim pokryla šálku kožušinou. Ako žena premýšľala nad sexualitou, ako múza surrealistov odpovedala na vyjadrenia svojich kolegov umelcov. Jej „*Kožušinová šálka*“ sa stala ikonou surrealizmu a predsa súčasne zaujala ironický odstup voči svojim umeleckým kolegom. Želáme si, ako Meret Oppenheim, ukázať sa v procese tvorenia! A súčasne vytvárame rozdiel ku kontextu, na ktorý sa

vzťahujeme. Ako sa spája túžba a byť objektom túžby v tejto imaginovanej kreatívnej scéne autoportrétu? *Kreslili by ste Váš obraz pre nejakú "určitú osobu"?*

Nusch, milenku básnika Paula Éluarda fotografuje jeho priateľ Man Ray k ilustrácii jeho básnickej zbierky.

Objekt túžby, adresát umeleckého diela, by mohol byť idealizovaný, atakovaný, zvädzaný atď. Nato musíte v obraze vaše pocity túžby presunúť, zhustiť, preformovať a transformovať do symbolickej podoby. To, po čom túžime, ale je to zakázané, by sa v žiadnom prípade neznázornilo.

Vo fetišizme nahrádza tabuizovanú časť objektu túžby niečo neškodné (Freud 1905,s.56). V neuróze sa stáva vytesnené nápadným svojou neprítomnosťou (Freud 1905,s.68). Napr. pri pohľade na čiastočne zahalený akt pridáva neurotický pozorovateľ to, čo je nezobrazené, halucinatórne k obrazu.

To znamená, že proces sublimovania má dvojakú funkciu. Po prvé to, čo je trápne, vzbudzujúce vinu, je skryté alebo nahradené. Po druhé to, čo nie je viditeľné, je asociatívne doplnené. Pred pohľadom pozorovateľa a vedomím umelca umelecké dielo zahaľuje, a ako projekčná plocha pre imaginované, to čo je skryté, robí viditeľným. Obraz je teda projekciou subjektu, obraz je zobrazením vzťahovej skúsenosti.

Leonardo údajne hľadal androgýnného chlapca ako objekt lásky. (Freud 1910,s.71) Prečo nerealizoval svoju túžbu? Tým sa zaoberal Freud. Lokalizoval v Leonardovom rannom detstve formujúcu skúsenosť. Jeho matka mala ten tajuplný úsmev..., ktorý stratil a ktorý ho tak upútal, keď ho znovu našiel u dámy z Florencie. (Freud 1910,s.81).

Voľba cieľa a pudu a túžba po väzbe pôsobia súčasne (Müller -Pozzi 2008,s.27)

Libidinózne obsadenie primárneho objektu lásky zaistňuje väzbu, a väzba umožňuje libidinózne obsadenie (Müller - Pozzi 2008,s.63). To znamená, že prvá formujúca skúsenosť vzniku túženia ide túžbe subjektu v ústrety prostredníctvom objektu. Tajuplné posolstvo, ktoré implantuje sexualitu do psyché dieťaťa 1, ako hovorí Laplanche (1987), je určovaná okolnosťami tejto prvej skúsenosti(Müller -Pozzi 2008,s.60). Winnicott opisuje, ako tvár matky, jej mimika, odráža pocity dieťaťa. Dáva tak význam detským citovým pohnútkam.

Keď je dieťa neskôr schopné rozpoznať svoj obraz v zrkadle, podľa Lacana je to moment, v ktorom si uvedomí samé seba (Müller -Pozzi 2008,s.93) Celistvosť zrkadlového obrazu vytvára predstavu symbolickej jednoty Ja. Toto prvé, a pre Ja utvárajúce identifikovanie sa so sebou samým, vytvára predpoklad na to, aby sa človek mohol identifikovať s inou osobou. Zo symbiózy matky a dieťaťa sa tak stáva dyáda, v ktorej môžeme uvažovať o triadickej štruktúre.

Ten potenciálny tretí, ten ďalší, môže byť otec. Čo spája otca a matku, pričom dieťa ostáva vyčlenené? Táto predstava je znesiteľná vďaka tomu, že dieťa má k obom bezpečný vzťah.

Duchamp si kúpil pohľadnicu Mony Lízy a namaľoval jej Leonardovu briadku. Pod to napísal písmená L. H. O. O. Q. foneticky vo francúzštine to znie ako "Elle a chaud au cul" čo v preklade znamená: „Je jej teplo na zadku!“ (Fischer, Daniels 1988, s.68) Čítal Duchamp Freuda? Leonardo nemal otca. Ten "tretí" takto nemohol vytvoriť žiadny rozdiel, (Müller -Pozzi 2008, s.61) nad rozdielom medzi mužom a ženou sa nedalo ako uvažovať. Leonardo hľadal v *Úsmeve dámy z Florencie* (Freud 1910, s.81) symbiotickú blízkosť dojčenského veku. Pri pozorovaní vzniká preoidipálna dyáda.

Keď porovnáme *kľáčiacu ženu s dieťaťom* od Pauly Modersohn (obr.12) s Monou Lízou, tak tu nie sme adresátom úsmevu, ale svedkom diania. Vďaka tomu, že sme mali dobrú skúsenosť s pozitívnymi reálnymi osobami, mohli sme seba samých vo fáze zrkadlenia zažiť ako koherentné Ja a môžeme teda využiť intersubjektívny priestor obrazu. Z toho vyplývajú rôzne úrovne vnímania obrazu, ktoré ďalej rozvediem na workshope, teraz však len krátko zhrniem: prvá úroveň vnímania, ktorú sme mohli pozorovať pri Mone Líze, môže byť zhrnutá takto. Človek si obraz predstavuje ako svoj náprotivok a používa ho ako zrkadlo, má tak dyadickú funkciu. Obraz sa interpretuje vo vzťahu k objektu.

Paula Modersohn - Becker fotografovala seba samú. Fotka fungovala ako zrkadlo, a je zároveň obrazom, ktorý robí viditeľnými rozdiely voči zobrazenému. Pri porovnaní je rozdiel zrejмый.

Paula Modersohn - Becker vytvorila v maľbe **referenčnú imaginárnu skutočnosť**, využíva **druhú úroveň** obrazu, aby mohla samú seba vnímať nanovo a inak. Tak mohla vo svojej predstave zaujať rôzne dyády z figúr, ktoré vytvorila. Mohla byť reálnou ženou pred obrazom a mohla byť aj imaginovanou ženou v obraze, ktorá tu drží v ruke kvety a premýšľa o svojej bolestivej túžbe po dieťati.

Tu sa namaľovala s dieťaťom, po ktorom túžila, ale ho nemala. A my, ako pozorovatelia obrazu Pauly Modersohn-Beckere, môžeme vnímať jej zraniteľnosť a byť svedkami jej túžby po intímnej blízkosti s dieťaťom. Tiež môžeme z uhla pohľadu zobrazenej osoby, kojacej nahej ženy, pozorovať a prežívať túto túžbu bez toho, aby sme rušili.

Ako pozorovatelia obrazu môžeme obraz interpretovať nielen v súvislosti s nami (s našu osobu), ale môžeme sa vidieť aj z uhla pohľadu zobrazenej osoby.

Tretia úroveň vnímania je charakteristická tým, že o obraze možno uvažovať ako **o referenčnej imaginárnej skutočnosti v meniacich sa triádach**. Imaginovaný subjekt, namaľovaná Paula Modersohn-Becker a imaginovaný objekt v obraze, jej dieťa, tiež zobrazený ich vzťah, my ho budeme vnímať ako nejaký reálny subjekt. Z takto vzniknutej striedavej dyadickej imaginovanej možnosti interakcie môže vzniknúť triadická funkcia. Thomas Ogden hovorí o *intersubjektívnom treťom, o analytickom subjekte*

(Ogden 1997,s.76). To znamená, že môžeme nie len zaujať rôzne pozície v obraze, ale aj rozmyšľať o rôznych vzťahoch perspektívy, o interakčnej štruktúre scény.

Ten tretí, ako pozorovateľ je svedkom tejto triadickej štruktúry a v reflexii na obraz vytvára triádu.

Ten tretí, **ten druhý/ iný, môže** byť v obraze postavou. Alebo ten iný môže byť ako moja spomienka na moju minulosť alebo fantázia. Ten **iný** môže byť fiktívna alebo reálna postava. Alebo aj ja sám môžem zaujať v obraze imaginatívne túto pozíciu. My ako pozorovatelia obrazu Pauly Modersohn - Becker sa dostávame do obrazu ako osoby! Potom sa vidíme, tak ako nás môžu vidieť druhí zvonka, a môžeme precítiť, čo by sa pre nás zmenilo, keby sme boli súčasťou intímnej scény medzi matkou (Müller -Pozzi 2008,s33).

Až s tým primysleným tretím, tým **druhým/iným**, možno scénu interpretovať komplexne. Citujem Müller -Pozzi (2008,s33): „*Je to skúsenosť zásadného rozdielu medzi subjektom a jeho druhým/iným, je to proces psychického odlúčenia....Objekt vzťahu a objekt libida, o bytí a reči. Tento rozdiel umožňuje v neprítomnosti objektu si zachovať jeho predstavu*“.

Max Ernst namaľoval v roku 1924 obraz: „*Panna bije Ježiška*“, ktorý zobrazuje traumatickú situáciu. Matka bije svoje dieťa. Akt násillia, ktorý rozdeľuje a narušuje vzťah.

Bol z toho škandál. V konečnej verzii Max Ernst namaľoval ešte tri osoby, ktoré stáli v pozadí a boli svedkami tejto scény: André Breton, Paul Éluard a seba samého.

Títo traja sú kúskom nerozbitnej reality, tvoria rozdiel, ktorý aj v momente traumatizácie má význam. Je to konštelácia, ktorú my terapeuti poznáme. Musíme sa dať k dispozícii ako reálne osoby dovtedy, kým pacient sám nebude schopný ako ten druhý/iný si seba predstaviť (Sartre 1952,s.343).

Tým, že ma druhý vidí svojimi očami, môžem sa aj ja vidieť očami toho druhého, a preto viem, že som. Prosím, predstavte si, že maľujete autoportrét.

Zoznam obrazov:

. Obr.1) Picasso: *Pavol pri kreslení.*

Obr.2.): Picasso: *La lecture (Pri čítaní).*

Obr.3.) Meret Oppenheim: *Pelztasse (kožuštinová šálka)*

Obr.5): Man Ray: *Nusch Éluard, 1934*

Obr. 6.) : *Úsmev Mony Lízy.*

Obr.7.) Leonardo: *Mona Líza.*

Obr. 8.): Caravaggio: *Narziss,*

Obr.9): Marcel Duchamp: *L.H.O.O.Q., Mona Líza s bradou.*

Obr. 10.) Paula Modersohn- Becker: *fotografický autoportrét,1906*

Obr. 11.) Paula Modersohn - Becker: *Autoportét, 1906*

Obr. 12.) Paula Modersohn - Becker , *Matka s dieťaťom, 1907*

Obr. 13.) Max Ernst: *Panna bije Ježiška pred troma svedkami, 1926*

Obr. 14.) Max Ernst: *Panna bije Ježiška pred troma svedkami: André Breton, Paul Éluard a maliar sám, 1926*

Literatúra:

Fischer ,A.und Daniels,D. (1988) Ubrigens sterben immer die anderen. Marcel Duchamp Avantgarde, Koln: Museum Ludwig

Freud Sigmund (1905) Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, S. Fischer 1991, Frankfurt am Main

Freud Sigmund (1910) Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci, Fischer Taschenbuch (1995), Frankfurt am Main

Müller –Pozzi Heinz (2008) Eine Triebtheorie für unsere Zeit, Sexualität und Konflikt in der Psychoanalyse, Verlag Hans Bern Huber

Ogden, Th.H.(1997) Analytische Träumerei und Deutung, Wien: Springer 2001

Sartre, J-P. (1952): Das ein und Nichts. Reinbek:Rowohlt

Zhrnutie:

Autor vychádza z imaginatívneho experimentu sprevádza čitateľa cez dyády a triády tematikou túžby (v umeleckých dielach), vyjadrením tejto túžby a ich (pudových) obrán.

Modelové scény z obrazov moderného umenia autor systematicky prepracováva a spája s textami. Facit: Musíme sa dať k dispozícii ako reálne osoby dovtedy, kým pacient sám nebude schopný ako ten druhý/iný si seba predstaviť.

Kľúčové slová

Pozorovanie obrazu z hlbinného psychologického pohľadu – teória objektových vzťahov a teória pudov – túžba – ten druhý/iný

Autor:

Mag.art. Stephan Engelhardt

Psychoterapeut v súkromnej praxi

Pedagóg pre umenie a divadlo, roky pracuje na hranici medzi dejinami umenia, kultúry a psychoterapie

1090 Wien, Mullnergasse 26

e-mail: stephan_engelhardt@aon.at

tel.: +43/676/712 49 90