

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

Π.Μ.Σ. «ΨΥΧΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ Μ.Μ.Ε.»
ΤΜΗΜΑ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑΣ

ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΜΠΝΕΥΣΗ ΣΤΗΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ
ΜΙΑ ΨΥΧΟ-ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΑΣΑΙΝΑΣ
Α.Μ. 6206Μ027

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΕΣ ΔΙΔΑΣΚΟΥΣΕΣ: Ατσαλάκη Αμαλία
Δαμοπούλου Γεωργία

ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟ ΕΤΟΣ 2009-2010

ΑΘΗΝΑ

στον όποιο άλλο



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή.....	5
1. ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ:	
Το Ασυνείδητο ως Χώρος Δημιουργίας. Η σχέση της Τέχνης με το Όνειρο.....	8
1.1. Η Ερμηνεία της Διαδικασίας του Ονείρου σύμφωνα με την Ψυχαναλυτική Θεωρία.....	8
1.2. Η Φροϋδική Θεωρία για την Τέχνη.....	10
1.3. Το Πρότυπο του Ονείρου στη Φροϋδική Θεωρία για την Τέχνη και τη Λογοτεχνία.....	16
2. ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ	
Η Τέχνη ως Ά-μέσο Έκφρασης και Επικοινωνίας.....	24
2.1. Ταύτιση και Διαφορετικότητα. Στην Προσπάθεια Συγκρότησης Ταυτότητας.....	24
2.2. Η Ταυτότητα του Καλλιτέχνη.....	29
2.3. Συμπληρωματικές Απόψεις για την Τέχνη.....	32
2.4. Μια διαφορετική Γλώσσα Επικοινωνίας. Αντιφάσεις ανάμεσα στην Τέχνη και την Ομιλούμενη Γλώσσα.....	35
3. ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ	
Η Τέχνη ως Απεύθυνση στον Άλλο.....	38
3.1. Η Ψυχαναλυτική Θεωρία των Αντικειμενοτρόπων Σχέσεων για την Τέχνη.....	38
3.1.1. Η Έννοια του Μεταβατικού Αντικειμένου.....	38

3.1.2. Η Τέχνη ως Μεταβατικός Χώρος στον Πολιτισμό.....	41
3.2. Από τον Δημιουργό στον Αποδέκτη. Μια Ανθρώπινη Προσέγγιση.....	45
3.2.1. Η Απεύθυνση του Έργου και η Ερμηνεία του από τον Αποδέκτη.....	45
3.2.2. Η Έννοια του «Κοινού» στην Τέχνη.....	51
3.2.3. Λόγοι που Ωθούν το Κοινό να Ασχοληθεί με τη Ζωή των Καλλιτεχνών....	53
 4. ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ	
Κοινωνικό Πλαίσιο και Καλλιτέχνης.	
Αναφορά στο «Δυτικότροπο» Πολιτισμό.....	57
 4.1. Κατασκευές και Εντυπώσεις.	
Μια Λογική της Κοινωνικής Κατηγοριοποίησης.....	57
4.2. Σχόλιο Πάνω στην Προώθηση και Εμπορικότητα της Τέχνης.....	62
 5. ΜΕΡΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ – ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	67
 ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	69

Εισαγωγή

Οι διεργασίες, πνευματικές και ψυχικές, που συμβαίνουν στο εσωτερικό του ανθρώπινου οργανισμού, δεν έπαψαν ούτε θα πάψουν ποτέ να επιδέχονται πολλαπλών ερμηνειών. Η ενασχόληση του ανθρώπου με την ίδια του τη φύση και την οντότητά του τον έφερε αντιμέτωπο με τις αδυναμίες του, του αποκάλυψε όμως και εκτιμητέα μυστικά για την ενδεχόμενη «μοναδικότητα» της ύπαρξής του.

Το παρόν κείμενο αποτελεί, όπως τονίζεται και στον τίτλο, μια ακόμα πιθανή προσέγγιση πάνω στη δημιουργική δυνατότητα του ατόμου. Μια καταγραφή αιτίων και εφαιτηρίων που ωθούν τον άνθρωπο αρχικά να δώσει μια εξωτερική από αυτόν μορφή στις αντιδράσεις που του προκαλούνται από την επαφή με τον άλλο, αλλά και με τον εαυτό του.

Μια ώθηση που οφείλεται, μάλιστα, στην ανικανοποίητη ανάγκη του ανθρώπου να επικοινωνήσει με τον άνθρωπο και το περιβάλλον του, φυσικό και κοινωνικό. Μέσα από το ζητούμενο και συνεχώς επιδιωκόμενο της επικοινωνίας, ο άνθρωπος εξελίσσεται και διαμορφώνει την προσωπικότητα του όσο και την κοινωνία, βασιζόμενος στις οιεσδήποτε σχέσεις καλλιεργεί και αποκτά.

Υπέρ και κόντρα στην ηθικά και αισθητικά κανονιστική μόδα κάθε εποχής, η δημιουργία του ανθρώπου στο χώρο της τέχνης θα αποζητά πάντοτε αυτό το ζητούμενο. Θα καταφέρνει όμως επίσης να ικανοποιεί τα βαθιά της ένστικτα, αποτελώντας ένα μέσο μαζικότατης επικοινωνίας. Δημιουργός και αποδέκτης βρίσκουν στην τέχνη ένα έστω και τυφλό σημείο αναφοράς, το οποίο αρχικά μπορεί να «περιορίζεται» μέσα σε ένα έργο, καταλήγει όμως να συστήνει κοινά πεδία ανησυχίας και αναζήτησης, πάντοτε με μοναδικό και κατά πολλούς πολύ πιο αληθινό τρόπο.

Η άρρηκτη σχέση μεταξύ της τέχνης και της κινητήριας δύναμης στην εξέλιξη του κόσμου αυτού, των ανθρωπίνων δεσμών αλλά και η αμφίδρομη

δράση μεταξύ των ατόμων που εμπλέκονται στο χώρο της δημιουργίας, είναι ίσως τα βασικότερα θέματα που προσπαθεί να θίξει η παρούσα εργασία.

Η επιλογή του θέματος προήλθε από μια τάση συνδυασμού του επιστημονικού υπόβαθρου με τα προσωπικά ενδιαφέροντα του γράφοντος. Η ενασχόληση με την επιστήμη της Κοινωνιολογίας σε πρώτο χρόνο και ο συγκερασμός των πεδίων της Ψυχολογίας και της Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας, έπειτα, έδρασαν καταλυτικά στη διαλογή της θεματικής αλλά και στην πορεία της όλης προσέγγισης. Βασικότερο, ίσως, όμως παράγοντα αποτελεί η οριστική σχέση του γράφοντος με την τέχνη, τη χρόνια ενασχόληση με το τραγούδι και τη μουσική εν γένει.

Τα παραπάνω αποτελούν και το λόγο που η εργασία αυτή έχει δομηθεί τόσο με βάση την επιστημονική έρευνα αλλά και την προσωπική οπτική γωνία.

Έχοντας ως δεδομένη την επικινδυνότητα που κρύβει μια υπερβολική ανάλυση σχετικά με την τέχνη όσο και η θεωρητικοποίηση ενός χώρου όπου κυριαρχεί η πράξη ως δημιουργία και η δημιουργία ως πράξη, η θεματική προσεγγίζεται με βάση τις εσωτερικές σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα στη δημιουργική ικανότητα και τον κόσμο του ασυνειδήτου. Ακόμα, αναδεικνύει τον κοινωνικό ρόλο της τέχνης και τις αλληλεπιδράσεις της με το σύγχρονο τρόπο ζωής του δυτικού ανθρώπου.

Η φτωχότητα της εργασίας οφείλεται σίγουρα στην ελλιπή παράθεση του επιστημονικού λόγου αλλά και την αδυναμία εκφραστικών μέσων από πλευράς γράφοντος. Ίσως ακόμα καταδεικνύει και την αδυναμία του να αποτυπώσει τις ολοζώντανες αυτές διεργασίες στα πλαίσια της προαναφερθείσας θεωρητικοποίησης.

Σε κάθε περίπτωση δεν παύει να αποτελεί μια ακόμα κουκίδα στην προσπάθεια εξερεύνησης του εαυτού αλλά και της αλληλεπίδρασής του με το περιβάλλον, την τέχνη, την επιστήμη και τους ανθρώπους.

Εκτός των παραπάνω, ορίζει επίσης σε προσωπικό επίπεδο το κλείσιμο ενός κύκλου σπουδών στον ακαδημαϊκό χώρο. Μιας πορείας μέσα από την οποία διερευνήθηκαν σε επιστημονική βάση τομείς όπως η Ψυχολογία και η

Επικοινωνία, δημιουργήθηκαν όμως και δεσμοί που φώτισαν το δρόμο και κατάφεραν να κινητοποιήσουν αυτή την «υπόγεια διαδρομή».

Για τη διαδρομή αυτή όπως και για την ανοχή και αντοχή που έδειξαν, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά, κατ' αρχάς, τις επιβλέπουσες διδάσκουσες της εργασίας αυτής, Ατσαλάκη Αμαλία και Δαμοπούλου Γεωργία. Ακόμα, αφού εκφράσω τον ειλικρινή θαυμασμό και εκτίμηση μου, τους φίλους και αδελφούς Μάριο Βελέντζα, Δανάη Γραφάκου, Εύη Δασκαλάκη, Ελεάννα Πανδιά, συνοδοιπόρους στην όλη αυτή διαδικασία. Τέλος, τις οικογένειες εντός και εκτός Πανεπιστημίου για την συνεχή και αδιάλειπτη στήριξη και συμπαράσταση στο πρόσωπό μου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

Το Ασυνείδητο ως Χώρος Δημιουργίας.

Η Σχέση της Τέχνης με το Όνειρο

1. Η Ερμηνεία της Διαδικασίας του Ονείρου σύμφωνα με την Ψυχαναλυτική Θεωρία

Σύμφωνα με τον Freud, το όνειρο αποτελεί την παραμορφωμένη εκπλήρωση μιας απωθημένης επιθυμίας. Όλη η οργάνωση της δομής του στηρίζεται σε μηχανισμούς παραμόρφωσης¹, ως απόρροια της ύπαρξης λογοκρισίας, οι οποίοι επηρεάζουν το περιεχόμενό του με τέτοιο τρόπο ώστε να καθίσταται εφικτή τόσο η παραμορφωμένη εκπλήρωση της επιθυμίας όσο και η διατήρηση του υποκειμένου στην ευεργετική, για την ομαλή λειτουργία του, κατάσταση του ύπνου. Το όνειρο επεξεργάζεται τα εμπειρικά δεδομένα των τελευταίων 48 ωρών με τέτοιο τρόπο ώστε να διασφαλίζεται ο ύπνος. Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του αποτελεί η «λακωνικότητά» του. Η παραμορφωτική λειτουργία της συμπύκνωσης συγκροτεί ένα περιεχόμενο γεμάτο υπερπροσδιορισμένους όρους οι οποίοι απαιτούν ξεχωριστή ανάλυση. Βασικός στόχος της ονειρικής διαδικασίας αποτελεί η συνεχής προσπάθεια για παρουσίαση ενός ευσύνοπτου συνόλου, παρόλο που το ίδιο το όνειρο «καταστρατηγεί» τις δύο βασικές έννοιες με τις οποίες ο άνθρωπος οργανώνει την εμπειρία του: το χώρο και το χρόνο.

Κατά τη διάρκεια της ανάλυσης η προσπάθεια ερμηνείας δεν εστιάζεται στο σύνολο, αλλά ακολουθώντας τη λογική του κατακερματισμού το κάθε στοιχείο αναλύεται ξεχωριστά. Για τον Freud πίσω από τις απωθημένες επιθυμίες κρύβονται ανομολόγητα κίνητρα. Σε κάθε περίπτωση πάντως, δημιουργείται

¹ Με τον όρο «παραμόρφωση» εννοείται η εργασία του ονείρου, η οποία λαμβάνει χώρα μέσα από διεργασίες όπως συμπύκνωση, μετάθεση, μεταφορά και μετωνυμία.

ένα ζήτημα σχετικά με το κατά πόσο η επιθυμία εκπληρώνεται, τη στιγμή μάλιστα που το περιεχόμενο του ονείρου παρουσιάζεται παραμορφωμένο και η εκ των υστέρων ανάλυση στηρίζεται σε όσα μέρη του παραμορφωμένου συνόλου έχουν συγκρατηθεί από τη μνήμη του υποκειμένου. Παρόλα αυτά, στο όνειρο, ακόμα και ο εφιάλτης είναι η ολοκλήρωση μιας παραμορφωμένης επιθυμίας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση του «Καπνιστού Σολωμού», όπου μια αναλυόμενη, στη προσπάθεια της να διαψεύσει τις θεωρίες του Freud, οδηγείται στην επεξεργασία, στον ύπνο της, της επιθυμίας της για αντίσταση στο ψυχαναλυτή της, με ένα τρόπο που φαινομενικά δείχνει να αποδεικνύει την μη εφαρμογή της ψυχαναλυτικής θεωρίας του. Το συγκεκριμένο παράδειγμα αποτελεί μια περίπτωση αρνητικής εκπλήρωσης².

Για τον J. Lacan, η επιθυμία μας είναι η επιθυμία του άλλου. Το άτομο επιθυμεί την επιθυμία του άλλου και η τελευταία αυξάνεται όταν μεγαλώνει η επιθυμία του άλλου. Δεν έχει να κάνει με ένα αντικείμενο αλλά με μια άλλη επιθυμία. Εξάλλου, η ίδια η ανθρώπινη ταυτότητα ορίζεται μέσα από την αλληλεπίδραση με τους άλλους και συγκεκριμένα στη σχέση που αναπτύσσεται με βάση το ερώτημα σχετικά με το τί είμαστε σε σχέση με τί. Ο εαυτός αναδύεται μέσα από συνθήκες που δημιουργούνται μεταξύ της σχέσης του Εγώ με το Άλλο. Ο εαυτός δεν μπορεί να κατανοήσει την ουσία του παρά μόνο μέσα από την αλληλεπίδραση με τους άλλους. Ο άλλος, μέσω της επιθυμίας του, θέτει το άτομο υπό ερώτηση. Μόνο μέσω της παρουσίας ή απουσίας της ετερότητας και εκ των υστέρων εμφανίζεται ο εαυτός.

Αυτή η δημιουργία διαφορών και η νοηματοδότηση μέσω της αρνητικής σύγκρισης (τί δεν είναι και όχι τί είναι) χαρακτηρίζει και τη γλώσσα η οποία εγγράφεται στον ψυχικό κόσμο, αποτελώντας το μέσο νοηματοδότησης του ονείρου. Το ασυνείδητο είναι δομημένο σαν μια γλώσσα, καθώς όλα τα σημεία επέχουν θέση σημαινόντων. Αυτό όμως δε σημαίνει ότι, όπως και η γλώσσα, δεν αποτελεί μια κοινωνική κατασκευή που σκοπό έχει την επίτευξη της

² Freud, S., *Η Ερμηνεία των Ονείρων*, Αναγνώστου, Λ., (μτφρ.), Εκδόσεις Επίκουρος, Αθήνα, 1993.

επικοινωνίας³. Ουσιαστικά το ασυνείδητο δεν υπάρχει εκ των προτέρων. Τη στιγμή που γίνεται προσπάθεια να λεχθεί το τι είναι, αυτό έχει διεισδύσει ήδη μέσα, παραμορφώνοντας το περιεχόμενο.

2. Η Φροϋδική Ερμηνεία για την Τέχνη

Η δημιουργία τέχνης, αλλά και όλο το πλαίσιο προετοιμασίας αυτής της δημιουργίας, μέσα στις οποίο συμπεριλαμβάνονται οι έννοιες της έμπνευσης, της άντλησης ερεθισμάτων, των διαδικασιών δημιουργικότητας, έχουν τύχει ποικίλων ερμηνειών ανά τους αιώνες. Πιο συγκεκριμένα, ο Σωκράτης θεωρούσε πως οι δραστηριότητες των καλλιτεχνών δεν είχαν το επίπεδο μιας τέχνης η οποία βασίζεται στην ειδημοσύνη, όπως αυτές του γιατρού ή του αρχιτέκτονα αλλά είναι μια μορφή έκφρασης προς την οποία αυτοί ωθούνταν μέσω μιας ξένης δύναμης απομακρυσμένοι από τη συνείδηση του εαυτού τους⁴. Η έμπνευση είχε θεϊκή προέλευση και ο δημιουργός μέσα στην έκσταση περιέρχεται εκτός εαυτού και γίνεται φερέφωνο του ίδιου του Θεού, ο οποίος μιλά μέσα από αυτόν.

Αργότερα, την εποχή της Αναγέννησης, οι ανθρωπιστές, φιλολογικά έμπνευσμένοι, θεωρούσαν εαυτούς συνθέτες και ποιητές, ανακαλώντας τη δύναμη και πηγή της έμπνευσής τους στο πρόσωπο ενός όχι πια πιστευόμενου, ξεθωριασμένου, «κούφιου Θεού» και στην «τρέλα» που αυτός προσξενούσε, όχι τόσο σαν μια ψυχική πραγματικότητα παρά ως ένα αλληγορικό σχήμα λόγου⁵.

³ Μέσω της γλώσσας ορίζονται τα πράγματα και κυρίως μέσω των αποστάσεων και των μεταξύ τους σχέσεων. Οι σχέσεις αυτές παράγουν νόημα, καθώς η λέξη από μόνη της δεν σημαίνει κάτι. Η γλώσσα είναι μια δομή (με συντακτικό και γραμμικό άξονα) με βάση την οποία καθορίζεται η ανθρώπινη εμπειρία. Είναι ένας μηχανισμός που επιχειρεί να ταξινομήσει και να μειώσει την πολυπλοκότητα των πραγμάτων. Γλώσσα είναι οτιδήποτε εισάγει μια διαφορά σε ένα αδιαφοροποίητο σύμπαν. Το άτομο δεν μπορεί να κάνει καμία σκέψη, καμία κίνηση χωρίς να εισαγάγει μια διαφορά. Το ασυνείδητο δεν υπάρχει ως οντότητα, αλλά είναι μια υπόθεση προκειμένου να γίνουν κατανοητά ορισμένα πράγματα και να μπορέσει να διαχωριστεί από την συνείδηση. Μια παράδοξη δεν είναι ποτέ τυχαία. Ως επί το πλείστον πραγματοποιείται ασυνείδητα, αυτοματοποιημένα, καθώς το άτομο υπακούει σε κανόνες που δεν γνωρίζει και το συνειδητοποιεί μόνο εκ των υστέρων.

⁴ Dahlhouse, C., *Αισθητική της Μουσικής*, Εκδόσεις Στάχυ, Αθήνα, 2000, σελ. 90 κ.ε.

⁵ Βλ., όπ.π.

Το 18^ο αιώνα, αντίθετα, επικρατεί μια πιο σκεπτικιστική τάση που δείχνει να εμπιστεύεται και να τιμά το ρόλο της πραγματικής μεγαλοφυΐας. Μέσω της απομάκρυνσης από το εξωτερικό περιβάλλον, της διαρκούς εσωστρέφειας και περιπλάνησης στο συναισθηματικό κόσμο, προβάλλεται από πολλούς έντονο το στοιχείο του ερασιτεχνισμού⁶.

Από την πλευρά του, στο τέλος του 19^{ου} αιώνα ο πατέρας της ψυχανάλυσης S. Freud πιστεύει πως η καλλιτεχνική δημιουργία και οι μηχανισμοί που τη διέπουν μπορούν να εξηγηθούν στα πλαίσια της ψυχαναλυτικής θεωρίας. Οι μηχανισμοί αυτοί, που διέπουν τις «μεταμορφώσεις» της ζωτικής ενέργειας του ατόμου, αποκαλούμενης και ως «libido»⁷, θα επιτρέψουν στη συνέχεια την εξήγηση των πολιτιστικών φαινομένων αλλά και αυτών της ψυχικής και κοινωνικής ζωής. Για την διερεύνηση των δραστηριοτήτων αυτών, τα οποία φαινομενικά δε σχετίζονται με τη σεξουαλικότητα, αλλά βαθύτερα ανάγονται σε αυτή, ο Freud εισάγει την έννοια της μετουσίωσης⁸.

Έτσι, στην περίπτωση της μετουσίωσης, η ενέργεια του ατόμου μετατίθεται σε κάποιο καινούργιο, μη σεξουαλικό στόχο ο οποίος συνδέεται ψυχικά με τον αρχικό σεξουαλικό σκοπό. Οι ενορμήσεις που μπαίνουν στη διαδικασία της μετουσίωσης είναι κυρίως οι μερικές σεξουαλικές ενορμήσεις, που δεν εμφανίζονται σε όλους με την ίδια ένταση. Διαφορές, ακόμα, εντοπίζονται στις ικανότητες κάθε υποκειμένου για μετουσίωση. Δεδομένου, πάντως, του ότι είναι στη φύση της εκάστοτε σεξουαλικής ενόρμησης να μην επιτυγχάνει ποτέ την πλήρη ικανοποίησή της, η διαδικασία της μετουσίωσης συνιστά έναν τρόπο να επενδυθεί η λιβιδινική ενέργεια εναλλακτικά από τη

⁶ Βλ., όπ.π.

⁷ Λατινική λέξη που σημαίνει ηδονή, επιθυμία. Η ηδονοθηρική ενέργεια που εκπορεύεται από το σώμα, διαχέεται και κυκλοφορεί μέσα σε αυτό και μεταξύ αυτού και αντικειμένων σε ποσότητες, ποιότητες και μορφές που κυριαρχούν στη σεξουαλική και κατ' επέκταση στην ψυχική ζωή του ατόμου.

⁸ Ο συγκεκριμένος όρος αποτελεί δάνειο από την αισθητική φιλοσοφία. Με τον όρο sublime νοείται το ωραίο στην πιο εξελιγμένη του μορφή. Στην επιστήμη της χημείας, ο όρος sublimation περιγράφει τη διαδικασία με την οποία ένα σώμα μεταβάλλει την κατάστασή του (π.χ. από στερεό σε αέριο).

νεύρωση, σύμφωνα με τις επιταγές του πολιτισμού. Με αυτό τον τρόπο δίνεται μια λύση στο ανέφικτο της απόλυτης εκπλήρωσης της σεξουαλικής επιθυμίας⁹

10.

Ανεξάρτητα από τη μορφή με την οποία θα λειτουργήσει ο μηχανισμός της μετουσίωσης σε κάθε άτομο, αυτό, στην προσπάθειά του να διαχειριστεί όσο το δυνατόν πιο ανώδυνα την ενέργεια που προέρχεται από τις ενορμήσεις του, τη διοχετεύει στο εξωγενές του περιβάλλον. Αυτό θα οδηγήσει στην εμφάνιση της δημιουργικότητας και την ανάγκη του ατόμου να εκφραστεί, και τέλος θα επενδυθεί -συχνά χωρίς περιορισμούς- σε διανοητικά ή καλλιτεχνικά αντικείμενα.

Φυσικά, δεν είναι μόνον αυτοί οι παράγοντες που επηρεάζουν και επενεργούν στη διαδικασία της παραγωγής έργου που μπορεί να θεωρηθεί καλλιτεχνική δημιουργία. Η ψυχαναλυτική θεωρία δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στον καλλιτέχνη - δημιουργό και το αναπαραστασιακό υλικό αλλά και τις φαντασιωσικές του λειτουργίες από την παιδική ηλικία. Σε αυτή την ηλικία, κατά τον Freud, το παιδί χρησιμοποιεί το παιχνίδι για να διαχειριστεί τους φόβους και τις καταπιεσμένες επιθυμίες του.

⁹ Ατσαλάκη Αμ., Δαμοπούλου Γ., Φάκελος Σημειώσεων, *Σώμα της Τέχνης – Τέχνη του Σώματος*, Π.Μ.Σ. «Ψυχολογία και Μ.Μ.Ε.», ακαδημ. έτος 2006-2007.

¹⁰ Αναφορικά με τους μηχανισμούς που παρατηρούνται κατά τη διαδικασία της μετουσίωσης ο Freud πρόβη στη διατύπωση δύο διαδοχικών υποθέσεων. Σύμφωνα με την πρώτη, οι σεξουαλικές ενορμήσεις «εκτρέπονται» από το στόχο τους και «μετασεξουαλοποιούνται», όπως συμβαίνει αντίστροφα με τις ενορμήσεις της αυτοσυντήρησης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα στις διατροφικές διαταραχές αποτελεί η ενόρμηση της πείνας, η οποία μπορεί να μετατραπεί σε ανορεξία ή βουλιμία.

Ακολούθως, εισάγοντας τόσο την έννοια του ναρκισσισμού όσο και τη δεύτερη τοπική θεωρία, ο Freud διατυπώνει τη δεύτερη υπόθεση συμπληρωματικά προς την πρώτη. Σύμφωνα με αυτή, προϋποτίθεται κάποιο χρονικό διάστημα όπου οι σεξουαλικές ενορμήσεις του ατόμου αλλά και η λίμπιντο αποσύρονται στο συνειδητό πριν υπεισέλθουν στη διαδικασία της μετουσίωσης. Στη συνέχεια, και με βάση τη δεύτερη θεωρία των ενορμήσεων, αφού η ενέργεια αυτή αποκτήσει ναρκισσιστικά χαρακτηριστικά, μπορεί να διοχετευθεί σε δραστηριότητες μη σχετιζόμενες με τη σεξουαλικότητα.

Ο Freud χαρακτηριστικά αναφέρει πως «οι ίδιοι δρόμοι μέσω των οποίων οι σεξουαλικές διαταραχές επηρεάζουν τις άλλες λειτουργίες, θα πρέπει να χρησιμοποιούνται και σε άλλη διαδικασία στο φυσικό υποκείμενο. Από τους ίδιους δρόμους θα πρέπει να πραγματοποιείται η προσέλκυση των δυνάμεων σεξουαλικών ενορμήσεων προς τους μη σεξουαλικούς σκοπούς, δηλαδή η μετουσίωση της σεξουαλικότητας». Σύμφωνα με την ψυχανάλυση, το συνειδητό αφορά στο μέρος του ψυχικού οργανισμού που δρα εν εγρηγόρσει, ή και στο όργανο αντιλήψεως εσωτερικών και εξωτερικών ερεθισμάτων. Αναγνώστου, Λ., Βαμβαλής, Γ., *Τετράγλωσσο Λεξικό της Ψυχανάλυσης*, Εκδόσεις Επίκουρος, Αθήνα, 2004.

Σύμφωνα με τον πατέρα της ψυχανάλυσης, μέσω του παιχνιδιού το παιδί είτε πλάθει με τη φαντασία του, έναν ξεχωριστό δικό του κόσμο, είτε αναπαριστά τον υπάρχον κόσμο σύμφωνα με τις επιθυμίες ή τους φόβους του. Στην πρώτη περίπτωση, ο «φανταστικός» κόσμος λειτουργεί ως αντίβαρο στις ματαιώσεις που βιώνει το παιδί στην καθημερινή του πραγματικότητα. Το παιδί δηλαδή νιώθει το αίσθημα της ικανοποίησης, το οποίο βρίσκει μόνο παίζοντας, και όχι στις άλλες δραστηριότητές του¹¹.

Στην περίπτωση που το παιδί αποσκοπεί στην αναπαράστασή του υπάρχον κόσμου, η επανάληψη δυσάρεστων ή τραυματικών σκηνών, στα πλαίσια όμως του παιχνιδιού, επιτρέπει τον έλεγχο – έστω και σε φαντασιωσικό επίπεδο – καταστάσεων που σε πραγματικές συνθήκες θα το τοποθετούσαν σε ανίσχυρη θέση. Μέσω της διαδικασίας αυτής, καθίσταται εφικτή η κάθαρση – στο μέτρο του δυνατού – επώδυνων για το παιδί συναισθημάτων.

Κατά την ενηλικίωσή του, το άτομο ολοένα και λιγότερο αντλεί ερεθίσματα από τη φαντασία του και περιορίζεται όλο και πιο πολύ στο να συμβαδίζει με την πραγματικότητα¹². Οι διέξοδοι – κάποιες από τις οποίες είναι η καλλιτεχνική δημιουργία και το όνειρο - στις οποίες καταφεύγει για να εκφραστεί είναι πλέον περιορισμένες¹³.

Η διαδικασία του ονείρου, αλλά δευτερευόντως και της ονειροπόλησης, ενεργοποιεί και δίνει μορφή στις φαντασιώσεις του ασυνειδήτου, επιτρέποντας στο άτομο να ανακτήσει με τον τρόπο αυτό μερική από την ευχαρίστηση που αντλούσε μέσω του παιχνιδιού από την ψευδαισθητική εκπλήρωση των επιθυμιών του¹⁴. Στην περίπτωση, όμως, των καλλιτεχνών, κατά τον Freud, εξακολουθεί να υπάρχει μια «ανοιχτή δίοδος» προς το ασυνείδητο, το πεδίο δηλαδή εκείνο όπου υπάρχουν οι φαντασιώσεις και οι απωθημένες τους

¹¹ Βλ. αναλυτικά Freud, S., *Creative Writers and Daydreaming*, στο "The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud", Hogarth Press, Λονδίνο, 1923.

¹² Οι πρωτογενείς διεργασίες του ατόμου, αυτές δηλαδή που κυριεύονται από το αίσθημα της ευχαρίστησης, τόσο σε επίπεδο αντίληψης, αναπαραστασιακών δραστηριοτήτων, αλλά και δράσης, αντικαθίστανται από τις δευτερογενείς διεργασίες, που υπόκεινται στην αρχή της πραγματικότητας.

¹³ Βλ. Freud, όπ.π.

¹⁴ Βλ. Ατσαλάκη, όπ.π.

επιθυμίες. Για τους δημιουργούς, η ξεχωριστή αυτή ικανότητα της πρόσβασης σε αυτό το κρυμμένο κομμάτι της παιδικής ηλικίας δεν συνεπάγεται αναγκαστικά την έλλειψη επαφής με την πραγματικότητα.

Η διάκριση της πραγματικότητας αυτής από τη φαντασία, του υπαρκτού από την αναπαράσταση, δεν ανάγουν την έκφραση μέσω της τέχνης σε ιδιαίτερο χαρακτηριστικό που καταδεικνύει απαραίτητα ένα ψυχικά υγιές άτομο. Η καλλιτεχνική δημιουργία μπορεί να συνυπάρχει με τη νεύρωση, ή ακόμα και με την ψύχωση.

Γενικότερα, σε περιπτώσεις νεύρωσης, το άτομο είναι αποκομμένο από τις πληροφορίες που έχουν εγκατασταθεί στο ασυνείδητο και συγκρατούνται από τη δύναμη της απώθησης μακριά από την περιοχή του προσυνειδητού¹⁵. Αντίθετα, τα ψυχωτικά άτομα κυριεύονται από τις ενορμήσεις τους. Με το μηχανισμό της απώθησης να μην λειτουργεί αποτελεσματικά, τα άτομα αυτά κινδυνεύουν διαρκώς να κατακλυστούν από απειλητικές αναπαραστάσεις, χωρίς να διαθέτουν κάποια εναλλακτική λύση έτσι ώστε να είναι σε θέση να ελέγξουν την πραγματικότητα¹⁶.

Όταν, όμως, τα παραπάνω συναντούν την καλλιτεχνική δημιουργία, στην περίπτωση της ψύχωσης, η ανάγκη για έκφραση έχει – λόγω της ιδιαίτερης μορφοποιητικής της λειτουργίας – τη δυνατότητα να βάζει σε τάξη τον ψυχικό κόσμο του υποκειμένου. Αυτό, βέβαια, δε συνιστά θεραπεία για τα συμπτώματα ή τις διαταραχές που παρουσιάζει το άτομο.

Στα νευρωτικά άτομα στα οποία εμφανίζονται καλλιτεχνικές ανησυχίες και μια τάση για έκφραση μέσω της παραγωγής τέχνης, μια ενδεχόμενη λειτουργία της έκφρασης αυτής είναι να συμβάλλει στην άρση της απώθησης που δημιουργείται μέσω της νεύρωσης. Μέσω αυτής διευκολύνεται η επικοινωνία

¹⁵ Κατά τον Freud, ο όρος ερμηνεύεται στα πλαίσια της συστηματοποίησης του ψυχικού μηχανισμού, καταλαμβάνοντας μια θέση ανάμεσα στη συνείδηση και το ασυνείδητο. Περιλαμβάνει τα ψυχικά χαρακτηριστικά που είναι συνειδητοποιήσιμα, εκείνα δηλαδή που, ύστερα από μια διαδικασία λογοκρισίας και επιλογής, τους επιτρέπεται η είσοδος στη συνείδηση. Βλ., Αναγνώστου, ό.π.π.

¹⁶ Βλ. Ατσαλάκη, ό.π.π.

και η επαφή μεταξύ σημείων στον ψυχικό κόσμο του υποκειμένου, χωρίς αυτό να σημαίνει πως ο ψυχικός κόσμος του ασυνειδήτου καθίσταται συνειδητός¹⁷.

Όσον αφορά τώρα στα ερεθίσματα που ωθούν το άτομο να εκφραστεί καλλιτεχνικά, αυτά αντλούνται από λιγότερο ή περισσότερο σημαντικές αφορμές μέσα στην καθημερινή ζωή του. Τα παραπάνω έρχονται να ενισχύσουν τις φαντασιωσικές λειτουργίες του δημιουργού, οι οποίες ικανοποιούνται μέσω της αναπαράστασής τους σε ένα έργο τέχνης. Με τον τρόπο αυτό απελευθερώνεται η ενορμητική δύναμη που ως τότε δεσμευόταν μέσα στις λειτουργίες αυτές¹⁸.

Υπάρχουν δύο κύρια είδη φαντασιώσεων¹⁹: 1) Οι φιλόδοξες, οι οποίες ανυψώνουν το αντικείμενο, απεικονίζουν την επίτευξη στόχων, τονίζουν το κοινωνικό επίπεδο του υποκειμένου. 2) Οι ερωτικές, οι οποίες προκαλούν σεξουαλική ικανοποίηση, και παίζουν σημαντικό ρόλο τόσο στο συναισθηματικό κόσμο του υποκειμένου όσο και στη σύναψη σχέσεων. Επίσης, πρέπει να σημειωθούν σε αυτό το σημείο οι «προκαταλήψεις» του Freud για το φύλο, αφού οι ερωτικές φαντασιώσεις συνδέονται κυρίως με τις γυναίκες ενώ οι φιλόδοξες με τους άνδρες. Εάν ισχύει αυτή η διαφοροποίηση, τότε, σύμφωνα με τον Freud, οι αιτίες αυτής πηγάζουν προφανώς από την κοινωνία και όχι από βιολογικούς λόγους. Ακόμη, πρέπει να ληφθεί υπόψη ότι οι ερωτικές και οι φιλόδοξες επιθυμίες συχνά συνδέονται στις φαντασιώσεις.

Ο Freud χωρίζει τους δημιουργικούς συγγραφείς σε αυτούς που δημιουργούν μύθους μέσα από τη φαντασία τους, χωρίς να στηρίζονται σε κάποιο προγενέστερο υλικό, και στους δημοφιλείς συγγραφείς, τους συγγραφείς ρομάντζων και μυθιστορημάτων. Όσον αφορά στους πρώτους, ο Freud στέκεται στην παράδοση της Αισθητικής από την εποχή του Ρομαντισμού, δηλαδή στη δημιουργική «ιδιοφυΐα». Στους δεύτερους

¹⁷ Βλ. Ατσαλάκη, όπ.π.

¹⁸ όπ.π.

¹⁹ Lecture Notes: *Freud, S., Creative Writers and Day-Dreaming [1907]*, στο <http://courses.washington.edu/freudlit/Writers.Notes.html>.

συμπεριλαμβάνει τους κλασικούς συγγραφείς ή τους συγγραφείς «υψηλής» λογοτεχνίας.

Σε όλη τη λογοτεχνία αυτού του είδους -όπως και στα όνειρα- το ρόλο του ήρωα καταλαμβάνει συνήθως το Εγώ. Μέσω του ήρωα ζει κανείς νοερά – έστω και φαντασιωσικά – τη δράση και συνεπώς ξεπερνά την έννοια της ευθραυστότητάς του. Ο ήρωας είναι πάντα ο συγγραφέας ή ο αναγνώστης. Οι καλοί άνθρωποι απεικονίζονται στο λογοτεχνικό κόσμο ως βοηθοί του Εγώ ενώ οι κακοί ως εχθροί ή αντίπαλοι του. Στην περίπτωση του σύγχρονου συγγραφέα, ο ήρωας είναι συχνά κατακερματισμένος σε πολλά μέρη, χωρισμένος σε πολλούς χαρακτήρες.²⁰ Σ' αυτή του την τελευταία παρατήρηση ο Freud συναντά τον μεταγενέστερό του φιλόσοφο και σημειολόγο Bachtin²¹.

3. Το Πρότυπο του Ονείρου στη Φροϋδική Θεωρία για την Τέχνη και τη Λογοτεχνία

Η τέχνη και η δημιουργία συνδέονται από τις απαρχές της ψυχανάλυσης. Συγκεκριμένα, στην Ερμηνεία των Ονείρων, ο Freud θέτει ερωτήματα σχετικά με την απεικονισμότητα του ονείρου, δηλαδή την πλαστική μορφή της εικόνας του. Επιδιώκει δηλαδή μια σύγκριση μεταξύ του έργου του ονείρου και αυτού των πλαστικών τεχνών. Δίνει επίσης έμφαση στο γεγονός ότι το πέρασμα από τις σκέψεις του ονείρου στο περιεχόμενο του ονείρου γίνεται διαμέσου της απεικόνισης και συχνότερα διαμέσου των οπτικών εικόνων²².

Όμως, πέρα από το πρότυπο του ονείρου ως βασιλικής οδού πρόσβασης στο ασυνείδητο, υπάρχει άλλο ένα φροϋδικό παράδειγμα: αυτό της καλλιτεχνικής δημιουργίας γενικότερα. Στην περίπτωση της καλλιτεχνικής δημιουργίας, ο δημιουργός θέτει σε κίνηση μια ψυχική δραστηριότητα, μια

²⁰ Βλ., όπ.π.

²¹ Bachtin, M., *Έπος και Μυθιστόρημα*, Κιουρτσάκης, Γ., (μτφρ.), Εκδόσεις Πόλις, Αθήνα, 2006.

²² Bayro Corrochano, F., *Οι Πλαστικές Απεικονίσεις για το Ασυνείδητο: μια Ψυχαναλυτική Προσέγγιση στο «Στην Άλλη Όχθη»*, Αθήνα, 2004, σελ. 48.

«μορφοποίηση» κατά τη διάρκεια της καλλιτεχνικής παραγωγής, αντλώντας από αισθητηριακές εντυπώσεις, αναμνήσεις και μνημονικά ίχνη. Αυτή η φαντασιωσική δραστηριότητα επιβεβαιώνεται και από τις θεματικές επαναλήψεις στο εσωτερικό του έργου. Το ίδιο συμβαίνει και στο όνειρο, αφού ο ονείρευόμενος, έχοντας θέσει σε λειτουργία την ψυχική δραστηριότητα του ονείρου, αντλεί το περιεχόμενο αυτού του μορφώματος από τα λεγόμενα «remains of the day», εμπειρίες και αναμνήσεις του τελευταίου 24ώρου, αλλά και από άλλες παλαιότερες.

Στη σύλληψη του Freud για τη φαντασιωσική δραστηριότητα στη δημιουργία και την προσέγγισή της τέχνης μέσω της «οριακής» έννοιας της μετουσίωσης προστίθεται μια άλλη διάσταση που εμπλέκεται στο έργο: το ενορμητικό σώμα του δημιουργού, το σώμα με την ερωτογενή επιφάνειά του, το ευαίσθητο δέρμα του, τόπος των σωματικών ιχνών, τόπος της αισθητηριακής ρύθμισης και της εγγραφής της ευχαρίστησης και της απαρέσκειας. Επίσης, το δέρμα είναι η επιφάνεια της πρωταρχικής συνάντησης με τον Άλλον και συνιστά το βάθρο, το λίκνο της μελλοντικής αισθητηριακής δεκτικότητας²³.

Οι τέχνες, λοιπόν, καθιστούν εφικτή την έκφραση αυτού του πρωταρχικού, του σύμπαντος των αισθήσεων και των συγκινήσεων, χάρη στην εναρμόνιση της ευχαρίστησης και της απαρέσκειας. Με αυτό τον τρόπο προεκτείνεται το αισθητηριακό-σωματικό προς τον εξωτερικό κόσμο, όπου το ίδιο το καλλιτεχνικό αντικείμενο γίνεται υπόβαθρο και συμβολική επεξεργασία αυτού του αισθητηριακού. Αίρεται, δηλαδή, η απώθηση μέσα από την πράξη της καλλιτεχνικής δημιουργίας, πράγμα το οποίο ισχύει και στο όνειρο, αφού αποτελεί και αυτό μια φαντασιωσική δραστηριότητα μέσω της οποίας εκπληρώνεται παραμορφωμένα μια απωθημένη επιθυμία.

Ο καλλιτέχνης, χάρη σε αυτό το ψυχικό έργο, σε αυτή τη φαντασιωσική δραστηριότητα και στην άρση της απώθησης μέσα στην πράξη της δημιουργίας, επιτρέπει την ανάδυση και την απόλαυση της ασυνείδητης

²³ Βλ., όπ. π., σελ. 50.

φαντασίωσης μέσα στο έργο, στο φόντο μιας «μη γνώσης», ενός τυφλού σημείου, εν αγνοία του τι διακυβεύεται για το υποκείμενο, χάρη στη μετουσίωση. Το έργο θα επιδράσει πάνω στο θεατή, προκαλώντας του μια «αισθητική συγκίνηση». Σε περίπτωση που υπάρξει αυτή η επίδραση, τότε ο θεατής συναντά τον καλλιτέχνη, δημιουργώντας ένα δεσμό μαζί του, με την ασυνείδητη γνώση του²⁴. Επίσης, συναντά την πρωταρχική, σεξουαλική και παιδική πηγή, δηλαδή το ναρκισσισμό. Η συμμετοχή του θεατή επικυρώνεται με την αισθητική απόλαυση που λαμβάνει και διασφαλίζεται με αυτό τον τρόπο η συνέχιση της διεργασίας της δημιουργίας που υποβαστάζει το έργο.

Πρέπει να σημειωθεί ότι το αντικείμενο που δημιουργείται στις τέχνες έχει μια αινιγματική πλευρά για τον ίδιο το δημιουργό που αποκαλείται «αινιγματική τρύπα»²⁵ του έργου, που αντιτίθεται σε έναν πλήρη πυρήνα νοήματος. Η αναγνώριση αυτής της αινιγματικής τρύπας αποτελεί προϋπόθεση για ένα έργο σημασιοδότησης, αλλά και για τον τρόπο πιθανής ανάγνωσης αυτού του έργου, ιδιαίτερα μέσα σε ένα θεραπευτικό πλαίσιο. Αυτό ισχύει και στην περίπτωση του ονείρου, αφού όσο και αν προσπαθήσει κάποιος να ερμηνεύσει τα όνειρά του, πάντα θα υπάρχει σε αυτά κάτι το οποίο δε θα ερμηνευτεί, κάτι το οποίο δε θα έχει λάβει υπόψη του. Έτσι, πάντα θα μένει ένα κομμάτι ανεξιχνίαστο και αινιγματικό που θα αντιτίθεται στην πλήρη νοηματοδότηση του ονείρου, παρόλο που αυτό αποτελεί ένα πλήρες νοήματος απείκασμα της ψυχικής ζωής του ονειρευόμενου²⁶.

Το έργο, βέβαια, είναι δυνατόν να εγκλείει την ψυχική σύγκρουση και τον πόνο που βιώνει ο καλλιτέχνης. Μέσω του έργου δίνεται η δυνατότητα στο δημιουργό να αναδείξει και να εξωτερικεύσει παραμορφωμένα ό,τι πιο μύχιο τον απασχολεί, μετατρέποντάς το σε αντικείμενο, προσπαθώντας δηλαδή να επικοινωνήσει αυτό που θέλει με έναν διαφορετικό τρόπο. Συχνά, μάλιστα, παρατηρείται επανάληψη θεμάτων ή μορφών στις τέχνες. Αυτές οι σταθερές αποτελούν τον απόηχο της ψυχικής δομής του υποκειμένου, που διαφαίνεται

²⁴ Βλ., όπ. π., σελ. 50.

²⁵ Βλ., όπ. π., σελ. 50.

²⁶ Βλ. Αναγνώστου, όπ. π.

μέσα από τα συμπτώματα, τα οποία είναι εγγεγραμμένα στα έργα και χαρακτηρίζονται από ακαμψία. Ακόμη, όμως, και στο όνειρο συναντάται η ψυχική σύγκρουση και ο πόνος που μπορεί να βιώνει ο ονειρευόμενος. Δεν είναι, μάλιστα, λίγες οι φορές στις οποίες επαναλαμβάνονται τα ίδια μοτίβα στα όνειρα ενός ονειρευόμενου. Από αυτό συμπεραίνεται ότι η ψυχική δομή του ονειρευόμενου βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με τα όνειρά του, στα οποία μπορεί να προβάλλονται φόβοι, άγχη και απωθημένες επιθυμίες του.

Στην περίπτωση των μουσικής τέχνης, η θεραπευτική επίδρασή της έγκειται στην προσπάθεια να δοθεί μορφή στο μη αναπαραστάσιμο. Επίσης, η αξία της αντλείται από το ότι προσφέρει στην ενόρμηση ένα διαφορετικό πεπρωμένο από αυτό της ασυνείδητης φαντασίωσης. Τα έργα που δημιουργούνται, συνιστώντας υπόβαθρο των μερικών ενορμήσεων, αποτελούν συμπυκνώσεις του ερωτογενούς σώματος, μοναδικού και μύχιου, αυτού που δημιουργεί. Υπάρχει, επομένως, τοπολογική μετάθεση αυτού του υποκειμενικά βιωμένου σώματος στο μουσικό υλικό²⁷.

Όσον αφορά στη λογοτεχνία και στο πέρασμα του έργου από την “εν δυνάμει” στην “εν θέσει” κατάσταση έργου, ο καλλιτέχνης, ακολουθώντας μια διαδικασία ανάλογη του μορφώματος της ονειρικής δραστηριότητας, επιδιώκει να “αποκρυσταλλώσει” το μη αναπαραστάσιμο με ένα τρόπο συμβολικό συμπυκνωμένο και παραλλαγμένο. Σύμφωνα με τον Pontalis, το “γράφειν” είναι η επιθυμία να δώσει κανείς μορφή στο άμορφο, κάποια βάση στο ευμετάβλητο και ζωή στο άψυχο. Με αυτή την έννοια, η συγγραφή, όπως και το όνειρο, είναι εργασίες μεταμόρφωσης. Όπως υποστηρίζει ο Pontalis, *«το γράφειν είναι ονειρεύεσθαι, είναι να είσαι σε πένθος, να εμφορείσαι από την τρελή επιθυμία κατοχής των πραγμάτων μέσω της γλώσσας και να υποβάλλεις κάθε σελίδα, ενίοτε και κάθε λέξη, στη δοκιμασία του να μην είναι ποτέ αυτό. Εξ*

²⁷ Βλ. αντίστοιχη αναφορά με βάση τις πλαστικές τέχνης, Bayro Corrocano, όπ. π., σελ. 51.

ου και η πυρετική έξαψη και η μελαγχολία που συνοδεύουν πάντοτε εναλλάξ την πράξη της γραφής»²⁸.

Η σχέση της λογοτεχνικής διεργασίας με την εργασία του ονείρου φωτίζει ορισμένες όψεις της γραφής ως πράξης ψυχικής δημιουργίας. Η γλώσσα του “Άλλου εν εαυτώ” που διακινεί τον γράφοντα δεν εξαντλείται, αλλά στη λογική του σημαίνοντος αποτελεί ένσαρκη γλώσσα. Με αυτό τον τρόπο η γραφή γίνεται το μέσο της παραμορφωμένης απεικόνισης παραστάσεων του ασυνειδήτου²⁹.

Όσον αφορά στους λόγους για την επίδραση της λογοτεχνίας, -την απόλαυση που δίνει σε κάποιον η συμμετοχή στις φαντασιώσεις των δημιουργικών συγγραφέων σε σχέση με τη μη απόλαυση φαντασιώσεων των ανθρώπων γενικότερα- ο Freud εξηγεί ότι ο εγωιστικός χαρακτήρας αυτών των φαντασιώσεων «κατευνάζεται» από το δημιουργικό καλλιτέχνη. Αυτό διαπερνά το φράγμα ανάμεσα στα «Εγώ» και ξεπερνά τον «αποτροπιάσμό» που αισθάνεται κανείς όταν είναι μάρτυρας των σκέψεων των άλλων. Η διαδικασία αυτή παραπέμπει στο όνειρο, όπου χρησιμοποιείται ο μηχανισμός της παραμόρφωσης για να ξεπεραστεί η λογοκρισία³⁰.

Ο συγγραφέας «δωροδοκεί» τον αναγνώστη με την καθαρά αισθητική απόλαυση της όμορφης δομής. Αυτή η κινητήρια απόλαυση ή «προ-απόλαυση», όπως την αποκαλεί ο Freud, καθιστά δυνατή την απελευθέρωση μιας ακόμα μεγαλύτερης απόλαυσης από το βάθος της ψυχής.

Συμπεραίνεται, λοιπόν, ότι, βάσει της θεωρίας για το δημιουργικό συγγραφέα, η λογοτεχνία είναι κυρίως αυτοβιογραφική³¹. Το ίδιο συμβαίνει και με το όνειρο, αφού αντλεί στοιχεία της θεματολογίας του κυρίως από τα απομεινάρια της ημέρας του ονειρευόμενου, από μνημονικά ίχνη, αναμνήσεις και αισθητηριακές εντυπώσεις του ιδίου.

²⁸ Pontalls, Z. B., *Η Δύναμη της Έλξης*, Σαραφίδου, Δ., (μτφρ.), Εκδόσεις Σμίλη, Αθήνα, 2000, σελ. 125-126.

²⁹ Στεφανatos Γ., *Ο Freud, η Γραφή, η Λογοτεχνία και η Ψυχανάλυση*, Περιοδικό «Ομπρέλα», Αθήνα, 2008.

³⁰ Βλ. Lecture Notes, όπ.π.

³¹ Βλ., όπ.π.

Ωστόσο, η λογοτεχνία έχει θεραπευτική δράση τόσο για το συγγραφέα όσο και για τον αναγνώστη. Αυτό συμβαίνει διότι μέσω της λογοτεχνίας είτε ο ένας είτε ο άλλος ζει νοερά τις επιθυμίες, τους κινδύνους και τα προβλήματα³². Και σε αυτή τη περίπτωση το όνειρο μπορεί να συσχετιστεί με τη λογοτεχνία ως προς τη θεραπευτική του δράση, αφού λειτουργεί έτσι ώστε να μη διαταράσσεται ο ύπνος του ατόμου – σε περίπτωση που το όνειρο δεν αποτύχει. Διευκολύνει δηλαδή τη διαδικασία του ύπνου, εκπληρώνοντας την παραμόρφωση απωθημένων επιθυμιών του. Δίνει τη δυνατότητα στο υποκείμενο να αναπαραστήσει το μη αναπαραστάσιμο μύχιο ακόμα και αν αυτό συνεπάγεται ψυχική σύγκρουση και πόνο.

Η δομή της λογοτεχνίας, λοιπόν, μοιάζει με τη δομή των ονείρων, αφού η δημιουργική φαντασία λειτουργεί σύμφωνα με τις βασικές αρχές που σχηματίζουν τα όνειρα. Η συμπύκνωση, η μετάθεση, οι σύνθετες εικόνες, η λογική του χώρου, η έλλειψη συστηματικών συσχετίσεων και αιτιότητας πρέπει να είναι ουσιώδεις μηχανισμοί στη σύνθεση της λογοτεχνίας.

Το υποκείμενο δεν είναι ισχυρό και αυτόνομο, αλλά ευρισκόμενο υπό μια συνεχή διαδικασία αμφισβήτησης του ορθού και συνειδητού τρόπου λειτουργίας και συμπεριφοράς του, διαβάζεται μόνο μέσω του άλλου. Ο εαυτός δεν μπορεί από μόνος του να καταλάβει την ουσία του, αλλά μόνο μέσω του άλλου και της σχέσης του με αυτόν. Με αυτό τον τρόπο η νοηματοδότηση καθίσταται εφικτή μόνο μέσω της ετερότητας. Ωστόσο σε αυτό το σημείο εμφανίζεται μια σημαντική διαφοροποίηση μεταξύ της ονειρικής και της καλλιτεχνικής διαδικασίας.

Σε αντίθεση με το όνειρο ή την ονειροπόληση, διαδικασίες μοναχικές, το έργο έχει πάντοτε απεύθυνση. Εντασσόμενο στα πλαίσια μιας επικοινωνιακής κατάστασης, η παρουσία του θεατή – δέκτη έχει δομική σημασία, καθώς βρίσκεται εκεί προκειμένου μέσω του έργου τέχνης (δίαυλος επικοινωνίας) να λάβει τα μηνύματα (παραμορφωμένες επιθυμίες, ανεκπλήρωτες ανάγκες) του πομπού (καλλιτέχνης). Αποδέκτης του εκάστοτε έργου τέχνης είναι πάντοτε το

³²Βλ., όπ.π.

βλέμμα του άλλου, που αναλόγως την περίπτωση μπορεί να είναι ένα βλέμμα που ο καλλιτέχνης επιδιώκει να σαγηνεύσει, να τρομοκρατήσει, να αφυπνίσει. Έτσι, στην προσπάθεια νοηματοδότησής του, λαμβάνει χώρα μια αμφίδρομη διαδικασία διττής σημασίας. Ο θεατής επιδιώκει να ερμηνεύσει το έργο με βάση την αντίληψη, τα βιώματα και τη γενικότερη κοσμοθεωρία του, ενώ παράλληλα τοποθετεί τον εαυτό του σε μια διαρκή αναζήτηση στοιχείων σχετικών με αυτό³³. Ταυτόχρονα, ο καλλιτέχνης έχει τη δυνατότητα να εκφραστεί, κινητοποιώντας όμως και το θεατή.

Σε αυτό βέβαια το σημείο τίθεται το ερώτημα του κατά πόσο και στις δύο διαδικασίες το άτομο έχει πλήρη γνώση της συνειδητότητάς του. Τόσο στο όνειρο όσο και στην καλλιτεχνική δημιουργία, η οποιαδήποτε προσπάθεια νοηματοδότησης είναι ετεροχρονισμένη, άρα λειτουργεί ως ένας «ορθοπεδικός» μηχανισμός συγκρότησης της υποκειμενικότητας. Πιο συγκεκριμένα, η αποδοχή εννοιών όπως του ασυνείδητου, των ενορμήσεων, της λημπιντο, δημιουργούν ένα πλαίσιο αμφισβήτησης το οποίο δεν επιτρέπει τη συγκρότηση μιας βεβαιότητας όσο και σταθερής κρίσης για την ψυχική ζωή του ατόμου.

Σε κάθε εποχή, υπάρχει η τάση του ανθρώπου να δικαιολογεί και να κατασκευάζει ένα σύνολο πραγμάτων βάσει των οποίων μπορεί να συγκροτηθεί μέσα στο χώρο και το χρόνο. Κάθε αφήγηση της ζωής αποτελεί επιδίωξη αποκατάστασης της τάξης και της ιστορικότητας. Η ιστορικότητα όμως, παρόλο που περιέχει μέρος της αλήθειας, δεν παύει να είναι μυθιστορηματική, καθώς δεν αποκαθιστά την ιστορική αλήθεια αλλά αποτελεί μια κατασκευή που βοηθά το υποκείμενο να συμφιλιωθεί με το σκοπό της ύπαρξής του. Ουσιαστικά η ιστορική αλήθεια εισβάλλει μέσα σε ένα μείγμα πραγματικών και φανταστικών στοιχείων.

Για το λόγο αυτό και στις δύο διαδικασίες δεν έχει σημασία τελικά αν το γεγονός που αναπαρίσταται είναι φανταστικό ή πραγματικό. Είναι πιθανό να μη

³³ Τα στοιχεία αυτά μπορεί να αφορούν σε σημαντικά γεγονότα της ζωής του καλλιτέχνη, σε σχολιασμούς και κριτικές πάνω στο έργο του, στην πορεία του στον καλλιτεχνικό χώρο.

συνέβη ποτέ, στη μορφή που τελικά αποκτά, αλλά ο δομικός του ρόλος έγκειται στη δυνατότητα συγκρότησης και ταύτισης του υποκειμένου με αυτό. Το γεγονός αυτό καθαυτό δημιουργείται εκ των υστέρων και προβάλλεται προς τα πίσω προκειμένου να εξηγήσει συμπεριφορές, τάσεις και γενικότερα τον τρόπο οργάνωσης και λειτουργίας του υποκειμένου.

Ο Foucault υποστηρίζει ότι δεν υπάρχει τίποτα να ερμηνευθεί, δεν υπάρχει τίποτα το απολύτως πρωταρχικό το οποίο ζητά ερμηνεία καθώς τα πάντα είναι ερμηνεία³⁴. Δεν υπάρχει υπερβατολογικό σημαίνόμενο, κάτι το πραγματικό και έξω από την ερμηνεία. Οτιδήποτε αποτελεί αντικείμενο ερμηνείας είναι ήδη μια ερμηνεία δημιουργώντας ένα συνεχή και αέναο κύκλο όπου η μια ερμηνεία οδηγεί στην άλλη. Το γεγονός αυτό όμως στηρίζεται στην αυθαιρεσία. Η ερμηνεία δηλαδή δεν φωτίζει ουσιαστικά πτυχές ενός γεγονότος, δεν φανερώνει αιτίες, αλλά το ίδιο το άτομο οικειοποιείται μια «αλήθεια» προκειμένου να μπορέσει να εγκαταστήσει αιτιώδεις σχέσεις. Ακόμα και η ίδια η γλώσσα εντάσσεται σε ένα ολόκληρο πολιτιστικό σύστημα που σκοπό έχει να αποκαταστήσει την πραγματικότητα μέσω της χρήσης υποκειμένου, ρήματος, αντικειμένου.

³⁴ Foucault, M., *Τρία Κείμενα για τον Nietzsche*, Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα, 2004.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Η Τέχνη ως Ά-μέσο Έκφρασης και Επικοινωνίας

2.1. Ταύτιση και Διαφορετικότητα. Στην Προσπάθεια Συγκρότησης Ταυτότητας

Ένα πανανθρώπινο χαρακτηριστικό, που παρατηρείται ανεξάρτητα από τις συνιστώσες της ανάπτυξης του ατόμου αλλά και τα ποικιλόμορφα ερεθίσματα που δέχεται αυτό από τον περιβάλλοντα χώρο, είναι η ανάγκη του ανθρώπου να ταυτιστεί με καταστάσεις, συναισθήματα, ακόμα και με άλλους ανθρώπους. Μέσα από αυτή τη διαδικασία το άτομο θα δημιουργήσει την δική του ξεχωριστή και ιδιαίτερου ύφους ταυτότητα.

Ο μηχανισμός της ταύτισης παρατηρείται στο άτομο από τα πρώτα κιόλας στάδια της ζωής του. Σε αυτή την ηλικία εμφανίζεται για πρώτη φορά στο βρέφος-παιδί η τάση, η ανάγκη για τη δημιουργία προτύπων. Πρότυπα που συνδέονται άμεσα και αναπόφευκτα με το στενό του οικογενειακό περιβάλλον και ειδικότερα με τον πυρήνα της οικογένειας, τους γονείς. Το πλαίσιο της οικογένειας, και πιο συγκεκριμένα η μητέρα και ο πατέρας του βρέφους, είναι τα πρώτα και μόνα συνήθως άτομα με τα οποία αρχίζει και σχετίζεται το βρέφος. Για ένα αρκετά μεγάλο χρονικό διάστημα, από τη γέννηση και μετά, οποιαδήποτε κατάσταση που αυτό βιώνει, καθώς και όλες οι αναπαραστάσεις που αρχίζουν και εντυπώνονται στη νηπιακή του ακόμα μνήμη, αφορούν στους γονείς του και στη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ τους.

Φυσιολογικά λοιπόν το βρέφος δέχεται τα πρώτα ερεθίσματα και ανακαλύπτει τον κόσμο και το περιβάλλον μέσα από την οπτική και την αντίληψη των γονέων, που φροντίζουν στις περισσότερες των περιπτώσεων να το διαπαιδαγωγούν βάσει των δικών τους ιδανικών και μη κανόνων και κωδίκων. Κάθε άλλο παρά τυχαίο είναι πως στοιχεία του χαρακτήρα των

ατόμων, καθοριστικά για τη στάση ζωής των τελευταίων, έχουν την αφετηρία τους στις εμπειρίες και τις προσλαμβάνουσες που έχουν τα άτομα κατά τη βρεφική τους ηλικία.

Πιο συγκεκριμένα, οι προσλαμβάνουσες ενός ατόμου κατά την παιδική ηλικία σχετίζονται άμεσα με το περιβάλλον στο οποίο ζει η οικογένεια. Σημαντικό παράγοντα αποτελεί το βιοτικό επίπεδο και η ποιότητα ζωής των ίδιων των γονέων.

Στις δυτικές κοινωνίες, σε μεγάλο ποσοστό των οικογενειών που εντάσσονται στη μικρό - μεσαία κοινωνική τάξη διαπιστώνονται ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά, τα οποία αποτυπώνονται και στην καθημερινότητα. Αφ' ενός λόγω της έλλειψης ελεύθερου χρόνου και αφ' ετέρου εξαιτίας της έλλειψης πόρων, οι γονείς τείνουν να περιορίσουν την ενασχόληση με τα ενδιαφέροντά τους στο ελάχιστο. Το γεγονός αυτό συμβάλλει αρνητικά στην ανάπτυξη των παιδιών και παρεμποδίζει την εξέλιξή τους ως προσωπικότητες.

Συχνά, οι άνθρωποι που καλούνται να γίνουν γονείς αναλώνονται αναγκαστικά στο να μπορέσουν να στηρίξουν την προσπάθειά τους για συμβίωση και δημιουργία οικογένειας, όντας όσο το δυνατόν περισσότερο ανεξάρτητοι και αυτάρκεις. Η εξαντλητική αυτή προσπάθεια δεν επιτρέπει πολυτέλειες στον τρόπο ζωής.

Ως φυσική συνέχεια, παρατηρείται πως οι γονείς δυσκολεύονται να δημιουργήσουν ένα ποιοτικό περιβάλλον για την ανατροφή και εξέλιξη των παιδιών τους. Τα παιδιά τέτοιων οικογενειών στερούνται ορισμένων αγαθών ή δραστηριοτήτων, ενδεχομένως επιμορφωτικών και προσοδοφόρων για την πλάση και εξερεύνηση της προσωπικότητας και του χαρακτήρα τους.

Σύμφωνα και με τα προηγούμενα παραδείγματα, τα ενδιαφέροντα και οι παραστάσεις με τα οποία θα έρθει σε επαφή ένα άτομο σε μικρή ηλικία εξαρτώνται άμεσα και άρρηκτα από το βιοτικό και μορφωτικό επίπεδο της οικογένειας - περιβάλλον, όχι μόνο με τη στενή έννοια του όρου (πυρηνική οικογένεια). Ο χαρακτήρας και η προσωπικότητα των συγγενών δίνουν τα αρχικά ερεθίσματα στο άτομο για τη διαμόρφωση της δικής του ταυτότητας.

Όσο το παιδί μεγαλώνει, αυξάνονται και διευρύνονται οι επαφές του με άτομα που μπορεί να προέρχονται και από ποικίλες κοινωνικές ομάδες, άτομα με διαφορετικό οικογενειακό περιβάλλον, συνεπώς αυξάνονται και ποικίλλουν τα ερεθίσματα τα οποία δέχεται.

Περιβάλλοντα όπως το σχολείο δίνουν για πρώτη φορά και με τόση συχνότητα τη δυνατότητα στο άτομο να αντλήσει πληροφορίες και βιώματα για ζητήματα που εμπεριέχουν μια κοινωνική διάσταση. Η καθημερινή επαφή με ετερόκλητους ως επί το πλείστον χαρακτήρες οδηγεί το άτομο κατ' αρχάς στη γνωριμία με τον εαυτό του, τον ψυχικό και πνευματικό του κόσμο. Ακόμα, το ωθεί στην επιλογή των ενδιαφερόντων του και στην απόρριψη εκείνων που θεωρεί ασήμαντα ή αδιάφορα θέματα.

Το σημαντικότερο όλων όμως είναι πως, όσο αυτές οι επαφές επιδρούν στο άτομο, οι διαδικασίες δηλαδή της πληροφόρησης και γνωριμίας του με τον κόσμο και τις διάφορες κοινωνικές ομάδες, οι θετικές και αρνητικές αντιδράσεις του στα καινούργια ερεθίσματα μεταλλάσσονται με πολύ γοργούς ρυθμούς. Μέσα από αυτά τα βιώματα ξεκινά να δομείται και η προσωπικότητα του ίδιου. Οι αντιλήψεις και τα πιστεύω αμφισβητούνται, αναιρούνται ή επιβεβαιώνονται διαρκώς, αφού η κριτική σκέψη είναι μια αρετή που βρίσκεται και αυτή υπό εξέλιξη και καλλιεργείται με την απόκτηση γνώσεων και εμπειρίας.

Ακόλουθα, στην περίοδο της εφηβείας, το άτομο βιώνει την εξέλιξη μέσα από συγκρουσιακές καταστάσεις που αφορούν τόσο το εσωτερικό και εξωτερικό του περιβάλλον μεμονωμένα, όσο και την αλληλεπίδραση των δύο αυτών κόσμων. Πιο συγκεκριμένα, το παγιωμένο οικογενειακό τοπίο με τα ήδη γνώριμα χαρακτηριστικά έρχεται σε αντίθεση και ρήξη πολλές φορές με τη σχολική καθημερινότητα.

Ο εντυπωσιασμός και τα φρέσκα ερεθίσματα που προσφέρουν οι καινούργιες παρέες και η σύναψη σχέσεων κυριαρχούν σε μια περίοδο που το άτομο αποζητά την ταύτιση με κάθε τι που θα του κεντρίσει το ενδιαφέρον, αναζητώντας ουσιαστικά τη δημιουργία της δικής του ξεχωριστής ταυτότητας.

Πρόκειται στην ουσία για μια «κρίση» της όποιας ταυτότητας του υποκειμένου, που έχει τις ρίζες της σε μια βαθύτερη σύγκρουση. Μια σύγκρουση που αφορά αφ' ενός στην εξάρτηση που νιώθει το άτομο ως παιδί και προστατευόμενος μιας οικογένειας και στην μερική ή έστω και πλήρη, ουτοπικά, ελευθερία που αντιλαμβάνεται πως μπορεί να αποκτήσει ως ενήλικας.

Το ενδιαφέρον που προκύπτει από αυτή την ιδιάζουσα κατάσταση σχετίζεται με τις ίδιες τις επιθυμίες του ατόμου. Η θέση του ανάμεσα στα δύο αυτά πλαίσια δημιουργεί την τάση για ταύτιση αλλά και διαφορετικότητα, ανάγκες που εμφανίζονται με παρόμοια ένταση.

Μέσα σε αυτή την αντιπαράθεση, ο έφηβος ψάχνει εναγωνίως τρόπους έκφρασης. Η κυρίαρχη τάση για εκτόνωση των συναισθημάτων ωθεί το άτομο στην αναζήτηση δραστηριοτήτων μέσω των οποίων θα μπορεί να διοχετεύσει την ενέργεια και την ένταση που το κατέχει.

Μια από τις συχνότερες εναλλακτικές δραστηριότητες είναι και η ενασχόλησή του με την τέχνη, τόσο από την πλευρά του αποδέκτη όσο και από τη δημιουργική σκοπιά, καθώς αποτελεί έναν διαφορετικό και λιγότερο συμβατικό τρόπο έκφρασης. Όσο περισσότερο έρχεται σε επαφή με τις διάφορες μορφές τέχνης, ο έφηβος αντιλαμβάνεται πως κυριαρχεί ως μείζον ένα πνεύμα ελευθερίας και ποικιλομορφίας στην έκφραση. Αναζητώντας από την πλευρά του ακριβώς αυτή τη μη συμβατική δημιουργικότητα, επιλέγει πολλές φορές να αποπειραθεί και ο ίδιος να εξωτερικεύσει τις σκέψεις και τα συναισθήματά του, δημιουργώντας αντίθετα με τους κανόνες που θέτουν τα πλαίσια μέσα στα οποία ενεργεί.

Στην πραγματικότητα, όμως, στην πλειονότητα των περιπτώσεων, το άτομο θα συνεχίσει να βρίσκεται υπό «καθεστώς» εξάρτησης για μεγάλο χρονικό διάστημα της ζωής του. Ο οικογενειακός περίγυρος θα ακολουθεί πάντα τα βιώματά του και θα προσπαθεί να ελέγχει, όσο του επιτρέπεται από το ίδιο το άτομο, τις πράξεις και την εξέλιξη της ζωής του.

Στον άνθρωπο, όμως, στη συγκεκριμένη ηλικιακή φάση, δημιουργούνται και καινούργιες ανάγκες, που πηγάζουν από αυτή τη σύγκρουση σε

συνδυασμό με την αναζήτηση ταυτότητας. Ανάγκες όπως η ταύτιση με κάθε τι το επαναστατικό, το μη «κανονικό» σύμφωνα με τα πρότυπα και τους περιορισμούς που επιτάσσουν οι ενήλικες. Σε μια προσπάθεια να αποδείξει κατ' αρχάς στον εαυτό του και ύστερα στο οικείο του περιβάλλον πως είναι άξιο προσοχής και θαυμασμού, το άτομο πράττει ανάλογα φτάνοντας ανα φάσεις και σε ακρότητες.

Καθοριστικό επίσης ρόλο για τη διαμόρφωση του χαρακτήρα του ατόμου αποτελεί και η έντονη αυτή τάση να ενταχθεί σε ομάδες και συλλογικότητες, οτιδήποτε ευρύτερο μαζικά. Σκοπός του είναι να εμπλακεί στις όποιες δραστηριότητες σχετίζονται με τη συλλογική δράση, όπως για παράδειγμα αθλητικές ομάδες, συλλόγους, μουσικά συγκροτήματα.

Πρόκειται ουσιαστικά για το έντονο αίσθημα του ατόμου να αποκτήσει έναν ενεργητικό ρόλο προσφοράς στο πλαίσιο μέσα στο οποίο λειτουργεί, ανακουφίζοντας παράλληλα την ανάγκη του για αποδοχή και θετική ανταπόκριση από τον κοινωνικό περίγυρο.

Κάθε άνθρωπος έχει την ανάγκη να “φυλάει” μια θετική αυτοεικόνα μέσα από την ένταξη του σε κοινωνικές ομάδες³⁵. Ως μέλος αυτής, έχει την τάση να υπερτονίζει τα θετικά χαρακτηριστικά της και να παραμελεί ηθελημένα τα αρνητικά της τόσο σε πραγματικό όσο και σε φαντασιωσικό επίπεδο. Παράλληλα, γίνεται προσπάθεια υποτίμησης του “άλλου” ο οποίος ανήκει σε μια άλλη ομάδα – αντίπαλο. Μέσα από αυτή τη στάση εκφράζεται από το άτομο η ανάγκη της “αίσθησης του ανήκειν”³⁶.

Όταν ανήκει σε μια ομάδα, παίρνει τα χαρακτηριστικά της, επομένως ξεχωρίζει σε κάποια μεγέθη, γεγονός που του δίνει ικανοποίηση. Αυτή η αναγκαιότητα είναι μέρος της διαδικασίας διαμόρφωσης της κοινωνικής

³⁵ Turner, P.J., *Βιολογικό φύλο, κοινωνικό φύλο και ταυτότητα του Εγώ*. Γιαννίτσας, Ν.Δ., (επιμ.), Γαλανάκη, Ευ., (μτφρ.), Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1998.

³⁶ Βλ. Turner, όπ.π. Ακόμα, Σκαλάκη, Μ., *Ετερότητες - Αναπαραστάσεις του Κοινωνικού Δεσμού*, Εκδόσεις Εξάντας, Αθήνα, 1996.

ταυτότητας και του κοινωνικού φύλου³⁷. Εξάλλου, η ίδια η κοινωνία επιδιώκει την δημιουργία εξωτερικών εχθρών προκειμένου να αυξήσει την συνοχή της.

2.2. Ταυτότητα του Καλλιτέχνη

Η ανάδυση του χαρακτήρα του υποκειμένου ανακύπτει από τις σχέσεις με τον άλλο. Μέσα από διαδικασίες επιλογής, ο άνθρωπος αξιοποιεί τα ερεθίσματα και τις πληροφορίες που δέχεται και στη συνέχεια οικειοποιείται ό, τι ταιριάζει στον ψυχισμό του και θεωρεί πως τον εξελίσει πνευματικά και κοινωνικά.

Τα ιδανικά πρότυπα του κάθε ατόμου λειτουργούν καταλυτικά για τη λήψη αποφάσεων που σχετίζονται με τον χαρακτήρα και την προσωπικότητά του. Έχουν, ουσιαστικά, τον ρόλο μιας πυξίδας, η οποία φανερώνει στον άνθρωπο ποια κατεύθυνση θέλει να ακολουθήσει, τόσο προσωπικά όσο και ευρύτερα, σε σχέση με την κοινωνία.

Σύμφωνα με τον Νίτσε, ο καλλιτέχνης αποτελεί ένα όν διφορούμενο. Καταφέρνει όμως να χαλιναγωγήσει τα αντιδραστικά γνωρίσματα που τον διακατέχουν, έχοντας σε αντιδιαστολή την ικανότητα να προσεγγίζει την πραγματικότητα από μια μοναδική, εντελώς προσωπική οπτική. Διαθέτοντας την «ικανότητα» της «μέθης», ο δημιουργός, κατά τον Νίτσε, βρίσκεται σε μια «κατάσταση υπερβολικής οξύτητας και δεκτικότητας όλων των συναισθημάτων». Καταφέρνει δε να κρατά μια πιο αμόλυντη οπτική και σύλληψη του περιβάλλοντός του, των μορφών και των σχέσεων που αναπτύσσονται μέσα σε αυτό. Χαρακτηριστικά αναφέρεται η ικανότητα του να πειραματίζεται με τις μορφές αυτές, να τις μεταπλάθει σύμφωνα με την

³⁷ Βλ. Turner, ό.π., Παυλοπούλου, Ι., (επιμ.), *Αγωγή Υγείας και Κλινικές Εφαρμογές Ι*, Φάκελος Σημειώσεων, Μάθημα «Αγωγή Υγείας σε Θέματα Κλινικής Ψυχολογίας Ι», ΠΜΣ «Ψυχολογία και Μ.Μ.Ε., Τμήμα Ψυχολογίας, Πάντειο Πανεπιστήμιο, ακαδημ. Έτος 2006-2007.

προσωπική του αντίληψη, πέραν του ήδη τετριμένου και αποδεκτού πλαισίου ύπαρξής τους³⁸.

Στους καλλιτέχνες, όμως, συναντάται και ένα άλλο φαινόμενο. Η σχέση που έχουν με την ίδια την τέχνη μπορεί να είναι τόσο απόλυτη ώστε να τους επηρεάζει ολοκληρωτικά. Η ενασχόληση με την τέχνη δεν μπορεί να θεωρηθεί ως μια απλή ιδιότητα αποδιδόμενη στο άτομο. Η συγκεκριμένη σχέση δεν εμφανίζεται μόνο ως μια κατάσταση η οποία απασχολεί για παράδειγμα κάποιες ώρες καθημερινά το άτομο, όπως ένα συγκεκριμένο επάγγελμα ή ένα hobby. Ακόμα, δεν καθορίζει απλά τον τρόπο σκέψης του ατόμου, όπως η ενασχόλησή του με διάφορους τομείς της επιστήμης.

Η ταυτότητα του καλλιτέχνη σε κάθε έκφασή της συνδέεται άμεσα με την πηγή ικανοποίησής του. Ο καλλιτέχνης ορίζει τον εαυτό του ως ύπαρξη και ως οντότητα με βάση και σε σχέση με την τέχνη. Πιο συγκεκριμένα ορίζεται από τον τρόπο που ο ίδιος αντιλαμβάνεται την τέχνη – από τα χαρακτηριστικά και τις προεκτάσεις που πιστεύει ότι περικλείονται σ' αυτήν. Εκτός της δυναμικής που ασκείται μέσω αυτής της σχέσης, δεν μπορεί να υπάρξει για το άτομο κανενός άλλου είδους βεβαιότητα.

Η συνειδητοποίηση του γεγονότος πως η εικόνα για την τέχνη αλλά και η τέχνη αυτή καθ' αυτή μπορεί να ορίσει καθολικά τις αντιλήψεις και τον τρόπο σκέψης και ζωής του καλλιτέχνη είναι το μόνο ορατό συμπέρασμα.

Ακόμα όμως και κάτω από αυτές τις συνθήκες, ο τρόπος και το μέγεθος αυτής της επιρροής μπορούν να διαφοροποιούνται ανάλογα με την χρονική περίοδο. Αυτό συμβαίνει αφ' ενός γιατί η τέχνη εξελίσσεται διαρκώς. Δεν αποτελεί μια παγιωμένη κατάσταση που παραμένει ακέραια με το πέρασμα του χρόνου. Αντίθετα, αναγεννάται διαρκώς δίνοντας πάντα καινούργια ερεθίσματα στο άτομο. Αφ' ετέρου, όσο το ίδιο το άτομο αναπτύσσεται, αναδιαμορφώνει συνεχώς την προσωπικότητα και τις θέσεις του. Επόμενο είναι,

³⁸ Haas, M., *Το Έργο Τέχνης – Δοκίμιο για την οντολογία των Έργων*, Ανδρικόπουλος, Π., (μτφρ.), Εκδόσεις Scripta, Αθήνα, 1998, σελ. 62 κ.ε. Ακόμα Nietzsche, Fr., *Η Θέληση για Δύναμη*, (1901), Σαρκάς, Ζ., (μτφρ.), Εκδόσεις Νησίδες, Σκόπελος, 2001.

λοιπόν, η σχέση του με την τέχνη να μεταλλάσσεται είτε να δημιουργείται εκ νέου.

Ποιά όμως είναι αυτή η δύναμη που κινητοποιεί ζωτικά τους ανθρώπους που ασχολούνται με την τέχνη και ποιά τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της ;

Το να προσπαθήσει κάποιος να ορίσει τα παραπάνω με λέξεις, αυτόματα σημαίνει ότι προσπαθεί να το εξηγήσει λογικά – σύμφωνα με τον νου. Το γεγονός αυτό φαινομενικά δεν συγκρούεται με κάποιες από τις μορφές τέχνης, όπως η λογοτεχνία, η ποίηση, ακόμα και το θέατρο, που ενέχουν το λόγο ως βασικό συστατικό στη δομή τους.

Παρ' όλα αυτά δημιουργείται και εδώ μια ουσιαστική αντίφαση. Σε πολλές περιπτώσεις, τα θέματα που πραγματεύονται τα παραπάνω είδη τέχνης δεν άπτονται άμεσα της λογικής και της θεωρίας, αλλά σχετίζονται με τα συναισθήματα και τον ψυχικό κόσμο του ανθρώπου. Συνεπώς είναι εξίσου δύσκολο να εξηγηθούν μέσω κάποιας λεκτικής αναπαράστασης, αφού σημαίνει πως θα έχουν εμποτισθεί από τη λογική σκέψη. Η προσπάθεια που γίνεται δηλαδή για επικοινωνία των συναισθημάτων διαμεσολαβείται από το λόγο και τον νου. Δεν μπορεί λοιπόν ποτέ να είναι μία ακριβής και άμεσα αληθινή προσέγγιση.

Σε άλλες μορφές τέχνης, όπως η ζωγραφική, ο χορός, η μουσική, το κείμενο και οι λέξεις δεν λαμβάνουν κανένα ρόλο ως εκφραστικό μέσο ή λειτουργούν περιορισμένα. Θεωρητικά, φέρνοντας μερικά παραδείγματα, η σκέψη μπορεί να χρησιμοποιηθεί είτε για την κατάλληλη χρήση χρωμάτων (ζωγραφική) είτε για την σωστή τοποθέτηση του σώματος (χορός) είτε για την εύχρη εναρμόνιση των νοτών (μουσική).

Σε αυτές τις μορφές τέχνης υπάρχουν ακόμα περιπτώσεις έργων που δημιουργήθηκαν με βάση τη λογική αλληλουχία και την επαγόμενη κανονικότητα της δομής. Μια μεγάλη μερίδα όμως των καλλιτεχνών έχει ως κύριο μα όχι μοναδικό κριτήριο για την παραγωγή έργου την μη εμπλοκή του λογικού, την όσο το δυνατότερο αδιαμεσολάβητη από τον νου έκφραση.

2.3. Συμπληρωματικές Απόψεις για την Τέχνη

Ο Πλάτωνας μέσα από ένα συγκεκριμένο παράδειγμα προσπαθεί να εξηγήσει την αντίληψή του για την τέχνη. Θέτει λοιπόν πως σε ένα δωμάτιο υπάρχει ένα κρεβάτι κατασκευασμένο από ένα ξυλουργό και ένα άλλο ζωγραφισμένο από το ζωγράφο.

Από τη μια πλευρά ο κατασκευαστής θα αναφερθεί κατά τον Πλάτωνα στην Ιδέα που έχουμε για το αντικείμενο « κρεβάτι» προκειμένου να το παραγάγει. Αντίθετα ο ζωγράφος μπορεί να αρκесθεί στο να σχεδιάσει μερικές πτυχές του κρεβατιού, χρησιμοποιώντας τα υλικά και τα ευρήματα της τέχνης που υπηρετεί. Ο Πλάτωνας, στηριζόμενος όμως σε ένα πραγματιστικό αξίωμα που δηλώνει πως ένα αντικείμενο του οποίου μπορεί να γίνει χρήση είναι ανώτερο από ένα αντικείμενο το οποίο μπορεί μόνο να παρατηρηθεί, καταδικάζει και μείωνει την τέχνη, η οποία με τη σειρά της δεν ακολουθεί την ανάγκη αναφοράς στην Ιδέα του κρεβατιού³⁹.

Ακολουθείται εδώ από τον Πλάτωνα μια ιεράρχηση των τριών εκφάνσεων του εκάστοτε αντικειμένου, εν προκειμένω κρεβατιού. Η πρώτη αφορά στην Ιδέα του κρεβατιού, στο πρωτότυπο, στην ουσιώδη Άποψη, τη μοναδικότητα. Η δεύτερη σχετίζεται με την κατασκευή και χρήση του αντικειμένου και η τρίτη με την απεικόνιση αυτού μέσω της ζωγραφικής^{40 41}.

³⁹ Η «υποτιμητική» στάση του Πλάτωνα προς την τέχνη βασίζεται στο ότι αποτελεί «πρίτον απ' αληθείας», δεν υπηρετεί των υψηλό κόσμο των Ιδεών. Στη σύγχρονη εποχή, διατυπώθηκαν σε σχέση με την προβληματική αυτή, τρία κυρίαρχα «παράδειγματα» για τη λειτουργία της τέχνης: 1) το «φονξιοναλιστικό» παράδειγμα, όπου η τέχνη αποτελεί μέσο για την επίτευξη ενός ανώτερου σκοπού, π.χ. ηθική τελείωση και κοινωνική απελευθέρωση του ανθρώπου (βλ. σοσιαλιστικός ρεαλισμός), 2) το «αισθητιστικό» παράδειγμα, που αντανakλάται π.χ. στη ρομαντική τέχνη και εκδοχή του οποίου αποτελεί το αξίωμα «η τέχνη για την τέχνη» και 3) το ψυχαναλυτικό παράδειγμα όπου η τέχνη έχει εκφραστική λειτουργία, όχι όμως αποκλειστικά με την έννοια της συνειδητής πρόθεσης του καλλιτέχνη.

⁴⁰ Βλ. Haag, όπ.π., σελ. 17 κ. ε.

⁴¹ Ο Πλάτωνας διακρίνει αντίστοιχα και τρεις βαθμίδες παραγωγής: 1) ο θεός, που φροντίζει για την παρουσία της Ιδέας, της Καθαρής Άποψης των Πραγμάτων, 2) ο τεχνίτης, αυτός που φροντίζει για την πιστή και χειροπιαστή αναπαραστάση της Ιδέας μέσω των υλικών, 3) ο ζωγράφος, ο αρνητικός κατά τον Π. παρονομαστής, αφού δεν προσφέρει μια «λανθασμένη» εικόνα της Ιδέας μέσω των χρωμάτων και την ελλειπή του αντίληψη για τα αντικείμενα.

Σε αυτή την περίπτωση ο Πλάτων, δεν λαμβάνει σκόπιμα υπ' όψιν την τέχνη του σχεδίου, την τέχνη του χρώματος, ενώ ακολουθεί πιστά τα βήματα του Σωκράτη, ο οποίος θεωρεί την καλλιτεχνική έκφραση «έναν καθρέφτη που περιφέρεται γύρω από όλες τις αισθήσεις». Σύμφωνα με αυτή την θεωρία ο καλλιτέχνης στο έργο του προβάλλει σαν σε καθρέφτη τα πραγματικά αντικείμενα, τις ουσιώδεις εικόνες. Η τέχνη αυτόματα αποκτά έναν επουσιώδη και δευτερεύοντα ρόλο, ενώ ο καλλιτέχνης εξομοιώνεται με τον καθένα και για την ακρίβεια μπορεί να είναι ο καθένας.

Ο Πλάτωνας υποστηρίζει επομένως πως, αφού η τέχνη είναι μία ασήμαντη σε σχέση με το πραγματικό αναπαραγωγή του «εκ φύσεως», είναι μια απομίμηση της φύσης, μίμηση της Ιδέας. Υπέρμαχος του ρεαλισμού και της λογικής σκέψης, ο Πλάτωνας καταδικάζει την τέχνη, συνδέοντας το χαρακτηριστικό της μίμησης με την παιδικότητα του ατόμου⁴².

Στον αντίποδα, ο Αριστοτέλης σε μια προσπάθεια « νομιμοποίησης της μίμησης» θεωρεί πως το στοιχείο αυτό μέσα σ' ένα έργο τέχνης δεν αποτελεί γεγονός αφύσικο ή απαγορευτικό. Η λειτουργία της μίμησης εμφανίζεται καθημερινά στον τρόπο ζωής και τη συμπεριφορά του ανθρώπου. Η δημιουργία και η ύπαρξη της τέχνης δεν ενεργεί ανταγωνιστικά ως προς τη φύση αλλά συμπληρωματικά και ισότιμα⁴³.

Κατά τον Αριστοτέλη το πραγματικό, το ορατό, αντικατοπτρίζεται μέσα στη τέχνη με τρεις διαφορετικούς τρόπους. Αρχικά, μπορεί να απεικονίζεται ως τέτοιο, υπαρκτό, άλλοτε ως ό,τι λέγεται ότι αυτό είναι και τρίτον όπως θα έπρεπε να είναι. Αν η τρίτη εκδοχή αφορά στην όποση του καλλιτέχνη,

⁴² Ανάμεσα στις θεωρίες που αναπτύχθηκαν για το χώρο της τέχνης, υπήρξαν υποστηρικτές της αντίληψης πως ο καλλιτέχνης και το παιδί συγχέονται, έχοντας ως κοινό χαρακτηριστικό τη μίμηση. Αποτυπώματα στο έργο του καλλιτέχνη θυμίζουν την παιδική έκφραση. Ο P. Picasso τονίζει γλαφυρά: «πέρασα όλη μου τη ζωή για να μάθω να ζωγραφίζω σαν τα παιδιά». Η κατάληξη αυτή προϋποθέτει μια ολόκληρη πορεία γεμάτη εμπειρίες και προσωπικές αναζητήσεις που ενδεχομένως καταλήξει σε αυτό το αποτέλεσμα. Η εκάστοτε οπτική αναπαράσταση ενδεχομένως να ομοιάζει με παιδική και η προσωπικότητα του εκάστοτε καλλιτέχνη είναι πολύ πιθανό να έχει συγκρατήσει πολλά στοιχεία από την παιδικότητά του. Το γεγονός της προσωπικής εξέλιξης και διαμόρφωσης μιας – σχετικά πάντα- υποκειμενικής οπτικής γωνίας διαφοροποιεί κατά πολύ τον όποιο δημιουργό από την ταύπισή του με ένα παιδί.

⁴³ Βλ. Ησαί, ό.π., σελ. 27 κ.ε.

αναφέρεται ίσως και στην προσωπική του έκφραση. Στην αντίληψή του δηλαδή για το «πώς θα έπρεπε να είναι κάτι»⁴⁴.

Στις θεωρίες των Schopenhauer και Hegel τονίζονται ιδιαίτερα η αισθητική της τέχνης όσο και η απόλαυση που απορρέει από αυτή. Απόλαυση για τον αποδέκτη αλλά και για τον δημιουργό. Η τέχνη αποτελεί ένα είδος «εκπαιδευτικού μηχανισμού», προσφέρει γνώση για τη φύση και το πραγματικό. Μια γνώση άμεση και διαισθητική. Με έντονο το στοιχείο της διεισδυτικότητας, η τέχνη καταφέρνει να συλλάβει και να φανερώσει την αλήθεια, πάντα σε ένα πρώτο στάδιο μακριά από τη θεωρητικοποίηση της τελευταίας⁴⁵.

Ο Hegel ακόμα αναφέρει πως με την τέχνη επιτυγχάνεται η σύνδεση, η επικοινωνία του εσωτερικού με το εξωτερικό, του σωματικού με το πνευματικό, της ύλης με το νου. Ανάλογα με το είδος της τέχνης, το ένα επικρατεί έναντι στο άλλο μέσα από μια διαδικασία αλληλεπίδρασης. Το έργο τέχνης εμφανίζεται δηλαδή ως η «ενσάρκωση» της σκέψης, της συναισθηματικής φόρτισης, της έμπνευσης⁴⁶.

Σε μια άλλη προσέγγιση, ο Stravinsky θεωρεί πως «τέχνη με την αληθινή έννοια του όρου» είναι ένας τρόπος να κατασκευάζεις έργα με ορισμένες μεθόδους που έχουν αποκτηθεί είτε από την μαθητεία, είτε από την εφευρετικότητα. Οι μέθοδοι, με τη σειρά τους, δεν είναι άλλο παρά τα προκαθορισμένα εκείνα κανάλια που εξασφαλίζουν την ορθότητα των ενεργειών μας⁴⁷.

Η εξήγηση της τέχνης στο σύνολό της, όσο και ενός έργου ειδικότερα, με μόνο όπλο τη λογική, θα έφθανε μόνο σε αδιέξοδο. Η διαδικασία θα οδηγούσε σε λάθη, καθώς θα έλειπε η λειτουργικότητα του ενστίκτου, του αυθόρμητου.

⁴⁴ όπ.π.

⁴⁵ όπ.π., σελ., 43 κ.ε. Βλέπε ακόμα σχετικά Schopenhauer, Arth., *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Librairie Felix Alcan, Paris, 1912 στο <http://www.scribd.com/doc/8541972/Arthur-Schopenhauer-Le-monde-comme-volonte-et-representation>. Επίσης Hegel, Gr., *Η Αισθητική της Μουσικής*, Τσέτσος, Μ., (μτφρ. – επιμ.), Εκδόσεις Έστια, Αθήνα, 2002, Hegel, Gr. *Εισαγωγή στην Αισθητική*, Βελούδης, Γ., (μτφρ.), Εκδόσεις Πόλις, 2000. Επίσης, Freud, S., Jensen, W., *Γκραντίβα. Το παραλήρημα και τα Όνειρα στην Γκραντίβα*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 1994.

⁴⁶ όπ.π.

⁴⁷ Stravinsky, I., *Μουσική Ποιητική*, (1942), Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 1980.

Κατά τον Stravinsky το ένστικτο του ανθρώπου είναι αλάνθαστο, ενώ αν μας ξεγελούσε απλά δεν θα ήταν ένστικτο.

Η άποψη του συνθέτη που αναφέρεται περισσότερο στη μουσική τέχνη βασίζεται στο ότι ένα έργο τέχνης ούτε δημιουργείται με μοναδικό παράγοντα τη λογική ούτε απευθύνεται μόνο στο λογικό του αποδέκτη. Αποτελεί μια διαδικασία που στόχο έχει την πνευματική και ψυχική επικοινωνία ανάμεσα στο δημιουργό, το έργο και το κοινό, συλλογικά και ατομικά⁴⁸.

2.4. Μια Διαφορετική Γλώσσα Επικοινωνίας. Αντιφάσεις ανάμεσα στην Τέχνη και την Ομιλούμενη Γλώσσα

Με βάση τα παραπάνω, παρατηρείται πώς η τέχνη είναι ουσιαστικά ένα μέσο επικοινωνίας. Μέσω αυτής ο δημιουργός μπορεί να αναπαραστήσει, να σχολιάσει, να καταθέσει την άποψή του, την αντίληψή του για καταστάσεις, γεγονότα, ανθρώπους. Τα ερεθίσματα που προκαλούνται σε αυτόν μεταλλάσσονται και παρουσιάζονται ως ένα δημιούργημα εμποτισμένο από την οπτική γωνία εκείνου που το έχει παραγάγει.

Η τέχνη ως επιλογή τρόπου έκφρασης αντικαθιστά τον λόγο και την ομιλούμενη γλώσσα. Οι αρμονίες, τα χρώματα, η ελεύθερη μεταφορική – υπερρεαλιστική γραφή, η αναπαράσταση χαρακτήρων αντικαθιστούν την καθημερινή ομιλία, την κατάθεση απόψεων μέσα από τις λέξεις.

Τα διάφορα είδη τεχνών, κινούμενα πολλές φορές ανεξάρτητα από τη Γλώσσα, αποτελούν με τη σειρά τους διαφορετικού είδους γλώσσες, διαφορετικά εργαλεία επικοινωνίας του ενός με τον άλλον. Σε κάποια από τα είδη αυτά, η σχέση που υπάρχει με τον λόγο μειώνεται δραματικά, καθώς η μη ανάγκη χρήσης λέξεων δίνει στα νοήματα άλλη ταυτότητα. Για παράδειγμα, ένα αντικείμενο που στην καθημιλούμενη θα ονομαζόταν τραπέζι, με την ματιά

⁴⁸ ό.π.

ενός ζωγράφου μπορεί να ομοιάζει περισσότερο σε αυτό στο οποίο θα αναφερόμασταν ως καράβι ⁴⁹.

Εφ' όσον δεχθούμε πως, μέσω της τέχνης, ο δημιουργός εκφράζει στον έξω κόσμο μια προσωπική κατάθεση σχετικά με καταστάσεις που προκαλούν μια κάποια αντίδραση στον ψυχικό του κόσμο ή την σκέψη του, η τέχνη δεν μπορεί παρά να είναι το εργαλείο, η γλώσσα, το μέσο που χρησιμοποιεί για να αποδώσει αυτήν ακριβώς την αντίδραση.

Η επιλογή αυτή του συγκεκριμένου τρόπου έκφρασης δεν αποκλείεται να κρύβει και την ενδεχόμενη αδυναμία από πλευράς δημιουργού να εκφράσει άμεσα και απροκάλυπτα τα συναισθήματά του. Η αμεσότητα της τέχνης, που μέσα της κρύβει την «καμουφλαρισμένη» έκφραση των συναισθημάτων, καταλήγει πιο «βολική» για τον δημιουργό, καλύπτοντας παράλληλα την ανασφάλεια του τελευταίου να επικοινωνήσει διαπροσωπικά ζητήματα τα οποία καλείται να διαχειριστεί.

Γενικότερα, ο άνθρωπος πάντα χρησιμοποιεί κάποιου είδους μέσα είτε εφευρίσκει καινούργια με στόχο την επικοινωνία των αντιλήψεων και των αισθήσεών του⁵⁰. Μπορεί δε να επικοινωνήσει με τον άλλο, μόνο αν τα μέσα που ο δεύτερος χρησιμοποιεί συμπίπτουν με αυτά του πρώτου. Με ένα απλό παράδειγμα, ένας Βρετανός που δεν επικοινωνεί σε καμία άλλη διάλεκτο δεν θα μπορέσει να συνεννοηθεί μέσω της ομιλούμενης γλώσσας με έναν αντίστοιχο Ινδό. Οι δύο διάλεκτοι ως δύο διαφορετικά μέσα που ενεργοποιούνται για την επίτευξη του ίδιου σκοπού αποτυγχάνουν στο επίπεδο επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων, συνεπώς το επιθυμητό αποτέλεσμα θα διαφέρει πάντα από τον αρχικό στόχο.

⁴⁹ Εμβληματική εκδοχή αυτής της «παράπλανητικής» λειτουργίας της εικαστικής γλώσσας αποτελεί η τέχνη του Magritte. Στο έργο του "Ceci n' est pas une pipe", όπου η φράση «αυτό δεν είναι μια πίπα» αναγράφεται ακριβώς κάτω από τη σχεδόν φωτογραφική αναπαράσταση μιας πίπας, καταδεικνύει ειρωνικά την αυθαίρετη σχέση ανάμεσα στις λέξεις και τα πράγματα. Βλέπε σχετικά και Foucault, M., *Οι Λέξεις και τα Πράγματα*, Εκδόσεις Γνώση, Αθήνα, 1986. Επίσης, Foucault, M., *Η Τάξη του Λόγου*, Εκδόσεις Ηριδανός, Αθήνα.

⁵⁰ Σχετική αναφορά στα εργαλεία, αλλά και τη θεώρηση, μέσω αυτών, της τέχνης ως ενός είδους εργασίας γίνεται στο Fisher, Er., *Η Αναγκαιότητα της Τέχνης*, Χατζιδάκη, Φ., (μτφρ.), Εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα, 2000, σελ. 19 κ.ε.

Αν ως « γλώσσα» καλείται το εκάστοτε εργαλείο με το οποίο το άτομο προσπαθεί και καταφέρνει ενίοτε να εκφραστεί, τότε η ομιλούμενη γλώσσα και η τέχνη αποτελούν δύο διαφορετικές μορφές του ίδιου νομίσματος⁵¹.

Όταν αναφερόμαστε ειδικότερα σε μορφές τέχνης όπως η μουσική, η ζωγραφική και ο χορός, αυτό συμβαίνει λόγω της διαφορετικότητας των εργαλείων που χρησιμοποιούνται με στόχο την έκφραση. Η ομιλούμενη καθορίζεται από τις λέξεις και την νοηματοδότηση που δίνει ο καθένας σε αυτές. Αντίθετα η μουσική καθορίζεται από την αρμονία, τους ήχους, τις νότες, το ηχοχρωματικό πάντρεμα που επιλέγει ψυχοκινητικά ο δημιουργός την εκάστοτε στιγμή. Η ζωγραφική αντίστοιχα λειτουργεί με βάση την παλέτα των χρωμάτων και τον συνδυασμό αυτών, τον συμβολισμό του κάθε χρώματος. Όλες οι παραπάνω λειτουργίες καθορίζονται από τα εκάστοτε πολιτισμικά πλαίσια την κουλτούρα του κάθε τόπου⁵².

Στην ουσία η « εξήγηση» της μουσικής μπορεί να δοθεί μόνο με νότες, μόνο με το ηχητικό αποτέλεσμα που θα επιλέξει κάποιος να δώσει σε ένα δημιούργημα. Η ζωγραφική ακόλουθα μπορεί να αναλυθεί και να κατανοηθεί μόνο μέσα από τα χρώματα. Το ενδεχόμενο αδιέξοδο που προκύπτει στην προσπάθεια ανάλυσης και περιγραφής της τέχνης μέσω της ομιλούμενης γλώσσας οφείλεται στα διαφορετικού τύπου εργαλεία. Σε αντίθεση με την τέχνη, που αποτελεί ένα « ανοιχτό» σύστημα σημείων, μέσα στο οποίο τα καλλιτεχνικά εργαλεία χρησιμοποιούνται ως εναλλακτικά μέσα απόπειρας της όποιας έκφρασης, η πλούσια κατά τα άλλα γλώσσα αρκείται στη χρήση των λέξεων που περιορίζονται στη σηματοδότηση των νοημάτων⁵³.

⁵¹ Όσον αφορά στις σχέσεις της μουσικής με τη γλώσσα βλέπε σχετικά Adorno, Th.W., *Η Κοινωνιολογία της Μουσικής*, Λουπασάκης, Θ., Σαγκριώτης, Γ., Τερζάκης, Φ., (μτφρ.), Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 1997, σελ. 13 – 21.

⁵² Κύρια αναφορά στη μουσική, Copland, A., *Μουσική και Φαντασία*, Γρηγορίου, Μιχ. (μτφρ.), Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 1980, σελ. 29.

⁵³ Σχετικά με τη χρήση των λέξεων, βλ. Τσαλικογλου, Φ., *Ψυχολογία της Καθημερινής Ζωής*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1999, σελ. 222 κ.ε.

3. ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Η Τέχνη ως Απεύθυνση στον Άλλο

3.1. Η Ψυχαναλυτική Θεωρία των Αντικειμενοτρόπων Σχέσεων για Την Τέχνη

3.1.1. Η Έννοια του Μεταβατικού Αντικειμένου

Από τη γέννηση αλλά και καθ' όλη τη διάρκεια της κοινωνικής και προσωπικής ζωής του, το άτομο δημιουργεί και μετεξελίσσει τους δεσμούς του με κάθε τι που τον αφορά. Αυτό μπορεί να είναι η σχέση του με οποιοδήποτε άλλο όν, η ενασχόληση με ζητήματα που τον ενδιαφέρουν, η εμπλοκή του σε καταστάσεις που τον διεγείρουν, τον ενεργοποιούν και, τουλάχιστον θεωρητικά, καλύπτουν τις ανάγκες του.

Μια φυσική τάση του ανθρώπου αποτελεί το γεγονός ότι μπορεί ανα πάσα στιγμή να συνδεθεί συναισθηματικά ή πνευματικά με τους ανθρώπους ή τα ζητήματα που τον απασχολούν. Το φαινόμενο αυτό αποτελεί ως επί το πλείστον μια εσωτερική ανάγκη του ατόμου, η οποία ενδέχεται τόσο να καλύπτει συγκεκριμένες ανασφάλειες όσο και να προσφέρει ικανοποίηση στον πολύπλευρο συναισθηματικό του κόσμο.

Η δυναμική που ασκούν στο άτομο η προσωπική του εμπλοκή σε μια τέτοια σύνδεση μα και οι συναισθηματικές μεταπτώσεις που θα προκληθούν είναι τεράστια. Τα παραπάνω συμπληρώνει η πλασματική ασφάλεια που παρέχεται στο άτομο μέσω της μονιμότητας της επαφής αυτής αλλά και η διατήρηση, πόσο μάλλον η μετεξέλιξη των συναισθημάτων, με το πέρασμα και βίωμα του «κοινού» χρόνου, με το πλήθος των εμπειριών να διογκώνεται.

Με αυτά τα δεδομένα, η απώλεια του έτερου της όποιας σχέσης που συνεπάγεται ρεαλιστικά τη «διακοπή» της επαφής σε πραγματικό χώρο και χρόνο⁵⁴, αποτελεί ένα ισχυρό πρόβλημα, το οποίο θα πρέπει να αντιμετωπισθεί από το ίδιο το άτομο.

Η τάση του ανθρώπου για συναισθηματική δέσμευση, ακόμα και εξάρτηση από το περιβάλλον, δεν εμφανίζεται ξαφνικά σε κάποια ηλικιακή περίοδο, είτε έπειτα από κάποιο τυχαίο γεγονός. Αντίθετα, συνδέεται άρρηκτα με τις πρώτες εμπειρίες του στη ζωή, δομώντας, έστω και πρώιμα, ορισμένα χαρακτηριστικά της προσωπικότητας που θα εξελιχθεί μελλοντικά.

Ο D. Winnicott, άγγλος ψυχαναλυτής και βασικός εκπρόσωπος της ονομαζόμενης *object relations theory* (θεωρίας των αντικειμενοτρόπων σχέσεων), ήδη από το 1951, παρατηρώντας την καθημερινή ζωή ενός βρέφους, εντοπίζει πολύ σημαντικές σχέσεις ανάγκης που αυτό δημιουργεί, ακόμα όμως την απώλεια αυτών των σχέσεων και την προσπάθεια «διαχείρισης» της έλλειψης αυτής⁵⁵.

Οι περισσότερες άμεσες και επιδραστικές σχέσεις που διαμείβονται μεταξύ του βρέφους και του περιβάλλοντός του, κατά τα πρώτα χρόνια της ζωής είναι αυτές με τον οικογενειακό του περίγυρο με αιχμή του δόρατος τους γονείς του.

Το συνεχές και επαναλαμβανόμενο της επαφής, σε συνδυασμό με το μοναδικό και πρωταρχικό ρόλο που παίζουν τα πρόσωπα με τα οποία σχετίζεται το βρέφος, δεν αποτελούν άλλο από μια πανίσχυρη και οριστική εντέλει δυναμική που ασκείται σε αυτό. Ακόμα, καθ' όλα εξίσου σημαντική είναι και η «στιγματιστική» εμπειρία για τον νέο άνθρωπο, είτε αυτή νοείται ως είσοδος στην «πραγματική⁵⁶» ζωή, είτε ως συνέχεια της ήδη υπάρχουσας σχέσης που έχει αναπτύξει με τη μητέρα κατά τη διάρκεια της κύησης.

⁵⁴ Στην ουσία δεν πρόκειται για παύση της σχέσης αφού στο άτομο ενυπάρχει η εσωτερική αναπαράσταση του άλλου, η οποία εξακολουθεί να υφίσταται και έπειτα.

⁵⁵ Winnicott, D., *Transitional Objects and Transitional Phenomena*, στο "Through Pediatrics to Psycho-Analysis", Εκδόσεις Routledge, Λονδίνο, 1992.

⁵⁶ Το βρέφος ως οργανισμός, έχει ήδη να υφίσταται εντός της μητέρας. Ο όρος «πραγματική» που αναφέρεται γιά να χαρακτηρίσει την ζωή, αναφέρεται στη σημασία των ανθρωπίνων σχέσεων που ο άνθρωπος αρχίζει να αναπτύσσει αφού γεννηθεί και έρθει σε επαφή με τους ομοίους του και τον κόσμο γενικότερα.

Ο Winnicott εντοπίζει στην καθημερινότητα της σχέσης βρέφους – μητέρας δύο συγκεκριμένα φαινόμενα, όπου το ένα διαδέχεται το άλλο, χαρακτηριστικά της εξέλιξης της σχέσης αυτής.

Η μητέρα φαίνεται λοιπόν αρχικά να καλύπτει επαρκώς τις όποιες ανάγκες του βρέφους, όντας πάντοτε παρούσα στη φροντίδα του, παρέχοντας τροφή μέσω του στήθους. Σε ένα πρώτο στάδιο το μωρό δεν μπορεί να αντιληφθεί την απουσία της, όταν συμβαίνει. Αυτό οφείλεται κυρίως αφ' ενός στο λίγο χρόνο της καθυστέρησης μέχρι να χρειασθεί να τραφεί ξανά αλλά και στο ότι καλλιεργείται από το ίδιο μια ψευδαίσθηση παντοδυναμίας πάνω στο περιβάλλον του. Το βρέφος θεωρεί πως εκείνο ορίζει τις πιθανές ανάγκες του και πώς θα τις ικανοποιήσει. Ακόμα, αντιλαμβάνεται πως τα μέσα για την κάλυψη των αναγκών αυτών, τα ενορμητικά αντικείμενα, υπόκεινται στον έλεγχό του⁵⁷.

Με την πάροδο του χρόνου, το βρέφος καλείται να εγκαταλείψει τη λανθασμένη αυτή εντύπωση, αφού η μητέρα δεν θα είναι συνεχώς παρούσα να το ικανοποιήσει, για τον οποιονδήποτε λόγο. Τότε είναι που αρχίζει να του αποκαλύπτεται για πρώτη φορά το βίωμα της απώλειας του προσώπου. Της έλλειψης της σχέσης, που συνεπάγεται την αδυναμία κάλυψης μέσω της σχέσης αυτής βασικών αναγκών, όπως η τροφή. Το βρέφος, συνεπώς, μαθαίνει πως εκείνο και η μητέρα αποτελούν δύο ξεχωριστές οντότητες. Το στήθος ως μερικό αντικείμενο και μέσο εκπλήρωσης μιας ανάγκης δεν είναι κατοχή του ίδιου αλλά ανήκει στη μητέρα.

Το ζήτημα που καλείται πλέον το βρέφος να αντιμετωπίσει είναι η απουσία της μητέρας και κατά συνέπεια η απώλεια της σχέσης. Στην προσπάθεια διαχείρισης της έλλειψης αυτής, καταφεύγει σε λύσεις οι οποίες πιθανώς να του εξασφαλίσουν την αναγκαστική αποδοχή και συνήθεια των νέων δεδομένων με πιο ομαλό και λιγότερο τραυματικό τρόπο.

Μια πολύ συνηθισμένη διέξοδος, όπως τονίζει ο Winnicott, είναι το πιπίλισμα του δαχτύλου μετά το θηλασμό ή ακόμα η ανάγκη του βρέφους να

⁵⁷ όπ.π.

προσκολλάται σε αντικείμενα, τα οποία το συνδέουν αισθητηριακά με τη μητέρα, όπως για παράδειγμα την άκρη της κουβέρτας, ένα αρκουδάκι, υφάσματα που μυρίζουν το άρωμά της κ.α⁵⁸.

Σύμφωνα με αυτά τα φαινόμενα, ο Winnicott διέκρινε μια συνέχεια ανάμεσα σε ορισμένες αισθησιο-κινητικές δραστηριότητες που μειώνουν την ένταση και βοηθούν στη χαλάρωση του βρέφους. Ακόμα παρατήρησε σειρά αντικειμένων που αποσκοπούν στη θύμηση του σώματος της μητέρας και ιδιαίτερα του στήθους αυτής. Τα αντικείμενα αυτά δεν αποτελούν μέρος του σώματός του, αλλά λόγω των ιδιοτεροτήτων τους ικανοποιούν την ανάγκη του βρέφους⁵⁹.

Κοινό σημείο των μέσων αυτών που χρησιμοποιεί το βρέφος αποτελεί ο καθορισμός και η τοποθέτησή τους σε μια ζώνη ενδιάμεση της εξωτερικής και της υποκειμενικής πραγματικότητας. Μέσω της κατάστασης αυτής που ονομάστηκε από το Winnicott «μεταβατική», επιτυγχάνεται η επικοινωνία ανάμεσα σε δύο διαφορετικούς κόσμους και η αφομοίωση στοιχείων του ενός από τον άλλο.

Τα μεταβατικά αυτά αντικείμενα βρίσκονται ουσιαστικά στα όρια του Εγώ και του μη Εγώ, καθώς δεν πρόκειται ούτε για ψευδαισθησιακές εικόνες, ούτε όμως για αντικείμενα που επενδύονται από το βρέφος μόνο για τα «αντικειμενικά» χαρακτηριστικά που διαθέτουν.

3.1.2. Η Τέχνη ως Μεταβατικός Χώρος στον Πολιτισμό

Το μεταβατικό αντικείμενο, όταν χρησιμοποιείται ως τέτοιο από το άτομο, έχει μια συγκεκριμένη αποστολή. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, στην περίπτωση του βρέφους, παρέχει και εξασφαλίζει την απαραίτητη ασφάλεια για ένα διάστημα ώστε σταδιακά αυτό να αποδεχθεί πως δεν αποτελεί ένα ενιαίο σώμα ή σύνολο με τη μητέρα, χωρίς να νιώθει ταυτόχρονα ριζικά αποκομμένο από το μητρικό σώμα.

⁵⁸ ό.π.

⁵⁹ ό.π.

Σύμφωνα με τον Winnicott, όμως, η έννοια του μεταβατικού αντικειμένου δεν εμφανίζεται μόνο κατά τα πρώτα στάδια ανάπτυξης και εξέλιξης του ψυχισμού των παιδιών. Διοχετεύεται αντίθετα και σε άλλους χώρους που απασχολούν τον άνθρωπο καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του, όπως η θρησκεία, η επιστήμη, η τέχνη. Στον τομέα της τέχνης, η καλλιτεχνική δημιουργία, το έργο, είναι το αντικείμενο που θα αναζητήσει ενδεχομένως ο άνθρωπος, όντας στη διαδικασία να μετριάσει την όποια απώλεια.

Από την πλευρά του δημιουργού αρχικά, το έργο συλλαμβάνεται σε πρωτόλεια μορφή βασιζόμενο σε ορισμένα ερεθίσματα που επιδρούν στον καλλιτέχνη. Η έμπνευση αναδύεται, μέσα από διεργασίες στον ψυχοσυναισθηματικό αλλά και λογικό κόσμο του δημιουργού, από τις πνευματικές αντιδράσεις που του έχουν προκαλέσει γεγονότα και καταστάσεις που τον συγκινούν και τον απασχολούν.

Ως αντίδραση σε όσα συμβαίνουν ανάμεσα στο εσωτερικό του και την εξωτερική πραγματικότητα, στην προσπάθεια διαχείρισης μιας ενδεχόμενης απώλειας ενός προσώπου είτε μιας συναισθηματικής ιδιαίτερης κατάστασης, ο άνθρωπος μπορεί να «καταφύγει» στην καλλιτεχνική δημιουργία, ώστε να εξασφαλίσει τη μερική ικανοποίηση που χρειάζεται για να προχωρήσει στο στάδιο της αποδοχής.

Ο δημιουργός έχει την ευκαιρία να αντλήσει στοιχεία από την ίδια την τέχνη, αλλά και να διοχετεύσει στο έργο του χαρακτηριστικά, έτσι ώστε αυτό να μορφοποιηθεί «ανάλογα» με την ανάγκη την οποία επιθυμεί να καλύψει. Εδώ η τέχνη εμφανίζεται ως μια εναλλακτική δράση, ως ένας μεταβατικός χώρος όπου ο καλλιτέχνης μπορεί να υπάρξει, βρίσκοντας διέξοδο από την αδυναμία και τη δυσκολία αντιμετώπισης ζητημάτων που προκύπτουν στην προσωπική του πραγματικότητα.

Το έργο τέχνης, που λαμβάνει πλέον το ρόλο του μεταβατικού αντικειμένου, δεν είναι κάτι που προϋπάρχει διαθέτοντας ήδη μια σειρά από χαρακτηριστικά κοινώς αποδεκτά. Συμβαίνει, αντίθετα, μια εξ' αρχής δημιουργία του

αντικειμένου με αίτιο και σκοπό ταυτόχρονα την μοναδική ιδιότητα αυτού να λειτουργεί ως μεταβατικό.

Σε αυτό το επίπεδο, η επικοινωνία που επιδιώκεται ανάμεσα στην υποκειμενική πραγματικότητα και το εξωτερικό από τον άνθρωπο περιβάλλον πηγάζει και δημιουργείται από τον ίδιο. Σαφώς, η άρρηκτη και αλληλεπιδραστική σχέση με την τέχνη παίζει εξέχοντα ρόλο εκ προοιμίου στην προσπάθεια αυτή.

Κατά συνέπεια, η δημιουργία του μεταβατικού αντικειμένου δεν προκύπτει εκ του μηδενός αλλά από μια σειρά αιτίων που σχετίζονται με το περιβάλλον, την προσωπική μνήμη και ιστορία του δημιουργού. Τα χαρακτηριστικά αυτά εγγράφονται στο εσωτερικό του καλλιτέχνη, σκιαγραφώντας το πλαίσιο μέσα στο οποίο εκείνος τελικά θα εκφρασθεί, αποτελώντας παράλληλα και τα κύρια εφελκύσματα αυτής ακριβώς της ανάγκης για έκφραση. Η εξέλιξη αυτού του μεταβατικού χώρου της τέχνης οφείλεται στη μοναδικότητα της κίνησης του καλλιτέχνη να δομήσει εξ αρχής το μέσο που θα κορέσει έστω και κατά το δυνατόν τις ανικανοποίητες ανάγκες του.

Πρόσθετα, δεν πρέπει να παραβλεφθεί το γεγονός πως οι δημιουργοί σε πολλές περιπτώσεις δυσκολεύονται να συμβαδίσουν με τα χαρακτηριστικά που έχουν δοθεί στην εξωτερική τους πραγματικότητα. Η αλήθεια του κοινωνικού περιβάλλοντος αντιτίθεται με τις προσωπικές τους αντιλήψεις και την κοσμοθεωρία. Η διάψευση που προέρχεται από την εξωτερική πραγματικότητα ωθεί το δημιουργό σε πολλές περιπτώσεις να επενδύσει το έργο του με τα στοιχεία εκείνα που εξυπηρετούν και ικανοποιούν τη δική του αλήθεια.

Τα στοιχεία που προκύπτουν ουσιαστικά από τη φαντασία του καλλιτέχνη – ή καλύτερα από τη μετουσίωση των πληροφοριών και ερεθισμάτων που έχει δεχθεί από το περιβάλλον του – εμφανίζονται στο έργο ως «δια μαγείας»⁶⁰. Δίχως δηλαδή να εφορμούν από κάποιο φαινομενικά κοινώς αποδεκτό ή μέσα σε ένα ορισμένο πλαίσιο αντικειμενικό γεγονός. Πηγάζουν όμως μέσα από την

⁶⁰ Βλ. Fisher, ό.π., σελ. 13-15.

προσωπική κοσμοθεωρία του ατόμου που αμφισβητεί τα καθ' ημάς και ανάγει την πραγματικότητα σε μια διαφορετική σφαίρα, δίνοντάς της τα χαρακτηριστικά που εκείνος επιθυμεί.

Γενικότερα, ο άνθρωπος μπορεί να βρει στην τέχνη ένα δυνητικό χώρο ελευθερίας. Η ανάγκη του να διαχειρισθεί την όποια απώλεια, ή ακόμα και τις προσωπικές του ανησυχίες, ψάχνει πάντοτε πιθανούς τρόπους για να καλυφθεί. Η τέχνη, ως ένας χώρος όπου τα αντικείμενα και οι έννοιες υπερεπενδύονται από τον καθένα βάσει της αισθητικής και της εμπειρίας, προσφέρεται ως πλαίσιο επικοινωνίας ανάμεσα στο πραγματικό και το φανταστικό.

Η προτίμηση του ανθρώπου στο ένα ή το άλλο είδος τέχνης και τις αντίστοιχες μορφές προκύπτει ακόμα από τις προτιμήσεις και αδυναμίες του καθενός. Συνδέονται άμεσα, ακόμα, με τη σημαντικότητα που έχουν αποκτήσει για τον άνθρωπο, βασικά μερικά αντικείμενα όπως ο ήχος (κατ' επέκταση η φωνή), το βλέμμα, η κίνηση.

Η μεταμόρφωση ενός αντικειμένου σε μεταβατικό, ή ακόμα η θεώρησή του ως τέτοιο, είναι μια δραστηριότητα συμβολική, η οποία εμφανίζεται κατ' αρχάς στα πρώτα στάδια του ψυχισμού. Δεν παραμένει μονάχα σε αυτή την κλίμακα, καθώς η ανάγκη για συμφιλίωση με την πραγματικότητα και η αποδοχή διαταρακτικών καταστάσεων είναι ζητήματα που το άτομο καλείται να αντιμετωπίζει συνεχώς στην προσωπική του πορεία.

Τα μεταβατικά αντικείμενα, που χρησιμοποιούνται στην παιδική ηλικία αλλά και αντίστοιχα στη μετέπειτα εξέλιξη του ανθρώπου, όπως και τα πλαίσια που αυτός δημιουργεί για να μπορέσει να υπάρξει, ανήκουν ταυτόχρονα στον εσωτερικό και εξωτερικό του κόσμο. Μπορούν με άλλα λόγια να γίνουν αντιληπτά μέσω των αισθήσεων, έξω από τη φαντασία του. Η υπερεπένδυσή τους όμως φαντασικά από το βρέφος, το άτομο, τους προσδίδει μια ξεχωριστή συναισθηματική αξία και θέση στην ψυχική του ζωή.

Μια διαφορά που μπορεί να εντοπιστεί ανάμεσα στο χώρο της τέχνης και τον παιδικό ψυχισμό, λαμβάνοντας υπόψη τη θεωρία του Winnicott, σχετίζεται

με την «από – επένδυση» ή μη, των αντικειμένων μετά τη λειτουργία που επιτελούν ως μεταβατικά.

Στην περίπτωση του βρέφους, όταν εκείνο αποδεχθεί την απώλεια της φυσικής εγγύτητας με τη μητέρα και την συγκρότηση της εσωτερικής αναπαράστασης, το μεταβατικό αντικείμενο αποκτά ξανά τα αρχικά του χαρακτηριστικά, θεωρούμενο πλέον ως κοινό αντικείμενο με κοινώς αποδεκτά χαρακτηριστικά και αντίστοιχη χρήση.

Στο χώρο της τέχνης, αντίθετα, όπως και στα ίδια τα έργα, ή διττή τους λειτουργία και η μοναδικότητά τους για τον καθένα, όσον αφορά στην ερμηνεία και τη ιδιαίτερη σημασία που αποκτούν για τον συναισθηματικό κόσμο, δεν παύουν να ισχύουν. Ο χώρος της τέχνης διατηρεί αυτό τον μεταβατικό χαρακτήρα και αποτελεί ένα κοινό τόπο συνεύρεσης, επικοινωνίας και διαδραστικότητας για τους ανθρώπους, τόσο κοινωνικά όσο και διαπροσωπικά.

3.2. Από τον Δημιουργό στον Αποδέκτη. Μια Ανθρώπινη Προσέγγιση

3.2.1. Η Απεύθυνση του Έργου και η Ερμηνεία του από τον Αποδέκτη

Η παραγωγή ενός έργου τέχνης ως μια πράξη από τον καλλιτέχνη αναμφίβολα μπορεί να χαρακτηριστεί ως δημιουργική, εκφραστική. Το άτομο ερευνά τους τρόπους με τους οποίους θα μεταδώσει τις σκέψεις και τα διαμειβόμενα του εσωτερικού του κόσμου σε μια μορφή, έξω από αυτόν. Το έργο αποτελεί μια τέτοια μορφή, η οποία έχει την αφετηρία της στο άτομο, καταλήγει όμως να αποκτά δική του οντότητα, συνυφασμένη πάντα με την κινητήρια δύναμη που ώθησε τον δημιουργό να εκφραστεί^{61 62}.

⁶¹ Βλ. σχετικά τη θεωρία που διατυπώνει ο Eco για το «ανοιχτό έργο». Eco, Um., *L'oeuvre ouverte*, Editions du Seuil, Paris, 1965.

⁶² Σύμφωνα με τον Heidegger, η καλλιτεχνική δημιουργία λαμβάνει έναν ακόμα σημαντικό ρόλο. Προσπαθεί να προσεγγίσει τη σύγκρουση ανάμεσα στη γη και τον κόσμο, ανάμεσα στην εξήγηση και ανάλυση των μορφών υπέρ του σημαίνοντος (κόσμος) και την ανάγκη για εξάλειψη αυτών των μορφών και την ανάδυση των συμβόλων (γη). Ο άνθρωπος δηλαδή, έρχεται να

Η κάθε πράξη του ανθρώπου όμως, ανεξάρτητα από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που φέρει, έχει πάντα μια απεύθυνση. Το έργο, ως μια ανθρώπινη πράξη, απευθυνόμενο στη δική του γλώσσα, έχει ως στόχο να επικοινωνήσει στον άλλο την άποψη, την οπτική του δημιουργού⁶³. Η προβληματική που έχει αναπτυχθεί ανά τους αιώνες σχετικά με το κοινό στην τέχνη, τον αποδέκτη του έργου, ξεκινά από την ανάγκη καθορισμού του από τον καλλιτέχνη.

Η σχέση του εκάστοτε καλλιτέχνη με τον κόσμο, με τους αποδέκτες του έργου του, έχει ως παρανομαστή το ίδιο το έργο. Το έργο λειτουργεί ως μέσο, ως δίαυλος επικοινωνίας, ως η γλώσσα του καλλιτέχνη, μέσω της οποίας απευθύνεται τόσο στον εαυτό του όσο και στον αποδέκτη. Ως εφελτήριο, βέβαια, κατανοείται η ανάγκη του καλλιτέχνη να επικοινωνήσει με τους ανθρώπους. Εξωτερικεύοντας αρχικά και αποτυπώνοντας τελικά θέματα που ο ίδιος διαπραγματεύεται στο εσωτερικό του, καλεί εν μέρει τον αποδέκτη να πάρει θέση απέναντί του και απέναντι στο έργο, ή αλλιώς να σχετισθεί μαζί του.

Η εξωτερίκευση αυτή του καλλιτέχνη δεν έχει να κάνει πάντα και απόλυτα με τον αποδέκτη του έργου. Η διαδικασία του να δημιουργήσει κάτι λειτουργεί εν πολλοίς λυτρωτικά για τον ίδιο, αφού το φορτίο που κουβαλά μέσα του αποτυπώνεται στον εξωτερικό κόσμο, συνεπώς κατά μια έννοια εκτονώνεται και η εσωτερική του ένταση. Με την αποτύπωση αυτή και τη δημιουργία που απορρέει από πνευματικές και όχι μόνο διεργασίες, η αίσθηση και η ένταση του καλλιτέχνη διατηρούνται. Το αίσθημα και το αίτιο που τον οδήγησαν στην παραγωγή ενός έργου παραμένουν ζωντανά με την αναπαραγωγή του έργου, παρά την αρχική εκτόνωση που υφίστανται κατά τη δημιουργία του.

Αν και αποτελεί πνευματικό δημιούργημα του ατόμου, το έργο τέχνης, από τη στιγμή που επικοινωνείται με το κοινό και με το πέρασμα του χρόνου αποκτά μια δική του ξεχωριστή ιδιότητα. Το ίδιο το έργο πλέον αποκτά μια άμεση σχέση

αποκαλύψει τη διαμάχη ανάμεσα στο πρόδηλο, το προσδό και το κεκαλυμμένο, το υποδηλούμενο, σε μια προσπάθεια να τα συγκεράσει. Βλ. σχετικά Ησαρ, όπ.π., σελ. 73-74.

⁶³όπ.π., σελ. 77

με τον αποδέκτη, ξεπερνώντας σε πολλές περιπτώσεις και τη σχέση δημιουργού-αποδέκτη⁶⁴.

Η πολυσχιδής αυτή κατάσταση και η αμφίδρομη σχέση που δημιουργείται θα μπορούσε να παραλληλιστεί με ένα από τα βασικά σχήματα που ισχύουν και στις αρχές της διαπροσωπικής και μαζικής επικοινωνίας εν γένει. Έτσι, αναλύοντας το σχήμα πομπός – μήνυμα – δέκτης διακρίνεται στη θέση του πομπού ο δημιουργός, το έργο τέχνης ως μήνυμα και προϊόν επικοινωνίας, το κοινό ως αποδέκτης. Σε μια δεύτερη ανάγνωση και εξ απτίας της επαφής και στοιχείων που επικοινωνούνται από το έργο στον αποδέκτη, η τέχνη αποτελεί κατά μια έννοια αυτούσια, ένα γνήσιο πομπό πολύπλευρων και ποικιλόμορφων μηνυμάτων.

Μια έντονη προβληματική ανακυκλώνεται με τα χρόνια σχετικά με τον ρόλο του κοινού ως αποδέκτη της τέχνης και κατά πόσο αυτό μπορεί να κατανόησει τα βαθύτερα νοήματα, αν και εφ' όσον υπάρχουν, των διαφορετικών ειδών και ρευμάτων στη τέχνη. Σχετικά, ένας από τους πρώτους και κυριότερους παράγοντες που συμβάλλουν στην προτίμηση ενός έργου έναντι κάποιου άλλου είναι η αισθητική του. Συνήθως, ο αποδέκτης έχει την τάση να απορρίπτει ένα έργο τελείως διαφορετικής αισθητικής. Όμως, δεν είναι λίγες οι φορές που το έργο -ακόμα και αν δε συνάδει με το προσωπικό γούστο του αποδέκτη- κεντρίζει το ενδιαφέρον του γιατί ενδεχομένως ανακινεί τα μύχια της ψυχής του.

Το έργο λοιπόν, που θα προσελκύσει τον άνθρωπο και θα τον κάνει να ενδιαφερθεί, να το προσέξει, να το αναλύσει, ενδεχομένως να ανταποκρίνεται και σε δικούς του προβληματισμούς -που είτε είχε μπορέσει είτε όχι να εξωτερικεύσει ο ίδιος μέχρι τότε- και σκέψεις του που γεννήθηκαν, έχοντας ως αφορμή το ίδιο το έργο και τη θεματολογία του. Άλλωστε, σύμφωνα με τη γνωστική ψυχολογία και το μοντέλο των Atkinson & Shiffrin, μία πληροφορία αποκτά νόημα από τη στιγμή που το υποκείμενο εστιάζει την προσοχή του σε

⁶⁴ Βλ. σχετικά, Copland, A., όπ.π., σελ. 28.

αυτή⁶⁵. Ή αλλιώς θα ισχυριζόταν κανείς ότι η έννοια της προσοχής είναι στενά συνδεδεμένη με το νόημα των πληροφοριών και είναι συνεπώς αυτονόητο ότι οι πληροφορίες που έλκουν την προσοχή του υποκειμένου είναι εκείνες που περιέχουν κάποιο προσωπικό νόημα. Για παράδειγμα, ένας άνθρωπος είναι σε θέση να ακούσει το όνομά του από την άλλη πλευρά ενός θορυβώδους χώρου ενώ του ξεφεύγουν πληροφορίες από τα λεγόμενα του διπλανού του, γεγονός που αποδεικνύει αυτήν ακριβώς τη συσχέτιση προσοχής και προσωπικού νοήματος.

Μεγάλη μερίδα των ατόμων που ασχολούνται με την τέχνη, είτε παράγοντάς τη, είτε αποκτώντας μια πιο ολοκληρωμένη γνώση και εμπειρία γύρω από κάποιο είδος αυτής, υποστηρίζουν πως είναι παράλογο να πιστεύουμε ότι όλα τα έργα τέχνης απευθύνονται σε όλη τη γκάμα του κοινού, στο σύνολό του. Η αλήθεια είναι πως αν κάποιος δεν έχει γνώση των εργαλείων, της παράδοσης και της πορείας ενός καλλιτεχνικού ρεύματος είναι δύσκολο να κατανοήσει αυτό που εισπράττει ως ερέθισμα. Θα δημιουργούνται πάντοτε συνθήκες και απεικονίσεις που θα μοιάζουν αναίτιες και ανούσιες.

Ένα έργο, βέβαια, μπορεί να σημαδεύσει και να ανακινήσει κατευθείαν το συγκινησιακό κόσμο του αποδέκτη. Ανακαλώντας μνημονικά ίχνη, ο αποδέκτης συνδέει το έργο με προσωπικές του εμπειρίες και συναισθήματα, δημιουργώντας έτσι γι' αυτόν μια παράξενη αλλά πολύ στενή σχέση με το ίδιο το έργο. Οι έντονες αντιδράσεις που ένα έργο μπορεί να προκαλέσει στο άτομο έχουν να κάνουν τόσο με τους συνειρμούς και τις σκέψεις με τις οποίες το άτομο συνειδητά συνδέει το έργο, όσο και με τις διεργασίες που λαμβάνουν χώρα στο ασυνείδητο, ευαισθητοποιώντας το άτομο για ένα έργο -χωρίς απαραίτητα να του γίνεται γνωστός και ο λόγος για τον οποίον συμβαίνει αυτό.

Σχετικά με τα ποικίλα είδη σύγχρονων τρόπων ζωής, το βιοτικό επίπεδο των ανθρώπων, τα ενδιαφέροντα και τις προσωπικές τους αντιλήψεις, είναι

⁶⁵Ντάβου, Μ., *Οι Διεργασίες της Σκέψης στην Εποχή της Πληροφορίας, Θέματα Γνωστικής Ψυχολογίας και Επικοινωνίας*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2000.

πιθανό να συμπεράνει κανείς ότι ένα συγκεκριμένο είδος τέχνης θα συγκινήσει την μία ομάδα ατόμων ή την άλλη.

Παραδείγματος χάρη, ένα παραδοσιακό μουσικό κομμάτι ενδέχεται να έχει περισσότερη απήχηση σε άτομα που ζουν ή έχουν περάσει μέρος της ζωής τους στην επαρχία. Οι συνθήκες διαβίωσης είναι διαφορετικές, τα άτομα έρχονται πολύ περισσότερο κοντά με την λαϊκή τοπική μουσική, η οποία γίνεται μέρος της καθημερινότητάς τους. Συνοδεύει όλες τις συλλογικές εκδηλώσεις, δίνοντας έτσι την ευκαιρία στα άτομα να την εξερευνήσουν, έχοντας αποκτήσει πληθώρα ακουσμάτων.

Σχετικά με τα παραπάνω, ένας αστός που συνηθίζει σ' ένα τελείως διαφορετικό περιβάλλον είναι δυσκολότερο να αποκτήσει μια ιδιαίτερη σχέση με την παραδοσιακή μουσική, αφού η τελευταία δεν εντάσσεται τόσο άμεσα στη ζωή και τα βιώματά του. Αυτό δεν σημαίνει όμως πως δεν είναι ικανή μια τέτοια τέχνη να του προκαλέσει την ανάγκη να την παρακολουθεί.

Η πράξη της ερμηνείας και της κατανόησης ενός έργου ενέχει τη γνώση που διαθέτει το άτομο για τον κόσμο γενικά, συνεπώς το νόημα της επικοινωνίας με το έργο εξαρτάται θεμελιωδώς από αυτή τη γνώση. Σύμφωνα με τη γνωστική ψυχολογία και τον Anderson, οι γνωστικές και οι συναισθηματικές δομές που «φέρνει» ο «αναγνώστης» σε ένα έργο είναι καθοριστικότερες για την κατανόηση από τις δομές που υπάρχουν εντός του έργου. Και όπως υποστηρίζει και ο Kintsch (1982), μόνο όταν ο αναγνώστης καταφέρνει να δημιουργήσει μία ανταπόκριση μεταξύ των συναφών σχημάτων που διαθέτει και των δεδομένων ενός μηνύματος, έχει την αίσθηση ότι το μήνυμα έχει γίνει κατανοητό⁶⁶.

Ο αποδέκτης, ασχολούμενος με την θεωρία και την πορεία της τέχνης, μπορεί πολύ πιο εύκολα και άμεσα να συνδυάσει τα ερεθίσματα που δέχεται με το πολιτισμικό και ιστορικό περιβάλλον του έργου τέχνης, με τις κοινωνικό-πολιτικές συνθήκες που ίσχυαν κατά την περίοδο που δημιουργείτο το έργο. Επίσης, έχοντας ξανασυναντήσει έργο παρόμοιας ή της ίδιας μορφής τέχνης, ή

⁶⁶ όπ.π.

ακόμα της ίδιας χρονικής περιόδου, ενδέχεται να δημιουργήσει τις απαραίτητες- έστω και αυθαίρετες- συνδέσεις ώστε να συγκινηθεί κατά κάποιο τρόπο από ένα έργο.

Λόγω αφ' ενός της διαφορετικότητας και της μοναδικότητας των ατόμων που απαρτίζουν το κοινό, και αφ' ετέρου της πολυπλοκότητας του εκάστοτε έργου τέχνης, μπορούν να δομηθούν ερμηνείες άκρως αντίθετες μεταξύ τους, άλλες όμοιες, ενίοτε με πολλά κοινά χαρακτηριστικά.

Το έντονο στοιχείο του συμβολισμού και της αλληγορίας, που κατακλύζει πολλά από τα καλλιτεχνικά ρεύματα, επιτρέπει στον αποδέκτη το συσχετισμό όλου του έργου, ή μέρους αυτού, με πολύ μεγάλο εύρος καταστάσεων ή συναισθημάτων. Οι «επιλογές» αυτού που καλείται να ερμηνεύσει, να νοηματοδοτήσει ένα έργο δεν σταματούν κάπου, αφού δυνητικά η όποια έκφραση της τέχνης ενδέχεται να συμβολίζει για τον δημιουργό το οτιδήποτε. Από όπου και αν έχει προέλθει η έμπνευση του δημιουργού, όπου και αν αυτή αποσκοπεί με τη μετουσίωσή της σε έργο τέχνης, τίποτε δεν εμποδίζει τον αποδέκτη να ακολουθήσει τη δική του ερμηνευτική του πορεία και να καταλήξει σε συμπεράσματα που μεταξύ άλλων του προκαλούν κάποιο ερέθισμα ή απλώς τον αφορούν, βρίσκοντας μια σύνδεση μεταξύ του εαυτού του και του έργου.

Ανεξάρτητα όμως με ορθολογικούς ή μη τρόπους εξήγησης ενός έργου τέχνης, το τελευταίο καταφέρνει δυνητικά να προσεγγίσει τον δέκτη, διεγείροντας πραγματικά το πνεύμα και τον ψυχισμό του.

Σχετικά, ο Fisher τοποθετείται παρατηρώντας πως ο άνθρωπος επιδιώκει συνεχώς να απομακρύνεται από την «μερικότητα της ατομικής του ζωής», στοχεύοντας πάντα στην ολοκλήρωση, την τελείωση. Απαντώντας δε στο ερώτημα που ο ίδιος θέτει όσον αφορά στη σχέση του ανθρώπου με την τέχνη «Γιατί από κρινόμαστε στην 'μη πραγματικότητα' σαν να ήταν μια πραγματικότητα έντονότερη;», θεωρεί πως το άτομο «ενώνει στην τέχνη το

περιορισμένο του 'εγώ' με μια κοινοτική ύπαρξη, κάνει κοινωνική την ατομικότητά του»⁶⁷.

Σε άλλες περιπτώσεις, έχει φανερωθεί πως συγκεκριμένη μερίδα του κοινού μπορεί να αντιμετωπίζει μια μορφή τέχνης ως εναλλακτικό μέσο διασκέδασης, που λόγω μιας κοινωνικής κατασκευής έχει ουσιαστικά ορισθεί ως τρόπος ψυχαγωγίας. Δημιουργείται συνεπώς μια κατηγοριοποίηση της μορφής αυτής της τέχνης στην οποία δίνεται μια ορισμένη ταυτότητα. Η ταυτότητα αυτή αποτελεί στην ουσία ελλιπή ή μερική περιγραφή του έργου. Αυτό συμβαίνει απλούστατα διότι μια άλλη μερίδα του κοινού ενδέχεται να ορίζει την ίδια ακριβώς μορφή τέχνης με διαφορετικό τρόπο, εκτιμώντας σε αυτήν ποικίλα χαρακτηριστικά, θεωρώντας τη δε ως μέσο για την εκπλήρωση άλλων σκοπών.

3.2.2. Η Έννοια του «Κοινού» στην Τέχνη

Ένα άλλο μεγάλο ζήτημα σχετίζεται επίσης με το αν το κοινό αποτελεί τελικά έναν ενιαίο κορμό, δεν διαχωρίζεται δηλαδή σε κατηγοριοποιήσεις, ή αν μέσα από το σύνολο των ατόμων μπορεί να καταδειχτεί η ύπαρξη επί μέρους κοινών αναλόγως με το είδος ή τη μορφή τέχνης στην οποία αναφερόμαστε κάθε φορά.

Οι κατηγοριοποιήσεις σε καλλιτεχνικά ρεύματα, που προκύπτουν από τα όμοια ή διαφορετικά χαρακτηριστικά τα οποία παρατηρούνται μεταξύ των έργων τέχνης, ακολουθούνται αναλόγως και στην περίπτωση του κοινού. Πιο συγκεκριμένα, όπως συμβαίνει η μουσική να τεμαχίζεται σε είδη τα οποία βαφτίζονται με συγκεκριμένες ταυτότητες που προσπαθούν μάταια τις περισσότερες φορές να περιγράψουν την ουσία της ίδιας της τέχνης, αναλόγως κατηγοριοποιούνται και οι άνθρωποι σε διαφόρων ειδών ακροατήρια.

Η ανάγκη του ανθρώπου να δώσει ταυτότητα στο κάθε τι που τον περιβάλλει έτσι ώστε να μπορέσει να καθορίσει την ύπαρξή του απέναντι στον

⁶⁷Βλ. Fisher, όπ.π., σελ. 6-7.

κόσμο και το γίνεσθαι, τον οδηγεί πολλές φορές σε αυθαίρετα και ελλιπή συμπεράσματα. Το επονομαζόμενο «κοινό» προφανώς και δεν αποτελεί ένα αδιαίρετο και ενιαίο σύνολο, αφού απαρτίζεται από πολλές διαφορετικές και ξεχωριστές μονάδες.

Η ανάγκη που προσπαθεί ο δημιουργός να εκπληρώσει παράγοντας ένα έργο τέχνης είναι αυτή της επικοινωνίας με τον άλλον, φανταστικό ή πραγματικό αποδέκτη. Μέσω του έργου επιδιώκεται στην ουσία μια κάποιου άλλου είδους διαπροσωπική σχέση με τον άλλο και όχι με μια μάζα ανθρώπων που αντιμετωπίζεται ως τέτοια. Το γεγονός ότι ο καλλιτέχνης μέσω της δημιουργίας του καταφέρνει να αποκτήσει αυτή την υπερβατική επαφή με περισσότερους ανθρώπους, να συναντηθεί τελικά μαζί τους σε έναν κοινό τόπο προβληματισμού και προσωπικών αναζητήσεων, δημιουργεί την έννοια του κοινού αισθήματος που εκφράζει τους συγκεκριμένους ανθρώπους.

Κανείς δεν μπορεί να ισχυρισθεί με ακρίβεια πως ένα συγκεκριμένο έργο προκαλεί τις ίδιες αντιδράσεις σε κάποιους ανθρώπους ώστε να προκύψει η ένταξη τους στην οποιαδήποτε κατηγορία⁶⁸. Ως αίτιες αυτής της διαπίστωσης διακρίνονται τόσο η ιδιαιτερότητα που φέρει κάθε ξεχωριστή προσωπικότητα όσο και η αποτυχία του λόγου να εκφέρει με ακρίβεια αυτούσιες τις παρορμήσεις και τους συνειρμούς που εκτυλίσσονται στο εσωτερικό του ανθρώπου.

Για τον άνθρωπο βέβαια αποτελεί μεγάλη ανακούφιση το ότι, όπως εκείνος, υπάρχουν και άλλοι που μπορούν να βρουν κοινά σημεία επαφής και επικοινωνίας με το ίδιο έργο και το δημιουργό του. Το στοιχείο αυτό λειτουργεί ως μια κάποια επιβεβαίωση αυτών που ο αποδέκτης νοιώθει, νομιμοποιώντας παράλληλα στον νου του τα όσα προκαλεί μια συγκεκριμένη μορφή έκφρασης. Πάντα όμως το κυρίαρχο χαρακτηριστικό είναι η ίδια ανακίνηση του εσωτερικού του κόσμου. Το ζητούμενο για τον αποδέκτη, και αυτό που τον ξεχωρίζει από κάποιον όμοιό του, είναι ο ιδιαίτερος τρόπος με τον οποίο ένα

⁶⁸ Βλ. Copland, A., όπ.π.

έργο καταφέρνει να τον συγκινήσει, ώστε να κατανοήσει βαθύτερα τον ίδιο του τον ψυχικό και πνευματικό κόσμο.

3.2.3. Λόγοι που Ωθούν το Κοινό να Ασχοληθεί με τη Ζωή των Καλλιτεχνών

Η τάση του ανθρώπου να λάβει πληροφορίες για τα βιογραφικά στοιχεία όσο και για πτυχές του χαρακτήρα του καλλιτέχνη πηγάζει κατά πρώτον από το ενδιαφέρον που υπάρχει για τον ίδιο, μέσω της επαφής και της ενασχόλησής του αποδέκτη με το έργο. Μια βαθύτερη προσέγγιση του θέματος, όμως, καταδεικνύει ότι η όλη προσπάθεια από την πλευρά του αποδέκτη δεν έχει ως κινητήριο μοχλό της μόνο αυτή την παράμετρο, αλλά μια συνισταμένη παραγόντων.

Ουσιαστικά, η τάση αυτή για πληροφόρηση σε σχέση με τη ζωή του καλλιτέχνη πηγάζει από την επιθυμία των αποδεκτών να εξηγηθεί καλύτερα το ίδιο το έργο του. Αποτελεί κοινό τόπο, άλλωστε, ότι φυσική ροπή του ατόμου είναι να ψάχνει τα αίτια και τους λόγους για τους οποίους συμβαίνει κάτι, τόσο στο ίδιο όσο και στο εξωτερικό του περιβάλλον, δηλαδή η νοηματοδότηση των τεκταινομένων. Η ανάγκη αυτή του ανθρώπου να κατανοεί τον κόσμο υπαγορεύεται από τον αγώνα της επιβίωσης. Έτσι, ο άνθρωπος αισθάνεται ασφαλής όταν γνωρίζει το πλαίσιο μέσα στο οποίο κάτι έλαβε χώρα.

Αντίθετα, αισθάνεται φόβο όταν κάτι δεν γνωρίζει σε ποιο πλαίσιο ανήκει και υπό ποιες συνθήκες δημιουργήθηκε. Γίνεται, δηλαδή, μια προσπάθεια να νικηθεί από το άτομο ο φόβος του ανοίκειου. Ανεξάρτητα από το αν το νόημα θα οριστεί ως ένα προσωπικό, διϋποκειμενικό ή κοινωνικό δημιούργημα, η έλλειψή του δημιουργεί αβεβαιότητα. Πληροφορίες που είναι ακατανόητες δεν είναι δυνατόν να υποβληθούν σε επεξεργασία, δεν μπορούν δηλαδή να υποταχτούν και να ελεγχθούν από τον άνθρωπο. Άλλωστε, στον προαιώνιο αγώνα του ανθρώπου να επιβάλει τάξη στον κόσμο ώστε να μπορεί να ελέγχει την τύχη του, ό,τι δεν κατανοείται και δεν κατατάσσεται απειλεί με απώλεια

ελέγχου των περιστάσεων. Βρίσκοντας στοιχεία για τον καλλιτέχνη και συνδέοντας τα με το έργο του, ο αποδέκτης δημιουργεί τους δεσμούς και τα κοινά σημεία που θα του επιτρέψουν -έστω και αυθαίρετα πολλές φορές- να εκλογικεύσει το έργο, τη θεματολογία του όσο και τη συναισθηματική φόρτιση που έχει επενδυθεί σε αυτό και έτσι θα το αισθανθεί πιο οικείο - ξέροντας σε ποιο πλαίσιο να το εντάξει.

Με τους καλλιτέχνες, η κοινωνία μπορεί να δει, να ακούσει και να αισθανθεί απόψεις του κόσμου της που προηγούμενα ποτέ δεν θα είχε την εμπειρία. Η ενασχόληση, λοιπόν, κάποιου με τη ζωή του καλλιτέχνη είναι πιθανό να τον κάνει να ανακαλύψει ένα νέο, πλουσιότερο κόσμο. Ο κόσμος αυτός είναι ο κόσμος του καλλιτέχνη, που θα κατευθύνει τον θεατή, ώστε να δει το έργο μέσα από τα μάτια του, μέσα από το βλέμμα του. Μέσω της ενασχόλησής του με αυτό τον κόσμο, θα του είναι ευκολότερο να ανακαλύψει τη δυνατότητα να συμμετέχει στα πνευματικά και συγκινησιακά ρεύματα του παρόντος αλλά και του παρελθόντος.

Το έργο τέχνης πάντα αντικατοπτρίζει τόσο την προσωπικότητα του καλλιτέχνη, όσο και την εποχή που έζησε. Στην τέχνη το παρελθόν υπάρχει σαν να είναι ζωντανό, δεν ξεχωρίζει αυθαίρετα από το παρόν. Οι εικαστικές και οι πλαστικές τέχνες παρουσιάζουν την όψη μιας εποχής, μέσα από τις σκηνές της καθημερινής ζωής, μέσα από τις προσωπογραφίες, μέσα από την ιστορική ζωγραφική, ίσως και μέσα μόνο από την τεχνοτροπία των έργων. Η ποίηση και η μουσική ξυπνούν συναισθήματα που μπορούν να κάνουν τον άνθρωπο να κατανοήσει βαθύτερα το παρόν και το παρελθόν. Η μουσική μιας περιόδου μιλά όχι μόνο για την αρμονία της αλλά και για τους αγώνες της. Σε περιόδους καταπίεσης ερμηνεύει τον παράφορο ενθουσιασμό της ανθρώπινης ψυχής, σε περιόδους θρησκευτικής έξαρσης τραγουδά τραγούδια πίστης ενώ σε περιόδους κοινωνικών αναταραχών αντηχεί επαναστατικά εμβλήματα.

Καθίσταται, λοιπόν, σαφές ότι η άποψη κάθε καλλιτέχνη παίρνει χροιά και διαμορφώνεται από το εκάστοτε κοινωνικό και ιστορικό περιβάλλον. Είτε

αποδέχεται ή απορρίπτει, είτε συμφωνεί ή διαμαρτύρεται, είτε κατασκευάζει ή καταστρέφει, έχει πάντα αφετηρία την εποχή του.

Έτσι λοιπόν, πολύ συχνά το άτομο αναμοχλεύει ιστορίες από τη ζωή του καλλιτέχνη που τον ενδιαφέρει, για να έρθει πιο κοντά στην εποχή που δημιουργήθηκε το έργο, προσπαθώντας να κατανοήσει την ψυχολογικό-συναισθηματική κατάσταση του καλλιτέχνη -όσο αυτό είναι δυνατό- μέσα από το πρίσμα της κοινωνικό-πολιτικό-οικονομικής κατάστασης εκείνης της εποχής. Επιδιώκει να «αφουγκραστεί» καλύτερα τί προσπαθεί να επικοινωνήσει ο καλλιτέχνης μέσω του έργου του και γι' αυτό εξετάζει τη ζωή και το χωρο-χρονικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αυτό «γεννήθηκε».

Το έργο, όμως, λόγω του προβληματισμού ή του ερεθίσματος που έχει προκαλέσει στον αποδέκτη, τον οδηγεί πολλές φορές να διαπραγματευτεί θέματα και καταστάσεις που έχουν να κάνουν και με την δική του προσωπικότητα, τις δικές του αντιλήψεις και τον δικό του συναισθηματικό κόσμο. Πιο συγκεκριμένα, η προσπάθεια σύνδεσης του καλλιτέχνη με το έργο του μέσω των βιογραφικών του στοιχείων, αποτελεί ταυτόχρονα για τον αποδέκτη και μια προσπάθεια εξήγησης προβληματισμών που ανακύπτουν στον ίδιο, με αφορμή το έργο. Συνεπώς, η επίδραση που έχει ένα δημιούργημα στον δέκτη και η τάση του τελευταίου να συνδέσει στοιχεία της ζωής και του χαρακτήρα του καλλιτέχνη με το έργο, είναι πολύ πιθανόν να τον οδηγήσουν στην προσπάθεια εύρεσης κοινών στοιχείων της δικής του προσωπικότητας με αυτή του καλλιτέχνη, ή τουλάχιστον σε μια έμμεση σύγκριση του εαυτού του με αυτόν. Το γεγονός αυτό συμβαίνει για να μπορέσει ο αποδέκτης να εξηγήσει και να εκλογικεύσει συναισθήματα και προβληματισμούς που προκύπτουν στον ίδιο μέσα από τη θέαση της ζωής του άλλου.

Πολλές φορές, οι άνθρωποι ψάχνουν τη ζωή του εκάστοτε καλλιτέχνη θέλοντας να εμπνευστούν, να δουν τί έπραξε και με ποιον τρόπο, ώστε ενδεχομένως να τον μιμηθούν σε περίπτωση που τον θαυμάζουν και αποτελεί πρότυπό τους. Γίνονται με αυτό τον τρόπο και αυτοί –υπό μια έννοια- «κοινωνοί» της επιτυχίας. Αισθάνονται ότι έρχονται πιο κοντά στη «μαγική

συνταγή» που τη δημιούργησε και «γεύονται» έμμεσα τους καρπούς της μέσω της ενασχόλησής τους με τη ζωή του καλλιτέχνη. Μαθαίνοντας κάθε λεπτομέρεια της ζωής του προσπαθούν να ανακαλύψουν τι συνέβαλε και τι δημιούργησε την έμπνευση και στη συνέχεια τη μοναδική σύλληψή του, ώστε επιθυμώντας να του μοιάσουν να ακολουθήσουν πιστά τα βήματά του.

Σε περίπτωση που οι καλλιτέχνες αποτελούν παραδείγματα προς αποφυγή, -π.χ. εθισμός στα ναρκωτικά ή άλλες ουσίες, ασθένεια (αρρώστια)- είναι πιθανόν οι άνθρωποι να ασχολούνται με τη ζωή τους ώστε μέσα από αυτή τη διαδικασία σύγκρισης να φανούν ανώτεροι. Ακόμη, μπορεί να ανακουφίζονται από το γεγονός ότι κάποιος καλλιτέχνης μπορεί από τη μια να έχει το χάρισμα και το ταλέντο, στοιχεία τα οποία τον έκαναν διάσημο και αναγνωρίσιμο, αλλά από την άλλη να μην είναι ευτυχισμένος σε όλους τους τομείς της ζωής του. Κυριαρχεί δηλαδή το αίσθημα της ανωτερότητας από την πλευρά του κοινού, αφού αντιλαμβάνεται ότι κανένας, όσο προικισμένος και αν είναι, δεν έχει τα πάντα.

Αυτό που τελικά είναι ενδιαφέρον στην τέχνη -πέρα από τεχνικές, υλικά και αποχρώσεις- είναι η συμβολή της στη ζωή του καθενός, η έμπνευση που προσδίδει στις αισθήσεις, την ευαισθησία, τη φαντασία και γενικότερα την πνευματική ανάταση του ανθρώπου και κατ' επέκταση της κοινωνίας. Γι' αυτό το λόγο, οι πνευματικοί δημιουργοί της βρίσκονται σε υψηλό «βάθρο» σε κάθε κοινωνία, και πέρα από το έργο τους, που αντιμετωπίζεται με δέος αλλά και πολλές φορές με αμφισβήτηση, η ζωή τους περνά από παρατήρηση και εξέταση.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

Κοινωνικό Πλαίσιο και Καλλιτέχνης Αναφορά στο Δυτικότροπο Πολιτισμό

4.1. Κατασκευές και Εντυπώσεις. Μια Λογική της Κοινωνικής Κατηγοριοποίησης

Ανεξάρτητα με την τέχνη, οι κοινωνίες πάντα είχαν τη ανάγκη να κατηγοριοποιούν καταστάσεις και χαρακτηριστικά γενικεύοντας έτσι αντιλήψεις, τάσεις, πεποιθήσεις. Στοιχείο που λειτουργεί στις μέρες μας σαφώς κατά της μοναδικότητας, της ιδιαιτερότητας, όταν κοινωνικά μία στάση ζωής, μια ενέργεια χαρακτηριστεί κάπως, αυτόματα λαμβάνει και ιδιότητες που ενδεχομένως να μην είναι «πραγματικές»⁶⁹.

Για παράδειγμα, όταν από την κοινωνική του δράση ένα άτομο χαρακτηρίζεται αριστερό, προοδευτικό ή φιλελεύθερο, του αποδίδονται όλα εκείνα τα στοιχεία που εγγεγραμμένα στην ατομική και κοινωνική συνείδηση αντιστοιχούν σε καθέναν από αυτούς τους χαρακτηρισμούς.

Τα στοιχεία αυτά και οι κατηγοριοποιήσεις εν γένει δεν γίνονται τυχαία ούτε απολύτως αυθαίρετα. Προφανώς όταν παρατηρούνται ομοιότητες και κοινά σημεία σε μια μικρή ή μεγάλη ομάδα ανθρώπων, τότε αυτό σημαίνει και την «ενοποίηση» και ένταξή τους σε ένα ρεύμα, μια τάση, μια φιλοσοφία⁷⁰. Η

⁶⁹ Βλ. Χρηστάκης, Ν., «Το Φαινόμενο της Πειθούς: οι Κοινωνικές Στάσεις και η Αλλαγή τους», στο Παπαστάμου, Στ., *Εισαγωγή στην Κοινωνική Ψυχολογία – η Παράδοση*, τ. Β', Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2006.

⁷⁰ Χρυσόχοου, Ξ., Παπαστάμου, Στ., *Η Θεωρία της Κοινωνικής Σύγκρισης*, στο Παπαστάμου, Στ., *Εισαγωγή στην Κοινωνική Ψυχολογία – η Παράδοση*, τ. Β', Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2006.

ουσία όμως παραμένει στο γεγονός πως παρ' όλη την ομαδοποίηση, δεν παύει να υφίσταται η ιδιαιτερότητα, η ξεχωριστή οντότητα του ενός.

Μια σειρά από φαινόμενα παρατηρούνται εδώ σχετικά με τη στάση της κοινωνίας. Καλλιεργείται, λοιπόν, ένα συλλογικό σκεπτικό που ομογενοποιεί σε υπερβολικό βαθμό πολλές φορές τα άτομα που έχουν κατηγοριοποιηθεί σε μια συγκεκριμένη ομάδα. Καθιστά δηλαδή ένα σκεπτικό ως πρωτεύον, ως ηθικά πρόπον, σαν ένα τρόπο επιρροής για τα μέλη της. Προφανώς μια κοινωνία δεν είναι κάτι αόρατο, μια ιδέα, μια ανώτερη δύναμη αφ' εαυτής. Αποτελείται και εξελίσσεται από τα ίδια τα άτομα που την απαρτίζουν. Αυτά τα άτομα σχηματίζουν τη μια ή την άλλη αντίληψη για το οτιδήποτε.

Διαμορφώνονται λοιπόν απόψεις που καταλήγουν σε κοινωνικές τάσεις, φέροντας το ίδιο τελικά αποτέλεσμα με αυτό της κατηγοριοποίησης. Οι τάσεις αυτές ομαδοποιούνται, σχηματίζοντας εν τέλει και οι ίδιες κατηγορίες.

Το ζήτημα λοιπόν δεν αφορά μόνο στον καθορισμό των χαρακτηριστικών, των ιδιοτήτων μιας ομάδας ανθρώπων, αλλά και στο πώς τα μέλη της κοινωνίας αντιλαμβάνονται και κρίνουν τα χαρακτηριστικά αυτά.

Ο λόγος εδώ γίνεται για τη δημιουργία κοινωνικών τάσεων οι οποίες διαμορφώνονται μέσω έμμεσων μορφών πειθούς, όπως η προπαγάνδα, η οργανωμένη μαζική καθοδήγηση της κοινής γνώμης, κυρίως μέσω των Μ.Μ.Ε., το νομικό σύστημα μέσω του οποίου το σύννομο αναδεικνύεται ως ηθικά σωστό⁷¹.

Οι τάσεις αυτές φυσικά και δεν είναι ανυπόστατες. Έχουν διαμορφωθεί μετά από παρατήρηση των δράσεων και κινήσεων ατόμων που λόγω όμοιων ιδιοτήτων έχουν ομαδοποιηθεί. Χάνουν όμως την αξιοπιστία και εγκυρότητά τους, καταλήγοντας αναληθείς και ανακριβείς όταν αναφέρονται σε όλα τα άτομα μιας συγκεκριμένης κοινωνικής ομάδας, τα οποία κρίνονται ισότιμα βάσει μεμονωμένων περιστατικών.

Πολλές όμως και από τις υπό-ομάδες της κοινωνίας, κινήματα και ρεύματα διαμορφώνουν τα ίδια με το ιδεολογικό τους υπόβαθρο αλλά και την

⁷¹ Βλ. Χρηστάκης, Ν., ό.π.

κοινωνική δράση, τάσεις και αντιλήψεις που ασπάζονται μέρη της κοινωνίας. Παίζουν έτσι με τη σειρά τους καθοριστικό ρόλο στην κατηγοριοποίηση που πάντοτε επιχειρείται στις διάφορες τάξεις του κοινωνικού συνόλου, αποσκοπώντας στο διαχωρισμό των κοινωνικών στρωμάτων, των προτιμήσεων, των κοινωνικό-πολιτικών αντιλήψεων, του τρόπου ζωής.

Το άτομο που θα σχηματίσει την προσωπική του αντίληψη και κοσμοθεωρία, θα επηρεάζεται πάντα από το περιβάλλον στο οποίο αναπτύσσεται. Το ίδιο διαμορφωμένο κοινωνικό του πλαίσιο θα παίξει πρωτεύοντα ρόλο στον τρόπο σκέψης του και οπτικής του γωνίας. Οι επιρροές ποικίλλουν, αυτό όμως δε στερεί από το άτομο τη δυνατότητα της προσωπικής επιλογής, της αναζήτησης και της αμφισβήτησης των τετριμμένων και των πληροφοριών που δέχεται. Ως όν έχει το προνόμιο της κριτικής σκέψης, της εξέτασης από πολλές οπτικές της γνώσης την οποία λαμβάνει, ώστε να αποφασίσει για τα πιστεύω του.

Απόλυτα φυσική συνέχεια είναι η λογική της κατηγοριοποίησης να ισχύει και στις τέχνες. Σε όλες τις μορφές τέχνης ανά τους αιώνες, δημιουργήθηκαν καλλιτεχνικά ρεύματα, είδη τέχνης που εξέφραζαν είτε θεωρήθηκαν έστω και λανθασμένα πως εκφράζουν κοινωνικά κινήματα, λόγω του περιεχομένου και της θεματολογίας των έργων τέχνης.

Κατηγοριοποιήσεις οι οποίες προήλθαν ουσιαστικά από τις ομοιότητες ή τις διαφορές στον τρόπο που ο ένας ή ο άλλος καλλιτέχνης επιλέγει να εκφράσει τις επιθυμίες, τις σκέψεις και τα συναισθήματά του. Ρεύματα και μορφές τέχνης που αποτελούν ζωντανούς οργανισμούς, εξελισσόμενα χάρη στις καινοτομίες και ιδέες των ανθρώπων που τα υπηρετούν.

Στις δυτικού τύπου σύγχρονες κοινωνίες, σε είδη τέχνης όπως η μουσική, οι κατηγοριοποιήσεις και τα παρεπόμενα αυτών παίζουν σε πολλές περιπτώσεις έναν πολύ σημαντικό ρόλο. Ιδιότητες όπως εμπορικός, ποιοτικός, λαϊκός προσδίδονται πολύ συχνά από τους αποδέκτες σε έργα τέχνης αλλά και στους αντίστοιχους δημιουργούς.

Η πρώτη κατηγοριοποίηση που υφίσταται ένας καλλιτέχνης έχει να κάνει με το είδος της τέχνης που υπηρετεί. Αν μερικά από τα δομικά χαρακτηριστικά του έργου του ταιριάζουν σε ένα συγκεκριμένο είδος μουσικής για παράδειγμα, τότε ο δημιουργός αυτόματα κατατάσσεται στο συγκεκριμένο είδος. Η ταμπέλα αυτή δεν αλλάζει, παρ' ότι στο σύνολο του έργου ενός δημιουργού μπορεί να περιλαμβάνονται κομμάτια από διαφορετικά μουσικά είδη. Ευτυχώς, ακόμα και σε τέτοιες περιπτώσεις, υπάρχουν όμως στη συνείδηση του κόσμου καλλιτέχνες που κατετάγησαν αρχικά σε ένα μουσικό ιδίωμα, με τη διαδρομή τους όμως κατάφεραν να «μεταπείσουν» το κοινό, αποκτώντας ένα ξεχωριστό στίγμα. Καλλιτέχνες που κατάφεραν να αποφύγουν εν τέλει μια συγκεκριμένη μουσική ταυτότητα, δημιουργώντας καινούργια μουσικά ρεύματα, καινοτομώντας στο ίδιο το έργο τους.

Στην τέχνη είναι σίγουρο πως δεν υπάρχει παρθενογένεση. Είναι απόλυτα φυσικό, ένας δημιουργός να επηρεάζεται από τα έργα άλλων και να οικειοποιείται στοιχεία, εντάσσοντάς τα μέσα στα δικά του δημιουργήματα⁷².

Η αρχή ίσως ενός καινούργιου μουσικού ρεύματος μπορεί να εντοπιστεί όταν σε έναν καλλιτέχνη ή μια ομάδα αυτών συναντώνται ορισμένα μουσικά ιδιώματα που αποτελούν πλέον τον κορμό της τέχνης τους. Αυτά τα ιδιώματα και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά μπορεί στο παρελθόν να έχουν χρησιμοποιηθεί και από άλλους καλλιτέχνες σαν συγκεκριμένα στιγμιότυπα ενός έργου. Δεν έχουν πάρει όμως πρωτεύοντα ρόλο στην έμπνευση και τη δημιουργία, ως κύρια υλικά με τα οποία θα παραχθεί ένα έργο⁷³.

⁷² Στο κεφάλαιο 2 έχει ήδη αναφερθεί η θεωρία του Αριστοτέλη για τη λειτουργία της Μίμησης στην Τέχνη.

⁷³ Τρανό παράδειγμα για τη σύγχρονη αυτοσχεδιαστική μουσική αποτελεί ο Miles Davis, όχι μόνο για την ευφάνταστη δημιουργικότητά του αλλά για τη θεμελίωση μουσικών ρευμάτων που συνηθίζεται να απαντούν στα ονόματα cool jazz, jazz funk κ.α. Ακόμα, περιπτώσεις όπως οι Beatles που αξιοποίησαν στο έπακρο τη νωπή Rock 'n' Roll παράδοση που είχε δημιουργηθεί, εξελίσσοντάς τη μουσική τους με έντονη χρήση φωνητικών μερών, οργάνων που δεν προτιμούνταν για το είδος της τέχνης που το κοινό τους είχε κατατάξει. Στην ελληνική πραγματικότητα, παραδείγματα όπως αυτό του Διονύση Σαββόπουλου, που πέρασε από την κατηγοριοποίηση του Νέου Κύματος σε μια εντελώς προσωπική εκφραστικότητα, αποτελώντας παράλληλα ένα από τα βασικότερα σημεία αναφοράς των μελλοντικών γενεών ελλήνων τραγουδοποιών.

Παρ' όλα αυτά, μερίδα της κοινωνίας, του κοινού αρκείται στο να αντλεί πληροφορίες για έναν καλλιτέχνη μόνο από μονόπλευρους και ελλιπείς στο να παρουσιάσουν το έργο του δημιουργού χαρακτηρισμούς, όπως για παράδειγμα, εμπορικός, εναλλακτικός ή στην ελληνική - άστοχη ως προς τους χαρακτηρισμούς της- πραγματικότητα, «έντεχνος». Σαφώς και στις τέχνες ανά εποχές πάντα υπάρχουν κυρίαρχα ρεύματα και άλλα τα οποία δεν είναι τόσο δημοφιλή.

Η εμπορευματοποίηση ή μη της τέχνης δεν αποτελεί όμως καθόλου ασφαλές κριτήριο κρίσης και σηματοδότησης για τον καθένα. Ακόμη και αν υποκύψουμε σε αυτού του είδους την ομαδοποίηση, παρατηρούμε πως ανεξάρτητα με το είδος της μουσικής συναντώνται έργα τέχνης άξια αναφοράς και παρακολούθησης και άλλα στα οποία δεν βρίσκουμε νόημα ή σημείο επικοινωνίας.

Οι ομαδοποιήσεις που γίνονται από πλευράς κοινού μπορεί να καταλήξουν καταστροφικές αφού «στιγματίζουν» κατά έναν τρόπο τους καλλιτέχνες, δημιουργώντας ουσιαστικά προβλήματα στην επικοινωνία του έργου τους.

Όταν ένας καλλιτέχνης κρίνεται από ένα μικρό μέρος της δουλειάς του, ειδικά αν αυτό είναι περισσότερο γνωστό στο ευρύτερο κοινό σε σχέση με τα υπόλοιπα του έργα, οι άστοχοι εν πολλοίς χαρακτηρισμοί που του προσδίδονται επικρατούν και εντυπώνονται στη μνήμη του κοινού. Αποτέλεσμα αυτής της κατάστασης είναι αφ' ενός το να προσελκύσει άτομα να ασχοληθούν με το σύνολο του έργου του, αφ' ετέρου όμως να εμποδίσει ή να απαγορεύσει ακόμα σε άλλα άτομα να ψάξουν περαιτέρω σε σχέση με τη δουλειά του, να εξερευνήσουν τον τυχόν πλούτο της τέχνης που ο δημιουργός υπηρετεί.

Η λήψη αποφάσεων και η υιοθέτηση απόψεων με βάση τις εντυπώσεις ή ακόμα και την ελλιπή πληροφόρηση αποτελεί ένα ισχυρό στοιχείο που ενέχεται στον χαρακτήρα αρκετά μεγάλου ποσοστού των ανθρώπων της κοινωνίας –

ένα στοιχείο που παρατηρείται πλέον και στη συλλογική σκέψη. Οι εντυπώσεις με τη σειρά τους βασίζονται στο «φαίνεσθαι» μιας κατάστασης.

Ο τρόπος με τον οποίο θα επιλέξει κάποιος να παρουσιάσει το οποιοδήποτε ζήτημα δεν αποτελεί καμία άλλη αλήθεια πέρα από την άποψή του. Προφανώς και δεν είναι δυνατό ή ακόμα και δόκιμο να διαφωνούμε όλοι οι άνθρωποι για όλα τα ζητήματα. Είναι απόλυτα φυσικό οι αντιλήψεις μελών της κοινωνίας να ομοιάζουν σχετικά με το ένα ή το άλλο φαινόμενο. Στην προσπάθειά του ο άνθρωπος να σχηματίσει μια πιο ολοκληρωμένη άποψη για ένα θέμα δεν θα πρέπει να αρκείται σε ό,τι τον αγγίζει μονάχα επιφανειακά.

4.2. Σχόλιο Πάνω στην Προώθηση και Εμπορικότητα της Τέχνης

Στο σύγχρονο δυτικό πολιτισμό επικρατεί ένα καπιταλιστικό «δημοκρατικόφρονι» σύστημα που έχει ορίσει εδώ και δεκαετίες τις προτεραιότητές του. Θέτοντας το κεφάλαιο ως μέσο για την απόκτηση οποιουδήποτε αγαθού απομάκρυνε κατ' αρχάς τον άνθρωπο από την προσπάθεια για έναν όσο το δυνατότερο αυτόαρκη τρόπο ζωής, οδηγώντας τον εν συνεχεία στην εξάρτησή του από το ίδιο το κεφάλαιο.

Ως κινητήριος μοχλός του όλου συστήματος, το κεφάλαιο δεν ήταν δυνατόν να μην επηρεάσει σε μεγάλο βαθμό και την ίδια την τέχνη που δημιουργείται και εξελίσσεται μέσα σε αυτή την πραγματικότητα. Τα έργα τέχνης, εκτός από προσωπική έκφραση του δημιουργού, αποτελούν πλέον ένα προϊόν εμπορεύσιμο. Ίσως, ακόμα ένα προϊόν εκμετάλλευσης εκείνων που αποσκοπούν στο κεφάλαιο με οποιοδήποτε κόστος.

Ακολουθώντας τη ρήση «όλα έχουν την τιμή τους» σε παγκόσμια κλίμακα, το καπιταλιστικό σύστημα έχει προχωρήσει στη βιομηχανοποίηση και εμπορευματοποίηση κάθε λογής αγαθού.

Ως μέσα προώθησης έχουν στρατευθεί και τα Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας, τα οποία, υπό - κινούμενα από την ίδια ωφελιμιστική λογική και

διαθέτοντας πλέον τεράστια δύναμη, ασκούν επιρροή στους πολίτες σχετικά με τα καταναλωτικά τους αγαθά⁷⁴.

Η ιδιωτικοποίηση των μέσων άλλαξε κατά πολύ τον τρόπο φιλοσοφίας και δόμησης των υπηρεσιών που προσφέρουν. Με τη βιομηχανία του θεάματος να ανθίζει ραγδαία, τα μέσα, συμμετέχοντα ενεργά και υποκινώντας ουσιαστικά αυτή την ανάπτυξη, φροντίζουν να μετατοπίζουν πολλές φορές το ενδιαφέρον του κόσμου από τα πραγματικά προβλήματα και τα ουσιαστικά ζητήματα που τον απασχολούν.

Επιλέγοντας καταφανώς την υπερπροβολή ενός καταναλωτικού προτύπου ζωής, τη δημιουργία επίπλαστων αναγκών για το άτομο, ενθαρρύνοντας τη μόδα της εποχής. Ενισχύουν δε την αντίληψη πως η ανάπτυξη μιας κοινωνίας, και ενός αντίστοιχου τρόπου ζωής, αποτελούν ένα απόλυτα φυσικό φαινόμενο που πρέπει να τροφοδοτείται και να τροφοδοτεί με τη σειρά του το σύστημα, εξορίζοντας πιο λιτές επιλογές και στάσεις ζωής ως εναλλακτικές⁷⁵.

Λειτουργώντας μέσα σ' αυτές τις συνθήκες, η τέχνη που δημιουργείται μέσα στο δυτικό πολιτισμό δύσκολα δεν θα είχε συμμετοχή σε όλα αυτά. Ειδικά όταν παρατηρείται ένας ολόκληρος κλάδος βιομηχανίας που υποστηρίζει την παραγωγή τέχνης με σκοπό τα χρήματα. Η παραγωγή και η προώθηση της τέχνης μαζικοποιείται, προβάλλεται δε με τέτοιο τρόπο ώστε να κατακλύζει τις αγορές, μη αφήνοντας περιθώρια για άλλα είδη που δεν τυγχάνουν της ίδιας αποδοχής, είτε δεν έχουν τα επιθυμητά εμπορικά αποτελέσματα είτε ενδιαφέρουν μικρότερο ποσοστό της κοινωνίας σε σχέση με άλλα είδη.

Η εμπορευματοποίηση της τέχνης έχει προφανώς τις ρίζες της στην παραγωγή αυτής από τον άνθρωπο με σκοπό τον βιοπορισμό. Αποκτά όμως τελείως διαφορετικές διαστάσεις στην παγκόσμια αγορά, καθώς, με τη

⁷⁴McQuail, J., D., *Η Θεωρία της Μαζικής Επικοινωνίας για τον 21^ο Αιώνα*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2003.

⁷⁵Cutran, J., Gurevitch, M., (επίμ.), *Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας και Κοινωνία*, Κικιάς, Δ., (μτφρ.), Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2001.

συναίνεση των δημιουργών, τα έργα μετατρέπονται σε πλουτοπαραγωγικά μέσα.

Ταυτόχρονα, η έννοια «καλλιτέχνης» διαστρεβλώνεται στοχευμένα, ενώ η προώθηση της δουλειάς του αποσκοπεί στο κεφάλαιο. Ισούται με τη διασημότητα, με την όλο και μεγαλύτερη ενασχόληση του κοινού όχι με τα έργα αλλά με το ποιόν και τη ζωή αυτού.

Η ευθύνη γι' αυτό το γεγονός καταμερίζεται αφ' ενός στις επιχειρήσεις και τα μέσα προώθησης της τέχνης, που θυσιάζουν την προσωπική δημιουργική έκφραση, στοχεύοντας στην ευμάρεια και την τόνωση της καταναλωτικής συνείδησης της κοινωνίας. Αφ' ετέρου ίσως πολύ πιο σημαντική να είναι η ευθύνη των ιδίων των δημιουργών, που παράγουν τέχνη με αποκλειστικό στόχο το κεφάλαιο, την εξασφάλιση του προσωπικού τους οφέλους. Ακόμα και αν αυτό δεν συμβαίνει, η μετατροπή του έργου τους σε ένα ακόμα προϊόν της αγοράς είναι το τίμημα που πρέπει να πληρώσουν αν αποφασίσουν να επικοινωνήσουν ευρέως με το κοινό.

Η μόδα κάθε εποχής, όσο ισχυρή επίδραση κι αν ασκεί στην κοινωνία, δεν παύει να είναι μία από τις πολλές εναλλακτικές που έχει ένα άτομο για τις προτιμήσεις του, και ειδικότερα ένας καλλιτέχνης σε σχέση με τη μορφή που θα δώσει στα έργα του.

Όσο ελκυστικό κι αν φαίνεται για έναν δημιουργό να ακολουθήσει μια κυρίαρχη τάση προκειμένου να πετύχει την αποδοχή ως προς το έργο και το πρόσωπό του, πάντα θα υπάρχει το αντίστοιχο τίμημα για αυτή του την επιλογή. Το τίμημα αυτό μπορεί να σημαίνει προσωπικές υποχωρήσεις προς όφελος μιας συγκεκριμένης τάσης, μέχρι και έκπτωση στο ίδιο του το έργο.

Αντίστοιχα, οι «συνέπειες» μιας πιο μοναχικής πορείας, στην οποία ο δημιουργός αποφασίζει να παραγάγει το είδος τέχνης που τον εκφράζει ανεξάρτητα από το αν το έργο του αποτελεί ή όχι ένα εύπεπτο προϊόν, εμπορικά αποτελεσματικό, ενδέχεται να του κοστίσει σχετικά με την επικοινωνία του με το κοινό.

Μέσα στο σύγχρονο δυτικό κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο η αρχική και μετέπειτα επικοινωνία του έργου ενός δημιουργού με τον εκάστοτε αποδέκτη μπορεί να συμβεί ευκολότερα και πιο άμεσα σε σχέση με παλιά, λόγω της ανάπτυξης της τεχνολογίας. Η γνωριμία με την ίδια την τέχνη εξελίσσεται περισσότερο άκοπα, καθώς το άτομο λειτουργεί μέσα στην κοινωνία της πληροφορίας.

Οι επιλογές πλέον του καλλιτέχνη για τη δημοσιοποίηση του έργου του είναι περισσότερες. Η ανάπτυξη της « ηλεκτρονικής βιομηχανίας» σταματά να θέτει στον καλλιτέχνη μια σειρά από αναγκαστικούς περιορισμούς που ίσχυαν παλιότερα. Πολλά από τα έργα που εντάσσονται σε συγκεκριμένες τέχνες, όπως αυτές του γραπτού λόγου και της μουσικής, παλαιότερα διαδίδονταν και έφταναν στον αποδέκτη σχεδόν αποκλειστικά λόγω της δημοσίευσής τους από εκδοτικούς οίκους ή αντίστοιχα δισκογραφικές εταιρίες.

Στον αντίποδα, η ανάπτυξη του διαδικτύου και των νέων τεχνολογιών δίνει την δυνατότητα σ' όλο και περισσότερα άτομα να ασχολούνται με την τέχνη είτε ως αποδέκτες είτε ως δημιουργοί. Όσον αφορά στο άτομο ως αποδέκτη, εκείνο έχει να επιλέξει πλέον ανάμεσα σ' έναν τεράστιο όγκο πληροφοριών σχετικά με τα έργα τέχνης. Έχει δε πλέον τη δυνατότητα να βρίσκει τα ίδια τα έργα πολύ πιο άμεσα σε σχέση με το παρελθόν, έρχεται σε επαφή με δημιουργούς που λόγω απόστασης και δυσκολίας εντοπισμού δεν θα μπορούσε καν να γνωρίσει.

Η αγορά του διαδικτύου είναι από πολλές απόψεις πιο ελεύθερη και η παγκοσμιότητά της αποδεικνύεται ένα πολύ ισχυρό όπλο απέναντι στις περισσότερο τοπικές και αρκετά συχνά κλειστές αγορές.

Οι ίδιοι ακριβώς παράγοντες λειτουργούν υπέρ και των δημιουργών όσον αφορά στην επικοινωνία τους με το κοινό. Τα νέα μέσα τους εξασφαλίζουν μια πιο αυτόνομη και αυτάρκη καλλιτεχνική κίνηση, αφού μπορούν πλέον είτε να παράγουν ολοκληρωμένα δίχως την ανάγκη τρίτων, είτε να δημοσιοποιούν τη δουλειά τους σε ένα πολύ ευρύτερο φάσμα ανθρώπων. Άσχετα με το πόσο

ανεξάρτητος είναι ή θεωρείται ένας καλλιτέχνης, οι προοπτικές επικοινωνίας του έργου του αυξάνονται ραγδαία.

Πρέπει όμως να παρατηρηθεί το γεγονός πως ποιοτικά η ελεύθερη αυτή αγορά υστερεί σε σχέση με την ζωντανή – πραγματική αποτύπωση της τέχνης. Για παράδειγμα είναι άσκοπο και αναληθές να ισχυρισθεί κάποιος πως παρακολούθησε μια παράταση χορού ή θεάτρου, ενός μουσικού έργου που αποδίδεται ζωντανά, ή μιας ταινίας που δημιουργήθηκε με το σκεπτικό προβολής της στη μεγάλη οθόνη, βασιζόμενος μόνο στην μαγνητοσκοπημένη ή ηχογραφημένη αναπαραγωγή αυτών.

ΜΕΡΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ - ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η σχέση του καλλιτέχνη με το κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργεί είναι μια σχέση δούναι και λαβείν, μια αμφίδρομη πραγματικότητα. Τα γεγονότα που εξελίσσονται στο κοινωνικό του περιβάλλον είναι αυτά που του δίνουν το ερέθισμα, προκαλούν την αντίδρασή του που εκφράζεται μέσω του έργου του. Η θεματολογία του έργου ενός καλλιτέχνη, εκτός από την ενασχόληση με τις διαπροσωπικές σχέσεις, ή προσωπικά βιώματα που ούτως ή άλλως συμβαίνουν και δημιουργούνται μέσα σε ένα κοινωνικό πλαίσιο, αντλεί ερεθίσματα και από γεγονότα που αφορούν ενίοτε στη συλλογικότητα. Προσωπικούς προβληματισμούς πάνω σε θέματα ανθρώπινα, κοινωνικά, πολιτικά, ζητήματα καθημερινότητας.

Ακόμα και αν ένα έργο τέχνης απεικονίζει μια φανταστική κατάσταση, μια παράλληλη πραγματικότητα, τούτο οφείλεται στις πληροφορίες που έχει λάβει ο δημιουργός από την υπάρχουσα, μετουσιώνοντάς τη μέσω των εννομήσεών του σε κάτι διαφορετικό.

Επιστρέφοντας τις αντιδράσεις αυτές στην κοινωνία μέσω του έργου, ο καλλιτέχνης απευθύνεται στα άτομα καταθέτοντάς την προσωπική του οπτική γωνία. Ακόμα κι αν δεν στοχεύει στην επικοινωνία με κάποια συγκεκριμένα άτομα ή ακόμα ομάδες που ενυπάρχουν στην κοινωνία, απέναντί του ως αποδέκτης υπάρχει πάντα ένας φανταστικός άλλος. Ένας – όχι αναγκαστικά ιδανικός- αλλά πρόθυμος δέκτης που θα αφουγκραστεί και θα αντιδράσει στο περιεχόμενο του έργου.

Στο επίπεδο της ανακίνησης των συναισθημάτων, της άμεσης επικοινωνίας με το έργο, της ψυχικής και πνευματικής αντίδρασης δυνητικά

όλοι οι άνθρωποι βρίσκονται στην ίδια κλίμακα. Ουσιαστικά δεν υπάρχει «απαγόρευση» στην απεύθυνση ενός έργου τέχνης. Με την ίδια ευκολία που ένα έργο μπορεί να θεωρηθεί πως απευθύνεται σ' ένα πολύ μικρό ποσοστό ατόμων, ή ακόμα και ότι δεν υπάρχει πιθανός αποδέκτης του μηνύματος, μπορεί αντίστροφα να θεωρηθεί ότι απευθύνεται σε όλους.

Σαφώς ο δημιουργός έχει την ανάγκη άτομα που ο ίδιος θεωρεί σημαντικά να καταφέρουν να επικοινωνήσουν με το έργο του και κατ' επέκταση με τον ίδιο. Ίσως σε πολλές περιπτώσεις αυτό να καθίσταται περισσότερο δυνατό εξ αιτίας της ιδιαίτερης σχέσης που έχει αποκτήσει ο καλλιτέχνης με τα συγκεκριμένα πρόσωπα. Ο φόβος της απόρριψης, της μη επικοινωνίας όμως ενυπάρχει ούτως ή άλλως στον δημιουργό και ανιχνεύεται και στην ίδια τη δημιουργία του έργου. Από την άλλη πλευρά η τελική αποδοχή από μέρους του κοινού προσφέρει στον καλλιτέχνη μια εσωτερική ικανοποίηση. Μια ολοκλήρωση όσον αφορά στην πορεία του έργου αρχικά από τον δημιουργό, στην απόκτηση της δικής του ξεχωριστής οντότητας, στη σχέση τέλος με τον αποδέκτη.

Η ψυχανάλυση, μέσω της θεωρίας της μετουσίωσης, προσπάθησε εν πολλοίς να φωτίσει τα περάσματα από την ερωτική ενόρμηση καθ' εαυτή στην καλλιτεχνική έμπνευση. Όμως, όπως στην περίπτωση της ερμηνείας του ονείρου ο Freud καταλήγει στο ότι τελικά θα υπάρχει πάντα ένα κατάλοιπο ως όριο της ερμηνείας, ο «ομφαλός του ονείρου που θα παραμένει πάντα σκοτεινός», έτσι και στην περίπτωση της καλλιτεχνικής δημιουργίας, όσο κι αν στο σώμα του έργου μπορούν να γίνουν ορατά τα ίχνη της ερωτικής ενόρμησης, το πέρασμα από τη δεύτερη στο πρώτο θα έχει πάντα σκοτεινά σημεία. Αυτό ίσως να αποτελεί και το όριο της παρούσας εργασίας...

Βιβλιογραφία

A. Ξένη

- Adorno, Th.W., *Η Κοινωνιολογία της Μουσικής*, Λουπασάκης, Θ., Σαγκριώτης, Γ., Τερζάκης, Φ., (μτφρ.), Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 1997.
- Bakhtin, M., *Έπος και Μυθιστόρημα*, Κιουρτσάκης, Γ., (μτφρ.), Εκδόσεις Πόλις, Αθήνα, 2006.
- Bayro Corrochano, F., *Οι Πλαστικές Απεικονίσεις για το Ασυνείδητο: μια Ψυχαναλυτική Προσέγγιση*, στο «Στην Άλλη Όχθη», Αθήνα, 2004.
- Copland, A., *Μουσική και Φαντασία*, Γρηγορίου, Μιχ. (μτφρ.), Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 1980.
- Curran, J., Gurevitch, M., (επίμ.), *Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας και Κοινωνία*, Κικίζας, Δ., (μτφρ.), Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2001.
- Dahlhouse, C., *Αισθητική της Μουσικής*, Εκδόσεις Στάχυ, Αθήνα, 2000.
- Eco, Um., *L' Oeuvre Ouverte*, Editions du Seuil, Paris, 1965.
- Fisher, Er., *Η Αναγκαιότητα της Τέχνης*, Χατζιδάκη, Φ., (μτφρ.), Εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα, 2000.
- Foucault, M., *Η Τάξη του Λόγου*, Εκδόσεις Ηριδανός, Αθήνα.
- Foucault, M., *Οι Λέξεις και τα Πράγματα*, Εκδόσεις Γνώση, Αθήνα, 1986.
- Foucault, M., *Τρία Κείμενα για τον Nietzsche*, Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα, 2004.
- Freud, S., *Creative Writers and Daydreaming*, [1908], στο "The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud", Hogarth Press, Λονδίνο, 1923.
- Freud, S., Jensen, W., *Γκραντίβα. Το Παραλήρημα και τα Όνειρα στην Γκραντίβα*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 1994.
- Freud, S., *Η Ερμηνεία των Ονείρων*, Αναγνώστου, Λ., (μτφρ.), Εκδόσεις Επίκουρος, Αθήνα, 1993.

- Haas, M., *Το Έργο Τέχνης – Δοκίμιο για την Οντολογία των Έργων*, Ανδρικόπουλος, Π., (μτφρ.), Εκδόσεις Scripta, Αθήνα, 1998.
- Hegel, Gr., *Η Αισθητική της Μουσικής*, Τσέτσος, Μ., (μτφρ. – επιμ.), Εκδόσεις Εστία, Αθήνα, 2002.
- Hegel, Gr., *Εισαγωγή στην Αισθητική*, Βελούδης, Γ., (μτφρ.), Εκδόσεις Πόλις, 2000.
- McQuaill, D., *Η Θεωρία της Μαζικής Επικοινωνίας για τον 21^ο Αιώνα*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2003.
- Nietzsche, Fr., *Η Θέληση για Δύναμη*, (1901), Σαρίκας, Ζ., (μτφρ.), Εκδόσεις Νησίδες, Σκόπελος, 2001.
- Pontalis, Z. B., *Η Δύναμη της Έλξης*, Σαραφίδου, Δ., (μτφρ.), Εκδόσεις Σμίλη, Αθήνα, 2000.
- Stravinsky, I., *Μουσική Ποιητική*, (1942), Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 1980.
- Turner, P.J., *Βιολογικό Φύλο, Κοινωνικό Φύλο και Ταυτότητα του Εγώ*, Γιαννίτσας, Ν.Δ., (επιμ.), Γαλανάκη, Ευ., (μτφρ.), Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1998.
- Winnicott, D., *Transitional Objects and Transitional Phaenomena*, στο "Through Pediatrics to Psycho-Analysis", Εκδόσεις Routledge, Λονδίνο, 1992.

Β. Ελληνική

- Αναγνώστου, Λ., Βαμβαλής, Γ., *Τετραγλωσσο Λεξικό της Ψυχανάλυσης*, Εκδόσεις Επίκουρος, Αθήνα, 2004.
- Ατσαλάκη Αμ., Δαμοπούλου Γ., Φάκελος Σημειώσεων, *Σώμα της Τέχνης – Τέχνη του Σώματος*, Π.Μ.Σ. «Ψυχολογία και Μ.Μ.Ε.», Τμήμα Ψυχολογίας, Πάντειο Πανεπιστήμιο, ακαδημ. έτος 2006-2007.
- Ντάβου, Μ., *Οι Διεργασίες της Σκέψης στην Εποχή της Πληροφορίας. Θέματα Γνωστικής Ψυχολογίας και Επικοινωνίας*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2000.
- Παυλοπούλου, Ι., (επιμ.), *Αγωγή Υγείας και Κλινικές Εφαρμογές Ι*, Φάκελος Σημειώσεων, Μάθημα «Αγωγή Υγείας σε Θέματα Κλινικής Ψυχολογίας Ι»,

ΠΜΣ «Ψυχολογία και Μ.Μ.Ε., Τμήμα Ψυχολογίας, Πάντειο Πανεπιστήμιο, ακαδημ. Έτος 2006-2007.

Σακαλάκη, Μ., *Ετερότητες- Αναπαραστάσεις του Κοινωνικού Δεσμού*, Εκδόσεις Εξάντας, Αθήνα, 1996.

Στεφανάτος Γ., *Ο Freud, η Γραφή, η Λογοτεχνία και η Ψυχανάλυση*, Περιοδικό «Ομπρέλα», Αθήνα, 2008.

Τσαλικογλου, Φ., *Ψυχολογία της Καθημερινής Ζωής*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1999.

Χρηστάκης, Ν., «Το Φαινόμενο της Πειθούς: οι Κοινωνικές Στάσεις και η Αλλαγή τους», στο Παπαστάμου, Στ., *Εισαγωγή στην Κοινωνική Ψυχολογία – η Παράδοση*, τ. Β' , Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2006.

Χρυσοχόου, Ξ., Παπαστάμου, Στ., «Η Θεωρία της Κοινωνικής Σύγκρισης», στο Παπαστάμου, Στ., *Εισαγωγή στην Κοινωνική Ψυχολογία – η Παράδοση*, τ. Β' , Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2006

Γ. Ηλεκτρονικές Πηγές

Freud, S., *Lecture Notes - Writers and Day-Dreaming [1907]*, στο <http://courses.washington.edu/freudlit/Writers.Notes.html> .

Schopenhauer, Arth., *Le Monde comme volonte et comme representation*, Librairie Felix Alcan, Paris, 1912 στο <http://www.scribd.com/doc/8541972/Arthur-Schopenhauer-Le-monde-comme-volonte-et-representation> .



ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Τηλ. 210 - 92 01 001

ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ

30 ΜΑΡ. 2010
02 ΑΥΓ. 2010
20 ΑΥΓ. 2010
10 ΣΕΠ. 2010
01 ΟΚΤ. 2010
14 ΙΑΝ. 2011
06 ΙΑΝ. 2011

