

Η ΤΕΧΝΗ ΩΣ ΜΕΣΟ ΘΕΡΑΠΕΙΑΣ

«Η εικαστική δημιουργία ως μέσο ψυχικής θεραπείας»



Εικόνα Εμπροσθοφύλλου:

Richard Gerstl (1883-1908)

Αυτοπροσωπογραφία, Γελώντας, 1908.

Λάδι σε καμβά πάνω σε χαρτόνι, 40x30,5 εκ.

Η αυτοπροσωπογραφία αυτή, φυλάσσεται στο μουσείο Belvedere της Βιέννης και ανήκει στον Richard Gerstl Βιεννέζο ζωγράφο και σχεδιαστή που ανέπτυξε το δικό του εξπρεσιονιστικό ύφος μέχρι που αυτοκτόνησε στα είκοσι πέντε του χρόνια. Έγινε γνωστός για τα εκφραστικά, ψυχολογικού περιεχομένου πορτρέτα του. Κατά τη διάρκεια της σύντομης ζωής του δεν απόλαυσε την αναγνώριση της τέχνης του από το ευρύ κοινό. Ο δεσμός του με την σύζυγο του Arnold Schoenberg (Αυστριακός μουσικός) –Mathilde- κατέληξε σε χωρισμό, ο οποίος τον οδήγησε στην αυτοκτονία.

(πληροφορίες: <http://en.wikipedia.org>)

Εικόνα Οπισθόφυλλου:

Eric

Η κυρία καφέ κρεμ σαντιγί

Ακρυλικά σε καμβά.

Από τη συλλογή του Atelier du Non Faire του Hôpital Psychiatrique de la Maison Blanche, στο Παρίσι. Το «Εργαστήριο του Μη πράττειν» υποστηρίζεται από το Κρατικό Νοσοκομείο Maison Blanche. Δημιουργήθηκε το 1983 από τον Christian Sabas, ζωγράφο και μουσικό, νοσοκόμο ψυχιατρικής μονάδας. Δεν πρόκειται για εργαστήριο εργασιοθεραπείας, ούτε θεραπείας μέσω τέχνης, ούτε ψυχοπαθολογικής έκφρασης. Πρόκειται για έναν χώρο όπου κάθε δημιούργημα αποτελεί μια βιωματική εμπειρία, χωρίς οδηγίες γιατρών. Από την 1^η Ιανουαρίου του 2000, το εργαστήριο αυτό δεν ανήκει σε κανένα τμήμα, αλλά συνεχίζει το έργο του ως εταιρεία, στηρίζοντας τη φροντίδα, την πρόληψη, την ένταξη και την αυτοπραγμάτωση των ασθενών, μέσω των καλλιτεχνικών τους ικανοτήτων, εκτός νοσοκομείου.

(πληροφορίες: Τσαλίκογλου, Φ. (επιστημονική-δημιουργική διεύθυνση), 2004, 307)

Περιεχόμενα

Πρόλογος	Σελ 6
Κίνητρα-Στόχοι	10
Ευχαριστίες	13
Εισαγωγή	15
A. Μέρος:	19
Κεφάλαιο 1: Δημιουργικότητα	19
Κεφάλαιο 2: Μια φορά και έναν καιρό...ήταν η αναζήτηση...	24
<i>Η εικαστική δημιουργία και οι πρώτες εικόνες.</i>	
Κεφάλαιο 3: Άκου να δεις...	31
<i>Ο σκοπός στην εικαστική δημιουργία και οι «χαμένες αισθήσεις»</i>	
B. Μέρος:	41
Κεφάλαιο 4: Ο βόας που καταβρόχθησε το αγρίμι, είναι ένα καπέλο...ή το καπέλο είναι ο βόας που καταβρόχθησε το αγρίμι...;	45
<i>Η δημιουργικότητα γενικά και η εικαστική δημιουργία ειδικότερα δεν συνδέεται απόλυτα με την ψυχική υγεία.</i>	
Κεφάλαιο 5: Δείξε μου τον βάτραχο σου, να σου πω ποιος είσαι...!	61
<i>Το θεωρητικό υπόβαθρο που υποστηρίζει τον θεραπευτικό ρόλο της εικαστικής τέχνης και τη σχέση της με την ψυχολογία και την ψυχανάλυση.</i>	
Κεφάλαιο 6: Όταν ο πρίγκιπας “έβγαλε” από μέσα του τον βάτραχο	67
<i>Όταν η εικαστική δημιουργία άρχισε να απασχολεί ανθρώπους της ψυχιατρικής και της ψυχολογίας, κυρίως με διαγνωστικό ενδιαφέρον.</i>	
Κεφάλαιο 7: Όταν ο πρίγκιπας μπορεί να γίνει βάτραχος...και πάλι πρίγκιπας	77
<i>Η Τέχνη υπό το πρίσμα της εικαστικής θεραπείας</i>	
Κεφάλαιο 8: Και ζήσανε, άλλοι καλά...και άλλοι καλύτερα!	83
<i>Βασικότεροι προβληματισμοί στην οργάνωση μιας εικαστικής θεραπείας</i>	

Συμπεράσματα	91
Σημειώσεις	93
Βιβλιογραφία	100

Πρόλογος

Ο ίδιος ο τίτλος μαρτυρά τα δύο πεδία που ενώνει αυτή η εργασία: την τέχνη -όχι μόνο ως μια δημιουργική και καλλιτεχνική δραστηριότητα και απασχόληση, αλλά κυρίως ως θεραπευτικό μέσο- με τον άνθρωπο ως ψυχή, πνεύμα και σώμα, ως δημιουργό, πομπό και δέκτη των έργων του.

Πιστεύω ότι αυτή είναι μια από τις πιο ιερές λειτουργίες της τέχνης, από τη στιγμή που εμφυσά και «επιστρέφει» δύναμη και ενέργεια στον δημιουργό της και αποτελεί ένα σημαντικό εργαλείο στην επίπονη συνήθως διαδικασία της αποκατάστασης της ψυχικής ισορροπίας.

Η αναζήτηση του ανθρώπου για λύσεις σε καθημερινούς προβληματισμούς ρουτίνας που αφορούν στην επικοινωνία και τη σχέση του με τον εαυτό του και το περιβάλλον του, ή για απαντήσεις σε πιο βαθιά ακόμα ζητήματα που αφορούν τη χαρά, τη θλίψη, τη μελαγχολία, τα έντονα συναισθήματα αγάπης, μίσους, ζήλιας, ή το επίσης έντονο αίσθημα του κενού που έχει οδηγήσει ανθρώπους στο εκούσιο τέλος τους, τον έχουν οδηγήσει σε φιλοσοφικά μονοπάτια. Απαντήσεις για τη ζωή και τον θάνατο δεν έχουν δοθεί. Απόψεις, όμως, έχουν διατυπωθεί πολλές και φαντάζομαι πως θα συνεχίσουν να διατυπώνονται, όσο δεν παύει αυτή η εσωτερική ανάγκη του ανθρώπου να μάθει περισσότερα για τον ρόλο του στον κόσμο, για το αδιαίρετο τρίπτυχο πνεύμα-σώμα-ψυχή που τον αφορά άμεσα σαν να αποτελούν τα συστατικά του στοιχεία, για το πώς θα κάνει αυτή τη ζωή που του δόθηκε καλύτερη, για την αρχή και το τέλος του.

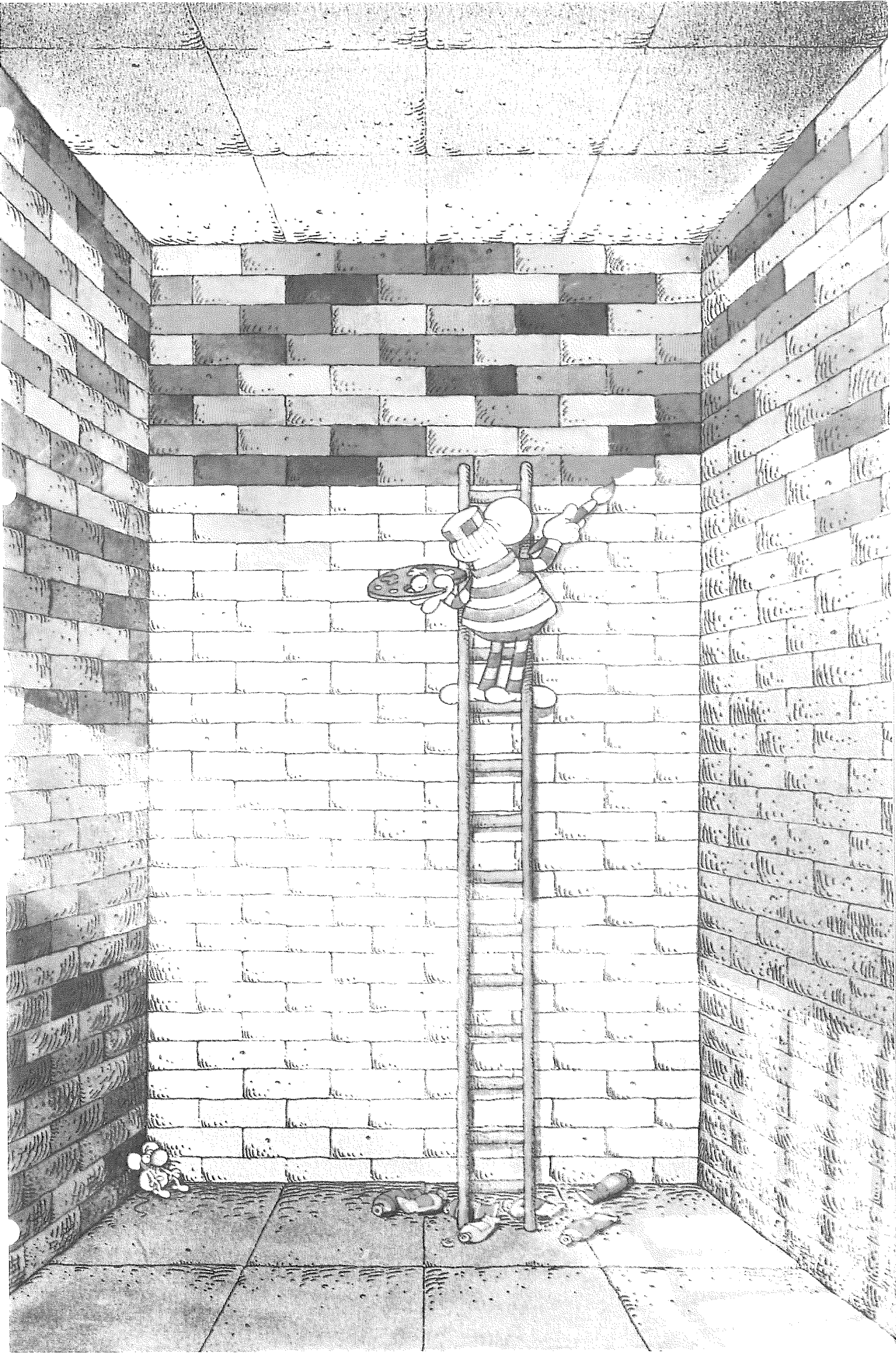
Μέσα από αυτή την οπτική, και αποκτώντας διάφορα ερεθίσματα από αναγνώσματα, εικόνες και προσωπικές εμπειρίες, ενδιαφέρθηκα για την τροπή του ρου της εικαστικής δημιουργίας προς μια εξειδικευμένη κατεύθυνση, αυτή της ψυχιατρικής και της ψυχολογίας, που πλέον με τις σύγχρονες αντιλήψεις εξετάζει περισσότερο ολιστικά τον άνθρωπο, χωρίς να απομονώνει κανένα μέρος από το τρίπτυχο που προανέφερα.

Από όλο αυτό το ταξίδι που μου δόθηκε η ευκαιρία να κάνω διατρέχοντας πολλές φορές τόμους με έργα τέχνης μεγάλων καλλιτεχνών που η ιστορία τους αγκάλιασε,

ξεφυλλίζοντας καταλόγους εκθέσεων με το έργο άλλων καλλιτεχνών που η ιστορία ίσως να μην τους γνωρίσει ποτέ και μαθαίνοντας για τις προσπάθειες που έχουν γίνει κατά καιρούς για να απεκδυθεί η τέχνη κάθε τι μαγικό και μυσταγωγικό, δεν μπορώ να αρνηθώ την δύναμη που άσκησε πάνω μου με αυτόν ακριβώς τον απομυθοποιημένο ή απορριπτέο τρόπο. Όταν κοιτούσα τα έργα δε μπορούσα να μην μπω στη διαδικασία της αναζήτησης των κινήτρων, της ψυχικής και πνευματικής κατάστασης του δημιουργού που πιθανόν να αντανakλά το έργο του, κάτι που κατά κάποιον τρόπο ένιωθα να με ενώνει μαζί του εκείνη τη στιγμή και να απασχολεί το μυαλό μου ώρες μετά.

Αυτό που επίσης συνειδητοποίησα, όχι με χαρά, είναι πόσο δύσκολο μας είναι όταν έχουμε μάθει -ή καλύτερα εκπαιδευτεί- σε μια συγκεκριμένη γλώσσα επικοινωνίας την οποία είμαστε σχεδόν «καταδικασμένοι» να χρησιμοποιούμε καθημερινά στην επικοινωνία με το περιβάλλον μας –οικογενειακό, επαγγελματικό- προκειμένου να κρατηθούμε εντός των κοινωνικών ορίων και κανόνων –αλλιώς υπάρχει πάντα ένα περιθώριο να μας περιμένει-(Εικόνα 1 και 2), να επανεκπαιδευτούμε σε μια άλλη γλώσσα δίνοντας την ευκαιρία στην επικοινωνία μας να απελευθερωθεί από κανόνες και νόρμες που την περιορίζουν.





Κίνητρα – Στόχοι

Πιθανόν η δική μου ανάγκη για κατανόηση και προσέγγιση της ανθρώπινης ψυχής, να ήταν το πιο σημαντικό κίνητρο για την στροφή μου από το χώρο της τέχνης -με πιο στενούς όρους και συγκεκριμένα από τη συντήρηση των αρχαιοτήτων και έργων τέχνης- σε ένα χώρο που εστιάζει περισσότερο στον άνθρωπο -μέσω της τέχνης.

Σημαντικό ρόλο έπαιξε και η τάση μου να σκέφτομαι συνήθως «αντίστροφα», και να αμφισβητώ την «κοινή λογική» ακόμα και όταν αυτό δεν δείχνει να με οδηγεί στο ζητούμενο –εάν αυτό υπάρχει. Μάλλον με έλκει ιδιαίτερα η αναμονή του απρόσμενου, και ακόμα περισσότερο η εμφάνισή του την οποία και θεωρώ έως αδύνατη όταν ακολουθεί κανείς δρόμους σίγουρους και δοκιμασμένους ως προς την τακτική και το αποτέλεσμα.

Σίγουρα, η επίμονη πίστη μου σε υποθέσεις που πολλές φορές κατασκευάζω μόνη μου, όπως ότι «για κάθε άνθρωπο, είναι περισσότερα τα δυνατά από τα αδύνατα» μου δίνουν τη δύναμη να μπω σε χωράφια που πολλές φορές δεν είναι δικά μου. Βέβαια αυτές οι δοξασίες που φτιάχνω μόνη μου δεν είναι τελείως αστήριχτες. Είναι συνήθως αστήριχτες βιβλιογραφικά. Δεν είναι όμως αστήριχτες βιωματικά. Και τελικά νομίζω ότι αυτό με το οποίο σήμερα καταπιάνομαι, έχει σχέση με την καθημερινότητά μου, κυρίως των τελευταίων 15 χρόνων. Απ' αυτήν έμαθα έμπρακτα ότι «για κάθε άνθρωπο, είναι περισσότερα τα δυνατά από τα αδύνατα», και αυτό έχει γίνει πλέον μέσα μου σημαία, που αφορά και εμένα και τους άλλους.

Στόχος αυτής της εργασίας δεν είναι ούτε να επαναλάβω λόγια μεγάλων θεωρητικών και επιστημόνων συνθέτοντας ένα κείμενο με ακλόνητες θεωρίες που έχουν ήδη ειπωθεί, ούτε να επαληθεύσω πρακτικές και τακτικές –πράγμα αδύνατο, φύσει και θέσει.

Ο στόχος από την αρχή ήταν να εκφράσω ερωτήματα που με απασχόλησαν σχετικά με τη θεραπευτική λειτουργία της τέχνης γενικά και της εικαστικής δημιουργίας ειδικότερα, έχοντας, μέχρι πρότινος, την προσωπική πεποίθηση πως ο ρόλος της ζωγραφικής δεν μπορεί να αρχίζει και να τελειώνει στην έκφραση αισθητικών αναζητήσεων και μόνο ούτε στην ψυχαγωγία. Η εργασία αυτή μου έδωσε τη δυνατότητα να τεκμηριώσω την προσωπική μου πεποίθηση, γνωρίζοντας την έρευνα

και την κλινική εμπειρία ανθρώπων που ανέδειξαν και χρησιμοποίησαν τις πτυχές αυτές της εικαστικής δημιουργίας που αφορούν την ίδια την εξέλιξη του ανθρώπου και τη βελτίωση της ψυχικής υγείας του.

Εάν λοιπόν το ζήτημα είναι ο ίδιος ο τίτλος της εργασίας διααιρεμένος στα δύο, με φράσεις κλειδιά

...«Εικαστική δημιουργία» και

...«Μέσο ψυχικής θεραπείας»

και αναλόγως με την οπτική και το πρίσμα μέσα από το οποίο θα ιδωθεί το θέμα -με τις θεωρίες που ενστερνίζεται κάποιος ή απορρίπτεται, την εμπειρία που διαθέτει, αλλά και με το φορτίο γνώσεων που φέρει- τα ερωτήματα που γεννιούνται συνεχώς αυξάνονται.

Η σκέψη σχετικά με τη δημιουργικότητα, την τέχνη, την εικαστική δημιουργία οδηγεί στα πρώτα ερωτήματα...

...Η δημιουργικότητα, γενικά, αποτελεί «προνόμιο» ή «χάρισμα» των ανθρώπων-ταλέντων ή των ανθρώπων-ιδιοφυΐες;

... Υπήρξε κάποιος σκοπός που προσδιόρισε τον τρόπο σκέψης και εικαστικής δημιουργίας του ανθρώπου;

...Ποιος είναι ο ρόλος των αισθήσεων στον τρόπο σκέψης και εικαστικής δημιουργίας;

...Πόσο σημαντική είναι η συμμετοχή των αισθήσεων στην βελτίωση και ολοκλήρωση της προσωπικότητας του ανθρώπου;

...Η απομάκρυνσή του από τις αισθήσεις, έχει επιπτώσεις;

Όταν εστιάσουμε πλέον στην πιθανότητα σύνδεσης της δημιουργικότητας με την ψυχική υγεία, νέα ερωτήματα προκύπτουν....

...Πόσο κοστίζει η «διαφορετική ματιά» της πραγματικότητας, στην «αγορά» της κοινής γνώμης;

...Είναι δυνατόν να συνδεθεί η «δημιουργικότητα», η «μεγαλοφυΐα» ή το «ταλέντο» με την «τρέλλα»;

...Όταν κοιτάμε ένα έργο τέχνης τί βλέπουμε; Το έργο εικαστικά ή τον δημιουργό του ψυχικά; Αυτά τα δύο συνδέονται απαραίτητα;

...Όταν κρίνουμε ένα έργο τέχνης μας ενδιαφέρει η ψυχική κατάσταση και η προσωπικότητα του καλλιτέχνη; Και αν ναι γιατί μας ενδιαφέρει και πόσο μας επηρεάζει στην τελική μας κρίση; Μήπως το προαποφασισμένο αποτέλεσμα καθοδηγεί την επιλογή των κριτηρίων αισθητικής αξιολόγησης;

Τέλος μελετώντας την πορεία της εικαστικής τέχνης παράλληλα με τις μεθόδους και τις θεωρίες της ψυχικής θεραπείας αναρωτιέται κανείς...

...Λειτουργεί η τέχνη θεραπευτικά και αν ναι πώς;

...Σε μια θεραπεία μέσω εικαστικών, τι ρόλο παίζουν τα καθιερωμένα κριτήρια αισθητικών και εικαστικών αξιών όπως αυτές γεννήθηκαν, εδραιώθηκαν, εξελίχθηκαν και θέτουν τους όρους τους μέχρι σήμερα;

...Αυτό που σκαλίζει ένας ασθενής, είναι ολοκληρωμένο έργο τέχνης, ή είναι απλά και μόνο ένα διαγνωστικό εργαλείο με αποκλειστικό στόχο την ψυχική αποκατάσταση του ασθενή;

...Η όποια μορφή ψυχικής διαταραχής του δημιουργού, μπορεί να αποτελεί παράγοντα διαφοροποίησης ενός έργου τέχνης από κάποιο άλλο;

Σ' αυτό το σημείο θέλω να διευκρινίσω πως η συγκεκριμένη εργασία δε φιλοδοξεί να δώσει απαντήσεις σ' όλα αυτά τα ερωτήματα. Εξάλλου, θα μπορούσε το καθένα από μόνο του, να στηρίζει μια ξεχωριστή εργασία που θα αποκάλυπτε τρομερά ενδιαφέρουσες πτυχές και λεπτομέρειες για κάθε περίπτωση. Στην παρούσα εργασία, τα ερωτήματα που προαναφέρθηκαν, θέτουν τους προβληματισμούς που διαγράφουν τον βασικό άξονα μελέτης.

Ευχαριστίες

Σ' αυτά τα «χωράφια» που αποφάσισα να μπω, ευτυχώς δεν μπήκα μόνη μου. Γι' αυτό και θέλω να ευχαριστήσω,

όλους τους καθηγητές μου που με στήριξαν όχι μόνο κατά τη διάρκεια της διπλωματικής μου αυτής εργασίας αλλά και καθ' όλη τη διάρκεια των μεταπτυχιακών μου σπουδών και ιδιαίτερα την κα Φουντουλάκη και τον κο Ροζάνη για τις πολύτιμες παρατηρήσεις τους καθώς και για τη στήριξη και τη βοήθειά τους να ξεπεράσω μικρούς και μεγάλους σκοπέλους που συνάντησα,

την κα Φωτεινή Τσαλίκογλου που δέχτηκε να αναλάβει αυτή την διπλωματική εργασία, δεδομένης της σημαντικής εμπειρίας της πάνω στο αντικείμενο της εργασίας μου, και να με βοηθήσει να βρω τον τρόπο να στηρίξω αυτό το συνδυασμό τέχνης και ψυχολογίας,

τον κο Παναγιώτη Πικιό, ζωγράφο και υπεύθυνο του εργαστηρίου Ζωγραφικής του Δρομοκαΐτειου, που από την πρώτη στιγμή, με την τόσο θετική του διάθεση και αύρα, με δέχτηκε ως εθελόντρια στο εργαστήριο και με βοήθησε σημαντικά στη συγκέντρωση υλικού και στην απόκτηση μιας ανεκτίμητης κλινικής εμπειρίας,

τη Διοίκηση του Δρομοκαΐτειου και ιδιαιτέρως τον κο Σπύρο Μακρή, Διοικητικό Διευθυντή του Ψυχιατρείου καθώς και όλο το προσωπικό του Τμήματος της Εργοθεραπείας για τη στήριξη και συμβολή τους στην διευκόλυνση και λύση τυπικών ζητημάτων αλλά και την εγκαρδιότητά τους που έκανε την παραμονή μου στο χώρο όχι μόνο ευχάριστη αλλά μια από τις καλύτερες εμπειρίες μου,

όλα τα μέλη της ομάδας του εργαστηρίου ζωγραφικής για την ζεστή υποδοχή και αποδοχή τους, που με έκαναν να νιώσω και εγώ από την πρώτη μέρα μέλος της ομάδας,

ιδιαίτερα όμως τον Π. και Δ. για την εμπιστοσύνη και τα συναισθήματα που επένδυσαν σ' εμένα παρά την σύντομη επαφή μας,

τον κο Χάρη Καμπουρίδη, ιστορικό τέχνης, τεχνοκριτικό, επιμελητή εκθέσεων με έργα ψυχασθενών (του 2001 «Η Τέχνη στην Ψυχιατρική» και του 2005 «Η Τέχνη κατά του κοινωνικού στιγματισμού»), για τον χρόνο που μου διέθεσε για μια μικρή αλλά μεστή συζήτηση, ενισχύοντας τα κίνητρα που με ώθησαν να επιλέξω το συγκεκριμένο

αντικείμενο της εργασίας μου, για την άμεση ανταπόκρισή του για βιβλιογραφική ενημέρωση και για την εμπύχωση να συνεχίσω,

την κα Ζέτα Ντεκοπούλου, εικαστική θεραπεύτρια μέσω φωτογραφίας, η οποία μου έδειξε ό,τι δρόμο γνώριζε προς τη σχετική με το θέμα μου βιβλιογραφία, σώζοντάς με κυριολεκτικά από το χάος που βρισκόμουν αρχικά,

την κα Ελένη Γύρα, ψυχολόγο-ψυχοθεραπεύτρια, για τις σημαντικές και εύστοχες παρατηρήσεις της σχετικά με το πλαίσιο της εργασίας μου, για την προτεινόμενη βιβλιογραφία και για το χρόνο για συζήτηση που μου διέθεσε με εγκαρδιότητα.

Άφησα τελευταίο στις ευχαριστίες τον κο Δημήτρη Γιακουμάκη, ψυχολόγο-ψυχοθεραπευτή-μουσικοθεραπευτή, γιατί η πολύτιμη συζήτηση, το ενδιαφέρον και η θερμή διάθεσή του να με βοηθήσει να βρω το δρόμο μου από δω και πέρα ήταν απόλυτα συντονισμένη, χρονικά, με την τελευταία φάση ολοκλήρωσης αυτής της εργασίας και με το πέρασμά μου στην επόμενη... Νιώθω πως το ταξίδι μου στο χώρο της θεραπείας μέσω των εικαστικών μόλις ξεκίνησε...

Εισαγωγή

Αν και φαίνεται τετριμμένο το να ξεκινάς μια εργασία από την αρχή της εμφάνισης του ανθρώπου, έκανα και εγώ ακριβώς το ίδιο για έναν βασικό κατά τη γνώμη μου λόγο. Ήθελα να δώ την εξέλιξη της δημιουργικότητας γενικά (1^ο κεφάλαιο)- από την περίοδο εκείνη όπου, ενώ ο άνθρωπος εκφράστηκε εικαστικά –με τις βραχογραφίες (2^ο κεφάλαιο)- και κάθε άλλο παρά την συνειδητή εικαστική έκφραση είχε ως σκοπό του. Έτσι, θεώρησα πως ήταν δυνατόν να φανεί μέσα από την εξέλιξη αυτή, ένα ιστορικό αλλαγής ιδεών, σκοπών και απαιτήσεων. Οι κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές συνθήκες κάθε εποχής απ’ ότι φαίνεται καθοδήγησαν πολλές φορές το ανθρώπινο βλέμμα, με αποτέλεσμα την αλλαγή της οπτικής και των κριτηρίων απέναντι στα δημιουργήματά του –ίσως έργα τέχνης- και στους δημιουργούς του –ίσως καλλιτέχνες-. Γι’ αυτό και στο πρώτο μέρος της εργασίας εστιάζω στον «σκοπό» για τον οποίο ο άνθρωπος χρησιμοποίησε αυτή τη μη-λεκτική τέχνη, τη ζωγραφική, καταλήγοντας στο δεύτερο μέρος, στον εξειδικευμένο σκοπό της ζωγραφικής, την ψυχική θεραπεία. Το πρώτο μέρος, που ουσιαστικά εξετάζει περισσότερο τον «σκοπό» μέσα από την ίδια την εικαστική τέχνη, γεφυρώνεται στο δεύτερο μέρος με τις επιστήμες που ασχολούνται με τη θεραπεία της ψυχής, όταν αυτές έστρεψαν το βλέμμα τους στην τέχνη. Τα λόγια του Delacroix *«Η δημιουργία είναι η άγρια τωρρανία τη αναζήτησης»* θα μπορούσαν να εκφράζουν ακριβώς την εσωτερική και εξωτερική μάχη τόσο του σύγχρονου όσο και του προϊστορικού συνανθρώπου. Αυτή η αναζήτηση θα μπορούσε να είναι και για τους δύο ο μηχανισμός πυροδότησης της δημιουργίας.

Σ’ αυτή την ένωση της τέχνης με τις επιστήμες που ασχολούνται με τη θεραπεία της ψυχής, οι αισθήσεις έχουν έναν ιδιαίτερο ρόλο. Η ύπαρξη ή η έλλειψή τους ευθύνεται σε έναν βαθμό για την καλλιέργεια και διατήρηση της ψυχικής ισορροπίας ενός ανθρώπου και κατ’ επέκταση για την ολοκλήρωση της προσωπικότητάς του. Γι’ αυτό, στο 3^ο κεφάλαιο, αναφέρω τον αρχαίο ελληνικό μύθο του Νάρκισσου, ο οποίος χρησιμοποιεί τις αισθήσεις με ένα διδακτικό χαρακτήρα και κατά τη γνώμη μου, μέσω του Νάρκισσου και της ιστορίας του, δραματοποιείται η έλλειψή τους. Ο υποβιβασμός του ρόλου των αισθήσεων επιβεβαιώνεται και από τα σύγχρονα συστήματα εκπαίδευσης, τα οποία ρίχνουν ιδιαίτερη βαρύτητα στην «παραγωγή» ειδικών με

εξειδικευμένη γνώση, πιστοποιημένη και τεκμηριωμένη, και παραβλέπουν την προσωπική οπτική που θα μπορούσε να δώσει νέες διαστάσεις σε κάθε τομέα. Έτσι δημιουργείται ένα σαφές πλαίσιο αναφοράς ιδεών, που φέρει τη σφραγίδα της κοινής γνώμης. Έξω από αυτό, δεν προσφέρεται νερό και οξυγόνο για να ζήσει οποιαδήποτε άλλη μορφή ιδέας ή σκέψης. Χώρος όμως προσφέρεται, κατά κάποιον τρόπο αποθηκευτικός, έτσι ώστε να μπορούν να στοιβάζονται οι εξαιρέσεις που θα επιβεβαιώσουν τον κανόνα.

Αυτή είναι η κεντρική ιδέα για τα κεφάλαια 2 και 3 του πρώτου μέρους και η αρχή του δεύτερου μέρους, στην οποία αναφέρεται το παραμύθι του Μικρού Πρίγκιπα του Antoine de Saint Exupéry. Πιστεύω πως το παραμύθι αυτό, που θα μπορούσε να διαβάζεται «θεραπευτικά» από τους μεγάλους και «προληπτικά» από τα παιδιά, αντανakλά το χάσμα ανάμεσα στις δύο ματιές: της εκπαιδευμένης και της «ακατέργαστης». Δεν πιστεύω πως κάποια από τις δύο είναι υποδεέστερη της άλλης. Πεποίθησή μου όμως είναι πως, αν η γνώση και η εμπειρία είναι οι ρίζες κάθε ανθρώπου, τότε η διατήρηση της ελευθερίας του «βλέμματος» και η καλλιέργεια όλων των αισθήσεων είναι η ζωτική τροφή τους για να αναπτυχθεί και να ανθίσει ο ίδιος ψυχικά, σωματικά και πνευματικά.

Το τρίπτυχο, ψυχή-σώμα-πνεύμα, θεωρείται από τη σύγχρονη ψυχιατρική ως η τρισδιάστατη εικόνα του ανθρώπου. Η άνθιση ή ο μααρασμός μίας από αυτές τις πτυχές επηρεάζει αναμφίβολα και τις άλλες και τότε η ισορροπία διαταράσσεται. Έτσι, στο 4^ο κεφάλαιο, ο προβληματισμός που επικρατεί είναι πώς «είδε» η ψυχιατρική τη δημιουργικότητα γενικά και την εικαστική δημιουργικότητα ειδικότερα, την «ακατέργαστη ματιά», την σκέψη ανθρώπων που εκφράστηκε μέσα από κάποιο ιδιαίτερο ταλέντο τους, τον μεγαλοφυή που μέσα από τη δική του οπτική που χάραξε μια διαφορετική πορεία; Συνέδεσε την ψυχική ισορροπία με την εικαστική δημιουργία; Το παράδειγμα του Αμερικανού καλλιτέχνη, Rothko, αναφέρεται ακριβώς εκεί όπου η ψυχανάλυση και η ψυχιατρική επιχείρησε να αξιολογήσει με αισθητικά κριτήρια την ψυχοσύνθεση του καλλιτέχνη.

Ο ίδιος προβληματισμός συνεχίζεται στο 5^ο κεφάλαιο στο οποίο αναζητείται κυρίως ο ρόλος της εικαστικής δημιουργίας στην ψυχική θεραπεία, εάν αυτός υπάρχει, μέσα από το έργο μεγάλων θεωρητικών και κλινικών επιστημόνων της ψυχιατρικής, της ψυχολογίας και της ψυχανάλυσης. Είναι σημαντικό πως οι εξελίξεις στην τέχνη, ειδικά στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, επηρέασαν το ήδη στραμμένο προς εκείνες ενδιαφέρον της

επιστήμης, πιο συνειδητά, με διάθεση για ξεχωριστή έρευνα. Αυτό το εξειδικευμένο πλέον ενδιαφέρον καλλιτεχνών και ψυχολόγων/ψυχιάτρων/ψυχαναλυτών για τη λειτουργία της τέχνης, ως υπομόχλιο στην ψυχική θεραπεία, παρουσιάζεται στο 6^ο κεφάλαιο, ενώ το 7^ο εστιάζει ακόμα περισσότερο στο πώς «βλέπει» την εικαστική τέχνη η ίδια η εικαστική θεραπεία.

Τέλος στο 8^ο κεφάλαιο, θεώρησα σημαντικό να αναφέρω κάποιες από τις παραμέτρους που σύμφωνα με τη δική μου αντίληψη παίζουν πολύ βασικό ρόλο σε μια εικαστική θεραπεία, και λειτουργούν καταλυτικά στην επιτυχία ή αποτυχία της. Κατά τη γνώμη μου οι παράμετροι αυτοί συνθέτουν μια γενική εικόνα για το πώς λειτουργεί μια εικαστική θεραπεία. Αυτό έκρινε αναγκαία την ύπαρξη ενός τέτοιου κεφαλαίου στην εργασία αυτή.

ՀԱՅԿԱՅԻՆ

ՄԱՐԿՈՍԱՆԻՆԻ

Երբ որ ինքնազն լինե՛լանք ինչ կարգի մեծ խմբի մեջ՝

Եվ ինչ անից խոսքս անից խոսքս լինի՛մք զմեզի հետ խոսքս

Ինչպե՛ս անի՛մք

Երբ ինքնազն լինե՛լանք ինչ կարգի մեծ խմբի մեջ՝

Եվ ինչ անից խոսքս անից խոսքս լինի՛մք զմեզի հետ խոսքս

Երբ ինքնազն լինե՛լանք ինչ կարգի մեծ խմբի մեջ՝

Ինչպե՛ս անի՛մք

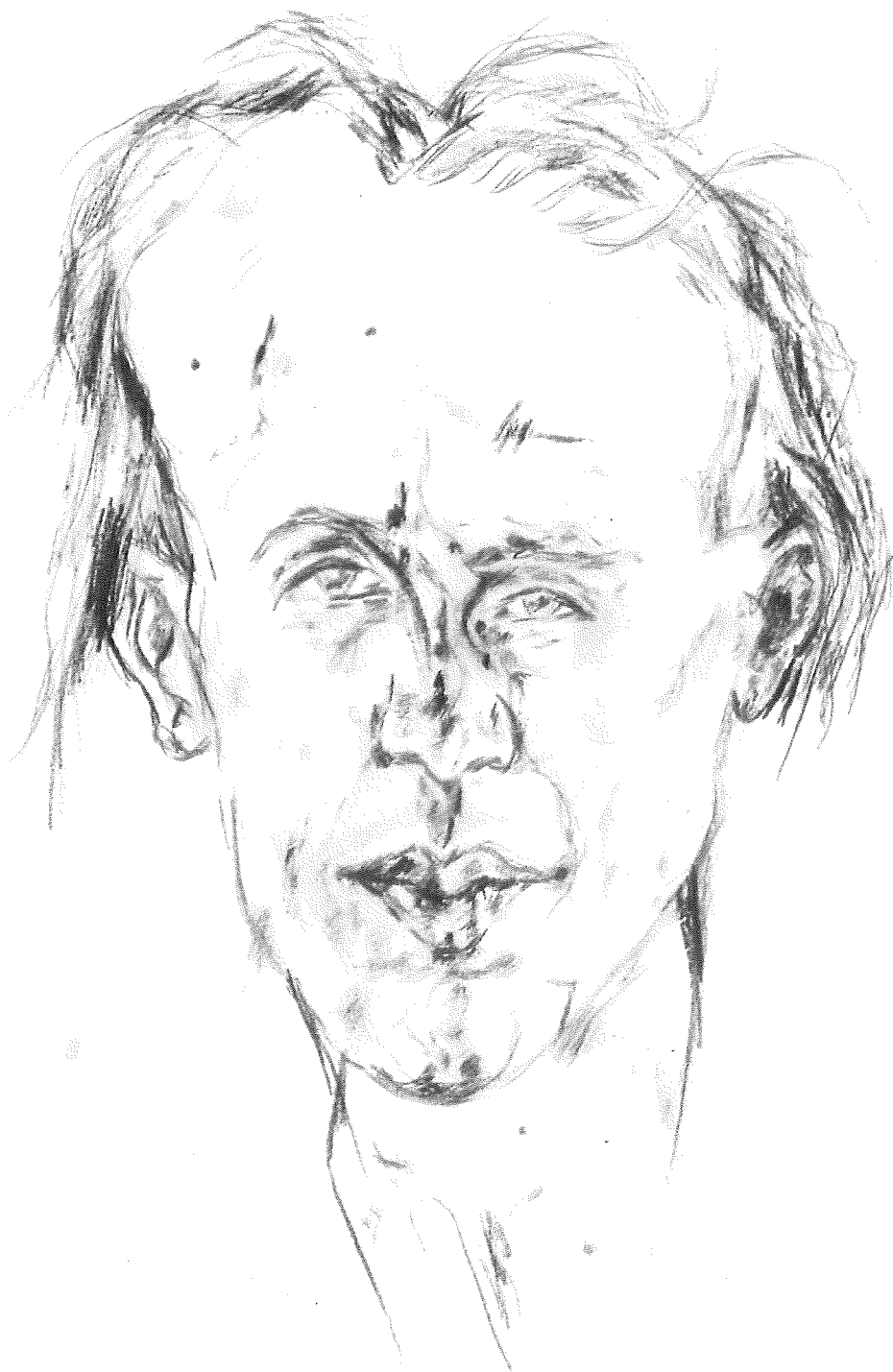
Երբ որ ինքնազն լինե՛լանք ինչ կարգի մեծ խմբի մեջ՝

Եվ ինչ անից խոսքս անից խոսքս լինի՛մք զմեզի հետ խոսքս

Ինչպե՛ս անի՛մք

Երբ ինքնազն լինե՛լանք ինչ կարգի մեծ խմբի մեջ՝

Ինչպե՛ս անի՛մք



Όταν σκεφτόμαστε τη «δημιουργικότητα» ως έννοια, συνήθως το μυαλό μας πάει αυθόρμητα στην παραγωγή αντικειμένων, έργων τέχνης και προϊόντων υψηλής αισθητικής. Σε σχέση δε με τον «δημιουργικό άνθρωπο» κάνουμε ανάλογους συνειρμούς με έννοιες όπως ταλέντο, ιδιοφυία. Τελικά η δημιουργικότητα κινείται μόνο σ' αυτό το πεδίο δραστηριοτήτων του ανθρώπου και προαπαιτεί εξειδικευμένες ικανότητες από κάποιον προκειμένου να χαρακτηριστεί δημιουργικός;

Η ιστορία της δημιουργικότητας συνδέεται με την ιστορία του πολιτισμού με έναν ιδιόμορφο τρόπο. Ο Φ. Κούσουλας υποστηρίζει πως η απλή περιγραφή με θέμα τον πολιτισμό και την δημιουργικότητα και η αμφίδρομη σχέση τους θα μπορούσε να μετατραπεί σε στείρα συγχώνευση, σε τεχνητή ενσωμάτωση. Με δεδομένο λοιπόν ότι η ιστορία δεν είναι απλά μια περιγραφή και ότι ο πολιτισμός -ως τα πρώτα στοιχεία που κατάφεραν να ξεπεράσουν το στάδιο της κοινωνίας και να ανήκουν πια στην περιοχή της ανθρωπότητας- αποτελεί ένα ενδιάμεσο μεταξύ αυτών των εννοιών «κοινωνία» και «ανθρωπότητα», η σύνδεσή του με τη δημιουργικότητα βρίσκεται ακριβώς στο σημείο αυτό: εκτός ορίων κοινωνίας και εντός της περιοχής της ανθρωπότητας. Θεωρεί πως το μόνο που μπορεί να προσφέρει η κοινωνία στην ανθρωπότητα είναι η ελευθερία της έκφρασης. Σε άλλη περίπτωση η ίδια η κοινωνία εξουδετερώνει όσα έργα και εφευρέσεις δεν σχετίζονται με την αυτοσυντήρησή της, και επιβιώνουν μόνον όσα έχουν σχέση με αυτή. Η άποψή του καταλήγει πως η δημιουργικότητα και ο πολιτισμός συσχετίζονται μόνον μέσω της ανθρωπότητας γιατί εκεί λειτουργούν υπερβατικά, ενώ στα πλαίσια μιας κοινωνίας μπορούμε να τα εξετάσουμε μόνον ως έννοιες όταν έχουν πετύχει. (5)

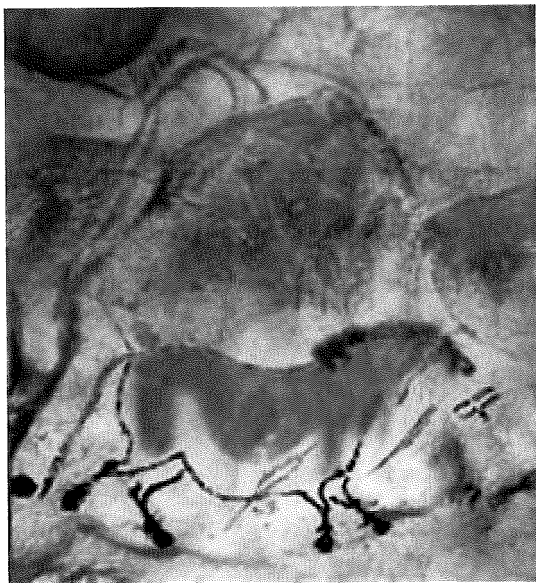
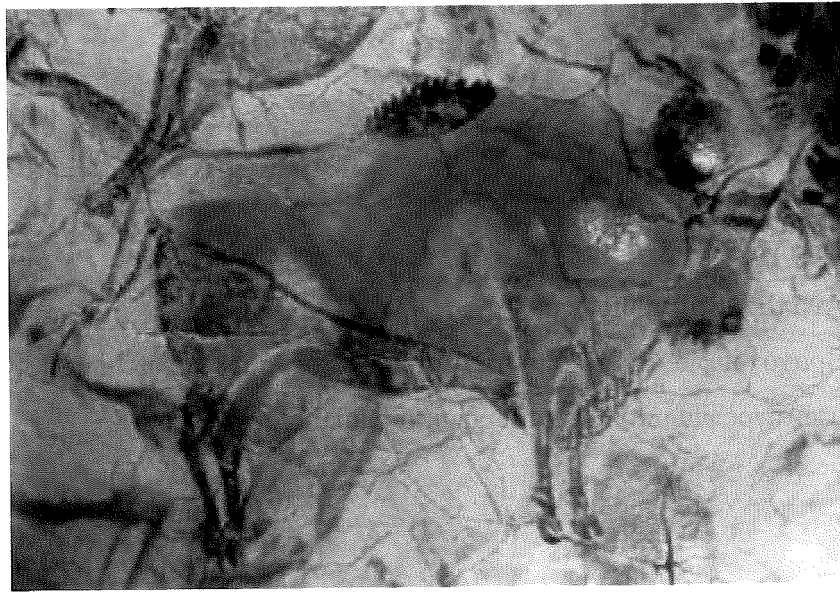
Μια άλλη άποψη που συγκλίνει με αυτήν του Φ. Κούσουλα, είναι αυτή του ψυχολόγου Φράνκ Μπάρον ο οποίος υποστηρίζει πως για τα δημιουργικά άτομα που έχουν προσφέρει κάτι στον τομέα τους, η πολύ μεγάλη παραγωγικότητα είναι ο κανόνας και όχι η εξαίρεση. Σ' αυτή την άποψη παρατηρούμε ότι τονίζεται και πάλι η παραγωγικότητα, όμως «στον τομέα τους». Δηλαδή η δημιουργικότητα αφορά συγκεκριμένα πεδία δράσης.⁽⁶⁾

Η άποψη του Μπάρον και του Κούσουλα αποτελεί βέβαια μια σοβαρή θέση που όμως συνδέει τη δημιουργικότητα κυρίως με την παραγωγή αγαθών. Υπάρχουν και άλλες απόψεις που ρίχνουν φως, στο θέμα της δημιουργικότητας, από άλλες πλευρές. Ο Λυγερός, αν και υποστηρίζει και αυτός την παραγωγικότητα ως άμεσα συσχετιζόμενο στοιχείο με τη δημιουργικότητα, τονίζει πως *«ο δημιουργικός άνθρωπος δεν παράγει μόνο μια ιδέα, παράγει συνεχώς ιδέες διότι ζει με αυτόν τον τρόπο... Η δημιουργία προέρχεται και από την αναζήτηση του νέου, του διαφορετικού που αποτελεί ένα στάδιο στην εξέλιξη του συνολικού έργου»*.

Την άποψη αυτή που χαρακτηρίζει τη δημιουργικότητα ως στάση ζωής υποστηρίζει και ο Maslow μιλώντας ουσιαστικά για δύο τύπους δημιουργικότητας. Ο ένας τύπος αφορά στη δημιουργικότητα που συνδέεται με την επίλυση προβλημάτων και την παραγωγή προϊόντων, επομένως με την οργάνωση και την τάξη. Ο άλλος αφορά στη δημιουργικότητα που έχει εκφραστικό ή υπαρξιακό χαρακτήρα (συγκεκριμένα την ονομάζει δημιουργικότητα αυτοπραγματομένων ανθρώπων)⁽⁷⁾ η οποία δίνει έμφαση στην προσωπικότητα και στα χαρακτηριστικά της, όπως είναι για παράδειγμα η τόλμη, το θάρρος, ο αυθορμητισμός, η ελευθερία ή η αποδοχή του εαυτού, που παραπέμπει περισσότερο στην ελεύθερη έκφραση.

Από την οπτική της εικαστικής θεραπείας η δημιουργικότητα φωτίζεται από την πλευρά αυτή που θέλει να φέρει την ισορροπία ανάμεσα στην πειθαρχία και την ελευθερία, την τάξη και το χάος. Για παράδειγμα η Milner⁽⁸⁾ η οποία μιλάει για «οπτικό στοχασμό», δεν συμφωνεί απόλυτα με τη θέση αυτή του δυισμού. Οι υποστηρικτές αυτής της θεωρίας πιστεύουν περισσότερο στην ταυτόχρονη συνύπαρξη τάξης και χάους στη δημιουργική διαδικασία και τη χαρακτηρίζουν περισσότερο ως «χαλαρή προσοχή», ή «στοχαστική πράξη». Κάποιοι άλλοι θεωρούν πως η φάση του χάους και της πειθαρχίας εναλλάσσονται. Για παράδειγμα η άποψη του Kubie είναι πως *«η δημιουργική διαδικασία απαιτεί μια ευέλικτη εναλλαγή ρόλων, γιατί δεν είναι δυνατό να παράγει ελεύθερους συνειρμούς, να είναι απεριόριστα εφευρετική και δημιουργική, αν*

αυτή ακριβώς τη στιγμή της «ελευθερίας» προσπαθεί κανείς να διεξάγει μια προσεκτική, κριτική διερεύνηση αυτού το οποίο παράγει».⁽⁹⁾ Και ο Maslow αναφέρει πως την έμπνευση και την «κορυφαία εμπειρία», όπως χαρακτηριστικά την περιγράφει, τις ακολουθεί η σκληρή δουλειά, κριτική και εκπαίδευση. Συγκεκριμένα «το αυθόρμητο διαδέχεται το σκόπιμο, την απόλυτη αποδοχή διαδέχεται η κριτική, την έμπνευση διαδέχεται η αναλυτική σκέψη, την τόλμη διαδέχεται η επιφυλακτικότητα, τη φαντασία διαδέχεται η δοκιμασία της πραγματικότητας».⁽¹⁰⁾ Ο Jung πίστευε πως η δημιουργικότητα είναι ένα βασικό ένστικτο και ότι η απελευθέρωσή της παίζει βασικό ρόλο στην ψυχική υγεία.⁽¹¹⁾ Αν αναζητούσαμε τη χρυσή τομή, με γνώμονα τη θεραπευτική λειτουργία της δημιουργίας, ίσως να την εντοπίζαμε στην παραδοχή ότι η ολοκληρωμένη σχέση ανάμεσα σ' αυτά τα δύο στοιχεία, της ελευθερίας/χάους και της πειθαρχίας/τάξης, απαιτεί την ύπαρξη και των δύο είτε αυτά συνυπάρχουν είτε εναλλάσσονται, χωρίς να βαραίνει κάποιο περισσότερο από το άλλο, ούτε να μπορεί να θυσιαστεί το ένα από αυτά υπέρ του άλλου.



Από την αρχή της εμφάνισης του ανθρώπινου είδους, η δημιουργία ήταν πάντα συνακόλουθη δράση του. Τα ίδια τα ανατομικά του χαρακτηριστικά, -η κατανομή του εγκεφάλου του, το κατάλληλα λεπτό νευρικό σύστημα, η όρθια στάση του και η χρήση των χεριών του-, τον έφεραν σε πλεονεκτικότερη θέση έναντι των άλλων ζώων, ώστε να μπορεί να δημιουργεί. Σύμφωνα με τον Φίσερ «..το χέρι αποδέσμευσε το μυαλό του ανθρώπου και παρήγαγε την ανθρώπινη συνείδηση»¹¹⁶.

Έτσι, με το πρώτο και πολύ σημαντικό δημιούργημά του, τα εργαλεία, χωρίς κανένα έμφυτο ένστικτο να τον οδηγήσει στο πώς να τα φτιάχνει, κατάφερε όχι μόνο να επιβιώσει αλλά σε βάθος χρόνου να διαγράψει μια τέτοια πορεία εξέλιξης η οποία επιβεβαιώνει την αρχική του πρόθεση για εξουσία και κατάκτηση της φύσης. Κι όλα αυτά μέσα από πολύ σκληρή προσπάθεια, πειραματισμούς, λάθη και δοκιμές, με επιμονή και αγώνα στις αντίξοες πολλές φορές περιβαλλοντικές συνθήκες. Αντιστρέφοντας τη, φυσική για τα άλλα ζώα, διαδικασία προσαρμοσε το εργαλείο στις απαιτήσεις του, επομένως το περιβάλλον στις ανάγκες του. Δηλαδή, όχι μόνο έψαξε στη φύση να βρει την πρώτη ύλη για τα εργαλεία του, -πέτρες π.χ.- αλλά σιγά- σιγά με την απόκτηση της εμπειρίας του έκανε τις δικές του επεμβάσεις πάνω σ'αυτές τις πέτρες έτσι ώστε να παραχθεί το επιθυμητό αποτέλεσμα. Έτσι η βελτίωση των εργαλείων επέφερε βελτίωση και στις επιδόσεις των δικών του οργάνων –κινητικών και αισθητηρίων.

Πηγή όμως αυτής της επιμονής και της προσπάθειάς του ήταν ο συνειδητός σκοπός του. Ο άνθρωπος δεν έφτιαξε τίποτα χωρίς να έχει προηγουμένως ήδη προσδιορίσει τον «τελικό σκοπό» στη σκέψη του. Για τον Agnheim⁽¹⁵⁾ ο σκοπός είναι η αρχή της σκέψης, που οδηγεί στην προσαρμογή και τροποποίηση του περιβάλλοντος προκειμένου να επιλυθεί κάποιο πρόβλημα. Σύμφωνα με τον Μαρξ⁽¹⁶⁾ αυτή ακριβώς η ανθρώπινη δραστηριότητα είναι ο μεσολαβημένος μεταβολισμός: μεσολάβηση της εργασίας που τη στηρίζουν η σκέψη και οι όλο και πιο τελειοποιημένες αισθήσεις οι οποίες επιτρέπουν στον άνθρωπο να ευαισθητοποιηθεί, να εξελιχθεί και να εκπολιτιστεί. Έτσι μέσω της εργασίας επιστρέφει στη φύση αυτό που πήρε, σε αντίθεση με τα ζώα που ο μεταβολισμός τους βρίσκεται σε συνεχή εναλλαγή: παίρνουν και δίνουν στη φύση συνεχώς. Με τα λόγια του Καντ «Η τέχνη διακρίνεται από τη φύση επειδή είναι αποτέλεσμα της ανθρώπινης δραστηριότητας.»⁽¹⁷⁾ Αυτή ήταν -και είναι- μια επίσης βασική διαφορά του ανθρώπου από τα ζώα, τα οποία δημιουργούν μεν κατασκευές αξιοθαύμαστες που τους εξασφαλίζουν την τροφή ή την αναπαραγωγή τους, χωρίς όμως προηγούμενη επεξεργασία στη σκέψη. Για παράδειγμα η αράχνη κατασκευάζει αυτόν τον αρχιτεκτονικά δομημένο ιστό και τα πουλιά φτιάχνουν τις φωλιές τους με εκπληκτική αρχιτεκτονική. Όμως δεν έχει προηγηθεί αρχιτεκτονικός σχεδιασμός ή μελέτη. Ο Freud υποστήριζε πως «πολιτισμός» είναι ένα σύνολο επιτευγμάτων και θεσμών μέσω των οποίων ο άνθρωπος κατάφερε να διαμορφώσει έναν τρόπο ζωής που συνεχώς απομακρύνεται από αυτόν των ζωωδών προγόνων του και πως ο σκοπός του είναι η προστασία του ανθρώπου από τη φύση και η ρύθμιση των σχέσεων μεταξύ των ανθρώπων.

Επομένως ο άνθρωπος καθοδηγούμενος από τον σκοπό του να αποδεσμευτεί από την υποχρέωση για προσαρμογή στις απαιτήσεις του περιβάλλοντός του, και κατ' επέκταση να ανεξαρτητοποιηθεί από τη φύση, να καλύψει τις βασικές βιολογικές ανάγκες του (τροφή, στέγη) και να αποκτήσει στοιχειώδη ασφάλεια -που αποτελούν και τις πρώτες βαθμίδες στην πυραμίδα αναγκών του ανθρώπου, όπως την έχει «χτίσει» ο Maslow-, υποχρεώθηκε στην εντατική παρατήρησή της. Ορμώμενος δηλαδή από την ανάγκη του να κατανοήσει και να κατακτήσει τη φύση, γεγονός που θα αντιμετώπιζε και τον φόβο του για το άγνωστο μέσα στο οποίο ζούσε καθημερινά, άρχισε να παίρνει από τη φύση μέσω της παρατήρησης. Και από 'κει φαίνεται να ξεκινούν όλα.

Αν ο σκοπός της επιβίωσης, της κατανόησης και της κατάκτησης απαντάει στο πρώτο ερώτημα που θα μπορούσε να είναι «Γιατί παρατηρούσε ο άνθρωπος τη φύση;»,

το επόμενο ερώτημα που τίθεται άμεσα είναι «Τι ακριβώς σημαίνει ότι παρατηρούσε τη φύση;». Σύμφωνα με τον Arnheim, αυτό το ερώτημα σήμερα ονομάζεται ψυχολογία της αντίληψης. Η ατελείωτη εισροή ακατέργαστων αισθητηριακών εικόνων από την παρατήρηση, μπορεί μεν να διέγειρε και να απασχόλησε το ανθρώπινο μυαλό, αλλά δεν θα μπορούσε από μόνη της να διδάξει. Αναμφισβήτητα, χωρίς πληροφορία για το τι συμβαίνει στον χώρο και στον χρόνο, το μυαλό δεν μπορεί να λειτουργήσει. Όμως η συνεχής συλλογή πληροφοριών, δεν θα προσέφερε και πολλά αν δεν την ακολουθούσε η επεξεργασία τους. Η επεξεργασία είναι αυτή που τον οδήγησε από το συγκεκριμένο (για παράδειγμα από την εικόνα ενός ζώου) στη γενίκευση (στην γενική εικόνα που αφορά όλα τα ζώα μιας οικογένειας) με την επιλεκτική αποθήκευση της πληροφορίας. Η επιλογή είναι αυτή που ενέχει τον σκοπό και θέτει σε αυτόματη λειτουργία τη διαδικασία της αφαίρεσης. Δηλαδή, όπως τονίζει ο Arnheim, μιλάμε για τη στενή συνεργασία της *αντίληψης* και της *σκέψης*, χωρίς καμία να υστερεί της άλλης. Η *αντίληψη* αφορά στην αισθητηριακή συλλογή τύπων πραγμάτων χωρίς την οποία η *σκέψη* δε θα ήξερε τι να επεξεργαστεί. Έτσι προκύπτει και η *νόηση* ως προϊόν αυτής της συνεργασίας. Ο Schopenhauer λέει πως η νόηση είναι γένους θηλυκού μπορεί να δώσει μόνο αφού πρώτα πάρει⁽¹⁸⁾. Σ' αυτήν την άποψη -αν και είναι πιθανό να υπάρχει κάποιο υπονοούμενο γενικά για την γυναικεία φύση- αυτό που μας ενδιαφέρει περισσότερο και αφορά στην παρούσα εργασία είναι η επισήμανση για το ότι προηγείται η πρόσληψη -στην προκειμένη περίπτωση πληροφορίας μέσω της αντίληψης- και έπεται η επεξεργασία μέσω της σκέψης.

Σ' αυτό το παιχνίδι της νόησης, ο άνθρωπος μπήκε με τις αισθήσεις του, με τις γραμμές των σχημάτων, τα χρώματα, τους τόνους, τους ήχους, τις οσμές. Με τα λόγια του Arnheim, «όταν ένας άνθρωπος δημιουργεί, σκέφτεται με τις αισθήσεις του» και όπως εξηγεί το αντίστοιχο της κατανόησης στη σφαίρα της λογικής είναι το αισθητηριακό στη σφαίρα της αντίληψης.⁽¹⁹⁾ Παρατηρώντας εμείς σήμερα τις πρώτες εικόνες που δημιούργησε το ανθρώπινο χέρι, αναρωτιόμαστε ποιες ήταν οι σκέψεις και τα συναισθήματα που ένιωθε εκείνη τη στιγμή της δημιουργίας αλλά και πριν από αυτή. Τι είναι αυτό που τον οδήγησε σ' αυτήν την πράξη η οποία θα αποτελέσει σ' όλη την εξέλιξή του έναν από τους βασικότερους τρόπους κατανόησης του κόσμου, επικοινωνίας και έκφρασης; Εάν δεχτούμε την άποψη του Arnheim ότι η αντίληψη συνίσταται στην μορφοποίηση «αισθητών ιδεών»⁽²⁰⁾, και ότι η όραση -από ψυχολογική άποψη- είναι ενόραση⁽²¹⁾, αλλά και του Gombrich που κατά τη γνώμη του κάθε

αντίληψη περιέχει σκέψη κάθε συλλογισμός, διαίσθηση και κάθε παρατήρηση, εφεύρεση, τότε πραγματικά είναι δύσκολο κανείς να αντισταθεί και να κοιτάξει με απλά επιστημονικό ή καλλιτεχνικό ενδιαφέρον τις βραχογραφίες της παλαιολιθικής περιόδου, της εποχής των παγετώνων που βρίσκονται κατάσπαρτες σε διάφορα σημεία του ορίζοντα στη γη: Ελλάδα, Γαλλία, Γερμανία, Ισπανία, Πορτογαλλία, Νότια Αφρική, Σομαλία, Αρμενία. Είναι δύσκολο να δει κανείς τους βίσσωνες, τα άλογα, τα ψάρια, τις σχηματοποιημένες ανθρώπινες μορφές, απλά σαν κάτι όμορφο χωρίς να νιώσει τη δύναμη που αιχμαλωτίζουν μέσα τους. Μόνον ένας παρατηρητής που παρακολουθεί από κοντά τη φύση θα μπορούσε, μέσα από τη μαγική διαδικασία του να φτιάχνει «όμοια», να έχει δημιουργήσει αυτές τις *μιμήσεις* ζώων, δίνοντας δύναμη στο είδωλο που δημιούργησε και ταυτόχρονα αντλώντας δύναμη από αυτό για να το κατακτήσει και να το εξουσιάσει. Για να καταλάβουμε αυτή την παράξενη «τέχνη» του παρελθόντος, πρέπει να μπούμε στη διαδικασία να αναλογιστούμε τους σκοπούς που εξυπηρέτησε. Σε κάθε περίπτωση ο «σκοπός» χάραξε το μονοπάτι πάνω στο οποίο ο προϊστορικός άνθρωπος, αφού πρώτα γέμισε με οπτικές εντυπώσεις, ίσως μετά τις επεξεργάστηκε μέσα από τη μύησή του σε τελετουργικές πράξεις μυσταγωγικής εξουσίας και κατάκτησης και όταν αυτές ωρίμασαν στη σκέψη του οδηγήθηκε τελικά στη *μίμησή* τους.

Μόνο απ' αυτό το μονοπάτι είναι ίσως δυνατόν, και εμείς, να προσεγγίσουμε και να καταλάβουμε όσο το δυνατόν περισσότερο τα δημιουργήματα του μακρινού παρελθόντος, είτε τα ονομάσουμε τελικά τέχνη είτε όχι. Πάνω σ' αυτό το δύλημα η Charman προτείνει τον όρο «τέχνημα» που σημαίνει *«κάθε αντικείμενο που έχει»* πάντως *«εμπρόθετα διαμορφωθεί ή επιλεγεί για να εξυπηρετήσει έναν ανθρώπινο σκοπό»*.¹¹ Και μόνον απ' αυτό το μονοπάτι θα μπορέσουμε να δούμε τα μεταγενέστερα δημιουργήματα αλλά και του παρόντος, που ανεπιφύλακτα ονομάζουμε τέχνη, είτε το τελικό αποτέλεσμα είναι μίμηση ή εξιδανίκευση ή αφαίρεση. Δεδομένου ότι ο σκοπός δεν έπαψε ποτέ να παίζει έναν σημαντικό ρόλο και μια κινητήρια δύναμη στον άνθρωπο, αποκτά ενδιαφέρον η εξέλιξη της εικαστικής δημιουργίας σε κάθε φάση της ανθρώπινης ιστορίας, ακόμα και σε περιόδους που είτε ως άτομο είτε ως σύνολο είχε καταφέρει να εξασφαλίσει την κάλυψη των βιολογικών του αναγκών και της στοιχειώδους ασφάλειας και να παλεύει για τις ανώτερες βαθμίδες της κοινωνικοποίησης (αίσθηση του ανήκειν), της αυτό-εκτίμησης (εγώ) και της αυτοπραγμάτωσης. Παρά την έμφυτη τάση του ανθρώπου να επαναλαμβάνει ό,τι έχει

μάθει, και παρά το γεγονός ότι η εμπειρία του παρελθόντος και οι όποιες κατακτήσεις αποτελούν τη βάση του, η αλλαγή του σκοπού σε όλες τις εκφάνσεις της ζωής του, συμπεριλαμβανομένης και της εικαστικής δημιουργίας, αμφισβήτησε αυτή τη βάση και χαράχτηκαν νέοι δρόμοι πάνω στους οποίους κάποιοι άλλοι ήρθαν να χτίσουν και με τη σειρά τους να αμφισβητήσουν. Η αλυσίδα δεν σταμάτησε ποτέ.

1

3. Άκου να δεις...

Ο σκοπός στην εικαστική σκέψη και οι «χαμένες» αισθήσεις

Αντί σου μια ανεργία να 'σαι το αγόρι

ας λυγρίσει' να γρητάνει να μείνει μια

και να θά'βει τη θύλαχά μου τη'λάν...

Αντιόχευε μια βόλτα στον αέρα μόνος...



Η εικαστική δημιουργικότητα άλλαξε πολλές φορές σκοπό, άρα και ρόλο στη ζωή του ανθρώπου. Η εξέλιξη των εικαστικών δημιουργημάτων του -που αργότερα θα ονομαστεί ζωγραφική- ακολουθεί την εξέλιξη του βιοτικού του επιπέδου, κοινωνικά και οικονομικά και μεταμορφώνεται πολλές φορές σε συνάρτηση με αυτή. Φεύγοντας πλέον από το στάδιο αυτό που αποτελούσε μια μορφή ζωτικής δύναμης για την επιβίωσή του, πέρασε σιγά-σιγά σε μια άλλη στην οποία, παρά το γεγονός ότι δεν κατασκεύαζε η δεν αποτύπωνε μια παράσταση με σκοπό την τέχνη, παρ' όλα αυτά διέθετε τον χρόνο του, την υπομονή και την πιθανή δεξιοτεχνία του για να αποτυπώσει σε καθημερινά αντικείμενα τη σκέψη και τη φαντασία του. Προσωπικά πιστεύω πως η εικόνα δεν απαλλάχτηκε ποτέ, ακόμα και σήμερα, από αυτή την εσωτερική δύναμη που εκπέμπει σε διάφορα κύματα, ανάλογα πάντα και με τον δέκτη (θεατή). Εξ' άλλου ο ίδιος ο άνθρωπος δεν έχει απαλλαχτεί από αισθήματα ή ένστικτα όπως η κατάκτηση και η επιθυμία για εξουσία.

Δεν είναι όμως μέσα στους στόχους αυτής της εργασίας η διεξοδική παρουσίαση της πορείας της τέχνης γενικά ούτε της εικαστικής δημιουργίας ειδικότερα. Το θέμα αυτό είναι τεράστιο και οι όποιες γενικεύσεις, προς χάριν της εργασίας αυτής, εγκυμονούν σοβαρούς κινδύνους. Η αναφορά γίνεται μόνο μέσα από το πρίσμα της *αλλαγής του σκοπού, της σκέψης και του ρόλου των αισθήσεων* που κατά τη γνώμη μου είναι από τους βασικότερους παράγοντες που καθοδήγησαν και έστρεψαν το βλέμμα του

ανθρώπου προς τη μία ή την άλλη κατεύθυνση, σε όλα τα γεωγραφικά μήκη και πλάτη της γης. Σίγουρα όλες οι φάσεις της εκλογίκευσης, της τεκμηρίωσης, ή της εξιδανίκευσης και της αμφισβήτησης κάθε προηγούμενου ρόλου της τέχνης, έχουν συσσωρευτεί στο μυαλό και στην ψυχή του σημερινού ανθρώπου και αποτελούν την αναγκαστική «προίκα» του με την οποία «βλέπει» και αυτός τον δικό του κόσμο. Ίσως με άλλα λόγια να ονομάζαμε αυτή την προίκα «μνήμη», μια διαχρονική λειτουργία που κρατάει μέσα του ζωντανό όλο αυτό το ταξίδι από το χθες στο σήμερα.

Οι σημερινές μας γνώσεις, μετά από μια μεγάλη πορεία έρευνας που έχει προηγηθεί από ανθρώπους που ασχολήθηκαν και αφιέρωσαν τη σκέψη τους στην εικαστική δημιουργία, μας επιτρέπουν να χωρίσουμε τη ζωγραφική, με βάση ακριβώς το σκοπό, τη σκέψη και τον ρόλο των ανθρώπινων αισθήσεων, σε δύο μεγάλες κατηγορίες.

Στην πρώτη κατηγορία η ζωγραφική είναι ένα μέσο σύλληψης και ερμηνείας του κόσμου. Μέσα από την εικαστική δημιουργία γίνεται η έρευνα για τη λειτουργία του σώματος και του νου. Η Αναγέννηση είναι από τις πιο σημαντικές περιόδους στην ιστορία της τέχνης, που ανατρέποντας το παρελθόν του θεοκεντρικού μεσαίωνα και αναθεωρώντας πλήρως τους σκοπούς της τέχνης, θέτει τις βάσεις για μια τέχνη «επιστημονικά τεκμηριωμένη»: την υποτάσσει σε λογικές αρχές και νόμους οι οποίες θεωρούνται προαπαιτούμενο για την καλλιτεχνική δημιουργία και αποτελούν τη βάση της θεωρίας της τέχνης.

Για τους αναγεννησιακούς καλλιτέχνες η θεωρία της τέχνης ήταν η πνευματική επιβεβαίωση της καλλιτεχνικής έρευνας. Ο Λεονάρντο Ντα Βίντσι διακηρύσσει πως η τέχνη είναι «υπόθεση του νου» (*cosa mentale*) και ρίχνει ιδιαίτερο βάρος στην πρώτη φάση της σύλληψης του έργου και μετά στην πραγμάτωσή του, και νωρίτερα ο Alberti, θεωρητικός και καλλιτέχνης που συστηματοποίησε τις κατακτήσεις της τέχνης στον τομέα της προοπτικής, της ανατομίας, του φωτισμού, της σύνθεσης και της έκφρασης, ξεκαθαρίζει πως *«Τις τέχνες τις μαθαίνεις πρώτα μελετώντας τη μέθοδο, κι έπειτα τις κατακτάς με την τεχνική»* και ως γνώστης του κενού μεταξύ των όσων είχαν γραφτεί έως τότε περί τέχνης, στο β' βιβλίο του της *Πραγματείας* τονίζει *«Εδώ δεν αφηγούμαστε ιστορίες, όπως κάνει ο Πλίνιος, αλλά θεμελιώνουμε μιαν ολότελα καινούργια τέχνη της ζωγραφικής. Και πάνω σ' αυτό το θέμα, δεν έχει γραφτεί τίποτε απ' όσο γνωρίζω»*.²⁴⁹ Γίνεται ξεκάθαρο λοιπόν πως ο σκοπός της τέχνης της αναγέννησης είναι η συνολική σύλληψη και ερμηνεία του κόσμου.

Ο Alberti, στην Ιταλία της Αναγέννησης που έχει στρέψει το βλέμμα της στην ελληνο-ρωμαϊκή αρχαιότητα και τη φύση, αναγνωρίζει στον μύθο του Νάρκισσου την εύρεση της τέχνης της ζωγραφικής.

Σύμφωνα με τον αρχαίο ελληνικό μύθο όπως παραδίδεται από τον Οβίδιο (43π.Χ-18μ.Χ), ο Νάρκισσος γεννήθηκε στα μέρη της Βοιωτίας όταν ο ποταμός Κηφισσός εγκλώβισε βίαια στα νερά του τη νύμφη Λειριόπη. Η Λειριόπη που ήταν κρίνος έδωσε στο γιό της το όνομα ενός άλλου λουλουδιού, του νάρκισσου. Η Λειριόπη ζητά από τον μάντη Τειρεσία έναν χρησμό για το αγόρι και μετά χάνεται για πάντα από τη ζωή του. Ο Τειρεσίας προφητεύει πως το αγόρι θα ζήσει μέχρι τα βαθιά του γεράματα εφόσον όμως «δεν γνωρίσει ποτέ τον εαυτό του». Τη δεδομένη στιγμή ο χρησμός μοιάζει ακατανόητος. Η ζωή του Νάρκισσου εξελίσσεται μέσα στα δάση. Λόγω της ομορφιάς του, ανάμεσα σε πολλές νέες και σε νέους που τον ερωτεύονται, τον ερωτεύεται και η νύμφη Ηχώ. Η άρνησή του την έκανε να χαθεί σε σπήλαια όπου έζησε πλέον μόνο ως φωνή αφού το σώμα της έλιωσε από τον έρωτά της και πήρε τη μορφή πέτρας. Την ίδια αδιαφορία που έδειξε στον έρωτα της Ηχούς έδειξε και στη θεά του Ραμνούντος, τη Νέμεση η οποία τον καταράστηκε να ερωτευτεί και να μην μπορεί να «συλλάβει» το αντικείμενο του έρωτά του. Χρησμός και κατάρα έγιναν πραγματικότητα. Σκύβοντας να πει νερό σε μια πηγή βλέπει τον εαυτό του να καθρεφτίζεται στα νερά και χωρίς να τον αναγνωρίζει νομίζει για σώμα την αντανάκλασή του, και την ερωτεύεται. Παρατηρεί πως το λεπτό στρώμα του νερού είναι το εμπόδιο που δεν του επιτρέπει ούτε να την ακουμπήσει ούτε να τη φιλήσει. Αρχίζει να της μιλάει και βλέπει πως τα λόγια του γυρίζουν πίσω ακριβώς τα ίδια.

Αυτή ακριβώς είναι η στιγμή που αναγνωρίζει τον εαυτό του και με τα λόγια του Didier Anjieu -ο οποίος συμφωνεί απόλυτα με τον Freud, τον Jung και τον Rank ότι οι Έλληνες γνώριζαν πολύ καλά τον κόσμο του ασυνείδητου-, *«αυτή είναι η πρώτη εικόνα στη ζωή του ανθρώπου»*¹²⁷. Ο πόνος για την αδυναμία του να μπορεί να ενωθεί με αυτό που επιθυμεί, αυτό που ο ίδιος κουβαλάει μέσα του, τον οδηγεί στο θάνατό του. Από τον θρήνο του μάτωσε το στήθος του και εξαντλημένος από τον έρωτά του έλιωσε σαν το κερί. Η νύχτα έκλεισε τα μάτια του, τα θαμπωμένα από την ομορφιά του, και οι αδερφές του οι Ναϊάδες και οι Δρυάδες τον θρήνησαν ετοιμάζοντας την πυρά για την ταφή. Όμως το σώμα του είχε χαθεί και στη θέση του φύτεψε ένα λουλούδι με λευκά πέταλα. Μέσω του θανάτου του οδηγήθηκε στη μεταμόρφωση.

Η ψυχολογία δανείζεται συχνά στοιχεία από τους μύθους για να μεταφράσει σε λόγο την εμπειρία. Ο ναρκισσισμός είναι μια πολύ σημαντική έννοια για την επιστήμη της ψυχολογίας και της ψυχανάλυσης με πολλές προεκτάσεις που σχετίζονται με την προσωπική εξέλιξη του ανθρώπου, με την ωριμότητά του, τη σχέση με τον εαυτό του και με τους άλλους. Υπό ορισμένες προϋποθέσεις μπορεί να συνδεθεί με τις ψυχικές δυσλειτουργίες, με την αναζήτηση μιας χαμένης ταυτότητας, με την επανένωση κομματιασμένων εικόνων του εαυτού.

Η επιφάνεια του νερού που δεν επέτρεψε στον Νάρκισσο να αγκαλιάσει τον εαυτό του, είναι ακριβώς η «αδυναμία του Νάρκισσου-δύναμη της ζωγραφικής» που ορίζει για τον Alberti τη ζωγραφική, αφού αυτή μπορεί να ξεπεράσει αυτό τον περιορισμό, και ο Νάρκισσος να αγκαλιάσει τον εαυτό του μέσα από την εικόνα. Με αφορμή τον μύθο του Νάρκισσου, καλλιτέχνες όπως ο Dali, ο Poussin και ο Caravaggio κ.α., άνθρωποι που έζησαν σε τελείως διαφορετικές χρονικές περιόδους, απέδωσαν ζωγραφικά το θέμα αυτό, εκφράζοντας ο καθένας με τελείως διαφορετικό τρόπο τις σκέψεις του. Χρησιμοποιώντας τα λόγια του Λεονάρντο πως «ο καθρέφτης και ο ζωγραφικός πίνακας παρουσιάζουν τις εικόνες πραγμάτων λουσμένων στο φως και στη σκιά. Και οι δύο μοιάζουν να προεκτείνονται σε σημαντικό βαθμό έξω από το επίπεδο της επιφάνειάς τους» -σαν να έχει δηλαδή η επιφάνεια του καθρέφτη έναν διορθωτικό χαρακτήρα-, θα μπορούσαμε να πούμε πως η ζωγραφική επιφάνεια, ο μουσαμάς του κάθε καλλιτέχνη λειτουργεί ακριβώς σαν καθρέφτης: συνδέει τη δημιουργία με τη φαινομενική πραγματικότητα, δηλαδή την εικαστική μεταφορά της πραγματικότητας όπως την αντιλαμβάνεται ο καθένας τους και προβάλλει στον περιορισμένο χώρο που διαθέτει τις σχέσεις των πραγμάτων σε «προσωπική» μετάφραση του καλλιτέχνη.

Εάν η πρώτη κατηγορία της ζωγραφικής είναι αυτή που βλέπει την εικαστική δημιουργία μέσα από την αναζήτηση της αλήθειας του κόσμου και την ερμηνεία του διαμορφώνοντας ταυτόχρονα και μια φιλοσοφία ζωής, η δεύτερη κατηγορία είναι αυτή που η ζωγραφική λειτούργησε περισσότερο με σκοπό την έκφραση συναισθημάτων, σκέψεων, απωθημένων επιθυμιών ή φόβων και επιδίωξε τη μετάδοση πληροφορίας για επικοινωνία, εξυπηρετώντας πολλές φορές- σε μικρό ή μεγάλο βαθμό- τον καθημερινό τρόπο ζωής και τη λειτουργία του. Έδρασε δηλαδή σε αντίστροφη πορεία από την πρώτη κατηγορία, μεταφέροντας το αντικείμενο του ενδιαφέροντός του από τον εξωτερικό κόσμο στον εσωτερικό, διευρύνοντας το πεδίο δράσης των αισθήσεων.

Ακριβώς αυτό το ευρύ πεδίο δράσης των αισθήσεων είναι τα νέα συμφραζόμενα και ο συνδυαστικός κρίκος μέσω του οποίου ο μύθος του Νάρκισσου, σε μια διαφορετική ανάγνωση, θα μπορούσε κατά τη γνώμη μου να βρει απήχηση και στη δεύτερη κατηγορία παρά το γεγονός ότι ο Alberti του απέδωσε την εύρεση της ζωγραφικής, μέσα από τα συμφραζόμενα της δικής του εποχής, η οποία θεμελίωσε αρχές και νόμους βασιζόμενη στο νου και όχι στην αίσθηση. Είναι ένα ιδανικό παράδειγμα όπου, όπως υποστηρίζει και η Π. Ρηγοπούλου στο βιβλίο της *Ο νάρκισσος, στα ίχνη της εικόνας και του μύθου*, φαίνεται η συμμετοχή όλων των αισθήσεων και όχι μόνον της όρασης. Έτσι, φαίνεται πως ο μύθος αυτός, αφορά και την κατηγορία της εικαστικής δημιουργίας που κινείται σε τελείως διαφορετικά μονοπάτια σε σχέση με αυτά που δίδαξε ο Alberti την εποχή της Αναγέννησης.

Η συμμετοχή των αισθήσεων περνά είτε μέσα από την απόλαυση είτε μέσα από την έλλειψή τους και κυρίως τότε είναι που η επιθυμία κορυφώνεται ακόμα περισσότερο. Θα μπορούσαμε να πούμε πως ο Νάρκισσος είναι οι πέντε αισθήσεις: είναι η απόλαυση της οσμής, αφού η μητέρα του αλλά και ο ίδιος είναι ένα λουλούδι, είναι ο ήχος είτε με την ηχώ της ίδιας του της φωνής όταν μιλάει στον εαυτό του καθρεφτιζόμενος στο νερό που τον οδηγεί στην απελπισία είτε μέσω της Ηχούς όταν επαναλαμβάνει τα τελευταία του λόγια πριν πεθάνει, είναι η όραση όταν κοιτάει με πάθος την εικόνα του στο νερό και η οδυνηρή επανάληψή της, είναι η γεύση που δεν ένιωσε ποτέ αφού ως κυνηγός ούτε έφαγε ποτέ από τα ελάφια που κυνήγησε, ούτε ήπιε νερό από την πηγή όταν ήθελε να ξεδιψάσει και τέλος είναι η αφή αφού ως «ανέγγιχτος» δεν άγγιξε ποτέ κανέναν ούτε καν το αντικείμενο του πόθου του, αλλά ούτε και τον άγγιξαν ποτέ.

Είναι η οδύνη της έλλειψης των αισθήσεων μέσα στο μύθο, που με τα λόγια του Kandinsky μπορεί να κάνει τη σιωπή να ηχήσει πιο δυνατά από κάθε ήχο αλλά και ψευδαίσθηση (διττή αλήθεια) που δημιουργεί ο Νάρκισσος πεθαίνοντας, του ύπνου ή του θανάτου, που μπορούν να συνδέσουν το μύθο αυτό με τις αναζητήσεις κινημάτων που ανήκουν στη δεύτερη κατηγορία της ζωγραφικής, των εικαστικών πειραματισμών των αρχών του 20^{ου} αιώνα και των οπαδών της «εσωτερικής πραγματικότητας». Ένας από τους πιο σημαντικούς αντιπροσώπους και οπαδούς είναι για παράδειγμα ο Kandinsky που αναζήτησε τον «εσωτερικό ήχο» των αντικειμένων και των χρωμάτων, το νόημα της τέχνης στη σύγχρονη κοινωνία μέσα από τη μη παραστατική ζωγραφική υποστηρίζοντας πως «κάθε έργο τέχνης είναι παιδί της εποχής του, συχνά είναι μητέρα των αισθημάτων μας»¹⁰⁰. Εξίσου σημαντικός και σύγχρονος τους Kandinsky είναι ο

Klee, που όπως λέει ο ίδιος θέλει να βάλει τάξη στην κίνηση έχοντας πάντα στο μυαλό του ότι κάθε απλή γραμμή που σχεδιάζει πηγάζει από μια ολόκληρη προϊστορία όχι μόνον έμπνευσης αλλά και έκφρασης της προσωπικής θεώρησης του κόσμου⁽²⁸⁾. Από τον «κατάλογο» με τα πιο ηχηρά ονόματα αυτής της εποχής, ενδεικτικά αναφέρω τον Cézanne που εξομολογήθηκε στον ζωγράφο Emile Bernard πως *«αυτό που του κόβει τα φτερά είναι το ότι δεν καταφέρνει να φθάσει στο σημείο της πραγμάτωσης του οράματός του»*⁽²⁹⁾, τον Matisse που έψαξε τη φόρμα μέσα από το χρώμα και τον Πικάσο, που με λογικό τρόπο, τεμάχισε και αναδόμησε τη φόρμα, χωρίς να τη διαλύσει.

Η απομάκρυνση του ανθρώπου από τις αισθήσεις του και ο υποβιβασμός τους, έχει πολύ βαθιές ρίζες. Ο Arnhem επισημαίνει πως αν και οι Έλληνες φιλόσοφοι συνέλαβαν και καλλιέργησαν αυτή τη διάκριση μεταξύ αντίληψης και σκέψης που αποστασιοποιεί τις αισθήσεις, δεν πίστεψαν ποτέ σ' αυτή δογματικά, όπως έκανε η Δύση. Απόδειξη ότι ο Αριστοτέλης πίστευε πως *«η ψυχή ποτέ δεν σκέφτεται χωρίς εικόνες»*⁽³⁰⁾. Δυστυχώς όμως, η φιλοσοφία και η ψυχολογία προσφέρουν πολλά παραδείγματα όπου η διάκριση αυτή καθιστά τις τέχνες όλο και περισσότερο *«ως εξάσκηση δεξιοτήτων με σκοπό την ψυχαγωγία και την πνευματική χαλάρωση»*⁽³¹⁾. Ακόμα χειρότερα, αυτή η άποψη για την τέχνη έχει υιοθετηθεί από το εκπαιδευτικό σύστημα που αμφισβητεί με τον εύσχημο τρόπο της παραμέλησης, τον ρόλο των τεχνών στην ανάπτυξη της λογικής και της φαντασίας του ανθρώπου. Είναι χαρακτηριστικό πως ο Arnhem αξιολογεί αυτή την παραμέληση –που ισχύει μέχρι και σήμερα- ως *«το πιο από σύμπτωμα της όλο και αυξανόμενης υπολειμμένης υπολειτουργίας των αισθήσεων σε κάθε τομέα των ακαδημαϊκών σπουδών»*⁽³²⁾.

Η βαρύτητα που δίνεται στη λογική και στην οποία εκπαιδευόμαστε όλοι, υποστηρίζεται και από άλλους ειδικούς. Για παράδειγμα ο Gardner –ψυχολόγος-, στο βιβλίο του *Multiple Intelligences* μιλάει για επτά διαφορετικά είδη ευφυΐας: τη γλωσσική, τη λογική-μαθηματική, τη χωρική, τη μουσική, τη σωματική-κινησθητική, την ενδοπροσωπική (εγώ) και τη διαπροσωπική (σχέση με τους άλλους). Όπως αναφέρει ο ίδιος, εκτός από τα δύο πρώτα είδη, όλα τα υπόλοιπα που σχετίζονται με τις αισθήσεις μας –όχι άμεσα με τη λογική-, είναι τα πιο παραμελημένα. Γίνεται φανερό, ότι η συμμετοχή των αισθήσεων ως κριτήριο για τη διαμόρφωση των κατηγοριών της ευφυΐας, αμφισβητεί ρητά τον «μύθο» του γνωστού IQ τεστ που καθιέρωσε ο ψυχολόγος Alfred Binet στις αρχές του 20^{ου} αιώνα και τις θεωρίες του Jean Piaget⁽³³⁾ που φίλτραραν όλη την ανθρώπινη σκέψη μέσα από το ιδανικό της επιστημονικής

σκέψης. Ένας κριτικός σχολίασε, σχετικά με τη θεωρία που αναφέρει ο Gardner στο βιβλίο του, πως «*το να προσπαθείς να αλλάξεις τη γνώμη της ψυχολογίας για την ευφυΐα, είναι σαν να προσπαθείς να μετακινήσεις έναν τεράστιο βράχο μέσα σε μια αυλή*» (Gardner ΜΙ xii, αναπτυξιακός ψυχολόγος).

Σε ένα άλλο ενδιαφέρον βιβλίο, τη *Συναισθηματική νοημοσύνη*, ο συγγραφέας του, Daniel Goleman - ψυχολόγος και δημοσιογράφος-, έχει στόχο να αποδείξει πως τα τεστ νοημοσύνης και η ψυχρή λογική των αριθμών αδυνατούν να μετρήσουν και να ερμηνεύσουν την ανθρώπινη προσωπικότητα και συμπεριφορά. Πολύ χαρακτηριστικά, ένα από τα κεφάλαια του βιβλίου του φέρει τον τίτλο «Οι κοινωνικές τέχνες», και μιλάει για τη δεξιότητα που απαιτείται πολλές φορές για να ενταχθούμε σε ένα σύνολο, να εκφραστούμε και να επικοινωνήσουμε με τους άλλους, αφού φυσικά έχουμε επικοινωνήσει πρώτα με τον εαυτό μας. Αυτή η δεξιότητα απαιτεί για παράδειγμα ηρεμία για εναρμόνιση, αυτορρύθμιση, ενσυναίσθηση.

Ένας μεγάλος προβληματισμός που τίθεται από όλους όσους προαναφέρθηκαν σχετίζεται με το περιεχόμενο της εκπαίδευσης, από το κανάλι της οποίας περνάμε οι περισσότεροι, τους στόχους της, τους τρόπους της για την επίτευξη αυτών των στόχων και των αποτελεσμάτων της. Ενδεικτικά θα ήθελα να αναφέρω τη σκέψη του Kandinsky που θεωρεί πως «*από τα μαθήματα σήμερα «λείπει μια «κοσμοαντίληψη» εσωτερικού χαρακτήρος ή η «φιλοσοφική» βάση του νοήματος της ανθρώπινης δραστηριότητας*»⁽³⁴⁾. Αν και το «σήμερα» αφορά φυσικά την εποχή του, αρχές 20^{ου} αιώνα, αδυνατώ να υπερασπιστώ πως τα πράγματα του «σήμερα», αρχές 21^{ου} αιώνα, έχουν υποστεί ριζικές αλλαγές ή βελτιώσεις. Ο «γηρασμένος» και «εσωτερικά θνήσκοντας» τρόπος δημιουργίας «ειδικών», χρήσιμων στην εξωτερική ζωή, δεν βοηθά σε τίποτα άλλο εκτός από την αφομοίωση και συσσώρευση γνώσεων χωρίς ελπίδα ανάπτυξης εσωτερικών ανθρώπινων αξιών που θα ωθήσουν σε μια πιο σύνθετη εξέλιξη έξω από κάθε ειδικότητα. Η Chapman στο βιβλίο της *Διδακτική της Τέχνης* τονίζει την ανάγκη για καλλιτεχνική αγωγή που δυστυχώς διακόπτεται από την προεφηβική συνήθως ηλικία, και η οποία θα μπορούσε, προσφέροντας το ελεύθερο πεδίο που απαιτείται, να συμβάλλει στην ανάπτυξη μια προσωπικής αντίληψης για τη ζωή με τις λεπτότερες μορφές συναισθήματος. Αντίθετα η θέση της βρίσκεται στο επίπεδο της «*απασχόλησης για τον ελεύθερο χρόνο*» και αποτελεί ένα χαρακτηριστικό σύμβολο πλούτου και κοινωνικής καταξίωσης ή ακόμα χειρότερα εκλέπτυνσης αφού συνήθως η

πραγματικότητα δεν έχει καμία σχέση με «εκλέπτυνση» κοινωνική αλλά μάλλον με «πάχυνση» οικονομική.

Η επαναφορά και επανασύνδεση των αισθήσεων με τον ίδιο τον άνθρωπο μπορούν να οδηγήσουν στην καλλιέργεια της συναισθηματικής νοημοσύνης και αυτή με τη σειρά της να υφάνει τον ιστό μιας ολοκληρωμένης ανθρώπινης προσωπικότητας. Ακριβώς αυτή η επαναλειτουργία των αισθήσεων αποτελεί έναν από τους επιμέρους στόχους της εικαστικής θεραπείας η οποία επιδιώκει την επαναφορά των αισθήσεων, με περαιτέρω αποτέλεσμα την αυτογνωσία και την αυτοπραγμάτωση, μέσω της εικαστικής δημιουργίας.



B. Μέρος

*« Αλλά τα μέλητα είναι παρὰ. Μόλιπα να γιορτάζω με την καρδιά ...
 Με την καρδιά βλέπει κανείς, ακουά. Τα αναλόδα... είναι στο μέλι, σήματα ...
 Τα πιο αναμμένα είναι σελήνη και ένα βράδυ ... »*

« Ο Μισός Υπόγειος »

« Arthur De Saint-Exupéry »

Δεδομένου ότι δεν μπορώ να μιλήσω για ψυχική θεραπεία με εξειδικευμένους όρους, ούτε φυσικά να αναλύσω και να υποστηρίξω απόψεις σχετικά με το πώς λειτουργεί για παράδειγμα η «μεταβίβαση», η «κάθαρση» ή η «προβολή» κατά τη διάρκεια μιας συνεδρίας εικαστικής ψυχοθεραπείας ή ποιες λειτουργίες ενεργοποιούνται στο «υποσυνείδητο» του Freud ή το «ασυνείδητο» του Jung και θέλοντας να τονίσω την πλευρά αυτή της τέχνης που δεν λειτουργεί μόνο για ψυχαγωγία ή εκπαίδευση δεξιοτήτων, προσπάθησα τελικά να μεταφέρω την εμπειρία άλλων ανθρώπων, που έχουν διεισδύσει σε θέματα τέχνης μέσα από την οπτική της ψυχολογίας και της ψυχανάλυσης -ή μάλλον για την ακρίβεια στο θέμα της ψυχολογίας και της ψυχανάλυσης μέσα από την οπτική της τέχνης-, που υποστηρίζουν αυτή την αθέατη σε πολλούς πλευρά της τέχνης και τη χρησιμοποίησαν συνειδητά ως μέσο ψυχικής θεραπείας. Ένας σημαντικός ερευνητής της σχέσης της τέχνης με την ψυχανάλυση, είναι για παράδειγμα ο Peter Fuller, που διερευνά την περίπτωση η ψυχανάλυση να είναι μία από τις μοναδικές επιστήμες που να μπορούν να προσεγγίσουν τα ευαίσθητα σημεία της αισθητικής, που δύσκολα προσεγγίζονται από οποιαδήποτε άλλη επιστήμη.

Θέλοντας να εστιάσω περισσότερο στο θέμα που συνδέει τις αισθήσεις -ή ακόμα καλύτερα την απομάκρυνσή τους από την καθημερινή ζωή τους ανθρώπου- με την γενικότερη έννοια της ψυχικής υγείας, ήρθε στο μυαλό μου το γνωστό παραμύθι του «Μικρού Πρίγκιπα» του *Antoine De Saint Exupéry*. Είναι μια παιδική ιστορία, που μάλλον αφορά ακόμη περισσότερο τους «μεγάλους». Στην ιστορία αυτή, κατά τη γνώμη μου, ο Exupéry απαντά με έναν δικό του, πολύ απλό και άμεσο τρόπο στο ερώτημα που τέθηκε στο πρώτο μέρος, «τι σημαίνει παρατηρώ τη φύση» και φανερώνει τους πολλαπλούς τρόπους με τους οποίους μπορεί να ιδωθεί και να ερμηνευθεί η φύση και κατ' επέκταση και η ζωή. Η αφήγηση ξεκινά με την ιστορία ενός παιδιού, που

ενθουσιασμένο από την ιστορία που μόλις είχε διαβάσει για τη ζούγκλα έκανε τη ζωγραφιά ενός βόα που μόλις έχει καταπιεί έναν ελέφαντα. Η εικόνα που έπλασε η σκέψη του αποτυπώθηκε στο χαρτί. Όταν την πρωτοέδειξε στους «μεγάλους», προς μεγάλη του απογοήτευση, κανείς δεν κατάλαβε τι ήταν αυτό που είχε ζωγραφίσει. Αντίθετα όλοι έβλεπαν στην ζωγραφιά κάτι τελείως διαφορετικό. Ένα καπέλο. Κανείς δεν μπόρεσε να δει αυτό που είχε «δεν» ο μικρός ζωγράφος με τη σκέψη του. Η ιστορία συνεχίζεται με έναν τρόπο που θα μπορούσε να περιγραφεί «...Κανείς δεν βλέπει πώς είναι τα πράγματα, αν δεν ξέρει πώς πρέπει να είναι». Δανείζομαι αυτά τα λόγια του Jonathan Richardson⁽³⁵⁾ -αρχές του 18^{ου} αιώνα- που παρατήρησε πως το γνωστό «βλέπουμε ό,τι ξέρουμε» ή το «διαφορετικό μάτι» έχουν μεγάλη δόση αλήθειας. Η γνώση και η εμπειρία, που ίσως να μπορούμε να τα ενώσουμε κάτω από τη λέξη «παράδοση», είναι δύο πολύ σημαντικοί σύμμαχοι του ανθρώπου για την πρόοδο και την ανάπτυξή του -και στον τομέα της εικαστικής τέχνης. Ελλοχεύει όμως μέσα τους, ένας μεγάλος κίνδυνος, η προκατάληψη. Είναι αυτή που χτίζει το περίγραμμα μέσα στο οποίο είμαστε διατεθειμένοι και νιώθουμε την ασφάλεια να αναγνωρίσουμε αυτό που ήδη ξέρουμε. Όπως ακριβώς στο παραμύθι του Μικρού Πρίγκιπα. Το παραμικρό βήμα έξω από αυτά τα όρια ή αλλιώς η ανάκτηση του «αθώου βλέμματος», όπως το ονομάζει ο Gombrich, είναι τρομερά δύσκολη όταν περνά μέσα από τη διαδικασία αποσύνδεσης του «βλέπω» από το «γνωρίζω».

Η γνωστή λαϊκή έκφραση «μία εικόνα είναι χίλιες λέξεις», αλλά και του Nietzsche που υποστήριξε πως «οι λέξεις εμποδίζουν το δρόμο μας»⁽³⁶⁾, έρχονται να επιβεβαιώσουν την αξία αυτού του μη λεκτικού τρόπου έκφρασης, της εικαστικής δημιουργίας. Φαίνεται όμως πως αυτές οι «χίλιες λέξεις», που αφορούν στην εικόνα, προκύπτουν συνήθως από μία συγκεκριμένη οπτική, γενικώς αποδεκτή από την «κοινή γνώμη» που είναι το φίλτρο που διυλίζει κάθε πράξη μας ή σκέψη μας επιδοκιμάζοντας ή αποδοκιμάζοντας και τελικά διευκολύνοντας ή εμποδίζοντας το «δρόμο μας». Η «κοινή γνώμη» δεν είδε ποτέ το βόα με τον ελέφαντα και δεν μπόρεσε να τον δει ούτε μετά από τις επανειλημμένες εξηγήσεις του μικρού. Έβλεπε επίμονα αυτό που ήξερε, ένα καπέλο.

Για τον Antonin Artaud⁽³⁷⁾ αυτή η «κοινή γνώμη» που την ονομάζει «συλλογική συνείδηση»⁽³⁸⁾ καταχώνιασε σε άσυλα όσους ήθελε να ξεφορτωθεί και να τους κλείσει το στόμα για τις αβάσταχτες αλήθειες που εκείνοι έλεγαν και εκείνη δεν ήθελε να ακούσει. Επιστρέφοντας στην ιστορία μας, ίσως δούμε πως αυτή η φαινομενικά ακραία

θέση του Artaud που παίρνει διαστάσεις κατακραυγής, αντικατοπτρίζεται στο κενό της επικοινωνίας μεταξύ του παιδιού και των «μεγάλων» αλλά και στην αποθάρρυνσή του για να ξαναεκφραστεί με μια ζωγραφιά. Το κενό και η αποθάρρυνση μεγάλωσε μαζί με το παιδί, μέχρι που έγινε και εκείνο πλέον «μεγάλος» και συνάντησε ξαφνικά ένα άλλο παιδί, τον Μικρό Πρίγκιπα, τον μοναδικό που κατάλαβε τη ζωγραφιά του. Όλο το παραμύθι είναι μια κουστωδία αισθήσεων που γίνονται φακός για να μπορεί κανείς να δει έννοιες όπως «σοβαρός», «τρελλός», «αληθινός» αλλά και «φόβος», «φιλία», «ζωή», «θάνατος», «λύπη», «χαρά», «φαντασία», «αγάπη», με το ξεχασμένο «αθώο μάτι».

Θα μπορούσε άραγε κανείς να αμφισβητήσει και να χαρακτηρίσει την ψυχική υγεία αυτού του μικρού παιδιού, βάσει της ζωγραφιάς του; Μήπως θα πρέπει προηγουμένως να προσπαθήσει να «δει» με «αθώο μάτι» τη ζωγραφιά του αλλά και το ίδιο το παιδί, πριν σπεύσει να του κολλήσει την ταμπέλα του τρελλού ή του ακατανόητου; Πιθανώς βέβαια αυτό να είναι αδύνατο ή τουλάχιστον δύσκολο για το καλά εκπαιδευμένο μάτι ενός «μεγάλου». Η Milner στο βιβλίο της *Όταν δεν μπορείς να ζωγραφίσεις* είναι σίγουρη πως «οι άνθρωποι πρέπει να φοβούνται, χωρίς να το ξέρουν, ότι το στήριγμά τους στη λογική και την ψυχική υγεία είναι επισφαλές διαφορετικά δεν θα δυσανασχετούσαν τόσο όταν τους ζητείται να δουν την οπτική εμπειρία μ' έναν νέο τρόπο, δεν θα φοβόντουσαν τόσο μήπως δεν δουν τον κόσμο όπως τον έβλεπαν πάντα και σύμφωνα με τον κοινωνικά αποδεκτό τρόπο θέασής του».⁽³⁹⁾

4. Ο βόας που καταβρόχθισε το αγρίμι, είναι ένα καπέλο... ή το καπέλο είναι ο βόας που καταβρόχθισε το αγρίμι...

«Ο αγριολέων εβόησε, ο γαϊδάρης γέλασε, ο κατ'εχέδονος βροχολέων, ο κατ'εχέδονος βροχολέων, ο κατ'εχέδονος βροχολέων»

«Ο κατ'εχέδονος βροχολέων, ο κατ'εχέδονος βροχολέων»

«Ο κατ'εχέδονος βροχολέων, ο κατ'εχέδονος βροχολέων»

«Ο κατ'εχέδονος βροχολέων, ο κατ'εχέδονος βροχολέων»

«Ο κατ'εχέδονος βροχολέων, ο κατ'εχέδονος βροχολέων»

«Ο κατ'εχέδονος βροχολέων, ο κατ'εχέδονος βροχολέων»

«Ο κατ'εχέδονος βροχολέων, ο κατ'εχέδονος βροχολέων»

«Ο κατ'εχέδονος βροχολέων, ο κατ'εχέδονος βροχολέων»

«Ο κατ'εχέδονος βροχολέων, ο κατ'εχέδονος βροχολέων»

«Ο κατ'εχέδονος βροχολέων»

«Ο κατ'εχέδονος βροχολέων»

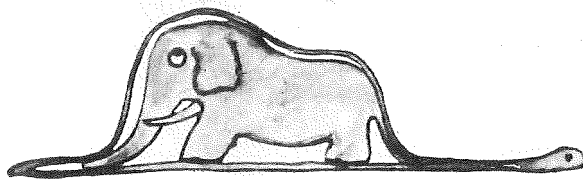
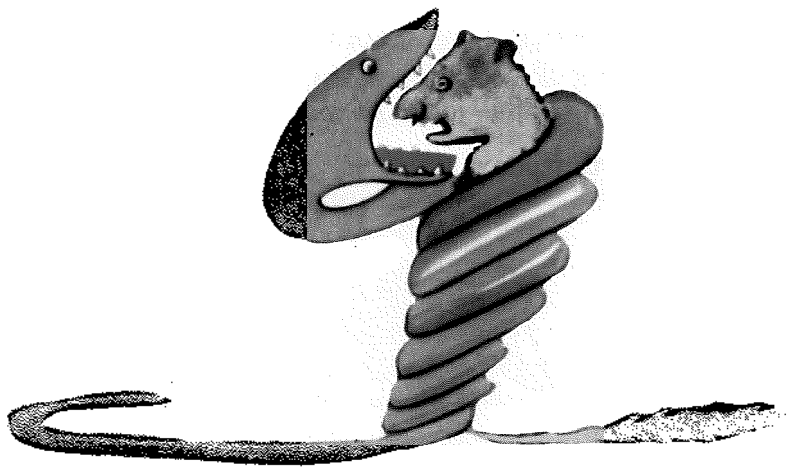
«Ο κατ'εχέδονος βροχολέων»

«Ο κατ'εχέδονος βροχολέων, ο κατ'εχέδονος βροχολέων»

«Ο κατ'εχέδονος βροχολέων, ο κατ'εχέδονος βροχολέων»

«Ο κατ'εχέδονος βροχολέων, ο κατ'εχέδονος βροχολέων»

«Ο κατ'εχέδονος βροχολέων»



Η Helen B. Landgarten, εικαστική ψυχοθεραπεύτρια (art psychotherapist), αφιερώνει το βιβλίο της «Clinical Art Therapy», σ' αυτούς τους ανθρώπους που

*«μίλησαν με τα χέρια τους,
άκουσαν με τα μάτια τους,
είδαν με το κεφάλι τους,
άγγιζαν με τις καρδιές τους»...*

Η αφιέρωση αυτή αφορά όλους αυτούς τους ανθρώπους που έχουν στηρίξει την ύπαρξή τους -και όχι απλά τη ζωή τους- ακριβώς σ' αυτό που περιγράφουν τα στιχάκια. Κατά τη γνώμη μου, μάλλον πρόκειται για ένα ξεχωριστό είδος ανθρώπων. Ένα είδος που έχει αναγάγει τις δυνατότητες της ανθρώπινης φύσης μέσα από το φαινομενικά παράδοξο, μέσα από αντιφάσεις που καταρρέπτουν νόμους θεμελιωμένους και αναμφισβήτητους.

Ο Maslow αναφέρει πως όταν άρχισε να μελετάει τους ανθρώπους σχετικά με τη δημιουργικότητά τους, έπρεπε πρώτα να εγκαταλείψει την παραδοσιακή ιδέα που είχε ότι οι έννοιες υγεία, ιδιοφυΐα και ταλέντο συνδέονται μεταξύ τους. Αν εστιάσουμε για λίγο στην έννοια της «υγείας», θα δούμε πως για τον Παγκόσμιο Οργανισμό Υγείας, ορίζεται από τη συνισταμένη των τριών διαστάσεών της: σωματική, ψυχική και κοινωνική^[10]. Οποιαδήποτε διαταραχή σε μία από τις διαστάσεις της, θα μεταφερθεί σαν σε συγκοινωνούντα δοχεία και στις άλλες δύο και έτσι μεταβάλλεται τελικά το

μέτρο της υγείας. Η ψυχική υγεία ειδικότερα, φαίνεται να αποτελεί τη συνισταμένη δύο συγκρουόμενων δυνάμεων: της προσωπικότητας και του περιβάλλοντος^[11]. Επειδή, ούτως ή άλλως ο χαρακτηρισμός «ψυχική ισορροπία» θέτει πολλά ερωτηματικά όπως και ο αντίθετός του όρος «ψυχική διαταραχή», ίσως κριτήρια όπως τα οργανικά, τα κοινωνικά και τα ψυχολογικά που ορίζουν την «ψυχική υγεία», θα μπορούσαν να αποτελέσουν ένα σημείο αναφοράς για τον προσδιορισμό της «ψυχικής διαταραχής» και το αντίστροφο. Η σύγχρονη Ψυχιατρική παραδέχεται το μεγάλο εύρος του γνωστικού αντικειμένου της -πεδίο γνώσης και θεωρίας- και τις δυσκολίες προκειμένου να διαγράψει εμφανώς με επιστημολογικά κριτήρια τον όρο «ψυχική υγεία» αποδεσμευμένο πλήρως από τα κοινωνικά συμφραζόμενα -αξίες, επιταγές και νόρμες^[12].

Όμως, δεδομένου ότι η εμβάθυνση σε λεπτομέρειες στην έρευνα που έχει γίνει για τη διελεύκανση του όρου της ψυχικής υγείας αποτελεί μια πολύτιμη εργασία σε ένα πεδίο που δεν θα προσφέρει χρήσιμη πληροφορία σχετική με τους σκοπούς της παρούσας εργασίας, κρίνεται σκόπιμο να επισημανθεί μόνο το σημείο αυτό που τονίζει πως οι ορισμοί που έχουν δοθεί μέχρι σήμερα δεν προσφέρουν σαφή διαχωριστική γραμμή, μεταξύ ψυχικής υγείας και ψυχικής διαταραχής. Αυτό δεν σημαίνει πως η ψυχιατρική δεν δέχεται ότι υπάρχουν όρια μεταξύ ψυχικής υγείας και διαταραχής. Απλά διευκρινίζουν πως τα όρια αυτά είναι συνήθως δυσδιάκριτα. Όπως αναφέρει και ο Κ. Στεφανής^[13], εξασφαλίζουν «την πλατιά συναίνεση για έναν αδρό, εμπειρικό διαχωρισμό της ψυχικής διαταραχής απ' τις φυσιολογικές αντιδράσεις στα γεγονότα της ζωής και από τις κατανοητές διαφοροποιήσεις στις σχέσεις του ατόμου με την κοινωνία και τους κανόνες της... Η Ψυχιατρική δεν ταξινομεί άτομα αλλά ταξινομεί διαταραχές που έχουν τα άτομα»^[14]. Από την άλλη πλευρά ο Παπαδημητρίου, εμφανίζεται πιο διαλλακτικός, και δέχεται ένα ποσοστό αλήθειας τόσο στην άποψη του Στεφανή που εστιάζει στα ειδικά χαρακτηριστικά μιας νόσου, όσο και στο επίσης ιατρικό απόφθεγμα που δίνει προτεραιότητα στην εξατομίκευση μιας νόσου βάσει προσωπικότητας και χαρακτήρα του ατόμου «δεν υπάρχουν αρρώστιες αλλά άρρωστοι»^[15]. Πριν αναφέρουμε τις ερμηνείες που έχουν διατυπωθεί για το ερωτηματικό που θέτει η σχέση ψυχική υγεία-δημιουργικότητα, είναι ενδιαφέρον να δούμε και την επόμενη έννοια που θίγει ο Maslow και που έχει απασχολήσει ανθρώπους διαφόρων ειδικοτήτων της επιστήμης και της τέχνης -όπως κριτικοί και ιστορικοί τέχνης, καλλιτέχνες, ψυχολόγοι, ψυχίατροι, ψυχαναλυτές, κοινωνιολόγοι και ανθρωπολόγοι-, την έννοια του ταλέντου και της

ιδιοφυίας και κατά πόσον συνδέονται και αυτές με την ψυχική υγεία. Εξ' άλλου, επίσης ένα από τα πιο παλιά ερωτήματα είναι η σχέση –αν υπάρχει– μεταξύ ιδιοφυίας-τρέλλας και ιδιοφυίας-ταλέντου που θα μπορούσε επαγωγικά να μας οδηγήσει και στη σχέση ταλέντου-τρέλλας. Τα ερωτηματικά αυτά τίθενται ακόμα και σήμερα και παραμένουν ανοιχτά αφού απαντώνται αναλόγως με την βάση απ' όπου ξεκινάει η απάντηση.

Η αναφορά εδώ γίνεται δεδομένου ότι αυτό το τρίπτυχο ταλέντου-ιδιοφυίας-τρέλλας είναι μια άποψη που –αφού δημιουργήθηκε σε συγκεκριμένα ιστορικά συμφραζόμενα και για ορισμένους λόγους στα τέλη του 18^{ου} και αρχές 19^{ου} αιώνα– δεν εξαλείφθηκε όταν εξέλιπαν οι λόγοι που τη δημιούργησαν. Αντιθέτως εξακολούθησε να υπάρχει και πήρε τη μορφή προκατάληψης έως σήμερα. Τελικώς φαίνεται πως το ταλέντο ή η ιδιοφυία ή η τρέλλα, μπορούν να συνυπάρχουν χωρίς να συνεπάγονται αλλά ούτε να αποκλείονται μεταξύ τους και κανένας συσχετισμός τους δεν φαίνεται να αφορά ούτε τον ψυχικά υγιή ούτε τον ψυχικά διαταραγμένο καλλιτέχνη, και ακόμα περισσότερο τον δημιουργό ενός εικαστικού έργου που γίνεται μέσα από το πρίσμα της εικαστικής θεραπείας.

Ο Maslow, θέτει αρχικά την αμφιβολία του, σχετικά με το τι ξέρουμε τελικά για το ταλέντο και τι από αυτά ισχύει. Η άποψή του είναι πως η «σκιά» που ακολουθεί το ταλέντο είναι η προκατειλημμένη μετάφρασή του που σχετίζεται με συγκεκριμένους προνομιακούς τομείς ή επαγγέλματα, εξειδικευμένης ικανότητας, όπως είναι οι καλλιτέχνες, οι εφευρέτες ή οι επιστήμονες και στην οποία εκπαιδευόμαστε καθημερινά ώστε να μπορούμε να κάνουμε τη διάκριση σε «ταλαντούχο ή μη»^[46]. Ο Maslow καταλήγει στην άποψη πως η υγεία και το ταλέντο είναι ξεχωριστές μεταβλητές οι οποίες δεν είναι απαραίτητο να σχετίζονται. Γι' αυτό και προτιμά να διακρίνει τη δημιουργικότητα που συνδέεται με κάποιο ταλέντο και την δημιουργικότητα που συνδέεται με την αυτοπραγμάτωση. Στην τελευταία περίπτωση, ταλέντο θεωρεί την ικανότητα στις κοινωνικές τέχνες, δηλαδή την ικανότητα του να είναι κανείς δημιουργικός στην καθημερινότητά του, συμπεριλαμβανομένης της ικανότητας επικοινωνίας και έκφρασης χωρίς φόβους.

Ταλέντο για τον Παπαδημητρίου, από την πλευρά της αντικειμενικής ψυχολογικής αντίληψης, είναι ένα προϊόν γενετικής και περιβάλλοντος. Δεν είναι ούτε μόνον έμφυτο, ούτε μόνον επίκτητο. Αυτό που μπορεί να είναι έμφυτο είναι η βιολογικά προνομιακή προδιάθεση για δημιουργική δραστηριότητα της οποίας η εκπλήρωση εξαρτάται από το περιβάλλον με το οποίο αλληλεπιδρά και έτσι είναι

δυνατόν να εξελιχθεί σε ταλέντο⁽⁴⁷⁾. Για τον Παπαδημητρίου το ταλέντο με την ιδιοφυία και τη μεγαλοφυία –όπως τις ξεχωρίζει με την δεύτερη μεγαλύτερη της πρώτης- συνδέονται για να διαμορφώσουν το ανώτερο σκαλοπάτι της κλίμακας διαβάθμισης των ταλέντων, πάντα με την προϋπόθεση ότι το ταλέντο δεν αποτελεί κάποιο είδος κληρονομικού ή έμφυτου χαρίσματος από μόνο του. Επομένως θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε πως η σύγχρονη ψυχολογία και ψυχιατρική δεν συνδέει σε καμία περίπτωση το ταλέντο με την ψυχική υγεία.

Το ζήτημα της μεγαλοφυΐας και της ιδιοφυΐας είναι επίσης μια άλλη παρεξηγημένη έννοια. Για τον Παπαδημητρίου η παρεξήγηση ξεκινάει ήδη από την αρχαιότητα όπου ο Πλάτωνας για πρώτη φορά εισάγει την έννοια της μανίας (θείας μανίας) για να περιγράψει την έμπνευση που συνοδεύει τη μεγαλοφυΐα. Αν και η μεγαλοφυΐα πέρασε και από τη φάση αυτή που συνδέθηκε με τη σοφία κυρίως λόγω των ρωμαίων που τη συσχέτισαν με το «δαιμόνιο» ως *genius*, πνεύμα που και οι χριστιανοί αργότερα το θεώρησαν ως θείο δώρο, ως κάτι υπερφυσικό αλλά όχι άρρωστο, τελικά επέστρεψε σύντομα στην αρχική της έννοια. Ο Diderot δηλώνει και αυτός πως η μεγαλοφυΐα και η τρέλλα γειτνιάζουν ενώ ο Kant συνδέει τη μεγαλοφυΐα με μεταφυσικές αντιλήψεις και με την υπερευαίσθητη ανθρώπινη φύση χωρίς όμως να της προσδίδει καμία νοσηρή χροιά. Είναι ενδιαφέρον πάντως πως ακόμα και τον 19^ο αιώνα, πολλούς αιώνες μετά την ύπαρξη του Πλάτωνα και των θέσεών του, πολλές απόψεις ψυχιάτρων στηρίζουν αυτή την άποψη σχολιάζοντας ως «ασυνήθιστη» και «μη κανονική» την αποδοτικότητα της μεγαλοφυΐας και αποκλείουν τη δυνατότητα το μεγαλοφυές άτομο να είναι και ψυχολογικά ισορροπημένο. Επίσης η μεγαλοφυΐα είχε συνδεθεί σε μεγάλο βαθμό με τη μελαγχολία. Ο Lombroso δε –Ιταλός ψυχίατρος του 19^{ου} αιώνα-, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Παπαδημητρίου, πίστευε πως η μεγαλοφυΐα είναι μια μορφή νεύρωσης που μπορούσε να υποδυθεί τη λανθάνουσα μορφή της επιληψίας!⁽⁴⁸⁾ Αν βέβαια όλα αυτά ίσχυαν, τότε κατά την άποψή μου, θα καταφεύγαμε όλοι στην ευχή του ψυχιάτρου Σ. Αποστολίδη «...όπως συχνότερον εμφανίζονται εις τον κόσμον παράφρονες και νευροπαθείς του είδους του Σωκράτους, του Νεύτωνος, του Πασκάλ και άλλων τοιούτων μεγάλων ανδρών, οι οποίοι τόσον ευεργετικώς επέδρασαν επί της πορείας των ανθρωπίνων πραγμάτων»⁽⁴⁹⁾. Βέβαια ο ίδιος ο Πασκάλ πίστευε πως στον μεγαλοφυή συνυπάρχει η παραφροσύνη με τη σωφροσύνη. Τέλος όσον αφορά τον Freud, που θεωρώ ότι αξίζει να αναφερθεί η άποψή του όπως μεταφέρεται από τον Παπαδημητρίου, προέβλεπε τον μεγαλοφυή ως

νευρωτικό ή ψυχωτικό εκτός και αν κατάφερνε να εκφράσει δημιουργικά τις εσωτερικές συγκρούσεις του σε εξιδανικευμένες μορφές όπως αυτές της τέχνης.

Πάντως βάσει της Αμερικάνικης Εγκυκλοπαίδειας όπως αναφέρει ο Παπαδημητρίου, η σύγχρονη ετυμολογία της λέξης, χωρίς να συσχετίζεται σε κανένα σημείο με την ψυχική υγεία, είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη δημιουργική ικανότητα του πνεύματος για έμπνευση, ενόραση, φαντασία και εφευρέσεις, όπου αναφέρονται εκτός των άλλων εφευρέσεων –επιστημονικών και τεχνικών- και οι καλλιτεχνικές. Σε άλλο λεξικό μεγαλοφυΐα είναι η φυσική ικανότητα δημιουργίας πρωτότυπων και υψηλής συλλήψεως έργων⁶⁰. Επίσης, σε ένα σύγχρονο ελληνικό ερμηνευτικό λεξικό, η μεγαλοφυΐα αφορά την υψηλή διανοητική ικανότητα, που ξεπερνά συγκεκριμένο όριο δείκτη ευφυΐας, η οποία εκδηλώνεται με μεγάλη δημιουργικότητα, πρωτοτυπία και ικανότητα να ερευνά κανείς γνωστικές περιοχές που δεν τις είχαν προσεγγίσει άλλοι, όπως η πολιτική ή καλλιτεχνική⁶¹.

Συνυπολογίζοντας όλες τις σύγχρονες απόψεις που αντιμετωπίζουν τη μεγαλοφυΐα είτε ως «χάρισμα» κληρονομικό, είτε ως επίκτητο που σχετίζεται περισσότερο με το περιβάλλον, όσον αφορά τους βιολογικούς και τους κοινωνικούς αντίστοιχα παράγοντες που πιθανόν να βρίσκονται στη βάση της ή να την διαμορφώνουν, και διαβάζοντας περισσότερο με ιστορικό ενδιαφέρον τις απόψεις του 19^{ου} αιώνα που τη συνδέουν με κάποια ψυχολογική ιδιαιτερότητα -εξ' άλλου ο όρος «μεγαλοφυΐης» δεν είναι ψυχιατρικός, και μάλλον ο μεγαλοφυΐης προσέλκυσε το βλέμμα της ψυχιατρικής και όχι το αντίστροφο-, τείνω να συμφωνήσω με την άποψη του Παπαδημητρίου που θεωρεί την μεγαλοφυΐα ως μια εξαιρετική περίπτωση μέσα στα φυσιολογικά πλαίσια του ψυχισμού ενώ την ψυχοπάθεια ως μία όχι τόσο εξαιρετική περίπτωση έξω από αυτά τα πλαίσια τα οποία, όπως αναφέρθηκε στην εισαγωγή του δεύτερου μέρους, είναι αρκετά δυσδιάκριτα. Επομένως όπως και ο συσχετισμός ταλέντου και τρέλλας, έτσι και εδώ -στο συσχετισμό μεγαλοφυΐας και τρέλλας- πιστεύω πως μπορούμε να πούμε πως ούτε αποκλείει ούτε προϋποθέτει η μία περίπτωση την άλλη.

Ίσως είναι πιο ουσιαστικό λοιπόν, να στρέψουμε το βλέμμα μας προς τη δημιουργικότητα χωρίς να ψάχνουμε μέσα της το σπόρο του ταλέντου ή της μεγαλοφυΐας προκειμένου να επιβεβαιώσουμε την ύπαρξή της. Όσον αφορά δε στη συσχέτισή της με την ψυχική υγεία υπάρχουν σοβαρές και σύγχρονες ή παλαιότερες θέσεις ψυχαναλυτών και ψυχιάτρων που αποδίδουν στην κάθε μία ξεχωριστό μερίδιο

ευθύνης στον αγώνα του ανθρώπου για ψυχική και πνευματική ολοκλήρωση. Ο Γ.Ν. Χριστοδούλου, Πρόεδρος της Ελληνικής Ψυχιατρικής Εταιρείας, υποστηρίζει στον πρόλογο του καταλόγου της έκθεσης «Η Τέχνη στην Ψυχιατρική» που πραγματοποιήθηκε στο Ίδρυμα Γουλανδρή το 2001, πως οι άνθρωποι με ψυχικές διαταραχές έχουν πλεόνασμα δημιουργικότητας και ευαισθησίας και αυτό τους οδηγεί στο «να παράγουν τέχνη, μία από τις υψηλότερες εκφράσεις της ανθρώπινης δημιουργικότητας»⁽⁵²⁾. Η αποσύνδεση της δημιουργικότητας από την ψυχική ασθένεια επιβεβαιώνεται και από την επίσης σημαντική θέση των Billing και Burton-Bradley⁽⁵³⁾ που περιγράφεται στο βιβλίο του Fuller, *Τέχνη και Ψυχανάλυση*. Επιμένουν ότι πρόκειται για δύο τελείως διαφορετικές πλευρές της ανθρώπινης λειτουργίας και διευκρινίζουν ότι η «ριζοσπαστική» και «παράξενη δημιουργική διαδικασία» δεν συγκρίνεται με την εμφάνιση παθολογικών στοιχείων σε ένα έργο. Μάλιστα υποστηρίζουν πως η βασική διαφορά μεταξύ καλλιτέχνη και ασθενή έγκειται στο ότι το έργο του καλλιτέχνη έχει κοινωνική σημασία, μεταμορφώνοντας τις εσωτερικές του συγκρούσεις σε φόρμα που προκαλεί αρμονικά συναισθήματα στο κοινό ενώ το έργο του ασθενή καταρρέει αφού πηγάζει από τον άκρατο υποκειμενισμό του και την ατομική συνειδησή του, εκφράζοντας τον εσωτερικό συναισθηματικό του χώρο και χρόνο, που μόνον εικαστικά θα μπορούσαν να αποδοθούν⁽⁵⁴⁾.

Ο Fuller, στο ίδιο βιβλίο, αναφερόμενος σε ένα σεμινάριό του για την «αφαίρεση και τον δυνητικό χώρο» μιλάει για τον Mark Rothko, έναν από τους πιο αναγνωρισμένους Αμερικανούς ζωγράφους του «χρωματικού πεδίου». Ο Rothko ως φοιτητής ήταν ένας «ολοκληρωμένος ρεαλιστής ζωγράφος», προς το τέλος της δεκαετίας του '20 και για μεγάλο μέρος της δεκαετίας του '30, ήταν ένας ρεαλιστής με εξπρεσιονιστικές τάσεις, προς τα τέλη του '30 στρέφεται προς τον σουρεαλισμό με ιδιαίτερο ενδιαφέρον στα σύμβολα, του μύθους, τα αρχέτυπα, τα περίπου-αφηρημένα σχέδια μέσα από τα οποία εξέφραζε τους προβληματισμούς του, ενώ στα τέλη της δεκαετίας του '40 παύει να ενδιαφέρεται ακόμα και για τη συμβολική αναπαράσταση και ζωγραφίζει κηλίδες χρώματος σε αισθησιακούς τόνους και ευαίσθητες αποχρώσεις. Από αυτή την εποχή και μετά ο Rothko δημιουργεί τα έργα για τα οποία έγινε πολύ γνωστός με μεγάλη απήχηση στην αμερικάνικη αγορά. Αργότερα οι ευαίσθητες αποχρώσεις συνοδεύονται από μονόχρωμα κομμάτια μαύρα, καφέ και γκρίζα που σιγά σιγά καταλαμβάνουν όλο και μεγαλύτερο μέρος, μέσα στα όρια του μουσαμά. Ο Rothko αυτοκτόνησε το Φεβρουάριο του 1970. Έργα του βρίσκονται σε κάποια από τα

μεγαλύτερα μουσεία του κόσμου, όπως «Οι λουόμενες» στο μουσείο Guggenheim, «Δύο οπές μαύρου σε βαθυκόκκινο» στην Tate Gallery .

Αναφέρθηκα στον Rothko γιατί πιστεύω πως αντικατοπτρίζει ένα παράδειγμα αυτής της περίπτωσης που θα μπορούσαμε, βεβαιωμένα, να αναρωτηθούμε για το συσχετισμό της εικαστικής δημιουργικότητας με την ψυχική υγεία. Στην ανάλυση του έργου του Rothko από τον Fowler, με βάση τις απόψεις του Bion, του Winnicott και του Lawrence Alloway -σύμφωνα με τον οποίο «ο αυξανόμενος βιομορφισμός είναι για τον καλλιτέχνη το ανάλογο της μανιακής δραστηριότητας, μια μορφή απελπισμένης άμυνας ενάντια στην κατάθλιψη που υποβόσκει»⁽⁵⁵⁾- παρατηρείται πως στη ζωγραφική ειδικά της τελευταίας περιόδου, μπορεί κανείς να δει τον αγώνα του Rothko ως καλλιτέχνη «να οικοδομήσει για τον εαυτό του ένα βατό έδαφος»⁽⁵⁶⁾. Ο Fowler όμως ξεκαθαρίζει πως σε καμία περίπτωση δεν υπονοεί πως το έργο του Rothko οφείλεται στην ψυχική υγεία του.

Έχω την άποψη πως η απάντηση στο ερώτημα του συσχετισμού έρχεται από την ίδια τη δήλωση του καλλιτέχνη η οποία αυξάνει την ισχύ και τη δύναμη των έργων του:

«Δε με ενδιαφέρουν οι σχέσεις του χρώματος ή της φόρμας ή ο,τιδήποτε άλλου. Το μόνο που με ενδιαφέρει είναι να εκφράσω βασικά ανθρώπινα συναισθήματα – τραγωδία, έκσταση, καταστροφή και τα λοιπά και το γεγονός ότι πολλοί άνθρωποι καταρρέουν και κλαίνε όταν βρεθούν μπροστά στα έργα μου, δείχνει ότι μπορώ να μεταδώσω αυτά τα θεμελιώδη ανθρώπινα συναισθήματα... Κι αν εσείς... συγκινείστε μόνο από τις χρωματικές τους σχέσεις, τότε δεν έχετε καταλάβει τίποτα»⁽⁵⁷⁾.

«...Μπορώ να μεταδώσω αυτά τα θεμελιώδη ανθρώπινα αισθήματα»... Είναι δηλαδή αυτό που για τους Billing και Burton-Bradley αυτοπραγματώνει και σώζει το έργο τέχνης -η κοινωνική σημασία και η αντίδραση του θεατή- τη ίδια στιγμή που θα μπορούσε να κινδυνεύει να καταστραφεί στον υποκειμενισμό του, αφού όπως επίσης ο ίδιος ο Rothko δηλώνει: «...Το μόνο που με ενδιαφέρει είναι να εκφράσω βασικά ανθρώπινα συναισθήματα... »

Παράδειγμα, ακραίας κατά τη γνώμη μου, άποψης είναι αυτή του Alexander⁽⁵⁸⁾ ο οποίος, επηρεασμένος από την άποψη του Freud ότι οι ζωγραφικές σκηνές δεν ήταν τίποτε περισσότερο από εικόνες που θα μπορούσαν να εκφραστούν εξίσου καλά με τα λόγια, συνέδεε κάθε καλλιτεχνική δραστηριότητα με τη νεύρωση και το όνειρο. Μια

άλλη πιο εξισσοροποιητική άποψη είναι αυτή του Rycroft (1914-1998) ο οποίος υποστήριξε την υπόθεση ότι φαντασία και λογική συνυπάρχουν από τη μέρα της γέννησής μας και γι' αυτόν ο δημιουργικός άνθρωπος είναι εκείνος που διατηρεί τη φαντασία του μέσα στη λογική ενώ αρκετά παλαιότερα, ο Vico ⁽⁵⁹⁾, έχοντας στο μυαλό του την ποίηση, είπε αντίθετα πως «η δύναμη της φαντασίας είναι αντιστρόφως ανάλογη με τη δύναμη της λογικής»⁽⁶⁰⁾.

Στην Ελλάδα τη δεκαετία του '50 ορισμένοι ψυχίατροι διευκρίνιζαν πως ο καλλιτέχνης δημιουργός δεν είναι ένας νοσηρός τύπος, πως η μεγαλοφυΐα δεν είναι παθολογικό φαινόμενο, και πως η καλλιτεχνική δημιουργία στηρίζεται από το ταλέντο που αποτελεί έναν από τους πιο ανθεκτικούς «τομείς» της προσωπικότητας του καλλιτέχνη. Μάλιστα αυτό μπορεί να αποτελεί και έναν πολύ σημαντικό παράγοντα που καθιστά την τέχνη «υγιή» ακόμα και τότε που ο καλλιτέχνης μπορεί να είναι άρρωστος⁽⁶¹⁾. Δείγμα της αστείρευτης προσπάθειας των ειδικών να συμβάλλουν στην αλλαγή της κοινής γνώμης, με τις ριζωμένες εκφράσεις-«ταμπέλες» -ή μάλλον καλύτερα με τον ριζωμένο και καλά τροφοδοτούμενο από την τρομολαγνεία φόβο-αποτελεί η μεγάλη σε εύρος βιβλιογραφία που παλεύει με το στίγμα του «τρελλού», του «ψυχάκια», του «τρελλού επιστήμονα», τον «τρελλού καλλιτέχνη», τον «επικίνδυνου τρελλού», και με τόσες άλλες ατυχείς εκφράσεις που «δίπλωσαν» και «τύλιξαν» μέσα τους ολόκληρες προσωπικότητες και χαρακτήρες. Σύγχρονοι τίτλοι, για παράδειγμα, όπως *Ο μύθος της ψυχικής νόσου* του π. Φιλόθεου Φάρου, *Ο μύθος του επικίνδυνου ψυχασθενή* της Φ. Τσαλικογλου, και πολλοί άλλοι, προσπαθούν να «φωνάζουν» και να αλλάζουν μια οπτική αιώνων που «προικίζει» κάθε νέα γενιά με προκατάληψη.

Ερχόμενοι λοιπόν στο σήμερα που η επιστήμη και η τεχνολογία βρίσκονται σε οργασμό εξέλιξης, που η ψυχιατρική έχει ανοίξει τα μάτια της και τα αυτιά της ακόμη περισσότερο στα μη οργανικά στοιχεία που συνθέτουν τον άνθρωπο και δεν αντιμετωπίζει ψυχοπαθολογικά την όποια διαφορά στην συμπεριφορά και έκφρασή του, ούτε μεταφράζει σε «παραλήρημα» την «υψηλή δημιουργία», αξίζει να παρατηρήσουμε πως η εικαστική δημιουργία έχει αποσυνδεθεί από την όποια νοσηρή ψυχική κατάσταση. Μάλιστα διακρίνονται τελείως μεταξύ τους. Δηλαδή ένας ψυχικά ασθενής δεν είναι απαραίτητο να δημιουργεί έργα με ψυχοπαθολογικά στοιχεία. Πιθανόν όμως ένα τέτοιο έργο να προέρχεται από ασθενή⁽⁶²⁾. Τα όρια είναι σχεδόν ανέφικτο να βρεθούν στην τέχνη δεδομένου ότι τα κριτήρια δεν είναι ούτε μόνον ιατρο-ψυχο-

φυσιολογικά, ούτε ψυχοπαθολογικά αλλά και αισθητικά. Επομένως δεν σημαίνει απαραίτητα πως κάθε καινοτομία ή ιδιομορφία είναι προϊόν μιας παθολογικής κατάστασης του καλλιτέχνη. Εξ' άλλου το αυστηρά επιστημονικό μάτι που στηρίζεται και αναζητά την απόδειξη, δεν είναι το πλέον κατάλληλο για να «δει» και να αξιολογήσει το γενικότερο θέμα της τέχνης η οποία επιλέγει δρόμους έξω από την κοινή λογική, και το συμβατικό, κοινωνικό «πρέπει» για να εκφραστεί. Ο Arnhem λέει πως «ο οργανισμός λειτουργεί ως όλον, και το σώμα παράγει ένα φυσικό ισοδύναμο αυτού που κάνει ο νους»⁽⁶³⁾. Αν προεκτείνουμε αυτή τη σκέψη, δεδομένου ότι ακόμα και αν η ψυχή νοσεί δεν νοσεί απαραίτητα και ο νους, αυτός ο καθόλου ευκαταφρόνητος διαχωρισμός σημαίνει από μία άποψη πως είναι εφικτό να προκύψουν έργα τέχνης υψηλής αισθητικής από ανθρώπους με κάποια ψυχική διαταραχή και μάλιστα να διευρύνουν τους αισθητικούς ορίζοντες των υγιών. Μάλιστα ο ψυχίατρος Ζαχαριάδης που προλογίζει το βιβλίο του Γιάννη Καιροφύλλα *Αυτοί οι ωραίοι τρελλοί* με τις βιογραφίες καλλιτεχνών που έδωσαν νέες διαστάσεις στην τέχνη που υπηρέτησαν –όπως ο Γιαννούλης Χαλεπάς, ο Κώστας Καρυωτάκης, ο Ρώμος Φιλόρας- αναφέρει χαρακτηριστικά πως ακόμη και όσοι είχαν κάποια οργανική βλάβη δεν εγκατέλειψαν την τέχνη τους, αφού απ' ότι φαίνεται δεν τους εγκατέλειψε πρωτίστως η ίδια η δύναμη της δημιουργικότητας που διοχετευόταν μέσα από το μέσο έκφρασης που είχε επιλέξει ο καθένας. Η φράση του δε, πως το μεγαλείο της ανθρώπινης φύσης έγκειται στο ότι είναι «διττή» αφού «εκτός από δόμημα είναι και δόμος», αφορά ανθρώπους όπως ο Νίτσε, που θα τον χαρακτηρίσαμε αληθινό «δόμο» για την ανθρώπινη σκέψη, ο οποίος προσβλήθηκε και πέθανε από βαριά οργανική ψυχοπάθεια (προϊούσα γενική παράλυση).

Επειδή το θέμα για το τι έχει ειπωθεί και επιστημονικά τεκμηριωθεί σχετικά με το αν συνδέονται μεταξύ τους το ταλέντο, η ιδιοφυία, η δημιουργικότητα και η τρέλλα είναι ανεξάντλητο και μπορεί να αποτελέσει από μόνο του την κεντρική ιδέα εξειδικευμένης μελέτης και έρευνας, πιστεύω πως όλα όσα ενδεικτικά προαναφέρθηκαν με σκοπό να δείξουν τις επιστημονικώς τεκμηριωμένες αλλά και σε διάσταση απόψεις, συγκλίνουν στο ότι το παιχνίδι του συσχετισμού ή της αποσύνδεσης της εικαστικής δημιουργίας από την ψυχική υγεία, φαίνεται πως θέτει τους δικούς του όρους και δεν είναι τελείως ανεξάρτητο ούτε από τον ειδικό φακό μέσα από τον οποίο ερευνάται – ψυχολογίας, ψυχιατρικής, κοινωνιολογίας, ιστορικοί και κριτικοί τέχνης- ούτε από τα συμφραζόμενα –κυρίως κοινωνικά- της εποχής στην οποία έλαβε μέρος.

Σ' αυτό ακριβώς το σημείο έγκειται και το ερώτημα «με ποιο μάτι κρίνουμε ένα έργο τέχνης». Και αν εξαιρέσουμε την επιστημονική και έμπειρη ματιά και ασχοληθούμε περισσότερο με το βλέμμα του απλού θεατή που μπορεί να παρακολουθεί μια έκθεση εικαστικών, θα παρατηρήσουμε πως δεν θα αργήσει να επηρεαστεί από την πληροφορία -σχετικά με το όνομα, την ηλικία ή τις λεπτομέρειες που αφορούν στη ζωή του καλλιτέχνη- την οποία θα ανατρέξει να βρει στον κατάλογο της έκθεσης που κρατάει. Παρακολουθεί δηλαδή μάλλον με το βλέμμα ενός επιμελητή που ελέγχει αν όλα τα έργα βρίσκονται στη θέση τους, χάνοντας ουσιαστικά το ίδιο το έργο. Η αναζήτηση ετικέτας και ταυτότητας του έργου είναι μια διαδικασία στην οποία μπαίνει μάλλον αυτόκλητα ο ίδιος ο θεατής και απέχει πολύ από την διαδικασία της ανάγνωσής του. Μια τέτοια ματιά, αδικεί το ίδιο το έργο και τον καλλιτέχνη του, μεγαλώνει το χάσμα της επικοινωνίας μεταξύ δημιουργού και θεατή αλλά κυρίως «αφήνει» τόσα στον θεατή όσο μια επίσκεψη στον μανάβη του, εκεί όπου ως πελάτης τον ενδιαφέρει κυρίως η προέλευση και ο παραγωγός των προϊόντων προκειμένου να τα αξιολογήσει αν είναι «καλά». Αν υποθέσουμε ότι το έργο τέχνης αναλύεται με ψυχολογικούς όρους που αφορούν στον δημιουργό του, με τον ίδιο ακριβώς τρόπο θα μπορούσαμε να αναλύσουμε και τη ματιά του θεατή μέσα από τη διαδικασία της εικονοπλασίας και της ανάγνωσης των εικόνων⁽⁵¹⁾. Χωρίς να μπούμε περισσότερο σ' αυτό το τόσο μεγάλο θέμα της ανάγνωσης της εικαστικής εικόνας από τη σκοπιά της ψυχολογίας που λαμβάνει υπόψη της τις κοινωνικές νόρμες (μόδα, προσωπικό γούστο, προκατάληψεις)⁽⁵²⁾, είναι γεγονός πως κάθε ανάγνωση φέρει το δικό της υπόβαθρο σε εμπειρία και γνώση. Κατά τη γνώμη μου η θέση του Moukarovski ότι *«Το έργο τέχνης δεν ταυτίζεται ούτε με την ατομική ψυχολογική κατάσταση της συνείδησης του δημιουργού του, ούτε με εκείνη του οποιουδήποτε δέκτη»*⁽⁵³⁾ δίνει μια αυτοδυναμία στην πορεία του έργου τέχνης και την αποδεσμεύει τόσο από τον δημιουργό όσο και από τον θεατή. Προϋποθέτει όμως και τους δύο για την ύπαρξή του.

Θα 'θελα όμως να διευκρινίσω πως δεν έχω πρόθεση να υποβιβάζω την αξία της πληροφορίας και της γνώσης σχετικά με ένα έργο τέχνης, η οποία μπορεί σαφώς να προσφέρει ευχαρίστηση και να κεντρίσει το ενδιαφέρον του θεατή, ακόμα περισσότερο. Αυτό που θέλω να τονίσω είναι η διαφορά μεταξύ του «βλέμματος» που ενώ γνωρίζει, απολαμβάνει το έργο τέχνης και του «βλέμματος» που επειδή γνωρίζει, προκαταλαμβάνεται και καθοδηγείται σε μία μόνο ανάγνωση του έργου,

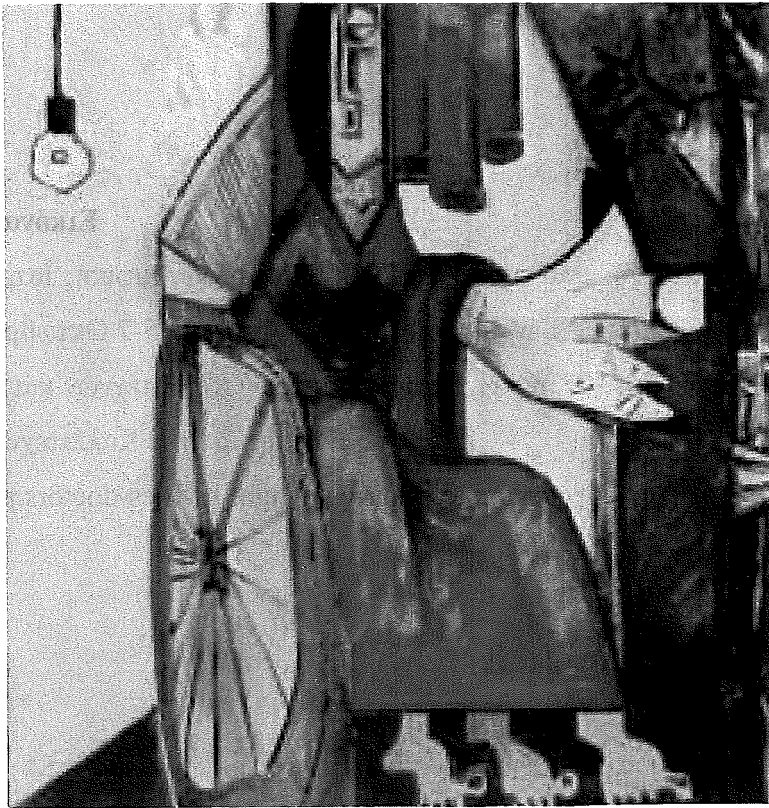
επηρεαζόμενος για παράδειγμα από το ιστορικό του καλλιτέχνη που μπορεί να αφορά και στην ψυχική του υγεία.

Υπενθυμίζοντας άλλη μια φορά τον κεντρικό άξονα της εργασίας που αφορά στην συμβολή της εικαστικής δημιουργίας ως μέσω θεραπείας, η «αυτοδύναμη πορεία του έργου» που προαναφέρθηκε νομίζω ότι δικαιώνεται από τις δύο μελέτες που πραγματοποιήθηκαν από την Judith Aron Rubin⁽⁶⁷⁾, ερευνήτρια και θεραπεύτρια, από τις πιο σημαντικές στις Η.Π.Α., με πολύ σημαντική συγγραφική εργασία, σημείο αναφοράς ακόμα και σήμερα για την θεραπεία μέσω εικαστικών, ειδικά για παιδιά. Δεν αναφέρεται η χρονολογία πραγματοποίησης των ερευνών, αλλά σίγουρα έγιναν πριν το 1978, έτος πρώτης έκδοσης του βιβλίου *Θεραπεύοντας παιδιά μέσα από την τέχνη*, όπου και περιγράφονται οι δύο έρευνες. Η Rubin σε μια από τις πρώτες εργασίες της με διαταραγμένα παιδιά –σχιζοφρενή- που νοσηλεύονταν σε ειδική μονάδα ψυχιατρικού νοσοκομείου, ήρθε αντιμέτωπη με το ερώτημα αν μπορεί κανείς να διακρίνει ένα έργο ψυχικά διαταραγμένου ατόμου από ένα έργο «φυσιολογικού» και πιο συγκεκριμένα, αν και με ποιόν τρόπο τα έργα σχιζοφρενών παιδιών ήταν πιο διαταραγμένα από τα έργα φυσιολογικών παιδιών. Οργάνωσε μια κριτική επιτροπή από 40 άτομα, διαφόρων ειδικοτήτων, τους εξέθεσε 40 έργα παιδιών σε τυχαία επιλογή και τους ζήτησε να διακρίνουν τα έργα των σχιζοφρενών από τα έργα των μη σχιζοφρενών παιδιών σημειώνοντας το βαθμό βεβαιότητας –καθόλου σίγουρος, σχεδόν σίγουρος, σίγουρος- και τους λόγους της απόφασής τους. Αρχικά δεν δόθηκαν πληροφορίες σχετικά με την χρονολογική ηλικία και το φύλο των παιδιών. Αν και η επιτροπή στην αρχή της έρευνας είχε απαντήσει με βεβαιότητα ότι ήταν σε θέση να διακρίνει τα έργα, το τελικό αποτέλεσμα της έρευνας αυτής έδειξε ότι μόνον τρεις από τους σαράντα κριτές μπόρεσαν να διακρίνουν σωστά και μάλιστα οι δύο από τους τρεις ανήκαν στη δεκάδα των κριτών που δεν είχαν εμπειρία στην παιδική ζωγραφική ούτε στην παθολογία. Εκείνο που έγινε φανερό είναι ότι ακόμα και από τους ειδικούς συσχετίστηκε το κριτήριο του «φυσιολογικού» με το κριτήριο της «αισθητικής αξίας», καθιστώντας το «καλό» αισθητικά- ως «φυσιολογικό». Επομένως αυτό, έκρινε τα «καλά» έργα των σχιζοφρενών παιδιών ως φυσιολογικά⁽⁶⁸⁾. Επειδή όμως η ζωγραφική των παιδιών αποτελεί από μόνη της ένα ξεχωριστό θέμα, θα αναφέρω και μια δεύτερη έρευνα που πραγματοποιήθηκε επίσης από την Rubin σε δύο ομάδες από σχιζοφρενείς μητέρες και μη σχιζοφρενείς και τις αντίστοιχες ομάδες των παιδιών τους που ήταν όλα σχολικής ηλικίας. Το θέμα ήταν και συγκεκριμένο (ένα πρόσωπο, ο εαυτός, η οικογένειά τους)

και ελεύθερο. Ο στατιστικός χαρακτήρας της μελέτης που απέβλεπε σε μετρήσιμο αποτέλεσμα, έθεσε τα αντίστοιχα μετρήσιμα κριτήρια για παράδειγμα, βαθμός ανάπτυξης, βαθμός συναισθηματικού δείκτη, βαθμός αντίληψης του εαυτού⁽⁶⁹⁾. Η επιτροπή αποτελούνταν από εκπαιδευόμενους στην εικαστική θεραπεία και τα έργα ταξινομήθηκαν θεματικά με βάση το θυμό και την οργάνωση της οικογένειας. Το αποτέλεσμα και αυτής της έρευνας έδειξε πως από τις μετρήσεις δεν προέκυψαν σημαντικές στατιστικές διαφορές μεταξύ των ομάδων και οι κριτές δεν μπόρεσαν να διακρίνουν εύκολα την παθολογία. Επίσης η έρευνα αυτή δεν φάνηκε καθόλου χρήσιμη σε επίπεδο «πρόληψης» και έγκαιρης ένδειξης δυνητικής έναρξης σχιζοφρένειας των παιδιών με σχιζοφρενείς μητέρες.

Θα κλείσω αυτό το κεφάλαιο επικαλούμενη την πεποίθηση του Arnheim και του Schaefer-Simmern -εκπαιδευτικός- πως η καλλιτεχνική αντιμετώπιση της ζωής δεν αποτελεί χάρισμα κάποιων προνομιούχων αλλά μπορεί να είναι προσιτή *«σε κάθε πνευματικά υγιές άτομο στο οποίο η φύση χάρισε ένα ζευγάρι μάτια. Για τον ψυχολόγο, αυτό σημαίνει ότι η μελέτη της τέχνης αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα της μελέτης του ανθρώπου»*⁽⁷⁰⁾. Στην άποψη αυτή, που συνδέει τη μελέτη της τέχνης με τον άνθρωπο περνώντας από το δρόμο της ψυχολογίας, φαίνεται να συμφωνεί και ο Gombrich αναφέροντας πως κάθε δημιουργήμα παίρνει μορφή κατ' εικόνα και καθ' ομοίωση του δημιουργού ή της ευρύτερης κουλτούρας⁽⁷¹⁾. Αυτή βέβαια η θέση του δεν υπονοεί ούτε επιβεβαιώνει κάποια σχέση μεταξύ νοσηρής τέχνης και ψυχικής νόσου. Όπως υποστηρίζει και ο Παπαδημητρίου, τόσο σε ατομικό όσο και σε κοινωνικό επίπεδο, μπορεί να υπάρχει δυσαναλογία μεταξύ καλλιτεχνικής δημιουργικής παραγωγής και επιπέδου εξέλιξης.

Προεκτείνοντας αυτή την άποψη προς την κατεύθυνση που μας ενδιαφέρει, η εικαστική θεραπεία επενδύει και εκείνη σ' αυτό το «ζευγάρι μάτια» αλλά και σε όλα τα αισθητήρια όργανα με τα οποία ο άνθρωπος μπορεί να αντιλαμβάνεται την αλήθεια της ζωής. Μέσα από αυτή την οπτική, η εικαστική θεραπεία δεν ενδιαφέρεται για το «καλό» ή το «ωραίο» έργο με αισθητικά κριτήρια, αλλά για το «ενδόμυχο». Αυτό είναι το «ωραίο» για τα δικά της «μάτια». Τα λόγια του Kandinsky: *«ομορφιά είναι αυτό που παράγεται από την αρχή της εσωτερικής ανάγκης που πηγάζει από την ψυχή»* αντανακλούν σε μεγάλο βαθμό αυτό που για την εικαστική θεραπεία είναι και «καλό», και «όμορφο» και «αληθινό».





11/11/2014 1:27 PM

...*... ..*

Alfred: *Explain, in your own words, why*

[illegible]
$$\lim_{t \rightarrow \infty} \|\mathbf{v}_t\|_{\mathcal{H}}^2 \leq \lim_{t \rightarrow \infty} \|\mathbf{v}_t\|_{\mathcal{H}}^2 + \lim_{t \rightarrow \infty} \|\mathbf{v}_t\|_{\mathcal{H}}^2 = 0.$$

1. *Myrica* spp.

...*... ..*...

Thuyzangzang chu nyi nyi, zangzang chu nyi chu, hoozho lu nyi chazha. Moncomsaw.

Die gegenwärtige Auffassung von Kunst und Künstler 11

8. Añade por los párrafos 605, 606 y 607, como sigue:



Η εισαγωγική και όσο το δυνατόν περιληπτική αναφορά που γίνεται σ' αυτό το κεφάλαιο για τη θεωρητική πορεία αναζήτησης σχέσης μεταξύ της τέχνης των εικαστικών και της θεραπευτικής επίδρασης στον άνθρωπο, έχει μοναδικό στόχο να κάνει φανερές ορισμένες από τις πηγές που αποτελούν τη βασική σκέψη πάνω στην οποία στηρίζουν τους λόγους της ύπαρξής τους τόσο η θεωρία όσο και οι τεχνικές που αναπτύχθηκαν και εξελίσσονται στη θεραπεία μέσω εικαστικών.

Βασικό σημείο προβληματισμού είναι η περίπτωση, η εικαστική δημιουργία, να μπορεί να μεσολαβήσει στη βελτίωση της ψυχικής υγείας ενός ανθρώπου, οπτική που ουσιαστικά αποδεσμεύει το δημιούργημα από την αισθητική κριτική –προκειμένου να καταλήξουμε αν είναι «καλό» ή «κακό»- και το συνδέει μαζί της μόνο στο βαθμό που αυτή μπορεί να μας δώσει πληροφορίες, τόσο για τον λόγο και τον τρόπο που επιλέγει ένας άνθρωπος να εκφραστεί με τον συγκεκριμένο εικαστικό τρόπο και όχι με κάποιον άλλον – για παράδειγμα ιμπρεσιονιστικά, εξπρεσιονιστικά, κυβιστικά-, όσο και για τα εικαστικά μέσα –υλικά- που επιλέγει για την απόδοση του δημιουργικού μέρους.

Οι απόψεις για την πιθανή δυνατότητα σύνδεσης της εικαστικής τέχνης με την ψυχανάλυση και την ψυχολογία, και κατ' επέκταση την εικαστική δημιουργία ως μέσο θεραπείας, ταλαντεύονται αρκετά και, αν δεν αντικρούονται, μάλλον η μία διαφοροποιείται από την άλλη εξελίσσοντας και, ίσως τελικά, επιβεβαιώνοντας τη θεωρία αυτή που υποστηρίζει τη θεραπευτική λειτουργία της εικαστικής δημιουργίας.

Ο ίδιος ο Freud, που η εκτίμησή του για τη ζωγραφική δεν ήταν η καλύτερη, υποστήριζε πως η τέχνη γενικά, αλλά ιδιαίτερα η λογοτεχνία και η γλυπτική και σπάνια η ζωγραφική, ασκούσε πάνω του μια ανεξήγητη -πολλές φορές- δύναμη. Θεωρούσε την κατανόηση ως προϋπόθεση της εκτίμησης ενός εικαστικού έργου, και δεδομένου ότι στη θεωρία του η «απόθεση» ήταν συνδεδεμένη με την έννοια του «ασυνείδητου» και με την έννοια της «δημιουργικότητας», η εικαστική δημιουργία είχε συνδεθεί αρνητικά, ως μέσο για την απόδραση του «εικαστικού καλλιτέχνη» από την πραγματικότητα. Μάλιστα η γνώμη του για τον ίδιο τον καλλιτέχνη περιλάμβανε όλη τη γκάμα χαρακτηρισμών, από τον ακραίο «καταπιεσμένο νευρωτικό εσωστρεφή με εκρηκτικό ορμέμφυτο» έως τον «χαρισματικό που αντλεί από πηγές άγνωστες ακόμα στην επιστήμη»⁽⁷⁴⁾.

Ο Wollheim⁽⁷⁵⁾ πιστεύει πως αυτή η θεωρία του Freud είτε προκύπτει από την προσωπική του εμπειρία και αποτελεί μια προσωπική ομολογία που πηγάζει από τη δική του έλλειψη συγκίνησης μπροστά σε έργα τέχνης και επομένως τα τοποθετούσε εκτός ψυχαναλυτικής έρευνας, είτε αντανακλά τη θεωρητική του στάση⁽⁷⁶⁾ η οποία αν και σε συγκεκριμένα σημεία αναφέρεται στη σχέση της τέχνης με την αποκατάσταση και την ανάρρωση, δεν λέει ουσιαστικά με ποιόν τρόπο συμβαίνει αυτό. Αυτή η παρατήρησή του στηρίζεται στις δύο ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις έργων τέχνης, του Freud: τη Μόνα Λίζα του Leonardo da Vinci και τον Μωϋση του Michelangelo. Κάθε στοιχείο ζωγραφικής του κάθε έργου, το αντιμετωπίζει ως στοιχείο της συμπτωματολογίας τους καλλιτέχνη (στο επίπεδο της διάγνωσης του δημιουργού και της ερμηνείας του έργου). Η άρνηση της εγγενούς θεραπευτικής δυνατότητας της εικαστικής δημιουργίας θεωρείται και από τον Storr ένα ανεπαρκές σημείο στην ψυχαναλυτική θεωρία του Freud.

Στη συνέχεια ο Jung, το 1963, ξεκινώντας από την άποψη του δασκάλου του, ναι μεν εκτίμησε τη ζωγραφική ως μέθοδο αντικειμενοποίησης των φαντασιώσεων, όμως προχώρησε περισσότερο. Μιλώντας για τον θεραπευτικό ρόλο της τέχνης λέει: «Αυτό που κάνει ο θεραπευτής δεν είναι τόσο θεραπεία, όσο ανάπτυξη των δημιουργικών δυνατοτήτων που έχει μέσα του ο ασθενής σε λανθάνουσα κατάσταση»⁽⁷⁷⁾. Αναγνωρίζει πως στη δημιουργική διαδικασία η ενεργητική φαντασία είναι το όχημα που συνδέει την εσωτερική πραγματικότητα με την εξωτερική, αφού για παράδειγμα ο «καλλιτέχνης» μπαίνει στη διαδικασία να επιλέξει υλικό και από την εσωτερική (όνειρα, φαντασιώσεις) αλλά και από την εξωτερική πραγματικότητα. Μάλιστα ο

Stoichita στο βιβλίο του *Μανιερισμός και τρέλλα*, το 1978, αναφέρει πως για τον Foucault η σημειολογία της φανταστικής σχέσης μεταξύ της εσωτερικής με της εξωτερικής πραγματικότητας ονομάστηκε «Τρέλλα»⁽¹³⁾. Ακριβώς εδώ βρίσκεται και η βασική διαφορά μεταξύ των δύο θεωρητικών: ο Jung είδε στη ζωγραφική τη σύνδεση με την πραγματικότητα ενώ ο Freud την αποφυγή της.

Πάνω στις απόψεις του Jung και του Freud έρχονται πλέον και άλλοι θεωρητικοί να προσθέσουν την άποψή τους. Πολύ σημαντική είναι η θέση του Ernst Kris. Στο βιβλίο του *Psychoanalytical Explorations in Art*, μιλάει για τον καθοριστικό ρόλο του «εγώ» στη δημιουργικότητα και διακρίνει την φαντασίωση και το όνειρο -που συνδέονται με το ασυνείδητο- από την χαλάρωση και την «παλινδρόμηση» που σε κάθε ενεργητική δραστηριότητα είναι συνειδητή και ελεγχόμενη. Μάλιστα λέει χαρακτηριστικά πως μια εικόνα ή μια κατασκευή μπορεί να εκφράσει και τις παράλογες φαντασιώσεις αλλά και έναν λογικό στόχο. Θεωρεί δε ότι το ενδιαφέρον ενός «καλλιτέχνη» για το εικαστικό δημιούργημά του είναι δυνατόν να σταματήσει όταν ο σκοπός της βελτίωσης της ψυχικής υγείας έχει επιτευχθεί και επομένως, το έργο ως μέσον, δεν είναι πλέον λειτουργικό πάνω σ' αυτό τον σκοπό.

Επίσης ο Yalom αναγνωρίζει την πιθανότητα η εικαστική δημιουργία να είναι μια επικουρική της ψυχανάλυσης θεραπεία, προσφέροντας έναν δρόμο προς το ασυνείδητο. Άλλοι, πιο σύγχρονοι και πολύ αξιόλογοι επιστήμονες, όπως η Marion Milner⁽¹⁴⁾ και ο D.W. Winnicott⁽¹⁵⁾, που ανήκουν στους υποστηρικτές της βρετανικής ψυχαναλυτικής σχολής -που, αναφορικά, στρέφεται στη «σχέση-με-αντικείμενο»-⁽¹⁶⁾ έχουν στηρίξει και αυτοί, με το πολύτιμο ερευνητικό και συγγραφικό έργο τους, τη συμβολή της τέχνης -και ιδιαίτερα των εικαστικών- στην ψυχική θεραπεία. Ο Fuller στο έργο του *Τέχνη και ψυχανάλυση*, δηλώνει βαθιά επηρεασμένος από αυτή τη σχολή.

Είναι χαρακτηριστικό πως όταν η Rubin έγραφε το βιβλίο της *Θεραπεύοντας παιδιά μέσα από την τέχνη*, το 1978, έθετε τον προβληματισμό της σχετικά με τη θεωρητική βάση της εικαστικής θεραπείας και τα διάφορα ψυχολογικά μοντέλα που ακολουθεί. Κατά την άποψή της, αν και μία λύση στον προβληματισμό της ήταν ο συνδυασμός των θεωριών εκείνων που έχουν την πιο άμεση σχέση με το αντικείμενο, διατύπωσε την ανάγκη για την ανάπτυξη και διαμόρφωση μιας θεωρητικής θέσης από την ίδια την εικαστική θεραπεία που, εν ίδι πλαισίου, θα μπορεί να εφαρμόζεται, πάντα όμως σε συνάρτηση με τη μορφή και το περιεχόμενο του προβληματισμού που αντιμετωπίζεται.

Σήμερα, τριάντα χρόνια μετά, σύμφωνα με την βιβλιογραφία που είχα στη διάθεσή μου σχετικά με την εικαστική θεραπεία, παρατηρώ πως ισχύει ακόμα αυτό που επισήμανε η Rubin. Η θεωρητική βάση της εικαστικής θεραπείας φαίνεται να αντλεί τις πηγές της από τα ψυχολογικά μοντέλα του 20^{ου} αιώνα (Freud, Jung, Yalom, Melanie Klein, Anna Freud, Winnicott, Naumburg, Ehrenzweig και πολλών άλλων εξίσου σημαντικών θεωρητικών και κλινικών επιστημόνων), και να τα προσαρμόζει στις ιδιαίτερες ανάγκες και απαιτήσεις κάθε θεραπευόμενης περίπτωσης. Στο νεότερο βιβλίο *Θεραπεία μέσω τέχνης*, του 1987, αρθρογραφούν επτά θεραπευτές εικαστικών, με πολύ σημαντική κλινική εμπειρία και αναζητούν τις νέες αυτές προοπτικές που θα θεσπίσουν την αυτονομία της εικαστικής θεραπείας. Στο βιβλίο αυτό η Tessa Dalley – εικαστική θεραπεύτρια-, εξετάζει τις πιο παραδοσιακές απόψεις που φαίνεται πως ακόμα και σήμερα εξετάζονται ως οι βασικές θεωρίες που στηρίζουν την εικαστική θεραπεία και συγκεκριμένα τη θεωρία της μεταβίβασης, της δημιουργικότητας, της αισθητικής και της ψυχαναλυτικής προσέγγισης της τέχνης. Φαίνεται πως αυτός είναι ο κοινός τόπος όλων των ειδικοτήτων που προσεγγίζουν την εικαστική θεραπεία από διαφορετικό χώρο (ψυχολόγοι, ψυχίατροι, καλλιτέχνες).

Συμπερασματικά, έχω τη γνώμη, ότι ακόμα δεν μπορούμε να καταφύγουμε σε γενικεύσεις σχετικά με τις θεωρητικές βάσεις της εικαστικής θεραπείας. Είναι γεγονός πως κάθε σχολή, από τη δική της οπτική, υποστηρίζει με έναν διαφορετικό τρόπο αυτό τον ρόλο της εικαστικής δημιουργίας. Είναι γενικά παραδεκτό από τους σύγχρονους εικαστικούς θεραπευτές (Rubin, Milner, Waller) πως η θεωρία της εικαστικής θεραπείας δεν έχει ακόμα γραφτεί.

6. Όταν ο πρίγκιπας “έβγαλε” από μέσα του τον βάρβαρο

Όταν η εικαστική δημιουργία άρχισε να απασχολεί ανθρώπους της ψυχιατρικής και της ψυχολογίας, κυρίως με διαιγνώσιμφο ενδιαφέρον.

«Έπειδή είδα πολλά καλλωπιστά τα κοινά, την σελήνη που στο ποταμό,

τα σπλάχνα τα γέρφω ή τα μέρη που με τη μολύβη ή με το σπασί, να

εκαθίπτω, με γράφο μια αλφειάδα σου σπένδο

και σε συλλέγω, όφρα να αείδω μια, λαχρόσυνη, για να εσύ, φέρμας

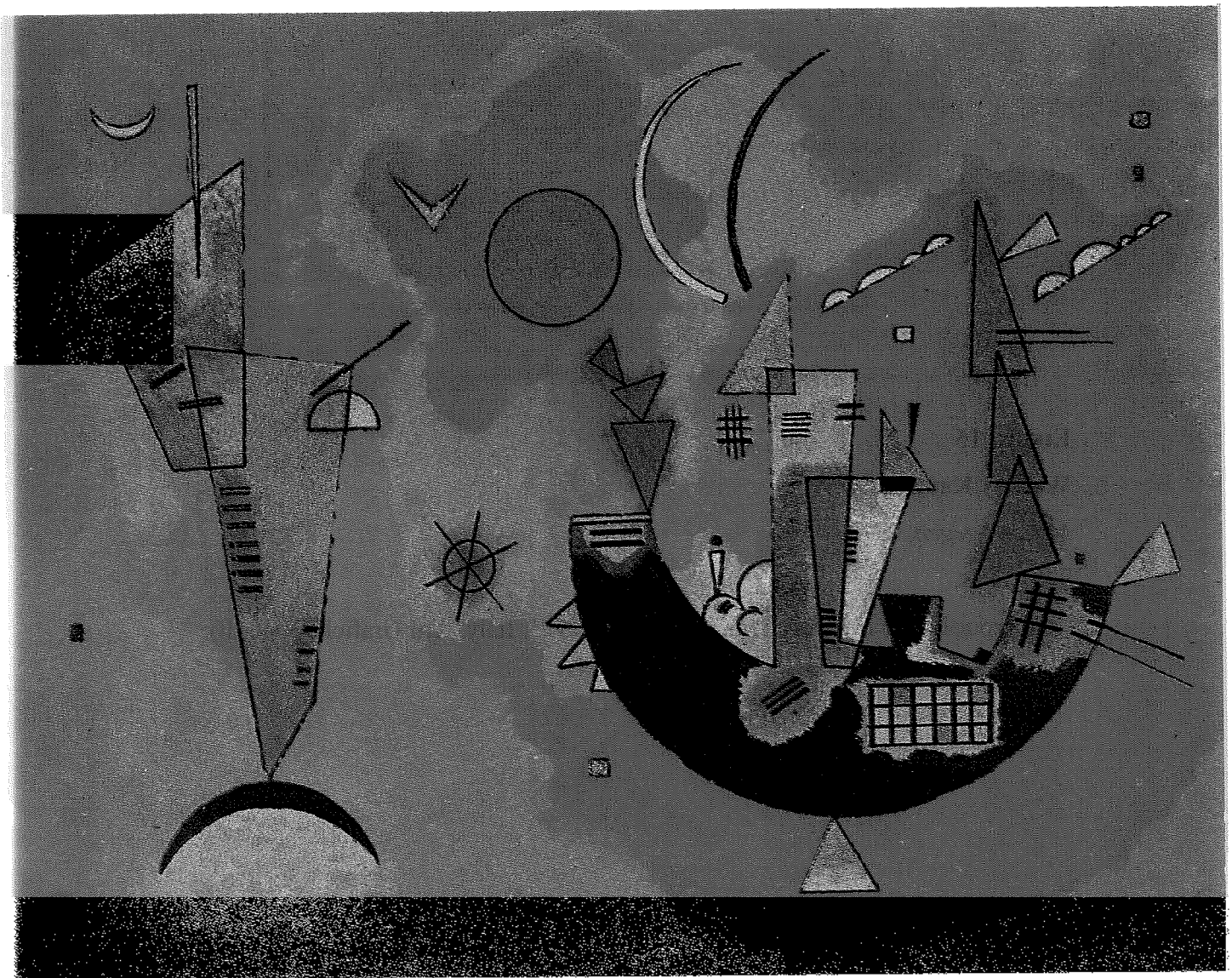
το φως σου με σπένδω, σπένδω το φως σου, φέρμας σου, αείδω, να φέρμας,

τα σπλάχνα σου, και φέρμας σου

το καλώς σου, και σου, και σου, και σου, και σου

και σου, και σου, και σου, και σου, και σου

το καλώς σου, και σου, και σου



Θεωρώντας την εικαστική θεραπεία, σύμφωνα με τις σύγχρονες αντιλήψεις, ως μία ψυχοκοινωνική περισσότερο παρέμβαση που λειτουργεί ως υπομόχλιο στην ψυχική θεραπεία και έχει πάντοτε μία πόρτα ανοιχτή στις ιατρικές εξελίξεις, είμαστε σε θέση να δούμε το χάσμα που υπάρχει σε σχέση με τη γενικότερη αντίληψη περί ψυχικής ασθένειας που επικρατούσε πριν από αρκετά χρόνια. Το γεγονός ότι η εικαστική θεραπεία δεν ήταν απλώς πολυτέλεια αλλά άγνωστη «οδός», δεν είναι παράξενο τη στιγμή που η στοιχειώδης ιατροψυχική παρέμβαση ήταν εξίσου άγνωστη ακόμα και σε επίπεδο σκέψης. Αποδίδοντας το ψυχοπαθολογικό φαινόμενο σε υπερφυσικές αιτίες, το ερώτημα που απασχολούσε τους ανθρώπους του 15^{ου}, του 16^{ου} έως και τα μέσα του 17^{ου} αιώνα, ήταν αν πρόκειται για τρελλό ή μάγο. Κλεισμένοι σε κελιά, αντιμετωπίστηκαν ως «το αξιοπερίεργο» που αποτελούσε ιδιαίτερο θέαμα για το κοινό, αλλά και ως το «δαιμονισμένο» πλάσμα που η Ιερά Εξέταση όφειλε να κάψει στην πυρά εφόσον οι «μαγικές» του ικανότητες οφείλονταν στην κατοχή του από τον διάβολο. Γι' αυτό και κατά τη γνώμη μου είναι σημαντικό να αναφερθεί η πρώτη κίνηση που χαρακτηρίστηκε –και ήταν– επαναστατική και θεωρήθηκε ψυχοκοινωνική παρέμβαση. Η τομή αυτή οφείλεται στον γιατρό Pinel, ο οποίος στα τέλη του 18^{ου} αιώνα, χρησιμοποιώντας την πολιτική του δύναμη ως μέλος της Γαλλικής Εθνοσυνέλευσης, επηρέασε την ψήφιση νομοθετικών μέτρων με σκοπό τη βελτίωση

των συνθηκών διαβίωσης και αντιμετώπισης των «τρελλών». Ήταν από τους πρώτους που μίλησε για «ασθενείς» και μετέτρεψε σε νοσοκομεία, τα «άσυλα» και τις φυλακές της Γαλλίας όπου στοιβάζονταν οι αλυσοδεμένοι «τρελλοί», καταργώντας τα βασανιστήρια. Στους νέους αυτούς χώρους φαίνεται πως εκτός από τους ασθενείς στεγάστηκε και ανάρρωσε και η ανθρώπινη αξιοπρέπειά τους, αφού η νέα «φιλάνθρωπη» αντίληψη ψυχικής θεραπείας που προώθησε ο Pinel και την ονόμασε «ηθική θεραπεία», φιλοδοξούσε να δημιουργήσει τις προϋποθέσεις αυτές που θα ενίσχυαν την υγιή πλευρά του ασθενούς και φυσικά δεν θα περιλάμβανε βασανιστήρια και κάψιμο στην πυρά⁽⁸³⁾.

Σήμερα, μιλώντας από την πλεονεκτική θέση να γνωρίζουμε τι έχει γίνει στους δύο τελευταίους αιώνες στον τομέα της ψυχικής θεραπείας, μπορούμε πιθανών να πούμε πως η κίνηση του Pinel και των συνεχιστών του, αμφισβητήθηκε όχι όσον αφορά στην καλοπροαίρετη διάθεσή τους, αλλά όσον αφορά στην τροπή και στο αποτέλεσμα αυτής της κίνησής τους. Για παράδειγμα ο Foucault, στα μέσα του 20^{ου} αιώνα αμφισβητεί την πράξη αυτή σχετικά με τον απελευθερωτικό της χαρακτήρα, θέλοντας να αποκαλύψει την κοινωνική υποδούλωση και εποπτεία στην οποία τελικά ήταν υποχρεωμένος να υποκύψει ο εσώκλειστος ασθενής⁽⁸⁴⁾. Επειδή οι κοινωνιολογικές απόψεις του Foucault, κατά τη γνώμη μου, απεικονίζουν την πραγματικότητα της εποχής του όπως αντίστοιχα και η κίνηση του Pinel στοχεύει στην βελτίωση της πραγματικότητας της δικής του εποχής, ουσιαστικά δεν ανατρέπει η μία άποψη την άλλη, αλλά μάλλον αποτελεί τη συνέχειά της.

Για να αρχίσουμε, λοιπόν, να μιλάμε για ψυχιατρικό ενδιαφέρον στις εικαστικές δημιουργίες ασθενών, ένα στάδιο πριν ακόμα μιλήσουμε για εικαστική θεραπεία, φαίνεται πως έπρεπε προηγουμένως να περάσουμε από το στάδιο αυτό της ασυλοποίησης όπου ο ασθενής παίρνει τη μορφή αντικειμένου κλινικής ψυχιατρικής παρακολούθησης. Το προσωπικό, καθαρά ψυχιατρικό ενδιαφέρον κάποιων γιατρών στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, όπως του Pinel και του μαθητή του Esquirol, των George και Auguste Tardieu, του Paul Max Simon και του John Haslam στην Αγγλία, οδήγησε στη συστηματική «αντικειμενική» παρατήρηση των ασθενών και στην καταγραφή συμπτωμάτων και συμπεριφορών με σκοπό την κατηγοριοποίησή τους⁽⁸⁵⁾. Ένα τέτοιο σύμπτωμα παράξενης συμπεριφοράς θεωρούνταν και οι ζωγραφιές, τα αυθόρμητα και ιδιόμορφα δημιουργήματα των αρρώστων που μάλιστα, σύμφωνα με τις αντιλήψεις της εποχής, τεκμηριώναν την ψυχική ασθένειά τους.

Μέσα από αυτή την οπτική περισώθηκαν και εκτέθηκαν έργα ψυχασθενών στην πρώτη έκθεση που διοργανώθηκε στο Bethlem Royal Hospital με τις συλλογές των γιατρών Hyslop και Savage, ενώ το 1905 ιδρύεται στη Γαλλία το πρώτο «Μουσείο των τρελλών» στο άσυλο της Villejuif από τον ψυχίατρο Auguste Marie. Ψυχαναλυτές και ψυχίατροι, αποδέχθηκαν και ερεύνησαν με ψυχιατρικό και διαγνωστικό μάτι, το ρόλο κυρίως των συμβόλων μέσα στα έργα των ψυχικά διαταραγμένων. Ο Ernst Kris υποστηρίζει πως η προσέγγιση και κατηγοριοποίηση των προβλημάτων που οι γιατροί της εποχής εντόπισαν μέσα από την έρευνα των εικαστικών δημιουργημάτων των ψυχικά διαταραγμένων, θα μπορούσε να αντιμετωπιστεί ως η εισαγωγή στην ψυχιατρική αυτού του αιώνα. Αυτό επιβεβαιώνεται και από τα διεθνή συνέδρια – Λονδίνο(1913), Βερολίνο(1913), Μόσχα(1914)- όπου παρουσιάστηκαν έργα ψυχασθενών προσελκύνοντας αποκλειστικά το επιστημονικό ενδιαφέρον⁽³³⁾ αλλά και από τις δημοσιεύσεις μελετών των αρχών του 19^{ου} αιώνα, όπως για παράδειγμα του Baudouin (1929), του Bertschinger (1911), του Pfister (1913) και του Rorschach (1928)⁽³⁴⁾ και την πολύ σημαντική και πλούσια σε υλικό δημοσίευση του Prinzhorn *The Art of the Insane* (1922a). Ο Ernst Kris, ένας σημαντικός ψυχίατρος και ψυχαναλυτής του 20^{ου} αιώνα, διατηρεί αρκετές επιφυλάξεις και στο δικό του έργο *Psychoanalytic Explorations in Art* (1952), αν και παραδέχεται την αξία του έργου του Prinzhorn, το αντιμετωπίζει φιλολογικά και αντλώντας υλικό από εκείνον παραθέτει τις δικές του απόψεις που είναι απολύτως αντίθετες⁽³⁵⁾ σχετικά με τη θεωρία και τις πρακτικές του. Πάντως οι εξίσου σημαντικές αντιρρήσεις του Ernst Kris δεν αναιρούν την σπουδαιότητα του έργου του Prinzhorn ο οποίος, με τη διπλή ιδιότητά του ως ιστορικός τέχνης και ψυχίατρος, ουσιαστικά εγκαινιάζει μια νέα επαναστατική κίνηση, την «αποψυχιατρικοποίηση» της τέχνης των ψυχασθενών⁽³⁶⁾ την οποία αποδεσμεύει από το στείρο επιστημονικό περιεχόμενό της και επισημαίνει την αυτόνομη εικαστική και αισθητική αξία των έργων τέχνης των ψυχικά ασθενών. Η προσχώρηση του Prinzhorn στον ναζισμό, και η χρήση της συλλογής του με έργα ψυχασθενών, ως μέτρο σύγκρισης και απόκλισης από την τέχνη του κυρίαρχου ρεύματος της εποχής, είχε ως αποτέλεσμα τη γέννηση του όρου «εκφυλισμένη τέχνη», με φοβερές συνέπειες.

Οι αρχές του 20^{ου} αιώνα είναι εποχή μοντερνισμού για την τέχνη και σηματοδοτείται από την ποικιλία των χαρακτηρισμών που της αποδίδουν αναλόγως με ποιο «μάτι» ειδώθηκε, του ψυχιάτρου ή του καλλιτέχνη. Με το «μάτι» της ψυχιατρικής, χαρακτηρίστηκε ως η «τέχνη των ψυχασθενών», η «σχιζοφρενική τέχνη» (Κ.

Jaspers)⁽⁹⁰⁾, η «ψυχοπαθολογική τέχνη» (P. Βόλματ)⁽⁹¹⁾. Για παράδειγμα ο J.Vinchon έκρινε ως διαγνωστικό στοιχείο της κατάθλιψης τα σκούρα χρώματα, της μανίας τα πολλά έντονα και φωτεινά και της σχιζοφρένειας τις μπερδεμένες μορφές έκφρασης⁽⁹²⁾. Μέσα στο ρεύμα όμως του μοντερνισμού, η ψύχωση πήρε μυθικές διαστάσεις και πολλοί αυτοκαταστροφικοί καλλιτέχνες ή άλλοι πάσχοντες από ψυχογενή αλκοολισμό, ξεχώρισαν ως πιο εμπνευσμένοι ή περισσότερο αφοσιωμένοι στην τέχνη τους⁽⁹³⁾. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Vincent Van Gogh.

Στα μέσα του 20^{ου} αιώνα, -δεκαετίες '40 και '50- η τέχνη συνδυάζει την επαναστατική σκέψη των αρχών του αιώνα, που χαρακτηρίστηκε από τη «βουτιά» στο υποσυνείδητο για την εξερεύνηση του χώρου, του χρόνου και της κίνησης, με τον πειραματισμό σε επίπεδο υλικών. Όχι τόσο τον τυχαίο πειραματισμό που καταλήγει στον επίσης τυχαίο αυτοσχεδιασμό, αλλά στον εμπρόθετο που η συνειδητή επιλογή οδηγεί στη γνήσια, δημιουργική ανακάλυψη⁽⁹⁴⁾. Αυτή ήταν η βασική γραμμή και στην εκπαίδευση. Μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, σε Ευρώπη και Αμερική, οι καλλιτεχνικές δραστηριότητες θεωρήθηκαν θεραπευτικό μέσο, με ευρεία έννοια. Στηρίχθηκε σε αυτές, ένα μέρος της ολοκλήρωσης της προσωπικότητας του ανθρώπου, ιδίως όταν ξεκινούν από την παιδική ηλικία. Μεταγενέστερες εκπαιδευτικές απόψεις αποδέχθηκαν αυτή την άποψη, όχι όμως ως μοναδική αλήθεια. Υποστήριζαν πως και η μελέτη έργων τέχνης που δημιούργησαν κάποιοι ενήλικοι καλλιτέχνες μπορεί επίσης να ωφελήσει, προσφέροντας την πληροφορία του πως δημιουργήθηκε ένα έργο, τι μπορεί να εκφράσει και πως επιδρά στην καθημερινότητα. Επομένως η τέχνη ενσωμάτωσε τόσο τη γνώση όσο και την εμπειρία, θέση που δεν απέχει και από την σημερινή πραγματικότητα. Βέβαια είναι σημαντικό να ξεκαθαριστεί ότι η ανάπτυξη ενός ανθρώπου στην τέχνη κατά τη διάρκεια της διδασκαλίας της διαφέρει, από την ανάπτυξη στην τέχνη κατά τη διάρκεια μιας εικαστικής θεραπείας. Στην πρώτη περίπτωση ο σκοπός επικεντρώνεται στην απόκτηση δεξιοτήτων, γνώσεων με ταυτόχρονη παραγωγή και μελέτη έργων τέχνης, ενώ στη δεύτερη περίπτωση ο σκοπός επικεντρώνεται στην ανάπτυξη του ατόμου ως προσωπικότητα⁽⁹⁵⁾.

Με το μάτι των καλλιτεχνών της εποχής και σε συνδυασμό με μια κοινωνική περισσότερο οπτική, κάτω από την ομπρέλα της Περιθωριακής Τέχνης (Outsider Art), στεγάστηκε η τέχνη που παράγεται από άτομα που δεν έχουν σχέση με τον χώρο του κυρίαρχου ρεύματος, όπως η τέχνη των οραματιστών, των φυλακισμένων, η τέχνη των παιδιών, των σχιζοφρενών⁽⁹⁶⁾. Τη δεκαετία του '40 ο καλλιτέχνης Jean Dubuffet

συγκροτεί μια συλλογή έργων ψυχασθενών, προβάλλοντας ως κοινό χαρακτηριστικό σημάδι όχι απλά το στοιχείο του αυθορμητισμού, αλλά κυρίως την επινόηση μέσα από την ψυχολογική ιδιαιτερότητα του δημιουργού τους, με αποτέλεσμα την δημιουργία έργων με την προσωπική σφραγίδα της «εσωτερικής αναγκαιότητας» (χρησιμοποιώντας τον όρο καταχρηστικά), η οποία για τον Kandinsky είναι ο μοναδικός αμετάβλητος νόμος της τέχνης⁽⁹⁷⁾, πέρα από κάθε πρότυπο. Η συλλογή των έργων περιγράφηκε με τον όρο Art Brut, και η μετατόπιση του ενδιαφέροντος στην «εσωτερική αναγκαιότητα» ουσιαστικά έθεσε τη βάση για την οριστική τομή της τέχνης αυτής από την «τέχνη των ψυχασθενών», παρά το γεγονός ότι οφείλει σε αυτήν, την έμπνευσή της. Η κίνηση του Dubuffet συγχρονίστηκε απόλυτα με τον παλμό την εποχής που δονούνταν γύρω από τις νέες αξίες και αρχές, της «Ψυχής», του «Πνεύματος», της «Ζωής», του «Κόσμου», του «εσωτερικού ήχου» του Kandinsky. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η αυτόματη γραφή του σουρεαλιστικού κινήματος.

Αρκετοί καλλιτέχνες όπως οι Klee, Juan Miro, Max Ernst, ακόμα και ο ίδιος Jean Dubuffet, επεδίωξαν την προβολή συγγένειας των έργων τους με την ακατέργαστη τέχνη. Η πρώτη επίσημη εμφάνιση αυτής της νέας, σε μορφή και περιεχόμενο, τέχνης γίνεται τον Οκτώβριο του 1949, όταν πραγματοποιείται η πρώτη δημόσια έκθεση, στη γκαλερί René Drouin στο Παρίσι, με διακόσια έργα που σοκάρουν το κοινό με την εκφραστικότητα και την «εσωτερική» ομορφιά τους. Για πρώτη φορά, ο όρος Art Brut εμφανίζεται επισήμως στον κατάλογο της έκθεσης με τίτλο «L' art brut préféré aux arts culturels», προσδιορίζοντας το περιεχόμενό της⁽⁹⁸⁾. Ανάμεσα στους καλλιτέχνες που παρουσιάζουν βρίσκονται και έργα του Adolf Wolfli, της Aloise Corbaz και του Heinrich Anton Muller του οποίου τα έργα βρίσκονται σε διάφορα μουσεία ακόμα και σήμερα.

Όλες αυτές οι επαναστατικές αλλαγές στην εικαστική σκέψη, -που είχαν ήδη, όπως αναφέρθηκε, ξεκινήσει από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα και ωρίμασαν στα μέσα του-, και έφεραν το σπέρμα της ιδέας της «εσωτερικής αναγκαιότητας» του δημιουργού καθώς και η δημοσίευση έργων ψυχασθενών μέσω οργανωμένων πλέον εκθέσεων, προσέλκυσαν το ενδιαφέρον της ψυχανάλυσης η οποία στράφηκε προς αυτές τις εξελίξεις και ασχολήθηκε με την εικαστική δημιουργία των ψυχασθενών, προσεγγίζοντάς την όμως από τη «φυσιολογική» πλευρά της ψύχωσης και όχι από τη «μη φυσιολογική» πλευρά της τέχνης. Ο Ernst Kris μιλάει πλέον για «δημιουργική ορμή» και ο νεώτερος Π. Γκορσέν μιλάει για «δημιουργική ψύχωση»⁽⁹⁹⁾.

Σε μια δύσκολη εποχή για την Ευρώπη αλλά και για την παγκόσμια πραγματικότητα που αντιμετωπίζει το τέλος ενός δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου, ο θεραπευτικός ρόλος της τέχνης αρχίζει να αναγνωρίζεται. Αναφορές καλλιτεχνών που εργάστηκαν σε βρετανικά νοσοκομεία –όχι μόνο ψυχιατρικά– υπάρχουν ήδη από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, με σκοπό τους, σύμφωνα με την Waller, να προσφέρουν «χαλάρωση» και «δημιουργική ανακούφιση». Έτσι, φαίνεται πως χρονικά, έχει ήδη ξεκινήσει το πέρασμα από το στάδιο αντιμετώπισης της τέχνης των ψυχασθενών, είτε με το εικαστικό μάτι που θέλει να εστιάσει στην «εσωτερική ανάγκη» έκφρασης, είτε με το επιστημονικό ψυχιατρικό που ψάχνει για διαγνωστικά στοιχεία ή το ψυχαναλυτικό που χρησιμοποιεί το έργο ψυχομετρικά αναζητώντας ένα δρόμο προς το ασυνείδητο ή το υποσυνείδητο, είτε με το εκπαιδευτικό, στο άλλο στάδιο όπου η εικαστική τέχνη αναγνωρίζεται ως μέσο ψυχικής θεραπείας και θεσπίζει το δικό της πλαίσιο δράσης. Το 1942, ο ζωγράφος Adrian Hill, οργάνωσε εργαστήρια ζωγραφικής στο σανατόριο King Edward VII του Sussex και επινόησε τον όρο art therapy, θέλοντας να τονίσει τη θετική επίδραση και τη βελτίωση που προσέφερε στην υγεία των ασθενών αυτή η δραστηριότητα⁽¹⁰⁰⁾, και προσπάθησε να κάνει ευρέως γνωστή τη μέθοδο με διαφημιστικές εκστρατείες⁽¹⁰¹⁾. Την ίδια εποχή η Rita Simon καλλιτέχνης και εικονογράφος, παράλληλα με την εργασία της στην κοινωνική λέσχη ασθενών του Joshua Bierer στο βόρειο Λονδίνο, υποστηρίζει και συμβάλλει στην ανάπτυξη της θεωρίας της εικαστικής θεραπείας.

Γενικά στις δεκαετίες του '40 και του '50, η εικαστική θεραπεία χρησιμοποιείται ευρέως στη Βρετανία, όχι όμως με την μορφή της ψυχοθεραπείας, αλλά κυρίως ως ένας πολύ σημαντικός μη-λεκτικός τρόπος έκφρασης⁽¹⁰²⁾. Λίγα χρόνια αργότερα, το 1966, η Αμερικανίδα ψυχολόγος και αναλύτρια M. Naumburg, βασισμένη στη φροϋδική θεωρία των ονείρων και δίνοντας νέα διάσταση στη φράση του Freud: «Τα όνειρα εκφράζονται καλύτερα με τις εικόνες», εγκαινιάζει το πεδίο δράσης της θεωρίας της εικαστικής θεραπείας, με το βιβλίο της *Dynamically Oriented Art Therapy: Its Principles and Practices*⁽¹⁰³⁾. Προηγουμένως έχει ήδη δημοσιεύσει μελέτες της για την τέχνη των σχιζοφρενών (1953), των ψυχονευρωτικών (1953) και για την ελεύθερη καλλιτεχνική έκφραση ως μέσο διάγνωσης και θεραπείας παιδιών με προβλήματα συμπεριφοράς αλλά και ενηλίκων (1947), την ίδια περίπου εποχή που στο Παρίσι το Ψυχιατρικό Νοσοκομείο Saint-Anne οργανώνει έκθεση με έργα ψυχικά ασθενών, στο

πλαίσιο ενός παγκόσμιου συνεδρίου. Το έργο της Naumburg αποτέλεσε σημείο αναφοράς για τους νεότερους, αλλά και σύγχρονους της, εικαστικούς θεραπευτές.

Το κοινό πλέον ενδιαφέρον καλλιτεχνών και ψυχιάτρων/ψυχαναλυτών/ψυχολόγων για την θεραπευτική δυνατότητα της ζωγραφικής οδήγησε στην ανάπτυξη δύο παράλληλων «εκδοχών» της εικαστικής θεραπείας. Η πρώτη, με αντιπρόσωπο τον Hill, βλέπει τη μέθοδο μέσα από τη θεραπευτική αξία της δημιουργικής δραστηριότητας της εικαστικής τέχνης. Η δεύτερη, με αντιπρόσωπο την Dr. Irene Champemowne –γιουγκιανή αναλύτρια- αλλά και άλλους ψυχαναλυτές όπως η Milner και ο Winnicott, βλέπουν την εικαστική δημιουργία ως τον συνδετικό κρίκο της σχέσης θεραπευτή-ασθενή-έργο τέχνης δίνοντας έτσι τη δυνατότητα για την ανάπτυξη του φαινομένου της μεταβίβασης. Από αυτές τις δύο διαστάσεις προσέγγισης του ρόλου της τέχνης, προέκυψαν και οι δύο διαφορετικοί όροι *art therapy* και *art psychotherapy* αντίστοιχα. Παρ' όλα αυτά, σήμερα οι θεραπευτές, δεν αγνοούν κανένα από τους δύο ρόλους, δεδομένου ότι και οι δύο έχουν διαφορετικούς αλλά πολύ σημαντικούς στόχους στη θεραπεία ενός ασθενούς⁽¹⁰⁴⁾.

Το 1960, η θεραπεία μέσω εικαστικών αναγνωρίζεται πλέον ως επάγγελμα στην Αμερική, ενώ στην Αγγλία το 1982. Μέχρι σήμερα, η αποτελεσματικότητα της ψυχικής θεραπείας μέσω της εικαστικής τέχνης επιβεβαιώνεται από την παγκόσμια κλινική εμπειρία με ακρογωνιαίους λίθους την Αμερική και την Αγγλία, τη Γερμανία, τη Γαλλία στην Ευρώπη. Τα μέσα, οι τρόποι, οι πρακτικές διαδικασίες εφαρμογής και οι στόχοι, θέτουν κάθε φορά μια νέα πρόκληση που οδηγούν με τη σειρά τους σε νέες ανακαλύψεις, αναθεωρήσεις και βελτιώσεις τόσο στην θεραπευτική τακτική όσο και στον ίδιο τον θεραπευτή.

Κλείνοντας αυτό το κεφάλαιο, θα ήθελα να αναφέρω έναν ελληνικό μύθο στον οποίο αναφέρεται για πρώτη φορά η θεραπεία ψυχικών παθήσεων, με επικουρική χρήση της τέχνης. Δεδομένου ότι στην αρχαιότητα η «τρέλλα» θεωρούνταν σαν θεία τιμωρία για ηθικά παραπτώματα του ίδιου του ασθενή ή των συγγενών του, η πρώτη ψυχική θεραπεία αφορά στις κόρες του βασιλιά Προίτου και σε άλλες γυναίκες από το Άργος, που έπασχαν από «ομαδική υστερία». Η θεραπεία που εφαρμόστηκε στις γυναίκες έγινε στο ιερό της Τιτάνης, στην αρχαία Σικυώνα, από τον Μελάμπους που ήταν γνώστης της αιγυπτιακής ιατρικής και περιλάμβανε -εκτός από δίαιτες, καθαρμούς με λουτρά και κατασταλτικά βότανα-, χορούς και τραγούδια⁽¹⁰⁵⁾. Χωρίς φυσικά να υποστηρίξω ότι πρόκειται για την πρώτη ψυχική θεραπεία μέσω τέχνης, ειδικά με την

έννοια που έχει πλέον κατοχυρωθεί σήμερα, ο μύθος αυτός μου γεννά ερωτηματικά: Αν η τέχνη γενικά –όχι μόνον τα εικαστικά- είχε αξιολογηθεί θετικά για την επίδρασή της στην ανθρώπινη υγεία από τους αρχαίους χρόνους –το θέμα κατά τη γνώμη μου αξίζει ξεχωριστή έρευνα- και έχει τις ρίζες της στην εποχή του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη –όταν ο τελευταίος εξέφρασε την άποψη ότι η τέχνη σε κάθε της μορφή μπορεί να αποτελέσει την καλύτερη κάθαρση για την ανθρώπινη ψυχή-, έπρεπε να περάσουν τόσα πολλά χρόνια και να θυσιαστούν τόσες πολλές προσωπικότητες, επώνυμες και μη, μέχρι να αναγνωριστεί ο ρόλος της στην ψυχική θεραπεία; Απ' ό,τι φαίνεται η απάντηση είναι ναι. Ενώ όμως αυτός ο δρόμος που ακολούθησε δεν ήταν ούτε ο ευκολότερος ούτε ο συντομότερος –πράγμα που οφείλεται σε ιστορικούς λόγους-, ήταν μάλλον αυτός που αφού ένωσε το απόσταγμα της εμπειρίας και της γνώσης όλων αυτών των ετών, της έδωσε την ώθηση να αναπτυχθεί τεχνικά και θεωρητικά και τελικά να επιβεβαιώσει την αποτελεσματικότητα και την αναγκαιότητά της μέσα από την εφαρμογή της.

7. Όταν ο πρίγκιπας μπορεί να γίνει βλάτταχος... και πάλι πρίγκιπας

Με Τέχνη από το πρίσμα της εκκαυστικής θεωρίας

«Ο πρίγκιπας... διατηρείται έτσι, σε μεταστροφή συνεχής. Είναι η γρήγορη και το αβέβαιο, η αβέβαιη έμφανιση από κάποια υπόθεση, ταχύτατα, που φέρνει τον πρίγκιπα σε κάποια κατάσταση που ελπίζει, και από αυτή την κατάσταση, είναι δυνατόν να διατηρηθεί, αυτή την κατάσταση, αφού οι περιπτώσεις, είναι, οι πιο χυδαίες δυνατότητες, έλθει να τον ανακαταλάβει και να τον αναβίψει, να είναι, αφού τον ανακαταλάβει»

Παρατήρηση από τον ένοχο και τον αβέβαιο τον

Εννοείται η περίπτωση του



Πολλά έχουν ειπωθεί και έχουν γραφτεί για το τι είναι τέχνη και ποιους σκοπούς εξυπηρετεί ή θα έπρεπε να εξυπηρετεί:

... «Τέχνη είναι το μόνο μέσον ικανό να μετατρέψει ακόμα και την αθλιότητα σε απόλαυση» (Nietzsche),

.... «Η τέχνη δεν αποδίδει το ορατό αλλά κάνει κάτι ορατό» (Klee),

.... «Δεν υπάρχει κανένα «πρέπει» στην τέχνη, η οποία είναι αιώνια ελεύθερη. Η τέχνη δραπετεύει μπροστά στο «πρέπει», όπως η μέρα μπροστά στη νύχτα». (Kadinsky)

(105),

... «Τέχνη είναι πριν από όλα ανθρωπισμός» (Βάιντα)⁽¹⁰⁷⁾,

... «Με το έργο τέχνης επιθυμώ να ανακαλύψω έναν νέο κόσμο που θα αποκαλύπτει τις σχέσεις του ρεαλιστικού κόσμου, τις κοινωνικές διαφορές και τον αντίκτυπο προς όποια κατεύθυνση μπορούν να έχουν» (Λάζλο Λουγκόου)⁽¹⁰⁸⁾,

... Η Τέχνη αρχίζει τότε που μέσα στον άνθρωπο ξεσπούν συναισθήματα και σκέψεις που αυτός έχει νιώσει κάτω από την επίδραση της γύρω πραγματικότητας και προσδίδει σ' αυτά μια κάποια πλαστική έκφραση» (Plekhanov)⁽¹⁰⁹⁾,

... «Η οποιαδήποτε τέχνη έχει το στοιχείο του ακέραιου αντικειμένου, ακόμα και όταν το θέμα της είναι η αποσύνθεση» (Segal)⁽¹¹⁰⁾.

Αυτό που μας ενδιαφέρει όμως στην εργασία αυτή, δεν είναι να αποδώσουμε τον πιο σωστό ορισμό αλλά ούτε και να επαληθεύσουμε την ισχύ κάποιου από αυτούς. Ο προβληματισμός μας αφορά, τον ρόλο της τέχνης και συγκεκριμένα της εικαστικής

δημιουργίας πάντα μέσα από το πρίσμα της εικαστικής θεραπείας. Όλες οι λειτουργίες που κατά καιρούς αποδόθηκαν στην τέχνη αποτελούν κατά κάποιον τρόπο την ένωση των δύο μεγάλων κατηγοριών της ζωγραφικής που προαναφέρθηκαν στο πρώτο μέρος. Την «ζωγραφική ως έκφραση» και τη «ζωγραφική ως έρευνα και ερμηνεία του κόσμου». Κατά τη γνώμη μου η εικαστική θεραπεία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως «γέφυρα» όσον αφορά στον τρόπο που η μία κατηγορία συμπληρώνει και ενισχύει τη θέση της άλλης, χωρίς να την αναιρεί ή να την καταργεί. Μέσα στους κόλπους της, η τέχνη παίζει πολλαπλό ρόλο. Η απλή και καθόλου ευκαταφρόνητη ανάγκη της ανακούφισης, της ευχαρίστησης και της αίσθησης της ολοκλήρωσης αλλά και η πιο ιδιαίτερη ανάγκη της έκφρασης, της επικοινωνίας, της κατανόησης του εαυτού και του «άλλου», της κάθαρσης, της κοινωνικής επανένταξης, της ενεργητικής συμμετοχής και του «ανήκειν», είναι δυνατόν να εκπληρωθούν. Μέσα από αυτή την εναλλαγή μορφών, η εικαστική δημιουργία δεν είναι δυνατόν να θεωρηθεί απλά ως ένα διαγνωστικό εργαλείο, ούτε φυσικά ως μια διαδικασία με μυσταγωγικές προεκτάσεις, παρόμοια με την ανάγνωση και «ερμηνεία» ενός φλιτζανιού καφέ.

Στη γλώσσα των ψυχολόγων και των ψυχιάτρων οι δύο κατηγορίες της ζωγραφικής «ερμηνεύονται» με έναν άλλον τρόπο. Για τον Adrian Stokes, είναι το μέσον της «ανασυγκρότησης και της αποκατάστασης του εξωτερικού και ανεξάρτητου ακέραιου αντικειμένου»⁽¹¹¹⁾. Όμως, ο τρόπος μέσα από τον οποίο ο Stokes είδε αυτή τη λειτουργία της τέχνης, βρήκε και αρκετούς αντίθετους σε διάφορα σημεία της. Ένας από αυτούς ήταν ο Winnicott, όπως και ο Anton Ehrenzweig ο οποίος μάλιστα πρόσθεσε και διευκρίνισε πως «*Η επιστροφή στο επίπεδο της συνείδησης των στοιχείων εκείνων, που προβλήθηκαν πάνω στο έργο στο επίπεδο του ασυνείδητου, είναι ίσως το πιο καρποφόρο και το πιο οδυνηρό αποτέλεσμα της δημιουργικότητας*». Και πάνω σ' αυτό η Milner πάει ακόμα πιο πέρα, λέγοντας πως η ψυχική δημιουργικότητα που θέλει να διατηρήσει και να αναδομήσει το «χαμένο αντικείμενο» (χαμένα συναισθήματα και ικανότητες), είναι μια δευτερεύουσα λειτουργία της τέχνης στην εικαστική θεραπεία. Αυτό που επιδιώκει η εικαστική θεραπεία μέσω της τέχνης, είναι η δημιουργία «αυτού που δεν υπήρξε ποτέ», δηλαδή να δημιουργηθούν νέες στάσεις και σχέσεις με το «εγώ» και με το «άλλο» που θα στηρίζονται σε μια νέα πραγματικότητα, βαθιάς γνώσης του εαυτού⁽¹¹²⁾. Η ζωγραφική προσφέρει στην εικαστική θεραπεία το «ασφαλές» πεδίο μέσα στο οποίο, χωρίς να φοβάται κανείς τη μη αντιστρεψιμότητα μιας κατάστασης, αφού νιώθει πως έχει τον έλεγχο και τη δυνατότητα του ελιγμού, όπως ακριβώς και στο

παιχνίδι, μπορεί να πειραματιστεί με το χάσμα μεταξύ αυτού που *είναι*, αυτού που θα ήθελε να είναι και αυτού που *μπορεί να είναι*. Επομένως μέσα σ' αυτό το πεδίο μπορεί να επινοήσει κανείς νέους τρόπους έκφρασης και επικοινωνίας ή να επαληθεύσει τους παλιούς, προκειμένου να ελέγξει το χάσμα μεταξύ της εσωτερικής υποκειμενικής και της εξωτερικής αντικειμενικής πραγματικότητας⁽¹¹³⁾. Αυτό το «ασφαλές» πεδίο προσφέρεται μέσω της λευκής επιφάνειας του χαρτιού που λειτουργεί ως κενό, ως χώρος προς πλήρωση και προβολή. Για τον Winnicott, ο κενός αυτός χώρος *«είναι η απαραίτητη προϋπόθεση της οργάνωσης... η ύπαρξη μπορεί να αρχίσει μόνο από τη μη-ύπαρξη»*⁽¹¹⁴⁾. Εδώ, το εσωτερικό κενό του δημιουργού που δεν προσφέρει ηρεμία και γαλήνη αλλά φόβο, έρχεται αντιμέτωπο με την κενή επιφάνεια του χαρτιού που προσφέρει τον χώρο για την αναπαράσταση αυτού του εσωτερικού φόβου -και όλου του συναισθηματικού «χώρου»- του ασθενή. Σ' αυτό ακριβώς το σημείο συγκλίνει και η θεωρία του Bion. Ο Bion υποστηρίζει πως ο φόβος ενός ασθενούς για τα χωρικά ή χρονικά όριά του, μπορεί να αντιμετωπιστεί σε μια θεραπεία όπου ο συναισθηματικός του χώρος να αναπαρασταθεί εικαστικά με έννοιες σημείων, ευθειών και χώρου⁽¹¹⁵⁾. Και μάλιστα έχει την άποψη πως οι γεωμετρικές αυτές έννοιες, προέρχονται αρχικά όχι από την αντίληψη του τρισδιάστατου φυσικού χώρου αλλά από την αντίληψη της συναισθηματικής του ζωής⁽¹¹⁶⁾. Σε αυτή την περίπτωση ο θεραπευτής παίζει το ρόλο του «χώρου υποδοχής» για το περιεχόμενο του ασθενή ενώ ταυτόχρονα διαθέτει ένα άλλο περιεχόμενο για τον χώρο αυτό (μέσα από το πρίσμα της εικαστικής θεραπείας). Επίσης για τους Billing και Burton-Bradley, *«η δόμηση του χώρου σε ένα σχέδιο αντανακλά την εικόνα που έχει το άτομο για τη δομή της πραγματικότητας»*⁽¹¹⁷⁾. Για τον Follett η παλινδρόμηση της τέχνης από την υποκειμενικότητα στην αντικειμενικότητα μπορεί να συσχετιστεί αντίστοιχα με την αναλυτική και την μπιχεβιοριστική θεωρία της ψυχολογίας⁽¹¹⁸⁾.

Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως οι πιο σύγχρονοι θεραπευτές, όπως η Hall – εικαστική θεραπεύτρια- εστιάζουν ακόμα περισσότερο στο χαρακτηριστικό της εικαστικής τέχνης, τον μη-λεκτικό τρόπο έκφρασης. Θεωρούν πως είναι αυτός που ουσιαστικά «εκμεταλλεύεται» η εικαστική θεραπεία και τον αξιολογούν ως τον πλέον κατάλληλο τρόπο αναζήτησης της εσωτερικής ισορροπίας την οποία, πολλές φορές, οι αποκλειστικά αναλυτικές και λεκτικές μέθοδοι θεραπείας, βραχυκυκλώνουν. Βέβαια, η εικαστική θεραπεία δεν είναι μια εντελώς «μη λεκτική» διαδικασία, όπως υποστηρίζει

και η Waller –εικαστική θεραπεύτρια-, αλλά ουσιαστικά είναι μία διαντίδραση ανάμεσα στο οπτικό και λεκτικό μέρος της θεραπείας.

Αν επιχειρήσουμε να συμπυκνώσουμε τη συμβολή της εικαστικής τέχνης στην ψυχική θεραπεία σε κάποιες βασικές έννοιες, όπως προσδιορίζεται από την Landgarten (1991) τότε θα πρέπει να μιλήσουμε για τη βοήθεια που προσφέρει για απόκτηση αυτογνωσίας, επαφή με την πραγματικότητα, επίλυση προβλημάτων, αποκάλυψη του ασυνείδητου, κάθαρση, εξομάλυνση και επίλυση συγκρούσεων, κατάκτηση της εξατομίκευσης και της ολότητας (1999). Μέσα σ' αυτόν τον αγώνα του ανθρώπου να προσδιορίσει την εσωτερική του πραγματικότητα σε σχέση με την εξωτερική, η ζωγραφική αποκτά τρομερό ενδιαφέρον ως μέσον αποκάλυψης και ανακάλυψης νέων τρόπων σκέψης. Ο σύνθετος και ανεξάντλητος χαρακτήρας της εικαστικής τέχνης που μπορεί πραγματικά να πάρει χίλια πρόσωπα, αποτελεί για την εικαστική θεραπεία τον «Δούρειο Ίππο» που φέρει μέσα του όλες τις επιστήμες που έχουν στόχο τους την ψυχική θεραπεία.

8. Και ζήσανε, άλλοι καλά... και άλλοι καλύτερα!

Διασκέδαση, προβληματισμοί στην οργάνωση μιας εικαστικής Θεραπείας

«Ευχαλίζω πρώτα: Ότι έχω άδεια μπορείς»

«Ευχαλίζω δεύτερα: Ότι έχω άδεια διασκέδαζω!»

«Διασκέδαζω, αλλά ποιος θέλει!»

«Ανέστηξτε!»

«Σταματήστε, και σιγά!»



Μια κοινή παρατήρηση που αφορά όλη τη βιβλιογραφία που είχα στη διάθεσή μου και είναι σχετική με την εικαστική θεραπεία, είναι ότι περιέχει πλούσιο υλικό σε κλινικά παραδείγματα που δείχνουν πώς λειτουργούν στην πράξη τα θεωρητικά μοντέλα. Μια άλλη παρατήρηση και μάλλον αρνητική για τα ελληνικά δεδομένα, είναι ότι δεν βρήκα κάποιο βιβλίο έλληνα συγγραφέα που να έχει ασχοληθεί με την εικαστική θεραπεία, παρά μόνο μεταφράσεις ξένων. Κατά ομολογία της Waller, μία από τις πιο σημαντικές εικαστικές θεραπεύτριες -απόφοιτος της βρετανικής σχολής καλών τεχνών και αργότερα και του Royal College of Art όπου σπούδασε το αντικείμενο της εικαστικής θεραπείας, σήμερα πρόεδρος των Art Therapists στην Βρετανία- στον πρόλογο για την ελληνική έκδοση του βιβλίου της *Ομαδική Διαντιδραστική Art Therapy*, το 2001, επισημαίνει ευγενικά την καθυστέρηση της Ελλάδας σε αυτόν τον τομέα της εικαστικής θεραπείας, και τη συγκρίνει με την Αγγλία, όταν τριάντα περίπου χρόνια πριν αντιμετώπιζε τα ίδια προβλήματα σε επίπεδο ανάπτυξης και αναγνώρισης επαγγέλματος, τόσο σε μορφή όσο και σε περιεχόμενο.

Βάσει της βιβλιογραφίας και σύμφωνα με τη δική μου κρίση, ξεχώρισα κάποιες παραμέτρους, στις οποίες πρόσεξα πως όλοι οι εικαστικοί θεραπευτές δίνουν ιδιαίτερη σημασία. Οι πιο βασικές παράμετροι, που απ' ό,τι φαίνεται προσδιορίζουν τον τρόπο της θεραπείας και έχουν σοβαρό μερίδιο ευθύνης στην αποτελεσματικότητα της μεθόδου και στην επίτευξη των στόχων της, είναι:

1. **Ο ρόλος του θεραπευτή.** Ο ρόλος του θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως «ρόλος κλειδί» στην εικαστική θεραπεία. Δεν είναι σίγουρο πως αυτό το γεγονός είχε γίνει απολύτως κατανοητό στους πρώτους θεραπευτές – τουλάχιστον μέχρι το 1960-⁽¹²¹⁾. Τα κινήματα που προαναφέρθηκαν σε Αγγλία και Αμερική, «εμβολίασαν» κατά κάποιον τρόπο το ενδιαφέρον των θεραπευτών, που άρχισαν να ερευνούν τη διαδραστική τους σχέση με τους ασθενείς. Φυσικά ο ρόλος του αλλάζει και αναπροσδιορίζεται αναλόγως αν η θεραπεία είναι ατομική ή ομαδική. Ο κοινός όμως παρονομαστής είναι μάλλον η «βοήθεια» που μπορεί να προσφέρει ένας θεραπευτής και η οποία μπορεί να πάρει πολλές μορφές. «Βοηθάω» για την εικαστική θεραπεία, χωρίς να υπονοεί μια μαγική ή επιστημονική συνταγή- μπορεί να σημαίνει «προσφέρω», «δείχνω», «μιλάω», «παρακολουθώ», «περιμένω», αλλά σίγουρα σημαίνει «σέβομαι» και «συντονίζομαι με το άλλο πρόσωπο» όπως αναφέρει η Rubin⁽¹²²⁾. Αυτό το τονίζει, δεδομένου ότι ο θεραπευτής διαθέτει ένα πολύ ισχυρό εργαλείο, την εικαστική δημιουργία, το οποίο οφείλει να χρησιμοποιεί με τρομερή ενσυναίσθηση και συνείδηση. Γι' αυτό και κρίνει πως η κλινική εμπειρία κατά την εκπαίδευση ενός εικαστικού θεραπευτή, δεν είναι απλώς απαραίτητη, είναι αναγκαία⁽¹²³⁾. Πέραν του δεοντολογικού κώδικα -τον οποίο πρέπει να γνωρίζει και να ακολουθεί ένας θεραπευτής- η Landgarten θεωρεί επίσης σημαντική προϋπόθεση ενός εικαστικού θεραπευτή την προσωπική του εμπειρία με την ίδια την εικαστική τέχνη. Η απλή θεωρητική προσέγγιση της ιστορίας της τέχνης μπορεί να προσφέρει πολλά σε επίπεδο γνώσεων αλλά λίγα σε εμπειρία. Τόσο η καλλιτεχνική διαίσθηση που καλλιεργείται μόνον όταν βιώνεται μέσα από την εικαστική εμπειρία όσο και η λογική της ψυχαναλυτικής γνώσης πρέπει να συνδέονται και να εναρμονίζονται μέσα στον θεραπευτή. Και ο θεραπευτής, για να μπορέσει να διεισδύσει κάτω από την «επιφάνεια», πρέπει να μπορεί να συναισθανθεί αυτή τη «βουτιά» την οποία καλείται να κάνει ο ασθενής. Γι' αυτό ένα άλλο σημαντικό κομμάτι στην εκπαίδευση του θεραπευτή αποτελεί η προσωπική του θεραπεία μέσω της εικαστικής δημιουργίας, στάδιο που αποβλέπει τόσο στη δική του απαραίτητη κάθαρση όσο και στην απόκτηση της εμπειρίας της «θέσης» του θεραπευόμενου. Όπως λέει και η Hall «ο καλύτερος τρόπος να καταλάβεις την εικαστική θεραπεία είναι ίσως να τη βιώσεις»⁽¹²⁴⁾. Μάλιστα θεωρεί πως μόνον όσοι έχουν περάσει και από αυτό το στάδιο είναι αρμόδιοι να αξιολογήσουν την αποτελεσματικότητα της εικαστικής

θεραπείας και να μπορέσουν αν δουν τις αλλαγές που συμβαίνουν στον ασθενή σε βάθος χρόνου. Αλλά το «μαγικό» της εικαστικής θεραπείας είναι πως η σχέση του θεραπευτή με τον θεραπευόμενο δεν αλλάζει μόνον τον θεραπευόμενο αλλά και τον θεραπευτή⁽¹²⁵⁾.

2. **Αν είναι ατομική ή ομαδική.** Υπάρχουν διαφορετικές θεωρητικές προσεγγίσεις για κάθε περίπτωση. Η ομαδική εικαστική θεραπεία έχει τις ρίζες της στα κινήματα αποκατάστασης που αναπτύχθηκαν από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και μετά. Στην Βρετανία, τα κινήματα αυτά, αρχικά αφορούσαν στην αποκατάσταση ψυχικά τραυματισμένων θυμάτων του πολέμου που έπρεπε να αποκατασταθούν και να επιστρέψουν στο στρατό. Τα έργα αυτά το ξεκίνησε ο Bion και ο Rickman το 1942 και το συνέχισε ο Foulkes και οι συνεργάτες του το 1943⁽¹²⁶⁾. Στις Η.Π.Α. ο Lewin, στις αρχές της δεκαετίας του '50, υποστήριζε πως «τα προσωπικά δυναμικά του ατόμου είναι συνδεδεμένα με τις κοινωνικές δυνάμεις που τον περιβάλλουν»⁽¹²⁷⁾ και μέσα από τα εργαστήρια που οργάνωσε γεννήθηκε το κίνημα Ευαισθητοποίησης (Sensitivity). Τα επόμενα κινήματα που αναπτύχθηκαν –όπως το κίνημα Αντιπαράθεσης- ήταν η συνέχειά του. Τα πρώτα εργαστήρια που οργανώθηκαν, πριν το 1950 κυρίως, σε νοσοκομειακές δομές, είχαν ανεπίσημη δομή και ήταν «ανοιχτά»⁽¹²⁸⁾ -ένα επίσης βασικό χαρακτηριστικό της ομαδικής θεραπείας. Δηλαδή οι ασθενείς μπορούσαν να συμμετάσχουν όποτε θέλουν και για όσο θέλουν στο εργαστήριο, ανάλογα με τις ώρες λειτουργίας του με την παρουσία θεραπευτή/δασκάλου. Ο θεραπευτής και ο ασθενής μπορούσαν να συζητούν το ζωγραφικό έργο, χωρίς τη συμμετοχή άλλων ατόμων από το εργαστήριο. Η συζήτηση είχε τη μορφή μιας «ιδιωτικής κουβέντας» σε έναν δημόσιο χώρο. Από τα πιο βασικά πλεονεκτήματα της ομαδικής θεραπείας θεωρείται η δυνατότητα που προσφέρει στον θεραπευόμενο να διερευνά και να αναπροσαρμόζει νέους τρόπους επικοινωνίας εμπλουτίζοντας τις διαπροσωπικές του σχέσεις⁽¹²⁹⁾. Βασικοί παράμετροι στον προσδιορισμό των τεχνικών που θα ακολουθηθούν στην ομαδική εικαστική θεραπεία, αποτελεί η ηλικία και η φυσική δομή της ομάδας που επηρεάζει την σχέση των μελών της.

Η ατομική εικαστική θεραπεία στηρίζει το θεωρητικό της υπόβαθρο σε θεωρίες του Freud και του Jung. Οι υποστηρικτές τους ήταν κάθετα αντίθετοι στην

δημιουργία ομάδων ψυχοθεραπείας. Σύμφωνα με τη Waller, η ατομική θεραπεία προσφέρει τις προϋποθέσεις για την επίλυση μεν κάποιου προσωπικού προβλήματος, όμως εγκυμονεί τον κίνδυνο της αποξένωσης και της αποσύνδεσης του προβλήματος από το κοινωνικό του πλαίσιο. Οι τρόποι, τα μέσα και οι τακτικές που θα επιλεγούν σε κάθε θεραπεία εξαρτάται τόσο από τον θεραπευτή και το θεωρητικό του φορτίο, όσο και από τον θεραπευόμενο ο οποίος αποτελεί μια ξεχωριστή κάθε φορά περίπτωση.

3. **Αν είναι θεματοκεντρική ή ελεύθερη θέματος.** Η θεωρητική υποδομή και η προσωπική οπτική –αισθητική και ψυχοθεραπευτική- του θεραπευτή επηρεάζει την επιλογή του θέματος. Στην περίπτωση που η θεραπεία έχει θεματοκεντρικό χαρακτήρα, δηλαδή όταν επιλέγεται ένα συγκεκριμένο ζωγραφικό θέμα από τον θεραπευτή, μπορεί να συνδέεται άμεσα με κάποιους στόχους του, όπως η χαλάρωση του θεραπευόμενου από το άγχος που πιθανόν να αισθάνεται μπροστά στην πρόκληση της λευκής επιφάνειας. Ο Καντίνσκυ, έγραψε το 1935 σε ένα δοκίμιό του για τον «άδειο μουσαμά» πως *«Φαινομενικά είναι στ' αλήθεια άδειος, γεμάτος σιωπή, αδιάφορος. Σχεδόν αποχαυνωμένος. Στην πραγματικότητα όμως γεμάτος ένταση με χίλιους σοβαρούς ήχους, μετέωρους... Ξεσκεπάζει ανελέητα την πλάνη»*. Ένας άλλος πιθανός λόγος επιλογής συγκεκριμένου θέματος είναι η επιδίωξη «ανάγνωσης» προσωπικών στοιχείων του θεραπευόμενου μέσα από θέματα κλειδιά που ονομάζονται και αποτελούν προβολικά τεστ⁽¹³⁰⁾. Τα τεστ αυτά στηρίζονται στην ιδέα πως τα σχέδια που ζωγραφίζονται αντανακλούν την προσωπικότητα και τον τρόπο σκέψης και συμπεριφοράς του δημιουργού τους. Για παράδειγμα προβολικά τεστ είναι το «Σπίτι-Δέντρο-Άνθρωπος» που αναπτύχθηκε την περίοδο μεταξύ 1948 και 1966, καθώς και το τεστ Rorschach, που δεν είναι μεν παραστατική ζωγραφική, αλλά η εμπρόθετη δημιουργία, τυχαίου σχήματος και μεγέθους, ζωγραφικών κηλίδων και λειτουργούν σαν εργαλείο αναγνώρισης του εαυτού στην «επιφάνεια-καθρέφτη». Αντίθετα στην περίπτωση που επιλέγεται η ελεύθερη έκφραση, οι βλέψεις της θεραπείας στρέφονται σε άλλους στόχους. Η «έκφραση» γενικά για την εικαστική θεραπεία δεν ερμηνεύεται με τον ίδιο τρόπο που την ερμηνεύει η εικαστική θεωρία και αισθητική. Η φυσιογνωμική «έκφραση» ενός προσώπου σε κάποιο ζωγραφικό έργο –ένας από τους στόχους,

για παράδειγμα, της ζωγραφικής της αναγέννησης⁽¹³¹⁾ και του μανιερισμού αργότερα είναι τελείως διαφορετική από την «έκφραση» του ίδιου του καλλιτέχνη μέσα από το ζωγραφικό έργο, που δεν είναι καθόλου απαραίτητο να ζωγραφίσει ένα εκφραστικό πρόσωπο με την προηγούμενη εκδοχή. Αυτή ακριβώς η λεπτομέρεια είναι ένα πολύ βασικό στοιχείο. Η εικαστική θεραπεία μπορεί να χρησιμοποιήσει και τις δύο θεωρίες, αναλόγως τους στόχους της. Ο Foulner επισημαίνει πως ο Freud, όταν ανέλυε τον Μωυσή του Michelangelo, αναζητούσε το «μέγιστο ψυχολογικό περιεχόμενο» στο πρόσωπο του έργου τέχνης⁽¹³²⁾. Η επιλογή της ζωγραφικής γλώσσας -ή καλύτερα «ομιλίας» όπως την αναφέρει ο Kandinsky⁽¹³³⁾ θέλοντας να αποδεσμεύσει το έργο από τις λέξεις- από τον θεραπευόμενο, σε μια ελεύθερου θέματος θεραπεία, δεν είναι ένα άνευ σημασίας γεγονός. Η Landgarten (1981) πιστεύει πως οι εναλλαγές στους στόχους μιας ατομικής ή ομαδικής εικαστικής θεραπείας, όχι απλά δικαιολογούν αλλά επιβάλλουν την αντίστοιχη εναλλαγή της θεραπείας από θεματοκεντρική σε ελεύθερη.

4. Ο ρόλος της επιλογής μέσου και χώρου για την εικαστική θεραπεία. Σε κάθε περίπτωση, η ζωγραφική απαιτεί υλικά και χώρο. Ειδικά μέσα από το πρίσμα της θεραπείας αυτές οι δύο παράμετροι, -η επιλογή ενός εικαστικού μέσου (για παράδειγμα χρωματιστά μολύβια, μαρκαδόροι, λάδια, παστέλ) αλλά και του κατάλληλου χώρου- παίζουν πολύ σημαντικό ρόλο και επιδρούν καταλυτικά στην πορεία και στο αποτέλεσμα της θεραπείας. Μέχρι στιγμής οι θεραπευτές δε σταματούν να τονίζουν τη σημασία τους, η οποία από ότι φαίνεται δεν έχει γίνει ακόμα απόλυτα αντιληπτή (Waller (1993), Malchiodi (1988), Rubin (1978)). Ένας χώρος στενός, με κακό φωτισμό, χωρίς τον απαραίτητο βασικό εξοπλισμό (όπως θεωρείται η παροχή νερού, οι μεγάλες επιφάνειες όπου μπορούν να δουλεψτούν τα έργα, δάπεδο ελεύθερο που να μπορεί να λερωθεί, παράθυρα για φυσικό φωτισμό και αέρα, κενοί τοίχοι)⁽¹³⁴⁾ είναι απαγορευτικός για μια τέτοιου είδους συνεδρία, όπως η εικαστική θεραπεία. Η Waller στο βιβλίο της *Ομαδική Διαντιδραστική Art Therapy* αναφέρει πολλά παραδείγματα όπου της ζητήθηκε να κάνει κάποια εκπαιδευτικά ή θεραπευτικά προγράμματα και παρά τις ξεκάθαρες διευκρινίσεις της σχετικά με τα υλικά και το χώρο που θα έπρεπε να διατεθούν για το σκοπό αυτό, αναγκάστηκε να αναπροσαρμόσει τους

ακατάλληλους χώρους που τελικά διατέθηκαν, στο μέγιστο δυνατό βαθμό, προκειμένου να υλοποιηθεί το πρόγραμμα.

Όσον αφορά στα υλικά, πρέπει να είναι διαθέσιμη μια μεγάλη ποικιλία υλικών. Κάθε υλικό συμπεριφέρεται με έναν τελείως διαφορετικό τρόπο, και προκαλεί τον χρήστη του σε μια εξερεύνηση τρόπων χρήσης και απόδοσης των μέγιστων δυνατοτήτων του. Ακόμα και η απόδοση του χρώματος εξαρτάται από την φύση του υλικού. Επίσης κάθε υλικό δεν είναι πάντοτε κατάλληλο για την έναρξη μιας θεραπείας. Για παράδειγμα ένα δύσκολο μέσο (όπως για παράδειγμα τα ξηρά παστέλ, ή τα λάδια) μπορεί να προκαλέσει πιο πολύ άγχος παρά ανακούφιση και ευχαρίστηση, με αποτέλεσμα την απογοήτευση. Η επιλογή του μέσου μπορεί να είναι τόσο του θεραπευτή όσο και του θεραπευόμενου. Απαραίτητη προϋπόθεση είναι και η καλή διατήρηση των υλικών. Η κατάσταση της ποιότητας των υλικών και η ποικιλία επηρεάζει τον τρόπο επιλογής του. Στον τομέα της εξερεύνησης των υλικών από αμήνητους στην εικαστική τέχνη, ο θεραπευτής παίζει πολύ σημαντικό ρόλο στο να μπορέσει να τους προσφέρει μια ολοκληρωμένη εμπειρία που θα τους βοηθήσει να εμπιστευθούν σιγά σιγά τον εαυτό τους και να δημιουργήσουν καλοδουλεμένα έργα –χωρίς φυσικά να είναι αυτός ο μοναδικός στόχος-. Η τελική ικανοποίηση που μπορεί να πάρει κάποιος από ένα έργο καλά δουλεμένο αυξάνει την αυτοπεποίθησή του και του δίνει κίνητρο για περαιτέρω προσπάθεια. Στα υλικά που προσφέρονται, εκτός από τις χρωστικές, συμπεριλαμβάνεται και το χαρτί. Η ποιότητα του χαρτιού είναι ένας ξεχωριστός παράγοντας που μπορεί να επηρεάσει τόσο την επιλογή του ζωγραφικού θέματος, όσο και την εικαστική έκφραση επιδρώντας ψυχολογικά στον ασθενή. Γι' αυτό και η επιλογή του απασχολεί τον θεραπευτή και τον θεραπευόμενο σε κάθε εικαστική θεραπεία. Μπορεί, για παράδειγμα, να είναι λευκό ή έγχρωμο, μεγάλο ή μικρό. Ένα έγχρωμο χαρτί αντιμετωπίζεται διαφορετικά από ένα λευκό –τόσο εικαστικά όσο και ψυχολογικά- αλλά και ένα μικρό χαρτί αντιμετωπίζεται διαφορετικά από ένα μεγαλύτερο. Το μεγάλο χαρτί θα μπορούσε να δημιουργεί επιπρόσθετο άγχος στον δημιουργό για την κάλυψή του. Θα μπορούσε όμως, από την άλλη πλευρά, και να ενθαρρύνει την σωματική κίνηση και την παιγνιώδη έκφραση και αντί να αγχώσει τον ασθενή, τελικά να τον χαλαρώσει.

Συμπεράσματα

Ελπίζω πως οι βασικοί άξονες στους οποίους κινήθηκε η εργασία και προαναφέρθηκαν στον Πρόλογο και την Εισαγωγή, βοήθησαν στην κατανόηση της διάρθρωσης αυτής της μελέτης. Με κεντρική ιδέα τη λειτουργία της τέχνης θεραπευτικά, έγινε προσπάθεια να δοθούν οι πιο βασικές θεωρητικές θέσεις σε ερωτήματα που απασχόλησαν καλλιτέχνες και ψυχολόγους/ψυχιάτρους τόσο σε παλαιότερες εποχές όσο και σήμερα. Μόνον μέσα από αυτή την πορεία θα μπορούσε κατά τη γνώμη μου να ιδωθεί ή γενέσει της εικαστικής θεραπείας, η οποία είναι ένα «παιδί» της τέχνης και της επιστήμης στην υπηρεσία της ψυχικής θεραπείας.

Χωρίς να προσκολληθώ όμως στο παρελθόν, θα ήθελα να συνοψίσω μερικά συμπεράσματα που αφορούν την σύγχρονη εικαστική θεραπεία:

1. Είναι ένα νέο επάγγελμα που παλεύει ακόμα για την αναγνώρισή του σε μορφή και περιεχόμενο. Ενώ στην Ευρώπη και την Αμερική το θέμα έχει ήδη τεθεί σε μια πιο σταθερή βάση, στην Ελλάδα βρίσκεται ακόμα σε βρεφικό στάδιο, κυρίως σε επίπεδο συνείδησης. Από εκεί απορρέει και ένα άλλο «κακό»: Η έλλειψη έρευνας βαδίζει χέρι χέρι με την οπισθοδρόμηση σε τομείς «κλειδιά» όπως αυτή της ψυχικής θεραπείας μέσω εικαστικών.
2. Η θεωρητική βάση της εικαστικής θεραπείας εκτιμώ πως έχει ακόμα πολύ δρόμο. Είναι όμως πολύ αισιόδοξο πως άνθρωποι-μορφές στην εικαστική θεραπεία, που έχουν προσφέρει πάρα πολλά σε αυτό τον χώρο, έχουν εντοπίσει το ζητούμενο και την ανάγκαιότητά του. Ίσως, όπως κάθε τι καινούργιο να χρειάζεται περισσότερο χρόνο για να ωριμάσει μέχρι και το ίδιο να μπορεί να ανεξαρτητοποιηθεί και να χαράζει τη δική του τομή και πορεία.
3. Το βλέμμα της εικαστικής θεραπείας απέναντι στην ζωγραφική χρησιμοποιεί στοιχεία και από την ίδια την τέχνη και από την επιστήμη. Δεν ταυτίζεται όμως με καμία από τις δύο. Αξιολογεί ως «ωραίο» το «εσωτερικό και ενδόμυχο» χωρίς να ψάχνει απαραίτητα για αισθητικές αξίες. Επιδιώκει την επαναφορά των «χαμένων αισθήσεων» προκειμένου να ενωθεί το συναισθηματικό δίκτυο του ανθρώπου. Παλεύει να συμφιλιώσει πάνω σε μια λευκή επιφάνεια, ξανά και ξανά, την εσωτερική και την εξωτερική πραγματικότητα ενός ανθρώπου,

επικροτώντας τη «διαφορετικά ματιά». Επενδύει στο μη-λεκτικό τρόπο έκφρασης, ως «ανυποψίαστο» τρόπο διείσδυσης στα εσώτερα του ανθρώπου.

4. Η προσεχτική οργάνωση μιας εικαστικής θεραπείας απαιτεί έναν βασικό εξοπλισμό όπως τα υλικά και ο χώρος. Πρωταγωνιστικό ρόλο όμως παίζει ο ίδιος ο θεραπευτής που θα επιλέξει τις θεωρητικές οδούς και τις πρακτικές μεθόδους οι οποίες θα προδιαγράψουν και το αποτέλεσμα της θεραπείας. Η προσωπική οπτική του θεραπευτή και η συνειδητοποίηση εκ μέρους του της βαρύτητας του ρόλου του, δρα καταλυτικά σε μια θεραπεία. Τόσο η προσωπική του θεραπεία, η προσωπική του εμπειρία με τα εικαστικά, όσο και η αποδοχή του κοινωνικού του ρόλου, θεωρώ ότι είναι τα βασικά στοιχεία της εκπαίδευσής του.
5. Τα οφέλη της εικαστικής θεραπείας, σύμφωνα με τους εικαστικούς θεραπευτές της βιβλιογραφίας, είναι πολλά. Η απόκτηση αυτογνωσίας, η αντιμετώπιση της πραγματικότητας, η επίτευξη της κάθαρσης είναι μερικά μόνο από τα οφέλη. Σίγουρα η εικαστική θεραπεία δεν υπόσχεται θαύματα, όπως εξάλλου δεν υπόσχεται καμία θεραπεία. Επενδύει όμως στη σκληρή δουλειά με τον «εαυτό» και βοηθά στο να χαραχτεί ο δρόμος προς την αυτοεκτίμηση και την «αυτοπραγμάτωση».

Σημειώσεις

1. <http://www.kathimerini.gr>, 2004
2. <http://www.kathimerini.gr>, 2004
3. <http://www.kathimerini.gr>, 2004
4. Rubin 1997, 397
5. www.lygeros.prg/2445-gr.php
6. www.lygeros.org/0922-paragwgikothta.html
7. Σύμφωνα με τον Maslow η αυτοπραγμάτωση αποτελεί την ανώτερη βαθμίδα στην πυραμίδα αναγκών του ανθρώπου και είναι το επίπεδο όπου συναντάμε τους ολοκληρωμένους, όπως τους ονομάζει, ανθρώπους.
8. Η Milner είναι υποστηρίχτης της βρετανικής ψυχαναλυτικής σχολής που στρέφεται στη «σχέση-με-αντικείμενο». Η θεωρία αυτή εστιάζει ιδιαίτερα στη σχέση μητέρας-βρέφους.
9. Rubin 1997, 26-27.
10. Maslow 1995, 194.
11. Hall 1998, 230
12. Η υπογράμμιση είναι δική μου.
13. Fischer 1963, 16
14. Fischer 2000, 18.
15. Arnheim 2007.
16. Fischer 2000, 20.
17. Παπαδημητρίου 2005, 242.
18. Arnheim 2007, 19.
19. Arnheim 2005, 62.
20. Arnheim 2005, 61.
21. Arnheim 2005, 62.
22. Chapman 1993, 92.
23. Ρηγοπούλου 2002, 30.
24. Λαμπράκη 1988, 16.
25. Ρηγοπούλου 2002, 30.

26. Ρηγοπούλου 2002, 27.
27. Kadinsky 1981, 35.
28. Klee 1989.
29. Klee 1989, 16.
30. Arnheim 2007, 33.
31. Arnheim 2007, 21.
32. Arnheim 2007, 21.
33. Ο Jean Piaget (1896-1980) ήταν Ελβετός φιλόσοφος, φυσικός επιστήμονας και αναπτυξιακός ψυχολόγος, γνωστός για τις μελέτες του σχετικά με τα παιδιά, την θεωρία του για την γνωστική ανάπτυξη και για την επιστημονική του άποψη που ονόμασε «γενετική επιστημογία». Το 1955 δημιούργησε το Διεθνές Κέντρο γενετικής Επιστημολογίας στη Γενεύη και το διεύθυνε μέχρι το 1980. Ο Jean Piaget θεωρείται ο πρωτοπόρος της κοστροκτιβιστικής θεωρίας της γνώσης (Πληροφορίες από <http://en.wikipedia.org>)
34. Kadinsky 1986, 139.
35. Gombrich 1995, 24.
36. Τσιούρης 2003, 12.
37. ιδιότητα του Αρτο-ιντερνετ
38. Artaud 2001, 16.
39. Milner 1998, 22.
40. Παπαδημητρίου 2005, 343.
41. Παπαδημητρίου 2005, 345.
42. Στεφανής 2001.
43. Ο Κ. Στεφανής είναι καθηγητής Ψυχιατρικής Πανεπιστημίου Αθηνών και Πρόεδρος της Παγκόσμιας Ψυχιατρικής Εταιρείας.
44. Στεφανής 2001, 118.
45. Παπαδημητρίου 2005, 347.
46. Maslow 1995.
47. Παπαδημητρίου 2005, 191-219.
48. Παπαδημητρίου 2005, 229.
49. Παπαδημητρίου 2005, 230.

50. Μανδάλια (επιμ.) 1993.
51. Μπαμπινιώτης 2002, 1063.
52. Χριστοδούλου 2001, 5.
53. Οι Billing και Burton-Bradley ήταν σημαντικοί ψυχίατροι του 20^{ου} αιώνα. Το 1978 δημοσίευσαν το βιβλίο τους *Το Ζωγραφισμένο Μήνυμα*.
54. Fouler 1988, 274-5.
55. Fouler 1988, 266.
56. Fouler 1988, 267.
57. Fouler 1988, 266. Η υπογράμμιση είναι δική μου.
58. Fouler 1988, 283.
59. Ο Giambattista Vico (1668-1744) ήταν Ιταλός φιλόσοφος, ιστορικός και νομομαθής. Το έργο του δεν ήταν ιδιαίτερα γνωστό στην εποχή του. (Πληροφορίες από <http://en.wikipedia.org>)
60. Fouler 1988, 224.
61. Φαφαλιού 1995, 234-5.
62. Παπαδημητρίου 2005, 353.
63. Arnheim 2007, 157.
64. Gombrich 1995, 37.
65. Η ψυχολογία Gestalt, -ως ξεχωριστός κλάδος της ψυχολογίας όπως υποστηρίζει ο Arnheim (Arnheim 2005:17)-, αναφέρεται στη θεωρία μιας ιδιαίτερης μορφής ψυχοθεραπείας. Η λέξη είναι γερμανική και σημαίνει «σχήμα» ή «μορφή». Η ονομασία της θεωρίας οφείλεται στον Christian von Ehrenfels ο οποίος ονόμασε έτσι ένα δοκίμιό του που περιέγραφε ένα σχετικό πείραμα. Στα εργαστήρια των ψυχολόγων Gestalt έγιναν πολλά πειράματα σχετικά με την αισθητηριακή αντίληψη. Σύμφωνα με την θεωρία αυτή, ένα έργο -αλλά και κάθε αισθητηριακή αντίληψη- γίνεται κατανοητό ως ενιαία δομή ενός όλου. Ο Gombrich την ονομάζει «ψυχολογία της ολικής μορφής» (Gombrich 1995:38).
66. Παπαδημητρίου 2005, 244.
67. Η Judith A. Rubin, έχει πάρει B.A. στην τέχνη από το Wellesley College και M.Ed. στα παιδαγωγικά από το Harvard Graduate School of Education. Το διδακτορικό της εκπονήθηκε στο Πανεπιστήμιο του Pittsburg, πάνω στην

συμβουλευτική. Ως εικαστική θεραπεύτρια έχει πολύ σημαντική κλινική, επιστημονική και ερευνητική εμπειρία.

68. Rubin 1997, 428.
69. Rubin 1997, 429.
70. Arnheim 2007, 19.
71. Gombrich 1995, 18.
72. Arnheim, 2007, 333.
73. Gombrich 1995, 15.
74. Fouler 1988, 40.
75. Ο Richard Wollheim (1923-2003), ήταν Βρετανός φιλόσοφος, γνωστός για το έργο του σχετικά με τον εγκέφαλο και τα συναισθήματα, ειδικά όταν σχετίζονται με τις οπτικές τέχνες και ιδιαίτερα τη ζωγραφική. Η μητέρα του ήταν ηθοποιός και ο πατέρας του θιασάρχης. (Πληροφορίες από <http://en.wikipedia.org>)
76. Dalley 1998, 26.
77. Dalley 1998, 28.
78. Stoichita 1982, 30.
79. Milner 1998.
80. Dalley-Case-Schaverien-Weir-Halliday-Hall-Waller 1987.
81. Ο Fouler πιστεύει πως η βρετανική θεωρία για τη «σχέση με αντικείμενο», που στρέφεται στη σχέση μητέρας-βρέφους, έχει να προσφέρει πολλά στην μελέτη των εικαστικών τεχνών. Fouler 1988, 11-12.
82. Kadinsky 1986, 28.
83. Φαφαλιού 1995.
84. Φαφαλιού 1995.
85. Τσαλίκογλου 2004, 18.
86. Τσαλίκογλου 2004, 19.
87. Ο Hermann Rorschach (1884-1922) ήταν Ελβετός ψυχίατρος και γιος ζωγράφου. Ενδιαφέρθηκε ιδιαίτερα για την ψυχανάλυση και πειραματίστηκε με την αναπαράσταση κηλίδων μελανιού. Το 1921 δημοσίευσε τη μελέτη του σχετικά με τη διαγνωστική αξία των μελανοκηλίδων στην ψυχοθεραπεία. (Πληροφορίες από <http://en.wikipedia.org>)

88. Kris 1988, 87.
89. Τσαλίκογλου 2004, 19.
90. Βασιλειάδης 2002, 4.
91. Βασιλειάδης 2002, 4.
92. Βασιλειάδης 2002, 4-6.
93. Καμπουρίδης 2002, 9-11.
94. Chapman 1993, 14-20.
95. Rubin 1997, 17.
96. Βασιλειάδης 2002, 4-6.
97. Kadinsky 1986, 71.
98. Τσαλίκογλου 2004, 20.
99. Βασιλειάδης 2002, 4.
100. Κιλίμη 2004, 39.
101. Waller 2001, 26.
102. Waller 2001, 27.
103. Landgarten 1981, 3.
104. Waller 2001, 27.
105. Φαφαλιού 1995, 21.
106. Kadinsky 1981.
107. Πολωνός σκηνοθέτης. Παπαδημητρίου 2005, 39.
108. Ούγγρος σκηνοθέτης. Παπαδημητρίου 2005, 39.
109. Ο Plekhanov ήταν ένας από τους σημαντικούς Ρώσους επαναστάτες και Μαρξιστές θεωρητικούς των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Ήταν ιδρυτής του σοσιαλδημοκρατικού κινήματος στη Ρωσία και θεωρείται ο πρώτος Ρώσος Μαρξιστής (Πληροφορίες από το <http://en.wikipedia.org>). Παπαδημητρίου 2005, 44.
110. Fouler 1988, 137.
111. Fouler 1988, 137.
112. Milner 1998, xxi-xxii.
113. Milner 1998, 167.
114. Fouler 1988, 262.

115. Fouler 1988, 273.
116. Fouler 1988, 270.
117. Fouler 1988, 275.
118. Milner 1998, 166.
119. Η Landgarten υπήρξε διευθύντρια του Τμήματος Αποφοίτησης στην Κλινική Εικαστική Θεραπεία, στο Πανεπιστήμιο της Loyola Marymount και συντονίστρια ομάδων εικαστικής ψυχοθεραπείας.
120. Landgarten 1981, 3.
121. Waller 2001, 28.
122. Rubin 1997, 17.
123. Rubin 1997, 21.
124. Hall 1987, 225.
125. Hall 1987, 229.
126. Waller 2001, 24.
127. Waller 2001, 24.
128. «Κλειστή δομή», σύμφωνα και με τις περιγραφές ομάδων των Waller, Dalley και Landgarten, είναι η ομάδα θεραπείας η οποία έχει συγκεκριμένο χώρο συνάντησης, για συγκεκριμένο χρονικό διάστημα, με συγκεκριμένο αριθμό μελών. Η προσέλευση ή η αποχώρηση από τον καθορισμένο χώρο και χρόνο της συνεδρίας δε γίνεται βάσει προσωπικής επιλογής και επιθυμίας κάθε μέλους, αλλά βάσει ενός προγράμματος.
129. Waller 2001, 25.
130. Malchiod 2001, 28.
131. Σύμφωνα με τον Fouler, «ο Alberti, που έγραψε τον 15^ο αιώνα, ήταν ο πρώτος θεωρητικός που καθόρισε την έκφραση ως μια από τις αναγκαίες πτυχές της γνώσης του ζωγράφου. Τόνιζε πως αφού η καλή ζωγραφική επηρεάζει τον θεατή ακριβώς επειδή ανταποκρίνεται στα συναισθήματα που βλέπει απεικονισμένα, ο καλλιτέχνης θα πρέπει να μελετήσει διεξοδικά πώς να μεταδώσει συναισθήματα μέσα από την κίνηση ή την έκφραση του προσώπου, δηλαδή την φυσιογνωμία». Fouler 1988, 48.
132. Fouler 1988, 51.
133. Kadinsky 1981, 27.

134. Waller 2001.

135. Malchiodi 2001, 58-59.

Βιβλιογραφία

• Ελληνική Βιβλιογραφία

1. Αλεξανδρίδης, Α. 1987, *Ο Πέτρος είναι ο λύκος, Μελέτη της έννοιας της συμβιωτικής παιδικής ψύχωσης*, Αθήνα, Χατζηνικολή.
2. Γιώτης, Α.- Γύρα, Ε.- Λιοδάκης, Α.- Κονδύλης, Γ.- Κρασανάκης, Σ. (επιμ.) 2003, *Η συμβολή της τέχνης στις ψυχιατρικές θεραπείες, Πρόγραμμα και περιλήψεις, Μεσογειακό Αγρονομικό Ινστιτούτο Χανίων, 15-18 Μαΐου 2003, Ινστιτούτο Έρευνας και Εφαρμογής Προγραμμάτων Ψυχικής Υγείας «ΕΠΕΚΕΙΝΑ».*
5. Καιροφύλλας, Γ. 2002, *Αυτοί οι ωραίοι τρελλοί*, Αθήνα, Φύλιπποτη.
6. Κιλίμη, Γ. 2004, «Η εικαστική προσέγγιση στις θεραπείες μέσω τέχνης» στο Δρίτσας, Θ., (επιστ. επιμ.) *Η Τέχνη ως μέσον θεραπευτικής αγωγής*, Αθήνα, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών.
7. Κουνενάκη, Π.- Βασιλειάδης, Π.- Φασιανός, Α.- Καμπουρίδης, Χ.- Χριστοδούλου, Γ.- Παράσχος, Γ.- Στεφανίδης, Μ.- Παυλόπουλος, Δ.- Μαραγκόπουλου, Α.- Χατζηδάκη, Γ.- Κατσούλας, Δ.- Σμυρλή, Ν. 2002, «Τέχνη και Ψυχιατρική», *Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες*, 21 Απριλίου, 2-22.
8. Λαμπράκη-Πλάκα, Μ. 1988, *Οι πραγματείες περί ζωγραφικής Αλμπέρτι και Λεονάρντο*, Ηράκλειο Κρήτης, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη.
9. Μάτσα, Κ., «20 χρόνια Τετράδια Ψυχιατρικής, 20 χρόνια ψυχιατρική μεταρρύθμιση, Διαδρομές και αδιέξοδα», *Τετράδια ψυχιατρικής*, 5-11.
10. Παπαδημητρίου, Γ.Ν. 2005, *Ταλέντο και τέχνη, Αισθητικά και συναφή ψυχιατρικά μελετήματα*, Αθήνα, Επικαιρότητα.

11. Ρηγοπούλου, Π. 1994, *Ο Νάρκισσος, στα ίχνη της εικόνας και του μύθου*, Αθήνα, Πλέθρον
12. Τριανταφύλλη, Κ. και Τζούμα, Β. 2004, «Όταν η τέχνη θεραπεύει την ψυχή», *Ταχυδρόμος*, 58-64.
13. Τσικής, Ν. (επιμ.) 2001, *Δρομοκαΐτειο Θεραπευτήριο, Εκατό δεκαπέντε χρόνια κοινωνικής προσφοράς*, Αθήνα.
14. Τσιούρης, Γ. 2003, *Το σχέδιο και το χρώμα μας αποκαλύπτουν*, Αθήνα, Ίων.
15. π. Φάρος, Φ. 2004, *Ο μύθος της ψυχικής νόσου*, Αθήνα, Αρμός.
16. Φαφαλιού, Μ. 1995, *Ιερά Οδός 343, Μαρτυρίες από το Δρομοκαΐτειο*, Αθήνα, Κέδρος.

❖ Ξένη Βιβλιογραφία

17. Gardner, H. 1994, *The arts and human development*, New York, Basic Books.
18. Gardner, H. 1982, *Art, Mind and Brain, A cognitive approach to creativity*, New York, Basic Books.
19. Gardner, H. 1993, *Multiple Intelligences, The theory in practice*, New York. Basic Books.
20. Landgarten, H.B. 1981, *Clinical Art Therapy, A comprehensive guide*, London, Routledge.
21. Liebmann, M. 1994, *Art Therapy for groups, A handbook of themes games and exercises*, London, Routledge.

• Μεταφρασμένη Βιβλιογραφία

22. Arnheim, R. 2007, *Οπτική Σκέψη*, μετάφραση και επιμέλεια Ποταμιάνος, Ι. και Βρυώνη, Γ., Θεσσαλονίκη, University Studio Press.
23. Arnheim, R. 2005, *Τέχνη και οπτική αντίληψη, Η ψυχολογία της δημιουργική όρασης* μετάφ. Ποταμιάνος, Ι., Αθήνα, Θεμέλιο.
24. Artaud, A. 2001, *Βαν Γκογκ, ο αυτόχειρας της κοινωνίας*, μετάφ. Ψάλλη, Δ., Αθήνα, Αιγόκερως.
25. Chapman, L. 1993, *Διδακτική της τέχνης, Προσεγγίσεις στην καλλιτεχνική αγωγή*, μετάφ. Λαπούρτας, Α.- Χαραλαμπίδης, Γ.- Κυπραίου, Ε.- Βαρδάλου, Α., Αθήνα, Νεφέλη.
26. Dalley, T.- Case, C.- Schaverien, J.- Weir, F.- Halliday, D.- Hall, P.N.- Waller, D. 1998, *Θεραπεία μέσω τέχνης, Εικαστική προσέγγιση*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα.
27. Fischer, E. 2000, *Η αναγκαιότητα της τέχνης*, μετάφ. Χατζιδάκη, Φ., Αθήνα, Θεμέλιο.
28. Fouler, P. 1988, *Τέχνη και Ψυχανάλυση*, μετάφ. Κανακάκη, Η., Αθήνα, Νεφέλη.
29. Frued, S. 1994, *Ο Πολιτισμός πηγή δυστυχίας*, Αθήνα, Επίκουρος.
30. Goleman, D. 1998, *Η συναισθηματική νοημοσύνη, Γιατί το «EQ» είναι πιο σημαντικό από το «IQ»;*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα.
31. Gombrich, E.H. 2005, *Το χρονικό της τέχνης*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
32. Gombrich, E.H. 1995, *Τέχνη και ψευδαίσθηση*, μετάφ. Παππάς, Α. Αθήνα, Νεφέλη.

33. Kandinsky, W. 1981, *Για το πνευματικό στην τέχνη*, μετάφ. Παράσχης, Μ., Αθήνα, Νεφέλη.
34. Kandinsky, W. 1986, *Τέχνη και καλλιτέχνες, Δοκίμια*, μετάφ. Κεντρώτης, Γ., Αθήνα, Νεφέλη.
35. Klee, P. 1989, *Η εικαστική σκέψη, Τα μαθήματα στη σχολή Μπαουχάουζ*, Τόμος Ι, Αθήνα, Μέλισσα.
36. Klee, P. 1989, *Η εικαστική σκέψη, Τα μαθήματα στη σχολή Μπαουχάουζ*, Τόμος ΙΙ, Αθήνα, Μέλισσα.
37. Kris, E. 1988, *Psychoanalytic Explorations in Art*, Madison, Connecticut, USA, International Universities Press, Inc.
38. Malchiodi, C.A. 2001, *Κατανοώντας τη ζωγραφική των παιδιών*, (μεταφ. Ξενάκη, Χ. και Παπαδοπούλου, Α.), Αθήνα, Ελληνική Γράμματα.
- Maslow, A. 1995, *Ψυχολογία της ύπαρξης*, μετάφ. Ανδρεοπούλου, Σ., Αθήνα, Δίοδος.
39. Milner, M. 1998, *Όταν δεν μπορείς να ζωγραφίσεις, Εμπόδια στην ψυχική δημιουργικότητα*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα.
40. Preble, D. and S. 2003, *Ιστορία και μορφές τέχνης Ι*, μετάφ. Γεωργιάννης, Β. και Μπόλη, Η., επιμ. Αλεξανδρή, Ε. και Γεωργιάννης, Β., Αθήνα, Έλλην.
41. Preble, D. and S. 2003, *Ιστορία και μορφές τέχνης ΙΙ*, μετάφ. Γεωργιάννης, Β. και Μπόλη, Η., επιμ. Αλεξανδρή, Ε. και Γεωργιάννης, Β., Αθήνα, Έλλην.
42. Rubin, J.A. 1997, *Θεραπεύοντας παιδιά μέσα από την τέχνη*, (μετάφ. Σκαρβέλη, Γ.), Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα.
43. Saint-Exupéry, A., *Ο μικρός πρίγκιπας*, (μετάφ. Τσίρκα, Σ.), Αθήνα, Ηριδανός.

44. Waller, D. 2001, *Ομαδική Διαντιδραστική Art Therapy, Η χρησιμότητά της στην εκπαίδευση και στη θεραπεία*, μετάφ. Ελευθερίου, Β., επιστ. επιμ. Βασιλείδης, Π., Θεσσαλονίκη, University Studio Press.

Κατάλογοι Εκθέσεων

45. Okasha, A. – Mezzich, J.E.- Χριστοδούλου, Γ.- Καμπουρίδης, Χ. 2005, «Η Τέχνη κατά του κοινωνικού στιγματισμού», Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών, 9-16 Μαρτίου 2005, Ελληνική Ψυχιατρική Εταιρεία- Lundbedk Hellas S.A., Αθήνα, Ergo m&p.

46. Τσαλίκोगλου, Φ. (επιστημονική-δημιουργική διεύθυνση), 2004, «Στην άλλη όχθη», Δημοτική Πινακοθήκη Αθήνας, Υπουργείο Πολιτισμού, Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού Α.Ε., Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα.

47. Χριστοδούλου, Γ.Ν.- Καμπουρίδης, Χ. 2001, «Η Τέχνη στην ψυχιατρική», Ίδρυμα Γουλανδρή- Χορν, Αθήνα 25 Μαΐου-15 Ιουνίου 2001, Ελληνική Ψυχιατρική Εταιρεία, Αθήνα, Βιβλιοσυνεργατική.

Κείμενα στο Internet

1. Ηλιάδη, Α. 2006, Οι τέχνες ως παράγοντας διατήρησης και ανάκτησης της ψυχικής υγείας του ανθρώπου- μουσικοθεραπεία, on line στη διεύθυνση: www.peemde.gr (τελευταία επίσκεψη 15/5/2007).

2. Ηλιάδη, Α. 2006, Art Therapy, Παράγοντας διατήρησης και ανάκτησης της ψυχικής υγείας του ανθρώπου, on line στη διεύθυνση: www.apodimos.com (τελευταία επίσκεψη 15/5/2007).

3. Δρ. Κουρνιάτη, Α.Μ., Οπτικά του Ευκλείδη και Προοπτικές Απεικονίσεις, www.ntua.gr/arch/geometry/mbk/didactor.htm (τελευταία επίσκεψη 10/2007)

3. Δρ. Λυγερός, Ν., Δημιουργικότητα και Πολιτισμός, www.lygeros.prg/2445-gr.php (τελευταία επίσκεψη 10/2007)

4. Δρ. Λυγερός, Ν., Παραγωγικότητα, Δημιουργικότητα και Ιδιοφυΐα, www.lygeros.org/0922-paragwgikothta.html (τελευταία επίσκεψη 10/2007).
5. Καλαϊτζίδου, Ξ. 2006, Υπαρξιστική Φιλοσοφία και αισθητική, www.sadness.gr (τελευταία επίσκεψη 10/2007).

Web Site

1. Foulkes, S.H. ([http:// en.wikipedia.org](http://en.wikipedia.org)) (τελευταία επίσκεψη 10/2007)
2. Group Analysis (<http:// en.wikipedia.org>) (τελευταία επίσκεψη 10/2007)
3. Foulkes Psychoanalysis and Group Analysis (<http://www.questia.com>) (τελευταία επίσκεψη 10/2007)
4. Βραχογραφίες Παγγαίο ([http:// eoskavalas.com/paggaiο](http://eoskavalas.com/paggaiο)) (τελευταία επίσκεψη 10/2007)
5. Βραχογραφίες Άνδρου ([http:// culture.ana-mpa.gr](http://culture.ana-mpa.gr)) (τελευταία επίσκεψη 10/2007)
6. Προϊστορικές βραχογραφίες στην Ελλάδα ([http:// www.orion.net.gr](http://www.orion.net.gr)) Βραχογραφίες Παγγαίο ([http:// eoskavalas.com/paggaiο](http://eoskavalas.com/paggaiο)) (τελευταία επίσκεψη 10/2007)
7. Προϊστορικές βραχογραφίες (www.koutouzis.gr/vraxografies.htm) (τελευταία επίσκεψη 10/2007)
8. Βραχογραφίες, μια προϊστορική τέχνη (tileplagtoiplanai.blogspot.com) (τελευταία επίσκεψη 10/2007)
9. Παγγαίο ([http:// www.alistrati-makedonia.de](http://www.alistrati-makedonia.de)) (τελευταία επίσκεψη 10/2007)
10. Δημιουργικότητα ([http:// focusmag.gr](http://focusmag.gr)) (τελευταία επίσκεψη 10/2007)
11. Παγκόσμια Ομοσπονδία Συλλόγων οικογενειών για την Ψυχική Υγεία ([http:// posopsi.org](http://posopsi.org)) (τελευταία επίσκεψη 10/2007)
12. <http://www.klimaka.org.gr>
13. <http://www.mednet.gr>
14. <http://www.parembasis.gr>
15. <http://www.apodimos.com>