ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑΣ
ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟ ΕΤΟΣ 2015-2016

Εξπρεσιονισμός, θεραπεία μέσω των εικαστικών τεχνών και η έκφραση του πόνου.

Πτυχιακή Εργασία

του Σταύρου Καστρινάκη

Επιβλέπων Καθηγήτρια
Καλλιόπη Χατήρα

Ρέθυμνο Μάιος 2016

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ
ΤΟ ΚΙΝΗΜΑ ΤΟΥ ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΥ

Εισαγωγή

1.1Η έκφραση στον αντίποδα της εντύπωσης. Σελ.6
1.2Φωβισμός και Εξπρεσιονισμός, δυο παράλληλα κινήματα. Σελ. 8
1.3Διαφοροποιήσεις ανάμεσα στον Φωβισμό και τον Εξπρεσιονισμό. Σελ.10
1.4Φωβισμός και Henri Matisse. Σελ.11
1.5Ανθρώπινη ψυχή & Εξπρεσιονισμός. Σελ.11
1.6Πραγματικότητα, δημιουργία & Εξπρεσιονισμός. Σελ.15
1.7Εικαστικό περιεχόμενο & μορφή. Σελ.17
1.8Ομορφιά και Ασχήμια, στον Εξπρεσιονισμό. Σελ.19
1.9Κοινωνία και Εξπρεσιονισμός. Σελ.19
1.10 Οι ομάδες που απαρτίζουν τον Εξπρεσιονισμό. Σελ.21

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ
ΟΙ ΚΥΡΙΟΤΕΡΟΙ ΕΚΦΡΑΣΤΕΣ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΙΚΟΥ ΚΑΙ ΨΥΧΙΚΟΥ ΠΟΝΟΥ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Εισαγωγή

2.1 Βίνσεντ Βαν Γκογκ. Σελ. 25
2.1.1 Πρώτα χρόνια. Σελ. 26
2.1.2 Η ζωή και το έργο του. Σελ. 27
2.2 Έντβαρτ Μουνκ. Σελ.30
2.2.1 Πρώτα χρόνια. Σελ. 31
2.2.2 Η ζωή κααι το έργο του. Σελ. 33
2.3 Έρνστ Λούντβιχ Κίρχνερ. Σελ.38
2.3.1 Πρώτα χρόνια. Σελ. 38
2.3.2 Η ζωή και το έργο του. Σελ. 38
2.4 Φρίντα Κάλο. Σελ.41
2.4.1 Πρώτα χρόνια. Σελ. 42
2.4.2 Η ζωή και το έργο της. Σελ. 43

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ
ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΘΕΡΑΠΕΙΑ

Εισαγωγή
3.1 Ιστορική αναδρομή και η γέννηση της εικαστικής θεραπείας. Σελ.51
3.1.1 Δημιουργική διαδικασία κατά την διάρκεια της εικαστικής ψυχοθεραπείας. Σελ. 53
3.1.2 Πόνος και εικαστική θεραπεία. Σελ. 54
3.1.3 Μνήμη, πόνος και τραυματικά βιώματα. Σελ. 55
3.2 Εικαστική θεραπεία και εφηβεία. Σελ.57
Εισαγωγή
3.2.1 Τραύμα και παιδική ηλικία. Σελ. 58
3.2.2 Τα στάδια του τραύματος κατά τη διάρκεια της εικαστικής θεραπείας. Σελ.59
3.2.3 Μελέτη περίπτωσης. Σελ.62
3.2.4 Η σημασία της μορφής. Σελ.70

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ
Σελ. 72

ΠΡΟΣΩΠΙΚΗ ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΗ
Σελ.74

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Σελ.77

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

ΤΟ ΚΙΝΗΜΑ ΤΟΥ ΕΞΠΡΕΣΙΟΝΙΣΜΟΥ

Η ενότητα μπορεί να επιτευχθεί μόνο μέσα από τη τέχνη, καθώς η τέχνη είναι η πραγματικότητα που δημιουργείται από τη συνάντηση του ανθρώπου με το κόσμο. Αυτό αποδεικνύεται από την αναγκαιότητα της τέχνης σε κάθε κοινωνικό χώρο, αρχαίο ή μοντέρνο, εγχώριο ή εξωτερικό. Για αυτό άλλωστε ένας πολιτισμός χωρίς τέχνη θα ήταν στερημένος από τη συνείδηση της συνέχειας μεταξύ αντικειμένου και υποκειμένου και κατ' επέκταση από τη θεμελιώδη ενότητα της πραγματικότητας (Argan, 2013).

Εισαγωγή

Υπό το πρίσμα της ψυχολογίας, η ύπαρξη στη ζωή προσδιορίζεται από μια διαρκή και μεταβαλλόμενη κατάσταση βίωσης συναισθημάτων που αποδίδονται σε ψυχικές και φυσιολογικές διεργασίες σε συνάρτηση με τον εκάστοτε χωροχρόνο όπου τοποθετείται ο άνθρωπος (Δαφέρμος, 2002). Μέσα από την ύπαρξη, την αλληλεπίδραση με τον φυσικό κόσμο, την προσέγγιση εννοιών και υλικών στοιχείων, ακόμη και μέσα από τη φθορά και τον ίδιο το θάνατο, ο άνθρωπος αντλεί στοιχεία και ερεθίσματα τα οποία διαμορφώνουν την κοσμοαντίληψη του (Δαφέρμος, 2010). Ο φυσικός κόσμος λοιπόν, βρίσκεται σε μια αέναη διάδραση με τα συναισθήματα επηρεάζοντας και διαμορφώνοντας τον οργανισμό που τα βιώνει και με τη σειρά του, ο εκάστοτε οργανισμός επηρεάζει και δρα προς τον περιβάλλοντα κόσμο του με ανάλογο τρόπο (Δαφέρμος, 2010. James, 1884). Ένας από τους τρόπους μέσω των οποίων μορφοποιείται αυτή η δυναμική σχέση, η διαλογικότητα και αλληλεπίδραση μεταξύ του ατόμου και του φυσικού του κόσμου είναι η εξωτερίκευση των συναισθημάτων του πρώτου μέσα από την έκφραση (Goleman, 2011).

Η έκφραση ως ανθρώπινη κατάσταση μπορεί να λάβει πληθώρα διαστάσεων, τόσο σε επίπεδο λόγου, όσο και σε επίπεδο δράσεων. Δύναται να λάβει μορφές λεκτικές και μη, μέσα από το σώμα και τη δική του γλώσσα-κινησιολογία. Ως έλλογο ον, ο άνθρωπος μπορεί να τοποθετήσει μέσα από το λόγο αυτά που νιώθει την εκάστοτε χρονική στιγμή εφόσον πρόκειται για μια συνειδητή και σαφώς προσδιορισμένη νοητική και συναισθηματική διεργασία (Goleman, 2012). Παράλληλα όμως υπάρχουν συναισθήματα και λειτουργίες των ανθρώπινων οργανισμών που δεν βρίσκονται στο πεδίο της συνείδησης διατηρώντας ωστόσο την επιρροή τους στη διαμόρφωση του ανθρώπινου γίγνεσθαι (Freud, 2000).

Σε μια προσπάθεια προσέγγισης λοιπόν, της μη λεκτικής έκφρασης, θα επιχειρηθεί μια σύνδεση

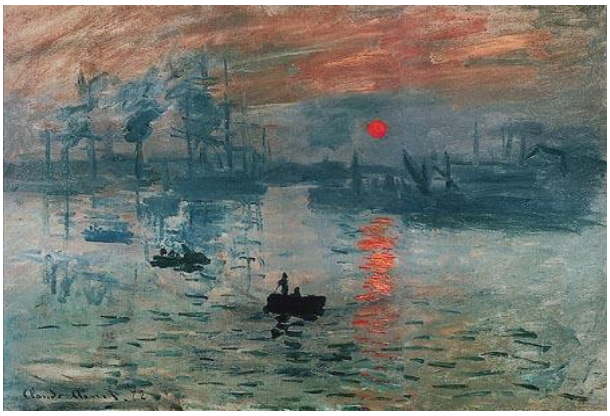
αυτής, με την τέχνη (Simon, 1992). Τοποθετώντας στο προσκήνιο την έννοια της τέχνης, έχουμε πρόσβαση σε μεγάλο εύρος χαρακτηριστικών και συνδέσεων με την ανθρώπινη εμπειρία. Μία από τις προεκτάσεις της τέχνης, αφορά το συνολικό έργο που παράγεται από την ίδια τη φύση και κατ' επέκταση από τους οργανισμούς αυτής με κύριο πρωταγωνιστή τη δημιουργική διαδικασία που προκύπτει από τον ίδιο τον άνθρωπο. Η τέχνη λοιπόν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί αρχικά ως μια μορφή καταστροφής, δημιουργίας και εν τέλει μετουσίωσης των διεργασιών που λαμβάνουν χώρα στον περιβάλλοντα χώρο του ανθρώπου από τον ίδιο τον άνθρωπο (Ρίκου, 2013). Ο αντίκτυπος των εξωτερικών ερεθισμάτων στις εσωτερικές διεργασίες καθορίζει την αντιληπτική αλλά και την συναισθηματική πρόσληψη του κόσμου η οποία τελικά δύναται να βρει διέξοδο μέσα από την τέχνη. Έτσι ο τρόπος που ο άνθρωπος βιώνει την παρουσία του στη ζωή, αποδίδεται, μέσα από την τέχνη σε μια προσπάθεια μεταφοράς του αθέατου στο θεατό. Η τέχνη αυτόματα μετατοπίζεται σε πεδίο έκφρασης και εξωτερίκευσης ακόμη και τον πιο σκοτεινών μορφών του ασυνειδήτου (Jung, 2008).

Από το σύνολο των δημιουργικών εκφράσεων της ανθρώπινης δραστηριότητας που έχουν ως στόχο να αποτυπώσουν την ψυχική κατάσταση, τα συναισθήματα, τις ιδέες, την αίσθηση ή τον οραματισμό του καλλιτέχνη και να προκαλέσουν τις αισθήσεις, διεγείροντας τον νου ή και το συναίσθημα, συν-κινώντας το δέκτη, στην προκειμένη θα γίνει λόγος για την τέχνη της ζωγραφικής. Πιο συγκεκριμένα, θα εξετάσουμε την μορφή που έλαβε αυτή στο καλλιτεχνικό ρεύμα του Εξπρεσιονισμού και σε μικρότερο βαθμό του Φωβισμού, δύο παράλληλων ρευμάτων της ιστορίας της μοντέρνας τέχνης τα οποία τοποθετούνται ιστορικά στις αρχές του 20ου αιώνα και επεκτείνονται έως και τα μέσα αυτού (Gombrich, 2011).

Η συγκεκριμένη επιλογή έγκειται στο γεγονός ότι ο Εξπρεσιονισμός ως κίνημα τοποθέτησε ως βασικότερο πρόσταγμα του την εξωτερίκευση, την έκφραση έντονων συναισθημάτων ή ψυχικών καταστάσεων, εξ ου και το όνομα αυτού expressionism, από τον λατινικό όρο expressio, -onis δηλαδή έκφραση (Long, 1995).

1. 1. Η Έκφραση στον αντίποδα της Εντύπωσης

Σύμφωνα με τον Argan (2013) η έκφραση (γαλλ. expression), στους εικαστικούς κύκλους, παραμένει το αντίθετο της εντύπωσης (γαλλ. impression).

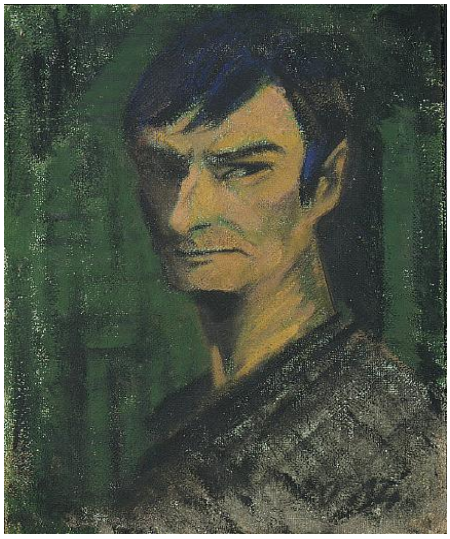


(Impression, Sunrise – Claude Monet, 1872.)

Η εντύπωση είναι μια κίνηση που διαδραματίζεται από έξω προς τα μέσα, ο τρόπος δηλαδή που το υποκείμενο προσλαμβάνει την πραγματικότητα και τη μετατοπίζει στη συνείδηση του.

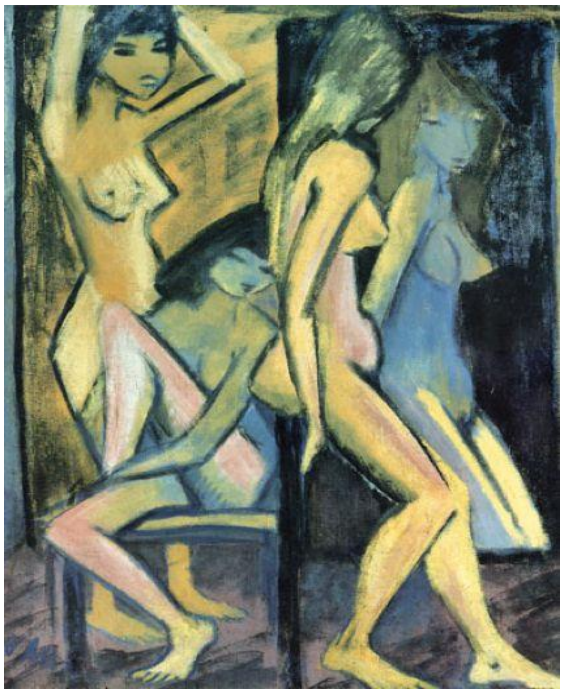
(Bride of the wind – Oskar Kokoschka, 1914.)

Η έκφραση από την άλλη καταλαμβάνει μια αντίθετη κίνηση από το εσωτερικό προς το εξωτερικό, όπου το υποκείμενο αποτυπώνει ή μετουσιώνει τις εσωτερικές διεργασίες σε δημιουργική πράξη (Argan, 2013). Προσλαμβάνοντας την πραγματικότητα, ο Ιμπρεσιονισμός σαν καλλιτεχνικό ρεύμα τοποθετείται μέσα από την αισθητηριακή αποτύπωση ενώ ο Εξπρεσιονισμός, τοποθετεί μια συμπεριφορά βουλητική η οποία δύναται να λάβει μέχρι και επιθετικές διαστάσεις (Furness, 1973). Το εξπρεσιονιστικό υποκείμενο, επιθυμεί να εξερευνήσει αυτό που τοποθετείται ως πραγματικό, και αδιαφορώντας για την πιστή και αντικειμενική αναπαράσταση αυτού που καλείται πραγματικότητα, να αποφανθεί επ'αυτής μέσα από το φιλτράρισμα και την αποδόμηση, μέσα από την υποκειμενοποίηση. Ωστόσο η εξπρεσιονιστική τάση δεν περιορίζεται σε χαρακτηριστικά ναρκισσιστικής έκφρασης αλλά αντιθέτως ενδιαφέρεται για την επικοινωνία τόσο με το κοινωνικό πλαίσιο όσο και με τα εκάστοτε υποκείμενα που τυχαίνουν δέκτες των εικαστικών της δημιουργημάτων (Argan, 2013).



(Self-Portrait – Otto Mueller, 1921.)

Ο εξπρεσιονισμός ως κίνημα, δεν υπεκφεύγει της εποχής του, αντίθετα προσλαμβάνει τον εαυτό του σε συνάρτηση με την εποχή στην οποία λαμβάνει χώρα και τα υποκείμενα της. Βασική επιδίωξη του, γίνεται ο αποκλεισμός μιας πραγματικότητας πέρα των ορίων της ανθρώπινης εμπειρίας. Έτσι, τα υπερβατικά χαρακτηριστικά τα οποία εντάσσονται στα πεδία της διαίσθησης ή του ονείρου, περιορίζονται μέχρι την ολοκληρωτική αποβολή τους. Με αυτό το τρόπο, απορρίπτεται η συμβολιστική τάση, η οποία δεν ενδιαφέρεται για την συλλογική επικοινωνία αλλά αντιθέτως περιορίζει την διάδραση στη γνώση κάποιου κώδικα ή ακόμα πιο συγκεκριμένα κάποιου συμβόλου που κατέχει μια μικρή μειοψηφία μυημένων δεκτών (Argan, 2013. Long, 1995).



(Three girls and a mirror – Otto Mueller, 1921.)

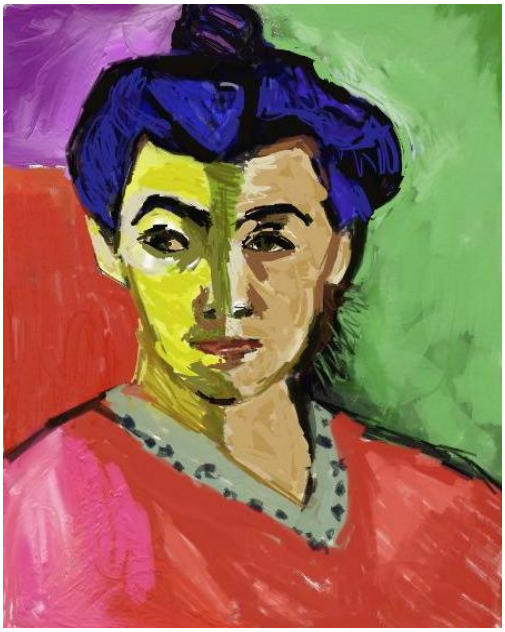
Στον Εξπρεσιονισμό υπάρχει η επιθυμία για πραγμάτωση των αυθεντικά προοδευτικών τάσεων και η διαρκής προσπάθεια για ανατροπή των μέχρι πρότινος καλλιτεχνικών σχημάτων (Argan, 2013). Η επιθυμία αυτή ωστόσο εμπεριέχει το κοινωνικό και ιστορικό συγκείμενο. Η προσπάθεια τοποθέτησης του καλλιτέχνη

ως προς την πραγματικότητα, ενέχει και το στοιχείο του τραύματός του. Φόβος που αφορά στο να μην κατακτηθεί, από την ταραγμένη προπολεμική πραγματικότητα αλλά και ανασφάλεια για την πραγματικότητα που θα ακολουθούσε του πολέμου. Ιστορικά λοιπόν ο λόγος ύπαρξης του εξπρεσιονισμού έγκειται στην δέσμευση του ότι θα αντιμετωπίσει αποφασιστικά, με πλήρη συνείδηση, την ιστορική συγκυρία. Πρόκειται για μία περίοδο με έντονες πολιτικές διαμάχες ηγεμόνευσης, οι οποίες επρόκειτο να οδηγήσουν πολύ σύντομα στον Α΄ παγκόσμιο πόλεμο. Όπως ήταν αναμενόμενο, με την έναρξη του πολέμου, το 1914 τελείωσε η περίοδος της ευμάρειας και της σταθερότητας, και άρχισε μια περίοδος παρατεταμένων αναταραχών και γενικότερων ρήξεων. Η αβεβαιότητα που κατέλαβε τη θέση της ηρεμίας και η επικαιρότητα της βιομηχανικής προόδου άλλαξαν με γοργούς ρυθμούς οριστικά το τοπίο του πολιτισμού. Η ανεξέλεγκτη σκληρότητα και η πρωτοφανής απανθρωπιά του πολέμου που διήρκησε χρονικά αρκετά περισσότερο από την αρχική προοπτική των επτά εβδομάδων σφράγισαν τελεσίδικα την κατάρρευση των ιδανικών του 19ου αιώνα και άφησαν ανεξίτηλο το αποτύπωμά τους στη μαζική ψυχολογία. Το υψηλό ψυχολογικό κόστος όλου αυτού του πολιτικού κοινωνικού και οικονομικού κλυδωνισμού συνέβαλε καθοριστικά στην αναζήτηση αποφόρτισης και αποσυμπίεσης των τραυματικών βιωμάτων. Υπήρχε συσσωρευμένη αγωνία, πόνος, φόβος και επιθυμία για λύτρωση η οποία στου καλλιτεχνικούς κύκλους μετατοπίστηκε στην έκφραση. Έκφραση που στην προκειμένη έλαβε χώρα μακριά από το μεγαλοαστικό ή κυρίαρχο αστικό πλαίσιο και μέσα από τη ριζοσπαστικότητα των προσταγμάτων της, γεννήθηκε ο Εξπρεσιονισμός. Η έκφραση με τα χαρακτηριστικά αυτά, αποτελούσε πλέον αναγκαία συνθήκη (Long, 1995. Mikeli, 1983).

1. 2. Φωβισμός και Εξπρεσιονισμός, δύο παράλληλα κινήματα

Ο εξπρεσιονισμός είναι μια εικαστική έκφραση που εκδηλώνεται σε όλη τη διαδρομή της ιστορίας της τέχνης (Βακαλό 1982). Η θέση αυτή αναφέρεται στο ότι ο εκάστοτε εικαστικός, εκφράζει κατά την εικαστική πράξη τα εσωτερικά του κομμάτια και τον τρόπο που προσλαμβάνει το κόσμο. Κι ενώ στο πέρασμα του χρόνου, η έννοια του Εξπρεσιονισμού χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει διάφορες καταστάσεις, ο τρόπος με τον οποίο θα γίνει χρήση αυτής στην εν λόγω βιβλιογραφική ανασκόπηση, αφορά στον Γερμανικό Εξπρεσιονισμό και πιο συγκεκριμένα στο εικαστικό εκείνο ρεύμα που αναπτύχθηκε στην Γερμανία και την Αυστρία στις αρχές του εικοστού αιώνα καθώς και στους καλλιτέχνες που συνέβαλαν στην ανάδειξη και δημιουργία αυτού του ρεύματος (Bassie, 2005). Θα εξεταστεί λοιπόν η εγκαθίδρυση του εξπρεσιονισμού ως συγκεκριμένο ρεύμα που τοποθετείται χρονικά στο γίγνεσθαι της ιστορίας της τέχνης (Βακαλό, 1982). Παράλληλα θα γίνει λόγος για τον Φωβισμό, ένα κίνημα της ιστορίας της τέχνης που αναπτύχθηκε στη Γαλλία, την ίδια περίοδο με τον Γερμανικό Εξπρεσιονισμό. Η αποτύπωση της έκφρασης στον Φωβισμό είχε κοινή συνιστώσα με αυτή του Εξπρεσιονισμού. Ακόμη κι από την προέλευση του ονόματος του, αντιλαμβανόμαστε την αναγκαιότητα και την αγριότητα με την οποία επιθυμούσε το κίνημα να εναποθέσει τον συναισθηματικό εσωτερικό αναβρασμό. Η έννοια Φωβισμός, προέρχεται από τη γαλλική λέξη fauve της οποίας η μετάφραση στα Ελληνικά είναι

άγριο θηρίο και δεν έχει σχέση με την έννοια του φόβου (Debray, 2014).



(Green Stripe / Portrait of Madame Matisse – Henri Matisse, 1905.)

Με την έναρξη του εικοστού αιώνα, δυο τάσεις της ζωγραφικής κάνουν την εμφάνιση τους σχεδόν ταυτόχρονα, ο Φωβισμός και ο Εξπρεσιονισμός (Debray, 2014). Τα δύο αυτά ρεύματα, παρότι αναπτύχθηκαν σε διαφορετικές περιοχές, ο Φωβισμός στο Γαλλικό έδαφος ενώ ο Εξπρεσιονισμός στο Γερμανικό, έχουν ίδια αφετηρία, ακολουθούν παράλληλη πορεία καθώς και η κατεύθυνση που διανύουν στο χρόνο είναι επίσης κοινή. Με την εμφάνιση αυτών των δύο ρευμάτων συντελείται στην εικαστική πράξη η νίκη του χρώματος επί της φόρμας, η επικράτηση του ενστίκτου έναντι της λογικής, η κυριαρχία του υποκειμενικού στο αντικειμενικό και σαφώς η επικράτηση της έκφρασης στην εντύπωση (Χρήστου, 1994).

Πρόδρομοι των δύο κινημάτων μπορούν να θεωρηθούν διάφοροι καλλιτέχνες του δέκατου ένατου και του εικοστού αιώνα οι οποίοι στην προσπάθεια τους να επικοινωνήσουν μέσα από την τέχνη και να εκφράσουν τον εαυτό τους συνέβαλλαν στην αλλαγή των στόχων της τέχνης. Έτσι ο Van Gogh, ο Esnor, ο Hodler και ο Munch θεωρούνται οι πατέρες του Εξπρεσιονισμού, ενώ την ίδια θέση για τον Φωβισμό καταλαμβάνουν ο Gaugin, ο Nabis, ο Seurat και ο Sezanne (Χρήστου, 1994).

Στόχος που επετεύχθη και των δυο ρευμάτων ήταν το ξεπέρασμα του ιμπρεσιονισμού και η άρνηση του ιδεαλισμού, κάτι που οδήγησε τους καλλιτέχνες της τάσης αυτής να μετατρέψουν την ζωγραφική επιφάνεια σε χώρο εναπόθεσης και αποκάλυψης της ανθρώπινης ψυχής, άμεσα, σε όλη της την πηγαιότητα, την αμεσότητα και την αλήθεια (Χρήστου,1994).

Η τοποθέτηση των δυο ρευμάτων στο χρόνο γίνεται το 1905 όπου και παρουσιάζονται σαν οργανωμένες ομάδες. Από την άλλη η διάλυση τους πραγματοποιείται λίγο πριν την εκκίνηση του πρώτου παγκοσμίου πολέμου, το 1913. Στο σημείο αυτό είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι με την

διάλυση των οργανωμένων ομάδων που διαμόρφωσαν αυτά τα δυο ρεύματα, δεν διακόπηκε η προσωπική πορεία των καλλιτεχνών, αντιθέτως οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες καθόρισαν τη ζωή τους, δίνοντας πλούσια ερεθίσματα για τη συνέχεια της δημιουργίας και της έκφρασης τους (Χρήστου,1994).

1. 3. Διαφοροποιήσεις ανάμεσα στον Φωβισμό και τον Εξπρεσιονισμό

Στην ευρωπαϊκή τέχνη, ο εξπρεσιονισμός βρίσκει χώρο ανάπτυξης στις χώρες του βορρά με χαρακτηριστική ανάπτυξη αυτού στο Γερμανικό έδαφος κάτι που εν τέλει συντελεί και στη διάκριση του από το Φωβισμό. Η έκφραση του στις χώρες αυτές, με το κλίμα να καταλαμβάνει εξέχοντα ρόλο στη διαμόρφωση της ψυχοσύνθεσης, καθόρισε τόσο την γέννηση αυτού όσο και τις μετέπειτα διαμορφώσεις του (Βακαλό, 1982).

Οι επιρροές του ψυχρού κλίματος απομονώνουν τον άνθρωπο από το περιβάλλον του, αναπτύσσουν τα ενδοστρεφή στοιχεία του καθώς επίσης καθιστούν το άτομο ασυμφιλίωτο με την πραγματικότητα (Βακαλό, 1982). Τόσο με βάση το κλίμα, όσο και με βάση τα χαρακτηριστικά του Γαλλικού και Γερμανικού πνεύματος, θα αναφερθούμε εν συντομία στις βασικές διαφοροποιήσεις των δυο ρευμάτων.

Ο Φωβισμός διατήρησε αρκετά από τα κλασικά στοιχεία της εποχής του, ενώ ο Εξπρεσιονισμός ενσωμάτωσε περισσότερα από τα χαρακτηριστικά του ρομαντισμού. Στον Φωβισμό υπήρξε περισσότερη πειθαρχία και οριοθέτηση, ενώ στον Εξπρεσιονισμό εκτονώθηκε σημαντικό κομμάτι βίας, καθιστώντας το κίνημα ευθύ και άμεσο. Ο Φωβισμός, επικεντρώθηκε περισσότερο στη διατήρηση της γαλλικής καλλιτεχνικής παράδοσης μέσα από την αρμονική διατύπωση και την λυρική έκφραση. Οικειοποιήθηκε δηλαδή αρκετά στοιχεία της προϋπάρχουσας φόρμας, συνδυάζοντας εκφραστικότητα και δημιουργικότητα, αναπαριστώντας ακόμη και τα μέχρι πρότινος γνωστά θέματα. Ο Εξπρεσιονισμός από την άλλη, παρουσίασε ευρέως την επικράτηση του ενστίκτου, του ασυνειδήτου μέσα από ένα σχεδόν βάρβαρο χρωματικό πάθος. Κατάφερε δηλαδή να συνδυάσει τις νέες εικαστικές τάσεις με μια οξύτερη κριτική της παράδοσης, κάνοντας όλη τη ζωγραφική επιφάνεια διαμαρτυρία και το χρώμα μια κινούμενη έκρηξη (Χρήστου,1994).

Στη συνέχεια, μέσα από τη συγκέντρωση και την ισορροπία που παρουσίασε ο Φωβισμός, γίνεται ακόμη εντονότερη η διάκριση του από τον Εξπρεσιονισμό, ο οποίος παρέθεσε ευρέως τη διασπορά και την ένταση, τα δραματικά στοιχεία και την παραμόρφωση. Τέλος, οι μεγαλύτερες αξίες του Φωβισμού συμπεριλαμβάνουν τα καθαρά χρώματα, τους ξεκάθαρους συνδυασμούς, τις συμφωνίες των τόνων καθώς και τις διακοσμητικές προθέσεις. Οι αντίστοιχες αξίες του Εξπρεσιονισμού από την άλλη, συνίστανται στην τραχύτητα των χρωμάτων, στη σκληρότητα των γραμμικών παραμορφώσεων, στην προτίμηση γωνιωδών θεμάτων και στην αρκετά δραματική σύνθεση (Χρήστου, 1994).

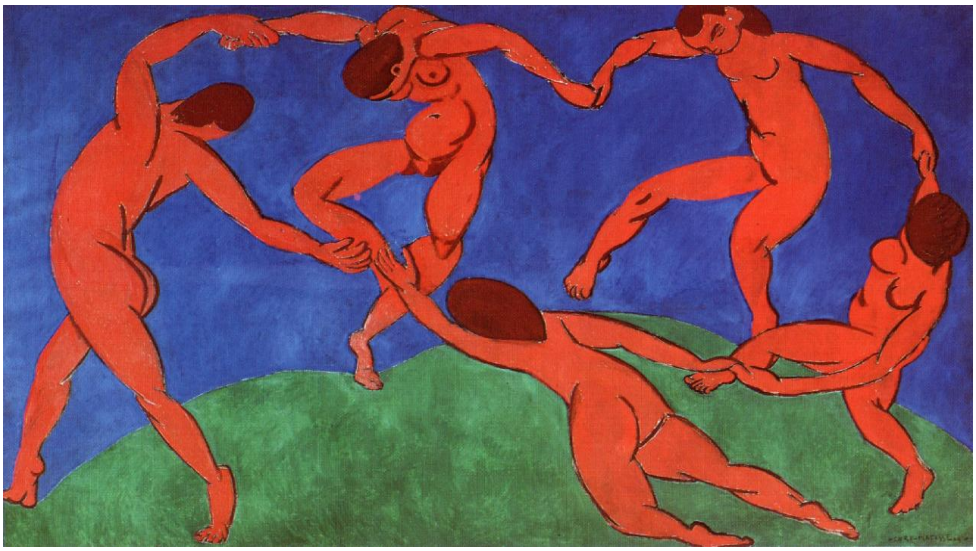
1. 4. Φωβισμός και Henri Matisse

Ολοκληρώνοντας με το κίνημα του Φωβισμού, θα επιχειρήσουμε μια σύντομη αναφορά σε έναν από τους βασικότερους εκπροσώπους του, τον Henri Matisse (1869 – 1954). Πρόκειται για έναν καλλιτέχνη που κατόρθωσε σχετικά αργά να διαμορφώσει το δικό του προσωπικό στιλ, ενώ στην πορεία στάθηκε αρκετά καθοριστικός για το κίνημα αυτό.

Βασικότερα των χαρακτηριστικών του, αποτελούν η εκπληκτική χρωματική ευαισθησία, η εξαιρετική σχεδιαστική ικανότητα και τα επίπεδα της φαντασίας του ως προς την αναπαράσταση και δημιουργία μορφών (Ο Matisse και οι Φωβιστές, 1992).

Για τον Henri Matisse, η εικαστική δημιουργία αποτέλεσε εναπόθεση βαθύτερων, εσωτερικών καταστάσεων καθώς χαρακτηριστικά αναφέρει:

«Η ζωγραφική επιφάνεια πρέπει να γίνεται με τα μορφοπλαστικά της στοιχεία, υποβολή της ζωής, τα χρώματα και η σύνθεση να εκφράζουν με αμεσότητα και γνησιότητα όχι το θέμα ή τα αντικείμενα, αλλά το βίωμα του καλλιτέχνη απ' αυτά και την αλήθεια του από αυτό» (Χρήστου,1994).



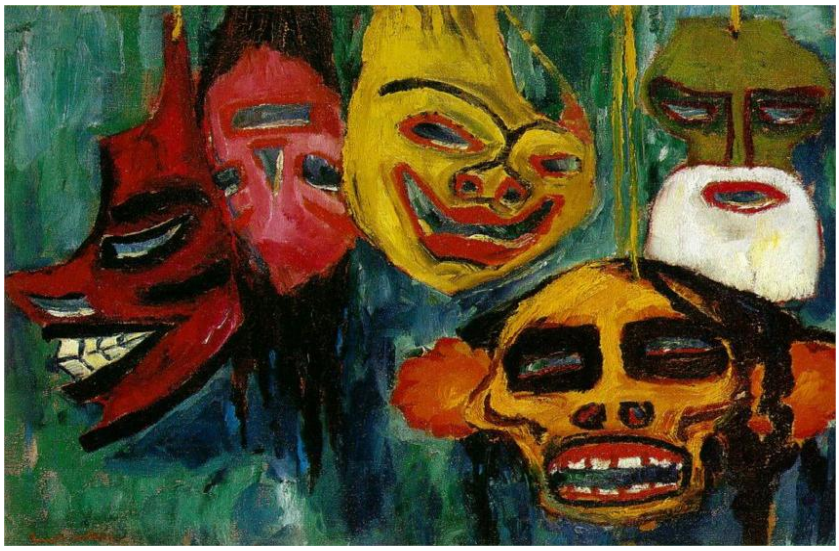
(Dance – Henri Matisse, 1909.)

Μέσα από αυτή του τη θέση, παρέθεσε την δική του επιθυμία για αναπαράσταση και εκτόνωση των βιωμάτων του καθώς και την απελευθέρωση που επιδίωκε ως προς την έκφραση και τον ευρύτερο οραματισμό. Τέλος, μέσα από την ανεξάρτητη σύνθεση, την ένταση και τη δραστηριοποίηση των χρωμάτων, την άρνηση του πραγματικού χώρου και την σχηματοποίηση των μορφών κατάφερε τόσο ο ίδιος όσο και οι υπόλοιποι Φωβιστές να διανοίξουν το πεδίο ως προς την παρουσίαση των εσωτερικών τους συγκινήσεων και των ψυχικών τους δονήσεων (Essers, 2005).

1. 5. Ανθρώπινη ψυχή & Εξπρεσιονισμός

Ο Εξπρεσιονισμός, στην βάση της δημιουργίας του, αποτελεί ένα κίνημα με άμεσο στόχο την

ανανέωση των μέχρι πρότινος εικαστικών δραστηριοτήτων (Χρήστου,1994). Επιζητά δηλαδή άμεσα και ρητά την επικράτηση του ψυχισμού, του συναισθήματος και της εσωτερικής έκφρασης, με στόχο την λύτρωση, το ξεπέρασμα της ακινησίας των εικαστικών τεκταινόμενων του παρελθόντος και την κάθαρση του ίδιου του καλλιτέχνη. Το ενδιαφέρον των εξπρεσιονιστών, σε αντίθεση με τα υπόλοιπα ρεύματα που είχαν αναπτυχθεί μέχρι πρότινος και τους εκπροσώπους τους, έχει στραφεί πλέον σε μια νέα πιο ουσιαστική και πιο γόνιμη ερμηνεία του κόσμου καθότι επιζητούν να καταλάβουν καλύτερα την ανθρώπινη ψυχή (Χρήστου, 1994). Στην προσπάθεια τους αυτή, μελετούν σε βάθος την αρχαϊκή τέχνη και ευρύτερα την τέχνη των προγόνων τους και παράλληλα προσφεύγουν στη μελέτη διάφορων άλλων μορφών τέχνης. Ανάμεσα στους δημιουργούς που ελκύουν το ενδιαφέρον τους βρίσκονται άνθρωποι με ψυχικές νόσους, τα μικρά παιδιά και η πλαστική τέχνη των μαύρων. Μελετούν μάσκες που καταφθάνουν την ίδια περίοδο από την Αφρική και τα τυχόν συναισθήματα που αυτές εκφράζουν και εμβαθύνουν σε αυτής της μορφής την έκφραση. Με αυτό το τρόπο οδηγούνται στην απλοποίηση της ζωγραφικής, στην αποστροφή της διανοητικότητας καθώς και αυτού που έχει εγκαθιδρυθεί ως λογικό (Χρήστου, 1994).



(Masks – Emil Nolde, 1911.)

Στη Γερμανία, όπου ολοκληρώνεται ο εξπρεσιονισμός τον εικοστό αιώνα, η παρουσίαση του γίνεται μέσα από την έκρηξη, μέσα από την εξέγερση της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας, ενάντια σε όλες εκείνες τις κατακτήσεις της ακαδημαϊκής ζωγραφικής παράδοσης. Μια άρνηση του καθιερωμένου με στόχο την αναζήτηση του απόλυτου (Χρήστου, 1994). Στην πορεία του εξπρεσιονισμού, υπάρχει η περιφρόνηση αυτού που θεωρείται αντικειμενικό ως προς την αντιληπτική πραγματικότητα και γίνεται επιθυμία η ζωγραφική επιφάνεια να μεταφέρει στον θεατή την υποκειμενική πραγματικότητα του εκάστοτε καλλιτέχνη (Χρήστου,1994). Για να επιτύχει ο εξπρεσιονισμός αυτές τις ποιότητες, απωθεί αυτό που θεωρείται πραγματικό, παραμορφώνοντας το. Επιχειρεί να αντιστρέψει τους δομημένους συνθετικούς τύπους, τη γραμμικότητα και τα χρωματικά

χαρακτηριστικά. Είναι η απόπειρα του εξπρεσιονισμού να καθιερώσει ένα δίαυλο επικοινωνίας με τους εξωτερικούς παράγοντες, με το ευρύτερο περιβάλλον, παραθέτοντας αυτήν την πηγαία εσωτερικότητα.

(Self-Portrait with orange cloak – Egon Schiele, 1913)

Ο Kirchner (1880 – 1938), ένας από τους βασικότερους Γερμανούς εξπρεσιονιστές ζωγράφους, ιδρυτής της ομάδας καλλιτεχνών "Η Γέφυρα", κάνοντας λόγο για τον υποκειμενικό τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνει τη φύση και τα βιώματα του, χαρακτηριστικά αναφέρει:

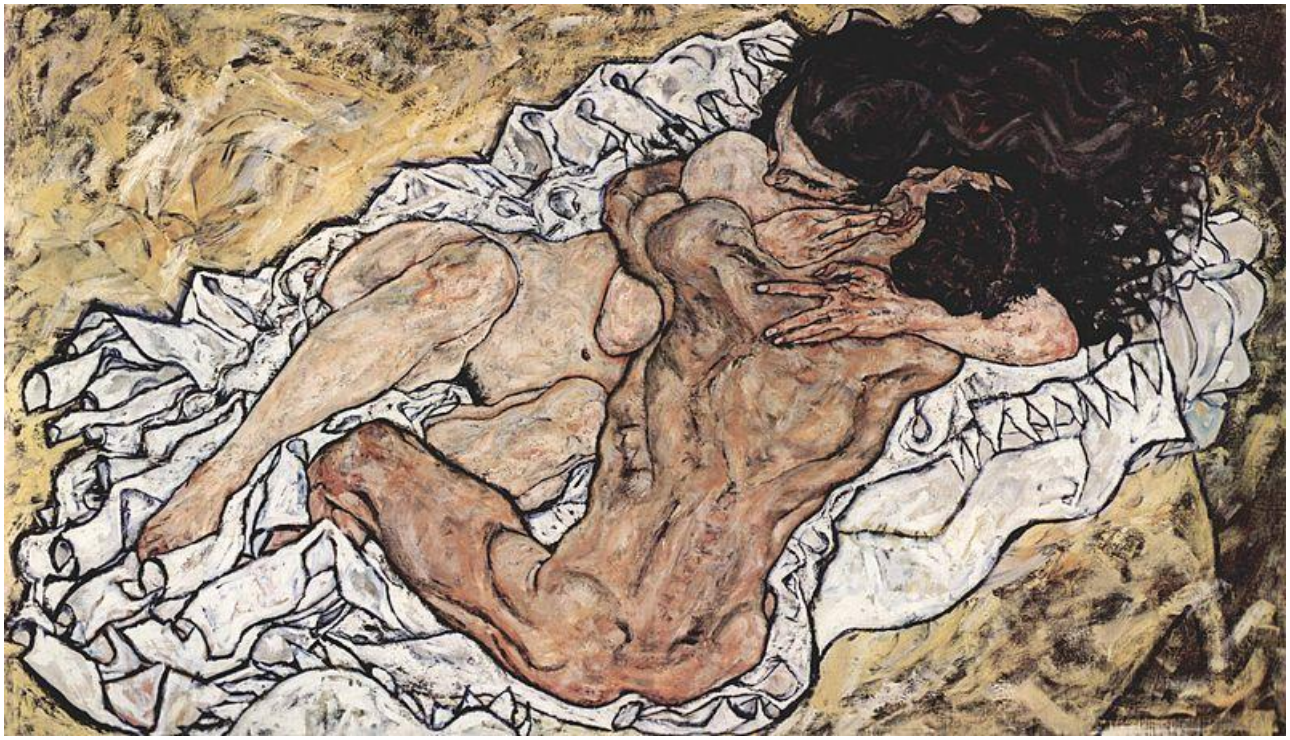
«Κάθε εικόνα που δημιουργώ έχει τη καταγωγή της σ' ένα βίωμα της φύσης» (Χρήστου,1994).

Οι καλλιτέχνες πλέον χρησιμοποιούν το εξωτερικό περιβάλλον για να επικοινωνήσουν μέσα από τη μεταφορά στη ζωγραφική επιφάνεια το προσωπικό τους δράμα, να παρουσιάσουν κάθε λογής εσωτερική συγκίνηση και να δώσουν μορφή στην έμπνευση που πηγάζει από τη φαντασία τους. Μορφικές παραμορφώσεις, χρήση του χρώματος με αστείρευτο πάθος, οξύτητα στις γραμμικές αποτυπώσεις, συνθετικές τομές και περιφρόνηση της προοπτικής παίζουν τον πρωταρχικό ρόλο στα εξπρεσιονιστικά έργα.

(Self-Portrait with Erna – Ernst Ludwig Kirchner, 1933.)

«Η εσωτερική σύγκρουση αδυνατεί να περιοριστεί στα στενά λογικά πλαίσια, τα οράματα δεν μπορούν να μεταφερθούν σε γνωστούς μορφικούς τύπους, η ανάγκη του απόλυτου και οι δονήσεις της ψυχής απαιτούν νέα γλώσσα» (Χρήστου, 1994).

Σύμφωνα με τον Bassie (2005), ο Εξπρεσιονισμός ως εικαστική έκφραση συμπεριλαμβάνει την απελευθέρωση του σώματος και την ανασκαφή της ψυχής σε μια προσπάθεια εξωτερίκευσης και προσέγγισης των ψυχικών λειτουργιών.



(The Embrace – Egon Schiele, 1917.)

Μια σημαντική πτυχή του Εξπρεσιονισμού, αφορά στην στάση των δημιουργών του, οι οποίοι τοποθετούσαν την πραγμάτωση της εν λόγω τέχνης σε μια εντελώς καινούργια κατάσταση στη σφαίρα της εμπειρίας. Η Εξπρεσιονιστική τέχνη μπόρεσε να διαδραματίσει και να αναπαραστήσει

εικαστικά και τεχνικά με καινοτόμο τρόπο το σώμα και την ψυχή ακόμα και στο πρωταρχικό στάδιο των έργων των Egon Schiele (1890 – 1918) και Oskar Kokoschka (1886 – 1980) (Bassie, 2005).

Οι εξπρεσιονιστές επιχείρησαν με εικαστικό τρόπο να φωτίσουν τις πιο μύχιες πτυχές της ψυχής τους, τον εσωτερικό τους κόσμο, με στόχο να οδηγηθούν σε μια μορφή επικοινωνίας, αναζητώντας μια βαθιά, υποκειμενική και ηχηρή σύνδεση με τον θεατή (Bassie, 2005). Ο Oskar Kokoschka, περιέγραψε αυτή την κατάσταση, ως παράθεση και αναπαράσταση μορφής των εσωτερικών του διεργασιών, σε μια προσπάθεια διαμεσολάβησης και μετάδοσης των μηνυμάτων του. Μια διαδικασία αλληλεπίδρασης δηλαδή, ανάμεσα σε εκείνον και στον εκάστοτε άνθρωπο.

«Όπως ακριβώς συμβαίνει στην αγάπη, όπου για να πραγματωθεί δύο άτομα είναι απαραίτητα». Για τον Oskar Kokoscha ο εξπρεσιονισμός δεν ζει σε ένα γυάλινο πύργο, απομακρυσμένος και απομονωμένος αλλά στοχεύει στην αλληλεπίδραση με τον παρατηρητή και στο ξύπνημα αυτού (Bassie, 2005).

Ο Εξπρεσιονισμός, επιχείρησε να ξεπεράσει τις ηθικές συμβάσεις, που είχαν εγκαθιδρυθεί μέχρι και το τέλος του δεκάτου ενάτου αιώνα, ως προς την σκέψη, την ομιλία και τη συμπεριφορά. Έτσι, στους κύκλους του, πολλοί συγγραφείς και καλλιτέχνες ανέπτυξαν τρόπους και μέσα εξωτερίκευσης, μέσα από την ελεύθερη έκφραση, ασυνείδητων, ενστικτωδών και αυθεντικών κομματιών τους. Επιτεύχθηκε δηλαδή μια άμεση και πυρηνική προσέγγιση της ψυχής και των ευρύτερων διεργασιών της (Bassie, 2005).

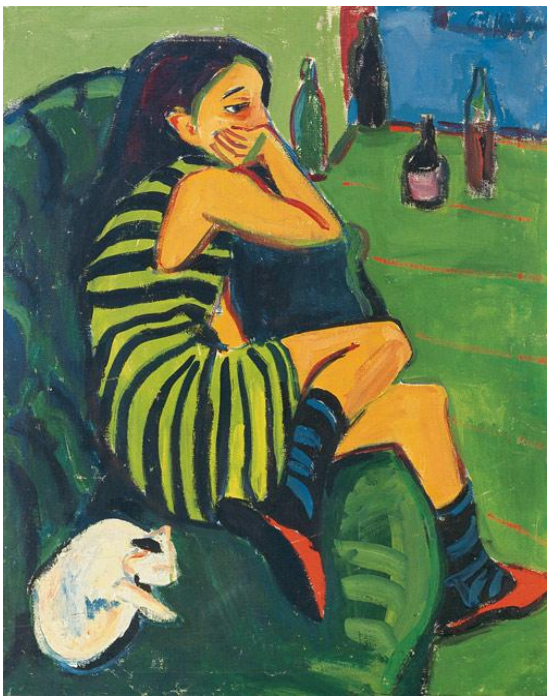
Με τον εξπρεσιονισμό στην πραγματικότητα έχουμε, μια αποφασιστική και ουσιαστική επιστροφή, στον άνθρωπο και στη μοίρα αυτού, στα ψυχικά του βιώματα και στην ανάγκη να εκφραστούν ακόμα και οι δονήσεις του κοινωνικού σώματος. Η έκφραση πλέον μετατοπίζεται στην πανανθρώπινη απήχηση, στο οικουμενικό άκουσμα, στην ταύτιση και τη σύνδεση μέσω αυτής του κοινωνικού συνόλου και κατ' επέκταση των ανθρώπων που το απαρτίζουν (Argan, 2014). Υπάρχει λοιπόν μια κοινωνικοπολιτική τοποθέτηση του εξπρεσιονισμού μέσα από την ίδια τη δημιουργία.

1. 6. Πραγματικότητα, δημιουργία & Εξπρεσιονισμός

Στο κίνημα του εξπρεσιονισμού, μέσα από την άρνηση της αντικειμενικής πραγματικότητας και την μετέπειτα επικέντρωση στην υποκειμενική πραγματικότητα η οποία συντελείται κατά τη δημιουργία, τοποθετείται η μηδενική βάση από την οποία καλείται να ξεκινήσει ο εξπρεσιονιστής δημιουργός (Argan, 2014).

Η εμπειρία του κόσμου την οποία έχει ο καλλιτέχνης, σε ένα πρώτο επίπεδο δεν διαφέρει από εκείνη οποιουδήποτε άλλου. Για αυτόν ακριβώς το λόγο η έκφραση καταλαμβάνει εμφανώς πρωτόλεια χαρακτηριστικά τα οποία δύνανται να σταθούν ως πρωταρχικό σημείο σύνδεσης με τον εκάστοτε άνθρωπο αποδέκτη του εξπρεσιονιστικού δημιουργήματος (Argan, 2014). Η ύλη στην

οποία βασίζει την πράξη του ο καλλιτέχνης έχει άμεση σχέση με το χωροχρόνο και τις αναπαραστάσεις αυτού. Στην προκειμένη, η απλότητα της καθημερινής ζωής καταλαμβάνει τον εξπρεσιονιστικό εικαστικό χώρο με στόχο να κοινοποιήσει τα κοινά στοιχεία που βιώνει ο εξπρεσιονιστής δημιουργός με τον εκάστοτε άνθρωπο. Η ζωή στους δρόμους, στα καφενεία, στους διάφορους εσωτερικούς χώρους, εμπεριέχονται στα εξπρεσιονιστικά δημιουργήματα, αποτυπώνοντας πότε ένα μοναχικό υποκείμενο, πότε την διάχυτη πολυκοσμία. Το ενδιαφέρον όμως στοιχείο παραμένει, το ότι παρά το απλό θέμα που επιλέγεται στην πλειονότητα των εξπρεσιονιστικών δημιουργημάτων, η αποτύπωση συχνά μοιάζει να είναι τραχιά, άκαμπτη, σκληρή και απόλυτη, σάμπως ο καλλιτέχνης να μην είχε ποτέ, πριν από τη στιγμή που εκτελεί το εικαστικό δημιούργημα, σχεδιάσει ή ζωγραφίσει (Argan, 2014). Πιο συγκεκριμένα, κατά τους εξπρεσιονιστές, για να είναι δημιουργία του πραγματικού, η τέχνη, πρέπει να αφήσει κατά μέρος όλα όσα προϋπάρχουν της πράξης του καλλιτέχνη και να ξαναρχίσει από το τίποτα.



(Artiste/Marcella – Ernst Ludwig Kirchner, 1910.)

Με αυτό το τρόπο απορρίπτεται η οργάνωση, περιορίζεται ο εντυπωσιασμός και ο στόχος μετατοπίζεται στην εξωτερίκευση, στην κούραση, στην έκφραση οποιουδήποτε συναισθήματος. Τα συναισθήματα γίνονται πλέον τα χρώματα με τα οποία ο δημιουργός τοποθετείται, χωρίς αποχρώσεις, χρώματα καθαρά που εμπεριέχουν την ίδια πηγαία συναισθηματική ένταση (Argan, 2014). Παράλληλα, μέσα από αυτή τη πρωταρχική έκφραση, επιδιώκεται ακριβώς μια έρευνα για τον εντοπισμό του πού η καλλιτεχνική πράξη γεννάται. Ο καλλιτέχνης πλέον εκφράζει πέρα από τα δικά του συναισθήματα, τα συναισθήματα του τόπου, του χώρου και του ευρύτερου συνόλου που τον περιβάλει. Η πράξη του αυτή, είναι η ίδια η αναζήτηση της τέχνης, η οποία μετατοπίζεται στη δημιουργία. Τα συναισθήματα πλέον δεν παραμένουν στο απυρόβλητο, είναι ορατά και

προσβάσιμα για όποιον επιθυμεί να τα προσεγγίσει (Χρήστου, 1994).

1. 7. Εικαστικό περιεχόμενο & μορφή

Σημαντικό επίσης προσεγγίζοντας την εξπρεσιονιστική τέχνη, είναι να τονιστεί η έμφαση που δίνει αυτή, στις ανθρώπινες μορφές κατά την εικαστική πράξη. Όταν δηλαδή το εικαστικό θέμα που επιλέγει να παραθέσει ένας εξπρεσιονιστής ζωγράφος, εμπεριέχει το ανθρώπινο στοιχείο, οι απεικονίσεις αυτού γίνονται με υπερτονισμένα χαρακτηριστικά. Αντίθετα, όταν πρόκειται για απεικόνιση των ζώων, η χρήση των μορφών τους, δεν είναι ανάλογη (Βακαλό, 1982).

Σύμφωνα λοιπόν με τη Βακαλό (1982), οι εξπρεσιονιστικές δημιουργίες επικεντρώθηκαν κατά κάποιο τρόπο περισσότερο στα ανθρώπινα χαρακτηριστικά και στην ανάδειξη αυτών, για να διαφοροποιηθούν από την υπερρεαλιστική χρήση των μορφών των ζώων. Η επιλογή αυτή έγκειται στην επιθυμία αποφυγής συσχετισμού των ζώων με ένα φαντασιακό μη ρεαλιστικό στοιχείο.

Πιο συγκεκριμένα, κατά την έκφραση της εικαστικής πράξης στον εξπρεσιονισμό, λαμβάνει χώρα ο υπερτονισμός των ρεαλιστικών ανθρώπινων χαρακτηριστικών για να δοθεί έμφαση και περιεχόμενο σε αυτήν ακριβώς τη ρεαλιστική έκφραση. Η ανθρώπινη δηλαδή έκφραση, που διαδραματίζεται στο καθημερινό πεδίο, προσεγγίζεται πλέον μέσα από την εικαστική παραμόρφωση (Βακαλό, 1982). Επιπρόσθετα η εικαστική αυτή χρήση των ανθρώπινων χαρακτηριστικών, γίνεται με τέτοιο τρόπο ώστε να φωτιστεί ακόμα και η ασχήμια αυτών των χαρακτηριστικών ή η ανομοιομορφία τους. Το συναίσθημα από μόνο του, ακόμα και στις ρεαλιστικές του ποιότητες εξωτερίκευσης, αλλοιώνει τα χαρακτηριστικά του προσώπου, δίνοντας με αυτό το τρόπο πνοή. Σε επίπεδο εικαστικής τεχνικής, με αυτό το τρόπο κατάφεραν να δώσουν, μορφή στην ένταση, οξύτητα στο συναίσθημα, εικόνα στο πόνο και να τοποθετήσουν την ολοκληρωτική απουσία ενδιαφέροντος τους προς το ωραίο. Η ομορφιά, η ωραιοποίηση ή η συνοχή των χαρακτηριστικών μπαίνει στο περιθώριο και η έκφραση καταλαμβάνει το σύνολο του καμβά ανεξαρτήτως αισθητικών κριτηρίων της εποχής εκείνης.

(Young Girl – Erich Heckel, 1913.)

Η Βακαλό (1982) σχετικά με αυτή την εικαστική επιλογή αναφέρει:

«Λειτουργεί σαν τρόπος αποφόρτισης απωθημένων καταστάσεων και στοιχείων που έχουν συσσωρευτεί η καταπιεστεί από ένα σύστημα κοινωνικής ζωής».

Στη συνέχεια, τα αποδιδόμενα χαρακτηριστικά που τοποθετούνται σε έναν εξπρεσιονιστικό πίνακα, εμπεριέχουν κάποια κρίση, μια ηθική ή συναισθηματική στάση η οποία σχετίζεται άμεσα με το αντικείμενο για το οποίο ο καλλιτέχνης εκφράζεται. Μέσα από την κρίση, την συναισθηματική αυτή αποφόρτιση, προκύπτει η παραμόρφωση, η διαστρέβλωση, ακόμη και η αλλοίωση του πρωταρχικού αντικειμένου (Argan, 2014).

Σύμφωνα με τον Argan (2014) η εξπρεσιονιστική παραμόρφωση φτάνει ακόμη και τα όρια της ύβρεως με μια έντονη επιθετικότητα. Η διαστρέβλωση όμως αυτή, δεν έχει να κάνει με την οπτική πρόσληψη των τεκταινόμενων από το δημιουργό, αντιθέτως καθορίζεται από συγκεκριμένους υποκειμενικούς και αντικειμενικούς συντελεστές. Οι υποκειμενικοί συντελεστές προκύπτουν από την βιωμένη πραγματικότητα του δημιουργού και την σκοπιμότητα που εμπεριέχει το έργο του ενώ οι αντικειμενικοί, επιδιώκουν να προσδιορίσουν την ύλη, να την εξερευνήσουν και να την επεξεργαστούν. Η ανθρώπινη εργασία μπαίνει στο επίκεντρο της προσοχής μέσα από τη προσέγγιση της ύλης, η δημιουργικότητα εξερευνάται και τα υλικά δεν έχουν αυθύπαρκτη σημασία αλλά προσλαμβάνουν τη σημασία που τους προσδίδει ο δημιουργός. Ένας γλύπτης για παράδειγμα παίρνει έναν κορμό δέντρου και λαξεύοντας τον, προσδίδει σε αυτόν την μορφή που επιθυμεί, τα νοήματα που ο ίδιος βρίσκει, ανακαλύπτοντας μέσα από την την έκφραση ένα νέο εικαστικό δημιούργημα (Argan, 2014). Αντίστοιχα ένας ζωγράφος, αποδίδοντας με καθαρό κόκκινο το πόνο που βιώνει, απελευθερώνει το ίδιο του το εκφραστικό μέσο και το μετουσιώνει σε συναίσθημα.

Παράλληλα με αυτήν την απελευθέρωση μορφής και χρώματος, συντελέστηκε , η ευρύτερη απελευθέρωση της έκφρασης, η άρνηση δηλαδή της υποταγής σε μια γενική αρχή η μια προκαθορισμένη θεωρία (Χρήστου, 1994). Μέσα από αυτή την άρνηση υποταγής τόσο στο

προγενέστερο ρεύμα του Ιμπρεσιονισμού όσο και σε ευρύτερες εικαστικές διεργασίες, δημιουργήθηκαν οι νέες αξίες του Εξπρεσιονισμού με επίκεντρο την έκφραση και την εξωτερίκευση του συναισθήματος (Χρήστου, 1994).

1. 8. Ομορφιά και Ασχήμια, στον Εξπρεσιονισμό

Υπάρχει μια διαρκής διαμάχη η οποία διαπερνά το κίνημα του Εξπρεσιονισμού, μια εσωτερική σύγκρουση, η οποία αποδίδεται και εικαστικά μέσω της παραμόρφωσης. Οι Εξπρεσιονιστές βιώνουν τις συγκρούσεις και τις αναπαράγουν μέσα από το έργο τους καθότι με αυτό τον τρόπο μετουσιώνουν την ίδια την υπαρξιακή κρίση του ανθρώπου. Τα διλήμματα, τα δίπολα, οι αντιφάσεις, δεν περιορίζονται στο αθέατο, αλλά αντιθέτως εκτίθενται σε όλο το εύρος του εξπρεσιονιστικού έργου. Στο πνεύμα των αντιφάσεων λοιπόν τοποθετείται και το δίπολο της ομορφιάς και της ασχήμιας.

«Η εξπρεσιονιστική παραμόρφωση δεν είναι καρικατούρα της πραγματικότητας: είναι η ομορφιά, που, περνώντας από τη διάσταση του ιδεώδους στη διάσταση του πραγματικού, αντιστρέφει τη σημασία της, γίνεται ασχήμια, αλλά πάντοτε διατηρώντας το πρόσημο επιλογής της» (Argan, 2014).

Η στόχευση που επικρατεί στην προκειμένη ενέχει την υπερτόνιση της ασχήμιας, ώστε να επιτευχθεί η μεταφορά σε αυτό που είναι όμορφο. Σε αυτό των αγώνα μόνο μέσα από την δημιουργία και την φώτιση των άσχημων κομματιών θα αναμορφωθεί σε ωραίο αυτό που η ίδια η κοινωνία έχει διαστρέψει σε άσχημο (Argan, 2014).

Η χρήση του χρώματος γίνεται ακόρεστα, αλλά αναμφίβολα εμπεριέχει μια ομορφιά, η οποία μέσα από τις αποδομημένες φιγούρες χάνει την βαρύτητα της. Στο κέντρο μπαίνει η φιγούρα, το σώμα που πονά, το σώμα που βιώνει τα πάθη και τη συγκίνηση, η ύπαρξη που πεθαίνει. Οι φιγούρες γίνονται επιδεικτικά άσχημες και αυτή η τεχνική εμπεριέχει την δική της σκοπιμότητα. Ο Εξπρεσιονιστής ζωγράφος δεν κυνηγά τη σκέψη, δεν προσδοκά μια ορθολογικότητα από το δέκτη, αντίθετα, επιθυμεί το ενδιαφέρον του, την παρουσίαση της αβύσσου του, την προσοχή του, για αυτό και μόνο που του παρουσιάζει (Argan, 2014).

1. 9. Κοινωνία και Εξπρεσιονισμός

Η κοινωνική πολεμική των Γερμανών εξπρεσιονιστών δεν σταματά στην επιλογή με την οποία ο καλλιτέχνης αποποιείται την ιδιότητα του αστού διανοούμενου, για την ιδιότητα του εργαζόμενου, του ανθρώπου του λαού. Η αστική τάξη τοποθετείται στο στόχαστρο και καταγγέλλεται ως υπεύθυνη για την μη αυθεντικότητα της κοινωνικής ύπαρξης, για την αποτυχία του ανθρώπινου εγχειρήματος εν γένει. Ο Argan (2014), αναφέρει:

«Αν για να υπάρχει κανείς πρέπει να θέλει να υπάρχει, να αγωνίζεται για να υπάρχει, είναι

σημάδι ότι στον κόσμο υπάρχουν αρνητικές δυνάμεις που αντιτίθενται στην ύπαρξη. Η ύπαρξη είναι αυτό-δημιουργία, αλλά αν ο μηχανισμός της βιομηχανικής εργασίας είναι αντιδημιουργικός, γι' αυτό το ίδιο γεγονός είναι καταστρεπτικός»

Η μηχανισμός αυτός της βιομηχανικής εργασίας, καταστρέφει την κοινωνία, την κατακερματίζει σε τάξεις όπου κάποιοι ασκούν την εξουσία και μέσω αυτής την εκμετάλλευση με αποτέλεσμα κάποιοι να υφίσταντο το εξουσιαστικό μένος. Με τον τρόπο αυτό καταστρέφεται η ίδια η έννοια της εργασίας και κατ' επέκταση της δημιουργίας την οποία οι εξπρεσιονιστές επιδιώκουν να επανατοποθετήσουν. Είναι η προσπάθεια τους που διαφαίνεται από την μηδενική βάση που επιθυμούν να προσεγγίσουν την κοινωνία, τους ανθρώπους, την έκφραση και τα υλικά που θα την πραγματώσουν (Argan, 2014). Μόνο από την πλήρη καταδίκη της μη δημιουργικής εργασίας, που έχει επιβληθεί στην ανθρωπότητα, μπορεί να προκύψει κάτι νέο, κάτι πηγαία δημιουργικό.

Η καταδίκη αυτή λοιπόν, καθίσταται εμφανής και από τις τεχνικές που αναπτύχθηκαν μέσω αυτής της άρνησης. Τοποθετείται έμπρακτα ένας ιδεολογικός προσανατολισμός με λαϊκιστικά χαρακτηριστικά ώστε η τέχνη να ξεφύγει από τον μέχρι πρότινος ελιτισμό της, με αποτέλεσμα να γίνει προσβάσιμη σε όσο το δυνατόν περισσότερους, να αλληλεπιδράσει (Argan, 2014).

Μια προέκταση των λαϊκιστικών χαρακτηριστικών είναι τα υλικά που χρησιμοποιούνται, υλικά στα οποία μπορεί να υπάρξει εύκολη πρόσβαση, όπως ένα κούτσουρο ή μια πέτρα που μέσα από το λάξευμα μετουσιώνεται σε δημιούργημα. Η μετατόπιση που λαμβάνει χώρα ως συνέπεια αυτής της επιλογής τόσο ως προς τη θεωρία όσο και στα υλικά, τοποθετεί το ανθρώπινο στοιχείο στο κέντρο, σε αντίθεση με τη μέχρι πρότινος τοποθέτηση, του ευρύτερου κόσμου στο κέντρο. Από το τοπίο, μεταφερόμαστε στο ανθρώπινο πρόσωπο, από το εξωτερικό η προσοχή εστιάζεται στο εσωτερικό, από τη χαρά για το γνωστό γίνεται επικέντρωση στο φόβο για το αφανές, το άγνωστο. Από τα συγκεκριμένα στοιχεία της συνείδησης η εξερεύνηση των εξπρεσιονιστών στοχεύει τις σκοτεινές και αβυσσαλέες περιοχές του υποσυνειδήτου (Χρήστου, 1994).

(Female Nude – Egon Schiele, 1912.)

Μια ακόμη βασική πτυχή του Εξπρεσιονισμού ως προς τα κοινωνικά τεκταινόμενα, έγκειται στην εικαστική μετατόπιση της σεξουαλικής απελευθέρωσης με στόχο τη μετουσίωση της

καταπίεσης και του ψυχολογικού πόνου που αυτή επέφερε (Bassie, 2005). Στηλιτεύεται η ενοχοποιημένη σεξουαλικότητα, ο πουριτανισμός που διακατέχει τα μεσαία και ανώτερα κοινωνικά στρώματα και επιχειρείται μια αδιαμφισβήτητη κριτική στην ερωτική σεμνοτυφία (Wolf, 2006). Η ηθική υποκρισία και η επιφανειακή απόκρυψη των ορμών και των σεξουαλικών παθών, με τον Εξπρεσιονισμό έρχεται στην επιφάνεια, καθώς τα σώματα παρατίθενται ως έχουν, στις πιο αλλόκοτες, στις πιο ιδιαίτερες, στις πιο ερωτικές εκφάνσεις τους.

(Two Girls Embracing, 1915 / Two Men, 1913 – Egon Schiele)

1. 10. Οι ομάδες που απαρτίζουν τον Εξπρεσιονισμό

Εισχωρώντας στο κίνημα του εξπρεσιονισμού, διαπιστώνουμε ότι στην πραγματικότητα δεν υπήρξε ποτέ κάποια ενιαία οργανωμένη ομάδα καλλιτεχνών που να αυτοαποκαλούνταν Εξπρεσιονιστές αλλά περισσότερο μικρές ομάδες με κοινά χαρακτηριστικά. Διακρίνουμε τους δημιουργούς του σε πέντε βασικές ομάδες. Αρχικά υφίσταντο η ομάδα της Δρέσδης, με το χαρακτηριστικό όνομα κίνημα της «Γέφυρας», η ομάδα του Μονάχου γνωστή ως κίνημα του «Γαλάζιου Καβαλάρη», η ομάδα των δημιουργών του Βορρά με κύριο εκπρόσωπο τον Emil Nolde (1867 – 1956), η ομάδα του Νότου με τον Oskar Kokoschka (1886 – 1980) και τέλος, διάφοροι ανεξάρτητοι καλλιτέχνες με κεντρική καλλιτεχνική φυσιογνωμία τον Chaim Soutine (1893 – 1943) (Χρήστου, 1994).

Τα δύο κύρια κινήματα είναι εκείνο της «Γέφυρας» και εκείνο του «Γαλάζιου Καβαλάρη», από τα οποία το πρώτο ορίζουμε σήμερα και ως «εικονιστικό εξπρεσιονισμό» ενώ το δεύτερο ως «αφηρημένο εξπρεσιονισμό».

Το κίνημα της «Γέφυρας» επαναφέρει στην επιφάνεια μια πρωτόγονη κραυγή, μια διαμαρτυρία για τα τεκταινόμενα της εποχής του, διατηρώντας παράλληλα σχέσεις με το πραγματικό μέσα από

την παράθεση βίας και πάθους. Διακρίνεται για τα συνθετικά κενά και τους νέους τύπους στην εικαστική πράξη. Τοποθετεί έντονες παραμορφώσεις τόσο μέσα από την αποσπασματικότητα όσο και μέσα από την άρνηση. Η κοινωνική κριτική τοποθετείται στο κέντρο του εξπρεσιονιστικού κινήματος, χωρίς όμως να θέτει ένα συγκεκριμένο πρόγραμμα ή δράσεις μεταβολής της υπάρχουσας πραγματικότητας. Ακόμη και το ίδιο το όνομα του κινήματος αυτού, επιλέχτηκε για να δηλωθεί η γεφύρωση με το μέλλον, αποβλέποντας στο να συγκεντρώσουν γύρω από αυτή την ομάδα όλα τα ανερχόμενα και επαναστατικά στοιχεία (Χρήστου, 1994).

Παράλληλα το κίνημα του «Γαλάζιου Καβαλάρη», προχωράει πέρα από το πραγματικό, με στόχο την ενίσχυση της φαντασίας και την προσέγγιση της πνευματικότητας. Αναζητά να νοηματοδοτήσει τόσο την τέχνη όσο και την ίδια τη ζωή. Δεν επικεντρώνεται μόνο στο να απορρίψει, αντιθέτως επιθυμεί να σχηματίσει και να τοποθετήσει τη βάση για μια γόνιμη μελλοντική αφετηρία (Χρήστου, 1994).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΟΙ ΚΥΡΙΟΤΕΡΟΙ ΕΚΦΡΑΣΤΕΣ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΙΚΟΥ ΚΑΙ ΨΥΧΙΚΟΥ ΠΟΝΟΥ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

«Πρέπει να πω πώς βλέπω τη σχέση του ανθρώπου με το έργο τέχνης. Πιστεύω πως ο άνθρωπος κι ο πιο πολυάσχολος,ακόμη κι ο πιο δοσμένος σε κάτι, έχει στιγμές αφόρητης μοναξιάς. Σκοπός του έργου τέχνης είναι ακριβώς η κατάργηση αυτής της μοναξιάς. Γιατί το πραγματικό έργο τέχνης πρέπει να περιέχει, και περιέχει, μιαν αληθινή ανθρώπινη παρουσία, ζωντανή, δυνατή, αναντίρρητη, συγκεκινημένη, συνεχώς εν εγρηγόρσει. Με λίγα λόγια πιστεύω πως το αληθινό έργο τέχνης, αποκλειστικά και μόνο πρέπει να γίνεται "με το αίμα της καρδίας"».

Νίκος Εγγονόπουλος

Εισαγωγή

Στο πέρασμα της ιστορίας της τέχνης, όπως είδαμε και στο κίνημα του Εξπρεσιονισμού, υπήρξε μεγάλο μέρος ανθρώπων που επέλεξε μέσα από τα κινήματα της τέχνης, τόσο τεχνικά, όσο και πολιτικά να διεκδικήσει και εν τέλει να καθιερώσει μια διαφορετική κάθε φορά μορφή εικαστικής αποτύπωσης, στοχεύοντας στην μετακίνηση της πραγματικότητας του. Η τέχνη στάθηκε ο κοινός τόπος σε επίπεδο ιδεών και μεθόδων, παραμένοντας ο βασικός πυλώνας πραγμάτωσης της έκφρασης, διανοίγοντας παράλληλα νέους δρόμους ως προς τον τρόπο που οι άνθρωποι μπορούν να πραγματώνουν την ύπαρξη τους στη ζωή, μέσα από την καλλιτεχνική έκφραση (Gombrich, 1998).

Ως απόρροια της εικαστικής έκφρασης στο κίνημα του Εξπρεσσιονισμού, γεννήθηκαν σκέψεις οι οποίες αποτυπώθηκαν εικαστικά, εμπεριέχοντας πέραν της έκφρασης, μιας μορφής καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος υπό το πρίσμα της απελευθέρωσης όλων των πιθανών εσωτερικών διεργασιών. Ο πόνος, το ανεξάντλητο εύρος των συναισθημάτων και οι εσωτερικές συγκρούσεις, δεν βρήκαν απλώς χώρο έκφρασης στην επιφάνεια ενός καμβά, στο χάραγμα μιας ξύλινης ή μεταλλικής επιφάνειας, ή στην μορφοποίηση του πηλού. Αντίθετα, η δημιουργική πράξη έλαβε χώρα, μέσα από την καλλιτεχνική της έκφανση, συμπεριλαμβάνοντας με αυτό τον τρόπο, τεχνικές, μεθόδους και αισθητική εξερευνώντας τις άγνωστες πτυχές του εκάστοτε καλλιτέχνη (Argan, 2013).

Παραθέτοντας την μετάβαση, από την εξωτερίκευση στο επίπεδο του λόγου, στην εκτόνωση μέσα από την καλλιτεχνική δημιουργία, διαφαίνεται το μεγαλείο τόσο των δυνατοτήτων των ανθρώπων που αποφασίζουν να μετατοπίσουν των εσωτερικό τους κόσμο στην δημιουργική

διαδικασία, όσο και το καλλιτεχνικό περιεχόμενο με τα ποιοτικά χαρακτηριστικά που πραγματοποιήθηκε σε αυτή. Η καλλιτεχνική διαδικασία γίνεται το πλαίσιο μέσα στο οποίο ο εκάστοτε άνθρωπος-δημιουργός βρίσκει όλα τα δυνατά μονοπάτια για να εκφράσει και να διαχειριστεί αυτό που του συμβαίνει, διανοίγοντας με αυτό τον τρόπο μονοπάτια συνείδησης και απελευθέρωσης (Botton & Armstrong, 2014).

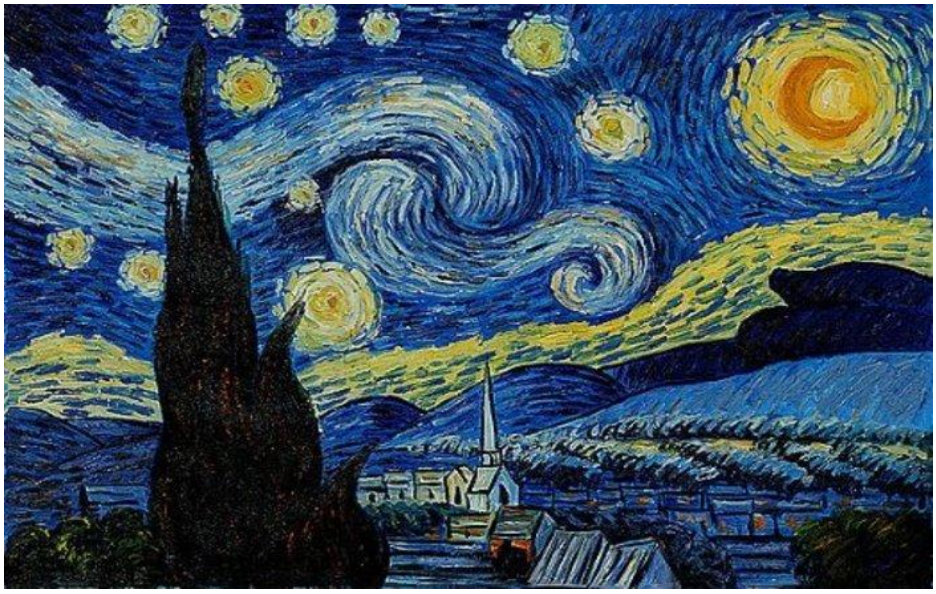
Σύμφωνα με τον Gowan (1975), στις αρχές του 20ου αιώνα, βλέποντας ο Πάμπλο Πικάσο την έκθεση από τις αφρικανικές μάσκες που είχαν καταφθάσει εκείνη την περίοδο στο Παρίσι, έκανε μια προκλητική σχεδόν δήλωση. Η δήλωση του αναφερόταν στην θεραπευτική δύναμη της τέχνης: «Η κατασκευή αυτών των μασκών έγινε για ιερό σκοπό, σαν μιας μορφής διαλογισμό ανάμεσα στους ανθρώπους και το άγνωστο, σαν μια προσπάθεια υπέρβασης του φόβου και του τρόμου, προσδίδοντας σε αυτό μορφή και εικόνα» (όπως αναφέρεται σε Appleton, 2001).

Ο φόβος λοιπόν σαν συναίσθημα την ίδια στιγμή που μπορεί να είναι ένα εν δυνάμει προστατευτικό συναίσθημα για την διατήρηση της επιβίωσης και την προστασία μας από έναν υπαρκτό κίνδυνο, γίνεται ικανό να σταθεί ως η αφετηρία για έναν ατέρμονο δρόμο, άγχους, στρες και ψυχολογικής πίεσης. Για αυτό άλλωστε, σε καταστάσεις ανθρώπινου πόνου και σωματικών δυσκολιών ο φόβος για το άγνωστο και το επέκεινα διογκώνεται, συμβάλλοντας με αυτό τον τρόπο είτε στην ψυχολογική επιβάρυνση των ατόμων, είτε στην σωματική επιδείνωση της υγείας τους. Υπάρχει άλλωστε μια στενή σύνδεση ανάμεσα στις σωματικές και τις ψυχικές διεργασίες, ικανή να επηρεάσει είτε με λυτρωτικό είτε με επιβαρυντικό τρόπο. Το σώμα συχνά εκδηλώνει τις εκφάνσεις της ψυχής, σωματοποιώντας διαταραχές και οι σωματικές δυσκολίες δύναται να επηρεάσουν τον ψυχοσυναισθηματικό κόσμο των ατόμων κατά ανάλογο τρόπο (Dumet, 2011).

Κρίνεται λοιπόν απαραίτητο, στο σημείο αυτό να εξετάσουμε και να συνταξιδεύσουμε με τους δημιουργούς, στην εικαστική αποτύπωση του πόνου τους και στις προεκτασείς που αυτή τους η επιλογή μπορεί να λάβει. Η σχιζοφρένεια, η κατάθλιψη, οι παραληρηματικές ιδέες, η μανία καταδίωξης, η ήπια μελαγχολία, η απόγνωση, το πάθος, η ζήλια, οι επιπτώσεις του πολέμου, οι κατακερματισμένες προσωπικότητες μέσα από τα αλλεπάλληλα τραύματα της ζωής καθώς και η χαμένη αίσθηση εαυτού αποτελούν τα κυριότερα εναύσματα αναζήτησης της κάθαρσης και της πνευματικής ίασης των καλλιτεχνών που θα αναφερθούν παρακάτω.

2. 1. Βίνσεντ Βαν Γκογκ

Στην εξέταση της έκφρασης, της εξωτερίκευσης αλλά και του ψυχικού πόνου με εικαστικό τρόπο δεν θα μπορούσε να απουσιάζει το έργο του Βίνσεντ Βαν Γκογκ, ενός από τους σημαντικότερος ίσως ζωγράφους όλων των εποχών και με τα πιο αδιαμφισβήτητα συναισθηματικής έντασης έργα (Metzger & Walther, 2004). Ο Βαν Γκογκ μέσα από την ταραχώδη, και ασταθή συναισθηματικά πορεία ζωής του, κατάφερε να εμπλουτίσει την ιστορία της τέχνης, προσφέροντας ένα αδιαμφισβήτητης σπουδαιότητας έργο απόλυτα σαφές και προσβάσιμο παρά την μοναχική και εσωστρεφή του διαδρομή.



(The Starry Night – Vincent van Gogh, 1889)

Κατά τον Τσάβαλο (2013) κάθε πίνακας του Βίνσεντ Βαν Γκογκ έχει ποικιλόχρωμες συναισθηματικές εκτονώσεις οι οποίες εκφράζονται ακόμα και σε επίπεδο τεχνικής. Ο Βίνσεντ Βαν Γκογκ αποτυπώνει δηλαδή το στροβίλισμα στους πίνακες του, όπως διαδραματίζονται μέσα του οι περιστροφές και οι εναλλαγές των συναισθημάτων του. Τοποθετεί μέσα από τις εικαστικές αποτυπώσεις κάθε λογής εκρήξεις που μπορεί να λάβει ο πόνος και η οργή, ο θυμός και η απογοήτευση. Ακόμα και η κινητικότητα η οποία είναι διάχυτη στο σύνολο του έργο του, δεν προέρχεται από τα φυσικά φαινόμενα του τόπου στον οποίο ζούσε, αντιθέτως πηγάζει από την εσωτερική του κινητικότητα και την αναταραχή που ο βίωνε.

Ο Βαν Γκογκ, αποκόπτεται από το περιβάλλον του και τραυματίζεται, όπως αποδίδονται εικαστικά τα κομμένα ηλιοτρόπια. Προσπαθεί να ξεφύγει από τα μονοπάτια της ψύχωσης όπως τα ηλιοτρόπια προσπαθούν να ξεφύγουν από το σκοτάδι για να φτάσουν στο φως, όπως και ο ίδιος σωματικά ταξίδευε από το βορρά στο νότο για να συναντήσει τον ήλιο. Ζωγραφίζει τις φωλιές των πουλιών και την στοργή που αυτές ενέχουν, για να βρει τη ζεστασιά και τη θαλπωρή που δεν έλαβε από τη μητέρα του. Αποδίδοντας έτσι, όλη την απόσταση που έλαβε από την οικογένεια του, τις

ψυχρές σχέσεις και το πόνο, που αυτή ενείχε.

Τέλος, χρησιμοποιώντας καθαρά χρώματα όπως έντονο κίτρινο, κόκκινο, μπλε και πράσινο, στοιχεία που τον εντάσσουν στο φάσμα του Εξπρεσιονισμού, κατάφερε να τοποθετήσει τις συναισθηματικές ταυτίσεις και τις συνδέσεις με σημαντικά πρόσωπα της ζωής του. Όπως χαρακτηριστικά κι ο ίδιος αναφέρει ότι το καθαρό κίτρινο στις αποχρώσεις του λεμονιού, σήμαινε για εκείνον την προσωπικότητα της μητέρας του και την επίδραση που αυτή είχε σε εκείνον (Σαντ, 2004).

2. 1. 1. Πρώτα χρόνια

Ο Βίνσεντ Βαν Γκογκ (1853 – 1890) γεννήθηκε σε ένα μικρό χωρίο της Ολλανδίας το 1853. Ο πατέρας του ήταν πάστορας, επηρεάζοντας έτσι τα πρώτα χρόνια της ζωής του μικρού Βίνσεντ, μέσα από τη θρησκευτική και την πνευματική διδασκαλία που του άσκησε. Η μητέρα του, επηρέασε κι εκείνη με τη σειρά της από μια διαφορετική σκοπιά αυτή τη φορά, εμφυσώντας του την καλλιτεχνική δημιουργία με την οποία βρισκόταν σε επαφή και η ίδια. Δίνοντας του με αυτό τον τρόπο, το καλλιτεχνικό έναυσμα σε συνδυασμό με τις μετέπειτα επιρροές του να εκφράσει εικαστικά τον εσωτερικό του κόσμο. Οι επιρροές από τον ζωγράφο Μιλλέ και το κοινωνικό μήνυμα που εμπεριείχε το έργο αυτού, οδήγησαν και τον νεαρό τότε Βίνσεντ Βαν Γκογκ στο να ασχοληθεί εν τέλει με τη ζωγραφική (Gombrich, 1998).

Ο πόνος και το στίγμα ξεκινούν στη ζωή του, από το ίδιο του το όνομα, καθώς πέραν της κληρονομιάς αυτού από τον παππού της οικογένειας, ήταν και το όνομα που είχαν αποδώσει η γονείς του στον προ ενός έτους, από τη γέννηση του Βίνσεντ Βαν Γκογκ, αποθανών αδερφό του. Ο πρωτότοκος αδερφός του Βίνσεντ, ήταν ένα παιδί που είχε γεννηθεί νεκρό και ο θρήνος των γονιών του διατηρήθηκε αρκετά μετά τη γέννηση του ίδιου. Η θλιβερή αυτή για τους γονείς του απώλεια, συνόδεψε για καιρό τους γονείς του, επηρεάζοντας καθοριστικά και τον ίδιο (Σαντ, 2004). Ως απόρροια αυτού, σύμφωνα με τους Metzger & Walther (2004) ο Βενσάν Βαν Γκογκ το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του ένιωθε ανάξιος αγάπης την ίδια στιγμή που αναζητούσε την αγάπη από τους γύρω του απεγνωσμένα. Άλλωστε πολλές από τις συναισθηματικά φορτισμένες κρίσεις που βίωσε κατά τη διάρκεια της ζωής του, είχαν ως εκκίνηση τα έντονα αισθήματα απόρριψης και αμφισβήτησης καθώς και την αίσθηση εγκατάλειψης που ένιωθε ως απόρροια της απομάκρυνσης από τον αδερφό του Τεό.

Η παιδική ηλικία βρίσκει τον Βαν Γκογκ αρκετά συνεσταλμένο με μια ιδιαίτερη εσωστρέφεια, καθιστώντας τον δυσπρόσιτο αλλά ονειροπόλο. Προτιμούσε συχνά να περνάει το χρόνο του μόνος, αφιερώνοντας χρόνο στο περπάτημα και την περιπλάνηση στην ολλανδική ύπαιθρο. Μελετούσε τα φυτά και η συναναστροφή του περιοριζόταν στην εξερεύνηση των συνηθειών των μικρών εντόμων. Η μόνη περίπτωση που ευχαριστούσε τον Βαν Γκογκ στο να εγκαταλείψει τη μοναχικότητα του

ήταν η συναναστροφή του με τον μικρότερο του αδερφό Τεό, μια σχέση που διατηρήθηκε με τις αντίστοιχα έντονες ποιότητες, καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του.

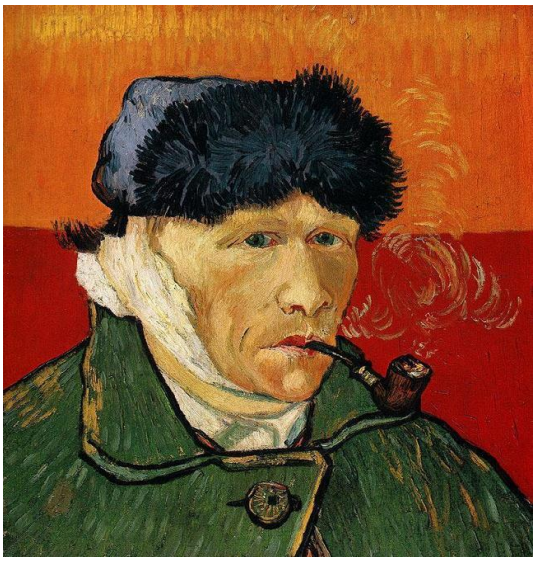
2. 1. 2. Η ζωή και το έργο του

Η σχέση και η σύνδεση με τον αδερφό του Τεό, καθώς και η εικόνα που έχουμε για αυτή μέσα από τη διαρκή τους αλληλογραφία, παραθέτει ένα αξιοσημείωτο κομμάτι της ψυχοσύνθεσης του ίδιου. Η αίσθηση του καλλιτέχνη ως προς την αποστολή του, οι αγώνες του, οι θρίαμβοι καθώς και η απελπιστική του μοναξιά σε συνάρτηση με την λαχτάρα του για συντροφικότητα, μας προδίδουν κάποιες από τις πιέσεις που ωθούσαν τον ίδιο στο να δουλεύει με τέτοιο σθένος και δυναμισμό (Gombrich, 1998).

Διεισδύοντας στις εκφάνσεις της ζωής του Βαν Γκογκ, η ζωή του στην Αρλ είναι το πιο πρόσφορο έδαφος για την θέαση των ψυχικών δονήσεων του και την εξαγωγή συμπερασμάτων επ'αυτών. Παρόλο που ο Βαν Γκογκ προσπαθούσε να εφαρμόσει στην Αρλ ένα ασκητικό μοντέλο ζωής, ήταν τακτικός επισκέπτης των τοπικών πορνείων ενώ παράλληλα βρισκόταν σε μια μόνιμη διέγερση από τον υπερβολικό καφέ και το αλκοόλ που κατανάλωνε. Το καφέ ντε λα Γκαρ, το οποίο παρέμενε ανοιχτό όλη τη διάρκεια της νύχτας ήταν κατά τον Βαν Γκογκ ο τέλειος τόπος για να «καταστραφείς, να τρελαθείς ή ακόμα και να εγκληματίσεις» (Gogh, 1952).

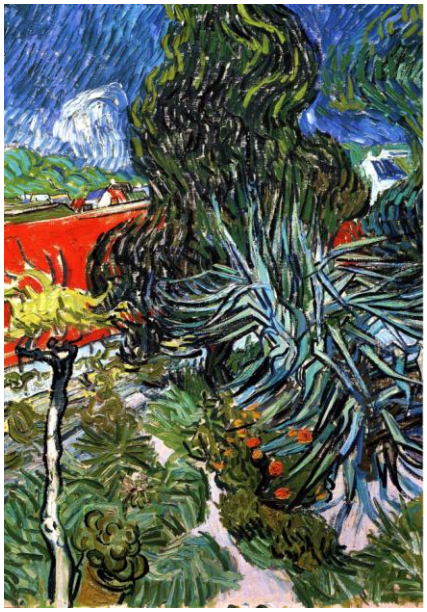
Σύμφωνα με την Σαντ (1998) στην ψυχική αναστάτωση της εν λόγο περιόδου, θα μπορούσε να προστεθούν οι επιδράσεις της παρουσίας του Γκογκέν καθώς κυριαρχούσαν στη ζωή του ακόμη περισσότερο, οι επισκέψεις τους στους οίκους ανοχής, το ποτό αλλά και οι θυελλώδεις, συγκινησιακά φορτισμένες, μεταξύ τους συζητήσεις. Στη δίνη της παραπάνω αλληλεπίδρασης καθώς επίσης βρισκόταν παράλληλα αποστασιοποιημένος από τον αδερφό του Τεό, όντας επαρκώς μεθυσμένος με παραληρηματικές εκφάνσεις, οδηγήθηκε στην αφαίρεση του λοβού του αριστερού του αυτιού, με ένα ξυράφι. Αμέσως μετά από αυτό έσπευσε να δείξει την πράξη του αυτή σε μια από τις ιερόδουλες, χωρίς να υπολογίσει ούτε τον πόνο ούτε την ακατάσχετη αιμορραγία του.

Η πράξη του αυτή αποδόθηκε εικαστικά από τον ίδιο σε μια μορφή εκτόνωσης της, στην χαρακτηριστική αυτοπροσωπογραφία του 1889. Ήταν η προσπάθειά του να απεικονίσει την τιμωρία του, να «ξορκίσει το κακό», όπως ο ίδιος έλεγε και να οδηγηθεί στην κάθαρση, στην λύτρωση που τόσο αποζητούσε.



(Self-Portrait With Bandaged Ear – Vincent van Gogh, 1889)

Στην αυτοπροσωπογραφία αυτή όπως είναι εμφανές, το μπλε καπέλο του και το πράσινο παλτό του βρίσκονται σε πλήρη αντίθεση με ένα πορτοκαλοκόκκινο φόντο, το οποίο χωρίζεται στα δύο, στο ύψος της γραμμής των ματιών του εικονιζόμενου καλλιτέχνη. Τα έντονα χρώματα του πίνακα υπογραμμίζουν τη χλομάδα του μοντέλου ενώ παράλληλα εξισορροπούν τη λευκότητα του επιδέσμου που, μολονότι καλύπτει, εντείνει ταυτόχρονα την παρουσία της πληγής. Κατά την Σαντ το καρφωμένο βλέμμα του Βαν Γκογκ υποδηλώνει την απροθυμία του για επικοινωνία, ενώ η έντονη αίσθηση ότι το σώμα, το κεφάλι και το αυτί του αποτελούν ένα ενιαίο όγκο τον κάνουν ακόμα πιο δυσπρόσιτο. Η πίπα ως μορφή άμυνας και αποστασιοποίησης από τα βιώματα του, παραθέτει και την ψυχραιμία που αντλούσε από αυτή ο δημιουργός. Αναφορικά με τον Βαν Γκογκ, η πίπα αποτελεί το καλύτερο φάρμακο εναντίων των αυτοκτονικών του τάσεων (όπως αναφέρεται σε Σαντ, 2004). Θα λέγαμε επίσης ότι το πορτραίτο του, συμβολίζει το πέρασμα και την κάθοδο του Βαν Γκογκ από την ευδαιμονία της δημιουργίας, στο σκοτάδι της δυστυχίας και της τρέλας (Metzger & Walther, 2004).



(The garden of Doctor Gachet at Auvers-sur-Oise – Van Gogh, 1890.)

Στον εν λόγο πίνακα, σύμφωνα με τον Σαντ (2004), διακρίνεται στο κάτω αριστερό μέρος του ένα αρκετά ξερό δέντρο που μοιάζει αρκετά ευάλωτο και εύθραυστο, ειδικά σε σύγκριση με την αλόη στην απέναντι δεξιά πλευρά του πίνακα η οποία μοιάζει να είναι αρκετά υγιής όντας χρωματισμένη με καθαρά ψυχρά χρώματα. Παρά όμως την ζωντάνια που φαίνεται να διακρίνει την αλόη, το μπλέξιμο των αιχμηρών της φυλλωμάτων με το εξίσου αναστατωμένο κυπαρίσσι και τον σκούρο ουρανό, δημιουργούν μια σύγχυση και κατ' επέκταση μια δυσάρεστη ατμόσφαιρα. Σα να βρίσκεται ολόκληρο το έργο σε αναβρασμού μέσα από τις εξάρσεις των χρωμάτων και τις γραμμικές παραμορφώσεις. Μοιάζει να αποδίδεται στον εν λόγο πίνακα, σημαντικό μέρος της απόγνωσης που βίωσε ο Βαν Γκογκ όντας έγκλειστος στο νοσοκομείο του Σεν Πολ, έπειτα από την αφαίρεση του αυτιού του.

(Wheatfield with Crows – Vincent van Gogh, 1890.)

Εν συνεχεία, τον Ιούλιο του 1890, οι οικονομικές ανασφάλειες του Τεό σε συνάρτηση με την αίσθηση εγκατάλειψης που βίωσε ο Βαν Γκογκ από εκείνον, τον οδήγησαν στο να νιώθει ότι απειλείται εκ βάθρων. Έτσι αποφάσισε να εκτονώσει για ακόμη μια φορά την ματαίωση και τη

στεναχώρια του, στη ζωγραφική επιφάνεια, αποτυπώνοντας τα σιταροχώραφα με κοράκια (Gogh, 1952). Άλλωστε κατά τον ίδιο,

«Τι άλλο μπορούμε να κάνουμε, όταν σκεφτόμαστε πόσο μάταια είναι όλα, από το να βγούμε έξω και να κοιτάξουμε έναν αγρό με σιτάρι; Εγώ, που δεν έχω ούτε γυναίκα, ούτε παιδί, νιώθω πάντα την ανάγκη να κοιτάζω τα χωράφια..» (Σαντ, 2004).

Ο εν λόγο πίνακας και η συναισθηματική ένταση που αυτός ενέχει, παρέχει με τον πιο άμεσο και καθαρό τρόπο το προμήνυμα της αυτοκτονίας του, προσεγγίζοντας τον απέραντα σκοτεινό ουρανό σε συνάρτηση με τα κοράκια, ως οιωνούς του επερχόμενου θανάτου του (Σαντ, 2004).

Πραγματικότητα ωστόσο αποτελεί, το ότι στα τέλη του ίδιου μήνα που ζωγράφισε τα σιταροχώραφα με κοράκια, Ιούλιο του 1890, ο Βαν Γκογκ στάθηκε σε ένα χωράφι κοντά στην πόλη και αυτοπυροβολήθηκε την ώρα του δειλινού. Παραμένει άγνωστο ακόμη και σήμερα αν όντως επιθυμούσε να αυτοκτονήσει, καθώς η σφαίρα καρφώθηκε στο πλευρό του. Είχε όμως την δυνατότητα τις δυο τελευταίες μέρες που μεσολάβησαν του θανάτου του, να έρθει σε επαφή με τον αδερφό του και τους διάφορους φίλους του, επαναλαμβάνοντας την επιθυμία του να φύγει από αυτή τη ζωή ακριβώς με αυτό τον τρόπο.

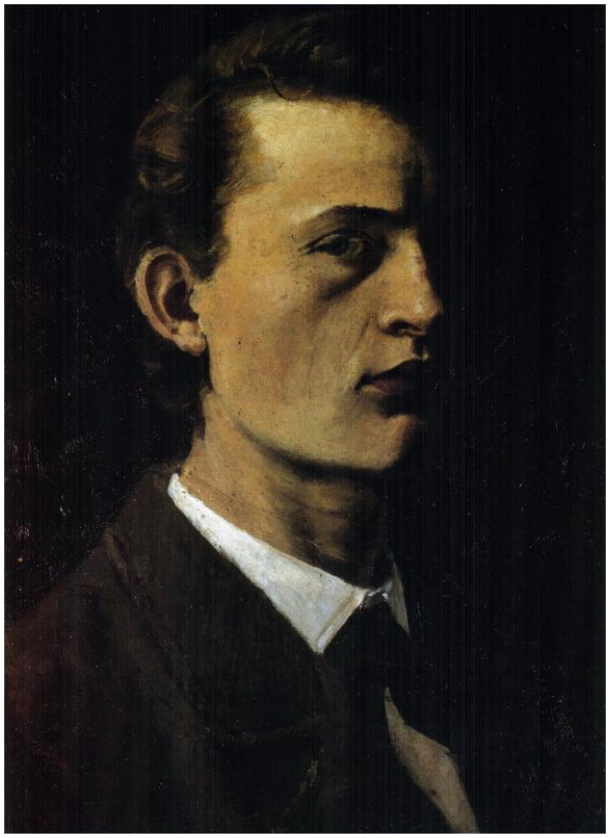
Οι διαγνώσεις που έλαβε ο Βενσάν Βαν Γκογκ κατά τη διάρκεια της ζωής του ποικίλουν. Σημαντικό μέρος αυτών, τον κατατασσόσουν στο φάσμα της διπολικής διαταραχής ή της κατάθλιψης, με διάφορες εκδηλώσεις ψυχωσικών επεισοδίων, ενώ άλλες τον τοποθετούν ακόμη και στην σχιζοφρένεια. Όποια κι αν ήταν όμως η διαταραχή με την οποία κατηγοριοποιήθηκε ο Βαν Γκογκ, η επιπρόσθετη και ανεξέλεγκτη κατάχρηση ουσιών, επιδείνωνε σημαντικά την συναισθηματική του κατάσταση. Επιλέγοντάς όμως τη ζωγραφική εκτόνωση, η επιλογή του αυτή, παρέμεινε για εκείνον ακόμα και τις στιγμές των πιο έντονων εξάρσεων πηγή κάθαρσης και λύτρωσης από όλα αυτά τα συναισθήματα που τον κυρίευαν καθιστώντας τον απελπιστικά ευάλωτο.

2. 2. Έντβαρτ Μουνκ

Ο Έντβαρτ Μουνκ (1863-1944) υπήρξε από τους πρώτους καλλιτέχνες που διερεύνησαν τις δυνατότητες του εξπρεσιονισμού, αποτυπώνοντας αυτούσια τα συναισθήματα του χωρίς να περιορίζεται στην μορφή ή την εικόνα που θα λάβει το τελικό του δημιούργημα, παραθέτοντας με αυτόν τον τρόπο άμεσα τον πόνου του, μέσα από ένα αδιαμφισβήτητης καλλιτεχνικής ποιότητας έργο. Υποστήριζε την ιδέα μιας τέχνης που άλλαζε εσκεμμένα την όψη των πραγμάτων, εκφράζοντας όχι καθιερωμένο συντηρητισμό και καλλιτεχνική ανωτερότητα, αλλά πραγματικά συναισθήματα που αφορούσαν τον ίδιο και τον εσωτερικό του κόσμο (Gombrich, 1998). Η επιδίωξη της απόδοσης των μορφών του μέσα από την παραμόρφωση και την ασχήμια, καλωσορίζουν με τον πιο παραστατικό τρόπο την ανάδυση των αλλοιωμένων και βίαιων

συναισθημάτων της βυθισμένης στο πένθος ζωής του (Munch, 2006).

Έζησε σε μια εποχή διφορούμενη, σε ένα κλίμα αναζήτησης και πνευματικού αναβρασμού, όπου όλες οι ανθρώπινες αξίες βασίζονταν σε καθιερωμένες κοινωνικές και ηθικές παραδόσεις οι οποίες αμφισβητήθηκαν και τελικά ανατράπηκαν για αυτό άλλωστε το έργο του αποτελεί ιστορική



μαρτυρία για ό,τι συνέβη τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα (Ζογκάρη, 1985).
(Self Portrait - Edvard Munch, 1881-82.)

Ο Μουνκ ανέπτυξε μια προσωπική εικονιστική γραφή που πήγαζε από την ανάλυση των συναισθημάτων και τον έντονο αυθορμητισμό του, με αποτέλεσμα την επίτευξη αμεσότητας στην ήδη απλοποιημένη φόρμα και σύνθεση. Το διαρκώς αυξανόμενο ενδιαφέρον του για την επιστήμη της ψυχολογίας, έστρεψε όλη του την προσοχή στην ανθρώπινη ύπαρξη, στην καταγραφή της ζωής, του έρωτα και του θανάτου. Οι προβληματισμοί του γύρω από το θάνατο, τη μοναξιά και τα εμπόδια που διαρκώς εγγυμονεί η ζωή, συνέβαλαν στο να δείξει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και εν τέλει να επηρεαστεί από το έργο του Φ. Νίτσε (Ζογκάρη, 1985). Οι αλλεπάλληλες απώλειες των αγαπημένων του συγγενικών προσώπων, τον ώθησαν αναμφίβολα στην εικαστική αποτύπωση της ευαισθησίας του ως προς τα επίπονης φύσεως βιώματα του.

2. 2. 1. Πρώτα χρόνια

Ο καλλιτέχνης γεννήθηκε στο Λέτεν της Νορβηγίας, στις 12 Δεκέμβρη του 1863. Η οικογένεια

των Μουνκ, με τους περισσότερους να είναι αξιωματικοί και κληρικοί, ήταν γνωστή για τις σημαντικές προσφορές της πάνω στη λογοτεχνία, τις επιστήμες και την τέχνη.

Στα πέντε του χρόνια πεθαίνει η μητέρα του λόγω φυματίωσης, γεγονός που οδήγησε τον πατέρα του σε μια παράλογη θρησκοληψία, επηρεάζοντας καταλυτικά και τον ίδιο. Η απώλεια της μητέρας του, δημιουργεί αμείωτο πόνο στον ίδιο, ο οποίος αλληλεπιδρά με την συμπεριφορά που ο πατέρας του υιοθέτησε μετά από αυτήν την απώλεια. Ο ίδιος έχει αναφερθεί σε αυτό:
«Ο πατέρας μου προσπαθούσε να είναι πατέρας και μάνα, είχε όμως δύσκολο χαρακτήρα και έχοντας κληρονομήσει μια άσχημη νευρική κατάσταση σε περιόδους θρησκευτικής μανίας μπορούσε να φθάσει μέχρι και την τρέλα».

Στη συνέχεια, πεθαίνουν και δυο από τα αδέλφια του από την ίδια ασθένεια, δημιουργώντας μια ανεπανόρθωτη αίσθηση κενού, βυθίζοντας παράλληλα τον ίδιο σε βαθύ πένθος. Ακόμη και ο ίδιος ο Μουνκ υπήρξε ασθενικός σαν παιδί και καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του, αναβιώνοντας έτσι τον πόνο και το αίσθημα της απώλειας που είχε βιώσει. Ως απόρροια των οικογενειακών αυτών καταστάσεων, το έργο και η θεματολογία του Μουνκ θα συμπεριλάβει σημαντικό μέρος των τραυματικών του εμπειριών και θα οδηγηθεί ακόμα και στην εικαστική απόδοση της αρρώστιας

(Ζογκάρη, 1985).

(The Sick Child - Edvard Munch, 1896.)

Οι πληγές που άφησαν οι οικογενειακές ασθένειες στον ίδιο αποτυπώνονται άμεσα στον πίνακα που ο ίδιος ονομάζει, Το Άρρωστο Παιδί, έργο που αποτελεί ένα από τα πιο σημαντικά πρώιμα έργα του Μουνκ. Η εμπειρία του θανάτου της μητέρας και της αδερφής του γίνονται η κινητήριος δύναμη για τη δημιουργία του εν λόγω έργου το οποίο ξεφεύγει για πρώτη φορά από τα καθιερωμένα πρότυπα και εισάγει έναν πιο προηγμένο και προσωπικό τρόπο εκτέλεσης του έργου.

Εδώ ο καλλιτέχνης αναπαριστά με τον πιο καθαρό τρόπο μια εσωτερική διεργασία και όχι ένα εξωτερικό συμβάν (Hodin, 1996).

Ο Μουνκ στην προσπάθεια του να εξερευνήσει ακόμη περισσότερο τα κατάλοιπα αυτού του, του βιώματος, πειραματίζεται πάνω στο έργο, μέσα από το ξύσιμο των χρωμάτων του καμβά ή διαλύοντας τα με νέφτι. Η μετέπειτα επέμβαση στον καμβά με τις τεχνοτροπίες της διάλυσης ή της εγχάραξης αποδίδει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο την ψυχική του διάθεση, το πρωταρχικό του συναίσθημα για το θέμα και δημιουργήσει μια εκφραστική αισθητική, επισημαίνοντας έτσι, την αινιγματική και υποκειμενική του τραυματική κατάσταση. Όπως αναφέρει κι ο ίδιος:
«Αυτό το ξαπλωμένο παιδί δεν ήμουν μόνο εγώ- αλλά συγχρόνως και όλοι οι αγαπημένοι μου» (Ζογκάρη, 1985).

Το άρρωστο παιδί αποτέλεσε βασικό μοτίβο για τον Μουνκ, καθώς πειραματίστηκε αρκετά πάνω στο έργο αυτό, επαναλαμβάνοντας το άλλες πέντε φορές στο σύνολο της εικαστικής του πορείας (Munch, 2006). Σα να διαφαίνεται σε αυτή του την επιμονή και την επανάληψη, το σύνολο της δυσκολίας που βίωνε, οδηγούμενος έτσι στο να εκφράζει εικαστικά ξανά και ξανά τα συναισθήματα του για αυτό το συμβάν.

2. 2. 2. Η ζωή και το έργο του

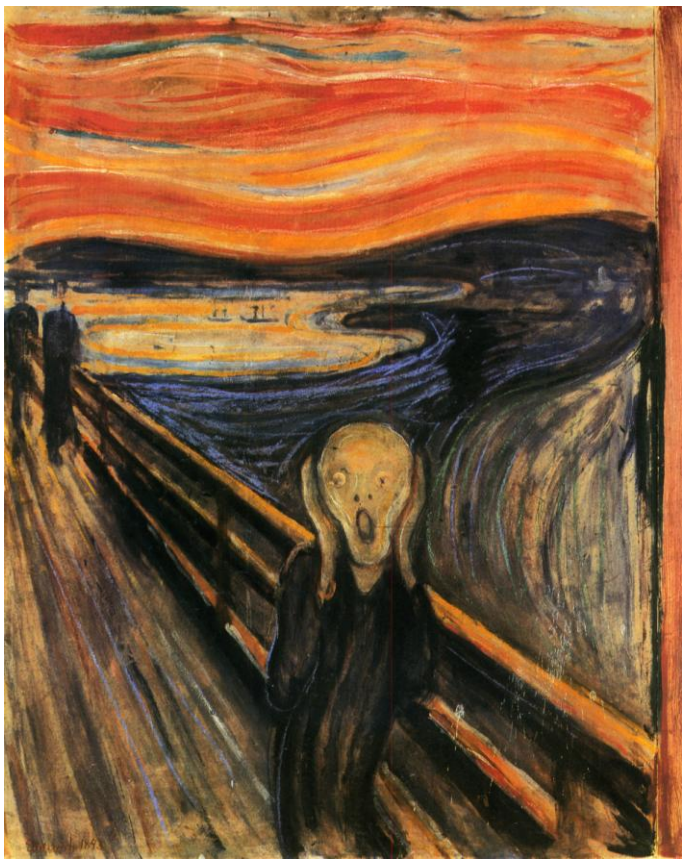
Το 1880 ξεκινούν οι σπουδές του στη ζωγραφική σχολή, ενώ στα τέλη του 1882 αμφιβάλλοντας για την ελευθερία στη ζωγραφική έκφραση που προσέφερε η σχολή του, μαζί με έξι συμφοιτητές του και με τη στήριξη και καθοδήγηση ενός προοδευτικού Νορβηγού ζωγράφου, του Κ. Κρογκ, νοικιάζουν ένα δικό τους στούντιο στο Στόρτινγκ Πλας. Ο Κ. Κρογκ επηρεάζει τη ζωγραφική του Μουνκ, η οποία την περίοδο αυτή, αναγνωρίζεται μέσα από τη μετατόπιση του θέματος σε σύγκριση με τα κυρίαρχα εικαστικά μοτίβα της εποχής, από την αποτύπωση του περιβάλλοντος στην εστίαση στο ανθρώπινο μοτίβο. Η ανθρώπινη φιγούρα κυριαρχεί, αναπαριστώντας την αφηγηματικά, ενώ η ανάμιξη και η απόδοση των χρωμάτων του εμφανίζει μεγαλύτερη δεξιοτεχνία (Ζογκάρη, 1985).

Το 1889 κατά την επίσκεψη του Μουνκ στο Παρίσι, ο ίδιος επηρεάζεται από τους καλλιτέχνες Van Gogh, Gauguinκαι και Toulouse-Lautrec και από το ευρύτερο κίνημα του συμβολισμού. Το κίνημα αυτό, συνδέεται με το μυστικισμό και γίνεται ένα κίνημα που αντιτίθεται στις αξίες του νατουραλισμού και του ρεαλισμού (Rapetti, 2005). Οι επιρροές του Μουνκ από το συμβολισμό και τους εκπροσώπους αυτού, σε συνδυασμό με τη ψυχολογική του αστάθεια, των οδηγούν στην εικαστική έκφραση έντονων γραμμών και κατακερματισμένων αποχρώσεων. Η έκφραση και αναπαράσταση, στο έργο της περιόδου αυτής, αποδίδει με όσο το δυνατόν πιο έμμεσο και συμβολικό τρόπο την εσωτερική πραγματικότητα του δημιουργού (Dube, 1998).

(Night at Saint Cloud - Edvard Munch, 1890.)

Την ίδια χρονιά πεθαίνει ο πατέρας του. Ο θάνατός του, τον βρίσκει μόνο στο Παρίσι και επιδεινώνει την ήδη άσχημη ψυχολογία του. Η απώλεια αυτή αποδίδεται στο έργο «Νύχτα στο Σαιν-Κλου», οπού με σκούρες αποχρώσεις του μπλε και του πράσινου σε ένα φεγγαρόλουστο δωμάτιο αποδίδεται όλη η θλίψη και η μελαγχολία που βίωνε την περίοδο εκείνη (Hodin, 1996).

Τα επόμενα χρόνια της ζωής του από το 1889 μέχρι το 1892 ο Μουνκ παρακινούμενος από προσωπικές και καλλιτεχνικές αναζητήσεις που αναμφίβολα σχετίζονταν με τη σύγχρονη λογοτεχνία, τις κοινωνικές αναθεωρήσεις και το συμβολισμό, οδηγείται στη δημιουργία της σειράς «Εικόνες της Ζωής, του Έρωτα και του Θανάτου». Μια σειρά η οποία στο σύνολό της αποτυπώνει την εικόνα του Μουνκ για τη ζωή και πως ο ίδιος έχει ζήσει μέσα σε αυτή. Τα χρώματα φαίνεται να είναι αραιά και ρευστά, απλώνονται συγκρατημένα ενώ συχνότερα είναι σκούρα νοηματοδοτώντας κάποιο συναισθηματικό συμβολισμό (Hodin, 1996). Το γνωστότερο έργο της σειράς αυτής αποτελεί η Κραυγή.

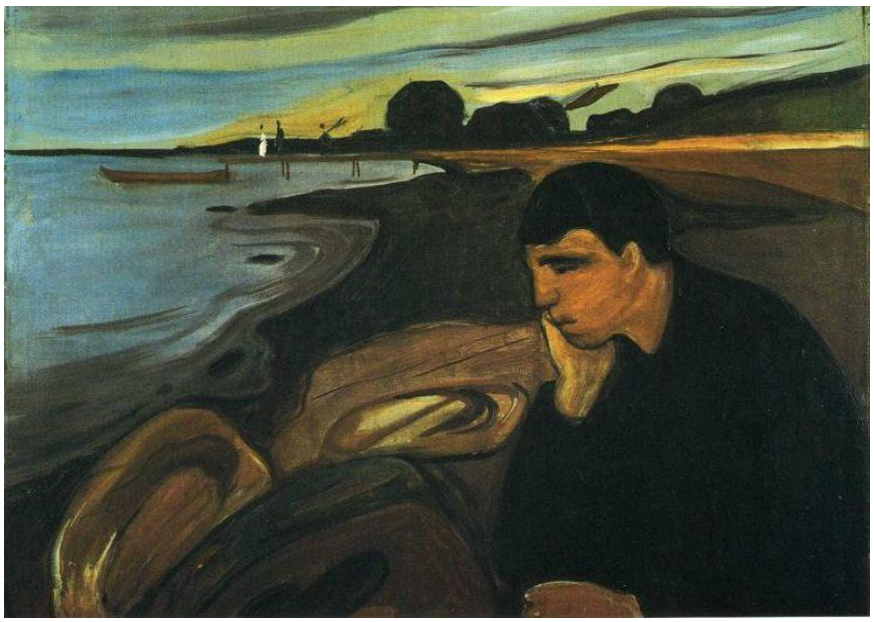


(The Scream – Edvard Munch, 1893.)

Μέσω αυτού του έργου, ο Μουνκ επισημαίνει με όλο του το μεγαλείο, την ύστατη απόγνωση του άνδρα που καταλήγει στην τρέλα. Την ίδια τη στιγμή του κατακερματισμού της ψυχής και της έκρηξης που συντελείτε μέσα από αυτή, καθώς και το πως μέσα από μια μονάχα ξαφνική συγκίνηση, μπορούν να μεταβληθούν όλες οι εντυπώσεις της αίσθησης. Ο ίδιος για αυτό του το δημιούργημα είχε πει:

«Περπατούσα σ' ένα μονοπάτι με δυο φίλους - ο ήλιος έπεφτε - ξαφνικά ο ουρανός έγινε κόκκινος σαν αίμα - σταμάτησα, νιώθοντας εξαντλημένος, και στηρίχτηκα στο φράχτη - αίμα και γλώσσες φωτιάς πάνω από το μαύρο-μπλε φιόρδ και την πόλη - οι φίλοι μου προχώρησαν, κι εγώ έμεινα εκεί τρέμοντας από την αγωνία - κι ένιωσα ένα ατέλειωτο ουρλιαχτό να διαπερνά τη φύση».

Ακόμη και τεχνικά, όλες οι γραμμές και η ένταση του έργου οδηγούν στο κεφάλι, ενώ παράλληλα όλο το τοπίο μοιάζει να συμμερίζεται την αγωνία και τη συγκίνηση αυτής της κραυγής (Heller, 1973). Επιπρόσθετα, μέσα από την αποτύπωσης της ασχήμιας στο έργο αυτό, ο Μουνκ υποστηρίζει μια κραυγή αγωνίας, τονίζοντας πως αποτελεί ανειλικρίνεια να βλέπει κανείς μόνο την ευχάριστη όψη της ζωής, αναδύοντας και εκφράζοντας το άγχος και τις φοβίες του άνδρα αυτού από το ασυνείδητο του (Gombrich, 1998).


(Melancholy - Edvard Munch, 1894.)

Έργο της περιόδου αυτής αποτελεί και η μελαγχολία, το οποίο ανήκει σε μια σειρά από πίνακες όπου κεντρικό ρόλο καταλαμβάνει η μελαγχολία του Μουνκ και η θλίψη (Munch, 1985).

Κατά τα τελευταία χρόνια της δεκαετίας του 1890 ο Munch μαζί με τη σύντροφό του Τούλα Λάρσεν, υπόκεινται σε τρομερή εξάντληση λόγω του ξέφρενου τρόπου ζωής, των συνεχών ξενυχτιών, της αδιάκοπης κατανάλωσης αλκοόλ και της διαρκούς πίεσης της συντρόφου του για γάμο. Σειρά από ψυχολογικές μεταπτώσεις και η διαταραχή της συναισθηματικής του υγείας, φέρνουν στην επιφάνεια τα παιδικά του τραύματα εντάσσοντας τον παράλληλα όλο και πιο βαθιά στη σχέση του με το αλκοόλ. Ως αποτέλεσμα αυτού, το διάστημα αυτό αποπειράται στο να δώσει τέλος στη ζωή του. Εφόσον δεν κατάφερε να δώσει τέλος στη ζωή του, σε μια ύστατη προσπάθεια να λυτρωθεί από τους εσωτερικές του συγκρούσεις στρέφεται ακόμη πιο εντατικά στην εικαστική και καλλιτεχνική δημιουργία. Παρόλα αυτά, το καλοκαίρι του 1908 αρχίζει να έχει παραισθήσεις σε συνδιασμό με μανία καταδίωξης, νομίζοντας ότι τον κυνηγά η αστυνομία, με αποτέλεσμα να πάρει την απόφαση να νοσηλευθεί στη νευρολογική κλινική του γιατρού Γιάκομπσεν όπου και ακολουθεί θεραπεία (Ζογκάρη, 1985).

Ο ίδιος, μετά από χρόνια, σε γράμμα σε φίλο του περιγράφει την κατάστασή του:
«Όταν περπατούσα στους δρόμους την νύχτα, μεθυσμένος και σε πλήρη απόγνωση, ζαλισμένος ακολουθούσα γυναίκες σε βρωμόσπιτα. Στο ξενοδοχείο δεν φερόμουν όπως έπρεπε. Σε ένα χορό μάλιστα φέρθηκα σε μια σερβιτόρα χυδαία. Γεγονότα σαν και αυτά συνέβαιναν επανειλημμένα. Δεν φερόμουν όπως έπρεπε. Ξέρω τι συχνά δεν είχα συνείδηση του τι έκανα. Η κατάστασή μου άγγιζε τα όρια της τρέλας».

(Self Portrait. Between the clock and the bed - Edvard Munch, 1940-43.)

Μετά την ανάρρωσή του, ο Μουνκ αποφασίζει να επιστρέψει στη χώρα του ενώ αποφεύγει κάθε τι που σχετίζεται με το παρελθόν του, ενώ όσο περνούν τα χρόνια απομονώνεται όλο και περισσότερο. Την απομόνωση αυτή την απεικονίζει σε ένα μεγάλο αριθμό αυτοπροσωπογραφιών, οι οποίες θα μπορούσαν εύκολα να χαρακτηριστούν σαν την αυτοβιογραφία του. Οι αυτοπροσωπογραφίες αυτές φανερώνουν την έντονη ανησυχία του για τον θάνατο ενώ στην «Αυτοπροσωπογραφία ανάμεσα στο Ρολόι και το Κρεβάτι» ο Μουνκ υιοθετεί απλά σύμβολα τα οποία υπονοούν τον ερχομό του θανάτου (Ζογκάρη, 1985).

Ανάμεσα στους πίνακές του, τους οποίους ανέκαθεν αποκαλούσε «τα αγαπημένα μου παιδιά», πεθαίνει μόνος στο σπίτι του στις 23 Ιανουαρίου του 1944, ένα μήνα σχεδόν μετά την επέτειο των ογδόντα χρόνων του.

Ο Μουνκ άφησε πίσω του μια τεράστια πνευματική και καλλιτεχνική παρακαταθήκη, σχεδόν 1000 έργα με λάδι σε καμβά, 4.500 σχέδια κι υδατογραφίες, 15.400 χαρακτικά και 6 γλυπτά, αποτέλεσμα μιας ασταμάτητης δημιουργίας 70 περίπου χρόνων (Hodin, 1996). Όπως ο ίδιος αναφέρει:

«Λουλούδια θα αναπτυχθούν από το σάπιο μου κορμί, και εγώ θα ζω και θα υπάρχω μέσα στο άνθος της - ο θάνατος είναι η αρχή της ζωής - το ξεκίνημα ενός καινούργιου κρυσταλλώματος». Υπήρξε ένας καλλιτέχνης με όραμα, εκφράζοντας μέσα από το έργο του ακόμη και τις πιο σκοτεινές υπαρξιακές εκφάνσεις, παραθέτοντας έτσι όχι μόνο τον δικό του πόνο αλλά και το σύνολό του υπαρξιακού πόνου της ανθρωπότητας.

2. 3. Έρνστ Λούντβιχ Κίρχνερ

Μια από τις βασικότερες φυσιογνωμίες του Γερμανικού Εξπρεσιονισμού και πρωτεργάτης του κινήματος της «Γέφυρας» είναι ο Ludvich Kirchner, ο οποίος με μια πρώτη ματιά φαίνεται ιδιαίτερα ευαίσθητος και αρκετά ανήσυχος, είναι πολύπλευρος και το έργο του περιλαμβάνει διάφορες διαβαθμίσεις και μεταβολές. Ο ίδιος παραμένει ανικανοποίητος με το έργο του ενώ παράλληλα διακατέχεται από μια διαρκή αντιφατικότητα (Χρύστου,1994). Αναφορικά με τον Schmidt,

«είναι τέτοια η ικανότητα του Kirchner για αλλαγή, που κινείται κυρίαρχα μεταξύ παράδοσης και επανάστασης, ώστε συχνά να παρουσιάζεται αδύνατος ο προσδιορισμός της τέχνης του» (όπως αναφέρεται σε Χρύστου,1994).

Η καλλιτεχνική δημιουργία του Kirchner, σύμφωνα με τον Χρύστου (1994), διακρίνεται σε πέντε κυρίως φάσεις. Η πρώτη αφορά τα μαθητικά του χρόνια από το 1900 μέχρι το 1905, η δεύτερη αφορά ευρύτερα την περίοδο που βρισκόταν στη Δρέσδη στο κίνημα της «Γέφυρας» από το 1905 μέχρι το 1911, η τρίτη αφορά τη ζωή του στο Βερολίνο από το 1911 μέχρι το 1916, η τέταρτη μια πιο εκλεκτική περίοδος στο Davos από το 1917 έως το 1926 και τέλος, η πέμπτη επεκτείνεται σε μια πιο αφηρημένη εικαστικά περίοδο από το 1926 έως το 1938.

2. 3. 1. Πρώτα χρόνια

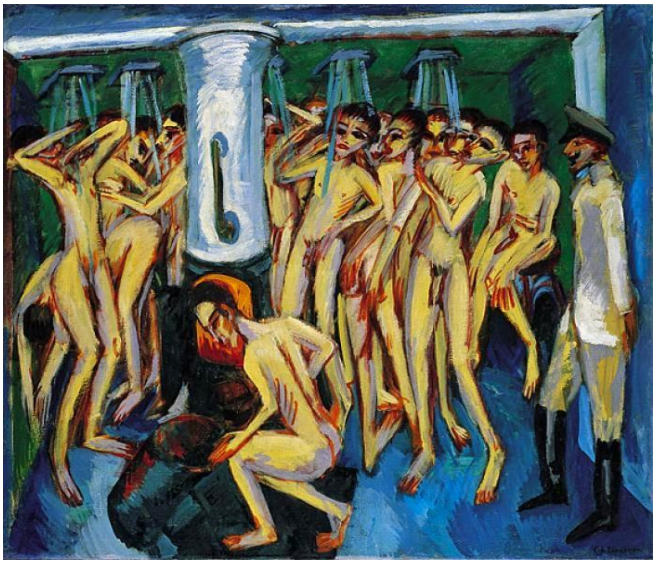
Ο Kirchner γεννήθηκε το 1880 στη Βαυαρία μέσα σε ένα κλίμα αγάπης και αποδοχής καθώς και ιδιαίτερης ενίσχυσης του καλλιτεχνικού του ενδιαφέροντος. Η καταγωγή του, από τον Πρώσο πατέρα του και την Ουγενότα μητέρα του είναι κάτι που συνοδεύει τον Kirchner στην διάρκεια της ζωής του, όχι μονάχα σε επίπεδο πραγματικότητας αλλά και συχνής επίκλησης σε αυτή.

Επαναλαμβανόμενες μετακινήσεις λόγο της δουλείας του πατέρα του βρήκαν τον νεαρό τότε Kirchner στην αναζήτηση στο πλάι των γονιών του μιας μόνιμης βάσης για να μπορέσει να συγκεντρωθεί και να δομήσει φιλικές και ευρύτερα διαπροσωπικές σχέσεις. Το 1901 τον βρίσκει πλέον στην ολοκλήρωση της βασικής του εκπαίδευσης και στραμμένο στην μετέπειτα μελέτη γύρω από τις αρχιτεκτονικές σπουδές.

2. 3. 2. Η ζωή και το έργο του

Μόλις το 1912, μπορεί να πει κανείς ότι έχει βρει το προσωπικό του ύφος, στο οποίο πλέον διακρίνονται τώρα και κάποιες ψυχολογικές προεκτάσεις (Χρύστου,1994). Το 1913 μια σειρά από έργα του, τον παρουσιάζουν να ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για την κίνηση και τις σκηνές του δρόμου και με την κήρυξη του πρώτου παγκοσμίου πολέμου πηγαίνει εθελοντής στο πυροβολικό. Όντας όμως αρκετά ευαίσθητος, διακατέχεται από έντονη συναισθηματική φόρτιση και παθαίνει μια

νευρική κατάρρευση. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την απόλυση του από το στρατό και την εισαγωγή του σε σανατόριο. Οι εικόνες του πολέμου εξακολουθούν να εισβάλουν στην καθημερινότητα του και την περίοδο αυτή ζωγραφίζει ένα από το τα πιο έντονα συναισθηματικής φύσεως έργα.



(The soldier Bath, 1915)

Αποδίδει με κοφτές γραμμές τα γυμνά κορμιά εμφανώς αδύνατα και καχεκτικά, υπό την επιτήρηση του αξιωματικού. Στο έργο αυτό ο Kirchner μετουσίωσε μεγάλο μέρος του ψυχολογικού και σωματικού πόνου που εισέπραξε από τα χρόνια του πρώτου παγκοσμίου πολέμου (Wolf, 2003).

Για όσο βρισκόταν στο σανατόριο, σημαντικό μέρος των εσωτερικών του διεργασιών, διοχετεύτηκε ζωγραφίζοντας τοιχογραφίες στο κλιμακοστάσιο του σανατορίου. Με αυτό τον τρόπο κατάφερε να προσεγγίσει εικαστικά την εσωτερική κόπωση και την μελαγχολία που είχε κυριεύσει τη ζωή του (Χρύστου, 1994).

Τα χρόνια που ακολουθούν, βρίσκουν τον Kirchner με ακόμη εντονότερο συναισθηματικό πόνο και με μια ευρύτερη ψυχολογική αστάθεια. Η μόνη διέξοδος σε αυτή του την περίοδο παραμένει η ζωγραφική, η χαρακτική καθώς και η γλυπτική. Παρά τις επανειλημμένες προσπάθειες θεραπείας, τα τελευταία χρόνια της ζωής του υποφέρει από επαναλαμβανόμενες νευρικές κρίσεις καθώς και μία ευρύτερη μανία καταδίωξης. Το 1918, ζωγραφίζει αυτοπροσωπογραφίες στις οποίες απεικονίζει με έντονες γραμμές και σκληρά χαρακτηριστικά, την παραμόρφωση. Σε μια από τις εν λόγο προσωπογραφίες, αποδίδει το κεφάλι ενός αρρώστου, κάνοντας μνεία με αυτό τον τρόπο στο εύρος του ψυχολογικού φόρτου από τις επανειλημμένες νευρικές του κρίσεις (Stutzer, Vitali, Steenbruggen, & Frehner, 2007).

(Head of a sick man. Self-Portrait, 1918)

Σε επόμενη αυτοπροσωπογραφία του, άγνωστης χρονολογίας, αποδίδει το πρόσωπο του υπό την επίδραση της μορφίνης. Η γραφή του στο εν λόγο έργο είναι απόλυτα χαοτική, με ακανόνιστες γραμμές και έντονη συναισθηματική οξύτητα γύρω από την περιοχή των ματιών. Παρά του ότι η μορφίνη είναι από τα ισχυρότερα αναλγητικά φάρμακα (Μαρσέλος, 1997), στο εν λόγο έργο αποτυπώνεται με καθαρά στοιχεία ο πόνος και η ταλαιπωρία (Wolf, 2006).

(Self-Portrait under the influence of Morfine)

Τέλος, την περίοδο αυτή της ζωής του, το έργο του λογοκρίνεται από τη ναζιστική Γερμανία, θεωρούμενο από τον Χίτλερ, εκφυλισμένη τέχνη (Wolf, 2003). Παράλληλα τα συναισθήματα

βαριάς μελαγχολίας και κατάθλιψης τον κυριεύουν, οδηγούμενος ως απόρροια αυτών των καταστάσεων, να βάλει τέλος ο ίδιος στη ζωή του τον Ιούνιο του 1938 (Χρυσάνθου,1994).

Στο έργο του Kirchner αποδίδεται με τον πιο ψυχολογικό τρόπο η εσωτερική πραγματικότητα του ίδιου καθώς και οι συγκρούσεις που τον κυρίευαν. Απεικόνισε με τα πιο έντονα χρώματα, χρησιμοποιώντας εκτενώς επιθετικές φιγούρες, το εύρος του συναισθηματικού του κόσμου.

2. 4. Φρίντα Κάλο

Μία από τις πιο μυθικές φιγούρες της ιστορίας της τέχνης, η Φρίντα Κάλο, είναι διεθνώς αναγνωρισμένη ως ένας από τους πιο εμπνευσμένους και πληγωμένους ανθρώπους που άγγιξε ποτέ πινέλο σε καμβά. Η ζωή της, ένα μείγμα σωματικού και ψυχικού πόνου, αγώνα, οδύνης, πάθους και θυελλωδών σχέσεων βρήκε την πιο πρόσφορη έκφραση στο έργο της, την πιο πλήρη βιογραφία της. Κατά τη σύντομη διάρκεια αυτής της ζωής, η ζωγράφος κατάφερε να παράγει πάνω από 200 έργα, ζωγραφιές, σκίτσα και προσχέδια από τα οποία 55 είναι αυτοπροσωπογραφίες.

Μια γυναίκα διψασμένη για ζωή και αγάπη που υπέμεινε στη διάρκεια των μόλις 47 χρόνων της μια σοβαρή ημι-παραλυτική ασθένεια, ένα ακόμα χειρότερο τροχαίο ατύχημα κι ένα γάμο τόσο ταραγμένο ώστε η ίδια να τον αποκαλεί χιουμοριστικά το δεύτερο ατύχημα της ζωής της. Εξαιτίας αυτών των κομβικών γεγονότων η Κάλο υποβλήθηκε σε αμέτρητες εγχειρήσεις, πέρασε μήνες νοσηλείας ακινητοποιημένη, δεν κατάφερε ποτέ να κάνει παιδιά ενώ ταυτόχρονα υπέφερε από αγχώδη διαταραχή, κατάθλιψη, εξάρτηση από αλκοόλ και φαρμακευτικές ουσίες καθώς και θέματα ταυτότητας. Παράλληλα, εξερεύνησε και αποκάλυψε απόλυτα τον εαυτό της μέσα από το έργο της, επιλέγοντας ως διάλεκτο μια τεχνοτροπία απόλυτα προσωπική και αυτο-αναφορική. Παρόλο που συχνά χαρακτηρίστηκε σουρεαλίστρια η ίδια υποστήριζε ότι δεν ζωγράφιζε όνειρα ή εφιάλτες, παρά μόνο την πραγματικότητά της.

(The Wounded Deer – Frida Kahlo, 1946.)

Η ζωγραφική της, προέκταση της ίδιας της ύπαρξης της, ήταν πολύ περισσότερο από μια ανάγκη έκφρασης, επιλογή καριέρας ή καλλιτεχνική δραστηριότητα. Ήταν μέσο επιβίωσης. Πήγαζε από συναισθήματα τόσο βίαια που άγγιζαν τα όρια του παροξυσμού, ανάβλυζε από το σπασμένο σώμα της, από τις ανοιχτές πληγές, από τη βαθιά εσωτερική της ανάγκη για αυτοπροσδιορισμό, ζωή, δημιουργία, πληρότητα. Τη χρησιμοποίησε για να ξεπεράσει το χρόνιο πόνο, την ασθένεια και τους φυσικούς περιορισμούς της, το αίσθημα της ανεπάρκειας, την αναπηρία. Προσπαθώντας να αντικαταστήσει όλες τις απώλειες της, να επαναστατήσει ενάντια σε ό,τι δε μπορούσε να ελέγξει, να δώσει διέξοδο στις οδύνες και τις ανησυχίες της σχεδιάζοντας έτσι ό,τι την πλήγωνε. Η ίδια άλλωστε αναφέρει: «Η ζωγραφική μου φέρει ένα μήνυμα πόνου. Πιστεύω πως αυτό ενδιαφέρει, έστω και λίγους».

2. 4. 1. Πρώτα χρόνια

Η Μαγκνταλένα Κάρμεν Φρίντα Κάλο ι Καλντερόν γεννήθηκε στις 6 Ιουλίου του 1907, από γερμανοεβραίο πατέρα και ισπανομεξικάνα μητέρα στο Κογιοακάν, σήμερα προάστιο της Πόλης του Μεξικό.

Ο πατέρας της Γκιγιέρμο Κάλο της ήταν μορφωμένος, άθεος και επιληπτικός και είχε έρθει σε νεαρή ηλικία στο Μεξικό όπου είχε γίνει φωτογράφος. Η μητέρα της, Ματίλντε, ήταν πιστή Καθολική. Οι Καλντερόν είχαν ήδη αποκτήσει 2 κόρες ενώ το μοναδικό αγόρι της οικογένειας πέθανε στη γέννα. Η τρίτη κόρη της οικογένειας ήταν η Φρίντα, ενώ 11 μήνες μετά τη γέννηση της ήρθε στον κόσμο η τρίτη αδελφή της, Κριστίνα. Αδύναμη και απογοητευμένη από την απώλεια του πολυπόθητου υιού η μητέρα της δεν θήλασε τη Φρίντα αλλά την εμπιστεύθηκε σε δυο παραμάνες. Ίσως εξαιτίας αυτής της σύγχυσης ανάμεσα σε τρεις διαφορετικές τροφούς κι επειδή δεν πρόλαβε να επωφεληθεί από το ρόλο του μικρότερου παιδιού, η Κάλο είχε από τα πρώτα παιδικά της χρόνια μια κατακερματισμένη, αλλά ταυτόχρονα αυτόνομη αίσθηση εαυτού. Στον πίνακα «Η τροφός μου κι εγώ» (1937) που ανήκει σε μια σειρά από έργα στα οποία η Κάλο αποτύπωσε τα μείζονα γεγονότα της ζωής της, διακρίνεται η αίσθηση της απώλειας και του αποχωρισμού από τη μητέρα της.

(My Nurse and I – Frida Kahlo, 1937.)

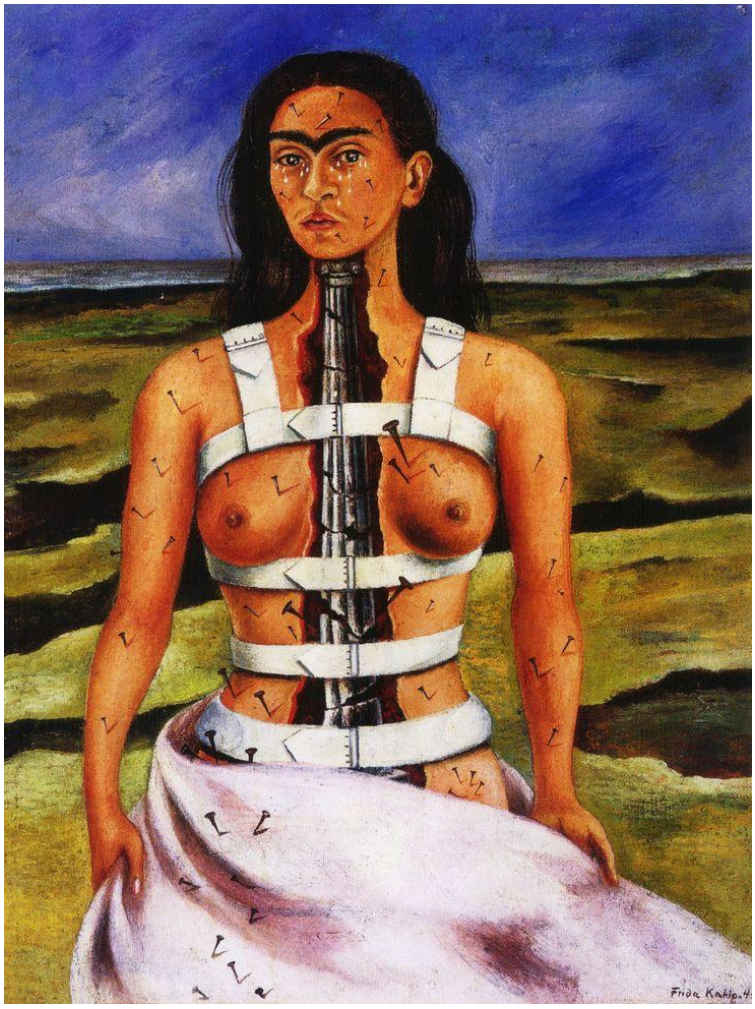
Προσπαθώντας να αναπληρώσει την απώλεια ενός αδελφού, ανέλαβε κατά κάποιο τρόπο το ρόλο του γιου της οικογένειας, ήταν η αγαπημένη του πατέρα της κι αυτή που περισσότερο ταυτιζόταν μαζί του. Ο πατέρας της, φωτογράφος αλλά και ερασιτέχνης ζωγράφος ήταν ο πρώτος που κέντρισε το ενδιαφέρον της για την τέχνη, της έμαθε πώς να χρησιμοποιεί τη φωτογραφική μηχανή, να ρετουσάρει και να χρωματίζει φωτογραφίες. Αργότερα, ενώ ανάρρωνε από το τροχαίο, της χάρισε τις μπογιές και τα πινέλα του και την ενθάρρυνε να ζωγραφίσει. Η σχέση της με τη μητέρα της ήταν πολύ πιο απόμακρη και ψυχρή. Ακόμη και στο ημερολόγιο της, την αποκαλεί "το Αφεντικό".

Στην ηλικία των έξι θα περάσει 9 μήνες καθηλωμένη στο κρεβάτι εξαιτίας πολιομυελίτιδας, αποτέλεσμα της οποίας ήταν το ένα της πόδι να είναι μικρότερο από το άλλο και ημι-παράλυτο. Η αναπηρία αυτή την βασάνισε σε όλη τη ζωή της και το 1953 κατέληξε στον ακρωτηριασμό. Παρόλο τον πόνο και τα κακόβουλα πειράγματα που δέχτηκε γι αυτή της την αναπηρία, η ίδια βρήκε κάποια παρηγοριά στην ασθένειά της. Σε συνέντευξή της είχε δηλώσει πως, σαν συνέπεια, οι γονείς της ξεκίνησαν να την κακομαθαίνουν και να την αγαπούν περισσότερο. Η δήλωση αυτή, προσφέρει ένα ακόμα κλειδί κατανόησης του ευαίσθητου ψυχισμού της. Για την υπόλοιπη ζωή της η Κάλο θα συσχετίζει τον πόνο με την αγάπη και θα χρησιμοποιεί την ασθένεια για να αποσπάσει από τους άλλους την προσοχή που τόσο απεγνωσμένα λαχταρούσε. Μια ακόμα τεχνική που ανέπτυξε στην εφηβεία της για να προσελκύσει προσοχή και να συγκαλύψει το κουτσό πόδι της ήταν η συνήθεια της να ντύνεται με πλήρη αντρική ενδυμασία. Αυτή η πρώιμη παρενδυσία (cross-dressing) επίσης αντανακλά την αμφίθυμη σεξουαλικότητά της.

2. 4. 2. Η ζωή και το έργο της

Το 1922 ήταν ένα από τα μόλις 35 κορίτσια μιας επιφανούς σχολής με 2000 σπουδαστές. Στη σχολή συναντά για πρώτη φορά τον μετέπειτα σύζυγο της, Ντιέγκο Ριβέρα και γνωρίζει το πρώτο

της έρωτα, τον Αλεχάντρο Γκόμεζ Αρίας. Στις 17 Σεπτεμβρίου 1925, οι δυο τους επιβαίνουν στο λεωφορείο όταν αυτό συγκρούεται με τραμ. Το σφοδρό ατύχημα αφήνει την Φρίντα με πολλαπλά κατάγματα στη σπονδυλική στήλη, στη λεκάνη, στο ήδη ατροφικό δεξί πόδι και στην ωμοπλάτη κι ένα βαθύ τραύμα του υπογαστρίου προερχόμενο από σιδερένια ράβδο που διαπέρασε το γοφό και τα γεννητικά της όργανα δημιουργώντας σοβαρές πληγές. Η ίδια περιγράφει τον εαυτό της ως τετραχισμένη. Τα τραύματα αυτού του ατυχήματος δε θα σημαδέψουν απλά το σώμα της, αλλά και ολόκληρη τη ζωή της, αδιαχώριστη πλέον από τον χρόνιο σωματικό πόνο. Επιδιώκοντας το απόσταγμα και την αποτύπωση των συναισθημάτων που προκλήθηκαν από το τραυματικό ατύχημα και όλες τις επιπλοκές της υγείας της, η Κάλο ζωγράφισε θέματα με τα οποία οι άνθρωποι μπορούν να σχετισθούν και να ταυτιστούν, όπως το αίσθημα του πόνου, της αδυναμίας, της απομόνωσης. Στην εμβληματική πλέον αυτοπροσωπογραφία της «Σπασμένη Στήλη» (1944) εκθέτει το ημίγυμνο τσακισμένο σώμα της σαν αντικείμενο προς μελέτη. Η ερημιά του τοπίου, τα δάκρυά της και τα ατσάλινα καρφιά που την τρυπούν μεταφέρουν άμεσα τη διάχυτη και αιχμηρή φύση του πόνου της. Χαρακτηριστικά η ίδια στο ημερολόγιο της αναφέρει:
«Δεν είμαι άρρωστη, είμαι σπασμένη. Αλλά είμαι ευτυχισμένη όσο μπορώ να ζωγραφίζω».

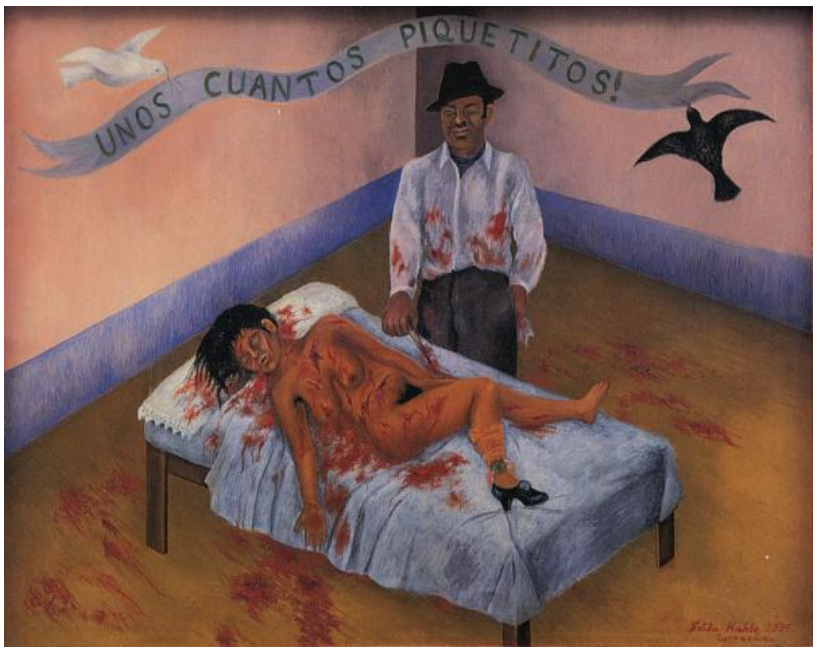

(The Broken Column – Frida Kahlo, 1944.)

Μετά από δεκάδες χειρουργικές επεμβάσεις και την παραμονή στο νοσοκομείο για ένα μήνα, της επιτράπηκε να συνεχίσει την ανάρρωσή της στο σπίτι. Κατά τη διάρκεια αυτής, γράφει ασταμάτητα ερωτικά γράμματα στον αγαπημένο της και ξεκινά να ζωγραφίζει για να αντέξει τη μοναξιά και την ανία. Τα γράμματα της αποκαλύπτουν πόσο συνυφασμένη είναι η αγωνία της για την σταδιακή απομάκρυνση του συντρόφου της, με τη σωματική της οδύνη. Αναπόφευκτα το πρώτο της έργο, «Αυτοπροσωπογραφία σε βελούδινο φόρεμα» (1926), ένα πορτρέτο του εαυτού της, με την χαρακτηριστική σκωπτική της έκφραση, που ολοκλήρωσε κοιτώντας στον καθρέφτη πάνω από το κρεβάτι της, το χάρισε στον Αρίας για να την βλέπει και να την θυμάται. Η ίδια αναφέρει:
«Ζωγραφίζω πορτρέτα του εαυτού μου επειδή είμαι τόσο συχνά μόνη, επειδή είμαι το θέμα που γνωρίζω καλύτερα».

(Self Portrait in a Velvet Dress - Frida Kahlo, 1926.)

Στα τέλη του 1927 η υγεία της είχε αποκατασταθεί στο βαθμό που της επέτρεπε να διάγει μία σχεδόν φυσιολογική ζωή, χωρίς ωστόσο να αναρρώσει ποτέ πλήρως. Ανακτώντας τις δυνάμεις τις και τις επαφές της με τους παλιούς της συμμαθητές, άρχισε να ασχολείται δυναμικά με την πολιτική: προσχωρεί στο Κομμουνιστικό Κόμμα του Μεξικού και γράφεται στη νεολαία του σχηματισμού. Το 1928 στους καλλιτεχνικούς κύκλους του Μεξικού που σύχναζε, ξανασυναντά τον ήδη αναγνωρισμένο ζωγράφο Ντιέγκο Ριβέρα και ζητάει τη γνώμη του για τη δουλειά της. Ο Ριβέρα αναγνωρίζει το ταλέντο της και την ενθαρρύνει να συνεχίσει να ζωγραφίζει, παρόλο που οι πίνακές της είναι αντιδιαμετρικοί από τους δικούς του. Ενώ ο Ριβέρα αντλούσε τα θέματά του από το Μεξικό της προκολομβιανής εποχής και επεδίωκε μέσω της τέχνης να ενισχύσει το αίσθημα συλλογικότητας των ανθρώπων, η Φρίντα παρέμεινε πιστή στην τάση της *mexicanidad*, τη μεξικανική κουλτούρα που ανθούσε εκείνη την περίοδο, καθώς επίσης και στην προσπάθεια να αποτυπώσει με σαφήνεια την ιδιαίτερη ψυχική κατάσταση ενός μόνο ανθρώπου, της ίδιας. Οι δύο τους ξεκινούν μια παθιασμένη σχέση που καταλήγει σε γάμο την επόμενη χρονιά.

Ο κατά 20 χρόνια μεγαλύτερος της Ριβέρα, αγαπημένος τοιχογράφος της επανάστασης αλλά και των σταρ της εποχής, την επισκίαζε και δεν έκρυβε τις αναρίθμητες κατακτήσεις και εξωσυζυγικές σχέσεις του, ακόμα και με την αδελφή της, Κριστίνα. Η Κάλο από αντίδραση κόβει σύριζα τα μαλλιά της, σε μια προσπάθεια εκμηδένισης της θηλυκότητας της, αποτυπώνοντας έτσι, την οργή και τον πόνο για την προδοσία σε έργα που συγκλονίζουν με τη βίαιη συναισθηματική τους ένταση όπως το «Μερικές μικρές μαχαιριές» (1935).

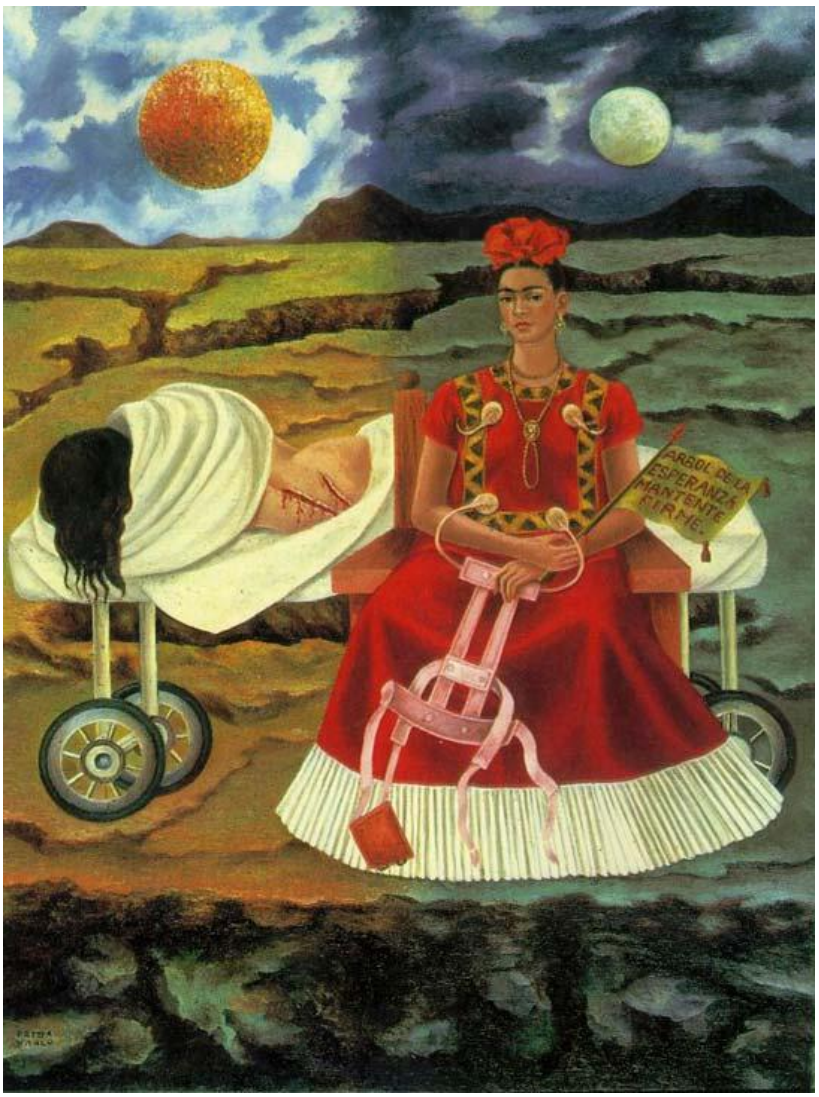


(A Few Small Nips – Frida Kahlo, 1935.)

Η Κάλο σύναψε επίσης αρκετές εξωσυζυγικές σχέσεις με άντρες, αλλά και γυναίκες, σε μια προσπάθεια ανταπόδοσης και απόπειρας εξισορρόπησης της σχέσης. Στις αρχές τις δεκαετίας του '30 οι τοιχογραφίες του Ντιέγκο γίνονται ανάρπαστες στην Αμερική με αποτέλεσμα το ζευγάρι να μετακομίσει στο Σαν Φρανσίσκο και λίγο αργότερα στο Ντιτρόιτ. Στην Αμερική η Φρίντα βίωσε τις δύο από τις τρεις αποβολές της ζωής της. Ο σωματικός της πόνος, η απομόνωση, η απόγνωσή της για άλλη μια φορά καταγράφονται στον καμβά στο χαρακτηριστικό έργο της «Νοσοκομείο Χένρι Φόρντ» (1932).

(Henry Ford Hospital – Frida Kahlo, 1932.)

Παρόλο που προσπάθησε αρκετές φορές να τεκνοποιήσει, αρκετοί μελετητές της υποστηρίζουν ότι τα αίτια της ανικανότητας της ήταν περισσότερο ψυχολογικά, καθώς ο Ριβέρα δεν επιθυμούσε να κάνουν παιδιά και η ίδια δεν ήθελε να διαταραχθεί ο δεσμός τους. Το 1951, έπειτα από περίπου 30 επεμβάσεις, η σωματική και ψυχική της υγεία έχουν επιβαρυνθεί σε σημείο που πλέον μετά βίας μπορεί να ζωγραφίσει. Η μόνη της ανακούφιση έρχεται από την κατανάλωση μεγάλων δόσεων αλκοόλ, μορφίνης και άλλων παυσίπονων, ενώ συχνά κάνει σκέψεις, αλλά και απόπειρες, αυτοκτονίας. Με την επιδείνωση της κατάστασής της οι δόσεις αυξάνονται σε ευθεία αναλογία με τον πόνο και την εγκατάλειψη που βίωνε από το σύζυγό της, με τον οποίο είχε αναπτύξει μια εξαρτητική και νοσηρή εμμονή, όπως φαίνεται στο ημερολόγιό της και τις επιστολές της προς αυτόν. Η ποιότητα του έργου της σταδιακά φθίνει, όπως και η αντοχή της. Το 1953 στην πρώτη της ατομική έκθεση στο Μεξικό, φτάνει στα εγκαίνια με ασθενοφόρο και δέχεται τους επισκέπτες ξαπλωμένη στο κρεβάτι της και βαριά ναρκωμένη. Λίγους μήνες αργότερα τμήμα του ποδιού της ακρωτηριάζεται εξαιτίας της εξάπλωσης της γάγγραινας, γεγονός που συντέλεσε καθοριστικά στην ψυχολογική της παραίτηση και περεταίρω επιδείνωση. Το καλοκαίρι του 1954 πεθαίνει στο ίδιο σπίτι όπου γεννήθηκε, από πνευμονία ή, σύμφωνα με άλλα σενάρια, από υπερβολική δόση ηρεμιστικών.



(Tree of Hope, Keep Firm – Frida Kahlo, 1946.)

Σχεδόν 70 χρόνια μετά το θάνατό της, το έργο της εξακολουθεί να διχάζει, να προκαλεί, να συγκινεί και να αποτελεί έναν χάρτη για την ανθρώπινη έκφραση μέσω της τέχνης. Η Φρίντα μέσω του έργου της κατόρθωσε να μετουσιώσει τον σωματικό, αδιάλλακτο, αλλά και τον συναισθηματικό, βουβό πόνο, από βασανιστικό βίωμα σε καλλιτεχνική σωτηρία. Ακόμα και σήμερα, μέσα από το σοβαρό και διαπεραστικό βλέμμα της που αποτυπώνεται τόσο ζωντανά στα έργα της, διαγράφονται το δημιουργικό μεγαλείο ενός ανθρώπου που βίωσε αμείλικτα την τραγωδία και αναδύθηκε από την άλλη πλευρά για να φωτίσει τον δρόμο για όλα τα δοκιμαζόμενα πλάσματα αυτού του κόσμου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΘΕΡΑΠΕΙΑ

«*Ο καλλιτέχνης κατασκευάζει κιβωτούς για να στεγάσει το πνεύμα, έτσι ώστε οι άλλοι να μπορέσουν να μοιραστούν τις εμπειρίες του, και για να έχει κι ο ίδιος μια μόνιμη καταγραφή αυτών των εμπειριών αργότερα, όταν η μεγάλη στιγμή της μεταμόρφωσης θα έχει περάσει και μπορεί να είναι μια μεγάλη στιγμή οργής, τρόμου και οδύνης, όπως επίσης, χαράς και αγάπης. Έτσι σε γενικές γραμμές, αυτό που ο ζωγράφος αντιλαμβάνεται και αποδίδει με μη λεκτικά σύμβολα είναι η εκπληκτική εμπειρία της αίσθησης του να είναι κανείς* ζωντανός» (Milner, 1998).

Εισαγωγή

Η ίδια η ύπαρξη της τέχνης σε συνάρτηση με την δημιουργία και την εξωτερίκευση τίθεται υπό αμφισβήτηση. Την ίδια στιγμή που τα πάντα εν δυνάμει είναι τέχνη, τίποτα παραπάνω δεν είναι, παρά δημιουργήματα του φυσικού κόσμου. Υπάρχουν όμως οι καλλιτέχνες, εμπνευστές και δημιουργοί που συνεχώς γεννούν νέες τεχνομορφές, άλλοτε στο πεδίο της φύσης με τα υλικά που τους προσφέρει το φυσικό περιβάλλον κι άλλοτε μέσα σε εσωτερικούς χώρους προσηλωμένους στην δημιουργία με τα χαρακτηριστικά που αυτή έχει λάβει στις μέρες μας (Gombrich, 1998).

Ακολουθώντας τους, διακρίνουμε τα μονοπάτια της έκφρασης με θεραπευτικά χαρακτηριστικά να χάνονται στο βάθος των αιώνων. Ακόμη και στην προϊστορική εποχή, η έκφραση καταλάμβανε το χώρο της μέσα από το σχηματισμό εικόνων στα σπήλαια και στις διάφορες επιφάνειες του φυσικού περιβάλλοντος (Wadeson, 1980).

Έχοντας μελετήσει και παρουσιάσει την τροπή που έλαβε η έκφραση στους εικαστικούς κύκλους του Εξπρεσιονισμού, τις διαστάσεις και την αναγκαιότητα επικοινωνίας βαθύτερων συναισθηματικών καταστάσεων, προχωρήσαμε στην μελέτη των βασικότερων ζωγράφων στην ιστορία της τέχνης που απέδωσαν εικαστικά τον ψυχολογικό και σωματικό πόνο. Διαπιστώσαμε έτσι, τον δυναμικό τρόπο με τον οποίο μετουσιώθηκαν και αποδόθηκαν εικαστικά εκφάνσεις του ψυχισμού που πιθανότατα δεν θα μπορούσαν να αποδοθούν με το λόγο, αλλά θα παρέμεναν στις διαστάσεις του αθέατου. Η επικοινωνία μεταφέρθηκε στις μη λεκτικές της προεκτάσεις και η λύτρωση επετεύχθη μέσα από την καλλιτεχνική δημιουργία (Malchiodi, 2009).

Η τέχνη, μέσα από τις δημιουργικές της ποιότητες, παραμένει ως σήμερα ένας από τους βασικότερους διαύλους επικοινωνίας και έκφρασης. Επιδιώκει παράλληλα, στοχευμένα στην προκειμένη, την προσέγγιση της θεραπευτικής λύτρωσης, της καθαρτήριας διαχείρισης ακόμη και των πιο δύσκολων συναισθηματικών καταστάσεων. Σκοπό λοιπόν του εν λόγω κεφαλαίου, αποτελεί η μελέτη της θεραπευτικής προσέγγισης, που δύναται να λάβει η τέχνη, μέσα από την χρήση αυτής για την γέννηση συνειδητών εκφάνσεων του ψυχισμού.

3. 1. Ιστορική αναδρομή και η γέννηση της εικαστικής θεραπείας

Στην μετατόπιση της τέχνης σε θεραπευτική πρακτική ή ακόμη καλύτερα στην αξιοποίηση των εργαλείων της με απώτερο σκοπό την προσέγγιση της αυτοπραγμάτωσης και της ίασης του δημιουργού της, συνέβαλε καταλυτικά η Margaret Naumburg. Στις αρχές του 20ου αιώνα, η Αμερικανίδα καλλιτέχνιδα, παιδαγωγός και ψυχαναλύτρια, ιδρύει το Walden School of New York, ένα σχολείο το οποίο επικεντρώνεται στην ελευθερία της εικαστικής έκφρασης, παρουσιάζοντας παράλληλα ένα καινοτόμο και πρωτοφανές μοντέλο εικαστικής εκπαίδευσης. Σε συνεργασία με την αδερφή της Florence Cane και με βάση τα ερεθίσματα τους από την ψυχανάλυση του Sigmund Freud και την αναλυτική ψυχολογία του Carl Jung, επινόησαν τον όρο "Art Psychotherapy". Επιδίωξη τους, τα οφέλη της οποίας φτάνουν ως τις μέρες μας, ήταν η ενσωμάτωση της τέχνης στις ψυχοθεραπευτικές διαδικασίες (Malchiodi, 2009).

Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφέρουμε την συμβολή του ίδιου του Sigmund Freud. Μέσα από το θεωρητικό ψυχαναλυτικό έργο του και την εφαρμογή του στην πράξη, πλήθος συνδέσεων κατάφεραν να ξεφύγουν από τα άγνωστα κομμάτια της συνείδησης. Ο ίδιος ο S. Freud υποστήριζε ότι τα όνειρα εκφράζονται καλύτερα μέσα από εικόνες και για τον λόγο αυτό πρότεινε την απεικόνιση των ονείρων (Freud, 1995). Πιο συγκεκριμένα, παρατήρησε ότι η αντίληψη των ονείρων, των συναισθημάτων και των σκέψεων πραγματοποιείται μέσα από οπτικές μορφές κι ότι η απεικόνιση τους δύναται να οδηγήσει στην διευκόλυνση της επεξεργασίας τους και στην ανακούφιση του θεραπευόμενου (Malchiodi, 2009). Η εικαστική θεραπεία με τη σειρά της, προσεγγίζοντας τις θεωρητικές βάσεις περί ασυνείδητου κατάφερε να συνοδεύσει τους θεραπευόμενους σε μονοπάτια που θα παρέμεναν μέχρι πρότινος απροσπέλαστα. Τόσο μέσα από την διαχείριση των ονειρικών απεικασμάτων όσο και μέσα από την εξέταση καθημερινών δυσκολιών, διάνοιξε περαιτέρω τον δρόμο προς τη συνείδηση (Dalley, 1993).

Εξετάζοντας τη συμβολή του Carl Jung στην εικαστική θεραπεία, σύντομα αναδύονται πλήθος συνδέσεων ανάμεσα στις θέσεις του ως προς τα οπτικά σύμβολα στα όνειρα και τα σύμβολα ευρύτερα στην τέχνη. Πιο συγκεκριμένα, ο ίδιος παρατήρησε ότι προσωποποιώντας ή αναπαριστώντας ένα συναίσθημα ή ένα πρόβλημα, ξεκινάει αυτόματα ο δρόμος προς την επεξεργασία και την κατανόηση του συναισθήματος και του προβλήματος αντίστοιχα. Τα σύμβολα κατά τον C. Jung αποτελούν ένα ολιστικό πεδίο καθαρτήριας έκφρασης και επικοινωνίας των βαθύτερων εσωτερικών διεργασιών (Jung, 1991). Στις πρωτόλειες μορφές των συμβόλων, συμπεριλαμβάνεται οπτικά το σύνολο των εμπειριών της ανθρωπότητας, προσφέροντας αυθύπαρκτα την αίσθηση της σύνδεσης και της οικουμενικής λύτρωσης. Με τις θέσεις του τόσο ως προς τα σύμβολά όσο και ως προς την οπτική πρόσληψη, έδωσε κι εκείνος με την σειρά του, το έναυσμα για την οπτική και εικαστική αναπαράσταση των ανθρώπινων εμπειριών (Malchiodi, 2009).

Η Margaret Naumburg, επηρεασμένη από το δοκίμιο του Sigmund Freud, "Η ερμηνεία των ονείρων", κι από την ευρύτερη θεωρητική του συμβολή, έγραψε το πρώτο κείμενο στην ιστορία της θεραπείας μέσω των εικαστικών τεχνών, το οποίο ονομαζόταν "Dynamically Oriented Art Therapy: Its princiles and practice". Στο εν λόγω κείμενο, διατύπωσε τη θεωρία της περί της θεραπείας μέσω των εικαστικών τεχνών, σε συνάρτηση με τα άγνωστα τμήματα της ανθρώπινης υπόστασης ως προς τη συνείδηση. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να ασχοληθεί εκτενώς με την ενδοψυχική σύγκρουση, το ασυνείδητο, τους φόβους ως προς το άγνωστο, την φαντασία και την διαμάχη ανάμεσα σε αντικρουόμενες επιθυμίες και τη δυνατότητα της γόνιμης έκφρασης όλων αυτών μέσα από την τέχνη (Όπως αναφέρεται σε Gantt & Tinnin, 2009). Το κείμενο αυτό άσκησε και συνεχίζει να ασκεί καταλυτική επιρροή στην διαμόρφωση του τρόπου εφαρμογής των εικαστικών τεχνών στην ψυχοθεραπεία.

Κατά τη διάρκεια της εικαστικής θεραπείας ενθαρρύνεται, μέσα από την εικαστική αποτύπωση και τις εικόνες που αναδύονται από αυτή, η συμβολική επικοινωνία ανάμεσα στον θεραπευτή και τον θεραπευόμενο. Σύμφωνα με τη Naumburg (1950) ο βασικός μηχανισμός της θεραπείας μέσω των εικαστικών τεχνών, είναι ότι προσφέρει έναν εξειδικευμένο μη λεκτικό τρόπο απελευθέρωσης και εξωτερίκευσης (Όπως αναφέρεται σε Gantt & Tinnin, 2009). Τα άτομα, ερχόμενα σε επαφή με την θεραπεία μέσω των εικαστικών τεχνών, μπορούν να προσεγγίσουν καταπιεσμένες εκφάνσεις τους, να μεταβάλουν τμήματα του ασυνείδητου και να προσεγγίσουν ποιότητες οι οποίες παρέμεναν μέχρι πρότινος άγνωστες στα ίδια. Έτσι, κατά τη διάρκεια της θεραπείας μέσω των εικαστικών τεχνών, εκφράζεται εικαστικά η ευρισκόμενη σε λανθάνουσα κατάσταση ικανότητα του ατόμου να προβάλει τις εσωτερικές του συγκρούσεις. Η έκφραση, λαμβάνοντας χώρα μέσα από συμβολικές εικόνες, χωρίς τη διαμεσολάβηση του λόγου, διανοίγει, με τον τρόπο αυτό, ένα εύρος θεραπευτικών συνδέσεων για το άτομο (Simon, 1992).

Στην Ευρώπη, η ιστορία της εικαστικής θεραπείας ξεκινάει λίγο πριν τα μέσα του 20ου αιώνα όταν η εικαστικός Edith Kramer αναπτύσσει τη θεωρία της για την τέχνη ως θεραπευτική διαδικασία. Η Edith Kramer, έχοντας επιρροές από το καλλιτεχνικό και αρχιτεκτονικό κίνημα του Μπάουχαους και πιο συγκεκριμένα από τη διδασκαλία του Johannes Itten, προσέγγισε την θεραπευτική προοπτική μέσω της συναναστροφής και της αλληλεπίδρασης με τα εικαστικά υλικά. Οι επιρροές της από την ψυχανάλυση, ούσα και η ίδια ψυχαναλύτρια, την ώθησαν στην εξύψωση της έννοιας της μετουσίωσης μέσω της εικαστικής απόδοσης των εσώτερων ενορμήσεων και αθέατων κομματιών της συνείδησης. Οι εσωτερικές διεργασίες, μέσα από την δημιουργία και την εικαστική εξωτερίκευση, λαμβάνουν χώρο και μορφή όχι μονάχα στην εικαστική επιφάνεια αλλά και στην συνείδηση του ατόμου που βρίσκεται στα θεραπευτικά μονοπάτια της τέχνης (Κιλίμι, 2012).

Προσεγγίζοντας την σημερινή διεθνή ονομασία της εικαστικής θεραπείας με τον όρο "Art

Therapy", αρκεί να μεταφερθούμε στην Αγγλία του 1938, όπου ο Βρετανός ζωγράφος Andrian Hill κατά τη διάρκεια παραμονής του στο σανατόριο King Edward VII λόγω φυματίωσης, οργάνωσε εικαστικά εργαστήρια ονομάζοντας τα "Art Therapy". Όντας κι ο ίδιος εικαστικός πρότεινε μια σειρά εργαστηρίων στους υπόλοιπους νοσηλευόμενους. Στην πορεία του έργου του, οργάνωσε ομάδες με τραυματισμένους από τον πόλεμο στρατιώτες, οι οποίοι είχαν έτσι την δυνατότητα να εξωτερικεύσουν και να διαχειριστούν σημαντικό μέρος του ψυχολογικού απόηχου του πολέμου και των τραυματικών βιωμάτων τους (The History of Art Therapy, 8 Μαρτίου 2016).

Εμπνευσμένος από τον Andrian Hill, ο Edward Adamson μετέφερε, από κοινού με τον Hill, το έργο του, σε ανθρώπους οι οποίοι ήταν έγκλειστοι σε ψυχιατρικές κλινικές μακράς νοσηλείας. Στο πέρασμα του χρόνου η συγκεκριμένη εικαστική πρακτική επεκτάθηκε από τον Edward Adamson στην ενδοχώρα της Αγγλίας και στάθηκε η εκκίνηση για διάφορα άλλα θεραπευτικά προγράμματα εικαστικού χαρακτήρα που εγκατέστησε. Παράλληλα, δημιούργησε έναν ασφαλή χώρο, στον οποίο οι θεραπευόμενοι θα μπορούσαν να δημιουργήσουν ελεύθερα χωρίς να δέχονται την παραμικρή κρίση ή αποθάρρυνση από τον οποιονδήποτε. Με αυτό τον τρόπο, πρότεινε την μη παρεμβατικότητα κατά τη διάρκεια της εικαστικής θεραπείας, δίνοντας χώρο στην ελεύθερη αυτοέκφραση χωρίς ψυχολογικές ερμηνείες από κάποιο κλινικό ιατρό (The History of Art Therapy, 8 Μαρτίου 2016).

3. 1. 1. Δημιουργική διαδικασία κατά την διάρκεια της εικαστικής ψυχοθεραπείας

Στο άκουσμα τις εικαστικής θεραπείας οι περισσότεροι άνθρωποι διστάζουν φοβούμενοι ότι θα έρθουν αντιμέτωποι με την αδυναμία τους να παράξουν τέχνη. Αντιλαμβάνονται την εικαστική θεραπεία ως μια διαδικασία στην οποία για να μπορέσουν να εισέλθουν θα πρέπει να γνωρίζουν ένα εύρος εικαστικών τεχνικών και να διακατέχονται από κάποιο ταλέντο. Στην πραγματικότητα όμως, η εικαστική θεραπεία είναι ο χώρος όπου ο θεραπευόμενος θα εκφράσει με τον τρόπο που εκείνος επιθυμεί την εικαστική του σκέψη. Χωρίς να κρίνεται με τεχνικά ή αισθητικά κριτήρια τα οποία έχουν εγκαθιδρυθεί στην ιστορία της τέχνης (Malchiodi, 2009).

Σε συνέχεια αυτού, παρέχεται στον θεραπευόμενο ένα σύνολο οδηγιών και προσωπικής ενθάρρυνσης προς την ελεύθερη προσέγγιση των υλικών με τα οποία θα μπορούσε εν δυνάμει να δημιουργήσει μια νέα μορφή. Τα υλικά παραμένουν απόλυτα προσβάσιμα και διαθέσιμα στην οποιαδήποτε χρήση επιθυμεί να τους προσδώσει ο θεραπευόμενος, καθιστώντας δυνατή την ελευθερία της έκφρασης αλλά και την τριβή με το συμβολικό κόσμο αυτών (Κιλίμι, 2012).

Ο πειραματισμός με τα υλικά, δύναται σε πρώτο επίπεδο, υπό τη θαλπωρή του θεραπευτικού πλαισίου και της μη κριτικής ματιάς που αυτό ενέχει, να δημιουργήσει ένα πεδίο για την προσέγγιση της αυτοπεποίθησης αλλά και της αυτοεκτίμησης. Είτε ο θεραπευόμενος επιθυμεί να εξερευνήσει το εύρος του κόσμου των υλικών, είτε επιθυμεί να επικεντρωθεί σε ένα συγκεκριμένο,

αναπαριστάται σε μεγάλο βαθμό ο τρόπος που επιλέγει να προσεγγίζει την ζωή του εν γένει. Οι έννοιες της εξερεύνησης, της ασφάλειας, της ανασφάλειας, του αβέβαιου, της ανικανότητας ή της ικανότητας, τοποθετούνται στον προσκήνιο από την πρώτη στιγμή της διαδικασίας επιλογής των υλικών (Dalley, 1993).

Παράλληλα υπάρχουν υλικά τα οποία είναι πολύ περισσότερο ευέλικτα και εύχρηστα από ότι άλλα. Οι δυναμικές που αναδύονται ,για παράδειγμα, από την επιλογή δημιουργίας με πηλό, υλικό απόλυτα εύπλαστο, πρόθυμο να εκτελέσει οποιαδήποτε αποστολή του αναθέσει η κίνηση των χεριών, είναι εκ διαμέτρου αντίθετες από τις δυναμικές που προκύπτουν από την χρήση του ξύλου. Για να δημιουργηθεί η οποιαδήποτε μορφή μέσα από την αλληλεπίδραση με το ξύλο είναι απαραίτητη η σμίλευση, το χαράκωμα, η διαμόρφωση μέσα από τον κόπο καθότι το ξύλο αντιστέκεται σαν υλικό και προϋποθέτει περισσότερη προσπάθεια. Αντίστοιχα, οι ποικίλες διαφοροποιήσεις που προκύπτουν ευρύτερα από την διαδικασία επιλογής των υλικών και των χρήσεων τους, τοποθετούν τον θεραπευόμενο σε μια διαρκή ροή προσέγγισης και επεξεργασίας του τρόπου που επιλέγει να αλληλεπιδρά και να διαχειρίζεται τον κόσμο που τον περιβάλλει (Κιλίμι, 2012).

Επιπρόσθετα, τα υλικά μπορούν να σταθούν εκκίνηση για την εξωτερίκευση συναισθημάτων που έχουν καταπιεστεί ή περιοριστεί, όπως η βία ή η επιθετικότητα ή οποιαδήποτε άλλη ποιότητα δεν βρίσκει χώρο έκφρασης σε κανένα άλλο πλαίσιο της ζωής του ατόμου. Στην προκειμένη, μέσα από την κατευναστική χρήση των υλικών, η βία μπορεί να αφομοιωθεί και να υπάρξουν στιγμές εκτόνωσης και εμβάθυνσης σε ακόμη πιο πυρηνικές συναισθηματικές διαστάσεις. Ο θεραπευόμενος κατά την εικαστική πράξη μπορεί να τοποθετήσει προκλητικά, σκληρά και βίαια κομμάτια του, έχοντας το περιθώριο της επεξεργασίας αυτών του των εκφάνσεων χωρίς να απευθύνονται ή να προκαλούν σωματική βλάβη σε κάποιο έμβιο οργανισμό (Κιλίμι, 2012).

Η συνολική επαφή με τα υλικά και η επεξεργασία αυτής της αλληλεπίδρασης στην θεραπευτική συνεδρία, συμβάλει σε σημαντικό βαθμό στην προσέγγιση όχι μόνο της στάσης του εκάστοτε θεραπευόμενου ως προς τους άλλους αλλά και της συνολικής του βιοτροπίας. Ο τρόπος που θα φυλάξει ή θα κομματιάσει ενδεχομένως, που θα απορρίψει ή θα καλωσορίσει το εικαστικό του δημιούργημα, καθρεφτίζει την πρόσληψη του ατόμου για τον ίδιο του τον εαυτό. Εξετάζοντας συνολικά την συμπεριφορά του στην διάδραση με τα υλικά, το άτομο δύναται να προβεί σε ένα μεγάλο εύρος και βάθος συνειδητοποιήσεων, φτάνοντας, έτσι, όλο και πιο κοντά στην αυτογνωσία (Malchiodi, 2009).

3. 1. 2. Πόνος και εικαστική θεραπεία

Στο καλειδοσκόπιο συναισθημάτων που έχουν αποδοθεί εικαστικά στο βάθος των αιώνων της καλλιτεχνικής δημιουργίας, ξεχωρίζει το συναίσθημα του πόνου. Είτε πρόκειται για αμιγώς

σωματικό πόνο, είτε πρόκειται για ψυχικό πόνο, η βίωση αυτού του κατεξοχήν δύσκολα διαχειρίσιμου συναισθήματος έχει βρει εκφραστική διέξοδο με πολυποίκιλες μορφές μέσω της δημιουργικής διαδικασίας. Ασθένειες, χρόνιος σωματικός πόνος, καθώς και ευρύτερες προεκτάσεις της οδύνης όπως αυτή γίνεται αντιληπτή από τον ανθρώπινο ψυχισμό είναι δυνατό να αποδοθούν εικαστικά συμβάλλοντας στην έκφραση, όπως είδαμε στο κίνημα του εξπρεσιονισμού, και στη διαχείριση, όπως είδαμε στους βασικότερους εκπροσώπους της αποτύπωσης αυτών των ποιοτήτων (Malchiodi, 2009).

Ταυτόχρονα, σύμφωνα με την Appleton (2001), στη θεραπεία μέσω των εικαστικών τεχνών, η διαδικασία της μετατροπής του πόνου σε εικόνα προσφέρει μια μορφή διορατικότητας και προσβασιμότητας σε αυτό που μέχρι πρότινος παρέμενε άγνωστο. Σε συνέχεια αυτού, η Dissanayake παραθέτει ότι η ίδια η τέχνη, στη βάση της, ανακύπτει από την επιθυμία να δράσουμε ως προς το πόνο που επιφέρουν τα προβλήματα και τους φόβους μας (όπως αναφέρεται σε Appleton, 2001). Η τέχνη μας δίνει τη δυνατότητα, με έναν έμμεσο τρόπο, να αντιμετωπίσουμε αυτό που συμβαίνει μέσα μας, εξωτερικεύοντας το. Δίνοντας, δηλαδή, κατανοητή μορφή και σχήμα στα άγνωστα κομμάτια της συνείδησης, επιτυγχάνουμε τη συναισθηματική ικανοποίηση και ένα ευρύτερο συναίσθημα ηρεμίας.

Για να μπορέσει όμως ο θεραπευόμενος να εκφράσει το σύνολο του συναισθηματικού του κόσμου και του πόνου που είναι πιθανό να βιώνει, είναι αναγκαίο να βρίσκεται σε ένα προστατευμένο και ασφαλές πλαίσιο. Ένα πλαίσιο στο οποίο θα νιώθει άνευ όρων αποδοχή για αυτό που φέρει στην θεραπευτική σχέση τόσο σε επίπεδο λόγου και εικαστικών δημιουργημάτων όσο και σε επίπεδο αποδοχής του ίδιου για αυτό που πραγματικά είναι.

Σύμφωνα με τον Winnicott (1971) το ασφαλές περιβάλλον που καλείται ο θεραπευτής να δημιουργήσει, είναι ίσως η σημαντικότερη βάση πάνω στην οποία δομείται η εμπιστοσύνη. Εφόσον ο θεραπευόμενος νιώσει εμπιστοσύνη ως προς τον θεραπευτή και συνάμα ως προς την διαδικασία που διαδραματίζεται μεταξύ τους, μπορεί να εκφράσει όλο και περισσότερο τις βαθιά τραυματικές του εμπειρίες. Στη συνέχεια η αποδοχή του θεραπευτή συμβάλει με τη σειρά της σε μια όλο και πιο πηγαία εκμυστήρευση. Κατά συνέπεια, κατά τη διάρκεια τη θεραπευτικής συνεδρίας, προσφέρονται στο θεραπευόμενο μια σειρά αντισταθμιστικών βιωμάτων που σηματοδοτούν σταδιακά την πορεία του προς την κάθαρση και την ίαση (όπως αναφέρεται σε Malchiodi, 2009).

3. 1. 3. Μνήμη, πόνος και τραυματικά βιώματα

Μελετώντας τη μνήμη, διαπιστώνουμε ότι μια από τις βασικότερες λειτουργίες της είναι η συνειρμική ανάσυρση, τόσο σε επίπεδο σκέψης, όσο και σε επίπεδο αναβίωσης παλαιότερων μνημών. Στο επίπεδο της συνείδησης οι παραστάσεις και τα βιώματα που συνοδεύουν τον εκάστοτε άνθρωπο μπορούν να συνδεθούν μεταξύ τους και να οδηγήσουν στην υπενθύμιση μιας

προηγούμενης εμπειρίας η οποία πιθανότατα έχει απωθηθεί η ξεχαστεί. Έτσι, κατά τη διάρκεια της συνειρμικής ανάσυρσης, η βούληση και ο έλεγχος περιορίζονται, με αποτέλεσμα όταν μια παράσταση ανακαλείται να οδηγεί με τη σειρά της στην ανάκληση κι άλλων παραστάσεων ή μνημών που δύνανται να είναι ακόμη και άσχετες μεταξύ τους.

Κατά τη διάρκεια βίωσης μιας τραυματικής εμπειρίας ή ενός επίπονου περιστατικού, ο οργανισμός, αντιλαμβανόμενος τον κίνδυνο, θα εισέλθει σε μία κατάσταση διέγερσης, ενεργοποιώντας μηχανισμούς με στόχο την προστασία. Αντιδρώντας λοιπόν στον κίνδυνο, ο οργανισμός θα επιχειρήσει να αντισταθεί και να παλέψει, να αποδράσει ή να ακινητοποιηθεί εκδηλώνοντας τις ενστικτώδεις αντιδράσεις του αμυντικού του συστήματος. Όταν ο οργανισμός εξαντλήσει τις πιθανότητες διαχείρισης του επικινδύνου για εκείνον περιστατικού μέσω της πάλης ή της φυγής θα μεταβεί στην τελευταία δυνατή επιλογή του παγώματος. Ο οργανισμός θα παραμείνει παγωμένος κατά τη διάρκεια της επικίνδυνης εμπειρίας με στόχο την προστασία του, αν όμως όταν επιστρέψει στην πρότερη κατάσταση, η κακοποιητική συμπεριφορά επαναληφθεί, το άτομο θα τραυματιστεί σε ακόμη μεγαλύτερο βαθμό (Levine, 1999).

Η βίωσης αυτής της διαρκούς απειλής για τον οργανισμό και η ανικανότητα επικοινωνίας που αυτή ενέχει θα οδηγήσει στην ψυχική αποσύνδεση ή με άλλα λόγια στην διεργασία της απώθησης και της λήθης σε μια ύστατη προσπάθεια προστασίας από τον πόνο. Ο εκάστοτε οργανισμός θα επιχειρήσει σε ασυνείδητο επίπεδο να απεμπλακεί συναισθηματικά από το τραυματικό για εκείνον περιστατικό προκαλώντας με αυτό το τρόπο αρνητικές συνέπειες ακόμα και σε επίπεδο φυσιολογίας. Επιπλέον, ακραία τραυματικά περιστατικά μπορούν να λειτουργήσουν τόσο συντριπτικά για τον οργανισμό που τα βιώνει ώστε να οδηγήσουν σε πλήρη διχοτόμηση του Εγώ και διάσχιση (Freud, 2008).

Οι τραυματικές εμπειρίες, σύμφωνα με τον Carlson (2007), συνδέονται με την περιοχή του ιππόκαμπου στον ανθρώπινο εγκέφαλο. Σε έρευνες που εκείνος πραγματοποίησε, διαπίστωσε ότι σε βετεράνους πολέμου οι οποίοι είχαν διαγνωστεί με διαταραχή μετατραυματικού στρες, η περιοχή αυτή είχε υποστεί βλάβη.

Ως απόρροια των παραπάνω, γίνεται σαφές ότι κατά τη διάρκεια βίωσης μιας τραυματικής εμπειρίας ο οργανισμός, στην προσπάθεια του να προστατευτεί, θα επιχειρήσει να αντιμετωπίσει το κακοποιητικό περιστατικό που του προκάλεσε πόνο, απωθώντας το ή ξεχνώντας το οριστικά σε συνειδητό επίπεδο. Στην πραγματικότητα όμως, το κακοποιητικό βίωμα χαράσσεται πάνω στον οργανισμό που το βιώνει, προκαλώντας μια σειρά από δυσλειτουργίες, οι οποίες διαφέρουν από άνθρωπο σε άνθρωπο.

Εν προκειμένω, μέσα από την εικαστική θεραπεία, το άτομο έχει τη δυνατότητα να ανασύρει και να προσεγγίσει μνήμες που έχει απωθήσει λόγο του επίπονου χαρακτήρα τους. Στον εικαστικό χώρο αποτυπώνονται τα ίδια του τα βιώματα. Υπό την παρότρυνση και τη συνοδεία του θεραπευτή

τα βιώματα αυτά μπορούν να μετατραπούν σε σύμβολα και εικόνες ευκολότερα προσβάσιμες, δίνοντας χώρο στην επαναδιαπραγμάτευση με το τραύμα και την κακοποιητική συμπεριφορά που έχει δεχτεί ο θεραπευόμενος. Μέσα από τον ίδιο το συμβολικό χαρακτήρα της εικαστικής θεραπείας, η έκφραση του πόνου γίνεται ευκολότερη, καθώς μεγάλο μέρος των τραυματικών εμπειριών δύσκολα μεταφέρονται μέσα από το λόγο.

3. 2. Εικαστική θεραπεία και εφηβεία

Εισαγωγή

Η τέχνη, στη ζωή πολλών ανθρώπων, συχνά παραμένει ένα παραγκωνισμένο κομμάτι ή μια κατάσταση που προσεγγίζεται σχεδόν με φόβο. Παρόλο που σε μεγάλο ποσοστό τα παιδιά είναι ελεύθερα να ζωγραφίσουν και να απελευθερώσουν αυτό που έχουν μέσα τους, δίνοντας του πότε χρώμα, πότε φωνή, πότε κίνηση, με την πάροδο του χρόνου, αυτό περιορίζεται έως ότου εκλείψει οριστικά. Η ζωγραφική γίνεται ένα πεδίο που αφορά λίγους και μόνον όσοι έχουν ταλέντο θεωρείται ότι μπορούν να εμπλακούν σε αυτό. Αυτό φυσικά είναι εμφανές και κατά τη διάρκεια της εφηβικής ηλικίας, όπου πλέον η δραστηριότητα της ζωγραφικής τείνει να εκλείψει ως ερέθισμα τόσο από το σχολικό περιβάλλον όσο και από τις εξωσχολικές δραστηριότητες των εφήβων εν γένει (Appleton, 2001).

Μπορούμε να δούμε τις αντανακλάσεις αυτές στην θεραπεία μέσω των εικαστικών τεχνών καθώς ο θεραπευτής καλείται να κινητοποιήσει ή να ενεργοποιήσει μια έκφανση του εφήβου που βρίσκεται σε αδράνεια. Σαν αποτέλεσμα αυτής της κατάστασης, ο θεραπευτής καλείται να παρουσιάσει στο τραυματισμένο παιδί, το οποίο βρίσκεται ταυτόχρονα σε άμυνα, τη θεραπεία μέσω των εικαστικών τεχνών με τον πιο φιλικό και ευπρόσιτο τρόπο. Στόχος αυτής της διαδικασίας τίθεται το να μπορέσει το μικρό παιδί ή ο έφηβος να αντιληφθεί, ότι η έκφραση, η αποτύπωση και η τέχνη δεν είναι μια κατάσταση που αφορά ένα μικρό κομμάτι της κοινωνίας ή κάποιες ταλαντούχες μειοψηφίες της, αλλά μπορεί να αφορά τον καθένα, ακόμα και τον ίδιο.

Συγχρόνως, παρά τους κοινωνικούς περιορισμούς και προκαταλήψεις γύρω από την έκφραση και το σύνολο αυτού που θεωρείται τέχνη, η εφηβεία είναι μια ηλικία στην οποία το άτομο διακατέχεται από έντονη δημιουργικότητα και διάθεση εκτόνωσης αυτών που λαμβάνουν χώρα στον εσωτερικό κόσμο του.

Υπάρχει, δηλαδή, κατά την Malchiodi (2001), στη διάρκεια της εφηβείας, μια επαναστατική δημιουργική έκφραση τόσο σε επίπεδο καθημερινής αλληλεπίδρασης με τους ανθρώπους, όσο και σε επίπεδο αλληλεπίδρασης με το κοινωνικό περιβάλλον. Το graffiti, η street art, τα piercing, η τέχνη του τατουάζ, η προσωπική περιποίηση ή η απουσία αυτής, είναι μορφές αυτής της διάχυτης δημιουργικότητας, που αποτυπώνεται εικαστικά στο σώμα και στο δρόμο. Τέτοιες συμπεριφορές, που κατά περίπτωση τυγχάνουν αποδοχής ή όχι, προσφέρουν σε πολλούς εφήβους μια αίσθηση

διαφοροποίησης και αντίστασης στην ομοιομορφία και στις κάθε λογής επιβολές.

Σύμφωνα λοιπόν με την Malchiodi (2009), ο θεραπευτής καλείται να μετατοπίσει τις αντιλήψεις και τις προκαταλήψεις του εφήβου προκειμένου να εμφυσήσει σε αυτόν την δυνατότητα και την ικανότητα να γεννήσει ένα εικαστικό δημιούργημα σε ένα πολύ συγκεκριμένο πλαίσιο, προστατευμένο και θεραπευτικό.

Αυτή η πρωταρχική μύηση του εφήβου στην θεραπεία μέσω των εικαστικών τεχνών έχει ως στόχο τη δημιουργία πίστης στις δυνατότητες του ίδιου και στην ικανότητα του να εκφράσει με οποιοδήποτε τρόπο αυτός επιλέγει όσα διαδραματίζονται μέσα του. Πρόκειται για την πρώτη επαφή με το πεδίο, το οποίο ο έφηβος, από την θέση του θεραπευόμενου, θα χρησιμοποιήσει ως βάση για να αφεθεί στο μαγευτικό ταξίδι της απελευθέρωσης, της εκμυστήρευσης και της λύτρωσης (Malchiodi, 2001).

3. 2. 1. Τραύμα και παιδική ηλικία

Σε μια προσπάθεια προσέγγισης του τραύματος και της διαχείρισης αυτού κατά τη θεραπεία μέσω των δημιουργικών τεχνών, θα γίνει μια αναφορά σε τραυματικά περιστατικά που δύνανται να λάβουν χώρα κατά την διάρκεια της παιδικής κι εφηβικής ηλικίας.

Παρά την αθωότητα και την ανεμελιά που ιδανικά επικρατούν στην παιδική ηλικία, τα παιδιά έρχονται όλο και συχνότερα αντιμέτωπα με τραυματικά για εκείνα περιστατικά. Η ενδοοικογενειακή βία, η παιδική σεξουαλική κακοποίηση, η συναισθηματική βία, ο εκφοβισμός που λαμβάνει χώρα στο εκάστοτε κοινωνικό πλαίσιο, οι τρομοκρατικές επιθέσεις, ακόμα και οι φυσικές καταστροφές, δύνανται να επηρεάσουν την ευαίσθητη παιδική ψυχοσύνθεση και να ασκήσουν καθοριστική επίδραση στην πορεία της ανάπτυξης του ατόμου (Flaherty, Jones, Sege & The Child Abuse Recognition Experience Study Research Group, 2004. Mathews, Lee & Norman, 2016).

Τόσο τα περιστατικά βίας τα οποία έρχονται στην επιφάνεια, όσο κι εκείνα που παραμένουν αθέατα, έχουν ως αποτέλεσμα να τοποθετούν και να εκθέτουν τα παιδιά στο φάσμα του τραύματος και κατ' επέκταση σε εκδηλώσεις μετατραυματικού στρες. Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με τους Soylu & Alpaslan (2013) η βία κατά τη διάρκεια της παιδικής ηλικίας έχει σοβαρές αρνητικές επιπτώσεις για την ψυχοκοινωνική ανάπτυξη των παιδιών και των εφήβων, οι οποίες δύνανται να εκτείνονται μέχρι και κατά τη διάρκεια της ενήλικης ζωής. Οι αρνητικές αυτές επιπτώσεις μπορεί να περιλαμβάνουν, από δυσκολία σύναψης φιλικών και εν γένει διαπροσωπικών σχέσεων λόγω απουσίας βιωμένου ασφαλούς δεσμού, μέχρι και συμπεριφορές αυτοκαταστροφικού τύπου, ακόμη κι απόπειρες αυτοκτονίας (Goodman-Brown, Edelstein, Goodman, Jones, Gordon, 2003).

Το τραύμα, σύμφωνα με το διαγνωστικό και στατιστικό κριτήριο ψυχικών διαταραχών (DSM-V) τοποθετείται στη μελέτη της διαταραχής μετατραυματικού στρες (PTSD) (American Psychiatric

Association, 2013). Στη διαταραχή αυτή, εν δυνάμει, συμπεριλαμβάνονται τόσο τα παιδιά άνω της ηλικίας των 6 ετών, όσο και οι ενήλικες που έχουν βιώσει κάποιας μορφής κακοποιητική συμπεριφορά (Levine & Frederick, 1999).

Προσεγγίζοντας το παιδικό τραύμα μέσα από τη θεραπεία των δημιουργικών τεχνών, μας γίνεται σαφές ότι στην προσπάθεια διαχείρισης του μέσα από την τέχνη, πληθώρα επαγγελματικών πρακτικών έκαναν την εμφάνιση τους. Η μουσικοθεραπεία, η δραματοθεραπεία, η χοροθεραπεία, το ψυχόδραμα και η θεραπεία μέσω των εικαστικών τεχνών απαρτίζουν το σύνολο των δημιουργικών αυτών θεραπευτικών προσεγγίσεων. Σύμφωνα με τον Perry (2008), τα νευρολογικά δεδομένα διατείνονται όλο και περισσότερο υπέρ των θεραπευτικών αυτών προσεγγίσεων του τραύματος, καθώς η φύση της θεραπείας μέσω των δημιουργικών τεχνών περιορίζει τη χρήση του λόγου και αναδεικνύει τη μη λεκτική έκφραση και εξωτερίκευση. Λόγω της οπτικής και αισθητηριακής αποτύπωσης που καταλαμβάνει το τραύμα στον εγκέφαλο, σημαντικό μέρος των τραυματικών εμπειριών καταγράφονται στο επίπεδο της μνήμης, χωρίς να έχουν όμως συνειδητά χαρακτηριστικά (όπως αναφέρεται σε Westrhenen & Fritz, 2014). Έτσι, κατά τη διάρκεια της θεραπείας μέσω των δημιουργικών τεχνών εκφράζονται τα ασυνείδητα βιώματα που έχουν καταχωρηθεί στη μνήμη και το τραύμα δύναται να αναδυθεί στην επιφάνεια ώστε να μπορέσει πλέον να τεθεί υπό διαχείριση.

3. 2. 2. Τα στάδια του τραύματος κατά τη διάρκεια της εικαστικής θεραπείας.

Στο σημείο αυτό, κρίνεται σημαντικό να δούμε τα στάδια που συνθέτουν το τραύμα και την πορεία που αυτό χαράζει μέσα από τη δημιουργική θεραπεία.

Στάδιο Ι

Σύμφωνα με τον Lee (1970), το πρώτο στάδιο ονομάζεται στάδιο των επιπτώσεων – δημιουργία συνέχειας, αναφέρεται δε, στο αρχικό στάδιο της ψυχοκοινωνικής μετάβασης μετά το τραυματικό περιστατικό. Στο στάδιο αυτό, ο ασθενής έρχεται αντιμέτωπος με την κρίσιμη κατάσταση. Αυτό δύναται να λάβει χώρα είτε από την πρώτη στιγμή του περιστατικού, είτε μεταγενέστερα, όταν γίνει αντιληπτό το εύρος της ψυχοσωματικής βλάβης. Στο στάδιο αυτό, υπάρχει έντονο σοκ, μούδιασμα, επιφυλακτικότητα και μια αίσθηση αποπροσωποποίησης, σα να έχει χαθεί η αίσθηση της πραγματικότητας (Levine, 1999). Συγχρόνως, στο στάδιο αυτό, η συμπεριφορά του ασθενούς έχει αρκετές μεταβολές και τροποποιείται σε άμεση συνάρτηση με τους διάφορους μηχανισμούς που κινητοποιούνται από το ένστικτο της αυτοσυντήρησης και αυτοπροστασίας. Έτσι, οι αντιδράσεις μπορούν να περιλαμβάνουν εκφάνσεις έντονου άγχους, παθητικότητα, παλινδρόμηση σε προηγούμενες συμπεριφορές και χαμηλή ικανότητα αντανακλαστικής αντίδρασης σαν να είναι το άτομο που έχει βιώσει το τραυματικό περιστατικό σε μια κατάσταση παρατεταμένου παγώματος

(Levine, 1999).

Στο σημείο αυτό είναι σημαντικό να παρέμβει ο εικαστικός θεραπευτής, δομώντας μια ουσιαστική θεραπευτική σχέση και ενθαρρύνοντας όσο τον δυνατόν περισσότερο τον ασθενή στην αυθόρμητη έκφραση και τον εικαστικό αυτοσχεδιασμό (Malchiodi, 2009). Το άτομο εμψυχώνεται στο να αποδώσει στο χαρτί με γραφικά μέσα (κάθε λογής χρώματα, μαρκαδόροι, παστέλ και μολύβια) αυτό που νιώθει σε σχέση με διαφορετικά κάθε φορά θέματα, άλλοτε σαφώς προσδιορισμένα και άλλοτε τελείως ελεύθερα.

Οι εικόνες που σχηματίζονται σε αυτό το στάδιο περιέχουν έντονα τις αποχρώσεις του κόκκινου και του μαύρου, αποχρώσεις που σηματοδοτούν τον πόνο και την ένταση που εκτυλίσσεται στο εσωτερικό του ασθενή. Σε ότι αφορά την εικαστική επιφάνεια, στο στάδιο αυτό δίνεται σκόπιμα περιορισμένος χώρος. Αυτό έχει ως στόχο το τραύμα να μεταφερθεί συμβολικά μέσω της εικαστικής πράξης και να δοθεί μια συγκεκριμένη μορφή με ποιοτικά χαρακτηριστικά. Η ποσότητα δηλαδή του χαρτιού και η οριοθέτηση που επιβάλει ο περιορισμένος ζωγραφικός χώρος οδηγεί στην περιεκτικότητα του συμβολισμού. Παράλληλα, σε αυτό το στάδιο ο θεραπευτής οφείλει να είναι διαθέσιμος στην όποια τυχόν απορία δημιουργείται στον ασθενή ενώ την ίδια στιγμή θα πρέπει να φροντίζει ώστε ο ασθενής να παραμένει συγκεντρωμένος. Τέλος, μέσα από τεχνικές αναπνοής και απευαισθητοποίησης, είναι έτοιμος να ανακουφίσει τυχόν σωματικούς πόνους που θα προκύψουν από την αναβίωση της τραυματικής εμπειρίας.

Στάδιο ΙΙ

Το δεύτερο στάδιο κατά τον Lee (1970), είναι το στάδιο της υποχώρησης. Σε αυτό το στάδιο εκδηλώνεται το σύνολο των αμυντικών μηχανισμών του ατόμου καθώς γίνεται συνειδητή από το άτομο η πραγματικότητα του τραύματος (Levine, 1999). Είναι η γνώση της πραγματικότητας αυτής που προσφέρει τόσο πόνο και αγωνία στο τραυματισμένο άτομο, με αποτέλεσμα, ο οργανισμός για να προστατευτεί, να εκδηλώνει άμυνες ώστε να απωθήσει το τραυματικό περιστατικό (Freud, 1992). Υπάρχει λοιπόν μία ανάγκη ευρύτερης αποστασιοποίησης από το τραυματικό περιστατικό. Στο σημείο αυτό η εικαστική αφήγηση του ατόμου τείνει να γίνεται ακόμη πιο συμβολική και υπάρχει μια αργή εκμυστήρευση η οποία χρήζει σεβασμού από τον εικαστικό θεραπευτή. Είναι θεμελιώδες, ο θεραπευτής, στο σημείο αυτό, να δώσει το χρόνο στον θεραπευόμενο να εξωτερικεύσει ακόμη και το ελάχιστο που είναι σε θέση να εκφράσει. Αντίθετα, η οποιαδήποτε πίεση μπορεί να οδηγήσει το θεραπευόμενο σε ακόμη βαθύτερα επίπεδα άμυνας. Τα εικαστικά δημιουργήματα, σε αυτή τη φάση της θεραπείας, είναι σημαντικό να μην ερμηνεύονται και η θεραπευτική διαδικασία να γίνεται σιωπηλά.

Ο θεραπευτής εδώ, καλείται να ενισχύσει ακόμη περισσότερο τις καλλιτεχνικές πτυχές του θεραπευόμενου, επικεντρώνοντας την προσοχή του στην δημιουργία. Στη θέα του λευκού χαρτιού

που αποτελεί τον εικαστικό χώρο της δημιουργικής πράξης, συμβάλει θετικά, ο θεραπευτής να εκφράσει δυνατά την αναγνώριση ως προς την δυσκολία που μπορεί να συνιστά το να καλείται να αποτυπώσει ο θεραπευόμενος το οτιδήποτε στο λευκό χαρτί.

Τα θέματα σε αυτό το στάδιο, σύμφωνα με τον Lee (1970), περιλαμβάνουν συνήθως ζωγραφιές από το ηλιοβασίλεμα, από διάφορα τοπία της φαντασίας των θεραπευόμενων ή από οτιδήποτε δεν θυμίζει το ιατρικό πλαίσιο όπου βρίσκονται. Εξερευνούν τη δημιουργικότητα τους μέσα από διάφορα χρώματα και ζωγραφίζουν υπεράνθρωπες φιγούρες. Με τον τρόπο αυτό, συμβολικά, αποδίδεται η ίδια τους η επιθυμία για δύναμη, για αισιοδοξία και για λύτρωση από την κατάσταση του τραύματος.

Στάδιο ΙΙΙ

Το τρίτο στάδιο στην πορεία της θεραπείας, είναι το στάδιο της αναγνώρισης και της υπέρβασης του κοινωνικού στίγματος. Στο στάδιο αυτό, λαμβάνει χώρα η αναγνώριση του τραύματος όπου αρχικά το άτομο διανύει μια περίοδο συνειδητοποίησης ως προς το τραυματικό περιστατικό μέσα από το πένθος. Τα συναισθήματα που βιώνει το άτομο περιλαμβάνουν έντονο θυμό, βαριά μελαγχολία, και θλίψη σε σχέση με την απώλεια (Kubler-Ross, 2008). Παράλληλα, στο στάδιο αυτό, συνήθως υπάρχει η άρνηση της λήψης τροφής συνοδευόμενη από την απουσία επιθυμίας για φροντίδα. Στη συνέχεια, το άτομο δεν επιθυμεί τις κοινωνικές επαφές ή επισκέψεις και διακατέχεται από ένα σύνολο εκδηλώσεων χαρακτηριστικών του πένθους (Kubler-Ross, 2001). Δηλώσεις όπως, "Ποιος με θέλει έτσι όπως είμαι", "Δεν είμαι καλά πια" ή "Θα έπρεπε να έχω πεθάνει" εκφράζονται συχνά.

Στο σημείο αυτό, σύμφωνα με τον Lee (1970), τα εικαστικά δημιουργήματα αναβαθμίζονται και εκδηλώνεται η επιθυμία από τους θεραπευόμενους να εκτελέσουν ένα πιο δύσκολο εικαστικό δημιούργημα όπως ένα κολάζ. Μέσα από το κολάζ, επιθυμούν να επικοινωνήσουν την πληθώρα των συναισθημάτων. Για να το πραγματώσουν αυτό, εντάσσουν συνειδητά το χρώμα. Χρώματα που συμβολίζουν τον πόνο, τη θλίψη, την απώλεια αλλά και την ελπίδα καταλαμβάνουν το σύνολο του καμβά. Στο στάδιο αυτό, υπάρχει συχνά η απεικόνιση δέντρων ή άλλων συμβόλων ατομικής ταυτότητας που αντικατοπτρίζουν την αυξανόμενη επαφή με τον εαυτό και την σταδιακή πίστη στις δυνάμεις του. Είναι σύνηθες, σε αυτό το στάδιο, να σχηματίζονται μαντάλες (γεωμετρικά σχήματα συνήθως κυκλικά συμμετρικά ως προς το κέντρο, αλλά υπάρχουν και οβάλ και τετράγωνα) ή διάφορα σύμβολα με κυκλική μορφή. Σύμφωνα με το Jung (2008), ο σχηματισμός μαντάλας συμβολίζει την ολότητα και τη συνοχή που επανέρχεται στο άτομο, σε μια απόπειρα σχηματοποίησης και περιορισμού του ανεξάντλητου χάους που είναι δυνατό να έχει δημιουργηθεί από το τραύμα μέχρι εκείνη τη στιγμή (Jung, 2008).

Στάδιο IV

Στο τέταρτο και τελευταίο στάδιο κατά τον Lee (1970), λαμβάνει χώρα η ανασυγκρότηση και η επανόρθωση, ενώ, παράλληλα, τα τραυματισμένα άτομα προετοιμάζονται για την επιστροφή τους στη καθημερινή ζωή. Στο στάδιο αυτό υπάρχει μια συνολική ανασκόπηση της τραυματικής εμπειρίας, η οποία συχνά αποδίδεται και στην εικαστική πράξη. Έτσι, αποτυπώνονται στο χαρτί, εικόνες του τραύματος με χαρακτηριστικά παρόμοια με αυτά που συναντήσαμε στο πρώτο στάδιο της θεραπείας. Τα χρώματα είναι έντονα, η χρήση τους γίνεται συνειδητά, τα σχήματα παραπέμπουν συχνά στην αναβίωση του περιστατικού. Παραθέτουν επίσης την άρνηση τους να βρεθούν στο σχολικό πλαίσιο, την επιθυμία τους να φύγουν από το νοσοκομείο ή την άρνηση τους να εργασθούν. Παράλληλα, στο στάδιο αυτό, παρουσιάζεται η δυνατότητα να εκφραστούν εικαστικά ακόμα και ανησυχίες για το μέλλον ή για τη ζωή γενικότερα.

Παρατηρείται επίσης, η έντονη επιθυμία των θεραπευόμενων να προσδώσουν νόημα στο σύνολο της τραυματικής τους εμπειρίας. Για παράδειγμα, έφηβοι που είχαν πληγεί από εγκαύματα, συνηθίζουν να επικαλούνται το συμβολισμό του φοίνικα που αναγεννιέται από τις φλόγες του σε μια προσπάθεια νοηματοδότησης της τραυματικής τους εμπειρίας. Στο σημείο αυτό, οι περισσότεροι θεραπευόμενοι είναι πλέον σε θέση να συνειδητοποιήσουν την πρόοδο τους, τόσο σε τεχνικό επίπεδο ως προς την εικαστική πράξη, όσο και σε θεραπευτικό ως προς την συναισθηματική τους κατάσταση. Ταυτόχρονα, αναγνωρίζουν την σημαντικότητα που αποκτά για εκείνους η εικαστική αποτύπωση και η λύτρωση που λαμβάνουν μέσω αυτής (Appleton, 2001).

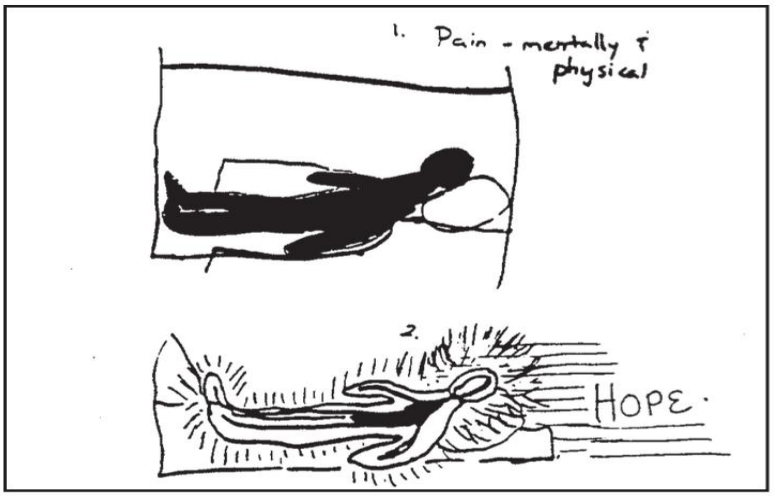
3. 2. 3. Μελέτη περίπτωσης

Για να προσεγγίσουμε πιο ειδικά την εφηβική ηλικία και το τραύμα, θα αναφερθούμε παρακάτω στη μελέτη της περίπτωσης ενός εφήβου, πληγέντα από εγκαύματα τόσο εκτεταμένα ώστε να υπάρχει αλλοίωση της μορφής του.

Ο "Αδάμ", στην ηλικία των 18, ήρθε σε επαφή με την θεραπεία μέσω των εικαστικών τεχνών, μετά από ένα ατύχημα που του προκάλεσε πολλαπλά εγκαύματα. Η πρώτη του δημιουργία μετά το τραυματικό περιστατικό, συνέβη τη δέκατη πέμπτη ημέρα νοσηλείας, από τις συνολικά τριάντα δύο που χρειάστηκαν κατά το πρώτο στάδιο της σωματικής θεραπείας (Appleton, 2001).

Στο πρώτο σχέδιο του Αδάμ, απεικονίζονται οι επιπτώσεις από το τραύμα του. Τα υλικά που του πρότειναν για το σχεδιασμό αυτού του έργου ήταν μαρκαδόροι. Χαρακτηριστικά ο Langarten (1981) αναφέρει:

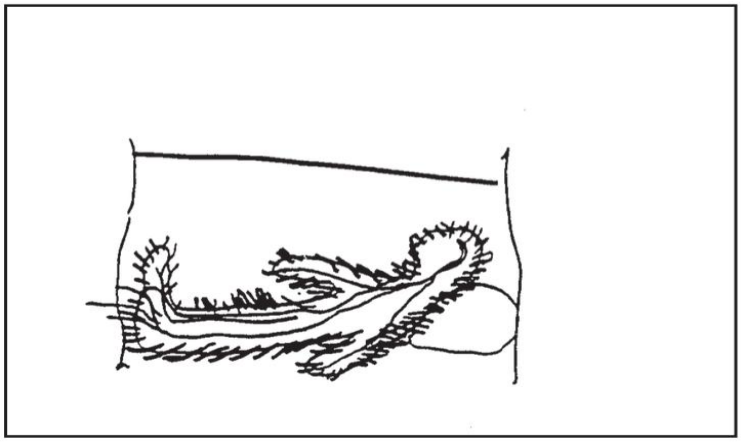
«Η αρχική πρόταση από πλευράς μου ήταν να αποδώσουν τον πόνο με πολύχρωμους μαρκαδόρους, με οποιοδήποτε χρώμα της αρεσκείας τους. Η πρόταση αυτή έχει σημασία, λόγω του ότι οι μαρκαδόροι ως υλικό είναι αρκετά διαχειρίσιμοι, και μπορούν να προσφέρουν υψηλό έλεγχο και λιγότερη απογοήτευση ως προς το τελικό αποτέλεσμα» (όπως αναφέρεται σε Appleton, 2001).



(Εικόνα 1, "πόνος και ελπίδα")

Το πρώτο σχέδιο απεικονίζει μια ξαπλωμένη μαύρη φιγούρα στην οποία έδωσε τον τίτλο: «Πόνος, σωματικός και ψυχικός».

Ρωτήθηκε από το θεραπευτή αν πίστευε ότι ο πόνος θα φύγει ποτέ, αν θα μειωθεί ή αν θα πάει μακριά, κι εκείνος ζωγράφισε ξανά την ίδια φιγούρα δείχνοντας πως το μαύρο χρώμα, που συμβολίζει το πόνο, συρρικνώνεται με την χρήση του κίτρινου. Είπε ,μάλιστα, χαρακτηριστικά: «Το κίτρινο είναι η ελπίδα και αυτό που εγώ ελπίζω, είναι να συρρικνωθεί ο πόνος».



(Εικόνα 2, "Όταν έρχεται η ελπίδα")

Ζητήθηκε τότε από τον Αδάμ, να μεταφέρει το πως θα έμοιαζε η μορφή του συρρικνωμένου πόνου σε ένα καινούργιο χαρτί. Έτσι μετέφερε σε ένα καινούργιο χαρτί, το ίδιο σχήμα με πολύ λιγότερο μαύρο χρώμα αποτυπωμένο με μια λεπτή μαύρη γραμμή στο εσωτερικό του και χρωματίζοντας με μπλε και πράσινο το εξωτερικό. Έτσι, σχημάτισε κάτι που αναπτυσσόταν εξωτερικά του σώματος, όπως αναπτύσσεται το γρασίδι. Αφότου το τελείωσε είπε:

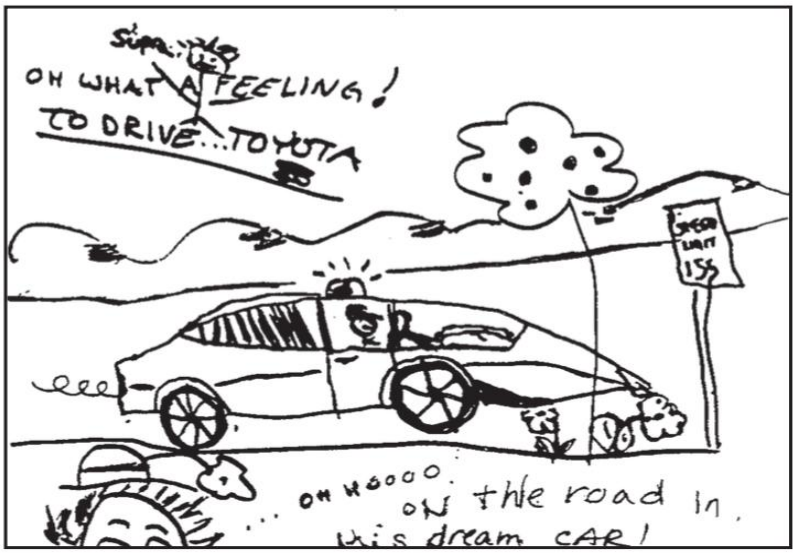
«Υπάρχει ακόμα μια αρτηρία στο εσωτερικό μου η οποία συμβολίζει το πόνο, αυτή με το μαύρο

χρώμα. Η ελπίδα όμως, έχει αρχίσει να κάνει την εμφάνιση της, ώστε να συρρικνωθεί ο πόνος».

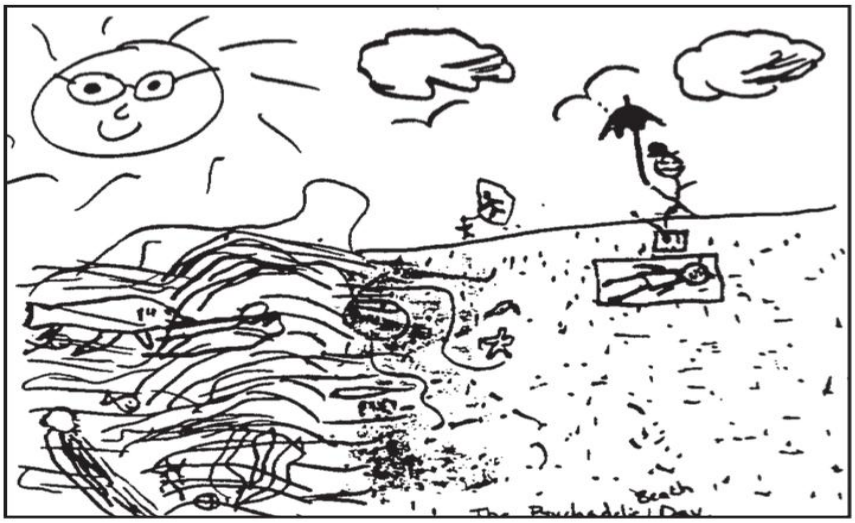
(Εικονα 3, "Χαβάη")

Στην τρίτη ζωγραφιά του, απεικόνισε μια εικόνα της Χαβάης αποσκοπώντας με αυτόν τον τρόπο να οπτικοποιήσει την επιθυμία του για τον περιορισμό του πόνου. Παρά το ότι ο ίδιος ανέφερε, ότι το συγκεκριμένο μέρος ζωγραφίστηκε για να ταξιδέψει εκεί ο ίδιος και η φίλη του, η παραλία απεικονίστηκε άδεια, χωρίς ανθρώπους. Αντ' αυτού, απεικόνισε ένα μοναχικό φοίνικα στα αριστερά της ζωγραφιάς και ένα πουλί να πετάει ανέμελο κάτω από τον λαμπερό πορτοκαλί ήλιο. Ο Αδάμ δεν είχε συνειδητοποιήσει άμεσα τον συμβολικό παραλληλισμό του με τον Ίκαρο στο συγκεκριμένο έργο. Η αδυναμία του να βρεθεί στον ήλιο αποτελούσε ωστόσο μια αναπόφευκτη πραγματικότητα. Ο Αδάμ δεν θα μπορούσε να βρεθεί εκτεθειμένος στον ήλιο για τουλάχιστον ένα χρόνο, ακριβώς λόγω του εύρους των εγκαυμάτων που έφερε (όπως αναφέρεται σε Appleton, 2001). Στην προκειμένη, μέσα από αυτή την ασυνείδητη συμβολική απεικόνιση, εκφράστηκε η επιθυμία του για αποκατάσταση, ο πόνος που του προκαλούσε η συνθήκη του και το πόσο καθοριστικό ήταν για εκείνον το τραύμα (Appleton, 2001).

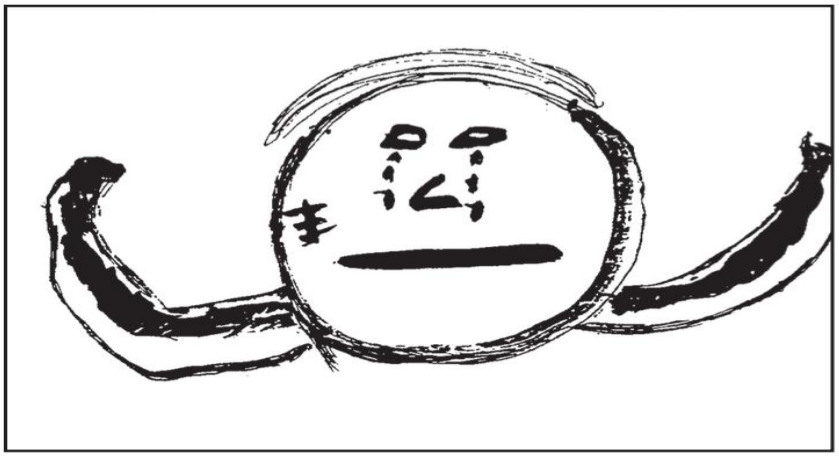
(Εικόνα 4, "Το αμάξι των ονείρων μου")



(Εικόνα 5, "Ψυχεδελική μέρα στην παραλία")



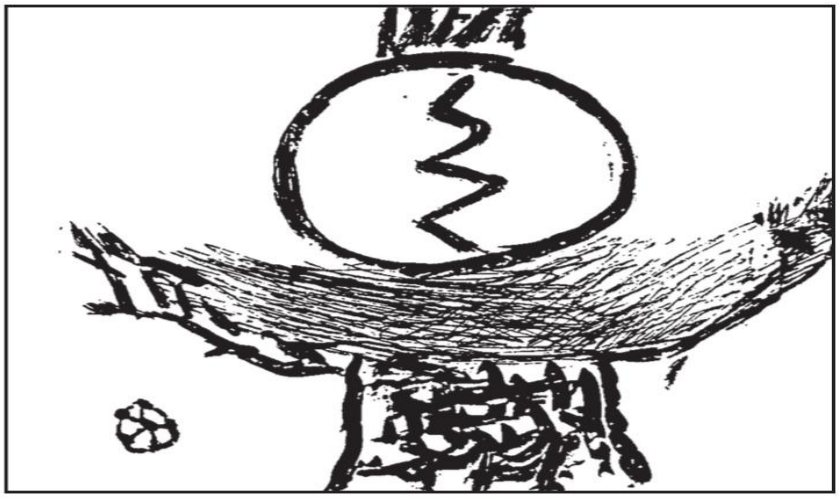
Στις εικόνες 4 και 5, οι ζωγραφιές δημιουργήθηκαν από κοινού, από τον Αδάμ, την αδερφή του και την φίλη του. Στις συγκεκριμένες εικόνες απεικονίζεται περισσότερη ζωντάνια, λόγω του ότι κατασκευάστηκαν με παρέα. Ενέχουν, λοιπόν, περισσότερη φαντασία. Τα υλικά που χρησιμοποίησαν, στην προκειμένη, ήταν μαρκαδόροι και τα επέλεξαν από κοινού. Τα έργα αυτά διακατέχονται από μια έντονη άρνηση προσέγγισης, ως προς το άμεσο επίπεδο του τραύματος. (Εικόνα 6, "Αυτοπροσωπογραφία")



Μόλις επτά μέρες προτού ο Αδάμ εγκαταλείψει το νοσοκομείο, κατάφερε να απεικονίσει τον πόνο από τον τραυματισμό και το συναισθηματικό βάρος που βίωνε, αποτυπώνοντας τα στο σχήμα ενός προσώπου. Βρισκόταν και εικαστικά πλέον στο στάδιο της αναγνώρισης. Η αυτοπροσωπογραφία του Αδάμ, απεικονίζει ένα κυκλικό πρόσωπο σε πορτοκαλί αποχρώσεις με τα χέρια να είναι ζωγραφισμένα με κόκκινο χρώμα. Στο μάγουλο του υπάρχει ένα κόκκινο σημάδι και στο πρόσωπο του κυλούν δάκρυα ζωγραφισμένα με μπλε. Στην κορυφή του κεφαλιού τοποθετεί ελάχιστο κίτρινο χρώμα, χωρίς να έχει κάποια συγκεκριμένη εικαστική λειτουργία, αντιθέτως συμβολίζει για άλλη μια φορά την ελπίδα που ο ίδιος παραθέτει χρησιμοποιώντας αυτό το χρωματισμό. Κατά τον Αδάμ, η εικόνα αυτή συμβολίζει το θυμό και την απογοήτευση, "είναι ένα θλιμμένο πορτοκαλί άτομο, που σηκώνει ψηλά τα χέρια από αγανάκτηση".

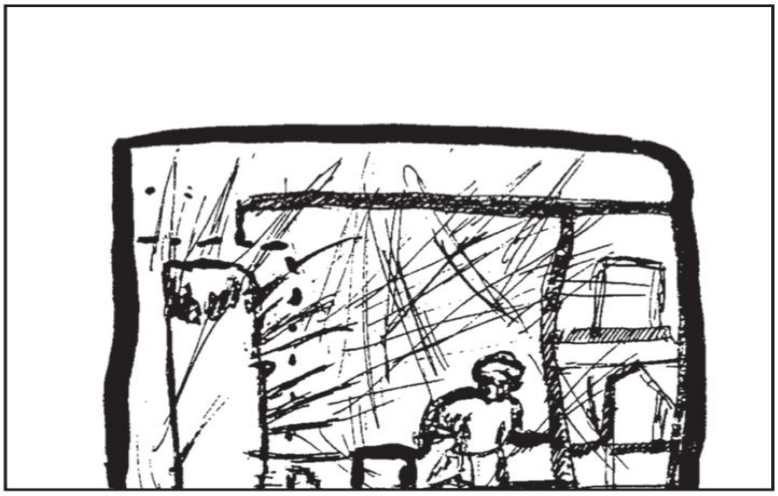
Με αυτό τον τρόπο, ο Αδάμ κατάφερε να αποδώσει το σύνολο της απογοήτευσης που βίωνε και να μετουσιώσει τα συναισθήματα του σε εικαστική δημιουργία. Παράλληλα τα συναισθήματα αδράνειας είχαν μετατοπιστεί σε εικαστική δράση. Κατάφερε επίσης, να αντλήσει το αίσθημα της ανακούφισης, καθώς η συναισθηματική εκτόνωση είχε ήδη επιτευχθεί (Appleton, 2001).

(Εικόνα 7, "Το αυγό της ελπίδας")



Στην επόμενη δημιουργία του Αδάμ, παρατίθεται ένα μοβ αυγό μέσα στην φωλιά του, στην κορυφή ενός κορμού δέντρου. Για αυτή την ζωγραφιά είπε: "Εδώ πρόκειται για την αναγέννηση μου αφότου λάβω το εξιτήριο του νοσοκομείου και στην αριστερή γωνία βρίσκεται μια μπάλα βόλεϊ η οποία συμβολίζει τον θάνατο της προγενέστερης αθλητικής μου ζωής.

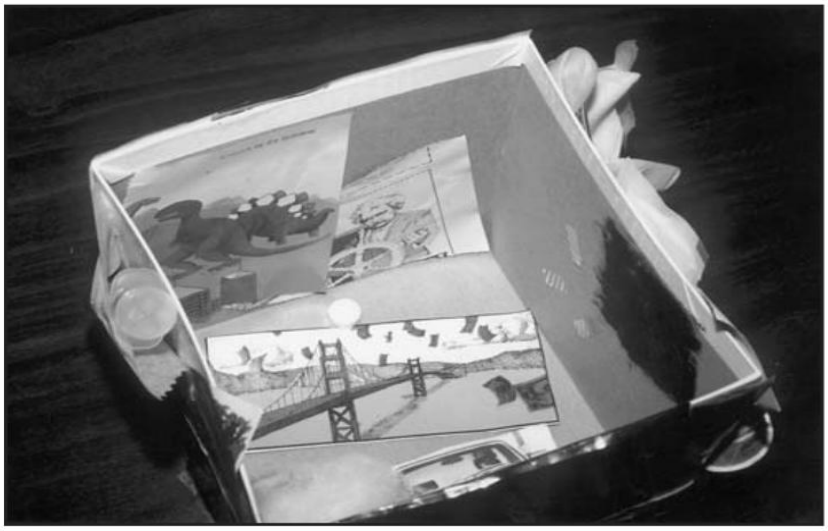
(Εικόνα 8, "Το ατύχημα")



Στην τελευταία ζωγραφιά του Αδάμ στο στάδιο της αναγνώρισης, είναι και η ζωγραφιά που απεικονίζει το ατύχημα που του προκάλεσε το έγκαυμα. Απεικονίζει με πορτοκαλί και κόκκινο τις φωτιές που τον βύθισαν στο τραύμα, και το σύνολο του ατυχήματος με σκούρα χρώματα και μαύρο.

(Εικόνα 9, Self-Box- "Το κορίτσι μου")

(εικόνα 10, Self-Box- "Καρδιά από χρυσό")



Στο στάδιο αυτό, ο Αδάμ συμμετείχε επίσης στην κατασκευή ενός έργου που ονομάζεται self-box, το κουτί-εαυτός. Για την κατασκευή του εξωτερικού μέρους του κουτιού, χρησιμοποίησε κατά κύριο λόγο υλικά από το ιατρικό περιβάλλον και εικόνες από διάφορα περιοδικά, ενώ για το εσωτερικό χρησιμοποίησε μονάχα εικόνες από διάφορα περιοδικά (Appleton, 2001). Το εξωτερικό μέρος του κουτιού συμβολίζει τα εξωτερικά χαρακτηριστικά του ατόμου, και όλα αυτά που γνωρίζουν η βλέπουν οι άλλοι εξωτερικά. Το εσωτερικό αντίστοιχα, συμβολίζει τον εσωτερικό προσωπικό κόσμο του ατόμου και το σύνολο των πραγμάτων που κρατάει μυστικά από το περιβάλλον του (Malchiodi, 2001).

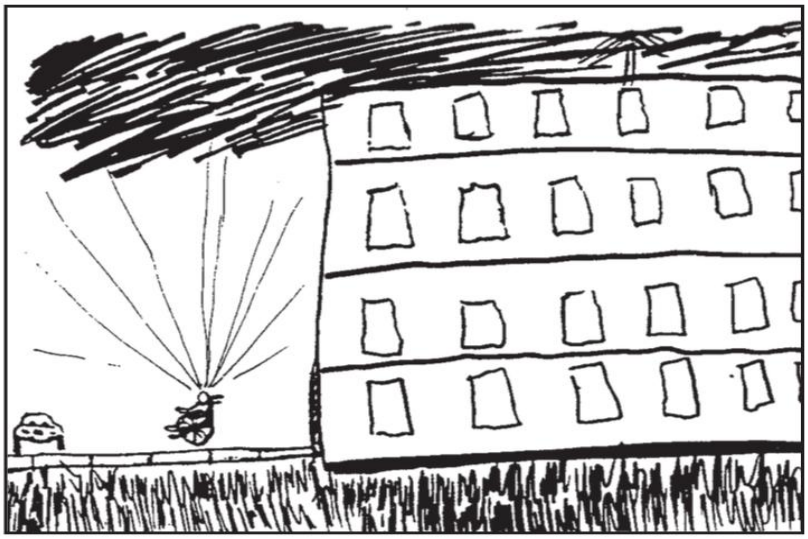
Ο Αδάμ μιλώντας για το κουτί αυτό είπε: "αφαίρεσα το καπάκι, οπότε τώρα μπορώ να δω μέσα. Ψάχνω κάτι στο οποίο να μπορώ να αποδώσω το φταίξιμο για τον πόνο που βιώνω και τα σημάδια που φέρω. Από την άλλη, μέσα εκεί, έχω μια καρδιά από χρυσάφι".

Στο κουτί αντανακλώνται όλα εκείνα τα στοιχεία που δείχνουν ότι η ψυχική και σωματική κατάσταση του Αδάμ βρίσκεται σε κατάσταση ανάρρωσης. Από τη μια τα ιατρικά υλικά που χρησιμοποιεί στο εξωτερικό του έργου του και από την άλλη η καρδιά από χρυσό στο εσωτερικό, δείχνουν ότι είναι σε επαφή με το περιβάλλον στο οποίο βρίσκεται και ότι υπάρχει μια σταδιακή ανακούφιση από τη στιγμή της τραυματικής εμπειρίας μέχρι και τη στιγμή που κατασκευάστηκε το εν λόγω κουτί.

Σε ότι αφορά άλλους συμβολισμούς, η φιγούρα κινουμένων σχεδίων στο κάτω αριστερό μέρος σε αντιπαραβολή με την κοπέλα που βρίσκεται στο πίσω μέρος αυτού, σύμφωνα με την Appleton (2001), αντικατοπτρίζει την αμφιθυμία του Αδάμ ως προς το κατά πόσο θα είναι ελκυστικός για το κορίτσι του.

Τα δύο τελευταία σχέδια του Αδάμ, τα οποία έλαβαν χώρα στο τελικό στάδιο της θεραπείας, αντιπροσωπεύουν το στάδιο της επανόρθωσης.

(Εικόνα 11, "Επιστροφή στο σπίτι")



Στο πρώτο σχέδιο ζωγράφισε το νοσοκομείο σαν ένα μαύρο κουτί, και μπλε σύννεφα στο δεξί πάνω μέρος με διαγώνιες μουτζούρες. Μουτζούρες που ακολουθούν την ίδια διαδρομή και έχουν μια σχετική συνοχή. Απεικόνισε τον εαυτό του ως μια μικρή φιγούρα η οποία κάθεται σε ένα μπλε αναπηρικό καροτσάκι απέναντι από ένα κόκκινο αμάξι στα αριστερά της εικόνας. Το εντυπωσιακό στην ζωγραφιά αυτή παραμένει, το ότι επέλεξε να ζωγραφίσει τεράστιες κίτρινες ελπιδοφόρες αχτίδες οι οποίες έχουν εκκίνηση τον ίδιο ως φιγούρα.

(Εικόνα 12, "Μαύρη τρύπα")

Στο δεύτερο σχέδιο ζωγράφισε ένα άλλο μαύρο κουτί, το οποίο αντιπροσώπευε τον εργασιακό του χώρο, με τα γράμματα στο μέσο της εικόνας να αναφέρονται στο όνομα της εταιρίας. Πάνω αριστερά ζωγράφισε ένα μαύρο σύννεφο, με χαοτική μορφή και γραμμές που ακολουθούν διαφορετικές κατευθύνσεις ενώ απεικόνισε τον εαυτό του ως μια πορτοκαλί φιγούρα απέναντι από το κτήριο με ένα τεράστιο μαύρο ερωτηματικό πάνω από το κεφάλι του.

Βλέποντας το τελικό αποτέλεσμα του τελευταίου του δημιουργήματος, ο Αδάμ συνειδητοποίησε την αμφιθυμία του ως προς τον εργασιακό του χώρο. Η ικανότητα του Αδάμ, να αντιληφθεί συνειδητά τα κομμάτια που αυθόρμητα εκφράστηκαν κατά την εικαστική θεραπεία, είναι μια από τις βασικότερες επιδιώξεις της θεραπείας μέσω των εικαστικών τεχνών (Appleton, 2001).

Ο Αδάμ μετά από το τραυματικό περιστατικό που βίωσε και την θεραπεία που ακολούθησε, επανεξέτασε τις αξίες του για την ζωή και αποφάσισε να δουλέψει πάνω σε κάτι που πραγματικά επιθυμούσε και όχι να επιστρέψει στον προηγούμενο χώρο εργασίας του. Μέσα στο έργο του, τόσο η εκτεταμένη συνειδητή χρήση του κίτρινου χρώματος της ελπίδας, όσο και η ικανότητα του να δημιουργεί ασφαλή μαύρα κουτιά για να τοποθετήσει τις τραυματικές του εμπειρίες, αντικατοπτρίζουν την εσωτερική δύναμη που ανέπτυξε αυτός ο ασθενής ώστε να διαχειριστεί την εμπειρία του τραύματος (Appleton, 2001).

3. 2. 4. Η σημασία της μορφής

Προσεγγίζοντας το έγκαυμα σαν ένα παράδειγμα τραύματος κατά τη διάρκεια της εφηβικής ηλικίας, γίνεται σαφές ότι οι αναπτυξιακές ανάγκες των εφήβων είναι διαφορετικές από τις αντίστοιχες ενός ενήλικα. Ακριβώς για αυτό το λόγο, είναι ακόμη σημαντικότερο να επιτευχθεί άμεση επεξεργασία αυτού που άλλαξε την σωματική εμφάνιση και κατ' επέκταση το σύνολο της κοινωνικής ταυτότητας του εφήβου. Η ιδιαιτερότητα αυτή προκύπτει, αφενός από το ότι η εφηβεία ως περίοδος της ζωής ενός ανθρώπου, χαρακτηρίζεται από έντονες ανησυχίες ως προς την εξωτερική εμφάνιση (Feldman, 2009). Αφετέρου, διότι σχηματίζεται αυτή τη περίοδο το

μεγαλύτερο μέρος της αυτο-εικόνας και της αυτο-αντίληψης του ατόμου (Appleton, 2001). Σύμφωνα με τον Bernstein (1976), η προσαρμογή των εφήβων στην αλλοίωση και την παραμόρφωση που μπορεί να δημιουργήσει ένα ατύχημα καθίσταται ακόμη πιο περίπλοκη λόγω της περιόδου μέσα στην οποία συνέβη (όπως αναφέρεται σε Appleton, 2001). Στους εφήβους υπάρχει μια διαρκής αγωνία και ένας διχασμός ως προς αυτό που φαίνονται και αυτό που πραγματικά είναι, καθότι δεν έχουν ακόμα συγκροτήσει ταυτότητα (Feldman, 2009). Ο διχασμός αυτός επιδεινώνεται στις περιπτώσεις που η μορφή τους αλλοιωθεί από έναν εντελώς εξωγενή παράγοντα.

Συμπεράσματα

Εξερευνώντας την ιστορία της σχέσης συναισθημάτων και τέχνης, περιπλανηθήκαμε στα μονοπάτια του κινήματος των εξπρεσιονιστών, ανακαλύπτοντας πώς ένα τεράστιο εύρος καλλιτεχνικής έκφρασης και συναισθηματικής εξωτερίκευσης βρήκε το χώρο του στην εικαστική επιφάνεια. Τα χρώματα, τα υλικά και τα σχήματα συνέθεσαν νέες διαλέκτους, με τις οποίες οι καλλιτέχνες επικοινώνησαν τον εσωτερικό τους κόσμο. Οι καλλιτέχνες, κατόρθωσαν με τα μέσα αυτά, να καταγράψουν στον καμβά τα βάσανα τους, τον σωματικό και ψυχικό τους πόνο, καθώς και εύρος άλλων συναισθημάτων που ακόμα και με λέξεις θα αδυνατούσαν να περιγράψουν ακριβέστερα. Μέσα από αυτή τη μορφή έκφρασης, κατέκτησαν την πρόσβαση ακόμη και στα άγνωστα πεδία της συνείδησης και πέτυχαν να δομήσουν συνδέσεις ανάμεσα στο ορατό και στο αθέατο τόσο του δικού τους συναισθηματικού κόσμου αλλά και του πνεύματος της εποχής τους.

Η ανίχνευση και η αποτύπωση της ανθρώπινης ψυχής κατέλαβε εξέχουσα θέση μέσα στο κίνημα του εξπρεσιονισμού, με απώτερο σκοπό την λύτρωση από τα ανθρώπινα πάθη, τον εξαγνισμό, την κάθαρση. Ο ψυχισμός, στις πρωτόλειες ποιότητες του, τοποθετήθηκε εικαστικά στην επιφάνεια του καμβά, χωρίς λογοκρισία και χωρίς να δίνεται βαρύτητα στη φόρμα ή στην ρεαλιστική αναπαράσταση. Ακόμα και οι πιο τραχιές εκφάνσεις του, κατάφεραν να αποδοθούν στον εξπρεσιονισμό, μέσα από την αποδόμηση των προγενέστερα ισχυόντων αισθητικών προτύπων. Έτσι, η αισθητική της παραμόρφωσης και η ασχήμια κατέλαβαν εξέχουσα θέση στο κίνημα, παρουσιάζοντας έμμεσα και την σκληρότητα της πραγματικότητας, τη δυστοπία της ίδιας της ζωής. Με τον τρόπο αυτό, δημιουργήθηκε, ταυτόχρονα με τις προϋποθέσεις για την ανακούφιση των δημιουργών, η πιθανότητα ανάκτησης της χαμένης ομορφιάς.

Στην πορεία, ήρθαμε σε επαφή, πιο εξειδικευμένα, με συγκεκριμένους καλλιτέχνες οι οποίοι προσέτρεξαν στην τέχνη από βιωμένη δική τους αναγκαιότητα για μια διαφορετικής μορφής εκτόνωση των συναισθημάτων τους. Διαπιστώσαμε πώς σε διαφορετικές περιπτώσεις ατόμων, συνθηκών και εποχών, η ζωγραφική μετετράπη εξίσου επιτυχημένα σε χώρο εναπόθεσης κάθε λογής συναισθημάτων, προσφέροντας ένα ανεξάντλητο πεδίο δημιουργικής και λυτρωτικής έκφρασης . Τα βιώματα από την παιδική τους ηλικία, η επίδραση των σημαντικών άλλων καθώς και οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες καθόρισαν και σημάδεψαν τη ζωή των δημιουργών. Σε συνάρτηση με το πλούσιο εύρος της φαντασίας τους και την ζωτικής σημασίας ανάγκη για δόμηση μιας διαφορετικής από την ήδη βιωμένη πραγματικότητα, ξεδίπλωσαν και παρουσίασαν εικαστικά τον κόσμο τους, άλλοτε επικεντρωμένοι στην επικοινωνία με τους αποδέκτες των έργων τους κι άλλοτε αναζητώντας την ανακούφιση και μόνο.

Η ζωγραφική και η καλλιτεχνική δημιουργία εν γένει, έχει πλέον εγκαθιδρυθεί, ακόμη και σε θεωρητικό επίπεδο, ως ένας εναλλακτικός τρόπος διαχείρισης των ανθρώπινων εσωτερικών διεργασιών. Η εικαστική δημιουργία δεν αποδίδεται μόνο με ρεαλιστικά χαρακτηριστικά, αλλά και

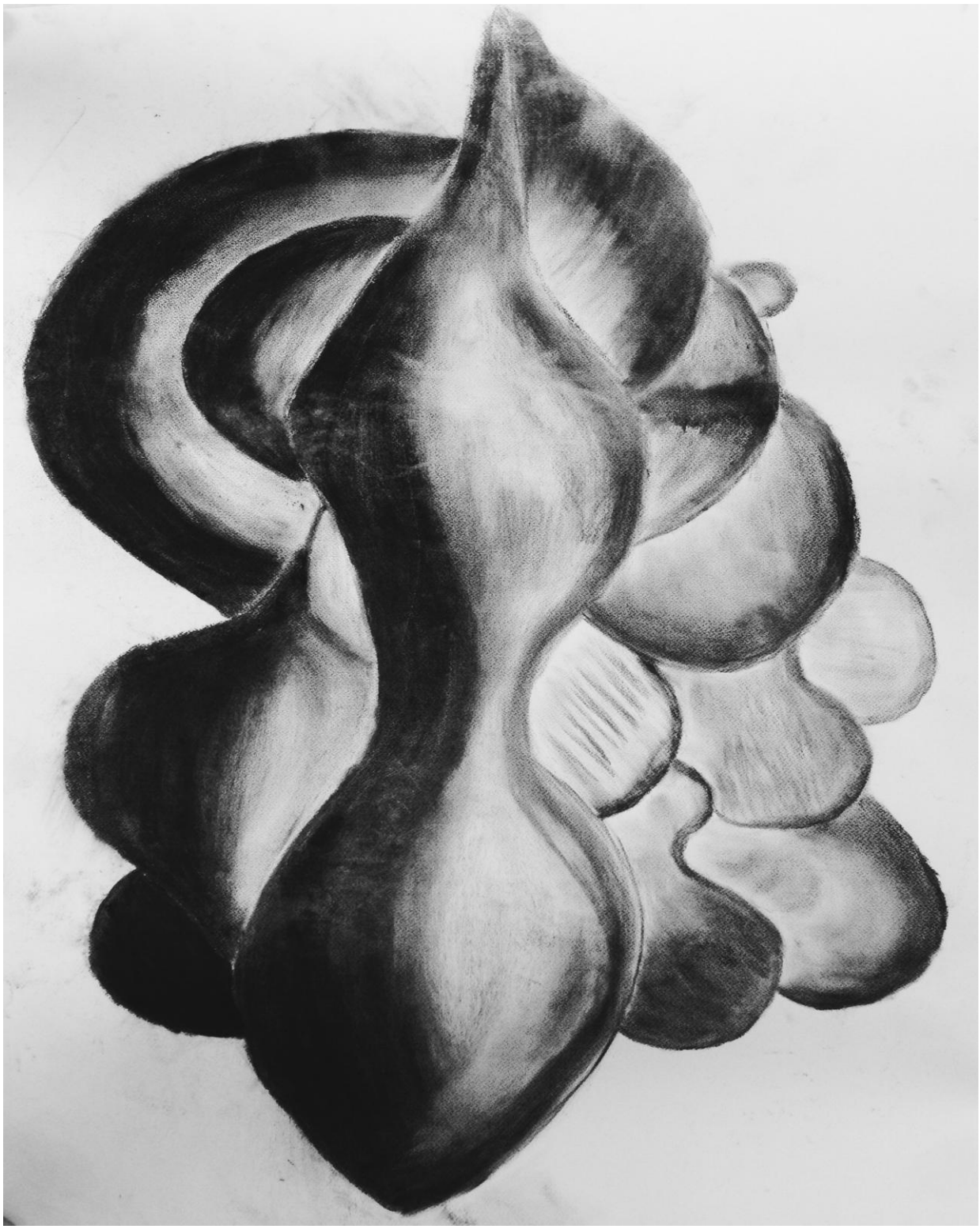
με αυστηρά υποκειμενικά χαρακτηριστικά που φέρουν τη σφραγίδα του εκάστοτε δημιουργού, των βιωμάτων του και της μοναδικής του κοσμοαντίληψης.

Με αυτόν τον τρόπο πρόσληψης τόσο της καλλιτεχνικής δημιουργίας όσο και της έκφρασης με μη λεκτικά μέσα, διαμορφώθηκε και προσδιορίστηκε ο θεραπευτικός χαρακτήρας που δύναται να λάβει η τέχνη μέσα από το μοίρασμα και τη συμβολοποίηση των εσωτερικών διεργασιών. Η τέχνη, δεν αποτελεί πλέον μια διακοσμητική προέκταση του αισθητού κόσμου στον εκάστοτε περιβάλλοντα χώρο, αλλά γίνεται και εργαλείο ανάδυσης και αυτορρύθμισης του εσώτερου εαυτού.

Στον τελευταίο, μόλις, αιώνα, η προοπτική αυτή της τέχνης σε συνάρτηση με τη γέννηση της ψυχανάλυσης, οδήγησε στη σημερινή προσέγγιση της εικαστικής θεραπείας. Η μεταφορά της δημιουργίας και της έκφρασης στο θεραπευτικό πλαίσιο, μας προσφέρει ένα ακόμη εργαλείο ανάσυρσης και διαχείρισης τόσο των απωθημένων εκφάνσεων της συνείδησης όσο και των διάφορων δυσκολιών που ανακύπτουν στο εδώ και τώρα της πορείας της ζωής του ατόμου. Τα τραυματικά βιώματα τοποθετούνται στον καμβά, παίρνουν μορφή μέσω του πηλού κι έρχονται στην επιφάνεια μέσα από χρώματα, σχήματα και σύμβολα. Δίνεται, με αυτό τον τρόπο, μορφή στο άγνωστο, ανακύπτει πληθώρα συνδέσεων και τα πιο σκοτεινά κομμάτια της ανθρώπινης ψυχοσύνθεσης δέχονται, με την πάροδο του χρόνου, στα πλαίσια της εικαστικής θεραπείας, αχτίδες φωτός. Ο πλούσιος κόσμος των υλικών, συμβάλει μέσα από τη μέθοδο αυτή, σε μια προσβάσιμη από όλους και τελικά θεραπευτική προσέγγιση του τραύματος, του πόνου, της βίας ή ακόμα και των πιο βαθιά καταπιεσμένων πτυχών και συγκρούσεων του θεραπευόμενου ατόμου.

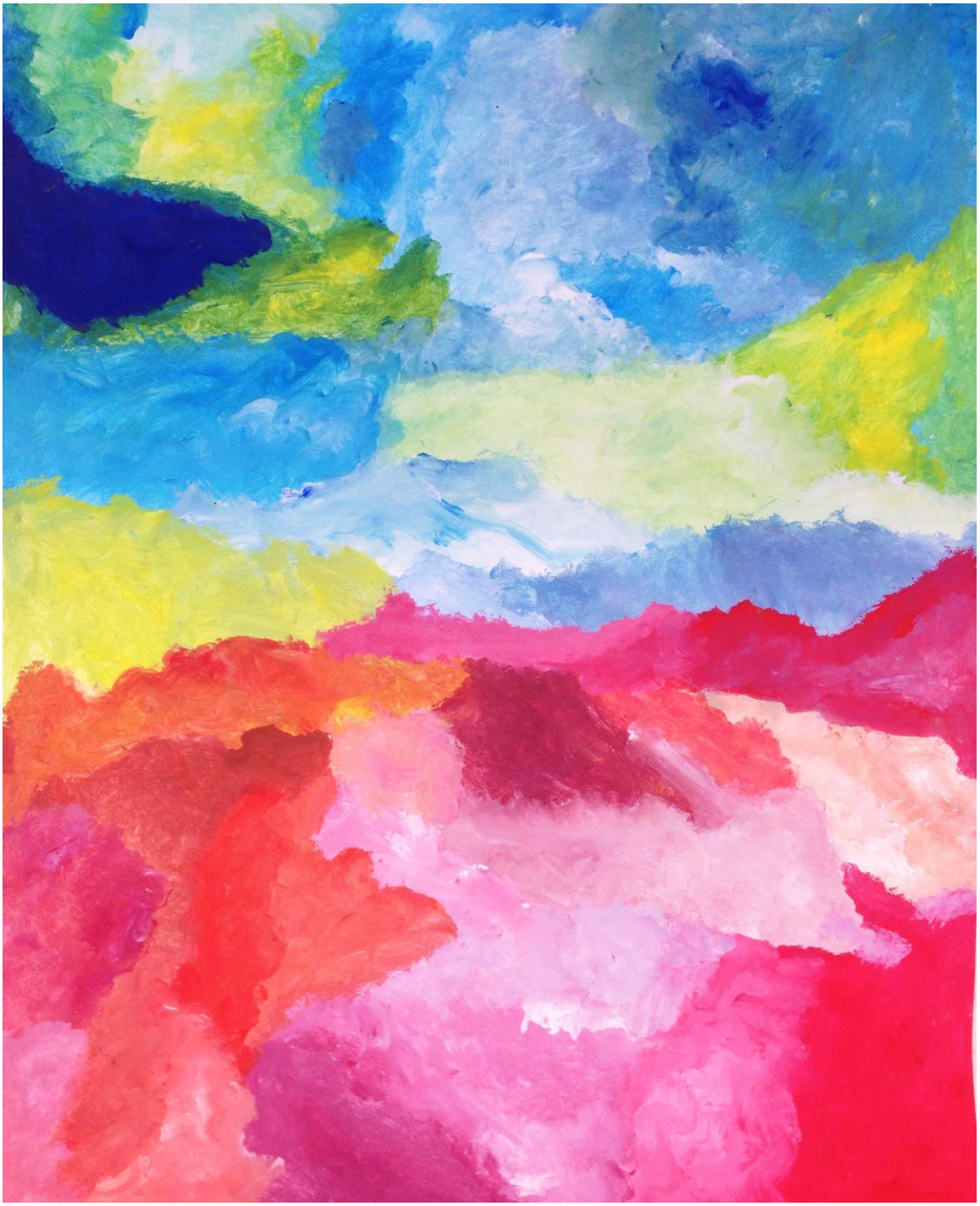
Η εικαστική θεραπεία λοιπόν, χρησιμοποιώντας την τέχνη ως παγκόσμια εικαστική γλώσσα, λαμβάνει μια διάσταση οικουμενική. Προτείνοντας ένα συνδυασμό συναισθηματικών και λογικών διεργασιών, προτάσσοντας την αφυπνιστική δύναμη της συμβολικής, μη λεκτικής έκφρασης και επικοινωνίας, εξυψώνει την έννοια της δημιουργίας ως δυναμικό πεδίο ίασης και αυτοπραγμάτωσης. Διανοίγει, με τον τρόπο αυτό, μία από τις ριζοσπαστικότερες ίσως οδούς προσέγγισης του ανθρώπινου πόνου, δίνοντας, καθημερινά, σε εκατομμύρια ανθρώπους (παιδιά, εφήβους, ενήλικες) σε όλο τον κόσμο, την δυνατότητα να εκφρασθούν σε ένα καινούργιο πεδίο ύπαρξης και να επιδιώξουν άνοιγμα ψυχής και νέους ορίζοντες νοημάτων στη ζωή.

Προσωπική τοποθέτηση



(Ροές Ερωτισμού, από το παρελθόν στο μέλλον – Σταύρος Καστρινάκης, Μάρτιος 2015)

Κλείνοντας, σε μια προσπάθεια να αιτιολογήσω, σε προσωπικό πλέον επίπεδο, την επιλογή του θέματος της παρούσας εργασίας και να μοιραστώ την ευγνωμοσύνη μου για την εικαστική θεραπεία και τον τρόπο που συνέβαλε στην δική μου πορεία αυτοπραγμάτωσης και λύτρωσης, επιθυμώ να παραθέσω δύο δικά μου έργα, από τη μοναδική αυτή θεραπευτική διαδρομή. Σε μια προσπάθεια εξερεύνησης βαθύτερων τραυματικών μου εμπειριών, η εικαστική θεραπεία έδωσε φωνή σε βιώματα και συναισθήματα που δεν τολμούσα να εκφράσω ούτε στον ίδιο μου τον εαυτό, κερδίζοντας την αναμφισβήτητη εκτίμηση μου και την εμπιστοσύνη στη χρήση της κάθε φορά που αναζητώ διέξοδο σε προσωπικές μου δυσκολίες.



(Ποιότητες σε Ισορροπία– Σταύρος Καστρινάκης, Μάιος 2015)

Βιβλιογραφία

American Psychiatric Association. (2013) Diagnostic and statistical manual of mental disorders (5th ed.). Arlington: American Psychiatric Publishing.

Antelo, F. (2013) Pain and the Paintbrush: The Life and Art of Frida Kahlo. *AMA Journal of Ethics, 15*(5), 460-465.

Appleton, V. (2001). Avenues of Hope: Art Therapy and the Resolution of Trauma. *Journal of the American Art Therapy Association, 18*(1), 6-13.

Argan, G. C. (2013). *Η μοντέρνα τέχνη.* Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Argan, G. C. (2014). *Η μοντέρνα τέχνη, 1770- 1970.* Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Βακαλό, Ε. (1982). *Εξπρεσιονισμός – Υπερρεαλισμός, η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα.* Αθήνα: Κέδρος.

Bassie, A. (2005). *Expressionism.* Rochester, Kent: Grange Books.

Botton, A. D. & Armstrong, J. (2014). *Η τέχνη ως θεραπεία* (Α. Καλοκύρης, Μτφρ.). Αθήνα: Πατάκης.

Carlson, N. R. (2007). *Physiology of behavior* (9th ed.) Boston: Pearson Allyn & Bacon.

Dalley, T. (1993). The three voices of art therapy: image, client, therapist. London: Routledge.

Δαφέρμος, Μ. (2002). *Η πολιτισμική – ιστορική θεωρία του Vygotsky.* Αθήνα: Άτραπος.

Δαφέρμος, Μ. (2010). *Το ιστορικό γίγνεσθαι της ψυχολογίας.* Αθήνα: Gutenberg.

Debray, C. (2014). *Le fauvisme.* Paris: Citadelles & Mazenod.

Dube, W. D. (1998). *The Expressionists.* London: Tharmes & Hudson.

Dumet, N. (2011). Ορισμοί. Διάφορες απόψεις του όρου «ψυχοσωματικό». Στο Κ. Χατήρα (Επιμ.), *Η κλινική των ψυχοσωματικών διαταραχών* (Γ. Χατήρας, Μτφρ.). Αθήνα: Gutenberg.

Essers, V. (2005). *Ανρί Ματίς 1869-1954: Ο μάστορας των χρωμάτων.* Αθήνα: Γνώση.

Feldman, S. R. (2009). Εξελικτική Ψυχολογία - Δια βίου ανάπτυξη (πρώτος τόμος) Αθήνα: Gutenber.

Flaherty, E. G., Jones, R., Sege, R., & The Child Abuse Recognition Experience Study Research

Group. (2004). Telling their stories: primary care practitioners' experience evaluating and reporting injuries coused by child abuse. *Child Abuse & Neglect, 28*(9), 939-945.

Freud, S. (1992). Ψυχοπαθολογία της καθημερινής ζωής. Αθήνα: Επίκουρος.

Freud, S. (1995). *Η ερμηνεία των ονείρων* (2η έκδ.) (Λ. Αναγνώστου, Μτφρ.). Αθήνα: Επίκουρος.

Freud, S. (2000). *Εισαγωγή στην ψυχανάλυση.* Αθήνα: Δαμιανός.

Freud, S. (2008). *Το εγώ και το αυτό* (Δ. Παναγιωτοπούλου, Μτφρ.). Αθήνα: Πλέθρον.

Fritz, E., Veldsman, T., & Lemont, S. (2013). Forging collaborative relationships through creative expressive arts therapy as school community intervention. *Education as Change, 17*(1), 77-88.

Furness, R. S. (1973). *Expressionism.* London: Methuen & Co Ltd.

Ζογκάρη, Ε. (1985). *Ο ζωγράφος Edvard Munch (1863-1944): η ζωή και το έργο του.* Αθήνα: Νεφέλη.

Gantt, L., & Tinnin, L. W. (2009). Support for a neurobiological view of trauma with implications for art therapy. *The Arts in Psychotherapy 36*(3), 148-153.

Gogh, V. V. (1952). *Βαν Γκογκ: Γράμματα στον αδελφό του Θεόδωρο.* Αθήνα: Γκοβόστη.

Goleman, D. (2011). *Συναισθηματική Νοημοσύνη*. Αθήνα: Πεδίο.

Goleman, D. (2012). *Κοινωνική Νοημοσύνη.* Αθήνα: Πεδίο.

Gombrich, E. H. (1998). *Το χρονικό της τέχνης.* Αθήνα: Μορφωτικό Ιδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Gombrich, H. E. (2011). *Το χρονικό της Τέχνης.* Αθήνα: Μορφωτικό Ιδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Goodman-Brown, T. B., Edelstein, R. S., Goodman, G. S., Jones, D. P. H., & Gordon, D. S. (2003). Why children tell: Amodel of children's disclosure of sexual abuse. *Child Abuse & Neglect, 27*(5), 525- 540.

Grimberg, S. (2008). *Frida Kahlo: Song of Herself.* London: Merrell.

Heller, R. (1973). *Edvard Munch: the scream.* New York: Viking Press.

Herrera, H. (2002). *Frida: A Biography of Frida Kahlo.* New York: Perennial.

Hodin, J. P. (1996). *Edvard Munch.* London: Thames & Hudson.

James, W. (1884). What is an Emotion? *Mind, 9, 188-205.*

Jamis, R. (1996). *Φρίντα Κάλο: Αυτοπροσωπογραφία μιας γυναίκας.* Αθήνα: Λιβάνη.

Jung, C. G. (1991). *Σύμβολα της* μεταμόρφωσης (Φ. Κατσαούνης, Μτφρ.). Αθήνα: Αρσενίδης.

Jung, C. G. (2008). *Μαντάλα – Ένα ιερό σύμβολο της ανθρώπινης ψυχής.* Αθήνα: Ιάμβλιχος.

Kahlo, F. (2005) *The Diary of Frida Kahlo: An intimate self-Portrait.* New York: Abrams.

Kettenmann, A. (2000). *Frida Kahlo, 1907-1954: Pain and Passion.* Köln: Taschen.

Kubler-Ross, E. (2001). Θάνατος, μια αλαλαγή ζωτικής σημασίας. Αθήνα: Έσοπτρον.

Kubler-Ross, E. (2008). On Death and Dying. Milton park, Abingdon, Oxon: Routledge.

Lee, J. M. (1970). Emotional reactions to trauma. *Nursing Clinics of North America, 5*(4), 577-587.

Long, R. C. W. (1995). *German Expressionism.* United States of America: University of California Press.

Levine, P. A., & Frederick, A. (Επιμ.). (1999) *Το ξύπνημα της τίγρης: Θεραπεύοντας τις τραυματικές εμπειρίες.* Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Malchiodi, C. A. (2001). Κατανοώντας τη ζωγραφική των παιδιών. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Malchiodi, C. A. (2009). Εικαστική θεραπεία. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Μαρσέλος, Μ. (1997). Εξαρτησιογόνες Ουσίες. Αθήνα: Τυπωθήτω.

Marxen, E. (2011). Pain and knowledge: Artistic expression and the transformation of pain. *The Arts in Psychotherapy 38*(3), 239-246.

Mathews, B., Lee, X. J., & Norman, R. E. (2016). Impact of a new mandatory reporting law on reporting and identification of child sexual abuse: Aseven year time trend analysis. *Child Abuse & Neglect, 56,* 62-79.

Metzger, R. & Walther, F. I. (2004). *Van Gogh 1853 – 1890.* Cologne: Taschen.

Mikeli, M. D. (1983). *Οι πρωτοπορίες της τέχνης του 20ού αιώνα* (Λ. Παπαματθεάκη, Μτφρ.). Αθήνα: Οδυσσέας.

Milner, M. B. (1998). *Όταν δεν μπορείς να ζωγραφίσεις: εμπόδια στην ψυχική* δημιουργικότητα (Α. Πουρνάρη, Μτφρ.). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Munch, E. (1985). *Edvard Munch-Έντβαρντ Μούνκ.* Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη.

Munch, E. (2006). *Edvard Munch: the modern life of the soul.* New York: Museum of Modern Art.

Ο Matisse και οι Φωβιστές. (1992). Αθήνα: Αλκυών.

Rapetti, R.(2005). *Symbolism.* Paris: Flammarion.

Ρίκου, Ε. (Επιμ.). (2013). *Ανθρωπολογία και σύγχρονη τέχνη.* Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Salber, L. (2011). *Φρίντα Κάλο: Η ζωή μιας αδάμαστης γυναίκας.* Αθήνα: Μελάνι.

Σαντ, Τ. (2004). *Βαν Γκογκ.* Αθήνα: Καστανιώτη.

Simon, R. M. (1992). *The symbolism of style.* London: Routledge.

Soylu, N. & Alpaslan, A. H. (2013). Suicidal behavior and associated factors in sexually abused adolescents. *Children and Youth Services Review, 35*(2), 253-257.

Stutzer, B., Vitali, S., Steenbruggen, H., & Frehner, M. (Eds.). (2007). Ernst Ludwig Kirchner and Friends, Expressionism from the Swiss mountains. Zurich: Scheidegger & Spiess.

The History of Art Therapy. (8 Μαρτίου 2016). *Art Therapy Journal.* Ανακτήθηκε από: http://www.arttherapyjournal.org/art-therapy-history.html

Tibol, R., & Randall, E. (1993). *Frida Kahlo: An Open Life.* Albuquerque: University of New Mexico Press.

Τσάβαλος, Π. (2013, Φεβρουάριος 13). Σύντομη εισαγωγή στη θεματολογία του Van Gogh [Video podcast]. Ανακτήθηκε από The blog of Pantelis Tsavalos, art historian and theoretician: https://tsavalos.com/video/cycladic-museum-modern-art-video/

Wadeson, H. (1980). *Art psychotherapy.* New York: Wiley.

Westrhenen, N. V., & Fritz, E. (2014). Creative Arts Therapy as treatment for child trauma: An overview. *The Arts in Psychotherapy, 41*(5), 527-534.

Wolf, N. (2003). Kirchner. Cologne: Taschen.

Wolf, N. (2006). Expressionism. Cologne: Taschen.

Χρήστου, Α. Χ. (1994). *Η ζωγραφική του 20ου αιώνα.* Αθήνα: Βάνιας.

Zamora, M. (1990). *Frida Kahlo: The Brush of Anguish* (M. Smith, trans.). San Francisco:

Chronicle Books.

http://www.frida-kahlo-foundation.org/biography.html

http://www.fridakahlo.org/