

Δημιουργικότητα, Τέχνη και Αισθητική: μια απόπειρα προσέγγισης

M. Εμμανουηλίδης

Γράφονται και λέγονται τόσα πολλά για αυτές τις έννοιες και από ότι φαίνεται η πρακτική αυτή θα συνεχισθεί αμείωτη. Παρόλα αυτά οι έννοιες αυτές παραμένουν εν πολλοίς φευγαλέες, ασαφείς και άπιαστες. Στο άρθρο αυτό θα αποπειραθώ μια ψυχαναλυτική προσέγγισή τους, έχοντας επίγνωση ότι αυτή δεν μπορεί να είναι παρά αποσπασματική και ατελής.

Δημιουργικότητα

Πως θα μπορούσαμε να καταλάβουμε αυτήν την εκδήλωση του ανθρώπινου πνεύματος που ονομάζουμε δημιουργικότητα; Παλιότερα οι άνθρωποι, έχοντας δυσκολία να κατανοήσουν τους ψυχικούς μηχανισμούς και τις διεργασίες που την καθορίζουν, είχαν την τάση να την εξηγούν σαν ένα φαινόμενο εξωτερικής επίδρασης και να της αποδίδουν θεϊκή ή άλλη υπερφυσική προέλευση. Ας θυμηθούμε σχετικά, την Μούσα του Ομήρου, την επιφοίτηση των Αποστόλων και άλλες παρόμοιες ερμηνείες. Αργότερα, η δημιουργικότητα συνδέθηκε συχνά με την έννοια του ταλέντου. Σήμερα μάλλον είμαστε σε κάπως καλύτερη θέση κατανόησης, αφού τουλάχιστον προσδιορίζουμε την δημιουργικότητα σαν ψυχικό φαινόμενο και ιδιότητα.

Αν και η δημιουργικότητα φαίνεται ότι δεν απουσιάζει εντελώς από τα άλλα είδη του ζωικού βασιλείου, είναι φανερό ότι βρίσκει την πλήρη της έκφραση μόνο στον άνθρωπο. Συγκρίνοντας τα επιτεύγματά του με αυτά άλλων ζώων, αποκομίζουμε την αίσθηση ότι κάτι πολύ πέρα από τις απλές άμεσες ανάγκες της επιβίωσης εκφράζεται μέσα από αυτά. Πράγματι, όλη ουσιαστικά η πολιτισμική δημιουργία, βασικό ανθρώπινο χαρακτηριστικό, αποτελεί στην ουσία μια ατέρμονη και πολύπλοκη δημιουργική επεξεργασία, που με ένασμα την καθημερινή εμπειρία, επεκτείνεται πολύ πέραν αυτής. Όλος ο πολιτισμός στηρίζεται τόσο φυλογενετικά όσο και οντογενετικά σε μια αέναη τέτοια λειτουργία στην οποία εμπλέκονται ψυχικοί μηχανισμοί που συμβατικά και ίσως κάπως αυθαίρετα καθιερώθηκαν να ονομάζονται στην ψυχαναλυτική ορολογία συμβολικοί.

Στο άρθρο μου *Συμβολισμός και νόημα (2006)* έχω αναφερθεί διεξοδικά σε αυτούς, καθώς και στην παθολογία τους και στην σχετική ψυχαναλυτική και λοιπή βιβλιογραφία. Εδώ θα υπενθυμίσω μόνο ότι οι μηχανισμοί αυτοί είναι ουσιαστικά υπεύθυνοι για μια σειρά από πολύτιμες ανθρώπινες ψυχικές ιδιότητες όπως η διάκριση φαντασίας και πραγματικότητας, η αφαιρετική σκέψη, η προσαρμοστικότητα, η επινοητικότητα, η έμπνευση μεταξύ άλλων. Είναι αυτοί που επιτρέπουν το νοητικό παιχνίδι ανάμεσα στο συγκεκριμένο και στο αφηρημένο, στο συνειδητό και στο ασυνείδητο, στο όμοιο και στο ανάμοιο, στο ευχάριστο και στο δυσάρεστο και σε τόσες άλλες ψυχικές ποιότητες, που με την σειρά του δίνει ή τροποποιεί το νόημα της άμεσης και συγκεκριμένης εμπειρίας και παράγει εν δυνάμει καινούργιο νόημα.

Η ικανότητα του ανθρώπινου νου να αναγνωρίζει και να επεξεργάζεται ομοιότητες και διαφορές ανάμεσα σε αντικείμενα, καταστάσεις ή ποιότητες φαίνεται να είναι, απλοποιώντας την κατάσταση, ο τρόπος που αποδίδουμε νόημα στον κόσμο μας και η βάση της συμβολικής λειτουργίας. Μιας ψυχικής διεργασίας που εμπλέκει συνεχείς νοητικές συνδέσεις και αποσυνδέσεις και συνεχή παραγωγή νοήματος προς όλες τις πιθανές κατευθύνσεις και τρόπους. Είναι ενδιαφέρον πως από το νευροφυσιολογικό επίπεδο και την ηλεκτροφυσιολογική κατάσταση του «όλου ή ουδέν» του νευρικού κυττάρου οδηγούμαστε μέσα από αυξανόμενα επίπεδα πολυπλοκότητας της εγκεφαλικής οργάνωσης, στην «αναλογικότητα» της συμβολικής διεργασίας και την παραγωγή νοήματος.

Μέσα σε αυτήν την βασική συνθήκη λειτουργίας του ανθρώπινου νου που εξαρτάται από το επίπεδο λειτουργίας των συμβολικών λειτουργιών του, επεξεργάζονται, βρίσκουν υπόσταση και τελικά εκφράζονται συναισθήματα, φαντασίες, επιθυμίες, σκέψεις. Διάφορα ανθρώπινα κίνητρα όπως η ανάγκη για ασφάλεια, ικανοποίηση, έλεγχο, επίδειξη, δύναμη, κατοχή, κ.α. κινητοποιούν αυτούς τους μηχανισμούς, παράγοντας όλα αυτά που γενικά χαρακτηρίζουμε πολιτισμό. Επιστήμη, τεχνολογία, φιλοσοφία, τέχνη, θρησκεία, πολιτική είναι κάποια από τα επιτεύγματα αυτής της διαδικασίας, της ανθρώπινης δημιουργικότητας. Είναι προφανές ότι η ατελής αυτή εισαγωγή αδυνατεί να καλύψει ένα τέτοιο ζήτημα σαν αυτό της δημιουργικότητας, αποτελώντας απλώς αυτό που μπορεί να λεχθεί στα πλαίσια αυτής της παρουσίασης.

Τέχνη και αισθητική

Εάν δεχτούμε ότι οι συμβολικές διεργασίες είναι ο καθοριστικός παράγοντας για κάθε τι δημιουργικό, τότε χρειάζεται να δεχτούμε ότι αυτό ισχύει και για τα φαινόμενα της τέχνης. Παρόλο που μια τέτοια τοποθέτηση μοιάζει αυτονόητη, έχω την εντύπωση ότι δεν χαίρει καθολικής αποδοχής. Η τέχνη ακόμη και σήμερα προσλαμβάνεται πολλές φορές σαν κάτι ποιοτικά διαφορετικό από άλλες ανθρώπινες δημιουργίες, με κάποιο από το δέος ή επιφύλαξη με τα οποία την περιέβαλλαν οι άνθρωποι της αρχαιότητας. Δεν είναι τυχαίο ότι ακόμη και στις μέρες μας επιβιώνει η έννοια του ταλέντου, ένας ασαφής κατά τα άλλα όρος με βιολογικές συνδηλώσεις. Ανεξάρτητα από αυτό, είναι αλήθεια ότι οι συμβολικές διεργασίες, παρότι αποτελούν προϋπόθεση για την δημιουργικότητα και κατ' επέκταση για την τέχνη, δεν μπορούν να εξηγήσουν επαρκώς αυτά τα φαινόμενα. Αποτελούν μεν την αναγκαία αλλά όχι και την ικανή συνθήκη της τέχνης. Τι όμως είναι αυτό που θα προσδιορίσει την έκβαση μιας δημιουργικής διεργασίας σε τέχνη και όχι σε κάτι άλλο; Μια απόπειρα απάντησης αυτού του πολύπλοκου αν όχι αδύνατου ερωτήματος, νομίζω, προϋποθέτει καταρχήν τον προσδιορισμό του τι είναι τέχνη.

Αλλά τι είναι τέχνη; Αν σκεφτούμε πάνω σε αυτό, γρήγορα θα διαπιστώσουμε ότι αντιλαμβανόμαστε αυτόν τον όρο αρκετά υποκειμενικά. Αντιλαμβανόμαστε φυσικά ότι υπάρχουν εκδηλώσεις της ανθρώπινης δημιουργικότητας που συμβατικά έχουμε μάθει να αποκαλούμε τέχνη, αλλά είναι μάλλον δύσκολο να καταλήξουμε σε κάποιον κοινά αποδεκτό ορισμό. Ίσως επειδή είναι δύσκολο να συμφωνήσουμε στο τι περιλαμβάνει η τέχνη. Ένα μέρος της δυσκολίας έχει να κάνει πιθανόν και με την ιστορία. Οι άνθρωποι αντιλαμβάνονταν διαφορετικά τα όρια των διάφορων γνωστικών πεδίων σε διαφορετικές χρονικές περιόδους, συμπεριλαμβανομένης και της τέχνης. Αυτοί που χρησιμοποίησαν για πρώτη φορά τον όρο τέχνη δεν είναι καθόλου βέβαιο ότι είχαν το ίδιο πράγμα στο μυαλό τους με αυτό που θεωρούσαν άλλοι σε μεταγενέστερες εποχές ή εμείς σήμερα. Πόσο μάλλον εκείνοι που πιθανότατα δεν διέθεταν καν κάποιο σχετικό όρο, παρόλο που κάποια από τα αντικείμενα που δημιούργησαν αναγνωρίζονται σήμερα σαν έργα τέχνης.

Ανεξάρτητα από αυτά όμως, οι ραγδαίες αλλαγές στην αντίληψη της τέχνης του προηγούμενου αιώνα διεύρυναν ασύλληπτα τον χώρο που συμβατικά θεωρούμε τέχνη. Η πρόκληση του Marcel Duchamp (Abella2007), που χρησιμοποίησε έτοιμα καθημερινά αντικείμενα (ready mades) ανακηρύσσοντάς τα σε έργα τέχνης ή του Andy Warhol που έκανε το ίδιο με αντίγραφα καταναλωτικών αντικειμένων, είναι μόνο κάποια ενδεικτικά παραδείγματα των αλλαγών στην αντίληψη.

Σήμερα σχεδόν οτιδήποτε μπορεί να αναγορεύεται σε έργο τέχνης. Αυτή η μετατόπιση των ορίων της τέχνης, ιδίως της σύγχρονης τις τελευταίες δεκαετίες, επιτείνει την δυσκολία ορισμού της. Πράγματι αν προσπαθήσουμε να την οριοθετήσουμε από άλλες ανθρώπινες δημιουργικές εκδηλώσεις, διαπιστώνουμε την ύπαρξη όλο και περισσότερων «γκρίζων ζωνών» με τομείς όπως η επιστήμη, η τεχνολογία, η τεχνική, η θρησκεία, η ιστορία, η αρχιτεκτονική, η διακόσμηση ή η ιδεολογία, για να αναφέρω μόνο μερικούς από αυτούς. Με μια διευρυμένη έννοια θα μπορούσαμε να πούμε ότι οτιδήποτε δεν συμπεριλαμβάνεται σε κάποιον άλλον συγκεκριμένο τομέα ανθρώπινης δημιουργικότητας, θα μπορούσε να θεωρηθεί δυνητικά τέχνη. Μια τέτοια διατύπωση μπορεί φυσικά να φαντάζει καταρχήν υπερβολική και αυθαίρετη. Όμως κάθε άλλη εναλλακτική οδηγεί, μου φαίνεται, αναγκαστικά στην αναζήτηση κριτηρίων για την οριοθέτηση της τέχνης.

Τέτοιες συζητήσεις περί κριτηρίων συνήθως αναδεικνύουν την υποκειμενικότητα και την ασάφεια εννοιών όπως το ωραίο, το απολαυστικό, το καινοτόμο, το τεχνικά επαρκές. Εντύπωσή μου είναι ότι συχνά καταλήγουν να είναι ατέρμονες ή να τελειώνουν προτού αρχίσουν. Αυτά σαν συνέπεια της διαφοράς στις αισθητικές προτιμήσεις των συζητητών που οδηγούν είτε σε διατυπώσεις κάποιων υποκειμενικών αισθητικών κριτηρίων είτε σε ενδιαφέρουσες μεν απόψεις που δεν αφορούν όμως το αρχικό θέμα. Δεδομένης της κατάστασης, θα αποφύγω όσο γίνεται την διατύπωση περιοριστικών τοποθετήσεων πάνω σε τέτοια ζητήματα. Θα επιστήσω όμως την προσοχή σε αυτήν την αίσθηση του απροσδιόριστου και του ασαφούς που συνοδεύει σήμερα συχνά τις έννοιες της τέχνης και της αισθητικής. Αντίθετα με αυτό που συνέβαινε σε παλιότερες εποχές, όταν η σταθερότητα, η αιωνιότητα ή και η τελειότητα θεωρούνταν συστατικά τους.

Κοινοί παρονομαστές

Μια πιθανότητα να υπερβούμε την συγκεκριμένη δυσκολία θα ήταν να αναζητήσουμε κοινούς τόπους, κοινούς παρονομαστές του φαινομένου της τέχνης μέσα στην ιστορία. Μπορούμε άραγε να προσδιορίσουμε τέτοιους κοινούς τόπους στην τέχνη, στην αισθητική, στον καλλιτέχνη, στην αισθητική εμπειρία; Κοιτώντας με μια ιστορική προοπτική κάνουμε κάποιες διαπιστώσεις. Υπάρχει μία αργόσυρτη αρχή με περιόδους δεκάδων χιλιάδων ετών με επιταχυνόμενο ρυθμό όμως στην συνέχεια, που καταλήγει τις τελευταίες δεκαετίες σε αναρίθμητα ρεύματα, τεχνοτροπίες και μόδες. Η γενική εικόνα μπορεί να φαίνεται καταρχήν χαώδης, δεδομένης της τεράστιας ποικιλίας της καλλιτεχνική δημιουργία, όμως σε δεύτερο χρόνο γίνεται πιο διαυγής.

Ο Homo sapiens, ο σοφός άνθρωπος αρχίζει να ξεδιπλώνει τα ενδιαφέροντά του και την δημιουργικότητά του και παράγει αντικείμενα, αναπτύσσει τεχνικές και εφαρμόζει πρακτικές χαρακτηριστικές του πολιτισμού του. Μέσα από μια δαιδαλώδη πορεία λαμπρών επιτευγμάτων, παλινωδιών, καταστροφών και επανακάμψεων αναδεικνύει την ανεξάντλητη επινοητικότητα του και την υπερθετικού βαθμού αποτελεσματικότητά του. Αφήνει πίσω του μια πολιτιστική παραγωγή, ενδεικτική των ικανοτήτων του όπως αυτές εκφράζονται μέσα στον χρόνο.

Ένα μέρος αυτής της πολιτιστικής παραγωγής ταξινομείται και εκτίθεται σήμερα σαν τέχνη, αν και τα κριτήρια επιλογής δεν είναι πάντα σαφή. Είναι πιθανότερο για παράδειγμα να χαρακτηρισθεί έργο τέχνης ένα θρησκευτικό αντικείμενο του παρελθόντος παρά ένα αντίστοιχο καθημερινό εργαλείο. Θα μπορούσαμε άραγε να αναζητήσουμε σε τέτοιες ταξινομήσεις και κατηγοριοποιήσεις αντικειμένων, τους κοινούς παρονομαστές που ψάχνουμε; Μια τέτοια προσέγγιση είναι πιθανό να αναδείξει κάποιες ομοιότητες και διαφορές, παραλληλισμούς και αντιθέσεις στην μορφή, στην λειτουργία ή σε κάποια άλλη ιδιότητα αυτών των αντικειμένων. Ο άνθρωπος όμως του παρελθόντος έβλεπε πιθανότατα τον κόσμο του και τον εαυτό του πολύ διαφορετικά από ότι εμείς σήμερα και επομένως είναι απίθανο να αντιλαμβάνονταν τα δημιουργήματά του όπως εμείς σήμερα. Οπότε; Έχω την αίσθηση ότι είναι αβέβαιη και ιστορικά αστήρικτη η αναζήτηση κοινών παρονομαστών εδώ. Ίσως να κοιτάξουμε κάπου αλλού, στην εμπειρία;

Πως όμως καταλαβαίνουμε ότι κάτι μας άρεσε, μας συγκίνησε ή μας προκάλεσε αποστροφή; Ποιά αισθητικά κριτήρια χρησιμοποιούμε όταν αποφαινόμεστε, μερικές φορές με μια ματιά, ότι κάτι είναι ή δεν είναι τέχνη; Πόσο συνειδητά είναι όλα αυτά; Είναι φανερό ότι ένας ωκεανός ανθρώπινης υποκειμενικότητας από απόψεις, προτιμήσεις, γνώσεις, προκαταλήψεις περιβάλλει τέτοιες αποφάνσεις. Πολλοί άνθρωποι δεν μπαίνουν συνήθως σε μια συζήτηση περί αισθητικών κριτηρίων και ίσως οι περισσότεροι δεν μπορούν να εξηγήσουν καν από πού προέρχονται αυτά που χρησιμοποιούν. Στην πράξη όμως αποδεικνύεται ότι όλοι οι άνθρωποι διαθέτουν κριτήρια και κάνουν αισθητικές επιλογές στην καθημερινή τους ζωή, βασιζόμενοι στις αισθήσεις και τα συναισθήματα που αποκομίζουν κατά την επαφή τους με τα αντικείμενα της πραγματικότητας. Ή εκφράζουν στην πράξη κάτι δικό τους δημιουργώντας οι ίδιοι αντικείμενα ή καταστάσεις, τροποποιώντας εν τέλει την πραγματικότητα, ακόμη και όταν δεν είναι σε θέση να εξηγήσουν γιατί κάνουν μια επιλογή και όχι κάποια άλλη. Ίσως υπάρχουν τόσες αισθητικές αντιλήψεις για τον κόσμο, την πραγματικότητα και την τέχνη όσοι είναι και οι άνθρωποι. Αντίστροφα, θα μπορούσε να διατυπωθεί η άποψη ότι κάθε τι του κόσμου που ζούμε διαθέτει ή συμπεριλαμβάνει μια αισθητική διάσταση, που βιώνεται διαφορετικά από άνθρωπο σε άνθρωπο. Αυτή η βιωματική κατάσταση που περιλαμβάνει τις αισθήσεις και τις συναισθηματικές και νοητικές επενδύσεις μας και που αφήνει μια εντύπωση, μια τελική αίσθηση πάνω μας, κάτι που σχετίζεται με την εσωτερική μας τοποθέτηση απέναντι στον κόσμο και τον εαυτό μας, δεν αντιπροσωπεύει άραγε τα υποκειμενικά αισθητικά μας κριτήρια εντέλει;

Επιστρέφοντας στην τέχνη, θα μπορούσαμε να παραδεχτούμε καταρχήν σαν κοινό της παρονομαστή ανά τους αιώνες το ότι μπορεί και παράγει αισθήσεις και συναισθήματα στους ανθρώπους. Αυτό δεν το κάνει φυσικά μόνο η τέχνη, αλλά αυτή το επιδιώκει κάτι τέτοιο περισσότερο συνειδητά και σκόπιμα, ίσως και αποκάλυπτα μερικές φορές. Ένα επομένως χαρακτηριστικό της τέχνης, νομίζω, είναι το ότι προσπαθεί να βάλει τον άνθρωπο σε μια τέτοια θέση εσωτερικής ανακίνησης, ίσως και διλήμματος στο να αποφανθεί καταρχήν αν κάτι του είναι ευχάριστο ή δυσάρεστο, όμορφο ή άσχημο, χαρούμενο, στενόχωρο, αδιάφορο κ.ο.κ. Κατόπιν να

τον κινητοποιήσει ίσως να επεξεργαστεί την εμπειρία του και να βγάλει κάποιο νόημα.

Η τέχνη σαν χώρος έκφρασης όλης εκείνης της δημιουργικότητας που δεν απορροφάται από άλλους συγκεκριμένους και καθιερωμένους τομείς ανθρώπινης δραστηριότητας χρησιμοποιεί τα μέσα της επιδιώκοντας να έχει κάποιο αποτέλεσμα, να έχει κάποια επίδραση πάνω στο κοινό της. Ο καλλιτέχνης δημιουργεί κάτι χρησιμοποιώντας τόσο ασυνείδητες όσο και συνειδητές του ικανότητες. Κάτι που πάντα αναγνωρίζουμε συνειδητά ή ασυνείδητα στην τέχνη είναι ότι εμπεριέχει ή είναι αποτέλεσμα μιας κάποιας συγκεκριμένης ψυχικής εργασίας. Μια σύγχρονη άποψη άλλωστε αποφαίνεται ότι τέχνη είναι με κάποιο τρόπο *υλικά ενσωματωμένο νόημα*. (Danto 2014). Είναι όμως αυτό μοναδικό χαρακτηριστικό της τέχνης; Υπάρχει άραγε κάτι στον κόσμο αυτό που να μην επενδύεται από συναισθήματα και από νόημα; Και είναι ο καλλιτέχνης άραγε αυτός που διαθέτει, μόνο αυτός, το προνόμιο να προσδίδει αυτή την ιδιαίτερη ποιότητα σε ένα κατασκευάσμα έτσι που αυτό να μετατρέπεται σε έργο τέχνης; Ερωτήσεις με υποκειμενικές πάλι απαντήσεις. Ας αρκεστούμε προς το παρόν στο γεγονός ότι μπορεί οι δηλωμένοι στόχοι του καλλιτέχνη όσον αφορά το κοινό του να είναι διαφορετικοί ανά τους αιώνες, τις περιόδους ή τις γεωγραφικές περιοχές. Όμως η εσωτερική ανακίνηση στον αποδέκτη είναι κυρίως το τελικό επιδιωκόμενο αποτέλεσμα.

Κριτήρια και κατανόηση

Είναι ενδιαφέρουσα ιστορικά η εργώδης πορεία του ανθρώπου, από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα, στην προσπάθειά του να προσδιορίσει αισθητικά κριτήρια για την τέχνη. Ενδεικτικά αναφέρω μερικά παραδείγματα. Ο Πλάτωνας είχε επιφυλάξεις για την τέχνη και την θεωρούσε μορφή εξαπάτησης επειδή μιμείται την φύση και χρησιμοποιεί τεχνάσματα. Ο Αριστοτέλης έβλεπε σαν σκοπό της «να αναπαραστήσει όχι την εξωτερική εμφάνιση των πραγμάτων αλλά την εσωτερική τους σημασία». Αργότερα με τον Χριστιανισμό η τέχνη επωμίσθηκε διαφωτιστικό, προπαγανδιστικό ή και συμβολικό ρόλο. Σε μια κατ' ουσία ανελεύθερη συνθήκη η τέχνη ανέλαβε το καθήκον της μετάδοσης του θρησκευτικού μηνύματος, όντας μέρος του τελετουργικού και του συμβολισμού της θρησκείας. Με την Αναγέννηση και την ανακάλυψη εκ νέου της Αρχαιότητας, η αναφορά σε αιώνιες αλήθειες και σταθερές έγινε μόνιμο χαρακτηριστικό των σχετικών τοποθετήσεων καθώς και η χρήση εξιδανικευμένων αρχαιοελληνικών, ρωμαϊκών ή και χριστιανικών καλλιτεχνικών προτύπων. Στο ίδιο πνεύμα ο Schiller(1793) θεωρεί ότι «ο τελικός σκοπός της τέχνης είναι η παρουσίαση της μεταφυσικής», ο Kant εκφράζει τις απόψεις του για την καθολικότητα του ωραίου, ο Wittgenstein(1993) πιστεύει ότι «έργο τέχνης είναι το αντικείμενο θεωρούμενο υπό το πρίσμα της αιωνιότητας».

Παρατηρώντας αυτά τα κριτήρια μέσα στην ιστορική τους διάσταση, μένει κανείς με την εντύπωση ότι εκφράζουν λιγότερο έγκυρους τρόπους κατανόησης της ανθρώπινης δημιουργίας και τέχνης όσο περισσότερο ιστορικές αποκρυσταλλώσεις απόψεων πάνω σε ζητήματα τεχνικής, ψυχολογίας, ηθικής, πολιτικής ή ιδεολογίας. Μοιάζουν να αποτυπώνουν έναν κόσμο αν όχι πραγματικά στατικό, ακίνητο ή εξιδανικευμένο, τουλάχιστον έναν που κατατείνει σε ένα τέτοιο ιδεώδες. Κατά την γνώμη μου αποσκοπούν ίσως σε μια προσπάθεια ελέγχου της ανακίνησης του συναισθήματος που προκαλεί η τέχνη, μέσω του ελέγχου του προϊόντος της, του έργου τέχνης.

Παράλληλα και ενάντια σε αυτήν την διαδικασία ελέγχου, εκδηλωνόταν πάντα σε άλλοτε άλλο βαθμό, κυρίως από την μεριά των καλλιτεχνών, η αμφισβήτηση προς όλες τις σταθερές στην τέχνη. Η αμφισβήτηση αυτή πήρε ιδίως τον τελευταίο αιώνα εκρηκτικές διαστάσεις με όλες τις καινοτομίες που εισήγαγε η μοντέρνα και η σύγχρονη τέχνη. Οι τάσεις αυτές στην τέχνη συχνά σχετιζόταν, όπως ήταν αναμενόμενο, με γενικότερα κοινωνικά, πολιτικά ή φιλοσοφικά κινήματα αμφισβήτησης.

Είναι ενδιαφέρον ότι οι ψυχαναλυτικές απόψεις για την τέχνη δεν απέφυγαν πάντα κανονιστικού τύπου προσεγγίσεις. Θα πάρω σαν παράδειγμα κάποιες απόψεις της Segal(1952), η οποία ασχολήθηκε εκτεταμένα με την τέχνη. Μια κεντρική της θέση αποτελεί η άποψη ότι ο βαθμός διαπραγματεύσεως της καταθλιπτικής θέσης από τον καλλιτέχνη είναι το στοιχείο που θα προσδιορίσει την ποιότητα ενός πραγματικού έργου τέχνης. Το έργο που δεν εμπεριέχει, ταυτόχρονα την ποιότητα του άσχημου και του όμορφου είναι απλώς «χαριτωμένο», βαρετό. Θα επανέλθω στο ζήτημα. Είναι όμως δυνατόν να μετράμε την τέχνη χρησιμοποιώντας τόσο

περιοριστικά αισθητικά κριτήρια; Ιδίως όταν αυτή η τακτική έχει σαν αποτέλεσμα τόσο τον αποκλεισμό μέρους της δημιουργικής παραγωγής, όσο και τον περιορισμό της κατανόησής της; Ας δούμε όμως πρώτα κάποιες άλλες πτυχές του θέματος.

Αισθητική εμπειρία

Τι προκύπτει στην επαφή του φιλότεχνου με το έργο τέχνης; Αναφέρθηκα ήδη στην ανακίνηση αισθήσεων και συναισθημάτων παραπάνω. Ο Freud(1914) αισθανόταν ότι η ικανοποίηση από το έργο τέχνης συνδέεται με την κατανόησή του και θεωρούσε ότι η ερμηνεία του έργου όχι μόνο δεν ελαττώνει αλλά αντίθετα αυξάνει την επίδρασή του πάνω μας. Η πρόθεση του καλλιτέχνη, πίστευε, είναι να μας οδηγήσει να καταλάβουμε κάτι από αυτό που παρακίνησε τον ίδιο στην δημιουργία του έργου.

Σήμερα συχνά (Hagman 2005) γίνεται αναφορά στην αισθητική εμπειρία. Με τον όρο αυτό συνήθως εννοείται μια θετική συναισθηματική εμπειρία ικανοποίησης, πλήρωσης ή και ανακούφισης που προκύπτει κατά την επαφή του φιλότεχνου με το έργο τέχνης. Η παρουσία της θεωρείται κάποτε ταυτόσημη τόσο της υψηλής ποιότητας της ανά χείρας τέχνης όσο και της καλλιτεχνικής επάρκειας του φιλότεχνου. Υποτίθεται ότι αποτελεί επομένως την αναμενόμενη και αναπόφευκτη τελική επιδίωξη της τέχνης. Θεωρητικά συνήθως αποδίδεται στις εξιδανικευμένες εμπειρίες του υποκειμένου με το πρωταρχικό αντικείμενο, την μητέρα.

Πόσες φορές έχουμε αισθανθεί πραγματικά εκστασιασμένοι από κάποιο έργο τέχνης; Και πως θα εξηγήσουμε την ύπαρξη ή την απουσία μιας τέτοιας εμπειρίας; Μια καλή σχέση με την μητέρα εξασφαλίζει την έκσταση μπροστά σε έργα υψηλής τέχνης; Κατά την γνώμη μου παρόλη την φαινομενική της επάρκεια και συμμετρία όλη αυτή η θέση περί αισθητικής εμπειρίας δύσκολα μπορεί να στηριχθεί από τα δεδομένα, ενώ από την άλλη μοιάζει να περιέχει μεγάλη δόση εξιδανίκευσης. Πώς να εξηγηθεί ότι μια εμπειρία αντιμετωπίζεται σαν εντελώς διαφορετικής φύσης από ότι οι υπόλοιπες ανθρώπινες εμπειρίες;

Αν βέβαια δεχθούμε το αυτονόητο, ότι δεν είναι άλλης φύσης εμπειρία, τότε χρειάζεται να προσδιορίσουμε από τι συστατικά αποτελείται. Εύκολα διαπιστώνουμε ότι η επαφή με το έργο συνήθως προκαλεί ένα μείγμα συναισθημάτων. Έκπληξη, θαυμασμός, περιέργεια, ικανοποίηση, δυσαρέσκεια, αδιαφορία ή αποστροφή είναι πιθανό να προκύψουν σαν πρώτη αντίδραση. Κατόπιν μπορεί δυναμικά να προκύψουν περισσότερο επεξεργασμένες και πιο πολύπλοκες συναισθηματικές καταστάσεις και σκέψεις. Όλα αυτά βέβαια επηρεάζονται από τις εκάστοτε συνθήκες, τόσο τις εσωτερικές, ψυχικές όσο και τις εξωτερικές του χώρου και του χρόνου κατά την επαφή με το έργο τέχνης. Απόψεις, προκαταλήψεις, εξιδανικεύσεις, συναισθηματικές επιδράσεις κάθε είδους, αλλά και φωτισμός, θόρυβοι, γενικότερο περιβάλλον επηρεάζουν την πρόσληψη του έργου τέχνης. Αλλά και με τις ίδιες εξωτερικές συνθήκες, το ίδιο έργο, είναι αμφίβολο ότι θα προκαλούσε την ίδια εμπειρία στον ίδιο άνθρωπο σε μια δεύτερη επαφή ή σε μια διαφορετική περίοδο της ζωής του.

Δεν βλέπω γιατί η επαφή με την τέχνη περιέχει κάτι διαφορετικό από οποιαδήποτε άλλη επαφή της καθημερινής ζωής μας. Όπως και στην δεύτερη προκύπτουν όλες οι πιθανές συναισθηματικές αποχρώσεις και συνδυασμοί, αισθητηριακές αντιλήψεις και κινητοποιούνται διάφοροι ψυχικοί μηχανισμοί όπως συνήθως, για να ξεκινήσει η επεξεργασία τους. Ας δούμε κάποιες περιπτώσεις.

Μια στάση απέναντι στο έργο μπορεί να περιλαμβάνει μια αίσθηση ταύτισης, πιθανόν μια συγχωνευτική εμπειρία που βιώνεται σαν αίσθηση πληρότητας, ενότητας, ολοκλήρωσης, «ωκεάνιας» αίσθησης ή έκστασης (Freud1930). Εναλλακτικά, στο άλλο άκρο μπορεί να υπάρχει μια δυσάρεστη ανησυχητική αίσθηση δυσφορίας, εγκλωβισμού ή απειλής.

Ο Bollas(1987) συσχετίζει μια τέτοια αισθητική στιγμή με την ανάγκη αναζήτησης ενός αντικειμένου που προσδοκάται ότι θα μεταμορφώσει τον εαυτό. Το μεταμορφωτικό (transformational) αυτό αντικείμενο μπορεί να είναι οτιδήποτε θα μπορούσε να ανταποκριθεί με θετικό τρόπο σε τέτοιες ασυνείδητες συγχωνευτικές προλεκτικές ανάγκες.

Στην αίσια έκβαση μιας τέτοιας επαφής παράλληλα με την εκστατική ικανοποίηση μπορεί να συνυπάρχει μια αίσθηση κατανόησης του έργου, του νοήματός του και των προθέσεων του καλλιτέχνη. Στην κατάσταση αυτή η αντίληψη των εξωτερικών ιδιοτήτων του έργου συγγέεται με την εσωτερική συναισθηματική και νοητική κατάσταση του φιλότεχνου. Η διάκριση του μέσα από το έξω αμβλύνεται και η περαιτέρω επεξεργασία της εμπειρίας δυσχεραίνεται ή ατονεί, ιδίως όταν

το έργο τέχνης θέτει αυξημένες απαιτήσεις στον φιλότεχνο, όπως στην περίπτωση π.χ. έργων σύγχρονης τέχνης όπου ακόμη και μια πρώτη προσέγγιση του έργου σε αισθητηριακό επίπεδο προκαλεί αδιευκρίνιστες ή αμφιλεγόμενες αντιδράσεις. Πιθανόν σε δεύτερο χρόνο, όταν αποκατασταθεί η διαφοροποίηση, αρχίζει ουσιαστικά η δεύτερη φάση επεξεργασίας. Τότε μπορεί να γίνουν αντιληπτές άλλες πτυχές και να διαφοροποιηθεί η ολική «εικόνα» της εμπειρίας.

Μια ενδιάμεση κατάσταση ταύτισης με το έργο θα μπορούσε να αφήσει μια δυσάρεστη αίσθηση, αποτέλεσμα της ελλιπούς κατανόησης. Σαν διέξοδος από κάτι τέτοιο αναζητούνται συχνά από τον φιλότεχνο «σταθερά σημεία», δηλαδή πληροφορίες σχετικές με το έργο και τον καλλιτέχνη, σε μια προσπάθεια αναζήτησης σημείων ταύτισης. Είναι αναμενόμενο η όλη αυτή αναζήτηση κάποτε να προσκρούει στους καλλιτέχνες που αντιδρούν σε μια τέτοια εκ του προχείρου διεισδυτική παρέμβαση και καταφεύγουν σε θεωρητικοποιήσεις περί αυθυπαρξίας του έργου τέχνης και άλλες παρόμοιες. Άλλοτε πάλι η παροχή τέτοιων «σταθερών» αποτελεί αναπόσπαστο μέρος του ίδιου του έργου, όπως συμβαίνει στην σύγχρονη τέχνη (Heinich 2015).

Ο καλλιτέχνης από την μεριά του, ανάλογα και με τον τρόπο που εργάζεται βέβαια, συχνά επιδιώκει, για δικούς του σκοπούς, μέσα από διάφορες τεχνικές σε ένα τέτοιο αποτέλεσμα, όπου ο φιλότεχνος προς στιγμή θα αισθάνεται ότι όλη η εμπειρία επικεντρώνεται στο έργο τέχνης και απορρέει από αυτό, παραβλέποντας κατά βάση την δική του συμμετοχή.

Στο παράδειγμα που ανέφερα παραπάνω, η Segal βίωσε το έργο σαν βαρετό. Αυτό που πραγματικά συνέβη είναι ότι το συγκεκριμένο έργο, με τα συγκεκριμένα μέσα που χρησιμοποίησε ο συγκεκριμένος καλλιτέχνης της ανακίνησε το συγκεκριμένο συναίσθημα. Είναι πολύ πιθανό ότι κάποιος άλλος ή ενδεχομένως και η ίδια σε μια άλλη στιγμή, θα είχε μια άλλη εμπειρία. Τέτοιες διαφορές στην αισθητική πρόσληψη, θεωρώ ότι επηρεάζονται από ψυχικά φαινόμενα που η ψυχανάλυση αποκαλεί προβολή και προβλητική ταύτιση. Είναι ευρύτατα διαδεδομένα και συμβάλλουν στον τρόπο που χρωματίζουμε και βιώνουμε τον κόσμο, με το να τοποθετούμε κάτι από τον εσωτερικό μας κόσμο σε αυτόν της εξωτερικής πραγματικότητας.

Στην θρησκεία για παράδειγμα, τέτοια προβλητικά φαινόμενα μετακινούν το κέντρο βάρους της εμπειρίας προς τα έξω, κάτι ανάλογο με την πρώτη φάση της επαφής με την τέχνη και συνοδεύονται από τις συνηθισμένες μεταφυσικές ερμηνείες. Στην ψυχαναλυτική θεραπεία η τάση είναι αντίστροφη και η προσπάθεια κατατείνει στην κατανόηση του τρόπου που η προβολή ή η προβλητική ταύτιση του αναλυόμενου χρωματίζει την πρόσληψη του κόσμου από αυτόν, όπως στην δεύτερη φάση της επαφής με την τέχνη. Είναι γνωστό ότι στα πλαίσια της ψυχαναλυτικής προσπάθειας τίθεται διαρκώς το ζήτημα τόσο για τον αναλυόμενο όσο κυρίως για τον αναλυτή το που βρίσκεται η μεταβίβαση του αναλυόμενου και που η αντιμεταβίβαση του αναλυτή, με σκοπό τον καλύτερο προσδιορισμό του πως ο ένας επηρεάζει την πρόσληψη του άλλου. Όπως γνωρίζουμε, αυτό εξαρτάται από το είδος της ταύτισης (ομολογής ή συμπληρωματικής) που αναπτύσσει κάθε φορά ο αναλυτής σε σχέση τον αναλυόμενο (Racker 1972). Παρόμοια φαινόμενα θεωρώ ότι λειτουργούν και κατά την προσέγγιση με το έργο τέχνης.

Πέρα από τέτοιους παραλληλισμούς που μπορούν να γίνουν μεταξύ τέχνης και ψυχανάλυσης, είναι προφανές ότι αυτοί κάπου τελειώνουν. Τα ψυχικά φαινόμενα, στα οποία αναφέρθηκα, στην μια περίπτωση σχετίζονται με τον αναλυόμενο που είναι ένα ζωντανό και αντιδρών υποκείμενο και όχι ένα άψυχο και μη αντιδρών αντικείμενο τέχνης με το οποίο έρχεται σε επαφή ο φιλότεχνος, στην άλλη. Διαφορά που έχει φυσικά την σημασία της, δεδομένου ότι στην δεύτερη περίπτωση είναι, εκτός των άλλων, πολύ πιο εύκολο να παραπλανηθεί κάποιος λαμβάνοντας το περιεχόμενο των προβολών του σαν χαρακτηριστικά ή ιδιότητες του έργου τέχνης. Προφανώς είναι κάτι πολύ συνηθισμένο, έχει όμως σημασία ως προς την τελική εικόνα που αποκομίζουμε από την εμπειρία, το να μπορούμε να διακρίνουμε την διαφορά. Σχετική είναι και η διατύπωση του Gombrich (1952) ότι «ο θεατής φέρνει τις όποιες αξίες του στο έργο και μετά τις βρίσκει στο έργο».

Ανάμεσα στον καλλιτέχνη, το έργο τέχνης και τον φιλότεχνο, στην τριγωνική, τριαδική αυτή σχέση μπορεί να υφίσταται κάθε δυνατός ψυχικός συνδυασμός και να επηρεάζει την συνακόλουθη εμπειρία. Ειδομένη από μια δυναδική σκοπιά η σχέση που διαδραματίζεται ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το έργο τέχνης είναι ανάλογη αυτής ανάμεσα στον φιλότεχνο και το έργο τέχνης αλλά με αντίστροφη πορεία. Ο πρώτος προβάλλει κάτι από τον εσωτερικό του κόσμο στο

εξωτερικό περιβάλλον και παράγει ένα έργο τέχνης, ο δεύτερος με αφορμή το έργο προβάλλει ή ταυτίζεται με αυτό και αποκομίζει κάποια εμπειρία. Συνήθως θεωρείται ότι οι δυο προβολές ταυτίζονται, ότι ο φιλότεχνος κατανοεί το έργο και τον καλλιτέχνη. Κάτι που μάλλον δεν είναι πάντα δεδομένο.

Μια όχι και τόσο σπάνια παρατήρηση σχετίζεται με την διάσταση ανάμεσα σε κάποιες διασχισμένες συνήθως εξιδανικευμένες τοποθετήσεις γύρω από θέματα τέχνης κάποιου από την μια και τις εντελώς άλλης αισθητικής τοποθετήσεις που φαίνεται να υιοθετεί σε άλλους τομείς της καθημερινότητάς του από την άλλη. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα μια ιδιότυπη σχέση με αποτέλεσμα να βρίσκεται η πραγματική απόλαυση εντελώς αλλού από εκεί όπου δηλώνεται ότι είναι. Αλλά τέτοια φαινόμενα δεν περιορίζονται μόνο σε ζητήματα τέχνης.

Ένας πολύ συνηθισμένος ψυχικός μηχανισμός που εμπλέκεται κατά την γνώμη μου τόσο στην καθημερινότητα, όσο και στην τέχνη, είναι η εξιδανίκευση. Φαίνεται να υπάρχουν ικανές δόσεις της σε κάθε στάδιο στην δημιουργία ενός έργου τέχνης, από την σύλληψή του στην φαντασία του καλλιτέχνη μέχρι την παρουσίασή του στον φιλότεχνο και την πρόσληψή του από αυτόν. Φυσικά και ο αντίθετος μηχανισμός της υποτίμησης, εμφανίζεται συχνά στα φαινόμενα της τέχνης. Πολύ συχνά για παράδειγμα, η λεγόμενη «κριτική» του έργου τέχνης περιέχει κάποια από αυτές.

Οι μηχανισμοί αυτοί είναι τόσο αυτονόητα συνδεδεμένοι με την τέχνη και με τα φαινόμενα γύρω από αυτήν, αποτελώντας ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά της, που συνήθως διαλανθάνουν της προσοχής όσον αφορά τις συνέπειες που έχουν στην πρόσληψη του έργου. Σε άλλη ευκαιρία (Εμμανουηλίδης 2011) έχω αναφερθεί στην σπουδαιότητα τέτοιων μηχανισμών στην πρόσληψη μιας ιδέας από τον αποδέκτη. Αρκεί εδώ να θυμίσω ότι μια «αρκετά καλή ιδέα», όπως πολλές άλλες, μπορεί να τύχει άλλοτε ενθουσιώδους υποδοχής σαν εμπνευσμένη και άλλοτε να απορριφθεί, εξαιτίας ακριβώς της λειτουργίας τέτοιων μηχανισμών στον αποδέκτη.

Η εξιδανίκευση δεν αφορά μόνο το έργο τέχνης και τον καλλιτέχνη. Η τέχνη, η ενασχόληση με αυτήν, τα μηνύματά της, οι θεωρίες της, τα αντικείμενά της και στιδήποτε περιστρέφεται γύρω από αυτήν υπόκεινται σε κάποιου βαθμού εξιδανίκευση. Ενδεικτικό παράδειγμα σε μια ιστορική προοπτική είναι η κοινωνική θέση που παραχωρήθηκε στον καλλιτέχνη ανά τους αιώνες. Από την σχετική ανωνυμία και την θέση ενός ταπεινού τεχνίτη ανέβηκε σταδιακά όλα εκείνα τα σκαλοπάτια της κοινωνικής ιεραρχίας και ανέλαβε διάφορους ρόλους στο πέρασμα των αιώνων. Διάφορες εποχές τον μεταμόρφωσαν στον εξιδανικευμένο καλλιτέχνη της εποχής του στον οποίο πολλά επενδύθηκαν και ακόμη περισσότερα αναμένονταν. Κατά καιρούς ανέλαβε ρόλους διασκεδαστή, διαμεσολαβητή ανάμεσα στο ανθρώπινο και στο θείο, καθοδηγητή, δασκάλου και διαφωτιστή, κήρυκα της κάθε ουτοπίας και ένα σωρό άλλους ρόλους, ιδίως στην εποχή μας. Αλλά και όλες οι μέθοδοι πρόκλησης και προσέλκυση της προσοχής που χρησιμοποιεί σήμερα η τέχνη σαν μέρος της προσπάθειάς της για δημιουργία εντυπώσεων και επηρεασμού του κοινού δεν εμπλέκουν συχνά την εξιδανίκευση;

Η νοσταλγία είναι άλλος ένας σημαντικός ψυχικός παράγοντας, κυρίως γιατί παρεμβαίνει και αυτή στον τρόπο που βιώνουμε την τέχνη. Έχοντας συγγένειες με την εξιδανίκευση έχει την τάση να τροποποιεί θετικά την εμπειρία με το πέρασμα του χρόνου. Το έργο μπορεί να βιώνεται σε δεύτερο χρόνο θετικότερα γιατί στο μεταξύ επενδύθηκε θετικά συνειδητά ή ασυνειδητά. Μπορεί βέβαια να συμβεί και η αντίστροφη διαδικασία. Το αισθητικό αποτέλεσμα στηρίζεται πάλι στην άμβλυση της διάκρισης του εσωτερικού από το εξωτερικό.

Ψυχικοί μηχανισμοί σαν τους παραπάνω εμπλέκονται επίσης στις διάφορες μετατοπίσεις των επενδύσεων που παρατηρούνται ανάμεσα στο έργο και στον καλλιτέχνη. Ένα έργο επενδύεται με κάποια αυξημένη καλλιτεχνική αξία επειδή τυχαίνει να είναι κάποιου συγκεκριμένου καλλιτέχνη και κάποτε συμβαίνει και το αντίστροφο. Παρόμοιες μετατοπίσεις στην συναισθηματική επένδυση παρατηρούνται επίσης μεταξύ των διάφορων ιδιοτήτων του έργου. Ένα έργο αξιολογείται σήμερα με βάση κάποια του ιδιότητα και κάποιες άλλες αγνοούνται, ενώ κάποια άλλη φορά γίνεται αντιληπτή μια άλλη του ιδιότητα και υποχωρεί η αίσθηση της παρουσίας της πρώτης.

Πρόθεσή μου εδώ δεν είναι, ούτε και θα μπορούσε να είναι η εξαντλητική περιγραφή όλων των ψυχικών φαινομένων και μηχανισμών που εμπλέκονται στην επαφή μας με την τέχνη. Όπως είπα ήδη, θεωρώ ότι τα φαινόμενα αυτά στην ουσία τους δεν διαφέρουν ουσιαστικά από τα αντίστοιχα

εκείνα που προκύπτουν στην βίωση της λοιπής καθημερινότητας. Ένα τελευταίο σχόλιο νομίζω ότι έχει θέση, παρά ταύτα εδώ. Κάποιες μορφές τέχνης, όπως η μη αναπαραστατική, η περισσότερο αφηρημένη ή η σύγχρονη τέχνη, απαιτούν κάποιες ικανότητες και κάποια διάθεση από τον φιλότεχνο για την πρόσληψη και την κατανόησή τους που δεν είναι πάντα διαθέσιμες. Αν ο καλλιτέχνης επιδιώκει την αφαίρεση, αμφισβητεί το ωραίο ή το ευχάριστο, επικοινωνεί κάποιο δικό του κρυπτικό μήνυμα και γενικά απομακρύνεται από τις καθιερωμένες συμβάσεις της τέχνης του, τότε είναι φανερό ότι ο φιλότεχνος προκειμένου να προσεγγίσει το έργο, καλείται να συμπληρώσει, να εμπεριέξει το έργο τέχνης, να ταυτισθεί συμπληρωματικά με αυτό, όσο και αν αυτό του φαίνεται αρχικά παράξενο, ακατανόητο ή και άσχημο. Μια διαδικασία που θυμίζει κάπως τον ρόλο του αναλυτή, ιδίως όταν βρίσκεται αντιμέτωπος με βαρύτερη ψυχοπαθολογία. Ανεξάρτητα από τέτοιους παραλληλισμούς, γεγονός είναι ότι συχνά εκεί που τελειώνει ο καλλιτέχνης με το έργο, καλείται όλο και περισσότερο να συνεχίσει ο φιλότεχνος. Εντύπωσή μου είναι ότι η σύγχρονη τέχνη μετακίνησε την έμφαση από κυρίως απόλαυση σε κυρίως προσπάθεια κατανόησης (Heinich 2015). Οι απαιτήσεις από τον φιλότεχνο έχουν αυξηθεί και αυτός πολύ συχνά δεν μπορεί να ανταποκριθεί σε αυτές χωρίς βοήθεια. Αντίθετα από την άποψη του Bion(1992) σύμφωνα με την οποία «ο καλλιτέχνης βοηθάει τον μη καλλιτέχνη να πέσει», ο σύγχρονος φιλότεχνος προφανώς συχνά παθαίνει «δυσπεψία» αν δεν έχει ανθεκτικό «στομάχι» ή τα κατάλληλα «φάρμακα». Αλλά και οι εξηγήσεις των ειδικών που έρχονται να ερμηνεύσουν το έργο τέχνης συχνά αστοχούν. Άλλοτε κάνουν την κατάσταση ακόμη πιο συγκεχυμένη χρησιμοποιώντας μια εξεζητημένη και εν πολλοίς ακατανόητη γλώσσα, ενώ άλλες φορές περιορίζονται σε μια περιγραφή χωρίς βάθος.

Καλλιτεχνική δημιουργία

Πως προκύπτει η καλλιτεχνική δημιουργία, ποια ανάγκη άραγε εκπληρώνει; Ο Freud(1905,1910), μέσα από την θεωρία του για την libido προσπάθησε να εξηγήσει την καλλιτεχνική δημιουργία με τον μηχανισμό της μετουσίωσης σύμφωνα με τον οποίο σεξουαλικές ενορμήσεις τροποποιούνται και απαλλάσσονται από τον αρχικό σεξουαλικό τους σκοπό, έτσι ώστε στην συνέχεια να μπορέσουν να χρησιμοποιηθούν σε άλλες περισσότερο νοητικές επιδιώξεις όπως είναι και η καλλιτεχνική δημιουργία. Αν και ο μηχανισμός της μετουσίωσης παρείχε μια κάποια αρχική προσέγγιση στο φαινόμενο της τέχνης, παρέμενε πάντως μυστηριώδης και αόριστος και η σχέση του με τις σεξουαλικές και μη επιθυμίες εν πολλοίς ασαφής. Ο Freud δεν διευκρίνισε περισσότερο το θέμα αυτό. Συνέδεσε όμως (1908) την φαντασία και το παιχνίδι με την δημιουργικότητα του συγγραφέα. Υπέθεσε(1916) ότι η εμπλοκή του θεατή στην πλοκή και η συμπάθειά του για τον ήρωα επιτυγχάνονται με μια τεχνική μερικής απόκρυψης της πλοκής και συμπλήρωσής της από αυτόν. Σύμφωνα με την άποψή του, αυτή η απόκρυψη συμβάλλει στην διέγερση και διατήρηση του ενδιαφέροντος του θεατή. Στα *Εισαγωγικά μαθήματα της Ψυχανάλυσης* (1916-17) επανήλθε στο ζήτημα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, όπου η τέχνη θεωρείται ένα μονοπάτι που οδηγεί από την φαντασία πίσω στην πραγματικότητα. Ο καλλιτέχνης, όντας κοντά στην νεύρωση, καταφεύγει καταρχήν στην φαντασία του σαν αντίδραση στις απογοητεύσεις της πραγματικότητας. Αντίθετα από τους συνηθισμένους ανθρώπους όμως, βρίσκει τρόπους επεξεργασίας των ονειροπολήσεών του ώστε να γίνουν περισσότερο απρόσωπες και περισσότερο αποδεκτές ή και ευχάριστες από τους άλλους ανθρώπους. Διαθέτει την «μυστηριώδη» δυνατότητα να διαμορφώνει το υλικό του σύμφωνα με την φαντασία του και να το συνδέει με τέτοιο τρόπο με την επιθυμία της ασυνείδητης φαντασίας του, έτσι ώστε να αναιρείται προσωρινά η απώθηση. Όταν η προσπάθειά του είναι επιτυχημένη, καταφέρνει να προκαλέσει παρηγοριά και ανακούφιση στους άλλους ανθρώπους, κινητοποιώντας μέσα τους κάτι από τις ασυνείδητες πηγές απόλαυσης που διέθεταν αλλά ήταν προηγουμένως απροσπέλαστες. Έτσι ο καλλιτέχνης κερδίζει την ευγνωμοσύνη και τον θαυμασμό και καταφέρνει με τον τρόπο αυτό να αποκτήσει μέσω της φαντασίας του αυτό που αρχικά κατάφερνε μόνο στην φαντασία του, δηλαδή τιμή, δύναμη και αγάπη από τις γυναίκες. Ο Freud(1933) κατά τα άλλα έβλεπε την τέχνη, σύμφωνα με μια του διατύπωση, σαν μια «*ανώδυνη και ευεργετική παραίσθηση*».

Η Klein(1923,1930) και η Segal(1952) θεώρησαν ότι η μετουσίωση, η δημιουργία συμβόλων και η καλλιτεχνική δημιουργία επηρεάζονται από τον βαθμό επεξεργασίας της καταθλιπτικής θέσης. Σαν αποτέλεσμα η Segal(1952) και άλλοι ψυχαναλυτικοί μελετητές (Meltzer, Harris 1988,Rickman

1940) θεώρησαν ότι. η ανάγκη για επανόρθωση είναι το βασικό κίνητρο της καλλιτεχνικής δημιουργίας και η βάση της μετουσίωσης. Ο ρόλος του καλλιτέχνη έγκειται στην δημιουργία ενός δικού του κόσμου και η αισθητική απόλαυση του φιλότεχνου σχετίζεται με την ταύτιση με ολόκληρο το έργο και όλον τον εσωτερικό κόσμο του πρώτου. Η αξία ενός έργου τέχνης εξαρτάται από τον βαθμό επεξεργασίας της καταθλιπτικής θέσης που έχει επιτύχει ο καλλιτέχνης. Αργότερα η Segal(1981) θα μετριάσει κάπως την αρχική της θέση και θα παραδεχθεί την σημασία και της παρανοειδούς-σχιζοειδούς θέσης στην καλλιτεχνική δημιουργία.

Αυτά τα τελευταία ακούγονται σαν ωραίες θεωρητικά, συμμετρικές απόψεις που όμως δύσκολα μπορούν να επαληθευθούν στην πράξη. Αναμφίβολα η επίτευξη της καταθλιπτικής θέσης σηματοδοτεί την αντίληψη περισσότερο ολόκληρων αντικειμένων και μια πιο πλήρη αντίληψη του κόσμου καθώς και την δυνατότητα πληρέστερης αξιοποίησης της εμπειρίας(Bion 1962). Αυτά είναι σημαντικοί παράγοντες στην απεμπλοκή από την συμπαγή σκέψη και την απρόσκοπτη λειτουργία των συμβολικών λειτουργιών του νου που είναι κάτι πολύ βασικό. Όμως κατά την γνώμη μου δεν αρκούν για να εξηγήσουν ικανοποιητικά τα φαινόμενα της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Όπως υποστήριξα παραπάνω για τις συμβολικές λειτουργίες, έτσι και εδώ νομίζω ότι η επαρκής επίτευξη της καταθλιπτικής θέσης είναι ίσως η αναγκαία αλλά όχι απαραίτητα και η ικανή προϋπόθεση για την τέχνη. Είναι δυνατόν το δίλημμα αποφυγή ή αντιμετώπιση του πόνου και της δυσαρέσκειας να εξηγήσει από μόνο του την πολυπλοκότητα του φαινομένου της τέχνης; Δύσκολα. Αφήνω στην άκρη το γεγονός ότι πολλές φορές η τέχνη εκφράζει ακριβώς αυτήν την δυσκολία επεξεργασίας της καταθλιπτικής θέσης με ανεπανάληπτο τρόπο όπως όταν ο ποιητής λέει:

Γιατί η ποίηση δεν είναι ο τρόπος να μιλήσουμε,

αλλά ο καλύτερος τοίχος να κρύψουμε το πρόσωπό μας (Αναγνωστάκης 2000),

αν τον καταλαβαίνω καλά. Πώς να κατανοήσουμε λοιπόν όλες αυτές τις ψυχικές ποιότητες, τις περισσότερο απαλές ή έντονες, θαμπές ή ζωνρές, σαφείς ή ασαφείς επιστρατεύοντας μια τέτοια θεωρία; Κάνοντας κάτι τέτοιο διακινδυνεύουμε νομίζω στο τέλος να διαστρεβλώσουμε την εμπειρία, βάζοντάς την στο κρεβάτι του Προκρούστη της θεωρίας.

Κάτι παρόμοιο υποστηρίζουν πρόσφατες ψυχαναλυτικές απόψεις (Abella 2007,2010) που δίνουν έμφαση στην διαδικασία ενσωμάτωσης καταστροφικών φαντασιών και συναισθημάτων στην σύγχρονη τέχνη. Σύμφωνα με τις ίδιες, η σημασία εδώ δεν βρίσκεται τόσο στην τυπική ομορφιά αλλά στην αλήθεια που αντιλαμβάνεται ο καλλιτέχνης, κάτι που τον ωθεί σε νέους τρόπους προώθησης της αντίληψης της πραγματικότητας. Θα έλεγα με άλλα λόγια δηλαδή, ότι στόχος εδώ είναι περισσότερο η αποτύπωση στο έργο της καταστροφής, της διάσχισης, της άρνησης, της ασχήμιας και λιγότερο ίσως η σύνθεσή τους, κάτι που συνεπάγεται μια άλλου τύπου επεξεργασία.

Μου φαίνεται όμως ότι κίνητρο της καλλιτεχνικής δημιουργίας θα μπορούσε κάλλιστα να είναι και η επιθυμία για το ευχάριστο, το καινοφανές, το ωραίο. Μπορεί βέβαια κάθε έκφραση να εμπεριέχει κάπου τελικά κάποιον καταθλιπτικό πυρήνα, κάποια ανάγκη επεξεργασίας της απώλειας του ωραίου, του ευχάριστου, του πλήρους. Σε τελική ανάλυση μπορεί και το γεγονός της θνητότητάς μας να βαραίνει σε κάθε καλλιτεχνική απόπειρα (Nussbaum 2015). Όμως το κέντρο βάρους της έκφρασης δεν βρίσκεται πάντα στο ίδιο σημείο. Άλλου τύπου η επεξεργασία της τραγωδίας και άλλου της κωμωδίας για παράδειγμα. Κατά την γνώμη μου κάθε ανθρώπινο κίνητρο μπορεί θεωρητικά να συμβάλλει στο φαινόμενο της καλλιτεχνικής δημιουργίας συνειδητά ή ασυνείδητα.

Στο παιχνίδι του εγγονού του Freud(1920) με το καρούλι το παιδί προσπαθεί να χειριστεί συναισθηματικά ένα ζήτημα της πραγματικότητάς του, τον αποχωρισμό από την μητέρα του. Μεταθέτει το θέμα στον χειρισμό του καρουλιού, κάνοντάς το έτσι περισσότερο ελέγξιμο και ταυτόχρονα περισσότερο αποστασιοποιημένο από το αρχικό ζήτημα. Ίσως και περισσότερο ανακουφιστικό ή ευχάριστο εν τέλει. Το παιδί προβάλλει κάτι από τον εσωτερικό του κόσμο πάνω στα εξωτερικά αντικείμενα και διαμορφώνει τον έξω κόσμο ανάλογα με αυτόν. Θα μπορούσαμε να διακρίνουμε σε μια μετάθεση αυτού του τύπου το πρότυπο της καλλιτεχνικής δημιουργίας όπως το έβλεπε η Klein(1923,1930); Ή μήπως στο παιχνίδι, αυτήν την δημιουργική ανταλλαγή ανάμεσα στην φαντασία και την πραγματικότητα, αυτόν τον μεταβατικό χώρο, όπως τον αντιλαμβανόταν ο Winnicott(1971); Ή ίσως και στο όνειρο όπως το βλέπει ο Bollas(1999); Ο πειρασμός να απαντήσουμε καταφατικά στα παραπάνω είναι μεγάλος. Η ψυχαναλυτική θεωρία συνήθως ενδίδει

στον πειρασμό και ταυτίζει την δυνατότητα με το τελικό αποτέλεσμα, ή τουλάχιστον κάπως έτσι το υπονοεί. Κάθε άνθρωπος λοιπόν είναι ένας δυνατικός καλλιτέχνης.

Νομίζω ότι εδώ το κρίσιμο στοιχείο βρίσκεται στην λέξη δυνατικός. Οι ψυχικές προϋποθέσεις παρέχουν στην καλύτερη περίπτωση την βάση της δημιουργικότητας και της έμπνευσης. Δεν αρκούν όμως να εξηγήσουν επαρκώς την καλλιτεχνική δημιουργία, τουλάχιστον με την συμβατική της έννοια. Η θεωρία μας πολύ συχνά παίρνοντας σαν αφετηρία το αποτέλεσμα οδηγείται μέσω αναγωγών και γενικεύσεων σε συμπεράσματα που παραγνωρίζουν άλλες σημαντικές παραμέτρους που βρίσκονται πέρα από τον καλλιτέχνη. Προφανώς η εκπαίδευση, η τεχνική κατάρτιση και επάρκεια, η εφευρετικότητα, η εμπειρία έχουν σημαντική συμβολή. Αλλά επίσης σημαντικό ρόλο στην ανάδειξη ενός καλλιτέχνη διαδραματίζουν συγκυρίες που είναι πέρα από αυτόν: ιστορικές, αισθητικές, κοινωνικές, οικονομικές κ.α. Αυτές οι παράμετροι συχνά παραμένουν στο μισοσκόταδο της προσοχής. Συχνά ο καλλιτέχνης και η δημιουργία του βρίσκονται σε καθεστώς εξιδανίκευσης ή οι πραγματικές συνθήκες του αγνοούνται ή υποτιμώνται. Το ότι ο καλλιτέχνης είναι ένα ανθρώπινο ον με ανάγκες, επιθυμίες και προβλήματα σπάνια εκτιμάται στις πραγματικές του διαστάσεις.

Υπάρχει μια συζήτηση από παλιά (Kris1952, Ehrenzweig1967) που αφορά στο κατά πόσο ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί κυρίως πρωτογενείς ή δευτερογενείς διεργασίες για να πετύχει το αποτέλεσμά του. Ανεξάρτητα από το όποιο ενδιαφέρον θα μπορούσε να έχει μια τέτοια συζήτηση, κάτι που χρειάζεται να υπενθυμίσω ξανά εδώ είναι ότι ένα έργο τέχνης πέρα από τις όποιες ομοιότητες με ένα άλλο ψυχικό δημιούργημα όπως π.χ. το όνειρο ή το παιχνίδι έχει και διαφορές από αυτό, τουλάχιστον ως προς την συνειδητή συμμετοχή του υποκειμένου που το δημιουργεί. Εντύπωσή μου είναι ότι συνήθως στην ψυχαναλυτική θεωρία υπάρχει μια τάση υποτίμησης της συνειδητής συμβολής του καλλιτέχνη με όλες εκείνες τις ικανότητες, τις προσπάθειες, τις θεωρίες ή ιδεολογίες, ή και προκαταλήψεις του, έναντι των ασυνείδητων κινήτρων του. Μια τάση να θεωρούμε ότι ασυνείδητα κίνητρα επηρεάζουν περισσότερο τον καλλιτέχνη από ότι έναν οποιονδήποτε άλλον δημιουργικό άνθρωπο. Ίσως να είναι και αυτό αποτέλεσμα θεωρητικών εξιδανικεύσεων που διατηρούμε σχετικά με τον καλλιτέχνη. Με το θέμα αυτό σχετίζεται και μια τάση να εφαρμόζονται ψυχαναλυτικού τύπου θεωρητικές γενικεύσεις στην τέχνη με ισοπεδωτικά και ατυχή εν γένει αποτελέσματα (Hanly 1992).

Αναφέρθηκα ήδη στην τάση της τέχνης για ελευθερία. Μια τάση που αφορά στην έκφραση, μορφή, περιεχόμενο ή ιδεολογία της δημιουργίας. Πράγματι ένα χαρακτηριστικό της ήταν πάντα η προσπάθειά της να αποδεσμευτεί από τους όποιους περιορισμούς της ετίθεντο. Όπως ήταν επόμενο αυτό την έφερε αντιμέτωπη με διαφόρων ειδών περιοριστικές και ανελεύθερες συνθήκες. Πολλές φορές ανέλαβε ιστορικά ο καλλιτέχνης το ρόλο της διαφώτισης, της αμφισβήτησης της εξουσίας, της πρωτοπορίας. Άλλες πάλι φορές αναγκάστηκε να αναλάβει έναν ρόλο περισσότερο συγκαταβατικό και υποταγμένο. Η κατάσταση αυτή αντανακλάται ακόμη και σήμερα, με την τέχνη να κινείται με τον έναν ή τον άλλο τρόπο ανάμεσα σε εκφράσεις που άλλοτε διαθέτουν χαρακτηριστικά μιας στερεότυπης επαναληπτικότητας που θυμίζει τελετουργία και άλλοτε τέτοια ενός ανεξέλεγκτου αυθορμητισμού μιας εκδραμάτισης.

Ο καλλιτέχνης και η τέχνη σήμερα σε κανονικές συνθήκες, απολαμβάνουν μεγαλύτερες ελευθερίες από ότι συνήθως αναγνωρίζονται σε άλλους τομείς ανθρώπινης δραστηριότητας και σε άλλους επαγγελματίες. Το ίδιο το αντικείμενο τέχνης δεν εμπίπτει συνήθως στους συνηθισμένους περιορισμούς της πραγματικότητας, απολαμβάνει μια ιδιότυπη ασυλία. Λογοδοτεί πολύ λιγότερο από άλλα δημιουργήματα του ανθρώπινου πνεύματος στην κοινή λογική και τις εκάστοτε κοινωνικές συμβάσεις. Όλα αυτά φυσικά αν δεν συμβούν ανατροπές των κοινωνικών, πολιτικών, οικονομικών ή καλλιτεχνικών δεδομένων, όπως παρατηρήθηκε στην ιστορία. Τέτοια παραδείγματα ανατροπών με σημαντικές συνέπειες πάνω στην τέχνη αποτέλεσαν η θρησκευτική Μεταρρύθμιση, η Γαλλική Επανάσταση, η ανακάλυψη της φωτογραφίας και του κινηματογράφου, η Ρωσική Επανάσταση (Berger 1972, Gombrich 1998, Haskell 2012). Πρόσφατα γινόμαστε μάρτυρες τέτοιων ανατροπών με σοβαρές συνέπειες στο επίπεδο του πολιτισμού, με καταστροφές αρχαιολογικών χώρων και αντικειμένων τέχνης από ακραίους ισλαμιστές αλλά και με τις επιπτώσεις της «οικονομικής κρίσης» στην καθημερινότητα του πολιτισμού στην χώρα μας. Αν και τα καταστροφικά αποτελέσματα της πρώτης περίπτωσης είναι οφθαλμοφανή και άμεσα, αυτά της

δεύτερης πιθανόν να είναι περισσότερο λανθάνοντα και καθυστερημένης εμφάνισης.

Ο πολιτισμός γενικά είναι μια ευαίσθητη δραστηριότητα. Χρειάζεται το πολύπλοκο, το καινούργιο, το εύκαμπτο για να αναπτυχθεί. Είναι ένα ζήτημα πώς το καινούργιο συνταιριάζεται με την παράδοση, το συμβατικό, το γνωστό και το άκαμπτο. Ιδίως όταν η πολιτιστική παλινδρόμηση εξαιτίας της οικονομικής δυσπραγίας που περιορίζει στα απολύτως αναγκαία, τροφοδοτείται και από συγκεκριμένες αντιλήψεις που καθηλώνουν την σκέψη και το συναίσθημα. Όπως τα εθνικιστικά στερεότυπα, η αλαζονεία, ή τα διάφορα δημοφιλή «πολιτιστικά» προϊόντα που στερεοτυπικά επαναλαμβάνουν τρόπους και μορφές ψυχαγωγίας αλλά σπάνια ή ποτέ δεν έχουν να πουν κάτι καινούργιο και δημιουργικό.

Επίσημη και ανεπίσημη αισθητική

Η οικονομική και εμπορική διάσταση της τέχνης, το έργο τέχνης σαν εμπορικό προϊόν, είναι μια σημαντική πτυχή με καθοριστική επίδραση στην σχέση της τέχνης με τον κοινωνικό της περίγυρο. Η βιομηχανοποίηση της τέχνης τον τελευταίο αιώνα και ιδίως τις τελευταίες λίγες δεκαετίες, σε συνδυασμό ή σαν συνέπεια της αμφισβήτησης των δεδομένων της τέχνης από τις σύγχρονες απόψεις οδήγησαν σε καινοφανείς καταστάσεις. Παραδοσιακοί θεσμοί των τεχνών και κυρίως μουσεία τροποποιούν τον τρόπο λειτουργίας τους προκειμένου να ανταποκριθούν στις καινούργιες συνθήκες. Τα διάφορα συστήματα παραγωγής και διακίνησης της τέχνης αναλαμβάνουν πρωτεύοντα ρόλο εκτός των άλλων, στον προσδιορισμό αισθητικών κριτηρίων και στις διάφορες ιεραρχήσεις στην τέχνη, τουλάχιστον σε ένα τυπικό, επίσημο επίπεδο. Οι τεχνικές προώθησης, οι ειδικοί της τέχνης, το χρηματιστήριο έργων τέχνης με τους οίκους δημοπρασιών είναι μόνο μερικά από τα επί μέρους κομμάτια αυτής της βιομηχανίας, που διαθέτει τους δικούς της κανόνες, μυστικά, τεχνικές, και οικονομικούς όρους. Τα οικονομικά μεγέθη του κινηματογράφου, της μουσικής, του βιβλίου, των έργων τέχνης είναι αξιοπρόσεκτα. Σήμερα στον δυτικό τουλάχιστον κόσμο όλες οι τάξεις και οι απόψεις μπορούν να έχουν θέση μέσα σε αυτό το σύστημα που όλο και περισσότερο μοιάζει να αξιολογεί με κύριο κριτήριο την εμπορικότητα του καλλιτεχνικού προϊόντος έναντι οποιοδήποτε άλλου. Παρότι η αμφισβήτηση σχεδόν κάθε σταθεράς στην τέχνη τείνει να γίνει ο κανόνας, η διαδικασία προώθησης είναι ήδη μια σταθερά με προτεραιότητα, κάποτε ακόμη και από αυτό το ίδιο το έργο.(Heinich 2015). Κάποιοι φυσικά αναρωτιούνται αν τελικά είναι τέχνη η σύγχρονη τέχνη.(Clair 2012).

Από την άλλη όλο και περισσότερα προϊόντα ή υπηρεσίες επιχειρώντας να δημιουργήσουν μια λαμπερή εικόνα ανακηρύσσονται σε «τέχνες»: η «τέχνη» της μαγειρικής, η «τέχνη» του κρασιού και άλλες παρόμοιες, όλο και πιο συχνά χωρίς εισαγωγικά. Η σύγχυση αυτή όπως είναι φυσικό έχει πολλαπλές αντανάκλασεις. Μία από αυτές σχετίζεται, όπως προανέφερα με την διαστολή των αισθητικών κριτηρίων που έγιναν πολύ περισσότερο «δημοκρατικά», κάτι που με την σειρά του επηρεάζει την ποιότητα του καλλιτεχνικού προϊόντος. Σύμφωνα με έναν ορισμό (Freeland 2001), «τέχνη... είναι κάθε κατασκευάσμα... που έχει προσελκύσει την υποψηφιότητα για εκτίμηση από κάποιο πρόσωπο ή πρόσωπα που δρουν εξ ονόματος κάποιου κοινωνικού ιδρύματος (ο κόσμος της τέχνης)».

Πέρα από αυτόν τον εν τέλει αυτοανακηρυγμένο επίσημο, θεσμικό κόσμο της τέχνης υπάρχει φυσικά πάντα και ένας άλλος περισσότερο άτυπος, προσωπικός και ασυνείδητος. Στον κόσμο αυτό περιλαμβάνονται όλα εκείνα τα συνειδητά και ασυνείδητα αισθητικά κριτήρια και αξίες που χρησιμοποιεί ο καθημερινός άνθρωπος στην επαφή του με την πραγματικότητα και στις καθημερινές του επιλογές και συμπεριφορά. Ο τρόπος ντυσίματος, διασκέδασης, συμπεριφοράς, συζήτησης και επικοινωνίας και γενικότερα η βίωση του κόσμου και της καθημερινότητας, αλλά και η επίδραση πάνω τους εξαρτώνται από εσωτερικευμένες τοποθετήσεις. Χρησιμοποιούμε αισθητικά κριτήρια χωρίς να συνειδητοποιούμε πάντα την ύπαρξη ή την προέλευσή τους. Σχεδόν ποτέ δεν γίνεται λόγος για αυτά, παρόλο που όλες μας οι επιλογές χρωματίζονται από αυτά. Με μια έννοια κάθε άνθρωπος μέσα στην καθημερινότητα αναλαμβάνει εναλλάξ τόσο τον ρόλο του φιλότεχνου όσο και αυτόν του καλλιτέχνη, πέρα από την θεσμοθετημένη εκάστοτε τέχνη. Θεωρώ ότι αυτή η προσωπική αισθητική του καθενός απορρέει από την ιδιαίτερη ιστορία του, αποτελεί μέρος της ψυχικής του ταυτότητας και, πιθανότατα βρίσκεται σε μεγαλύτερη εγγύτητα με τις βαθύτερες ανάγκες και επιθυμίες του.

Τέχνη και απόλαυση

Αν δεχτούμε την τελευταία διαπίστωση μπορούμε να δούμε με μια καινούργια ματιά ένα παλιό ζήτημα, αυτό της απόλαυσης στην τέχνη. Και το πως προκύπτει αυτή. Αλλά είναι τόσοι οι τρόποι που μπορούν να οδηγήσουν στην απόλαυση! Τουλάχιστον όσες και οι επιθυμίες μας, για να μην πω όσοι και οι άνθρωποι. Το ζήτημα είναι πολύπλοκο, όπως και η ανθρώπινη ψυχή και δεν έχει απλή απάντηση. Ανέφερα ήδη κάποιες ψυχαναλυτικές απόψεις σχετικά με την απόλαυση παραπάνω. Ο Freud(1905) περιέγραψε κάποιους τρόπους απόλαυσης στο σχετικό έργο του για τα αστεία. Η αιφνίδια απελευθέρωση της απωθημένης επιθυμίας που προκαλεί στιγμιαία το αστείο είναι που προκαλεί το γέλιο και την απόλαυση, σύμφωνα με την βασική του διατύπωση. Πέραν αυτού υπάρχουν και άλλοι τρόποι απόλαυσης, αφού κάθε εξωτερική αφορμή που μπορεί να κινητοποιήσει επιθυμίες ή να άρει την ανία είναι υποψήφια για να προκαλέσει απόλαυση. Κάτι παρόμοιο συμβαίνει σύμφωνα με τον Freud(1921) και στις κοινωνικές εκδηλώσεις όπου μέσα από θεσμοθετημένες τελετουργικές δράσεις παρέχεται η δυνατότητα έκφρασης και παροδικής απελευθέρωσης επιθυμιών που κατά κανόνα δεν είναι επιτρεπτές (π.χ καρναβάλι).

Η τέχνη όμως εκτός από απόλαυση μπορεί να παρέχει και ανακούφιση, κάποτε ταυτόχρονα, κάνοντας έτσι την κατάσταση πιο πολύπλοκη, δεδομένης της διάκρισης που χρειάζεται να γίνει μεταξύ των δυο. Στην πρώτη περίπτωση έχουμε πλησιάσει κάποια επιθυμία μας. Στην δεύτερη η ανακούφιση προκύπτει σαν αποτέλεσμα μιας διευθέτησης, ας πούμε απομάκρυνσης από κάτι δυσάρεστο με το οποίο ήρθαμε καταρχήν σε επαφή. Σε άλλες περιπτώσεις ανακουφιστικής δράσης της τέχνης είναι πιθανό ότι παρέχεται στον φιλότεχνο προσωρινά, κάτι από την εσωτερική ισορροπία και οργάνωση που χρειάζεται και δεν διαθέτει. Αλλά πως γίνεται αυτό; Υπέθεσα προηγουμένως την λειτουργία της προβολής και της προβλητικής ταύτισης και την συμμετοχή τους στα ψυχικά φαινόμενα της τέχνης όπως και σε αυτά της καθημερινότητας. Υπενθυμίζω εδώ τον ανακουφιστικό ρόλο, εκτός των άλλων, που εκπληρώνουν γενικά οι μηχανισμοί αυτοί στην ψυχική ισορροπία. Αν μπορούν να λειτουργούν έτσι σε μια γενικότερη συνθήκη γιατί δεν θα μπορούσαν να το επιτύχουν και κάτω από την συνθήκη που ορίζει η τέχνη; Η τέχνη σαν μια κατάλληλη αφορμή για να κινητοποιηθούν τέτοιοι μηχανισμοί που υπό προϋποθέσεις οδηγούν στην ανακούφιση. Και αυτό όχι μόνο από την θέση του φιλότεχνου αλλά και από την θέση του καλλιτέχνη, που ανακουφίζεται προβάλλοντας κάτι εσωτερικό και παράγοντας κάτι στον έξω κόσμο.

Νομίζω ότι τα παραπάνω δεν εξαντλούν το ζήτημα. Η υπό προϋποθέσεις ευχάριστη αίσθηση της εν μέρει απώλειας των ορίων του εαυτού, η αποθέωση της εξωτερικής αφορμής, η απολαυστική αίσθηση μιας νοερής συμβιωτικής κατάστασης και η προσωρινή εν μέρει αναστολή των δευτερογενών λειτουργιών, σε συνδυασμό με την αναμονή κάτι ενδιαφέροντος και αξιοπερίεργου και την ασυνείδητη ανακίνηση του κόσμου της φαντασίας, είναι πιθανόν κάποιοι ακόμη ψυχικοί μηχανισμοί που προσπαθεί να αξιοποιήσει η τέχνη. Κάτω από ευνοϊκές συνθήκες καταφέρνει έτσι να προσελκύσει την προσοχή του φιλότεχνου και ανάλογα με την προδιάθεσή του να τον τοποθετήσει προσωρινά σε μια κατάσταση που έχει κάποιες ομοιότητες με το όνειρο, μια «ωκεάνια» κατάσταση. Η κατάσταση που περιγράφω ούτε σίγουρα πλήρης στην περιγραφή της είναι, ούτε βέβαια και αναπόφευκτη. Μάλλον περιγράφω μια ευνοϊκή εκδοχή, όπου η επαφή με την τέχνη δεν προκαλεί δυσάρεστα ή απειλητικά συναισθήματα. Μια περισσότερο αποστασιοποιημένη τοποθέτηση απέναντι στην τέχνη θα ήταν φυσικά η τοποθέτηση της «χωρίς μνήμη και επιθυμία» ή και της «αρνητικής ικανότητας» σύμφωνα με τις διατυπώσεις του Bion(1970). Η τοποθέτηση που υιοθετούμε φυσικά είναι θέμα επιλογής με ή χωρίς εισαγωγικά.

Αν λοιπόν η τέχνη μπορεί να παρέχει τέρψη, ανακούφιση και ευκαιρίες για σκέψη στον σημερινό άνθρωπο, τι άλλο χρειάζεται να είναι; Είναι φανερό ότι η τέχνη και οι άνθρωποι της έχουν αποφασίσει εδώ και τουλάχιστον έναν αιώνα ότι χρειάζεται να είναι και άλλα πράγματα: μήνυμα, επικοινωνία, αμφισβήτηση, ιδεολογία, πρόκληση, καταναλωτικό προϊόν για να αναφέρω μερικά. Όμως αν καταλαβαίνω καλά, όσο η τέχνη απομακρύνεται από την απόλαυση ή έστω την ανακούφιση, τόσο λιγότερο κατανοητή ή αποδεκτή γίνεται από το ευρύ κοινό. Τόσο περισσότερο χρειάζεται συστάσεις και διαμεσολαβήσεις. Από την άλλη όσο πιο κατανοητή και αρεστή γίνεται τόσο περισσότερο διακινδυνεύει την ανεξαρτησία της και παγιδεύεται στην συμβατικότητα.

Αυτό το δίλημμα, σε έναν σύγχρονο κόσμο αυξανόμενης αστάθειας και ανασφάλειας πως θα

μπορούσε να το διαπραγματευθεί η τέχνη; Είναι απλή σύμπτωση που συνυπάρχουν ένας κόσμος και μια τέχνη που μοιάζουν να φτάνουν στα όριά τους; Και ποια αισθητική είναι αυτή που θα εξέφραζε όλα αυτά; Πως όμως να προβλέψει κανείς τι θα προκύψει από την ανθρώπινη δημιουργικότητα και τον ανθρώπινο συντηρητισμό;

- Abella A(2007) Marcel Duchamp: On the fruitful use of narcissism and destructiveness in Contemporary art Int J Psych Vol 88
(2010) Contemporary art and Hanna Segal's thinking on aesthetics Int J Psych Vol 91
- Αναγνωστάκης Μ(2000) Τα ποιήματα 1941-1971 Νεφέλη
- Berger J(1972) Ways of seeing BBC & Penguin Books
- Bion W R(1962) Learning from experience Heinemann
(1970) Attention and Interpretation Tavistock
(1992) Cogitations Karnac
- Bollas C(1987) Transformational object In The shadow of the object: Psychoanalysis of the Unthought known London Free Association Books
(1999) The mystery of things London & New York Routledge
- Clair J(2012) Χειμώνας στον πολιτισμό Μικρή Άρκτος
- Danto C A(2014) Τι είναι αυτό που το λένε Τέχνη Μεταίχμιο
- Ehrenzweig A(1967) The hidden order of art London Weidenfeld & Nicolson
- Εμμανουηλίδης Μ(2006) Συμβολισμός και νόημα www.memmanuilidis.gr
(2011) Έμπνευση και εξιδανίκευση www.memmanuilidis.gr
- Freeland C(2001) Art Theory Oxford University Press
- Freud S(1905) Three essays on the theory of sexuality SE 7
(1905) Jokes and their relation to the Unconscious SE 8
(1908) Creative writers and day-dreaming SE 9
(1910) Leonardo da Vinci and a memory of his childhood SE 11
(1914) The Moses of Michelangelo SE 13
(1916) Some character-types met with in psychoanalytic work SE 14
(1916-7) Introductory lectures on Psychoanalysis SE 15-16
(1920) Beyond the pleasure principle SE 18
(1921) Group psychology and the analysis of the Ego SE 18
(1930) Civilization and its discontents SE 21
(1933) New introductory lectures on Psychoanalysis SE 22
- Gombrich EH(1952) Visual metaphors of value in art London Phaidon
(1998) Το ιστορικό της τέχνης MIET
- Hagman G(2005) Aesthetic experience Amsterdam New York Rodopi
- Hanly C(1992) The problem of truth in applied psychoanalysis New York Guilford Press
- Haskell F(2012) Η ιστορία και οι εικόνες της Νεφέλη
- Heinich N(2015) Το παράδειγμα της σύγχρονης τέχνης Πλέθρον
- Klein M(1923) Early Analysis In Love, Guilt and Reparation London Hogarth Press
(1930) The Importance of Symbol-Formation in the Development of the Ego In Love, Guilt and Reparation London Hogarth Press
- Kris E(1952) The psychology of caricature In Psychoanalytic explorations of art NY International UP
- Meltzer D, Harris Williams M(1988) The apprehension of beauty: the role of aesthetic conflict in Development, violence and art The Clunie Press
- Nussbaum M(2015) Η θεραπεία της επιθυμίας Θύραθεν
- Racker H(1972) The meanings and uses of countertransference Psych Quarterly 41
- Rickman J(1940) On the nature of ugliness and the creative impulse Int J Psych Vol 21
- Schiller F(1793) The essays on the sublime CreativeSpace 2013

Segal H(1952) A psychoanalytic approach to aesthetics Int J Psych Vol 33
(1981) The work of Hanna Segal: A Kleinian approach to clinical practice NY London
Jason Aronson
Winnicott DW(1971) Transitional Space In Playing and Reality NY Basic Books
Wittgenstein L(1993) Αφορισμοί και εξομολογήσεις Καρδαμίτσας

Παρουσιάστηκε στην Βορειοελλαδική Ψυχαναλυτική Εταιρεία στις 12/12/2015