

**ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ**

Μ. Π. Σ. ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΑΝΘΡΩΠΙΝΗ ΑΝΑΠΤΥΞΗ

**ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟ ΕΤΟΣ 2011-2012
ΧΕΙΜΕΡΙΝΟ ΕΞΑΜΗΝΟ
Μεταπτυχιακή Εργασία**

Θέμα:

**Η σχέση της παράδοσης και της καινοτομίας με την καλλιτεχνική δημιουργία,
όπως διαφαίνεται μέσα από τις θεωρίες έλευσης του τέλους της τέχνης και την
οπτική των σύγχρονων καλλιτεχνών**

Επόπτης: κα Δέσποινα Σταματοπούλου

Ασπασία Καραλή

Αρ. Μ. 38

Περιεχόμενα

| | |
|--------------------------------------------------------------------------|----|
| ΕΙΣΑΓΩΓΗ | 6 |
| A. ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΚΑΙ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ | 11 |
| 1. Επισκόπηση | 11 |
| 2. Το τέλος της τέχνης | 13 |
| 1.1. <u>Η θεωρία του C. Martindale περί του τέλους της τέχνης</u> | 13 |
| 1.2. <u>Θεωρίες περί του τέλους της τέχνης</u> | 16 |
| 1.3. <u>Η τέχνη ως επικοινωνία</u> | 20 |
| 1.4. <u>Εξέλιξη</u> | 23 |
| 1.5. <u>Η σύγχρονη τέχνη</u> | 27 |
| 1.6. <u>Σχέση παράδοσης-καινοτομίας</u> | 32 |
| 1.7. <u>Συμπεράσματα</u> | 37 |
| 3. Ψυχαναλυτική σκοπιά της καλλιτεχνικής δημιουργίας | 38 |
| 3.1. <u>Ερμηνείες της καλλιτεχνικής δημιουργίας</u> | 39 |
| α) Μετουσίωση..... | 46 |
| β) Η αγωνία του θανάτου..... | 49 |
| γ) Η ικανοποίηση της απόλαυσης..... | 51 |
| δ) Ναρκισσισμός..... | 54 |
| 3.2. <u>Τα στάδια της καλλιτεχνικής δημιουργίας</u> | 57 |
| 3.3. <u>Ψυχαναλυτική ερμηνεία της σχέσης παράδοσης-καινοτομίας</u> | 61 |
| 3.4. <u>Συμπεράσματα</u> | 64 |
| 4. Απόλαυση στο όριο της συνειδητότητας | 66 |
| 4.1. <u>Κατάσταση καλής ψυχολογικής ροής (flow)</u> | 67 |
| 4.2. <u>Καλλιτεχνική δημιουργία και κατάσταση ροής</u> | 70 |
| 4.3. <u>Η σχέση της καλλιτεχνικής δημιουργίας με το παιχνίδι</u> | 71 |
| 4.4. <u>Συμπεράσματα</u> | 77 |
| 5. Συνόψιση | 78 |
| B. ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ | 80 |
| ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟΥ ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΣ | 80 |

| | |
|-----------------------------------------------------------------|-----|
| ΜΕΘΟΔΟΣ | 81 |
| 1. Το ερευνητικό παράδειγμα | 81 |
| 1.1. <u>Ερμηνευτική</u> | 83 |
| 2. Ερευνητικός σχεδιασμός | 85 |
| 2.1. <u>Εργαλείο-τεχνική: Ανάλυση περιεχομένου</u> | 85 |
| α) Σύστημα κατηγοριών..... | 86 |
| β) Συνέντευξη..... | 88 |
| γ) Η χρήση της ανάλυσης περιεχομένου στη συγκεκριμένη έρευνα... | 88 |
| 2.2. <u>Καταλληλότητα της μεθόδου</u> | 89 |
| 2.3. <u>Ερευνητική διαδικασία</u> | 90 |
| 2.4. <u>Αναλυτική διαδικασία</u> | 91 |
| 2.5. <u>Συνεχείς συγκρίσεις</u> | 92 |
| 2.6. <u>«Εμπλαισιωμένη ευαισθησία»</u> | 93 |
| 2.7. <u>Ο ερευνητής ως μέσο</u> | 93 |
| 3. Πηγές δεδομένων | 94 |
| 3.1. <u>Εργαλείο-τεχνική: συνέντευξη</u> | 95 |
| 3.2. <u>Οι ερωτήσεις</u> | 103 |
| 3.3. <u>Αναστοχασμοί στη διαδικασία των συνεντεύξεων</u> | 104 |
| 4. Δεδομένα ανάλυσης | 106 |
| 5. Κατηγορίες | 107 |
| ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ-ΑΝΑΛΥΟΜΕΝΕΣ ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ | 109 |
| ΑΝΑΛΥΣΗ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΩΝ | 109 |
| 1. Αυθεντικότητα | 111 |
| 1.1. Ταυτότητα..... | 111 |
| 1.2. Ασυνείδητο..... | 111 |
| 1.2.1. Ανακαλύπτω..... | 115 |
| 1.2.2. Ενάντια στη λογική..... | 116 |
| 1.3. Αλήθεια-Ειλικρίνεια..... | 116 |
| 1.3.1. Ενέργεια-Δύναμη..... | 117 |
| 1.3.2. Οδηγεί στην επιτυχία..... | 118 |
| 1.4. Ιδανικό..... | 118 |
| 1.4.1. Σεβασμός..... | 119 |
| 1.4.2. Ταλέντο..... | 121 |
| 1.4.3. Περιορισμοί..... | 122 |

| | |
|---------------------------------------------------------------------|-----|
| 1.4.4. Ικανοποίηση..... | 124 |
| 1.4.4.1. Ολοκληρώνεται ποτέ το έργο;..... | 126 |
| 2. Απόλαυση στο όριο της συνειδητότητας..... | 127 |
| 2.1. Κατάσταση ροής..... | 128 |
| 2.2. Παίζω..... | 129 |
| 2.2.1. Ιεροτελεστία..... | 130 |
| 2.2.2. Αγώνας..... | 130 |
| 2.3. Ανάδυση συναισθημάτων..... | 131 |
| 2.4. Συνειδητή ελευθερία..... | 133 |
| 2.4.1. Σύγχρονες συνθήκες..... | 133 |
| 3. Επικοινωνία..... | 135 |
| 3.1. Διάθεση για επαφή..... | 135 |
| 3.2. Μεταβίβαση από τον δημιουργό στον θεατή..... | 136 |
| 3.3. Ο ρόλος του θεατή στην ολοκλήρωση του έργου..... | 138 |
| 3.4. Αγωνία..... | 141 |
| 3.4.1. Νόημα..... | 141 |
| 3.4.2. Φόβος του κοινού..... | 143 |
| 3.5. Επικοινωνία συναισθημάτων..... | 144 |
| 4. Η τέχνη ως κομμάτι της ανθρώπινης φύσης-Το τέλος της τέχνης..... | 146 |
| 4.1. Παγκόσμια αξία..... | 148 |
| 4.2. Ικανοποιεί ανάγκες..... | 149 |
| 4.2.1. Ψυχική ισορροπία..... | 149 |
| 4.3. Νέκρωση..... | 150 |
| 5. Σχέση παράδοσης-καινοτομίας..... | 151 |
| 5.1. Ο καλλιτέχνης ως μέσο..... | 154 |
| 5.1.1. Παρατηρώ-μετατρέπω..... | 155 |
| 5.1.2. Ιδέα..... | 155 |
| 5.2. Παράδοση..... | 157 |
| 5.2.1. Έμπνευση..... | 158 |
| 5.2.2. Κώδικας επικοινωνίας..... | 161 |
| 5.3. Καινοτομία..... | 162 |
| 5.3.1. Αναπόφευκτη διαφορετικότητα..... | 162 |
| 5.3.2. Ως αυτοσκοπός..... | 164 |
| 5.3.3. Ως εξέλιξη..... | 165 |

| | |
|--------------------------------------------------------------|------------|
| 6. Αναστοχασμοί..... | 166 |
| ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΩΝ..... | 169 |
| Συμπεράσματα..... | 175 |
| ΣΥΖΗΤΗΣΗ..... | 176 |
| α) Σύγκλιση βιβλιογραφικής και ερευνητικής περοσέγγισης..... | 177 |
| β) Συμπέρασμα..... | 184 |
| ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ..... | 190 |

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα έρευνα επικεντρώνει το ενδιαφέρον της στη διερεύνηση της καλλιτεχνικής δημιουργίας, όπως αυτή σχετίζεται με τις έννοιες της παράδοσης και της καινοτομίας. Με τον όρο «καλλιτεχνική δημιουργία» εννοείται η διαδικασία εντός της οποίας ο δημιουργός παράγει το έργο τέχνης, το οποίο μπορεί να είναι αμιγώς πνευματικό, όπως μία μουσική σύνθεση, ένα ποίημα ή μία χορογραφία και παρουσιάζεται με κάποιο τρόπο καταγεγραμμένο, π.χ. μουσική παρτιτούρα, κείμενο ή οποιοδήποτε άλλο είδος συμβολισμού ή υλικό με πνευματική υπόσταση, όπως ένα άγαλμα ή ένας ζωγραφικός πίνακας. Στον όρο συμπεριλαμβάνεται και η υποκριτική, μουσική ή χορευτική ερμηνεία ενός ήδη καταγεγραμμένου έργου, ως αναδημιουργία του. Η έννοια της «παράδοσης» αντιστοιχεί αφενός στα καλλιτεχνικά ρεύματα και τα έργα τέχνης του παρελθόντος που θεωρούνται σήμερα ως κλασικά, ανεξάρτητα από το αν είναι δημιουργήματα του δυτικού ή άλλου πολιτισμού και αφετέρου στις αρχές, τις συνήθειες, τις αντιλήψεις και τις ιδεολογίες που εκείνα φέρουν. Η τέχνη λειτουργεί στην ιστορία του ανθρώπου ως φορέας όχι μόνο αισθητικών, αλλά και κοινωνικών, πολιτικών και ηθικών αντιλήψεων. Έχει την ικανότητα να τις αποτυπώνει και να τις μεταφέρει μέσα στο χρόνο. Η «παράδοση» περιλαμβάνει ό,τι παραδίδεται στον σύγχρονο καλλιτέχνη από το παρελθόν του. Είναι αυτό του οποίου η αξία θεωρείται κατοχυρωμένη και λειτουργεί ως πρότυπο. Η «καινοτομία» είναι κάθε νεωτερισμός, κάθε τροποποίηση στην τέχνη. Το καινούριο στοιχείο που εμπρόθετα ή τυχαία προσθέτει ο καλλιτέχνης, δίνοντας νέα κατεύθυνση στην πορεία της. Μπορεί να είναι οτιδήποτε· νέα υλικά, νέος τρόπος χρήσης τους, νέα μέσα έκφρασης, νέοι στόχοι, νέοι κανόνες, νέες αντιλήψεις γύρω από το *πώς* και το *γιατί* γίνεται η τέχνη. Έναυσμα αυτής της έρευνας αποτέλεσαν προσωπικές αναζητήσεις της γράφουσας σχετικά με τη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας και το νόημά της. Η ιδιότητα της μουσικού και καθηγήτριας πιάνου, οδήγησε επανειλημμένα στο ερώτημα αν η διδασκαλία της τέχνης στα παιδιά και τους εφήβους φέρει κάποια χρησιμότητα στις μέρες μας και ποια. Αν η τέχνη παίζει κάποιο ρόλο στη ζωή του σύγχρονου ανθρώπου και ποιος είναι αυτός.

Αναζητήσεις που προϋπήρχαν, συγκεκριμενοποιήθηκαν κατά την έρευνα σχετικά με το τέλος της τέχνης, στο πλαίσιο μαθήματος του συγκεκριμένου Μεταπτυχιακού Προγράμματος. Αυτές αφορούσαν τους λόγους που έχουν οδηγήσει στην αντιμετώπιση της τέχνης ως κάτι δυσνόητο και περιττό. Επιβεβαιώθηκε πως ο

σύγχρονος προβληματισμός γύρω από το ρόλο της τέχνης στον υπάρχοντα τρόπο ζωής απασχολεί επιστήμονες και καλλιτέχνες. Η αρχική προσέγγιση της προβληματικής έγινε μέσα από το πλαίσιο της ψυχολογίας, αλλά η πολυπλοκότητα του θέματος επέβαλλε διεπιστημονική έρευνα, κάνοντας χρήση της οπτικής θέασης που η ψυχανάλυση και η ανθρωπολογία προσφέρουν. Η πορεία φάνηκε να περνάει μέσα από τις έννοιες της παράδοσης και της καινοτομίας, βάσει της θεωρίας που υποστήριξε ο Colin Martindale, πως η τέχνη στηρίζεται στην ισορροπία μεταξύ παράδοσης και καινοτομίας, καθώς χρησιμοποιεί την παράδοση ως κοινό κώδικα επικοινωνίας με το κοινό, αλλά χρειάζεται και την καινοτομία για να εξασφαλίζει δυναμική εξέλιξη και να μην καταλήξει διαρκής επανάληψη του παρελθόντος (Martindale, C. 2009: 133-140). Η ισορροπία αυτή σήμερα γέρνει προς τη μεριά της καινοτομίας, καθώς σύμφωνα πάντα με τον Martindale, η επικοινωνία δεν απασχολεί τον καλλιτέχνη. Αποκλειστικός του στόχος είναι να καινοτομήσει, με αποτέλεσμα η παράδοση να αποτελεί στην αντίληψή του έναν περιορισμό, μια δέσμευση από την οποία νιώθει την ανάγκη να απελευθερωθεί. Μ' αυτό τον τρόπο η έρευνα επικεντρώθηκε στη θεώρηση και τις στάσεις του σύγχρονου καλλιτέχνη γύρω από τις έννοιες της παράδοσης και της καινοτομίας και συγκεκριμένα στον τρόπο με τον οποίο η δημιουργική διαδικασία επηρεάζεται από την αίσθηση του καλλιτέχνη ότι η σχέση ανάμεσα στις δύο έννοιες είναι και συγκρουσιακή, εκτός από σχέση συνέχειας.

Χάρη στη μετακίνηση της γράφουσας στο Παρίσι, στο πλαίσιο του προγράμματος ανταλλαγής φοιτητών ERASMUS και συγκεκριμένα στο Τμήμα Sciences Humaines Cliniques, Psychologie et Psychiatrie Clinique, Unites de Formation et de Recherche, του Université Paris Diderot-Paris 7, στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα Master 2 Recherche, Psychanalyse et champ social, δόθηκε η ευκαιρία, το αντικείμενο να ερευνηθεί και με εργαλείο την ψυχανάλυση, γεγονός το οποίο αποδείχθηκε αρκετά διαφωτιστικό. Σ' αυτό το πλαίσιο και αναζητώντας τις βαθύτερες ανάγκες του ανθρώπου που ικανοποιούνται μέσα από την τέχνη, φάνηκε η έννοια της καινοτομίας να σχετίζεται με το Εγώ του καλλιτέχνη και αυτή της παράδοσης με τον Άλλο, φωτίζοντας και τους λόγους για τους οποίους η σχέση μεταξύ τους μπορεί να λειτουργήσει για τον κάθε καλλιτέχνη συμπληρωματικά, συγκρουσιακά ή και τα δύο. Επίσης η ψυχανάλυση περιγράφει τα στάδια της διαδικασίας της καλλιτεχνικής δημιουργίας, κάνοντας εμφανές σε ποια από αυτά επιδρούν οι δύο έννοιες και με ποιον τρόπο.

Με δεδομένο όμως ότι η καλλιτεχνική δημιουργία δεν είναι ούτε εξολοκλήρου διαδικασία που αφορά την επικοινωνία του καλλιτέχνη με τους άλλους μέσω του έργου τέχνης, αλλά ούτε και εξολοκλήρου ιδιωτική ανακούφιση ασυνείδητων ενορμήσεων, αλλά μεγάλο μέρος της αποτελεί και η συνειδητή επεξεργασία του καλλιτέχνη, πάνω στο υλικό που προκύπτει από το ασυνείδητο με μόνο στόχο την προσωπική του ευχαρίστηση, κρίθηκε σκόπιμη και διαφωτιστική και η μελέτη αυτής της όψης της. Συγκεκριμένα, μελετάται η καλλιτεχνική δημιουργία ως ασυνείδητη, απολαυστική διαδικασία στο όριο της συνειδητότητας. Ως καταλληλότερα μέσα για την προσέγγιση του συνδυασμού μέγιστης χρήσης ενέργειας και ικανοτήτων με έλλειψη απώτερου κέρδους πέραν της απόλαυσης της ίδιας της διαδικασίας, εφαρμόζονται η χρήση του όρου «κατάσταση καλής ψυχολογικής ροής» (flow), που προέρχεται από την ψυχολογία και η ανθρωπολογική συγκριτική μελέτη της καλλιτεχνικής δημιουργίας με το παιχνίδι.

Σκόπιμο θεωρείται η βιβλιογραφική προσέγγιση της διερεύνησης να συμπληρωθεί με ερευνητική, έτσι ώστε τα θεωρητικά συμπεράσματα να συσχετιστούν με την ίδια την καλλιτεχνική πράξη, έτσι όπως τη βιώνουν οι σύγχρονοι καλλιτέχνες και την αποτυπώνουν στο λόγο τους. Γι' αυτό χρησιμοποιήθηκε η ερμηνευτική μέθοδος, με εργαλείο η συνέντευξη. Τα κομβικά σημεία του προβληματισμού που προέκυψαν από τη βιβλιογραφική έρευνα, μετασχηματίστηκαν σε ζητήματα τα οποία θα μπορούσαν να φωτίσουν με το λόγο τους οι ίδιοι οι καλλιτέχνες κι έτσι αναδύθηκε μια σειρά διερευνητικών ερωτήσεων. Οι απαντήσεις τους καταγράφηκαν και το κείμενο που προέκυψε από την απομαγνητοφώνηση μελετήθηκε μέσω ανάλυσης λόγου και περιεχομένου. Τα συμπεράσματα που προκύπτουν συσχετίζονται μ' εκείνα του θεωρητικού μέρους, για να συγκριθούν και να τα επιβεβαιώσουν ή να τα επεκτείνουν, καταλήγοντας στα τελικά.

Η προβληματική της έρευνας, που προέκυψε αναζητώντας τους πιθανούς λόγους έλευσης του τέλους της τέχνης, βασίζεται στην υπόθεση πως η σχέση της καλλιτεχνικής δημιουργίας με την παράδοση και την καινοτομία επιδρά καθοριστικά στον τρόπο που τη βιώνει ο καλλιτέχνης και στην εξέλιξη της τέχνης. Η σημαντικότητα αυτής της σχέσης διαφαίνεται τόσο μέσα από τις θεωρίες περί του τέλους της τέχνης, όσο και από το λόγο των σύγχρονων καλλιτεχνών. Η πλευρά που εξετάζεται στην έρευνα είναι αυτή του καλλιτέχνη και όχι του θεατή, συνεπώς η πορεία της οδηγήθηκε στην αναζήτηση της σχέσης που οι δύο αυτές έννοιες έχουν με

τη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας και όχι της πρόσληψης του έργου τέχνης από το κοινό.

Η καλλιτεχνική δημιουργία είναι μια διαδικασία πολυδιάστατη και δυναμική. Υπάρχουν κομμάτια της που ανήκουν αποκλειστικά και μόνο στον δημιουργό, τον ψυχισμό του, τις ανάγκες του, τις επιθυμίες του, τις ικανότητές του και κομμάτια που τον συνδέουν με τους άλλους, μέσα από την κοινή φύση όλων των ανθρώπων ή μέσα από την επικοινωνία που ο ίδιος επιδιώκει. Υπάρχουν επίσης κομμάτια της διαδικασίας που βρίσκονται υπό τον λογικό έλεγχο και τις επιλογές του καλλιτέχνη και άλλα που λειτουργούν ασυνείδητα και ακούσια. Όλες αυτές οι όψεις συνυπάρχουν και αλληλεπιδρούν μεταξύ τους τόσο στενά και δυναμικά, που κάθε απόπειρα διαχωρισμού και επεξεργασίας τους, αποτελεί απλοποιημένη και ελλιπή προσέγγιση, η οποία εξυπηρετεί μόνο την έρευνα και την κατανόηση των στοιχειωδών μερών της. Το σύνολο της δημιουργικής διαδικασίας, ως δυναμική εμπειρία που βιώνει ο καλλιτέχνης αποτελείται όχι μόνο από το σύνολο των όψεων αυτών, αλλά και από τους ποικίλους τρόπους που αυτές συνδέονται μεταξύ τους. Επιπλέον, πρόκειται για μια διαδικασία που εκτυλίσσεται σε στάδια, καθένα από τα οποία φωτίζει διαφορετικές όψεις της.

Το θεωρητικό μέρος της έρευνας, ξεκινώντας από τη θεωρία του Colin Martindale (2009) περί του τέλους της τέχνης, περιλαμβάνει τη μελέτη της καλλιτεχνικής δημιουργίας ως ένσκοπης συνειδητά ή ασυνείδητα διαδικασίας που αποβλέπει αφενός στην προβολή προσωπικών βιωμάτων και συναισθηματικών καταστάσεων του καλλιτέχνη και αφετέρου στην επικοινωνία του με τους άλλους, καθώς και τα στάδια που ακολουθεί η διαδικασία, με εργαλεία την ψυχολογία και την ψυχανάλυση. Κατόπιν, το κομμάτι εκείνο που πραγματοποιείται αυτόματα και αποβλέπει αποκλειστικά και μόνο στην απόλαυση αυτής της ίδιας, απελευθερωμένης από την προϋπόθεση παραγωγής απτού αποτελέσματος, δηλαδή έργου τέχνης. Εδώ εργαλεία αποτελούν η ψυχολογία και η ανθρωπολογία και συγκεκριμένα από τη μεριά της ψυχολογίας η θετική ψυχολογία και η κατασκευή του Csikszentmihalyi που ορίζεται ως «κατάσταση καλής ψυχολογικής ροής» (1997: 110) και από τη μεριά της ανθρωπολογίας η θεωρία του J. Huizinga, ότι κάθε πολιτισμική κατασκευή, μεταξύ των οποίων και η τέχνη, προέρχονται από το παιχνίδι (1989). Η προσέγγιση της καλλιτεχνικής δημιουργίας από αυτές τις οπτικές αποσκοπεί στον όσο το δυνατόν πληρέστερο προσδιορισμό της ακριβούς μορφής μιας διαδικασίας τόσο πολυδιάστατης όσο αυτή και στη σφαιρική μελέτη της σχέσης της με τις έννοιες της

παράδοσης και της καινοτομίας. Η παράθεση των διαφορετικών της όψεων δίνει στο θεωρητικό μέρος της έρευνας εικόνα μειωμένης συνέχειας, η οποία οφείλεται στην ανάγκη σαφούς διαχωρισμού της κάθε μίας από τις υπόλοιπες. Πεποίθηση της ερευνήτριας είναι πως οι όψεις αυτές είναι ουσιωδώς αδιαχώριστες, αλλά ένας τέτοιου είδους τεχνιτός διαχωρισμός κρίνεται απαραίτητος για τη μελέτη και την ερμηνεία της διαδικασίας της καλλιτεχνικής δημιουργίας στο σύνολό της. Η ενότητά τους θεωρείται ότι αποκαθίσταται μέσα από το ερευνητικό μέρος της εργασίας και το λόγο των ίδιων των υποκειμένων της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Το ερευνητικό μέρος της εργασίας περιλαμβάνει τη μελέτη των τεσσάρων πλευρών της διαδικασίας που ανέδειξε ο λόγος των καλλιτεχνών: της αυθεντικότητας, της ασυνείδητης απόλαυσης που βρίσκεται όμως στο όριο της συνειδητότητας, της επικοινωνίας και της βίωσης της τέχνης ως κομμάτι της ανθρώπινης φύσης και της σχέσης τους με την παράδοση και την καινοτομία. Μελετώντας χωριστά τις πλευρές και τα στάδια της καλλιτεχνικής δημιουργίας ως κομμάτια της διαδικασίας που είναι αλληλένδετα μεταξύ τους, γίνεται εμφανές ποια από αυτά σχετίζονται με την παράδοση, την καινοτομία, τη σχέση των δύο εννοιών και ποια είναι ανεπηρέαστα από αυτές, έτσι ώστε να προσδιοριστεί και να αξιολογηθεί συνολικά η σχέση των δύο εννοιών με την καλλιτεχνική δημιουργία.

Συνεπώς, τα ερωτήματα που προκύπτουν αφορούν τα διαφορετικά νοήματα που φέρει η πολυδιάστατη έννοια της καλλιτεχνικής δημιουργίας βάσει των διαφορετικών οπτικών θέαςής της. Μπορεί να εννοηθεί ως εκδήλωση της δημιουργικότητας και της ανάγκης του ανθρώπου για προσπάθεια, ως έκφραση αντιλήψεων, εμπειριών και συναισθημάτων που αυτές προκαλούν ή ως τρόπος επικοινωνίας, χωρίς όμως καμία από τις όψεις αυτές να μπορεί να τη συμπεριλάβει στην ολότητά της. Η καλλιτεχνική δημιουργία στο σύνολό της περιλαμβάνει όλες αυτές τις όψεις και τους τρόπους λειτουργικής και δυναμικής αλληλεξάρτησής τους. Έτσι, τα ερευνητικά ερωτήματα που προκύπτουν είναι: Ποιες διαφορετικές όψεις της διαδικασίας της καλλιτεχνικής δημιουργίας διαφαίνονται μέσα από τη βιβλιογραφική έρευνα και ποιες μέσα από το λόγο των σύγχρονων καλλιτεχνών; Τι σχέση φαίνεται να έχουν οι μεν με τις δε; Ταυτίζονται, αλληλοσυμπληρώνονται ή αλληλοσυγκρούονται; Ποιες από αυτές τις όψεις σχετίζονται με τις έννοιες της παράδοσης και της καινοτομίας και με ποιο τρόπο; Είναι αυτές οι σχέσεις καταλυτικές για την καλλιτεχνική δημιουργία στο σύνολό της και στον τρόπο με τον οποίο τη βιώνει ο καλλιτέχνης; Μπορούν να επηρεάσουν τη βίωση αυτής της

εμπειρίας, την εξέλιξη και το μέλλον της τέχνης; Αν ναι, με ποιο τρόπο; Και τελικά, υπάρχει το τέλος της τέχνης; Στόχος της έρευνας είναι να γίνει μια όσο το δυνατόν σφαιρικότερη μελέτη της καλλιτεχνικής δημιουργίας ως εμπειρία που βιώνει ο καλλιτέχνης στην αποκλειστική σχέση του με το έργο, αλλά και ως εμπειρία που μοιράζεται με τον θεατή, πάντα μέσα από τον άξονα παράδοσης-καινοτομίας.

A. ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΚΑΙ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

1. Επισκόπηση

Έναυσμα για τη θεωρητική και βιβλιογραφική προσέγγιση της καλλιτεχνικής δημιουργίας αποτελεί η θεωρία του Martindale σχετικά με το τέλος της τέχνης. Η θεωρία του δεν είναι η μόνη. Αποτελεί μία από αυτές που σχετίζονται με τις αδιέξοδες κατευθύνσεις που παίρνει η σύγχρονη τέχνη. Η επιχειρηματολογία που αντιτείνεται σ' αυτές τις θεωρίες στηρίζεται στην πεποίθηση πως ο άνθρωπος όσο υπάρχει, θα ικανοποιεί τις ανάγκες του για αισθητική διέγερση, έκφραση, δημιουργία και επικοινωνία με μια διανοητική δραστηριότητα που θα ονομάζεται τέχνη, οτιδήποτε κι αν αυτή περιλαμβάνει και στη θεωρία της εξέλιξης των ειδών, σύμφωνα με την οποία η τέχνη, ως δυναμική διαδικασία θα φέρει την ιδιότητα να προσαρμόζεται στις εκάστοτε συνθήκες, για να παραμένει ζωντανή. Αυτό που συνδέει την τέχνη με ό,τι έχει προηγηθεί, είναι η γνώση και χρήση της παράδοσης, ενώ η αλληλεπίδρασή της με τις εκάστοτε συνθήκες, εξασφαλίζει διαρκή καινοτομία, συστατικό απαραίτητο, αλλά και αναπόφευκτο.

Η ερμηνεία της καλλιτεχνικής δημιουργίας ως διαδικασία κάλυψης εσωτερικών ψυχικών αναγκών του ανθρώπου έρχεται από την ψυχανάλυση και τη μελέτη του Otto Rank πάνω στον καλλιτέχνη. Φέρνει στο φως τις αιτίες που οδηγούν στην πράξη της δημιουργίας και την προέλευση των δημιουργημάτων της φαντασίας που σύμφωνα με τον Freud είναι απαραίτητα για να αντισταθμίζουν τις ελλείψεις της πραγματικής ζωής, προσφέροντας την «εκκλήρωση του πόθου» (This, C. 1994: 9, 12). Παρόλο που η ψυχανάλυση δεν εξηγεί γιατί κάποιος γίνεται καλλιτέχνης, αφήνοντας κενά στην ερμηνεία της γύρω από τον τομέα της δημιουργικότητας, εξηγεί πώς ο άνθρωπος, ως δημιουργός-καλλιτέχνης, έχει τη δυνατότητα να προβάλλει τις εντυπώσεις της ζωής και ιδίως τις ασυνείδητες σε «βαθείς μετασχηματισμούς» (This, C. 1993/1994:69), εκφράζοντας προς τους άλλους και ταυτόχρονα απολαμβάνοντας ο

ίδιος. Η διττή αυτή χρήση της ενασχόλησης με την τέχνη οδηγεί σε σύγκρουση την ανάγκη του δημιουργού να προβάλλει το Εγώ του, έναντι της ανάγκης του να γίνει κατανοητός και αποδεκτός από το σύνολο. Ψυχαναλυτικά η προσπάθεια για καινοτομία ερμηνεύεται ως προσπάθεια υπερίσχυσης του Εγώ έναντι του Άλλου, όπου ο Άλλος είναι ό,τι λαμβάνεται και επιβάλλεται ως αποδεκτό στον δημιουργό, από την παράδοση. Στην απαρίθμηση των σταδίων που αποτελούν τη δημιουργική διαδικασία φαίνονται οι εναλλαγές στη χρήση συνειδητού και ασυνειδήτου, αφήνοντας να διαφανεί και η σχέση του καθενός με τις έννοιες της παράδοσης και της καινοτομίας.

Η ανάγκη του ανθρώπου για απόλαυση, ξεκινώντας από ασυνείδητη, περνάει μέσα από το συνειδητό, για να μετατραπεί σε αυτόματη, μη ελεγχόμενη δυναμική κατάσταση, της οποίας όμως το υποκείμενο έχει την αίσθηση ότι φέρει τον έλεγχο. Πρόκειται για την κατάσταση ροής ή αυτό-έκσταση όπως αναφέρεται στην ψυχανάλυση, όπου ο καλλιτέχνης λειτουργεί αυτόματα αποκομίζοντας αίσθηση ευφορίας, ενέργειας και πληρότητας. Σχετίζεται με υψηλή επίτευξη και θετικές εμπειρίες (Csikszentmihalyi, 1988: 29, 1994: 187) και φέρει ομοιότητες με τη διαδικασία του παιχνιδιού. Παραλλάσσοντας τα λόγια του J. Huizinga, που αναφέρονται αποκλειστικά στο παιχνίδι, μπορεί κανείς να πει πως οι διαδικασίες του παιχνιδιού και της καλλιτεχνικής δημιουργίας, κινούμενες και οι δύο στη σφαίρα της φαντασίας, αποτελούν αυτοσκοπό, βρισκόμενες έξω από αναγκαιότητα ή υλική ωφελιμότητα. Αποτελούν μία ολότητα. Είναι πλήρεις σημασίας. (Huizinga, J. 1989: 49) Προσφέρουν αίσθημα έντασης, και χαράς και αποτελούν συνειδητά κάτι διαφορετικό από τη συνήθη ζωή. Όταν ο δημιουργός βιώνει την κατάσταση ροής, δεν ενδιαφέρεται για το αποτέλεσμα της διαδικασίας, δηλαδή το έργο τέχνης, συνεπώς η παράδοση δεν αποτελεί γι' αυτόν περιορισμό. Απλώς τη χρησιμοποιεί για να θέσει το βαθμό δυσκολίας που χρειάζεται η διαδικασία, έτσι ώστε να είναι ισορροπημένα απαιτητική και προσεγγίσιμη από τον ίδιο. Ούτε ως εργαλείο επικοινωνίας με τον θεατή όμως τη χρησιμοποιεί, αφού χαρακτηριστικό της κατάστασης ροής είναι η έλλειψη επικοινωνίας με το εξωτερικό περιβάλλον. Το μόνο είδος επικοινωνίας που επιδιώκεται είναι ο συντονισμός με το μέσο που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης για να εκφραστεί. Στην ολότητα όμως της διαδικασίας, όπου ο καλλιτέχνης-δημιουργός λαμβάνει υπόψη του τον θεατή στην ολοκλήρωσή της, τότε παίζει με την παράδοση, για να κερδίσει με την καινοτομία.

Τα ερωτήματα στα οποία αποσκοπεί να απαντήσει η θεωρητική προσέγγιση της καλλιτεχνικής δημιουργίας μέσα από την αναφορά στις συγκεκριμένες αυτές όψεις της, είναι ποια η σχέση της κάθε μίας και του συνόλου τους με τις έννοιες της παράδοσης και της καινοτομίας και ποια η σημασία αυτής της σχέσης στον τρόπο με τον οποίο βιώνει ο καλλιτέχνης την εμπειρία της δημιουργικής διαδικασίας και στην εξέλιξη της τέχνης.

2. Το τέλος της τέχνης

1.1. Η θεωρία του C. Martindale περί του τέλους της τέχνης

Σύμφωνα με τον Martindale η τέχνη πρέπει να επικοινωνεί κάτι και ταυτόχρονα να καινοτομεί. Στηρίζεται στην ισορροπία μεταξύ παράδοσης και καινοτομίας. Για να θεωρηθεί κάποιο δημιούργημα ως έργο τέχνης, πρέπει να μπορεί να αναπαριστά κάτι και να το κοινωνεί, ένα αντικείμενο, μία ιδέα, ένα συναίσθημα ή μία κατάσταση. Ένα έργο που δεν κοινωνεί απολύτως τίποτα, δε θα επιβιώσει (Martindale, C. 2009: 134). Η παράδοση λειτουργεί ως κοινός κώδικας χάρις στον οποίο ο καλλιτέχνης γίνεται κατανοητός στο κοινό, μέσω του έργου του. Ο κώδικας αυτός αποτελείται από τις κοινές εμπειρίες, αντιλήψεις ή ερμηνείες γεγονότων και εννοιών, μέσω των οποίων η τέχνη μεταφέρει ιδέες, συναισθήματα και πεποιθήσεις, σχετικά με το φυσικό και πολιτισμικό περιβάλλον. Λειτουργεί ως τρόπος ερμηνείας του κόσμου, μέσω της λογικής και του θυμικού, χρησιμοποιώντας μεθόδους όπως η αναπαράσταση, η μεταφορά, η προσωποποίηση, η μίμηση. Απ' την άλλη μεριά κάθε νέο έργο τέχνης πρέπει να έχει ένα καινούριο στοιχείο, διαφορετικά είναι απλώς αντίγραφο προγενέστερου. Όπως ένας ζωντανός οργανισμός, η τέχνη ενέχει διαρκή πίεση για αλλαγή. «Αν δεν αλλάζει, πεθαίνει» (Martindale, C. 2009: 135). Κάθε αλλαγή ανοίγει νέους δρόμους στην ανθρώπινη έκφραση και δημιουργικότητα, μέσω της απελευθέρωσής της από τους υπάρχοντες κανόνες και την υποβολή νέων.

Στη σύγχρονη υψηλή¹ τέχνη, η απαραίτητη, σύμφωνα με τον Martindale, ισορροπία μεταξύ επικοινωνίας και καινοτομίας έχει χαθεί. Η βαρύτητα που δίνεται

¹ Ως υψηλή τέχνη, ορίζεται το προϊόν της αποκαλούμενης ποιοτικής κουλτούρας, είναι εκείνη που σύμφωνα με τους απολογητές της, στοχεύει στις υψηλότερες αξίες της πολιτισμικής ιεραρχίας του εκάστοτε κοινωνικού πλαισίου προς το οποίο απευθύνεται. Η υψηλή τέχνη είναι ένας όρος ο οποίος επινοήθηκε τον 17ο αιώνα από τους υποστηρικτές του κλασικισμού, αλλά απέκτησε το ιδεολογικό του

στην καινοτομία θεωρείται ότι έχει αυξηθεί τόσο, που δε συνάδει πλέον με την ανάγκη για επικοινωνία, με αποτέλεσμα οι κλασικές τέχνες να μη σημαίνουν τίποτα για το κοινό, να γίνονται ανενεργές (Martindale, C. 2009: 133). Λόγω της υπερβολικής αύξησης της καινοτομίας, χαλάει η εντροπία του τριαδικού συστήματος καλλιτέχνη-έργου τέχνης-θεατή, με αποτέλεσμα το έργο να γίνεται ακατανόητο και η επικοινωνία αδύνατη (ibid: 135).²

Το 1975 ο Martindale πρότεινε την ιδέα της αυτόνομης εξελικτικής θεωρίας της τέχνης, σε αντίθεση με τη θεωρία που εξηγούσε την τέχνη ως μορφή αναπαράστασης των σύγχρονών της ιστορικών και κοινωνικών καταστάσεων (Martindale, C. 1988: 333-334). Η εξέλιξη της τέχνης σύμφωνα με αυτή τη θεωρία στηρίζεται στη διαρκή κίνησή της προς την κατεύθυνση που την οδηγούν δύο συνιστώσες δυνάμεις: αυτή της αυξανόμενης καινοτομίας και αυτή της αυξανόμενης αταξίας. Αυτές οι δύο ανάγκες έμμεσα προκαλούν και άλλες επιπλέον αλλαγές στο στυλ και το περιεχόμενό της. Ο Martindale υποστηρίζει ότι η εξέλιξη, με τα ανεπαίσθητα, μικρά βήματά της από κάθε έργο στο επόμενο, είναι το μόνο που μπορεί να συνδέσει έργα που κατά τα άλλα δεν έχουν τίποτα απολύτως κοινό μεταξύ τους, πέραν του ότι αποτελούν στάδια μίας εξελικτικής γραμμής με αφαιρέσεις, προσθήκες και μεταβολές (Martindale, C. 1986: 439). Ο καλλιτέχνης εκμαιεύει διαρκώς νέα αντικείμενα και νέες σχέσεις από το υλικό που του παρέχει η παράδοση (Goodman, N. 1985: 33), με αποτέλεσμα η ικανοποίηση της αυξανόμενης ανάγκης για καινοτομία να οδηγεί σε συνεχή απομάκρυνση από την παράδοση και κατά συνέπεια σε συνεχή μείωση της επικοινωνίας με το κοινό, αφού αυτό που το κοινό καταλαβαίνει είναι το οικείο. Η

ένδυμα στα τέλη του 18ου και τις αρχές του 19ου. Η καθιέρωση του όρου έχει τις ρίζες του εν μέρει στην καθιέρωση του επαγγελματισμού, όσο και στην ιδρυματοποίηση της καλλιτεχνικής πρακτικής σε διάφορες ακαδημίες. Ουσιαστικά συνδέεται με τη νοησιарχία της κοινωνικής ελίτ της εκάστοτε εποχής. Αν και η μεταμόρφωση του όρου προκειμένου να απορροφήσει νέες τάσεις είναι διαρκής και δυναμική, ωστόσο ο όρος είναι απολυταρχικός ως προς το γεγονός ότι θέτει ή προσπαθεί να θέσει παγκόσμιους κανόνες για μια αντικειμενική θεώρηση της τέχνης.

(www.wikipedia.org/wiki/υψηλη_τεχνη)

² Ο όρος της εντροπίας, που ανήκει στο χώρο των φυσικών επιστημών, χρησιμοποιείται σε διάφορους τομείς της ζωής περνώντας και σ' αυτόν της κουλτούρας και της τέχνης. Ο Arnheim ορίζει την εντροπία ως το ποσοτικό μέτρο του βαθμού αταξίας σ' ένα σύστημα (Arnheim, R. 2003: 25) και ενώ γενικά, όπως και από τον Martindale, χρησιμοποιείται για να διαγνώσει, να εξηγήσει και να οικτίρει την υποβάθμιση της τέχνης, λόγω της σύγχρονης μείωσης της τάξης και της αύξησης του χάους, ενίοτε «αιτιολογεί θετικά τη «μινιμαλιστική» τέχνη και τις τέρψεις του χάους» (ibid: 31).

συνεπαγωγή αυτή οδήγησε τον Martindale στη διατύπωση της θέσης ότι η τέχνη βρίσκεται σήμερα στο τέλος της.

Ο συλλογισμός ότι η αυξανόμενη καινοτομία οδηγεί σε εξαφάνιση της κατανοησιμότητας, στηρίζεται σύμφωνα με τον Boyd, στην υποχρεωτική διαδοχή τεσσάρων αρχών: 1. ότι η υψηλή τέχνη έχει πάντα ανάγκη συνεχούς, αυξανόμενου βαθμού καινοτομίας, 2. ότι η αυξανόμενη καινοτομία οδηγεί σε έλλειψη προβλεψιμότητας και αταξία, 3. ότι η έλλειψη προβλεψιμότητας και η αταξία οδηγούν σε μείωση της κατανοησιμότητας του έργου από το κοινό και 4. ότι όταν εκλείψει εντελώς η κατανοησιμότητα, η τέχνη θα πεθάνει (Boyd, B. 2009: 144). Η μείωση της κατανοησιμότητας των έργων τέχνης οφείλεται για τον Martindale στο ότι η διαρκής ανάγκη για αλλαγή οδηγεί και σε διαρκώς αυξανόμενη πολυπλοκότητα, με την εξέλιξη να ισοδυναμεί με σταδιακή αύξησή της (Martindale, C. 1986: 439). Έτσι, ο αιφνιδιασμός, δηλαδή η έλλειψη προβλεψιμότητας, αποτελεί σύνηθες στοιχείο της σύγχρονης τέχνης και καταλήγει να γίνεται ενδιαφέρουσα παράμετρος ενός παιχνιδιού μεταξύ εξοικειωμένων με το είδος, όπου το ενδιαφέρον μετατοπίζεται για τον θεατή από το μοίρασμα της συναισθηματικής εμπειρίας, στον εντοπισμό της λογικής βάσει της οποίας προέκυψε το έργο τέχνης. Το αποτέλεσμα είναι να υπάρχει και καινοτομία και επικοινωνία, αλλά επικοινωνία εντός ενός κλειστού κύκλου ειδημόνων. Καλλιτεχνών, εμπόρων τέχνης, managers, κριτικών, θεωρητικών της τέχνης και γενικά προσώπων που ασχολούνται επαγγελματικά μ' αυτή (Dickins, T. E. 2009: 164).

Η επικοινωνία του καλλιτέχνη με το ευρύ κοινό, παραδοσιακά είχε δύο μέρη. Τη συναισθηματική επικοινωνία και τη διανοητική. Σήμερα στην υψηλή τέχνη, η συναισθηματική επικοινωνία έχει χαθεί σύμφωνα με τον Martindale, οδηγώντας στη νοητική τέχνη (conceptual art). Έτσι δημιουργούνται δύο τινά. Η παραμένει ως διανοητική επικοινωνία με τον θεατή, οπότε η τέχνη μετατρέπεται από κοινή συναισθηματική εμπειρία σε αμοιβαίο διανοητικό παιχνίδι ή λόγω της σταδιακής πολυπλοκότητας του έργου τέχνης, χάνεται ολοκληρωτικά η επικοινωνία και ο καλλιτέχνης καταλήγει σε μία υποκειμενική μεταθεώρηση της τέχνης, αδιαφορώντας απόλυτα για την επαφή του με τον θεατή. Και στις δύο περιπτώσεις, ο Martindale βλέπει το τέλος της τέχνης. Θεωρεί ότι ανεξάρτητα από το αν τελικά επιτυγχάνεται η διανοητική επικοινωνία ανάμεσα σε δημιουργό και θεατή, αυτό δεν αποτελεί μοίρασμα καλλιτεχνικής εμπειρίας, εφόσον λείπει η κοινή συναισθηματική βίωση (Martindale, C. 2009: 138). Πολύ δε περισσότερο, αφού ο καλλιτέχνης αδιαφορεί

τελικά για την οποιαδήποτε επαφή με το ευρύ κοινό, αποβλέποντας μόνο στην αποδοχή του από το κλειστό επαγγελματικό κύκλωμα της υψηλής τέχνης.

Ο Martindale θεωρεί πως επιδίωξη της σύγχρονης υψηλής τέχνης, ανεξάρτητα από το είδος της, είναι το να αγγίζει μέσα από την αφαίρεση το απόλυτα πνευματικό σημείο, εγκαταλείποντας την υλική της πλευρά. Αυτό σημαίνει εγκατάλειψη της πιστής αναπαράστασης στις οπτικές τέχνες, εγκατάλειψη της παραδοσιακής χρήσης της γλώσσας στις τέχνες του λόγου και γενικά εγκατάλειψη των παραδοσιακών κανόνων στους οποίους στηρίζεται το κάθε είδος. Παρόλο που η θεωρία του αναφέρεται αποκλειστικά στην υψηλή τέχνη, δεν είναι ο μόνος που πιστεύει πως έχει έρθει το τέλος της τέχνης. Για άλλους, όπως ο Ar. Danto, ο G. Dickie και ο D. Kuspit (ibid), το τέλος της τέχνης έρχεται εξαιτίας της απόλυτης απελευθέρωσής της από κανόνες και την αποδοχή οποιουδήποτε συλλογισμού ως έργο τέχνης, σε συνδυασμό με τις υπάρχουσες κοινωνικό-πολιτισμικές συνθήκες.

1.2. Θεωρίες περί του τέλους της τέχνης

Όταν ο Ar. Danto, μετά τα Brillo Boxes του Andy Warhol, αναφέρθηκε στο τέλος της τέχνης, δεν εννοούσε το τέλος της παραγωγής έργων τέχνης, αλλά τον ανεξέλεγκτο προσδιορισμό οποιουδήποτε αντικειμένου ως έργο τέχνης ή οποιασδήποτε δραστηριότητας ως καλλιτεχνική, με αποτέλεσμα ο όρος να έχει χάσει τη σημασία του (Danto, A. 1992: 6· Martindale, C. 2009: 138). Μέσα στο γενικότερο πνεύμα ελευθερίας, αποδόμησης και αντίδρασης των ημερών, οι έννοιες είναι πιο ελαστικές, οτιδήποτε μοιάζει να μπορεί να οριστεί ως οτιδήποτε, όπως π.χ. ισχύει για τους όρους εργασία, παιχνίδι ή διασκέδαση. Η απελευθέρωση της αισθητικής εμπειρίας έρχεται να λειτουργήσει ως αντίδοτο σ' έναν υλιστικό και λογικά προσδιορισμένο κόσμο, κηρύσσοντας την απόλυτη ελευθερία και αυτονομία της τέχνης. Το δόγμα «η τέχνη για την τέχνη» σημαίνει πως τα πάντα είναι αποδεκτά, με μόνο στόχο τη βίωση της εμπειρίας (Shusterman, R. 1997: 30). Στο πλαίσιο αυτό, ο σύγχρονος καλλιτέχνης έχει την ευκαιρία να στρέφεται σε περισσότερους δρόμους απ' ό,τι στο παρελθόν. Πολλά έργα αφηρημένης τέχνης εμφανίζουν παντελή έλλειψη δομής και μόνο φαινομενικά τυχαία συμπλέγματα από πινελιές, ήχους, λέξεις, τείνοντας προς το χάος. Αυτά καταλήγουν να μην έχουν κανένα νόημα για πολλούς ανθρώπους, όπως ο Martindale (Kwiatkowski, J. 2009: 174). Εφόσον τα έργα αφηρημένης τέχνης που δημιουργούνται σήμερα δεν αναπαριστούν απολύτως τίποτα

και δεν επικοινωνούν τίποτα στο κοινό, πολλές φορές χρειάζεται να συνοδεύονται από λεκτική περιγραφή ή εξήγηση.

Γι' αυτούς που συμφωνούν, μία τέτοια μορφή τέχνης δε μπορεί να οδηγήσει σε κανένα είδος εξέλιξης. Για άλλους όμως ένας τέτοιος αφηρημένος τρόπος έκφρασης πηγάζει από συγκεκριμένα κοινωνικά φαινόμενα και καταστάσεις και αντικατοπτρίζοντάς τα, δίνει απόλαυση σε δημιουργό και κοινό. Σύμφωνα με τον Beardsley, ο 20^{ος} αιώνας διακρίνεται για τον συνδυασμό της γοητείας που ασκεί στον άνθρωπο η μελέτη του νοήματος, με την εξοικείωση στο χειρισμό των σημείων (Beardsley, M. 1989: 330). Εκεί στηρίζεται ο ίδιος την ανάπτυξη της αφηρημένης και της συμβολικής τέχνης, όπως επίσης και του ενδιαφέροντος για τη μελέτη της τέχνης των πρωτόγονων και αρχαίων πολιτισμών, τη ζωγραφική και τη γλυπτική τους, τους μύθους και την ποίησή τους, υπό το πρίσμα του νοήματος και όχι του τρόπου αναπαράστασης. Αυτό που κοινωνείται σ' αυτή την περίπτωση αποτελεί περισσότερο νοητική κατασκευή και λιγότερο οπτική ή ακουστική εικόνα. Πρόκειται για ένα βήμα που σηματοδοτεί στροφή στο δρόμο από τις αισθήσεις προς το θυμικό, διαμέσου της λογικής, προδίδοντας ίσως ένα είδος συναισθηματικής ανεπάρκειας στη μοντέρνα τέχνη και μέσω αυτής, στο σύγχρονο πολιτισμό (Petrov, V. 2009: 194-196). Κατά τον Shusterman, αποτελεί ένδειξη της γενικότερης στροφής από την εμπειρική προς την πληροφοριακή κουλτούρα (1997: 29). Μ' αυτό τον τρόπο δηλαδή, ίσως η σύγχρονη τέχνη αντικατοπτρίζει την αμφισβήτηση του ανθρώπου στην επικοινωνιακή δύναμη των συναισθημάτων και της βίωσής τους και την ανάγκη του για στήριξή της από τη λογική κατανόηση. Η αναπαράσταση, στην οποία στηριζόταν η τέχνη των προηγούμενων εποχών, όσο πιστή κι αν είναι, δεν μπορεί πλέον να αποδώσει τα νοήματα που ο σύγχρονος καλλιτέχνης θα ήθελε, με αποτέλεσμα το ενδιαφέρον του να στρέφεται από τη λεπτομερή μίμηση, προς την αφαίρεση και τη συνδρομή της γλώσσας, ούτως ώστε να ικανοποιήσει τις ανάγκες του τόσο για προσωπική έκφραση, όσο και για επικοινωνία με το κοινό. Όπως υποστηρίζει όμως ο Goodman, το να κατονομάζεις μία αξία είναι κάτι διαφορετικό από το να την εκφράζεις (Goodman, N. 1985: 91) και αυτή η μέθοδος αποδεικνύει όχι μόνο την αποτυχία κατανοησιμότητας αυτού καθεαυτού του έργου, αλλά και την εκ των προτέρων γνώση αυτής της αποτυχίας από τον δημιουργό και την ανάγκη του για επικοινωνία, την οποία επιδιώκει με άλλα μέσα.

Σύμφωνα με τον D. Kuspit, σημάδι της δημιουργικής και επικοινωνιακής ανεπάρκειας της μετά-αισθητικής μοντέρνας τέχνης είναι η αδυναμία της να

φανταστεί την ομορφιά. Δείχνει στο θεατή αυτό που ήδη βλέπει. Την ασχήμια του κόσμου, χωρίς καμία εναλλακτική και γι' αυτό δε λειτουργεί ως κάθαρση για τον άνθρωπο (Kuspit, D. 2006: 31, 37). Η θέαση της τέχνης είναι σοκαριστική και ενδιαφέρουσα, αποκλειστικά για όσο χρόνο αυτή διαρκεί. Εκείνο που μένει στη συνέχεια είναι προβληματισμός, αλλά αυτό δεν την κάνει κάτι διαφορετικό από την υπόλοιπη ζωή (ibid: 135). Ο καλλιτέχνης αποτυπώνει στο έργο του την πραγματικότητα της τυχαίας στιγμής. Δε δημιουργεί, ανακαλύπτει από το τυχαίο. Τον τυχαίο ήχο, τον τυχαίο συνδυασμό χρωμάτων, το τυχαίο σχήμα, το τυχαίο φως, χωρίς να μεσολαβήσει επεξεργασία από τον ίδιο. Πρόκειται για απρόσωπη απεικόνιση μέσω παράθεσης υλικών και αντικειμένων και όχι για έκφραση προσωπικής πνευματικής και ψυχικής κατάστασης του καλλιτέχνη. Μεγαλύτερο μέρος της ολοκλήρωσης του έργου περνάει στον θεατή, ο οποίος κατανοεί και ερμηνεύει το δημιούργημα με βάση τη δική του προσωπικότητα, ολοκληρώνοντας την αισθητική και επικοινωνιακή διαδικασία της τέχνης.

Επιπλέον, σήμερα ο άνθρωπος επαναπροσδιορίζεται μέσω της πληροφοριακής τεχνολογίας, με τρόπο που οι ικανότητές του για βίωση συναισθηματικών εμπειριών γίνονται ασθενέστερες, σε βαθμό που αγγίζει απειλητικά την εξομοίωσή του με μηχανικούς επεξεργαστές πληροφορίας, ήδη οικείους συντρόφους σε εργασία και διασκέδαση (Shusterman, R. 1997: 39).

Ο G. Dickie προσθέτει στη θέση του Danto πως ο ορισμός της τέχνης δίνεται από πρόσωπα που δρουν εκ μέρους του κόσμου της τέχνης (Freeland, C. 2005: 51, 52). Κάθε κοινωνία και κάθε πολιτισμός θέτει διαφορετικά όρια στο πλαίσιο θεώρησης της τέχνης, του καλλιτέχνη και του κριτή τους. Αυτό σημαίνει πως όπως και κάθε άλλη ανθρώπινη δραστηριότητα, είναι κοινωνικά και πολιτισμικά προσδιορισμένη.

Ανέκαθεν η καλλιτεχνική δημιουργία αντιμετώπιζε εξωτερικές δυσκολίες στην ειλικρινή και ανεπηρέαστη δημιουργία και διάδοσή της, λόγω της αναπόφευκτης ανάγκης διαβίωσης των δημιουργών και της οικονομικής αξίας των έργων. Σήμερα όμως, που ο καλλιτέχνης έχει γίνει ενεργό μέλος του οικονομικού και κοινωνικού συστήματος, δεν του αρκεί να δημιουργεί απομονωμένος, μόνο για τον εαυτό του. Αναζητά την αναγνώριση και την αποδοχή του συστήματος, όπως και τα οφέλη που αυτές συνεπάγονται. Ο θεατής της απ' την άλλη μεριά, είναι και ο καταναλωτής της και δεν αρκείται στο να τη χρησιμοποιεί για ιδιωτική του ευχαρίστηση και απόλαυση. Θέλει να δείξει αυτό που αγοράζει στους άλλους,

ενισχύοντας μ' αυτό τον τρόπο την κοινωνική εικόνα του (Kuspit, D. 2006: 65). Οι καλλιτεχνικές επιλογές του προσαρμόζονται στο πνεύμα των ειδημόνων. Το τέλος της τέχνης σ' αυτή την περίπτωση σημαίνει πως τα έργα θα πάψουν να χαρακτηρίζονται από προσωπική αυτονομία και κριτική ελευθερία, ενδυναμώνοντας τα ένστικτα το εγώ έναντι του κοινωνικού υπέρ-εγώ, τόσο για τον καλλιτέχνη που δημιουργεί, όσο και για τον θεατή που αξιολογεί (ibid: 14). Σημαίνει την πλήρη μετατροπή της τέχνης σε εμπορεύσιμο προϊόν και την απόλυτη εξάρτησή της από τους νόμους της αγοράς. Η τέχνη γίνεται διασκέδαση, χάνοντας την αισθητική συνέπειά της που τη καθιστά ψυχαγωγία και όχι αντικείμενο στην υπηρεσία έξω-καλλιτεχνικών κοινωνικών αναγκών. Αποτελεί ένα ακόμα δείγμα της κουλτούρας της καπιταλιστικής κοινωνίας, διεκδικώντας σημαντική θέση στο χώρο της αγοράς, χάνοντας την προνομιά της καθαράς πηγής αισθητικών εμπειριών. Πρώτη προτεραιότητα του σύγχρονου καλλιτέχνη που θέλει να πουλήσει τα έργα του δεν είναι το να ικανοποιήσει τις ανάγκες της έκφρασης, της επικοινωνίας ή της δημιουργικότητας, όσο το να ικανοποιήσει τις ανάγκες της αγοράς. Να δημιουργήσει ένα μύθο γύρω από αυτά, ώστε να αυξήσει την τιμή τους και τον αριθμό των ενδιαφερομένων. Το κοινό από την άλλη μεριά, επιδιώκει την επαφή με την τέχνη όχι για να ικανοποιήσει τις ανάγκες της αισθητικής διέγερσης ή της συναισθηματικής έκφρασης, αλλά για να ικανοποιήσει κοινωνικές ανάγκες, να ενισχύσει το κοινωνικό και οικονομικό του status, να επιδειχθεί ως κάτοχος χρήματος, καλλιέργειας, ευαισθησίας, και γνώσεων.

Η τέχνη αλλοτριώνεται από το κοινωνικό διατίθεσθαι, που της στερεί αισθητικούς και ηθικούς προσδιορισμούς, δίνει έμφαση στην εμπορική της αξία και αντιμετωπίζεται ως αναπτυσσόμενη μορφή διασκέδασης, μετατρέπόμενη σε κοινωνικό κεφάλαιο. Συμπεριλαμβανόμενη στα κοινότυπα, χάνει την ιδιαιτερότητά της. Εύκολα σήμερα θεωρείται ότι ο κάθε άνθρωπος που έχει ένα συλλογισμό (concept) είναι καλλιτέχνης, με αποτέλεσμα ο συλλογισμός της πραγματικής τέχνης να χάνει από το καθαρό νόημά του. Επειδή ο καθένας έχει ένα σύμπλεγμα συλλογισμών για κάτι, ο καθένας δυνητικά θεωρεί τον εαυτό του καλλιτέχνη. «Ο καθένας μπορεί να γίνει «σοβαρός καλλιτέχνης», γιατί δεν υπάρχουν πια σοβαρά κριτήρια που να προσδιορίζουν τη σοβαρότητα στην τέχνη» (Kuspit, D. 2006: 8). Το βασικότερο κριτήριο στη θεώρηση οποιουδήποτε συλλογισμού ως σοβαρή τέχνη είναι η κοινή γνώμη. Πολύ όμορφα ο Kuspit παρομοιάζει τη μοντέρνα τέχνη με έναν

άσχημο βάτραχο, που περιμένει να φιληθεί από την πριγκίπισσα της κοινής αποδοχής και μαγικά να μεταμορφωθεί σε γοητευτικό πρίγκιπα-κοινωνικό αστέρι (ibid: 10).

1.3. Η τέχνη ως επικοινωνία

Η ιδιαιτερότητα στην εκφραστικότητα της τέχνης βρίσκεται στο γεγονός ότι τα έργα της δε φέρουν άλλη χρηστική αξία, παρά μόνο το να εκφράσουν αυτό που επιθυμεί ο δημιουργός τους. Λέγοντας ότι ένα έργο τέχνης εκφράζει μια συναισθηματική κατάσταση, εννοείται ότι κάποια στοιχεία του, όπως η μορφή του ή η δομή του, ανταποκρίνονται σ' αυτήν, της ταιριάζουν (Wollheim, R. 1923: 31-32). Όχι απαραίτητα στο συναίσθημα που νιώθει ο καλλιτέχνης τη στιγμή της δημιουργίας ή της αναδημιουργίας αν πρόκειται για ερμηνεία, αλλά σ' εκείνο το συναίσθημα που έχει επιλέξει να προκαλέσει στον θεατή (Goodman, N. 1985: 47). Το έργο τέχνης μετατρέπει τη συναισθηματική κατάσταση εκείνου που βιώνει και δημιουργεί, σε αντίστοιχη βίωση εκείνου που το προσλαμβάνει. Οι εσωτερικές καταστάσεις δημιουργού και θεατή συντονίζονται, διαμέσου του αντικειμένου τέχνης. Η αισθητική εμπειρία και των δύο αποκτά νόημα μέσα από τη χρήση διανοητικών συμβόλων (Shusterman, R. 1997: 36). Για τον Picasso η διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας ολοκληρώνεται με το βλέμμα του θεατή στο έργο. Υποστηρίζει ότι όταν είναι πια «τελειωμένο αλλάζει ακόμη περισσότερο ανάλογα με την κατάσταση εκείνου που το κοιτάζει. Μια ζωγραφιά ζει τη ζωή της σαν μια ζωντανή ύπαρξη που υφίσταται τις αλλαγές που μας επιβάλλει η καθημερινή ζωή. Και αυτό είναι φυσικό αφού το έργο ζει μόνο διαμέσου του θεατού.» (Παππάς, Γ. 1993: 26-27)

Το γεγονός ότι άψυχα αντικείμενα θεωρούνται ως ζωντανά και εκφραστικά έχει τις ρίζες του σε φυσικές τάσεις του ανθρώπου και συνδυαζόμενες με πολιτισμικές συμβάσεις, του επιτρέπουν ευελιξία απέναντι στη μεταβαλλόμενη εκφραστικότητα των έργων τέχνης (Wollheim, R. 1990: 59). Υπάρχουν περιπτώσεις όπου αυτό που εκφράζει ένα έργο τέχνης είναι αντικειμενικό και δεν αφήνει αμφιβολίες, π.χ. σε ένα μουσικό έργο, ένα γρήγορο staccato ανιόν πέρασμα δύσκολα εκφράζει θλίψη, σε μεγάλο βαθμό όμως το τι εκφράζει ένα έργο τέχνης είναι πολιτισμικά προσδιορισμένο. Γι' αυτό ο Gombrich τοποθετεί τη βάση της επικοινωνίας του δημιουργού με το κοινό, σε μία σύμβαση μεταξύ τους. Θεωρεί ότι το κοινό, γνωρίζοντας τις δυνατότητες επιλογής ενός δημιουργού, δηλαδή το ρεπερτόριό του, μπορεί να σημασιοδοτήσει πλήρως και σωστά την εκφραστικότητα

ενός έργου τέχνης (ibid: 57-58). Η κατανόηση όμως είναι αναπόφευκτα ερμηνεία. Η μία έννοια συνεπάγεται την άλλη. Ή όπως σημειώνει ο T. S. Eliot «το να καταλάβεις ένα ποίημα φτάνει στο ίδιο σημείο με το με το να το απολαύσεις για τους σωστούς λόγους» (Shusterman, R. 1997: 37). Ο θεατής απολαμβάνει ένα έργο όταν είναι σε θέση να του αποδώσει ο ίδιος κάποιο νόημα. Η ταύτιση του νοήματος αυτού μ' εκείνο που του δίνει ο δημιουργός του είναι δευτερεύουσας σημασίας. Άλλωστε, η αισθητική εμπειρία περιέχει πάντα το στοιχείο του άλογου και άρρητου, αυτού που δε μπορεί πλήρως να εξηγηθεί εννοιολογικά. Για τον Wollheim, επικοινωνία στην τέχνη είναι η επιτυχημένη έκφραση (Wollheim, R. 1973: 309). Ο καλλιτέχνης επιδιώκει να εκφράσει κάτι μέσω του έργου του, δεν επιδιώκει όμως πάντα την επικοινωνία. Υπάρχουν στιγμές στη δημιουργική διαδικασία που αγνοεί το κοινό. Απ' τη μεριά του, το κοινό θεωρεί πως ο καλλιτέχνης κάθε φορά δημιουργεί για να επικοινωνήσει (Arnheim, R. 1966: 21). Σε κάθε περίπτωση, η επικοινωνία μεταξύ τους επιτυγχάνεται όταν το έργο λειτουργεί ως μέσο για να βιώσει ο θεατής τη συναισθηματική εμπειρία που προσφέρει η τέχνη, ακόμα κι αν το νόημα που αυτός αντιλαμβάνεται είναι άλλο από εκείνο που εννοούσε ο δημιουργός. Ο Shusterman αναρωτιέται κατά πόσο το συναίσθημα και η υποκειμενική σκοπιμότητα είναι ουσιώδεις διαστάσεις αυτής της εμπειρίας ή υπάρχει κάποιο κεντρικό νόημα ή είδος συμβολισμού (1997: 32). Κατά τον Leo Tolstoy (1828-1910) η τέχνη συνίσταται στη συνειδητή εξωτερική βιωμένων συναισθημάτων από έναν άνθρωπο και την επίδρασή της σε άλλους ανθρώπους και στα συναισθήματά τους (Kuspit, D. 2006: 189). Αυτό είναι αρκετό για να ολοκληρωθεί η επικοινωνία μεταξύ δημιουργού και κοινού.

Για να γίνει αυτό χρειάζεται να υπάρχει κοινός κώδικας μεταξύ τους, ο οποίος σύμφωνα με τον Goodman είναι κοινωνικός και πολιτισμικός. Οτιδήποτε μπορεί να αναπαριστά οτιδήποτε, υπό τις κατάλληλες προϋποθέσεις (Goodman, N. 1985: 5). Τόσο η δημιουργία, όσο και η απόλαυση του έργου τέχνης, συντελούνται υποκειμενικά και είναι εξαρτώμενες από το παρελθόν, τις εμπειρίες, τα κοινωνικά συμπλέγματα εντός των οποίων βρίσκονται καλλιτέχνες και κοινό και κατά συνέπεια τα ενδιαφέροντα, τις στάσεις, τις πρακτικές, την εκπαίδευση και τις συνήθειές τους (ibid: 7). Οι κώδικες είναι σύνολα συμβάσεων που μεταφέρονται από εποχή σε εποχή και αποτελούν την παράδοση. Ένα έργο τέχνης στηρίζεται στην παράδοση, για να επικοινωνήσει κάτι.

Προσπάθεια ρήξης των υπαρχόντων κωδίκων και εισαγωγής νέων, οι οποίοι είναι στη συνέχεια πιθανό να καθιερωθούν και να ισχύουν, αποτελεί η καινοτομία. Το κατά πόσο οι νέοι κώδικες θα ισχύσουν εξαρτάται ως ένα βαθμό από αυτές τις ίδιες τις καινοτομίες, δηλαδή από το περιεχόμενό τους. Αν σύμφωνα με το κοινό περιέχουν λογικό ή συναισθηματικό περιεχόμενο, τότε εύκολα οικειοποιούνται. Εξαρτάται όμως και από κοινωνικούς και πολιτισμικούς λόγους, αφού σε μεγάλο βαθμό οι καινοτομίες επιβάλλονται εκ των έξω στην τέχνη, από τη μόδα, τη διαφήμιση, από πολιτικούς, θρησκευτικούς, οικονομικούς παράγοντες, κοκ.

Κατόπιν, το λόγο έχει το κοινό που θα έρθει σε επαφή με το έργο τέχνης και ο τρόπος που θα το δει. Σύμφωνα με τον Wollheim «κάθε θέαση είναι ερμηνεία», γιατί ό,τι βλέπουμε μεταφέρεται στην αντίληψη, η οποία το επεξεργάζεται με βάση τις προϋποθέσεις και τους περιορισμούς της (Wollheim, R. 1973: 269). Το πώς φαίνεται ένα έργο εξαρτάται όχι μόνο από αντικειμενικά κριτήρια, όπως π.χ. ο προσανατολισμός, η απόσταση, ο φωτισμός στα οπτικά έργα ή η ένταση, η καθαρότητα στα ακουστικά, αλλά και από την εξοικείωσή μας, την καλλιέργειά μας, τις συνήθειές μας (Goodman, N. 1985: 8-10, 20). Σύμφωνα και με τον Goodman, τα συναισθήματα είναι παντού ίδια. Η καλλιτεχνική έκφραση αλλάζει σε εποχές και χώρες (ibid: 90).

Ο Wollheim θέτει το ερώτημα αν το έργο τέχνης είναι πανανθρώπινο ή λειτουργεί για συγκεκριμένες κατηγορίες ανθρώπων (Wollheim, R. 1990: 34-35). Αν είναι αρκετό για να οριστεί ως έργο τέχνης το ότι έστω και σε μία μόνο χρονική περίοδο, σε έναν μόνο τόπο και για μία μόνο συγκεκριμένη κατηγορία ανθρώπων, η εκφραστική δύναμή του λειτούργησε. Σίγουρα, μέσα σ' αυτό το στενό όριο χρόνου και χώρου, το έργο τέχνης συγκέντρωσε μια θεώρηση της ανθρώπινης κατάστασης και μερικές φορές αυτό και μόνο μπορεί να σημαδεύει τα βήματα της εξέλιξης. Ένα έργο ή είδος τέχνης που εμφανίστηκε κάποτε και κατόπιν έσβησε, μπορεί ανά πάσα στιγμή να χρησιμοποιηθεί αναπροσαρμοσμένο στη δημιουργία ενός νέου είδους (Dickins, T. E. 2009: 160). Τα διάφορα είδη λειτουργούν ως οχήματα που μεταφέρουν επιλεγμένα, δι-ιστορικά στοιχεία, για μεγαλύτερα ή μικρότερα διαστήματα, σε μεγαλύτερες ή μικρότερες αποστάσεις, ικανοποιώντας την ανάγκη του ανθρώπου για δημιουργία.

1.4. Εξέλιξη

Η επιχειρηματολογία που αντιτίθεται στις θεωρίες έλευσης του τέλους της τέχνης στηρίζεται στην προσαρμοστικότητα της τέχνης κατά την εξέλιξή της εντός ενός δυναμικού περιβάλλοντος και στη δι-ιστορική της αξία. Κατά τον Martindale, τα απαραίτητα στοιχεία οποιασδήποτε εξέλιξης, άρα και της αισθητικής εξέλιξης είναι τρία: 1. Η παρουσία παραλλαγών. Όταν ένα υλικό ή πνευματικό κατασκευάσμα του ανθρώπου εμφανίζεται αποκλειστικά με έναν τρόπο, δεν αφήνει κανένα περιθώριο αναπροσαρμογής σε οποιαδήποτε μεταβολή συνθηκών. 2. Σταθερά επιλεκτικά κριτήρια που προτιμούνται έναντι άλλων, εφόσον οι επιλογές κάθε φορά είναι περισσότερες από μία. 3. Μηχανισμοί διατήρησης των επιλεγόμενων παραλλαγών, που στηρίζονται στη χρησιμότητα, την ευχαρίστηση ή την ανταπόδοση που προσφέρει η εξελιγμένη μορφή (Martindale, C. 1986: 444).

Τα τρία αυτά στοιχεία δεν εξηγούν το γιατί συμβαίνει η οποιαδήποτε εξέλιξη. Ειδικά σε θέματα αισθητικής, όπως αυτά στα οποία ανήκει η τέχνη, δεν υφίστανται χρηστικοί ή λόγοι ανάγκης, όπως ισχύει π.χ. στην επιστήμη ή στην τεχνολογία. Δεν υπάρχουν πρακτικά προβλήματα που πρέπει να λυθούν με σκοπό να ικανοποιηθούν ζωτικές ανάγκες, όπως είναι η υγεία, η οικονομία ή το περιβάλλον. Τότε, πώς επιλέγεται η κατεύθυνση της αλλαγής; Για να εγκαταλειφθεί ένα στυλ θα πρέπει η περαιτέρω εξακολούθησή του να χρειάζεται διαρκώς αυξανόμενη προσπάθεια. Ο καλλιτέχνης, αναζητώντας το ύφος του, στην πραγματικότητα αναζητά τον πιο αποδοτικό τρόπο έκφρασης. Η προσπάθεια προσφέρει μεν απόλαυση στο δημιουργό όταν επιφέρει επιθυμητό αποτέλεσμα, η κοινοτυπία όμως εξυπηρετεί την οικονομία της επικοινωνίας με το κοινό (Goodman, N. 1985: 80). Η παράδοση λειτουργεί σαν κοινή γλώσσα μεταξύ τους. Όταν όμως κάθε προσπάθεια αποβαίνει μη παραγωγική, ο δημιουργός αναζητά το νέο στοιχείο, που θα φέρει δημιουργικές δυνατότητες, με λιγότερη προσπάθεια. Ένα στυλ εγκαταλείπεται και όταν δεν αποδεικνύεται πλέον γόνιμο και παραγωγικό. Όταν ο συνδυασμός των υλικών και των μέσων του δεν αποδίδει τίποτα καινούριο στην έμπνευση του δημιουργού ή στο ενδιαφέρον του κοινού.

Σύμφωνα με τον James E. Cutting, υπάρχει κοινά αποδεκτή, αλλά ατελής αναλογία μεταξύ τέχνης και ειδών ζωής, αντιστοιχία εμφάνισης- εξέλιξης- θανάτου. Όπως οι οργανισμοί, οι κοινωνίες ή οι συνθήκες ζωής των ανθρώπων αλλάζουν, έτσι μοιραία αλλάζουν και τα έργα τέχνης, οι καλλιτέχνες, το κοινό, αλλάζει ο τρόπος επικοινωνίας των ανθρώπων (Cutting, J. E. 2009: 154). Κατά τον Spencer η τέχνη, όπως και οι ζωντανοί οργανισμοί και οι κοινωνίες εξελίσσονται, μεταβαίνοντας από

μία απλούστερη μορφή σε συνθετότερες (Martindale, C. 1986: 443· Arnheim, R. 2003: 71-73) Η άποψη αυτή δεν εξηγεί όμως γιατί η κατεύθυνση προς την οποία επιλέγεται να γίνει η αύξηση της πολυπλοκότητας είναι μία συγκεκριμένη κάθε φορά και όχι οποιαδήποτε άλλη.³

Σύμφωνα με τον Wollheim, η ίδια η ιστορία της εξέλιξης της τέχνης εξηγεί γιατί συμβαίνουν αλλαγές σ' αυτήν και αναφέρει τρεις θεωρίες μέσα από το έργο του Gombrich (Wollheim, R. 1973: 263). Σύμφωνα με την πρώτη, ο κάθε καλλιτέχνης δημιουργεί διαφορετικά, γιατί βλέπει τον κόσμο διαφορετικά. Αυτό σημαίνει πως εφόσον στο πέρασμα των αιώνων οι καλλιτέχνες περιβάλλονται από τόσο διαφορετικά φυσικά και πολιτισμικά σχήματα, εφόσον η πορεία της ιστορίας τους τέμνεται ασταμάτητα με την πορεία της ιστορίας ολόκληρης της ανθρωπότητας, αποτελώντας στην ουσία μέρος της, η τέχνη δε θα μπορούσε να παραμένει ίδια. Δεν είναι μόνο ο εξωτερικός κόσμος που αλλάζει, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο ο κάθε καλλιτέχνης τον ερμηνεύει, σύμφωνα με όσα το περιβάλλον του τον διδάσκει. Αντίστοιχα ερμηνεύεται και η τέχνη. Αυτό που σήμερα αποτελεί έργο τέχνης, μπορεί κάποτε να ήταν χρηστικό αντικείμενο και αυτό που κάποτε ήταν έργο τέχνης, μπορεί στο μέλλον να ενδιαφέρει μόνο ως αντικείμενο έρευνας. Σύμφωνα με τη δεύτερη θεωρία, σε κάθε εποχή η τεχνολογία και οι τεχνικές που αναπτύσσονται οδηγούν σε διαφορετικές καλλιτεχνικές τεχνοτροπίες. Η προοπτική, τα νέα υλικά, η φωτογραφία, η μαγνητοταινία επηρέασαν άμεσα την τέχνη και εξακολουθούν να το κάνουν, αλλά και ιδεολογικά κινήματα όπως ο διαφωτισμός, ανακαλύψεις όπως αυτή του μικρόκοσμου και του διαστήματος, επιτεύγματα όπως οι μηχανές, εφευρέσεις όπως η πυρηνική βόμβα λειτούργησαν ως νέες πηγές έμπνευσης, που ώθησαν την τέχνη, βήματα πιο πέρα. Η τρίτη θεωρία προσθέτει πως η συνεχής παρατήρηση του κόσμου τροποποιεί την καλλιτεχνική απεικόνιση του. Στη θέαση του κάθε δημιουργού

³ Η δυτική μουσική, που θεωρείται ότι έφτασε στο πολυπλοκότερο σημείο της κατά τον 18^ο και 19^ο αιώνα, δεν κινήθηκε παρά ελάχιστα προς την κατεύθυνση του ρυθμού, παρά μόνο προς εκείνη της αρμονικής και ενορχηστρωτικής δομής, ενώ αντίθετα, θεωρούμενοι ως πρωτόγονοι πολιτισμοί, όπως κάποιοι της Αφρικής, επιδεικνύουν εντυπωσιακά πολύπλοκους ρυθμούς στη μουσική τους, τους οποίους ο δυτικός άνθρωπος δυσκολεύεται ακόμα και να συλλάβει, με αποτέλεσμα η δυτική μουσική να στρέψει την εξέλιξή της στη μεριά του ρυθμού, μόνο αφού ήρθε σε επαφή με αυτούς τους πολιτισμούς. Η σύγχρονη ζωγραφική μπορεί να γίνεται πολυπλοκότερη όσον αφορά τα νοήματά της, αλλά τεχνικά είναι σίγουρα απλουστευμένη σε σχέση με τη ζωγραφική της αναγέννησης, όπου το ζητούμενο ήταν η πιστή απεικόνιση πολύ λεπτών στοιχείων, όπως η υφή ενός υφάσματος και οι πτυχώσεις του ή το τρίχωμα ενός ζώου.

προστίθενται εκείνες των παλαιότερων, μέσα από την εξειδικευμένη εκπαίδευσή του και τη γενικότερη καλλιέργειά του. Αυτές διαρκώς ενισχύονται, τροποποιούνται ή απορρίπτονται, λειτουργώντας ως πρώτη ύλη στη συνεχή δημιουργία νέων.

Διαφορετικοί κοινωνικοί παράγοντες και μηχανισμοί, τυχαίοι ή εσκεμμένοι, οδηγούν την εξέλιξη προς διαφορετικές κατευθύνσεις. Σύμφωνα με τον Martindale, σε πολυπλοκότερες δομές κοινωνίας, προτιμάται πολυπλοκότερη τέχνη. Αυτό οφείλεται στο ότι στην πολυπλοκότερη κοινωνία, τα άτομα έρχονται σε επαφή με πολύ-επίπεδες πληροφορίες και έτσι καθιερώνεται ένα υψηλότερο επίπεδο (Martindale, C. 1986: 453). Το γούστο τους κατευθύνεται από περισσότερους αλληλοεξαρτώμενους παράγοντες.

Κάθε πολιτισμός στρέφει την προσοχή του προς συγκεκριμένες κατευθύνσεις και ανάλογες είναι και οι απαιτήσεις του από την τέχνη. Υπάρχουν πολιτισμοί στους οποίους η αισθητική ανάγκη και η ανάγκη για καλλιέργεια του ήθους μέσω τις τέχνης είναι σημαντικές, όπως ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός, όπου η τέχνη ήταν τοποθετημένη μεταξύ των απαραίτητων ηθικοπλαστικών δραστηριοτήτων του ανθρώπου. Αυτό, σε συνδυασμό με τη φιλοσοφία που είχαν σχετικά με το θείο ή τη φαντασία και το πραγματικό, οδήγησε στο να εμφανιστεί για πρώτη φορά μια τέχνη, που προσπάθειά της ήταν να καθρεφτίσει πιστά την πραγματικότητα. (Wollheim, R. 1973: 274). Αντίθετα, στον παλαιότερο πολιτισμό της αρχαίας Αιγύπτου, όπου η τέχνη χρησιμοποιούνταν κυρίως στη συνοδεία των νεκρών, εκφράζοντας το ρόλο που έπαιζε ο θάνατος στην κοινωνική ζωή, η εκφραστική αξία της τέχνης φαίνεται να υπερτερεί. Πάντα οι κοινωνικοί παράγοντες επηρεάζουν την εξέλιξη της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Σε περιόδους έντονων κοινωνικών κρίσεων, εθνικών ή κοινωνικών επαναστάσεων, η επικοινωνιακή δύναμη της τέχνης, τη μετατρέπει σε όπλο. Λειτουργεί ως κοινή γλώσσα, εκφράζοντας και μεταφέροντας ιδέες, εγκαταλείποντας την προσπάθεια εξιδανίκευσης του αντικειμένου της. Η δημιουργική, η εμπειρική και η αισθητική της αξία υποτάσσονται στην ηθική και κοινωνική της. Μέχρι τον 19^ο αιώνα, η αισθητική φιλοσοφία και η οικονομία κινούνταν ανεξάρτητα η μία από την άλλη. Ο Karl Marx (1818-1883) συσχέτισε την τέχνη με την οικονομία, υποστηρίζοντας ότι νέες σχέσεις παραγωγής θα οδηγήσουν σε νέες μορφές τέχνης, επηρεάζοντας κατοπινούς αισθητικούς φιλοσόφους, όπως τον Adorno και τον Benjamin (Hutter, M. Shusterman, R. 2006: 187). Όμοια και ο Schumpeter J. A. (1883-1953), δίνοντας μία επιπλέον οπτική στην υποκειμενική αξιολόγηση των έργων τέχνης, συσχέτισε την αισθητική, με την οικονομική θεωρία.

Υποστήριξε ότι σε μία δεδομένη κοινωνική ομάδα, υποκειμενικές αξιολογήσεις είναι εκείνες που δημιουργούν τις αντικειμενικές, τόσο στις τιμές της αγοράς προϊόντων και υπηρεσιών, όσο και στην αισθητική αξία των έργων τέχνης (ibid: 176-177).

Όσον αφορά την κλασική τέχνη, η άποψη βέβαια ότι έχει πεθάνει, αποτελεί οξύμωρο σχήμα. Ο όρος κλασικός σημαίνει οποιοδήποτε διανοητικό ή υλικό κατασκεύασμα του παρελθόντος, το οποίο παραμένει αξεπέραστο και αποτελεί πρότυπο και οδηγό για το σήμερα. Κατά συνέπεια, καμία εποχή δε μπορεί η ίδια να κατονομάσει τα δημιουργήματά της κλασικά και να τα τοποθετήσει δίπλα στα παλαιότερα, χωρίς αυτά να έχουν περάσει μέσα από τα φίλτρα του χρόνου. Βέβαια, αντιλαμβανόμαστε το κλασικό έργο τέχνης με βάση τα δικά μας δεδομένα, ερμηνεύοντας αυτό που εκφράζει, πιθανώς ως κάτι άλλο (Arnheim, R. 1966: 67) και αναζητάμε το κλασικό ανάμεσα στα σύγχρονα. Απ' την άλλη πλευρά, κάθε εποχή στέκεται με σκεπτικισμό και αμφιβολία μπροστά στα σύγχρονά της έργα. Πάντα προσπαθούμε να κοιτάξουμε απ' έξω, αυτό, μέσα στο οποίο βρισκόμαστε. Αυτό δε σημαίνει πως παύουν να εμφανίζονται αξιόλογα έργα. Η δημιουργία συνεχίζεται και η κρίση των έργων θα γίνει όταν η κάθε εποχή θα αποτελεί πια παρελθόν (Simonton, D. K. 2009: 210). Σε έναν κόσμο όμως που βιάζεται και τρέχει τόσο γρήγορα, επιδιώκεται η αναγνώριση τώρα, γνωρίζοντας πως αυτή δε θα κρατήσει για πολύ. Οι ταχύτητες της αγοράς είναι εκείνες που δεν επιτρέπουν την πολυτέλεια του χρόνου. Η τέχνη-προϊόν πρέπει γρήγορα να αχρηστευθεί, ώστε ο θεατής-αγοραστής να στραφεί στην αντικατάστασή του με νέα. Η τιμή προβοκάρει καλύτερα από την κριτική (Kuspit, D. 2006: 88).

Γενικά η εξέλιξη είναι κάτι που συμβαίνει αναπόφευκτα, χωρίς να την επιδιώκει κανείς. Κάθε νέα ζωή είναι σε κάτι διαφορετική από τις προηγούμενες. Μέσα στις ανθρώπινες κοινωνίες, οι αλλαγές στην οικονομία, στην κοινωνική οργάνωση, στην τεχνολογία, στα επιστημονικά επιτεύγματα οδηγούν και σε αλλαγές στην τέχνη. Έτσι, επηρεαζόμενη από τις αλλαγές που λαμβάνουν χώρα γύρω, είναι κι εκείνη πάντα ανοιχτή στη καινοτομία (Dickins, T. E. 2009: 163). Αλλά και η ίδια στην εξέλιξή της παρέχει ανεξάρτητες παραλλαγές φόρμας και οργάνωσης (Carroll, J. 2009: 148). Άλλοτε προς το πολυπλοκότερο, άλλοτε προς το απλούστερο, με προσθήκες ή με αφαιρέσεις, η δημιουργία με κάποιο τρόπο πάντα συνεχίζεται. Όσο υπάρχουν ιδέες, θα υπάρχουν έννοιες και σχήματα για να της μεταδίδουν (Kwiatkowski, J. 2009: 174).

1.5. Η σύγχρονη τέχνη

Στον 20^ο αιώνα που οι αλλαγές στον τρόπο ζωής ήταν πολλές, πολλές ήταν και οι αλλαγές στην τέχνη. Συνεχείς απορρίψεις παραδοσιακών κανόνων τεχνοτροπίας και αισθητικής και εισαγωγή νέων κριτηρίων. Η αισθητική διέγερση του ανθρώπου δε γίνεται με τους τρόπους που γινόταν και παλαιότερα. Απ' τη μια πλευρά η λογική, που καλείται να παίζει πιο σημαντικό ρόλο στην ερμηνεία της απ' ό,τι σε παλαιότερες εποχές και από την άλλη η τάση των καλλιτεχνών να αφηνιάσουν ή να σοκάρουν τον θεατή, λόγω της πίεσης που του ασκεί η συσσωρευμένη γνώση των μεγάλων δασκάλων του παρελθόντος, είναι δύο εκ διαμέτρου αντίθετες δυνάμεις, που επηρεάζουν την κατεύθυνση της τέχνης.

Στην καλλιτεχνική δημιουργία, η πρωτοτυπία δεν είναι η μόνη επιδίωξη του καλλιτέχνη. Η εισαγωγή ενός νέου στοιχείου στο πνευματικό σύμπαν γίνεται ως ασυνείδητη ανάγκη και είναι εκείνη που οδηγεί στη διεύρυνση της σφαίρας της ανθρώπινης ευαισθησίας (Martindale, C. 1986: 446). Σημασία έχει όμως το πώς θα αξιοποιηθεί κάθε παρόμοια νέο στοιχείο μέσα στο πνευματικό σύμπαν και όχι απλά το να υπάρξει. Πολλές φορές ο θεατής αναζητά στο έργο τέχνης το οικείο, π.χ. ψάχνει έργα δημιουργών ή ειδών που ξέρει ότι του αρέσουν, πιστεύοντας πως και το σχετικό ή παρόμοιο, θα του αρέσει εξίσου. Αντίστοιχα οι δημιουργοί, έχοντας βρει το προσωπικό τους ύφος και επιπλέον αν χάρις σ' αυτό εισπράττουν την επιτυχία και την αποδοχή, διατηρούν σταθερά τα χαρακτηριστικά που το διαμορφώνουν, χωρίς να νοιώθουν την ανάγκη να αναζητήσουν την καινοτομία (Boyd, B. 2009: 144).

Στο πλαίσιο όμως αναζήτησης της καινοτομίας, ο σύγχρονος καλλιτέχνης έχει την ευκαιρία να στρέφεται σε περισσότερους δρόμους απ' ό,τι στο παρελθόν. Πολλά έργα αφηρημένης τέχνης, όπως έργα του αφηρημένου εξπρεσιονισμού του 1^{ου} μισού του 20^{ου} αιώνα, εμφανίζουν παντελή έλλειψη δομής, παρά μόνο φαινομενικά τυχαία συμπλέγματα από πινελιές, ήχους, λέξεις, τείνοντας προς το χάος. Αυτά καταλήγουν να μην έχουν κανένα νόημα για πολλούς ανθρώπους, όπως ο Martindale (Kwiatkowski, J. 2009: 174), που θεωρεί πως τα διάφορα σύγχρονα είδη αφηρημένης τέχνης δεν αναπαριστούν απολύτως τίποτα, άρα δεν επικοινωνούν και τίποτα στο κοινό. Γι' αυτό όλο και συχνότερα συνοδεύονται από λεκτική περιγραφή ή εξήγηση. Μόνος στόχος η καινοτομία, με αποτέλεσμα η απαραίτητη, όπως υποστηρίζει, ισορροπία μεταξύ παράδοσης και καινοτομίας να χάνεται κι έτσι η τέχνη να πεθαίνει (Martindale, C. 2009: 138-139). Γι' αυτούς που συμφωνούν, μία τέτοια μορφή τέχνης

δε μπορεί να οδηγήσει σε κανένα είδος εξέλιξης. Για άλλους όμως ένας τέτοιος αφηρημένος τρόπος έκφρασης πηγάζει από συγκεκριμένα κοινωνικά φαινόμενα και καταστάσεις και αντικατοπτρίζοντάς τα, δίνει απόλαυση σε δημιουργό και κοινό.

Βλέποντας την εικόνα ενός αντικειμένου, σύμφωνα με τον Gombrich, το βλέπουμε ταυτόχρονα ως εικόνα και ως αντικείμενο. Ο άνθρωπος έχει την ικανότητα να το αντιλαμβάνεται και με τους δύο τρόπους κι έτσι το εκτιμά (Wollheim, R. 1973: 277-278). Ένα έργο τέχνης που είναι πιστό αντίγραφο της πραγματικότητας, το θαυμάζουμε γιατί ενώ γίνεται αντιληπτό ως έργο τέχνης, ταυτόχρονα μας ξεγελά πως είναι αυτή ή ίδια. Αν το αντιλαμβανόμασταν μόνο ως άλλη μία πραγματικότητα, δε θα υπήρχε τίποτα να θαυμάσουμε. Το ζητούμενο στην τέχνη έχει αλλάξει· δεν είναι πια η πιστότητα. Αυτή αποτελεί μόνο ένα από τα κριτήρια υψηλής τεχνικής (Goodman, N. 1985: 12). Η σύγχρονη τέχνη δε στηρίζει την πρόκληση θαυμασμού σ' αυτή τη δυνατότητά της. Η αναπαραστατική της αξία έχει χαθεί, εξαιτίας της τεχνολογίας, που μπορεί να προσφέρει πιστά αντίγραφα της πραγματικότητας, π.χ. φωτογραφία, video, συστήματα ηχογράφησης, κλπ. Γι' αυτό, η πρόκληση για τον καλλιτέχνη βρίσκεται πλέον στην πλευρά της ερμηνείας του νοήματος και όχι στην πιστή απομίμηση. Σήμερα την εξέλιξη της τέχνης δεν οδηγεί μόνο το υποσυνείδητο, αλλά και η ιδεολογία και η θεωρία (Kuspit, D. 2006: 100).

Λαμβάνοντας υπόψη αυτή τη στροφή, ο Arnheim αναρωτιέται αν η εποχή μας διακρίνεται από εξάντληση της ζωτικής ενέργειας. Εξάντληση της διάθεσης για δημιουργία οργανωμένων σχημάτων. Αν ο σύγχρονος κόσμος είναι κοινωνικά, γνωστικά και αντιληπτικά στερημένος από την τάξη εκείνη που προκαλεί την αντίστοιχα οργανωμένη μορφή στο νου των καλλιτεχνών ή αν ενώ οργανώνεται στο νου τους, η εξωτερική τάξη είναι τόσο ολέθρια ώστε να μην ανταποκρίνεται σ' αυτή (Arnheim, R. 2003: 96). Η κοινωνία και ο καλλιτέχνης είναι συγκοινωνούντα δοχεία. Η πνευματική, συναισθηματική ή αισθητική πτώση του ενός συνεπάγεται αντίστοιχη πτώση στον άλλο και απαιτείται συνειδητή προσπάθεια από τον δεύτερο, για να αντισταθεί σ' αυτή. Ούτως ή άλλως ο καλλιτέχνης δε μπορεί να αποφύγει το γεγονός ότι αποτελεί τμήμα της κοινωνίας.

Η τέχνη, ανάλογα με τον χώρο και τον χρόνο στον οποίο ζει ο άνθρωπος, εκφράζει αυτό που εκείνος σκέφτεται και νοιώθει. Δε μπορεί η έκφραση αυτή να είναι ανεξάρτητη από το περιβάλλον και τις συνθήκες που αυτό διαμορφώνει. Η φύση, τα αντικείμενα, οι άλλοι άνθρωποι, οι σχέσεις μεταξύ τους, οι δομές, όλα διαμορφώνουν το έργο τέχνης. Δεν είναι απλή μίμηση αντικειμένων και προσώπων,

είναι έκφραση και μετατροπή σε κάτι που φαίνεται, ακούγεται ή αγγίζεται, εκείνου που βρίσκεται στη σφαίρα του πνευματικού, των ιδεών, των συναισθημάτων και των εννοιών. Λειτουργεί σαν παραμορφωτικός καθρέφτης του κόσμου. Συγκριτικά με τη θεωρητική ή την επιστημονική απεικόνιση της πραγματικότητας, η καλλιτεχνική, αποτελεί πιο πολύπλοκη διαδικασία (Martindale, 1986, 440) γι' αυτό ίσως είναι πιο πλήρης, αλλά και πιο ευαίσθητη στις μεταβολές.

Σήμερα, που η τέχνη δεν αποτελεί απλή αναπαράσταση και μίμηση, αλλά είναι περισσότερο διανοητικός συμβολισμός, η αποδοχή και η απόλαυσή της, είναι περισσότερο απ' ό,τι σε άλλες εποχές, θέμα εκπαίδευσης και εξοικείωσης. Ο σημερινός καλλιτέχνης στοχεύει στις αισθήσεις του θεατή μέσω της λογικής του. Στη δεκαετία του 1980, ξεκίνησε ως επίσημη κατεύθυνση της τέχνης ο Constructive Conceptualism (Κατασκευαστικός Εννοιολογισμός), που απευθύνεται στη σκέψη, δηλαδή το έργο απευθύνεται στο θυμικό του ανθρώπου, μέσω θεωρητικού λόγου. Ένα τέτοιο είδος στοχεύει σε μία ελίτ δεκτών, οι οποίοι έχουν αναλυτική πρόθεση στην κατανάλωση τέχνης. Το αποτέλεσμα είναι αφενός να μπορούν τα αντικείμενά της να αγγίζουν εξαιρετικά σημεία αφαίρεσης και δυσκολίας σε σύγκριση με εκείνα έργων παλαιότερων εποχών και αφετέρου να περιορίζεται ο κύκλος του κοινού, εξαιτίας των αναλυτικών, όσο και συνθετικών απαιτήσεων. Πρόκειται για διείσδυση του θεωρητικού, δηλαδή του επιστημονικού ή του κριτικού λόγου περί τέχνης στην ίδια την τέχνη, δημιουργώντας «μετά-τέχνη» (Petron, V. 2009: 198). Η σημερινή στροφή της τέχνης από το θυμικό προς τη λογική έχει σαν αποτέλεσμα να έρχεται πιθανώς το τέλος της, αλλά πρόκειται για το τέλος της παραδοσιακής μορφής τέχνης. Η τέχνη μπορεί να συνεχίσει να ζει, μεταμορφωμένη σε νέα είδη αφηρημένης, διανοητικής δραστηριότητας (ibid: 199).

Η σημερινή πρόσληψή της είναι πιο απαιτητική από το κοινό. Η τέχνη ακόμα κοινωνεί ιδέες, αλλά δεν έχουν όλοι την πρόθεση ή τη δυνατότητα να διαβάσουν το μήνυμά της (Kwiatkowski, J. 2009: 174). Ενίοτε δεν έχει ούτε ο δημιουργός βέβαια την πρόθεση αυτό που παράγει να είναι ευρέως κατανοητό. Στην περίπτωση όμως που δεν πρόκειται για υποκειμενικό διανοητικό παιχνίδι του καλλιτέχνη με τον εαυτό του ή το στενό κύκλο ειδημόνων, τα δύο απαραίτητα, κατά τον Martindale, στοιχεία του έργου τέχνης, το να είναι κατανοήσιμο και καινοτόμο,

εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό και από το κοινό.⁴ Ο θεατής είναι συν-δημιουργός. Το ίδιο έργο, σε διαφορετικούς θεατές, γίνεται αντιληπτό διαφορετικά. Για τον κάθε έναν φέρει άλλο νόημα, κάτι που σε διαφορετικό βαθμό ανέκαθεν ίσχυε στην τέχνη (Goodman, N. 1985: 7· Wollheim, R. 1973: 269). Ο θεατής ερμηνεύει το έργο με βάση την προσωπικότητά του, τον χαρακτήρα του, την εκπαίδευσή του, τις εμπειρίες του, τη θέση του στο κοινωνικό σύνολο, το περιβάλλον του και ακόμα τις συνθήκες επαφής του με το έργο, τον τρόπο, τη στιγμή. Από αυτόν τελικά ορίζεται το κατά πόσο καινοτόμο και κατανοησίμο είναι ένα έργο τέχνης (Silvia, P. J. 2009: 205). Μ' αυτές τις προϋποθέσεις οδηγούνται σε αλλαγές και τα έργα τέχνης και ο τρόπος παρουσίασής τους. Σήμερα, που ο κινηματογράφος και τα video-games μετατρέπουν την απλή θέαση του έργου τέχνης σε ενεργητική και ολοκληρωμένη εμπειρία, η επίσκεψη σε πινακοθήκες και μουσεία θα φαινόταν βαρετή, καταπιεστική και απόλυτα παθητική δραστηριότητα. Γι' αυτό το λόγο, τα μουσεία, που εκτός των άλλων αποβλέπουν και σε οικονομικό όφελος, έχουν αλλάξει. Προβολές video, παιχνίδια, δραστηριότητες ενεργοποιούν τους επισκέπτες, με στόχο να πλησιάσουν τους πιο σύγχρονους τρόπους διασκέδασης και ψυχαγωγίας (Kesner, L. 2006: 9-10). Επιπλέον αυτές οι δραστηριότητες ξεκουράζουν τους θεατές από την πολύ αυστηρά υποδεδειγμένη συμπεριφορά που πρέπει να τηρούν εντός των χώρων αυτών, με ψίθυρους αντί για δυνατή ομιλία, ώστε να μη διακόπτουν τη θέαση των υπολοίπων, την απαγόρευση στο άγγιγμα των έργων τέχνης και ενίοτε τις δεδομένες διαδρομές που πρέπει να ακολουθούν κατά την επίσκεψή τους (ibid: 13). Η επιδίωξη είναι πάντα η διευκόλυνση του θεατή στην κατανόηση του έργου και η μεγιστοποίηση της απόλαυσής του από αυτό.

Ο σύγχρονος άνθρωπος είναι πιο εξοικειωμένος στο να αφήνεται σε δραστηριότητες που τον απορροφούν απόλυτα και είναι εκπαιδευμένος να συνδυάζει ετερόκλητα στοιχεία, με σκοπό την εξαγωγή νοήματος, όπως συμβαίνει π.χ. με όλους τους τρόπους χρήσης της εικονικής πραγματικότητας. Ο συνδυασμός περισσότερων από μίας τεχνών μεταξύ τους, που επιχειρήθηκε στην αρχαία ελληνική τραγωδία, στην γέννηση της όπερας και τον 19^ο αιώνα ακόμα πιο ολοκληρωμένα και συνειδητά,

⁴ Η αφαίρεση στον ζωγραφικό πίνακα ή στο ανέβασμα ενός θεατρικού έργου προϋποθέτει από τον θεατή εξίσου την εξοικείωσή του με την παραδοσιακή ζωγραφική ή το κλασικό θέατρο και την ικανότητά του να συμπληρώνει μόνος του, μέσω λογικής και φαντασίας, τα κενά που δημιουργεί η αφαίρεση, όχι νοιώθοντάς τα σαν κενά στο έργο, αλλά σαν δυνατότητες δικών του, προσωπικών προσθηκών.

στην όπερα του Wagner, γίνεται και σήμερα. Η σύγχρονη υψηλή μουσική, για παράδειγμα, από τους Schönberg, Cage και μετά, δεν έχει σαφή μελωδική γραμμή, γι' αυτό όπως υποστηρίζει ο Martindale, δύσκολα γίνεται κατανοητή και ως αποτέλεσμα, σπάνια παίζεται σε συναυλίες (Martindale, C. 2009: 138). Τέτοιου είδους μουσική όμως χρησιμοποιείται με επιτυχία σε συμπλέγματα τεχνών, όπως θέατρο, κινηματογράφο και video-art, όπου αποκτά συνοδευτικό ρόλο. Συμβάλει σ' αυτό που θέλει να πει ο δημιουργός του συμπλέγματος.

Μ' αυτό τον τρόπο αλλάζει και η σχέση της με τους κύκλους προώθησης και οικονομικών. Οι παραγωγοί ταινιών παίζουν σήμερα για τους συνθέτες και τους ερμηνευτές το ρόλο που έπαιζαν παλαιότερα οι πάτρωνες. Τους δίνουν παραγγελίες συγκεκριμένου ύφους και διάρκειας και τους παρέχουν εκτός από χρήματα, κατεύθυνση στη δημιουργικότητά τους, προβολή και καταξίωση στον κόσμο του θεάματος και της κουλτούρας (Simonton, D. K. 2009: 215). Επειδή η τέχνη πάντα χρειάζεται οικονομική στήριξη, η εξέλιξή της πάντα θα καθορίζεται και από εκείνους που της την παρέχουν. Στον αιώνα της ταχύτητας, η ταχύτητα με την οποία τα καλλιτεχνικά ρεύματα διαδέχονται το ένα το άλλο, οφείλεται μεταξύ άλλων και στις ανάγκες της σύγχρονης αγοράς. Απότομα εμφανίζονται και απότομα εξαφανίζονται, έχοντας πολύ μικρή διάρκεια ζωής. Σχεδόν με το που γεννιούνται, πεθαίνουν. Αποτελούν περισσότερο συναρπαστικά πειράματα και λιγότερο καλλιτεχνικά ρεύματα, αποδεικνύοντας εκτός των άλλων την τάση της τέχνης προς δομές και μεθόδους της επιστήμης (πείραμα), όπως σε παλαιότερες εποχές, ακολουθούσε αντίστοιχα αυτές της θρησκείας (δόγμα) (Kuspit, D. 2006: 51-53). Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα να μη μεσολαβεί από την εμφάνιση ως την εγκατάλειψη ενός είδους ή μιας μορφής τέχνης ο απαραίτητος χρόνος που χρειάζεται για να εξοικειωθεί το κοινό μ' αυτό και να εξελιχθεί σε παράδοση. Να εδραιωθεί και να μετατραπεί σε κοινό κώδικα μεταξύ δημιουργού και κοινού, που θα μπορέσει στη συνέχεια να επιφέρει άλλες καινοτομίες. Δεν του δίνεται ο απαραίτητος χρόνος για να γίνει παραγωγικό. Αυτό δυσκολεύει τόσο την ωρίμανση κάθε είδους όσο και την αξιολόγησή του. Αυτό που σήμερα είναι δημοφιλής τέχνη και αυτό που είναι υψηλή, ανεξάρτητα από τη σημερινή αποδοχή του, θα φιλτραριστεί και από αυτό θα προκύψει η κλασική τέχνη του μέλλοντος, αφού όμως θα έχει περάσει ο απαραίτητος χρόνος. Η ιστορικά τοποθετημένη εμπορική του αξία δεν αποκλείει την δι-ιστορική αισθητική.

Τέλος, όσων αφορά την έλλειψη επεξεργασίας από τη μεριά του καλλιτέχνη, του προς έκφραση υλικού, με σκοπό τη δημιουργία αισθητικού αποτελέσματος, ο

Kuspit (2006: 113) την ερμηνεύει ως τάση απελευθέρωσης από τους παραδοσιακούς κανόνες αισθητικής. Η οπτική του van Peer πάνω στην αισθητική προσθέτει ότι η επικοινωνία και η καινοτομία δεν είναι τα μόνα χαρακτηριστικά στοιχεία της τέχνης που τη διατηρούν ζωντανή σε κάθε εποχή. Είναι και η ομορφιά και οι ηθικές αντανακλάσεις (Peer, W. v. 2009: 218-219). Ο άνθρωπος που έχει ανάγκη την ομορφιά, τη βρίσκει στη φύση, στα τοπία, στους ανθρώπους και τα υπόλοιπα πλάσματα και επιδιώκει να την προσθέτει και ο ίδιος στα δημιουργήματά του και κυρίως στα έργα τέχνης. Στην τέχνη, η αναγνώριση της ομορφιάς είναι τρόπος επικοινωνίας και η ομορφιά είναι απαίτηση ακόμα κι όταν οποιοδήποτε άλλο είδος επικοινωνίας ή η καινοτομία, δεν είναι. Μέσα στο πνεύμα διανοητικότητας που επικρατεί στη σημερινή τέχνη, ο καλλιτέχνης υιοθετεί στοιχεία του τρόπου σκέψης του παιδιού ή του τρελού, την αφέλεια, την άκριτη ελευθερία έκφρασης και τον αυθορμητισμό. Επειδή όμως τα στοιχεία αυτά δε μπορούν να καλλιεργηθούν, το αποτέλεσμα είναι να μοιάζουν με καρικατούρες έργων ενός παιδιού ή ενός τρελού και να χάνουν το ενδιαφέρον τους. Όταν τα στοιχεία αυτά δουλεύονται, το αποτέλεσμα είναι η δημιουργία όμορφης τέχνης, χωρίς την παραδοσιακή έννοια του όρου (Kuspit, D. 2006: 113). Η παραδοσιακή ομορφιά θεωρείται σήμερα ως ένας ακόμα περιορισμός στην έκφραση. Για τον σύγχρονο καλλιτέχνη, ομορφιά είναι κάτι πιο ευρύ, σίγουρα πιο υποκειμενικό και συμπεριλαμβάνει περισσότερα διανοητικά στοιχεία απ' ό,τι σε παλαιότερες εποχές. Νικώντας και το taboo της, η σύγχρονη τέχνη λειτουργεί ως μέσο με το οποίο ο άνθρωπος επιδιώκει να απελευθερωθεί από όλα τα taboo και να δείξει τις πραγματικές επιθυμίες και ανάγκες του, το πραγματικό του πρόσωπο. Η τέχνη λειτουργεί ως συμβολική κίνηση στην απελευθέρωσή του ακόμα και από τους αισθητικούς της κανόνες.

1.6. Σχέση παράδοσης-καινοτομίας

Μέσα από την παραπάνω θεωρία της εξέλιξης, η έλευση της καινοτομίας φαίνεται αναπόφευκτη στη δυναμική αλληλεξάρτηση τέχνης και περιβάλλοντος, αν και δυσνόητη σ' αυτόν που τη βλέπει εκ των έσω. Παρόλα αυτά, το άγχος της καινοτομίας βαραίνει τον σύγχρονο καλλιτέχνη. Μέσα στους αιώνες καταγεγραμμένης ιστορίας υπάρχουν συγκεντρωμένα όλο και περισσότερα δεδομένα γι' αυτόν, τα οποία πρέπει να ληφθούν υπόψη ως τεχνική μόρφωση, ως γενικότερη καλλιέργεια, ως αντικείμενα σεβασμού και αναπόφευκτα, ως σημείο το οποίο πρέπει

ο ίδιος να ξεπεράσει. Ξέρει πως η καινοτομία είναι κατά μία έννοια αναπόφευκτη, αλλά επίσης ξέρει πως χρειάζεται να υπάρξει κάθε φορά η κατάλληλη καινοτομία. Αυτή που είναι ευχάριστη στο κοινό και γόνιμη για την τέχνη. Δεν είναι κάθε αλλαγή, εξέλιξη (Silvia, P. J. 2009: 207). Γιατί στην πράξη, επιτυχημένο είδος δεν είναι αυτό που δεν αντιγράφεται, αλλά αυτό που αποδεικνύεται γόνιμο στη δημιουργία άλλων εξ' αυτού, έτσι ώστε να συνεχίζεται η διαδοχή δημιουργιών (Dickins, T. E. 2009: 162). Όταν μία δεδομένη στιλιστική παράδοση εξαντληθεί, η δημιουργική ανάγκη του ανθρώπου τον ωθεί να την εγκαταλείψει και να στραφεί στην αναζήτηση νέας (Simonton, D. K. 2009: 213). Επειδή όμως σε τέτοιες περιπτώσεις δεν υπάρχει παρθενογένεση, κάθε νέο ύφος περιλαμβάνει σπέρμα του παλιού.

Η θεωρία του Martindale σχετικά με το τέλος της τέχνης, εξετάζει την τέχνη σαν ένα ενιαίο αντικείμενο, ενώ κάθε μεμονωμένο είδος της έχει δική του διαδρομή γέννησης- εξέλιξης- θανάτου (Cutting, J. E. 2009: 154). Όταν ένα είδος εξασθενεί και πεθαίνει, ένα άλλο γεννιέται και δυναμώνει. Κάθε στυλ όταν εξαντλείται, ωθεί στη δημιουργία ενός καινούριου (Kwiatkowski, J. 2009: 175). Κάθε τι καινούριο όμως, που διαφέρει δραματικά από το παραδοσιακό, γίνεται αποδεκτό με μεγάλη δυσκολία.

Σε κάθε περίπτωση, υπάρχουν αυτοί που εύκολα αποδέχονται το καινούριο και διαφορετικό όταν αυτό εμφανίζεται και άλλοι που παραμένουν προσκολλημένοι στο ήδη υπάρχον, βρίσκοντας αξία μόνο στο παραδοσιακό. Ο Kwiatkowski υποστηρίζει ότι οι νέοι είναι πιο δεκτικοί στο καινούριο και συμφωνεί με τον Martindale πως κάθε καινοτομία, όταν γίνει αποδεκτή από την πλειοψηφία, μετατρέπεται σε μέρος της παράδοσης και αποτελεί υλικό και βάση για άλλη καινοτομία (Kwiatkowski, J. 2009: 176). Κάθε τι νέο, μπορεί να ερμηνευτεί με περισσότερους από έναν διαφορετικούς τρόπους κι έτσι ανοίγει περισσότερους από έναν καινούριους δρόμους στην εξέλιξη της τέχνης. Η τέχνη εξελίσσεται τόσο με την αλληλεπίδραση μεταξύ των καλλιτεχνών, όσο και με την κατάλληλη ανταπόκριση από το κοινό, που μπορεί να λειτουργήσει γι' αυτούς ως έμπνευση. Η θετική ανταπόκριση λειτουργεί ενισχυτικά σε μία απόπειρα καινοτομίας. Η αρνητική μπορεί είτε να αποθαρρύνει το δημιουργό ώστε να την εγκαταλείψει, είτε να τον παροτρύνει να επιμείνει σ' αυτή. Σημαντικό ρόλο παίζει η πρόθεση του καλλιτέχνη. Αν αυτός αναζητά την καινοτομία για να ενισχύσει την εμπορική αξία του έργου του, χωρίς να υποστηρίζεται από την πεποίθησή του ότι ο συγκεκριμένος τρόπος δημιουργίας είναι ο καταλληλότερος για να εκφράσει αυτό που ο ίδιος θέλει, το πιο πιθανό είναι κάποια στιγμή το κοινό να αντιληφθεί το κενό νοήματος και να απορρίψει το έργο ή

το είδος. Αν όμως η καινοτομία προέρχεται από τη δική του εσωτερική συμφωνία με τους προσωπικούς του αισθητικούς κανόνες, το έργο του θα φέρει την αλήθεια του δημιουργού του και το κοινό θα ανταποκριθεί κάποια στιγμή στο κάλεσμά του, αποδεικνύοντας πως η καινοτομία είναι αναπόφευκτη.

Ούτως ή άλλως, όπως επισημαίνει ο H. Rider Haggard, τα στοιχεία, τα μέσα και τα υλικά που χρησιμοποιεί η τέχνη μπορεί να είναι συγκεκριμένα και πεπερασμένου αριθμού, επτά χρώματα, επτά νότες, εικοσιτέσσερα γράμματα, οι δυνατότητες συνδυασμού τους όμως είναι ανεξάντλητες (Martindale, C. 2009: 135). Ο φόβος του καλλιτέχνη πως μπορεί να μην ενδιαφέρει το κοινό μπορεί να αποφευχθεί εισάγοντας μία καινοτομία και αλλοιώνοντας κάποια από τις διαστάσεις της τέχνης (Boyd, B. 2009: 141). Ούτως ή άλλως, η ανθρώπινη μοναδικότητα του καθενός είναι που την κάνει αναπόφευκτη. Ο καθένας έχει μοναδικό σώμα, χέρια, φωνή, προσωπικότητα, αλλά και μοναδικές εμπειρίες, παρελθόν, ακόμα κι αν προέρχεται από το ίδιο περιβάλλον με κάποιον άλλο, έτσι ο καθένας έχει και έναν μοναδικό τρόπο δημιουργίας και έκφρασης. Λόγω του ξεχωριστού χαρακτήρα και των ιδιαίτερων συνθηκών της ζωής του, ο καθένας δουλεύει διαφορετικά τα ιδιαίτερα, προσωπικά του στοιχεία. Η πιστή, ακριβής επανάληψη ενός έργου είναι πρακτικά σχεδόν αδύνατη. Κάθε νέα στιγμή γεννά κάτι νέο, γεγονός που ισχύει τόσο στην καλλιτεχνική δημιουργία, όσο και την αναδημιουργία, δηλαδή την ερμηνεία έργων τέχνης, όπως τα μουσικά, τα χορευτικά και τα θεατρικά (ibid: 142). Τα αντίγραφα κλασικών έργων τέχνης, οι ερμηνείες θεατρικών ή μουσικών κειμένων και ακόμα τα σχέδια ενός μοντέλου από σπουδαστές, αυτό δείχνουν. Σε κάθε επανάληψη καλλιτεχνικής δημιουργίας υπάρχει ένα σπέρμα αλλαγής (Martindale, C. 1986: 448-449).

Οι συνθήκες μέσα στις οποίες ζει και δημιουργεί κάθε καλλιτέχνης του υπαγορεύουν και τον τρόπο με τον οποίο μπορεί να συνδυάσει υλικά και θέματα της παράδοσης με νέα, δικής του έμπνευσης. Τέχνες του παρελθόντος σήμερα χρησιμοποιούνται ως ενεργά, δομικά υλικά της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας, συνδυασμένες στη δημιουργία νέων (Carroll, 2009, 150). Έργα παραδοσιακής ή κλασικής τέχνης λειτουργούν ως πηγές έμπνευσης. Σύγχρονες ενορχηστρώσεις ή μίξεις γίνονται σε κλασικά ή παραδοσιακά μουσικά έργα, συμφωνικοί ή ηλεκτρονικοί ήχοι αναμιγνύονται με παραδοσιακούς της Ινδίας, της Αργεντινής, της Κίνας, μουσικές συνθέσεις χρησιμοποιούνται ως soundtracks ταινιών ή videos, βιβλία ή θεατρικά έργα γίνονται ταινίες, κινούμενα σχέδια ή comics, γλυπτά

και πίνακες μετατρέπονται σε άλλα γλυπτά, σε colage, σε mobiles. Η Αφροδίτη της Μήλου, έγινε από τον Dalí ένα άλλο γλυπτό, που φέρει άλλα νοήματα, η Mona Lisa έχει χρησιμοποιηθεί πάρα πολλές φορές με πολλούς και πολύ διαφορετικούς τρόπους, η Οδύσσεια έχει εμπνεύσει συγγραφείς, μουσικούς, σκηνοθέτες στη δημιουργία άλλων έργων, άλλων ειδών τέχνης. Οι δυνατότητες συνδυασμού φαίνονται τόσο ατελείωτες, που η προσπάθεια της καινοτομίας για την καινοτομία μοιάζει περιττή. Η ατομικότητα του υποκειμένου και η μοναδικότητα της χρονικής στιγμής αρκούν.

Όταν ο Martindale υποστήριζε ότι η υψηλή τέχνη φτάνει στο τέλος της, πιθανώς να εννοούσε ότι παύει να είναι δημοφιλής (Silvia, P. J. 2009: 204). Πως ο άνθρωπος δεν έχει πια το ίδιο ενδιαφέρον για τα έργα της υψηλής ή τα κλασικά έργα τέχνης και πως αυτά δεν παίζουν τόσο σημαντικό ρόλο στη ζωή του, όσο σε προηγούμενες εποχές. Ο van Peer αντίθετα θεωρεί πως αυτό που τελείωσε είναι ο μοντερνισμός, η avant-garde ως ρεύμα της δυτικής τέχνης, αφού η καινοτομία έχει γίνει η ίδια ένας κανόνας, μία νόρμα, νικώντας τον ίδιο το λόγο ύπαρξής της (van Peer, W. 2009: 220). Πώς μπορεί να καινοτομεί ένα έργο, διαθέτοντας καινοτομία, όταν όλα πλέον τη διαθέτουν; Σύμφωνα με τον van Peer η πραγματική καινοτομία που μπορεί να εξελιχθεί και να οδηγήσει σε συνέχεια της τέχνης αναγκάζεται να επιστρέψει σε απλούστερες φόρμες (ibid: 220-221).

Κάποιες φορές οι αλλαγές οδηγούν σε πολυπλοκότερες μορφές τέχνης, π.χ. τα πρώιμα έργα του Beethoven είναι απλούστερα όσον αφορά την ενορχήστρωση τους από τα ύστερα και ο ρομαντισμός ως καλλιτεχνικό ρεύμα, έδωσε πολυπλοκότερης δομής έργα από τον προγενέστερό του, κλασικισμό. Άλλοτε πάλι οδηγούν σε απλούστερες φόρμες, όπως στις σύγχρονες τέχνες με αφαιρετική δομή, π.χ. τη μουσική του Eric Satie, τον μινιμαλισμό, τη ζωγραφική του Joan Miró, τη γλυπτική του Henri Moore. Ο ίδιος ο Henri Moore λέει αναφερόμενος στην τέχνη του: «Η γλυπτική μου γίνεται ολοένα και λιγότερο παραστατική, εξωτερική, όπως θα την ονόμαζαν πολλοί, πιο αφηρημένη. Όμως αυτό γίνεται μόνο και μόνο επειδή πιστεύω ότι μ' αυτό τον τρόπο μπορώ να προσφέρω στο ανθρώπινο ψυχολογικό περιεχόμενο της εργασίας μου τη μεγαλύτερη ειλικρίνεια και τη μεγαλύτερη ένταση.» Ο στόχος είναι το δημιούργημα να γίνει όσο το δυνατόν πιο ρεαλιστικό. Οι αλλαγές αυτές, ως αύξηση του απρόβλεπτου, δε συνεπάγονται μείωση της τάξης και απελευθέρωση γενικά από τους κανόνες, όπως υποστηρίζει ο Martindale, αφού νέοι κανόνες ισχύουν σε κάθε νέο ρεύμα (Boyd, B. 2009: 144-145). Η αφαίρεση στη μορφή της σύγχρονης τέχνης αυξάνεται ανάλογα με την πολυπλοκότητα στο νόημα.

Στο ρεαλιστικό έργο, θεμέλια λίθος είναι η εύκολη πρόσβαση του κοινού στο νόημά του (Goodman, N. 1985: 36). Αυτό συμβαίνει γιατί η πιστή απεικόνιση αποτελεί έναν πολύ καλά προετοιμασμένο δρόμο επαφής με το κοινό, με αποτέλεσμα η ερμηνεία ρεαλιστικών έργων να γίνεται ως αυτόματη διαδικασία. Αυτός είναι ο ρόλος της κάθε παράδοσης. Ο ρεαλισμός όμως γίνεται δεδομένος σε δεδομένο πολιτισμό και χρόνο. Δεν υπάρχει αντικειμενικός ρεαλισμός. Κάθε πολιτισμικό σύστημα θεωρεί τα δημιουργήματά του φυσικά, αιώνια και παγκόσμια. Ό,τι φαίνεται προσαρμόζεται σε ό,τι είναι γνωστό, με αποτέλεσμα το παραδοσιακό να θεωρείται δεδομένο. Η ρεαλιστική αναπαράσταση δεν εξαρτάται από μίμηση, ψευδαίσθηση ή πληροφόρηση, αλλά από την κατήχηση. Οι μεταφορές σταδιακά από καινοτομία γίνονται κοινοτυπία και μετατρέπονται σε αλήθεια, εξυπηρετώντας την οικονομία της επικοινωνίας, με λιγότερα σημαίνοντα και περισσότερα σημαίνόμενα, αφού οτιδήποτε μπορεί να δηλώσει οτιδήποτε, αρκεί να βρεθεί στο κατάλληλο περιβάλλον (ibid: 37-38, 80). Αρκεί το σημαίνον να διαθέτει κάποιο στοιχείο ή κάποια ιδιότητα του σημαίνόμενου, για να ισχύει η δήλωση και να μπορεί ο θεατής να κάνει τη σύνδεση (Wollheim, R. 1009: 19-20). Η μόνη απαραίτητη προϋπόθεση είναι ο κώδικας να είναι γνωστός.

Σε έναν διαφορετικό τρόπο όμως έκφρασης και δημιουργίας, όπως είναι η αφαιρετική ή η συμβολική αναπαράσταση, η διαδικασία κατανόησης και ερμηνείας δεν είναι πια αυτόματη. Σε κάθε πολιτισμό ούτως ή άλλως τα σύμβολα σταδιακά γίνονται λιγότερο ρεαλιστικά (Goodman, R. 1985: 41). Αυτό δεν αλλοιώνει την ουσία της εμπειρίας της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ο Dewey αναγνωρίζει ως ουσία στην τέχνη, όχι το έργο που παράγεται αυτό καθαυτό, αλλά τη δυναμική, εμπειρική δραστηριότητα μέσω της οποίας παράγεται. Η καλλιτεχνική δημιουργία δίνει στο υποκείμενό της αίσθημα πληρότητας και ζωτικότητας, ικανοποιώντας όλες τις ικανότητες του, αισθητικές, συναισθηματικές και διανοητικές (Shusterman, R. 1997: 33). Το κενό που δημιουργείται κατά την αφαίρεση στην επικοινωνία μπορεί να σημαίνει πως ένα μεγάλο άλμα πραγματοποιήθηκε, που ίσως χρειάζεται χρόνο για να αφομοιωθεί από το κοινό ή τέλος πως η κατεύθυνση αυτή δεν οδηγεί σε εξέλιξη, αλλά σε αδιέξοδο. Μπορεί να σημαίνει πως ο καλλιτέχνης δεν αναζητά όσο παλαιότερα την επικοινωνία με τον θεατή ή πως επιδιώκει να δημιουργήσει μία νέου είδους επικοινωνία, που δεν περνά μέσα από την κατανόηση, αλλά από την αίσθηση. Καλεί τον θεατή όχι να συλλάβει το συλλογισμό του, αλλά να βιώσει τη συναισθηματική εμπειρία που του προτείνει. Η μίμηση του κόσμου δεν τον

ενδιαφέρει πλέον. Χρειάζεται μία τέχνη που να μπορεί να αποδώσει τις δικές του αντιλήψεις και τα δικά του συναισθήματα.

Αν προς το παρόν δε λειτουργεί η επικοινωνία αυτού του είδους με το κοινό, αλλά κάποιοι επιμένουν στην εξακολούθηση της προσπάθειας γι' αυτή, αυτό ίσως σημαίνει πως βρισκόμαστε σ' ένα στάδιο δοκιμής διαφόρων συμβολικών, αφαιρετικών και συνδυαστικών τρόπων δημιουργίας και έκφρασης, που προσβλέπει σε περαιτέρω διεύρυνσή τους. Ακόμα κι αν ο θεατής δε μπορεί μέσα από την υψηλή τέχνη να ικανοποιήσει την ανάγκη του για αισθητική εμπειρία και βίωση συναισθημάτων, θα την αναζητήσει στην εμπορική, έξω από μουσεία, πινακοθήκες και αίθουσες συναυλιών κλασικής μουσικής, γιατί αυτή είναι πάντα το ζητούμενο. Σίγουρα πάντως δεν πρέπει να αγνοείται η αισθητική εμπειρία και το σημαντικό όφελος που αποκομίζει το κοινό, όπως υποστηρίζει ο Shusterman, ακόμα κι αν η δυνατότητα ερμηνείας της σύγχρονης τέχνης έχει γίνει δυσκολότερη ή και αδύνατη (1997: 33).

1.7. Συμπεράσματα

Συμπερασματικά, η καλλιτεχνική δημιουργία ως μέσω έκφρασης και επικοινωνίας βιωμάτων και συναισθηματικών εμπειριών που τα βιώματα αυτά συνεπάγονται, φαίνεται να σχετίζεται στενά με την έννοια της παράδοσης. Χάρης σ' αυτήν καλλιτέχνης και θεατής μοιράζονται την αισθητική εμπειρία. Αποτελεί τον κοινό τόπο συνάντησής τους, την κοινή γλώσσα επικοινωνίας τους. Από αυτήν αντλεί η τέχνη το υλικό που χρησιμοποιεί για να εξελιχθεί και να παραμείνει ζωντανή. Η σύγχρονη τέχνη δε μπορεί να είναι αποκομμένη από ό,τι έχει προηγηθεί. Ο σημερινός καλλιτέχνης μπορεί να νιώθει το βάρος του μεγαλείου της ως απροσπέλαστο, αλλά ταυτόχρονα έχει σύμμαχό του τη μοναδικότητα της προσωπικής του ματιάς και της στιγμής, με αποτέλεσμα η καινοτομία να μην είναι προϊόν προσπάθειας, αλλά αναπόφευκτη. Στις περιπτώσεις εκείνες που η επιδίωξή της δυσκολεύει την επικοινωνία του δημιουργού με τον θεατή, όπως στη σύγχρονη υψηλή τέχνη λόγω της διανοητικής κατεύθυνσης που φαίνεται να παίρνει έναντι της στόχευσης προς την κοινή συναισθηματική βίωση, ο θεατής θα αναζητήσει την απόλαυση της αισθητικής εμπειρίας σε άλλα είδη τέχνης.

Η επικοινωνία μέσω της τέχνης είναι σε μεγάλο βαθμό κοινωνικό-πολιτισμικά προσδιορισμένη και σ' αυτό το πλαίσιο επηρεάζεται από τη σχέση της με

την παράδοση, αφού και αυτή είναι μια έννοια επίσης κοινωνικό-πολιτισμικά προσδιορισμένη. Η καλλιτεχνική δημιουργία όμως στην ολότητά της φέρει ένα δι-ιστορικό στοιχείο, που βιβλιογραφικά προσεγγίζεται μέσα από τις θεωρίες εξέλιξής της. Είναι η ικανότητά της να προσαρμόζεται στις εκάστοτε συνθήκες, εκφράζοντάς τις. Είναι τρόπος σκέψης και λειτουργίας του ανθρώπου, πέρα από οποιαδήποτε κοινή γλώσσα μπορεί να προσφέρει η παράδοση στην επικοινωνία μεταξύ δημιουργού και θεατή. Η δημιουργική διαδικασία της ειλικρινούς έκφρασης του καλλιτέχνη, που δεν παραποιείται από έξω-καλλιτεχνικούς, οικονομικούς ή κοινωνικούς παράγοντες, βρίσκει κάθε φορά ανταπόκριση και ολοκλήρωση στην ερμηνεία του θεατή, καθώς η τέχνη φαίνεται να αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της φύσης του ανθρώπου και να εξελίσσεται παράλληλα μ' αυτόν. Αυτό σημαίνει πως η επικοινωνία μεταξύ τους δεν κινδυνεύει από την αδιαφορία που κάποιοι της προβάλλουν, έναντι του αποκλειστικού ενδιαφέροντος προς την καινοτομία. Κάθε είδος τέχνης φέρει τα δικά του χαρακτηριστικά και τη δική του πορεία εξέλιξης, μετατρέποντας κάθε προσπάθεια εξαγωγής ενός και μόνου συμπεράσματος σε ανυπόστατη και άστοχη γενίκευση. Η δυναμική σχέση του καλλιτέχνη με το περιβάλλον και με την τέχνη του, επιφέρει διαφορετική ισορροπία ανάμεσα στον τρόπο που αντιλαμβάνεται και μεταχειρίζεται ο καθένας την παράδοση και την καινοτομία. Αναπάντητο παραμένει μ' αυτή τη διαπίστωση το γιατί η σχέση ανάμεσα στις δύο έννοιες θεωρείται από κάποιους ως συγκρουσιακή. Μία απάντηση μπορεί να δώσει η ψυχανάλυση, ερμηνεύοντας τη σύγκρουση μεταξύ καινοτομίας και παράδοσης, ως σύγκρουση μεταξύ του Εγώ και του Άλλου στο ασυνείδητο του καλλιτέχνη.

3. Ψυχαναλυτική σκοπιά της καλλιτεχνικής δημιουργίας

Η προβληματική αυτού του μέρους της έρευνας αναπτύσσεται βασισμένη στην υπόθεση πως η τέχνη συνιστά εκδήλωση εσωτερικών διαδικασιών που μπορούν να λειτουργήσουν προς ικανοποίηση σταθερών αναγκών του ανθρώπου, εντός οποιουδήποτε πολιτισμικού πλαισίου. Οι ίδιοι οι καλλιτέχνες αναγνωρίζουν τον επιτακτικό ρόλο του ασυνείδητου στη δημιουργική διαδικασία. Ο Picasso λέει ότι «ο ζωγράφος εργάζεται σαν να έχει επείγουσα ανάγκη να απαλλαγεί από τις συγκινήσεις και τα οράματά του.» (Παππάς, Γ. 1993: 29). Καλλιτέχνες και επιστήμονες βεβαιώνουν πως πρόκειται για συνδυασμό συνειδητού και ασυνείδητου. Ο Χένρυ

Μουρ περιγράφει τη διαδικασία ως εξής: «μολονότι το ένστικτο, το υποσυνείδητο και το μη λογικό πρέπει να παίζουν το ρόλο τους στην εργασία του καλλιτέχνη, υπάρχει και η συνείδησή του που δεν παραμένει αδρανής. Ο καλλιτέχνης εργάζεται συγκεντρώνοντας ολόκληρη την προσωπικότητά του, και η συνείδησή του συμβιβάζει αντιθέσεις, οργανώνει αναμνήσεις και τον εμποδίζει από το να βαδίζει συγχρόνως προς δύο κατευθύνσεις.» (ibid: 17). Στη παρούσα έρευνα τα βασικά ερωτήματα του ψυχαναλυτικού μέρους της είναι ποιες είναι οι ασυνείδητες διαδικασίες μέσα από τις οποίες ένα υποκείμενο οδηγείται στην ενασχόληση με την καλλιτεχνική δημιουργία και πώς προβάλλονται οι έννοιες της παράδοσης και της καινοτομίας στο ασυνείδητο του καλλιτέχνη.

Στην ψυχανάλυση, η σχέση των δύο αυτών εννοιών ισοδυναμεί με τη σχέση μεταξύ της εξωτερικής και της εσωτερικής πλευράς του ανθρώπου. Αυτό που ωθεί τον άνθρωπο στην ενασχόληση με την τέχνη είναι η ανάγκη του να δημιουργήσει πνευματικό έργο αισθητικής ποιότητας. Η αισθητική ποιότητα είναι συνδυασμός των αντιλήψεων που το εξωτερικό περιβάλλον παρέχει στον καλλιτέχνη και της προσωπικής του γνώμης. Η παράδοση αντιστοιχεί σ' αυτό που το υποκείμενο λαμβάνει απ' έξω, που το γνωρίζει και το κατανοεί. Μέσα σ' αυτή νιώθει την ασφάλεια να αφεθεί στη ροή της διαδικασίας και να «παίξει» έχοντας την αποδοχή των άλλων και νιώθοντας της σύνδεσή του με ό,τι προϋπήρχε και ό,τι θα υπάρξει. Νιώθει μέρος ενός συνόλου και κομμάτι μιας εξέλιξης. Χάρης σ' αυτήν μπορεί να γίνει κατανοητός, άρα και αποδεκτός. Είναι ο κοινός τους κώδικας. Η καινοτομία αντιστοιχεί στο βαθιά προσωπικό του στοιχείο. Σ' αυτό που τον διαχωρίζει από τους άλλους. Είναι το στοιχείο εκείνο που προκαλεί τις ικανότητές του. Μέσω αυτής δίνει το στίγμα του και διαχωρίζεται από όλους τους άλλους. Πώς οδηγείται όμως κάποιος στην καλλιτεχνική δημιουργία;

3.1. Ερμηνείες της καλλιτεχνικής δημιουργίας

Ο Didier Anzieu στο βιβλίο του “Le corps de l' œuvre” κάνει τον διαχωρισμό μεταξύ δημιουργικότητας και δημιουργίας (Anzieu, D. 1981: 17-18). Ορίζει τη δημιουργικότητα ως σύνολο ικανοτήτων του χαρακτήρα και του πνεύματος που μπορούν να καλλιεργηθούν, ενώ τη δημιουργία ως την επινόηση και τη σύνθεση ενός έργου, το οποίο φέρει το στοιχείο της καινοτομίας και το στοιχείο της εκτίμησης

από το κοινό. Τονίζει δε, ότι η δημιουργία σπανίζει. Οι άνθρωποι τις περισσότερες φορές είναι δημιουργικοί, αλλά σπάνια δημιουργοί.

Η καλλιτεχνική δημιουργία είναι είδος πνευματικής δημιουργίας, διότι ακόμα κι αν το έργο τέχνης έχει υλική υπόσταση, τα στοιχεία εκείνα που το καθιστούν ως τέτοιο είναι πνευματικής φύσης. Σύμφωνα με τους Croce και Collingwood η διαδικασία κατασκευής του έργου τέχνης συνίσταται εντός του δημιουργού, διαισθητικά και εξωτερικεύεται σ' αυτό που ονομάζουμε έργο τέχνης (Wollheim, R. 1990: 36-37). Το εξωτερικό τέχνημα δημιουργείται για να διευκολύνει την ανάκλησή του στη μνήμη του δημιουργού και την κοινοποίησή του (Beardsley, M. 1989: 311).

Η σφαιρική μελέτη της καλλιτεχνικής δημιουργίας χρειάζεται σύμφωνα με τον Otto Rank την ψυχολογική προσέγγιση τόσο του υποκειμένου, όσο και της κοινωνίας στην οποία αυτός ανήκει, ούτως ώστε να εντοπιστούν και να ερμηνευθούν η εξέλιξη και οι μετασχηματισμοί του προσωπικού του ύφους, της συλλογικής θεώρησης της τέχνης, αλλά και οι αλληλεπιδράσεις μεταξύ τους. Οι αλληλεπιδράσεις αυτές διαμορφώνουν την ταυτότητα του κάθε καλλιτέχνη, μέσα από συγκρούσεις (Rank, O. 1998: 284-285), με αποτέλεσμα η τέχνη να είναι δημιουργία όχι μόνο αυτού καθεαυτού του έργου, αλλά και των πολιτισμικών συνεπαγομένων του. Μαζί με την επιστημονική έρευνα, δίνουν στον άνθρωπο τη δυνατότητα να κατανοήσει, να ερμηνεύσει και να διαμορφώσει τον κόσμο γύρω του, μέσα από τη λογική, τις αισθήσεις και τη φαντασία. Με την παραπάνω θέση, ο Rank υποστηρίζει την αναγκαιότητα της καινοτομίας στην εξέλιξη της τέχνης.

Ο Georg Groddeck, στο κείμενό του “Caractère et type” του 1909, αποδίδει με αρκετά ερασιτεχνική και ποιητική διάθεση, κάθε πρόθεση δημιουργίας από τον άνθρωπο σε μια αίσθηση αδυναμίας, όπου φόβοι και δεισιδαιμονίες τον οδηγούν στην κατασκευή φανταστικών μύθων, θεοτήτων και απόκρυφων δυνάμεων (Groddeck, G. 1969: 256-257). Συγκεκριμένα θεωρεί τη μίμηση της φύσης ως ένδειξη ταύτισης του καλλιτέχνη μαζί της που επιτυγχάνεται όταν εκείνος νιώσει ένα μ' αυτή και τις πιο αφηρημένες μορφές τέχνης, ως τάση του να διαχωριστεί (ibid: 258-259). Ο Groddeck ήταν ένας από τους πρώτους που μεταξύ άλλων ασχολήθηκε με το πού βρίσκει ο καλλιτέχνης τα σύμβολα που θα χρησιμοποιήσει για να αποδώσει τα γεννήματα της φαντασίας του. Στο κείμενο “La compulsion de symbolisation” του 1922 καταλήγει στο ότι αυτά καθορίζονται από το ασυνείδητό του, το οποίο ο ίδιος θεωρεί ότι

κυριαρχεί πάνω στο συνειδητό. Από κει μεταφέρονται στο συνειδητό, δίνοντάς στον δημιουργό το υλικό με το οποίο θα διαμορφώσει το έργο του.

Στη σύγχρονη περίπου θεωρία του ο Freud ορίζει τον καλλιτέχνη-δημιουργό ως εκείνον που έχει τη δυνατότητα να υποβάλλει τις εντυπώσεις της ζωής και ιδίως τις ασυνείδητες σε «βαθείς μετασηματισμούς» (This, C. 1993/1994: 69), υπονοώντας και την ικανότητα μετουσίωσης. Η Hanna Segal επικαλείται τα λόγια του Freud από το άρθρο του “Formulations sur les deux principes du fonctionnement mental”, πως ο καλλιτέχνης-δημιουργός έχει οξεία συναίσθηση της πραγματικότητας και την ικανότητα να μεταβαίνει από αυτή στον κόσμο της δικής του φαντασίας και ξανά πίσω, με αναπαραστάσεις της, κατανοητές από τους άλλους (Segal, H. 1987: 328). Συνεπώς η τάση για καλλιτεχνική δημιουργία αποτελεί σύμπτωμα μίας ανισορροπίας και γι’ αυτό η ψυχανάλυση την αντιμετωπίζει ως τέτοια (Anzieu, D. 1981: 18).

Σύμφωνα με τον Freud η ψυχανάλυση δεν εξηγεί το γιατί κάποιος γίνεται καλλιτέχνης. Αυτό που μπορεί να κάνει είναι να ερμηνεύσει τις εκδηλώσεις και τους περιορισμούς της τέχνης του (Freud, S. 1991: 275, This, C. 1993/1994: 71). Η ψυχαναλυτική μελέτη του καλλιτέχνη αποτελεί καθ’ ολοκληρία ψυχολογία της προδιάθεσης (Rank, O. 1998: 285) και της ικανοποίησης των εννομήσεων της ανάγκης για ηδονή που κυβερνά την ψυχική ζωή (This, C. 1994: 12). Φέρνει στο φως τις αιτίες που προσδιορίζουν την πράξη της δημιουργίας και την προέλευση των δημιουργημάτων της φαντασίας που σύμφωνα με τον Freud στο “Sur la psychanalyse. Cinq conférences” είναι απαραίτητα για να αντισταθμίζουν τις ελλείψεις της πραγματικής ζωής, προσφέροντας την εκπλήρωση του πόθου (ibid: 9, 12). Το καλλιτεχνικό δημιούργημα αποτελεί συμβολική υλοποίηση συνειδητών και ασυνείδητων προθέσεων του δημιουργού. Μέσω αυτού ο καλλιτέχνης εκφράζει ίχνη από τις πρώτες του συναισθηματικές εμπειρίες και αντιλήψεις, τους πρώτους του πόθους και τις πρώτες του απώλειες (Mijolla, A. 2002: 134-135). Ο Freud εγκαινίασε τη μελέτη του αντίκτυπου της ενστικτώδους ζωής κατά την παιδικά ηλικία πάνω στη δημιουργική δραστηριότητα του καλλιτέχνη και πιο συγκεκριμένα του λογοτέχνη (ibid: 134). Ύστερα από αυτόν, η ψυχανάλυση προσπαθεί να ερμηνεύσει στο έργο του καλλιτέχνη όχι μόνο τις επιδράσεις της παιδικής ηλικίας και των λησμονημένων εμπειριών της και να υπογραμμίσει τη σημασία τους (Freud, S. 1991: 277), αλλά γενικά το ρόλο του ασυνειδήτου (Rank, O. 1998: 321). Στόχος της είναι να αποκαλύψει τις αυθεντικές ψυχικές εννομητικές δυνάμεις και τις μεταμορφώσεις τους

(Freud, S. 1991: 87·This, C. 1993/1994: 71) λαμβάνοντας υπόψη τη διαφορά της καλλιτεχνικής δημιουργίας από άλλες διαδικασίες που πηγάζουν από τη φαντασία όπως το όνειρο, ότι αυτή αφορά κι άλλους ανθρώπους (This, C. 1994: 11), απευθύνεται σε υπαρκτό ή φανταστικό κοινό. Ο Freud θεωρούσε την έκφρασή μέσω της τέχνης ως μια διαδικασία παρόμοια με την ψυχαναλυτική, καθώς και οι δύο αποκαλύπτουν το ασυνείδητο, μέσω της αυτό-ενδοσκόπησης.

Αυτό που η ψυχανάλυση δε μπορεί να ερμηνεύσει είναι το ταλέντο του μετασχηματισμού των φαντασιώσεων σε καλλιτεχνικές δημιουργίες, ως σύμπτωμα διαφορετικό από εκείνα της νευρώσεως, διότι αντίθετα με τον νευρωτικό, ο καλλιτέχνης διατηρεί τον απαραίτητο δεσμό του με την πραγματικότητα (Freud, S. “Sur la psychanalyse, Connaissance de l’ inconscient” στο This, C. 1994: 86-87). Ο Freud στο “Un souvenir d’ enfance de Léonard de Vinci” αναγνωρίζει το ταλέντο ως μια ενδόμυχη διαδικασία του υποκειμένου, χάρις στην οποία μπορεί να πραγματοποιεί τα δημιουργήματα της φαντασίας του, αλλά που παραμένει απρόσιτη στην ψυχαναλυτική έρευνα (Freud, S. 1991: 177). Η πραγματική ποιητική τέχνη του δημιουργού είναι η ικανότητά του να αγγίζει το συναίσθημα των άλλων ανθρώπων με δημιουργήματα της αποκλειστικά δικής του φαντασίας (Mijolla, A. 2002: 378-380). Να μπορεί δηλαδή να ξεπερνά τα όρια μεταξύ κάθε ατομικού Εγώ και των άλλων. Για να το πετύχει αυτό χρησιμοποιεί την αισθητική ευχαρίστηση (Freud, S. “Le créateur littéraire et la fantaisie” στο This, C. 1994 : 73) και εικόνες πολύτιμες για την πραγματικότητα (Freud, S. “Formulations sur les deux principes du cours des événements psychiques” στο This, C. 1994 : 89). Ο Freud ομολογώντας πως δεν είναι ειδικός πάνω στην τέχνη, στο “Le Moïse de Michel-Ange”, αναφέρεται περισσότερο στην πρόσληψη του έργου τέχνης από τον θεατή και λιγότερο στη διαδικασία δημιουργίας του εντός του καλλιτέχνη, μέρος της οποίας για τον ίδιο παραμένει σκοτεινή (This, C. 1994: 119, 179-180).

Ο Otto Rank, λίγο νεότερος από τον Freud, αφιέρωσε σημαντικό μέρος του έργου του στην έρευνα της καλλιτεχνικής δημιουργικής διαδικασίας. Υποστηρίζει πως η ανάγκη του ανθρώπου για πνευματική δημιουργία έδωσε τη θρησκεία, τη μυθολογία, τη θέσπιση κοινωνικών θεσμών και την τέχνη, όλα εκείνα που θεωρούνται προϊόντα του πολιτισμού, χωρίς ο ίδιος να προχωράει βαθύτερα στον εντοπισμό της πηγής μιας τέτοιας ανάγκης. Ορίζει την τέχνη ως την συγκεκριμένη αναπαράσταση του αφηρημένου (Rank, O. 1998: 316) και θεωρεί ότι αυτό που τη διαχωρίζει από τις άλλες πνευματικές δημιουργίες είναι το προσωπικό ύφος, η

εμφάνιση του οποίου επιδιώκεται σε κάθε έργο τέχνης. Το έργο τέχνης είναι η συν-δημιουργία της φαντασίας του καλλιτέχνη, η υλική συμπύκνωση της εσωτερικής του δομής, «που τρέφεται από ένα υλικό εξωτερικό» (ibid). Η προσφορά της δικής του θεωρίας σε σχέση με εκείνη του Freud είναι ότι ο Rank δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στο στοιχείο της καινοτομίας που το έργο τέχνης πρέπει να φέρει, ως σφραγίδα της ιδιαίτερης εσωτερικής δομής και του ιδιαίτερου τρόπου πρόσληψης των εξωτερικών δεδομένων του κάθε καλλιτέχνη.

Επισημαίνει και αυτός τη σχέση της με το παιχνίδι και συγκεκριμένα στο γεγονός ότι το υποκείμενο αντιμετωπίζει και τις δύο αυτές δραστηριότητες με απόλυτη προσήλωση και αφοσίωση, την οποία αποδίδει στην προέλευση και των δύο από τις ιερές τελετές που αποσκοπούσαν στην εξασφάλιση της ζωής και της ευμάρειας. Για τον Rank η καλλιτεχνική δημιουργία είναι μια ζωτική διαδικασία που ενυπάρχει στο άτομο και που το απασχολεί αυτή καθαυτή ως γεγονός και δευτερευόντως το αποτέλεσμα που θα φέρει, δηλαδή το έργο τέχνης (ibid: 71). Η διαφορά της όμως από το παιχνίδι είναι ότι κάνοντας χρήση του εφήμερου, αποδίδει ένα αντικείμενο διαχρονικό, το έργο τέχνης, διατηρώντας πάντα τα στοιχεία της στιγμής της δημιουργίας του. Γι' αυτό μπορεί και λειτουργεί σαν προέκταση του δημιουργού του στο χρόνο, ικανοποιώντας την ανάγκη του για την αθανασία και λειτουργώντας αμυντικά στην αγωνία του απέναντι στον θάνατο (Bernard Chouvier, στο Masson, C. 2004: 77).

Ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί τις δοσμένες φόρμες και τα υλικά, αλλά προσθέτει στο έργο του το ιδιαίτερο δικό του στοιχείο που πηγάζει από τη δική του προσωπικότητα, τα δικά του συναισθήματα, τις δικές του αξίες και τις δικές του εμπειρίες (Rank, O. 1998: 9-11, 13). Ως πηγή της καλλιτεχνικής δημιουργικής διαδικασίας ο Rank αναγνωρίζει την ανάγκη του καλλιτέχνη για απελευθέρωση από το δεδομένο, από αυτό που προϋπάρχει, που το γνωρίζει και το καταλαβαίνει. Πρόκειται για το σύνδρομο του Οιδίποδα, που απαιτεί από τον άνθρωπο να δηλώσει την ανεξαρτησία του, απέναντι στο πεπρωμένο. Δηλώνει την ανεξαρτησία του απέναντι στον πραγματικό κόσμο, έχοντας την ικανότητα να δημιουργήσει έναν δικό του, φανταστικό. Η διαδικασία που θα ακολουθήσει καθορίζεται από τις υπάρχουσες εξωτερικές συνθήκες και από τη δική του ερμηνεία πάνω σ' αυτές (ibid: 75-76). Πρόκειται για σύγκρουση μεταξύ του εσωτερικού του κόσμου και του εξωτερικού, μέσα από την οποία δημιουργεί και την καινούρια του ταυτότητα. Σ' αυτό το σημείο της θεωρίας του ο Rank αναγνωρίζει την καλλιτεχνική δημιουργία ως δήλωση του

εαυτού του καλλιτέχνη απέναντι στο σύνολο, ως «δοξασμό της προσωπικότητας του ατόμου» που απλώς κάνει χρήση των μέσων που το κοινωνικό σύνολο του παρέχει ή αλλιώς της παράδοσής (ibid: 46-47, 50). Θεωρεί πως η σύγκρουση του καλλιτέχνη με το κοινωνικό σύνολο είναι μόνιμη και πως οφείλεται στις κοινωνικού επιπέδου και όχι αισθητικού διαφωνίες του με την πραγματική ζωή και τις συνθήκες της (ibid: 71). Αντίθετα, σε άλλο σημείο του ίδιου έργου του “L’ art et l’ artiste” περιγράφει το συλλογικό και το προσωπικό στοιχείο ως αλληλοσυμπληρούμενα και τη δημιουργική διαδικασία ως αλληλεπίδραση ατομικότητας και συλλογικότητας, υποστηρίζοντας ότι η απόρριψη του εξωτερικού στοιχείου δεν δρα ως απώλεια, αλλά ως ανακούφιση (ibid: 290) και πως ο βαθμός επίδρασης του συλλογικού εξαρτάται από τη σύνθεση της κοινωνίας μέσα στην οποία βρίσκεται ο καλλιτέχνης. Ο δικός του ρόλος είναι να αποτυπώνει το στίγμα της, εν μέρει με τον προσωπικό του τρόπο έκφρασης και εν μέρει υποκύπτοντας στο συλλογικό.

Γι’ αυτό υποστηρίζει πως η επιστήμη της ψυχολογίας από μόνη της δεν αρκεί για να εξηγήσει την καλλιτεχνική δημιουργία (ibid: 34). Μπορεί όμως να εξηγήσει τις αλλαγές που εμφανίζονται σ’ αυτήν, μέσα από τις αντίστοιχες αλλαγές στην έννοια της ψυχής, καθώς το ωραίο συνδέεται πάντα μαζί της (ibid: 38). Η εσωτερική διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας αποτελεί μια ψυχολογική ερμηνεία του υποκειμένου, η οποία στηριζόμενη στα στοιχεία της ελευθερίας και της απόλαυσης, στην ουσία της είναι θέμα αισθητικής (ibid: 255).

Ο Lacan δίνει μία νέα οπτική στην ψυχαναλυτική έρευνα της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Επικαλούμενος το έργο του M. Lee “A Theory Concerning the Creation in the Free Arts” ερμηνεύει τη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας ως «προσπάθεια συμβολικής αποκατάστασης των φανταστικών τραυμάτων που φέρονται σε θεμελιώδη εικόνα του μητρικού σώματος» και προσθέτει στην έννοιά της ως άντληση ενός υλικού που ήδη υπάρχει στο ασυνείδητο του δημιουργού και εκδηλώνεται προς τα έξω και την έννοια της κατασκευής εκ του μηδενός. (Lacan, J. 1986: 272). Το ασυνείδητο κατά τον Lacan είναι «η ανάμνηση εκείνου που έχει ξεχαστεί» (ibid: 127).

Στο σεμινάριο “De la création ex nihilo” επιβεβαιώνει και αυτός την ύπαρξη ενός στοιχείου που δε μπορεί να προσεγγιστεί από τη λογική και την έρευνα. Πρόκειται για το στοιχείο που ονομάζει «καθαρή αίρεση» (hérésie cathare) και συγκεντρώνει τη μυστικιστική και ιερή δύναμη του έργου τέχνης, που μπορεί να αναπαριστά ικανοποιητικά τις πιο κρυφές πλευρές του ανθρώπου (ibid: 149). Για να

χαρακτηριστεί κάτι ως τέχνη, πρέπει απαραίτητως να φέρει αυτό το στοιχείο του ανεξήγητου. Ιδανικό παράδειγμα εφαρμογής αυτής της προϋπόθεσης στην τέχνη του χορού είναι αυτό που αναφέρει ο Daniel Siboni στο “Le corps et sa danse”. Για να χαρακτηριστεί μια κίνηση ως χορευτική, θα πρέπει να μη μπορεί να περιγραφεί με ακρίβεια. Η κατεύθυνση, το μέγεθος, η ταχύτητα θα πρέπει να μοιάζουν ότι δεν υπακούουν σε κάποιο κανόνα, να φαίνονται τυχαία (Siboni, D. 1995: 110). Η κίνηση που μπορεί να μετρηθεί επακριβώς χάνει την ικανότητά της να μας μαγεύει. Το αποτέλεσμα είναι, προσπαθώντας να αγγίξουμε μέσα από την ψυχανάλυση τα όρια της τέχνης, να πέφτουμε πάνω στα όρια της ίδιας της επιστήμης.

Ο Didier Anzieu, στην προσπάθειά του να ερμηνεύσει τη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας χρησιμοποιεί το μοντέλο των τριών τεμνόμενων κύκλων του Lacan. Ο Lacan τοποθετεί τον άνθρωπο στο σημείο όπου τέμνονται το Φανταστικό, το Πραγματικό και το Συμβολικό. Σ’ αυτό το σημείο βρίσκεται και το κέντρο της δημιουργικής του ικανότητας (Le Poulichait, S. 1996: 77 στο Masson, C. 2004: 102). Ο Anzieu πάνω σ’ αυτό το μοντέλο σωματοποιεί την καλλιτεχνική δημιουργική διαδικασία στο πραγματικό σώμα, το φανταστικό σώμα και το φαντασιώδες σώμα του καλλιτέχνη. Οι τρεις αυτές μορφές σωματοποιημένου έργου, δηλαδή όχι μόνο το σωματικό της μέρος, αλλά και πνευματικό και το φανταστικό συμμετέχουν ακατάπαυστα στην ύφανση του έργου (Anzieu, D. 1981: 44).

Τέλος, ο Didier Anzieu προσπαθεί να ερμηνεύσει τη διαδικασία που ωθεί τον καλλιτέχνη στη δημιουργία, επικαλούμενος τα λόγια του M’Uzan. Αυτή η θεωρία στηρίζεται στην υπερκχειλίζουσα ενορμητική δύναμη, της οποίας το αντικείμενο, που εντοπίζεται στον πραγματικό κόσμο, εισβάλλει απειλώντας το ναρκισσιστικό statut του υποκειμένου. Η ανάγκη του να διαχειριστεί τη σχετική αγωνία, το οδηγεί στο να κατασκευάσει την εικόνα αυτού του αντικειμένου. Το έργο τέχνης, ως σύμβολο του αντικειμένου απορροφά την ένταση, με αποτέλεσμα ο παθητικός ρόλος του δημιουργήματος που αρχικά φαίνεται να έχει, να μετατρέπεται σε ενεργητικό (Anzieu, D. 1996: 28-29), προσθέτοντας πως ο συμβολισμός αυτός, τον οποίο φέρει το έργο τέχνης λειτουργεί και ως μεταδοτική αναπαράσταση μεταξύ συγκεκριμένων εσωτερικών ψυχικών πλευρών του καλλιτέχνη και του κόσμου (Anzieu, D. 1981: 64).

Συμπερασματικά οι ψυχαναλυτές που στο έργο τους ασχολήθηκαν με την καλλιτεχνική δημιουργία δίνουν διάφορες ερμηνείες στην προέλευση αυτής της ανάγκης του ανθρώπου, οι οποίες μπορούν να συνοψιστούν στις παρακάτω τέσσερις:

μετουσίωση, αγωνία μπροστά στον θάνατο, ικανοποίηση της απόλαυσης και ικανοποίηση του ναρκισσισμού.

α) Μετουσίωση

Ο όρος της μετουσίωσης εμφανίστηκε για πρώτη φορά το 1897 σε χειρόγραφο αλληλογραφίας του Freud (Παπαχρηστόπουλος, Ν. 2005: 52). Οργανώθηκε από τον ίδιο, στη βάση της θεωρίας του πάνω στις ενορμήσεις, για να περιλάβει δραστηριότητες του ανθρώπου που φαινομενικά δε σχετίζονται με τη σεξουαλικότητα, αλλά που στην πραγματικότητα πηγάζουν από δυνάμεις αποκλειστικά των σεξουαλικών ενορμήσεων⁵. Η μετουσίωση είναι η αντικατάσταση της σεξουαλικής ενόρμησης από ένα αντικείμενο του οποίου η λειτουργία είναι να την ικανοποιεί με τρόπο κοινωνικά αποδεκτό (Samacher, R. στο Masson, C. 2004: 89). Περισσότερο από μεταβολή της ενόρμησης, η μετουσίωση είναι αντικατάσταση του στόχου της, ισορρόπηση της ικανοποίησης από έναν σεξουαλικό στόχο, σε έναν μη σεξουαλικό (André, S. 2010 : 61), αλλά δε μπορεί να οριστεί επακριβώς ως αποσεξουαλικοποίηση, καθώς το σημείο που διαφέρει από την απώθηση και την αναστολή της σεξουαλικής ορμής είναι ότι επιπλέον φέρει την ικανότητα μετατροπής του στόχου από το ίδιο το υποκείμενο, σε έναν άλλο, «ψυχικά συγγενή» με τον αρχικό. Η λειτουργία της ως είδος κάθαρσης στηρίζεται στο ότι αποτελεί μηχανισμό επαναπροσδιορισμού και ανασηματοδότησης των αναμνήσεων (Παπαχρηστόπουλος, Ν. 2005: 52).

Η μετουσίωση πραγματοποιείται κατά το μέτρο όπου το υποκείμενο αλλάζει στόχο, έχοντας βρει αντικείμενο, κοινωνικά αξιόλογο (Lapalanche, J. Pontalis, J.B. 2002: 465), άρα ο μηχανισμός της συνδέεται με την κοινωνική κατοχύρωση της ενόρμησης. Ο νέος στόχος καθορίζεται από το Υπερεγώ⁶ του υποκειμένου και το κοινωνικό του περιβάλλον. Το Υπερεγώ μετατρέπει τον στόχο σε νόμιμο και ηθικό,

⁵ Ενόρμηση είναι σύμφωνα με τον Freud (“*Métopsycho-logie, Pulsions et destins des pulsions*”, στο This, C. 1994: 102-103) η ψυχική αναπαράσταση μιας συνεχούς πηγής ερεθισμών που προέρχονται από το εσωτερικό του οργανισμού. Είναι μια κατάσταση μεταξύ του ψυχικού και του σωματικού. Συνεπώς ο Freud χρησιμοποιεί την έννοια με σκοπό να οριοθετήσει τη διάκριση μεταξύ σωματικού και ψυχικού.

⁶ Το Υπερεγώ σύμφωνα με τον Freud είναι η εσωτερικευμένη πατρική προσωπικότητα που φέρει όλες τις απαγορεύσεις και μετατρέπεται σε κατασκευή εντός του ασυνειδήτου (Segal, H. 1987: 366).

χωρίς να αποποιείται την προσωπική ιδιόλεκτο του υποκειμένου και τελικά καθορίζει την επέκταση και την κατεύθυνση που θα πάρει η αρχική σεξουαλική ορμή (Mijolla, A. 2002: 1650-1651). Χρειάζεται αποποίηση του Εγώ και υποταγή του στο Αυτό. Μέσα από την υποταγή, το Εγώ επανα-ταυτοποιείται (Le Poulichet, S. 1996: 21-22, 26). Τα κίνητρα που προτείνει το Υπερεγώ για να επιβληθεί στο Εγώ στην περίπτωση της καλλιτεχνικής δημιουργίας μπορεί να είναι μεταξύ άλλων και η αποδοχή των άλλων, φήμη, δόξα, οικονομικές απολαβές ή οποιοδήποτε άλλο κίνητρο μπορεί να δώσει ο έξω κόσμος (Anzieu, D. 1981:65).

Ο μηχανισμός της μετουσίωσης παράγει έργο το οποίο συν-δημιουργείται με τις κανονικότητες του κοινωνικού περιβάλλοντος στο οποίο λειτουργεί το άτομο, εξατομικεύοντας τους κανόνες, αλλά και κοινωνώντας την προσωπική φαντασία (Ελιάς, Ν. 2001: 66-67, 77, 169, 187). Έτσι, αποτελεί εγγύηση των κοινωνικών δεσμών μεταξύ των ανθρώπων και θεμελιώδη παράγοντα του πολιτισμού (Mijolla, A. 2002: 1651). Ο Freud εκτιμά πως μια από τις βασικότερες συνιστώσες της δημιουργίας των πολιτισμικών επιτευγμάτων είναι η αποσεξουαλικοποίηση της ενόρμησης και η διοχέτευσή της προς έναν κοινωνικά επενδυμένο σκοπό για το υποκείμενο (Freud, S. 2005: 141). Στα “Trois essais sur la théorie sexuelle” αναφέρει ότι οι ιστορικοί του πολιτισμού συμφωνούν στο ότι όλες οι πολιτισμικές παραγωγές έγιναν χάρις σ’ αυτή τη στροφή των ενορμητικών δυνάμεων του ανθρώπου και λόγω του ότι οι σεξουαλικές ενορμήσεις δεν αρκούν για να του προσφέρουν την πλήρη ικανοποίηση, όπως προσθέτει στο “Contributions à la psychologie de la vie amoureuse”. Κατά συνέπεια, η διαδικασία της μετουσίωσης στηρίζεται πάνω σ’ αυτή την έλλειψη (Samacher, R. στο Masson, C. 2004: 87-88). Μ’ αυτή την ερμηνεία του ο Freud μεταφέρει το βάρος της καλλιτεχνικής δημιουργίας, από την ιδιαιτερότητα του τρόπου που ο κάθε καλλιτέχνης χειρίζεται τις δικές του ενορμήσεις, στον κοινό τρόπο με τον οποίο όλοι την υποτάσσουν στο κοινωνικά αποδεκτό, ενισχύοντας τη σημασία της παράδοσης στην καλλιτεχνική δημιουργία, σε σχέση με εκείνη της καινοτομίας, που προβάλλει ο Rank.

Ο Lacan με τη σειρά του κάνει λόγο για το ανέφικτο της διαδικασίας της μετουσίωσης, λόγω της ύπαρξης ενός μέρους της λιμπιντικής απαίτησης που δε μπορεί να μετουσιωθεί και για το κυκλικό, καθώς η ενόρμηση ξεκινάει από το σώμα, γίνεται ψυχική και επιστρέφει στο σώμα μέσω της ικανοποίησής της δι’ αυτού (Παπαχρηστόπουλος, Ν. 2005: 108), θεωρία που ερμηνεύει την καλλιτεχνική δημιουργία πειρισσότερο από οποιοδήποτε. Η μετουσίωση θεωρείται ο κατεξοχήν

παράγοντας για την ερμηνεία της καλλιτεχνικής δημιουργίας ως ασυνείδητη πρακτική (ibid: 15, 17) Ο καλλιτέχνης διοχετεύει στο έργο του μία καταπιεσμένη ή απαγορευμένη επιθυμία του, κατά τρόπο που να εμπίπτει μέσα στο όριο της κοινωνικής ανοχής. Παρόλα αυτά η ικανότητα για μετουσίωση δε μπορεί να γενικευθεί ως αφετηρία κάθε μορφής πνευματικής παραγωγής ούτε να αποτελέσει το μοναδικό παράγοντα προσέγγισης και ερμηνείας του πολυδιάστατου μηχανισμού δημιουργίας του έργου τέχνης (ibid: 99).

Όλοι οι άνθρωποι δεν έχουν την ίδια δυνατότητα για μετουσίωση (Samacher, R. στο Masson, C. 2004: 88). Σύμφωνα με τον Freud, μόνο άτομα που διαθέτουν ειδικές ικανότητες μπορούν να παράγουν πνευματικό έργο υψηλού επιπέδου σε σχέση με άλλους. Πρόκειται για μια μειοψηφία προικισμένων υποκειμένων, μεταξύ των οποίων οι πιο ικανοί τόσο στο να κινητοποιούν τη δημιουργικότητά τους, όσο και στο να ενσωματώνουν σ' αυτή ένα ποσοστό της σεξουαλικής τους διοχέτευσης, είναι οι καλλιτέχνες, επισημαίνοντας βέβαια πως σε καμία περίπτωση η τέχνη δε μπορεί να οδηγήσει σε πλήρη υπέρβαση της πρωταρχικής σύγκρουσης. (Παπαχριστόπουλος, Ν. 2005: 78, 84). Η καλλιτεχνική ικανότητα δεν επιτρέπει απλώς στο υποκείμενο να υπερβεί τη συγκινησιακή ανακούφιση της ενόρμησης επενδύοντας στη φαντασίωσή του, αλλά και να συστηματοποιήσει αυτή τη φαντασίωση σε αισθητικό προϊόν που λειτουργεί ως σημείο αναφοράς για την προβολή των φαντασιώσεων και άλλων ανθρώπων (ibid: 92), λειτουργώντας ως μέσο επικοινωνίας μεταξύ τους.

Ο Lacan τονίζει στο σεμινάριο της 20^{ης} Ιανουαρίου 1960 πως η ερμηνεία της καλλιτεχνικής δημιουργίας δια της μετουσίωσης και η αξιολόγηση του ρόλου της δεύτερης στην πρώτη οφείλει να γίνεται εντός του αντίστοιχου ιστορικού πλαισίου, καθώς το ατομικό και το συλλογικό είναι αλληλένδετα (Lacan, J. 1986: 128-129), για να προσθέσει στις 27 Ιανουαρίου του 1960, στο επόμενο σεμινάριο “De la création ex nihilo” πως το καλό και το κακό, στο οποίο μπορεί να συμπεριληφθεί και το αισθητικά καλό ή κακό, είναι κοινωνικά και πολιτισμικά επικαθορισμένα και κατά συνέπεια είναι άτοπο να προσδιοριστεί το καθένα δι-ιστορικά ή να διαχωριστούν μεταξύ τους (ibid: 150). Πρόκειται για τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος. Ο προσδιορισμός μιας ιδέας ή μιας δραστηριότητας ως καλή ή κακή γενικά και συνεπώς και αισθητικά, αποτελεί απλώς ερμηνεία προσανατολισμένη βάσει των εκάστοτε συνθηκών. Είναι αξίες κοινωνικά διαχειριζόμενες.

Η πλήρης αποσεξουαλικοποίηση της ενόρμησης πάντως μέσω της μετουσίωσης δεν αποτελεί επιθυμητή προοπτική σύμφωνα με τον Freud, καθώς η

υπερβολική απόσυρση του υποκειμένου από τη σεξουαλική ενόρμηση μπορεί να φέρει δυσάρεστα αποτελέσματα (Παπαρηστόπουλος, Ν. 2005: 61). Εξάλλου δεν είναι κάθε σεξουαλική επιθυμία κοινωνικά απαγορευμένη.

β) Η αγωνία του θανάτου

Σύμφωνα με τον B. Newman, ακόμα και ο μύθος της πτώσης του ανθρώπου από τον παράδεισο εξαιτίας της ακατανίκητης επιθυμίας του να δοκιμάσει τον καρπό του δέντρου της γνώσης του καλού και του κακού, συμβολίζει την αλαζονεία του να γίνει και αυτός δημιουργός. Στη γη, καταδικασμένος να ζει φθαρτός, μέσα σε φθαρτό κόσμο, προσπαθεί μέσω της τέχνης και πάλι να δημιουργήσει το αιώνιο (Kuspit, D. 2006: 25-26). Η αγωνία του θανάτου είναι η αγωνία που έχουν όλοι οι άνθρωποι μπροστά στο αμετάκλητο πεπρωμένο της φθαρτής φύσης τους. Δεν πρόκειται για κάποιον υπαρκτό κίνδυνο που έρχεται απ' έξω και απειλεί τη ζωή. Είναι μια μορφή ενδογενούς αγωνίας που δεν εμπίπτει στην πραγματικότητα, αλλά στη φαντασία και ψυχαναλυτικά σχετίζεται με την απειλή της καταστροφής του εαυτού. Η εξέλιξη των επιστημών της ιατρικής και της βιολογίας αποβλέπει σ' αυτή την επιμήκυνση. Η θρησκεία επιβεβαιώνει την αφθαρσία της ψυχής μετά θάνατον. Η ανάγκη του ανθρώπου να κάνει παιδιά βρίσκεται επίσης στο πλαίσιο αυτής του της προσπάθειας, ούτως ώστε να φέρει στη ζωή τους συνεχιστές του. Ξέρει όμως πως και αυτοί είναι φθαρτοί όπως ο ίδιος. Στην αναζήτηση του δημιουργήματος που θα εξακολουθήσει να υπάρχει για πάντα, απαντούν τα πνευματικά δημιουργήματα, μεταξύ των οποίων και τα έργα τέχνης.

Στο έργο τέχνης ο δημιουργός θέτει τους δικούς του κανόνες. Εντός του, ο θάνατος μπορεί να μην έχει θέση. Πλάσματα και καταστάσεις στη φαντασία του καλλιτέχνη μπορούν να υφίστανται ανεπηρέαστα από το πέρασμα του χρόνου. Ο ηλικιωμένος και ο άρρωστος δημιουργός έχει τη δυνατότητα να εκφράσει στο έργο του τη νεανική και υγιή πλευρά του. Πρόσωπα που δεν είναι πια στη ζωή μπορούν να επιστρέψουν και να ξαναζήσουν. Η αίσθηση του καλλιτέχνη είναι πως διοχετεύει στο έργο του ζωή από τη δική του ζωή, ελπίζοντας πως όταν ο ίδιος δε θα έχει πια, εκείνο θα του διοχετεύει από τη δική του.

Σύμφωνα με τον Otto Rank, η ανάγκη του ανθρώπου για καλλιτεχνική δημιουργία πηγάζει από την ανάγκη του για αθανασία. Μέσω αυτής, προστατεύει τον εαυτό του από την εμπειρία του φόβου του θανάτου. Στην πραγματικότητα αυτό που

επιτυγχάνει είναι ακριβώς το αντίθετο. Μετατρέπει κάτι πνευματικό, άρα ζωντανό, τη φαντασία του, σε κάτι υλικό και συνεπώς άψυχο, νεκρό, σε έργο τέχνης. Έχοντας την αίσθηση πως δίνει ζωή στο υλικό δημιούργημά του, εναποθέτει σ' αυτό όλη τη δημιουργία της φαντασίας του (Rank, O. 1998: 56).

Ο Rank υποστηρίζει πως η ερμηνεία του Freud σχετικά με τη μετουσίωση των λιμπιντικών ορμών δεν είναι ικανοποιητική, γιατί δεν εξηγεί πώς οι ορμές αυτές μεταλλάσσονται σε ανάγκη δημιουργίας πνευματικού έργου και όχι σε οτιδήποτε άλλο. Πώς δηλαδή ένα αρνητικό συναίσθημα της αποτυχίας εκδήλωσης της libido μετατρέπεται σε θετική τάση δημιουργίας. Γι' αυτόν, είναι η επιθυμία της αθανασίας που κατευθύνει τις σεξουαλικές ορμές προς την πλευρά της πνευματικής δημιουργίας. Άρα ο καλλιτέχνης ωθείται προς την καλλιτεχνική δημιουργία από τον συνδυασμό της ανάγκης του για μετουσίωση των σεξουαλικών του ενορμήσεων και της αγωνίας του απέναντι στο μοιραίο του θανάτου. Ο υποκειμενικός χαρακτήρας του καλλιτεχνικού έργου του κάθε ατόμου καθορίζεται από την ισορροπία μεταξύ των παραγόντων: σεξουαλική ενόρμηση- αγωνία του θανάτου- βούληση (ibid: 57-58). Το υποκείμενο, ως μέλος μιας κοινωνικής ομάδας στην οποία επιθυμεί να είναι αποδεκτό, αντιλαμβάνεται ως αρνητικές τις σεξουαλικές του ορμές και επιδιώκει να τις υποτάξει με κάποιο τρόπο. Αισθανόμενος ταυτόχρονα την αγωνία του εφήμερου της ύπαρξής του, επικεντρώνεται στην ενασχόληση με πνευματικά αντικείμενα, τα οποία είναι κοινωνικά αποδεκτά και ανεπηρέαστα από τον θάνατο. Ο βαθμός στον οποίο φέρει και την ικανότητα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, δηλαδή το ταλέντο, είναι σύμφωνα με τον Rank ο τελευταίος παράγοντας για να ερμηνευθεί η ενασχόληση αυτή. (ibid: 99).

Επιπλέον συσχετίζει την ικανοποίηση της προσωπικής αγωνίας του θανάτου μέσω της καλλιτεχνικής δημιουργίας με την επιδίωξη της αθανασίας της συλλογικής ψυχής μιας κοινωνίας (ibid: 39). Το υποκείμενο επιδιώκει όχι μόνο την προσωπική του φήμη, αλλά και της χώρας του, της φυλής του, της κοινωνικής του ομάδας. Έτσι, στο έργο τέχνης ο δημιουργός συνενώνει τη δική του ιδεολογία πάνω στην προσωπική του αθανασία με την αντίστοιχη συλλογική, κάνοντας χρήση υλικού που παίρνει από αυτή. Η ιδανική εξέλιξη θα είναι η κοινωνία στην οποία ανήκει ο δημιουργός στη συνέχεια να οικειοποιείται το έργο του, ως έκφραση και της δικής της, συλλογικής ιδεολογίας. Σύμφωνα με τον Rank, κάθε κοινωνία θεωρεί ως υπεύθυνο της συλλογικής έκφρασης τον ιερέα και τον καλλιτέχνη της. Σ' αυτούς εναποθέτει το δικαίωμα χρήσης της συλλογικής αγωνίας του θανάτου. Ο δρόμος που

προτείνει η θρησκεία είναι ο συλλογικός. Το άτομο, για να αντιμετωπίσει την αγωνία του θανάτου, επιδιώκει την απελευθέρωση από τη μοναξιά του και την ενσωμάτωσή του στο σύνολο που πνευματικά θα ενωθεί με τον θεό και θα κερδίσει την αθανασία. Στην τέχνη, ο δρόμος είναι προσωπικός. Ο άνθρωπος αντιμετωπίζει τη φθαρτή του φύση αντιπαραθέτοντας σ' αυτή το προσωπικό του άφθαρτο δημιούργημα, «μια θρησκεία ιδιωτική, για δική του χρήση» όπως αναφέρει ο Rank (ibid: 90).

Ενώ η θρησκεία επιδιώκει κατά το πέρασμα του χρόνου τη διατήρηση της σταθερότητας στην ιδεολογία των ανθρώπων περί της αθανασίας, στην τέχνη, υιοθετώντας κάθε κοινωνία τις ιδιαιτερότητες της προσωπικής οπτικής και του ύφους των καλλιτεχνών της, εξελίσσει ανάλογα την αντίστοιχη ιδεολογία της (ibid: 79-80). Καλλιτέχνης και κοινό βρίσκονται σε σχέση αλληλεξάρτησης ως προς την αθανασία τους. Η αποδοχή από τον καλλιτέχνη της συλλογικής ιδεολογίας της κοινωνίας στην οποία αυτός ανήκει και η έκφρασή της μέσα από το έργο του, εξασφαλίζει την αθανασία της και μέσω αυτής και την αθανασία όσων την αντιπροσωπεύουν. Αντίστροφα, κατά το τελευταίο στάδιο της δημιουργικής διαδικασίας του έργου τέχνης, την έκθεσή του, είναι η αποδοχή του έργου από το κοινό που εξασφαλίζει στον καλλιτέχνη τη δική του αθανασία, ακόμα κι όταν ο ίδιος πεθάνει (ibid: 315).

γ) Η ικανοποίηση της απόλαυσης

Η καλλιτεχνική δημιουργία είναι μια απολαυστική διαδικασία για το υποκείμενό της. Σύμφωνα με την ψυχανάλυση, η απόλαυση της αίσθησης ελευθερίας και η απόλαυση της αισθητικής ποιότητας που βιώνει ο δημιουργός, δίνουν ικανοποιητική ερμηνεία στο γιατί ο άνθρωπος ασχολείται μ' αυτή. Η κυριότερη μορφή απόλαυσης που αισθάνεται ο καλλιτέχνης δημιουργώντας, είναι η αισθητική. Ήδη από την αρχαία Ελλάδα και καθ' όλη τη διάρκεια του δυτικού πολιτισμού, η αισθητική υπήρξε κλάδος της φιλοσοφίας που ασχολείται με το ωραίο και το αρμονικό, που δεν επιτελεί οποιαδήποτε άλλη χρηστική λειτουργία στη ζωή του ανθρώπου, πέραν της απόλαυσης και της ευδαιμονίας που του προσφέρει. Το 1878 ο Spencer, ξεκινώντας από το ότι η τέχνη παραδοσιακά θεωρείται πως πηγάζει από το παιχνίδι, την άχρηστη δραστηριότητα αχρησιμοποίητων οργάνων, υποστήριξε ότι ο στόχος της, όπως και αυτός του παιχνιδιού, είναι να φέρει τις αισθήσεις στην πλέον αποτελεσματική και χωρίς εμπόδια δράση τους (Arnheim, R. 2003: 76). Η πιο τέλεια μορφή αισθητηριακής διέγερσης επιτυγχάνεται όταν αισθησιακή, αντιληπτική και

συγκινησιακή ικανοποίηση παρέχονται μέσω των αντίστοιχων οργάνων με την ελάχιστη δυνατή αφαίρεση που προκαλεί η υπερβολική προσπάθεια (ibid).

Αισθητική ποιότητα υπάρχει και σε άλλες δραστηριότητες και επιτεύγματα του ανθρώπου πέραν της τέχνης, όπως στους επιστημονικούς νόμους ή σε τεχνολογικές κατασκευές, αλλά εκεί η απόλαυσή της είναι δευτερεύον όφελος. Πρωτίστως εξυπηρετούν τη λογική κατανόηση του κόσμου. Η ιδιαιτερότητα της τέχνης είναι πως σ' αυτήν, αρμονία και τάξη αποτελούν αυτοσκοπό και όχι συγκυρία. Η καλλιτεχνική δραστηριότητα αποτελεί την κατεξοχήν ενασχόληση με τη δημιουργία και χρήση του ωραίου και του αρμονικού (ibid: 70) και ποτέ δεν έπαψε να αποτελεί απαραίτητο τμήμα της υγιούς δραστηριότητας ενός ανθρώπου ή μιας κοινωνικής ομάδας.

Η αισθητική απόλαυση που προσφέρει η τέχνη είναι σύμφωνα με τον Sergio Benvenuto αγνή, αλλά δεν είναι ποτέ αθώα. Είναι το προϊόν που προκύπτει από ένα ερωτικό αντικείμενο, αφού του έχει αφαιρεθεί το απαγορευμένο κομμάτι μέσω της μετουσίωσης (Benvenuto S. 1993/1994: 46). Πρόκειται για την αρχική ανάγκη επαφής με το σεξουαλικό αντικείμενο, που μετατρέπεται μέσω της πολιτισμικής της διαχείρισης σε αναζήτηση της ιδέας του ωραίου (Παπαχριστόπουλος, Ν. 2005: 55). Ο Lacan στο σεμινάριο "La fonction du beau" συνοψίζει τα λεγόμενα του Freud σχετικά με το έργο του καλλιτέχνη, στο ότι «δίνει όμορφη φόρμα στον απαγορευμένο πόθο» (Lacan, J. 1986: 279).

Ο Freud στο "Nouvelles conférences d' introduction à la psychanalyse" χαρακτήρισε την τέχνη «σχεδόν πάντα αβλαβή και ευεργετική» (Assoun, P.L. στο Masson, C. 2004 : 21). Στο "Totem et tabou" αναγνωρίζει τη δύναμή της να παρασύρει τον άνθρωπο και να του προκαλεί συναισθήματα τόσο ισχυρά, μέσα από πρόσωπα και καταστάσεις που ο ίδιος ξέρει ότι δεν είναι πραγματικά. Επειδή αυτό είναι το κομμάτι της εκείνο που δε μπορεί να εξηγηθεί, ο Freud μιλά για τη «μαγική» δύναμη της τέχνης (Freud, S. 1965: 139-140). Κομμάτι αυτής της μαγικής της δύναμης εκτός από την αισθητική ευχαρίστηση που προσφέρεται στον καλλιτέχνη είναι και η ευχαρίστηση της αυτό-έκστασης και μέσω αυτής, της αυτό-ταυτοποίησης του ίδιου και του κόσμου γύρω του (Le Poulichet, S. 1996: 23). Συνεπώς η δεύτερη μορφή ευχαρίστησης που απολαμβάνει ο καλλιτέχνης είναι αυτή της ελευθερίας. Η κατάσταση καλής ψυχολογικής ροής στην οποία μπαίνει όταν δημιουργεί ένα έργο, που βρίσκεται στο όριο της συνειδητότητας στερώντας του την εξωτερική εικόνα του εαυτού του, είναι αυτή που ψυχαναλυτικά αναφέρεται ως κατάσταση αυτό-έκστασης.

Σ' αυτή την κατάσταση εξαφανίζεται το Εμένα και απομένει μόνο το Εγώ. Τα οδυνηρά και δυσάρεστα τραύματα, οι αποχωρισμοί και οι απαγορεύσεις του Υπερεγώ που του προκάλεσαν την ανάγκη για δημιουργία και αποτελούν το ασυνείδητο υλικό που χρησιμοποιεί, μ' αυτό τον τρόπο μεταβάλλονται σε απολαυστική διαδικασία ελεύθερης έκφρασης (Kaufmann, P. 1981: 75).

Ο Freud, στο "Le créateur littéraire et la fantaisie" αναγνωρίζει ότι μέρος της απόλαυσης που αποκομίζει ο καλλιτέχνης από τη δημιουργική διαδικασία οφείλεται σε στοιχεία κοινά με εκείνα που αποκομίζει το παιδί κατά το παιχνίδι του. Κατασκευάζει έναν ολόκληρο δικό του, φανταστικό κόσμο, επιμένει παρά τις δυσκολίες πάνω σ' αυτό το έργο του και αδιαφορεί για τη μεταγενέστερη τύχη του (Freud S. 1991:57·This, C. 1994 : 64). Ο Otto Rank, επικαλούμενος τα λόγια του Freud (Totem et tabou) αποδίδει τα όνειρα, το παιχνίδι, την τέχνη και τη θρησκεία στην ψυχολογία της βούλησης και συγκεκριμένα στο ένστικτο του ανθρώπου για παιχνίδι και για αισθητική απόλαυση. Προχωρώντας ένα βήμα πιο πέρα από τα λόγια του Freud, θεωρεί την ικανοποίηση αυτών των ενστίκτων μέσω της καλλιτεχνικής αυταπάτης, θεραπευτική και ζωτική (Rank, O. 1998: 99).

Στο έργο του "L' art et l' artiste" ο Otto Rank αφιερώνει δύο ολόκληρα κεφάλαια στην παιγνιώδη και αισθητικά απολαυστική διάσταση της τέχνης. Σχετικές αναφορές όμως γίνονται και στο υπόλοιπο έργο του. Στο κεφάλαιο IV συγκεκριμένα αναφέρεται στη δημιουργία ενός φανταστικού κόσμου από τον καλλιτέχνη, ο οποίος μιμείται ως ένα βαθμό τη φύση, αλλά υπακούει στους δικούς του νόμους (ibid: 102). Η απόλαυση που εισπράττει ο καλλιτέχνης από την είσοδό του σ' αυτόν τον κόσμο, ακόμα και μετά την έξοδό του από αυτόν, ο Rank θεωρεί ότι του επιτρέπει να αντιμετωπίσει με μεγαλύτερη επιτυχία την πραγματική ζωή, χάρις στην αισθητική απόλαυση που του προσέφερε αυτή η εμπειρία, επισημαίνοντας πως δεν πρόκειται για σεξουαλική ηδονή (ibid: 103-104). Κάνοντας αυτό τον διαχωρισμό, διευκρινίζει πως η αισθητική απόλαυση σε καμία περίπτωση δεν υποκαθιστά τη σεξουαλική, απλώς, δεχόμενος πάντα την ερμηνεία της μετουσίωσης, υποστηρίζει πως εξυπηρετεί την ισορροπία στη βίωση της πραγματικής ζωής και των απολαύσεών της, επιβεβαιώνοντας τη θεωρία περί της υπερεκχειλίζουσας ζωτικής ενέργειας, ως αιτίας για την ενασχόληση του ανθρώπου τόσο με το παιχνίδι, όσο και με την τέχνη. Μέσω αυτών των δύο δραστηριοτήτων το υποκείμενο διαμορφώνει τη θετική, ζωτική του οικονομία (ibid: 105-106).

Στο κεφάλαιο X κάνει αναφορά στα στοιχεία του αγώνα και της τελετουργίας που φέρουν και οι δύο διαδικασίες. Η καλλιτεχνική δημιουργία και το παιχνίδι αντιμετωπίζονται με απόλυτη σοβαρότητα από το υποκείμενο, όπως συμβαίνει σε κάθε ιερή τελετή και σε κάθε αγώνα (ibid: 237-238). Πρόκειται για τα ίδια στοιχεία που επισημαίνει και ο ιστορικός Johan Huizinga έξι χρόνια αργότερα, το 1938 στο βιβλίο του “Homo ludens”. Διακρίνει στο παιχνίδι δύο όψεις. Την όψη του αγώνα, όπου πρέπει να κερδηθεί κάτι και την όψη της τελετουργίας, της παράστασης όπου απεικονίζεται κάτι (Huizinga, J. 1989: 29, 30). Ο καλλιτέχνης απολαμβάνει το να αφήνεται να παρασυρθεί από την εξέλιξη της δημιουργικής διαδικασίας, χωρίς εκ των προτέρων να υπάρχει εγγύηση για το αποτέλεσμα. Ένα συναίσθημα ίδιο μ’ αυτό που προσφέρει και ένας αμφίρροπος αγώνας. Αυτό γίνεται σαφές και μέσα από τα λόγια του Picasso «δεν ψάχνω τίποτα, απλά βρίσκω» που αναφέρει ο Lacan στο σεμινάριο “De la création ex nihilo”, στις 27 Ιανουαρίου του 1967 (Lacan, 1986: 143). Ο Bernard Chouvier αποκαλεί τον καλλιτέχνη «αυτόν που παίζει με τα εσωτερικά αντικείμενα» (Masson, C. 2004 : 81). Είναι αυτή η παιγνιώδης πλαστικότητα της αδιάκοπης παλινδρόμησης (Chouvier, B. στο Masson, C. 2004: 85) μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού, στιγμιαίου και διαρκούς, πραγματικότητας και φαντασίας, ιερού και βέβηλου που χαρακτηρίζει αυτή τη διαδικασία.

Φυσικά πρέπει να σημειωθεί πως η δημιουργική διαδικασία είναι επίπονη για τον καλλιτέχνη. Το να επιτύχει υψηλή δεξιοτεχνία απαιτεί επιμονή στο επίπεδο της μανίας, με κυρίαρχη τη σωματοποίηση του συμπτώματος. Γι’ αυτό και ο Olivier Marc στο άρθρο του “Du bonheur dans l’ art” καταλήγει πως οι καλλιτέχνες «δεν φέρουν οι ίδιοι την ευτυχία! Μας τη μετα-φέρουν!» (Marc, O. 1991 : 97). Σίγουρα όμως η γνώση αυτής της μεταβίβασης ευδαιμονίας αποτελεί για εκείνους ναρκισσιστική απόλαυση.

δ) Ναρκισσισμός

Η λέξη ναρκισσισμός προέρχεται από τον αρχαίο μύθο του Νάρκισσου, ο οποίος ερωτεύτηκε το είδωλό του και ως ψυχαναλυτικός όρος εμφανίστηκε για πρώτη φορά στα γραπτά του Freud. Στον ενήλικο, ο παιδικός ναρκισσισμός αντικαθίσταται από το «ιδανικό εγώ», το οποίο ο ίδιος ο Freud αργότερα μετονόμασε σε Υπερεγώ (superego). Το Υπερεγώ, στην ενήλικη μετεξέλιξη του ναρκισσισμού, είναι αυτό που «παρατηρεί αυστηρά την συνείδηση» και συμπεριλαμβάνεται,

σύμφωνα πάντα με τον Freud, διαπλεγμένο στην κανονική συνείδηση της εγρήγορσης, στη λογοκρισία του ονείρου, και σε παθολογικές περιπτώσεις, στις ψευδαισθήσεις παρακολούθησης (Laplanche, J. Pontalis, J.B. 2002: 255-265).

Η ικανοποίηση του ναρκισσιστικού εαυτού μέσω της καλλιτεχνικής δημιουργίας δεν είναι άσχετη με τη μετουσίωση, ούτε με την ανάγκη για απόλαυση. Στο πλαίσιο διατήρησης μιας εσωτερικής οικονομίας, το ναρκισσιστικό Εγώ επιδιώκει την απόλαυσή του (Assoun, P.L. στο Masson, C. 2004: 29-30). Πρόκειται για την απόλαυση της εικόνας του εαυτού του, αφού το έργο τέχνης δεν είναι παρά ένας τρόπος απεικόνισης της εσωτερικής πλευράς του δημιουργού του (Masson, C. 2004, 151). Επίσης δεν είναι άσχετη με την ανάγκη του υποκειμένου για αθανασία. Πρόκειται για επέκταση της ύπαρξής του στο χρόνο δια της αθανασίας του ονόματός του, ενός από τα συστατικά του ναρκισσιστικού ιδανικού (Anzieu, D. 1996: 35).

Ο Didier Anzieu παρουσιάζει μια άλλη ερμηνεία της καλλιτεχνικής δημιουργίας που στηρίζεται στην ικανοποίηση του ναρκισσισμού. Σύμφωνα μ' αυτήν ο καλλιτέχνης δημιουργεί με το έργο τέχνης το σύμβολο του αντικειμένου που απειλεί το ναρκισσιστικό statut του. Του αντικειμένου που του έχει απαγορευτεί ή που έχει χαθεί. Μ' αυτό τον τρόπο αποκτά εξουσία πάνω σ' αυτό το αντικείμενο (ibid: 29). Πέρα όμως από αυτή τη μεμονωμένη ερμηνεία, υποστηρίζει γενικά ότι η καλλιτεχνική δημιουργία ικανοποιεί πρώτα απ' όλα τον πόθο της ναρκισσιστικής παντοδυναμίας του ανθρώπου, γιατί προσφέρει στο υποκείμενο τη δυνατότητα να κατασκευάσει έναν ολόκληρο δικό του κόσμο, σύμφωνα με το γούστο του. Έναν κόσμο που υπακούει στους δικούς του κανόνες (Anzieu, D. 1981: 83) Σύμφωνα με τον Rank μάλιστα, είναι ένας κόσμος όπου ο δημιουργός είναι πάντα και ο ήρωας. (Rank, O. 1998: 86). Πρόκειται για μία παντοδυναμία που μετατοπίζει την εσωτερική πραγματικότητα του δημιουργού της, σε υλική πραγματικότητα (Anzieu, D. 1996: 37).

Ο Lacan, προσδιορίζοντας την έννοια της πνευματικής δημιουργίας ως δημιουργία *ex nihilo*, τονίζει την απόδοση νοήματος που προσθέτει ο άνθρωπος στα κατασκευάσματα του πνεύματος. Δίνοντας λειτουργία σημαίνοντος σε μια κατασκευή, ο άνθρωπος απελευθερώνεται από το ήδη υπάρχον νόημά της ("Le création ex nihilo", 20 janvier 1960, στο Lacan, J. 1986: 145). Αυτή η ιδιότητα τον εξυψώνει σε δημιουργό και του προσφέρει τη δυνατότητα να μειώσει την απόσταση που τον χωρίζει από τον Θεό. Ο λόγος αποτελεί το κατεξοχήν παράδειγμα τέτοιας

δημιουργίας ex nihilo (“La pulsion de mort” 4 mai 1960, στο Lacan, J. 1986 : 252-253).

Η ανάγκη του καλλιτέχνη να καινοτομήσει αποτελεί έκφραση της ανάγκης του ανθρώπου για απεξάρτηση από τον θεό. Μέσω της καινοτομίας επιδιώκει να δείξει τη διαφορετικότητά του απ’ ό,τι έχει προηγηθεί και την απελευθέρωσή του από αυτό. Αυτό που διαφοροποιεί τον άνθρωπο από τους άλλους ζωντανούς οργανισμούς είναι ότι είναι ο μόνος που μπορεί από δημιούργημα να μετατραπεί σε δημιουργό. Τα στοιχεία της καινοτομίας και της αθανασίας στο έργο του ικανοποιούν την ανάγκη του για απελευθέρωση από το πεπρωμένο του και ανύψωση του Εγώ του (Rank, O. 1998: 123-124, 131). Ο βαθμός διαφοροποίησης που επιδιώκει ο καλλιτέχνης μέσω του δημιουργήματός του μπορεί να ποικίλει. Σύμφωνα με τον Rank, στη νατουραλιστική τέχνη ο δημιουργός συναινεί με τη φύση και το περιβάλλον του, επιχειρώντας τη μίμησή της. Προσπαθεί να εξυψώσει το Εγώ του φτιάχνοντας κάτι όμοιο μ’ αυτό που βλέπει γύρω του. Στην αφαίρεση, υιοθετώντας ακόμα περισσότερο το συναίσθημα της ανωτερότητας και της ανεξαρτησίας, επιχειρεί να κάνει χρήση των συστατικών στοιχείων και των νόμων που διέπουν τη δημιουργία της φύσης, με σκοπό να δημιουργήσει με τα ίδια μέσα, κάτι διαφορετικό (Rank, O. 1998: 94, Blévis, M. 1990: 34). Ο Didier Anzieu συγκεκριμένα αναφερόμενος στη ζωγραφική, θεωρεί ότι το αφηρημένο έργο τέχνης μπορεί να πλησιάσει περισσότερο τη ναρκισσιστική απόλαυση, γιατί δημιουργείται κάνοντας χρήση των πιο βαθιών, εσωτερικών μηχανισμών του καλλιτέχνη. Εκφράζει το Εγώ του πριν τις πρώτες του αναπαραστάσεις, τότε που είναι εντελώς ανοιχτό σε κάθε διέγερση (Anzieu, D. 1981: 68).

Κατά συνέπεια η αντίθεση μεταξύ παράδοσης και καινοτομίας μπορεί να αποδοθεί στην τάση για ικανοποίηση του ναρκισσιστικού Εγώ. Η παράδοση αποτελεί μεν δημιούργημα του ανθρώπου και όχι της φύσης και ακολουθώντας την, ο καλλιτέχνης εξυψώνει τον εαυτό του απέναντι σ’ αυτήν (Rank, O. 1998: 279), δεν αποτελεί όμως δικό του προσωπικό δημιούργημα, με αποτέλεσμα να μην τον διαχωρίζει από τους άλλους ανθρώπους. Η αναζήτηση της καινοτομίας οφείλεται στην ανάγκη του να εξυψώσει τον εαυτό του πάνω από όλους τους προϋπάρχοντες και σύγχρονους του δημιουργούς. Ακόμα και τα προηγούμενα έργα του ίδιου, συνιστούν μέρος του συστήματος που διαρκώς προσπαθεί να ξεπεράσει.

Κατά τη διαδικασία της δημιουργίας, το ναρκισσιστικό Εγώ του καλλιτέχνη, αντιμετωπίζει μια σειρά από αντιστάσεις: το ιδανικό φανταστικό του δημιούργημα

αντιμετωπίζει τα εμπόδια του δυνατού, η αυταπάτη της παντοδυναμίας του προσκρούει στους υλικούς περιορισμούς και τέλος η εσωτερική του εξιδανίκευση συναντά τις αντιδράσεις του κοινού και συγκεκριμένα των προσώπων που είναι σημαντικοί για τον ίδιο, των κοινωνικών ταμπού, των διαφορετικών απόψεων. Χειρότερα ακόμα από τις αρνητικές κριτικές, υπάρχει πάντα η πιθανότητα να αντιμετωπίσει την αδιαφορία, οπότε η αυταπάτη της παντοδυναμίας του διαλύεται. Για να συνεχίσει να δημιουργεί, πρέπει να ανατρέξει στα αποθέματα ναρκισσισμού του. Το μέγεθος της ευχαρίστησης όμως που η διαδικασία αυτή προσφέρει, κάνει τον καλλιτέχνη να αντιπαρέρχεται κάθε φορά τους εξωτερικούς περιορισμούς και να απελευθερώνει εκ νέου τις δημιουργικές του δυνατότητες, υπακούοντας σ' αυτή την εσωτερική του ανάγκη να αποτυπώσει σ' ένα έργο την υπογραφή του (Anzieu, D. 1996: 39-40).

Οι τέσσερις αυτές ψυχαναλυτικές ερμηνείες προέλευσης της ασυνείδητης ανάγκης του ανθρώπου για καλλιτεχνική δημιουργία αλληλοσυνδεδεμένες ερμηνεύουν ικανοποιητικά την ίδια τη διαδικασία και το ρόλο της παράδοσης και της καινοτομίας σ' αυτή. Αφήνουν όμως ανοιχτά τα ερωτήματα που αφορούν την ίδια της πορεία της διαδικασίας. Ο Didier Anzieu επιχείρησε να απαντήσει σε κάποια από αυτά, χωρίζοντας τη διαδικασία αυτή σε πέντε στάδια.

3.2. Τα στάδια της καλλιτεχνικής δημιουργίας

Ο Didier Anzieu επισημαίνει ως χαρακτηριστικό στοιχείο της διαδικασίας της καλλιτεχνικής δημιουργίας την ικανότητά της να μεταβάλλει το σύστημα των διαφόρων φάσεων (Anzieu, D. 1981: 82). Φτάνοντας στο τελευταίο στάδιο, ο καλλιτέχνης είναι πιθανό να ανατρέχει σε κάποιο από τα προηγούμενα, όπου επαναφορτίζει τη δημιουργικότητά του και συνεχίζει. Όλη αυτή η διαδικασία αποτελεί μία μετατροπή. Τη μετατροπή ενός λανθάνοντος περιεχομένου σε φανερό, τη συμβολική αναπαράστασή του, την απώλεια και την αναγέννησή του (ibid: 20). Ο Anzieu θεωρεί ότι τα ίδια 5 στάδια ακολουθεί κάθε πνευματική δημιουργική διαδικασία, όπως η επιστημονική, αυτή που ακολουθούν οι ιδρυτές των θρησκειών, των φιλοσοφικών σχολών ή των διαφόρων πολιτικών συστημάτων και όχι αποκλειστικά η καλλιτεχνική (ibid: 93-94).

Το πρώτο στάδιο είναι αυτό κατά το οποίο το υποκείμενο περνάει το σοκ της κατάπληξης. Η στιγμή της έμπνευσης. Η ρωγμή με τον κοινό κώδικα της

πραγματικότητας κατά τον P.L. Assoun (Masson, C. 2004: 32). Το γεγονός που θα προκαλέσει αυτό το σοκ της έμπνευσης μπορεί να είναι σημαντικό ή να κρίνεται ως σημαντικό από τον ίδιο τον καλλιτέχνη για κάποιο λόγο. Τότε ανακαλύπτει το θέμα, τη γενική ιδέα. Σ' αυτό το στάδιο το Εγώ του βρίσκεται εντελώς μόνο του. Δεν υπάρχουν προς το παρόν κώδικες για να κοινωνηθεί αυτή η έμπνευση. Η ναρκισσιστική υπερεξουσία είναι έντονη. Τότε νιώθει ότι μπορεί να δημιουργήσει έναν ολόκληρο κόσμο μέσα από μια ιδέα. Βρίσκεται σε κατάσταση αυταπάτης και το συνειδητό του λειτουργεί έντονα στην προσπάθειά του να εξηγήσει αυτό που συμβαίνει στο ασυνείδητο. Το Εγώ του μπαίνει ταυτόχρονα εντός της διαδικασίας και στη θέση του παρατηρητή της. Η προσκόλληση του Εγώ σ' αυτή τη νέα ιδέα, συνεπάγεται αποκόλλησή του από τον συνήθη έλεγχο των συμβολισμών πως ως τώρα χρησιμοποιούσε. Αυτό το στάδιο αντιστοιχεί στην έννοια της δημιουργικότητας και όχι της δημιουργίας, κατά τη διάκριση του ίδιου (Anzieu, D. 1981: 17-18). Το αν στη συνέχεια το υλικό της πρώτης έμπνευσης θα αποδοθεί ή όχι με έργο τέχνης ή με οποιαδήποτε άλλη μορφή, επαφίεται στο υποκείμενο (ibid: 107). Πηγή άντλησης υλικού για το ασυνείδητο και συγκεκριμένα για την έμπνευση αποτελεί η παράδοση, τα βιώματα του υποκειμένου. Κάποια από τα βιώματα αυτά μπορεί να σχετίζονται με την τέχνη και άλλα να μην σχετίζονται. Τα καλλιτεχνικά του βιώματα ή οι καλλιτεχνικές του εμπειρίες είναι η παράδοση της τέχνης. Ο καλλιτέχνης έχει αποθηκεύσει στο ασυνείδητό του πληροφορίες σχετικά με την τέχνη με την οποία έχει έρθει ο ίδιος σε επαφή ως θεατής και αναπαριστά εκείνες που τον έχουν αγγίξει συναισθηματικά.

Το δεύτερο στάδιο της διαδικασίας είναι η συνειδητοποίηση αυτής της ασυνείδητης φυσικής αναπαράστασης. Σ' αυτό το στάδιο τοποθετούνται οι διαφορετικοί τρόποι με τους οποίους κάθε καλλιτέχνης αντιμετωπίζει γενικότερα τη ζωή του, ψάχνοντας την έμπνευση. Συνειδητοποιώντας αυτό που του έχει συμβεί, δηλαδή την έλευσή της, ο δημιουργός αναζητά τρόπους να τη διατηρήσει ή να μπορεί να την επαναφέρει. Άλλος μέσα από την έντονη ζωή και τον πολλαπλασιασμό των εμπειριών και άλλος μέσα από την απομόνωση και τη συγκέντρωση.

Κατά το τρίτο στάδιο η έμπνευση του δημιουργού αποκτά εσωτερική λογική για τον ίδιο και μέσω αυτής της λογικής επιλέγεται ο τρόπος με τον οποίο η αρχική του έμπνευση θα αποκτήσει απτή μορφή. Αναζητά το κατάλληλο ύφος και υλικό για να την εκφράσει. (ibid: 116-117). Πρόκειται για την ανάγκη του δημιουργού να «δώσει σώμα» μέσω του έργου του σ' αυτό που ο ίδιος ανακαλύπτει εντός του.

Κυρίως, πρόκειται για ένα στάδιο που λειτουργεί βάσει του συνειδητού και λιγότερο βάσει του ασυνειδήτου. Το μεγαλύτερο μέρος της συμμετοχής του ασυνειδήτου στηρίζεται στη λειτουργία του Υπερεγώ, πάνω στα κριτήρια επιλογής του μέσου που θα χρησιμοποιηθεί. Ο ρόλος του σ' αυτό το στάδιο είναι καθοδηγητικός, ως προς την υπόδειξη του κώδικα συμβολισμού και συνεκτικός μεταξύ του φυσικού-εσωτερικού και του ηθικού και λογικού-εξωτερικού. Το Υπερεγώ μπορεί να γίνει τυραννικό, επιβάλλοντας την οργάνωση, το σύστημα, το πρόγραμμα ή τους κώδικες κατασκευής που θα ακολουθηθούν. Γι' αυτό το λόγο, αυτό είναι και το στάδιο όπου το Εγώ δοκιμάζει το αίσθημα της ενοχής. Και αυτό το στάδιο είναι απόλυτα διανοητικό. Είναι μια πνευματική άσκηση αφομοίωσης και χρήσης εκείνου που λαμβάνεται και απόρριψης εκείνου που δεν χρειάζεται (ibid: 122). Κάποιοι ψάχνουν να βρουν τον εκφραστικό δρόμο τους δοκιμάζοντας δρόμους που ακολούθησαν άλλοι καλλιτέχνες και κάποιοι επιδιώκουν την αποκοπή τους από την παράδοση, με στόχο να αποφύγουν οποιαδήποτε εξωτερική επίδραση.

Στο κομμάτι της διαδικασίας που πραγματοποιείται σ' αυτό το στάδιο το Εγώ λειτουργεί συνεργατικά με τις εξωτερικές συνθήκες, αλλά και με το Υπερεγώ, παρά τις συγκρούσεις μεταξύ τους. Το στυλ που θα επιλεγεί, αποτελεί το σημείο συνάντησης μεταξύ του Εγώ και του Υπερεγώ. Εδώ δεν επιδιώκεται απλώς η άντληση έμπνευσης από το εξωτερικό περιβάλλον, αλλά και πρακτικά πλέον η δημιουργία υπόκειται στους κανόνες και τους περιορισμούς του. Απαραίτητη προϋπόθεση είναι η ικανότητα του καλλιτέχνη να εκτιμά σωστά τη φύση των εξωτερικών συνθηκών, τις δυνατότητες που προσφέρουν και τους περιορισμούς που θέτουν. Ο αληθινός δημιουργός, σε αντίθεση με τον δημιουργικό άνθρωπο, αξιολογεί τις κοινωνικές και αισθητικές συνθήκες, την παράδοση, τις δυνατότητες του μέσου του, του λόγου, του ήχου, της ύλης και προσαρμόζεται ανάλογα, καθώς για κάθε κουλτούρα, κάποιες ιδέες είναι απαράδεκτες (Segal, H. 1987: 328-329, 363). Είναι ταυτόχρονα όμως και το στάδιο όπου εμφανίζεται η σύγκρουση μεταξύ του ιδανικού Εγώ ή του ναρκισσιστικού Υπερεγώ και των εξωτερικών δεδομένων. Το Υπερεγώ διεκδικεί την εξύψωσή του. Διεκδικεί την ισχύ της δικής του επιλογής. Πρόκειται για τη σύγκρουση μεταξύ παράδοσης και καινοτομίας. Το Εγώ του καλλιτέχνη πασχίζει να θεμελιώσει την ύπαρξή του, μέσα από ένα έργο αυθεντικό και πρωτότυπο. Η ισορροπία μεταξύ αυτού και εκείνου που ως τη στιγμή αυτή αποτελεί το οικείο δίνει την ιδιόλεκτο του κάθε δημιουργού (Anzieu, D. 1981: 124).

Το τέταρτο στάδιο της δημιουργικής διαδικασίας περιλαμβάνει τη καθαυτό σύνθεση του έργου τέχνης στις λεπτομέρειές του και την υλική του αποτύπωση. Όλα τα προσχέδια, τα πρόχειρα, οι σπουδές, οι διαφορετικές versions ανήκουν εδώ. Πραγματοποιείται η καταγραφή, η τοποθέτηση, η διάταξη, η σύνταξη, η διευθέτηση των μερών σε οργανικό σύνολο ενός έργου. Το Υπερεγώ εδώ υποχωρεί σε υποστηρικτικό χαρακτήρα. Το ασυνείδητο, ό,τι είχε να δώσει ως επί το πλείστον, το έχει δώσει. Το στυλ που υιοθετείται είναι ο τελευταίος αμυντικός μηχανισμός του ασυνειδήτου. Οι τύψεις, οι λογικές και ηθικές ανησυχίες, οι αισθητικές προτιμήσεις εξακολουθούν να υπάρχουν, αλλά σε δευτερεύον επίπεδο. Αυτό το στάδιο είναι έργο του συνειδητού. Σ' αυτό παίζουν ρόλο η ευφυΐα του δημιουργού, η θέληση, η επιμονή και η αποφασιστικότητά του. Είναι το στάδιο όπου ο εσωτερικός κώδικας κρύβεται πίσω από την ολοκληρωμένη εικόνα του έργου.

Το τελευταίο στάδιο είναι αυτό της προβολής του έργου προς τα έξω. Ο αποχωρισμός του από τον δημιουργό του, η έκθεσή του στους άλλους και η αντιμετώπιση των κρίσεών τους ή της αδιαφορίας τους. Ακόμα κι αν για κάποια έργα αυτό το στάδιο δεν πραγματοποιηθεί ποτέ, πάντα απασχολεί νοερά τον καλλιτέχνη. Η ελπίδα του να κατευνάσει την αγωνία του μπροστά στον θάνατό του επιζεί για όσο το έργο του ενδιαφέρει τους άλλους. Διαφορετικά, σ' αυτό το στόχο έχει αποτύχει (Segal, H. 1987: 339-340). Κυρίως όμως, ο στόχος που κρίνεται επίσης σ' αυτό το στάδιο, είναι το να επικοινωνήσει το πνευματικό του σύμπαν στους άλλους μέσα από το έργο του, να τους κάνει να συμπάσχουν (ibid: 331).

Το στάδιο αυτό συνεπώς αφορά τη σχέση του δημιουργού με το έργο του και τη σχέση του δημιουργού με το κοινό. Σ' αυτό το στάδιο, ο δημιουργός στέκεται απέναντι από το έργο του και το αντιμετωπίζει σαν κάτι ολοκληρωμένο, που δεν του ανήκει πια και πάνω στο οποίο δε μπορεί να επέμβει. Η εξουσία του πάνω σ' αυτό έχει λήξει. Τα αισθήματά του μπορεί να είναι αγωνία του κενού ή ικανοποίηση της πληρότητας. Κάποιοι καθυστερούν ή αποφεύγουν αυτό το στάδιο, θεωρώντας τα έργα τους πάντα ημιτελή, προσθέτοντας ή διορθώνοντας κάτι, έστω μόνο κάποιες λεπτομέρειες, για να αποφύγουν το αίσθημα του αποχωρισμού (Bernard Chouvier, στο Masson, C. 2004: 67). Άλλοι θεωρούν όλα τους τα έργα ως μέρη ενός ενιαίου, αποποιούμενοι την ιδέα της ολοκλήρωσης, άρα και της εγκατάλειψης.

Η έκθεση του έργου στα μάτια των άλλων, αποτελεί για τον καλλιτέχνη προβολή της ταυτότητάς του. Τον φέρνει πάντα στη θέση του αμυνόμενου. Αν η κριτική των άλλων είναι αρνητική, η αγωνία του και το μίσος του προς τους άλλους

λειτουργεί προστατευτικά για το έργο του και για το κομμάτι εκείνο του εαυτού του που το έργο εκφράζει. Αν οι κριτική τους είναι θετική, ο ίδιος χάνει την αποκλειστικότητα της απόλαυσής του. Την αποκλειστικότητα της χρήσης εκείνου του μέρους του εαυτού του που εκτέθηκε. Έξω από τα όρια επιρροής του δημιουργού του, ένα έργο τέχνης συνεχίζει τη δημιουργική του διαδικασία για όσο εκτίθεται στα μάτια του κοινού, αφού για αιώνες μετά, μπορεί να ερμηνεύεται και να κρίνεται διαφορετικά, βάσει των εκάστοτε αισθητικών, κοινωνικών και πολιτισμικών κριτηρίων. Και είναι αυτή ακριβώς η δύναμη της καλλιτεχνικής δημιουργίας: το ότι μπορεί να ανακαλύπτει και να αποκαλύπτει τις ανταποκρίσεις και τις διαφορές ανάμεσα στον κάθε άνθρωπο και όλους τους άλλους, ανάμεσα στο εντελώς προσωπικό εσωτερικό και στο «πραγματικό» εξωτερικό (Anzieu, D. 1981: 141).

Ο Anzieu επισημαίνει πως εκτός από όλα τα άλλα, μέρος της ιδιότητας του να είναι κανείς δημιουργός περιλαμβάνει και την ικανότητα να μπορεί να προσαρμόζει τη μέθοδό του στις εκάστοτε συνθήκες και στο εκάστοτε αντικείμενο. Κατά τη διάρκεια της διαδικασίας της, να έχει ανοιχτές κεραίες και ευελιξία να αλλάζει ή να διατηρεί ίδιο ό,τι χρειάζεται, επιστρέφοντας σε προηγούμενο στάδιο ή υπερπηδώντας κάποιο επόμενο (ibid: 94-95). Χρειάζεται διαρκής ισορροπία ανάμεσα σ' αυτό που έρχεται από την παράδοση και σ' αυτό που προστίθεται από τον ίδιο ως καινοτομία.

3.3. Ψυχαναλυτική ερμηνεία της σχέσης παράδοσης-καινοτομίας

Η παράδοση είναι για τον καλλιτέχνη κάθε στοιχείο που του δίνεται από το εξωτερικό περιβάλλον. Η ιδεολογία, η φόρμα που θα χρησιμοποιήσει για να την εκφράσει, καθώς και ό,τι δημιουργεί η φαντασία του και να μπορέσει να το κοινωνήσει στους άλλους. Η καινοτομία είναι κάθε δικό του εσωτερικό στοιχείο. Αυτό που αντιδρά στη δοσμένη φόρμα και απαιτεί να κυριαρχήσει πάνω της. Η σύγκρουση μεταξύ παράδοσης και καινοτομίας ανάγεται ψυχαναλυτικά σε σύγκρουση μεταξύ του συλλογικού και του ατομικού (Rank, O. 1998: 317), μεταξύ του Άλλου και του Εγώ. Πρόκειται για το κατά πόσο το υποκείμενο θα παραμείνει υποταγμένο στην κυρίαρχη ιδεολογία ή θα υψώσει απέναντί της το ανάστημά του. Ενώ ο Freud περιορίζεται στην ανάλυση της κοινωνικής επίδρασης που δέχεται το υποκείμενο, έτσι ώστε να οδηγηθεί στην καλλιτεχνική δημιουργία μέσω της μετουσίωσης των ερωτικών ενορμήσεών του, ρίχνοντας το βάρος στα κοινά δεδομένα

που λαμβάνει κάθε δημιουργός από το περιβάλλον του και συγκεκριμένα από το καλλιτεχνικό του περιβάλλον, δηλαδή στην επίδραση της παράδοσης πάνω στο έργο του καλλιτέχνη, ο Rank προχωρά βαθύτερα στην ανάλυση του υποκειμενικού τρόπου με τον οποίο κάθε καλλιτέχνης εισπράττει αυτά τα κοινά δεδομένα και τα μετατρέπει σε καινοτομία, χάρις στο Εγώ του και την ανάγκη υπερίσχυσής του έναντι του Άλλου, δίνοντας άλλη διάσταση στην καλλιτεχνική δημιουργία και τη σχέση της με την παράδοση και την καινοτομία.

Η δημιουργία είναι μια εμπειρία πολύ έντονη για τον καλλιτέχνη. Συμπεριλαμβάνει τη χρήση του συνειδητού στο νοητικό και πρακτικό έργο, καθώς επίσης και τη χρήση του ασυνειδήτου στην έμπνευση (Winner, 1994: 36-39). Ενώ το υποκείμενο διατηρεί τη δημιουργικότητα υπό τον έλεγχο του, δεν πάυει ποτέ να εκπλήσσεται από αυτή. Ο Freud επιβεβαιώνει ότι η έμπνευση και η δημιουργική διαδικασία προέρχονται από το παρελθόν και αποτελούν και οι δύο εκφράσεις της εσωτερικής κατάστασης του δημιουργού, ενώ ο Arnheim συνδέει τη δημιουργική διαδικασία με το όραμα και το μέλλον. Γι' αυτόν είναι αντανάκλαση της κατάστασης που τελικά ζει ο καλλιτέχνης (ibid: 45). Αυτές οι δύο πλευρές φυσικά δε μπορούν να υπάρξουν διαχωρισμένες. Οι καλλιτέχνες και τα έργα τους ανήκουν στη δική τους ιστορική στιγμή. Έχουν πάντα ένα παρελθόν που θα πρέπει να χρησιμοποιήσουν ή να απορρίψουν και που μέσα από αυτό διαμορφώνουν το όραμά τους για το μέλλον.

Ο Otto Rank συνδέει το είδος της σχέσης μεταξύ καλλιτέχνη και παράδοσης με την κοινωνία στην οποία αυτός ανήκει, διαχωρίζοντας τις πρωτόγονες από τις σύγχρονες κοινωνίες. Στις πρωτόγονες ο καλλιτέχνης, που δεν έχει τόσο έντονα διαφοροποιημένη προσωπικότητα από το σύνολο, αναπόφευκτα κατά την διαδικασία της καλλιτεχνικής του δημιουργίας υποτάσσει σχεδόν ολοκληρωτικά την προσωπική του έκφραση στη συλλογική (Rank, O. 1998). Κατά συνέπεια ένα ερώτημα σχετικά με τις αλληλοσυγκρουόμενες έννοιες της παράδοσης και της καινοτομίας έχει νόημα σε πολιτισμούς όπως ο δυτικός, όπου το άτομο επιδιώκει τον διαχωρισμό του από το σύνολο και τον προσδιορισμό της δικής του ταυτότητας, έναντι των υπολοίπων και όπου η τέχνη αποτελεί τρόπο έκφρασης της δικής του προσωπικής ιδεολογίας.

Αναφερόμενος στον σύγχρονο καλλιτέχνη, ο Otto Rank αναγνωρίζει τη σχέση μεταξύ παράδοσης και καινοτομίας ως μία από τις συγκρούσεις που ο καλλιτέχνης απαντά και που αναγνωρίζει ότι πρέπει να αντιπαλέψει, για να δημιουργήσει (Handler Spitz, 1989: 103). Ο τρόπος που ο Rank αντιμετωπίζει τις διάφορες συγκρούσεις στη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας, είναι

συνδέοντας τη δημιουργία με την πατρότητα. Οι καλλιτέχνες αισθάνονται την ανάγκη να μνηθούν στη χρήση των μέσων δημιουργίας που ήδη υπάρχουν (τις τεχνικές, τις φόρμες, τις ιδεολογίες, τα στυλ) επωφελούμενοι από αυτά. Η φόρμα είναι που δίνεται κάθε φορά από την παράδοση. Το περιεχόμενο του έργου τέχνης είναι υπόθεση αποκλειστικά του δημιουργού. Ομοίως αισθάνονται την ανάγκη να δραπετεύσουν από την κυριαρχία των μεγάλων δασκάλων και των αριστουργημάτων. Επιδιώκοντας ο καλλιτέχνης την απελευθέρωσή του από την συλλογική ιδεολογία, επιδιώκει να απελευθερωθεί όχι μόνο από τα αισθητικά ιδεώδη, αλλά και από τα ηθικά, τα κοινωνικά και από τα πρόσωπα που τα αντιπροσωπεύουν, διαχωρίζοντας τον εαυτό του, με μια διαδικασία όμοια της αναγέννησης, που στην ψυχανάλυση θεωρείται προσδιορισμός της ταυτότητας. Η διαδικασία αυτή πραγματοποιείται διαρκώς στη ζωή του υποκειμένου, με τις συνεχείς ρήξεις και τους τεμαχισμούς του από τα διάφορα σύνολα όπου ανήκει (Rank, O. 1998: 288-290). Έτσι δραπετεύει επίσης και από τα προηγούμενα δικά του έργα. Το ήδη υπάρχον έργο τέχνης αντιστοιχεί στο βλέμμα του καλλιτέχνη με τον θάνατο, γιατί αφού το έχει υπογράψει, αυτό είναι στο εξής αμετάκλητο, ενώ το να δημιουργεί κάτι νέο είναι μία διαρκής αλλαγή για τον ίδιο, που του επιβεβαιώνει τη ζωή και τη δημιουργικότητα. Όπως ο ίδιος αναφέρει, «η δημιουργία είναι αυτή η ίδια μια μορφή εμπειρίας και μάλιστα μιας εμπειρίας που ανήκει αποκλειστικά στον καλλιτέχνη» (ibid: 87).

Ο καλλιτέχνης βιώνει τη σύγκρουση μεταξύ παράδοσης και καινοτομίας, ως σύγκρουση μεταξύ της επιθυμίας του να διακριθεί από το σύνολο και της ενοχής του για την εγκατάλειψη του κοινού κώδικα. Το θετικό συναίσθημα της επίτευξης της καινοτομίας συνοδεύεται σύμφωνα με τον Rank από το αρνητικό της ενοχής για την απομάκρυνση από την πίστη στην κοινή ιδεολογία, άρα και το κοινό παρελθόν. Στο κοινό παρελθόν συμπεριλαμβάνεται και το δικό του παρελθόν, με την δική του καλλιτεχνική εκπαίδευση και πρότερη εμπειρία. Σε αντίθεση με την περίπτωση της νεύρωσης, στην περίπτωση του καλλιτέχνη, μια τέτοια αντίθεση αποβαίνει γόνιμη, καθώς μετατρέπεται σε διαδικασία δημιουργίας, εκφράζοντας το υποκειμενικό, μέσα από το συλλογικό (ibid: 286-287).

Ο ισορροπημένος συνδυασμός φόρμας και περιεχομένου στο έργο τέχνης ισοδυναμεί με καλή ισορροπία μεταξύ παράδοσης και καινοτομίας. Μια φόρμα που υπερκαλύπτει το περιεχόμενο μαρτυρά και την αδυναμία του δεύτερου να επιβληθεί στην πρώτη, καθώς η φόρμα θα έπρεπε να είναι το εκφραστικό μέσο και ο κοινός κώδικας που θα χρησιμοποιήσει ο καλλιτέχνης, για να εκφράσει τη δική του

υποκειμενική ιδεολογία. Εντούτοις και αυτή η ίδια η υποκειμενικότητα αυτής της ιδεολογίας είναι σε κάθε περίπτωση περιορισμένη, ακόμα και για τους πιο πρωτοπόρους. Οι λόγοι είναι δύο σύμφωνα πάντα με τον Rank. Πρώτον ότι η δημιουργική τάση του καθενός πηγάζει πάντα από τις ήδη υπάρχουσες δομές, άρα είναι αδύνατο για κάποιον να αποκολληθεί εντελώς από αυτές και δεύτερον ότι τα συλλογικά γνωστά μορφολογικά στοιχεία ενός έργου, το καθιστούν αναγνώσιμο από το κοινό και μόνο έτσι μπορεί το έργο να κερδίσει την οικουμενική σημασία του, την οποία ο καλλιτέχνης επιθυμεί (ibid: 277-278). Η διαφωνία του Rank με τον Martindale εντοπίζεται σ' αυτό ακριβώς το σημείο. Ενώ ο Rank θεωρεί πως ο καλλιτέχνης στη διαδικασία της δημιουργίας έχει κατά νου και το κοινό, εκατό περίπου χρόνια μετά, ο Martindale δεν διακρίνει κάτι τέτοιο. Είναι η οπτική του κοινού, συστατικό μέρος αυτής της διαδικασίας για τον καλλιτέχνη; Σ' αυτό το ερώτημα μπορούν να απαντήσουν οι ίδιοι οι καλλιτέχνες.

3.4. Συμπεράσματα

Μέσα από το ψυχαναλυτικό μέρος της έρευνας φαίνεται πως η διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας, όπως και κάθε άλλου είδους πνευματικής δημιουργίας, αποτελεί σύμπτωμα τεσσάρων ασυνείδητων διαδικασιών. Της μετουσίωσης, της αγωνίας του θανάτου, της ενόρμησης της απόλαυσης και του ναρκισσισμού. Η κατεύθυνση που αυτό το σύμπτωμα θα πάρει εξαρτάται από τον συνδυασμό αυτών των διαδικασιών εντός του κάθε υποκείμενου, από τις εμπειρίες του, τις κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες εντός των οποίων ζει, τις αξίες που αυτές οι συνθήκες φέρουν και την ερμηνεία του ίδιου πάνω σ' αυτές.

Αν ο σημερινός καλλιτέχνης νιώθει έντονα την ανάγκη να καινοτομήσει, αυτό ερμηνεύεται και ως έκφραση της ανάγκης του να διαχωρίσει τη θέση του από το σύνολο στο οποίο ανήκει είτε λόγω διαφωνίας με τη συλλογική ιδεολογία είτε γιατί νιώθει έντονη την ανάγκη να ικανοποιήσει το ναρκισσιστικό του Εγώ και να εξυψώσει μέσω της καινοτομίας τον εαυτό του σε σχέση με τους άλλους. Η υπερπληροφόρηση γύρω από την τέχνη μπορεί να λειτουργεί ασφυκτικά γύρω του. Εύκολα μπορεί κανείς σήμερα να μάθει τις καλλιτεχνικές εξελίξεις σε κάθε μήκος και πλάτος της γης και αυτό να τον κάνει να νιώθει μικρός και ασήμαντος, ένας, ανάμεσα στα εκατομμύρια άλλων που κοπιάζουν για να ξεχωρίσουν, δημιουργώντας ένα έργο τέχνης. Το να ξεχωρίσει και να γίνει γνωστός μοιάζει πιο δύσκολο από ποτέ. Γι' αυτό

αναζητά το απόλυτα διαφορετικό, αντιμετωπίζοντας την παράδοση ως πηγή άντλησης υλικού από την οποία είναι εξαρτώμενος, αλλά ταυτόχρονα και ως δέσμευση από την οποία οφείλει να απεξαρτηθεί.

Η σχέση μεταξύ παράδοσης και καινοτομίας δεν αφορά αποκλειστικά τον καλλιτέχνη. Αφορά και την κοινωνία της οποίας αυτός είναι μέλος. Σε κοινωνίες με έντονο συλλογικό πνεύμα, επιτυχημένος καλλιτέχνης θεωρείται εκείνος που μπορεί να χρησιμοποιεί παραγωγικά την παράδοση στο έργο του και μέσω αυτής να εκφράζει τη συλλογική ιδεολογία. Αντίθετα, σε κοινωνίες όπου κυριαρχεί το ατομικό στοιχείο, η ανάδειξη του ιδιαίτερου ύφους του καλλιτέχνη παίζει καθοριστικό ρόλο στην αποδοχή του. Οι προτεραιότητες, τα γούστα και οι επιθυμίες κάθε καλλιτέχνη προσαρμόζονται αντίστοιχα με τις αξίες βάσει των οποίων αυτός και το έργο του κρίνονται σε κάθε κοινωνική δομή. Οι ανάγκες που τον οδηγούν στην τέχνη παραμένουν πάντα ίδιες, για απόλαυση, για αποδοχή, για αθανασία, αλλά και για αναγνώριση της ιδιαίτερης προσωπικότητάς του. Ανάγκες που ενίοτε είναι αλληλοσυγκρουόμενες. Σύμφωνα με τον Otto Rank πρόκειται για το καλλιτεχνικό ανάλογο της άμυνας του ατόμου απέναντι στη συλλογική επιρροή κάθε είδους, με βιολογικές καταβολές στην αντίσταση του ατόμου απέναντι στο σύνολο (Rank, O. 1998: 281).

Σύμφωνα με την ψυχαναλυτική έρευνα, η ενασχόληση του υποκειμένου με την καλλιτεχνική δημιουργία δεν αποβλέπει μόνο σε έκφραση του Εγώ του και επικοινωνία του με τους άλλους. Υπάρχει μια πλευρά της, που αφορά αποκλειστικά τον ίδιο. Είναι η απόλαυση της διαδικασίας μέσω της κατάστασης αυτό-έκστασης. Πρόκειται για κατάσταση που βρίσκεται στο όριο της συνειδητότητας και όπου το υποκείμενο αισθάνεται ότι φέρει τον απόλυτο έλεγχο, αλλά χάνει την ικανότητα παρατήρησης του εαυτού του, συνεπώς στην πραγματικότητα βρίσκεται στο όριο της συνειδητότητας. Η ιδιαιτερότητα αυτής της όψης της καλλιτεχνικής δημιουργίας είναι ότι επειδή κύριο χαρακτηριστικό που βιώνει το υποκείμενό της είναι η απώλεια αίσθησης της εικόνας του, η ύπαρξη του Άλλου δεν επιδρά πάνω της. Γι' αυτό είναι και η μόνη πλευρά της διαδικασίας που μπορεί να μελετηθεί έξω από το πλαίσιο της εκάστοτε κοινωνικό-πολιτισμικής κατασκευής. Αποτελεί δι-ιστορικά τρόπο λειτουργίας της ανθρώπινης ψυχολογίας. Συνεπώς θεωρείται ότι είναι η όψη εκείνη της καλλιτεχνικής δημιουργίας που δε σχετίζεται με τις έννοιες της παράδοσης και της καινοτομίας, παρά μόνο έμμεσα, κάνοντας χρήση όσων «παραλαμβάνει» ο καλλιτέχνης από το ατομικό και συλλογικό του παρελθόν, υπερβαίνοντας όμως τη

γραμμή συνέχειας του χρόνου. Η πληρότητα της διαδικασίας εντός της στιγμής είναι που την κάνει να διαφέρει από την τομή εκείνη που προκαλεί η καινοτομία στη ροή του χρόνου. Το στοιχείο χάρις στο οποίο επιτυγχάνεται αυτή η πληρότητα είναι η απόλαυση που προσφέρει η αυτόματη διαδικασία στο υποκείμενο που ενεργεί.

4. Απόλαυση στο όριο της συνειδητότητας

Η ψυχαναλυτική προσέγγιση της διαδικασίας της καλλιτεχνικής δημιουργίας και των σταδίων που αυτή ακολουθεί, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι σε μεγάλο βαθμό αυτή πραγματοποιείται εξαιτίας ασυνείδητων αναγκών του ανθρώπου για βίωση μιας τέτοιας εμπειρίας. Είναι η ασυνείδητη φύση του δηλαδή που τον οδηγεί στη συμπλήρωση των λιμπιντικών του ενορμήσεων με πνευματικές ενασχολήσεις. Πέρα από την ανάγκη του να δημιουργήσει ένα αντικείμενο με το οποίο θα επικοινωνεί με τους άλλους επιβεβαιώνοντας τη διαφορετικότητά του, καθησυχάζει τις ανάγκες του για συγκινησιακή ανακούφιση της πρωταρχικής του ενόρμησης, για αισθητική απόλαυση και την αγωνία του απέναντι στο θάνατο, επενδύοντας στη φαντασίωσή του. Και ενώ διατηρεί το συνειδητό έλεγχο στην επεξεργασία αυτών των ενορμήσεων, απολαμβάνει την πλήρη βύθισή του σε μια κατάσταση όπου λειτουργεί αυτόματα, βρισκόμενος ολοκληρωτικά εντός μιας διαδικασίας που κινητοποιεί τις δυνατότητές του και καθηλώνει το ενδιαφέρον του. Μιας διαδικασίας ελεγχόμενης από τον ίδιο ως προς τον τρόπο που πραγματοποιείται, η οποία βρίσκεται όμως στο όριο της συνειδητότητάς του. Η κατάσταση αυτή είναι η κατάσταση καλής ψυχολογικής ροής (flow). Ένας τρόπος να γίνει κατανοητή η κατάσταση αυτή και η εμπειρία που μέσω αυτής βιώνει ο καλλιτέχνης κατά τη διάρκεια της δημιουργικής διαδικασίας είναι η σύγκρισή της με το παιχνίδι. Με τον ίδιο τρόπο που το παιδί ασχολείται με το παιχνίδι, χρησιμοποιώντας στο μέγιστο τις πνευματικές και σωματικές του ικανότητες, χωρίς να γίνεται θεατής του εαυτού του και χωρίς να αποβλέπει σε κάποιο όφελος, έτσι και ο καλλιτέχνης ασχολείται με την τέχνη του. Στόχος και στις δύο περιπτώσεις είναι η μέγιστη ικανοποίηση του υποκειμένου, από τη χρήση του μέγιστου των ικανοτήτων του. Η πιο τέλεια μορφή αισθητηριακής διέγερσης επιτυγχάνεται όταν αισθησιακή, αντιληπτική και συγκινησιακή ικανοποίηση παρέχονται μέσω των αντίστοιχων οργάνων, με την ελάχιστη δυνατή αφαίρεση που προκαλεί η υπερβολική προσπάθεια (Arnheim, R. 2003: 76). Η ιδανική αναλογία μάλιστα προσπάθειας και επίτευξης, οδηγεί σε κατάσταση ροής.

4.1. Κατάσταση καλής ψυχολογικής ροής (flow)

Η κατάσταση καλής ψυχολογικής ροής είναι μια κατασκευή που εισήχθη από τον Csikszentmihalyi για πρώτη φορά το 1975. Ο ίδιος την ονόμασε έτσι, γιατί η αίσθηση που δίνει στο άτομο που τη βιώνει είναι πως τα πράγματα ρέουν, κυλούν σχεδόν αυτόματα, χωρίς προσπάθεια, αν και απαιτείται υψηλού βαθμού συγκέντρωση (1997: 110). Σύμφωνα με τον ίδιο, ο εαυτός είναι το σύστημα που θέτει σε σειρά προτεραιότητας τις γενετήσιες ανάγκες και τις πολιτισμικές υποδείξεις, προσαρμόζοντας τη συμπεριφορά. Η εμπειρία της ροής δεν πηγάζει από γενετική ανάγκη, όπως η κατανάλωση τροφής ή ο ύπνος ούτε από πολιτισμική. Είναι η ανάγκη για ευχαρίστηση που ωθεί τον άνθρωπο στην αναζήτησή της (1988: 16-17, 29, 34). Ο όρος «ροή» περιγράφει την ολιστική αίσθηση που νιώθει ο άνθρωπος όταν δρα ολοκληρωτικά εμπλεκόμενος σε μια δραστηριότητα (Smolej, F. B. Avsec, A. 2007: 6). Πρόκειται για πολύ απολαυστική ψυχολογική κατάσταση που σχετίζεται με υψηλή επίτευξη και θετικές εμπειρίες. Δίνει την αίσθηση ευφορίας, ενέργειας και πληρότητας και γι' αυτό επιδιώκεται η επανάληψη των δραστηριοτήτων που την προκαλούν (Csikszentmihalyi, M. 1988: 29, 1994: 187). Τα άτομα που βιώνουν την εμπειρία της ροής εμπλέκονται τόσο έντονα στην εν λόγω δραστηριότητα που κατά τη διάρκειά της τίποτα άλλο δεν έχει σημασία γι' αυτούς. Παίρνουν τόσο μεγάλη ικανοποίηση από αυτή την ίδια, που για χάρη της μπορούν να μην υπολογίζουν κανέναν κόπο και κόστος (Bakker, A. B. 2005: 27). Πολλοί άνθρωποι που έχουν βιώσει αυτή την κατάσταση, την περιγράφουν ως αλληλεπίδραση με τις πολλές ευκαιρίες για δράση που προσφέρει το περιβάλλον και σημαντικό παράγοντα στη βελτίωση της ποιότητας ζωής (Csikszentmihalyi, 1994: 177).

Για να προκύψει η ροή πρέπει το άτομο να μπει σε διαδικασία επένδυσης φυσικής ενέργειας και χρόνου σε ένα έργο ανεξαρτήτως είδους, το οποίο όμως είναι σημαντικό να διαθέτει ιδανική ισορροπία μεταξύ απαιτήσεων και ικανοτήτων (Bakker, A. B. 2005: 38). Να μην είναι ούτε τόσο δύσκολο που να του προκαλεί άγχος, ούτε τόσο εύκολο που να του προκαλεί ανία. Επίσης να απαιτεί ικανότητες που ο ίδιος διαθέτει και στο βαθμό που τις διαθέτει, ώστε να μην του προκαλεί απάθεια (Smolej, F. B. Avsec, A. 2007: 7). Η ιδανική πρόκληση προκύπτει όταν η δυσκολία του έργου απαιτεί το όριο των ικανοτήτων του ατόμου που καταπιάνεται μ' αυτήν. Οι προϋποθέσεις για την πρόκληση κατάστασης ροής, εκτός από την αναγκαία

ισορροπία απαιτήσεων και ικανοτήτων και τη διαρκή και άμεση ανταπόκριση που πρέπει το άτομο να παίρνει από αυτή, ώστε να μη διακόπτεται η διαδικασία για να ελεγχθεί αυτή η πορεία είναι: 1. η ικανότητά της να συνεπαίρνει, 2. η διαύγεια του στόχου και των βημάτων επίτευξης, 3. η απόλυτη συγκέντρωση στο έργο, 4. η αίσθηση ελέγχου της κατάστασης, χωρίς όμως ταυτόχρονη εμπειρική συνειδητοποίησή της, αφού κατά τη διαδικασία η εικόνα του ατόμου που εμπλέκεται, του είναι αδιάφορη, 5. η απώλεια αίσθησης του χρόνου και 6. το στοιχείο της αυτοτέλειας της διαδικασίας, που συνδυάζεται με αδιαφορία για πιθανή αποτυχία. Η ίδια η διαδικασία να είναι και ο τελικός σκοπός (Smolej, F. B. Avsec, A. 2007: 7-8). Η κατάσταση ροής είναι κυρίως συναισθηματική, αλλά όχι αποκλειστικά (ibid: 14) και σύμφωνα με τον Μαινεμέλη (2001: 553) μπορεί να βιωθεί σε διάφορα επίπεδα, ανάλογα με τη δραστηριότητα που την προκαλεί. Δραστηριότητες υψηλών και πολύπλοκων απαιτήσεων παρέχουν εντονότερη αίσθηση ροής απ' ό,τι δραστηριότητες με απαιτήσεις χαμηλότερου επιπέδου. Γνωστικοί παράγοντες συντελούν επίσης σε μεγάλο βαθμό στην επίτευξή της, όπως η συγκέντρωση, η κατανόηση της διαδικασίας και του στόχου, η διανοητική επιλογή και χρήση των ικανοτήτων που απαιτούνται. Το αποτέλεσμα που επιφέρει είναι η πλήρης απορρόφηση που οδηγεί σε απώλεια συνείδησης της εικόνας του εαυτού, έτσι όπως θα φαινόταν στους άλλους. Σε υπέρβασή του «Εμένα» και πλήρη αντικατάστασή του από το «Εγώ». (Csikszentmihalyi, M. 1988: 33· Mainemelis, C. 2001: 558).

Ο άνθρωπος, μέχρι την ηλικία που πηγαίνει για πρώτη φορά στο σχολείο βρίσκεται συνεχώς σε κατάσταση ροής. Απολαμβάνει τις δραστηριότητές του και τα ερεθίσματα που παίρνει από το περιβάλλον για συνεχή προσπάθεια, χωρίς να ενδιαφέρεται για κανένα αποτέλεσμα. Απλώς απολαμβάνει τις διαδικασίες του να περπατά, να μιλά, να αγγίζει, κ.ο.κ. Με την είσοδό του στο σχολείο αναγκάζεται να υποταχθεί σε μοντέλα που επιβάλλουν επίτευξη συγκεκριμένων στόχων, μέσα από καταστάσεις άγνωστες, των οποίων ο ίδιος δεν έχει τον έλεγχο (Csikszentmihalyi, M. 1994: 191). Η σύνδεση της μάθησης οποιουδήποτε αντικειμένου με την ευχαρίστηση κάνει τους μαθητές να θέλουν να ανακαλύψουν περισσότερα πράγματα, να αναλάβουν νέα καθήκοντα και να εξελίσσουν τις ικανότητές τους (ibid: 190).

Μεγαλώνοντας, δεν είναι εξίσου εύκολο για όλους να βιώσουν καταστάσεις ροής. Είναι πιο εύκολο για εκείνους που αρέσκονται στις προκλήσεις, που έχουν την ικανότητα να συγκεντρώνονται και να αντιστέκονται σε περισπασμούς, είναι έμφυτα ενθουσιώδεις και έχουν υψηλή αυτό-εκτίμηση (Smolej, F. B. Avsec, A. 2007: 8).

Παρά τις διαφορές από άτομο σε άτομο, η ικανότητα βίωσης της κατάστασης ροής διδάσκεται, με την καλλιέργεια ικανοτήτων όπως η συγκέντρωση σε μια διαδικασία ή σε συγκεκριμένους στόχους, ο έλεγχος της μνήμης και η επιλογή κατάλληλων μέσων επίτευξης (Csikszentmihalyi, M. 1988: 31). Το να είναι ικανός κάποιος να βιώσει κατάσταση ροής αποτελεί τον καλύτερο τρόπο εκμετάλλευσης της συναισθηματικής νοημοσύνης του, στην υπηρεσία της μάθησης και της έκθεσής του στους άλλους (Gamwell, P. 2005: 362).

Ενώ η κατάσταση ροής γίνεται αντιληπτή ως μια κατάσταση όπου το άτομο χάνει τον έλεγχο και αφήνεται να παρασυρθεί από τη διαδικασία, στην πραγματικότητα πρόκειται για κατάσταση στην οποία το ίδιο το άτομο έχει τον απόλυτο έλεγχο. Αρχικά επειδή για να βιώσει την αίσθηση ροής, πρέπει εκ των προτέρων να γνωρίζει κανόνες και στόχους της διαδικασίας. Κατά τη διάρκεια της διαδικασίας, επειδή η πρόκληση λόγω των απαιτήσεων είναι υψηλή και απαιτείται η συγκέντρωση όλης της προσοχής του στο έργο με αποτέλεσμα να μην υπάρχουν περιθώρια ενασχόλησης με άσχετα θέματα. Άλλωστε, σύμφωνα με τον Csikszentmihalyi, το πιο χαρακτηριστικό στοιχείο της ροής είναι αυτή ακριβώς η απόλυτη συγκέντρωση στη διαδικασία, που του δίνει την ευκαιρία να ακονίσει τις δυνατότητές του και να εξελιχθεί (1994: 182, 184). Η ανάγκη του να επαναλάβει τη διαδικασία που του προκαλεί ευχαρίστηση, τον οδηγεί κάθε φορά και σε πιο σύνθετες εξελικτικές αλλαγές (ibid: 189). Επειδή είναι απαραίτητο το άτομο που βιώνει την κατάσταση ροής να έχει επίγνωση κατά τη διάρκεια της ενασχόλησής του, κατά πόσο είναι επιτυχή τα βήματα που ακολουθεί, η αίσθηση ροής είναι αλληλοεξαρτώμενη με την αυτό-εκτίμησή του. Συνεπώς, άτομα με υψηλή αυτό-εκτίμηση, θεωρούν ότι ακολουθούν σωστά βήματα, ενισχύοντας την αίσθηση ροής και αντίστροφα η αίσθηση ροής που βιώνεται, ενισχύει την αυτό-εκτίμησή τους, μειώνοντας μεταξύ άλλων τη σημασία ενός αποτυχημένου αποτελέσματος ή μιας κακής εξωτερικής κριτικής (1997: 116).

Σύμφωνα με τον Csikszentmihalyi, η βίωση της κατάστασης ροής επιφέρει γενικά θετικές συνέπειες στην ποιότητα της ζωής. Επιτρέπει μια ζωή πιο ευτυχισμένη, μέσα από αλλαγές που επιφέρει στη δημιουργικότητα του ανθρώπου, στην επιτυχία της έκθεσής του μπροστά σε άλλους, στην εξέλιξη των ταλέντων του, την παραγωγικότητά του, τον περιορισμό του άγχους και μέσα από όλα αυτά στη βελτίωση της αυτό-εκτίμησής του (1994: 192-195). Nakamura και Wells συμφωνούν μεταξύ άλλων πως η ευχαρίστηση των εμπειριών ροής που οφείλονται στην

ισορροπία μεταξύ υψηλής πρόκλησης και υψηλών ικανοτήτων, ενισχύουν την εξέλιξη του ατόμου και παρόλο που κατά τη διάρκεια της διαδικασίας το άτομο χάνει την αυτό-συνείδησή του, ο εαυτός ωφελείται από την εμπειρία (Nakamura, J. 1988: 319 · Wells, A. J. 1998: 327).

4.2. Καλλιτεχνική δημιουργία και κατάσταση ροής

Η δημιουργική διαδικασία αποτελεί εκ των πραγμάτων για τον καλλιτέχνη μια διαδικασία απολαυστική, με την οποία είναι επιλογή του να καταπιαστεί. Σ' αυτή δεν τον ωθεί μόνο η ανάγκη να δημιουργήσει κάτι και να επικοινωνήσει μέσω αυτού με τους άλλους ανθρώπους, αλλά και η ανάγκη του να χρησιμοποιήσει τις ικανότητές του για δική του ευχαρίστηση. Η κατασκευή ενός αντικειμένου ή η τελειοποίηση μιας ερμηνείας δεν αποτελούν το μόνο στόχο. Στο κομμάτι εκείνο της διαδικασίας της καλλιτεχνικής δημιουργίας όπου στόχος είναι η ίδια η προσπάθεια, ο καλλιτέχνης μπορεί να βιώσει την κατάσταση ροής.

Είναι το κομμάτι όπου ο καλλιτέχνης αισθάνεται ότι φέρει τον έλεγχο της κατάστασης. Είναι απόλυτα συγκεντρωμένος στο έργο του. Υπάρχει στο μυαλό του η ιδέα και ξέρει ακριβώς τι θα χρησιμοποιήσει και με ποιο τρόπο, για να την κάνει πράξη. Συνήθως δεν έχει πλήρη διαύγεια στόχου, γιατί μέχρι και την ολοκλήρωση της διαδικασίας, δεν ξέρει την εικόνα του τελικού αποτελέσματος. Οι απαιτήσεις του όμως είναι προσαρμοσμένες στα υπάρχοντα μέσα και τις υπάρχουσες δυνατότητές του. Άλλωστε σ' αυτό το στάδιο δεν απασχολείται με την επιτυχία ή την αποτυχία. Η εμπλοκή του στη διαδικασία είναι απόλυτη και ο τελικός του στόχος ταυτίζεται μ' αυτή. Ο κόπος και το κόστος δεν υπολογίζονται, χάρις στο αίσθημα ενέργειας και πληρότητας που του προσφέρεται. Η επιδίωξη αυτών των συναισθημάτων είναι που τον οδηγεί στην αναζήτηση της διαρκούς επανάληψης της διαδικασίας. Όταν ο καλλιτέχνης βρίσκεται σε κατάσταση ροής, χάνει την αίσθηση του χρόνου. Γι' αυτόν ο χρόνος άλλοτε επιμηκύνεται και άλλοτε συρρικνώνεται. Το πιο σημαντικό όμως είναι ότι αδιαφορεί ή και χάνει εντελώς την εικόνα του. Είναι ολοκληρωτικά απορροφημένος στη διαδικασία, χάνοντας το κομμάτι του εαυτού του που αποτελεί το «εμένα» και μετατρέπεται όλο σε «εγώ». Στερείται τη δυνατότητα να δει τον εαυτό του και το δημιούργημά του σαν θεατής και συνεπώς να δει πώς φαίνονται αυτά και στους άλλους. Το στοιχείο αυτό της κατάστασης ροής λειτουργεί αποκόβοντας την επικοινωνία του καλλιτέχνη με το κοινό. Ο καλλιτέχνης δημιουργεί μόνο με βάση

εκείνο που ευχαριστεί τον ίδιο. Δεν τον ενδιαφέρει αν περνάει στο έργο του κάποιο μήνυμα και πολύ περισσότερο αν αυτό είναι ευανάγνωστο σε τρίτους.

Η επιδίωξη επανειλημμένης βίωσης της κατάστασης ροής οδηγεί τον καλλιτέχνη σε διαρκές ακόνισμα και σταδιακή βελτίωση των ικανοτήτων του, με αποτέλεσμα την εξέλιξη του ταλέντου του. Καλλιεργώντας ο ίδιος την ικανότητά του να μπαίνει σ' αυτή την κατάσταση, εκπαιδεύεται στο να συγκεντρώνεται στο έργο του και να είναι δημιουργικός ακόμα και μπροστά σε άλλους, όπως επιβάλλουν μορφές τέχνης σαν τη μουσική ερμηνεία, την υποκριτική και το χορό, περιορίζοντας το άγχος που προκαλεί η έκθεση και επικεντρώνοντας την προσοχή του ερμηνευτή στη σχέση που αναπτύσσεται αποκλειστικά ανάμεσα στο έργο και τον ίδιο. Όπως αυτός που παίζει κάποιο παιχνίδι δε μπορεί να ενδιαφερθεί για την εικόνα που παρουσιάζει στους άλλους, γιατί ο ίδιος χάνει την εικόνα του εαυτού του, έτσι και ο καλλιτέχνης βρίσκεται αποκλειστικά εντός της σχέσης του με το έργο, χάνοντας τη σχέση του με το κοινό. Η σύγκριση της καλλιτεχνικής δημιουργίας με το παιχνίδι στη συγκεκριμένη έρευνα θεωρείται ότι εξυπηρετεί την κατανόηση αυτής της συγκεκριμένης όψης της πρώτης. Την όψη στην οποία ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί τις ικανότητες και το ταλέντο του με αποκλειστικό στόχο τη δική του ευχαρίστηση. Χαρακτηριστική αποτύπωση των ομοιοτήτων των δύο διαδικασιών αποτελεί η χρήση του ρήματος «παίζω» σε διάφορες γλώσσες για τα μουσικά όργανα και την υποκριτική.

4.3. Η σχέση της καλλιτεχνικής δημιουργίας με το παιχνίδι

Το παιχνίδι και η καλλιτεχνική δημιουργία είναι δύο δραστηριότητες που αγγίζουν την περιοχή του άφατου, εκείνου που διαφεύγει της ορθολογικής ερμηνείας. Οι ιστορικές, κοινωνιολογικές, ψυχολογικές ή δομικές αναλύσεις τους δεν πετυχαίνουν την ερμηνεία του βαθύτερου νοήματός τους στη ζωή του ανθρώπου. Παρόλα αυτά, ο προσανατολισμός των ανθρωπιστικών επιστημών πολλές φορές τείνει προς αυτό ακριβώς το φαντασιακό τους σημείο, ακόμα και χωρίς την αξίωση της κατάκτησής του. Στόχος είναι να κατασκευαστούν συστήματα σχέσεων μεταξύ νοητού και αισθητού, μεταξύ του παράξενου φανταστικού κόσμου που είναι ικανός να δημιουργήσει ο άνθρωπος και να επιβάλλει στους άλλους χωρίς κανένα ιδιοτελές συμφέρον απ' τη μια μεριά και απ' την άλλη των ιστορικών, ψυχολογικών ή κοινωνιολογικών συγκειμένων που οδηγούν από και προς αυτόν, δηλαδή να

αντιμετωπιστούν, τόσο το παιχνίδι όσο και το έργο τέχνης, ως σημεία που ρυθμίζονται από κάτι άλλο, του οποίου επίσης αποτελούν σύμπτωμα (Bourdieu, P. 2006: 31). Στη συγκεκριμένη έρευνα η σχέση μεταξύ παιχνιδιού και καλλιτεχνικής δημιουργίας αναλύεται με στόχο να προσδιοριστεί ευκολότερα η πλευρά εκείνη της δεύτερης που δεν αποσκοπεί κάπου, πέραν της απόλαυσης αυτής της ίδιας της διαδικασίας, από το υποκείμενό της. Η πλευρά εκείνη που την ερμηνεύει ως κομμάτι της λειτουργίας της ανθρώπινης φύσης. Η σημαντικότητα αυτής της πλευράς υπογραμμίζεται μέσα από τη βαρύτητα που τις αποδίδουν τα ίδια τα υποκείμενα της καλλιτεχνικής δημιουργίας στο λόγο τους. Για τους καλλιτέχνες που συμμετείχαν στο ερευνητικό μέρος της εργασίας, η καλλιτεχνική δημιουργία πέρα από πολιτισμικά προσδιορισμένη διαδικασία, είναι έξω-πολιτισμικός τρόπος λειτουργίας του ανθρώπου. Κατά συνέπεια πρόκειται και για το κομμάτι της εκείνο που δεν αφορά τίποτα έξω από τον ίδιο τον δημιουργό. Ούτε την ευθύνη του απέναντι στο παρελθόν, ούτε τις δεσμεύσεις του από την παράδοση, τους μεγάλους δασκάλους της και τα αριστουργήματά της που πρέπει να ξεπεράσει, αλλά ούτε και την έκθεσή του απέναντι στο κοινό που θα κρίνει το έργο του και θα του εξασφαλίσει την αναγνώριση και την υστεροφημία.

Βάση της ομοιότητας των δύο δραστηριοτήτων αποτελεί η ταυτόχρονη αναγωγή τους τόσο στον τρόπο λειτουργίας της ανθρώπινης φύσης, όσο και στις πολιτισμικές κατασκευές του. Κατά τον Didier Anzieu, η ύφανση του έργου τέχνης πραγματοποιείται κάνοντας χρήση της δημιουργικής ικανότητας του ανθρώπου, η οποία έχει ως κέντρο της το σημείο τομής του πραγματικού, του φανταστικού και του συμβολικού (Le Poulichat, S. 1996: 77 στο Masson, C. 2004: 102). Το παιχνίδι της καλλιτεχνικής δημιουργίας έγγυται ακριβώς στο σημείο αυτό, το οποίο καθορίζει τον τρόπο που η διαδικασία διαμορφώνεται εντός του εκάστοτε πολιτισμικού πλαισίου, ενώ στη βάση της είναι τρόπος λειτουργίας του ανθρώπου. Τόσο η τέχνη, όσο και το παιχνίδι προέρχονται από την πηγαία, ζωτική ανάγκη του ανθρώπου να συνδυάσει το πραγματικό, το συμβολικό και το φανταστικό, για την ευχαρίστηση που του προσφέρει αυτή η διαδικασία. Οι διαφορές στον τρόπο εκδήλωσής της προκύπτουν από το πώς ο συνδυασμός αυτός παίρνει μορφή βάσει των πολιτισμικών δεδομένων. Η δυσκολία στο διαχωρισμό του «βιολογικού» μέρους της από το πολιτισμικό κατά την έρευνά της οφείλεται στο γεγονός ότι αντικείμενο της έρευνας αποτελεί η ίδια η διαδικασία, αλλά υλικό, η εκδήλωσή της.

Ως παιχνίδι ορίζεται οποιαδήποτε δραστηριότητα πραγματοποιείται σύμφωνα με ορισμένους κανόνες, αποσκοπώντας στη διασκέδαση, χωρίς να έχει συγκεκριμένο πρακτικό σκοπό, αλλά προσφέροντας απλά ευχαρίστηση. Η τέχνη ορίζεται ως ελεύθερη έκφραση του ανθρώπου, με έργα που διέπονται από αισθητικούς κανόνες ή κάθε τομέας ή μορφή καλλιτεχνικής δημιουργίας (Μπαμπινιώτης, Γ. 2002: 1304, 1758-1759). Συγκρίνοντας τους δύο ορισμούς, εύκολα διαπιστώνεται πως το παιχνίδι και η καλλιτεχνική δημιουργία είναι δύο δραστηριότητες που αφενός διέπονται από συγκεκριμένους κανόνες, αφετέρου στερούνται πρακτικού σκοπού. Αποσκοπούν σε ψυχικά οφέλη, στην ευχαρίστηση, τη διασκέδαση ή την έκφραση. Κατά συνέπεια, τόσο στον κόσμο του παιχνιδιού, όσο και της τέχνης, οι δύο αντίθετοι πόλοι είναι ο ανέμελος αυτοσχεδιασμός και η σχολαστική αυτοπειθαρχία (Caillois, R. 2001: 16).

Ο Johan Huizinga, στο βιβλίο του «Ο άνθρωπος και το παιχνίδι», που γράφτηκε το 1938, ορίζει το παιχνίδι ως μια απασχόληση εθελοντική, που πραγματοποιείται σε καθορισμένο χώρο και χρόνο, ακολουθεί δεσμευτικούς κανόνες, ελεύθερα όμως αποδεκτούς και μέσα από αυτούς, δημιουργεί τάξη. Αποτελεί αυτοσκοπό, βρισκόμενο έξω από αναγκαιότητα ή υλική ωφελιμότητα. Επίσης, αποτελεί μία ολότητα. Είναι πλήρες σημασίας. (Huizinga, J. 1989: 49) Προσφέρει αίσθημα έντασης, και χαράς και αποτελεί συνειδητά κάτι διαφορετικό από τη συνήθη ζωή. Παρόλα αυτά, απορροφά απόλυτα τον παίκτη. Ενέχει ένταση και λύση, έχει αβεβαιότητα και αυτό το κάνει σαγηνευτικό και μαγευτικό (ibid: 197). Σύμφωνα με το Πλάτωνα, το παιχνίδι δεν έχει μορφή, ούτε αλήθεια, ούτε χρησιμότητα, δεν έχει ούτε βλαβερά αποτελέσματα, αλλά κρίνεται από τη χάρη που ενέχει και την ηδονή που παρέχει (ibid: 238). Με παρόμοιο τρόπο μπορεί να οριστεί και η διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Μία δραστηριότητα που γίνεται εθελοντικά, σε καθορισμένο χώρο και χρόνο, βάσει κανόνων που συνιστούν άλλοτε δέσμευση και άλλοτε καθοδήγηση. Η αναγκαιότητά της είναι καθαρά ψυχική. Προσφέρει πληθώρα συναισθημάτων, με κυρίαρχη την ηδονή της έκφρασης και την ικανοποίηση που πηγάζει από τη δημιουργικότητα. Δημιουργεί ένταση που απορροφά απόλυτα τον καλλιτέχνη και παρόλο που έχει τον έλεγχο της διαδικασίας, ένα μέρος της παραμένει μυστηριώδες ακόμα και για τον ίδιο. Η έλξη που του ασκεί δεν οφείλεται σε κάποιο υλικό αντάλλαγμα. Η προσπάθεια που καταβάλλει δε θα φτάσει σε κάποιο στόχο. Ο Kant έδινε έμφαση στην ιδέα της «τελικότητας χωρίς σκοπό» που χαρακτηρίζει την τέχνη (Freeland, C. 2005: 46).

Ο Huizinga διακρίνει στα παιχνίδια δύο όψεις. Την όψη του αγώνα, που πρέπει κάτι να κερδηθεί και την όψη της τελετουργίας, της παράστασης, όπου απεικονίζεται κάτι (ibid: 29, 30). Ομοίως και η καλλιτεχνική δημιουργία μπορεί να πάρει μία από τις δύο αυτές όψεις. Μπορεί να είναι διαρκής αγώνας απέναντι στις τεχνικές δυσκολίες που προβάλλουν οι διάφοροι κανόνες, τα υλικά και τα μέσα που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης, οι περιορισμοί του ίδιου του σώματος και απέναντι στη δυσκολία να αναγνωρίσει, να αποδεχτεί και να αποτυπώσει με ειλικρίνεια αντιλήψεις, ιδεολογίες και συναισθηματικές καταστάσεις που ανακαλύπτει γύρω του ή μέσα του, ενώ ταυτόχρονα είναι και ιεροτελεστία εξύψωσής τους.

Προέλευση του παιχνιδιού θεωρείται ότι είναι η ανάγκη για εκφόρτιση υπερεκχειλίζουσας ζωτικής ενέργειας ή η ανάγκη για ικανοποίηση του μιμητικού ενστίκτου, απλά η ανάγκη χαλάρωσης ή η ανάγκη του ανθρώπου να ζει μέσα στην ομορφιά. Οι βιολογικές και ψυχολογικές ερμηνείες του παιχνιδιού δεν αγγίζουν όμως την αισθητική του ποιότητα. Η αισθητική του ποιότητα είναι δύσκολο να προσδιοριστεί, γιατί το ίδιο βρίσκεται έξω από αντιθέσεις όπως είναι η φρόνηση και η μωρία, η αλήθεια και το ψεύδος, το καλό και το κακό. Ακόμη κι αν οριστεί ως το αντίθετο της σοβαρότητας, ο ορισμός αυτός παρουσιάζει προβλήματα, αφενός γιατί δεν ισχύει αντίστροφα, δηλαδή το αντίθετο της σοβαρότητας δεν είναι το παιχνίδι, αλλά το γέλιο ή το αστείο και αφετέρου γιατί το παιχνίδι παίζεται με απόλυτη σοβαρότητα. Άρα, η δημιουργία αντιθέτου για το παιχνίδι είναι ατελής. Το μεν παιχνίδι περικλείει τη σοβαρότητα, η δε σοβαρότητα αποκλείει το παιχνίδι. Συμπερασματικά, το παιχνίδι κατατάσσεται στις θεμελιώδεις έννοιες, αφού αυτά που ορίζονται ως αντίθετά του, περιέχονται και πάλι σ' αυτό, όπως εκτός από τη σοβαρότητα είναι η προσπάθεια ή η φιλοπονία (Huizinga, J. 1989: 71-73).

Ο Schiller ήταν ένας από τους πρώτους που αναζήτησαν την προέλευση της τέχνης στο παιχνίδι. Υποστήριξε ότι και τα δύο γεννιούνται από υπερχείλιση ζωτικής ενέργειας, την οποία ο άνθρωπος, εφόσον δε χρειάζεται για να ικανοποιήσει τις άμεσες ανάγκες του, τη χρησιμοποιεί για την άσκοπη, αλλά ευχάριστη μίμηση πραγματικών συμπεριφορών (Caillois, R. 2001: 249). Σήμερα ο ορισμός της τέχνης ως μίμηση της φύσης ή της ανθρώπινης ζωής και δράσης, δεν καλύπτει τη σύγχρονη έμφαση στην αξία του δημιουργικού οράματος και της ατομικής ευαισθησίας του καλλιτέχνη. Η καλλιτεχνική δημιουργία κρύβει μία αισθητική ποιότητα δύσκολα προσδιορίσιμη. Το έργο που παράγεται δεν αποδίδει από όφελος, ταυτόσημο με το έργο της βιοποριστικής εργασίας, παρά μόνο έκφραση προσωπικών ιδεών και

συναισθημάτων, ανάκληση και μετάδοση μιας αίσθησης που ο δημιουργός του έχει νιώσει (Freeland, C. 2005: 119).

Ο Roger Caillois, στο βιβλίο του «Τα παιχνίδια και οι άνθρωποι», αποδίδει στο παιχνίδι έξι γνωρίσματα (2001: 48). Το πρώτο είναι η ελευθερία, την οποία και ο Huizinga θεωρεί ως πρωτεύον χαρακτηριστικό του (1989: 21). Το παιχνίδι αποτελεί εκούσια και προαιρετική δραστηριότητα. Μόνο η απόλαυσή του το καθιστά ανάγκη, όπως ισχύει και για την τέχνη. Κανείς δε μπορεί να υποχρεωθεί να δημιουργήσει ένα έργο τέχνης, από οτιδήποτε άλλο πλην της εσωτερικής του ανάγκης για κάτι τέτοιο. Τη σύνδεση καλλιτεχνικής δημιουργίας και παιχνιδιού επιβεβαιώνει και ο Dalí με τη φράση του «Δε μπορείς να δημιουργήσεις, παρά μόνο παίζοντας» (Παππάς, Γ. 1993: 172) υπογραμμίζοντας την ελευθερία που χρειάζεται να νιώθει ο καλλιτέχνης για να δημιουργήσει.

Δεύτερο χαρακτηριστικό του παιχνιδιού είναι ότι διαχωρίζεται από την τρέχουσα ζωή. Έχει τοπικά και χρονικά όρια, εντός των οποίων ισχύουν οι κανόνες του. Τα ίδια όρια ισχύουν και στην τέχνη.

Το τρίτο χαρακτηριστικό παιχνιδιού και τέχνης είναι το τυχαίο, η αβέβαιη έκβασή τους. Στην τέχνη, από την αρχή η διαδικασία αφήνεται στην τύχη, από την έμπνευση. Ο καλλιτέχνης το μόνο που μπορεί να κάνει είναι να περιμένει την έλευσή της. Έχει κάποιες αρχικές ιδέες, αλλά ποτέ δεν είναι σίγουρος για την τελική μορφή του έργου του. Γι' αυτό έχει ενδιαφέρον η επανάληψη μιας ερμηνείας, ο πειραματισμός με τα ίδια υλικά ή τα ίδια θέματα. Πάντα παίζει ρόλο και το τυχαίο, η δεδομένη στιγμή. Αυτό που μένει μετά είναι η προσωπική δουλειά, η ανάπτυξη της δεξιοτεχνίας, η καλλιέργεια του προσωπικού ύφους. Σαν τον παίκτη ενός παιχνιδιού, έχει παίξει το ίδιο παιχνίδι αμέτρητες φορές, αλλά η έκβασή του κάθε φορά είναι μοναδική.

Το τέταρτο στη σειρά χαρακτηριστικό του παιχνιδιού, σύμφωνα με τον Caillois, είναι ότι αποτελεί μία διαδικασία μη παραγωγική. Μέσα από το παιχνίδι δεν παράγονται υλικά αγαθά, πλούτος ή οτιδήποτε άλλο πρακτικά ωφέλιμο. Για τον Caillois αυτή είναι η διαφορά του παιχνιδιού με την τέχνη. Τοποθετεί την καλλιτεχνική δραστηριότητα απέναντι από το παιχνίδι, στην ίδια πλευρά με την εργασία, γιατί και αυτή παράγει έργο, είναι ένσκηπη. Σύμφωνα με τον Karl Groos, το παιχνίδι είναι δημιουργία. Δημιουργία ενός σύμπαντος που αποτελεί αυτοσκοπό για τον δημιουργό του και υπάρχει στο μέτρο και για το χρόνο που αυτός θέλει (Caillois, R. 2001: 250), όπως ισχύει και για την καλλιτεχνική δραστηριότητα κατά την οποία

δεν δημιουργείται τίποτα άλλο πέρα από το ίδιο αυτό φανταστικό σύμπαν. Ένας πίνακας ζωγραφικής ή ένα γλυπτό φυσικά βλέπεται, αγγίζεται, ενίοτε χρησιμοποιείται, η παρτιτούρα και το λιμπρέτο όμως δεν είναι έργα τέχνης, παρά ένας τρόπος γραπτής αποτύπωσής τους. Στην τέχνη, κανένα δημιούργημα δεν είναι πρακτικά ωφέλιμο. Είναι ο φανταστικός κόσμος, μέσα από το σύμβολο (Wollheim, R. 1990: 6-8).

Ως πέμπτο γνώρισμα του παιχνιδιού στη σειρά του Caillois, εμφανίζεται η ρυθμισή του από κανόνες. Αν λείπει ή περισσεύει ένα στοιχείο, το παιχνίδι παραποιείται ή γίνεται αδύνατο. Οι κανόνες αυτοί έχουν συμβατική φύση. Οι άνθρωποι συμφωνούν για την υποταγή τους σ' αυτούς, με μόνο σκοπό να γίνει το παιχνίδι λειτουργικό και ευχάριστο. Το ίδιο ισχύει και στην τέχνη, όπου οι κανόνες είναι αισθητικοί. Η ζωγραφική με τους κανόνες της προοπτικής, η μουσική με τους κανόνες της αρμονίας, η ποίηση με τους κανόνες της σύνταξης της γλώσσας και της έκφρασης, της προσωδίας και της μετρικής, όπως και κάθε τέχνη, έχει τους δικούς της νόμους που καθοδηγούν και περιορίζουν τον δημιουργό. Η κατάρριψή τους ισοδυναμεί με τη δημιουργία νέων, σε ένα διαρκές παιχνίδι ελευθερίας και δεσμεύσεων. Κάθε ένταξη σε ένα καλλιτεχνικό ρεύμα, τον ρομαντισμό, τον ιμπρεσιονισμό, τον κυβισμό, τον ρεαλισμό, κοκ. σημαίνει υποταγή σε συγκεκριμένους κανόνες. Κάθε επανάσταση σημαίνει την είσοδο ενός νέου κανόνα, ο οποίος εδραιώνεται χάρις στη δύναμή του να καταρρίψει παλαιότερους και να ανοίξει νέους δρόμους στη δημιουργική φαντασία.

Το τελευταίο από τα έξι γνωρίσματα του παιχνιδιού είναι η μυθοπλασία, η όψη εκείνη που ο Huizinga ορίζει ως αναπαράσταση (Huizinga, J. 1989: 30). Βασικό χαρακτηριστικό της δεν είναι η υποταγή σε κανόνες, αλλά η ελευθερία και η αδιάκοπη επινόηση (Caillois, R. 2001: 66). Μέσα στα χρονικά και χωρικά όρια του παιχνιδιού εξαφανίζεται η διάκριση μεταξύ πίστης και προσποίησης. Υπάρχει η συνείδηση ότι κάτι γίνεται στα ψέματα, αλλά η όλη συμπεριφορά ανταποκρίνεται στην πλασματική αλήθεια του (Huizinga, J. 1989: 21). Το υποκείμενο ξεφεύγει από τον κόσμο, μετατρέποντας τον εαυτό του ή τα γύρω του πράγματα σε κάτι διαφορετικό. Το παιδί στο παιχνίδι του παριστάνει τη μαμά του, έναν επαγγελματία, ένα τρένο, ένα δέντρο. Η κούκλα γίνεται μωρό ή φανταστικός φίλος, το μολύβι αεροπλάνο και το τραπέζι κρησφύγετο. Αυτός που συμμετέχει σε ένα παιχνίδι ξέρει πως πρόκειται για μια διαδικασία χωρίς συνέπειες στην πραγματική ζωή. Αντίστοιχα, ο ηθοποιός και ο χορευτής όταν κατεβαίνουν από τη σκηνή ξέρουν ότι δεν είναι ο

βασιλιάς Ληρ, ούτε ο κύκνος, ο ζωγράφος δε μπορεί να ανοίξει την πόρτα που ζωγράφησε και ο Πυγμαλίων που αγάπησε τη Γαλάτεια θεωρείται συμβολικός μύθος ή απλά ένας τρελός. Ο δημιουργικός χαρακτήρας της τέχνης ξεκινά στην απλή και πιστή μίμηση του ορατού κόσμου και εξαντλείται στην πιο μακρινή, αφηρημένη και σύνθετη μορφή αναπαράστασης συναισθημάτων και ιδεών. Ο χώρο-χρονικός προσδιορισμός του παιχνιδιού και της καλλιτεχνικής δημιουργίας είναι αυτός που προστατεύει τον άνθρωπο από την αλλοτρίωση. Όταν το παιχνίδι ή η διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας τελειώνει, τελειώνει και η μίμηση. Αρχίζει και πάλι η πραγματικότητα.

Τέλος, κοινό στοιχείο των δύο διαδικασιών είναι ότι παιχνίδι και τέχνη αποτελούν πολιτισμικές παραδόσεις των λαών. Και τα δύο αποτελούν γλώσσα επικοινωνίας εντός μιας κοινωνικής ομάδας, η οποία χρειάζεται σχετική γνώση για να κοινωνηθεί, αλλά και τα ίδια εξυπηρετούν στη γνώση των συγκεκριμένων τους, μέσα στη ζωή της ομάδας. Σύμφωνα με τον John Dewey, τα παιχνίδια και τα έργα τέχνης κάθε κοινωνίας είναι φορείς μιας γλώσσας που πρέπει να κατακτηθεί από την κοινότητα (Freeland, C. 2005: 58). Εκτιμώνται για την ομορφιά τους και τη δεξιοτεχνία που απαιτούν, ασκώντας επίδραση που απευθύνεται στην αισθητική της ομάδας και αναλόγως διατηρούνται ζωντανά, προσαρμοσμένα στα μέσα και τις ανάγκες κάθε εποχής και τόπου ή σβήνουν με το πέρασμα του χρόνου (Cailliois, R. 2001: 137, 139). Τα είδη τέχνης και παιχνιδιού που προτιμά κάθε κοινωνική ομάδα αντικατοπτρίζουν τις τάσεις, τις προτιμήσεις, το γούστο, τους τρόπους συλλογισμού της και απ' την άλλη την εξασκούν και τη διαπαιδαγωγούν στις δικές τους αρετές, συνήθειες, προτιμήσεις ή παραξενιές. Κάθε είδος τέχνης που κάνει την εμφάνισή του, αποτελεί καρπό συγκεκριμένων ιστορικών και κοινωνικών κατασκευών και αποτελεί μία ακόμα απόδειξη της αμφίδρομης σχέσης μεταξύ τέχνης και κοινωνίας (Bourdieu, P. 2006: 218, 331).

4.4. Συμπεράσματα

Ως αυτόματη διαδικασία που βρίσκεται στο όριο μεταξύ συνειδητού και ασυνειδητού και αποβλέπει στην απόλαυση αυτής της ίδιας από το υποκείμενό της, η καλλιτεχνική δημιουργία αφορά αποκλειστικά και μόνο τον ίδιο τον καλλιτέχνη, έξω από το πλαίσιο της σχέσης του με τους άλλους ανθρώπους και έξω από το πλαίσιο της ιστορικής συνέχειας. Δε σχετίζεται με την επικοινωνία του με τον θεατή, γιατί αφήνει εκτός της το τελικό δημιούργημα, το έργο τέχνης που είναι το μήνυμα μέσω του οποίου πραγματοποιείται αυτή η επικοινωνία. Είναι η όψη που αν και κάνει

χρήση των εκάστοτε πολιτισμικών δεδομένων, διατηρεί την ουσία της ανεπηρέαστη από αυτά. Αντίθετα, τα μεταχειρίζεται πάντα με τον ίδιο στόχο, την ικανοποίηση της αμετάβλητης ανάγκης του ανθρώπου για απόλαυση της δημιουργικής διαδικασίας. Λόγω της ανεξαρτησίας της λοιπόν από τους άλλους και από το χρόνο, δεν παρουσιάζει άμεση σχέση με τις έννοιες της παράδοσης και της καινοτομίας. Όταν ο καλλιτέχνης βιώνει τη δημιουργία σαν παιχνίδι, όπου πρωταρχική σημασία έχει η δική του ευχαρίστηση και απόλαυση, τότε η παράδοση γίνεται απλό εργαλείο στα χέρια του και η καινοτομία είναι κάτι που δεν τον απασχολεί αν θα προκύψει. Σ' αυτή τη διαδικασία είναι μόνος του και είναι ελεύθερος. Η μόνη σχέση που αναπτύσσει είναι με το δημιούργημά του. Δεν υφίσταται ο Άλλος, υπαρκτός ή υποθετικός, απέναντι στον οποίο θα νιώσει απειλή και θα χρειαστεί να αντιτάξει το Εγώ του. Δεν υφίσταται ο χρόνος που βάζει σε σειρά παράδοση και καινοτομία, εντός του οποίου θα πρέπει να τοποθετηθεί ως κρίκος στην αλυσίδα της συνέχειάς του ή ως τομή, για να δώσει σε ό,τι θα επακολουθήσει, μια κατεύθυνση με τη δική του προσωπική σφραγίδα.

5. Συνόψιση

Συμπερασματικά, φαίνεται η έννοια της τέχνης να είναι τόσο πολύπλοκη και μεταβαλλόμενη, που η προσπάθεια περιγραφής της ως μια ολότητα με συγκεκριμένη πορεία εξέλιξης και μέλλον αποδεικνύεται ελλιπής και ανώφελη. Πρόκειται για δυναμική διαδικασία με διαφορετικές όψεις που αλληλεπιδρούν ποικιλοτρόπως μεταξύ τους και με τις υπάρχουσες συνθήκες (Shusterman, R. 1997: 38). Ξεκινάει από την προσπάθεια του καλλιτέχνη να εκφράσει τα βιώματά του και τα συναισθήματα που αυτά τα βιώματα του προκαλούν. Να δημιουργήσει ένα έργο που να προβάλλει το Εγώ του. Νιώθει ανακούφιση εκδηλώνοντας βαθιές και δυσπρόσιτες πλευρές του, μέσα σε μία όψη της καλλιτεχνικής δημιουργίας που είναι απόλυτα προσωπική. Αφορά τη σχέση του με τον εαυτό του. Αντιμετωπίζοντας αυτή τη σχέση, έρχεται αντιμέτωπος και με τη σχέση του εαυτού του με τον Άλλο. Διαπιστώνει πόσο επιδρά ο Άλλος στη διαμόρφωση του εαυτού του και πόσο αλληλένδετα είναι τα χαρακτηριστικά που πηγάζουν από αυτόν τον ίδιο με αυτά που εισπράττει απ' έξω. Κατ' επέκταση και στη διαμόρφωση του προσωπικού καλλιτεχνικού του ύφους επιδρά ό,τι περιλαμβάνει η παράδοση. Στο καλλιτεχνικό περιβάλλον, πρόκειται για την επίδραση των διαφόρων στυλ, των διαφόρων σχολών, των μεγάλων δασκάλων,

των κλασικών αριστουργημάτων που τον εμπλουτίζουν και ταυτόχρονα τον περιορίζουν. Στο ευρύτερο περιβάλλον, πρόκειται για τις αρχές και τις ιδέες που έχει διαμορφώσει η δομή της κοινωνίας στην οποία ανήκει. Η άμυνα του εαυτού σε όλες αυτές τις επιδράσεις του προκαλεί την ανάγκη να διαχωρίσει το αυθεντικά δικό του από την αντανάκλαση του κόσμου μέσα του. Έτσι γεννιέται η ανάγκη για καινοτομία, αποτυπώνοντας τη συνεχή προσπάθεια αναγνώρισης, αποδοχής και υπερίσχυσης της προσωπικότητάς του.

Η εκδήλωση μέσω της τέχνης των εσωτερικών βιωμάτων και των συνεπαγόμενων τους συναισθηματικών εμπειριών, δεν είναι όμως μόνο επίπονη, είναι και απολαυστική διαδικασία. Ο καλλιτέχνης μέσα απ' αυτή τη δραστηριότητα βιώνει την ηδονή της ελευθερίας να προβάλλει αυτό που θέλει με όποιο τρόπο θέλει. Μπορεί με τη φαντασία του να κατασκευάσει έναν ολόκληρο κόσμο στα μέτρα του, με τους δικούς του κανόνες και απολαμβάνει εξίσου την ιδέα ότι μπορεί να δημιουργήσει ό,τι φανταστεί και τη διαδικασία υλοποίησής της, αφιερώνοντας όλες του τις πνευματικές, ψυχικές και σωματικές ικανότητες και δυνάμεις. Η αίσθηση πληρότητας που αυτή η όψη της καλλιτεχνικής δημιουργίας του προσφέρει, αφήνει εκτός παράγοντες όπως η παράδοση και η καινοτομία, γιατί δεν περιορίζεται από τις χώρο-χρονικές συντεταγμένες. Ο δημιουργός δεν τοποθετείται απέναντι ενός Άλλου με την έννοια του αισθητικά ή ιδεολογικά παραδοτέου σ' αυτόν, ούτε με την έννοια του θεατή.

Η αντιδιαμετρική όψη της προσωπικής ευχαρίστησης στην καλλιτεχνική δημιουργία είναι η επικοινωνία. Ο καλλιτέχνης ζει και δημιουργεί σε επαφή με τους άλλους ανθρώπους. Ακόμα κι αν δε σκοπεύει να εκτεθεί μπροστά σε άλλους, στο μυαλό του υπάρχει το βλέμμα του άλλου. Το έργο τέχνης πραγματοποιείται για να κοινωνήσει το μήνυμά του δημιουργού του σε φανταστικό ή υπαρκτό κοινό. Η προβολή του εσωτερικού του κόσμου γίνεται για να επικοινωνήσει με τους άλλους ανθρώπους. Θέλει να γίνει κατανοητός, αλλά και να διαχωριστεί από αυτούς. Σ' αυτό το σημείο συγκρούονται η ανάγκη του να είναι μέλος του συνόλου και η ανάγκη του να προβάλλει τη διαφορετικότητά του. Για να μπορεί να επικοινωνήσει ο καλλιτέχνης χρειάζεται τον κοινό κώδικα που του παρέχει η παράδοση. Η χρήση της του εξασφαλίζει το εργαλείο για να μιλήσει, τη γλώσσα. Ο λόγος όμως, το περιεχόμενο, είναι δικός του. Για να εξασφαλίσει την αυθεντικότητα του περιεχομένου, αναζητά την καινοτομία, που ή συνίσταται στην ειλικρίνεια του ομιλούντα ή σε μια διάθεση εντυπωσιασμού προς το ακροατήριο. Σήμερα κάποια είδη τέχνης και κάποιοι

καλλιτέχνες, μέσα σε μια πληθώρα διαφορετικών λόγων που προκαλεί αποπνικτικά συναισθήματα, μπορεί να οδηγούνται σε αποκλειστικό κυνήγι της καινοτομίας, χάνοντας τον αρχικό στόχο της επικοινωνίας. Η τέχνη στο σύνολό της όμως δύσκολα μπορεί να χάσει την κατεύθυνσή της, που είναι η ειλικρινής έκφραση και επικοινωνία. Η κρίση που πολλοί αναγνωρίζουν στην τέχνη υποδεικνύει κρίση γενικότερη, κρίση των αξιών, κρίση ηθική, κρίση κοινωνικό-πολιτισμική (Alvaro, E. 1994/1995: 116), αναγνωρίζοντας ότι η τέχνη εκφράζει τον άνθρωπο με τον πληρέστερο και αμεσότερο τρόπο από οποιαδήποτε άλλη ανθρώπινη δραστηριότητα (Brême, D. 1994/1995: 109). Αν όμως, ακόμα και στις υπάρχουσες συνθήκες η τέχνη εξακολουθεί να μπορεί να εκφράζει τον άνθρωπο, αυτό ίσως σημαίνει πως η ίδια δεν διανύει κρίση.

Λόγω του διττού χαρακτήρα της τέχνης, ως κοινωνικό-πολιτισμικό δημιούργημα, ικανό να φέρει τα χαρακτηριστικά του εκάστοτε περιβάλλοντος εντός του οποίου παράγεται και ως εκδήλωση αναλλοίωτων πλευρών της φύσης του ανθρώπου, προσφέροντας πάντα ικανοποίηση στις ανάγκες του για έκφραση, ευχαρίστηση και επικοινωνία συναισθημάτων, η επίδραση που δέχεται από την παράδοση και την καινοτομία είναι σχετική. Έννοιες όπως η παράδοση και η καινοτομία είναι κοινωνικό-πολιτισμικά προσδιορισμένες και στο κομμάτι που η καλλιτεχνική δημιουργία είναι και αυτή, δε μπορεί παρά η μία να επηρεάζει την άλλη. Η επίδραση των δύο εννοιών στην καλλιτεχνική δημιουργία υφίσταται εξίσου στην αποκλειστικά προσωπική εμπειρία του καλλιτέχνη, όπως και στην επίσης κοινωνικο-πολιτισμικά προσδιορισμένη επικοινωνία του με τους άλλους. Αντίθετα, η τέχνη ως φύση του ανθρώπου, μένει ανεπηρέαστη από οποιαδήποτε κοινωνικό-πολιτισμική κατασκευή του, συνεπώς και από τη σχέση παράδοσης και καινοτομίας.

B. ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟΥ ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΣ

Η διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας αντιμετωπίζεται στην έρευνα αυτή ως πολυδιάστατη εμπειρία για τον καλλιτέχνη. Γι' αυτό επιδιώκεται εκτός από τη βιβλιογραφική προσέγγιση του θέματος και η ερευνητική. Στόχος της ερευνητικής προσέγγισης είναι η διαπίστωση της συμφωνίας μεταξύ θεωρητικών συμπερασμάτων και καλλιτεχνικής πράξης, έτσι όπως τη βιώνουν οι σύγχρονοι καλλιτέχνες. Ξεκινά με

την υπόθεση πως οι καλλιτέχνες παράγουν μια κοινωνική αντίληψη για την τέχνη και ο λόγος τους περιέχει νοήματα ικανά να αποδώσουν τη βίωση αυτής της εμπειρίας, τις διαφορετικές όψεις της και τη σχέση τους με την παράδοση και την καινοτομία. Η υπόθεση αυτή στηρίζεται στις θεωρίες των C. Martindale και Otto Rank περί της συγκρουσιακής ή γόνιμης σχέσης ανάμεσα στις δύο έννοιες αναφορικά με την τέχνη. Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, προκύπτουν τα εξής ερωτήματα:

1. Ποιες διαφορετικές πλευρές της εμπειρίας της καλλιτεχνικής δημιουργίας αντιλαμβάνονται οι ερωτώμενοι και ποιες έννοιες χρησιμοποιούν για να τις αποδώσουν ή για να αποδώσουν τον τρόπο που τη βιώνουν;
2. Θεωρούν ότι εντός της φέρουν οι ίδιοι εξ ολοκλήρου τον έλεγχο της διαδικασίας ή ότι υπάρχουν πλευρές που είναι ανεξέλεγκτες ή και μυστηριώδεις για τους ίδιους;
3. Αναφέρονται σ' αυτή τη διαδικασία ως αποκλειστικά προσωπική τους εμπειρία ή και ως εμπειρία που τους συνδέει με κάποιο τρόπο με τους άλλους ανθρώπους;
4. Πώς αντιλαμβάνονται τη σχέση ανάμεσα στις έννοιες παράδοση και καινοτομία; Ως συγκρουσιακή, σχέση συνέχειας ή αλληλοσυμπλήρωσης;
5. Συγκεκριμένα ποιες όψεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας θεωρούν ότι σχετίζονται με τις έννοιες της παράδοσης και της καινοτομίας και ποιες όχι;
6. Με ποιο τρόπο επηρεάζουν αυτές τις όψεις οι δύο έννοιες κατά τη γνώμη των ίδιων των καλλιτεχνών;
7. Η επίδραση αυτή αξιολογείται ως σημαντική ή όχι;
8. Πιστεύουν ότι η σχέση της καλλιτεχνικής δημιουργίας με την παράδοση και την καινοτομία μπορεί να επιδράσει στο μέλλον της τέχνης; Γιατί και αν ναι, με ποιο τρόπο;

Μέσα από τα ερωτήματα αυτά, θα προσεγγιστούν τα αρχικά γενικά ερωτήματα και οι υποθέσεις της έρευνας.

ΜΕΘΟΔΟΣ

1. Το ερευνητικό παράδειγμα

Επιστημολογικά, η μέθοδος που ακολουθείται σχετίζεται με τη φαινομενολογία και την κριτική θεωρία. Ως κονστρουκτιβιστική, η έρευνα επικεντρώνεται στο πώς και γιατί οι συμμετέχοντες κατασκευάζουν νοήματα και δράσεις, εντός συγκεκριμένων καταστάσεων και το πώς στη συνέχεια ερμηνεύει ο ερευνητής με τη δική του υποκειμενικότητα τα νοήματα αυτά. Το ερευνητικό παράδειγμα που χρησιμοποιεί είναι η ερμηνευτική. Στόχος μιας τέτοιας έρευνας δεν είναι να συλλάβει την αλήθεια της πραγματικότητας, αλλά να προσφέρει μια ερμηνεία ή μια απόδοση, η οποία αναπόφευκτα είναι μερική. Συνεπώς ο ερευνητής δεν επιδιώκει να προβλέψει και να ελέγξει το νόημα και τη σημασία της, αλλά να τα εξετάσει, κατανοώντας την πολυπλοκότητα και τη δυναμική φύση του ανθρώπου και των κοινωνικό-πολιτισμικών δομών του ως αντικείμενα έρευνας, αλλά και των ποικίλων ιδιοποιήσεων και προβολών του ίδιου. Υπάρχουν πολλά και διαφορετικά στοιχεία προς χειρισμό και πολλοί τρόποι να σχετιστούν μεταξύ τους. Στις κοινωνικές επιστήμες δεν υπάρχει μία μόνη και ουδέτερη αλήθεια. Από οντολογική σκοπιά, καμία απλή αλήθεια δεν είναι πιθανή, εφόσον η πραγματικότητα δεν έχει ούτε απλότητα, ούτε κανονικότητα (Taylor, S. 2001: 11-12). Κάθε κοινωνικό φαινόμενο ή κατάσταση αντανάκλα την μερική κατανόηση του παρατηρητή-ερευνητή. Οι επιστημολογικές αξιώσεις που προκύπτουν είναι ότι η γνώση που προέρχεται από την ποιοτική έρευνα είναι μερική, τοποθετημένη και σχετική. Ο ερευνητής δε μπορεί να ισχυριστεί ότι προσφέρει αντικειμενική γνώση της πραγματικότητας και του κόσμου, παρά μόνο μία μεροληπτική, υποκειμενική αφήγηση (ibid: 12).

Η φαινομενολογική μέθοδος έρευνας προϋποθέτει πριν προβεί ο ερευνητής σε ερμηνεία, να ξεκαθαρίσει την έννοιά του, να περιγράψει σε τι ακριβώς αντιστοιχεί στη συνείδησή του, ποια είναι τα γνωρίσματά της και η ουσία της. Η ερμηνευτική θεμελιώθηκε στη βάση της φαινομενολογίας, καθιστώντας την φαινομενολογία «αναμφίβολη προϋπόθεση της ερμηνευτικής» (Ουδατζής, Μ. 2002). Κατά την εξέταση των φαινομένων δε χρησιμοποιούνται κάποιες εξωτερικές πηγές, έστω και αν αναγνωρίζεται η ανάγκη να συσχετιστεί το φαινόμενο με μια θεωρία για κατανόηση της τελικής του έννοιας. Ούτε λαμβάνεται ως αφετηρία μια γενική έννοια ή ένα αξίωμα, αλλά το ίδιο το φαινόμενο, όπως το συναντά κανείς στην εμπειρία εκείνη, η οποία μπορεί να γίνει εμπειρία καθενός. Το φαινόμενο δηλαδή παρατηρείται στη μορφή της εμφάνισής του, που είναι προσιτή για τον καθένα. Η φαινομενολογία δεν είναι δυνατόν να προβεί σε διαπιστώσεις για τα γεγονότα εάν πρώτα δεν τα περιγράψει, όχι όμως επιβάλλοντας τον νοηματικό ορίζοντα του

ερευνητή, αλλά αναδεικνύοντας την αναπαράσταση ενός ήδη υπάρχοντος νοήματος. Σύμφωνα με τον Θεοδωρόπουλο Ι.Ε. (1997), δεν είναι μέθοδος ή τουλάχιστον δεν είναι κύρια μέθοδος, «είναι τρόπος αναζήτησης της αλήθειας» ανιχνεύοντας περιοχές όπου αδυνατεί να παρέμβει η εμπειρική μέθοδος των φυσικών επιστημών, όπως η μοναδικότητα, η ατομικότητα, η γενικότητα, η δομή, η σχέση, οι τρόποι συμπεριφοράς. Συμπερασματικά, η φαινομενολογική μέθοδος συνίσταται σε μια αναπαράσταση των γεγονότων, με τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά των φαινομένων όπως προσδιορίστηκαν στη συνείδηση του κοινωνικού υποκειμένου. Με αυτή την έννοια συνδυάζεται η φαινομενολογία με την ερμηνευτική, δημιουργώντας μια δυναμική μεθοδολογία, ικανή να προβεί σε κατανόηση και εξήγηση των πράξεων (ibid).

1.1. Ερμηνευτική

Η *ερμηνευτική* (hermeneutics), ως μέθοδος ανάλυσης και ερμηνείας κειμένων, έχει τις ρίζες της στην θεολογία και την ερμηνεία των Γραφών. Αργότερα, η ερμηνευτική εφαρμόστηκε στη μελέτη κειμένων σε ποικίλα επιστημονικά πεδία, όπως η λογοτεχνία, η κοινωνιολογία, η ιστορία και η νομική. Πολλοί θεωρητικοί υποστηρίζουν την άποψη ότι η ερμηνευτική αποτελεί μια ενιαία, καθολική μέθοδο για τις κοινωνικές επιστήμες (Τσέκερης, Χ. 2008: 10). Για την ερμηνευτική παράδοση, κάθε περιγραφή και ερμηνεία είναι ιστορικά και πολιτισμικά τοποθετημένη. Επομένως, δεν μπορεί να υπάρξει γνώση ανεξάρτητη από το ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο στο οποίο παράγεται ή αλλιώς «η ιστορικότητα δεν θεωρείται πλέον ένα όριο που η επιστήμη πρέπει να ξεπεράσει, αλλά ένας τρόπος συγκρότησης του Είναι» (Χριστοφόρου 2001: 148 στο Τσέκερης, Χ. 2008: 10). Σε αυτά τα συμφραζόμενα, η ερμηνεία οφείλει να αναφέρεται στην παράδοση από την οποία αντλεί, να είναι ευαίσθητη στις πολλαπλές χρήσεις της γλώσσας και να συμβάλλει στη δημιουργική αναθεώρηση της σκέψης και της κατανόησης του ερευνητή (Gadamer 1975 στο Τσέκερης, Χ. 2008: 10).

Στόχος της ερμηνευτικής είναι να κατανοηθεί ο υποκειμενικός κόσμος της ανθρώπινης εμπειρίας. Δεν αποσκοπεί στην ανάδειξη μιας καθολικής θεωρίας, αλλά στην προβολή «πολυπρισματικών εικόνων της ανθρώπινης συμπεριφοράς, οι οποίες έχουν τόσες παραλλαγές, όσες οι καταστάσεις και τα πλαίσια που τις υποβαστάζουν» (Χαλκιά, Κ. 2003) και εκφράζεται με την αξιοποίηση των μεθόδων της ποιοτικής

έρευνας. Κατά την ερμηνευτική παράδοση η κοινωνική πραγματικότητα ταυτίζεται με τους λόγους, τα κίνητρα, τις αξίες, τις πεποιθήσεις και τα πρότυπα συμπεριφοράς που επικαλούνται οι άνθρωποι για την κοινωνική τους δραστηριότητα. Ως εκ τούτου, οι λεκτικές πρακτικές είναι στο επίκεντρο της ερμηνευτικής ανάλυσης, καθώς η γλώσσα δεν είναι απλώς ένα διαμεσολαβητικό εργαλείο περιγραφής της κοινωνικής πραγματικότητας, αλλά η ίδια κατασκευάζει την κοινωνική πραγματικότητα σε δεδομένο χώρο και χρόνο (Κυριαζή, 1999).

Είναι απαραίτητο να τονισθεί πως η προσέγγιση του ερμηνευτή και του αντικειμένου ερμηνείας πραγματώνεται μέσα στον υποκειμενικό ορίζοντα του καθενός. Όπως δηλαδή ο ερμηνευτής έχει τον δικό του ορίζοντα, προσωπικό και διϋποκειμενικό, όμοια και το κείμενο έχει το δικό του, εκφρασμένο μέσω των δημιουργών του. Ο ερμηνευτής είναι φορέας, μέτοχος και εκφραστής μιας συγκεκριμένης αναπαράστασης που έχει εσωτερικά παγιώσει, γεγονός που θέτει επιτακτικότερα το ζήτημα της επιστημονικής «αξιολογικής ουδετερότητας». Η ικανοποίηση της αντικειμενικότητας βρίσκεται στην απαίτηση για αναζήτηση και χρήση πρωτογενών πηγών εκ μέρους του ερευνητή, αλλά και αναλυτικής διατύπωσης των σταδίων της ερμηνευτικής που εφαρμόζει.

Ως ερμηνευτικός κύκλος ορίζεται η παλινδρομική κίνηση ανάμεσα στην κατανόηση και την προκατανόηση, με άξονες διαρκώς αναβαθμιζόμενους και διευρυνόμενους, συστήνοντας μια όμοια κίνηση μεταξύ ερμηνείας και επανερμηνείας (Ουδατζής, Μ. 2002). Ο ερμηνευτικός κύκλος εγκαθιδρύει μια διαλεκτική σχέση μεταξύ της «πρόθεσης του αναγνώστη» και της «πρόθεσης του κειμένου». Η προσέγγιση του αναγνώστη ξεκινά από την δική του πρωτοβουλία της δημιουργίας μιας εικασίας σχετικά με την πρόθεση του κειμένου. Υπ' αυτή την έννοια, ο αναγνώστης αναλαμβάνει την διατύπωση μίας, ή πολλών εικασιών που τις θέτει υπό έλεγχο στο κείμενο. Σύμφωνα λοιπόν με τα προηγούμενα, το κείμενο εκλαμβάνεται ως ένα «αντικείμενο πάνω στο οποίο η ερμηνεία επενδύει κατά την πορεία της κυκλικής προσπάθειας να αυτοεκτιμηθεί, με βάση τα αποτελέσματα που δημιουργεί» (Eco U, 1993 στο *ibid*).

Συμπερασματικά, δεδομένου πως είναι δυνατό να υπάρχει παραπάνω από μια δυνατή ερμηνεία ενός κειμένου, δεν είναι αλήθεια πως όλες οι ερμηνείες είναι ίσες. Κάθε κείμενο είναι ένα περιορισμένο πεδίο πιθανών ανακατασκευών (*ibid*).

2. Ερευνητικός σχεδιασμός

Η διερευνητική φύση της συγκεκριμένης μελέτης, γύρω από ένα αντικείμενο τόσο πολύπλοκο και δυσπρόσιτο όσο η καλλιτεχνική δημιουργία, καθιστά απαραίτητη την ποιοτική του προσέγγιση. Η ποιοτική έρευνα αποτελεί μια συγκεκριμένη προσέγγιση στη γνώση, η οποία ενυπάρχει στο ευρύτερο ρεύμα της κριτικής του θετικισμού «ως καταλληλότερης επιστημολογικής βάσης για τη μελέτη της ανθρώπινης εμπειρίας, δράσης και αλληλεπίδρασης» (Τσέκερης, Χ. 2008: 2). Αναφέρεται στη συστηματική αναστοχαστική ερμηνεία μη-αριθμητικών δεδομένων, στο πλαίσιο της διερεύνησης της κοινωνικής συμπεριφοράς των ατόμων (ibid: 10). Κάθε παρατήρηση του κόσμου μας είναι αναπόφευκτα διαποτισμένη από τις προϋπάρχουσες παραδοχές μας και σε σημαντικό βαθμό καθορίζεται από τον τρόπο με τον οποίο θα επιλέξουμε να τον εξετάσουμε (ibid: 3)

2.1. Εργαλείο-τεχνική: Ανάλυση περιεχομένου

Η τεχνική που χρησιμοποιείται στη συγκεκριμένη έρευνα είναι η ανάλυση περιεχομένου. Προτιμήθηκε σε σχέση με την ανάλυση λόγου, γιατί αν και οι δύο τεχνικές είναι πολύ σχετικές μεταξύ τους, η διαφορά ανάμεσά τους εντοπίζεται στο ότι η πρώτη εστιάζει κυρίως στα νοήματα, ενώ η δεύτερη στην οργάνωση της γλώσσας με την οποία αυτά αναδύονται. Η διαφορά αυτή είναι τεχνητή, αφού οι τρόποι οργάνωσης της γλώσσας είναι εκείνοι που αποδίδουν τα νοήματα. Σε κάθε περίπτωση το ζητούμενο είναι το νόημα, αλλά στην ανάλυση περιεχομένου, η εκφορά του λόγου είναι μικρότερης σημασίας. Το βάρος δίνεται στο περιεχόμενο του λόγου. Πρόκειται για τεχνικές έρευνας των κοινωνικών επιστημών που αφορούν ντοκουμέντα. Κατά τον Berelson, η ανάλυση περιεχομένου συνδυάζει αντικειμενική, συστηματική και ποσοτική περιγραφή του περιεχομένου ενός κειμένου και έχει ως σκοπό την ερμηνεία του. Ασχολούμενη με τα διάφορα θέματα του κειμένου και τις σχέσεις τους, επιτρέπει μια μεταγραφή της δομής του και μέσω αυτής, την εξαγωγή συμπερασμάτων (Grawitz, 2004: 181, 182). Χρησιμοποιείται σε ντοκουμέντα προφορικού και γραπτού λόγου, όπως είναι οι ομιλίες, οι συνεντεύξεις, οι επιστολές, τα ημερολόγια, τα λογοτεχνικά, τα πολιτικά και άλλα κείμενα. Γενικά ενδείκνυται για κείμενα, όπου τα μέρη τους έχουν «λειτουργική αλληλεξάρτηση» ή ακόμα και δεσμούς αιτιότητας. Η ανάλυση περιεχομένου ενδιαφέρεται για την ανακάλυψη

τέτοιων συσχετισμών που οδηγούν στην απόδειξη μιας υπόθεσης (Grawitz, 2004: 220).

Μέσα από την ανάλυση περιεχομένου, σύμφωνα με τον Belerson (Φίλιας, 1977: 197), εξυπηρετείται η έρευνα τριών στοιχείων:

1. των χαρακτηριστικών του δημιουργού του κειμένου (πομπός), οι αιτίες και οι προθέσεις του λόγου του, δηλαδή στοιχεία του αποστολέα του μηνύματος (ποιος μιλάει)
2. των χαρακτηριστικών του περιεχομένου που αυτό καθαυτό φέρει (μήνυμα), π.χ. στοιχεία του χρόνου, του τόπου και των συνθηκών όπου αυτό δημιουργήθηκε ή κοινωνήθηκε (τι λέει, με ποιον τρόπο) και
3. των χαρακτηριστικών του ακροατηρίου στο οποίο απευθύνεται (δέκτης), δηλαδή τη φύση του παραλήπτη του μηνύματος (σε ποιον απευθύνεται) και ενίοτε τις επιπτώσεις του σ' αυτόν (ποια είναι τα αποτελέσματα του λόγου του).

Η ανάλυση περιεχομένου στοχεύει μέσω αυτών των χαρακτηριστικών στο να διακρίνει αξίες, ιδεολογίες και στάσεις, ανάλογα με το σκοπό της έρευνας που αυτή εξυπηρετεί, χωρίς να είναι απλώς μια μελέτη της σχέσης πομπού-δέκτη μέσω του μηνύματος. Ο πομπός, ο δέκτης και η σχέση τους ενσωματώνονται στο ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο σχέσεων, αλληλεπιδράσεων και συγκρούσεων (Grawitz, M. 2004: 195).

Αυτό που επιδιώκει η ανάλυση περιεχομένου είναι η «αντικειμενική, συστηματική και ποσοτική περιγραφή του φανερού περιεχομένου της επικοινωνίας γραπτού ή προφορικού λόγου», με τελικό στόχο την ερμηνεία και την εξαγωγή ειδικών και εγκύρων συμπερασμάτων μέσα από την αναδιοργάνωση των πληροφοριακών στοιχείων, που εμπεριέχουν τα τεκμήρια (Τζανή, M. 2005: 5). Η ανάλυση περιεχομένου χαρακτηρίζεται από το γεγονός ότι οι αναλυόμενες ενότητες δεν είναι συνήθως λέξεις, αλλά έννοιες. Έτσι, μπορούν να ενταχθούν στην ίδια αναλυτική κατηγορία δύο λέξεις συνώνυμες ή δυο λέξεις διαφορετικές, με την ίδια όμως σημασία, το ίδιο νόημα. Εξ' άλλου, πολύ συχνά, οι χρησιμοποιούμενες ενότητες αποτελούνται από θέματα ή από ολόκληρες φράσεις του κειμένου κ.λ.π.

α) Σύστημα κατηγοριών

Η ανάλυση βάσει του συστήματος κατηγοριών μπορεί να είναι τριών ειδών.

α) Συγκεφαλαιωτική ανάλυση, όπου το υλικό μειώνεται μέσω της παράφρασης, παρέχοντας μία ευσύνοπτη εικόνα του αρχικού υλικού, με προσοχή στις τυχόν αλλοιώσεις του ουσιώδους περιεχομένου του.

β) Εξήγηση, όπου ένα συγκεκριμένο χωρίο λαμβάνεται ως αφετηρία, εξετάζεται ενταγμένο στο πλαίσιο του και μέσω αυτού γίνονται διαπιστώσεις για το περιεχόμενο του κειμένου συνολικά και

γ) Δόμηση, όπου εντοπίζονται συγκεκριμένα θέματα, περιεχόμενα ή όψεις μέσα στο κείμενο και μέσω της παράφρασης αποσπασμάτων του, περιγράφονται κατά κατηγορία και υποκατηγορία. Υπάρχουν τέσσερις τρόποι δόμησης: η δόμηση περιεχομένου, η τυπική δόμηση, η πρότυπη δόμηση και η κλιμακοειδής δόμηση.

Κατά τους Ryan και Bernard η κατηγοριοποίηση είναι η καρδιά ολόκληρης της ανάλυσης. Η επιλογή των αναδυόμενων κατηγοριών είναι ιδιαίτερα σημαντική για την κατασκευή όλου του συλλογισμού. Το σύστημα κατηγοριών λαμβάνει υπόψη τις παραμέτρους εμφάνισης του υλικού που τίθεται προς κατηγοριοποίηση: θέση ή διάρκεια, παρουσία ή απουσία, συχνότητα και ένταση που είναι και η πιο δύσκολα μετρήσιμη, λόγω του υποκειμενικού παράγοντα που υπεισέρχεται. Η χρήση της παραμέτρου της συχνότητας στην ποσοτικοποίηση στηρίζεται στις παραδοχές ότι 1. η συχνότητα αντιπροσωπεύει σημασία ή αξία που φέρει η κατηγορία και 2. οι κατηγορίες που ποσοτικοποιούνται έχουν την ίδια συγκριτική βαρύτητα μεταξύ τους. Η ποσοτικοποίηση αυτή επιτρέπει στη συνέχεια την ποσοτική επεξεργασία με τη μορφή μελέτης συσχετισμών.

Σύμφωνα με τον Φίλια, οι κανόνες κατηγοριοποίησης είναι:

1. Το σύστημα των κατηγοριών διαμορφώνεται με βάση μία αρχή διάταξης.
2. Η αρχή διάταξης θα πρέπει να προκύπτει από την εξέταση των δεδομένων και την αναφορά στις έννοιες και τις υποθέσεις του ερευνητή.
3. Κάθε μονάδα κωδικογράφησης θα πρέπει να μπορεί να ταξινομηθεί σε κάποια κατηγορία.
4. Κάθε μονάδα πρέπει να μπορεί να ταξινομηθεί μόνο σε μία κατηγορία. Τα στοιχεία των κατηγοριών να είναι αλληλοαποκλειόμενα.

(Φίλιας, 1977: 236)

Η επιτυχία της ανάλυσης εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από την επιτυχία του εκ των προτέρων προσδιορισμού των διαφόρων κατηγοριών. Πραγματικά, ο προσδιορισμός των κατηγοριών προϋποθέτει μια αληθινή συστηματοποίηση a priori, δηλαδή τον προσδιορισμό ενός συνόλου συνδυασμένων υποθέσεων. Κατά τη

διαδικασία κατηγοριοποίησης, ο ερευνητής ερμηνεύει το περιεχόμενο με βάση κατηγορίες που ο ίδιος έχει κατασκευάσει, άρα πρόκειται σε μεγάλο βαθμό για υποκειμενική διαδικασία. Η διαδικασία αυτή τοποθετεί τον ερευνητή κριτικά και αξιολογικά απέναντι στα νοήματα του κειμένου. Στόχος δεν είναι η απλή ταξινόμηση στοιχείων, αλλά η αναζήτηση της αλληλο-εξάρτησής τους και της λειτουργίας τους εντός του νοηματικού πλέγματος (Silverman, 2000: 828). Με την ολοκλήρωση αυτού του σταδίου, μεγάλο μέρος της ερμηνευτικής ανάλυσης έχει ήδη γίνει (Ryan-Bernard, 2000: 780, 781).

β) Συνέντευξη

Στη συγκεκριμένη έρευνα το υλικό που θα μελετηθεί με την ανάλυση περιεχομένου προκύπτει από τη μέθοδο της συνέντευξης. Η χρήση της συνέντευξης στηρίζεται στις παραδοχές ότι: 1. η αφήγηση εμπειριών είναι κάτι πολύ παραπάνω από απλή εξιστόρηση γεγονότων· είναι ομολογία στάσεων, αναμνήσεων και συναισθημάτων (Taylor, S. 2001:190) και 2. ότι ο ερευνητής που θέτει μια σειρά ερωτήσεων σχετικά με κάποιο θέμα και στη συνέχεια αναλύει στοιχεία πάνω σ' αυτό, ερμηνεύει σωστά την αλληλεπίδραση που συνέβη μεταξύ του ίδιου και του ερωτώμενου (ibid:16).

Το κείμενο που προκύπτει από την καταγραφή του υλικού συνεντεύξεων φέρει εκτός από στοιχεία του γραπτού λόγου και κάποια του προφορικού. Οι προτάσεις δεν έχουν την τυπική σύνταξη, αρκετές από αυτές μένουν ημιτελείς, τα σημεία στίξης μπαίνουν βάσει της προσπάθειας του ερευνητή να αποδώσει το ύφος και τον τρόπο οργάνωσης του προφορικού λόγου του ομιλητή, λέξεις ή φράσεις επαναλαμβάνονται και άλλες δεν ανήκουν σε κάποιο ολοκληρωμένο συλλογισμό. Μέσα σ' αυτό συμπεριλαμβάνονται τα γνωρίσματα εκείνα που ο ερευνητής θα αποφασίσει ότι είναι σχετικά με τη θεωρητική προσέγγιση και την προβληματική της έρευνάς του και θα τα υπολογίσει και χρησιμοποιήσει στη συνέχεια ως δεδομένα (ibid: 38). Αυτό το υλικό αναλύεται με την τεχνική της ανάλυσης περιεχομένου.

γ) Η χρήση της ανάλυσης περιεχομένου στη συγκεκριμένη έρευνα

Συγκεκριμένα, το είδος της ανάλυσης περιεχομένου που χρησιμοποιείται στη συγκεκριμένη έρευνα είναι η θεματική ή σημασιολογική ανάλυση μέσω δόμησης

περιεχομένου, καθώς το κριτήριό της είναι θεματικό. Μέσω αυτής, θα επιχειρηθεί ο εντοπισμός θεμάτων σχετικών με το αντικείμενο της έρευνας, που περιέχονται στο συγκεκριμένο κείμενο και η ταξινόμησή τους σε κατηγορίες και υποκατηγορίες. Η διάρθρωση του υλικού δεν εξετάζεται μέσω μορφολογικών στοιχείων του κειμένου. Σύντομα αποσπάσματα από το λόγο των καλλιτεχνών παραθέτονται σε κάθε θέμα ή περιεχόμενο. Τη μονάδα κωδικογράφησης δεν αποτελεί η λέξη ή η φράση, αλλά το θέμα, το οποίο εμφανίζεται άλλοτε ως λέξη, φράση, πρόταση ή και ως ακόμα μεγαλύτερο απόσπασμα. Ο λόγος είναι ότι στις απαντήσεις των καλλιτεχνών αναζητούνται περιεχόμενα και όχι όροι ή έννοιες. Σε κάθε κείμενο, κάθε λέξη ή φράση παίρνει το νόημά της από τις περιβάλλουσες λέξεις και φράσεις και από τον τρόπο χρήσης της, με αποτέλεσμα να μπορεί αντίστοιχα να αποκτήσει διαφορετικά περιεχόμενα (Silverman, 2000: 822). Στο κείμενο των συνεντεύξεων εντοπίζονται συγκεκριμένα θέματα που αφορούν τα ερευνητικά ερωτήματα που προέκυψαν. Αυτά ταξινομούνται σε κατηγορίες και υποκατηγορίες και αναλύονται μέσω της παράθεσης αποσπασμάτων του κειμένου.

2.2. Καταλληλότητα της μεθόδου

Η ανάλυση περιεχομένου, γεννημένη από μια θέληση ενάντια στη φιλολογική ανάλυση, θεωρεί την έννοια του ποιοτικού στοιχείου που αυτή εισάγει, ως αποκλεισμό από τις προκαταλήψεις της, αντιτάσσοντας το ποιοτικό στο ποσοτικό, ως παρατήρηση από διαφορετική οπτική γωνία. Στην ποσοτική ανάλυση, αυτό που είναι σημαντικό είναι αυτό που φαίνεται συχνά, δηλαδή ο αριθμός των φορών που εμφανίζεται η έννοια, η φράση κλπ. είναι το κριτήριο σπουδαιότητας. Στην ποσοτική ανάλυση όμως, η ιδέα της σπουδαιότητας εμπλέκεται με την αξία ενός θέματος, γνωρίζοντας ότι κινείται σε έναν χώρο φανερά υποκειμενικό. (Τζανή, Μ. 2005: 20). Σε σχέση με τις ποσοτικές έρευνες, στις ποιοτικές, το ενδιαφέρον στρέφεται περισσότερο στο καινούριο, το ενδιαφέρον και στην αξία που παρουσιάζει η ενότητα ανάλυσης ως προς το σκοπό της έρευνας, ανεξαρτήτως της συχνότητας εμφάνισης κάθε στοιχείου. Ακόμη και τα στοιχεία που εμφανίζονται σπανιότατα μπορεί να έχουν μεγάλη αξία σε αντίθεση με την ποσοτική ανάλυση περιεχομένου, όπου οι πληροφορίες χαμηλής συχνότητας εμφάνισης ταξινομούνται σε ειδική κατηγορία (Τζανή, Μ. 2005: 6).

Στην παρούσα έρευνα ακόμη και μία μοναδική εμφάνιση ενός περιεχομένου συμβάλει στην εξαγωγή συμπερασμάτων. Καθώς η έρευνα ασχολείται με τα στοιχεία εκείνα που δείχνουν τον τρόπο που ο κάθε καλλιτέχνης βιώνει την εμπειρία της δημιουργικής διαδικασίας, κάθε εμφανιζόμενο στοιχείο προσφέρει μια επιπλέον οπτική στην πολυδιάστατη αυτή βίωση, ανεξάρτητα από τη συχνότητα εμφάνισής του.

Στην κριτική που της έχει ασκηθεί για έντονη υποκειμενικότητα, οι υποστηρικτές της ανάλυσης περιεχομένου απαντούν πως είναι προς το παρόν η πιο κατάλληλη μέθοδος που υπάρχει και πως η απόλυτη αντικειμενικότητα των μεθόδων των ανθρωπιστικών επιστημών δεν είναι επιθυμητή, καθώς «κάτι τέτοιο» σύμφωνα με τον Νούτσο «θα μας οδηγούσε σε μια παραλλαγή ψευδαίσθησης θετικιστικού χαρακτήρα» (Παληκίδης, 2009: 193). Σύμφωνα με την Grawitz, στη συγκεκριμένη μέθοδο, η υποκειμενικότητα του ερευνητή αντικαθίσταται από τυποποιημένες μεθόδους που οδηγούν στην ποσοποίηση ή τουλάχιστον στη μετατροπή του υλικού σε δεδομένα που μπορούν να μελετηθούν επιστημονικά. Υπακούει σε ακριβείς κανόνες, ούτως ώστε αναλύοντας το ίδιο περιεχόμενο διαφορετικοί αναλυτές, να καταλήγουν στα ίδια ή παρόμοια αποτελέσματα. (Grawitz, 2004: 181).

Παρόλο που η πλήρης αντικειμενικότητα είναι ανέφικτη, στην ανάλυση περιεχομένου προτείνεται η μελέτη του έκδηλου περιεχομένου του κειμένου και όχι η εμβάθυνση στο λανθάνον περιεχόμενό του, η οποία μπορεί να γίνει στο τελευταίο στάδιο της ερμηνείας, όπου ο ερευνητής χρησιμοποιεί περισσότερο τη φαντασία και τη διαίσθησή του. Επιπλέον, σε κάθε συγκεκριμένο θέμα έρευνας, πρέπει να επανεξετάζεται η ορθότητα των παραδοχών από τον ερευνητή (Κυριαζή, 2009: 296-297).

2.3. Ερευνητική διαδικασία

Η έρευνα του λόγου των σύγχρονων καλλιτεχνών σχετικά με τη δημιουργική διαδικασία απαιτεί ανάλυση των προσωπικών απόψεων, των αντιλήψεων και των ιδεολογιών που αυτός φέρει στο περιεχόμενό του και γι' αυτό κατάλληλη μέθοδος θεωρείται η ερμηνευτική. Κατά τους Ryan G. W. και Bernard H. R. οι μέθοδοι είναι απλώς εργαλεία που μπορούν να χρησιμοποιηθούν κατά βούληση σε κάθε περίπτωση (2000: 793). Ο ερευνητής κρίνει βάσει των ερωτημάτων που ο ίδιος θέτει στην έρευνά του ποια μέθοδος θα του αποδώσει το πιο πλούσιο ή κατατοπιστικό υλικό για

την εξαγωγή των συμπερασμάτων του. Η συγκεκριμένη μέθοδος επιλέχθηκε εξαιτίας των ποιοτικών κριτηρίων που χρησιμοποιεί (Μπονίδης, Κ. Θ. 2004: 48, 81). Χάρης σ' αυτά, μπορεί να εντοπίζει το ενδιαφέρον στο περιεχόμενο του κειμένου και η ανάλυση να μην περιοριστεί απλώς στην καταγραφή και ποσοτικοποίηση των στοιχείων του.

2.4. Αναλυτική διαδικασία

Η έννοια της ανάλυσης περιεχομένου περιγράφει μάλλον ένα ολόκληρο πεδίο έρευνας, παρά μια συγκεκριμένη τεχνική. Πρόκειται για μέθοδο που δεν ακολουθεί ευθύγραμμη πορεία προς το αποτέλεσμα μιας έρευνας της οποίας το υποκείμενο γνωρίζει απ' την αρχή. Η πορεία της είναι μάλλον κυκλική. Ο ερευνητής αρχικά αναζητά στοιχεία που να φαίνονται σχετικά με το αντικείμενο της έρευνάς του και στη συνέχεια επανέρχεται στο υλικό του ξανά και ξανά, συγκεκριμενοποιώντας αυτά τα στοιχεία, προσθέτοντας κι άλλα ή αφαιρώντας κάποια, συσχετίζοντάς τα μεταξύ τους και επαναπροσδιορίζοντας τη σημασία τους. Σε κάθε στάδιο της διαδικασίας η κατεύθυνση των αναλυτικών σχεδιασμών προσδιορίζεται από τη θεωρητική θέση, τα αρχικά ερωτήματα και το σκοπό της έρευνας (Taylor, S. 2001:38-39).

Η κυριότερη δυσκολία που εμφανίζεται στην εφαρμογή της μεθόδου εντοπίζεται στην διαδικασία εκλογής της ενότητας ανάλυσης, καθώς η μετάβαση από τα σύνολα των σημείων που συγκροτούν το λόγο, στο σύνολο των σημασιών είναι εξ ορισμού δύσκολη (Βάμβουκας Μ., 2002 *ibid*). Επιπλέον: α) μεταξύ μεμονωμένων λέξεων και εννοιών στις οποίες παραπέμπουν δεν υπάρχει μονοσημία, β) το θέμα, ως έννοια, ενώ θεωρείται γλωσσολογικά «ως ένα σημαίνον πολύπλοκο σύνολο», ψυχολογικά ορίζεται ως «μία ενότητα αντιληπτική, στην οποία ένα πρόβλημα βιώνεται ή γίνεται αντιληπτό», υποχρεώνοντας τον ερευνητή να λαμβάνει αρκετά συχνά την θέση του πομπού της επικοινωνίας, προκειμένου να κατανοήσει και να ερμηνεύσει το νόημα (*ibid*: 7).

Αναφορικά με την ενότητα ανάλυσης που υιοθετείται για την μελέτη του περιεχομένου, διακρίνονται τρία είδη αναλύσεων:

α) λεξιλογική ανάλυση, στην οποία οι λέξεις, όροι, σύμβολα κλπ., διακρίνονται και ταξινομούνται σε κατηγορίες. Η επιλογή των συγκεκριμένων όρων ως ενότητων ανάλυσης πραγματοποιείται σε συσχέτιση με τον σκοπό της έρευνας. Έτσι, οι λέξεις-

σύμβολα τοποθετούνται ως τίτλοι κατηγοριών ενός καταλόγου, ώστε να διευκολυνθεί η ταξινόμηση,

β) φραστική ανάλυση, κατά την οποία το κείμενο διαιρείται στα συστατικά του μέρη (κυρίως συντακτικό) και η ανάλυση πραγματοποιείται τμηματικά αλλά σε σχέση με το συγκεκριμένο και

γ) θεματική ή σημασιολογική ανάλυση. Εδώ, ως ενότητα λαμβάνεται η σημασία μιας ομάδας λέξεων και βασίζεται στην ιδέα ότι «ο λόγος είναι μια συμπεριφορά δηλωτική και αποκαλυπτική των κέντρων ενδιαφέροντος, γνωμών, πεποιθήσεων, φόβων και γενικά των συγκινησιακών καταστάσεων του ατόμου ή μιας ομάδος» (Uhrig M.C., 1974: 15, στον Βάμβουκα Μ., 2002). Η ανάλυση εστιάζεται σε έννοιες, νοήματα ή θέματα που ανακαλούνται αναφορικά με το αντικείμενο της έρευνας, συγκεντρώνοντας πληροφορίες γι' αυτό και το πώς γίνεται αντιληπτό από άτομα ή ομάδες (γνώμες, πεποιθήσεις, ερμηνείες που διατυπώνονται). Η φράση (ως τμήμα με αυτοτελές εννοιολογικό περιεχόμενο) ή το θέμα (ως τμήμα του λόγου που αντιστοιχεί σε μια ιδέα), χρησιμοποιούνται με σκοπό την επιλογή και την οργάνωση κατηγοριών οι οποίες συμπυκνώνουν το ουσιώδες περιεχόμενο ενός κειμένου. Το περιεχόμενο διακρίνεται σε ενότητες ανάλυσης, επιτρέποντας την εξαγωγή αποτελεσμάτων και την περαιτέρω σύγκριση. Κάθε ενότητα ανάλυσης επιτρέπει να λαμβάνονται υπόψη μόνον μία φορά τα αναζητούμενα πληροφοριακά στοιχεία (ibid: 6).

2.5. Συνεχείς συγκρίσεις

Η τεχνική της ανάλυσης περιεχομένου είναι περισσότερο εμπειρική (Τζανή, Μ. 2005: 9). Οι επαληθεύσεις είναι απαραίτητες για τη διαπίστωση της εγκυρότητας και της πιστότητας των κατηγοριών, γιατί είναι ουσιώδες, η ταξινόμηση να γίνεται αντικειμενικά, δηλ. να μην εξαρτάται από τον προσωπικό συντελεστή του εκάστοτε ερευνητή, αλλά από την προβληματική της έρευνας. Συνεχείς συγκρίσεις μεταξύ υποκατηγοριών, περιεχομένων, συνδέσεων και διαχωρισμών τους, επέφεραν αλλαγές, έτσι ώστε να εξασφαλιστεί τόσο η μοναδικότητα κάθε υποκατηγορίας, όσο και η σαφήνεια της αλληλεξάρτησης των περιεχομένων. Παρά τον εμπειρικό της χαρακτήρα, η αξίωση για την αντικειμενικότητα αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικά της μεθόδου. (ibid: 10).

2.6. «Εμπλαισιωμένη ευαισθησία»

Σύμφωνα με το θεωρητικό υπόβαθρο της ποιοτικής έρευνας, κατοικούμε σε έναν κόσμο «σχεσιακό», προσωπικό και ταυτόχρονα κοινωνικό, ο οποίος είναι πολύπλοκος και καλειδοσκοπικός, που γίνεται δηλαδή να ειδωθεί από διαφορετικές οπτικές γωνίες, με διαφορετικούς μεθοδολογικούς τρόπους. Αυτός ο πολυεπίπεδος κόσμος ανα-δομείται διαρκώς μέσα από τη γλώσσα (αφηγήσεις, θεωρίες, συζητήσεις), την «κοινή δράση» (Gergen: 1985 στο Τσέκερης, Χ. 2008: 12) και τις συλλογικές μνήμες. Πηγές νοήματος είναι τόσο οι ανθρώπινες σχέσεις, όσο και ο ατομικός νους, σε αλληλεπίδραση. Ο άνθρωπος, σε κάποιο βαθμό συγκροτεί την ταυτότητά του στην προσπάθεια να κατανοήσει αναστοχαστικά τον εαυτό του, να τον δει «μέσα από τα μάτια του άλλου» (Τσέκερης, Χ. 2008: 12).

Επιπλέον, αναγνωρίζεται ότι η οντολογία, η επιστημολογία και η μεθοδολογία είναι ουσιωδώς αδιαχώριστες, καθώς επίσης και ότι η επιστημονική έρευνα είναι μια επιτελεστική κοινωνική δράση που ακατάπαυτα επινοεί τον εαυτό και το αντικείμενό της. Στο συγκεκριμένο αυτό, οι ανθρωπιστικές επιστήμες και οι ερευνητικές μέθοδοι που ακολουθούν δεν αναζητούν καθολικούς νόμους, αλλά ερμηνεύουν και διερευνούν κριτικά το υποκειμενικό και διϋποκειμενικό νόημα (Geertz 1973 στο Τσέκερης, Χ. 2008: 12-13).

2.7. Ο ερευνητής ως μέσο

Ένα θέμα που προκύπτει στην ερμηνευτική μέθοδο είναι το κατά πόσο ο ερευνητής μπορεί ο ίδιος να αποκοπεί από το θέμα που ερευνά. Ο απόλυτος διαχωρισμός του είναι αδύνατος. Γι' αυτό εξετάζεται η εμπλοκή της ιδιότητάς του στη συλλογή στοιχείων και την ανάλυσή τους (Taylor, S. 2001:16). Εφόσον η αμεροληψία του θεωρείται αδύνατη, η επίδρασή του στην έρευνα πρέπει να ληφθεί υπόψη, ακόμα και να χρησιμοποιηθεί. Ο ερευνητής μπορεί να μετατραπεί από απρόσωπη μηχανή εξυπηρέτησης της έρευνας σε κεντρική και ορατή τοποθέτηση, αν γίνει αποδεκτό ότι αναπόφευκτα σε κάθε περίπτωση αυτός αλληλεπιδρά με τον κόσμο. Ο ίδιος βέβαια πρέπει να λαμβάνει υπόψη του αυτή την εμπλοκή του και την επίδραση που αυτή έχει στην εξέλιξη της έρευνας, έτσι ώστε να είναι σε θέση ανά πάσα στιγμή να μπορεί να κάνει ένα βήμα πίσω για να ελέγξει και ως εξωτερικός παρατηρητής, τη δική του συμβολή. Η ταυτότητα του ερευνητή επιδρά σε όλα τα

στάδια της έρευνας. Στον τρόπο με τον οποίο επιλέγεται το θέμα, συλλέγονται, ερμηνεύονται και αναλύονται τα στοιχεία (ibid:17-18) και στον τρόπο που εξάγονται τα συμπεράσματα. Η ουδετερότητά του κρίνεται από το κατά πόσο η επανάληψη της έρευνας από έναν άλλο ερευνητή θα οδηγούσε στα ίδια ή παρόμοια αποτελέσματα (ibid:16). Τέλος, ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται τα αποτελέσματα μαρτυρά την επίγνωση που ο ερευνητής έχει για τη δική του συμμετοχή σ' αυτά. Η παρουσίασή τους ως προκύπτοντες ποιοτικοί ισχυρισμοί και όχι ως αντικειμενικές αλήθειες, αποδεικνύει την επίγνωση αυτή (ibid: 19).

Στη συγκεκριμένη έρευνα λαμβάνεται υπόψη το γνωστικό και συναισθηματικό υπόβαθρο της ερευνήτριας, τα κίνητρα της μελέτης της, η προκατανόησή της πάνω στο θέμα και οι υποθέσεις της. Αρχικό σημείο της έρευνας αποτέλεσαν προσωπικές αναζητήσεις σχετικά με τη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας, τα *πώς*, τα *γιατί* και το νόημά της, έτσι όπως προϋπήρχαν λόγω της ιδιότητάς της ως μουσικού-ερμηνευτή και ως καθηγήτριας πιάνου. Οι αναζητήσεις αυτές συγκεκριμενοποιήθηκαν και αναδιαμορφώθηκαν στην πορεία της βιβλιογραφικής έρευνας, με αποτέλεσμα τη διαμόρφωση μιας θέσης, συνισταμένης της υποκειμενικά βιωμένης εμπειρίας και της θεωρητικής προσέγγισης.

Ύστερα από υπόδειξη του επόπτη καθηγητή της γράφουσας κατά τη διάρκεια του προγράμματος ERASMUS στο πανεπιστήμιο Paris 7, του Μάρκου Ζαφειρόπουλου, πριν την πραγματοποίηση των συνεντεύξεων, οι ερωτήσεις απάντηθηκαν από την ίδια, βάσει της ιδιότητας του μουσικού ερμηνευτή. Η διαδικασία αυτή, που πραγματοποιήθηκε σε αντίστοιχες συνθήκες με εκείνες των συνεντεύξεων, δηλαδή οι απαντήσεις δόθηκαν προφορικά και ηχογραφήθηκαν για να μελετηθούν στη συνέχεια, επιβεβαίωσε τις παραπάνω επισημάνσεις, περί επίδρασης της ταυτότητας του ερευνητή.

3. Πηγές δεδομένων

Βασικό κριτήριο στην επιλογή της κατάλληλης τεχνικής, εφόσον το αντικείμενο έρευνας είναι ο άνθρωπος, είναι η όσο το δυνατόν μικρότερη διατάραξή του από την έρευνα, σε συνδυασμό με την απόδοση όσο το δυνατόν πιο πλούσιου υλικού. Για την προσέγγιση της καλλιτεχνικής δημιουργίας στην παρούσα εργασία χρησιμοποιήθηκε ως υλικό, ο λόγος σύγχρονων καλλιτεχνών πάνω σ' αυτήν. Η τεχνική που χρησιμοποιήθηκε είναι η συνέντευξη.

3.1. Εργαλείο-τεχνική: συνέντευξη

Η συνέντευξη κρίθηκε ως καταλληλότερη σε σχέση με άλλες τεχνικές, καθώς ο λόγος των υποκειμένων προσφέρει πρόσβαση στον τρόπο με τον οποίο οι ίδιοι αντιλαμβάνονται και βιώνουν την παράδοση, την καινοτομία, τη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας, καθώς και στο ιδεολογικό τους υπόβαθρο και στα συναισθήματα που η βίωση αυτή τους προκαλεί. Συνεπώς μπορεί να προσφέρει πλούσιο υλικό. Λόγω των προετοιμασμένων ερωτήσεων όμως που κατευθύνουν τη συνέντευξη, ως μορφή διαλόγου είναι αφύσικη και διπλά ερμηνευτική, γιατί ο ερευνητής απ' τη μεριά του έχει τον έλεγχο της πορείας της θέτοντας τις ερωτήσεις και κατόπιν ερμηνεύοντας τις απαντήσεις, ενώ ενδιάμεσα ο ερωτώμενος απ' τη δική του μεριά ερμηνεύει τις ερωτήσεις αυτές, ούτως ώστε να τις απαντήσει (Taylor, S. 2001: 28).

Το εργαλείο που χρησιμοποιεί η συνέντευξη είναι ο λόγος. Ο λόγος είναι το πρωταρχικό μέσο κοινωνικής αλληλεπίδρασης. (Silverman, 2000: 821). Όπως αναφέρει και η Sylvie Le Roulichet στο "L' art du danger" από μεμονωμένες μαρτυρίες καλλιτεχνών δε μπορούμε να εξάγουμε γενικές θεωρίες πάνω στην καλλιτεχνική δημιουργία. Κάθε προσωπικότητα, κάθε εμπειρία και κάθε τρόπος να τη βιώσει και να την περιγράψει η κάθε προσωπικότητα είναι διαφορετικός (Le Roulichet, S. 1996: 1). Όμως οι κοινωνικές επιστήμες έχουν ως αντικείμενό τους τον άνθρωπο και η υποκειμενικότητα μπορεί να είναι για μία έρευνα από αναπόφευκτη, έως επιθυμητή. Μέσα από αυτή ο ερευνητής μπορεί να διαπιστώσει τις ομοιότητες στον τρόπο που ξεχωριστά υποκείμενα βιώνουν και περιγράφουν μια εμπειρία, οι οποίες τον οδηγούν σε συμπεράσματα, ικανά να γενικευθούν. Όπως το έργο του καθενός, έτσι και ο λόγος του πάνω σ' αυτό φέρει στοιχεία προσωπικά, αλλά κοινά για όλους τους ανθρώπους ή κατά τον Didier Anzieu «η ιστορία μου, παρόλο που κατά περίπτωση είναι μοναδική, είναι η ιστορία κάθε ανθρώπου» (Anzieu, D. 1981: 140). Για το λόγο αυτό, η μέθοδος που ακολουθήθηκε για τη συγκέντρωση υλικού είναι η άμεση, προφορική συνέντευξη. Το κείμενο που προκύπτει από την καταγραφή του λόγου των καλλιτεχνών αντιμετωπίζεται από τον ερευνητή ως «παράθυρο στην εμπειρία» (Ryan, G.W. Bernard, H. R. 2000: 790) και αναλύεται στη συνέχεια με βάση τα αρχικά ερωτήματα και τις υποθέσεις της έρευνας.

Η συνέντευξη είναι τεχνική ατομικών σχέσεων, η οποία εφαρμόζεται στη μελέτη προσωπικότητας, στάσης, κινήτρων ή γνώμης (Grawitz, M. 2006: 63-64). Έχει σκοπό να οργανώσει μια σχέση προφορικής επικοινωνίας ανάμεσα σε δύο πρόσωπα, το συνεντευκτή και τον ερωτώμενο, έτσι ώστε να επιτρέψει στον πρώτο τη συλλογή πληροφοριών από τον δεύτερο, πάνω σ' ένα συγκεκριμένο αντικείμενο (Φίλιας, Β. 1977: 129). Η έρευνα που γίνεται με τη μέθοδο αυτή χρειάζεται προετοιμασία, καθώς ο συνεντευκτής οφείλει σε σύντομο χρονικό διάστημα, να αποκτήσει πολυάριθμες και σημαντικές πληροφορίες (ibid: 129). Σύμφωνα με τον Kitwood (Cohen, Manion, Morrison, 2007: 449-450) τρεις είναι οι αντιλήψεις για τη συνέντευξη: α) θεωρείται ένα δυναμικό μέσο μετάδοσης πληροφοριών. Βασίζεται στο ότι για να μάθει κανείς τί σκέφτεται ο άλλος, δεν έχει παρά να τον ρωτήσει. β) είναι μια συναλλαγή στην οποία αναπόφευκτα υπάρχουν προκαταλήψεις που πρέπει να αναγνωριστούν και να ελεγχθούν και γ) είναι μια συνάντηση που αναγκαστικά μοιράζεται πολλά από τα χαρακτηριστικά της καθημερινής ζωής, δηλαδή τη διάθεση της στιγμής, τα απρόοπτα, κ.λ.π. Η ταυτότητα του ερωτώμενου, η δεδομένη στιγμή που πραγματοποιείται η συνέντευξη και η αλληλεπίδραση των δύο προσώπων προκαθορίζουν ως ένα βαθμό και το λόγο του.

Κατά τους Andrea Fontana και James H. Frey (2000), η συνέντευξη είναι ένα διαπραγματευτικό κείμενο που αναπόφευκτα λαμβάνει χώρα σε συγκεκριμένες συνθήκες δυναμικής αλληλεπίδρασης και προκαλεί κείμενες κατανοήσεις. Έχει ένα συγκεκριμένο σκοπό και βάζει αντιμέτωπα άτομα που σε γενικές γραμμές δεν γνωρίζονται μεταξύ τους. Συγκεκριμένα χαρακτηριστικά του συνεντευκτή και του ερωτώμενου, όπως η εθνικότητα, η κοινωνική θέση, το φύλο, η ιδιότητα, η ηλικία επηρεάζουν την πορεία και τα αποτελέσματά της, συνδέοντας ή διχοτομώντας, οπωσδήποτε όμως δημιουργώντας μια σχέση ανάμεσά τους (Denzin, N. K. Lincoln, Y. S. 2000: 633, 646). Σε κάθε περίπτωση, ο ερευνητής γνωρίζει και λαμβάνει υπόψη του ότι εφόσον το υλικό του είναι ο λόγος του ερωτώμενου σχετικά με κάτι, η υποκειμενικότητα του δεύτερου είναι αναπόφευκτη. Η πολυπλοκότητα του κάθε ανθρώπου και της ζωής του δημιουργεί τις προϋποθέσεις για το πώς ο ίδιος θα διαμορφώσει και θα αφηγηθεί την ιστορία της (ibid: 666, 668).

Ομοίως, σημαντική στο να ωθήσει τον ερωτώμενο να απαντήσει στη συνέντευξη είναι η συμπεριφορά του συνεντευκτή. Ο συνεντευκτής πρέπει πρώτα απ' όλα να δημιουργήσει τις κατάλληλες συνθήκες, εντός των οποίων ο ερωτώμενος θα νιώσει άνετα και θα θελήσει να απαντήσει στις ερωτήσεις του, επιλέγοντας

πρωτίστως τον τόπο και το χρόνο που θα πραγματοποιηθεί η συνέντευξη. Θα πρέπει να είναι φιλικός και απλός, αλλά ταυτόχρονα ευθύς και κατά κάποιο τρόπο απρόσωπος. Πρέπει να διαθέτει προσαρμοστικότητα απέναντι στο πρόσωπο με το οποίο έχει κάθε φορά να κάνει, είτε αυτό είναι συνομήλικος του, παιδί, γνωστός ή άγνωστος, αν κατέχει κάποιο αξίωμα ή αν έχει βιώσει δυσάρεστες εμπειρίες για τις οποίες καλείται να μιλήσει. Οφείλει να του δίνει την εντύπωση ότι μπορεί να πει τα πάντα χωρίς να πρόκειται να αντιμετωπίσει ηθικοπλαστική ή κριτική συμπεριφορά, ωθώντας έτσι τον ερωτώμενο να απαντήσει αυτό που πιστεύει ότι θα θεωρούνταν σωστό ή επιθυμητό. Γι' αυτό η γνώμη του συνεντευκτή πρέπει να μη γίνεται αντιληπτή, να παρουσιάζεται τελείως ουδέτερη για να μην επηρεάζεται ο ερωτώμενος. Τέλος, για την αξιοπιστία του υλικού του, θα πρέπει να μην ερμηνεύει τα λόγια του ερωτώμενου. Αν η απάντηση δε φαίνεται σαφής, να επαναλαμβάνει την ερώτηση ή να ζητά διευκρινήσεις από τον ίδιο (Denzin, N. K. Lincoln, Y. S. 2000: 650).

Οι συνεντεύξεις κατηγοριοποιούνται σύμφωνα με το βαθμό ελευθερίας τους, την αμεσότητα των ερωτήσεων, το βάθος τους και τον τρόπο που δίνονται και απαντώνται οι ερωτήσεις (Φίλιας, Β. 1977: 130-137). Οι κατηγοριοποιήσεις που προκύπτουν είναι:

α) Συνέντευξη δομημένη, στην οποία ο αριθμός, η σειρά και το περιεχόμενο των ερωτήσεων προκαθορίζεται και συνέντευξη μη δομημένη, στην οποία ο συνεντευκτής κάνει μία συζήτηση πιο ελεύθερη.

β) Συνέντευξη άμεση ή έμμεση. Στην άμεση συνέντευξη ο ερευνητής μαθαίνει τί σκέφτονται οι άνθρωποι με το να τους κάνει ερωτήσεις που θα τους επιτρέψουν να εκφραστούν με ακρίβεια και χωρίς υπονοούμενα. Αντίθετα, στην έμμεση συνέντευξη υπάρχει θελημένος και οργανωμένος διαχωρισμός ανάμεσα στη φαινομενική και στην πραγματική έννοια της ερώτησης με τέτοιο τρόπο ώστε ο πραγματικός στόχος της συζήτησης επιτυγχάνεται χάρις στις πληροφορίες που δίνει έμμεσα ο ερωτώμενος.

γ) Συνέντευξη σε βάθος, στην οποία ο συνεντευκτής προτείνει μόνο το πεδίο έρευνας. Στην ουσία είναι μία συζήτηση με κύριο ομιλητή τον ερωτώμενο, την οποία καθοδηγεί διακριτικά ο συνεντευκτής. (Κυριαζή, Ν. 1999: 262, 263).

δ) Με βάση το βαθμό ελευθερίας που επιτρέπει στον ερωτώμενο το είδος των ερωτήσεων, οι συνεντεύξεις χωρίζονται σε αυτές που έχουν ανοιχτές ερωτήσεις και αυτές με κλειστές.

ε) Τέλος μια συνέντευξη μπορεί να γίνει κατά πρόσωπο, τηλεφωνικά ή γραπτά, όπου ο συνεντευκτής στέλνει στον ερωτώμενο τις ερωτήσεις μέσω ταχυδρομείου, φαξ ή e-mail και ο ερωτώμενος απαντά με αντίστοιχο τρόπο.

Τις περισσότερες φορές οι συνεντεύξεις πραγματοποιούνται κατά πρόσωπο. Τα πλεονεκτήματα της συνέντευξης κατά πρόσωπο είναι τρία:

1. Ότι προσφέρει τη δυνατότητα τροποποίησης της διερευνητικής κατεύθυνσης, δίνοντας συνέχεια από τον ερευνητή σε ενδιαφέρουσες τροπές, πράγμα που δεν είναι εφικτό με το απρόσωπο, γραπτό υλικό που φτάνει στα χέρια του απόλυτα διαμορφωμένο.

2. Ο ερωτώμενος, ακολουθώντας τη ροή του προφορικού λόγου δεν έχει τη δυνατότητα να προετοιμάσει τις απαντήσεις του, όπως θα μπορούσε αν τις έδινε στον συνεντευκτή γραπτώς, με αποτέλεσμα αυτές να είναι πιο αυθόρμητες. Ο προφορικός λόγος που ρέει αβίαστα, διατηρεί πάντα το νήμα που τον συνδέει με το ασυνείδητο.

3. Οι μη λεκτικές ενδείξεις δίνουν στον ερευνητή μηνύματα για να κατανοήσει καλύτερα το νόημα των λόγων του ερωτώμενου. Ο τόνος της φωνής, η ένταση, η ταχύτητα, οι ενδιάμεσες παύσεις, το ύφος και οι γκριμάτσες θεωρούνται περικείμενο και πολλές φορές, ανάλογα με το αντικείμενο της έρευνας, παρέχουν τη δυνατότητα να παραχθεί πλούσιο και διαφωτιστικό υλικό σχετικά με τον τρόπο που το υποκείμενο βιώνει μια εμπειρία (Denzin, N. K., Lincoln, Y. S. 2000: 646).

Το βασικό μειονέκτημα της μεθόδου της συνέντευξης είναι ότι είναι χρονοβόρα διαδικασία. Κάθε συνέντευξη διαρκεί συνήθως περισσότερο από μία ώρα και όταν ξεπερνάει τη μιάμιση, γίνεται κουραστική. Πολλές φορές τα προγραμματισμένα χρονικά όρια ξεπερνιούνται, όταν ο ερωτώμενος έχει να δώσει πολλές πληροφορίες στον συνεντευκτή. Η απομαγνητοφώνηση των συνεντεύξεων είναι επίσης χρονοβόρα διαδικασία. Υπολογίζεται ότι μία ώρα μαγνητοφώνησης αντιστοιχεί σε δέκα ώρες πλήρους απομαγνητοφώνησης (Robson, C. 2007: 339). Επιπλέον, το γεγονός ότι η συνέντευξη θα πρέπει να γίνει σε χαλαρό περιβάλλον, όπου ο ερωτώμενος δεν απασχολείται από κάτι άλλο και όχι σε χώρους όπως δουλειάς, δρόμους, κλπ. είναι πολλές φορές δύσκολο να επιτευχθεί. Ο ερωτώμενος πολλές φορές δεν είναι μόνος του, με αποτέλεσμα να γίνονται παρεμβάσεις στα λόγια του ή σε αυτά του συνεντευκτή και τέλος πρέπει να ληφθεί υπόψη ότι στην περίπτωση που ο ερωτώμενος πει «σας λέω αυτό, αλλά μην το γράψετε», ο μελετητής είναι υποχρεωμένος να το σεβαστεί.

Η κριτική που δέχεται η τεχνική της συνέντευξης βασίζεται όμως κυρίως στην ερμηνευτική εξαγωγή συμπερασμάτων από τον ερευνητή και τον υψηλό βαθμό υποκειμενικότητάς της. Η ανάλυση και η εξαγωγή συμπερασμάτων από το υλικό των συνεντεύξεων δεν είναι αποκλειστικά τεχνική διαδικασία, αλλά σε μεγάλο βαθμό αποτελεί ερμηνεία. Ο ερευνητής λαμβάνει υπόψη του προσωπικά, κοινωνικά και άλλα στοιχεία που αφορούν τον ερωτώμενο, όπως και τις συνθήκες της συνέντευξης, μεταξύ των οποίων και τη δυναμική αλληλεπίδραση μαζί του, ούτως ώστε να αξιολογήσει και να ερμηνεύσει τα στοιχεία που συγκεντρώνει (Denzin, N. K. Linkoln, Y. S. 2000: 647).

Στη συγκεκριμένη έρευνα ακολουθήθηκε η μέθοδος της δομημένης, άμεσης συνέντευξης κατά πρόσωπο, με ανοιχτές ερωτήσεις, υπό μορφή συζήτησης. Κριτήριο επιλογής αυτού του είδους συνέντευξης υπήρξε η αναζήτηση ελεύθερης, μακροσκελούς και σε βάθος αναφοράς των καλλιτεχνών σε προσωπικές τους εμπειρίες, ψυχολογικές καταστάσεις, ιδεολογίες και θεωρήσεις. Κατά τον Silverman η συνέντευξη με ανοιχτές ερωτήσεις προσφέρει τη δυνατότητα ενός αυθεντικού βλέμματος στην ψυχή του άλλου ή τουλάχιστον έναν διάλογο κατά τον οποίο συνεντευκτής και ερωτώμενος προσφέρουν αμοιβαία κατανόηση και υποστήριξη. Η λεγόμενη «συνέντευξη σε βάθος» άλλωστε υποδηλώνει τη συλλογή ποικίλων ιδιοποιήσεων. Οι ερωτώμενοι αφηγούνται ιστορίες περιγράφοντας τον δικό τους κόσμο, μέσω του οποίου ο ερευνητής προσπαθεί να βγάλει γενικά συμπεράσματα για την «πραγματικότητα» (Silverman, D. 2000: 822-823). Βάσει των θεωρητικών ερωτημάτων της παρούσας έρευνας, η μορφή των ερωτήσεων έπρεπε να είναι τέτοια ώστε να δίνει έναυσμα στους ερωτώμενους για να εξηγήσουν πώς και γιατί ασχολούνται με την καλλιτεχνική δημιουργία, τί επιδιώκουν και τί αποκομίζουν από την εμπειρία τους αυτή, χωρίς να δίνονται κατευθύνσεις στις απαντήσεις τους.

Οι προφορικές, κατά πρόσωπο συνεντεύξεις δίνουν στον ερωτώμενο την ευκαιρία να απαντάει όσο το δυνατόν πιο αυθόρμητα, μέσα στον περιορισμό που θέτει η ροή του προφορικού λόγου, αποφεύγοντας οποιαδήποτε προετοιμασία των απαντήσεων, την οποία επιτρέπει ο γραπτός λόγος, βάσει του ποια θα θεωρούνταν σωστότερη απάντηση ή ποια θα ενίσχυε τη θετική του εικόνα απέναντι στον συνεντευκτή. Επιπλέον, στην προφορική άμεση συνέντευξη, ο ερωτώμενος λειτουργεί και μέσα από την αλληλεπίδρασή του με τον συνεντευκτή, (η γράφουσα) που στη συγκεκριμένη περίπτωση φέρει την ιδιότητα του καλλιτέχνη. Η

αλληλεπίδραση αυτή ήταν επιθυμητή, για να μπορεί ο ερωτώμενος να νιώσει πως απευθύνεται σε ένα πρόσωπο που βιώνει και αυτό την εμπειρία της καλλιτεχνικής δημιουργίας και κατά συνέπεια μπορεί ευκολότερα να τον καταλάβει, είτε στη χρήση τεχνικών όρων, είτε στην απόπειρα περιγραφής προβληματισμών, εντυπώσεων και ψυχικών καταστάσεων που προκύπτουν από την εμπειρία αυτή. Τέλος, με την κατά πρόσωπο συνέντευξη, αρχικά επιδιώχθηκε η τυχόν συλλογή στοιχείων ως περιεχόμενο του λόγου των καλλιτεχνών. Έντονες αλλαγές στον τόνο της φωνής, τη διάρκεια ή την ένταση της ομιλίας, χειρονομίες, γκριμάτσες ή οτιδήποτε άλλο θα μπορούσε να προσθέσει επιπλέον ενδιαφέροντα στοιχεία στο λόγο τους. Τελικά δεν προέκυψε τίποτα αξιοσημείωτο, γεγονός που ενισχύει τη συνολική εικόνα των ερωτώμενων ότι δεν αιφνιδιάστηκαν από τις ερωτήσεις, δεν πιάστηκαν, δε φάνηκε να ένιωθαν ότι απειλούνται ή ότι κρίνονται γι' αυτά που θα πουν. Αντίθετα, αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι φάνηκε να τους έχουν ήδη απασχολήσει τα περισσότερα από τα θέματα στα οποία τους ζητήθηκε να αναφερθούν.

Σύμφωνα με τον Morse (Ryan-Bernard, 2000: 780), μια έρευνα που αποβλέπει στην κατανόηση της ουσίας μιας εμπειρίας χρειάζεται τουλάχιστον 6 υποκειμενικές αφηγήσεις της. Το ζητούμενο της επιλογής του αριθμού συνεντεύξεων και των υποκειμένων που θα ερωτηθούν είναι η γενικευσιμότητα των αποτελεσμάτων. Ο βαθμός δηλαδή κατά τον οποίο τα ευρήματα είναι αντιπροσωπευτικά και εφαρμόσιμα σε άλλα δείγματα ή άλλους πληθυσμούς (ibid: 786). Υπάρχουν πολλά κριτήρια για να επιλεγεί το δείγμα των συμμετεχόντων στις συνεντεύξεις. Αναζητήθηκαν καλλιτέχνες από όλους τους χώρους της δημιουργίας εκ του μηδενός και της αναδημιουργίας-ερμηνείας, αποφεύγοντας καλλιτέχνες που ασχολούνται με είδη τέχνης που σχετίζονται με το λόγο, όπως συγγραφείς, ποιητές, ηθοποιοί, ούτως ώστε να αποφευχθεί ένας λόγος γύρω από τον καλλιτεχνικό λόγο και επιδιώκοντας την καταγραφή ενός λόγου που θα προσπαθεί να περιγράψει μία πιο σωματοποιημένη εμπειρία της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Τα πρόσωπα που επιλέχθηκαν θεωρείται ότι αποτελούν τυπικό και ικανό δείγμα καλλιτεχνών που απασχολούνται επαγγελματικά με την τέχνη και είναι σχετικά καταξιωμένοι στο χώρο τους και όχι εξαιρέσεις, χάρις στο γεγονός ότι προέρχονται από διαφορετικά είδη τέχνης, ζουν και δημιουργούν σε διαφορετικά περιβάλλοντα, αντιμετωπίζοντας ποικίλες συνθήκες σχετικά με τη ζωή και το έργο τους, καλύπτουν ηλικιακά εύρος μεταξύ της δεκαετίας των 20 και των 80 ετών, κατέχοντας διαφορετικό βαθμό εμπειρίας ο καθένας. Έτσι, θεωρείται ότι ο

λόγος τους αντιπροσωπεύει το λόγο μεγάλου μέρους των σύγχρονων καλλιτεχνών και επιτρέπει γενίκευση, ελαχιστοποιώντας την πιθανότητα λάθους.

Για να διατηρηθεί η ανωνυμία των συμμετεχόντων καλλιτεχνών, δεν αναφέρονται τα ονόματά τους, ούτε αρχικά γράμματα αυτών. Τα αρχικά γράμματα με τα οποία συμβολίζονται στην παρουσίαση της ανάλυσης προκύπτουν από το είδος της τέχνης με το οποίο ασχολούνται και από το αν η συνέντευξη έλαβε χώρα στην Ελλάδα ή στη Γαλλία. Για τον ίδιο λόγο στο τέλος της έρευνας δεν αναφέρονται οι ιστοσελίδες που στην ονομασία τους έχουν και το όνομα του καλλιτέχνη στον οποίο αναφέρονται και από τις οποίες προήλθαν πληροφορίες σχετικά με το έργο του καθενός.

Τα υποκείμενα που ερωτήθηκαν είναι 12. Από τις συνεντεύξεις, 6 πραγματοποιήθηκαν στο Παρίσι, 5 στην Αθήνα και μία στο Ηράκλειο, ενώ 5 στους προσωπικούς χώρους των καλλιτεχνών (σπίτι, εργαστήριο) αφού το πρότειναν οι ίδιοι, 6 σε καφετέριες όπου υπήρχε σχετική ησυχία και μία στην ύπαιθρο. Ερωτήθηκαν 3 Γάλλοι καλλιτέχνες που ζουν και δημιουργούν κυρίως στο Παρίσι, ένα φωτογράφος, μια γλύπτρια και μία χορογράφος, ένα Ιταλός μαέστρος και τσεμπαλίστας που ζει και αυτός στο Παρίσι, 4 Έλληνες που ζουν και δημιουργούν στην Ευρώπη, ένας ζωγράφος και μία συνθέτης σύγχρονης μουσικής στο Παρίσι, ένας συνθέτης στην Ολλανδία και μία χορογράφος στην Ελβετία και 4 Έλληνες που ζουν και δημιουργούν στην Ελλάδα. Ένας εικαστικός, μία χορεύτρια σύγχρονου χορού, ένας γλύπτης και ένας φωτογράφος, στην Αθήνα. Στη συνέχεια, ο καθένας θα αναφέρεται με τα εξής αρχικά:

Μ: Ιταλός μαέστρος και τσεμπαλίστας

Σ: Ελληνίδα συνθέτης

Ζ: Έλληνας ζωγράφος

Φ: Γάλλος φωτογράφος

Γ: Γαλλίδα γλύπτρια

Χ: Γαλλίδα χορογράφος

ΣΕ: Έλληνας συνθέτης

ΖΕ: Έλληνας εικαστικός

ΧΟ: Ελληνίδα χορεύτρια

ΓΕ: Έλληνας γλύπτης

ΦΕ: Έλληνας φωτογράφος

ΧΕ: Ελληνίδα χορογράφος

Η επιλογή των 12 καλλιτεχνών που θα συμμετείχαν στην έρευνα έγινε επιδιώκοντας να συμπεριληφθούν οι λόγοι ισάριθμων (4) Ευρωπαίων, Ελλήνων που δρουν στην Ευρώπη και Ελλήνων που δρουν στην Ελλάδα καλλιτεχνών, ούτως ώστε να εντοπιστούν τυχόν διαφορές μεταξύ των λόγων τους, εξαιτίας των διαφορετικών συνθηκών εντός των οποίων ζουν. Τελικά δεν εντοπίστηκαν γενικές διαφορές στο κάθε σύνολο σε σχέση με τα άλλα δύο. Αρκετοί ερωτώμενοι όμως έκαναν αναφορές σε επιδράσεις που δέχεται το έργο τους από τις συνθήκες του περιβάλλοντός τους, π.χ. η Σ και η Χ αναφέρθηκαν στον αδιαφανή τρόπο με τον οποίο οι καλλιτεχνικοί φορείς του Παρισιού επιλέγουν τους καλλιτέχνες με τους οποίους θα συνεργαστούν, οι Γ και ΓΕ επεσήμαναν ότι επιλέγουν να ζουν στο Παρίσι και στην Αθήνα αντίστοιχα για να έχουν εύκολη και συνεχή πρόσβαση στην τέχνη του παρελθόντος (μουσειά, πινακοθήκες), δηλαδή σ' αυτό που αποκαλείται «παράδοση» στο χώρο τους, οι ΧΟ και ΧΕ αναφέρθηκαν σε επιρροές από τη ζωή στο κέντρο της Αθήνας και του Ηρακλείου αντίστοιχα και ο ΣΕ υπογράμμισε τη σημασία του τρόπου με τον οποίο αντιμετωπίζεται η καινοτομία στην Ολλανδία όπου ο ίδιος ζει, σε σχέση με χώρες που φέρουν μεγαλύτερη μουσική παράδοση, όπως η Τουρκία και η Γαλλία. Τέτοιες επισημάνσεις θεωρείται ότι καθιστούν το συνολικό κείμενο πλουσιότερο σε στοιχεία απ' ό,τι θα μπορούσε να είναι αν όλοι οι ερωτώμενοι ζούσαν στον ίδιο τόπο και κάνει ευκολότερες τις τελικές υποθέσεις γενίκευσης.

Όλες οι συνεντεύξεις μαγνητοφωνήθηκαν, εκτός από εκείνη του Γάλλου φωτογράφου, ο οποίος δεν ήθελε να μαγνητοφωνηθεί και όπου κρατήθηκαν γραπτές σημειώσεις, μεταφρασμένες στα ελληνικά από τον συνεντευκτή κατά τη διάρκειά της. Η ηχογράφηση θεωρήθηκε από την ερευνήτρια ως ο καταλληλότερος τρόπος λεπτομερούς καταγραφής του λόγου των καλλιτεχνών, καθώς δεν επηρεάζει χρονικά ή με διακοπές τον ομιλητή, ούτε τη συγκέντρωση του ερευνητή κατά τη διάρκεια της συνέντευξης και επιτρέπει στη συνέχεια την επανηλημμένη ακρόασή του, για να πραγματοποιηθεί η απομαγνητοφώνηση. Απαραίτητη προϋπόθεση για την ηχογράφηση φυσικά αποτέλεσε η συναίνεση του κάθε ερωτώμενου. Η διάρκεια των συνεντεύξεων κυμαίνεται από 25 λεπτά μέχρι 1 ώρα και 55 λεπτά. Το υλικό της ηχογράφησης απομαγνητοφωνήθηκε και μεταφράστηκε στα ελληνικά στις περιπτώσεις που οι ερωτώμενοι μιλούσαν στα γαλλικά ή στα αγγλικά. Η μετατροπή του υλικού σε γραπτό λόγο θεωρείται ότι εξυπηρετεί την οπτική επαφή του ερευνητή με το υλικό του και διευκολύνει τη μελέτη και την επεξεργασία του.

3.2. Οι ερωτήσεις

Οι συνεντεύξεις στηρίχτηκαν σε 11 ερωτήσεις, υπό μορφή θεμάτων προς ανάπτυξη από τους ερωτώμενους. Αυτές είναι:

1. Θεωρείτε ότι το έργο σας ανήκει σ' ένα συγκεκριμένο καλλιτεχνικό στυλ ή ρεύμα;
2. Γιατί όχι; / ή διαφορετικά...
Γιατί συγκεκριμένα σ' αυτό; Πώς βιώνετε αυτό το ενήκειν;
3. Θα ήθελα να περιγράψετε τη φαινομενολογία της εμπειρίας της καλλιτεχνικής δημιουργίας.
4. Υπάρχει αγωνία κατά τη δημιουργική διαδικασία;
5. Περιγράψτε αν είναι δυνατόν συγκεκριμένες στιγμές της διαδικασίας.
6. Πώς βιώνετε τη διαδικασία της ολοκλήρωσης; Πώς νιώθετε μετά;
7. Πώς θα αξιολογούσατε τη σχέση μεταξύ παράδοσης και καινοτομίας στην τέχνη;
8. Μπορείτε να σχολιάσετε τον τρόπο με τον οποίο αυτή η σχέση προβάλλεται στο έργο σας; Υπό ποια έννοια τη θεωρείτε συγκρουσιακή ή γόνιμη;
9. Αν πω ότι η τέχνη τείνει να εκφράσει αυτό που βρίσκεται στο ασυνείδητο, τι θα μπορούσατε να πείτε πάνω σ' αυτή την ιδέα; Πώς νιώθετε εσείς σχετικά μ' αυτό το θέμα; Θεωρείτε ότι σας εκφράζει;
10. Κατά τη γνώμη σας, τι αντίκτυπο θα μπορούσε να έχει η σύγχρονη ζωή και η πολυπλοκότητά της στον καλλιτέχνη;
11. Κάποιοι φιλόσοφοι, κριτικοί τέχνης, ακόμα και καλλιτέχνες, μιλούν για το τέλος της τέχνης. Τι πιστεύετε εσείς πάνω σ' αυτό το θέμα και γιατί;

Επιπλέον διευκρινίσεις δίνονταν στις περιπτώσεις που ο ερωτώμενος το ζητούσε ή κάποιες από τις ερωτήσεις αφαιρέθηκαν, στις περιπτώσεις που οι απαντήσεις τους είχαν δοθεί ως προέκταση σ' εκείνες άλλων ερωτήσεων.

Αρχικά το σύνολο των λόγων που απέδωσαν οι καλλιτέχνες κατηγοριοποιήθηκε περιγραφικά. Κάτω από κάθε ερώτηση συγκεντρώθηκαν οι απαντήσεις όλων και προέκυψε ένας πρώτος πίνακας των βασικών σημείων τα οποία άγγιξε κάθε ερωτώμενος στην κάθε του απάντηση. Στη συνέχεια και βάσει αυτής της ομαδοποίησης κατά ερώτηση, οι απαντήσεις τους κατηγοριοποιήθηκαν θεματικά. Οι 2 πρώτες ερωτήσεις αφορούν το καλλιτεχνικό στυλ ή ύφος του καθενός. Οι

ερωτήσεις 3-6 και 9 αφορούν την εμπειρία της δημιουργικής διαδικασίας και τον τρόπο που οι ίδιοι τη βιώνουν. Οι ερωτήσεις 7 και 8 τη σχέση της με τις έννοιες της παράδοσης και της καινοτομίας και οι ερωτήσεις 10 και 11 αφορούν τις σύγχρονες εξωτερικές επιδράσεις σ' αυτή και τις επιπτώσεις τους στο μέλλον της τέχνης. Η διαδικασία αυτή εξυπηρέτησε τον εντοπισμό των θεματικών κέντρων του λόγου των καλλιτεχνών και την τελική συγκρότηση του συστήματος κατηγοριών. Το σύνολο των απαντήσεων κάθε καλλιτέχνη χρησιμοποιήθηκε τελικά ως ενιαίο κείμενο. Οι αναδυόμενες κατηγορίες που προέκυψαν ήταν αναλυτικές.

3.3. Αναστοχασμοί στη διαδικασία των συνεντεύξεων

Επαναξιολογώντας τη διαδικασία των συνεντεύξεων παρατηρείται ότι εξυπηρετεί τη συγκεκριμένη έρευνα, προσφέροντας πρόσβαση στις αντιλήψεις, τις πεποιθήσεις και τον τρόπο που οι ερωτώμενοι καλλιτέχνες βιώνουν την εμπειρία της δημιουργικής διαδικασίας, μέσα από το δικό τους, προσωπικό λόγο. Η προσέγγιση καλλιτεχνών και η συναίνεσή τους για συμμετοχή στην έρευνα υπήρξε εύκολη διαδικασία, λόγω της ιδιότητας της ερευνήτριας, ως μουσικού και ως φοιτήτριας. Η επιλογή των συγκεκριμένων καλλιτεχνών έγινε ύστερα από αναζήτηση ατόμων που ασχολούνται επαγγελματικά με την τέχνη και των οποίων το έργο θεωρείται ευρέως καταξιωμένο. Όλα τα άτομα που προσεγγίστηκαν δέχτηκαν πρόθυμα να συμμετάσχουν. Η αναζήτησή τους έγινε στο Παρίσι κυρίως μέσω προσωπικών γνωστών από τον καλλιτεχνικό χώρο, αλλά και από υπόδειξη καθηγήτριας στο Τμήμα Sciences Humaines Cliniques, Psychologie et Psychiatrie Clinique, Unites de Formation et de Recherche, του Université Paris Diderot-Paris 7, στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα Master 2 Recherche, Psychanalyse et Champ Social, με μετακίνηση στο πλαίσιο του προγράμματος ανταλλαγής φοιτητών ERASMUS. Οι Έλληνες καλλιτέχνες που επιλέχθηκαν είναι προσωπικοί γνωστοί της ερευνήτριας ή άλλων καλλιτεχνών που είχαν ήδη δεχθεί να συμμετάσχουν στην έρευνα.

Οι ερωτώμενοι ένιωθαν ότι υπάρχει κοινός κώδικας με τον συνεντευκτή σε μια συζήτηση γύρω από την τέχνη και κατά συνέπεια αισθάνονταν την άνεση να μιλήσουν με τεχνικούς ή άλλους εξειδικευμένους όρους, για θέματα πρακτικά, ψυχολογικά ή δεοντολογίας. Επιπλέον, το θέμα των ερωτήσεων ήταν ευχάριστο για τους ίδιους, καθώς ένιωθαν ότι με το λόγο τους υποστηρίζουν το έργο τους. Από τη μεριά της ερευνήτριας, έγινε προσπάθεια να μην κατευθυνθεί ο ερωτώμενος στις

απαντήσεις του, ενισχύοντας ή αποδοκιμάζοντάς τες, ούτε να δοθεί η εντύπωση πως απευθύνονται σε κάποιον ο οποίος μοιράζεται την ίδια κατάσταση μ' αυτούς, άρα είναι περιττό να την περιγράψουν.

Η μορφή των ερωτήσεων εξυπηρέτησε τις μακροσκελείς και σε βάθος απαντήσεις των καλλιτεχνών σχετικά με τις ιδεολογίες τους, τις εμπειρίες τους από την καλλιτεχνική δημιουργία και τις ψυχολογικές καταστάσεις που προκύπτουν από αυτή. Ο βαθμός εμβάθυνσης στις απαντήσεις ποικίλει από καλλιτέχνη σε καλλιτέχνη. Κάποιοι έδειξαν να έχουν αναρωτηθεί και οι ίδιοι για τα θέματα που τους ζητήθηκε να αναφερθούν και άλλοι όχι. Επίσης κάποιοι έδειξαν την πρόθεση να ανοιχτούν περισσότερο και άλλοι όχι, με αποτέλεσμα το υλικό από κάποιες συνεντεύξεις να είναι πλουσιότερο σε σχέση με εκείνο άλλων. Ένας παράγοντας που βοήθησε σ' αυτό το άνοιγμα ήταν η προσωπική σχέση που κάποιοι έχουν με την ερευνήτρια και που τους επέτρεψε να νιώσουν πιο άνετα και ένας παράγοντας που δυσκόλεψε αυτό το άνοιγμα ήταν η εντύπωση ορισμένων πως για να απαντηθούν κάποιες από τις ερωτήσεις χρειάζονται σχετικές γνώσεις.

Στο πλαίσιο της μέριμνας για αντικειμενικότητα της διαδικασίας, το εξεταζόμενο υλικό που προέκυψε από τις συνεντεύξεις και μελετάται με την ανάλυση περιεχομένου, γίνεται αντιληπτό ως τμήμα της επικοινωνιακής αλυσίδας μεταξύ του πομπού (καλλιτέχνης), του μηνύματός τους (θέσεις τους σχετικά με την καλλιτεχνική δημιουργία) και τον δέκτη (ερευνητής). Όσον αφορά τον πομπό, λαμβάνεται υπόψη η ιδιότητα του κάθε καλλιτέχνη, βιογραφικά σημειώματα και στοιχεία για το έργο τους, τα οποία βρέθηκαν σε δικές τους ή άλλες, ενημερωτικές σχετικά με την τέχνη ιστοσελίδες στο internet, σε έντυπες ή διαδικτυακές κριτικές πάνω στο έργο τους, οι προηγούμενες δράσεις τους, στοιχεία σχετικά με την περιρρέουσα κοινωνική ατμόσφαιρα, το κοινωνικό-πολιτισμικό τους υπόβαθρο, οι πολιτικοί, οικονομικοί, ιδεολογικοί και πολιτισμικοί σχηματισμοί που διαμορφώνουν τις συνθήκες ζωής και καλλιτεχνικής δράσης τους, ο τόπος που μένουν και ο ρόλος που οι ίδιοι παίζουν στην καλλιτεχνική ζωή αυτού του τόπου, καθώς και η κατάσταση στην οποία βρίσκονται την χρονική περίοδο που πραγματοποιείται η συνέντευξη, π.χ. αν ετοιμάζουν κάποιο έργο ή έχουν μόλις ολοκληρώσει κάτι, αν τους έχει ανατεθεί δουλειά από κάποιο φορέα ή αν οι ίδιοι έχουν προτείνει κάτι, αν έχουν πάρει απάντηση και αν αυτή είναι θετική ή αρνητική.

Όσον αφορά το μήνυμα, λαμβάνεται υπόψη η θέση του Richardson (1990), ότι η συμμετοχή σε ένα συγκεκριμένο πολιτισμικό σύνολο περιλαμβάνει συμμετοχή

στις αφηγήσεις αυτού του συνόλου, μια γενική κατανόηση του αποθεματικού των νοημάτων και των σχέσεων που αυτά φέρουν μεταξύ τους. Γι' αυτό κάθε αφήγηση οφείλει να λαμβάνεται ως ιστορία του εκάστοτε πολιτισμικού συνόλου. Αυτό σημαίνει πως ο ερωτώμενος αναπτύσσει τέτοιες αφηγήσεις, ούτως ώστε να κάνει εξηγήσιμες και κατανοητές τις δράσεις του σε κάποιον, ο οποίος διαφορετικά δε θα μπορούσε να τις καταλάβει (Silverman, 2000: 824). Οι ερωτώμενοι καλλιτέχνες στο λόγο τους αφήνουν να διαφανούν οι ιδεολογίες και οι πεποιθήσεις τους γύρω από την τέχνη, η αίσθησή τους από την ενασχόληση μ' αυτή, ο τρόπος που τη βιώνουν και τα συναισθήματα που τους προκαλεί.

Σχετικά με τον δέκτη, την ερευνήτρια, λαμβάνεται υπόψη το γνωστικό και συναισθηματικό υπόβαθρό της, τα κίνητρα της μελέτης της, η προ-κατανόησή της πάνω στο θέμα και οι υποθέσεις της. Όσον αφορά τη σχέση πομπού-δέκτη, δηλαδή ερωτώμενου-συνεντευκτή, στη συγκεκριμένη εργασία, σημαντικό στοιχείο είναι ότι η καλλιτεχνική ιδιότητα του δεύτερου θα μπορούσε να τον προϋδεάσει ως προς τις απαντήσεις που θα περίμενε από τους ερωτώμενους. Ο περιορισμός αυτός βέβαια ελέγχεται κατά τη διάρκεια της συνέντευξης, δείχνοντας ιδιαίτερη προσοχή στην πιθανή πρόθεση της ίδιας να κατευθύνει τον ερωτώμενο και τις απαντήσεις του και κατά την ανάλυση, στις όσο το δυνατόν πιο αντικειμενικές και από-προσωποποιημένες ερμηνείες των δεδομένων.

Γενικά θεωρείται ότι η τεχνική απέδωσε τα αναμενόμενα για τη συγκεκριμένη έρευνα, τόσο όσον αφορά τη διαδικασία, που πραγματοποιήθηκε χωρίς δυσκολίες, όσο και από πλευράς αποτελεσμάτων, καθώς απέδωσε πλούσιο υλικό προς ανάλυση.

4. Δεδομένα ανάλυσης

Το κείμενο που παρέχει τα δεδομένα της ανάλυσης περιεχομένου είναι εκείνο που προκύπτει από την απομαγνητοφώνηση των 11 συνεντεύξεων, προσθέτοντας κι εκείνο που προέκυψε από τις γραπτές σημειώσεις της συνέντευξης του Γάλλου φωτογράφου, ο οποίος δε συναίνεσε στη μαγνητοφώνηση. Το συνολικό κείμενο είναι 128 σελίδες, των οποίων σημαντικό μέρος αποτελούν τα χωρία τεχνικών περιγραφών και αφηγήσεων, τα οποία δεν αναλύονται. Υπήρξαν απαραίτητα κατά τη ροή της συζήτησης, αν και ήταν κάποιες φορές αρκετά εκτενή, λόγω της άνεσης που ένιωθαν οι ερωτώμενοι απέναντι στον συνεντευκτή ότι μ' αυτό τον τρόπο θα γίνουν πιο

κατανοητοί, εξαιτίας της καλλιτεχνικής του ιδιότητας. Τα αποσπάσματα που αφαιρέθηκαν είναι σαφώς ενδιαφέροντα γενικά, αλλά δε σχετίζονται με τη συγκεκριμένη έρευνα. Αφαιρώντας τα, προκύπτει το υπό ανάλυση κείμενο από το οποίο επιλέχθηκαν συγκεκριμένα χωρία για να αναλυθούν, να ερμηνευτούν και να εξαχθούν συμπεράσματα. Αυτό αρχικά χωρίστηκε σε 12 κεφάλαια, το καθένα από τα οποία είναι ο λόγος του κάθε καλλιτέχνη, συνιστώντας την πρώτη περιγραφική κατηγοριοποίηση. Με τον τρόπο αυτό επισημάνθηκαν οι αλληλοσυμπληρούμενες και οι αντικρουόμενες θέσεις μεταξύ των καλλιτεχνών, που οδήγησαν στην εξαγωγή συμπερασμάτων σχετικά με τον κοινό τρόπο βίωσης της εμπειρίας της καλλιτεχνικής δημιουργίας και τις ιδιαιτερότητες στην οπτική του κάθε καλλιτέχνη. Ακολούθησε θεματική κατηγοριοποίηση, βάσει των ομαδοποιήσεων των ερωτήσεων σ' αυτές που αναφέρονται στο προσωπικό ύφος του κάθε καλλιτέχνη (ερωτήσεις 1,2), στη βίωση της εμπειρίας της δημιουργικής διαδικασίας (ερωτήσεις 3-6, 9) στη σχέση της με τις έννοιες της παράδοσης και της καινοτομίας (ερωτήσεις 7, 8) και στο παρόν και το μέλλον της τέχνης (ερωτήσεις 10, 11). Η θεματική αυτή κατηγοριοποίηση εξυπηρέτησε σε μεγάλο βαθμό την τελική αναλυτική κωδικογράφηση βάσει των διαφορετικών περιεχομένων και των νοημάτων που άγγιξε ο λόγος των καλλιτεχνών και των αρχικών ερωτημάτων της έρευνας.

5. Κατηγορίες

Η ανάλυση περιεχομένου συγκροτείται κυρίως στην κατασκευή του συστήματος κατηγοριών. Με τον όρο «κατηγορία» δηλώνεται η ομάδα αντικειμένων, πραγμάτων, καταστάσεων, που έχουν έναν ορισμένο αριθμό κοινών χαρακτηριστικών ή ιδιοτήτων τα οποία την διαφοροποιούν από τις άλλες ομάδες με κριτήρια ποιοτικά. Οι κατηγορίες στην ανάλυση περιεχομένου διακρίνουν τα περιεχόμενα νοήματα του υπό ανάλυση υλικού, προσδιορίζοντας δια της κωδικογράφησης, τις σχέσεις που αυτά έχουν μεταξύ τους και τη λειτουργική αλληλεξάρτηση των σχέσεων αυτών. Κάθε κατηγορία περιλαμβάνει ένα συγκεκριμένο νόημα, που μπορεί να αποδίδεται στο κείμενο με διαφορετικές λέξεις, φράσεις ή ολόκληρα αποσπάσματα. Η κωδικογράφηση ξεκινά με τον καθορισμό των βασικών κατηγοριών σύμφωνα με τα ερωτήματα και τις υποθέσεις της έρευνας, αλλά και σύμφωνα με τα νοηματικά κέντρα στο λόγο των ερωτώμενων και συνεχίζει με τη συγκρότηση ενός σταδιακά αναπτυσσόμενου συστήματος υποκατηγοριών, αναλύοντας περαιτέρω τα κοινά

χαρακτηριστικά που περιλαμβάνει κάθε κατηγορία. Η δυσκολία ως προς τον προσδιορισμό των σημασιολογικών κατηγοριών οφείλεται κυρίως στην πολυσημία λέξεων και εκφράσεων, αλλά μπορεί να ξεπεραστεί από την στιγμή που θα αποκρυσταλλωθεί σε αυτές η κοινή σημασιολογική τους χροιά. Πέραν της αυστηρότητας, η εγκυρότητα και αποτελεσματικότητα της κατηγοριοποίησης διασφαλίζονται μέσω της εφαρμογής των κανόνων της αντικειμενικότητας, εξαντλητικότητας, καταλληλότητας και του αμοιβαίου αποκλεισμού⁷.

Η αρχική περιγραφική κατηγοριοποίηση βάσει των θεματικών που συγκροτούν οι ερωτήσεις των συνεντεύξεων εγκαταλήφθηκε, γιατί αφενός τεμαχίζει το λόγο των ερωτώμενων χάνοντας τη συνέχεια του λόγου του καθενός και αφετέρου δημιουργεί σχηματισμούς νοημάτων βάσει των θεματικών που ο ερευνητής θέτει και όχι βάσει των νοημάτων που θέτουν οι ίδιοι οι καλλιτέχνες με το λόγο τους.

Αντίθετα, η αντιμετώπιση του συνόλου των απαντήσεων κάθε καλλιτέχνη ως ένα ενιαίο κείμενο και η συγκρότηση του συστήματος αναλυτικών κατηγοριών επιτρέπει την κατανόηση της ροής του λόγου του καθενός και την ανάδειξη των κύριων νοημάτων που ο καθένας προβάλλει.

Σύμφωνα με την ερμηνευτική θέση της έρευνας, λαμβάνεται υπόψη ότι τα νοήματα που κατηγοριοποιούνται, αναδύονται μέσα από την υποκειμενικότητα του κάθε καλλιτέχνη. Διαμορφώνονται σύμφωνα με τις ιδεολογίες του, τις αρχές και τις πεποιθήσεις του, τις εμπειρίες και την προσωπικότητά του. Πρόκειται για δικές τους ερμηνείες γύρω από την καλλιτεχνική δημιουργία, την παράδοση, την καινοτομία και τις σχέσεις μεταξύ τους. Η κατηγοριοποίησή τους αναγνωρίζει πως αποτελούν

⁷ Αντικειμενικότητα: Η ανάλυση περιεχομένου είναι εξ ορισμού αντικειμενική, καθώς η ταξινόμηση ενός σημασιολογικού στοιχείου σε κατηγορίες δεν εξαρτάται από την προσωπικότητα εκείνου που την εκτελεί, αλλά στην συμπεφωνημένη, διακριτή, «ειδοποιό διαφορά» κάθε κατηγορίας.

Με την εξαντλητικότητα χαρακτηρίζεται η αρχή σύμφωνα με την οποία το σύνολο των ενοτήτων ανάλυσης (σημασιολογικά στοιχεία) μπορούν να υπαχθούν στις κατηγορίες που καθορίστηκαν, έτσι ώστε με την ανάλυση να εξαντλείται το περιεχόμενο. Έτσι, στην ποσοτική ανάλυση εμφανίζεται η κατηγορία «λοιπά» ή «διάφορα», όπως προαναφέρθηκε.

Η καταλληλότητα χαρακτηρίζει την ανάλυση, εάν οι επινοούμενες κατηγορίες ταιριάζουν στον ερευνητικό στόχο και στο αναλυτέο περιεχόμενο.

Αμοιβαίος αποκλεισμός είναι η αρχή σύμφωνα με την οποία κάθε ενότητα ανάλυσης μπορεί να κωδικοποιείται μόνον σε μία κατηγορία.

συγκεκριμένες οπτικές, μέσα από τον υποκειμενικό ορίζοντα του καθενός. Συνδιαζόμενα και με την υποκειμενικότητα της ερμηνείας τους από τον ερευνητή, συγκροτούν μια σχεσιακή κατασκευή θέασης του θέματος. Η εγκυρότητα αυτής της κατασκευής ελέγχεται μέσω της συνεχούς επανεξέτασης τόσο του υπό έρευνα υλικού, όσο και της διαδικασίας ανάλυσής του σε σύστημα κατηγοριών. Η εισαγωγή αποσπασμάτων από τις απαντήσεις των ερωτώμενων σε κάθε κατηγορία και υποκατηγορία προσφέρει στον αναγνώστη τις απαραίτητες μαρτυρίες, ώστε να μπορεί να εποπτεύσει την εγκυρότητα των ερμηνειών που ο ερευνητής έκανε πάνω στις αφηγήσεις των ερωτώμενων.

Λαμβάνοντας υπόψη όμως τους περιορισμούς που συνεπάγεται η υιοθέτηση του ερμηνευτικού παραδείγματος, η έρευνα δεν αποβλέπει στην ανάδειξη μιας καθολικής θεωρίας, αλλά στην προβολή διαφορετικών παραλλαγών της υποκειμενικής εμπειρίας και την κατανόησή τους.

Με βάση τα παραπάνω, από την ανάλυση του υλικού που απέδωσαν οι συνεντεύξεις, προκύπτει ως αποτέλεσμα το ακόλουθο σύστημα κατηγοριών. Η κατηγοριοποίηση αυτή βασίζεται στις τέσσερις όψεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας που αναδύθηκαν μέσα από το λόγο των καλλιτεχνών και τη σχέση κάθε όψης, όπως και της καλλιτεχνικής δημιουργίας ως σύνολο με τη σχέση των εννοιών παράδοση και καινοτομία, έτσι όπως τις αντιλαμβάνονται και τις περιγράφουν οι ερωτώμενοι:

1. Αυθεντικότητα
2. Απόλαυση στο όριο της συνειδητότητας
3. Επικοινωνία
4. Η τέχνη ως κομμάτι της ανθρώπινης φύσης: περί τέλους της τέχνης
5. Σχέση παράδοσης-καινοτομίας.

ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ-ΑΝΑΔΥΟΜΕΝΕΣ ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ

ΑΝΑΛΥΣΗ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΩΝ

Οι κατηγορίες και υποκατηγορίες που προκύπτουν είναι:

1. Αυθεντικότητα
 - 1.1. Ταυτότητα
 - 1.2. Ασυνείδητο
 - 1.2.1. Ανακαλύπτω
 - 1.2.2. Ενάντια στη λογική
 - 1.3. Αλήθεια
 - 1.3.1. Ενέργεια, δύναμη
 - 1.3.2. Οδηγεί στην επιτυχία
 - 1.4. Ιδανικό
 - 1.4.1. Σεβασμός
 - 1.4.2. Ταλέντο
 - 1.4.3. Πρόκληση
 - 1.4.4. Περιορισμοί
 - 1.4.5. Ικανοποίηση
2. Απόλαυση στο όριο της συνειδητότητας
 - 2.1. Κατάσταση ροής
 - 2.2. Παιχνίδι
 - 2.2.1. Ιεροτελεστία
 - 2.2.2. Αγώνας
 - 2.3. Ανάδυση συναισθημάτων
 - 2.4. Ελευθερία
 - 2.4.1. Σύγχρονες συνθήκες
3. Επικοινωνία
 - 3.1. Διάθεση για επαφή
 - 3.2. Μοίρασμα
 - 3.3. Ο ρόλος του θεατή στην ολοκλήρωση του έργου
 - 3.4. Αγωνία
 - 3.4.1. Νόημα
 - 3.4.2. Φόβος του κοινού
 - 3.5. Επικοινωνία συναισθημάτων
4. Η τέχνη ως κομμάτι της ανθρώπινης φύσης
 - 4.1. Παγκόσμια αξία
 - 4.2. Ικανοποιεί ανάγκες
 - 4.2.1. Ψυχική ισορροπία
 - 4.3. Νέκρωση-το τέλος της τέχνης
5. Σχέση παράδοσης-καινοτομίας
 - 5.1. Παράδοση
 - 5.1.1. Έμπνευση
 - 5.1.2. Κώδικας επικοινωνίας
 - 5.2. Καινοτομία
 - 5.2.1. Αναπόφευκτη διαφορετικότητα
 - 5.2.2. Ως αυτοσκοπός
 - 5.2.3. Ως εξέλιξη
 - 5.3. Ο καλλιτέχνης ως μέσο
 - 5.3.1. Παρατηρώ, μετατρέπω

1. Αυθεντικότητα

Οι καλλιτέχνες έδωσαν ιδιαίτερη βαρύτητα στο στοιχείο της αυθεντικότητας που αναδύεται μέσα από τη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Υποστηρίζουν ότι η προβολή της ταυτότητας του δημιουργού στο έργο του εγγυάται πως το δημιούργημα είναι πραγματικό έργο τέχνης. Θεωρούν ότι προέρχεται από το ασυνείδητο, δηλαδή προκύπτει στη διαδικασία ακούσια και συνδημιουργείται από εκείνο που ο κάθε καλλιτέχνης έχει ως ιδανικό του και τη δική του ειλικρίνεια. Η αυθεντικότητα αφορά κυρίως την αποκλειστική σχέση του καλλιτέχνη με το έργο του και όχι τη σχέση του με το κοινό. Για το λόγο αυτό, στο σύστημα κατηγοριών που προκύπτει αποτελεί τον αντίποδα στο δίπολο με την επικοινωνία. Επίσης παρουσιάζεται ως στοιχείο που προκύπτει αυθόρμητα μέσα στην καλλιτεχνική δημιουργία, λειτουργώντας ως αντίποδας στην απόλαυση της διαδικασίας, η οποία φέρει αίσθηση ελέγχου, μέσα από το μη ελεγχόμενο. Ο όρος «αυθεντικότητα» δε χρησιμοποιείται από τους ερωτώμενους, αλλά χρησιμοποιείται γιατί περιλαμβάνει με σαφήνεια όλα τα παραπάνω στοιχεία, κάνοντας ταυτόχρονα ευκρινή το διαχωρισμό του νοήματός του με εκείνα των άλλων τεσσάρων κατηγοριών.

1.1. Ταυτότητα

Ο Ζ υποστηρίζει τη σημαντικότητα της προβολής του αληθινού εαυτού του καλλιτέχνη στο έργο του, λέγοντας:

«...αυτό που είναι σημαντικό για μένα είναι ότι υπάρχει μία ταυτότητα.

Αναγνωρίζει κανείς ότι είναι δικό μου...»

και πιο κάτω:

«...το αποτέλεσμα είναι το ότι υπάρχει μια ταυτότητα. Η ταυτότητα του δημιουργού. Άσχετα με το στυλ. Και αυτό είναι σημαντικό.»

1.2. Ασυνείδητο

Το ασυνείδητο ως όρος αναφέρεται στην 9^η ερώτηση της συνέντευξης, αλλά έχει ήδη κάνει την εμφάνισή του από τις απαντήσεις στις πρώτες ερωτήσεις. Συγκεκριμένα, απαντώντας στην ερώτηση για το ύφος του έργου του, ο Ζ αναφέρει:

«την κλίση και τη διάθεση αλλαγής τεχνικής, την ορίζει τελικά... εκεί μπαίνει λίγο το ασυνείδητο του καλλιτέχνη...»

και αλλού:

«...πιστεύω ότι κάπου την ώρα που δημιουργώ, βάζω κομματάκια από το ασυνείδητό μου, ασυνείδητα βεβαίως, γι' αυτό λέγεται και ασυνείδητο... πιστεύω ότι όποιος καλλιτέχνης δημιουργεί με αλήθεια, με την αλήθειά του, πιστεύω ότι υπάρχει το ασυνείδητο μέσα. Υπάρχει. Απ' τη στιγμή που ο προϊστορικός ζωγράφιζε πάνω στους τοίχους της... υπήρχε το ασυνείδητο.»

Θέτοντας όμως στη συνέχεια τον προβληματισμό του σχετικά με το όριο που πρέπει να κρατάει ο δημιουργός στο μέγεθος της αποκάλυψης του ασυνείδητου και τον τρόπο χειρισμού του υλικού μιας τέτοιας αποκάλυψης, προσθέτει:

«Βλέπω πολύ συχνά, ιδίως στη μοντέρνα τέχνη, στο art video ή σε διάφορα τέτοια πράγματα ή σε εγκαταστάσεις, που παίρνουν αντικείμενα, με πράγματα, βλέπεις πάρα πολλά που παίρνουν παλιά γράμματα, παλιές φωτογραφίες, αντικείμενα, παιχνίδια, κουκλάκια, πράγματα, θάματα και φτιάχνουν ας πούμε κάποιους κόσμους, κάποια έργα τα οποία είναι πολύ βεβαρυσμένα με πολύ προσωπικό ας πούμε συνήθως πόνος, μαυρίλα και τέτοια πράγματα. Εντάξει, μπορεί να αφορά κάποιον. Αλλά για μένα είναι λίγο περίεργο. Εγώ πιστεύω ότι πρέπει αυτό να παραμένει μέσα σου και να το μετασκευάζεις και να το μεταλλάξεις. Τώρα το να βάλω εγώ π.χ. τις φωτογραφίες που ήμουν μωρό, ή που ήμουν πιτσιρικάς ή να εκθέσω τα γράμματα που μου έστειλε ο πατέρας μου ή που του έστειλα εγώ, αυτό είναι μια κατάθεση ψυχολογική, πολύ συχνά εγώ πιστεύω ότι αυτό μπορεί να βοηθάει αυτούς τους καλλιτέχνες να ξεπερνάνε ή να κάνουν την ψυχανάλυσή τους μέσα από αυτό, αλλά εγώ δε θεωρώ ότι η τέχνη πρέπει να είναι ψυχαναλυτική σ' αυτό το βαθμό.»

Η Γ εξηγεί τον τρόπο που η ίδια αντιλαμβάνεται την έννοια του ασυνείδητου και τη συμμετοχή του στην κατασκευή του έργου τέχνης:

«Είναι προφανές. Βγαίνει από κάτι, που δεν το ελέγχουμε. Αυτό που δεν ελέγχω, είναι το ασυνείδητο.»

Για τον ΓΕ η αποκάλυψη του ασυνείδητου αποτελεί κριτήριο για την κατεύθυνση που δίνει στο έργο του. Συγκεκριμένα δικαιολογεί γιατί το έργο του ανήκει στο είδος της εννοιολογικής τέχνης:

«Κυρίως ανήκει στην εννοιολογική τέχνη. Έχει να κάνει με τις έννοιες. Και πιο βαθιά με την... με τα άδυστα του μέσα μυαλού, δηλαδή του υποσυνείδητου.»

Οι ερωτώμενοι υποστηρίζουν πως το ασυνείδητο λειτουργεί εντός της καλλιτεχνικής δημιουργικής διαδικασίας σε συνδυασμό με το συνειδητό. Λέει ο Μ στη σχετική ερώτηση:

«Ο ερμηνευτής, στην υπηρεσία της μουσικής ξανά-αισθάνεται τον εσωτερικό του κόσμο, βλέποντας με το συνειδητό το ή το ασυνείδητό του, γιατί όχι; Το πιο ενδιαφέρον είναι όταν πρόκειται για το ασυνείδητο. Από το συνειδητό, εγώ το προτιμώ καλύτερα. Καταλαβαίνετε, το πολύ συνειδητό είναι ασυνείδητο. Αν είμαι ικανός να κάνω αυτό το ταξίδι στο εσωτερικό του εαυτού μου που είναι πολύ σημαντικό για τη γνώση για το ποιος είμαι [...] Η ψυχή μου, γυμνή, όταν παίζω μπροστά σε κοινό. Όταν είναι αυτό, είμαι γυμνός. Δεν είμαι με τα ρούχα. Είμαι γυμνός γιατί μπορείτε να με δείτε όπως είμαι.»

ενώ η Σ επιβεβαιώνοντας τη χρήση του ασυνείδητου, σημειώνει:

«ισχύει και για μένα, αλλά όχι μόνο το ασυνείδητο».

Το ίδιο και οι Χ και ΓΕ, λέγοντας:

«Γενικά ναι, αλλά όχι μόνο αυτό...»

και συνεχίζει η Χ:

«Δε μπορούμε να το συμπύξουμε σ' αυτό... Η τέχνη ζει μ' αυτό αλλά δε μπορεί να είναι μόνο αυτό.»

παρόλα αυτά, το θεωρεί μέσο για να πλησιάσει κανείς το συναίσθημά του και κοινό σημείο όλων των ανθρώπων και κάνει λόγο για το συλλογικό ασυνείδητο, λέγοντας:

«...στην πραγματικότητα είπα ότι ο πρώτος τρόπος να βιώσεις το χορό ήταν να είσαι τυφλός. Έτσι ώστε να είσαι πολύ κοντά στην αίσθηση του συναισθήματός σου. Οπότε χρησιμοποίησα πολύ και απ' αυτό στο κομμάτι μου. Γιατί είναι μέσω του ασυνείδητου και έχουμε και συλλογικό ασυνείδητο. Είναι το κομμάτι του κόσμου που μας που έχουμε μέσα μας περισσότερο. Αυτό μπορεί να πάρει πολλά σχήματα, πολλές φόρμες φυσικά πάνω στη σκηνή. Επειδή είναι τόσο βασικό. Γιατί είναι πολύ ωραίο όταν συμβαίνει.»

και να καταλήξει στο ότι χρειάζεται ο καλλιτέχνης να βρει τον τρόπο ή το μέσο να το βγάλει προς τα έξω:

«Πρέπει να βρούμε την κατασκευή για να το εκφράσουμε.»

Προσδιορίζοντας πιο συγκεκριμένα σε ποιο στάδιο της δημιουργικής διαδικασίας συμμετέχει το ασυνείδητο, η ΧΟ λέει:

«Το ασυνείδητο λειτουργεί σε ένα πρωταρχικό στάδιο και μετά κάπως όμως πρέπει να τα βάλεις κάπως όλα σε μια σειρά. Ναι, ναι. Αν γίνεται δουλειά μόνο με το συνειδητό... α! δεν ξέρω. Δε νομίζω...»

Ο ΣΕ λέει σχετικά με το αν έχει σχέση το ασυνείδητο με τη δημιουργία:

«Για μένα έχει και θέλω να έχει βέβαια, δηλαδή ίσως είναι και ένας τρόπος, ένα μικρό παράθυρο για να κοιτάω μέσα στο υποσυνείδητό μου, ή στο ασυνείδητο [...] Ότι έρχεται από το ασυνείδητο, ίσως επικοινωνείται μέσω της μουσικής πολύ πιο εύκολα και μέσω της τέχνης γενικότερα, αλλά η μουσική ιδιαίτερα για μένα είναι...»

Η άποψη του ΖΕ είναι ότι:

«το ασυνείδητο παράγεται από το συνειδητό, άρα αυτά είναι συγκοινωνούντα δοχεία. Οπότε, δε μπορείς να πεις ότι... Ναι, εκφράζει το ασυνείδητο μεν, αλλά το ασυνείδητο παράγεται από το συνειδητό, οπότε... Εννοώ ότι το ασυνείδητο είναι κάτι ανύπαρκτο, ας πούμε. Αυτά που δεν ξέρεις για σένα, είναι συναισθήματα τα οποία παράγονται από αυτά που ξέρεις για σένα... Είναι συνδυασμός των δύο. Όχι πάντα όμως συνειδητός. Δεν το κάνεις επίτηδες δηλαδή, δε λες θα βάλω λίγο όνειρο και λίγο αυτό που βλέπω και θα φτιάξω... Βγαίνουν μόνες τους οι αναλογίες.»

ενώ η ΧΕ το τοποθετεί ως εξής:

«Αν είσαι τολμηρός μάλλον, κάνεις βουτιά, όπως παντρεύεις την παράδοση με την καινοτομία, να παντρεύεις το ασυνείδητο με το συνειδητό.»

ομολογεί όμως την ευρύτερη επίδραση που φέρνει στη ζωή της η αποκάλυψη του ασυνειδήτου μέσα από την τέχνη, λέγοντας:

«...προφανώς το βράδυ όταν πέσω να ξαπλώσω, βρίσκω νόημα σ' αυτό που κάνω, γιατί εκεί μέσα κάνω μία απίστευτη ψυχανάλυση του εαυτού μου και ψυχοθεραπεία, διότι παίζει πάρα πολύ το ασυνείδητο και γι' αυτούς που... εμένα μου αρέσει η πρόκληση. Για μένα είναι απίστευτη πρόκληση, διότι το ασυνείδητο διαρκώς μου ξεπηδάει μέσα απ' αυτή τη διαδικασία στο συνειδητό.»

1.2.1. Ανακαλύπτω

Οι καλλιτέχνες ομολογούν πως ανακαλύπτουν και οι ίδιοι μέσα από την εμπειρία της δημιουργίας αυτή την ασυνείδητη πλευρά του εαυτού τους, σημειώνοντας πως προϋπόθεση αποτελεί η συγκέντρωση τους στη διαδικασία και στο έργο, αφήνοντας εκτός, την επαφή με τον θεατή. Ο Μ εντοπίζει τη γνωριμία του με αυτές τις κρυφές πλευρές του εαυτού του στο κομμάτι εκείνο της διαδικασίας που είναι αποκλειστικά δικό του:

«όταν είσαι εντελώς μόνος με το κείμενό σου, τότε είναι μόνο το εσωτερικό σου, που βγαίνει.»

Και ο Φ αναγνωρίζει πως πρόκειται για διαδικασία ανακάλυψης:

«...στο υποσυνείδητο είναι όλα, το τι θέμα διαλέγεις να φωτογραφίσεις, ο τρόπος, όλα φέρνουν το ένα το άλλο. Δεν το ξέρεις από πριν, είναι κάτι που το βλέπεις μετά. Το θέμα είναι η αφορμή κι έτσι ανακαλύπτεις πράγματα για τον εαυτό σου.»

είναι διαδικασία που η Χ την απολαμβάνει:

«...πραγματικά μου αρέσει να δείχνω, να αποκαλύπτω. Μου αρέσει να ανακαλύπτω... ψάχνοντας την ψυχή.»

παρόλο που όπως η ίδια λέει:

«Δεν ξέρω απ' την αρχή τι είναι αυτό που θέλω να δείξω. Προσπαθώ να νιώσω μέσα μου ποια είναι η θέση μου στον κόσμο.»

και στη συνέχεια προσθέτει με τα λόγια της πως η ανακάλυψη αυτή αποτελεί απόλυτα συνειδητή διαδικασία:

«αν θέλεις να πας μέσα και πραγματικά βαθιά στην καρδιά του πράγματος, δεν είναι δύσκολο, αλλά πρέπει να είσαι σε επαγρύπνηση. Περισσότερο από «σε επαγρύπνηση». Δεν είναι απλά να έχεις επίγνωση, αλλά επαγρύπνηση.»

Η ΧΕ ομολογεί αυτό που η ίδια ανακαλύπτει για τον εαυτό της μέσα από το δικό της έργο:

«...προσπαθώ ας πούμε μέσα σ' αυτό το πράγμα που είμαι στην κοσμάρα μου ρε παιδί μου, αλλά που έχει και μια γλυκύτητα, αλλά και που έχει και μια παιδικότητα και μία μοναξιά, έχει και το φόβο τελικά του, ξέρεις κάτι; και όλα αυτά τα κάνω γιατί είμαι και μόνη...»

και αναφέρεται στην ανησυχία της σχετικά με το πώς μπορεί να χειριστεί αυτό που ανακαλύπτει, λέγοντας:

«Αυτό κάποιες στιγμές είναι γλυκό, είναι πολύ ευαίσθητο, διότι βγαίνουν πολλά πράγματα της ψυχής μας· και χαίρομαι ρε παιδί μου που κάνω κάτι που το αγαπώ, που διαρκώς με φωνάζει να βγάλω κομμάτια απ' την ψυχή μου. Επειδή όμως η ψυχή μας έχει και φωτεινά και σκοτεινά κομμάτια, ναι μεν το εκτιμώ, αλλά δεν είμαι πάντα έτοιμη και να τα δω και να τα αντιμετωπίσω, διότι μπορεί να τα βλέπω, αλλά να είμαι πάρα πολύ κουρασμένη, να είμαι στενοχωρημένη με άλλα πράγματα ή να είμαι μπουχτισμένη και να μην μπορώ να σταθώ θαρραλέα απέναντί τους ή έξυπνη, γιατί ξέρεις, θέλει χειρισμό.»

Η ΧΟ κάνει αναφορά και στην πρόκληση συναισθημάτων που επιφέρει η αποκάλυψη του ασυνειδήτου στην ίδια:

«...γνωρίζεις πράγματα για σένα, δηλαδή πολλές φορές μπορεί κάτι να σου προτείνει (ο χορογράφος) ένα θέμα ή με αφορμή κάτι και να σκεφτείς να κάνεις ένα συνειρμό, να το αποτυπώσεις πολύ με τρόπο που δε θα το περίμενες, έτσι πολύ, δηλαδή να κάνεις κάτι που δε θα το περίμενες, να σου προκαλέσει συναισθήματα που δε θα πίστευες.»

1.2.2. Ενάντια στη λογική

Ο τρόπος με τον οποίο οι καλλιτέχνες αντιλαμβάνονται την ύπαρξη του ασυνειδήτου στη διαδικασία της δημιουργίας είναι η αδυναμία υπακοής του στη λογική. Θεωρείται πως είναι το κομμάτι εκείνο της διαδικασίας που γίνεται χωρίς έλλογη προσπάθεια. Σύμφωνα με τον Ζ:

«Είμαι λίγο αυτό που όχι μόνο εγώ, αλλά και άλλοι ζωγράφοι ονομάζουν «το ραντεβού με το χάος». Δηλαδή το να καταφέρεις να είσαι τόσο ελεύθερος και να μην σκέφτεσαι να κάνεις κάτι συγκεκριμένο, κάτι εκ των προτέρων. Ν' αφουγκραστείς το τι υπάρχει μέσα σου και να το αφήσεις απλά να βγει χωρίς να το λογοκρίνεις και να το φτιάχνεις.»

1.3. Αλήθεια-Ειλικρίνεια

Η αλήθεια ή αλλιώς η ειλικρίνεια είναι το βασικό συστατικό της αυθεντικότητας στο έργο του καλλιτέχνη. Είναι το αντίθετο της προσπάθειας για

μίμηση άλλου καλλιτέχνη ή για υιοθέτηση στοιχείων που μπορούν να εγγυηθούν την επιτυχία σύμφωνα με έξω-καλλιτεχνικούς παράγοντες, όπως είναι η μόδα, εγγύηση που σύμφωνα με τους ερωτώμενους είναι επίπλαστη. Παρόλα αυτά, η ανάγκη του καλλιτέχνη να αποδειχθεί ειλικρινής, του προκαλεί αγωνία.

Η ΧΕ το περιγράφει μεταξύ άλλων και σαν μια διαρκή πάλη αμφισβήτησης του εαυτού:

«Είναι μια διαρκής πάλη αμφισβήτησης. Διαρκώς. Αμφισβητείς τον εαυτό σου. Έχει μόνο αγωνία. Το απολαμβάνω όμως...»

Ο Ζ ομολογεί:

«Υπάρχει αγωνία, άγχος. Δεν είναι ένα άγχος “πρέπει να κάνω κάτι”, αλλά να σου πω ότι ξέρεις ότι έχεις μια επιφάνεια μπροστά σου, άσπρη, δεν ξέρω κι εγώ τί, οτιδήποτε έχεις προετοιμάσει από πριν, κλπ. πρόκειται όμως να τη λερώσεις. Πρόκειται να κάνεις κάτι. Πρόκειται να τη στιγματίσεις, να γράψεις κάτι πάνω της ας πούμε. Κάπου θέλεις να είναι αληθινό, κάπου θέλεις να μην είναι βλακεία, κάπου δε θέλεις να αποτύχεις. Δεν είναι φόβος.»

Η Χ αιτιολογεί γιατί επέλεξε το χορό, εξηγώντας πως στη χρήση του σώματος βρίσκει το απόλυτο εργαλείο ειλικρινούς έκφρασης:

«Φυσικά είναι ειλικρινές. Οπότε αν θέλεις αυτό, είναι το σώμα, γιατί το σώμα δε μπορεί να πει ψέματα.»

Το σημαντικό για τη Σ βρίσκεται στην ειλικρίνεια του καλλιτέχνη να ομολογήσει κατά πόσο είναι αυτός ο ίδιος ικανοποιημένος από το έργο του:

«...αν θα βγει ενδιαφέρον το έργο πρώτα για μένα, εννοείται, έτσι; Βασικά αυτό είναι. Πρώτα είναι πιο πολύ αν εμένα θα μου αρέσει.»

1.3.1. Ενέργεια, δύναμη

Για τον Ζ η αλήθεια του καλλιτέχνη χρειάζεται να βρει τον τρόπο να περάσει μέσα στο έργο για να του δώσει ζωή:

«Δεν ξέρω πώς γίνεται. Μάλλον μπορώ να σου πω ότι ζωγραφίζω πάντα για κάποιο λόγο και αληθινά. Δηλαδή δε ζωγραφίζω επί τούτου, για να κάνω απλά κάτι, οπότε πιστεύω ότι αυτή η αλήθεια βοηθάει στο να υπάρχει μία ενέργεια και μία δύναμη στην πινελιά, στο τί βάζεις μέσα στο έργο τέλος πάντων...»

1.3.2. Οδηγεί στην επιτυχία

Ο ίδιος υποστηρίζει ότι είναι η ειλικρίνεια του καλλιτέχνη που αναγνωρίζεται για πάντα σ' ένα έργο τέχνης, φέρνει την επιτυχία. Ταυτίζει μάλιστα την επιτυχία με το πέρασμα στην παράδοση:

«...αυτό που με παρηγορεί κάπως είναι πως πολλοί από αυτούς που είναι πρώτα ονόματα σήμερα, δεν πρόκειται να περάσουν στην ιστορία. Δε θα περάσουν στην παράδοση. Και αυτό είναι το παρήγορο στην υπόθεση, δηλαδή, η παράδοση και η ιστορία της τέχνης, δεν έχει κάνει λάθος... Αν είσαι αληθινός και κάνεις αυτό που πιστεύεις, νομίζω ότι το 'χεις καταφέρει. Τώρα, αν οι άλλοι αυτό θα το αναγνωρίσουν ενώ ζεις ή μόλις πεθάνεις ή ξέρω 'γω, όπως τον Δομίνικο Θεοτοκόπουλο, 400 χρόνια μετά το θάνατό του, η ιστορία θα το δείξει αυτό. Αυτό δεν πιστεύω ότι θα πρέπει να μας απασχολεί την ώρα που δημιουργούμε, δηλαδή, αν αρχίσουμε να σκεφτόμαστε αυτό το πράγμα, σίγουρα, μα σίγουρα, η δημιουργία μας δε θα είναι ειλικρινής [...] Το πιο λογικό και το πιο σίγουρο για μένα είναι να είσαι αληθινός, ειλικρινής και να έχεις μια δύναμη σ' αυτό που κάνεις. Αυτό πιστεύω ότι μπορεί να σ' το αναγνωρίσει κάποιος. Οτιδήποτε άλλο, δε νομίζω, δηλαδή, πολύ ωραίους τεχνικά πίνακες να φτιάξεις, ξέρω 'γω τι, να είναι πολύ πρωτότυποι, δεν ξέρω κι εγώ τι, ναι. Αυτό δε μπορείς να το ξέρεις. Αν είσαι αληθινός, αυτό, αυτό, αυτό μπορεί να μετρήσει.»

1.4. Ιδανικό

Το στοιχείο της αυθεντικότητας του καλλιτέχνη που βρίσκεται έξω από αυτόν, είναι το δικό του ιδανικό. Ο δικός του υψηλός καλλιτεχνικός στόχος. Όταν το ιδανικό είναι υπαρκτό δημιούργημα, σχετίζεται με την έννοια της παράδοσης και τον σεβασμό που αποδίδεται στα έργα της. Αλλά όταν πρόκειται γι' αυτό το βαθύ, εσωτερικό σημείο του ίδιου του καλλιτέχνη, από το οποίο ξεκινάει κάθε ανάγκη έκφρασης, αλλά που πάντα παραμένει άφατο, τότε αφορά και την καινοτομία υπό την έννοια της μοναδικότητας. Σ' αυτή την περίπτωση ο σεβασμός ταυτίζεται με την ευθύνη του καλλιτέχνη να αποδειχθεί συνεπής απέναντί του. Η αναζήτηση του ιδανικού είναι αυτή που του δίνει την ελευθερία να δοκιμάζει και να προσπαθεί, αλλά που ταυτόχρονα θέτει τα όριά της.

1.4.1. Σεβασμός

Το ζήτημα της δεοντολογίας, ως στοιχείο της αυθεντικότητας απασχολεί έντονα τους καλλιτέχνες που ερμηνεύουν έργα άλλων δημιουργών, όπως είναι οι μουσικοί εκτελεστές με τα έργα των συνθετών και οι χορευτές μ' εκείνα των χορογράφων. Καλούνται να ισορροπήσουν ανάμεσα στο δοσμένο έργο και στην προσωπική τους έκφραση, επιδεικνύοντας τιμιότητα τόσο απέναντι στον δημιουργό, όσο και απέναντι στην αυθεντικότητα που θέλουν να διακρίνει το έργο τους. Ο Μ αναφέρεται εκτενώς και πολύ παραστατικά σ' αυτό το θέμα, μιλώντας για τα περιθώρια ελευθερίας που αφήνουν ο σεβασμός και η έκφραση της αυθεντικότητας:

«...η ελευθερία είπα πρέπει να είναι κάτι που προέρχεται από την επιθυμία και είναι αυτή η ελευθερία που σας δίνει τη γλώσσα και επίσης μια κριτική θέση, όχι απαραίτητα αρνητική, αλλά και διευθετητική άλλων ερμηνειών που έχουν γίνει από το ίδιο βήμα, αναμένοντας την ίδια τιμιότητα.»

και παρακάτω, μιλά για την ευθύνη απέναντι στον συνθέτη:

«Αυτό είναι που λέμε, δεν ξέρω πώς κάποιος, αν κάποιος το ερμηνεύει ή το «ερμηνεύει», δηλαδή αν τοποθετείται απέναντι από το έργο και τον συνθέτη που έχει πεθάνει... δυστυχώς, με εξαίρεση τους σύγχρονους συνθέτες, οι συνθέτες είναι νεκροί. Άρα, όπως έλεγε ο καθηγητής μου, ο μαέστρο μου, δεν πρέπει να αμύνεται. Αν ήταν εκεί, σκέφτομαι πόσες φορές ο Μπαχ ή όποιος άλλος θα πρέπει να αμύνεται απέναντι σ' έναν που παίζει άσχημα και να προστατευθεί με τη συμβουλή ή δεν ξέρω πώς ή πολλές φορές μουρμουρίζοντας. Σκέφτεστε ότι ο Βιβάλντι ήταν μόνος απέναντι στη βία του κεφαλιού των ερμηνευτών και των μουσικών που δεν ανταποκρίνονταν σ' αυτό που ίδιος ήθελε. Άρα είμαστε πολύ τυχεροί, που οι συνθέτες είναι νεκροί. Άρα, τελείωσε. Αλλά δίνω συχνά στους μαθητές μου το παράδειγμα που τους αρέσει [...] Φανταζόμαστε ότι εγώ ερμηνεύω τη Τζοκόντα, φανταζόμαστε ότι αυτό που κάνω μέρα με τη μέρα είναι ότι παίρνω το πινέλο με το κίτρινο, βάζω το κάτω φόντο, δεν ξέρω, φανταζόμαστε ότι είναι κάτι τόσο απλό, ανάλογο με το γούστο, λίγο κόκκινο, λίγο πορτοκαλί, κ.τ.λ. και κάνω κάτι και το πρόβλημα της τέχνης, δεν είναι το αν μπορώ, αλλά το προσθέτω γιατί είναι στο κεφάλι μου και

πρέπει να υποστεί τη φοβερή επίθεση που φέρω στο έργο τέχνης, που είναι δική μου υποχρέωση. Για να επιστρέψω στην ερώτησή σας, το θέμα είναι μέχρι ποιο σημείο ο ερμηνευτής που δίνει ζωή σ' ένα έργο που έχει, τη χρειάζεται, ο πίνακας ζωγραφικής δεν το χρειάζεται, αλλά η μουσική ναι, άρα, αν η μουσική είναι παρούσα στην ερμηνεία, ποιος είναι ο χώρος εντός του οποίου ο ερμηνευτής μπορεί να δράσει ελεύθερα. Ναι, είναι σίγουρο ότι πρόκειται για μια ιστορία ελευθερίας. Αλλά η ελευθερία δε μπορούμε να πούμε ότι δεν είναι θέμα υπό συζήτηση. Για να γυρίσουμε στη δική μας Τζοκόντα, πιστεύω ότι πρέπει να σκεφτούμε πάνω σ' αυτό και να κοιτάξουμε πώς θα είναι όμορφο. Γιατί κατ' αρχάς δίνω την άποψή μου σ' αυτό που προσπαθεί να περάσει την άποψή του στους άλλους και τελικά σ' αυτούς που σέβονται το έργο κάποιου που δεν υπάρχει πια. Γιατί το πρόβλημα των ατόμων στους οποίους αναφερόμαστε, όπου διαχωρίζεται ο δημιουργός που *ex nihilo* όπως λέμε σήμερα, αποφασίζουν να δώσουν στο έργο τέχνης τους τη διάσταση που θέλουν, δεν είναι αυτό δημιουργία; και απ' την άλλη μεριά έχουμε ένα δημιουργήμα που υπάρχει, αλλά έχει την ανάγκη μας για να ζήσει, της οποίας δεν είμαστε μέρος. Άρα υπάρχει μια ευθύνη τεράστια, που την έχει ο ερμηνευτής του έργου.»

Στη συνέχεια ταυτίζει τον σεβασμό με την αγωνία του καλλιτέχνη απέναντι στο ιδανικό του:

«Η αγωνία του ερμηνευτή, δε θα χρησιμοποιούσα τη λέξη αγωνία, είναι μια πρόκληση... Το σκέφτομαι σαν μια αίσθηση... είναι ένα είδος περιέργειας, ενδιαφέροντος, δεν είναι η λέξη αγωνία. Όταν παίρνετε ένα έργο που έχετε διαλέξει να ερμηνεύσετε, δεν είναι αγωνία, είναι ένα είδος σεβασμού.»

για να καταλήξει:

«Ο ερμηνευτής που βρίσκεται βέβαια κατά πρόσωπο με το έργο του, ας πούμε ξεκινώντας το δρόμο του, πρέπει να θέσει πολύ περισσότερες ερωτήσεις. Είναι μια ελευθερία πιο περιορισμένη. Αλλά πρέπει και αυτός ο ίδιος να είναι ελεύθερος. Ο ερμηνευτής δεν είναι δυνατόν να είναι σκλάβος, είναι αυτός που δίνει ζωή σ' αυτό το έργο. Θα έλεγα ότι είναι μια ελευθερία διαφορετική.»

Διατηρώντας το ίδιο νόημα, η ΧΕ κάνει λόγο για πράγματα ιερά στην τέχνη:

«...πιστεύω ακράδαντα ότι υπάρχουν και κάποια πράγματα που είναι ιερά. Εγώ έτσι όπως το έχω μέσα μου, με τη δική μου ηθική, δεν τα αγγίζουμε... προσέχουμε πώς τα αγγίζουμε[...] Ξέρω ότι τα πράγματα έχουν τρόπο. Είναι θέμα τρόπου, είναι θέμα συνθηκών, είναι θέμα ποιότητας, είναι θέμα κύρους, είναι θέμα θέσης, είναι θέμα... κοίταξε να δεις, δεν είναι το ίδιο. Εγώ... δεν είμαι το ίδιο εγώ με τον τάδε χορογράφο ή με την τάδε χορογράφο. Αυτό εννοώ θέσης, Εννοώ την πορεία. Έτσι; Και κύρους, εννοώ τη σοφία.»

1.4.2. Ταλέντο

Αυτό που μπορεί να φέρει τον καλλιτέχνη πιο κοντά στο ιδανικό του από οτιδήποτε άλλο, είναι το ταλέντο. Η έννοια του ταλέντου, όπως και στα θεωρητικά κείμενα που αφορούν την τέχνη εμφανίζεται στο λόγο των καλλιτεχνών σπάνια και αναφέρεται ως κάτι ανεξήγητο και μυστηριώδες. Ως κάτι το οποίο δε βρίσκεται υπό τον έλεγχό τους, αλλά με κάποιο τρόπο γνωρίζουν πώς να το χειριστούν. Το ταλέντο γίνεται εμφανές έμμεσα, τόσο μέσα από τον τρόπο που δημιουργεί ο καλλιτέχνης, όσο και από τον τρόπο που αντιμετωπίζει την τέχνη γενικότερα. Συνεπάγεται συνειδητοποίηση της ευθύνης που φέρει ή όπως λέει ο Μ:

«Αυτός που έχει το ταλέντο και όπως λέγαμε, το σεβασμό απέναντι στο γραμμένο κείμενο και πρέπει να δώσει ζωή στο κείμενο, έχει μεγάλη ευθύνη.»

Στη συνέχεια ομολογεί ξεκάθαρα πως πρόκειται για μια έννοια που ο ίδιος δε μπορεί να εξηγήσει, αναφερόμενος αρχικά στον δάσκαλό του:

«Αυτό που έκανε είναι πολύ ενδιαφέρον, γιατί θα μπορούσε κανείς βεβαίως να έχει όλη τη γνώση της γης και όλης της διαμόρφωσης, αλλά αυτή η δόση της στιγμής, σχεδόν ζωώδης, όπου δε μπορεί να διευκρινίσει τον θεμελιώδη τρόπο είναι σημαντικό στοιχείο όσο κανένα. Και όπως είπε ο Leonard (da Vinci), μπορούμε να σκεφτούμε την τέχνη, για εκείνον, το είδος της τέχνης είναι η ζωγραφική, αλλά δε μπορούμε να υποδείξουμε την τέχνη εκεί όπου η φύση δεν έχει προικίσει με ταλέντο, σε κανέναν που δεν έχει δοθεί η προδιάθεση για να τον βοηθήσει σ' αυτό. Και ποιος το δίνει αυτό; Εγώ δεν ξέρω τίποτα. Παρόλα αυτά έχω την προδιάθεση να κάνω αυτό. Την προδιάθεση να, γι' αυτό και για τη μουσική. Αλλά δεν ξέρω τίποτα. Γι' αυτό έχετε κάποιες φορές τους γονείς που είναι μουσικοί και τα

παιδιά δεν είναι τίποτα. Οι τους γονείς που δεν κάνουν τίποτα καλλιτεχνικό και από την οικογένεια, ωπ! είναι κάποιος με μεγάλο ταλέντο συγγραφέα, ζωγράφου, γλύπτη, ... πολλών πραγμάτων. Καταλαβαίνετε, το ταλέντο είναι ένα θέμα πολύ μυστηριώδες.»

1.4.3. Περιορισμοί

Αναφορά γίνεται και στους εξωγενείς περιορισμούς που ο καλλιτέχνης αντιμετωπίζει στο να αγγίξει το ιδανικό του. Αυτοί είναι σύμφωνα με τους ερωτώμενους η αγορά, το χρήμα, οι κανόνες του marketing που επιβάλλουν τις προτιμήσεις του κοινού, όπως και τα διάφορα τεχνικά θέματα που του προκαλούν αγωνία. Για κάποιους όμως λειτουργούν επικουρικά στην εύρεση της κατεύθυνσης μέσα από την οποία θα διοχετεύσουν την προσωπική τους έκφραση. Οι περιορισμοί ή αλλιώς κατευθύνσεις που δίνονται από την αγορά και το marketing θεωρούνται ωφέλιμοι για το έργο του καλλιτέχνη. Ακόμα και ο Dalí σε συνέντευξή του το υποστηρίζει, λέγοντας ότι «όταν έχεις πολλά πλούτη στη διάθεσή σου, είναι αδύνατο να κάνεις αριστουργήματα... ούτε καν έργα.» Και προσθέτει πως «όσο περισσότεροι περιορισμοί υπάρχουν τόσο περισσότερο αναγκάζεσαι να καθορίσεις αυτό που πρέπει να πεις. Η ελευθερία είναι η προσπάθεια.» (Παππάς, Γ. 1993: 182)

Επισημαίνει ο Μ:

«Το πρόβλημα είναι όταν εισβάλλει κάποια στιγμή η μουσική αγορά, λέω αγορά, είναι αγορά, είναι τρομερή λέξη, αλλά είναι αγορά, όπως π.χ. ο δίσκος και ο κόσμος θέλει να αγοράσει αυτό το δίσκο, θέλει αυτή ακριβώς την ερμηνεία που είναι η ωραία.»

Διευκρινίζει όμως και εδώ ότι το γεγονός αυτό δεν είναι ούτε σημείο των καιρών μας, αλλά ούτε απαραίτητα αρνητικό:

«Το ότι η τέχνη μπερδεύεται με το marketing είναι ένα θέμα παλιό όσο και ο κόσμος. Ένας συνθέτης που δέχεται μια παραγγελία από μια εκκλησία για ένα ορατόριο, αυτό είναι marketing, είναι τρομερό marketing, που πέρα απ' όλα τ' άλλα επιτρέπει στον μουσικό να ζήσει. Για μένα δεν είναι αρνητικό, αυτό που εγώ βρίσκω αρνητικό. Πάντα μπορεί να κάνει αυτό που θέλει.»

για να εξηγήσει στη συνέχεια:

«...δεν είναι απαγόρευση, είναι καθοδήγηση, που μπορεί να του δοθεί. Αλλά πέρα από αυτή την καθοδήγηση, ο καλλιτέχνης κάνει αυτό που θέλει. Είναι ελεύθερος. Βγάζει ή δε βγάζει κάτι. Αλλά είναι ελεύθερος, αυτό είναι άλλο θέμα. Αλλά είναι ελεύθερος στη διαδικασία της δημιουργίας, έτσι ώστε να αγαπήσει περιπαθώς κάθε φορά το δοσμένο...»

Σχετικά με το χρήμα και τις τέχνες, η Σ λέει:

«Όλες τα έχουν ανάγκη κι όλες δεν τα έχουν. Γιατί όλο αυτό το σκηνικό με την προώθηση της τέχνης, όλη αυτή η φανφάρα;... Όλα τα είδη τέχνης έχουν ανάγκη από χρήματα για να επιβιώσουν.»

Σε άλλο σημείο μιλάει για τις συνθήκες που η ίδια αντιμετωπίζει στο Παρίσι, σε σχέση με το κύκλωμα προώθησης τέχνης και τους περιορισμούς που συνεπάγεται το γεγονός πως τα πρόσωπα που το χειρίζονται δεν είναι καλλιτέχνες:

«Ναι, είναι ένα κύκλωμα συγκεκριμένο. Νομίζω ότι ακόμα και οι άνθρωποι που είναι μέσα σ' αυτό το κύκλωμα, πώς να το πω; που κάνουν promotion σ' αυτή την τέχνη, που δίνουν αναθέσεις κ.τ.λ. πιστεύω ότι φυσικά έχουν κάποιες στιγμές που είναι πολύ ανοιχτοί σε καινούριες ιδέες κ.τ.λ. αλλά είναι στιγμές στις οποίες δεν κατανοούν πράγματα όσο κι αν είναι καλλιεργημένοι και προχωρημένοι και έχουν μεγάλη γνώση του αντικειμένου τους.»

Και ο Ζ συμφωνεί ότι οι περιορισμοί ήταν και είναι πάντα οι ίδιοι:

«Στην τέχνη πάντα υπήρχαν οι μαικήνες ας πούμε και πάντα οι καλλιτέχνες χρειαζόντουσαν αυτό που λέμε το status τους. Αυτό είναι και καλό και περιοριστικό. Δηλαδή όπως όλα τα πράγματα, καλό είναι από την άποψη ότι δίνεις τη δυνατότητα σ' έναν καλλιτέχνη να ζησει από την τέχνη του. Απ' την άλλη μεριά όταν του βάζεις περιορισμούς στη δημιουργία, κάνει κακό.»

Ομοίως και ο ΓΕ, επικεντρωμένος στον οικονομικό τομέα:

«Κάθε καλλιτέχνης στην εποχή του θεωρώ ότι έχει τις δυσκολίες του. Όπως και τώρα κι εγώ έχω δυσκολίες, δε μπορεί. Κυρίως το οικονομικό, όπως ήταν πάντα. Πάντα οι καλλιτέχνες ήταν φτωχοί.»

Ο ΣΕ απ' την άλλη μεριά, αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο περιορισμοί όπως μια παραγγελία, μπορούν να λειτουργήσουν θετικά στον δημιουργό:

«Ελίσσεσαι. Εξαρτάται απ' την περίπτωση. Κοίταξε, αυτό μπορεί κάποιες φορές να είναι δεσμευτικό, κάποιες φορές μπορεί σου

δημιουργήσει ένα μονοπάτι, να σου το κάνει πιο συγκεκριμένο, να σε βοηθήσει να βγεις απ' τα χαμένα κι από κει που έχεις άπειρες ιδέες που δε συνδέονται μεταξύ τους, έχεις ένα μπούσουλα που λέμε.»

και μιλώντας πιο συγκεκριμένα για το σήμερα, προσθέτει:

«Κατ' αρχήν ένας μουσικός, για να μην το πάω γενικότερα στους καλλιτέχνες, απ' αυτούς που λέμε... επειδή μ' αυτό ασχολούμαι, δε μπορεί πια να παίζει μόνο ή να συνθέτει μόνο, δηλαδή πρέπει να κάνει τον manager του εαυτού του, πρέπει να κάνει τον manager των υπόλοιπων μουσικών με τους οποίους ασχολείται, πρέπει να μπορεί να διαφημίζει τη δουλειά του για να μπλα, μπλα, μπλα και να φτιάχνει site στο ιντερνέτ και να κάνει και το ένα και τα' άλλο.»

Οι ΖΕ και ΧΟ επισημαίνουν τον περιορισμό που οι τεχνικές δυσκολίες θέτουν στον δρόμο προς το ιδανικό. Ο ΖΕ αναγνωρίζει πως:

«...η αγωνία μπορεί να είναι για το που θα το τελειώσεις ας πούμε ή πως θα το... για πιο τεχνικά θέματα. Πρακτικά, ας πούμε, παρά...»

Συμφωνώντας και η ΧΟ, εξηγεί μερικά από τα τεχνικά θέματα του δικού της τομέα που την απασχολούν και την προβληματίζουν:

«Μωρέ, δεν υπάρχει μόνο μία αγωνία, είναι τόσες πολλές κάθε μέρα, δηλαδή μπορεί να υπάρχει αγωνία... ανάμεσα... σε σχέση δηλαδή με τους υπόλοιπους συνεργάτες [...] Μπορεί να υπάρχει αγωνία και προβληματισμός σε σχέση με το στούντιο που κάνουμε πρόβα... για πρακτικά ζητήματα.»

1.4.4. Ικανοποίηση

Πρόκειται για το συναίσθημα που παρουσιάζεται ως το πιο δύσκολο να βιωθεί, γνωρίζοντας πως το ιδανικό είναι και άπιαστο. Ο Μ ομολογεί:

«...η ικανοποίηση δεν είναι για μένα, γιατί η ικανοποίηση είναι πολύ δύσκολη. Μπορείτε να είστε ικανοποιημένοι πλησιάζοντας το ιδανικό που υπάρχει στο κεφάλι σας, συχνά νιώθετε... πώς να το πω; όχι δυσαρεστημένοι, αλλά παραμένετε πολύ μακριά από το ιδανικό σας, μιλάω για μας, δε μιλάω για το κοινό, γιατί το κοινό συχνά, για να μην πω πάντα, θα σας πει ότι ήταν θαυμάσιο, κ.τ.λ.»

Το αίσθημα του ανικανοποίητου που βιώνει εκφράζεται από τη συνεχή ανάγκη για βελτίωση. Ο ίδιος προσθέτει σχετικά με το αίσθημα που συνοδεύει την ολοκλήρωση του έργου:

«...δεν είναι το αίσθημα του κενού. Αντιθέτως, είναι το αίσθημα της επιθυμίας να τελειοποιήσετε, να διορθώσετε, π.χ. πράγματα που δε σας ικανοποιούν, κ.τ.λ. Είναι σαν να ευφραίνεις. Ευφραίνεις τη δουλειά σου, χωρίς τέλος.»

Η Χ επισημαίνει ότι καθώς αυξάνεται η εμπειρία της ως καλλιτέχνης, γίνεται όλο και πιο απαιτητική:

«Νιώθω κάποιες φορές, ειδικά όταν ήμουν πιο νέα, υπέροχα, πληρότητα, αλλά τώρα είναι απλώς η επίδρασή μου είναι παρά πάνω από αυτό, είμαι πιο απαιτητική. Ζητάω από τον εαυτό μου περισσότερα.»

Το συναίσθημα του ανικανοποίητου κάνει τον ΓΕ να θεωρεί ότι ένα έργο τέχνης δεν ολοκληρώνεται ποτέ. Σε όποιο στάδιο και να φτάσει, δε δίνει στον δημιουργό του το αίσθημα της απόλυτης ικανοποίησης:

«...τα έργα θεωρώ ότι δεν τελειώνουν ποτέ. Δηλαδή πάντα θα λες «τελείωσα», αλλά δεν έχει τελειώσει. Δηλαδή όλο και κάτι θες να βάλεις πάνω, θα είσαι ανικανοποίητος...»

Σ' αυτό συμφωνεί και η ΧΕ, λέγοντας:

*«Είναι αυτό που λέμε *j'ama*is content. Ωραία. Και είναι και πάρα πολύ έντονο σαν μουσικό έτσι *sound-track*... δε νομίζω ότι ολοκληρώνεται ποτέ κάτι, γιατί διαρκώς είναι σε μία...»*

αφήνει αυτή τη φράση εκεί, για να ξανά-αναφερθεί στο αίσθημα της ικανοποίησης προσθέτοντας:

«Αυτό δεν ξέρω αν είναι η ανασφάλεια του καλλιτέχνη ή τελειομανία ή οτιδήποτε ας πούμε ή αν-ολοκλήρωση του έργου.»

για να προσθέσει στη συνέχεια το στοιχείο της αναζήτησης που συνεχίζεται και μετά την ολοκλήρωση του έργου:

«Μετά τη δημιουργική διαδικασία νιώθω ούφο. Νιώθω μετέωρη. Νιώθω ότι προσπαθώ ακόμα να βρω το που στέκομαι μέσα σε όλο αυτό. Προσπαθώ ακόμα να βρω το... ναι, ούφο. Προσπαθώ ακόμα να βρω ρε παιδί μου τη θέση μου... Αισθάνομαι περίεργα, αισθάνομαι αμήχανα. Θετική κατάσταση θα έλεγες σαν... ψάχνω να βρω τη θέση μου. Και ψάχνω να βρω αν η θέση μου αυτή είναι αληθινή. Ψάχνω να βρω δηλαδή

κατά πόσο ήμουν συνεπής... νιώθω ότι υπάρχει ας πούμε μία συνέπεια στο συναίσθημά μου και στο λόγο μου. Στο λόγο μου, σ' αυτό που θέλω να εκφράσω, έτσι; Γι' αυτό λέω το θετικό, αλλά ότι υπάρχει ψείρισμα και ανασφάλεια και πάντα και μήπως ας πούμε, ο γρύλος. Ναι.»

Ο Φ μιλάει για το θυμό που νιώθει αν το αποτέλεσμα δεν ανταποκρίνεται σ' αυτό που υπήρχε στο μυαλό του:

«Μετά θυμώνω με τον εαυτό μου όταν παίρνω καμιά τριανταριά φωτογραφίες και καμιά δε μου αρέσει. Όταν όμως πετυχαίνει, νιώθω μια ανακούφιση και ικανοποίηση... Νιώθω κατευνασμένος, νιώθω καλά.»

Για τον ΣΕ αντίθετα, η ικανοποίηση επιστεγάζει τη δημιουργική διαδικασία:

«Ωραία, ανακούφιση νιώθω. Ανακούφιση και καμιά φορά νιώθω και πώς να σου πω; δε θα το έλεγα περηφάνια, αλλά νιώθω καλά. Νιώθω μια ικανοποίηση... νιώθω ότι βρίσκει το δρόμο του.»

1.4.4.1. Ολοκληρώνεται ποτέ το έργο;

Στο πλαίσιο της αμφιβολίας και του αισθήματος του ανικανοποίητου που βιώνει ο καλλιτέχνης απέναντι στο ιδανικό του, αμφισβητεί ακόμα και το αν το έργο τέχνης ολοκληρώνεται ποτέ. Αυτό συμβαίνει σύμφωνα με τους ερωτώμενους είτε επειδή θεωρούν κάθε έργο τους κομμάτι του ενός συνολικού έργου της ζωής τους, είτε επειδή το καθένα χωριστά παραμένει ζωντανό για το δημιουργό του όσο εκείνος νιώθει ότι μπορεί να προσθέσει κάτι σ' αυτό. Η ΧΕ περιγράφει τα συναισθήματα που προκαλεί η αμφιβολία του καλλιτέχνη σχετικά με την ολοκλήρωση ενός έργου, με τον ακόλουθο τρόπο:

«...αυτό αισθάνομαι όταν ολοκληρωθεί [...] έναν θάνατο. Ένα περίεργο θάνατο. Δηλαδή, τελείωσε κι εσύ; δε μπορεί να τελείωσε. Αμα το ξεκινήσω τώρα, θα το κάνω πολύ καλύτερα. Αυτή τη στιγμή εγώ, αν το φανταστώ, τώρα κατάλαβα τι δεν έπρεπε να κάνω και... το οποίο εγώ πιστεύω ότι είναι απλά λύσσα. Η εμμονή ρε παιδί μου, είναι το πάθος, είναι η απώλεια, είναι λίγο αυτό μετά τη γέννα που παθαίνει η μάνα κι έχει τα baby blues...»

και εξηγεί παρακάτω:

«Η ολοκλήρωση λοιπόν ενός έργου, αν εγώ αυτή τη στιγμή πιάσω πάλι την ίδια παράσταση με τα ίδια άτομα στο ίδιο οινοποιείο, δεν θα είναι

ακριβώς η ίδια. Αυτό δε σημαίνει ότι τότε που έγινε δεν ολοκληρώθηκε. Αυτό σημαίνει ότι τα πράγματα, όπως κι εμείς μέσα στα πράγματα, εξελισσόμαστε. Έτσι και το ίδιο το ζωντανό έργο. Αν λοιπόν ολοκλήρωση σημαίνει τελεία και παύλα, τότε εγώ πιστεύω ποτέ κανένα έργο μου δεν ολοκληρώνεται. Διότι αυτά, όσο μεγαλώνω εγώ, μεγαλώνουν κι αυτά μαζί μου. Πάντα. Εξελίσσονται.»

Ο Ζ συμμαρξίζεται τη θέση μεγάλων ζωγράφων, πως το έργο τέχνης δεν ολοκληρώνεται ποτέ:

«Δεν ξέρω αν είναι ο Πικασό ή ο Μανέ, ο Μονέ, δεν ξέρω, δε θυμάμαι, πάντως είχε πει ότι κανένα έργο ποτέ δεν είναι τελειωμένο. Εγώ το πιστεύω αυτό. Αυτό όμως που είχε συμπληρώσει και είναι απόλυτα σωστό πιστεύω εγώ είναι ότι όλα τα έργα απλά κάποια στιγμή αποφασίζεις και τα σταματάς.»

Ο ΣΕ τοποθετεί την ολοκλήρωση ενός έργου εντός συγκεκριμένων συνθηκών, οι οποίες αν αλλάξουν, το κάνουν να φαίνεται ανολοκλήρωτο:

«...το συναίσθημα είναι αυτό που μου λέει αν έχει τελειώσει ή όχι. Δηλαδή αν μου δημιουργεί ένα συναίσθημα ολοκλήρωσης αυτό το πράγμα, σημαίνει ότι είναι OK για τα δικά μου δεδομένα. Αυτό σημαίνει ότι μπορεί να προσθέτω ή να αφαιρώ πράγματα, γιατί κι αυτό μου συμβαίνει συχνά, ας πούμε [...] Επίσης, πολλές φορές ένα κομμάτι φαίνεται ολοκληρωμένο κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες, δηλαδή αν ομαδικά ο αυτοσχεδιασμός πήγε καλά, το κομμάτι μπορεί να έχει ολοκληρωθεί. Γιατί όλοι μπήκαν στο νόημα, παίζανε, βάλανε κάτι κ.τ.λ. και δούλεψε. και μετά μπορεί να ξανά-παίζουν το ίδιο κομμάτι σε άλλο περιβάλλον και να μη φαίνεται ολοκληρωμένο.»

2. Απόλαυση στο όριο της συνειδητότητας

Στον αντίποδα του στοιχείου της αυθεντικότητας, που διεισδύει ασυνείδητα στην καλλιτεχνική δημιουργία, βρίσκεται η ενσυνείδητη απόλαυσή της. Μια δυναμική κατάσταση, της οποίας τα υποκείμενα νιώθουν ότι έχουν τον έλεγχο. Όπως και η αυθεντικότητα, αφορά αποκλειστικά τους ίδιους, αλλά δε σχετίζεται με τις έννοιες της παράδοσης και της καινοτομίας. Δε φέρει τα βάρη του παρελθόντος, ούτε την ευθύνη του μέλλοντος. Είναι η καλλιτεχνική δημιουργία ως εκούσια διαδικασία

ανάδυσης συναισθημάτων, θετικών ή αρνητικών, τα οποία και αυτά αποτελούν μέρος της απόλαυσης. Είναι η καλλιτεχνική δημιουργία που διατηρεί τον παιγνιώδη χαρακτήρα της με κύριο χαρακτηριστικό της την ελευθερία, αν και συνειδητά ελεγχόμενη, έτσι ώστε η διαδικασία να διατηρεί και τη δυναμικότητά της.

2.1. Κατάσταση ροής

Απαντώντας στην ερώτηση σχετικά με τον τρόπο που βιώνουν την εμπειρία της καλλιτεχνικής δημιουργίας, οι ερωτώμενοι ανέφεραν στοιχεία της κατάστασης που στην επιστήμη της ψυχολογίας ονομάζεται κατάσταση ροής (flow), παρόλο που οι ίδιοι δε φάνηκε να γνωρίζουν τον όρο και τη σημασία του. Παρόλα αυτά αναφέρθηκαν σε μία κατάσταση στην οποία μπαίνουν ελεύθερα και αφήνονται να παρασυρθούν, χάνοντας την ικανότητα να αντιλαμβάνονται τους γύρω τους, το πέρασμα του χρόνου, αλλά και τον εαυτό τους ως θεατές, εκτός από μεμονωμένες στιγμές, διατηρώντας όμως εξολοκλήρου τον έλεγχο της δράσης τους. Λέει η ΧΕ:

«Τη στιγμή που συμβαίνει δε νομίζω ότι έχεις πραγματικά, εγώ, δεν έχω πραγματικά αντίληψη της κατάστασής μου, ότι τώρα δημιουργώ, α, τι ωραία, όλο αυτό.»

Ο Ζ αναφέρει:

«Δεν είσαι καθόλου θεατής, είσαι ήδη μέσα.»

Ο ΓΕ επισημαίνει πως αφοσιώνεται ολοκληρωτικά, χάνοντας την επαφή του με το περιβάλλον γύρω του:

«Όταν δουλεύω είμαι εγώ και το έργο, δεν είναι κανένας άλλος. Δεν υπάρχει τίποτα. Κοίτα, και να υπάρχει κάποιος στο χώρο να με βλέπει, δε με πειράζει, έχω συνηθίσει από τη σχολή ήμασταν όλοι μαζί και δουλεύαμε. Αλλά μου αρέσει να είμαι μόνος μου. Να είμαι εγώ με το... μουσική μου αρέσει να ακούω, δεν έχω πρόβλημα, βάζω χαμηλά τη μουσική στο πίσω μέρος και δουλεύω. Αν και τη στιγμή που δουλεύω είναι όλα... σβήνουν όλα τα γύρω. Είναι όλα mute.»

Η Σ διαχωρίζει στιγμές που μπορεί να βγει από αυτή την κατάσταση:

«...όσο το γράφω, τότε μπορώ να γίνω κάποιες στιγμές κοινό...»

και σε άλλο σημείο προσθέτει:

«...δε σημαίνει ότι είμαι αποσυνδεδεμένη από τον κόσμο, θέλω να πω, είμαι αποσυνδεδεμένη και δεν είμαι. Είμαι σε μια φουσαλίδα, βασικά

βιώνω πολύ αλλιώς το χρόνο. Αυτό είναι το πιο σημαντικό όχι μόνο για μένα, για όλους τους καλλιτέχνες. Και ο χρόνος δεν υπάρχει ή διαστέλλεται φοβερά ή συστέλλεται. Συνήθως διαστέλλεται.»

Περιγράφοντας τη διαδικασία και ο ΦΕ αναφέρεται στην αίσθηση απώλειας του χρόνου, λέγοντας:

«...απ' τη στιγμή που ξεκινάω τη φωτογράφιση, τα ξεχνάω όλα. Δεν καταλαβαίνω το χρόνο. Φωτογραφίζω καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης. Είτε είναι μισή ώρα είτε είναι τέσσερεις ώρες. Δε σταματάω ούτε ένα λεπτό. Όχι με την έννοια ότι πατάω το κουμπί, η κίνηση... Είναι αυθόρμητο. Βλέπεις τη σκηνή και τρέχεις πάνω κάτω.»

Μετά την ολοκλήρωση του έργου, ο Ζ:

«...προσπαθώ να βγω απ' έξω. Ενώ ήμουνα μέσα πριν, προσπαθώ να βγω απ' έξω πια. Να το δω σαν ένας τρίτος. Δηλαδή ενώ είσαι μέσα, μετά πρέπει να βγεις απ' έξω, αν μπορείς, για να το δεις πραγματικά.»

2.2. Παίζω

Πρόκειται για ένα ρήμα που χρησιμοποιήθηκε αρκετά από τους ερωτώμενους και με διάφορα αντικείμενα, θέλοντας να αποδώσουν την αίσθηση που δεν αποβλέπει σε πρακτικό όφελος, αλλά μόνο στην απόλαυση της ίδιας της διαδικασίας της καλλιτεχνικής ενασχόλησης. Η ΧΕ περιγράφει την εξέλιξη της δημιουργίας ενός έργου της ως εξής:

«Το όνειρο, το όνειρο, ποια είναι λυτρωτικά όνειρα; δηλαδή ξέρεις, ξεκινάς από κάτι και τραβάς, κλωστές, κλωστές, όνειρο, όνειρο, ωραία όνειρα, να πετάς, να πετάς, αυτό θα ρωτήσουμε το κοινό. Πότε είδατε τελευταία φορά στον ύπνο του ότι πετάει. Και εντάζει, εκεί παίζεις...»

Παιχνίδι θεωρεί όμως και το ψηλάφισμα της ψυχής με στόχο τη γνωριμία και την κατανόησή της, μέσα από μια ευχάριστη διαδικασία χωρίς άλλες προσδοκίες. Προσθέτει η ίδια:

«...παίζω τόσο πολύ με το συναίσθημά μου, ακόμα κι αν κάτι δε βγει ολοκληρωμένο έτσι όπως εγώ το θεωρώ τεχνικά ή μπορεί η εικόνα του video να μην ήταν έτσι όπως έπρεπε, γιατί ξέρω ότι θα μπορούσε καλύτερα ή εκεί να μη χόρευε τόσο καλά...»

Ο Μ αναφέρει:

«...ναι, σίγουρα, παίζει κανείς με την ψυχή. Και παίζει με την ψυχή απόλυτα, ως δημιουργός, προσωπικότητα, κ.τ.λ. αλλά παίζει επίσης με την ψυχή απόλυτα της συγκεκριμένης στιγμής, που πράττει τη μουσική.»

Ο ΣΕ προσθέτει πως:

«Η μουσική από μόνη της είναι μεταφυσική έννοια ή ασχολία, δηλαδή δεν αφορά τον πραγματικό κόσμο, είναι κάτι άυλο, το οποίο παίζει με τα συναισθήματά σου και με τη σκέψη σου... με κομμάτια της κοινωνίας και της ψυχανάλυσης.»

Για τον ΓΕ η τέχνη είναι παιχνίδι και χαρά, όπως ομολογεί:

«...εμένα μου αρέσει να παίζω. Είναι ένα παιχνίδι αυτό τώρα. Εκεί είναι, αυτό βγαίνει. Στην ουσία αυτό είναι, η χαρά της δημιουργίας. Μπορείς να βγάλεις ένα έργο μέσα σε μία ώρα ή μέσα σε ένα μήνα, σε ένα χρόνο.»

και προσθέτει:

«...γενικότερα παίζω πολύ με κομμάτια ας πούμε και της κοινωνίας αλλά και της ψυχανάλυσης...»

2.2.1. Ιεροτελεστία

Σύμφωνα με τον J Huizinga το παιχνίδι έχει δύο όψεις. Την όψη της ιεροτελεστίας και εκείνη του αγώνα. Στο κείμενο των συνεντεύξεων υπάρχει μία αναφορά στην όψη της ιεροτελεστίας και μία στην όψη του αγώνα. Η Χ αναφέρει:

«...τι συμβαίνει πάνω στη σκηνή δεν είναι συγκεκριμένο, επειδή για μένα είναι μια ιεροτελεστία.»

2.2.2. Αγώνας

Η καλλιτεχνική δημιουργία βιώνεται με ευχάριστο τρόπο ως παιχνίδι πολέμου. Ο Ζ αναφέρει:

«Έχω κάνει και πολλούς πίνακες που απλά έχω όρεξη να κάνω κάτι, αυτό ήταν συνήθως πιο πολύ στην αφηρημένη ζωγραφική που έχω φτιάξει, όποτε αντί να ξεπεράσω το άγχος αν θες της άσπρης σελίδας, ξεκίναγα κατευθείαν με το άγχος και το στρες του άσπρου μουσαμά. Εκεί έκανα επίθεση κατά μέτωπο με το πινέλο και εντάξει...»

2.3. Ανάδυση συναισθημάτων

Η απόλαυση της καλλιτεχνικής δημιουργίας δε στηρίζεται στην παραγωγή ενός δημιουργήματος, αλλά στην πρόκληση συναισθημάτων. Κάποιοι, όπως η Σ αναφέρουν τα ευχάριστα συναισθήματα που απολαμβάνουν στην κατάσταση αυτή:

«Υπάρχουν στιγμές ευφορίας, έτσι θα το έλεγα, ευφορίας, που είμαι σε μια άλλη κατάσταση...»

Αυτό είναι αρκετός λόγος για να ασχοληθούν με την τέχνη, δεν απαιτείται κανενός είδους άλλο όφελος, δε χρειάζεται άλλες προϋποθέσεις. Ο ΦΕ αναφέρει:

«Για μένα το να κάνεις τέχνη, το να κάνεις οτιδήποτε, σου δίνει τη χαρά της δημιουργίας. Χωρίς να σε νοιάζει αν θα κάνεις κάτι που έχει ξαναγίνει. Παλιά είχα μεγάλο πρόβλημα μ' αυτό σαν ιδέα, αλλά τώρα απλά κάνω αυτό που μου αρέσει, αφού μ' αρέσει, πάει, τελείωσε.»

σημειώνοντας την αδιαφορία του προς την καινοτομία.

Με την ολοκλήρωση του έργου, οι καλλιτέχνες συνειδητοποιούν όλα εκείνα που προερχόμενα από το ασυνείδητο, τα ανακάλυψαν και τα κυοφόρησαν κατά τη δημιουργική διαδικασία, για να τα δουν τώρα πια να φεύγουν από τα χέρια τους και να βιώσουν τα συναισθήματα που αυτή η απώλεια τους προκαλεί. Η Σ απαντά στο τί νιώθει αφού ολοκληρώσει ένα έργο:

«Μελαγχολία. Μελαγχολία, ένα κενό... Φροντίζω να έχω τη μελαγχολία μετά. (την απολαμβάνεις;) Ναι, ναι, μάλλον ναι.»

Η ΧΕ περιγράφει τα συναισθήματα που νιώθει όταν απομακρυνθεί πια από τη διαδικασία:

«Μια στιγμή, παθαίνω σοκ. Κι αρχίζω, γιατί έχω πάρει την απόσταση, όπως τελικά οτιδήποτε κι αν κάνεις στη ζωή σου, έτσι; έχει ήδη ξεκινήσει το ταξίδι του κι έχει ολοκληρώσει τον πρώτο κύκλο του ταξιδιού του το ίδιο το έργο, από μόνο του, χωρίς εσύ να το κρατάς σαν κηδεμόνας, σα γονιός απ' το χέρι, [...] κι εσύ ηρεμείς, είσαι εκτός και ξαφνικά στέκεσαι απέναντι από κάτι που είναι κομμάτι σου, αλλά δεν σε αγγίζει πια απ' την άποψη ότι δεν υπάρχει αυτή η σχέση, η εξαρτημένη σχέση. Είναι ένα αυτόνομο κομμάτι και είναι ξεκάθαρο ότι είναι, είσαι εσύ, αλλά ότι είναι ένα ολοκληρωμένο έργο. Αυτό λοιπόν το χαίρεσαι πολύ πιο μετά. Στόχος μου είναι και θεωρώ ότι δεν είναι μόνο σ' εμένα στόχο, είναι σε όλους, να το απολαμβάνω»

στη συνέχεια όμως προσθέτει πως η ολοκλήρωση της διαδικασίας φέρνει και ευχάριστα συναισθήματα:

«Χαρά, ναι, όχι, θετικό είναι το συναίσθημα, χαρά. Χαρά είναι όλο αυτό, γιατί από μια στιγμή και μετά αρχίζεις και το αναγνωρίζεις [...] είναι μία περίεργη κατάσταση. Έχει πλάκα. Έχει πολύ πλάκα.»

Παρόμοια συναισθήματα απώλειας περιγράφει και ο ΖΕ:

«Όταν τελειώνει, το συναίσθημα είναι του αδειάσματος θα μπορούσες να πεις. Δεν το λέω το άδειασμα ως αρνητικό, αλλά ως θετικό. Είναι αυτό που φτάνει... ολοκλήρωση ας πούμε. Μάλλον μια ανακούφιση ότι έβγαλες αυτό που ήθελες να βγάλεις. Κάπως έτσι ας πούμε. Αυτό είναι το άδειασμα. Πώς είναι αυτό μετά τη γυμναστική, που φεύγεις και... αυτό το ίδιο συναίσθημα, χαρά και κούραση και ανακούφιση.»

Αντίθετα, κάποιιοι νιώθουν πιο γεμάτοι μετά την ολοκλήρωση του έργου τους, όπως η Χ:

«Νομίζω πως το συναίσθημα είναι ότι πολλά πράγματα ήρθαν απ' έξω, μέσα μου και νιώθω γεμάτη.»

Ευχάριστα συναισθήματα εκφράζονται και από τον ΓΕ:

«Όταν ολοκληρωθεί, νιώθω χαρά... Δε με στενοχωρεί όταν τελειώνει. Πάμε γι' άλλα μετά. Μάλιστα χαιρόμαστε.»

όπως και από τον Ζ:

«Χαίρομαι όταν τελειώνει ένα έργο, χαίρομαι, αν με ικανοποιεί είμαι ακόμα πιο χαρούμενος και πολλές φορές όταν βλέπω κάποιο έργο που έχω κάνει εδώ και μερικά χρόνια, μου αρέσει ας πούμε να λέω «κοίτα, πώς το έφτιαξα αυτό; δε θυμάμαι πως το ' φτιαξα. θα το ξανάφτιαχνα αυτό; ή θα μπορούσα να το φτιάξω;»»

ο οποίος όμως διευκρινίζει πως η αίσθηση της ανακούφισης είναι αποτέλεσμα των εξαιρετικών περιπτώσεων στις οποίες βγαίνουν τα βασανιστικά κομμάτια της ψυχής:

«Όχι σαν ένα βάρος που έφυγε. Εκτός πια αν είναι ένας πίνακας ο οποίος είναι μια κατάθεση ψυχής ή ψυχολογική και ας πούμε... το φτιάχνεις για να βγάλεις πραγματικά κάτι από μέσα σου που σε βασανίζει. Αλλά αυτό είναι εξαιρετικές περιπτώσεις. Που εκεί πια δεν έχει να κάνει με το έργο, έχει να κάνει με το βάρος που κουβαλάς. Είσαι ευχαριστημένος που βγάζεις το βάρος που κουβαλάγες. Δεν είσαι ευχαριστημένος που

τελείωσε ο πίνακας. Άρα είναι και αυτός ένας τρόπος για να βγάλεις το βάρος.»

2.4. Συνειδητή ελευθερία

Για να μπορεί να απολαύσει τη δημιουργική διαδικασία, ο καλλιτέχνης χρειάζεται να νιώθει την ελευθερία να κάνει τις επιλογές του. Πρόκειται για συνειδητή ελευθερία, της οποίας τα όρια θέτει ο ίδιος ο καλλιτέχνης, επισημαίνει ο Μ:

«...η επιλογή είναι κάτι πολύ σημαντικό στην τέχνη.»

Ο ίδιος, ως επαγγελματίας πια, ομολογεί σχετικά με τον τρόπο που επιλέγει να ερμηνεύει ένα μουσικό έργο:

«Αυτό είναι ωραίο, σύμφωνα με το γούστο μου. Αλλά είναι λίγο περιοριστικό και πάνω απ' όλα, κάποιος μπορεί να πει «μα γιατί το έχετε κάνει αυτό;» Καταλαβαίνετε... Και αυτή είναι αλήθεια η ελευθερία της ερμηνείας μου. Θεωρώ ότι ο Pergolesi θα είναι ευχαριστημένος. Αλλά αυτό με ευχαριστεί, απολαμβάνω αυτή την ελευθερία πάνω σ' αυτή την αισθητική ιδέα που εκθέτω.»

Η ελευθερία της επιλογής του είναι απόλυτα συνειδητή, όπως φαίνεται και από τα παρακάτω λόγια του:

«Άρα, είναι ξεκάθαρο πως αυτό είναι μια αισθητική επιλογή, της οποίας αναλαμβάνω απόλυτα την ευθύνη, φυσικά επιλέγω...»

Για τον Φ η ελευθερία ταυτίζεται με την επιλογή του να ασχολείται με την τέχνη:

«Εγώ ηθελημένα βρίσκομαι έξω από την αγορά. Μέσα είμαι μόνο όσο χρειάζεται. Αλλιώς θα έκανα άλλη δουλειά. Έτσι είμαι ελεύθερος. Φωτογραφίζω ό,τι θέλω, όποτε θέλω, πάω όπου θέλω και κάνω ό,τι θέλω, με όποιο τρόπο θέλω. Η φωτογραφία είναι για να με απελευθερώνει, όχι για να με δεσμεύει.»

2.4.1. Σύγχρονες συνθήκες

Οι ερωτώμενοι αναγνωρίζουν μεγαλύτερη ελευθερία στο χώρο της τέχνης σήμερα και πιο έντονη ρευστότητα, σε σχέση με εκείνη που είχαν οι καλλιτέχνες περασμένων εποχών. Ο ΖΕ αναφέρει:

«...νομίζω ότι πια, τα ρεύματα έχουν εξασθενήσει λίγο σαν έννοιες.»

και το εξηγεί με την αύξηση των ερεθισμάτων που δέχεται ο καλλιτέχνης. Μιλώντας για τον σύγχρονο καλλιτέχνη, σχολιάζει:

«Μάλλον δημιουργεί πιο εύκολα. Με την έννοια του ότι σίγουρα όταν τα ερεθίσματα είναι περισσότερα και τα μέσα είναι περισσότερα και τα υλικά είναι περισσότερα, σίγουρα έχεις μια μεγαλύτερη γκάμα και για να αντλήσεις έμπνευση και μέσα για να την εκφράσεις. Μ' αυτή την έννοια, είναι πιο εύκολο το σημερινό.»

Κυρίως όμως στηρίζει την απελευθέρωσή της στην απενοχοποίηση:

«...θεωρώ κιόλας ότι η τέχνη τέχνη, η πιο απελευθερωμένη έχει γίνει από τα τελευταία 100 χρόνια, ξέρω κι εγώ... 20^ο αιώνα και μετά. Πριν είχε και άλλους σκοπούς μέσα του. Απελευθερώθηκε και απενοχοποιήθηκε μάλλον από οτιδήποτε άλλο, μάλλον τον 20^ο αιώνα, όχι μάλλον, σίγουρα τον 20^ο αιώνα. Νομίζω ότι είναι θέμα απενοχοποίησης. Ότι πια μπορείς να κάνεις ας πούμε ό,τι θέλεις. Τους προηγούμενους αιώνες έκανες κάποια πράγματα με κάποιους συγκεκριμένους τρόπους. Τώρα αυτό αν είναι τέχνη ή δεν είναι τέχνη, είναι μια άλλη κουβέντα.»

Για την απενοχοποίησή της, κάνει λόγο και ο ΓΕ, με μια φράση που δεν ολοκληρώνει:

«Στον μεσαίωνα ας πούμε μπορεί να σε έριχνε και στην πυρά αν έκανες κάτι... ένα πιο...»

Αυτή την απόλυτη ελευθερία του σύγχρονου καλλιτεχνικού χώρου όμως, κάποιιοι την αντιλαμβάνονται θετικά και κάποιιοι αρνητικά.

Η Σ το αντιλαμβάνεται ως απελευθέρωση για να καταπιαστεί με οτιδήποτε:

«Δηλαδή θα μπορούσα να πάρω ένα, τι να σου πω τώρα, ένα κομμάτι του Σοπέν και να το ξαναδουλέψω όπως νομίζω εγώ και να το ενορχηστρώσω... Δεν μπαίνει κανένας περιορισμός στη δημιουργία, τώρα πια.»

και εξηγεί την αλλαγή της σύγχρονης εποχής με τη διεύρυνση των προτύπων, λέγοντας:

«έχει τελειώσει η κατάσταση στην οποία τα πρότυπά μας ήταν ο Stockhausen, μόνο θέλω να πω. Μόνο οι μεγάλοι μετρ. Είναι και οι μικροί μετρ, έτσι; Λιγότερο γνωστοί και αυτοί που είναι και σε άλλους χώρους. Δεν είπα ότι τέλειωσαν οι μεγάλοι μετρ, για να είμαστε σαφείς. Τέλειωσε το να είναι τα πρότυπα και τα αρχέτυπα μόνο οι μεγάλοι μετρ. Αυτό είπα. Υπάρχουν πρότυπα, βέβαια υπάρχουν. Μπορεί να είναι κάτι, οτιδήποτε.»

Για τον Ζ:

«...βρισκόμαστε σ' ένα χάος.»

και απαντώντας σε άλλη ερώτηση εξηγεί:

«Σήμερα, σε σχέση με άλλες εποχές, είναι διαφορετικά... Πιστεύω ότι παλιά που υπήρχαν πιο πολλοί κανόνες, αυτό που λέγαμε πιο πριν, που έπρεπε να τηρηθούν, κριτήρια. Σήμερα δεν υπάρχει κανένα κριτήριο, ότι αυτός ο πίνακας είναι καλός, αυτός είναι κακός.»

Την ίδια γνώμη υποστηρίζει και ο ΣΕ:

«...η τέχνη είναι ακριβώς αυτό το αλαλούμ που είναι και οι ζωές μας και η κοινωνία μας. Η τέχνη είναι ακαταλαβίστικη, γεμάτη φασαρία και περιττά πράγματα.»

3. Επικοινωνία

Η τρίτη πλευρά της καλλιτεχνικής δημιουργίας που διαφαίνεται μέσα από το λόγο των καλλιτεχνών είναι η επικοινωνία με το κοινό. Μαζί με την έννοια της τέχνης ως κομμάτι και τρόπο της ανθρώπινης σκέψης, είναι οι δύο πλευρές της καλλιτεχνικής διαδικασίας που αφορούν τον καλλιτέχνη σε σχέση με τον άλλο. Παρουσιάζεται ως ανάγκη του που σχετίζεται άμεσα και με την έννοια της παράδοσης.

3.1. Διάθεση για επαφή

Ο άνθρωπος, ως κοινωνικό ον ψάχνει τρόπους να έρθει σε επαφή με τους άλλους. Η επικοινωνία μέσω της τέχνης βοηθάει τον καλλιτέχνη όχι μόνο να ανταλλάξει μηνύματα, αλλά και να μοιραστεί εμπειρίες και συναισθήματα. Σύμφωνα με την Χ:

«...αν είμαι καλλιτέχνης έχω κάτι να πω στον κόσμο... Νομίζω ότι η τέχνη είναι επικοινωνία.»

Ο Φ λέει για τη φωτογραφία:

«Χάρης σ' αυτήν έρχομαι σε επαφή με τους άλλους ανθρώπους.»

Το ίδιο ισχύει και για τον ΣΕ, που λέει:

«Εγώ ψάχνω να συνδεθώ με ανθρώπους μέσω της μουσικής.»

3.2. Μεταβίβαση από τον δημιουργό στον θεατή

Η σχέση που δημιουργεί η κοινή βίωση της καλλιτεχνικής εμπειρίας μεταξύ δημιουργού και θεατή, έχει δύο όψεις. Στη μία ο δημιουργός είναι το υποκείμενο και ο θεατής εισπράττει περισσότερο παθητικά αυτό που του μεταδίδει, αν και επηρεάζει την ολοκλήρωση της δημιουργίας και στην άλλη το υποκείμενο είναι ο θεατής, ο οποίος αναλαμβάνει να ολοκληρώσει το έργο ή απλά να γίνει το υποκείμενο μιας δικής του καλλιτεχνικής εμπειρίας, ανεξάρτητης από αυτή του καλλιτέχνη. Η πρώτη όψη παρουσιάζεται στο λόγο των καλλιτεχνών ως εμπρόθετη προσπάθεια να μεταβιβαστεί κάτι. Η Χ αναφέρει:

«Τα έργα είναι όλο και περισσότερο εντός ενός τομέα ήδη τοποθετημένα, γιατί είναι όλο και περισσότερο σε επαφή με το κοινό. Αυτό που γίνεται είναι ότι κάνω το έργο να βγαίνει όλο και λιγότερο από το κομμάτι και όλο και περισσότερο κοντά τους, το οποίο μου επιτρέπει να προσεγγίζω μια διαδικασία επικοινωνίας με το άτομο. Και να φτάνω να αγγίζω την οικειότητα, το άτομο να συμμετέχει χωρίς να αγγίζετε το άτομο, αλλά ανοίγοντας την προσοχή ενός ατόμου και της οικειότητάς του.»

Αυτό η ΧΟ το εκφράζει με τη φράση:

«...να βγεις στη σκηνή και να το μοιραστείς...»

και ο Ζ προσθέτει από τη μεριά της ζωγραφικής:

«Προσπαθώ να νιώσω αυτά που μπορεί να μου δώσει ο πίνακας και που πιθανόν είναι αυτά που θα μπορέσει να μεταβιβάσει και στους θεατές.»

Το μήνυμα που μεταβιβάζεται απασχολεί και την ΧΕ και ο τρόπος με τον οποίο θα μπορέσει να το κάνει ευανάγνωστο για τον θεατή:

«Εγώ έχω μια ανάγκη, έτσι; θέλω να δηλώσω κάτι. Ωραία. Το ότι εγώ θέλω να δηλώσω κάτι πρέπει πρώτον να βρω έναν τρόπο ξεκάθαρο να το δηλώσω στον άλλο ούτως ώστε ο δέκτης να λάβει το μήνυμα από τον

πομπό με τέλος πάντων με έναν τρόπο που να είναι ευανάγνωστος, ευδιάκριτος κτλ... Και ναι, τον σκέφτομαι, γιατί εγώ αν κάθομαι ας πούμε και κάνω τα δικά μου και μόνο τα δικά μου και δε σκέφτομαι τι θέλω να πω και σε ποιο, γιατί ξέρεις κάτι;... Ακόμα και το πώς θα το πεις είναι διαφορετικό. Όχι, δεν θεωρώ ότι το κάνω μόνο για εμένα, το κάνω για να επικοινωνήσω με τον άλλο, γιατί θέλω να πω κάτι και άρα, ναι, το κάνω για μένα. Και γιατί θέλω να ακουστεί αυτό που έχω να πω, αλλά αν θέλω να ακουστεί αυτό που θέλω να πω πρέπει να βρω έναν τρόπο να φέρω τον άλλο εγώ πάνω στη σκηνή μαζί μου. Ακόμα κι αν κατέβω, γιατί κάνω *interaction* πολύ με το κοινό, πάντα στο μυαλό μου είναι ότι εγώ τον φέρνω, τον καλώ στην κατάσταση μου.»

για τον ίδιο λόγο, σε άλλη απάντησή της, προσθέτει:

«Γενικότερα είμαι ανοιχτή, γρήγορη στο ανά πάσα στιγμή να δώσω αυτό που θα φτάσει πιο κοντά στην αίσθηση που θέλω να αποδώσω. Και επειδή είμαι πολύ εμμονική και συγκεκριμένη, μου το υπενθυμίζω διαρκώς ότι πρέπει να είσαι ανοιχτή, πρέπει να είσαι ανοιχτή...»

και καταλήγει:

«Πιστεύω ότι το όμορφο είναι ο ένας να εμπνέει τον άλλο, πιστεύω ότι η μιζέρια βρίσκεται στην κακή απομίμηση και αν κάποιος είναι τόσο μάγκας ώστε να μιμηθεί είτε να ξεπατικώσει, δεν ξέρω πώς θα το λέγαμε, αλλά να μπορέσει ας πούμε να δώσει κάτι στο κοινό, να δώσει ένα μήνυμα, να το αισθανθεί και να επιτύχει ας πούμε ένα σκοπό χ, ψ, δε με ενδιαφέρει εμένα τι, το έκλεψε τώρα ή πώς το... τι έκανε»

Η ΧΟ τοποθετεί χρονικά την ολοκλήρωση του έργου μετά το τέλος των παραστάσεων, προσθέτοντας στη διαδικασία την επίδραση του κοινού. Σε κάθε παράσταση, μπροστά στο κοινό, κάνει επιπλέον παρεμβάσεις στο έργο. Αναφέρει σχετικά:

«Για μένα η δημιουργία έχει ολοκληρωθεί όταν τελειώσουν οι παραστάσεις. Γιατί εννοείται ότι και η παράσταση με παράσταση μπορεί να έχει μικρές διαφορές και μικρό-αλλαγές και αλλαγές, αν δε γίνονται χορογραφικά ή σκηνοθετικά, μπορεί να κάνεις εσύ πάνω στην ερμηνεία, να βελτιώνεις πράγματα, κινητικά [...] Αλλά ποτέ δεν είναι κάτι παγιομένο. Ένας ζωντανός οργανισμός.»

Ομοίως και για τον ΣΕ, το έργο ολοκληρώνεται με την έκθεσή του στο κοινό. Ειδικά μιλώντας για αυτοσχεδιαστική μουσική, υποστηρίζει ότι το έργο συν-διαμορφώνεται από καλλιτέχνες και κοινό:

«Νομίζω ότι τώρα πια θέλω να φτάσει στο ακροατήριο για να... Θεωρώ ότι τελείωσε αν αυτό που θα πάρω από το ακροατήριο μου δώσει ένα συναίσθημα ολοκλήρωσης. Μπορεί να θέλει κάτι, ώστε να συνδεθεί. Γιατί πολλές φορές, αυτό που σου λέω ότι τα κομμάτια θέλω να ξεπεράσουν ένα επίπεδο εσωστρέφειας, μπορεί αυτό το πράγμα να έχει νόημα για μένα μόνο ή για μένα και κάποιον άλλο κι όταν πάμε να το επικοινωνήσουμε, να μην υπάρξει επικοινωνία. Τότε σημαίνει ότι κάτι δεν έχει δουλέψει. Ή μπορεί να σημαίνει ότι δεν είναι σωστό το ακροατήριο. Κι αυτό έχει σημασία. Αυτό που έχω καταλάβει πολύ τώρα στην Ολλανδία, παίζοντας σε διαφορετικά κοινά και μπλα-μπλα-μπλα, είναι ότι πρέπει να καταλαβαίνεις και που παίζεις τί πολλές φορές, δηλαδή δεν έχει νόημα να πας να παίζεις Βάγκνερ στο πανηγύρι του χωριού, ούτε έχει μάλλον πολύ νόημα να πας στο αντίστοιχο Μέγαρο σε γκαλά κλασικής μουσικής, να παίζεις κλαρίνο και ντέφι. Πρέπει να... δηλαδή... Εντάξει και ο αυτοσχεδιασμός, επειδή τον θεωρώ μέρος του όλου κομματιού στο τέλος, δεν το διαχωρίζω. Θα πρέπει τέλος πάντων, ό,τι παίζεις, να συνδεθεί. Ο αυτοσχεδιασμός θα έπρεπε να προσαρμόζεται κάθε φορά. Προφανές δεν είναι, ούτε είναι εύκολο κάθε φορά. Αν αυτός που αυτοσχεδιάζει καταφέρει να γίνει μέρος του πλαισίου...»

3.3. Ο ρόλος του θεατή στην ολοκλήρωση του έργου

Στη δεύτερη όψη της κοινής εμπειρίας δημιουργού και θεατή, το υποκείμενο είναι ο δεύτερος, που αναλαμβάνει να ολοκληρώσει το έργο ή απλά να βιώσει τη δική του καλλιτεχνική εμπειρία, χωρίς όμως να επιδρά στη διαμόρφωση του έργου. Ο καλλιτέχνης είναι ο μόνος υπεύθυνος γι' αυτήν. Καλλιτέχνες που ασχολούνται με είδη τέχνης όπου η δημιουργική διαδικασία γίνεται μπροστά στο κοινό, όπως οι μουσικοί ερμηνευτές και οι χορευτές, σε αντίθεση μ' εκείνους που παρουσιάζουν ένα έτοιμο έργο, όπως οι ζωγράφοι και οι γλύπτες, αναγνωρίζουν την αλληλεπίδραση με τον θεατή κατά τη διάρκεια της διαδικασίας. Η ΧΕ αναφέρει για το έργο:

«Θεωρώ, ολοκληρώνεται εμπράκτως, όταν θα βγει μπροστά στη σκηνή και θα αρχίσει να κρίνεται από το κοινό. Ολοκληρώθηκε κάτι.»

Ο Μ το περιγράφει ως εξής:

«Τελικά η επαφή με τον κόσμο, μπορεί επίσης να δώσει πολύ μεγάλη ενέργεια στον ερμηνευτή, σ' αυτό συμφωνούμε. Αλλά, ωραία, υπάρχει ένα είδος αναδημιουργίας.»

και η Γ προσθέτει, υπογραμμίζοντας τη σημασία της επικοινωνιακής πλευράς της τέχνης:

«Περισσότερο νιώθω ότι τελειώσε όταν το δει και ο κόσμος. Ναι. Το τέλος της δημιουργικής διαδικασίας είναι το κοίταγμα του άλλου. Για μένα είναι φανερό. Ότι το έχω δει εγώ, δεν το κάνει να έχει τελειώσει. Πρέπει να ιδωθεί, για να τελειώσει. Γιατί είναι το κοίταγμα που λέει «ναι, είναι κάτι που είναι εκεί». Είναι σίγουρα ένα είδος επικοινωνίας. Διαφορετικά είναι χωρίς νόημα. Για μένα, έτσι; Εμένα το να δουλεύεις μόνο για τον εαυτό σου, μου φαίνεται τρελό.»

Η Σ υποστηρίζει τη διττή συμμετοχή του κοινού στην καλλιτεχνική εμπειρία, μέσω μιας ψυχικής διαδικασίας που στηρίζεται στο συναίσθημα και στο ένστικτο και μέσω μιας διανοητικής, που στηρίζεται στην προσωπική του καλλιέργεια δίνοντας ένα παράδειγμα από τη ζωγραφική:

«...Αλλά αυτό δε σημαίνει ότι μπορεί κανείς εύκολα να αναγνώσει ένα έργο, να δει πώς δουλεύεται το χρώμα, αυτό θέλει μια καλλιέργεια πέρα από το ένστικτο, θέλει μια καλλιέργεια για να δεις πώς δουλεύουν οι petites maîtres που λένε οι Φλαμανδοί, το φως και το χώρο. Τουλάχιστον πρέπει, αν όχι ζωγραφικής καλλιέργεια, δεν ξέρω, τουλάχιστον πρέπει να έχεις δει σινεμά, πρέπει να έχεις δει παλιό σινεμά, κάτι πρέπει να έχει δει κανείς. Αλλά για μένα είναι δύο πράγματα. Ένα είναι όχι ανάγνωση ακριβώς του έργου, αλλά να κατανοήσεις κάποια σημεία, έτσι; στα οποία και να συγκινηθείς. Και τα δύο όμως. Και τα δύο... Δεν ξέρω αν πρέπει να το πω κατανόηση. Πάντως είναι και διανοητική διαδικασία. Σίγουρα. Είναι και ψυχική και διανοητική. Η απόλαυση, η συγκίνηση είναι και διανοητική. Κάτι πρέπει να ακολουθήσει ας πούμε.»

Η Χ επισημαίνει τα στοιχεία που θεωρεί ότι συμβάλουν στην ολοκλήρωση του έργου στη σκηνή:

«Οπότε τα πράγματα που συμφωνούμε πάνω στη σκηνή είναι ο ρυθμός, το σχήμα του πράγματος και το κοινό. Και όλα αυτά συμμετέχουν στην παρουσία μας και την ποιότητα της παρουσίας εκείνη τη στιγμή.»

και σε άλλη της απάντηση προσθέτει:

«...οι άνθρωποι, το κοινό που φτιάχνουν το κομμάτι μαζί μ' εσένα. Ακόμα κι όταν δεν είναι αυτοσχεδιασμός. Η αίσθησή σου και η παρουσία σου και η ποιότητά σου και αυτό που θα κάνεις... Ειλικρινά νομίζω ότι το έργο έχει τελειώσει όταν οι άνθρωποι το έχουν εισπράξει. Οι άνθρωποι είναι μέρος του έργου, γιατί δεν υπάρχει χωρίς τους ανθρώπους. Όχι ερμηνεία, εξήγηση. Είναι ο τρόπος ακριβώς που θα το καταλάβουν. Δεν είναι αυτοί μέρος του έργου. Είναι ελεύθεροι, αλλά κάποιες φορές οι άνθρωποι σε πλησιάζουν και σου λένε «ΟΚ, μου άρεσε αυτό ή μου άρεσει αυτό» και βλέπεις ότι οι άνθρωποι βάζουν δικά τους παράγωγα στο έργο. Αλλά αν έχουν βάλει τα δικά τους παράγωγα, ακόμα κι αν δεν είναι ακριβώς αυτό που ήθελες να δείξεις, έχεις παίξει το ρόλο σου. Ακόμα κι αν δεν είναι εντελώς η απόλυτη συγκέντρωση στο έργο σου, οι άνθρωποι έχουν αγγιχτεί από αυτό που κάνεις, το έχεις κάνει.»

Υπήρξαν φυσικά ερωτώμενοι που υποστήριζαν πως ο θεατής δεν έχει καμία συμμετοχή στη δημιουργική διαδικασία. Ο ΖΕ αναφέρει:

«...για το τελείωμα δε σε απασχολεί. Δε θα σου πει ο άλλος πότε είναι τελειωμένο...»

Σε κάθε περίπτωση όμως σύμφωνα με τους ερωτώμενους, ο θεατής ως υποκείμενο, συμμετέχει στη βίωση της εμπειρίας που προσφέρει η τέχνη. Το ζητούμενο δεν είναι σε κάθε περίπτωση η ανατροφοδότηση του καλλιτέχνη από το κοινό, αλλά η ενεργοποίησή του στη βίωση της εμπειρίας που μπορεί να προσφέρει η τέχνη στον καθένα. Ο Ζ το τοποθετεί υπό την οπτική της παιδείας του θεατή:

«Εγώ θέλω να κάθεται ο άλλος μπροστά στον πίνακα και να κοιτάζει τον πίνακα και να επικοινωνεί με τον πίνακα. Και να δέχεται... Το δύσκολο κομμάτι στην παιδεία του κόσμου είναι να τους περάσουμε την παιδεία του να αφήνονται ελεύθεροι. Και το να ανοίγονται οι ίδιοι μπροστά σε έναν πίνακα. Δηλαδή, όχι να περιμένουν από τον πίνακα να τους σερβίρει κάτι, αλλά οι ίδιοι να καταλήξουν να είναι μέρος του πίνακα. Εγώ πιστεύω ότι η επιτυχία ενός πίνακα είναι όταν θα καταφέρει ο καθένας, άσχετα με την τεχνοτροπία που έχει γίνει, και όχι μόνο για τον πίνακα, μη μιλάμε μόνο για τον πίνακα, αλλά για όλες τις τέχνες και για τη γλυπτική και για την ποίηση και για όλες, πιστεύω ότι το έργο το ολοκληρώνει ο θεατής. Δηλαδή εσύ το πας μέχρι κάπου, ο δημιουργός το

πάει μέχρι κάπου, οδηγούμενος από τα δικά του και από αυτά που λέγαμε πριν. Από τη στιγμή που το εκθέτει, νομίζω ότι τη σκυτάλη την παίρνει ο θεατής και ο θεατής πρέπει να μπει στον κόπο εντός εισαγωγικών, να ανοιχτεί κι αυτός όσο μπορεί στον πίνακα και να τον ολοκληρώσει. Είτε με το να ανοίξει την ψυχή του και να προσπαθήσει να ερεθιστεί και να πάρει τα ερεθίσματα απ' τον πίνακα και να νιώσει συναισθήματα και αισθήσεις, είτε να αντλήσει από την προσωπική του μυθολογία και να ταυτιστεί, ξέρεις, όλα αυτά τα πράγματα. Εγώ πιστεύω ότι εκεί είναι η ολοκλήρωση του πίνακα κι εκεί είναι που ζωντανεύει πραγματικά ο πίνακας...»

3.4. Αγωνία

Η ανάγκη του καλλιτέχνη να επικοινωνήσει μέσω του έργου τέχνης, του προκαλεί αγωνία για το κατά πόσο αυτό φέρει κάποιο ευανάγνωστο νόημα και για το πώς θα το εισπράξει το κοινό. Ο ΣΕ σημειώνει πως πρόκειται για επιθυμητή διαδικασία που εκτός από αγωνία συνοδεύεται και από ευχάριστα συναισθήματα:

«...μ' αρέσει που το βλέπουν οι άλλοι»

Αναμφίβολα όμως πρόκειται για διαδικασία κατά την οποία ο καλλιτέχνης νιώθει εκτεθειμένος.

3.4.1. Νόημα

Για τους ερωτώμενους η τέχνη μπορεί να αποτελέσει ένα πλήρες είδος λόγου, με το οποίο μπορούν να επικοινωνήσουν, χωρίς μεσολάβηση άλλων κωδίκων. Πρόκειται για μήνυμα που φέρει αυτούσιο και σαφές νόημα. Για τον Ζ:

«Ο πίνακας πρέπει να είναι ένας παλμός. Να δημιουργεί παλμό. Να έχεις όρεξη να τον κοιτάξεις, να έχεις όρεξη να επικοινωνήσεις μαζί του, να υπάρξει μια ανταλλαγή. Αυτό έχει το νόημα.»

γιατί όπως λέει η ΧΕ:

«...εμένα με ενδιαφέρει το μήνυμά μου να φτάσει στον δέκτη.»

Η Σ εκφράζει τη διαφωνία της με την τάση περιγραφής και εξήγησης του έργου τέχνης από ειδικούς, προς όφελος του θεατή:

«...όταν εξηγεί κανείς τα πάντα γύρω από ένα έργο τέχνης σε ένα παιδί, μπορεί να είναι καταστροφικό. Δεν το αφήνει καθόλου να δει ενστικτωδώς και να πάρει αυτό που μπορεί να πάρει από ένα έργο, το οποίο είναι μια

προσωπική σχέση για μένα. Οπότε όταν σ' έναν άνθρωπο ή σ' ένα παιδί του εξηγείς τα πάντα απ' την αρχή μέχρι το τέλος, το βάζεις μες στην εποχή, σε σχέση με τον άλλο και τον άλλο και τον άλλο, πλέον δεν υπάρχει. Είναι σαν να είναι με ορό γενετικό, με μάσκα.»

Ο Ζ εκφράζει τον προβληματισμό του απέναντι στα έργα που είναι εξαιρετικά αυτοβιογραφικά, με αποτέλεσμα να φτάνουν στο σημείο να μην αφορούν τους άλλους. Θεωρεί πως δε φέρουν περιεχόμενο που να μπορεί να κοινωνηθεί. Για να επικοινωνήσει ο καλλιτέχνης μέσω του έργου του, πρέπει με κάποιο τρόπο να επεξεργαστεί το υλικό που πηγάζει από το εσωτερικό του. Συγκεκριμένα λέει:

«...πιστεύω ότι το να βγάλεις ένα βάρος δικό σου, είναι κάτι τόσο προσωπικό που δεν αφορά κάποιον άλλο. Πρέπει το βάρος αυτό ή η οποιαδήποτε ψυχολογική ή συναισθηματική φόρτιση που έχεις να τη χρησιμοποιήσεις μέσω του φίλτρου που λέγαμε πριν, έτσι ώστε να φτιάξεις κάτι το οποίο να έχει αυτό το βάρος, αλλά να μπορεί να αφορά και τους άλλους. Εγώ πιστεύω ότι η ζωγραφική όπως και όλες οι τέχνες είναι ένα μέσο επικοινωνίας. Εγώ δεν πιστεύω ότι κάτι τελείως προσωπικό δικό μου μπορεί να αφορά κάποιον άλλο. Εκτός άμα το πάρουμε... Αν οι άλλοι ταυτιστούνε ή έχουνε πράγματα που μπορούν να τα δουν [...] Εγώ πιστεύω ότι πρέπει αυτό να παραμένει μέσα σου και να το μετασκευάζεις και να το μεταλλάξεις.»

Για τον ΣΕ η αγωνία για το αν αυτό που δημιουργεί έχει νόημα, παλιότερα αφορούσε αποκλειστικά τη σχέση του ίδιου με το έργο του. Με το πέρασμα του χρόνου άρχισε να περνάει μέσα από τη σχέση του με τους άλλους. Αναφέρει σχετικά:

«Ναι, συνέχεια υπάρχει αγωνία. Για το αν έχει... Κατ' αρχήν για το αν έχει νόημα αυτό το πράγμα. Νόημα για μένα και όχι μόνο, γιατί στην αρχή, παλιότερα μάλλον, να μην πω στην αρχή, θεωρούσα ότι η μουσική είναι κάτι τελείως προσωπικό, που ξεκινάει σ' εμένα και τελειώνει σ' εμένα. Κι αν στο δρόμο ενδιαφερθεί και κάνας άλλος, χωρίς να αλληλεπιδράσει μ' αυτό το πράγμα, δε μ' ενδιέφερε ας πούμε. Με τα χρόνια έχει αλλάξει αυτό το πράγμα, δηλαδή ξεκινάει από μένα και τελειώνει σ' εμένα πάλι αυτό το πράγμα, δηλαδή αν εγώ δε νιώσω καλά με τη μουσική, δε θα γίνει κάτι, αλλά θέλω να το επικοινωνήσω κιόλας αυτό το πράγμα. Ναι, θέλω να το επικοινωνήσω.»

3.4.2. Φόβος του κοινού

Πρόκειται για το άγχος που νιώθει ο καλλιτέχνης εκθέτοντας το έργο του στον κόσμο. Κάποιοι το εκλογικεύουν, όπως ο Μ, που εξηγεί πως τελικά πρόκειται για αγωνία απέναντι σε θέματα τεχνικής:

«Συχνά οι άνθρωποι που εμφανίζονται μπροστά σε κόσμο υποφέρουν από την παρουσία τους και υπάρχουν άλλοι για τους οποίους είναι το ίδιο, αυτοί που υποφέρουν από αυτό που στα γαλλικά λέμε τρακ, το φόβο του κοινού, που δεν είναι ο φόβος του κοινού, είναι ο φόβος γι' αυτόν τον ίδιο, γιατί δεν είναι ο ακροατής που δεσπόζει πάνω στο χέρι του, στο πνεύμα του, κ.τ.λ. Δεν είναι άρα γι' αυτό, είναι ο φόβος γι' αυτό τον ίδιο.»

Η Χ συμφωνεί:

«Όσον αφορά την αγωνία, υπάρχει ένα τρακ, υπάρχει μια στοιχειώδης γνώση ότι το πιο δύσκολο πράγμα είναι η τεχνική πλευρά πάνω στη σκηνή.»

Για τον ΦΕ η αγωνία οφείλεται στην απειρία και σταδιακά ελέγχεται. Στην ερώτηση αν υπάρχει αγωνία, απαντάει:

«Τώρα πλέον όχι... Παλιά, πολύ παλιά και σου λέω ήταν και θέμα μη συσσωρευμένης εμπειρίας...»

Και η ΧΟ θεωρεί πως η εμπειρία φέρνει την εξοικείωση, αλλά σημειώνει ότι ο φόβος του κοινού δεν εξαφανίζεται ποτέ εντελώς:

«Για το κοινό, εντάξει, πάντα υπάρχει ένα μικρό άγχος πριν βγεις στη σκηνή, αλλά εντάξει, με τα χρόνια και εξαρτάται και πόσο σίγουρος είσαι γι' αυτό που κάνεις, πόσο καλά το έχεις δουλέψει. Τώρα, εντάξει, εγώ συνήθως έχω περισσότερο άγχος όταν είμαι σε δουλειές που χορεύω μόνη μου, δηλαδή είτε κάνω ένα σόλο, δηλαδή αυτό είναι το χειρότερό μου άγχος. Μετά απ' αυτό εντάξει. Πόσο προετοιμασμένος είσαι [...] Εντάξει, πάντα υπάρχει ένα μικρό άγχος, αλλά βοηθάει όσο καλά προετοιμασμένος είσαι, που ποτέ δεν είσαι. Το ίδιο ισχύει και για τη μουσική. Δηλαδή ποτέ δεν είσαι. Όσες πρόβες και να έχεις κάνει.»

Ο ΖΕ, ως εικαστικός δε δημιουργεί ενώπιον κοινού, γι' αυτό αντιμετωπίζει το φόβο του κοινού από άλλη απόσταση και λέει σχετικά:

«Αγωνία για το πώς θα το δει ο άλλος, την ώρα που δημιουργώ, όχι, δεν υπάρχει, σε καμία περίπτωση. Σκέφτεσαι πώς θα βγει στα μάτια του άλλου, αλλά δε μπορείς να μπεις στη διαδικασία του τι θα δει ο άλλος.»

Δηλαδή το φτιάχνεις και ο άλλος ευελπιστείς να δει αυτό που βλέπεις κι εσύ.»

Ο ΓΕ αναφέρει την αγωνία που υπάρχει ούτως ή άλλως για «το αν θα βγει καλό» για τον ίδιο, προσθέτοντας και την αγωνία για:

«...το πώς θα το δουν οι άλλοι, γιατί αναφέρεται σ' όλο τον κόσμο. Δεν είναι μόνο για μένα. Είναι εγωιστικό να πω ότι είναι μόνο για μένα.»

και σε άλλη απάντησή του, προσθέτει:

«Μετά υπάρχει αγωνία για τη πρώτη αντίδραση. Αυτός που θα το δει, πώς θα το δει εκείνος. Με ενδιαφέρει δηλαδή και η γνώμη των άλλων. Πώς θα το δούνε.»

Την ίδια αγωνία μοιράζεται και η ΧΕ:

«Η αγωνία σε σχέση με τον θεατή έχει να κάνει με το αποτέλεσμα. Αν σκέφτομαι πώς θα φανεί στον θεατή; Βέβαια και το σκέφτομαι αυτό την ώρα που το φτιάχνω. Πάντα. Μα, να σου πω, αλλιώς θα ήμουν ανόητος.»

3.5. Επικοινωνία συναισθημάτων

Μιλώντας για το κομμάτι της επικοινωνίας οι ερωτώμενοι αρκετές φορές αναφέρθηκαν στο ρόλο που παίζει το συναίσθημα σ' αυτή. Ο στόχος της διαδικασίας είναι πάνω απ' όλα το μοίρασμα των συναισθημάτων με τους άλλους ανθρώπους. Για τον Μ:

«η συναυλία είναι πάντα μια στιγμή χαράς...»

και διευκρινίζει:

«Αλλά όπως είπε ο Couperin, «προτιμώ αυτό που με αγγίζει, παρά αυτό που με εντυπωσιάζει». Μεταφράζω λάθος τη φράση του Couperin, γιατί η λέξη δεν είναι ακριβώς αυτή, αλλά το νόημα είναι αυτό. Άρα, με συγκινεί πολύ λιγότερο αυτός που κάνει κάτι φανταστικό, με μια ακροβατική δεξιοτεχνία απ' ό,τι αυτός που μπορεί να κάνει λιγότερα πράγματα, αλλά που φτάνει να με αγγίζει.»

ή αλλού, αναφερόμενος στο μουσικό ερμηνευτή:

«Αλλά φτάνουμε να πούμε ότι καταφέρνει κανείς να σπρώξει την ευαισθησία των άλλων όταν παίζει, κ.τ.λ.»

και η Χ συμφωνεί:

«...αν έφτασες να αγγίζεις κάποιους ανθρώπους μπορείς να βρεθείς σε πραγματική ικανοποίηση. Αλλά με τον ίδιο τρόπο, αν σκεφτείς ότι υπάρχουν τόσο πολλοί άνθρωποι στον πλανήτη, φαίνεται τόσο μικρό αυτό που κάνεις. Το να θέλω όμως να αγγίζω κάθε άνθρωπο με την τέχνη μου είναι μεγαλομανία. Δε θέλω. Όχι όλους, αλλά να δώσω το μήνυμά μου, απλά να δώσω κάτι.»

Το ίδιο και ο ΣΕ, που περιγράφει πώς η ζωή του έργου τέχνης εξαρτάται από το αν θα καταφέρει να επικοινωνήσει συναισθήματα:

«Επειδή η μουσική δεν είναι μόνο αυτό που εσύ δίνεις, είναι και αυτό που παίρνεις, δηλαδή στη μουσική που ακούω και με τους μουσικούς που παίζω θέλω να υπάρχει μία γλώσσα και μια ανταλλαγή συναισθημάτων. Γιατί το συναίσθημα είναι πολύ σημαντικό για μένα. Κατάλαβες; Δε θέλω να ακούσω μουσική που με αφήνει αδιάφορο και να βάζω τις τεχνικές δυνατότητες κάποιου. Δε μου λέει κάτι. Και ένα άλλο κριτήριο είναι το αν το μουσικό αποτέλεσμα θα καταφέρει να ξεπεράσει ένα επίπεδο εσωστρέφειας και να αναπνεύσει, δηλαδή να το ακούσει κάποιος, να σου πει κάτι γι' αυτό, καλό, κακό, κάτι, αλλά να μην μείνει και πεθάνει πια εκεί πέρα, χωρίς να κάνει έναν κύκλο ζωής, όσο μικρός ή μεγάλος είναι... ναι, με άλλους ανθρώπους. Αλλιώς, άμα είμαι συνέχεια μόνος μου, δεν... αυτό σου λέω. Η εσωστρέφεια είναι αυτή. Δηλαδή να βγει από μένα και να δημιουργήσει ένα impact κάπου. Ό, τι και να είναι αυτό το πράγμα.»

Η επικοινωνία των συναισθημάτων φαίνεται να απασχολεί και την ΧΕ. Διευκρινίζει:

«Δεν είμαι *conceptual artist*, δε μπορώ μόνο απ' την έρευνα και να αυτό και να... δε μπορώ να λειτουργήσω απ' το λαιμό και πάνω και μόνο.»

Ως προϋπόθεση για την επίτευξη αυτής της επικοινωνίας, θέτει τη δική της ειλικρίνεια:

«Εμένα με ενδιαφέρει να βγαίνει συναίσθημα. Ακόμα κι αν είναι πολύ naïf το περιεχόμενο. Ακόμα κι αν είναι ρε παιδί μου πολύ απλό, γιατί θεωρώ ότι υπάρχει μία απίστευτη ολότητα στα πιο απλά πράγματα άρα το να τολμάς να αγγίζεις εκεί και έστω και λίγο ας πούμε τον άλλο τον τσιμπήσεις να γελάσει πραγματικά, να κλάψει, να φοβηθεί, να του βγάλω συναίσθημα εμένα με ενδιαφέρει, αλλά όχι να του βγάλω συναίσθημα

επειδή θα τον βάλω σε μια διαδικασία ας πούμε αμηχανία που το συναίσθημα ναι, και θα μου πεις, ναι. Και η αμηχανία, ένα συναίσθημα είναι. Δε με ενδιαφέρει το συναίσθημά του να είναι μόνο μονότονο και μόνο αρνητικό. Δηλαδή μόνο αμηχανία ή μόνο να προσπαθώ να... με ενδιαφέρει η ποικιλία συναισθημάτων και με ενδιαφέρει και το ταξίδι. Οπότε εκεί από μόνο του με οδηγεί σε μία προσωπική διαδικασία που εγώ ως τώρα ας πούμε έχω αποφασίσει ότι αν είμαι ειλικρινής και ξεκάθαρη μέσα μου στο γιατί κάνω αυτό, πως το χρησιμοποιώ, το οποίο ξεκινάει από κάπου και διαρκώς φουσκώνει, φουσκώνει, φουσκώνει, φουσκώνει και μπαίνουν πράγματα»

στη συνέχεια προσθέτει:

«Το συναίσθημα θα σου βγει όταν κατά κάποιο τρόπο ταυτιστείς με τον άλλο. Οπότε εμένα με ενδιαφέρει αυτό... Αυτό το ανθρώπινο όμως κομμάτι της επαφής, ότι εγώ βλέπω κάποιον άνθρωπο στο χώρο και υπάρχει και ο χώρος είναι οτιδήποτε και οπουδήποτε, έτσι; και μπορώ να ταυτίσω το συναίσθημα, είτε είναι της μοναξιάς, είτε της απόγνωσης, είτε οτιδήποτε, είναι πολύ σημαντικό.»

για να καταλήξει λέγοντας:

«...η επαφή σου εκείνη τη στιγμή με το κοινό, κατά πόσο εσύ σ' εκείνη τη στιγμή ας πούμε ένιωσες τι προκάλεσε στον άλλο, ε, ναι, τότε μπορείς να μιλάς ας πούμε γι' αυτές τις στιγμές της ολοκλήρωσης και άρα ας πούμε δεν είναι ένα κομμάτι, δεν είναι μία ολοκλήρωση, αλλά είναι στιγμές.»

προσθέτοντας πως:

«Το συναίσθημα βγαίνει από τις ακραίες καταστάσεις.»

4. Η τέχνη ως κομμάτι της ανθρώπινης φύσης-Το τέλος της τέχνης

Πρόκειται για την όψη της καλλιτεχνικής δημιουργίας που αποτελεί έναν βιολογικά καθορισμένο κοινό τρόπο σκέψης και λειτουργίας όλων των ανθρώπων. Αφορά συνεπώς τον καλλιτέχνη σε σχέση με τους άλλους, αλλά όχι ως μοίρασμα ενός έλλογου κοινού κώδικα αυτή τη φορά. Ως μοίρασμα της κοινής φύσης του ανθρώπου. Είναι κομμάτι της εμπειρίας της καλλιτεχνικής δημιουργίας που βρίσκεται έξω από τον έλεγχο του ίδιου, δε σχετίζεται με την παράδοση ή την καινοτομία, αλλά ακολουθεί τον άνθρωπο σε όλη την πορεία του και εξελίσσεται ως δυναμική

διαδικασία που είναι, παράλληλα μ' αυτόν. Γι' αυτό σύμφωνα με τους ερωτώμενους, θα τον ακολουθεί για όσο αυτός υπάρχει. Ο ΖΕ αναφέρει:

«Η τέχνη; ...Είναι κομμάτι της ανθρώπινης σκέψης.»

Η Χ το αντιλαμβάνεται ως εξής:

«στην πραγματικότητα όταν περπατάω με χορό, κάνοντας φυσικά όλη τη χορογραφία στη σκηνή, αλλά είμαι μέρος του κόσμου, γιατί ενδιαφέρομαι για τις βαθιές-βαθιές πλευρές της ψυχής.»

Κατά τον Μ:

«...η τέχνη ακολουθεί τον άνθρωπο [...] Δε βλέπουμε απ' την πλευρά της γήινης οπτικής, αυτής που κάνει την κριτική, που κάνει την ποιότητα, το λάθος, το βλέπουμε ως προϊόν του ανθρώπου. Και αυτή είναι μια αξία που δεν εγκαταλείπει τον άνθρωπο κατά την ανθρώπινη ζωή του, κατά την ηλικιακή ζωή του.»

Μιλώντας για την ερμηνεία κλασικών έργων, λέει:

«Εμείς οι ίδιοι, όπως λέμε σήμερα, αλλάζουμε. Και η ερμηνεία αλλάζει έτσι ώστε να μας φέρει την ομορφιά της τέχνης μας.»

Η Σ το τοποθετεί με τον παρακάτω τρόπο:

«...πιστεύω ότι ακόμα και όταν θα γκρεμιστούν όλα, δηλαδή το υπουργείο πολιτισμού, το κέντρο Πομπιντού, το Λούβρο, όλα τα ιδρύματα, όταν θα γκρεμιστούν τελείως, κάπου θα υπάρχει κάποιος που θα θέλει να τραγουδήσει και να κάνει κάτι και να φτιάξει κάτι και να ζωγραφίσει ένα φύλλο, δεν ξέρω. Πάντα θα υπάρχει όμως... θα πρέπει να αλλάξει πάρα πολύ η φύση αυτή ή ίδια πάρα πολύ, το σώμα, η κίνηση, ο τρόπος που σκέφτεται κανείς.»

Το ίδιο, αλλά με άλλα λόγια υποστηρίζει και ο Ζ:

«...η τέχνη θα τελειώσει με τον άνθρωπο. Όταν τελειώσει ο άνθρωπος θα τελειώσει και η τέχνη. Και πάλι μπορεί... Εγώ πιστεύω ότι όσο θα υπάρχουν άνθρωποι οι οποίοι θα είναι ευαίσθητοι και σκέφτονται και οσμίζονται και αφήνουν τις αισθήσεις τους να πλανούνται, να φιλτράρουν μέσα απ' αυτό κι έχουν τον τρόπο, οποιονδήποτε, να δημιουργούν κάτι, πιστεύω ότι θα υπάρχει τέχνη.»

Η ΧΕ ταυτίζει την τέχνη με το μοίρασμα και το μοίρασμα με τη φύση του ανθρώπου, λέγοντας:

«...τέχνη μπορεί να είναι ας πούμε για μένα ένα φύλλο που πέφτει, ένα δειλινό και ένα ζευγάρι μάτια να μπορούν να το δουν αυτό... Όσο λοιπόν υπάρχουν αυτά, ένα φύλλο που πέφτει, ένα δειλινό και υπάρχει και ένα ζευγάρι μάτια που μπορεί να τα δει και να τα μοιραστεί, η τέχνη συνεχίζεται. Και μπορεί να τα μοιραστεί. Για μένα η δημιουργία έχει μοίρασμα... Πιστεύω ότι μάτια υπάρχουν, απλά υπάρχει ο φόβος για μοίρασμα. Γιατί ο κόσμος δεν ξέρει πώς να... ο κόσμος έχει χάσει την επαφή. Δεν έχει χάσει το συναίσθημα. Έχει χάσει την επαφή με το συναίσθημα. Άρα ίσως η τέχνη να μπορέσει λίγο να ξαναπάρει έτσι λίγο τα πάνω της αν... όταν βρεθεί ξανά η επαφή με το συναίσθημα και επειδή το συναίσθημα πάντα υπάρχει... θα βρουν τον τρόπο.»

4.1. Παγκόσμια αξία

Οι καλλιτέχνες αναφέρονται στην ιδιότητα της τέχνης να παραμένει αναλλοίωτη στο χρόνο εκφράζοντας ένα πανανθρώπινο μήνυμα. Σ' αυτή την ιδιότητα της στηρίζουν την αιτιολόγηση της πεποίθησής τους ότι δε θα πάψει να υπάρχει. Ο Μ τοποθετεί την ιδιότητα αυτή ανάμεσα στα κριτήρια ορισμού της τέχνης:

«...θεωρείται ως τέχνη, όταν αυτό το πράγμα φέρει μια παγκόσμια αξία. Δεν είναι αυτός ο λόγος, αλλά είναι ένα κριτήριο. Αν φτάσεις να πείσεις τους περισσότερους ανθρώπους, πάνω από μια χώρα, πάνω από... κ.τ.λ. να πείσεις τον Άνθρωπο, με Α κεφαλαίο, λοιπόν την ανθρωπότητα, να μεταδώσεις ένα μήνυμα παγκόσμιο που πάει πέρα από την εποχή στην οποία έγινε και προφανώς θα παραμείνει.»

συνεχίζοντας, εξηγεί:

«Εγώ πιστεύω ένα πράγμα. Πιστεύω ότι ξεκινάμε να μιλάμε για την οικουμενικότητα της τέχνης όταν το έργο που έχουμε κάνει φτάνει να είναι κατανοητό, αποδεκτό σ' ένα πεδίο εξαιρετικά πλατύ. Βλέπε οικουμενικό. Σε ιδανικές συνθήκες, οικουμενικό. Σκέφτομαι ότι προχωρώντας θα είμαστε εξίσου ικανοί να παίζουμε την Τέχνη της Φούγκας του Μπαχ, όπως και μια τραγωδία του Σαίξπηρ. Γιατί; Γιατί ακόμα κι αν έγραψε ένας Άγγλος, αν έγραψε τον 17^ο αιώνα, αν έγραψε... μπόρεσε να μιλήσει μια γλώσσα οικουμενική, για τη ζήλεια, την αγάπη, το μίσος, το θάνατο, όλα αυτά είναι στοιχεία που βρίσκονται παγκόσμια.»

Ο ΖΕ αιτιολογεί αυτή την αξία της, λέγοντας:

«...νομίζω ότι η τέχνη είναι αυτή που συνδυάζει τα πάντα και πάντα εκφράζει κάτι πιο ολοκληρωμένα από οτιδήποτε άλλο προηγούμενό του. Οτιδήποτε άλλο. Άρα, είναι κάτι τόσο συνθετικό ας πούμε, που πρώτα θα διαλυθούν τα άλλα και μετά η τέχνη.»

4.2. Ικανοποιεί ανάγκες

Οι ερωτώμενοι εξηγούν πως η ενασχόληση με την τέχνη ικανοποιεί τις ανάγκες κάθε ανθρώπου για δημιουργία, για αλλαγή, για έκφραση και για επικοινωνία. Σύμφωνα με τον Φ:

«...πάντα ο άνθρωπος τη χρησιμοποιεί για να επικοινωνήσει και να εκφραστεί. Είναι ιδιαιτερότητα του ανθρώπου. Κάνει ό,τι κάνει και ο λόγος. Έτσι, και τα δύο θα υπάρχουν για πάντα.»

Ομοίως και ο ΣΕ, υποστηρίζει:

«...δεν πιστεύω ότι δε θα υπάρξουν άλλοι που να νιώσουν την ανάγκη να δημιουργήσουν και θα φέρουν κάτι καινούριο, γιατί οι διαφορετικοί άνθρωποι φέρνουν τη διαφορετικότητα στην τέχνη, στην επιστήμη, σε όλα. Μπορεί να ικανοποιεί αυτές τις ανάγκες που τώρα ικανοποιεί η τέχνη, κάτι άλλο. Μπορεί και γι' αυτό να υπάρχουν και καινούριες μορφές τέχνης. Ή θα υπάρχει μια εξέλιξη πάλι, δηλαδή...»

Μαζί τους συμφωνεί και η ΧΟ, λέγοντας:

«...απ' τη στιγμή που υπάρχουν άτομα που θέλουν να εκφραστούν, ναι, θα συνεχίσει να υπάρχει. Πάντα θα υπάρχουν άτομα που θα θέλουν να εκφραστούν με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο. Δεν ξέρω, μπορεί να αλλάξουν οι ονομασίες ή να αλλάξουν τα... να μην υπάρχουν όρια ανάμεσα στις τέχνες ή να μπλεχτούν ή να προκύψει κάτι άλλο. Αλλά ναι, νομίζω ότι, ναι, πάντα θα... γιατί ναι, ναι, ναι.»

4.2.1. Ψυχική ισορροπία

Πέρα απ' όλα ή μέσα απ' όλα όσα προσφέρει η τέχνη σε κάθε άνθρωπο, τον κάνει να νιώθει καλά. Ακόμα κι όταν είναι η βίωση ενός αρνητικού συναισθήματος που τον ωθεί στην ενασχόληση αυτή, η αίσθηση ότι δημιουργώντας το εξωτερικεύει, αποδεικνύεται θετική. Με μία λέξη, η ΧΟ ονομάζει αυτό που συναισθηματικά

προσφέρει η ενασχόληση με την τέχνη «αυτό-ικανοποίηση». Ο Ζ το περιγράφει με τον ακόλουθο τρόπο:

«Την ώρα που δημιουργείς είσαι νομίζω σε μια θετική κατάσταση. Μπορεί να έχεις τις μαύρες σου. Μπορεί αυτό που φτιάχνεις να είναι πολύ βαρύ. Αλλά υπάρχει μια κατάσταση σαν δημιουργία. Σαν δημιουργική κατάσταση.»

Ο ΣΕ υποστηρίζει ότι δέχεται θετική επίδραση από την ενασχόλησή του με την τέχνη. Του επιτρέπει να εκφράζεται και μέσα απ' αυτό νιώθει καλύτερα και στην υπόλοιπη ζωή του. Έτσι αιτιολογεί το ότι η ενασχόληση αυτή αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της ζωής του:

«...μου προσφέρει πολλά πράγματα. Μου προσφέρει ψυχική ισορροπία, όσο μπορεί να μου προσφέρει ψυχική ισορροπία κάτι, η μουσική το κάνει αυτό το πράγμα. Είναι μια μόνιμη έννοια μου. Δηλαδή ό,τι τώρα και να κάνω, έχω στο μυαλό μου ότι πρέπει να γυρίσω πίσω στο δωμάτιό μου ή κάπου να βρω άλλους για να... όχι υπό την έννοια του περιορισμού, ούτε την έννοια της μελέτης, για να γίνω... Είναι το μέσο έκφρασής μου, ρε παιδί μου, μέσα από κει μπορώ να εκφραστώ. Κατάλαβες; κι εκτός απ' αυτό, μέσα από κει νιώθω και καλύτερα. Δηλαδή παίζοντας νιώθω καλά. Όταν νιώθω καλά με τη μουσική, νιώθω ότι μπορώ να εκφραστώ μέσα από τη μουσική, τότε νιώθω καλά και με τα υπόλοιπα πράγματα, τα οποία κάνω.»

4.3. Νέκρωση

Με δεδομένο ότι η τέχνη αποβλέπει πάνω απ' όλα στο συναίσθημα, οι ερωτώμενοι αντιλαμβάνονται ως μόνο τρόπο για να οδηγηθούμε στο τέλος της τέχνης, τη νέκρωση του συναισθήματος. Λέει η Σ:

«Θα πρέπει λίγο να νεκρωθούν κάποια πράγματα, να αναπτυχθούν άλλα. Ναι, κοίταξε, όταν θα είμαστε όλοι με τα χάπια της ευτυχίας δε θα χρειάζεται να κάνουμε κάτι. Όταν θα μας ενοχλήσει μαζικά το συναίσθημα τόσο πολύ [...] Δεν το ικανοποιούμε καταπραΰνοντάς το, θέλω να πε νεκρώνοντάς το, δεν το ικανοποιούμε. Απλά είναι σ' ένα λήθαργο. Ναι, μπορεί να γίνει αυτό. Μάλλον γίνεται ήδη.»

Με άλλα λόγια και ο ΣΕ θεωρεί πιθανό το τέλος της τέχνης, στην περίπτωση που θα εκλείψει το συναίσθημα:

«Δεν ξέρω πως θα εξελιχθεί ο ανθρώπινος οργανισμός σε ένα δισεκατομμύριο χρόνια, μπορεί, μπορεί ας πούμε για την επιβίωσή μας, μπορεί να μεταλλαχθούν γονίδια και να βγουν άνθρωποι χωρίς συναισθήματα, που να μην επηρεάζεται η λειτουργία τους από τα συναισθήματα και αυτό μπορεί να οδηγηθεί σ' ένα άλλο επίπεδο που δε θα χρειάζεται μουσική... γιατί πρέπει να δημιουργεί συναίσθημα; Ναι, αλλά όσο είμαστε έτσι όπως είμαστε, το αποκλείω...»

5. Σχέση παράδοσης-καινοτομίας

Ο καλλιτέχνης παρουσιάζεται ως εκείνος που στέκεται ανάμεσα στην παράδοση και την καινοτομία, εισπράττοντας την πρώτη και γεννώντας μέσω αυτής τη δεύτερη. Νιώθει ότι η πρώτη τον επιβλέπει και τον αξιολογεί και η δεύτερη τον προκαλεί. Σύμφωνα με τους ερωτώμενους, πρόκειται για μια αντίθεση που υπάρχει σε κάθε εποχή, παίρνοντας τις μορφές της σύγκρουσης, της συνέχειας ή της αλληλοσυμπλήρωσης. Ο Μ το αναφέρει ξεκάθαρα:

«Σε κάθε γενιά του κόσμου ας πούμε, υπάρχει πάντα μια σύγκρουση μεταξύ του νέου και του παλιού... Δεν είναι σημερινή, πάντα ήταν έτσι.»

Ο ίδιος όμως θεωρεί τη σύγκρουση αυτή ωφέλιμη για τον καλλιτέχνη, καθώς τον υποχρεώνει να πάρει θέση απέναντι στην τέχνη και να μπορεί να την αιτιολογήσει:

«Εγώ βρίσκω συγκρουόμενες, ναι, αναγκαστικά, αλλά δεν είναι επειδή είναι συγκρουόμενες αναγκαστικά άσχημα. Δεν πιστεύω ότι η σύγκρουση είναι αυτή η ίδια κάτι... Δε σκέφτομαι ότι αυτό είναι κάτι αρνητικό. Σκέφτομαι ότι θα είναι καλό να έχουμε επιχειρηματολογία.»

Η Σ δε βρίσκει τη σχέση παράδοσης-καινοτομίας συγκρουσιακή, αλλά βρίσκει τη χρήση της παράδοσης ωφέλιμη:

«Πιστεύω ότι η παράδοση δεν είναι ένα πράγμα νεκρό, βασικά. Μ' αυτή την έννοια, υπάρχει συνέχεια. Πιστεύω ότι αυτά που ξεχνιούνται είναι επειδή είτε υπάρχουν σε άλλες μορφές, είτε αλλάζουν.»

και απαντώντας σε άλλη ερώτηση:

«Η σχέση παράδοσης και καινοτομίας, με το έργο μου έχει σχέση συνέχειας. Συνέχειας, αλλά ταυτόχρονα και cut, και τα δύο, υπάρχουν και τα δύο. Βασικά πιστεύω ότι για να... βασικά πιστεύω ότι κανείς πρέπει να

είναι απολύτως ελεύθερος όταν δημιουργεί. Τη χρησιμοποιώ την παράδοση, ναι, βέβαια. Δε με περιορίζει. Όχι.»

Την ίδια θέση περιγράφει και η ΧΟ, λέγοντας:

«Εντάξει, εννοείται ότι υπάρχει μια ιστορία του σύγχρονου χορού... υπάρχουν υλικά που χρησιμοποιείς, που σου έχουν δώσει άλλοι χορογράφοι, μεγάλοι δάσκαλοι, όλα αυτά και εννοείται ότι τα χρησιμοποιείς. Εννοείται ότι αυτή η χρήση είναι γόνιμη, δε σε περιορίζει με κάποιο τρόπο. Όχι, όχι, όχι. Μέσα απ' αυτά δηλαδή μπορείς να βρεις... ξέρεις. Όχι, όχι, οι στιγμές ελευθερίας... δε θεωρείς ότι έχεις περιορισμό, σε καμία περίπτωση. Το διαφορετικό θα έρθει, ναι, γιατί... ναι.»

Ο Ζ με τη σειρά του σημειώνει ότι η παράδοση χρειάζεται χειρισμό, ούτως ώστε να αντλήσει ο καλλιτέχνης ότι χρειάζεται από αυτή, χωρίς να υποσκελίσει το προσωπικό του στοιχείο. Λέει για τις στιγμές που νιώθει την ανάγκη να εκφράσει κάτι από μέσα του:

«Στη συγκεκριμένη περίπτωση, το καλύτερο είναι απλά να έχεις τα χρώματά σου δίπλα σου και να εμπνέεσαι από αυτά και από το τί εκείνη τη στιγμή θέλεις να βγάλεις. Αυτό είναι το δύσκολο, γιατί πρέπει να πας ενάντια στη λογική και σε όλα αυτά που ξέρουμε. Δηλαδή όλα αυτά που λέγαμε πριν, για την πολιτισμική και καλλιτεχνική παράδοση. Όλα αυτά πρέπει να συνεχίσουν να ζουν μέσα σου αλλά σε δεύτερο επίπεδο. Όχι σε πρώτο, ώστε να είσαι ελεύθερος. Αυτό είναι το δύσκολο.»

Όσον αφορά τη σύγκρουση ανάμεσα στις δύο έννοιες, την περιγράφει μάλλον ως αναπόφευκτο στοιχείο της συνέχειας:

«Απ' τη στιγμή που οι δύο έννοιες αλληλοσυμπληρώνονται, αλληλοσυγκρούονται κιόλας. Υπάρχουν και τα δύο, ακόμα κι όταν η καινοτομία ανατρέπει την παράδοση, υπάρχει η παράδοση, ως κάτι που ανατρέπεται. Εκεί είναι η σύγκρουση. Υπάρχουν και τα δύο συνέχεια. Ή όταν έρχεται η καινοτομία και προσθέτει ένα λίθο στην παράδοση και θα γίνει αύριο αυτή η καινοτομία... θα περάσει στην παράδοση, γιατί κάπως έτσι έχει γίνει η παράδοση, εκεί δε συγκρούονται. Συγκρούονται ίσως στο σήμερα. Δηλαδή είναι ένα παιχνίδι πολύ ενδιαφέρον.»

Με τον ίδιο τρόπο, δηλαδή ως συνέχεια, την περιγράφει και η Χ λέγοντας:

«...είναι αρμονία. Για μένα είμαστε κομμάτι μιας ιστορίας του κόσμου και στην πραγματικότητα δεν είναι αυτό που βλέπεις μεταξύ δύο δαχτύλων,

αν βάλω τα δάχτυλά μου κάπως έτσι, δεν είναι αυτό που βλέπεις ανάμεσα, είναι μια μικρή συγκέντρωση. Το πιο σημαντικό είναι να φανταστούμε τον κόσμο ως συνέχεια. Τι μπορεί να συμβεί, όχι μόνο τον κρίκο της αλυσίδας που είναι μετά από μένα.»

Ως συνέχεια τις αντιλαμβάνεται και ο ΖΕ:

«Δε θα το έλεγα τώρα σχέση παράδοσης και καινοτομίας. Θα έλεγα μια ιστορική συνέχεια.»

και προσθέτει:

«Νομίζω ότι η παράδοση δημιουργεί τις προϋποθέσεις και την ανάγκη για καινοτομία. Νομίζω ότι η παράδοση είναι απαραίτητη προϋπόθεση...»

Ο ΣΕ βρίσκει ότι το ένα μπλέκεται με το άλλο, αφού:

«...αυτό που λέμε τώρα παράδοση, αυτό που λέμε σαν παράδοση, ήταν μια καινοτομία του παρελθόντος. Για μένα δεν υπάρχουν σαφή όρια μεταξύ της καινοτομίας και της παράδοσης...»

Με παρόμοιο τρόπο βλέπει τη σχέση τους και ο ΓΕ και αναφέρει:

«Θεωρώ ότι αυτά τα δύο αλληλοσυμπληρώνονται. Θεωρώ ότι η καινοτομία κουβαλάει την παράδοση. Κουβαλάει και προχωράει.»

και συνεχίζει μιλώντας για τον εαυτό του και το δικό του έργο:

«Κι εγώ κουβαλάω την παράδοση και δεν το νιώθω σαν βάρος, ίσα-ίσα και στο μουσείο ας πούμε που είμαι, που πηγαίνω και είμαι σ' αυτό το χώρο, περιβάλλομαι από την παράδοση. Οπότε και να πω ότι δε με επηρεάζει η παράδοση, είναι ψέμα. Γιατί όταν βρίσκεσαι μέσα σ' αυτό το χώρο, αποκλείεται να μη σε επηρεάζει. Δηλαδή έστω κάτι θα δεις, θα περάσει μέσα στο υποσυνείδητό σου, θα το βγάλεις και στο έργο σου. Θα το κουβαλήσεις. Δε με πειράζει που είμαι σε τόσο στενή επαφή με την παράδοση, ίσα-ίσα ξεκαθαρίζεις τα πράγματα μέσα σου.»

για να καταλήξει:

«Θα έλεγα τη σχέση μεταξύ των δύο εννοιών γόνιμη.»

Όπως και ο Φ, που βρίσκει τη σχέση τους γόνιμη στην τέχνη και όχι μόνο:

«Δεν υπάρχει κατά τη γνώμη μου σύγκρουση ανάμεσα τους. Είναι δύο διαφορετικά πράγματα, άρα σε ό,τι υπάρχουν και τα δύο, το ανοίγουν και το κάνουν πιο πλούσιο. Αλληλοσυμπληρώνονται.»

και ο ΣΕ επαναλαμβάνει στη συνέχεια:

«Για μένα οι δύο έννοιες, παράδοση και καινοτομία είναι αλληλοσυμπληρούμενες.»

Το ίδιο εννοεί και η ΧΕ λέγοντας:

«Εμένα μ' αρέσει αυτό το πράγμα. Εμένα μ' αρέσει αυτό το πάντρεμα.»

για να συμπληρώσει σε άλλη απάντησή της, αυτό ακριβώς που είχε πει και ο ΣΕ:

«Είναι ο τρόπος. Γιατί και η παράδοση έχει μέσα πάρα πολύ καινοτομία και η καινοτομία μπορεί να έχει πολύ παράδοση μέσα στη φόρμα σου, πώς θα λειτουργήσει... το παρελθόν και το παρόν, που σου λέω, το μέλλον, αυτό είναι δηλαδή. Η παράδοση και η καινοτομία. Και η καινοτομία τι γίνεται; Παράδοση γίνεται, όταν γίνει φόρμα η καινοτομία και αποκτήσει μία μεθοδικότητα, ένα structure ας πούμε, μία δομή, ε, τότε παράδοση γίνεται. Παράδοση θα γίνει και επειδή θα την αποδεχτούν και θα τη συνεχίσουν, έτσι;»

5.1. Ο καλλιτέχνης ως μέσο

Ο ρόλος του καλλιτέχνη είναι να μετασχηματίζει αυτά που λαμβάνει απ' έξω με τον ιδιαίτερο, προσωπικό του τρόπο και να τα διοχετεύει στο έργο που δημιουργεί με σκοπό την επικοινωνία. Φιλτράρει την παράδοση, εμπλουτίζοντάς τη με στοιχεία δικά του και της εποχής του, του περιβάλλοντος που διαμορφώνει και αυτόν τον ίδιο. Αρχικά παρατηρεί, αφήνοντας να περάσουν μέσα του τα στοιχεία που στη συνέχεια θα χρησιμοποιήσει. Μετά διαχειρίζεται το υλικό του κατά την προσωπική επιλογή του. Η Χ επαναλαμβάνει αρκετές φορές στο λόγο της ότι ο καλλιτέχνης είναι το μέσο. Για παράδειγμα αναφέρει:

«...για μένα καλλιτέχνης σημαίνει ότι είσαι το μέσον, οπότε πρέπει να δείξεις αλλά και να υποστηρίξεις πολλά πράγματα.»

Πιο συγκεκριμένα πάνω σ' αυτό, ο ΣΕ λέει:

«Βασικά έτσι βλέπω κι εμένα, σαν ένα μέσο για να βρει ένα κομμάτι το δρόμο του. Πώς να σου πω; Ένα μουσικό κομμάτι, το δρόμο του. Δηλαδή δεν... Θεωρώ ότι τυχαία έρχονται τώρα αυτά από μένα κάπως ας πούμε. Περνάνε κι εγώ είμαι ένας διάυλος ας πούμε. Και όταν γίνει αυτό, νιώθω ότι κι εγώ έχω επιτελέσει το σκοπό μου σα διάυλος. Κατάλαβες; Ότι ήμουν ανοιχτός και βγήκε.»

και ο Ζ προσθέτει:

«Τα θέματα λίγο πολύ έχουν εξαντληθεί. Γυρνάνε γύρω από τα ίδια πράγματα. Αλλάζει ο τρόπος που τα βλέπουμε, σε σχέση με το τί ζούμε σήμερα, ποιοι είμαστε... Ο καλλιτέχνης για μένα είναι ένα φίλτρο. Άλλοι λένε ότι ο καλλιτέχνης είναι ένα άτομο πιο ευαίσθητο, κλπ. Πιστεύω ότι όλοι είμαστε κάπως πομποί, απλά ο καλλιτέχνης όπως έλεγα πριν είναι ένα φίλτρο, λαμβάνει, όπως λαμβάνουν και οι υπόλοιποι, ίσως και περισσότερο, απλά έχει το φίλτρο το καλλιτεχνικό, με το οποίο αυτό που έλαβε, ενώ ο άλλος το αφήνει στο υποσυνείδητό του ή δεν το κάνει τίποτα, ο καλλιτέχνης το χρησιμοποιεί και το μετασκευάζει, το φτιάχνει. Δημιουργεί μέσα απ' αυτό, το εκφράζει ή εκφράζεται μέσα απ' αυτό και έτσι δημιουργεί.»

5.1.1. Παρατηρώ, μετατρέπω

Ο τρόπος με τον οποίο λειτουργεί ο καλλιτέχνης, σύμφωνα με τον ΖΕ είναι αρχικά να παρατηρεί και στη συνέχεια να επεξεργάζεται:

«Εγώ το νιώθω σαν αναπαραγωγή αυτών που έχεις παρατηρήσει στην καθημερινή ζωή. Το να τα μετατρέπεις σε έργο τέχνης είναι ένα σχόλιο σ' αυτά που έχεις παρατηρήσει. Ένα είδος φιλτράρισμα σ' αυτά που έχεις παρατηρήσει κι ένα σχόλιο. Δεν αναπαράγεις, σχολιάζεις. Σχολιάζεις αυτά που βλέπεις και ακούς και μετά τα αναπαράγεις, με κάποια μορφή τέχνης. Είναι τρόπος να σχολιάσεις, για μένα. Σχολιάζεις ένα συναίσθημα που σου βγάζει αυτό που βλέπεις γύρω σου. Δηλαδή δεν είναι αναπαραγωγή εικόνας, είναι αναπαραγωγή συναισθήματος. Αυτά που βλέπεις γύρω σου. Το «βλέπεις» δεν είναι σωστή λέξη.»

5.1.2. Ιδέα

Όλοι οι ερωτώμενοι συμφωνούν πως το ξεκίνημα της καλλιτεχνικής δημιουργίας γίνεται με τη συνειδητοποίηση της ιδέας από τον καλλιτέχνη. Η ιδέα είναι ο συνδυασμός εκείνου που λαμβάνει αναπόφευκτα ο καλλιτέχνης από τα βιώματά του και τις εμπειρίες του με την προσωπική του επεξεργασία. Αναδύεται κάποια στιγμή ως συμπύκνωμα όλου του έργου, το οποίο εκείνος αναλαμβάνει στη συνέχεια να εξελίξει και να σχηματοποιήσει σε λεπτομερές δημιούργημα. Ο Ζ και η Σ περιγράφοντας τη διαδικασία, λένε:

«Ξεκινάει από μια ιδέα.»

Ο Μ υπογραμμίζει τη σημασία της στο εκάστοτε δημιούργημα σε σχέση με το σταθερό ύφος του καλλιτέχνη, λέγοντας:

«Η ιδέα έχει σημασία.»

Πρόκειται, όπως αρκετοί επισημαίνουν για κάτι που έρχεται σ' αυτούς απ' έξω. Συγκεκριμένα η ΧΕ αναφέρει:

«Πάντα ξεκινάω με την ανάγκη να εκφράσω κάτι. Είναι μια ιδέα, είναι ένα συναίσθημα, είναι ένα προσωπικό βίωμα, είναι εικόνα, μία ανάμνηση, ίσως ένα βιβλίο. Αλλά κάτι έξω από εμένα αρχικά, το οποίο εγώ μπαίνω σ' αυτό...»

Και η ΧΟ προσθέτει πως τα συναισθήματα που συνοδεύουν αυτό το ξεκίνημα είναι θετικά και παρακινούν τον καλλιτέχνη:

«...στην αρχή της διαδικασίας υπάρχει ένας αυθορμητισμός και μια χαρά και ναι, να πειραματιστούμε, να ψάξουμε...»

Για τον ΖΕ η αρχική ιδέα ταυτίζεται με το συναίσθημα που θέλει ο καλλιτέχνης να εκφράσει. Συγκεκριμένα, αναφέρει:

«Η αρχή της ανάγκης του να κάνεις κάτι ας πούμε είναι, μάλλον δε θα έλεγα η αρχή, θα έλεγα ότι είναι ένα χρονικό διάστημα. Δηλαδή μαζεύεις ένα συναίσθημα, μαζεύεις κάτι, τέλος πάντων θες να πεις κάτι, έχεις ένα σχόλιο που θες να κάνεις και δουλεύεις στο μυαλό σου το πώς θες να γίνει αυτό. Κι εκεί ξεκινάει. Αυτό μπορεί να κρατήσει από... Το έναυσμα, αυτό το οτιδήποτε μπορεί να είναι... είναι εξωγενής παράγοντας. Η δουλειά μπορεί να κρατήσει ας πούμε από να το δεις και αμέσως να νιώσεις την ανάγκη να έχεις ένα ολοκληρωμένο έργο στο μυαλό σου και να νιώσεις αμέσως την ανάγκη να το κάνεις ή να κρατήσεις ένα διάστημα μεγάλο και κάποια στιγμή νιώθεις ότι «ωπ! αυτό το συναίσθημα ή αυτό το σχόλιο γίνεται μ' αυτό το πράγμα που βλέπω τώρα στο μυαλό μου» και τότε ξεκινάς να το κάνεις.»

και εξηγεί κατόπιν πως για να μπει πρακτικά ο καλλιτέχνης στη διαδικασία δημιουργίας, μεγάλο μέρος του έργου υπάρχει ήδη μέσα του, συμπυκνωμένο σ' αυτή την ιδέα:

«...είναι μια ολοκληρωμένη σκέψη, ας πούμε αυτό που έχεις στο κεφάλι σου και πας να το βγάλεις. Άρα, δεν το έχεις μέσα στο κεφάλι σου με κάθε λεπτομέρεια τεχνική, ας πούμε, αλλά πάνω κάτω έχει ωριμάσει το

συναίσθημα και το σχόλιο που θέλεις να κάνεις, οπότε βγαίνει σχετικά εύκολα.»

Η ιδέα είτε περικλείει όλο το έργο με κάποιο τρόπο, είτε δίνει μόνο ένα στοιχείο, αρκεί για να κατασκευαστεί από αυτήν ένας ολόκληρος κόσμος. Λέει ο ΓΕ:

«Εγώ δουλεύω με τα υλικά. Δηλαδή έχω τα υλικά δίπλα μου κι από κει και πέρα... έχω βέβαια στο μυαλό μου μια ιδέα, ένα σκεπτικό. Ξεκινάω από την ιδέα. Την ιδέα την κουβαλάς μέσα σου. Ιδέα, οτιδήποτε. Μπορεί να είναι μία λέξη. Μπορεί να είναι ένα ποίημα. Να είναι η θάλασσα. Να είναι ο άνθρωπος δίπλα μου... Έχω από πριν ένα βασικό κορμό του τι θα φτιάξω, από κει και πέρα αυτοσχεδιάζω. Δε γίνεται να το έχεις απ' την αρχή στο μυαλό σου σαν ολόκληρο έργο. Δε γίνεται.»

και συνεχίζει η Σ:

«Ξεκινάει πάντα από μία ιδέα, η οποία είναι τόσο πυκνή και σαφής, η οποία συνοψίζει ας πούμε και το έργο στο σύνολό του. Απ' την αρχή. Φυσικά δουλεύω πάνω σ' αυτή την ιδέα, έτσι;»

Σημειώνει όμως ότι η ιδέα δεν έρχεται πάντα τότε που τη θες και την περιμένεις:

«Υπάρχουν μέρες που είναι κενές, τελείως κενές, δε γίνεται τίποτα, δηλαδή κάτι γίνεται, είναι χάλια, σταματάς, έχεις άγχος, οι μέρες πλησιάζουν, συνήθως υπάρχει και η προθεσμία.»

Ο ΣΕ περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο από την ιδέα δημιουργείται το τελικό έργο:

*«είναι σα μια διαδικασία *brain storming* με πολλές ιδέες, πολλές ιδέες που δεν... φαίνονται ασύνδετες μεταξύ τους και μπαίνουν αυτά σε ένα μεγάλο... πώς το λένε; κόσκινο και σιγά-σιγά πέφτουν αυτά που σιγά-σιγά έχουν νόημα να μείνουν. Είναι χρονοβόρο κατ' αρχήν, γι' αυτό σου λέω, δεν είναι γραμμική και δεν είναι εύκολη. Δεν έχω σαφή τρόπο να το κάνω.»*

5.2. Παράδοση

Οι καλλιτέχνες αντιλαμβάνονται τον εαυτό τους ως κομμάτι της παράδοσης και σ' αυτήν αναζητούν τα υλικά για να δημιουργήσουν και τον κώδικα για να επικοινωνήσουν.

5.2.1. Έμπνευση

Η έννοια της παράδοσης στο λόγο των καλλιτεχνών σχεδόν ταυτίζεται με την έμπνευση. Την πηγή άντλησης υλικού μέσα από το οποίο θα γεννηθεί η προσωπική αλήθεια του καθενός. Η έμπνευση θεωρείται το ξεκίνημα μιας αυθεντικής καλλιτεχνικής δημιουργίας. Οι ερωτώμενοι δεν την περιγράφουν ως προερχόμενη από αυτούς τους ίδιους, αλλά από το παρελθόν τους και τα πρότυπά τους. Είναι οι αποσκευές που φέρει ο καθένας, στις οποίες μπορεί να ανατρέξει για να βρει αυτό που θα λειτουργήσει ως μέσο κάθε φορά στην έκφραση εκείνου που θέλει να πει σήμερα και στην επικοινωνία του με το κοινό.

Η Σ εξηγεί:

«Επιρροές σίγουρα έχω, αλλά δηλαδή η μουσική μου δε συνεχίζει τη δουλειά κάποιου συνθέτη ας πούμε. Επιρροές έχω, φυσικά.»

και αλλού προσθέτει:

«...υπάρχουν οι ιδέες οι οποίες ανάδρομες που λέμε, ούτως ή άλλως έχουμε κάποια αρχέτυπα όλοι, μουσικά ή ακουστικά ή δεν ξέρω τι. Δηλαδή, τα οποία έρχονται και ξανάρχονται με άλλη μορφή. Σε καινούριο έργο προφανώς. Κι αλλιώς.»

Ο Μ την αναφέρει ως:

«Μια αποσκευή προσωπικής γνώσης, και μια αποσκευή, αυτό που λέμε ως σχολή του, που έχει μεταδοθεί απευθείας από τον καθηγητή. Η από τους περισσότερους του ενός καθηγητές... Για μένα το να είσαι μέσα στην παράδοση είναι ένας τρόπος καθημερινού παιχνιδιού. Αυτό σημαίνει ότι είναι μια μείζη της γνώσης και της αλήθειας.»

Στα λόγια του Μ φαίνεται ο διαχωρισμός ανάμεσα σε επιφανειακούς τρόπους μίμησης παλαιότερων εποχών, που πηγάζουν από μια στεία φιλολογία και έναν ουσιαστικό τρόπο αναπαράστασής τους, που πηγάζει από την αισθητική κρίση:

«...εγώ θέτω συχνά την ερώτηση ποια είναι η ταχύτητα την οποία σκεφτόταν ο Vivaldi όταν έγραφε Presto. Όχι όταν έγραφε Allegro, όταν έγραφε Presto. Ούτε Prestissimo. Η ο Mozart. Γιατί έγραψε Prestissimo; Άρα, ποια είναι η ταχύτητα που σκεφτόταν; Η ο Scarlatti, ο Domenico... ποια είναι η ταχύτητα που οι άνθρωποι εκείνης της εποχής, που έχει προσδιοριστεί, γιατί υπάρχει πολύ φιλολογία ή πολύ προσοχή στον αιώνα, τα παλιά όργανα, κ.τ.λ. και σε πολλά τέτοια πράγματα... δεν

καταλαβαίνουμε ότι το θέμα δεν είναι θέμα οργάνων. Είναι θέμα αισθητικής.»

Είναι καθαρά θέμα ισορροπίας ανάμεσα στο Εγώ και στον Άλλο. Αναφέροντας τα λόγια του καθηγητή του προς τον ίδιο, συνεχίζει:

«...γιατί μου το είπε πολύ καλά «κάνεις κατά κάποιο τρόπο το δικό σου, δικό μου αυτοβιογραφικό». Αυτό μου έμεινε στο κεφάλι. Το αυτοβιογραφικό είναι τρομερό, είναι μια λέξη φοβερή, σημαίνει ότι πρέπει να είσαι γεμάτος ευαισθησία σε ό,τι κάνεις, πολύ ομορφιά, επειδή έχει να κάνει με την ομορφιά, αλλά ακριβώς στη μύτη του να μη θυσιάζεις αυτό που έχει γράψει ο συνθέτης. Να μην κάνεις να λέει αυτή η μουσική αυτό που εσύ έχεις σκοπό να πεις, αυτό είναι το μάθημα του στυλ που έλαβα, μ' αυτή τη λέξη. Πήρα το πιο μεγάλο μάθημα στυλ που θα μπορούσα να φανταστώ. Και μου είπε βεβαίως για ευαισθησία του εσωτερικού κόσμου του ερμηνευτή, πρέπει να είναι εκεί για να δώσει ζωή σ' αυτή τη μουσική. Αλλά προσοχή, υπάρχει ο κίνδυνος του να μην κάνεις αυτή τη σύνθεση, κάτι που ανήκει αποκλειστικά σ' εσένα. Θα πρέπει να υπηρετήσεις αυτό, για να φέρεις την ιστορία σου.»

και συνεχίζει:

«Γιατί καταλαβαίνετε, η μουσική, μιλάμε για τη μουσική, είναι ομοίως μια τέχνη που πρέπει να έχει την ευκαιρία να είναι σύγχρονη. Είμαστε σύμφωνοι; Δεν υπάρχει το θέμα της θέλησης εκ θαύματος που βυθίζεται με μια μηχανή του χρόνου στην εποχή του Μότσαρτ, την εποχή του Μπαχ, ούτως ώστε να ακούσει, να ορίσει, τον ήχο που αυτός ο συνθέτης ήθελε να πει. Εγώ αυτά τα λέω βλακείες. Είναι σαν να έχει κανείς την εξουσία να κοιτάζει τη Τζοκόντα, για να μιλήσουμε πάλι για τη Τζοκόντα, υπό το φως ενός κεριού, έτσι και όχι έτσι, δεν ξέρω, εγώ προτιμώ να είναι απλά για γέλια. Η φιλολογία είναι καλό πράγμα. Μεγάλο πράγμα. Υπό τον όρο ότι γίνεται ως μέσο και όχι στόχος. Συμφωνούμε; Η φιλολογία θα πρέπει να υπηρετεί. Εγώ θα εξυπηρετηθώ από όλα τα δικά μου μέσα που μου δίνονται, για να διαφεντέψω τη γη, μέχρι τους τάφους του Φαραώ. Και θα χρησιμοποιήσω όλα τα σύγχρονα μέσα που φυσικά δεν υπάρχουν στον τάφο του Φαραώ της αρχαιολογίας, φυσικά. Αλλά γιατί θα είμαι πιο ειλικρινής αν χρησιμοποιήσω τα μέσα που η αρχαιότητα μου δίνει για να ξανά-ανακαλύψω μια σελίδα της ιστορίας;»

Ο ΖΕ αιτιολογεί το γεγονός ότι το έργο του δεν ανήκει σε ένα συγκεκριμένο ρεύμα λέγοντας:

«Γιατί δε χρειάζεται να ανήκει. Δεν είναι περιορισμός, αλλά σίγουρα επηρεάζεσαι από πολλά ρεύματα που έχουν υπάρξει. Τον δικό σου τρόπο έκφρασης τον έχεις βρει, αλλά δεν είναι απαραίτητο να ανήκει σε ένα συγκεκριμένο ρεύμα.»

για να προσθέσει σχετικά με την έμπνευση και την παράδοση:

«Εγώ θα' λεγα ότι παράδοση είναι η κληρονομιά που έχουμε, που δεχόμαστε και τέχνης περνάει κατά κάποιο τρόπο μέσα μας και είτε το μελετήσουμε είτε όχι εγώ νομίζω ότι το κουβαλάμε, υπάρχει, υπάρχει μέσα μας. Τώρα, αν το μελετήσεις κιόλας και κάνεις και ιστορία της τέχνης κι όλα αυτά, ακόμα πιο πολύ, δηλαδή λεπτολογείς. Οπότε αν ξέρεις λίγο την παράδοση και την κληρονομιά αυτή, μπορείς ίσως πιο εύκολα να προσεγγίσεις ή να απομακρυνθείς από τα πράγματα και να δημιουργήσεις. Θεωρώ ότι σε βοηθάει το να ξέρεις κάποια πράγματα.»

Δηλαδή όλα αυτά τα χρόνια, όλοι αυτοί οι αιώνες, οι χιλιετηρίδες πολιτισμού

και να καταλήξει:

«...την παράδοση δε μπορείς να την επιλέξεις. Υπάρχει. Είναι δεδομένο. Το παίρνεις και το χρησιμοποιείς. Μετά από τόσες χιλιετηρίδες παράδοσης και τέχνης, δεν πιστεύω ότι σήμερα κάποιος μπορεί να κάνει κάτι το διαφορετικό που δεν έχει καμία σχέση με ό,τι... Απλά δε θα ξέρει ότι έχει γίνει. Αυτό καλό είναι, αλλά εντάξει.»

και καταλήγει υπογραμμίζοντας πως η επίδρασή της είναι ακούσια:

«...προφανώς η παράδοση, όπου παράδοση μπορείς να βάλεις πολλά, από το που ζεις, με τι... τι έχεις δει, όλα αυτά... Προφανώς επηρεάζει τον τρόπο που θα σκεφτείς και που θα παράγεις το έργο σου. Νομίζω ότι αυτή η επιρροή είναι ακούσια. Δεν την καταλαβαίνεις καν. Δηλαδή δεν είναι... αν δε θες να επηρεαστείς, μάλλον αν δεν είναι ο σκοπός σου να μελετήσεις ας πούμε την παράδοση και να επηρεαστείς από αυτήν να παράγεις κάτι, νομίζω ότι δεν είναι μέρος της σκέψης σου αυτό, απλά υπάρχει. Υπάρχει μέσα σου και δε σε επηρεάζει άμεσα, αλλά έμμεσα. Εκτός αν θες να μελετήσεις την παράδοση ας πούμε και να κάνεις μια συνέχεια στο δικό σου έργο. Εννοώ το να στηριχτείς κάπου, να κοιτάξεις πίσω και να

φτιάξεις κάτι στηριγμένο εκεί. Αν όχι, μάλλον σε επηρεάζει από μόνο του, χωρίς να το καταλαβαίνεις. Το βιώνεις, από μόνο του.»

Η ΧΟ περιγράφει πώς σταδιακά η επιρροές υποχωρούν και αναδεικνύεται το προσωπικό ύφος:

«Εννοείται ότι στην αρχή με το που πρώτο-ξεκινάς θες να κάνεις... θες να τα δοκιμάσεις όλα. Κατά την πορεία ρε παιδί μου, κάπως φτιάχνεις, παγιώνει πιο πολύ η αισθητική σου, σου αρέσουν κάποια πράγματα περισσότερο από άλλα, η αισθητική κάποιων χορογράφων περισσότερο από άλλους, κ.τ.λ.»

Ο Φ, προφανώς λόγω και της φύσης της τέχνης με την οποία ασχολείται, αναφέρει:

«Η έμπνευση αρχίζει από αυτό που βλέπω.»

και προσθέτει σε άλλη απάντηση:

«Κάθε φορά το θέμα είναι διαφορετικό, εμφανίζεται διαφορετικά, δημιουργεί διαφορετική έμπνευση και η διαδικασία φωτογράφισης μπορεί να έχει διαφορετική διάρκεια, με διαφορετικά αποτελέσματα.»

Και για τον ΓΕ, έμπνευση είναι οι εμπειρίες:

«Η έμπνευση θεωρώ ότι είναι... δεν υπάρχει έμπνευση, είναι η δουλειά, είναι κάτι το οποίο προϋπάρχει. Δηλαδή από τις εμπειρίες σου. Κουβαλάς δηλαδή τις εμπειρίες στη δουλειά σου κι όλο αυτό είναι η έμπνευση και βγαίνει στο έργο σου.»

Με άλλα λόγια και η Γ συμφωνεί πως η επιλεκτική χρήση της παράδοσης ως πηγή άντλησης υλικού για την έμπνευση, με βάση το τί αγγίζει τον καθένα, είναι γόνιμη. Αναφέρει σχετικά:

«...σίγουρα είναι γόνιμη... Αυτό είναι η παράδοση. Είναι το να παίρνεις, να βλέπεις, είναι κάτι καλό. Γιατί είναι καλό; Επειδή μας αγγίζει.»

5.2.2. Κώδικας επικοινωνίας

Η παράδοση αποτελεί το γνώριμο υλικό του θεατή, που θα τον φέρει κοντά με το καλλιτεχνικό έργο, αρκεί ο δημιουργός να το χειριστεί ανάλογα. Ο Ζ λέει σχετικά:

«Εγώ είμαι ένα παιδί που κουβαλάει όλη την παράδοση που λέγαμε πριν και δεν προσπαθώ να ανήκω σε κάποια κατηγορία... αλλάζω. Δεν προσκολλούμαι σε μία τεχνική. Ανάλογα με το τι θέλω να φτιάξω.»

Η ΧΕ την αντιλαμβάνεται ως κοινό κώδικα, που εξυπηρετεί την επικοινωνία μεταξύ των ανθρώπων και επισημαίνει συγκεκριμένα:

«...θα μπορούσε να βοηθήσει ας πούμε σε κάποιες γραμμές, σε κάποιες δομές. Τεχνικά ας πούμε... Μπορεί να βοηθήσει και στη επικοινωνία λίγο... Από τον κοινό κώδικα, μέχρι ας πούμε το να σου κάνει τη ζωή σου πιο εύκολη.»

5.3. Καινοτομία

Οι καλλιτέχνες αντιλαμβάνονται την έννοια της καινοτομίας ως ταυτόσημη με τη διαφορετικότητα και γι' αυτό τη θεωρούν αναπόφευκτη. Κάθε καινοτομία, χάρις στη δυναμικότητά της, λειτουργήσει ως έναυσμα για την εξέλιξη της τέχνης.

5.3.1. Αναπόφευκτη διαφορετικότητα

Η Χ την αντιλαμβάνεται ως κομμάτι της μοναδικότητας του καθενός:

«Αυτό είναι καινοτομία. Το πώς κάθε μέρα ανοίγεις τα μάτια σου διαφορετικά. Πώς ανανεώνεις το βλέμμα κάθε μέρα. Για μένα αυτό είναι.»

Με το ίδιο σκεπτικό και η ΧΟ εξηγεί:

«Δηλαδή και μια δουλειά (χορογραφία) να είναι τελείως... να σου την έχουν δώσει και να είναι πολύ ορισμένο, από το α ως το ω, πες ότι είναι κάτι πάρα πολύ συγκεκριμένο και πάλι μέσα από κει το πώς εσύ ας πούμε θα το ερμηνεύσεις είναι κάτι πολύ ρε παιδί μου προσωπικό. Δηλαδή κανένας δεν το κάνει όπως το κάνει ο άλλος.»

Η Σ πιστεύει όπως λέει:

«...ότι ούτως ή άλλως θα βγει κάτι καινούριο, ακόμα κι όταν υπάρχουν στοιχεία στη δουλειά μου και υπάρχουν, τα οποία είναι πολύ γνωστά... Πιστεύω ότι αναπόφευκτα είναι καινούριο.»

Ο Φ συμφωνεί και λέει για το δικό του είδος τέχνης:

«Δεν ψάχνω την καινοτομία. Μέσα από τη φωτογραφία δείχνω την πραγματικότητα, που κάθε φορά είναι αναπόφευκτα καινούρια.»

Το ίδιο υποστηρίζει και ο ΓΕ, λέγοντας:

«Αυτό... κοίτα, προκύπτει αυτό. Στην ουσία είναι όπως όταν γράφεις στο χαρτί, ο γραφικός σου χαρακτήρας. Αυτό, αν κρύβει μια αλήθεια, είναι... είναι... είσαι εσύ... Όπως μιλάς, ο τρόπος που περπατάς, έτσι και τα κάνεις και τα έργα. Αν είναι αληθινά, θα έχει το χαρακτήρα σου. Ό,τι και να είναι αυτό.»

Ο ΣΕ αναφέρει:

«Δε χρειάζεται να υπάρχει προσπάθεια για καινοτομία, αυτή καθεαυτή. Νομίζω ότι η καινοτομία δε μπορεί να μην έρθει. Κάποιος που... η μουσική δεν είναι δημόσιο-υπαλληλικό επάγγελμα, στο οποίο προσπαθείς να κάνεις κάθε μέρα το ίδιο όσο πιο σταθερά μπορείς, ούτε είναι ιατρική, που βρήκες μια μέθοδο και προσπαθείς να την εφαρμόσεις με τον ίδιο τρόπο χίλιες φορές. Η μουσική ζει και αναπνέει απ' το καινούριο. Απ' τη διαφορετικότητα.»

και προσθέτει:

«Στην τέχνη νομίζω ότι αν υπάρχει ένας αυτοσκοπός, αυτός είναι η ατομικότητα, η διαφορετικότητα, δηλαδή να βγάλεις ό,τι έχεις από μέσα σου εσύ, ναι, άρα η καινοτομία είναι αναπόφευκτη, γιατί αποκλείεται όλοι οι άνθρωποι να σκέφτονται και να παίζουν τα ίδια πράγματα.»

Η ΧΕ στην τοποθέτησή της σημειώνει επίσης ότι ακριβώς αυτό είναι που μειώνει τη σημαντικότητά της, λέγοντας:

«Αφού εγώ θέλω να το πω, θα το πω. Σίγουρα θα το πω με τον τρόπο μου. Αυτό. Με τον τρόπο μου θα το πω, με κάποιο άλλο... Αν είμαστε όλοι καινοτόμοι για τη μοναδικότητά μας, ναι, είναι καινοτομία. Δηλαδή μωρέ είναι πολύ μακάβρια, λίγο αυτά ψωνιζέ και αυτά και... Βεβαίως, είναι κι αυτός ένας τρόπος σκέψης. Κοίτα να δεις τώρα. Δύο είναι τα τινά. Ή δεχόμαστε όλοι ότι είμαστε ένα μοναδικό άστρο πάνω σ' αυτό το σύμπαν και φωτίζουμε ως ένας μικρός κόκκος σ' αυτή τη μεγάλη... του δημιουργήματος, άρα όλοι είμαστε σημαντικοί, ό,τι κι αν έχουμε να πούμε ή ότι ό,τι και να πεις και όπως και να χτυπάς τον κ... σου κάτω και όπως και να το ορίσεις, ό,τι και να κάνεις, θα πεθάνεις.»

5.3.2. Ως αυτοσκοπός

Ο ΣΕ διευκρινίζει πως δε μπορεί να είναι αυτοσκοπός του καλλιτέχνη απλώς και μόνο το να κάνει κάτι διαφορετικό απ' όλους τους υπόλοιπους:

«Εμένα αυτό δε με πολύ-εκφράζει, δηλαδή αυτό που δε με εκφράζει είναι ο αυτοσκοπός του καινούριου. Αν το καινούριο έχει κάποιο νόημα, δεν έχω κανένα πρόβλημα, αλλά αν πρέπει να κάτσω, να σπάσω το κεφάλι μου απλά για να βγάλω κάτι καινούριο και ό,τι και να είναι αυτό, δε μπορώ να εκφραστώ έτσι...»

Η Γ αναφέρει:

«Προτιμώ την καινοτομία, όταν έρχεται ελεύθερα.»

Την ίδια θέση υποστηρίζει και ο ΖΕ λέγοντας:

«Αν είναι αυτός ο σκοπός σου, χάνεις. Δε νομίζω ότι υπάρχει λόγος να κάνεις κάτι τέτοιο.»

Ο ΦΕ αναφέρεται στις περιπτώσεις που η διαφορετικότητα γίνεται το ζητούμενο, με αποτέλεσμα το έργο να ξεφεύγει από τα όρια της τέχνης. Η οπτική του είναι διττή, του δημιουργού και του θεατή ταυτόχρονα:

«Για μένα και η έννοια της διαφορετικότητας έχει να κάνει... γιατί αυτή είναι η εξής, διαφορετικότητα έχει παιχτεί πολύ και νομίζω ότι το έχουν εκμεταλλευτεί πολλοί και παριστάνουν ότι είναι κάτι που δεν είναι. Οι καλλιτέχνες. Δηλαδή βλέπω πολλά πράγματα κι έχει να κάνει λίγο και μ' αυτό που σου είπα πριν ότι βγαίνω από παραστάσεις κι αναρωτιέμαι πώς αυτό το πράγμα το πέρασαν για παράσταση κ.τ.λ. έχω δει φωτογράφους που φωτογραφίζουν πράγματα που δε θα σκεφτόμουν να τα κοιτάζω δεύτερη φορά, όχι γιατί δεν το είδα, τώρα, πες ότι δεν το είδα. Βλέπω μια φωτογραφία, μια γλάστρα ας πούμε στο δρόμο. Προσπαθώ να δω το νόημά της. Προσπαθώ να δω την οπτική της. Προσπαθώ να δω αν με ακουμπάει, αν μου λέει κάτι, αν, αν, αν... κι όταν τα εξαντλώ όλα και φτάνω στο σημείο να λέω «καλά κι εγώ μ..... είμαι;» συγνώμη για την έκφραση, θα βάλω κι εγώ μια γλάστρα στη μέση του δρόμου και θα γίνω εικαστικός. Εκεί κάπου... Ναι, πιστεύω δηλαδή ότι το διαφορετικό πια έχει κάποιο όριο.»

Η πραγματική καινοτομία στην τέχνη μπορεί να υπάρξει μόνο αν ο δημιουργός ακολουθήσει το προσωπικό του ένστικτο και όχι μιμούμενος άλλους ή

προσποιούμενος πως το έργο του κρύβει βαθύ, εσωτερικό νόημα. Συγκεκριμένα ο Ζ αναφέρει:

«Εγώ διαφωνώ δηλαδή με το να ξεκινήσεις τη δημιουργία σου σκεπτόμενος τί δεν έχουν κάνει ακόμα για να κάνεις εσύ, δηλαδή για μένα η καινοτομία θα πρέπει να είναι πηγαία. Να πηγάζει από μέσα σου σα μια ανάγκη. Γιατί, κακά τα ψέματα, όλη η δημιουργία για μένα είναι μια ανάγκη έκφρασης. Έχεις κάτι μέσα σου ή είδες κάτι, όπως λέγαμε πριν με το φίλτρο και θέλεις να το πεις με το δικό σου τρόπο. Οπότε δεν πρέπει να ξεκινήσεις ας πούμε ανάποδα. Πρέπει να είναι κάτι πηγαίο, αλλιώς δεν έχει δύναμη. Δεν έχει ένταση. Η καινοτομία αφορά το μέσο με το οποίο εκφράζεται ο καλλιτέχνης και όχι το θέμα. Τα θέματα πάνω κάτω παραμένουν τα ίδια.»

Ο ΖΕ τέλος, επισημαίνει πως δεν αποτελεί καν απαραίτητο συστατικό της τέχνης, λέγοντας:

«Δεν θεωρώ την καινοτομία απαραίτητο συστατικό της τέχνης. Είναι απαραίτητο συστατικό της μόδας, δηλαδή αν ασχολείσαι με κάτι πάρα-καλλιτεχνικό. Κι εκεί μπορεί να μην είναι απαραίτητο, αλλά βοηθάει. Αλλά όταν κάνεις τέχνη, καθόλου.»

5.3.3. Ως εξέλιξη

Απ' την άλλη μεριά, αναγνωρίζεται ότι είναι ανάγκη του καλλιτέχνη να κάνει κάτι διαφορετικό και είναι αυτή που τον προκαλεί να εξελιχθεί. Ο ΦΕ ταυτίζει με το ασυνείδητο την ανάγκη του καλλιτέχνη για διάκριση της μοναδικότητάς του, επιβεβαιώνοντας τη σχέση μεταξύ αυθεντικότητας και καινοτομίας:

«Ασυνείδητο, μάλλον πρέπει να είναι [...] η έννοια της δημιουργίας. Εννοώ κάτι δικό μου. Αυτό είναι πολύ γενικό. Απλά, ίσως να μου δίνει μια αίσθηση μοναδικής δημιουργίας. Ότι εδώ μπορεί να έχει να κάνει με το θέμα του ότι, «ενός ανταγωνισμού». Με κάποιους άλλους φωτογράφους που είτε υπάρχουν όντως, πραγματικούς, είτε ιδεατούς. Βλέπεις μια πρόκληση δηλαδή να κάνεις κάτι καλύτερο, αυτό δε βγαίνει έτσι φανερά προς τα έξω, μια αίσθηση. Ναι, να δημιουργήσεις κάτι καλύτερο απ' τους άλλους.»

Λέει η ΧΕ:

«Νομίζω η καινοτομία είναι το να προτείνεις.»

και στη συνέχεια προσθέτει πως απαιτείται καλή γνώση της παράδοσης, έτσι ώστε να μπορεί ο καλλιτέχνης να τη χρησιμοποιήσει ως εργαλείο για την καινοτομία:

«Μ' αρέσει επίσης ας πούμε ο καθένας να προσπαθεί να καινοτομήσει και να σπάσει τη φόρμα έχοντας όμως πρώτα κατακτήσει τη φόρμα. Πιστεύω δηλαδή ότι χρειάζεται η τεχνική και η φόρμα, για να τη σπάσεις.»

Η ΧΟ βρίσκει ενδιαφέρον στο διαφορετικό:

«...μ' αρέσει να κάνω αυτά τα διαφορετικά. Κάπως ας πούμε με εξελίσσει και με βάζει... είναι πιο δελεαστικά ρε παιδί μου, για μένα και κάπως με προχωράνε.»

6. Αναστοχασμοί

Γενικά, η αναστοχαστικότητα αφορά τους πολύπλοκους τρόπους με τους οποίους οι αξίες, οι εμπειρίες, τα ενδιαφέροντα, οι πεποιθήσεις, οι ευρύτεροι στόχοι και οι κοινωνικές ταυτότητες συνδιαμορφώνουν την έρευνα. Περιλαμβάνει το πώς ο «τύπος» της γνώσης που παράχθηκε και τα ευρήματα επηρέασαν και πιθανόν άλλαξαν τις παραδοχές για τον κόσμο και τη γνώση στις οποίες βασίστηκε η διαδικασία της έρευνας (Τσέκερης, Χ. 2008: 15). Επανεξετάζοντας και επαναξιολογώντας λοιπόν τη χρήση της ερμηνευτικής διαδικασίας μέσα από τη συγκεκριμένη μεθοδολογία, καθώς και τις τεχνικές και τα αποτελέσματα που προέκυψαν από την ανάλυση των δεδομένων, προκύπτουν τα εξής:

Σύμφωνα με την ερμηνευτική, οι αλήθειες των ανθρωπιστικών επιστημών δεν είναι απρόσωπες, αμερόληπτες και ουδέτερες. Η σχέση ανάμεσα στον επιστημονικό λόγο και τον πραγματικό κόσμο, στην αναπαράσταση και το αναπαριστάμενο αντικείμενο ή στη γνώση και τα γεγονότα, είναι ουσιαστικά αμφίδρομη. Αυτό είναι και το βασικό δίδαγμα του ερμηνευτικού εγχειρήματος (Bernstein 1983, Outhwaite 1987 στο Τσέκερης, Χ. 2008: 23).

Στην ποιοτική έρευνα, οφείλουμε να αναγνωρίζουμε αυτοαναστοχαστικά ότι «δεν μπορεί να υπάρξει πραγματικότητα χωρίς το υποκείμενο που την παρατηρεί και την περιγράφει. Ο παρατηρητής της εικόνας είναι μέσα στην εικόνα και ως συστατικό μέρος της εικόνας συνδέεται αναπόσπαστα με τα υπόλοιπα συστατικά μέρη αυτής» (Τσιβάκου 1997: 16 στο Τσέκερης, Χ. 2008: 13). Η λέξη «ποιοτική» (έρευνα), άλλωστε, καταδεικνύει την έμφαση στην ποιότητα των υπό ανάλυση φαινομένων και

στα νοήματα τα οποία δε χρησιμεύει να αναλυθούν ποσοτικά. Η ποιοτική έρευνα εστιάζει στο νόημα, δηλαδή στο πώς οι άνθρωποι κατανοούν τον κόσμο, την εμπειρία και τον εαυτό τους. Ο ερευνητής λοιπόν τείνει να εστιάζει στην ποιότητα και την ιδιαίτερη «υφή» της εμπειρίας, παρά να αναζητά απρόσωπους νόμους αιτίου-αποτελέσματος ή «μεταβλητές» που στοχεύουν σε σίγουρες «προβλέψεις». Η έμφαση της ποιοτικής έρευνας τοποθετείται πάνω:

- (α) στην «κοινωνικά κατασκευασμένη» φύση της πραγματικότητας,
- (β) στην κυκλική-διαλεκτική σχέση ανάμεσα στον ερευνητή και σε αυτό το οποίο μελετά,
- (γ) στις ιδιαίτερες συνθήκες που περιορίζουν ή διευκολύνουν την έρευνα,
- (δ) στην αναπόφευκτη αξιακή φόρτιση κάθε ερευνητικής προσπάθειας,
- (ε) στους σύνθετους τρόπους γέννησης και νοηματοδότησης της κοινωνικής εμπειρίας. (Τσέκερης, Χ. 2008: 13).

Η εφαρμογή του ερμηνευτικού παραδείγματος στη συγκεκριμένη έρευνα απέδωσε νοήματα τα οποία καθιστούν κατανοητό τον τρόπο που οι καλλιτέχνες βιώνουν την εμπειρία της δημιουργικής διαδικασίας, τις διάφορες όψεις που η εμπειρία αυτή λαμβάνει και τους ποικίλους τρόπους που τη συσχετίζουν με το δίπολο παράδοσης-καινοτομίας, οδηγώντας σε συμπεράσματα σχετικά με την καταλληλότητα τόσο της ανάλυσης περιεχομένου, όσο και της τεχνικής της συνέντευξης.

Επανεξετάζοντας εκ των υστέρων τη μέθοδο της ανάλυσης περιεχομένου και το σύστημα κατηγοριών που χρησιμοποιήθηκαν, παρατηρείται πως η συγκεκριμένη μέθοδος ήταν χρήσιμη και αποτελεσματική. Το σύστημα κατηγοριών που διαμορφώθηκε ήταν λειτουργικό ως προς τον εντοπισμό των τεσσάρων διαφορετικών πλευρών της καλλιτεχνικής δημιουργίας ως εμπειρίας που βιώνεται από τους ερωτώμενους, λόγω της ευελιξίας του να συμπεριλαμβάνει ποικίλα περιεχόμενα και όχι συγκεκριμένα λεκτικά αποσπάσματα του κειμένου. Το ζητούμενο ήταν η κατηγοριοποίηση θεμάτων, τα οποία εκφράζονταν από τους ερωτώμενους με ποικίλους όρους και φραστικά σχήματα, άλλοτε μονολεκτικά, άλλοτε με μία φράση ή πρόταση και άλλοτε με εκτενή αποσπάσματα. Η κατηγοριοποίηση σε θέματα επέτρεψε την επανάληψη όρων σε διαφορετικές υποκατηγορίες, ανάλογα με τα διαφορετικά νοήματα που κάθε φορά έπαιρναν από τα συμφραζόμενα τους, όπως η «αγωνία», το «συναίσθημα», η «ανάγκη», η «παράδοση», η «καινοτομία». Επίσης, επέτρεψε την ένταξη διαφορετικών όρων και φράσεων με παρόμοιο νόημα σε μία

υποκατηγορία, έτσι ώστε το υλικό που προκύπτει να είναι πλουσιότερο και πληρέστερο σε περιεχόμενο, καθώς περισσότεροι όροι με το ίδιο νόημα δίνουν σφαιρικότερη εικόνα του.

Ο τρόπος κατασκευής και λειτουργίας του συγκεκριμένου συστήματος κατηγοριών διευκόλυνε την αποφυγή επαναλήψεων των ίδιων περιεχομένων σε διαφορετικές κατηγορίες, χάρις στον περιορισμό της μοναδικότητας που πρέπει να έχει κάθε μονάδα κωδικογράφησης. Κριτήριο δημιουργίας κάθε επιπλέον υποκατηγορίας μπορούσε να αποτελέσει μόνο η διαφορετικότητα του περιεχομένου της.

Η ανάλυση των δεδομένων με την παραπάνω κωδικογράφηση, επέτρεψε τη μελέτη των σχέσεων ανάμεσα σε στοιχεία της κάθε μίας από τις τέσσερις όψεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας, της σχέσης μεταξύ των εννοιών παράδοση και καινοτομία, της σχέσης του κάθε στοιχείου με τις δύο έννοιες έτσι όπως τις βλέπουν και τις περιγράφουν οι ερωτώμενοι και την εξαγωγή συμπερασμάτων. Μ' αυτό τον τρόπο εξυπηρετήθηκε η προσέγγιση των αρχικών ερωτημάτων και υποθέσεων.

Ένα μειονέκτημα της ποιοτικής ανάλυσης περιεχομένου είναι η σχετική έλλειψη αξιοπιστίας, σε σύγκριση με την ποσοτική ανάλυση φανερού περιεχομένου, αφού σημαντικό ρόλο στην εξαγωγή συμπερασμάτων παίζει η ερμηνεία των αποτελεσμάτων καταγραφής. Πρόκειται για μέθοδο πλούσια σε δεδομένα, αλλά χωρίς ακριβείς και αντικειμενικές μετρήσεις. Σ' αυτήν κρίνονται ποιοτικά στοιχεία, όπως η παρουσία ή η απουσία μιας έννοιας και όχι ποσοτικά, όπως η συχνότητά του (Grawitz, 2004: 214). Η συχνότητα εμφάνισης λέξεων ή φράσεων, στο σύστημα που χρησιμοποιήθηκε δεν αποδεικνύει σημαντικότητα, καθώς οι κατηγορίες που ποσοτικοποιούνται δεν έχουν μεταξύ τους συγκρίσιμη βαρύτητα.

Σχετικά με την απόδοση της συνέντευξης, διαπιστώθηκε ότι το υλικό που προκύπτει απαντώντας σε ανοιχτές ερωτήσεις δομημένης, άμεσης συνέντευξης, έχει ιδιαίτερο βάθος. Μέσα από την προσπάθειά του να περιγράψει με λόγια τα συναισθήματα, τις πεποιθήσεις και τις απόψεις του, ο ερωτώμενος διαπιστώνει εκ των υστέρων πως τα ανακαλύπτει και ο ίδιος, γεγονός που επιβεβαιώνει την ύπαρξη του στοιχείου του αυθορμητισμού στο λόγο του και την αποφυγή τυχόν προετοιμασίας για μια υποτιθέμενη σωστή ή επιθυμητή απάντηση ή για εκείνη που θα ωφελούσε την εικόνα του ίδιου απέναντι στον ερευνητή.

Συνολικά η χρήση της ερμηνευτικής μέσω της ποιοτικής ανάλυσης περιεχομένου, οδήγησε σε ένα σύστημα κατηγοριών που επέτρεψε την αποδοτική

ανάλυση του υλικού των συνεντεύξεων. Η πολυπλοκότητα του υπό έρευνα θέματος κατάφερε να οργανωθεί έτσι ώστε να γίνουν κατανοητά τα αλληλένδετα νοηματικά κέντρα του λόγου των ερωτώμενων καλλιτεχνών. Τα εξαγόμενα συμπεράσματα γύρω από τον τρόπο που βιώνουν οι ερωτώμενοι την εμπειρία της καλλιτεχνικής δημιουργίας, συσχετίζονται στη συνέχεια με τα συμπεράσματα που προέκυψαν από τη θεωρητική προσέγγιση του υπό έρευνα θέματος, για να απαντηθούν τα αρχικά ερωτήματα.

ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΩΝ

Από τα δεδομένα που προκύπτουν μέσω της κατηγοριοποίησης, γίνεται εμφανές ότι οι ερωτώμενοι βιώνουν την εμπειρία της καλλιτεχνικής δημιουργίας ως μια πολύπλευρη διαδικασία. Συγκεκριμένα αναφέρονται σε τέσσερις όψεις της. Η πρώτη είναι η αυθεντικότητα, δηλαδή η απαραίτητη χρήση εσωτερικών δικών τους στοιχείων στο έργο. Είναι αυτά που εγγυώνται την ταυτότητα του δημιουργού και εκφράζουν την αλήθεια του. Λειτουργούν ανεξάρτητα με το αν το έργο θα κοινωνηθεί και από άλλους ανθρώπους ή όχι. Οι καλλιτέχνες πιστεύουν πως τα στοιχεία που συνιστούν την αυθεντικότητα πηγάζουν κατά ένα μέρος από το ασυνείδητο, γι' αυτό πολλές φορές ακόμα και οι ίδιοι τα ανακαλύπτουν στην πορεία της δημιουργικής διαδικασίας. Θεωρούν όμως απαραίτητη την επεξεργασία τους για να μετατραπούν σε έργο τέχνης, στοχεύοντας πάντα στο ιδανικό τους. Το ιδανικό είναι αυτό το απρόσιτο και σεβαστό σημείο προς το οποίο τείνει κάθε προσπάθεια, που προσδιορίζει τα όρια ελευθερίας και γίνεται προσεγγίσιμο μόνο μέσω του ταλέντου. Το να έχουν με ειλικρίνεια το βλέμμα τους στραμμένο προς τα εκεί, είναι το μόνο που μπορεί να εγγυηθεί πως το δημιούργημά τους θα φέρει δύναμη και ενέργεια, εκφράζοντας αυτό που πραγματικά έχουν μέσα τους, χωρίς παραποιήσεις για να γίνει αρεστό στους άλλους. Ομολογούν πως δύσκολα νιώθουν το αίσθημα της ικανοποίησης όταν ολοκληρώνουν το έργο τους, γι' αυτό αρκετές φορές διατηρούν αμφιβολίες σχετικά με το αν έρχεται ποτέ αυτή η στιγμή της ολοκλήρωσης. Πρόκειται για μια όψη της καλλιτεχνικής δημιουργίας που σχετίζεται με την παράδοση, καθώς αυτή τους παρέχει σε μεγάλο βαθμό τις αξίες και τα κριτήρια βάσει των οποίων διαμορφώνεται το ιδανικό και με την καινοτομία, αφού θεωρούν ότι η αυθεντικότητα του κάθε καλλιτέχνη έχει σαν αναπόφευκτο αλλά και ακούσιο

αποτέλεσμα έναν μοναδικό τρόπο δημιουργίας, διαφορετικό από ό,τι έχει προϋπάρξει. Αυτό αναγνωρίζουν ως καινοτομία.

Ενώ η αυθεντικότητα είναι στοιχείο που προκύπτει στο έργο τέχνης αν ο καλλιτέχνης αφηθεί ελεύθερος να δώσει μορφή στην αλήθεια του, υπάρχει και μια ελεγχόμενη πλευρά στη δημιουργική διαδικασία. Πρόκειται για τον τρόπο με τον οποίο ο καλλιτέχνης χειρίζεται το υλικό που πηγάζει από την αυθεντικότητα. Είναι οι συνειδητές επιλογές του, όχι τόσο για να διαμορφώσει το τελικό δημιούργημά του, όσο για να κάνει την πορεία της διαδικασίας απολαυστική. Αν και οριακά συνειδητή, η διαδικασία μετατρέπεται σε αυτόματη, εξαιτίας της ανάγκης του καλλιτέχνη να μπει εξολοκλήρου μέσα της και να αφηθεί στη ροή της. Περιγράφοντας τη δημιουργική διαδικασία οι καλλιτέχνες μιλούν για απώλεια αντίληψης του εαυτού τους και του χρόνου. Περιγράφουν μια κατάσταση εντός της οποίας μπαίνουν ολοκληρωτικά και την απολαμβάνουν. Είναι η κατάσταση καλής ψυχολογικής ροής, στην οποία το υποκείμενο βρίσκεται στο όριο της συνειδητότητας. Θέτει μόνο του το βαθμό δυσκολίας έτσι ώστε να χρησιμοποιεί το μέγιστο των ικανοτήτων του, αδιαφορώντας για οποιοδήποτε υλικό αποτέλεσμα. Στόχος είναι μόνο η είσοδος του σ' αυτή την κατάσταση που του αποφέρει συναισθήματα ευφορίας και πληρότητας. Απαραίτητη προϋπόθεση είναι να του παρέχεται η ελευθερία να «παίξει», βάζοντας τους δικούς του κανόνες και αποκομίζοντας ψυχικό κέρδος. Και αυτή η όψη της διαδικασίας αφορά μόνο τον ίδιο και το έργο του και όχι την επικοινωνία του με τους άλλους. Οι έννοιες της παράδοσης και της καινοτομίας δεν τον απασχολούν. Την παράδοση τη χρησιμοποιεί για να δώσει κανόνες και υλικά στο «παιχνίδι» του και η καινοτομία του είναι αδιάφορο αν θα προκύψει ή όχι.

Υπάρχουν όμως και πλευρές στη δημιουργική διαδικασία που συνδέουν τον καλλιτέχνη με τους άλλους ανθρώπους. Η μία είναι η επικοινωνία που ο ίδιος επιδιώκει να δημιουργήσει μέσω του έργου τέχνης. Και αυτή η πλευρά της διαδικασίας θεωρείται από τους ερωτώμενους ότι βρίσκεται εντός του ελέγχου τους, με συγκεκριμένο στόχο. Αναζητούν περισσότερο το συναισθηματικό μοίρασμα της εμπειρίας που οι ίδιοι βιώνουν στην ενασχόλησή τους με την τέχνη και λιγότερο τη διανοητική κατανόηση εκείνου που εκφράζει το κάθε έργο τους. Ο καλλιτέχνης προσπαθεί να μεταδώσει συναισθήματα στον θεατή, ούτως ώστε αυτός, όχι απλώς να τα δεχτεί παθητικά, αλλά να μετατραπεί σε υποκείμενο βίωσης της δικής του προσωπικής εμπειρίας, που φέρει για τον καθένα ένα δικό του, υποκειμενικό νόημα. Στην προσπάθειά του αυτή ο καλλιτέχνης νιώθει την αγωνία της έκθεσης.

Αναρωτιέται αν αυτό που μεταδίδει έχει το νόημα που ο ίδιος θέλει να του δώσει και αν αυτό το νόημα γίνεται κατανοητό στους άλλους. Η χρήση της παράδοσης αποδεικνύεται απαραίτητο εργαλείο του καλλιτέχνη, παρέχοντάς του έναν οικείο για όλους κώδικα επικοινωνίας. Από αυτήν αντλεί υλικό που είναι κοινό για όλους τους ανθρώπους, τα θέματα, τους αιώνιους προβληματισμούς για τον θάνατο, την αγάπη, τα πάθη, τη φύση, τη ζωή, αυτό που οι ερωτώμενοι περιγράφουν ως έμπνευση και το επεξεργάζονται με σκοπό να κάνουν και τον θεατή να βιώσει τη συναισθηματική και διανοητική εμπειρία της τέχνης, είτε συνδημιουργώντας το έργο τους, είτε εισπράττοντας ένα έτοιμο δημιούργημα από εκείνον και διαχειρίζοντάς το ανεξάρτητα από αυτόν που το δημιούργησε.

Με αφορμή κυρίως την ερώτηση περί του τέλους της τέχνης, οι ερωτώμενοι παρουσιάζουν μια ακόμα όψη της καλλιτεχνικής δημιουργίας που συνδέει τον καλλιτέχνη με όλους τους ανθρώπους, την τέχνη ως ιδιαιτερότητα της φύσης του. Δεν πρόκειται για κοινή παράδοση, ούτε για κάτι που διδάσκεται ή καλλιεργείται. Είναι θεμελιωδώς ανθρώπινη ιδιότητα, τρόπος σκέψης και λειτουργίας του ανθρώπου. Τρόπος ικανοποίησης αναγκών που όλοι έχουν. Το έργο τέχνης έχει την ιδιότητα να φέρνει σε επαφή δημιουργούς και κοινό, με μηνύματα που αγγίζουν ανθρώπους διαφορετικών εποχών και τόπων. Δεν πρόκειται για κοινό τρόπο αντίληψης, πρόκειται για μοίρασμα συναισθηματικών εμπειριών, έτσι όπως ορίζει η ανθρώπινη φύση. Η επαφή που επιτυγχάνεται έτσι ανάμεσα στους ανθρώπους δεν τοποθετεί τον έναν απέναντι στον άλλο σε διαλεκτική σχέση. Τους συνδέει ως κοινό γνώρισμα. Η τέχνη σύμφωνα με τους ερωτώμενους αγγίζει και ανατροφοδοτεί το συναίσθημα. Αν αυτό νεκρωθεί, τότε πιστεύουν πως κι εκείνη θα εκλείψει.

Από τις παραπάνω τέσσερεις πλευρές της καλλιτεχνικής δημιουργίας, δύο φάνηκε να έχουν άμεση σχέση με τις έννοιες της παράδοσης και τις καινοτομίας και οι άλλες δύο όχι. Οι πλευρές που εντάσσονται στο εκάστοτε κοινωνικό-πολιτισμικό πλαίσιο, δηλαδή η αυθεντικότητα και η επικοινωνία είναι αναπόφευκτο να συνδέονται με ό,τι το πλαίσιο αυτό ορίζει ως παράδοση και ως καινοτομία. Η επίδρασή τους πάνω στην καλλιτεχνική δημιουργία είναι ανάλογη της σημαντικότητας που οι δύο έννοιες φέρουν εντός του πλαισίου. Το υποκείμενο, ως μέλος του συνόλου, αναπτύσσει την προσωπικότητά του μεταξύ του ατομικού και του συλλογικού στοιχείου. Το ατομικό στοιχείο που διαφοροποιεί τον καλλιτέχνη από το σύνολο και εκφράζεται μέσα από το έργο τέχνης είναι η αυθεντικότητα και το αντίστοιχο συλλογικό είναι η επικοινωνία. Οι ερωτώμενοι, ως μέλη του σύγχρονου

δυτικού πολιτισμού, εξέφρασαν την ανάγκη τους τόσο για ένταξη μέσα από την επικοινωνία που επιτυγχάνει η τέχνη, όσο και για διαφοροποίηση μέσα από την αυθεντικότητα της δικής τους δημιουργίας. Οι άλλες δύο πλευρές της διαδικασίας που αναδύθηκαν μέσα από το λόγο των ερωτώμενων, εκείνη της καλλιτεχνικής δημιουργίας ως απόλαυση και ως θεμελιωδώς ανθρώπινη λειτουργία, δεν εμφάνισαν σχέση με την παράδοση και την καινοτομία. Ανεξάρτητες από τις εξωτερικές συνθήκες που βιώνει ο άνθρωπος λόγω των πολιτισμικών κατασκευών του, απαντούν στην ίδια τη φύση του, η οποία δεν αλλοιώνεται, αλλά προσαρμόζεται κάνοντας χρήση των εκάστοτε ιδεολογιών και αντιλήψεων. Οι ερωτώμενοι περιγράφοντας την καλλιτεχνική δημιουργία ως απόλαυση στο όριο της συνειδητότητας, αναφέρονται σε μία διαδικασία που αφορά αποκλειστικά τη σχέση των ίδιων με το αντικείμενο, τη στιγμή που το επεξεργάζονται και παραμένει ανεξάρτητη από την ύπαρξη του άλλου και την ένταξή της στη ροή της ιστορίας.

Το κομμάτι της διαδικασίας που ανήκει εξολοκλήρου στον καλλιτέχνη σχετίζεται περισσότερο με την έννοια της καινοτομίας, αλλά και με τη σχέση μεταξύ των δύο εννοιών. Μέσα από το λόγο των καλλιτεχνών φαίνεται πως η καινοτομία προκύπτει από τον ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο ο καθένας αντιλαμβάνεται, επηρεάζεται και στη συνέχεια χειρίζεται το υλικό που παίρνει από την παράδοση. Οι ερωτώμενοι αντιλαμβάνονται τη σχέση μεταξύ καινοτομίας και παράδοσης ως γόνιμη και όχι ως συγκρουσιακή. Τη μία ως συνέχεια της άλλης. Η μοναδικότητα του καθενός αποτελεί εγγύηση για την καινοτομία, πάντα όμως υπό προϋποθέσεις και η επίδρασή της στην τέχνη μπορεί να είναι θετική ή αρνητική, ανάλογα με το βάρος που της δίνει ο δημιουργός. Απ' την άλλη μεριά η παράδοση φάνηκε να αφορά περισσότερο την πλευρά της επικοινωνίας του καλλιτέχνη με το παρελθόν και με το μέλλον. Αποτελέσει πηγή έμπνευσης του δημιουργού και ταυτόχρονα κώδικα επικοινωνίας του με το κοινό. Όπως ισχύει και για την καινοτομία, από τον τρόπο χρήσης της εξαρτάται αν θα λειτουργήσει περιοριστικά ή ωφέλιμα στην τέχνη.

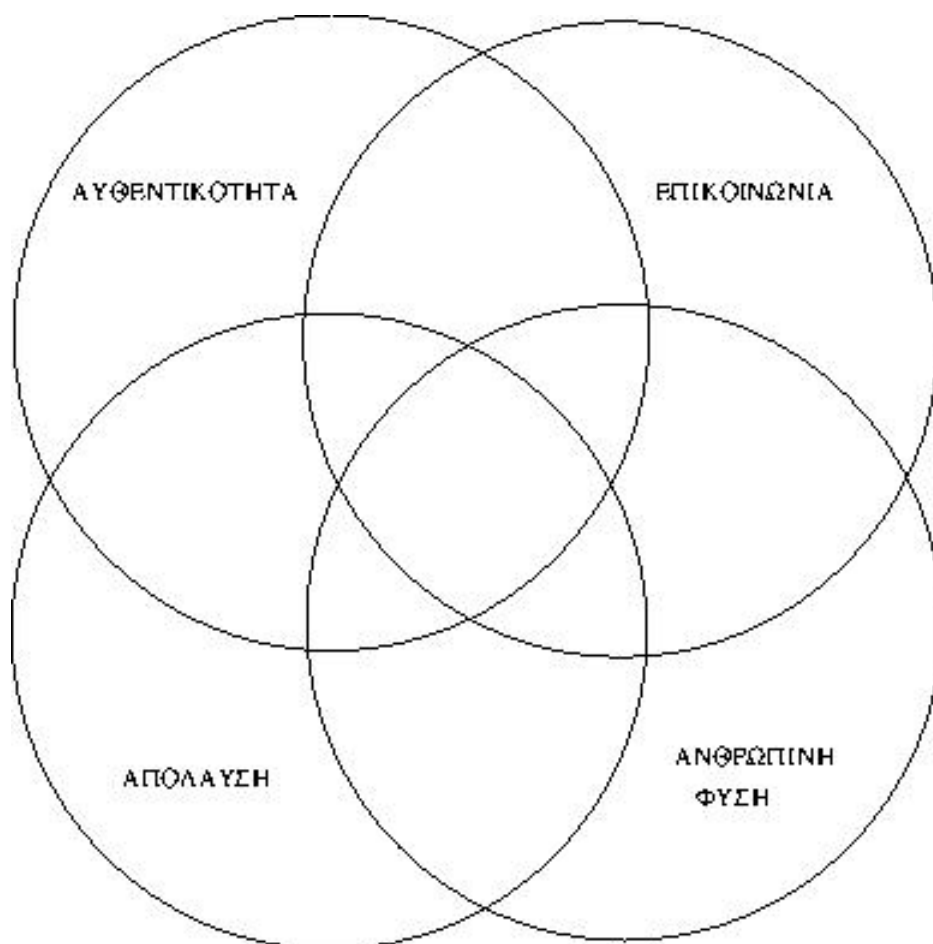
Η παράδοση, ως βίωμα του καθενός ή ως συλλογικό ασυνείδητο και η καινοτομία ως ανάγκη υπέρσχυσης του Εγώ έναντι του άλλου θα μπορούν πάντα να επηρεάσουν τη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Αφού η τέχνη όμως, σύμφωνα πάντα με τους ερωτώμενους, συνδυάζει και αυτή φύση και πολιτισμό, είναι στο χέρι του καλλιτέχνη να βρει το πόσο και το πώς θα τις χρησιμοποιήσει προς όφελος της και δικό του.

| | Κατάσταση ελέγχου | | Σχέση με Π - Κ | | Σύνδεση με τους άλλους | |
|---------------|-------------------|-----|----------------|-----|------------------------|-----|
| | ΝΑΙ | ΟΧΙ | ΝΑΙ | ΟΧΙ | ΝΑΙ | ΟΧΙ |
| Αυθεντικότητα | | ✓ | ✓ | | | ✓ |
| Απόλαυση | ✓ | | | ✓ | | ✓ |
| Επικοινωνία | ✓ | | ✓ | | ✓ | |
| Ανθρ. φύση | | ✓ | | ✓ | ✓ | |

Τα νοήματα που περιέχονται σε κάθε κατηγορία και υποκατηγορία αλληλεπιδρούν μεταξύ τους σε πολύπλοκους συνδυασμούς και δεσμούς αιτιότητας. Η προσπάθεια να διαχωριστούν μέσα από τη διάταξη του συστήματος κατηγοριών έγινε για να γίνουν κατανοητές οι λεπτές διαφορές μεταξύ τους, αναδεικνύοντας ταυτόχρονα και τους τρόπους με τους οποίους συνδέονται. Όμως η μία δε μπορεί να εννοηθεί χωρίς την άλλη, αφού αποτελούν διαφορετικές οπτικές του ίδιου πράγματος. Ο καλλιτέχνης απολαμβάνει την έκφραση της αυθεντικότητάς του, που προβάλλει μέσα από ένα παιχνίδι επικοινωνίας με τον εαυτό του, τα υλικά του, το έργο του και με τους άλλους και γίνεται μέσο μετάδοσης εκείνου που είναι κοινό για όλους, υπογραμμίζοντας την ιδιαιτερότητά του. Όπως γράφει ο Ροντέν στη Διαθήκη του: «Η τέχνη δεν αρχίζει παρά μόνο με την εσωτερική αλήθεια. Όλα σας τα σχήματα, όλα σας τα χρώματα πρέπει να εκφράζουν συναισθήματα [...] ό,τι είναι βαθύτατα αληθινό για έναν άνθρωπο είναι και για όλους.» Και καταλήγει «Η τέχνη είναι ακόμα ένα έξοχο μάθημα ειλικρίνειας. Ο αληθινός καλλιτέχνης εκφράζει πάντοτε αυτό που σκέπτεται, με κίνδυνο να ανατρέψει όλες τις καθιερωμένες αξίες. Διδάσκει έτσι την ειλικρίνεια στους συνανθρώπους του.» (Παππάς, Γ. 1993: 13,15) Μ' αυτό τον τρόπο κατανοούν οι ερωτώμενοι την καινοτομία που βγαίνει από την κοινή για όλους παράδοση.

Η έννοια της καλλιτεχνικής δημιουργίας περιλαμβάνει όλες τις όψεις που αναδύθηκαν μέσα από το λόγο των ερωτώμενων, αλλά και τους τρόπους λειτουργικής

και δυναμικής αλληλεξάρτησής τους. Η ενότητά της στηρίζεται στους δεσμούς αιτιότητας που αναπτύσσονται μεταξύ των διαφορετικών όψεων. Οι αυστηρά προσωπικές όψεις της αποτελούν επικοινωνία του δημιουργού με το ίδιο το έργο του και τρόπο σύνδεσης όλων των ανθρώπων μεταξύ τους, χάριν της κοινής φύσης και του κοινού τρόπου σκέψης, μέσα και έξω από κοινωνικό-πολιτισμικά πλαίσια. Το ίδιο όμως ισχύει και για την έλξη που του ασκεί η απολαυστική διαδικασία ή για την επικοινωνία με τους άλλους μέσω του έργου τέχνης, καθώς ικανοποιεί δύο από τις βαθύτερες ανάγκες του. Ένα κομμάτι της κάθε όψης διεισδύει μέσα στην άλλη, με αποτέλεσμα να υπάρχει μία περιοχή στην όλη διαδικασία που οι διαφορετικές όψεις ταυτίζονται.



Συμπεράσματα

Μέσα από την ανάλυση των δεδομένων κάθε κατηγορίας προκύπτουν κάποια συμπεράσματα σχετικά με την αλληλεξάρτησή τους και την ύπαρξη ή όχι σχέσης τους με την παράδοση και την καινοτομία. Η καλλιτεχνική δημιουργία α) ως έκφραση αυθεντικότητας και β) ως απόλαυση στο όριο της συνειδητότητας, αφορά αποκλειστικά τον καλλιτέχνη και όχι τη σχέση που η τέχνη δημιουργεί ανάμεσα σ' αυτόν και τους άλλους. Ενώ η πρώτη από τις δύο όψεις σχετίζεται με τις έννοιες της παράδοσης και της καινοτομίας, η δεύτερη όχι. Αυτό μπορεί να ερμηνευτεί ως αποτέλεσμα του ότι η δεύτερη είναι μια όψη αυθύπαρκτη, ενώ η πρώτη υφίσταται σε αντιδιαστολή με τον άλλο. Η αυθεντικότητα είναι αυθεντικότητα του καθενός ξεχωριστά και αποδεικνύεται μέσα από τη διαφορετικότητά της από την αυθεντικότητα του άλλου. Η ύπαρξή της εξαρτάται από την ύπαρξη και μιας τουλάχιστον ακόμα αυθεντικότητας, για να είναι διαφορετική. Έτσι, είναι αυτή που συνιστά την καινοτομία. Η απόλαυση είναι αυτοτελούς υπόστασης. Ακόμα κι αν όλοι απολαμβάνουν με τον ίδιο ακριβώς τρόπο, η απόλαυση του καθενός, σε τίποτα δεν αλλοιώνεται.

Ανάμεσα στις δύο άλλες όψεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας, α) ως επικοινωνία και β) ως κομμάτι της ανθρώπινης φύσης, το κοινό στοιχείο είναι ότι αφορούν τη σχέση του καλλιτέχνη με τους άλλους ανθρώπους. Η διαφορά τους μπορεί να ερμηνευτεί ως εξής: ενώ η πρώτη θέτει τον καλλιτέχνη απέναντι από τους άλλους, η δεύτερη τον ενώνει μαζί τους. Έτσι, ενώ στην πρώτη η παράδοση παίζει καθοριστικό ρόλο ως κοινός κώδικας που διευκολύνει την επικοινωνία μεταξύ του καλλιτέχνη και του κοινού, στη δεύτερη, παράδοση και καινοτομία δεν παίζουν κανένα ρόλο. Οι άνθρωποι συνδέονται μέσω της κοινής τους φύσης, κομμάτι της οποίας φαίνεται να αποτελεί η τέχνη, ανεξάρτητα από τις εξωτερικές συνθήκες εντός των οποίων ζουν. Το συμπέρασμα αυτό μπορεί να ερμηνευτεί περαιτέρω βάσει του κατά πόσο κάθε μία από τις δύο όψεις είναι ιστορικά προσδιορισμένη. Η επικοινωνία μεταξύ των ανθρώπων είναι ιστορικά προσδιορισμένη. Η παράδοση λειτουργεί ανάμεσα στους ανθρώπους με τον ίδιο τρόπο που λειτουργεί και η γλώσσα. Ως κατασκευάσμα των εκάστοτε χώρο-χρονικών ή κοινωνικό-πολιτισμικών συνθηκών, με σκοπό να μεταδίδει τα νοήματά τους. Η φύση του ανθρώπου απ' την άλλη μεριά, έτσι όπως τοποθετείται στο λόγο των καλλιτεχνών, δηλαδή συσχετιζόμενη με την ανάγκη, τη βίωση και το μοίρασμα του συναισθήματος, είναι διαχρονική. Έννοιες

όπως η παράδοση και η καινοτομία που είναι και αυτές κοινωνικό-πολιτισμικά προσδιορισμένες, δεν την επηρεάζουν.

ΣΥΖΗΤΗΣΗ

Στόχος της παρούσας έρευνας δεν είναι να επηρεάσει την καλλιτεχνική δημιουργία στην εξέλιξή της ή στον τρόπο που αυτή βιώνεται από τους καλλιτέχνες, αλλά να ερμηνεύσει όσο είναι δυνατό την πολυδιάστατη αυτή έννοια μέσα από τις παραμέτρους της παράδοσης και της καινοτομίας, εξετάζοντας τις αρχικές υποθέσεις ότι οι δύο αυτές παράμετροι είναι καθοριστικές τόσο στον τρόπο με τον οποίο ο δημιουργός βιώνει την εμπειρία της διαδικασίας, όσο και στην εξέλιξη της τέχνης. Ο συνδυασμός του θεωρητικού και του ερευνητικού τρόπου μελέτης του θέματος αποδείχθηκε γόνιμος, καθώς έδωσε την ευκαιρία στα αντίστοιχα συμπεράσματα που προέκυψαν να συνεξεταστούν και τελικά αποδείχθηκε ποια αλληλο-συμπληρώνονται και ποια αλληλο-επιβεβαιώνονται. Δεν υπήρξε σημείο σύγκρουσης μεταξύ των απόψεων που διατύπωσαν οι σύγχρονοι καλλιτέχνες και των θεωριών που η επιστήμη αναπτύσσει γύρω από την καλλιτεχνική δημιουργία, αν και η κάθε πλευρά φωτίζει εντονότερα διαφορετικές όψεις της διαδικασίας. Οι καλλιτέχνες, μιλώντας εμπειρικά, επιμένουν περισσότερο στην περιγραφή της καλλιτεχνικής εμπειρίας ως φυσικής ανάγκης του ανθρώπου και συγκεκριμένα στην ανάγκη αυθεντικής έκφρασης των βαθύτερων συναισθηματικών εμπειριών τους, χωρίς την προϋπόθεση της ύπαρξης θεατή. Οι βιβλιογραφικές αναφορές απ' τη μεριά τους, στρέφονται περισσότερο στην προβολή μιας ανάγκης του καλλιτέχνη να αντιταχθεί στο σύνολο, προβάλλοντας τη μοναδικότητα του έργου του. Οι δύο οπτικές, της αφήγησης της άμεσης βίωσης απ' τη μία και απ' την άλλη της επιστημονικής ερμηνείας επιτυγχάνουν τη σφαιρική αντιμετώπιση που η έρευνα επιδιώκει. Η γνώση της πολυπλοκότητας της καλλιτεχνικής δημιουργίας ως ερευνητικού αντικειμένου επέβαλε την ανάλυσή της στις διαφορετικές της όψεις, με τρόπο που να γίνεται σαφής η λειτουργική αλληλεξάρτησή τους, όπως αυτές προκύπτουν μέσα από τις σχετικές βιβλιογραφικές αναφορές της θεωρητικής προσέγγισης και μέσα από το λόγο των καλλιτεχνών που ερωτήθηκαν στην ερευνητική.

α) Σύγκλιση βιβλιογραφικής και ερευνητικής περοσέγγισης

Η θεωρητική προσέγγιση της έρευνας αποτελεί είδος παράθεσης των διαφορετικών όψεων της καλλιτεχνικής δημιουργίας και της σχέσης κάθε μίας με τις έννοιες της παράδοσης και της καινοτομίας. Η πορεία που η έρευνα ακολούθησε από την ψυχολογική στην ψυχαναλυτική, κατόπιν στην ανθρωπολογική και τέλος επιστρέφοντας στην ψυχολογική σκοπιά, κατευθύνθηκε από τα ανοιχτά ερωτήματα που κάθε σκοπιά άφηνε και τη δυνατότητα προσέγγισής τους από την επόμενη. Η ουσιαστική αλληλεξάρτηση των διαφορετικών όψεων που προέκυψαν, επιβεβαιωμένη μέσα από το λόγο των σύγχρονων καλλιτεχνών έτσι όπως αναλύεται κατά την ερευνητική προσέγγιση, απαντά στα αρχικά ερευνητικά ερωτήματα.

Η θεωρητική προσέγγιση των ερωτημάτων ξεκίνησε μελετώντας την καλλιτεχνική δημιουργία ως επικοινωνία βιωμάτων και συναισθηματικών εμπειριών που τα βιώματα αυτά συνεπάγονται ανάμεσα στον δημιουργό και τον θεατή. Η όψη της αυτή σχετίζεται άμεσα με τις έννοιες της παράδοσης και της καινοτομίας, σύμφωνα με τη θεωρία του Martindale (1986) ότι η τέχνη στηρίζεται στην ισορροπία μεταξύ των δύο εννοιών, έτσι ώστε καλλιτέχνης και θεατής να μοιράζονται την κοινή αισθητική εμπειρία. Η παράδοση συνιστά την κοινή γλώσσα επικοινωνίας μεταξύ τους. Αυτό επισημαίνουν τόσο οι σχετικές βιβλιογραφικές αναφορές, όσο και οι καλλιτέχνες στο λόγο τους. Η τέχνη αντλεί από αυτήν το υλικό που χρησιμοποιεί για να εξελιχθεί και να παραμείνει ζωντανή. Κανένα είδος τέχνης δε μπορεί να είναι εντελώς αποκομμένο απ' ό,τι έχει προηγηθεί. Η συνέχεια προκύπτει μέσα από αφαιρέσεις, προσθήκες και τροποποιήσεις κανόνων, μεθόδων και υλικών, με αφετηρία τη μοναδικότητα της προσωπικής ματιάς κάθε νέου δημιουργού και των χωρο-χρονικών συντεταγμένων στις οποίες αυτός βρίσκεται, εξασφαλίζοντας την καινοτομία και μέσω αυτής τη συνεχή εξέλιξη της τέχνης, παράλληλα με τον άνθρωπο. Η προσαρμοστικότητα και η ευελιξία της, την καθιστούν ικανή να αποτυπώνει με ιδιαίτερη ακρίβεια και τελειότητα κάθε λεπτή απόχρωση συναισθηματικών και διανοητικών εμπειριών και να τις κοινωνεί, συνδέοντας μεταξύ τους ανθρώπους διαφορετικών εποχών και τόπων.

Ο σύγχρονος καλλιτέχνης, νιώθοντας απροσπέλαστο το βάρος από τη συσσωρευμένη γνώση της παράδοσης και του μεγαλείου της και προσπαθώντας να ξεφύγει από αυτή, σύμφωνα με τον Martindale (2009), ωθείται στην εμπρόθετη αναζήτηση της καινοτομίας, αδιαφορώντας για την επικοινωνία του με τον θεατή. Ο

Martindale τοποθετεί αυτή την επικοινωνία στο επίπεδο της διανοητικής κατανόησης, αντίθετα με τον Shusterman (1997) που υποστηρίζει ότι η επικοινωνία μέσω της τέχνης είναι ολοκληρωμένη βίωση κοινής συναισθηματικής και διανοητικής εμπειρίας. Οι ίδιοι οι σύγχρονοι καλλιτέχνες, μέσα από το λόγο τους φαίνεται να συγκλίνουν με τη θέση του Shusterman. Επιβεβαιώνουν τη χρήση της παράδοσης ως κοινού κώδικα επικοινωνίας με τον θεατή, όχι όμως και την άποψη του Martindale περί αδιαφορίας για το συναισθηματικό μοίρασμα και επικέντρωσης σ' ένα διανοητικό παιχνίδι αποκλειστικά δικό τους ή με τον μνημένο θεατή. Προτάσσουν την ανάγκη συναισθηματικού μοιράσματος, αναγνωρίζοντας ως προϋπόθεση την ειλικρινή έκφραση του καλλιτέχνη που δεν παραποιείται από εξω-καλλιτεχνικούς, οικονομικούς ή κοινωνικούς παράγοντες και βρίσκει ανταπόκριση και ολοκλήρωση στην ερμηνεία του έργου από τον θεατή. Τόσο μέσα από τις θεωρίες εξέλιξής της, όσο και από το λόγο των καλλιτεχνών, φαίνεται πως η τέχνη αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της φύσης του ανθρώπου και προσαρμόζεται παράλληλα μ' αυτόν στις εκάστοτε συνθήκες. Η δυναμική σχέση του ανθρώπου με το περιβάλλον και με την τέχνη του, επιφέρει τις απαραίτητες διαφοροποιήσεις στην ισορροπία μεταξύ παράδοσης και καινοτομίας. Αυτό σημαίνει πως η επικοινωνία μέσω της τέχνης δεν κινδυνεύει από την αδιαφορία του σύγχρονου καλλιτέχνη γι' αυτή, προς όφελος του αποκλειστικού ενδιαφέροντός του για την καινοτομία. Η γνώση γύρω από την παράδοση δε θεωρείται από τους ερωτώμενους ότι επιβάλλει ως μονόδρομο την καινοτομία, αντίθετα για κάποιους όπως ο Μ, θωρακίζει τον καλλιτέχνη με αίσθηση της ευθύνης απέναντι στην τέχνη. Η ευρύτητα του όρου «τέχνη» επιτρέπει σε κάθε είδος της να φέρει τα δικά του χαρακτηριστικά και τη δική του πορεία εξέλιξης, προσφέροντας στον καθένα τη δυνατότητα να αναζητήσει και να βρει την απόλαυση της αισθητικής εμπειρίας, που περνάει μέσα από το δρόμο της προσωπικής έκφρασης, αλλά και του σεβασμού σε ό,τι αποτελεί την παράδοση.

Παρά το γεγονός ότι οι ίδιοι οι καλλιτέχνες δεν επιβεβαίωσαν την θεωρία που θέλει τη σχέση μεταξύ παράδοσης και καινοτομίας συγκρουσιακή, η ψυχανάλυση υποστηρίζει πως η σύγκρουση αυτή υφίσταται στο επίπεδο του ασυνειδήτου του καλλιτέχνη και ερμηνεύεται ως σύγκρουση μεταξύ του Εγώ και του Άλλου. Ο Freud εστιάζει περισσότερο στην παράδοση υπό την έννοια του «παραδοτέου», ως κομμάτι του παρελθόντος που ο καλλιτέχνης έχει ζήσει ή έχει διδαχθεί και μέσω του συλλογικού ασυνειδήτου έχει μετατραπεί σε δικό του βίωμα (Winner, E. 1994: 45). Από αυτήν θεωρεί ότι πηγάζει η δημιουργικότητά του,

θέτωντας τις βάσεις της ψυχαναλυτικής έρευνας πάνω στη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας, όπως και κάθε άλλου είδους πνευματικής δημιουργίας, ως σύμπτωμα τεσσάρων ασυνείδητων διαδικασιών. Της μετουσίωσης, της αγωνίας του θανάτου, της ενόρμησης της απόλαυσης και του ναρκισσισμού. Η κατεύθυνση που αυτό το σύμπτωμα θα πάρει εξαρτάται από τον συνδυασμό των τεσσάρων διαδικασιών εντός του υποκειμένου, από τις εμπειρίες του, τις κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες εντός των οποίων ζει, τις αξίες που αυτές οι συνθήκες φέρουν και την ερμηνεία του ίδιου πάνω σ' αυτές. Με τον ίδιο τρόπο που αντιμετωπίζει ο Freud στη θεωρία του την παράδοση, φάνηκε να την αντιμετωπίζουν και οι ερωτώμενοι καλλιτέχνες. Αποτελεί γι' αυτούς πηγή έμπνευσης. Δεν την αισθάνονται ως περιορισμό, αλλά υποστηρίζουν πως εντός της μπορούν να βρουν κάθε φορά το στοιχείο που θα ενεργοποιήσει όλη τη διαδικασία της δημιουργίας, το οποίο με τους κατάλληλους χειρισμούς μπορεί να μετατραπεί σε απόλυτα προσωπικό εργαλείο έκφρασης μέσα στο έργο τέχνης.

Ο Otto Rank (1998) που ασχολήθηκε πιο επισταμένα στο έργο του με τον ψυχισμό του καλλιτέχνη, δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στην ανάγκη του να καινοτομήσει, ακόμα κι αν ο ίδιος δεν αντιλαμβάνεται την ανάγκη αυτή ως εκδήλωση της σύγκρουσής του με την παράδοση. Η θεωρία του ερμηνεύει την καινοτομία ως ανάγκη του υποκειμένου να διαχωρίσει τη θέση του από το σύνολο στο οποίο ανήκει είτε λόγω διαφωνίας με τη συλλογική ιδεολογία είτε για να ικανοποιήσει το ναρκισσιστικό του Εγώ και να εξυψώσει έτσι τον εαυτό του σε σχέση με τους άλλους.

Ειδικά σήμερα, που η υπερπληροφόρηση γύρω από τις καλλιτεχνικές εξελίξεις παγκοσμίως μπορεί να κάνει έναν καλλιτέχνη να νιώσει ελάχιστος, ένας, ανάμεσα σε εκατομμύρια άλλων με τις ίδιες επιδιώξεις, το να ξεχωρίσει φαίνεται πιο δύσκολο από ποτέ. Η δομή της κοινωνίας και οι αξίες βάσει των οποίων κρίνονται ο καλλιτέχνης και το έργο του, είναι καθοριστικές για τον τρόπο με τον οποίο ο ίδιος θα αντιμετωπίσει τη σχέση μεταξύ παράδοσης και καινοτομίας. Για τον καλλιτέχνη που ζει και δημιουργεί εντός του δυτικού πολιτισμού, η παράδοση από την οποία αντιλαμβάνεται ότι είναι εξαρτώμενος, μετατρέπεται σε δέσμευση. Η ανάδειξη του ιδιαίτερου ύφους του παίζει καθοριστικό ρόλο στην αποδοχή του. Σε κοινωνίες με πιο έντονο συλλογικό πνεύμα, επιτυχημένος θεωρείται ο καλλιτέχνης που μπορεί να χρησιμοποιεί παραγωγικά την παράδοση στο έργο του και μέσω αυτής να εκφράζει τη συλλογική ιδεολογία. Αντίθετα, σε κοινωνίες όπως αυτή που ζούμε, όπου κυριαρχεί το ατομικό στοιχείο, η προτεραιότητα μεταφέρεται στη διάκριση του

μεμονωμένου ατόμου, κάνοντας την ανάγκη για καινοτομία σε κάποιες περιπτώσεις, ως και επιτακτική. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αναφέρει στη συνέντευξή του ο ΣΕ, μιλώντας για την υποχρέωση που βιώνει ο ίδιος που ζει και δημιουργεί στην Ολλανδία, λόγω της επικρατούσας αντίληψης πως για να αναγνωριστεί ως αξιόλογο ένα έργο τέχνης, πρέπει υποχρεωτικά να φέρει τη σφραγίδα της καινοτομίας. Η οπτική του δείχνει πως ακόμη και όταν ο ίδιος ο καλλιτέχνης ενδιαφέρεται για το μοίρασμα της αισθητικής εμπειρίας με τον θεατή και όχι για την καινοτομία αυτή καθαυτή, το σύστημα εντός του οποίου βρίσκεται του επιβάλλει συγκεκριμένο τρόπο σκέψης. Ακόμα κι αν ο ίδιος δε νιώθει την ανάγκη να εκφραστεί μέσα από την καινοτομία, η ύπαρξή της γίνεται απαραίτητη, για να διατηρηθεί ο ίδιος και η δουλειά του εντός του συστήματος.

Στο σύνολό τους οι καλλιτέχνες που ερωτήθηκαν επιβεβαιώνουν πως η επιβολή της καινοτομίας έρχεται από το κοινωνικό-πολιτισμικό περιβάλλον και αναγνωρίζουν ότι η αβίαστη εμφάνισή της στο έργο ενός καλλιτέχνη έχει ως προέλευση την ασυνείδητη ανάγκη του ανθρώπου να αποτυπώσει τη δική του προσωπική οπτική με ειλικρίνεια, αδιαφορώντας για εντυπωσιασμούς. Ο στόχος του είναι να εξωτερικεύσει τη συναισθηματική εμπειρία που βιώνει και στη συνέχεια να τη μοιραστεί με τους άλλους. Όλοι οι ερωτώμενοι συμφώνησαν πως η αντίληψη της καινοτομίας για την καινοτομία δε συνιστά μέρος της διαδικασίας της καλλιτεχνικής δημιουργίας, αλλά εξυπηρετεί αποκλειστικά άλλους, έξω-καλλιτεχνικούς σκοπούς και μόνο. Αντίθετα, στο πλαίσιο της συναισθηματικής και επικοινωνιακής εμπειρίας που συνιστά η τέχνη, η καινοτομία ως αυτοσκοπός μπορεί να αποβεί εξίσου επιζήμια με την έλλειψη ειλικρίνειας και την υποταγή στους κανόνες εντυπωσιασμού και επιφανειακής μίμησης που επιβάλλονται από το σύστημα της καλλιτεχνικής αγοράς. Επισημαίνουν όμως πως η ειλικρινής ανάγκη του δημιουργού να κάνει συνεχώς κάτι διαφορετικό είναι που καθιστά την καινοτομία, μία δυναμική διαδικασία και εξελίσσει τον ίδιο και την τέχνη γενικά.

Στο σύνολο του λόγου τους οι ερωτώμενοι αρνούμενοι την επιτακτικότητα της ανάγκης για καινοτομία ως προϊόν προσπάθειας, επιβεβαίωσαν την ψυχανάλυση και συγκεκριμένα τη θέση του Rank (1998: 281) ότι η ανάγκη του καλλιτέχνη για καινοτομία έναντι της αποκλειστικής χρήσης της παράδοσης είναι ασυνείδητη και αποτελεί το καλλιτεχνικό ανάλογο της άμυνας του κάθε ατόμου απέναντι στη συλλογική επιρροή οποιουδήποτε είδους, με βιολογικές καταβολές στην αντίσταση του ατόμου απέναντι στο σύνολο. Το στοιχείο αυτό ενισχύει την ικανότητα της

τέχνης να ελίσσεται ανάμεσα στις έννοιες της παράδοσης και της καινοτομίας και να συνοδεύει τον άνθρωπο σε όλη του την ιστορία, προσαρμοζόμενη τελικά στο συνδυασμό των ατομικών αναγκών εκείνου που καταπιάνεται μ' αυτή και των κοινωνικό-πολιτισμικών συνθηκών μέσα στις οποίες αυτός και η τέχνη του συνδιαμορφώνονται. Όπως ο άνθρωπος έχει την ανάγκη να παίζει, έτσι έχει και την ανάγκη να δημιουργήσει έργα τέχνης. Πρόκειται για ανάγκες που αποτελούν μέρος του τρόπου λειτουργίας του και εκδηλώνονται ανάλογα με το πολιτισμικό περιβάλλον στο οποίο εντάσσονται. Μέσα από την τέχνη ο άνθρωπος ψάχνει με τρόπο απολαυστικό για τον ίδιο, να εκφράσει τα βαθιά εσωτερικά του βιώματα, να εξασφαλίσει την αποδοχή των άλλων, την ένταξή του στο σύνολο, την επικοινωνία, την αναγνώριση της ιδιαίτερης προσωπικότητάς του, ακόμα και την αθανασία. Πρόκειται για ανάγκες πολύ διαφορετικές μεταξύ τους και ενίοτε συγκρουόμενες, που μπορούν παρόλα αυτά να ικανοποιηθούν από την τέχνη που ισορροπεί ιδανικά μεταξύ παράδοσης και καινοτομίας, μεταξύ του Εγώ και του Άλλου, μεταξύ του παρελθόντος και του παρόντος.

Η διατήρηση ύπαρξης της τέχνης σε κάθε εποχή και τόπο παράλληλα με τον άνθρωπο προϋποθέτει την ύπαρξη ενός στοιχείου που παραμένει ανεπηρέαστο από τις αλλαγές των κοινωνικό-πολιτισμικών συνθηκών και κατά συνέπεια και από την παράδοση και την καινοτομία. Πρόκειται για την όψη της ως απολαυστική διαδικασία για τον καλλιτέχνη, που δεν αποβλέπει σε κανένα πρακτικό όφελος, πέρα από αυτή την ίδια την απόλαυση. Οι εξωτερικές συνθήκες δεν επιδρούν σ' αυτή γιατί δεν αφορά κανέναν άλλο, πλην του ίδιου του καλλιτέχνη. Η επικοινωνία του με τους άλλους δεν τον απασχολεί, συνεπώς δε χρειάζεται κανέναν κοινό κώδικα. Δεν επιδιώκει να διαφοροποιηθεί, γι' αυτό δεν αναζητά τρόπο να καινοτομήσει. Ο Άλλος δεν υφίσταται όταν βρίσκεται εντός της διαδικασίας, ούτε ως συμπαίκτης, ούτε ως αντίπαλος. Το μόνο του κέρδος είναι η απόλαυση του να χρησιμοποιεί στο μέγιστο βαθμό τις ικανότητές του, να συγκεντρώνεται απόλυτα, με αποτέλεσμα να χάνει την αίσθηση του εαυτού του και να βρίσκεται σε κατάσταση αυτό-έκστασης ή αλλιώς σε κατάσταση καλής ψυχολογικής ροής. Πρόκειται για κατάσταση όπου αισθάνεται ότι φέρει τον απόλυτο έλεγχο, αλλά στην πραγματικότητα βρίσκεται στο όριο της συνειδητότητας. Λειτουργεί αυτόματα, νιώθει ότι τα πράγματα κυλούν μόνα τους και ο ίδιος βρίσκεται μέσα σ' αυτή τη ροή και παρασύρεται από αυτή, αλλά όχι παθητικά. Γνωρίζει ακριβώς τι κάνει και με ποιο τρόπο. Αν σταματήσει να ενεργεί, η ροή διακόπτεται. Υπάρχει στόχος και όλη του η προσπάθεια είναι επικεντρωμένη σ'

αυτόν, αλλά το αποτέλεσμα του είναι εξίσου αδιάφορο με την εικόνα του κατά τη διαδικασία. Απαραίτητες προϋποθέσεις είναι μόνο να τον ευχαριστεί αυτό με το οποίο ασχολείται και να απαιτείται προσπάθεια που αγγίζει το όριο των ικανοτήτων του.

Ακόμα και άτομα που δε γνωρίζουν για την κατάσταση αυτή μπορούν να την περιγράψουν, όπως οι καλλιτέχνες που ερωτήθηκαν. Μίλησαν για την απώλεια αίσθησης του εαυτού τους ως θεατές, για την απώλεια αίσθησης του χρόνου και την αδιαφορία τους για κάθε υπαρκτό ή υποθετικό θεατή των ίδιων και του έργου τους. Η αίσθηση που τους δίνεται είναι ότι συνειδητά μπαίνουν σ' αυτή, χωρίς να μπορούν να περιγράψουν τον τρόπο με τον οποίο λειτουργούν εντός της. Επιβεβαιώνουν έτσι, ότι ενώ υπάρχει η αίσθηση συνειδητότητας, αυτή στην πραγματικότητα είναι μόνο οριακή, αφού η ροή επιτυγχάνεται αυτόματα. Τα πολιτισμικά δεδομένα χρησιμοποιούνται πάντα με τον ίδιο στόχο, την ικανοποίηση της αμετάβλητης ανάγκης του ανθρώπου για απόλαυση της δημιουργικής διαδικασίας. Η καλλιτεχνική δημιουργία ως απόλαυση είναι εκδήλωση φυσικών αναγκών του ανθρώπου για ηδονή και αφορά μόνο τη δεδομένη στιγμή. Λόγω της ανεξαρτησίας της από τους άλλους και από το χρόνο, δεν παρουσιάζει άμεση σχέση με τις έννοιες της παράδοσης και της καινοτομίας, οι οποίες είναι χωρο-χρονικά τοποθετημένες. Η ελευθερία που παρέχει στον καλλιτέχνη αντιστοιχεί μ' εκείνη που βιώνει αυτός που παίζει κάποιο παιχνίδι, έξω από τη συνέχεια παρελθόν-παρόν-μέλλον, καταργώντας το δίλημμα της ένταξης ή της αποκοπής του από αυτή. Γι' αυτό και η σύγκριση των δύο διαδικασιών κάνει κατανοητή την τελικότητά τους χωρίς άλλο σκοπό εκτός από την κατάκτηση της ευχαρίστησης. Ο λόγος των καλλιτεχνών, πέρα από την επισήμανση της σπουδαιότητας που έχει το παιγνιώδες στοιχείο στη συνολική βίωση της εμπειρίας της καλλιτεχνικής δημιουργίας από τους ίδιους, πρόσθεσε στα συμπεράσματα της θεωρητικής σύγκρισης τη σημαντικότητα των αντικειμένων με τα οποία παίζει ο καλλιτέχνης, κάνοντας αναφορά στα συναισθήματα, τα όνειρα, κομμάτια της ψυχής και της κοινωνίας. Το ατομικό παιχνίδι με την τέχνη είναι επώδυνο και λυτρωτικό. Είναι η έκφραση της προσπάθειας του καλλιτέχνη να αντιμετωπίσει τον εαυτό του, τον κόσμο γύρω του και τη θέση του μέσα στον κόσμο.

Ο πλούτος του υλικού που προέκυψε μέσα από τις απαντήσεις των συνεντεύξεων επιβεβαιώνει την καταλληλότητα της ερμηνευτικής μεθόδου που χρησιμοποιήθηκε στο ερευνητικό κομμάτι της εργασίας. Η σημασία του περιεχομένου διατηρήθηκε και αξιοποιήθηκε στη χρήση της ανάλυσης για την

εξαγωγή των συμπερασμάτων. Ο στόχος στον οποίο απέβλεπε η ερμηνευτική μέθοδος ήταν η καταγραφή και η μελέτη των ελεύθερων αφηγήσεων των καλλιτεχνών πάνω στα θέματα που τέθηκαν από τις ερωτήσεις των συνεντεύξεων γύρω από την καλλιτεχνική δημιουργία και τη σχέση της με τις έννοιες της παράδοσης και της καινοτομίας. Κάποιοι περισσότερο και κάποιοι λιγότερο, όλοι οι ερωτώμενοι προσέφεραν στην έρευνα βαθύ και πλούσιο υλικό μέσα από το λόγο τους, υλικό αδιάφορο ποσοτικών μετρήσεων, αλλά πολύτιμο και διαφωτιστικό για την ποιοτική ανάλυση περιεχομένου. Ο λόγος των ίδιων των υποκειμένων σχετικά με τη βίωση της καλλιτεχνικής εμπειρίας αποτελεί το ικανοποιητικότερο εργαλείο προσέγγισής της. Το αναντικατάστατο όφελος της ανάλυσης και της ερμηνείας του είναι η ευκαιρία που δίνει για αξιολόγηση της ισχύος κάθε επιστημονικής θέσης που προέρχεται από τη βιβλιογραφική έρευνα στην πραγματικότητα της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Το σύστημα κατηγοριών που προέκυψε από την αναλυτική διαδικασία βάσει των αρχικών ερωτημάτων της έρευνας έδωσε τέσσερεις όψεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας και τη σχέση της συνολικής εμπειρίας με τις έννοιες της παράδοσης και της καινοτομίας, έτσι όπως την αντιλαμβάνονται οι ίδιοι οι καλλιτέχνες, επιβεβαιώνοντας τα συμπεράσματα της θεωρητικής προσέγγισης: 1. Η όψη της αυθεντικότητας που επιβεβαιώνει την ψυχαναλυτική ερμηνεία της καλλιτεχνικής δημιουργίας ως σύμπτωμα ασυνείδητων διαδικασιών, με αποτέλεσμα το υποκείμενο να τις ανακαλύπτει και να τις αντιμετωπίζει. 2. Η όψη της απόλαυσης στο όριο της συνειδητότητας, που ταυτίζεται με την κατάσταση καλής ψυχολογικής ροής, έτσι όπως οι ίδιοι τη βιώνουν και με τις σχετικές αναφορές που οι ίδιοι κάνουν στη διαδικασία του παιχνιδιού. 3. Η όψη της επικοινωνίας με τον θεατή, που όπως παρουσιάζεται συγκλίνει με την ερμηνεία της καλλιτεχνικής δημιουργίας κατά Shusterman, ως μοίρασμα κοινής συναισθηματικής και διανοητικής εμπειρίας μεταξύ δημιουργού και θεατή και 4. η όψη της ως κομμάτι της ανθρώπινης φύσης, που φαίνεται να επιβεβαιώνει τις θεωρίες εξέλιξης της τέχνης, ως δυναμικής διαδικασίας που εναρμονίζεται με τις εκάστοτε συνθήκες, συνοδεύοντας τον άνθρωπο σε όλη του την ιστορία. Μέσα από τις όψεις αυτές επιβεβαιώθηκε η διττή υπόσταση της καλλιτεχνικής δημιουργίας ως αποκλειστικά προσωπική διαδικασία και ως μέσο επικοινωνίας και συνδετικός κρίκος όλων των ανθρώπων, όπως επίσης και ως διαδικασία που άλλοτε βρίσκεται υπό τον έλεγχο του υποκειμένου και άλλοτε εκτός.

Μέσα από την περιγραφή του τρόπου με τον οποίο οι ερωτώμενοι αντιλαμβάνονται τις έννοιες της παράδοσης και της καινοτομίας και το ρόλο των δύο εννοιών στην καλλιτεχνική δημιουργία, αποδόθηκε η λειτουργική της αλληλεξάρτηση με τις κοινωνικό-πολιτισμικές συνθήκες εντός των οποίων υφίσταται και υπογραμμίστηκε η αίσθηση των καλλιτεχνών ότι πέρα από τις μορφές που παίρνει η τέχνη ούτως ώστε να προσαρμοστεί στα εκάστοτε χώρο-χρονικά δεδομένα, αποτελεί θεμελιώδες κομμάτι της ανθρώπινης φύσης, τρόπο σκέψης και λειτουργίας του ανθρώπου με βαθιές ρίζες στο συναισθηματικό κομμάτι του. Συνεπώς καμία από τις δύο έννοιες δεν αντιλαμβάνονται ότι λειτουργεί δεσμευτικά στην έκφραση του καλλιτέχνη, ούτε συγκρουσιακά με την άλλη. Ο γόνιμος χειρισμός της παράδοσης που στηρίζεται στο σεβασμό και αποβλέπει στην διευκόλυνση της επικοινωνίας απ' τη μια μεριά και η καινοτομία που προκύπτει ως αναπόφευκτη διαφορετικότητα στην οπτική του καθενός και εξασφαλίζει διαρκή εξέλιξη απ' την άλλη, φαίνεται να θεωρούνται από τους καλλιτέχνες ως δύο όψεις του ίδιου πράγματος. Είναι ταυτόχρονα ό,τι τους απελευθερώνει και ό,τι τους κατευθύνει. Έτσι, το σύνολο των ερωτώμενων αντιτάχθηκε σε οποιαδήποτε θεωρία έλευσης του τέλους της τέχνης, ερμηνεύοντας το τέλος αυτό ως νέκρωση του συναισθήματος, η οποία μπορεί να επέλθει σε συνθήκες επιστημονικής φαντασίας, που για κάποιους δε φαντάζουν και τόσο μακρινές.

β) Συμπέρασμα

Συμπερασματικά, τόσο από τη βιβλιογραφική έρευνα, όσο και από το λόγο των σύγχρονων καλλιτεχνών διαπιστώθηκε πως η καλλιτεχνική δημιουργία στηρίζεται σε δύο διπολικούς άξονες. Στον ένα άξονα, οι δύο πόλοι είναι ότι αποτελεί αυστηρά προσωπική διαδικασία για τον καλλιτέχνη, που αφορά αποκλειστικά και μόνο τον ίδιο και ότι ταυτόχρονα αποτελεί μέσο επικοινωνίας με τους άλλους ανθρώπους. Στο δεύτερο άξονα, βρίσκονται οι δύο όψεις της ως ελεγχόμενη, χώρο-χρονικά τοποθετημένη κατασκευή του ανθρώπου και ως μη ελεγχόμενο κομμάτι της διαχρονικής φύσης του. Οι αντίθετοι πόλοι του κάθε άξονα, δε βρίσκονται σε σύγκρουση μεταξύ τους, αλλά σε λειτουργική αλληλεξάρτηση με δεσμούς αιτιότητας, προσδίδοντας στη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας, πλήρες νόημα. Οι τέσσερις τεμνόμενες όψεις που προκύπτουν, καθιστούν ευκολότερη την απόπειρα να δοθούν απαντήσεις στο αρχικό ερώτημα της έρευνας σχετικά με τη σχέση της

καλλιτεχνικής δημιουργίας με τις έννοιες της παράδοσης και της καινοτομίας. Η ποικιλομορφία της σχέσης της καλλιτεχνικής δημιουργίας ως συνολική διαδικασία με τις δύο έννοιες οφείλεται στη διαφορετική σχέση που έχει κάθε όψη της με αυτές.

Κάθε μία από τις τέσσερις όψεις είναι και αυτή διττή, χάρις στους προσδιορισμούς που παίρνει από τους δύο πόλους του άλλου άξονα. Συγκεκριμένα, η καλλιτεχνική δημιουργία ως διαδικασία που αφορά αποκλειστικά τον δημιουργό, φέρει δύο πλευρές. Η μία είναι η έκφραση της ανάγκης του για ευχαρίστηση και απόλαυση, που ικανοποιείται μέσα από τη δημιουργία πνευματικού έργου το οποίο φέρει τη σφραγίδα της αυθεντικότητάς του. Το κομμάτι της απόλαυσης είναι ανεπηρέαστο στην ουσία του από την παράδοση και την καινοτομία. Σ' αυτό το επίπεδο της διαδικασίας η καινοτομία ως διαφορετικότητα είναι εντελώς αδιάφορη για τον δημιουργό, καθώς βυθισμένος ολοκληρωτικά εντός της, έχει χάσει την εικόνα του εαυτού του και συνεπώς λείπει από την οπτική του εκείνο το άλλο, απέναντι στο οποίο, το δικό του έργο διαφέρει. Στην πραγματικότητα, εντός της προσοχής του δε βρίσκεται καν το έργο ως ολοκληρωμένη κατασκευή, αφού εστιάζει πλήρως στη διαδικασία της δημιουργίας και η απόλαυση προέρχεται από τη χρήση των ικανοτήτων του και όχι από τη θέαση του δημιουργήματος.

Η έκφραση της ταυτότητάς του μέσα από το έργο, αποτελεί δεύτερο βήμα σ' αυτή την προσωπική όψη της δημιουργίας. Ικανοποιεί την εσωτερική του ανάγκη να δώσει μορφή στο συναισθηματικό του βίωμα. Έρχεται με τη διαπίστωση πως το δημιούργημά του φέρει την αλήθεια του, προβάλλει αυτό που έχει ο ίδιος μέσα του, δίνοντάς του ανακούφιση. Η έννοια της καινοτομίας αφήνει αδιάφορο τον καλλιτέχνη, καθώς και στο κομμάτι αυτό της διαδικασίας όπου το δημιούργημα είναι επιθυμητό και ορατό από τον ίδιο, λείπει ο Άλλος, απέναντι στον οποίο η προσωπική αλήθεια του καθενός αποδεικνύει τη μοναδικότητά της. Η ικανοποίησή του προέρχεται από την επιβεβαίωση ότι καταφέρνει να εξωτερικεύσει και να δώσει μορφή στη συναισθηματική ή διανοητική εμπειρία που ο ίδιος φέρει εντός του.

Ως ελεγχόμενη, κοινωνικό-πολιτισμική κατασκευή, η προσωπική έκφραση του δημιουργού μέσα από το έργο του, τον τοποθετεί απέναντι από ό,τι έχει προηγηθεί στο χώρο της τέχνης, τον φέρνει αντιμέτωπο με την παράδοση. Είναι η ασυνείδητη ανάγκη του να εξυψώσει τον εαυτό του απέναντι στο σύνολο, να αντιτάξει το Εγώ του απέναντι στον Άλλο, που οδηγεί αναπόφευκτα στην αναζήτηση της καινοτομίας, σύμφωνα με την εξήγηση που δίνει στη θεωρία του ο Rank και σύμφωνα με το λόγο των σύγχρονων καλλιτεχνών, που θεωρούν ότι η καινοτομία

έχει νόημα όταν προκύπτει αβίαστα, μέσα από το ασυνείδητο του καθενός. Αποτελεί συνδυασμό της ατομικότητας του υποκειμένου και της μοναδικότητας της χρονικής στιγμής. Το περιβάλλον που δημιουργεί ο δυτικός πολιτισμός γύρω από τον καλλιτέχνη, με τη σημασία που δίνεται στο άτομο έναντι του συνόλου, ενισχύει την ανάγκη του για υπερίσχυση της προσωπικής του ταυτότητας, μέσα από τη συλλογική. Με δεδομένο ότι όλα τα ψυχικά γεγονότα οφείλουν να εξετάζονται εντός των μοναδικών συνθηκών όπου εμφανίζονται, ένα ερώτημα σχετικό με τη σύγκρουση μεταξύ παράδοσης και καινοτομίας έχει νόημα σε πολιτισμούς όπως ο δυτικός, όπου η τέχνη αποτελεί τρόπο έκφρασης της προσωπικής έναντι της συλλογικής ιδεολογίας.

Περισσότερο από την όψη της ως προσωπική έκφραση, η καλλιτεχνική δημιουργία ως επικοινωνία, είναι ελεγχόμενη χώρο-χρονική κατασκευή του ανθρώπου. Κάθε μορφή έλλογης επικοινωνίας φέρει αντίστοιχους προσδιορισμούς. Οι άνθρωποι κάθε πολιτισμού και κάθε εποχής επικοινωνούν μεταξύ τους με συγκεκριμένους κώδικες, που μπορούν να αποδώσουν τα νοήματά τους. Η τέχνη είναι ένας από αυτούς. Επικοινωνεί συναισθήματα και ιδέες. Ο καλλιτέχνης επιδιώκει να έρθει σε επαφή με τον θεατή μέσα από το έργο του, μεταφέροντας ένα μήνυμα. Η ερμηνεία του θεατή πάνω σ' αυτό το μήνυμα μπορεί να αλλοιώσει το νόημά του, αλλά αυτό από κάποιους καλλιτέχνες θεωρείται ως και επιθυμητό κομμάτι της δημιουργικής διαδικασίας, για να επέλθει η ολοκλήρωσή του. Το ζητούμενο σε κάθε περίπτωση είναι το μοίρασμα της εμπειρίας που συνεπάγεται η καλλιτεχνική βίωση και των δύο. Ο κοινός κώδικας που διευκολύνει αυτό το μοίρασμα είναι η παράδοση, που σύμφωνα με τον Martindale δένει μεταξύ τους δημιουργό και θεατή. Αποφασίζοντας ο δημιουργός να κόψει αυτό το νήμα της παράδοσης, αποκόβεται από τον θεατή, γιατί καταργεί και το συναισθηματικό κομμάτι του μοιράσματος που κάνει τον θεατή να συμπάσχει και το διανοητικό που τον κάνει να κατανοεί. Η ρήξη της σχέσης του καλλιτέχνη με τον θεατή έρχεται ως αποτέλεσμα της ρήξης του πρώτου με την παράδοση και την επιδίωξη της καινοτομίας.

Τόσο μέσα από το βιβλιογραφικό κομμάτι της έρευνας, με τις θεωρίες που αντιτίθενται σ' εκείνη του Martindale περί του τέλους της τέχνης, όσο και κυρίως μέσα από το ερευνητικό κομμάτι και όσα υποστηρίζουν οι σύγχρονοι καλλιτέχνες, ακόμα κι αν στην υψηλή τέχνη ισχύει η απόρριψη της παράδοσης από τον δημιουργό και η επιδίωξη της καινοτομίας, η τέχνη στο σύνολό της, φέρει και μία τέταρτη όψη, βάσει της οποίας συνδέει όλους τους ανθρώπους, ως μη ελεγχόμενο κομμάτι της ανθρώπινης φύσης. Αποτελεί έναν από τους τρόπους σκέψης και λειτουργίας του και

παραμένει πάντα ικανή να προσφέρει στον άνθρωπο, ανεξάρτητα από τις συνθήκες εντός των οποίων ζει. Είναι διαχρονική. Φέρει τη διπλή υπόσταση χρονικότητας και α-χρονικότητας. Έχει συνέχεια και συνεπώς ιστορία που αποτυπώνεται στην παράδοση. Η καινοτομία αποτελεί τομή αυτής της συνέχειας. Ως α-χρονική όμως, αφορά τη στιγμή. Είναι πλήρης εντός της. Μπορεί να λειτουργήσει ανά πάσα στιγμή, ανεξάρτητα από ό,τι έχει προηγηθεί και ό,τι μπορεί να επακολουθήσει, μένοντας ανεπηρέαστη από την παράδοση και την καινοτομία.

Η δυναμική της σχέση με τις υπόλοιπες πλευρές της ζωής του ανθρώπου, της εξασφαλίζει προσαρμοστικότητα και λειτουργικότητα. Ενώ τα διάφορα είδη τέχνης γεννιούνται και πεθαίνουν, η τέχνη πάντα μπορεί να υπάρχει, ως πλευρά άλλων δραστηριοτήτων του ανθρώπου. Όπως αντίστοιχα συμβαίνει και στη ζωή, όπου οι κάθε είδους ζωντανοί οργανισμοί ανάλογα με τις συνθήκες του περιβάλλοντός τους προσαρμόζουν τα χαρακτηριστικά τους και με βάση αυτή τη δυνατότητα προσαρμογής τους, κάποιοι καταφέρνουν να επιβιώσουν και άλλοι εξαφανίζονται, αλλά η ζωή πάντα υφίσταται. Η τέχνη αντλεί υλικό από τη ζωή και αντανakλά τις ιδέες, τις πεποιθήσεις, τους φόβους και τα όνειρα των ανθρώπων. Τα δημιουργήματά της είναι εικόνες της πραγματικότητας του καθενός ξεχωριστά και όλων των ανθρώπων, φτιαγμένες με λέξεις, ήχους, σχήματα, χρώματα. Συνεπώς, η εξέλιξη της καλλιτεχνικής δημιουργίας, όπως και κάθε άλλης δυναμικής διαδικασίας πραγματοποιείται σε οποιοσδήποτε κοινωνικο-πολιτισμικές συνθήκες. Η παράδοση και η καινοτομία επιδρούν στον τρόπο με τον οποίο πραγματοποιείται αυτή η εξέλιξη, λόγω του ότι αποτελούν την καλλιτεχνική αποτύπωση των αντιλήψεων που φέρει το εκάστοτε κοινωνικό-πολιτισμικό περιβάλλον.

Αντίστοιχα και ο τρόπος με τον οποίο βιώνει ο καλλιτέχνης τη δημιουργική διαδικασία επηρεάζεται από τις έννοιες της παράδοσης και της καινοτομίας, στο κομμάτι που η βίωση αυτή είναι μέρος του τρόπου που βιώνει το περιβάλλον του και τον εαυτό του μέσα σ' αυτό· του τρόπου με τον οποίο αντιλαμβάνεται τον εαυτό του μέσα στη ροή του χρόνου. Η παράδοση του παρέχει την ασφάλεια του να ανήκει και η καινοτομία την πρόκληση του να διαφέρει.

Ως διαχρονική εμπειρία όμως που η αμετάβλητη φύση του ανθρώπου τον ωθεί να βιώσει, είτε μόνος του, είτε σε επαφή με τους άλλους, η καλλιτεχνική δημιουργία αφήνει εκτός τους παράγοντες παράδοση και καινοτομία. Είναι το στοιχείο αυτό της τέχνης που οι καλλιτέχνες αναφέρουν ως παγκόσμια αξία της. Όπως ανέφερε ο Μ, πρόκειται για την ικανότητα ενός έργου τέχνης να υπερβαίνει τους κατασκευαστικούς

περιορισμούς του και να μπορεί να εκφράσει αιώνιες αλήθειες του ανθρώπου σε κάθε μήκος και πλάτος της γης και σε κάθε εποχή. Τα λόγια του Picasso υπογραμμίζουν αυτήν ακριβώς την ανεξαρτησία της τέχνης από το χρόνο, το παρελθόν και το μέλλον, χάρις στην ικανότητά της να αποτυπώνει κάθε παρόν. Για κείνον «αν ένα έργο τέχνης δε μπορεί να ζήσει πάντοτε το παρόν, δεν πρέπει καθόλου να ληφθεί υπόψη. Η τέχνη των Ελλήνων, των Αιγυπτίων, των μεγάλων ζωγράφων που ζήσανε σε άλλους χρόνους, δεν είναι τέχνη του παρελθόντος. Ίσως σήμερα να είναι πιο ζωντανή από ποτέ. Η τέχνη δεν εξελίσσεται από μόνη της, οι ιδέες των ανθρώπων αλλάζουν και μαζί οι τρόποι έκφρασης.» και προσθέτει ότι «αν πρέπει να εφαρμόσουμε το νόμο της εξέλιξης και της μεταβολής στην τέχνη, τότε όλη η τέχνη είναι μεταβατική.» (Παππάς, Γ. 1993: 157-158)

Σήμερα, που η ταχύτητα της εποχής δε δίνει σε έναν καλλιτέχνη ή σε ένα είδος τέχνης τον απαραίτητο χρόνο να εξελιχθεί και να αγγίζει συνεχώς ανώτερα επίπεδα, ούτε στον θεατή το χρόνο που χρειάζεται για να συναισθανθεί, να κατανοήσει και να ερμηνεύσει τη νέα δημιουργία, εκείνο που θα επιβληθεί της αναλωσιμότητας είναι εκείνο που θα παραμείνει ζωντανό στο πέρασμα του χρόνου και θα μετατραπεί σε όχημα των παγκόσμιων αξιών, διατηρώντας τη ζωή της τέχνης. Αν υπερέχει η καινοτομία και εγκαταλείπεται η παράδοση, αυτό δείχνει πως ο άνθρωπος αναζητά τρόπο να εκφράσει την ανάγκη του για την αλλαγή και για το καινούριο. Αν κάποια είδη τέχνης στερούνται επικοινωνησιμότητας, το ερώτημα είναι αν το υπολειπόμενο επικοινωνησιμότητας της τέχνης δημιουργεί πρόβλημα ή πρόκληση για τον σημερινό καλλιτέχνη και γενικά για τον άνθρωπο και κατά πόσο. Ο άνθρωπος κάθε εποχής έχει βαθιές και αιώνιες ανάγκες για αισθητική διέγερση, έκφραση, δημιουργία, επικοινωνία και γι' αυτό πάντα θα υπάρχει μία διανοητική δραστηριότητα που θα τις ικανοποιεί και που θα ονομάζεται τέχνη, οτιδήποτε κι αν αυτή περιλαμβάνει. Η προσαρμοστικότητα που ως τώρα έχει επιδείξει η τέχνη στην ιστορία του ανθρώπου, επιβεβαιώνει τη βαθειά σχέση της με τη φύση του. Τα ερωτήματα που σήμερα γεννιούνται σχετικά με τη λειτουργία της στις υπάρχουσες συνθήκες αντικατοπτρίζουν το γενικότερο προβληματισμό απέναντι στην επικοινωνία μεταξύ των ανθρώπων, στη σχέση τους με το παρελθόν και τους φόβους τους για το μέλλον. Αυτό όμως αποτελεί ακόμα μία απόδειξη της επιτυχίας της τέχνης να προβάλλει τις εμπειρίες που βιώνει ο σύγχρονος άνθρωπος.

Η παρούσα έρευνα δίνει μέσα από τη σχέση της καλλιτεχνικής δημιουργίας με τις έννοιες της παράδοσης και της καινοτομίας, μια ερμηνεία στη σχέση που έχει η

τέχνη με τον εαυτό και τον άλλο, με τη χρονική στιγμή της βίωσης μέσα στη ροή του χρόνου. Αναγνωρίζοντας εκ των προτέρων την αλήθεια στα λόγια του Lacan (Siboni, D. 1995: 110) ότι η επιστήμη είναι περιορισμένη για να εξαντλήσει την έννοια της τέχνης, ευελπιστεί μόνο να συμβάλλει σε κατοπινές έρευνες γύρω από την καλλιτεχνική δημιουργία και τις έννοιες του χρόνου, την επαφή με τους άλλους ανθρώπους, τις όψεις που η ίδια και οι σχέσεις αυτές παίρνουν σε άλλες κοινωνικές και πολιτισμικές δομές και σε συγκρίσεις μεταξύ τους που θα οδηγήσουν σε περαιτέρω ερμηνείες. Πεποίθηση της ερευνήτριας είναι άλλωστε ότι η καλλιτεχνική πράξη δε μπορεί να επηρεαστεί από τη θεωρία γύρω απ' αυτή. Κάθε μία προχωράει σ' ένα δρόμο παράλληλο με εκείνον της άλλης, αλλά ορατό υπό συγκεκριμένη οπτική γωνία.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αλεξίου, Θ. (2007) *Δυνατότητες και όρια των ερμηνευτικών προσεγγίσεων στις κοινωνικές επιστήμες*, «Θέσεις», Τεύχος 100, περίοδος: Ιούλιος - Σεπτέμβριος 2007, Ημερομηνία πρόσβασης [26/1/2012] από http://www.theseis.com/index.php?option=com_content&task=view&id=986&Itemid=29.
- Alvaro, E. “La crise actuelle de l’ art” *Ligeia, Dossiers sur l’ art*, nos. 15-16, la crise de l’art, octobre 1994/juin 1995, 110-116.
- Amey, C. “D’une crise à l’autre : une esthétique de la réticence” dans *Ligeia, Dossiers sur l’art*, nos. 15-16, la crise de l’art, octobre 1994/juin 1995, 136-143.
- André, S. (2010) *Le symptôme et la création*, Belgique : Le bord de l’eau-collection La Muette.
- Anzieu, D. (1981) *Le corps de l’œuvre, essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris : Gallimard.
- (1996) *Créer Détruire*, Paris : DUNOD.
- Arnheim, R. (2003) *Εντροπία και Τέχνη*, μετ. Ποταμιάνος, Ι. Θεσσαλονίκη: University Studio Press Εκδόσεις Επιστημονικών Βιβλίων και Περιοδικών.
- (1966) *Towards a psychology of art*, London: Faber and Faber.
- Assoun, P.L. (2004) “La « création » à l’épreuve de la métapsychologie, l’objet inconscient de la création” dans *Psychisme et création, Le lieu du créateur Topique et “crise”*, direction : Masson, C. (17-41), France, Bordeaux : L’Esprit du Temps.
- (2009) *Dictionnaire des œuvres psychanalytiques*, Paris: Presses Universitaires de France.
- “Le moment esthétique du symptôme, le sujet de l’ interprétation chez Freud” dans *cahiers de psychologie de l’ art et de la culture*, no. 12 “interpréter”, hiver 1986/87, école nationale supérieure des beaux-arts, 141-158.
- Bakker, A. B. “Flow among music teachers and their students: The crossover of peak experiences” *Journal of Vocational Behavior*, 66, 2005, 26-44.
- Barthes, R. (2001) *Εικόνα - Μουσική - Κείμενο*, μτφ. Γ. Σπανός. Αθήνα: εκδ. Πλέθρον.

- Beardsley, M. (1989) *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, μετ. Κούρτοβικ, Δ. Χριστοδουλίδης, Π. Αθήνα: εκδ. Νεφέλη.
- Bellemin-Noël, J. “Sur un tableau de Manet ou L’urgence indéfiniment différée” dans *cahiers de psychologie de l’art et de la culture*, no. 16 “les bonheurs de l’art” (1), 1990, école nationale supérieure des beaux-arts, 12-23.
- Benvenuto, S. “De la peinture et de la sculpture: leurs fantasmes fondamentaux” dans *Ligeia, Dossiers sur l’art*, nos. 13-14, art et psychanalyse, octobre 1993/juin 1994, 39-54.
- Βικιπαιδεία «Υψηλή τέχνη» διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση, ημερομηνία πρόσβασης [22/01/2012] από www.wikipedia.org/wiki/υψηλη_τεχνη.
- Blévis, M. “Peindre abstrait avec des souvenirs” dans *cahiers de psychologie de l’art et de la culture*, no. 16 “les bonheurs de l’art” (1), 1990, école nationale supérieure des beaux-arts, 27-38.
- Bonnat, J. L. “Fêtes et défaites de l’art” dans *cahiers de psychologie de l’art et de la culture*, no. 17 “les bonheurs de l’art” (2), 1991, école nationale supérieure des beaux-arts, 17-20.
- Boyd, B. “Art, innovation and attention” *Empirical Studies*, Vol. 27 (2). 2009: 141-145.
- Bourdieu, P. (2007) *Η επιστήμη της επιστήμης και αναστοχασμός*, μετ. Παραδέλλης, Θ. Αθήνα: εκδ. Πατάκη.
- (2006) *Οι κανόνες της τέχνης*, μτφ. Γιαννοπούλου, Ε. Αθήνα: εκδ. Πατάκη.
- Brême, D. “Une crise en quête d’auteur” dans *Ligeia, Dossiers sur l’art*, nos. 15-16, la crise de l’art, octobre 1994/juin 1995, 102-109.
- Brun, A. (2004) “Le psychanalyste à l’écoute de l’œuvre: temporalité et création à partir de l’œuvre picturale d’Henri Michaux” dans *Psychisme et création, Le lieu du créer-Topique et “crise”*, direction : Masson, C. (117-127), France, Bordeaux : L’Esprit du Temps.
- Caillois, R. (2001) *Τα παιχνίδια και οι άνθρωποι*, μτφ. Ν. Κούρκουλος. Αθήνα: εκδ. του Εικοστού Πρώτου.
- Carroll, J. “Commentary on “the evolution and end of art as hegelian tragedy” ” *Empirical Studies*, Vol. 27 (2). 2009: 147-151.
- Chalumeau, J. L. “De ce qu’on appelle la crise, et la condition de sa fin” *Ligeia, Dossiers sur l’art*, nos. 15-16, la crise de l’art, octobre 1994/juin 1995, 56-64.

- Chouvier, B. (2004) “Processus de création et objets œuvrés” dans *Psychisme et création, Le lieu du créer-Topique et “crise”*, direction : Masson, C. (67-85), France, Bordeaux : L’Esprit du Temps.
- Clemens Niece, R. (May 1967) *Art is fun?* “Art Education”. Vol. 20. No. 5. pp. 25-26.
- Cohen, L. Manion, L. Morrison, K. (2007) *Μεθοδολογία Εκπαιδευτικής Έρευνας*, μετ. Κυρανάκης, Σ. Μαυράκη, Μ. Μητσοπούλου, Χ. Μπιθαρά, Π. Φιλιππούλου, Μ. Αθήνα: εκδ. Μεταίχμιο.
- Collingwood, R. G. (1938) *The Principles of art*, London: Oxford University Press.
- Csikszentmihalyi, M. (1994) *The evolving self*, New York: Harper Perennial Publishers.
- (1997) *Creativity, Flow and the Psychology of discovery and Invention*, New York: Harper Perennial.
- (1998) “The flow experience and its significance for human psychology” στο Mihaly Csikszentmihalyi and Isabella Selega Csikszentmihalyi (ed.), *Optimal experience, Psychological studies of flow in consciousness*, Cambridge: Cambridge University Press, 15-35.
- Cutting, J. E. “The end of art?” *Empirical Studies*, Vol. 27 (2). 2009: 153-158.
- Danto, A. (1992) *Beyond the brillo box: the visual arts in post-historical perspective*, New York: University of California Press.
- (1997) *After the end of art, contemporary art and the pale of history*, Washington: The board of Trustees of the National Gallery of Art.
- DeLoache, J. S. “Becoming symbol-minded” *TRENDS in Cognitive Sciences*, Vol. 8. No. 2. February 2004: 66-70.
- Delrieux, A. (2001) *Sigmund Freud, Index Thématique*, 2^e édition, Paris: Anthropos.
- Denzin, N. K. Lincoln, Y. S. (ed.) (2000) *Handbook of Qualitative Research*, second edition, California, USA: Sage Publications, Inc.
- Depelsenaire, Y. “Un pseudonyme dans les profondeurs du goût” dans *Analytica*, 43 sur le style et autres essais, jan. 1986, Navarin Éditeur, 41-58.
- Dickins, T. E. “Changes in art: market forces or evolution?: a response to Collin Martindale” *Empirical Studies* Vol. 27 (2). 2009: 159-165.
- Ελίας, Ν. (2001) *Μότσαρτ, το πορτραίτο μιας μεγαλοφυΐας*, μετ. Αναγνώστου, Λ. Αθήνα: εκδ. Ινδικτος.

- Estellon, V. (2004) “Glenn Gould, clinique et art du contrepoint” dans *Psychisme et création, Le lieu du créer-Topique et “crise”*, direction : Masson, C. (221-246), France, Bordeaux : L’Esprit du Temps.
- Evans, D. (2005) *Εισαγωγικό λεξικό της λακανικής ψυχανάλυσης*, μετ. Σταυρακάκης, Γ, Αθήνα: εκδ. Ελληνικά Γράμματα.
- Fontana, A. Frey, J. H. (2000) “The interview, From structured questions to negotiated text” *Handbook of qualitative research*, second edition, California, USA: Sage Publications, Inc.
- Freeland, C. (2005) *Μα είναι αυτό τέχνη;*, μτφ. Αλμπάνη, Μ. Αθήνα: εκδ. Πλέθρον.
- Freiberga, E. (2004) “Creativity and aesthetic experience: the problem of the possibility of beauty and sensitiveness” Tymieniecka, A. T. (ed.) *Analecta Husserliana LXXXIII*, Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 405-418.
- Freud, S. (1965) *Totem et tabou*, trad. Jankélévitch, S. 2^e édition, Paris: Payot.
- (1991) *Un souvenir d’ enfance de Léonard de Vinci*, trad. Altounian, J. Bourguignon, A. Bourguignon, O. Colet, P. Rauzy, A. 3^e édition, Paris: Gallimard.
- (1996) “Au delà du principe de plaisir” 1920, dans *Œuvres complètes psychanalyse*, vol. XV, 1916-1920, publié et traduit avec le concours du Centre National du Livre, Paris: Presses Universitaires de France, 273-338.
- (2005) “Le Moïse de Michel-Ange” 1914, dans *Œuvres complètes psychanalyse*, vol. XII, 1913-1914, publié et traduit avec le concours du Centre National du Livre, Paris: Presses Universitaires de France, 127-160.
- (2005) “Pour introduire le narcissisme” 1914, dans *Œuvres complètes psychanalyse*, vol. XII, 1913-1914, publié et traduit avec le concours du Centre National du Livre, Paris: Presses Universitaires de France, 213-245.
- (2006) “Trois essais sur la théorie sexuelle” 1905, dans *Œuvres complètes psychanalyse*, vol. VI, 1901-1905, publié et traduit avec le concours du Centre National du Livre, Paris: Presses Universitaires de France, 59-181.
- (2007) “La morale sexuelle “culturelle” et la nervosité moderne” 1908, dans *Œuvres complètes psychanalyse*, vol. VIII, 1906-1908, publié et traduit avec le concours du Centre National du Livre, Paris: Presses Universitaires de France, 193-219.
- (2007) “Le délire et les rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen” 1907, dans *Œuvres complètes psychanalyse*, vol. VIII, 1906-1908, publié et traduit avec le

- concours du Centre National du Livre, Paris: Presses Universitaires de France, 39-126.
- (2007) “Le poète et l’activité de fantaisie” 1908, dans *Œuvres complètes psychanalyse*, vol. VIII, 1906-1908, publié et traduit avec le concours du Centre National du Livre, Paris: Presses Universitaires de France, 159-171.
- Gamwell, P. “Intermediate Student’s Experiences with an Arts-Based Unit: An Action Research” *Canadian Journal of Education*, 28, (3), 2005, 359-383.
- Gillibert, J. “L’interprétation créatrice de l’acteur” dans *cahiers de psychologie de l’art et de la culture*, no. 12 “interpréter”, hiver 1986/87, école nationale supérieure des beaux-arts, 105-113.
- Goguen, J. A. “Art and the Brain” *Journal of Consciousness Studies*, Vol. 6. No. 6-7, 1999: 5-14.
- Goodman, N. (1985) *Languages of Art, an approach to a theory of symbols*, Indiana: Hackett Publishing Company.
- Grawitz, M. (2006) *Μέθοδοι των κοινωνικών επιστημών*, μετάφραση: Ελένη Αστερίου, τόμος Β, Αθήνα: εκδόσεις Οδυσσέας.
- Groddeck, G. (1969) *La maladie l’art et le symbole*, trad. Levinter, R. Paris : Gallimard.
- Guy-Gillet, G. “Le regard du peintre sur le corps du sujet” dans *cahiers de psychologie de l’art et de la culture*, no. 13 “le sentiment déjoué, le style” hiver 1987/88, école nationale supérieure des beaux-arts, 39-49.
- Handler Spitz, E. “Conflict and Creativity: Reflections on Otto Rank’s Psychology of Art” *Journal of Aesthetic Education*, 23, 3, 1989, 97-109.
- Hubert, J. “Du symptôme à la reconnaissance sociale” dans *Ligeia, Dossiers sur l’art*, nos. 13-14, art et psychanalyse, octobre 1993/juin 1994, 98-105.
- Huizinga, J. (1989) *Ο άνθρωπος και το παιχνίδι (Homo ludens)*, μτφ. Σ. Ροζάνης, Γ. Λυκιαρδόπουλος. Αθήνα: εκδ. «Γνώση».
- Hutter, M. Shusterman, R. “Value and the valuation of art in economic and aesthetic theory” *Handbook of economics of Art and Culture*, Vol. I. 2006: 170-208.
- Kaufmann, P. (1981) *Psychanalyse et théorie de la culture*, 4^e édition, Paris: DENOËL.
- Kesner, L. “The role of cognitive competence in the art museum experience” *Museum Management and Curatorship*, Vol. 21. 2006: 4-19.

- Kozbelt, A. "Maybe, maybe even probably, but not necessarily: response to Martindale" *Empirical Studies*, Vol. 27 (2). 2009: 167-171.
- Krutzer, H. (2009) *Jacques Lacan, Séminaire 1952-1980. Index référentiel*, 3^e édition revue et augmentée, Paris : Anthropos.
- Κυριαζή, Ν. (1999) *Η κοινωνιολογική έρευνα, κριτική επισκόπηση των μεθόδων και των τεχνικών*, Αθήνα: εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα.
- Kuspit, D. (2004) *The End of Art*, New York: Cambridge University Press.
- Kwiatkowski, J. "Who made you eat the apple?- a response to Martindale's hegelian tragedy argument" *Empirical Studies*, Vol. 27 (2). 2009: 173-177.
- Lacan, J. (1986) *Le séminaire livre VII, L'éthique de la psychanalyse, 1959-1960*, Paris : Éditions du Seuil.
- (1991) *Le séminaire livre VIII, Le transfert, 1960-1961*, Paris: Éditions du Seuil.
- (1991) *Le séminaire livre XVII, L'envers de la psychanalyse, 1969-1970*, Paris: Éditions du Seuil.
- (2004) *Le séminaire livre X, L'angoisse, 1962-1963*, Paris: Éditions du Seuil.
- (2006) *Le séminaire livre XVI, D'un Autre à l'autre, 1968-1969*, Paris: Éditions du Seuil.
- Laplanche, J. Pontalis, J. B. (1986) *Λεξιλόγιο της ψυχανάλυσης*, 5^η έκδοση, μετ. Καψαμπέλης, Β. Χαλκούση, Λ. Σκούλικα, Α. Αλούπης, Π. Αθήνα: εκδ. Κέδρος.
- (2002) *Vocabulaire de la psychanalyse*, 3^e édition, Paris: Presses Universitaires de France.
- Lemoine-Luccioni, E. "Bonheur d'expression" dans *cahiers de psychologie de l'art et de la culture*, no. 16 "les bonheurs de l'art" (1), 1990, école nationale supérieure des beaux-arts, 116-121.
- Le Poulichet, S. (1996) *L'art du danger. De la détresse à la création*, Paris : Anthropos.
- Machotka, P. "Whither art, and where is it now?" *Empirical Studies*, Vol. 27 (2). 2009: 179-184.
- Maillard, C. (2004) "Alors, l'art..." dans *Psychisme et création, Le lieu du créateur Topique et "crise"*, direction : Masson, C. (109-115), France, Bordeaux : L'Esprit du Temps.

- Mainemelis, C. “When the Muse Takes It All: A Model for the Experience of Timelessness in Organizations” *Academy of Management Review*, 26, (4), 2001, 548-565.
- Marc, O. “Du bonheur dans l’art” dans *cahiers de psychologie de l’art et de la culture*, no. 17 “les bonheurs de l’art” (2), 1991, école nationale supérieure des beaux-arts, 95-97.
- Martin, F. “Notes on Colin Martindale’s *the evolution and end of art as hegelian tragedy*” *Empirical Studies*, Vol. 27 (2). 2009: 185-187.
- Martindale, C. “Aesthetic evolution” *Poetics*, Vol. 15. 1986: 439-473.
- Martindale, C. Martindale, A. E. “Historical evolution of content and style in nineteenth and twentieth century american short stories” *Poetics*, Vol. 17. 1988: 333-355.
- Martindale, C. “The evolution and the end of art as hegelian tragedy”, *Empirical Studies*. Vol. 27 (2). 2009: 133-140.
- Masson, C. (2004) “Le « narcissique » et la part de « leuvre » -à partir d’une nouvelle de Gogol-” dans *Psychisme et création, Le lieu du créer-Topique et “crise”*, direction: Masson, C. (147-165), France, Bordeaux : L’Esprit du Temps.
- Μπαμπινιώτης, Γ. (2002) *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*, 2^η έκδοση. Αθήνα: εκδ. Κέντρο Λεξικολογίας ΕΠΕ.
- Μπλάκινγκ, Τζ. (1981) *Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας*, μτφ. Μ. Γρηγορίου. Αθήνα: εκδ. Νεφέλη.
- Μπονίδης, Κ. Θ. (2004) *Το περιεχόμενο του σχολικού βιβλίου ως αντικείμενο έρευνας*, Αθήνα: εκδ. Μεταίχμιο.
- Nakamura, J. (1998) “Optimal experience and the uses of talent” στο Mihaly Csikszentmihalyi and Isabella Selega Csikszentmihalyi (ed.), *Optimal experience, Psychological studies of flow in consciousness*, Cambridge: Cambridge University Press, 319-326.
- Nasio, J.-D. (2001) Πέντε παραδόσεις πάνω στη θεωρία του Jacques Lacan, επιμέλεια μετάφρασης: Μαλίχιν, Κ, Αθήνα: εκδ. Πατάκη.
- (2005) Διδασκαλία επτά βασικών εννοιών της ψυχανάλυσης, 2^η έκδοση, μετ. Κολόκας, Π. Μπούρας, Γ. Σφυρίδου, Π. Αθήνα: εκδ. Πατάκη.
- Ουδατζής, Μ. (2002) *Μεθοδολογικά Ζητήματα Προσέγγισης και Ερμηνείας της Εκπαιδευτικής Πολιτικής. Η Χρηστική Αξία και οι Δυνατότητες της Ερμηνευτικής Μεθόδου στη Διαδικασία Μελέτης και Κατανόησής της*,

Πρακτικά 2^{οο} Διεθνούς Συνεδρίου Η παιδεία στην αυγή του 21^{οο} αιώνα, Θέματα ιστορίας εκπαίδευσης, Ημερομηνία πρόσβασης [26/1/2012] από <http://www.elemedu.upatras.gr/eriande/synedria/synedrio2/praktika/oudatzis.htm>.

- Παληκίδης, Α. Α. (2009) *Ο ρόλος της εικόνας στα σχολικά εγχειρίδια Ιστορίας της Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης (1950-2002), Διδακτική, ιδεολογική και αισθητική λειτουργία των εικόνων*, Θεσσαλονίκη: εκδοτικός οίκος Αδελφών Κυριακίδη.
- Παπαχρηστόπουλος, Ν. (2005) *Ψυχανάλυση και γραφή, Η μετουσίωση στον Φρόιντ και τον Λακάν*, Αθήνα: εκδ. Βιβλιόραμα.
- Παππάς, Γ. (επιλογή- μετάφραση) (1993) *Κείμενα για την τέχνη*, Αθήνα: εκδ. Νεφέλη.
- Petrov, V. “The end of art- pro and con and possible ways to overcome the deadlock” *Empirical Studies*, Vol. 27 (2). 2009: 189-201.
- Ramachandran, V. S. Hirstein, W. “The Science of Art” *Journal of Consciousness Studies*, Vol. 6. No. 6-7. 1999: 15-51.
- Rank, O. (1998) *L’art et l’artiste*, trad. Combet, C.L. 3^e édition, Paris : Payot & Rivages.
- Robson, C. (2007) *Η Έρευνα του πραγματικού κόσμου*, μετ. Βασιλάκη Ντ. & Βασιλικού Κ., Αθήνα: εκδ. Gutenberg.
- Rosolato, G. (1993) *Pour une psychanalyse exploratrice dans la culture*, Paris : Press Universitaires de France.
- Ryan, G.W. Bernard, H. R. (2000) “Data management and analysis methods” *Handbook of qualitative research*, second edition, California, USA: Sage Publications, Inc.
- Samacher, R. (2004) “Psychose et création... au lieu de la chose (das ding)” dans *Psychisme et création, Le lieu du créer-Topique et “crise”*, direction : Masson, C. (87-108), France, Bordeaux : L’Esprit du Temps.
- Sauvagnat, F. “Bonheur du détail et sauvetage du nom: jouir de la peinture selon G. Morelli” dans *cahiers de psychologie de l’art et de la culture*, no. 17 “les bonheurs de l’art” (2), 1991, école nationale supérieure des beaux-arts, 127-132.
- Scott-Billmann, F. (1997) *Όταν ο χορός θεραπεύει*, μτφ. Λ. Χρυσικοπούλου. Αθήνα: εκδ. Ελληνικά γράμματα.

- Segal, H. (1987) *Délire et Créativité, Essais de psychanalyse clinique et théorique*, trad. Chambrier, J. Vincent, C. Comby, A. Segal, H. Paris : Des femmes.
- Shusterman, R. "The end of aesthetic experience" *The journal of aesthetics and art criticism*. 55. 1. winter 1997: 29-41.
- Sibony, D. (1995) *Le corps et sa danse*, Paris : Éditions du Seuil.
- Silverman, D. (2000) "Analyzing talk and text" *Handbook of qualitative research*, second edition, California, USA: Sage Publications, Inc.
- Silvia, P. J. " "Certain things last": a skeptical look at Martindale's dirge for the arts" *Empirical Studies*, Vol. 27 (2). 2009: 203-208.
- Simonton, D. K. « The decline and fall of musical art: what happened to classical composers?" *Empirical Studies*, Vol. 27 (2). 2009: 209-216.
- Smolej, F. B. Avsec, A. "The experience of flow and subjective well-being of music students" *Horizons of Psychology*, 16, (2), 2007, 5-17.
- Taylor, S. (2001) "Locating and conducting discourse analytic research" *Discourse as data, a guide for analysis*, London: The Open University, Sage Publications.
- This, C. (1994) *De l'art et de la psychanalyse, Freud et Lacan*, Paris: Gallimard.
- "L'intense plaisir à regarder" *Ligeia, Dossiers sur l'art*, nos. 13-14, art et psychanalyse, octobre 1993/juin 1994, 67-72
- "Quel bonheur?" dans *cahiers de psychologie de l'art et de la culture*, no. 17 "les bonheurs de l'art" (2), 1991, école nationale supérieure des beaux-arts, 142-143.
- Τζανή, Μ. (2005) *Σημειώσεις για το μάθημα «Μεθοδολογία έρευνας κοινωνικών επιστημών»*, Εθνικό & Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, Ημερομηνία πρόσβασης [26/1/2012] από <http://benl.primedu.uoa.gr/database1/method.pdf>.
- Τσέκερης, Χ. (2008) *Σημειώσεις για το μάθημα «Εισαγωγή στην κοινωνική έρευνα II»*, Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Τμήμα Ψυχολογίας, Ημερομηνία πρόσβασης [26/1/2012] από <http://library.panteion.gr:8080/dspace/bitstream/123456789/544/1/methodology.pdf>.
- Ulrich, M. (1991) *Άτλας της Μουσικής*, μτφ. επιμ. Μόσχος, Κ. Τόμοι I, II. Αθήνα: εκδ. Φίλιππος Νάκας.
- Van Peer, W. "The multidimensionality of art" *Empirical Studies*, Vol. 27 (2). 2009: 217-222.

- Vermeersch, P. “Le hasard aboli d’un coup de pinceau” dans *Ligeia, Dossiers sur l’art*, nos. 13-14, art et psychanalyse, octobre 1993/juin 1994, 82-84.
- “Le retour de l’ échappé” dans *cahiers de psychologie de l’ art et de la culture*, no. 16 “les bonheurs de l’ art” (1), 1990, école nationale supérieure des beaux-arts, 137-141.
- Wells, A. J. (1998) “Self-esteem and optimal experience” στο Mihaly Csikszentmihalyi and Isabella Selega Csikszentmihalyi (ed.), *Optimal experience, Psychological studies of flow in consciousness*, Cambridge: Cambridge University Press, 327-341.
- Winner, E. (1994) *Invented Worlds*, Cambridge, Massachusetts, United States: Harvard University Press.
- Wollheim, R. (1990) *Art and its objects*, New York: Cambridge University Press.
- (1973) *On Art and the Mind, essays and lectures*, London: Allen Lane, Penguin Books.
- Φίλιας, Β. (1977) (γενική εποπτεία), *Εισαγωγή στη μεθοδολογία και τις τεχνικές των κοινωνικών ερευνών*, Αθήνα: εκδόσεις Gutenberg.
- Φούλερ, Π. (1988) *Τέχνη και Ψυχανάλυση*, μετ. Κανακάκη, Η. Αθήνα: εκδ. Νεφέλη.
- Χαλκιά, Κ. (2003) *Η ελευθερία της «μέτρησης» και η πειθαρχία της «διαίτησης»:* Σχέσεις διαλόγου μεταξύ ποσοτικής και ποιοτικής έρευνας στην εκπαίδευση στις Φυσικές Επιστήμες, Πρακτικά 3^{ου} Πανελλήνιου Συνεδρίου Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών, Ημερομηνία πρόσβασης [26/1/2012] από http://www.pee.gr/wp-content/uploads/praktika_synedrion_files/e19_11_03/sin_ath/mer_g_th_en_i/xalkia.htm.