



Τεχνολογικό
Πανεπιστήμιο
Κύπρου

Σχολή Επικοινωνίας και
Μέσων Ενημέρωσης.

Διδακτορική διατριβή

**ΟΙ ΤΡΟΠΙΚΟΤΗΤΕΣ ΤΟΥ ΦΑΝΤΑΣΙΑΚΟΥ ΣΤΟ
ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟ**

Χρίστος Παναγιώτου

Λεμεσός, Δεκέμβριος 2020

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΜΕΣΩΝ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΣΠΟΥΔΩΝ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟΥ

Διδακτορική διατριβή
ΟΙ ΤΡΟΠΙΚΟΤΗΤΕΣ ΤΟΥ ΦΑΝΤΑΣΙΑΚΟΥ ΣΤΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟ
ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟ
του
Χρίστου Παναγιώτου

Λεμεσός, Δεκέμβριος 2020

Έντυπο έγκρισης

Διδακτορική διατριβή

Οι Τροπικότητες του Φαντασιακού στο Πολιτισμικό Υποκείμενο

Παρουσιάστηκε από

Χρίστο Παναγιώτου

Επιβλέπων καθηγητής: Επίκουρη Καθηγήτρια Βασιλική Τρίγκα

Υπογραφή _____

Μέλος επιτροπής: Καθηγητής Γρηγόρης Πασχαλίδης

Υπογραφή _____

Μέλος επιτροπής: Αναπληρωτής Καθηγητής Αντώνης Δανός

Υπογραφή _____

Τεχνολογικό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Λεμεσός, Δεκέμβριος 2020

Πνευματικά δικαιώματα

Copyright © Χρίστος Παναγιώτου, 2020

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Η έγκριση της διδακτορικής διατριβής από το Τμήμα Επικοινωνίας και Σπουδών Διαδικτύου του Τεχνολογικού Πανεπιστημίου Κύπρου δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα εκ μέρους του Τμήματος.

Αρχικά, θα ήθελα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα της διατριβής μου, Δρ. Βασιλική Τρίγκα, Επίκουρη Καθηγήτρια στο τμήμα Επικοινωνίας και Σπουδών Διαδικτύου του ΤΕ.ΠΑ.Κ. της οποίας η βοήθεια και η καθοδήγηση για την συγγραφή της διατριβής ήταν ιδιαίτερα χρήσιμη. Οι γνώσεις της και η μεθοδολογία της πάνω στις πολιτικές και κοινωνικές επιστήμες αποτέλεσαν πηγή χρήσιμης γνώσης για το θέμα της διατριβής μου.

Επίσης θέλω να ευχαριστήσω τον Δρ. Διονύση Πάνο, Επίκουρο Καθηγητή στο τμήμα Επικοινωνίας και Σπουδών Διαδικτύου του ΤΕ.ΠΑ.Κ, για την βοήθειά του και την καθοδήγησή του κατά την εκπόνηση της διατριβής. Οφείλω ευχαριστώ, επίσης, στην Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματος Ψυχολογίας του Πανεπιστημίου Κύπρου Δρ. Ειρήνη Καδιανάκη, για τις σημαντικές συμβουλές της ως μέλος της συμβουλευτικής επιτροπής του διδακτορικού μου.

Μαζί θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τον Αναπληρωτή Καθηγητή και Κοσμήτορα της Σχολής Καλών και Εφαρμοσμένων Τεχνών του ΤΕ.ΠΑ.Κ, Δρ. Αντώνη Δανό του οποίου ο τρόπος σκέψης και ανάλυσης αποτέλεσαν για εμένα πηγή έμπνευσης και πολύτιμης βοήθειας. Χωρίς τις πολλές συζητήσεις μαζί του, περί φιλοσοφικών και κοινωνικών θεμάτων γύρω από την τέχνη, η διατριβή δεν θα μπορούσε να συνδυάσει τα πολλαπλά στοιχεία της σε μια ενιαία και πρωτότυπη γνωστική κατεύθυνση.

Ευχαριστώ επίσης, τον φίλο και συνάδελφο Ανδρέα Σάββα με τον οποίο οι συζητήσεις υπήρξαν πολύτιμες για την πρωτοτυπία της διατριβής, καθώς επίσης, τους φίλους και συναδέλφους Σταμάτη Γιαννουλάκη και Βασίλη Μαναβόπουλο με τους οποίους μοιραστήκαμε τα «πάνω» και τα «κάτω» της διαδικασίας του διδακτορικού.

Ακόμα, ευχαριστώ την φίλη μου Αλίκη Γιαννακού η οποία με παρότρυνε να συνεχίσω μέχρι το τέλος και να ολοκληρώσω την διατριβή.

Τέλος, το μεγαλύτερο «ευχαριστώ», το οφείλω στην οικογένειά μου, η οποία με στήριξε όλο αυτό το χρονικό διάστημα. Έτσι, θέλω να ευχαριστήσω τους γονείς μου Άντρη και Σπύρο, και την αδελφή μου Μαρία για την στήριξή τους και την συμπαράστασή τους.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα διδακτορική διατριβή, επιχειρεί να παρατηρήσει το πολιτισμικό υποκείμενο μέσα από την ψυχαναλυτική σκοπιά. Ως πολιτισμικό υποκείμενο, ορίζεται στην πιο κάτω εργασία ο ενεργός, εκείνος, παράγοντας που εμφανίζεται στο πολιτισμικό πλαίσιο ως μια συλλογική κατάσταση και δομεί την συλλογική εμπειρία και μνήμη στο πολιτισμικό πλαίσιο, με ένα συνεκτικό, και συγκεκριμένο τρόπο. Ο όρος πολιτισμικό υποκείμενο είναι στενά συσχετισμένος με την έννοια του φαντασιακού, όπως περιγράφεται από τον Κορνήλιο Καστοριάδη. Το όλο εγχείρημα αποσκοπεί στην ερμηνεία των διαφόρων πολιτισμικών φαινομένων μέσα από το ψυχαναλυτικό μοντέλο του Donald Winnicott, της Melanie Klein και της Gisela Pankow, το οποίο μας επιτρέπει να παρατηρήσουμε μοτίβα σχέσεων και δυναμικών που αναπτύσσονται τόσο μεταξύ διαφόρων πολιτισμικών υποκειμένων όσο και εντός των ίδιων των πολιτισμικών υποκειμένων. Όπως συμβαίνει και με την «κλασική» ψυχανάλυση, η έννοια της μνήμης και της εμπειρίας και του πώς συντίθενται από το υποκείμενο είναι κεντρικής σημασίας. Όπως διαφάνηκε, υπάρχουν τρία διαφορετικά μοτίβα, ή τροπικότητες, μέσα από τις οποίες οργανώνεται η συλλογική εμπειρία και μνήμη σε ένα πολιτισμικό πλαίσιο. Αυτές είναι, η νευρωσική, η μεθοριακή και η ψυχωσική. Τα τρία αυτά μοτίβα, διαφαίνονται μέσα στα πολιτισμικά τεχνουργήματα που παράγει ένας πολιτισμός, όπως είναι για παράδειγμα η τέχνη, η λογοτεχνία και η αρχιτεκτονική. Το εξέχον παράδειγμα το οποίο χρησιμοποιείται στην παρούσα διατριβή για την νευρωσική τροπικότητα, αποτελεί ο εθνικισμός, ο οποίος όπως φαίνεται, παρουσιάζει όλα τα χαρακτηριστικά που αντιστοιχούν στην έννοια της νεύρωσης όπως περιγράφεται στην ψυχανάλυση. Η μεθοριακή τροπικότητα, από την άλλη, ανταποκρίνεται στη ρευστή, δια-πολιτισμική, δια-υποκειμενική κατασκευή της συλλογικής μνήμης και εμπειρίας, και την υβριδικότητα, και φαίνεται για παράδειγμα μέσα από το έργο καλλιτεχνών όπως του Γιάννη Κουνέλλη, ή του Giorgio De Chirico.

Λέξεις κλειδιά: Συλλογική εμπειρία, συλλογική μνήμη, νεύρωση, μεθοριακότητα, πολιτισμικό υποκείμενο.

ABSTRACT

The present doctoral thesis attempts to observe the Cultural Subject from a psychoanalytic perspective. As a Cultural Subject is defined the active agent that appears within the cultural order, as a collective entity that structures collective experience and collective memory in a coherent, specific way. The term Cultural Subject is, thus, closely related to the concept of Phantasy, as described mainly in the work of Cornelius Castoriades. The project seeks to interpret the various cultural phenomena through the psychoanalytical model of Donald Winnicott, Melanie Klein and Gisela Pankow, which allows us to observe and find patterns of relationships and dynamics that develop both between different cultural entities as well as within the cultural entities themselves. As with "classical" psychoanalysis, the notions of memory and experience and how they are composed by the subject are of central importance. As it turned out, there are three different patterns, of modalities, through which collective experience and memory are organized within the cultural realm. These are the "neurotic", the "liminal" and the "psychotic". These three patterns are found within the cultural artifacts produced by a culture, such as in art, literature, and architecture. The prominent example used in this thesis for the neurotic modality is that of nationalism, which appears to have all the features that correspond to the concept of neurosis as described in the bibliography of psychoanalysis. Liminal modality, on the other hand, responds to the fluid, cross-cultural, inter-subjective construction of collective memory and experience, and hybridity, and is exemplified in the work of artists such as Jannis Kounellis and Giorgio De Chirico.

Keywords: Collective experience, collective memory, neurosis, liminality, cultural subject.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ	vi
ABSTRACT	vii
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ	viii
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑΤΩΝ-ΕΙΚΟΝΩΝ	xiii
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	1
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Γενικό πλαίσιο.....	11
1.1. Δομή.....	11
1.2. Η αναγκαιότητα της μελέτης.....	14
1.3. Θεωρητικό πλαίσιο της μελέτης.....	24
1.3.1. Βασικές έννοιες.....	25
1.3.1.1. «Ανατομία» της πολιτισμικής νεύρωσης.....	40
1.3.1.2. Η έννοια του «τραύματος».....	43
1.3.1.3. Η έννοια της «θυσίας» και του «χρέους».....	44
1.3.1.4. Προβολή / μεταβίβαση επιθυμιών.....	45
1.3.1.5. Μεθοριακή τροπικότητα του φαντασιακού.....	47
1.3.1.6. Η οργανικότητα της μεθοριακής τροπικότητας του φαντασιακού.....	50
1.4. Αποσαφήνιση-Ορισμός όρων και εννοιών.....	53
1.4.1. «Νευρωσικότητα» και «μεθοριακότητα».....	53
1.4.2. «Πολιτισμικό υποκείμενο».....	55
1.5. Μεθοδολογία.....	57
1.5.1. Η ανάλυση της τέχνης.....	57
1.5.2. Η χρήση του εθνικισμού ως παράδειγμα.....	58
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Φιλοσοφικές θεωρήσεις για το υποκείμενο.....	60
2.1. Η έννοια του υποκειμένου μέχρι τον 20ό αιώνα.....	60
2.1.1. Η υποκειμενικότητα ως «εν δυνάμει» ουσία.....	61
2.1.2. Το «ανορθόλογο» ως παράγοντας δόμησης της υποκειμενικότητας.....	69

2.2. Η έννοια του υποκειμένου στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα: Η αναζήτηση του «αυθεντικού» υποκειμένου.....	71
2.2.1. Ψυχανάλυση.....	71
2.2.1.1 Sigmund Freud.....	72
2.2.1.2. Carl Gustav Jung και μορφογένεση του υποκειμένου.....	75
2.2.2. Γενετική Επιστημολογία και υποκείμενο.....	75
2.2.2.1. Η Πιαζετιανή θεώρηση και το ευρύτερο επιστημονικό πλαίσιο του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα.....	75
2.3. Η έννοια του υποκειμένου στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα: Η διά του λόγου κατασκευή του υποκειμένου.....	84
2.3.1. Δομισμός και Μετά-δομισμός.....	84
2.3.1.1. Ο «Λόγος» και το υποκείμενο ως κοινωνιο-ψυχολογικές κατασκευές.....	84
2.3.1.1.1. Οι δυναμικές δομές εντός του Λόγου.....	87
2.3.1.1.2. Υποκείμενο και θέση υποκειμένου στον Λόγο.....	98
2.4. Το «ψυχο-νευρολογικό» υποκείμενο.....	101
2.4.1. Ο τριαδικός εγκέφαλος.....	101
2.4.2. Catherine Malabou.....	103
2.4.3. Νευρικές συνάψεις και δημιουργική ιδιότητα του υποκειμένου.....	105
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Τέχνη, υποκείμενο και κοινωνία.....	109
3.1. Το έργο τέχνης.....	110
3.1.1. Η ερμηνεία ως πρόβλημα.....	110
3.2. Η ιστορία της ανάλυσης της τέχνης.....	113
3.2.1. Πρόσωπο-κεντρική ανάλυση της τέχνης: Giorgio Vasari (1511-1574).....	115
3.2.2. Φορμαλισμός, Εικονολογία και Κοινωνική ανάλυση της τέχνης.....	120
3.2.2.1 Νεωτερικότητα.....	123
3.2.2.2. Alois Riegl.....	132
3.2.2.3. Heinrich Wölfflin.....	139

3.2.3. Ervin Panofksy.....	146
3.2.4. Κοινωνική ιστορία της τέχνης.....	148
3.2.5. Roland Barthes και «κοινωνική σημειολογία».....	155
3.2.6. Ερμηνευτική προσέγγιση και υποκειμενικό νόημα.....	159
3.2.6.1. Hans-Georg Gadamer και Martin Heidegger	159
3.2.6.2. Slavoj Žižek και ψυχαναλυτική ανάλυση των πολιτισμικών φαινομένων.....	163
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. Η «πραγματικότητα» ως εννοιολογική κατασκευή του υποκειμένου.....	168
4.1. Ο τρόπος λειτουργίας του υποκειμένου.....	170
4.1.1. «Λόγος» και Γενετική Επιστημολογία.....	170
4.2. Η «ανατομία» ενός υποκειμένου.....	172
4.2.1. Στρουκτουραλισμός (Δομισμός) και υποκείμενο.....	172
4.3. «Βιο-γλωσσικό» υποκείμενο και «συναρμολόγηση» της πραγματικότητας.....	174
4.4. Η υποκειμενικότητα ως παράγοντας γνωστικής διαχείρισης του περιβάλλοντος.....	179
4.4.1. Lev Vygotsky και η διαμεσολάβηση του σημείου (sign).....	179
4.4.2. Melanie Klein.....	180
4.4.3. Δυνητικός («ενδιάμεσος») Χώρος.....	183
4.4.3.1. Ο Δυνητικός χώρος ως φαντασιακό ενδιάμεσο.....	186
4.4.3.2. «Ανιμιστικός Μηχανισμός».....	187
4.5. Το υποκείμενο ως ένα σύστημα οργάνωσης της εμπειρίας.....	188
4.5.1. Ψυχωσικό υποκείμενο.....	190
4.5.2. Gisela Pankow.....	194
4.6. Μετωνυμικός και Μεταφορικός Δυνητικός χώρος.....	200
4.6.1. Paul Klee και η διπλή υπόσταση του φαντασιακού.....	204

4.7. Μεθοριακό υποκείμενο.....	205
4.8. Νευρωσικό υποκείμενο.....	206
4.8.1. Καταπιεσμένη επιθυμία και νευρωσικό υποκείμενο.....	209
4.8.2. Το τραύμα ως το υποκατάστατο του «απολεσθέντος αντικειμένου».....	214
4.9. Πολιτισμικές υποκειμενικότητες.....	217
4.10. Νευρωσικές πολιτισμικές υποκειμενικότητες στον χώρο και τον χρόνο.....	218
4.10.1. Η περίπτωση του εθνικού υποκειμένου.....	218
4.10.2. Η νευρωσική κατασκευή της γεωγραφικής ετερότητας.....	229
4.10.2.1. Η «Δυτική» Νεωτερικότητα.....	229
4.10.2.2. Η νευρωσική κατασκευή της «Ανατολής».....	236
4.11. Ο Μεθοριακός χώρος της Μεσογείου.....	241
4.11.1. Paul Klee και Μεσόγειος.....	241
4.12. Η σχέση του δημόσιου με τον ιδιωτικό χώρο στη νεύρωση.....	244
4.12.1. «Νευρωσικό» ιστορικό αρχιτεκτονικό ύφος.....	245
4.12.2. «Μεθοριακό» αρχιτεκτονικό ύφος.....	246
4.12.2.1. Σχέση φυσικού-τεχνητού χώρου.....	246
4.12.3. Σχέση ιδιωτικού-δημόσιου χώρου.....	256
4.13. Η οργάνωση της συλλογικής μνήμης από το πολιτισμικό υποκείμενο.....	258
4.13.1. Συλλογική μνήμη και νευρωσικό υποκείμενο.....	260
4.13.2. Συλλογική μνήμη και μεθοριακό υποκείμενο.....	265
4.13.2.1. Giorgio De Chirico και Σχολή του Μονάχου.....	270
4.13.2.2. Γιάννης Κουνέλλης.....	276
4.14. Η νευρωσική φαντασίωση για το μέλλον.....	279
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5. Συμπεράσματα.....	282
5.1. Υποκείμενο, υποκειμενικότητα και πολιτισμικά τεχνουργήματα.....	282

5.2. Η έννοια του «φανταστικού» όπως ορίστηκε στη διδακτορική διατριβή.....	285
5.2.1. Η προέλευση του φανταστικού.....	288
5.2.2. Οι τρεις τροπικότητες του φανταστικού.....	290
5.2.2.1. Η επιλογή της λέξης «τροπικότητα»	290
5.2.2.2. Νευρωσική, μεθοριακή, ψυχωσική.....	292
5.3. Πολιτισμικές εκφάνσεις των εν λόγω φαινομένων.....	294
5.3.1. Συλλογική μνήμη.....	294
5.3.2. Η θέση του «Λόγου» (Discourse).....	295
5.4. Γενική σύνοψη.....	296
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	302

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑΤΩΝ-ΕΙΚΟΝΩΝ

Διάγραμμα. 1. Πρώιμο μοντέλο που περιγράφει τον τρόπο που λειτουργίας της Υποκειμενικότητας.

Διάγραμμα. 2. Οργάνωση της εμπειρίας σε συνεκτικά αφηγήματα από το Υποκείμενο.

Διάγραμμα. 3. Η διαφορά μεταξύ της προσέγγισης της Κριτικής Ανάλυσης Λόγου και της προσέγγισης της παρούσας διατριβής.

Διάγραμμα. 4. Διάγραμμα της νευρωσικής τροπικότητας του φαντασιακού, όπως περιγράφεται στην παρούσα μελέτη.

Διάγραμμα. 5. Διάγραμμα της νευρωσικής τροπικότητας του φαντασιακού μαζί με τις επιπτώσεις του στον λόγο και στα πολιτισμικά τεχνουργήματα, όπως περιγράφεται στην παρούσα μελέτη.

Διάγραμμα. 6. Διάγραμμα της μεθοριακής τροπικότητας του φαντασιακού, όπως περιγράφεται στην παρούσα μελέτη.

Διάγραμμα. 7. Διάγραμμα που συνοψίζει τον τρόπο λειτουργίας του φαντασιακού, μαζί με τις δύο βασικές τροπικότητές του, στο πολιτισμικό συγκείμενο.

Εικόνα. 1. Eugène Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement* (Οι γυναίκες του Αλγερίου στο διαμέρισμά τους), 1834, λάδι σε καμβά, 180 × 229 εκ. Παρίσι, Λούβρο.

Εικόνα. 2. *Αψίδα του Κωνσταντίνου* (λατιν. *Arcus Constantini*), 315, Ρώμη, Ιταλία.

Εικόνα. 3. Henri Matisse, *La Desserte rouge*, 1908, λάδι σε καμβά, 180 × 220 εκ. St. Petersburg, Hermitage Museum.

Εικόνα. 4. Leonardo da Vinci, *Il Cenacolo* (*L'Ultima Cena*), 1495 - 1498, τέμπρα σε γύψο, 460 x 880 εκ. Μιλάνο, Santa Maria delle Grazie.

Εικόνα. 5. Jacobo Tintoretto, *Ultima Cena*, 1592 - 1594, λάδι σε καμβά, 365 × 568 εκ. Βενετία, Basilica di San Giorgio Maggiore.

- Εικόνα. 6. Raffaello Sanzio, *Scuola di Atene*, 1509 - 1511, νωπογραφία, 500 × 770 εκ.
Βατικανό, Αποστολικό Παλάτι.
- Εικόνα. 7. Peter Paul Rubens, *Kruisafneming*, 1612 - 1614, λάδι σε ξύλο, 320 × 420,5 εκ.
Αμβέρσα, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal.
- Εικόνα. 8. Rembrandt van Rijn, *De Staalmeesters*, 1662, λάδι σε καμβά, 191,5 × 279 εκ.
Αμστερνταμ, Rijksmuseum.
- Εικόνα. 9. Gustave Courbet, *Les Casseurs de pierres*, 1849, λάδι σε καμβά, 170 × 240 εκ.
Δρέσδη, Galerie Neue Meister [έχει καταστραφεί].
- Εικόνα. 10. Gisela Pankow, Σκίτσο από Ψυχωσικό Ασθενή I, 1989, μολύβι σε χαρτί, *Ο άνθρωπος και η ψύχωσή του* (Αθήνα, Εκδόσεις Πύλη).
- Εικόνα. 11. Gisela Pankow, Σκίτσο από Ψυχωσικό Ασθενή II, 1989, μολύβι σε χαρτί, *Ο άνθρωπος και η ψύχωσή του* (Αθήνα, Εκδόσεις Πύλη).
- Εικόνα. 12. Gisela Pankow, Σκίτσο από Ψυχωσικό Ασθενή III, 1989, μολύβι σε χαρτί, *Ο άνθρωπος και η ψύχωσή του* (Αθήνα, Εκδόσεις Πύλη).
- Εικόνα. 13. Paul Klee, *Kairuan*, 1914, υδατογραφία και μολύβι σε χαρτόνι, 8,4 x 21,1 εκ.
Wuppertal, von der Heyd Museum.
- Εικόνα. 14. Νικόλαος Γύζης, *Το Κρυφό Σχολειό*, 1885-86, λάδι σε καμβά, Αθήνα, Συλλογή Εμφιετζόγλου.
- Εικόνα. 15. Θεόδωρος Βρυζάκης, *Η έξοδος του Μεσολογγίου*, 1855, λάδι σε καμβά, 16,9 x 12,7 εκ. Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη της Ελλάδος.
- Εικόνα. 16. Θεόδωρος Βρυζάκης, *Η υποδοχή του Λόρδου Βύρωνα στο Μεσολόγγι*, 1861 λάδι σε μουσαμά, 15,5 x 21,3 εκ. Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη της Ελλάδος.
- Εικόνα. 17. Paul Klee, *Vor den Toren von Kairuan*, 1914, ακουαρέλα και μολύβι σε χαρτόνι, 20,7 x 31,5 εκ. Βέρνη, Paul-Klee-Stiftung.
- Εικόνα. 18. Λαϊκή (Vernacular) αρχιτεκτονική, Sassi di Matera, Ιταλία.

Εικόνα. 19. Frank Lloyd Wright, *Fallingwater*, 1936 - 1939, ενισχυμένο μπετόν, πέτρα και ατσάλι, Mill Run, Pennsylvania, Η.Π.Α.

Εικόνα. 20. Adler & Sullivan, *Wainwright State Office Building*, 1890-1891, ατσάλι, St. Louis, Missouri, Η.Π.Α.

Εικόνα. 21. Λαϊκή (Vernacular) αρχιτεκτονική, Σαντορίνη, Ελλάδα.

Εικόνα. 22. Le Corbusier, *Villa Savoye*, 1929 - 1931, ενισχυμένο μπετόν, Poissy, Yvelines, Γαλλία.

Εικόνα. 23. Louis Kahn, *Salk Institute for Biological Studies*, 1962, μπετόν και ξύλο, La Jolla, San Diego, California, Η.Π.Α.

Εικόνα. 24. Jan van Eyck, *De Maagd van kanselier Rolin*, 1435, λάδι σε ξύλο, 66 × 62 εκ. Παρίσι, Musée du Louvre.

Εικόνα. 25. Giorgio de Chirico, *Le Muse inquietanti*, 1916 - 1918, λάδι σε καμβά, 97,16 × 66 εκ. Μιλάνο, Συλλογή Gianni Mattioli.

Εικόνα. 26. Νικηφόρος Λύτρας, 1872, *Τα Κάλαντα*, λάδι σε καμβά, Ιδιωτική Συλλογή.

Εικόνα. 27. Άγνωστος Καλλιτέχνης (Αποδίδεται στους: Piero della Francesca, Luciano Laurana, Francesco di Giorgio Martini και στον Melozzo da Forlì), *Ιδανική Πόλη – Urbino*, Δεκαετία 1470, Ουρμπίνο, Galleria Nazionale delle Marche.

Εικόνα. 28. Giorgio de Chirico, *Το αίνιγμα της επιστροφής και το απόγευμα*, 1912, λάδι σε καμβά, 70 × 86,5 εκ. Παρίσι, Ιδιωτική συλλογή.

Εικόνα. 29. Jannis Kounellis, *Untitled (Coffee)*, 1989-1991, μέταλλο, γυαλί, χαρτί, κόκκοι καφέ και μόλυβδος, 65,3 × 45,5 × 7,7 εκ. Λονδίνο, Tate.

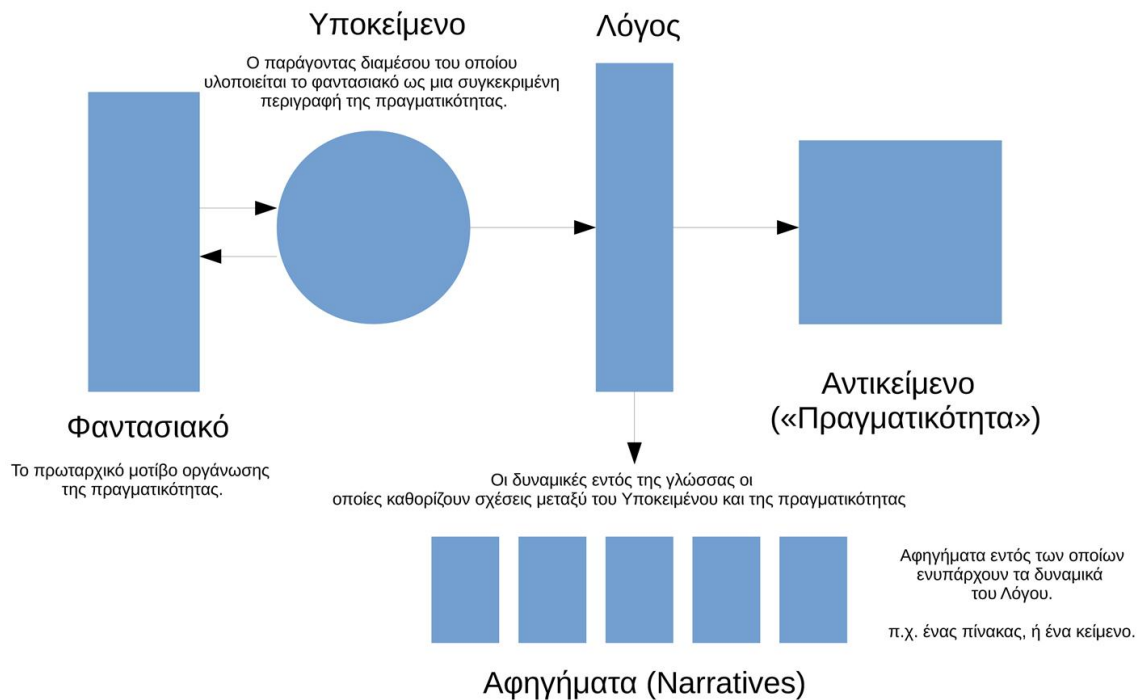
ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα διατριβή στοχεύει στην εις βάθος ανάλυση της δομής των συλλογικών κοινωνικών εμπειριών και της μνήμης, οι οποίες, όπως αναφέρεται στη συνέχεια, δομούνται από το «φαντασιακό» σε μορφή πολιτισμικών τεχνουργημάτων μέσα στο πολιτισμικό πλαίσιο. Όπως εξηγείται στην παρούσα διατριβή, οι συλλογικές εμπειρίες και οι συλλογικές μνήμες, αποτελούν θραύσματα των εμπειριών μιας πολιτισμικής ομάδας, οι οποίες δομούνται σε συνεκτικά αφηγήματα διαμέσου ενός «κεντρικού» οργανωτικού παράγοντα, ο οποίος αποτελεί το υποκείμενο. Το υποκείμενο δηλαδή, εκλαμβάνεται στην περίπτωση της παρούσας διατριβής, ως ο παράγοντας (Αγγλ. agent) ο οποίος οργανώνει την εμπειρία της πραγματικότητας με τρόπο συνεκτικό, μέσα από μια συγκεκριμένη «λογική» δομή δηλαδή, υπό τη μορφή Λόγου (Αγγλ. discourse) (Allen, 2010). Ο Λόγος, στο πλαίσιο, αυτό μπορεί να εκληφθεί, δηλαδή, ως ο τρόπος με τον οποίο κάποιος μιλά ή έχει «γνώση» της πραγματικότητας. Διαμέσου της «γνώσης» ή της «ομιλίας» αυτής, μεταφέρει συγκεκριμένες δυναμικές, και εκφράζει συγκεκριμένες σχέσεις, καθορίζοντας έτσι την πραγματικότητα με ένα συγκεκριμένο τρόπο, ο οποίος λειτουργεί κατά συνέπεια ως ένα πεδίο «εξουσίας» (Hall, 1992, σελ. 291-296). Παραφράζοντας τον Michel Foucault (1972, σελ. 49), ο Λόγος αποτελεί ένα σύνολο πρακτικών οι οποίες δομούν συστηματικά τον τρόπο με τον οποίο τα υποκείμενα «μιλούν» ή κατανοούν την πραγματικότητα. Οι πρακτικές αυτές και οι ιδέες οι οποίες υλοποιούνται διαμέσου του Λόγου, δεν είναι τυχαίες αλλά «πρόερχονται», όπως αναφέρεται στην παρούσα διατριβή, από μια πρωταρχική ανάγκη για έλεγχο επί της πραγματικότητας. Η νοητή αναπαράσταση της πραγματικότητας από το υποκείμενο, με σκοπό τον έλεγχο αυτής αναφέρεται ως το «φαντασιακό». Το φαντασιακό, σε αυτή την περίπτωση, δεν αναφέρεται στην έννοια του «φανταστικού» απαραίτητα, αλλά στη θεμελιώδη, «πρωταρχική» δομή που οργανώνει τον τρόπο αντίληψης της πραγματικότητας, κατά τον τρόπο που περιγράφεται στην δουλειά του

Slavoj Žižek (Žižek, 2009, σελ. 30) και του Κορνήλιου Καστοριάδη (2010). Ο Λόγος, ως μέρος αυτής της προσομοίωσης της πραγματικότητας από το φαντασιακό, επομένως, θεσμοποιείται ως μια κοινή «αλήθεια» και εκδηλώνεται ως «πραγματική» δομή μέσα στον πολιτισμό. Αυτό έχει ως συνέπεια τη «φαντασιακή θέσμιση» των κοινωνικών και των πολιτισμικών πρακτικών, φαινομένων και εκφράσεων (Καστοριάδης, 2010). Δηλαδή, την «υλικοποίηση» και την πραγματοποίηση ενός τρόπου θέασης της πραγματικότητας ως μια de facto κατάσταση κατανόησης – και κατά συνέπεια – οργάνωσης της πραγματικότητας.

Ο Λόγος, ως μια από τις εκφάνσεις του φαντασιακού, με τη σειρά του, εκφέρεται από το υποκείμενο ως η δομή πάνω στην οποία αρθρώνεται ο «τρόπος» που το υποκείμενο «μιλά» για το αντικείμενο μέσα από συγκεκριμένα αφηγήματα που περιγράφουν την εμπειρία (ως αλληλεπίδραση του υποκειμένου με το αντικείμενο). Σε αυτή την διατριβή, οι έννοιες του «υποκειμένου» και της «υποκειμενικότητας» δεν πρέπει να συγχέονται με τις έννοιες του «ατόμου» και της «ατομικότητας» αλλά πρέπει να νοηθούν ως το αποτέλεσμα κάποιου πολιτισμικού, οργανωτικού παράγοντα γύρω από τον οποίο η πραγματικότητα είναι τοποθετημένη και δομημένη ως «προοπτική», ως μια «άποψη», ή ως μια «δήλωση». Από την εργασία απουσιάζει δηλαδή το δίπολο άτομο-κοινωνία όσον αφορά την έννοια του υποκειμένου, και τουναντίον το υποκείμενο εκλαμβάνεται ως μια κατάσταση ή ως μια λειτουργία, η οποία δεν αφορά μεμονωμένα και αποκλειστικά την έννοια του ατομικού ή του συλλογικού αλλά αφορά τον τρόπο θέασης επί των γεγονότων της πραγματικότητας. Ένα υποκείμενο, είναι δηλαδή η θέση από την οποία υφίσταται «λόγος» για κάτι (Davis & Harre, 1990) ή ο τρόπος πλαισίωσης της πραγματικότητας από μια συγκεκριμένη «φωνή». Όπως επεξηγείται καλύτερα στην συνέχεια, το υποκείμενο στην προκειμένη περίπτωση μπορεί να παραλληλιστεί με την ερμηνεία που δίνουν οι Davies και Harre (1990) στην θεωρία τους για τις «Θέσεις Υποκειμένου».

Ο όρος «υποκειμενικότητα», παράλληλα, δύναται να ερμηνευτεί στην παρούσα διατριβή ως ο «χώρος» μέσα από τον οποίο ένα άτομο, μια ομάδα, ή ένα πολιτισμικό τεχνούργημα (κείμενο, τέχνη κλπ.) μιλά για το αντικείμενο (την «πραγματικότητα δηλαδή») (Jean-Paul Sartre, et, al. 2016). Η υποκειμενικότητα ως όρος, δηλαδή, περιγράφει ένα «ενδιάμεσο χώρο» που ανοίγεται μεταξύ της συγκεκριμένης θέσης του υποκειμένου σε σχέση με το «αντικείμενο», διαμέσου του οποίου οργανώνεται και περιγράφεται η εμπειρία της πραγματικότητας υπό τη μορφή σημείων του Λόγου (είτε γλωσσικών, είτε εικαστικών), αν αφορά την πολιτισμική έκφραση της.



Διάγραμμα 1: Πρώιμο μοντέλο που περιγράφει τον τρόπο λειτουργίας της υποκειμενικότητας.

Η έννοια του «αντικείμενου» στην περίπτωση αυτή, περιγράφει την «εξωτερική» — από το υποκείμενο — οντότητα την οποία το υποκείμενο παρατηρεί. Αποτελεί δηλαδή, το «αντικείμενο» της αντίληψης του υποκειμένου. Ως αντίληψη του υποκειμένου για το

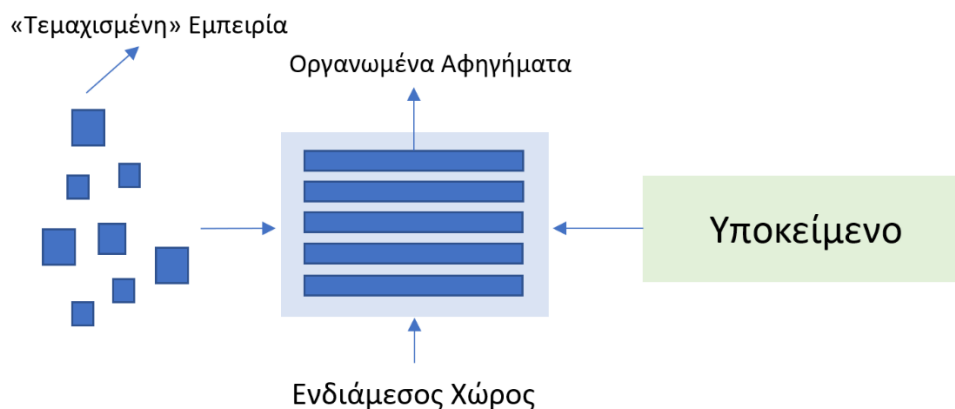
Αντικείμενο αποτελεί η επίγνωση για την ύπαρξη κάποιας «άλλης», ξεχωριστής οντότητας στον χώρο η οποία βρίσκεται απέναντι από το υποκείμενο. Με αυτό τον τρόπο μπορούμε να ορίσουμε το Αντικείμενο, ως την οντότητα εκείνη πάνω στην οποία ασκείται η εξουσία (Αγγλ. agency) της γνώσης (Foucault, 1972, σελ. 49) από το υποκείμενο πάνω σε μια άλλη οντότητα από την οποία διαχωρίζει τον εαυτό του. Το «αντικείμενο», έτσι, αποτελεί το στοιχείο της «πραγματικότητας» για το οποίο υφίσταται λόγος από το υποκείμενο.

Αυτό που ίσως θα έπρεπε να τονιστεί, αφού αφορά κατά κόρον την παρούσα διατριβή, είναι πως τα υποκείμενα δεν αποτελούν απλά θέσεις και πρακτικές μέσα από τις οποίες μιλάμε για κάτι, αλλά επιπρόσθετα είναι και συστήματα οργάνωσης της πρόσληψης της πραγματικότητας (Rahimi, 2015), και ως τέτοια χαρακτηρίζονται από τις αρχές που περιγράφουν τα συστήματα. Αυτές είναι η «αρχή της ομοιόστασης», η οποία περιγράφει τον τρόπο που ένα σύστημα αντιστέκεται στην αλλαγή, ή αφομοιώνει την αλλαγή και εξελίσσεται σε ένα πιο περίπλοκο σύστημα (Sedikides & Skowronski, 2012, σελ. 595). Το υποκείμενο, δηλαδή, αποτελεί ένα μηχανισμό μέσα από τον οποίο η εμπειρία για το αντικείμενο δομείται υπό την μορφή Λόγου διαμέσου ενός Αφηγήματος (Rahimi, 2015). Ως σύστημα, περιγράφεται και αναλύεται, συνεπώς, μέσα από εσωτερικά, λειτουργικά μοτίβα σχέσεων και αλληλεπιδράσεων. Τα εσωτερικά, αυτά, μοτίβα αποτελούν τα πλέγματα πάνω στα οποία αναπαράγεται, και προσομοιώνεται φαντασιακά η πραγματικότητα δια μέσου παραχθέντων αφηγημάτων για αυτή. Συνεπώς, το υποκείμενο ως σύστημα που χαρακτηρίζεται από την αρχή της ομοιόστασης, τείνει να αφηγείται και αναπαριστά την πραγματικότητα με τρόπο συστηματοποιημένο, έτσι ώστε να συντηρεί τα εσωτερικά μοτίβα από όπου παράχθηκε. Η πληροφορία που λαμβάνεται από το υποκείμενο κάθε φορά, δηλαδή, προσαρμόζεται με τρόπο που να αντιστέκεται στην αλλαγή. Αυτό υποστηρίζεται και από τον Sadeq Rahimi (2015) κατά την περιγραφή αυτού που ονομάζει «πολιτική υποκειμενικότητα». Όπως αναφέρει ο ίδιος, η πολιτική υποκειμενικότητα δομείται ως σύστημα το οποίο καθορίζει το πολιτικό νόημα μέσα

σε μια κουλτούρα, το συντηρεί και το αναπαράγει ως «νόρμα» αντιστεκόμενο στην αλλαγή (Rahimi, 2015, σελ. 17-24).

Συνοπτικά, μπορούμε να πούμε, ότι η οργάνωση της εμπειρίας του αντικειμένου πραγματοποιείται από ένα υποκείμενο, διαμέσου μιας φαντασιακής προσομοίωσης, η οποία εκφράζεται και εκφέρεται πολιτισμικά διαμέσου ενός αφηγήματος (μια περιγραφή δηλαδή για το «αντικείμενο»). Το αφήγημα αυτό, εμπερικλείει στον Λόγο του συστηματοποιημένα, εσωτερικά δυναμικά σχέσεων τα οποία προδίδουν μια βαθύτερη κατάσταση μοτίβων, ή τρόπων λειτουργίας του φαντασιακού. Το ζητούμενο της παρούσας διατριβής, είναι η θεωρητική διερεύνηση και περιγραφή των βαθύτερων εσωτερικών, αυτών μοτίβων και τρόπων λειτουργίας του φαντασιακού.

Η νοητή «επιφάνεια» μέσα στην οποία δομείται, αναπαράγεται και προσομοιώνεται φαντασιακά η πραγματικότητα αναφέρεται στην παρούσα διατριβή ως «ενδιάμεσος χώρος», και αποτελεί ένα ενδιάμεσο μεταξύ του υποκειμένου και του αντικειμένου (Διάγραμμα 1.). Είναι, για παράδειγμα, ο χώρος που περιγράφεται νοητά από ένα λογοτεχνικό αφήγημα. Ο χώρος αυτός, αποτελεί μια σύνθεση των εμπειριών του συγγραφέα, του αναγνώστη, των συλλογικών ή και των ατομικών τους αναμνήσεων κάτω από ένα αφήγημα. Με αυτό εννοείται ότι ο ενδιάμεσος χώρος δεν αποτελεί μια αντικειμενική, ή σταθερή κατάσταση η οποία απλά υπάρχει και αναπαράγεται μέσα σε ένα λ.χ. κείμενο, αλλά μια ρευστή και μεταβαλλόμενη κατάσταση η οποία ωστόσο λειτουργεί κάτω από μια συγκεκριμένη αρχή-μοτίβο η οποία λειτουργεί ως πλέγμα και η οποία είναι το φαντασιακό, είτε του αναγνώστη, είτε του συγγραφέα ή μιας συγκεκριμένης κοινωνικής αντίληψης.



Διάγραμμα 2. Οργάνωση της εμπειρίας σε συνεκτικά αφηγήματα από το υποκείμενο.

Ο «ενδιάμεσος χώρος», σχετίζεται με τον όρο της «υποκειμενικότητας», ως του τρόπου πρόσληψης του αντικειμένου από το υποκείμενο. Όπως αναφέρεται στην συνέχεια, ο «ενδιάμεσος χώρος», αποτελεί τον χώρο μέσα στον οποίο συντελείται η τέχνη και η δημιουργικότητα, ως «αφηγήματα» για την πραγματικότητα (Ogden, 1985). Σύμφωνα με τον Thomas Ogden (1985), ο οποίος χρησιμοποιεί την θεωρία του Donald Winnicott, η υποκειμενικότητα εμφανίζεται διαλεκτικά, ως ένας «τρίτος» παράγοντας που παρεμβαίνει μεταξύ του υποκειμένου και του αντικειμένου (στην περίπτωση της θεωρίας του Winnicott, της μητέρας). Ο χώρος αυτός χαρακτηρίζεται από την διαμεσολάβηση του συμβολισμού. Παραφράζοντας τον Ogden (1985, σελ. 137), η υποκειμενικότητα αποτελεί ένα ενδιάμεσο χώρο μεταξύ του συμβόλου και του συμβολιζόμενου. Η διαδικασία του συμβολισμού, όμως, σύμφωνα με τον Ogden προϋποθέτει την ύπαρξη κάποιου παράγοντα ο οποίος αποδίδει τον συμβολισμό – του υποκειμένου δηλαδή – και του αντικειμένου στο οποίο αποδίδεται ο συμβολισμός. Επομένως, η υποκειμενικότητα αποτελεί το στοιχείο της διαμεσολάβησης του σημείου μέσα σε ένα «ενδιάμεσο χώρο» μεταξύ του υποκειμένου και του αντικειμένου (Ogden, 1985). Όπως γίνεται κατανοητό στα κεφάλαια που ακολουθούν, η συστηματοποιημένη μορφή

μέσα από την οποία διαμεσολαβείται ο συμβολισμός, παράγει νοήματα τα οποία παίρνουν την μορφή αφηγημάτων. Αυτή η διαδικασία, σχετίζεται με την έννοια του φαντασιακού όπως την περιγράφει ο Κορνήλιος Καστοριάδης. Το φαντασιακό, ενυπάρχει ουσιαστικά στον τρόπο οργάνωσης της συλλογικής εμπειρίας υπό μορφή νοήματος το οποίο συναντάμε στις κρατικές νομοθεσίες, στους θεσμούς, τις πολιτισμικές αξίες και τα συλλογικά αφηγήματα (Καστοριάδης, 1999). Το φαντασιακό, αποτελεί ουσιαστικά το αόρατο πλέγμα πάνω στο οποίο «συναρμολογούνται» τα θραύσματα της συλλογικής εμπειρίας σε συλλογικά αφηγήματα. Σε αντίθεση με το φαντασιακό του Jacques Lacan το οποίο παραπέμπει στην έννοια του «εικονικού», το φαντασιακό για τον Καστοριάδη (1999) αποτελεί το κεντρικό στοιχείο της «θέσμησης» των κοινωνικών νοημάτων και αντιλήψεων διαμέσου μιας συλλογικής δημιουργικής φαντασίας.

Συνεπώς, η «υποκείμενο-κεντρική» θεώρηση η οποία παίρνει η παρούσα διατριβή, αντί η συνήθης κοινωνικό-κεντρικής, μας δίνει ένα νέο τρόπο θεώρησης των πραγμάτων η οποία μας επιτρέπει να δούμε σε μεγαλύτερο βάθος την πολιτισμική πραγματικότητα. Έτσι για παράδειγμα, έχοντας αυτή την θεώρηση, το φαντασιακό, μπορούμε να το δούμε ως αποτέλεσμα βαθύτερων υποκειμενικών παραστάσεων που περιγράφονται, μεν από την ψυχανάλυση ως «ατομικές», αλλά οι οποίες όπως θα δούμε μπορούν να ανταποκρίνονται και για το πολιτισμικό υποκείμενο.

Στην παρούσα διατριβή, αναγνωρίζονται τρία βασικά μοτίβα εκδήλωσης του φαντασιακού (ή διαφορετικά, «τροπικότητες») ως του τρόπου μέσα από τον οποίο οργανώνεται συστηματοποιημένα η εμπειρία ως ένα αφήγημα από το πολιτισμικό υποκείμενο:

- A. Ο νευρωσικός τρόπος,
- B. Ο μεθοριακός (αγγλ. Liminal),
- Γ. Ο ψυχωσικός.

Σκοπός είναι να μελετηθεί η έκφραση του φαντασιακού μέσα από τις τρεις αυτές βασικές παραμέτρους που αφορούν συγκεκριμένα το πολιτισμικό υποκείμενο, και του τρόπου δόμησης του κοινωνικού νοήματος από αυτό.

Οι πιο πάνω ορολογίες, αποτελούν μέρος της ψυχαναλυτικής βιβλιογραφίας και περιγράφονται εκτενώς στη συνέχεια. Ο λόγος για τον οποίο μελετώνται έγκειται στο ότι αποτελούν βασικές μορφές κατασκευής του νοήματος από το υποκείμενο και οι οποίες καθορίζουν δια-υποκειμενικές σχέσεις και αντιλήψεις. Συνεπώς, η μελέτη τους, αποσκοπεί στο να προσφέρει ένα νέο θεωρητικό πλαίσιο μέσα από το οποίο να διαμορφώνεται ένας τρόπος κατανόησης για το υποκείμενο, και την υποκειμενικότητα ως εκφάνσεις της τροπικότητας του φαντασιακού (νευρωσικού, μεθοριακού, ψυχωσικού). Διαμέσου αυτού, το ευρύτερο εγχείρημα είναι η δημιουργία ενός νέου μοντέλου αντίληψης και κατανόησης για τον τρόπο που συσχετίζονται τα υποκείμενα (ατομικά, πολιτισμικά, πολιτικά κ.α.) στο πλαίσιο μιας κουλτούρας ή στον τρόπο που αναπτύσσονται τα διαπολιτισμικά φαινόμενα.

Ένα ερώτημα το οποίο γεννάται είναι το ποιοι παράγοντες καθορίζουν ή επηρεάζουν την διαφορετική εκδήλωση του φαντασιακού σε κάθε περίπτωση. Σκοπός της εργασίας είναι η διερεύνηση των τριών αυτών διαφορετικών εκφράσεων του φαντασιακού διαμέσου των οποίων οργανώνεται η πολιτισμική πραγματικότητα από το υποκείμενο, και η εις βάθος κατανόηση των τριών καταστάσεων της υποκειμενικότητας που προκύπτει (νευρωσική, μεθοριακή, ψυχωσική), ως παράγοντα που καθορίζει και επηρεάζει ευρύτερα το πολιτισμικό γίγνεσθαι. Επομένως, μαζί με τον περιγραφικό χαρακτήρα της παρούσας διατριβής, ενυπάρχει και ο «κανονιστικός» (αγγλ. normative) με την έννοια του ότι παίρνει μια «πολιτική» θέση επί των λεγομένων. Για την διαδικασία της ανάλυσης, χρησιμοποιούνται ως παραδείγματα, πολιτισμικά τεχνουργήματα, όπως η τέχνη, η αρχιτεκτονική και η λογοτεχνία. Ο λόγος που χρησιμοποιούνται τα πολιτισμικά τεχνουργήματα ως αντικείμενα μελέτης για την παρούσα διατριβή, είναι επειδή τα πολιτισμικά τεχνουργήματα αποτελούν τρόπους «περιγραφής» για

τον κόσμο (Auerbach & Willard, 2003), αποτυπώσεις δηλαδή της υποκειμενικής «προοπτικής» μέσα από τις οποίες η εμπειρία της πραγματικότητας (φυσικής και πολιτισμικής) οργανώνεται ως ένα αφήγημα, ως ένας τρόπος «θέασης» του κόσμου από το πολιτισμικό υποκείμενο. Αποτελούν δηλαδή, επιφάνειες πάνω στις οποίες η υποκειμενικότητα ως σχέση μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου αποκτά υλική υπόσταση. Χαρακτηριστικά, για τον Umberto Boccioni, η ζωγραφική αποτελεί ένα ενδιάμεσο χώρο μεταξύ του «εγώ» και του «κόσμου». Όπως περιγράφει στα κείμενά του για τον Φουτουρισμό, η εικαστική φόρμα αποτελεί μια «δισαισθητική» αποτύπωση της ζωής, ως μιας διαδοχικής μεταβολής των αντικειμένων που αποτελούν την πραγματικότητα (Boccioni & Coen, 1988, σελ. 248). Την ίδια θέση την συναντούμε και στον Γιάννη Κουνέλη (Wagner, 2015), ο οποίος αναφέρεται στο τελευταίο μέρος της διατριβής.

Ειδικότερα, στην παρούσα διατριβή, γίνεται μια μελέτη του τρόπου που τα μορφοπλαστικά και φορμαλιστικά χαρακτηριστικά των πολιτισμικών αντικειμένων, αλλά και το σημασιολογικό και αφηγηματικό τους περιεχόμενο, κατασκευάζουν και κατασκευάζονται μέσα από τις προαναφερθείσες συνθήκες που κατασκευάζουν την υποκειμενικότητα στο πολιτισμικό συγκείμενο. Το γενικότερο και ευρύτερο κίνητρο της θεωρητικής αυτής διατριβής, δηλαδή, είναι η απάντηση του εξής ερωτήματος:

Πώς η συλλογική εμπειρία οργανώνεται από το πολιτισμικό υποκείμενο σε μορφή Αφηγήματος, και πώς αυτό διαφαίνεται μέσα στα πολιτισμικά τεχνουργήματα; Αυτό το ερώτημα αποτελεί και το περιγραφικό στοιχείο της διατριβής το οποίο προσπαθεί να δώσει μια ανάλυση του τρόπου που η συλλογική εμπειρία δομείται από το πολιτισμικό υποκείμενο. Παράλληλα όμως, ενυπάρχει και το κανονιστικό στοιχείο το οποίο προσπαθεί να καταδείξει ότι συγκεκριμένες μορφές οργάνωσης της συλλογικής εμπειρίας από το πολιτισμικό υποκείμενο, καθορίζουν τις ανάλογες δια-υποκειμενικές, δια-πολιτισμικές σχέσεις, με τρόπο που αυτές, με την σειρά τους, καθορίζουν πολιτικές αποφάσεις, τις κοινωνικές δομές κ.ο.κ.

Όπως ήδη έχει λεχθεί, οι έννοιες του υποκειμένου και της υποκειμενικότητας δεν αφορούν το «άτομο», αλλά αποτελούν παράγοντες εκ των οποίων εκφέρεται ένας συγκεκριμένος Λόγος (discourse). Επομένως οι έννοιες αυτές αφορούν πολιτισμικά φαινόμενα, τρόπους συλλογικής οργάνωσης της πραγματικότητας, την δομή μιας πλαισίωσης της συλλογικής εμπειρίας μέσα από μια συγκεκριμένη οπτική απέναντι σε αυτή. Ο εθνικισμός, για παράδειγμα, είναι ένας τρόπος διαμέσου του οποίου το «εθνικό» υποκείμενο, ως συγκεκριμένο πολιτισμικό υποκείμενο, οργανώνει την ιστορική εμπειρία στην βάση ενός συγκεκριμένου φαντασιακού, με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Το φαντασιακό, εκφράζεται διαμέσου του εθνικού υποκειμένου ως ο τρόπος «θέασης» επί της ιστορίας ο οποίος συντηρεί ένα συγκεκριμένο αφήγημα για την ιστορία το οποίο έχει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά.

Η περίπτωση του εθνικισμού αποτελεί, ίσως, το καλύτερο παράδειγμα για την εν λόγω μελέτη, αφού, ο εθνικισμός, αποτελεί μια φαντασιακή πολιτισμική λογική η οποία καθορίζει τον τρόπο που καταγράφεται η συλλογική μνήμη και εμπειρία στα πολιτισμικά τεχνουργήματα. Είναι για αυτό τον λόγο που ο εθνικισμός αναφέρεται συχνά ως παράδειγμα κατά τη διάρκεια της διατριβής.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Γενικό πλαίσιο

Στο κεφάλαιο αυτό, γίνεται μια προσπάθεια για σύνοψη της θεωρητικής προσέγγισης της διατριβής. Συγκεκριμένα, στα υποκεφάλαια που ακολουθούν, καθορίζεται το θεωρητικό πλαίσιο, η δομή και οι ορισμοί οι οποίοι χρησιμοποιούνται. Παράλληλα, στο κεφάλαιο 1.3 γίνεται μια προσπάθεια για να αποσαφηνιστεί ο τρόπος που χρησιμοποιούνται και συνδέονται οι διάφορες θεωρίες της διατριβής, δεδομένου του ότι, η διεπιστημονικότητα της διατριβής συχνά – στο κυρίως κείμενο - προκαλεί την αίσθηση αντιφάσεων στον τρόπο που συνδέει τις διαφορετικές θεωρήσεις μεταξύ τους.

1.1. Δομή

Γενικά, η διατριβή αποτελεί μια θεωρητική μελέτη η οποία βασίζεται σε φιλοσοφικές μεθόδους και ποιοτικές αναλύσεις, συζητώντας και συνθέτοντας διάφορες αντιλήψεις σε σχέση με το φαινόμενο του υποκειμένου και της υποκειμενικότητας στο πολιτισμικό πλαίσιο. Ακολουθεί με αυτό τον τρόπο μια συγκεκριμένη δομή η οποία εξυπηρετεί την εξαγωγή περιγραφικών (descriptive) και κανονιστικών συμπερασμάτων και θέσεων σε σχέση με το θέμα που μελετά, έχοντας ως βάση την ψυχανάλυση. Η μελέτη έχει συνταχθεί γύρω από συγκεκριμένες θεματικές οι οποίες λειτουργούν ως πυρήνες γύρω από τους οποίους προκύπτει η συζήτηση. Έτσι για παράδειγμα, γίνεται αναφορά στο φαινόμενο του εθνικισμού ως ένας κεντρικής σημασίας παράγοντας ο οποίος εκφράζει τόσο την ανάγκη πραγματοποίησης της διατριβής όσο να λειτουργεί και ως παράδειγμα για τα λεγόμενά της.

Η διατριβή εμπεριέχει ένα κομμάτι βασισμένο στην βιβλιογραφική ανασκόπηση, τη σύνθεση ιδεών και γνώσεων, και την παρατήρηση των πολιτισμικών φαινομένων που αφορούν το θέμα της διατριβής. Αυτή η συζήτηση, οδηγεί και επιτρέπει για συγκεκριμένα συμπεράσματα στο τέλος της μελέτης τα οποία αφορούν και την πρωτότυπη θεωρία την οποία η εργασία δομεί. Όπως έχει ήδη λεχθεί, η εργασία, χρησιμοποιεί μια περιγραφική λογική (γίνεται εις βάθος θεωρητική μελέτη εννοιών, αντιλήψεων, θεωρήσεων κλπ.) διαμέσου της

οποίας δημιουργεί και τα «κανονιστικά» της επιχειρήματα. Η φιλοσοφική και διαλεκτική «φύση» της διατριβής, με την παράθεση και την αντιπαράθεση θέσεων και αντιλήψεων, επιτρέπει μόνο την ύπαρξη μιας σχεδόν «επεισοδιακής» δομής της μελέτης, παρά ως μιας καθαρά «τρίπρακτης» δομής, με συγκεκριμένο ερώτημα-έρευνα-απάντηση. Η «επεισοδιακότητα» όμως αυτή, ακολουθεί μια εξελικτική πορεία η οποία δεν ξεφεύγει από το θέμα της διατριβής το οποίο είναι οι τροπικότητες του φαντασιακού στο πολιτισμικό υποκείμενο.

Η διατριβή χωρίζεται σε πέντε κεφάλαια. Το πρώτο κεφάλαιο αφορά μια διευκρίνιση του γνωστικού πεδίου της διατριβής, αλλά και του τρόπου που είναι δομημένη η διατριβή. Το δεύτερο κεφάλαιο, αφορά μια ιστορική ανασκόπηση του τρόπου που έγιναν κατανοητές ανά την ιστορία έννοιες όπως το υποκείμενο και ο εαυτός. Αυτό αποσκοπεί στο να υπάρξει μια όσο το δυνατόν καλύτερη κατανόηση του τρόπου που το υποκείμενο ως ενεργός παράγοντας έγινε κατανοητό στις φιλοσοφικές θεωρήσεις. Πολύ γενικά, αυτό που διαφαίνεται μέσα από το κομμάτι αυτό, είναι να υπάρχουν δύο διαφορετικές «σχολές», από τις οποίες προκύπτουν δύο εκ διαμέτρου αντίθετες αντιλήψεις για το υποκείμενο. Η μια στηρίζεται σε ιδεαλιστικά αξιώματα και η άλλη σε υλιστικές αρχές οι οποίες περιγράφουν το υποκείμενο ως ένα συνεχές στη ροή της υλικής πραγματικότητας. Επιπρόσθετα, αυτό που διαφαίνεται είναι δύο διαφορετικές προσεγγίσεις που αφορούν τον ίδιο τον ρόλο του υποκειμένου, είτε ως ανεξάρτητου, αυτόνομου φορέα νοήματος, είτε ως απότοκο των κοινωνικών δομών. Η πρώτη προσέγγιση, απαντάται, ιστορικά, σε ουμανιστικές θεωρήσεις που ιστορικά ανάγονται τις περισσότερες φορές πριν από το πρώτο μισό του 20ού αιώνα. Αντίθετα, η δεύτερη προσέγγιση, αφορά μια μετά-μοντέρνα, μετά-ουμανιστική προσέγγιση η οποία εμφανίζεται κυρίως μετά το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα και ιδιαίτερα τις τελευταίες δύο δεκαετίες. Στη συνέχεια, το τρίτο κεφάλαιο αφορά τον τρόπο που αντιμετωπίστηκαν τα πολιτισμικά τεχνουργήματα και κυρίως η τέχνη, ως ιστορικά αντικείμενα που περιγράφουν ή ενίοτε «αξιολογούν» πολιτισμούς και

κοινωνίες. Αυτό το κεφάλαιο, αποσκοπεί, αφενός, στο να διερευνηθεί ο τρόπος που η τέχνη «καταγράφει» την πραγματικότητα ως αφήγημα, και αφετέρου να διερευνηθεί τι συνιστά το φαντασιακό στην ίδια την τέχνη. Όπως φαίνεται στο εν λόγω μέρος, η τέχνη σήμαινε κάτι διαφορετικό σε κάθε ιστορική περίοδο, στοιχείο που περιγράφει τη ρευστή σχέση του πολιτισμικού υποκειμένου με την καταγραφή της πραγματικότητας. Για παράδειγμα, το τι θεωρούσε η τέχνη αξιόλογο κάθε φορά για να περιγράψει, αλλά και το με ποιον τρόπο δομούσε κάθε φορά ένα αφήγημα, λειτουργεί ως δείκτης αυτού που αναφέρεται ως «πολιτισμικό υποκείμενο». Αυτό φαίνεται να συνδέεται με τον τρόπο που το κοινωνικό φαντασιακό δομούσε την υποκειμενικότητα στην τέχνη κάθε φορά. Για παράδειγμα, η γραμμικότητα του χρόνου ως μια φαντασιακή ερμηνεία για τον χρόνο η οποία αναπτύχθηκε στο ιστορικό πλαίσιο της Νεωτερικότητας, φαίνεται μέσα στην τέχνη, για παράδειγμα, του Ρομαντισμού, όταν καλλιτέχνες αρχίζουν να απεικονίζουν ερείπια (Crane, 2000, σ. 20-35). Το «ερείπιο» αποκτά για τους Ρομαντικούς μια πολιτισμική αξία επειδή ακριβώς υπάρχει στο πλαίσιο το οποίο δημιουργούν το φαντασιακό της γραμμικής χρονικότητας.

Αξιοσημείωτο είναι και το γεγονός του ότι η ιστορία και η φιλοσοφία της τέχνης ως κλάδοι που μελετούν, ερμηνεύουν ή αξιολογούν την τέχνη, αναδύθηκαν ουσιαστικά ταυτόχρονα με άλλους κλάδους των ανθρωπιστικών και κοινωνικών επιστημών, κάτι που υποδηλώνει το ότι η τέχνη λειτούργησε και ως αντικείμενο μελέτης του ανθρώπινου πολιτισμού και των κοινωνιών. Ίσως αποκορύφωμα αυτής της λογικής υπήρξε η μελέτη της τέχνης αρχαίων ή «πρωτόγονων» πολιτισμών από τους βασικούς θεωρητικούς της ψυχανάλυσης, τον Sigmund Freud και τον Carl Jung, στις περιπτώσεις αυτές, μέσα από ένα πρίσμα ευρωκεντρισμού.

Επομένως θα ήταν έγκυρη μια άποψη για την ιστορία, την κριτική και την φιλοσοφία της τέχνης, ως δραστηριοτήτων οι οποίες προσπαθούν να κατανοήσουν τον τρόπο που η ανθρώπινη πραγματικότητα (ως υποκειμενικότητα) συσχετίζεται με την πραγματικότητα

γενικότερα. Έτσι, η τέχνη αποτελεί ένα δείκτη της σχέσης αυτής που αναπτύσσεται μεταξύ του ανθρώπινου παράγοντα και της «πραγματικότητας».

Στο τέταρτο κεφάλαιο, δομείται το θεωρητικό πλαίσιο το οποίο απαντά στα βασικά ερωτήματα της διατριβής: Με ποιους τρόπους αποκτά υλική υπόσταση ο ενδιάμεσος χώρος (υποκειμένου – αντικειμένου) – που περιγράφει το φαντασιακό – από το υποκείμενο μέσα από τα πολιτισμικά τεχνουργήματα, και πιο συγκεκριμένα μέσα από: τη ζωγραφική, την αρχιτεκτονική, τη λογοτεχνία.

Παράλληλα, διερευνάται ο τρόπος που το υποκείμενο λειτουργεί ως σύστημα οργάνωσης της εμπειρίας, οι διαφορετικές καταστάσεις της υποκειμενικότητας, και πώς το πολιτισμικό υποκείμενο καθορίζει την σχέση με την πολιτισμική ετερότητα. Στο μέρος αυτό, γίνεται και αναφορά στον τρόπο που τα στοιχεία της συλλογικής εμπειρίας και μνήμης οργανώνονται και συστηματοποιούνται από το μεθοριακό, το νευρωσικό ή το ψυχωσικό φαντασιακό, διαφορετικά. Αφού δομηθεί το θεωρητικό πλαίσιο, μελετάται ο τρόπος που η υποκειμενικότητα κατασκευάζεται από το πολιτισμικό υποκείμενο σε αφηγήματα μέσα σε πολιτισμικά τεχνουργήματα. Τα πολιτισμικά τεχνουργήματα που αναφέρονται στην παρούσα διατριβή, λειτουργούν ως παραδείγματα που περιγράφουν τα υπό συζήτηση ζητήματα της διατριβής, παρά ως αυστηρά επιστημονικά τεκμήρια που τα τεκμηριώνουν.

1.2. Η αναγκαιότητα της μελέτης

Η διεκπεραίωση της πιο κάτω θεωρητικής διατριβής, είναι μέρος μιας γενικότερης ανάγκης για διερεύνηση νέων τρόπων ανάλυσης και περιγραφής του πολιτισμικού γίγνεσθαι, του φαινομένου της δημιουργικότητας και της υπόστασης του φαντασιακού. Στη διατριβή αυτή, ως κέντρο αναφοράς τοποθετείται το υποκείμενο, ως κατασκευαστής του Λόγου και όχι ως απλός φορέας του Λόγου, παρόλο που ισχύουν και τα δύο αξιώματα (Καστοριάδης, 1999). Ως βασικό αξίωμα, όμως, της συγκεκριμένης διατριβής, γίνεται αποδεκτό ότι το υποκείμενο

κατασκευάζει την πραγματικότητα ως αφηγηματική δομή και όχι το αντίστροφο. Αυτό στηρίζεται σε ψυχαναλυτικές θεωρίες οι οποίες μελετούν την σχέση υποκειμένου-αντικειμένου.

Συχνά, στη Κριτική Ανάλυση του Λόγου και του δομισμού, από όπου έχει τις καταβολές της, το υποκείμενο εκλαμβάνεται ως μέρος της δομής ενός Λόγου (discourse) ο οποίος καθορίζει δομές, μεταξύ των οποίων είναι και οι ταυτότητες ως χαρακτηριστικά, αλλά και φορείς της ίδιας της υποκειμενικότητας. Το υποκείμενο, στην περίπτωση της Κριτικής Ανάλυσης του Λόγου, θεωρείται, κατά συνέπεια, φορέας ενός «παντοδύναμου» Λόγου (discourse) ο οποίος κατασκευάζει την πραγματικότητα και τα υποκείμενα εντός της. Στην παρούσα διατριβή, αντιθέτως, «κέντρο» αποτελεί το φαντασιακό. Το φαντασιακό προκύπτει στον ενδιάμεσο χώρο μεταξύ του υποκειμένου και του αντικειμένου (της «πραγματικότητας»). Το υποκείμενο, ακολούθως, δομεί τον Λόγο (discourse) και τα υποκείμενα εντός του, ως την κοινωνική έκφραση του φαντασιακού (Διάγραμμα 3). Γενικά, δηλαδή, η θεωρία πάνω στην οποία δομείται η συγκεκριμένη έρευνα, στηρίζεται στη σχέση μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου και του μεταξύ τους ενδιάμεσου χώρου, μέσα στον οποίο λαμβάνουν χώρα τα πολιτισμικά φαινόμενα.

Κριτική Ανάλυση Λόγου:



Στην Κριτική Ανάλυση Λόγου, τα Υποκείμενα θεωρούνται φορείς ενός παντοδύναμου, κυρίαρχου λόγου ο οποίος κατασκευάζει την πραγματικότητα (και τα υποκείμενα εντός).

Παρούσα Εργασία:



Στην παρούσα διατριβή «κέντρο» αποτελεί το «Φαντασιακό». Το «Φαντασιακό» προκύπτει στον ενδιάμεσο χώρο μεταξύ του Υποκειμένου και της Πραγματικότητας (Αντικειμένου). Επειδή όμως η «πραγματικότητα» είναι περιστασιακή κάθε φορά εκδηλώνεται διαφορετικά. Το Υποκείμενο ακολούθως δομεί τον Λόγο ως την Κοινωνική έκφραση του Φαντασιακού, και τα Υποκείμενα εντός του.

Διάγραμμα 3. Η διαφορά μεταξύ της προσέγγισης της Κριτικής Ανάλυσης Λόγου και της προσέγγισης της παρούσας διατριβής.

Η προσέγγιση αυτή, μας επιτρέπει να δούμε τον Λόγο ως κάτι το οποίο δομείται από το υποκείμενο για να περιγράψει την πραγματικότητα και όχι το ανάποδο. Κατά συνέπεια, ξεφεύγει από το κλειστό πλαίσιο της ανάλυσης και ανοίγει νέα πεδία σκέψης μέσα από τα οποία μπορεί να προτείνει και να εισηγηθεί νέους τρόπους κατασκευής της πολιτισμικής πραγματικότητας.

Ταυτόχρονα, η ανάλυση του υποκειμένου στην παρούσα διατριβή, δεν αποσκοπεί στην εξαγωγή συμπερασμάτων σε σχέση με τις δυναμικές μεταξύ «ταυτοτήτων» στον Λόγο, αλλά στην εξαγωγή συμπερασμάτων που περιγράφουν τα μοτίβα κατασκευής του «ενδιάμεσου χώρου» ο οποίος διαμεσολαβεί το υποκείμενο με το «αντικείμενο» και έχει ως βάση το φαντασιακό. Η αξία σε αυτό, έγκειται στο ότι αν κάποιος παρατηρήσει την πολιτισμική πραγματικότητα μέσα από υποβόσκοντα μοτίβα από τα οποία μπορούν να προκύπτουν συμμετρικές και ασύμμετρες δυναμικές, και δεν περιορίζεται σε μια α priori μονοδιάστατη αντίληψη της πολιτισμικής πραγματικότητας ως φορέα ασύμμετρων δυναμικών, μπορεί να εισηγηθεί εναλλακτικούς τρόπους κατασκευής της πολιτισμικής πραγματικότητας.

Συνεχίζοντας, όμως, η «παράδοση» προσέγγιση που παίρνει η παρούσα διατριβή καλεί για μια διεπιστημονική, φιλοσοφική θέση η οποία συνδυάζει πολλά επιστημολογικά πεδία. Βάση όμως πάνω στην οποία κτίζεται η θεώρηση της παρούσας διατριβής είναι η ψυχανάλυση και πιο συγκεκριμένα οι αντικειμενότροπες ψυχαναλυτικές θεωρήσεις οι οποίες μελετούν τη σχέση υποκειμένου-αντικειμένου. Η φαντασίωση επί του αντικειμένου ως πραγματικότητας. Όπως έχει ήδη επεξηγηθεί, ως «αντικείμενο», ορίζεται ψυχαναλυτικά η κατάσταση του «μη-εγώ», η οποία ουσιαστικά περιλαμβάνει αυτό που μπορεί να ονομαστεί και ως «εξωτερική» «πραγματικότητα» (Balint, 1958). Η ψυχανάλυση, επομένως, ως θεωρητικό εργαλείο προσπαθεί να ερμηνεύσει ουσιαστικά τα μοτίβα πρόσληψης του αντικειμένου από το υποκείμενο (Balint, 1958). Πιο συγκεκριμένα, η ψυχανάλυση προσπαθεί να διερευνήσει τον

τρόπο που το άτομο ως υποκείμενο οργανώνει και κατανοεί την πραγματικότητα ως ψυχολογική «δομή» σε αυτό που ονομάζει «εγώ», ή ψυχισμό. Αυτό αποτελεί ακόμα ένα λόγο για τον οποίο επιλέγεται η ψυχανάλυση ως το βασικό θεωρητικό εργαλείο της παρούσας έρευνας. Εντούτοις, ένας περιορισμός της ψυχανάλυσης, είναι το γεγονός του ότι η ψυχανάλυση, ως μεθοδολογικό εργαλείο, αλλά και ως φιλοσοφική θεώρηση, επικεντρώνεται στο άτομο, δηλαδή στην υποκειμενικότητα του ατόμου, και δεν αξιοποιείται για να περιγράψει κοινωνικά φαινόμενα τα οποία όπως προκύπτει λειτουργούν κατά τον ίδιο ακριβώς τρόπο, κάτι το οποίο θα μπορούσε να κάνει, όπως επεξηγείται στην συνέχεια.

Συνοψίζοντας, ένα παράδειγμα, θα μπορούσε να είναι η διαφορετική προσέγγιση στον τρόπο ανάλυσης ενός έργου τέχνης. Στην Κριτική Ανάλυση Λόγου, για παράδειγμα, θα γινόταν διερεύνηση στο ποιες ταυτότητες κατασκευάζει ο Λόγος για τα υποκείμενα. Έτσι, στο έργο του *Eugène Delacroix, Femmes d'Alger dans leur appartement* (1834) (ΕΙΚ. 1) για παράδειγμα, θα προκύπταν οι ταυτότητες του Ευρωπαίου και του «Ανατολίτη» ένα μοτίβο συχνό στην τάση αυτή που ονομάστηκε «Οριενταλισμός» (Said, 1978).

Στην προσέγγιση της παρούσας διατριβής, ο πίνακας εκλαμβάνεται ως ένας ενδιάμεσος χώρος ο οποίος διαμεσολαβεί μεταξύ υποκείμενου και αντικείμενου. Η διαμεσολάβηση αυτή προκύπτει ως μια «περιγραφή» του αντικειμένου από κάποιο υποκείμενο. Όπως λέχθηκε, το αντικείμενο είναι θραύσματα της εμπειρίας που δέχεται κάποιο υποκείμενο, τα οποία τα οργανώνει στο αφηγηματικό περιεχόμενο ενός έργου τέχνης, για παράδειγμα. Στην περίπτωση αυτή, το πολιτισμικό υποκείμενο αποτελεί ο ζωγράφος, ο Delacroix, όχι ως άτομο αλλά ως φορέας μιας συγκεκριμένης οπτικής που βρίσκεται ως μέρος του ευρύτερου πολιτισμού.



Εικόνα. 1. Eugène Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement* (Οι γυναίκες του Αλγερίου στο διαμέρισμά τους), 1834, λάδι σε καμβά, 180 × 229 εκ. Παρίσι, Λούβρο.

Το «αντικείμενο» αποτελεί η λεγόμενη «Ανατολή», ως μια γεωγραφική θέση στην οποία λαμβάνουν χώρα διάφορα γεγονότα. Στην περίπτωση αυτή, πιο συγκεκριμένα, η πόλη του Αλγερίου. Οι εμπειρίες και τα θραύσματα της μνήμης για την περιοχή αυτή, τα οποία ενυπάρχουν διάσπαρτα στην συλλογική μνήμη του χώρου που ζει ο καλλιτέχνης, είτε οι δικές του προσωπικές εμπειρίες συναρμολογούνται από το πολιτισμικό υποκείμενο (τον Οριενταλισμό ως σημείο θέασης επί μιας πραγματικότητας), και αποτυπώνονται ως ένα Αφήγημα πάνω στον καμβά. Το ενδιαφέρον στοιχείο είναι ότι το οριενταλιστικό βλέμμα του Delacroix, σε αυτή την περίπτωση, είναι δέσμιος ενός συγκεκριμένου τρόπου θέασης ο οποίος

επιβάλλει την φαντασίωση για την «Ανατολή» με ένα συγκεκριμένο τρόπο. Κάποιος θα μπορούσε να πει, έτσι, ότι ο καλλιτέχνης ως μέρος συγκεκριμένων κοινωνικό-πολιτισμικών δομών φέρει τρόπον τινά το βλέμμα αυτό αναπαράγοντας συγκεκριμένα αφηγήματα που εξυπηρετούν ένα συγκεκριμένο Λόγο – ο «ευρωπαϊός καλλιτέχνης», για παράδειγμα – ενδεχομένως να φέρει τον Λόγο περί «Ανατολής» τον οποίο αποτυπώνει στον εν λόγω πίνακα. Αυτό θα ήταν ορθό, όμως καταρρίπτεται όταν, για παράδειγμα, παρατηρήσουμε πίνακες του Paul Klee όπως παρουσιάζουν την «Ανατολή», ως ένα μεθοριακό χώρο από όπου ο ίδιος εμπνέεται και αποκόπτεται από τον συνήθη «Οριενταλιστικό» τρόπο απεικόνισης της «Ανατολής». Σε αυτή την περίπτωση, ο Klee δημιουργεί ένα νέο «ορισμό» για την «Ανατολή» και λειτουργεί ως μια νέα «δυνατότητα» ύπαρξης του πολιτισμικού υποκειμένου. Δημιουργεί δηλαδή μια νέα θέση μέσα από την οποία περιγράφει την «Ανατολή», αν την αναγνωρίζει ως τέτοια. Επομένως, το πολιτισμικό υποκείμενο δύναται να συνθέτει την εμπειρία με διάφορους και διαφορετικούς τρόπους κάθε φορά, κάτι που επιβεβαιώνει τον πρωταρχικό ρόλο του υποκειμένου ως ενεργού παράγοντα. Είναι για αυτό τον λόγο, που κατά την ανάλυση των έργων είναι ορθότερο πρώτα να έρχεται η ανάλυση του έργου και εκ των υστέρων η περιγραφή του πολιτισμικού υποκειμένου και όχι το αντίστροφο.

Τέλος, αν η αναγκαιότητα της Κριτικής Ανάλυσης Λόγου και των συναφών θεωρητικών προσεγγίσεων, έγκειται στο ότι προσφέρουν νέους τρόπους ανάλυσης οι οποίοι μας βοηθούν να δούμε τις δυναμικές που «κρύβονται» στα πολιτισμικά τεχνουργήματα, η χρησιμότητα της παρούσας διατριβής δεν είναι τόσο να δώσει ένα νέο τρόπο ανάλυσης, όσο το να κάνει ένα κανονιστικό επιχείρημα στο τέλος, το οποίο έχει πολιτικές και ιδεολογικές προεκτάσεις. Αυτό, ίσως, είναι αναγκαίο, δεδομένου του ότι έχει μια ενεργητική στάση απέναντι στον τρόπο κατασκευής των πολιτισμικών τεχνουργημάτων χωρίς να περιορίζεται

στην ανάλυση. Παράλληλα, αναγνωρίζει την περίπλοκη φύση του υποκειμένου ως – σε μεγάλο βαθμό – ανεξάρτητης οντότητας από τις κοινωνικές δομές που το περιβάλλουν.

Στην ακριβώς «αντίθετη» περίπτωση, μια λογικό-θετικιστική (Αγγ. Logical Positivist) προσέγγιση, όπως αυτή του Ludwig Wittgenstein, ο οποίος βλέπει, ουσιαστικά, το υποκείμενο έξω από τις κοινωνικές δομές, πάλι θα ήταν ανακριβής αφού σημείο αναφοράς δεν είναι το «νόημα» που παράγει ή αναπαράγει το υποκείμενο κάθε φορά, αλλά το πως το μοτίβο διαμέσου του οποίου το νόημα κατασκευάζεται και εκφέρεται (Wittgenstein & Ogden, 2012). Επομένως, η δουλειά του λογικού θετικισμού και πιο συγκεκριμένα του Wittgenstein, ο οποίος ασχολήθηκε κατά κόρον με την εικόνα, δεν προσφέρει κάποιο χρήσιμο εργαλείο για ανάλυση στην δουλειά της παρούσας διατριβής η οποία, εν αντιθέσει, ακολουθεί, όπως ήδη αναφέρθηκε, μια ως επί το πλείστον ψυχαναλυτική προσέγγιση. Ο λόγος, πάλι, που ακολουθείται η ψυχαναλυτική προσέγγιση στην διατριβή και όχι, στην περίπτωση αυτή, οι λογικό-θετικιστικές προσεγγίσεις, όπως για παράδειγμα του Wittgenstein, είναι γιατί η παρούσα διατριβή έχει διαφορετικά κίνητρα από αυτά της δουλειάς του Wittgenstein. Η δουλειά του Wittgenstein απαντά σε ένα επιστημολογικό ερώτημα: «πως μεταφέρεται η πληροφορία ως νόημα;» (Wittgenstein & Ogden, 2012), χωρίς οποιεσδήποτε κοινωνικό-πολιτικές προεκτάσεις. Αντιθέτως, η παρούσα διατριβή βλέπει τα μοτίβα οργάνωσης του νοήματος, ως ενδείξεις ευρύτερων κοινωνικό-πολιτικών μοτίβων και ευρύτερων κοινωνικό-πολιτικών φαινομένων (π.χ. το φαινόμενο του εθνικισμού). Το κέντρο της παρούσας διατριβής, δηλαδή, δεν είναι να εξετάσει τον τρόπο που κατασκευάζεται το νόημα, αλλά να δει το μοτίβο κατασκευής του νοήματος ως μέρος ευρύτερων συλλογικών, πολιτισμικών κατασκευών και φαινομένων. Δεν καταλήγει μόνο σε μια περιγραφική θέση των πραγμάτων όπως ο Wittgenstein, αλλά καταλήγει και σε μια κανονιστική. Έτσι, η ψυχανάλυση ως θεωρητική προσέγγιση, είναι πολύ πιο χρήσιμη, αφού ψάχνει μια «μοτίβα», τρόπους δηλαδή οργάνωσης του υποκειμένου και της

υποκειμενικότητας σε σχέση με το περιβάλλον (εμπειρίες, αναμνήσεις κλπ.), κάτι το οποίο είναι το ζητούμενο και της παρούσας διατριβής, αφού το «μοτίβο» καθαυτό ανταποκρίνεται σε μια ευρύτερη πολιτισμική, πολιτική και κοινωνική κατάσταση η οποία καταγράφεται μέσα από τα πολιτισμικά τεχνουργήματα. Παράλληλα, παρόλο που κάποιος εύλογα θα μπορούσε να δει ένα συσχετισμό μεταξύ της θεωρητικής προσέγγισης της διατριβής με την θεωρία του Wittgenstein, αφού και οι δύο μελετούν νοήματα ως εικόνες, εντούτοις η προσέγγιση του Wittgenstein αφορά τον τρόπο που μεταφέρεται η πληροφορία ως εικόνα ενώ στην παρούσα διατριβή το κέντρο του ενδιαφέροντος αφορά το ίδιο το μοτίβο που η εμπειρία / μνήμη οργανώνεται ως νόημα σε μια εικόνα. Ο Wittgenstein διερευνά, δηλαδή, οντολογικά τον τρόπο κατασκευής του νοήματος (ως εικόνα) (Wittgenstein & Ogden, 2012), ενώ η παρούσα μελέτη ψάχνει το μοτίβο οργάνωσης της εμπειρίας ως νόημα σε εικόνα. Στην πρώτη περίπτωση το κέντρο του ενδιαφέροντος είναι το ίδιο το νόημα ως «εικόνα» (στο έργο του *Tractatus Logico-Philosophicus* [Wittgenstein & Ogden, 2012]), ενώ στην δεύτερη περίπτωση το κέντρο του ενδιαφέροντος είναι το υποβόσκων μοτίβο διαμέσου του οποίου οργανώνεται το πολιτισμικό νόημα για την πραγματικότητα και υλοποιείται και ως εικόνα. Η εικόνα, δηλαδή, στην παρούσα διατριβή είναι απλά ένα μέσο καταγραφής των δυναμικών που αναλύονται και όχι ο σκοπός. Η ανάγκη να χρησιμοποιήσουμε τα πολιτισμικά τεχνουργήματα είναι επειδή αυτά αποτελούν καταγεγραμμένες ενδείξεις των πολιτισμικών φαινομένων που αναλύονται, επομένως φέρουν όλα τα δυναμικά για τα οποία γίνεται λόγος στην παρούσα διατριβή. Δεν αποτελούν το αντικείμενο μελέτης, αλλά ένα μέσο προσέγγισης των φαινομένων που μελετώνται. Η διατριβή, δηλαδή, λαμβάνει αυτή την κατεύθυνση, και όχι την λογικό-θετικιστική για τους πιο κάτω λόγους:

1. Πρώτο, το ζητούμενο της διατριβής δεν είναι να καταλήξει σε μια συγκεκριμένη απάντηση για το πώς κατασκευάζεται το πολιτισμικό «νόημα», ούτε για την οντολογία του νοήματος, αλλά στο να διακρίνει μοτίβα οργάνωσης του πολιτισμικού νοήματος με τις όποιες

κοινωνικό-πολιτικές προεκτάσεις. Αυτό, είναι που θα μας επιτρέψει, όπως εξηγείται, και στο κανονιστικό συμπέρασμα της διατριβής. Αν διακρίνουμε αυτά τα μοτίβα κατασκευής του νοήματος βλέπουμε και τις σχέσεις και τα δυναμικά εντός του πολιτισμικού πλαισίου. Αυτό μας προσφέρει μια νέα οπτική και ένα νέο εργαλείο μέσα από το οποίο μπορούμε να δούμε και να δώσουμε εξηγήσεις στα δυναμικά που αναπτύσσονται εντός του πολιτισμικού πλαισίου. Η αναζήτηση της διατριβής, δηλαδή, δεν αφορά μόνο τα πολιτισμικά αντικείμενα καθαυτά, αλλά τα πολιτισμικά αντικείμενα ως μέσα καταγραφής των εσωτερικών δυναμικών που δημιουργούν διαχωρισμούς στον χώρο και στον χρόνο. Για παράδειγμα, εξηγεί φαινόμενα όπως ο εθνικισμός ως μέρος μιας συλλογικής, πολιτισμικής υποκειμενικότητας η οποία οργανώνει ένα συγκεκριμένο τρόπο θέασης επί της πραγματικότητας, που δημιουργεί διαχωρισμούς τόσο στον χώρο (ο γεωγραφικός «άλλος» όσο και στον χρόνο). Αυτό μας ενδιαφέρει διότι αυτή η περιγραφή μας οδηγεί στο κανονιστικό συμπέρασμα της διατριβής (normative) το οποίο προτείνει ουσιαστικά και μια νέα κοινωνικό-πολιτική στάση απέναντι στα φαινόμενα αυτά.

2. Στόχος της διατριβής δηλαδή, δεν είναι απλά να βρει νέους τρόπους ανάλυσης της τέχνης για χάρη της ανάλυσης της τέχνης χρησιμοποιώντας το ερώτημα: «πώς κατασκευάζεται το πολιτισμικό νόημα μέσα στην τέχνη», αλλά τουναντίον να αναλύσει την τέχνη ως μια μορφή καταγραφής πολιτισμικών δυναμικών που περιγράφουν ευρύτερα μοτίβα πολιτισμικών αντιλήψεων επί της πραγματικότητας¹ και που η αντίληψή τους έχει κοινωνικό-πολιτικές προεκτάσεις. Επομένως, δεν αρκεί η λογική-θετικιστική προσέγγιση του Wittgenstein η οποία προσφέρει μια οντολογική θεώρηση για την κατασκευή του νοήματος υπό μορφή εικόνας, μια θεώρηση που είναι αδιάφορη ουσιαστικά των όποιων κοινωνικό-πολιτικών προεκτάσεων που παίρνει η θεωρία στην παρούσα διατριβή. Με απλά λόγια, τον Wittgenstein δεν τον ενδιαφέρει

¹Μοτίβα τα οποία περιγράφουν και έχουν να κάνουν με την σχέση ενός πολιτισμού με την πραγματικότητα ή με την πολιτισμική ετερότητα (ο τρόπος που δομεί αφηγήματα ως τέχνη για την πραγματικότητα, ή για την ετερότητα).

ο τρόπος που κατασκευάζεται το πολιτισμικό νόημα με τις όποιες κοινωνικό-πολιτικές συνέπειες μπορεί να έχει, ενώ, αντιθέτως, η παρούσα διατριβή δομείται πάνω σε αυτές τις κοινωνικό-πολιτικές συνέπειες της κατασκευής του πολιτισμικού νοήματος (κανονιστική θέση). Ο Wittgenstein προσπαθεί να επιλύσει ένα επιστημολογικό ερώτημα, ενώ η παρούσα διατριβή προσπαθεί να καταλήξει σε μια κανονιστική θέση.

3. Ως συνέχεια του προηγούμενου, μπορούμε να πούμε ότι τα πολιτισμικά τεχνουργήματα αποτελούν ενδείξεις (ως η μόνη μορφή καταγραφής πολιτισμικών δυναμικών και καταστάσεων) μοτίβων κατασκευής της πραγματικότητας από ένα πολιτισμό. Έτσι, όπως ένας ψυχαναλυτής μελετά τα μοτίβα στο λόγο ενός θεραπευομένου σε μια συνεδρία [(ως ενδείξεις εσωτερικών ή δια υποκειμενικών δυναμικών και τρόπου οργάνωσης της πραγματικότητας από το υποκείμενο (ως άτομο)], στην διατριβή αυτή μελετάται κάτι ανάλογο, αλλά στο πολιτισμικό επίπεδο: Η μελέτη μοτίβων όπως καταγράφονται στα πολιτισμικά τεχνουργήματα που κατασκευάζονται από το πολιτισμικό υποκείμενο, ως ενδείξεις που αφορούν τον τρόπο οργάνωσης της πραγματικότητας από ένα πολιτισμό (συλλογικής μνήμης, για παράδειγμα), και των δυναμικών των σχέσεων μεταξύ πολιτισμών (την σχέση με την πολιτισμική ετερότητα όπως κατασκευάζεται και καταγράφεται μέσα στην τέχνη, για παράδειγμα).

Τελειώνοντας, ο λόγος για τον οποίο πραγματοποιείται η παρούσα εργασία, δεν είναι για να περιγράψει την οντολογική φύση του νοήματος, ούτε για να διατυπώσει μια νέα μέθοδο ανάλυσης των πολιτισμικών τεχνουργημάτων. Ο λόγος για τον οποίο διεκπεραιώνεται η παρούσα εργασία, είναι για να διακρίνει τα υποβόσκοντα μοτίβα οργάνωσης του νοήματος στο κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό πλαίσιο. Με αυτό τον τρόπο, η περιγραφή του μοτίβου οργάνωσης του πολιτισμικού γίνεσθαι (φαντασιακό) ως νόημα, η εργασία καταλήγει σε κανονιστικά συμπεράσματα τα οποία έχουν πολιτικές προεκτάσεις. Έτσι, όπως ήδη

αναφέρθηκε, η χρήση της ανάλυσης της τέχνης και των πολιτισμικών τεχνουργημάτων στην εργασία αυτή, αποσκοπεί στο να μας επιτρέψει να διακρίνουμε τα μοτίβα αυτά που αναπαράγονται μέσα σε ένα πολιτισμικό πλαίσιο όπως καταγράφονται σε κάτι υλικό όπως η τέχνη. Η τέχνη, επομένως, εκλαμβάνεται ως μια μαρτυρία των μοτίβων αυτών τα οποία απαντώνται στο πολιτισμικό πλαίσιο.

1.3. Θεωρητικό πλαίσιο της μελέτης

Η διεπιστημονική φύση πιο κάτω διατριβής, δημιουργεί την ανάγκη για καθορισμό και σαφέστερη διευκρίνιση του γνωστικού πεδίου του κειμένου. Αυτό διότι η διατριβή αναπτύσσεται «οριζόντια» χρησιμοποιώντας πολλαπλά πεδία που εμπίπτουν στον χώρο των υπό μελέτη φαινομένων.

Η μέθοδος που ακολουθείται για να γραφεί η διατριβή στηρίζεται στην ανάπτυξη της θεωρίας γύρω από συγκεκριμένες βασικές παραμέτρους οι οποίες λειτουργούν ως κεντρικοί άξονες. Το κείμενο, αναπτύσσεται έτσι ως ένα δίκτυο μέσα στο οποίο προκύπτουν νέες αναλύσεις και νέες θεωρήσεις για τα φαινόμενα που μελετώνται. Συγκεκριμένα, η μελέτη παραθέτει στην εισαγωγή τα πιο κάτω ερωτήματα, για να καταλήξει στην διατύπωση των συμπερασμάτων.

Ερωτήματα:

A. «Με ποιους τρόπους το φαντασιακό δομεί την πραγματικότητα στο πολιτισμικό υποκείμενο;»

Το ερώτημα αυτό είναι σημαντικό να απαντηθεί διότι το φαντασιακό καθορίζει δια-υποκειμενικές σχέσεις, την συλλογική μνήμη και τις συλλογικές αντιλήψεις, οι οποίες με τη σειρά τους καθορίζουν πολιτικές θέσεις και δράσεις.

B. «Με ποιους τρόπους αποκτά υλική υπόσταση ο ενδιάμεσος χώρος (υποκειμένου - αντικειμένου) - που περιγράφει το φαντασιακό - από το πολιτισμικό υποκείμενο στην κουλτούρα μέσα από τα πολιτισμικά τεχνουργήματα, και πιο συγκεκριμένα μέσα από: Τη ζωγραφική, την αρχιτεκτονική, τη λογοτεχνία».

Η βάση της διατριβής αποτελεί η (ανα)κατασκευή της πραγματικότητας από το πολιτισμικό υποκείμενο. Δεδομένου του ότι η αναζήτηση αυτή αποτελεί μέρος τόσο φιλοσοφικών όσο και επιστημονικών αναζητήσεων γίνεται χρήση θεωρητικών πεδίων τα οποία άπτονται των θεμάτων που αφορούν τον εαυτό, την υποκειμενικότητα και το πολιτισμικό πλαίσιο. Είναι για τον λόγο αυτό που η διατριβή ξεκινά με μια ιστορική ανασκόπηση του τρόπου που γίνονται αντιληπτές έννοιες όπως του υποκειμένου, του εαυτού, της πραγματικότητας και του φαντασιακού.

Γενικά, οι φιλοσοφικές θεωρήσεις που μελετήθηκαν καταλήγουν σε δίπολα τα οποία, συχνά λειτουργούν αντιφατικά μεταξύ τους. Εν συντομία, γενικότερες και ευρύτερες κατηγορίες, που διαφαίνονται στο ιστορικό πλαίσιο, αποτελούν, για παράδειγμα, δίπολα όπως: του Υλισμού και του Ιδεαλισμού, του ουμανισμού και του μετά-ουμανισμού. Έτσι, για παράδειγμα, οι ιδεαλιστικές προσεγγίσεις υποστηρίζουν την ύπαρξη κάποιου «λανθάνοντος» χώρου ο οποίος εμπεριέχει την ουσία των οντοτήτων. Παραδείγματα ιδεαλιστικών αντιλήψεων αποτελούν οι μεταφυσικές προσεγγίσεις, ο πλατωνικός και νέο-πλατωνικός ιδεαλισμός, ο γερμανικός ιδεαλισμός και ο απόλυτος ιδεαλισμός του Friedrich Hegel. Στον «αντίποδα» του ιδεαλισμού, βρίσκεται η υλιστική θεώρηση, η οποία, γενικεύοντας, υποστηρίζει ότι οι μορφές, συμπεριλαμβανομένης και της ανθρώπινης συνείδησης και υποκειμενικότητας είναι αποτέλεσμα της ύλης και του υλικού κόσμου και των κανόνων οι οποίοι τον χαρακτηρίζουν. Αναπόφευκτα, όπως γίνεται κατανοητό, ο υλισμός καταλήγει σε μια αποδοχή της αιτιατής φύσης για τον κόσμο και το υποκείμενο, με συνεπακόλουθη την κατάργηση της ανεξάρτητης φύσης του υποκειμένου.

1.3.1. Βασικές έννοιες

Το λανθάνον πλαίσιο μέσα στο οποίο δομείται η διατριβή αποτελεί μια γενικότερη κριτική απέναντι σε αντιλήψεις οι οποίες εμπεριέχουν το στοιχείο της ουσιοκρατίας και του

«κέντρου» ως νόρμας η οποία καθορίζει την πολιτισμική – κυρίως – πραγματικότητα. Ιστορικά, οι αντιλήψεις αυτές, έχουν τις καταβολές τους σε ουμανιστικές θεωρήσεις, οι οποίες χαρακτηρίζονται από την πίστη στην ανθρώπινη νόηση, την ελεύθερη βούληση, την ιδιοφυία του υποκειμένου ή την «έμπνευση» του υποκειμένου. Στην τέχνη, οι ουμανιστικές, αυτές, ιδέες εμπεριέχονταν στις αξίες, για παράδειγμα, της Αναγέννησης (η γνώση του υποκειμένου ως καθοριστικός παράγοντας), του Διαφωτισμού και του Κλασικισμού (ο ρασιοναλισμός ως παράγοντας απελευθέρωσης το υποκειμένου από την προκατάληψη) και του Ρομαντισμού (η έμπνευση, το εγγενές χάρισμα ως η υπέρτατη υποκειμενική αξία). Οι Ουμανιστικές θεωρήσεις, οδηγούν, εν συντομία, στην αντίληψη ότι ο άνθρωπος υπάρχει ως δρών υποκείμενο το οποίο, αν δεν κατανοεί ακόμα, δύναται να κατανοήσει και να ασκήσει καθοριστικό έλεγχο πάνω στην πραγματικότητα.

Ως αυτόνομο υποκείμενο, εννοείται ότι διαχωρίζει τη θέση του από την ετερότητα η οποία αποτελεί το «αντικείμενο» της νόησης για το υποκείμενο. Ήδη από τον Hegel διατυπώνεται, στην «φαινομενολογία του Πνεύματος», ότι η υποκειμενικότητα ως γνωστική αντίληψη των πραγμάτων, εμπεριέχει το στοιχείο της ετερότητας. Ο Hegel, δηλαδή, προσπαθεί να εξηγήσει την πορεία της νόησης προς το επίπεδο της «άμεσης» γνώσης, ως της κατάργησης της ετερότητας. Η κατάργηση της ετερότητας, προϋποθέτει την ταύτιση της γνώσης (του υποκειμένου, δηλαδή) με την ουσία του αντικειμένου (Hegel & Inwood, 2018).

Στις ουμανιστικές αντιλήψεις, συνεπώς, υπάρχει μια κατάσταση δυισμού μεταξύ του δρώντος, ή σκεπτόμενου, υποκειμένου και ενός αντικειμένου το οποίο αποτελεί το αντικείμενο της γνώσης για το υποκείμενο. Ένα άλλο παράδειγμα, αποτελούν οι φιλοσοφικές προσεγγίσεις του Διαφωτισμού, οι οποίες δίνουν έμφαση στην ικανότητα του υποκειμένου για ορθολογική σκέψη. Ο ορθολογισμός και ο σκεπτικισμός γίνονται αντιληπτά ως το ζητούμενο, η βάση, δηλαδή, της ελεύθερης βούλησης που βρίσκεται πέρα από προκαταλήψεις που παρεμβαίνουν

στη διανόηση και κατά συνέπεια την ελεύθερη – υποκειμενική – βούληση και αντίληψη των πραγμάτων.

Κατά αντιφατικό τρόπο όμως, μια τέτοια αντίληψη για τα πράγματα καταλήγει σε προκαταλήψεις που προκύπτουν σε σχέση με την ίδια την αντίληψη του ουμανιστικού υποκειμένου για το τι είναι τελικά υποκείμενο, ή «άνθρωπος». Είναι αυτή η αυθαίρετη έμφαση του ουμανισμού στον ορισμό του τι είναι «ελεύθερο υποκείμενο» που οδήγησε σε διακρίσεις που χρησιμοποιήθηκαν συχνά ως όχημα για την αποικιοκρατία, τον ρατσισμό κλπ. Η ουμανιστική προσέγγιση, καταλήγει, δηλαδή, σε αυταρχικές ιδέες, αφού ορίζει την ύπαρξη κανόνων που χαρακτηρίζουν ένα «υποκείμενο» που ασκεί εξουσία σε ένα αντικείμενο, με τρόπο που paradόξως τοποθετεί τη θέση του ως αυθεντία κατά τρόπο αυθαίρετο και προβληματικό.

Στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα, αναπτύσσονται θεωρήσεις οι οποίες απορρίπτουν την ιδέα του ότι το υποκείμενο μπορεί να οριστεί, ή να έχει δική του αυτόνομη υπόσταση. Συχνά, η ιδέα αυτή αναπτύχθηκε στους θεωρητικούς κλάδους που μελετούν την αποικιοκρατία και τις μετα-αποικιοκρατικές πολιτικές. Οι μετά-ουμανιστικές προσεγγίσεις, όπως γενικευμένα χαρακτηρίστηκαν, αναγνωρίζουν ότι δεν μπορεί να οριστεί ένας σαφής διαχωρισμός μεταξύ του που «τελειώνει ο άνθρωπος» (ως υποκείμενο) και που ξεκινά η φύση, η μηχανή, η κουλτούρα, η επιστήμη κλπ. Κατά συνέπεια, δεν αποδέχεται τον δυισμό υποκείμενο-αντικείμενο αφού δεν μπορεί να ορίσει σταθερές κατηγοριοποιήσεις ούτε για το υποκείμενο ούτε το αντικείμενο. Το υποκείμενο, έτσι, εκλαμβάνεται ως η άλλη «άκρη» του αντικειμένου, κατά κάποιο τρόπο, αφού το υποκείμενο χάνει την ιδιότητα του ως «αυθεντία» που παρατηρεί «αντικειμενικά» το αντικείμενο. Η υποκειμενικότητα προκύπτει από την κουλτούρα, την αλληλεπίδραση υποκειμένου-αντικειμένου, και είναι πάντα ρευστή και υπό διαμόρφωση χωρίς – εξ ορισμού – να ολοκληρώνεται. Το ενδιαφέρον στοιχείο στις μετά-ουμανιστικές

προσεγγίσεις, τουλάχιστον όπως αυτές περιγράφονται στο έργο της Donna Haraway (2010), και των Gilles Deleuze και Felix Guattari (Deleuze, 1987 · Deleuze & Guattari, 2004), αποτελεί η άποψη του ότι το υποκείμενο αποτελεί μια ρευστή κατασκευή η οποία ενυπάρχει μόνο μέσα στον «διάλογο» του υποκειμένου με το αντικείμενο. Κατά συνέπεια, το υποκείμενο σε αυτή την περίπτωση βρίσκεται σε μια διαρκή κατάσταση ώσμωσης όπου τα θολά όρια του συνυφαίνονται με τα θολά όρια του άλλου. Η «ουσία» δηλαδή, βρίσκεται στα θολά όρια, στο μεταίχμιο ή στη μεθόριο. Ουσιαστικά, η διατριβή, αναπτύσσει πάνω στην έννοια του μεταίχμιου ως μιας εκδοχής μέσα από την οποία το υποκείμενο δομεί την αντίληψή του για τον κόσμο. Η αντίληψη αυτή, περιγράφεται ως «μεθοριακή» τροπικότητα του φαντασιακού και αναλύεται εκτενέστερα ως μέρος της θεωρίας της διατριβής. Αντιθέτως, η προσπάθεια για ορισμό μιας νόρμας η οποία να ανταποκρίνεται σε ένα στεγανό κέντρο, περιγράφεται στην διατριβή αυτή ως «νευρωσική» τροπικότητα του φαντασιακού.

Η διατριβή ακολουθεί μια διεπιστημονική προσέγγιση, η οποία επιτρέπει για μια γενικότερη αντίληψη των μοτίβων που περιγράφονται. Για παράδειγμα, παρατηρούμε ήδη από την αναφορά στη φαινομενολογία του Πνεύματος του Hegel την ιδέα περί ύπαρξης ενός ενδιάμεσου – γνωστικού – χώρου, ο οποίος διαμεσολαβεί τον εαυτό από την πραγματικότητα, η οποία αντιμετωπίζεται έτσι ως «ετερότητα». Παράλληλα, ο Hegel (Hegel & Inwood, 2018) πιστεύει ότι ο ενδιάμεσος αυτός χώρος μπορεί να καταργηθεί όταν η νόηση γίνει αμεσότητα, όταν δηλαδή το υποκείμενο φτάσει στο σημείο να γίνει ένα με το αντικείμενο (να κατανοήσει όλες τις δυνατές πτυχές της ύπαρξής του). Την ιδέα αυτή την συναντούμε και σε πιο σύγχρονες θεωρήσεις όπως, για παράδειγμα, την Γενετική Επιστημολογία. Η Γενετική Επιστημολογία ορίζεται ως κονστρουκτιβιστική θεώρηση, η οποία περιγράφει τη γνωστική ανάπτυξη του υποκειμένου συναρτήσει της επαφής του είτε με το κοινωνικό, είτε με το φυσικό περιβάλλον. Βάση της θεωρίας της Γενετικής Επιστημολογίας αποτελούν ιδέες όπως του Jean Piaget

(Piaget, 1959 · 1965 · 1987), και σε μικρότερο βαθμό, του Lev Vygotsky (Vygotsky, et. al, 1978), οι οποίες βλέπουν την νόηση ως μια ενεργή διαδικασία γνωστικής αναπαράστασης της πραγματικότητας από τα υποκείμενα. Η ιδέα αυτή, είναι επηρεασμένη, τουλάχιστον στην περίπτωση του Piaget, από τη βιολογία και τη θεωρία της γενετικής προσαρμογής των ειδών στο περιβάλλον τους. Κατά συνέπεια, δεν αντιλαμβάνεται τις γνωστικές δομές ως προκαθορισμένες, αλλά ως μεταβαλλόμενα σχήματα τα οποία επηρεάζονται από την διάδραση του υποκειμένου με το αντικείμενο. Όπως και στην περίπτωση της φιλοσοφικής προσέγγισης του Hegel, έτσι και στην περίπτωση της Γενετικής Επιστημολογίας, υπάρχει η νύξη για την ύπαρξη ενός ενδιάμεσου χώρου, αυτού της διαμόρφωσης, ο οποία διαμεσολαβεί το γνωστικό – αυτή την φορά – υποκείμενο με το αντικείμενο. Αυτός ο χώρος, χαρακτηρίζεται από τη διαμόρφωση, και τη διαμεσολάβηση του «έξω» από το «μέσα». Ήδη από τον Piaget, περιγράφονται δύο «μοτίβα» διαμεσολάβησης, παρόλο που ο ίδιος δεν χρησιμοποιεί τον όρο «διαμεσολάβηση». Αυτά είναι η Αφομοίωση, όταν το υποκείμενο προσαρμόζει νέες πληροφορίες στα υφιστάμενα γνωστικά σχήματα, η αναμόρφωση, όταν το υποκείμενο αναπτύσσει το γνωστικό σχήμα για να μπορεί να «χωρέσει» την νέα εμπειρία, και η εξισορρόπηση, η οποία μπορεί να χαρακτηριστεί ως η διαδικασία οργάνωσης του γνωστικού σχήματος (Piaget, 1987). Πιθανόν η αναφορά στον Piaget να είναι παρωχημένη, όμως εξακολουθεί να μελετάται ως επιστημολογική προσέγγιση ακόμα και σήμερα από τη λεγόμενη Σχολή της Γενεύης. Για παράδειγμα, οι Willem Doise, Gabriel Mugny και η Annely-Perret-Clermont μελετούν πειραματικά τον τρόπο ανάπτυξης των γνωστικών σχημάτων συναρτήσει της δια-υποκειμενικής αλληλόδρασης, την οποία ονομάζουν Κοινωνιογνωστική Σύγκρουση (Doise & Mugny, 1984, σελ. 77 · Perret-Clermont & Sherrard, 1980). Μια άλλη ενδιαφέρουσα προσέγγιση η οποία έχει τις ρίζες της στην πιαζετιανή θεώρηση, είναι αυτή των Deniz Yucel και Χάρη Ψάλτη, οι οποίοι μελετούν τις δικαιοδικές αλληλεπιδράσεις και την διαμόρφωση των αναπαραστάσεων που προκύπτουν ως γνωστικές μονάδες μεταξύ δύο «κοινοτήτων»

(Yucel & Psaltis, 2020). Επομένως, η πιαζετιανή προσέγγιση, όχι μόνο δεν είναι ξεπερασμένη, αλλά εξακολουθεί να χρησιμοποιείται εκτενώς στην έρευνα και μάλιστα σε πεδία όπως αυτά της κοινωνιολογίας ή των ανθρωπιστικών επιστημών.

Αν το γνωστικό σχήμα, όπως περιγράφεται από τη Γενετική Επιστημολογία, μπορεί να ταυτιστεί με την έννοια του φαντασιακού, δεδομένου του ότι το δεύτερο αποτελεί, ουσιαστικά, μια γνωστική αναπαράσταση της πραγματικότητας, όπως και το γνωστικό σχήμα, τότε μπορούμε να πούμε ότι το φαντασιακό βρίσκεται υπό μια διαρκή διαμόρφωση η οποία αντιστοιχεί στη γνωστική επικάλυψη του χάσματος μεταξύ του υποκειμένου και του αντικειμένου. Ο χαρακτήρας τόσο του φαντασιακού, όσο και του γνωστικού σχήματος, ως διαμεσολαβητές της αναπαράστασης της πραγματικότητας από το υποκείμενο, και της ίδιας της πραγματικότητας, μπορεί να εξηγηθεί και μέσα από την ψυχαναλυτική θεώρηση. Είναι σε αυτό το σημείο, όπου δύο φαινομενικά, ασύμβατες θεωρήσεις, συγκεκριμένα, της Γενετικής Επιστημολογίας η οποία είναι κατά βάση κοινωνικό-γνωστική και της ψυχανάλυσης, έχουν κοινά σημεία. Για παράδειγμα, σύμφωνα με τον Lev Vygotsky (Vygotsky, et. al, 1978), οι απαρχές της γνωστικής διαμεσολάβησης έρχονται ως μια ανάγκη και επιθυμία για έλεγχο του περιβάλλοντος από το παιδί. Πιο συγκεκριμένα, ο ίδιος αναφέρεται σε ένα παράδειγμα κατά το οποίο ένα παιδί προσπαθεί να πάρει κάτι από το τραπέζι. Στην προσπάθειά του να το κάνει αυτό, το παιδί τεντώνει το χέρι προς το αντικείμενο, με αποτέλεσμα ο ενήλικας να δώσει στο παιδί το αντικείμενο που επιθυμεί. Από αυτό, προκύπτει το «δείξιμο» ως «σημείο» (Αγγλ. Sign) που λειτουργεί διαμεσολαβητικά. Το «σημείο» σε αυτό το παράδειγμα, αποτελεί ένα γνωστικό ενδιάμεσο μεταξύ της απόκτησης του «απολεσθέντος» αντικειμένου από το παιδί και του ίδιου του παιδιού. Αυτό περιγράφεται και από τους Πιαζετιανούς θεωρητικούς, οι οποίοι προσεγγίζουν την ανάγκη για διαμόρφωση των γνωστικών σχημάτων, ως μια ανάγκη ελέγχου επί του περιβάλλοντος. Όσον αφορά την ψυχανάλυση, μπορούμε να αναφερθούμε

συγκεκριμένα στις ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις του Donald Winnicott (1960 · 1971 · 2005) και της Melanie Klein (1996) ως έχουσες παρόμοια αντιμετώπιση των πραγμάτων. Το αναπτυξιακό μοντέλο του Donald Winnicott, αναφέρει ότι ο «δυνητικός χώρος», όπως ονομάζει τον ενδιάμεσο αυτό χώρο, δομείται ως αποτέλεσμα του άγχους που βιώνει το υποκείμενο όταν συνειδητοποιήσει ότι δεν είναι «παντοδύναμο». Έτσι, χρησιμοποιεί τη φαντασία του για να νιώσει ότι έχει ακόμα τον έλεγχο του περιβάλλοντος. Για παράδειγμα, ο Donald Winnicott επινοεί τον όρο «Μεταβατικά Φαινόμενα» για να περιγράψει τη συμβολική, απόδοση φαντασιακών χαρακτηριστικών σε αντικείμενα, με σκοπό τον έλεγχο του απολεσθέντος αντικειμένου και συνεπώς της επαναφοράς της κατάστασης παντοδυναμίας από το υποκείμενο. Αυτή η συμπεριφορά, μπορεί να υφίσταται και στους ενήλικες, όταν για παράδειγμα η ταυτότητα αποτελεί μια φαντασιακή κατάσταση η οποία καθορίζει ένα νόημα και ένα σκοπό μέσα στο ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον, κάτι στο οποίο αναφέρεται και ο Erik Erikson (1968).

Σε μια παρόμοια ανάλυση, η μετά-φροϋδική αναλύτρια, Melanie Klein, στο μοντέλο ανάπτυξης της για το υποκείμενο, αναφέρει δύο βασικά στάδια. Το πρώτο, αποτελεί αυτό που ονομάζει «σχιζοειδές-παρανοϊκό στάδιο» (ή θέση) και το δεύτερο το αναφέρει ως «καταθλιπτικό στάδιο» (ή θέση). Κατά το σχιζοειδές-παρανοϊκό στάδιο, το υποκείμενο χαρακτηρίζεται από τη διχοτόμηση και τη διάσχιση (Klein, 1996). Το υποκείμενο δομεί μια πρόωμη αίσθηση για τον κόσμο η οποία είναι απόλυτη και βασίζεται είτε στην ικανοποίηση των αναγκών του είτε στις ματαιώσεις. Η εμπειρία της πραγματικότητας χαρακτηρίζεται από την αμεσότητα. Το υποκείμενο «ενδοβάλλει» (Αγγλ. introject) αναπαραστάσεις αντικειμένων στα οποία επενδύει λιβιδική ενέργεια (καλά αντικείμενα), και αναπαραστάσεις αντικειμένων στα τα οποία ταυτίζει με το ένστικτο του θανάτου (επιθετικότητα, από-γοήτευση, οργή, “destrudo”). Το υποκείμενο διχάζεται σε ό,τι από τον εαυτό του εκπροσωπεί το «καλό»

αντικείμενο και ό,τι εκπροσωπεί το «κακό» αντικείμενο. Προσπαθεί, κατά συνέπεια, να διατηρήσει το «καλό» αντικείμενο μέσα από την ταύτιση μαζί του και να αποβάλει το «κακό» αντικείμενο (Klein, 1996). Το αποτέλεσμα της Σχιζοειδούς αυτής θέσης, είναι ο ψυχαναγκασμός της διατήρησης του «καλού» αντικειμένου και η συνεχής απειλή του «κακού» αντικειμένου. Αυτό επιλύεται σταδιακά με το πέρασμα στο καταθλιπτικό στάδιο. Το καταθλιπτικό στάδιο αποτελεί το στάδιο κατά το οποίο το υποκείμενο δομεί μια πρώτη ολοκληρωμένη και συνεκτική φαντασίωση για το τι είναι ανάμεσα στον κόσμο και την πραγματικότητα (Klein, 1996).

Το υποκείμενο αντιλαμβάνεται:

1. ότι η μητέρα είναι ένα ολοκληρωμένο άτομο το οποίο βιώνει τον κόσμο ως ανεξάρτητο ον.
2. δύναται να είναι αντιφατική, ταυτόχρονα δοτική και ματαιωτική, «καλή» και «κακή».

Από το στάδιο αυτό, αντιλαμβανόμαστε ότι το υποκείμενο ξεκινά να διαμεσολαβεί τη σχέση του με το αντικείμενο, μέσα από ένα ενδιάμεσο χώρο. Ο Ενδιάμεσος, αυτός, χώρος αποτελεί τον «χώρο» των εννοιών, οι οποίες αντικαθιστούν την αμεσότητα των αντιδράσεων του υποκειμένου με το αντικείμενο. Για παράδειγμα, το «αντικείμενο» «μητέρα» προκειμένου να εμπεριέχει ταυτόχρονα όλες τις αντιφάσεις, πρέπει να αντικατασταθεί από μια έννοια η οποία αντικαθιστά τις αντιδράσεις της στιγμής από την «ολοκληρωμένη» έννοια (ή γνωστικό σχήμα) της μητέρας που κάποτε είναι «καλή» και κάποτε «κακή» (Klein, 1996). Η έννοια αυτή δεν είναι ποτέ ολοκληρωμένη αλλά παραμένει συνεχώς υπό διαμόρφωση καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του υποκειμένου. Αυτός ο χώρος της διαμεσολάβησης, αποτελεί την πρώτη μορφή του «φαντασιακού». Αυτό καταδεικνύει, ότι το φαντασιακό έχει, ουσιαστικά, γνωστικό χαρακτήρα, αφού παράγει γνωστικές μονάδες οι οποίες λειτουργούν ως «έννοιες» που προσπαθούν να περιγράψουν το αντικείμενο στην ολότητά του. Μετά το καταθλιπτικό στάδιο, η επαφή διαμεσολαβείται από μια έννοια, η οποία αναπτύσσεται διαρκώς ως ένα γνωστικό

σχήμα, το οποίο προσπαθεί να περιγράψει γνωστικά το αντικείμενο. Αποδεικνύεται έτσι, ότι η γνωστική θεώρηση της Γενετικής Επιστημολογίας, δεν απέχει με ουσιαστικό τρόπο από τις ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις, τουλάχιστον της Melanie Klein και του Donald Winnicott. Ο λόγος που στην διατριβή δεν γίνεται μόνο η χρήση της μιας ή της άλλης προσέγγισης, είναι γιατί διαμέσου των κοινών τους σημείων μπορούμε να οδηγηθούμε σε πιο περίπλοκες και πιο ολοκληρωμένες απαντήσεις σε σχέση με τα υπό μελέτη φαινόμενα.

Μια άλλη κοινή παράμετρος μεταξύ της γνωστικής προσέγγισης της Γενετικής Επιστημολογίας και της ψυχαναλυτικής προσέγγισης, βρίσκεται στο σημείο όπου η Σχολή της Γενετικής διακρίνει δύο μοτίβα σχέσεων που επηρεάζουν τον τρόπο που λειτουργούν τα γνωστικά σχήματα:

Σχέσεις Συνεργασίας: είναι ισότιμες δια- υποκειμενικές σχέσεις: αναπτύσσουν για τον Piaget, αυτό που ονομάζει «αυτόνομη ηθική» ή «λογική».

Σχέσεις Εξαναγκασμού: Είναι σχέσεις επιβολής. Η γνώση επιβάλλεται στο υποκείμενο από μια «αυθεντία». Οι σχέσεις αυτές αναπτύσσουν στο υποκείμενο, αυτό που ο Piaget ονομάζει «ετερόνομη ηθική».

Στην πρώτη περίπτωση, οι ισότιμες σχέσεις δημιουργούν συνθήκες συνεχούς διαμόρφωσης των γνωστικών σχημάτων, η οποία συμβαίνει ελεύθερα συγχρόνως της επαφής του υποκειμένου με το περιβάλλον ή με τον «άλλο» (δια-υποκειμενικότητα) (Gillespie & Cornish, 2010). Στην δεύτερη περίπτωση, οι ασύμμετρες σχέσεις (εξαναγκασμού), δημιουργούν συνθήκες ενδοτικότητας κατά τις οποίες το υποκείμενο απλά ασπάζεται ένα ετερόνομο γνωστικό σχήμα για το περιβάλλον το οποίο του επιβάλλεται, ουσιαστικά, ως αυθεντία. Η εσωτερικευση, τώρα, αυτών των δυναμικών, μια εσωτερικευμένη «αυθεντία» (ως ένα ιδανικό) επιβάλλεται στο Υποκείμενο και παρεμποδίζει την γνωστική ανάπτυξη.

Παρόμοια, ο Winnicott (1960) αναφέρεται σε δύο «είδη» εαυτών οι οποίοι προκύπτουν μέσα από την διαδικασία αυτή, τον Αληθινό Εαυτό (Real Self) και τον Ψευδή Εαυτό (False Self):

A. Αληθινός Εαυτός: Ο Αληθινός Εαυτός προκύπτει όταν η διαδικασία διαμεσολάβησης του κόσμου στον Μεταβατικό Χώρο, γίνεται αυθόρμητα (χωρίς να αξιολογείται, χωρίς να απορρίπτεται κλπ.

B. Ο Ψευδής Εαυτός προκύπτει όταν η διαδικασία διαμεσολάβησης του κόσμου στον Μεταβατικό Χώρο, αξιολογείται από ένα τρίτο παράγοντα (π.χ. γονιό).

Η αξιολόγηση από ένα κεντρικό παράγοντα, οδηγεί σε αντιφατικά αισθήματα στο υποκείμενο: Αν αποδεχτεί την αυθόρμητη του φαντασιακή κατασκευή για τον κόσμο, τότε απειλείται (φόβος) από τον «άλλο». Επομένως, ο «άλλος», ως ετερότητα, γίνεται το κριτήριο για τον κόσμο. Δημιουργεί ένα κεντρικό Ιδανικό το οποίο αντικαθιστά το ατομικό του φαντασιακό. Η επιθετικότητα αυτή που βιώνει το υποκείμενο προς τον Μεγάλο Άλλο, ο οποίος ακυρώνει το Φαντασιακό, μη μπορώντας να στραφεί προς τον Μεγάλο Άλλο, στρέφεται προς τον «Άλλο» (την ετερότητα), ο οποίος δεν ασπάζεται παρόμοιες αξίες, και τον οποίο εκλαμβάνει ως απειλή για τη δική του υπόσταση, εφόσον (Winnicott, 1960). Κατά παρόμοιο τρόπο, ψυχαναλυτές όπως η Karen Horney, χρησιμοποιούν τον όρο «νεύρωση» ή «νευρωσικός εαυτός» ή «νευρωσικό ιδανικό» (Horney, 1950), για να περιγράψουν αυτό που ονομάζει «ψευδή εαυτό» ο Winnicott.

Μέχρι τώρα, έγιναν κατανοητά τα δυναμικά που καθορίζουν τον μεταιχμιακό και τον νευρωσικό χαρακτήρα του φαντασιακού. Παραμένει, όμως το ερώτημα, του από τι αποτελείται το ίδιο το φαντασιακό. Από που δηλαδή προέρχεται η ίδια η φύση του φαντασιακού. Στην περίπτωση αυτή, έχουμε δύο εκ διαμέτρου αντίθετες απόψεις για το Φαντασιακό, και αυτό αν αφήσουμε έξω προσεγγίσεις όπως του Carl Jung και των μετά Γιουγκιανών θεωρητικών. Η μια προέρχεται από την προσέγγιση του Jacques Lacan, ενώ η άλλη προέρχεται από την άποψη

θεωρητικών όπως του Κορνήλιου Καστοριάδη στο *Η Φαντασιακή θέσμιση της Κοινωνίας* (1999), και της Julia Kristeva στο βιβλίο της *Αυτή η απίστευτη ανάγκη για πίστη* (Kristeva & Κωνσταντίνου, 2012).

Η λακανική προσέγγιση, στηρίζεται κατά βάση, στην ευρύτερη φροϋδική αντίληψη ότι το υποκείμενο εκλαμβάνει τον εαυτό του ως τέτοιο επειδή, ουσιαστικά, επιθυμεί. Επιθυμώντας, το υποκείμενο επενδύει λίμπιντο στο αντικείμενο της επιθυμίας του (Lacan, 1989). Η παρεκτροπή της λίμπιντο, ή η διοχέτευσή της σε αντικείμενα, σκέψεις ή καταστάσεις, εξαιτίας της κοινωνικής ιδιοτέλειας και καταπίεσης των επιθυμιών οδηγεί σε νευρωσικές καταστάσεις οι οποίες αφενός λειτουργούν ως υποκατάστατα της επιθυμίας, αλλά αφετέρου διαιωνίζουν την παρεκτροπή της λίμπιντο από το αντικείμενο της επιθυμίας, με τρόπο που να δημιουργούνται φαύλοι κύκλοι στον ψυχισμό του υποκειμένου, το οποίο παραμένει καταπιεσμένο και χωρίς ηδονή. Όπως και ο Λακάν, έτσι και ο Φρόιντ απορρίπτουν το ενδεχόμενο της πλήρους απελευθέρωσης από την καταπίεση της επιθυμίας στον άνθρωπο. Ζητούμενο χαρακτηριστικά, για τον Freud είναι η, κατά το δυνατόν λιγότερη νεύρωση (Freud & Βαμβαλής, 2005). Το ενδιαφέρον στοιχείο, ωστόσο, στη θεώρηση του Λακάν, είναι η εισαγωγή του τριαδικού μοντέλου: «πραγματικό-φαντασιακό (ή εικονικό)-συμβολικό». Αυτό γιατί, ο Λακάν, ταυτίζει, ουσιαστικά, τη νεύρωση με την εικονικότητα (ή φαντασιακότητα). Παράλληλα, η εικονικότητα έχει, για τον Λακάν, κοινωνικό χαρακτήρα ή αξία (την οποία, αξία όμως, ανάγει στο Συμβολικό) και για αυτό τον λόγο είναι αυθαίρετο. Το φαντασιακό, στην περίπτωση αυτή, αποτελεί τον συνδετικό ιστό που συγκρατεί το υποκείμενο ως μια ενιαία οντότητα κάτω από μια εικόνα (Julien, 1995). Αυτό γίνεται όταν η επιθυμία η οποία στρέφεται προς τα έξω, δομεί ένα συγκεκριμένο φαντασιακό εαυτό (ένα είδωλο) ο οποίος ανταποκρίνεται σε αυτή την επιθυμία. «Θέλω (επιθυμία) να είμαι όπως φαντάζομαι (φαντασιακό) ότι θέλω να είμαι». Επομένως, για τον Lacan, η βάση για το φαντασιακό είναι μια άλλη όψη της επιθυμίας. Στην

θεώρηση του Lacan η επιθυμία, αφορά κάτι το εξωτερικό, π.χ. ένα κοινωνικό κύρος (Συμβολικό), επομένως για τον Lacan το φαντασιακό είναι πάντα κοινωνικό. Επειδή το φαντασιακό είναι πάντα κοινωνικό, για τον Lacan, και το κοινωνικό είναι απροσπέλαστο, το «είδωλο» του φαντασιακού παραμένει πάντα νευρωτικό. Άρα σε αυτή την περίπτωση, το φαντασιακό αποτελεί μια αναπόφευκτη κατάσταση ορισμού της πραγματικότητας από ένα σημείο, το οποίο είναι αυθαίρετο αλλά παράλληλα το ό,τι «πραγματικό». Η πρόσβαση στην πραγματικότητα αποκλείεται και το μόνο που παραμένει είναι ένα εικονικό είδωλο το οποίο επιβάλλει μια συγκεκριμένη ερμηνεία της πραγματικότητας. Χωρίς το είδωλο αυτό τίποτε δεν υπάρχει, ενώ παράλληλα ο Λακάν μιλά για την «απουσία» του πραγματικού. Το πραγματικό δεν μπορεί να συνυπάρξει με το υποκείμενο. Όχι μόνο γιατί είναι «περίπλοκο» σε βαθμό που δεν του επιτρέπει να το κατανοήσει, αλλά γιατί η όποια υποκειμενικότητα είναι εξ ορισμού μια «μετάφραση» του πραγματικού, μια εικονική κατασκευή της οποίας το πραγματικό δεν υπάρχει (Julien, 1995). Όπου υπάρχει το υποκείμενο, το πραγματικό εξ' ορισμού απουσιάζει. Όπως για παράδειγμα, η μέτρηση της θερμοκρασίας μπορεί να γίνει με ένα θερμόμετρο, το οποίο ερμηνεύει την θερμοκρασία με ένα συγκεκριμένο τρόπο ο οποίος εκ των πραγμάτων είναι αυθαίρετος και δεν συνδέεται με την ποιότητα της θερμοκρασίας. Στην περίπτωση αυτή, ακόμα και η ίδια η αίσθηση της θερμοκρασίας ως ποιότητας από τον άνθρωπο είναι και αυτή αυθαίρετη αφού είναι απλά μια ερμηνεία με βάση συγκεκριμένες βιολογικές λειτουργίες.

Η διαφοροποίηση όμως, της παρούσας διατριβής από τη λακανική άποψη, έγκειται στον τρόπο που ο Λακάν απορρίπτει τη γνωστική φύση του φαντασιακού. Ο Λακάν, στη θεωρία του βλέπει το φαντασιακό, όπως έχουμε δει, ως απλά μια αναπόφευκτη, σχεδόν, μονοδιάστατη και αυθαίρετη ερμηνεία για τον κόσμο. Επομένως, δεν υφίστανται περιθώρια γνωστικής ανάπτυξης στη Λακανική θεώρηση, αφού εξ ορισμού, ακόμα και αυτά είναι αυθαίρετα. Όπως έχουμε όμως αναφέρει, η παρούσα θεώρηση, επικαλείται την Γενετική

Επιστημολογία του Jean Piaget κατά την οποία τα «γνωστικά σχήματα» ως φαντασιακές «μονάδες», αναπτύσσονται και εξελίσσονται διαρκώς. Η θέση του Lacan, δεν λαμβάνει, ακόμα, υπόψη τον παράγοντα της «δι-υποκειμενικότητας» ως της σύνθεσης πολλών «οπτικών», η σύνθεση των οποίων εν δυνάμει αναπαριστούν μια πιο περίπλοκη οπτική επί της πραγματικότητας. Συνοψίζοντας μέχρι τώρα, μπορούμε να πούμε ότι το φαντασιακό αντιμετωπίζεται ως ένας ενδιάμεσος χώρος ο οποίος έχει γνωστική φύση. Επομένως, δύναται να εξελιχθεί και να αναδιαμορφωθεί προσεγγίζοντας το πραγματικό. Παράλληλα, τα κίνητρα μέσα από τα οποία αναπτύσσεται το φαντασιακό από το υποκείμενο, είναι εξελικτικής φύσης αφού παρέχει στο υποκείμενο μια αίσθηση παντοδυναμίας και άρα ασφάλειας. Επομένως, το φαντασιακό, σε αυτή την περίπτωση προέρχεται από την ανάγκη του υποκειμένου να δημιουργήσει ένα γνωστικό μοντέλο για την πραγματικότητα. Όμως, παραμένει το ερώτημα, ποια είναι η βάση πάνω στην οποία το φαντασιακό λειτουργεί. Η διατριβή σε αυτή την περίπτωση, αναφέρεται σε τρεις θεωρητικούς, δύο εκ των οποίων μελετούν το φαινόμενο του φαντασιακού στο άτομο, ενώ ο τελευταίος μελετά τα εν λόγω φαινόμενα στο κοινωνικό-πολιτισμικό πλαίσιο.

Η Julia Kristeva (2012), επηρεασμένη από τον Freud, τον Winnicott και την Hanna Arendt, βλέπει τον μυστικισμό ως μια άλλη μορφή «κατανόησης» του περιβάλλοντος διαμέσου της φαντασίας. Η ιδέα αυτή, είναι παρόμοια με την ιδέα του Carl Jung στο βιβλίο του *Mysterium Coniunctionis* (Jung & Adler, 1970), ότι δηλαδή ο χώρος του μυστικισμού εμπεριέχει μια «ποιητική» κατάσταση η οποία είναι προσβάσιμη διαμέσου της μεταφοράς (metaphor). Η μεταφορά δηλαδή, αποτελεί μια κατάσταση φαντασιακής δόμησης της πραγματικότητας στο υποκείμενο. Σε ένα παρόμοιο μοτίβο σκέψης, η Gisela Pankow, περιγράφει τον τρόπο που τα υποκείμενα, δομούν μια φαντασιακή κατάσταση της πραγματικότητας (Πανκόφ & Συνοδινού, 1989). Η φαντασιακή, αυτή δομή, εμπεριέχει

αφηγήματα τα οποία συντηρούν ένα «ρόλο» για υποκείμενο. Τα θραύσματα των εμπειριών του, των αναμνήσεων του και των σκέψεων του συντίθενται κάτω από ένα δομημένο αφήγημα για τον εαυτό του. Το «χάος» των αναμνήσεων, μπαίνει σε μια «λογική» τάξη υπό μορφή αφηγήματος (Πακόφ & Συνοδινού, 1989). Αν δεν γίνει αυτό, τότε το υποκείμενο γίνεται «ψυχωσικό». Το φαντασιακό, έτσι, μπορεί να οριστεί ως μια δομή, ένα αφήγημα διαμέσου του οποίου το υποκείμενο τοποθετεί τον εαυτό του σε σχέση με τις αναμνήσεις και τις εμπειρίες του. Παρόμοια, η θεωρία του Maurice Halbwachs (1992), παρουσιάζει τη μνήμη ως ένα σύνολο από θραύσματα, τα οποία πλαισιώνονται ως «ιστορίες» σε αφηγήματα. Συγκεκριμένα, ο Halbwachs, στο βιβλίο του *On collective memory*, τονίζει τον «κοινωνικό» χαρακτήρα της μνήμης, ότι δηλαδή η μνήμη, είτε αυτή είναι μέρος της συλλογικότητας είτε του ατόμου, δομείται κάτω από μια «κοινωνική δομή» (Halbwachs, 1992). Με τη λογική του Maurice Halbwachs, μπορούμε να ενισχύσουμε την άποψη, ότι τα εν λόγω φαινόμενα που αφορούν το «υποκείμενο» δεν απαντώνται μόνο στο άτομο, αλλά έχουν συλλογικό, κοινωνικό χαρακτήρα. Όπως τονίζεται και κατά τη διάρκεια της διατριβής, το υποκείμενο δεν αφορά ούτε μια ατομική κατάσταση ούτε μια συλλογική αποκλειστικά, αλλά τουναντίον, ένα μοτίβο το οποίο υπερβαίνει τον διπλό: άτομο-συλλογικότητα.

Συνοπτικά, στο πολιτισμικό υποκείμενο, μπορούμε να διακρίνουμε δύο «λειτουργικά» μοτίβα έκφρασης (ή τροπικότητες) του φαντασιακού:

A. το Μεθοριακό (Αγγλ. Liminal)

B. το Νευρωσικό

Όσον αφορά την πρώτη περίπτωση, η μεθοριακή τροπικότητα του φαντασιακού, περιγράφει ένα μοτίβο αναπαράστασης της πραγματικότητας από το πολιτισμικό υποκείμενο η οποία παραμένει ατελής, υπό συνεχή διαμόρφωση, και ανοικτή προς την επιρροή είτε του κοινωνικού, ή πολιτισμικού «άλλου» είτε του φυσικού περιβάλλοντος (όπως φαίνεται στα

παραδείγματα της αρχιτεκτονικής που περιγράφονται στην διατριβή). Η νευρωσική τροπικότητα του φαντασιακού, περιγράφει ένα μοτίβο αναπαράστασης της πραγματικότητας από το πολιτισμικό υποκείμενο, η οποία υπακούει σε ένα κεντρικό, «νευρωσικό ιδανικό». Απορρίπτει την όποια επιρροή της ετερότητας, επειδή εξ ορισμού η ετερότητα περιγράφει ό,τι δεν εμπίπτει στην ουσιοκρατική νόρμα που εκφράζει το νευρωσικό ιδανικό. Έτσι, στην περίπτωση αυτή, το νευρωσικό πολιτισμικό υποκείμενο προσπαθεί να διατηρήσει μια υφιστάμενη «λογική», μέσα από αφηγήματα/τεχνουργήματα που κατασκευάζει. Αυτό το μοτίβο, ανταποκρίνεται σε αυτό που ψυχαναλυτές όπως ο Donald Winnicott που αναφέρθηκε προηγουμένως, αναφέρουν ως «ψευδή εαυτό» (Winnicott, 1960), ή αυτό που η Karen Horney (1950) αναφέρει «νεύρωση» ή «νευρωσικό εαυτό». Ως συλλογικό φαινόμενο, μπορεί να γίνει φανερό σε περιπτώσεις όπου μια «κεντρική» πολιτισμική νόρμα, επιβάλλεται σε μια «περιφέρεια» η οποία «οφείλει» να προσαρμοστεί.

Το κατεξοχήν παράδειγμα το οποίο αναφέρεται στη διατριβή, είναι αυτό του εθνικισμού. Αν θεωρήσουμε το εθνικό υποκείμενο, ως μια μορφή πολιτισμικού υποκειμένου με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, παρατηρούμε ότι προβάλλει ένα κεντρικό – εθνικό – ιδανικό, το οποίο μια περιφέρεια καλείται να ασπαστεί. Παράλληλα, οι συλλογικές μνήμες συγκεκριμενοποιούνται και προσαρμόζονται στη λογική του εθνικού ιδανικού, δημιουργώντας εθνοκεντρικά ιστορικά αφηγήματα, αυτό που προβάλλεται ως η επίσημη ιστορία ενός έθνους-κράτους. Η ετερότητα, σε αυτή την περίπτωση, χαρακτηρίζεται ως μια «ξένη επιρροή» που επιμολύνει την πολιτισμική γνησιότητα του έθνους που υποτίθεται ότι ξεκινά από ένα αρχέγονο παρελθόν. Αυτό που παρατηρούμε, δηλαδή, στις νευρωσικές τροπικότητες του φαντασιακού, είναι μια γραμμική αίσθηση του χρόνου, πάνω στην οποία κατασκευάζεται τόσο η έννοια της γνησιότητας και της «ουσίας», όσο και, κατ' επέκταση, η έννοια της ετερότητας.

Προκειμένου να γίνει σαφής η ομοιότητα των δυναμικών μιας νεύρωσης με τη νευρωσική τροπικότητα του φαντασιακού στα πολιτισμικά υποκείμενα, παρατίθεται η περιγραφή της νεύρωσης από την Karen Horney, και παραλληλίζεται με – την πρώτη ίσως – περιγραφή για το έθνος από τον Ernest Renan.

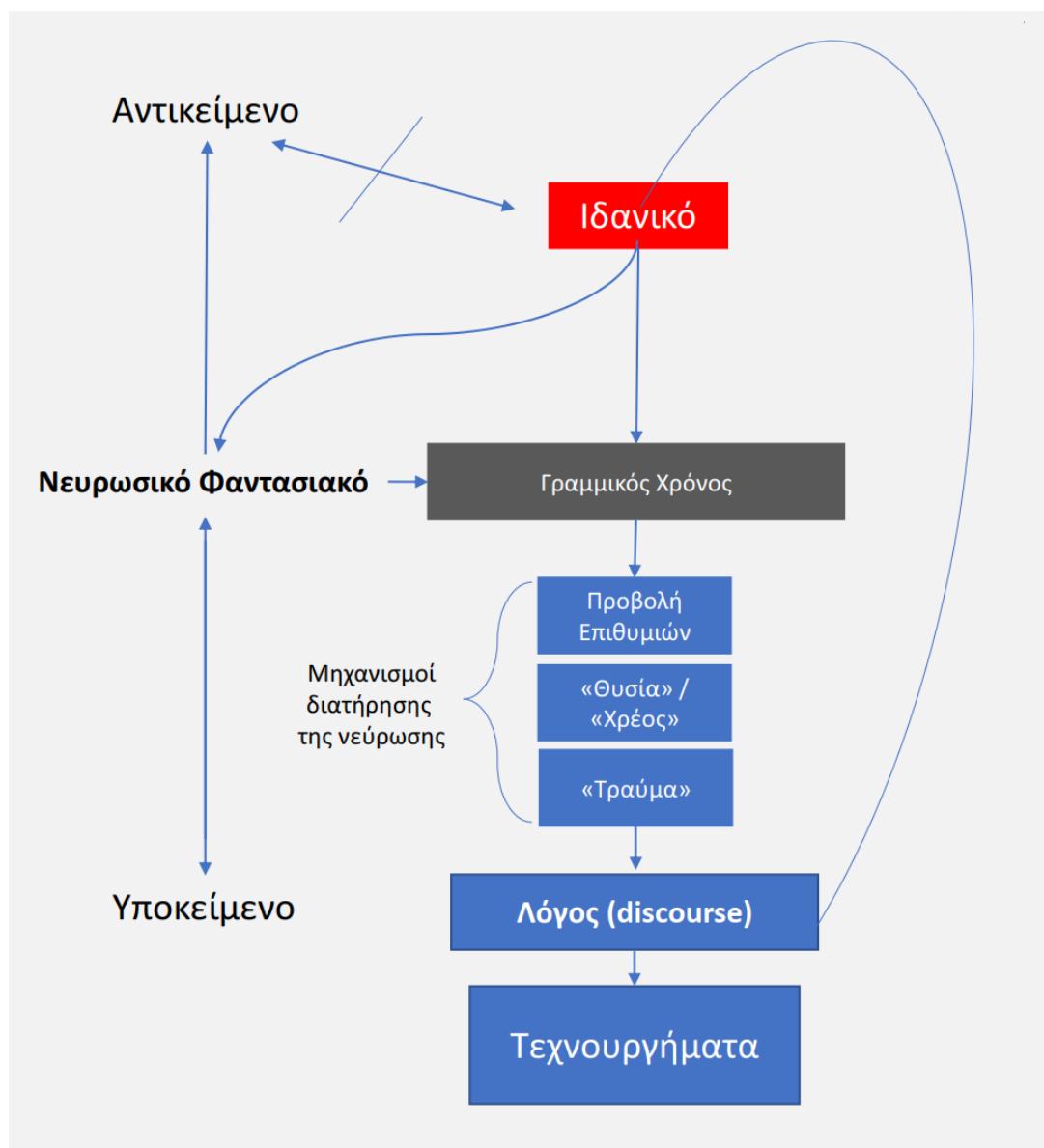
Κάθε άτομο, δομεί την δική του εξιδανικευμένη αυτό-εικόνα μέσα από τα υλικά των δικών του εμπειριών, των φαντασιώσεών του, των ιδιαίτερων αναγκών και δυνατοτήτων του. Εάν δεν υπήρχε ο προσωπικός, αυτός, χαρακτήρας της αυτό-εικόνας, το άτομο δεν θα αποκτούσε μια αίσθηση ενότητας και ταυτότητας. (Horney, 1950, σελ. 22).

Ο Renan, περιγράφει για πρώτη φορά την έννοια του έθνους σε μια διάλεξή του, το 1882, με θέμα «Τι είναι το έθνος». Ο Renan, ορίζει το έθνος ως μια συλλογική θέληση για προσδιορισμό μιας κοινής ταυτότητας μέσα από μια οργανωμένη ανακατασκευή του ιστορικού παρελθόντος (Billig, 1995, σελ. 37-38). Χαρακτηριστικά, παρατηρούμε ότι κοινά μοτίβα στον ψυχαναλυτικό ορισμό της νεύρωσης από την Horney (1950) και τον ορισμό για το έθνος από τον Renan, αποτελούν η «θέληση» (ως λιβιδική επένδυση) προς τη διατήρηση ενός «ιδανικού» (είτε ως αυτό-εικόνας είτε ως κοινής εθνικής ταυτότητας), καθώς επίσης και η έννοια της οργανωμένης ανακατασκευής της μνήμης και στις δύο περιπτώσεις.

1.3.1.1. «Ανατομία» της πολιτισμικής νεύρωσης

Όπως έχει γίνει ήδη κατανοητό, τα πολιτισμικά υποκείμενα αφορούν γενικότερες πολιτισμικές «οπτικές» επί της πραγματικότητας. Οι οπτικές αυτές καθορίζονται από το συλλογικό φαντασιακό και έχουν ένα συλλογικό, πολιτισμικό χαρακτήρα. Στην παρούσα διατριβή, γίνεται η χρήση του παραδείγματος του εθνικισμού, ως μιας τέτοιας περίπτωσης πολιτισμικού υποκειμένου. Η χρήση του εθνικισμού στη διατριβή, δεν αποσκοπεί τόσο στη μελέτη του ίδιου του φαινομένου του εθνικισμού, όσο στην αναφορά του ως παράδειγμα για τα υπό μελέτη φαινόμενα. Αυτό διότι, ο εθνικισμός έχει αρκετή βιβλιογραφία η οποία μπορεί να στηρίξει τα επιχειρήματα που παρατίθενται. Ειδικότερα, το εθνικό υποκείμενο, αφορά μια

περίπτωση νευρωσικής υποκειμενικότητας, και η χρήση του εθνικισμού στο θεωρητικό πλαίσιο της διατριβής, αφορά, όπως φαίνεται στο κείμενο που ακολουθεί, κυρίως σε ότι σχετίζεται με την περιγραφή της νευρωσικής τροπικότητας του φαντασιακού. Παράλληλα, όμως, τα εν λόγω φαινόμενα, μπορούν να γενικευθούν σε όλες τις εκφάνσεις της αναφερόμενης ως «νευρωσικής τροπικότητας του φαντασιακού» και δεν αφορούν αποκλειστικά την περίπτωση του εθνικισμού.



Διάγραμμα. 4. Διάγραμμα της νευρωσικής τροπικότητας του φαντασιακού, όπως περιγράφεται στην παρούσα μελέτη.

Στο διάγραμμα 4 παρατηρούμε ότι το νευρωσικό φαντασιακό συντηρεί και συντηρείται από ένα νευρωσικό ιδανικό. Το νευρωσικό ιδανικό, όπως ήδη λέχθηκε, αφορά μια σταθερή, ουσιοκρατική νόρμα η οποία επιβάλλεται στον τρόπο που το υποκείμενο διαμεσολαβεί τη σχέση του με την πραγματικότητα. Βασική παράμετρος της πολιτισμικής νεύρωσης, όπως περιγράφεται στη διατριβή, είναι αυτή της γραμμικότητας του χρόνου. Διαμέσου του γραμμικού χρόνου, συντηρείται τόσο το νευρωσικό ιδανικό, όσο και η «ουσία» της ετερότητας, ως παράγοντα που διακόπτει τη γραμμική, αυτή, κατάσταση.

Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, βασική παράμετρος είναι αυτή της γραμμικής αίσθησης του χρόνου. Χαρακτηριστικά, αν αναφερθούμε στο παράδειγμα του εθνικισμού, σύμφωνα με τον Benedict Anderson (2006), η γραμμική εμπειρία του χρόνου που εισάγεται ως ένα κυρίαρχο μοντέλο χρονικότητας υποβοήθησε στον τρόπο που το εθνικό υποκείμενο οργάνωσε τον εαυτό του σε αυτού του τύπου χρονικότητας, δημιουργώντας την αίσθηση συνέχειάς του μέσα στον ιστορικό γραμμικό χρόνο. Έτσι, ο γραμμικός χρόνος συνταυτίζεται με τελεολογικά αφηγήματα, τα οποία θέτουν σκοπούς για το μέλλον, οι οποίοι όμως, όντας βασισμένοι κατά αντιφατικό τρόπο σε ένα γραμμικό – «ιδανικό» - παρελθόν, προσβλέπουν σε μια «κάθαρση» των εκλαμβανόμενων ως πολιτισμικών «επιμιξιών» με την ετερότητα. Εθνικοί θεσμοί, όπως αυτοί του εθνικού ιστορικού μουσείου, της εθνοκεντρικής παιδείας και ιστορίας, του στρατού και άλλων θεσμών του έθνους-κράτους, διατηρούν την αίσθηση αυτή, της γραμμικότητας του χρόνου της εθνικής υποκειμενικότητας. Το εθνικό πολιτισμικό κέντρο, επιβάλλεται ως η μόνη επίσημη εκδοχή τόσο για την εμπειρία του παρόντος του πολιτισμικού υποκειμένου, όσο και για την εμπειρία του παρελθόντος (Crane, 2007). Συχνά, η λαϊκή συλλογική μνήμη της περιφέρειας οικειοποιείται από το εθνικό κέντρο και μετατρέπεται σε «εθνική» μνήμη, συχνά ένδειξη των καταβολών της κεντρικής, αυτής, εθνικής ταυτότητας. Ένα

παράδειγμα που καταδεικνύει αυτό το φαινόμενο, είναι η έννοια της παράδοσης (Hewison, 1987).

Ψυχαναλυτικά, η νεύρωση ως σύστημα λειτουργεί διαμέσου της ώθησης της λιβιδικού τύπου «ενέργειας» (ευχαρίστησης). Η νεύρωση, τείνει δηλαδή στη διατήρηση μιας αυτάρκους ομοιόστασης μέσα από συγκεκριμένους μηχανισμούς αυτό-διατήρησης, οι οποίοι λειτουργούν επενδύοντας ευχαρίστηση σε συγκεκριμένες κατασκευές οι οποίες συντηρούν το σύστημα. Κατά μια άποψη, δηλαδή, η πολιτισμική νεύρωση έχει μαζοχιστικό χαρακτήρα, αφού πολλές φορές επενδύει λίμπιντο σε κατασκευές οι οποίες δύναται να βλάπτουν ακόμα και το ίδιο το υποκείμενο, διατηρώντας όμως με αυτούς τους τρόπους την νεύρωση.

Μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση η οποία αναφέρεται στη διατριβή, είναι αυτή, των μηχανισμών άμυνας των πολιτισμικών νευρώσεων, οι οποίες συντηρούν τα νευρωσικά αφηγήματα. Στη διατριβή, συνοπτικά, διακρίνονται τρεις βασικές άμυνες:

- A. Η έννοια του «τραύματος».
- B. Η έννοια της «θυσίας» και του «χρέους».
- Γ. Η προβολή / μεταβίβαση επιθυμιών.

Τα πιο πάνω, μεταφέρονται ως δυναμικές στην κατασκευή του Λόγου διαμέσου του οποίου κατασκευάζονται τα διάφορα πολιτισμικά τεχνουργήματα, π.χ. λογοτεχνία, ζωγραφική κ.α.

1.3.1.2. Η έννοια του «τραύματος»

Το τραύμα, προερχόμενο από τη νευρωσική τροπικότητα του φαντασιακού, συνδέεται με τη γραμμική χρονικότητα. Το νευρωσικό φαντασιακό, έχει μια υφιστάμενη οπτική επί της πραγματικότητας η οποία έχει «ανάγκη» από ένα «τραύμα» το οποίο να συντηρεί αυτή την τάξη. Το «εθνικό» νευρωσικό ιδανικό, προκειμένου να διατηρήσει το αφήγημα περί εθνικής «καθαρότητας» (της γλώσσας, της «φυλής») σε ακραίες περιπτώσεις, της κουλτούρας ή ότι

άλλο όρισε ως σημαντικό) εκλαμβάνει την επιρροή του «Άλλου», της ετερότητας (με διαφορετική γλώσσα, κουλτούρα κ.α.) ως «τραυματική». Συχνά, όπως αναφέρεται και στο κυρίως κείμενο της διατριβής, υπάρχουν αφηγήματα τα οποία αναφέρονται στην «αλλοίωση του πολιτισμού» του έθνους, της γλώσσας, της ταυτότητας κλπ., αναφερόμενοι στην επιρροή της ετερότητας. Στην αντίθετη περίπτωση, σε αυτή δηλαδή που μπορεί να οριστεί ως «μεθοριακή τροπικότητα του φαντασιακού», η ετερότητα δεν υφίσταται ως τέτοια, αλλά ως ένα επιπλέον πολιτισμικό χαρακτηριστικό.

1.3.1.3. Η έννοια της «θυσίας» και του «χρέους»

Ο μηχανισμός αυτός, άμυνας, του νευρωσικού φαντασιακού, λειτουργεί ως ένα είδος επικύρωσης του τραύματος. Είτε προβάλλεται ως «μνήμη» προς το παρελθόν, είτε επιτακτικά ως μια αναγκαία πράξη. Στην περίπτωση που προβάλλεται προς το παρελθόν, αυτό μπορεί να γίνει φανερό σε μνημεία (=μνήμη) τα οποία ηρωοποιούν θυσίες που στήριζαν το νευρωσικό ιδανικό. Μνημεία εθνικών «ηρώων», και εθνικά αφηγήματα που διηγούνται τέτοιες περιπτώσεις, λειτουργούν ως ένα είδος επικύρωσης της «θυσίας» προς τη διατήρηση του νευρωσικού, εθνικού – στην περίπτωση αυτή – ιδανικού. Όταν η έννοια της θυσίας προβάλλεται στο μέλλον ως «χρέος» έχει μια πιο περίπλοκη λειτουργία. Σύμφωνα με τον Freud, κάθε οργανισμός (υποκείμενο) λειτουργεί στην βάση της αρχής της ηδονής (ή αρχή της ευχαρίστησης) (Freud, 1921). Το υποκείμενο επενδύει λίμπιντο προς το περιβάλλον του. Το νευρωσικό ιδανικό, όμως, λειτουργεί ως ένας παράγοντας ο οποίος καταργεί την αρχή αυτή, αφού η «θυσία» την οποία επιτάσσει, είναι εξ' ορισμού μια επίπονη συμπεριφορά. Έτσι, η αρχή της ηδονής, η οποία με λίγα λόγια περιγράφει την έμφυτη τάση του οργανισμού προς την ευχαρίστηση, μετατρέπεται σε δευτερεύουσας σημασίας τη στιγμή που το νευρωσικό ιδανικό επικαλείται μια φαντασίωση, την εκπλήρωση δηλαδή μιας ουτοπικής υπόσχεσης η οποία αποκτάται μόνο μέσα από την «θυσία». Η λίμπιντο, έτσι, μεταβιβάζεται στο νευρωσικό ιδανικό

το οποίο αποκτά τη μορφή μιας μελλοντικής εικόνας την οποία το υποκείμενο προσπαθεί να φτάσει. Ο μηχανισμός, αυτός, λειτουργεί διατηρώντας το νευρωσικό ιδανικό, αφού εκλογικεύει την απώλεια του παρόντος, ενώ παράλληλα λειτουργεί ως ένα είδος «ψήφου εμπιστοσύνης» προς το νευρωσικό ιδανικό. Συνοπτικά, στην περίπτωση αυτή, το φαντασιακό ταυτίζεται με τη φαντασίωση, και η ανάγκη του παρόντος εξοβελίζεται από το νευρωσικό ιδανικό. Με αυτό τον τρόπο, η νεύρωση εγγυάται ότι η λίμπιντο ως ευχαρίστηση δεν θα παρέμβει δυσλειτουργικά προς το σύστημα της νεύρωσης. Με απλά λόγια: η ευχαρίστηση που απορρέει από την εξυπηρέτηση του νευρωσικού ιδανικού, είναι μεγαλύτερη από την ευχαρίστηση που απορρέει από την ανάγκη του παρόντος.

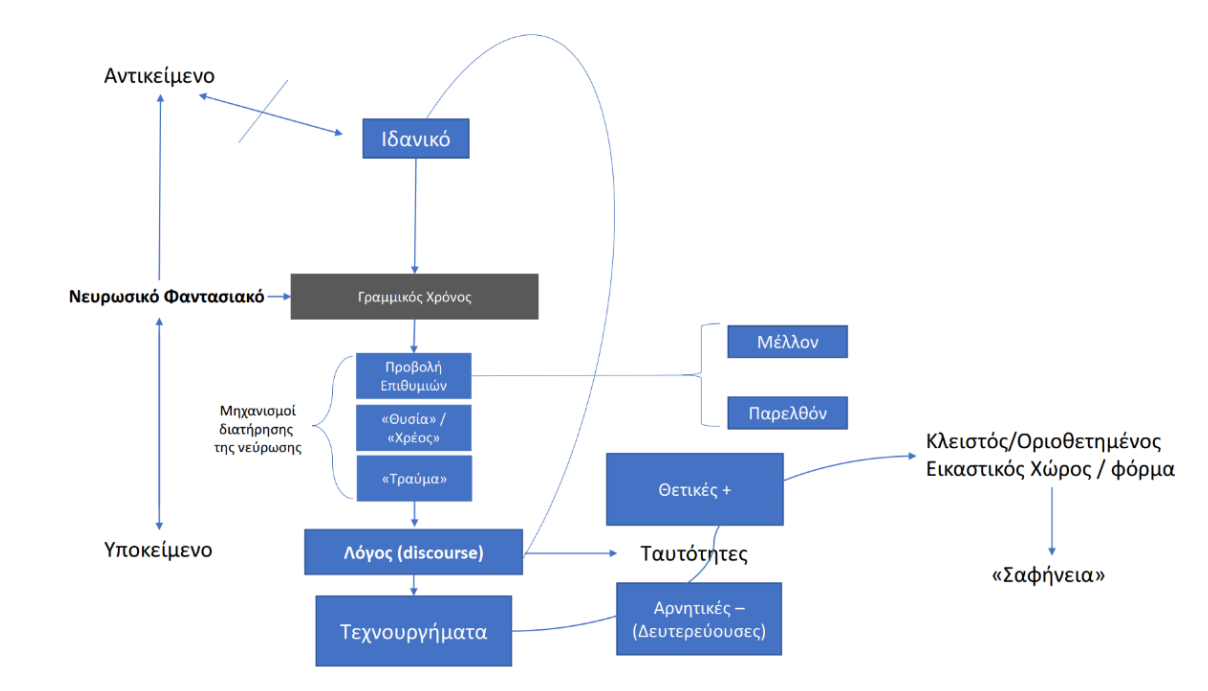
Στην περίπτωση της ετερότητας, το εναλλακτικό δεν απορρίπτεται στο επίπεδο του ρεαλισμού (π.χ. στις ανάγκες του παρόντος), αλλά απορρίπτεται ως μέρος μιας μη-υπαρκτής υπόσχεσης-«φαντασίωσης». Και επειδή η σειρά αντιστρέφεται (η φαντασίωση του μέλλοντος πριν από τις ανάγκες του παρόντος), η ετερότητα δαιμονοποιείται ως ο παράγοντας που παρεμβαίνει στην εκπλήρωση του ιδανικού, χωρίς κάποιο «ρεαλιστικό» «απτό» λόγο που βασίζεται στις ανάγκες του παρόντος (εφόσον η όποια «λογική» στηρίζεται a priori σε μια φαντασίωση). Ο «Άλλος» κρίνεται με βάση το φαντασιακό ως άλλος αυθαίρετα σε ένα φαύλο κύκλο.

1.3.1.4. Προβολή / μεταβίβαση επιθυμιών

Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, η νεύρωση αποτελεί ένα σύστημα. Ως τέτοιο χαρακτηρίζεται, μεταξύ άλλων, και από την αρχή της ομοιόστασης (Alicke, et. al, 2020) . Συνεπώς, ό,τι παρεμβαίνει στη σταθερότητα του συστήματος της νεύρωσης, τείνει να αφομοιωθεί από το σύστημα με τρόπο που να μην απειλεί τη σταθερότητά του. Πρώτο, εφόσον η λιβιδική ενέργεια είναι πρωταρχικά σεξουαλικής φύσης, σύμφωνα με τον Freud, η σεξουαλική επιθυμία ως καθαρή ευχαρίστηση, πρέπει να ενταχθεί στη λογική του συστήματος

της νεύρωσης. Έτσι, έχουμε για παράδειγμα, περιπτώσεις στον Οριενταλισμό ή τον Πριμιτιβισμό στην τέχνη ή τη λογοτεχνία, όπου η «καθαρή» σεξουαλικότητα εντάσσεται σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο το οποίο δεν παρεμποδίζει τη λειτουργία της νεύρωσης. Όπως αναφέρεται στο κυρίως κείμενο της διατριβής, το «χαρέμι» αναπαρίσταται ως ένα συχνό μοτίβο στην τέχνη που αναπαριστά την ανατολή κατά τον 18ο και 19ο αιώνα (σε αυτό που ονομάστηκε, Οριενταλισμός [Said, 1985]), επειδή ακριβώς επιτρέπει στην απελευθέρωση της σεξουαλικής επιθυμίας, διατηρώντας παράλληλα το αφήγημα του νευρωσικού ιδανικού ως «ορθολογικού» ευρωπαϊού διαφωτιστή. Εκ του «ασφαλούς» δηλαδή, το γυμνό δικαιολογείται ως μέρος της «έκφυλης» «Ανατολής» η οποία είναι έρμαιο των παθών της, ταυτόχρονα λειτουργώντας ως «παράδειγμα προς αποφυγή» και ως εκτόνωση της σεξουαλικής επιθυμίας.

Όπως αναφέρθηκε, οι προηγούμενοι μηχανισμοί άμυνας οι οποίοι απορρέουν από την ανάγκη για διατήρηση του νευρωσικού φαντασιακού του πολιτισμικού υποκειμένου, δημιουργούν μια «λογική», τον Λόγο (discourse), ο οποίος εκλαμβάνεται ως η φυσική τάξη πραγμάτων (Foucault, 1970). Με αυτό τον τρόπο, η νευρωσική συνθήκη δεν συντηρείται καν ως «ιδανικό», αλλά όλες οι προαναφερθείσες λειτουργίες συντελούνται σε ένα λανθάνον επίπεδο. Στη συνέχεια, μέσα στον Λόγο, δομούνται ουσιαστικά, τα διάφορα αφηγήματα, οι διάφορες ταυτότητες και γενικότερα συγκεκριμένες οπτικές επί της πραγματικότητας που ανοίγονται σαν «παράθυρα προς τον κόσμο», διατηρώντας και ενισχύοντας την ιδέα περί «φυσικότητας» των πραγμάτων.



Διάγραμμα. 5. Διάγραμμα της νευρωτικής τροπικότητας του φαντασιακού μαζί με τις επιπτώσεις του στον λόγο και στα πολιτισμικά τεχνουργήματα, όπως περιγράφεται στην παρούσα μελέτη.

1.3.1.5. Μεθοριακή τροπικότητα του φαντασιακού

Όπως και στην περίπτωση της νευρωτικής τροπικότητας του φαντασιακού, έτσι και στην περίπτωση της μεθοριακής τροπικότητας, υπάρχει διαμεσολάβηση μεταξύ του υποκειμένου και του αντικειμένου. Η διαφορά μεταξύ των δύο, δηλαδή, δεν έγκειται στο ότι υπάρχει διαμεσολάβηση, αλλά στο ότι η διαμεσολάβηση, στην περίπτωση αυτή, εξελίσσεται διαρκώς και ατελώς, χωρίς να τίθεται a priori ένα «ιδανικό» το οποίο να παρεμβαίνει στη διαμεσολάβηση. Το υποκείμενο, διαμορφώνει και εξελίσσει συνεχώς το φαντασιακό μέσα από την εμπειρία του και την επαφή του, είτε με την ανάγκη του παρόντος, είτε δι-υποκειμενικά, σε ενδιάμεσους – μεθοριακούς – χώρους. Στο φαντασιακό, δεν υφίσταται η έννοια της «ετερότητας» ούτε της εξέλιξης με στόχο κάποιο «τέλος», αλλά η έννοια της μεταβολής (Malabou & Shread, 2012) ως μια διαρκούς θετικής μετάλλαξης. Εφόσον δεν υφίστανται

τελεολογικές λογικές, η έννοια της γραμμικότητας του χρόνου, εν πολλοίς απουσιάζει από τη μεθοριακή τροπικότητα του φαντασιακού. Τουναντίον, η όποια «χρονικότητα» ενυπάρχει σε μια σύνθετη κατάσταση συνύφανσης των επί μέρους κομματιών της μνήμης. Χαρακτηριστικά, παρατίθεται πιο κάτω απόσπασμα από το κείμενο του Iain Chambers (1994, σελ.3):

This retelling, reciting and resisting of what passes for historical and cultural knowledge depend upon the recalling and remembering of earlier fragments and traces that flare up and flash in our present 'moment of danger' as they come to live on in new constellations. These are fragments that remain as fragments: splinters of light that illuminate our journey while simultaneously casting questioning shadows along the path. The belief in the transparency of truth and the power of origins to define the finality of our passage is dispersed by this perpetual movement of transmutation and transformation. History is harvested and collected, to be assembled, made to speak, remembered, reread and rewritten, and language comes alive in transit, in interpretation [...] (Chambers, 1994, σ. 3).

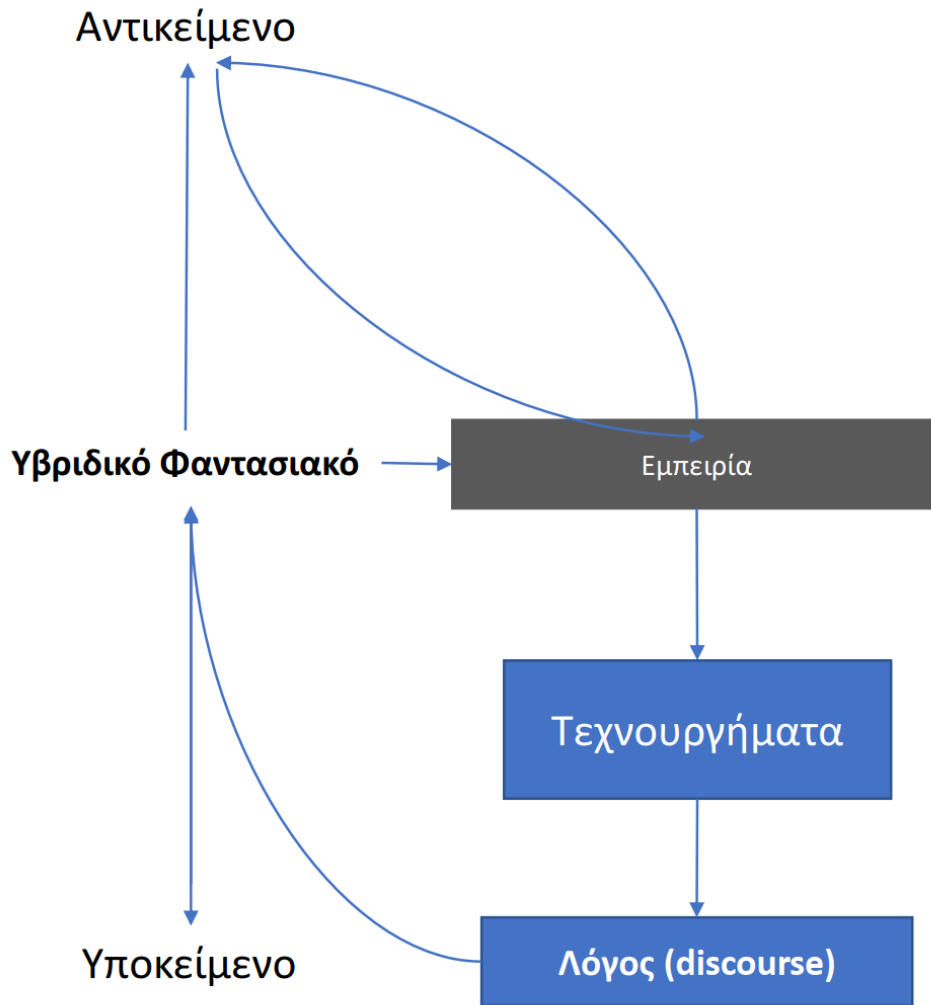
Στην περίπτωση αυτή, πολλά «κέντρα» συνομιλούν και συνθέτουν στους ενδιάμεσους τους χώρους νέα αφηγήματα κάθε φορά. Το αφήγημα και ο Λόγος δεν είναι προκαθορισμένα, αλλά προκύπτουν μέσα από τη ροή του ίδιου του υποκειμένου στο παρόν του. Αυτό που προκύπτει είναι μια υβριδική, μεθοριακή συνθήκη, ά-λογη αλλά πιο ελεύθερη και αυθεντική. Στην τέχνη, αυτό παρατηρείται σε έργα όπως του Giorgio De Chirico (αναφέρεται εκτενέστερα στο κυρίως κείμενο), ο οποίος αποδομεί, ουσιαστικά, τα γραμμικά, εθνοκεντρικά αφηγήματα και τα επανασυνθέτει μεταξύ τους. Στην περίπτωση αυτή, συνυπάρχει η «ελληνική» συλλογική μνήμη με το «ιταλικό» παρόν και τον μεσαίωνα σε μια ενιαία σύνθεση. Η ετερότητα κατά συνέπεια, απουσιάζει, μαζί με τους όποιους μηχανισμούς άμυνας αναφέρθηκαν στην περίπτωση της νευρωσικής τροπικότητας του φαντασιακού. Το «τραύμα» της ετερότητας γίνεται αναπόσπαστο μέρος του «είναι» του υποκειμένου, ενώ η έλλειψη νευρωσικού ιδανικού, επιτρέπει στο πολιτισμικό υποκείμενο να αποδεχτεί όλες του τις πτυχές. Έτσι, στην περίπτωση της μεθοριακής τροπικότητας του φαντασιακού, με κάθε σύνθεση προκύπτει μια νέα αντίληψη της πραγματικότητας η οποία δεν βασίζεται σε a priori αντιλήψεις.

Αν το Νευρωσικό μοντέλο είναι: Κομμάτια Μνήμης (πραγματικό) → Λόγος → Ανακατασκευή Μνήμης → Υποκείμενο

Το Μεθοριακό είναι: Κομμάτια Μνήμης (πραγματικό) → Υποκείμενο → Ανακατασκευή Μνήμης → Λόγος

Ενδιαφέρον είναι το ότι τα έργα του De Chirico μοιάζουν με όνειρα, στοιχείο το οποίο ενισχύει την θέση του Maurice Halbwachs, ότι δηλαδή τα όνειρα αποτελούν μια αποδομημένη, μη-γραμμική μορφή μνήμης, όπου τα θραύσματα της μνήμης δεν συντίθενται γραμμικά κάτω από ένα κεντρικό, κοινωνικό αφήγημα.

Σε μια άλλη περίπτωση, αναφέρεται το παράδειγμα της τέχνης του Paul Klee, όπου οι συνθέσεις του αποτελούν αυθόρμητες «αποτυπώσεις φωτός». Στα ημερολόγιά του, όπως αναφέρεται και στο τέλος της διατριβής, υποστηρίζει ότι επιλέγει να ζωγραφίσει με ακουαρέλα επειδή ακριβώς στεγνώνει γρήγορα. Με αυτό τον τρόπο δεν του δίνεται η ευκαιρία να σκεφτεί το «τι» ή το «πώς» θα ζωγραφίσει κάτι, και απλά αποτυπώνει αυθόρμητα, φως. Έτσι, η αυθόρμητη αποτύπωση της εμπειρίας του φωτός της Τυνησίας από τον Klee, δεν διαμεσολαβείται από κανένα προκαθορισμένο «Λόγο» για τον χώρο, όπως θα συνέβαινε στην περίπτωση, λ.χ. του Οριενταλισμού.



Διάγραμμα. 6. Διάγραμμα της μεθοριακής τροπικότητας του φαντασιακού όπως περιγράφεται στην παρούσα μελέτη.

1.3.1.6. Η οργανικότητα της μεθοριακής τροπικότητας του φαντασιακού

Η περίπτωση της αρχιτεκτονικής αποτελεί ένα καλό παράδειγμα αν θέλουμε να μελετήσουμε τον τρόπο που το πολιτισμικό φαντασιακό δύναται να υπάρξει σε ένα διάλογο με το φυσικό παρόν. Η μορφή των αρχιτεκτονικών τεχνουργημάτων, μπορεί είτε να υπακούει σε κάποια – ιδανικά – κοινωνικό-πολιτισμικά αρχέτυπα, είτε να προσαρμόζεται στις φυσικές συνθήκες. Στην πρώτη περίπτωση, η οποία στη διατριβή, σχετίζεται με τη νευρωσική

τροπικότητα του φαντασιακού, το αρχιτεκτονικό ύφος μπορεί να είναι για παράδειγμα, ένα ιστορικό ύφος. Ο ιστορικισμός στην αρχιτεκτονική, αφορά τον σχεδιασμό κτηρίων, κυρίως κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα, έχοντας ως παράδειγμα προηγούμενα στυλ. Στην Ευρώπη, συχνά, αυτά μπορεί να είναι το αρχαιοελληνικό, ή το γοτθικό στυλ. Αυτό διότι διαμέσου του ιστορικού στυλ, τα νεοσύστατα – τότε – έθνη-κράτη, μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν τα ιστορικά στυλ ως αναφορές σε κάποιες αξίες ή ιδανικά, τα οποία θεωρούσαν ότι αφορά την ταυτότητά τους. Έτσι, για παράδειγμα, το αρχαιοελληνικό στυλ, αναφερόταν στη δημοκρατικότητα που έπρεπε να χαρακτηρίζει το Γαλλικό, Βρετανικό κράτος. Αυτό όμως, καταδεικνύει ότι το ιστορικό στυλ βασιζόταν μόνο σε ένα κοινωνικά κατασκευασμένο ιδανικό το οποίο επιβαλλόταν αυθαίρετα στη μορφή. Παρόμοια, τα νεογοτθικά στυλ τα οποία υπήρχαν κυρίως στην Βρετανία, παρέπεμπαν σε μια «γοτθική» καταγωγή του Βρετανικού πολιτισμού με παρόμοια αυθαίρετο τρόπο. Αυτό ανταποκρίνεται στη νευρωσική τροπικότητα του φαντασιακού όπως περιγράφηκε προηγουμένως, επειδή ένα – νευρωσικό – ιδανικό, με ψυχαναλυτική ορολογία, παρεμβαίνει και επιβάλλεται στη μορφή του τεχνουργήματος, κλείνοντας το αρχιτεκτονικό έργο σε μια περικλειστη πολιτισμική, ιστορική διάσταση αποξενωμένη από τον διάλογο με το φυσικό του περιβάλλον. Υπάρχει δηλαδή μια επιτήδευση η οποία προέρχεται από πολιτισμικά προερχόμενες αξίες και ιδανικά τα οποία είναι αυθαίρετα.

Μια άλλη συνθήκη, η οποία αυτή τη φορά χαρακτηρίζει τη μεθοριακή τροπικότητα του φαντασιακού στην αρχιτεκτονική, είναι αυτή της προσαρμογής στην ανάγκη του παρόντος. Η μορφή, σε αυτή την περίπτωση, υπακούει στις πραγματικές – φυσικές – συνθήκες. Η μορφή, δηλαδή, προκύπτει μέσα από τις κλιματολογικές, φυσικές, πολιτισμικές ή άλλες ανάγκες με τρόπο που να προσαρμόζεται στις ανάγκες αυτές. Επομένως, αν εφαρμόσουμε την προαναφερθείσα θεωρία, μπορούμε να πούμε ότι δεν υπάρχει κάποιο κεντρικό «νευρωσικό»

ιδανικό το οποίο να παρεμβαίνει και να επιβάλλεται στη μορφή, αλλά τουναντίον η μορφή προκύπτει μέσα από τη φυσική, υλική ανάγκη.

Αν το νευρωσικό είναι:

Λόγος (προκαθορισμένος, προερχόμενος πολιτισμικά) → Μορφή → Εμπειρία

Το Μεθοριακό είναι:

Ανάγκη (φυσική, κοινωνική κλπ.) → Μορφή → Λόγος (νέος)

Αυτή η συνθήκη δεν συνδέεται μόνο με την έννοια της μεθοριακότητας όπως ορίζεται στη διατριβή, αλλά και με τη σύγκριση που κάνει ο Martin Heidegger (Heidegger & Stambaugh, 2010) στο δίπολο «φύση» και «κατά φύσιν», και που αναφέρεται στο πρώτο κεφάλαιο της διατριβής. Παραδείγματα του μεθοριακού φαντασιακού στην αρχιτεκτονική, μπορεί να αποτελούν τα λαϊκά αρχιτεκτονικά στυλ, τα οποία εξελίχθηκαν «αυθόρμητα» για να εξυπηρετήσουν τις ανάγκες των διαφόρων πληθυσμών σε διάφορες κλιματολογικές συνθήκες. Ίσως τα πιο καλά παραδείγματα, τα οποία αναφέρονται στη διατριβή, είναι αυτά της αρχιτεκτονικής των νησιών του Αιγαίου. Επίσης, η μοντέρνα αρχιτεκτονική, όπως αυτή του Le Corbusier μπορεί επίσης να χαρακτηριστεί από αυτό τον τρόπο σκέψης, αφού απορρίπτει οποιαδήποτε μορφή δεν προσαρμόζεται στην «ανάγκη», αλλά βασίζεται σε πολιτισμικές επιβολές. Βέβαια, κάποιος θα μπορούσε να ασκήσει κριτική στην επιλογή αφενός κρατικής αρχιτεκτονικής και από την άλλη της «λαϊκής» ή της μοντέρνας, ως δύο εκ των πραγμάτων διαφορετικές «κατηγορίες» αρχιτεκτονικών στυλ οι οποίες επιλέγονται αυθαίρετα ως παραδείγματα, αφού εκ των πραγμάτων ο ρόλος τους είναι που καθορίζει το ύφος τους, και όχι η οποιαδήποτε άλλη παράμετρος αναφέρεται στη διατριβή. Ως απάντηση, θα μπορούσε να διατυπωθεί η άποψη ότι, ακόμα και ο ρόλος τους ως «κρατικό» κτήριο στο πολιτισμικό πλαίσιο του έθνους-κράτους αποτελεί μέρος των εν λόγω δυναμικών που αναφέρθηκαν προηγουμένως.

Συμπερασματικά, η νευρωσική και η μεθοριακή τροπικότητα του φαντασιακού, αποκαλύπτουν ένα λανθάνον μοτίβο οργάνωσης του πολιτισμικού γίνεσθαι, που δεν περιορίζεται σε ό,τι αφορά τον πολιτισμό (αν υπάρχει κάτι που να αφορά μόνο τον πολιτισμό), αλλά επεκτείνεται στην πολιτική οργάνωση και τον τρόπο που οργανώνεται πολιτικά μια κοινωνία. Η καινοτομία της εν λόγω διατριβής, έγκειται στην προσέγγιση της πολιτισμικής, αυτής, οργάνωσης, πέρα από τις δυναμικές του Λόγου, όπου γίνεται συνήθως η συζήτηση. Συγκεκριμένα η ανάλυση βασίζεται στο να αντιληφθεί τον τρόπο που λειτουργούν τα φαινόμενα πίσω από τον Λόγο και τις δομές του, στο επίπεδο της διαμόρφωσης του ίδιου του υποκειμένου ως οντότητας που αντιλαμβάνεται και (ανα)δομεί την πραγματικότητα εσωτερικά. Αυτό έχει σημασία, σε μια περίοδο, σήμερα, όπου οι «κλειστές» ταυτότητες του εθνικισμού ή άλλων κοινωνικό-πολιτισμικών φαινομένων αναβιώνουν – κατά παράδοξο τρόπο σε ένα «πολυπολιτισμικό», παγκοσμιοποιημένο πλαίσιο – έχοντας αρνητικές και επικίνδυνες κοινωνικές, πολιτισμικές και πολιτικές επιπτώσεις.

1.4. Αποσαφήνιση-Ορισμός όρων και εννοιών

1.4.1. «Νευρωσικότητα» και «μεθοριακότητα»

Στην παρούσα διατριβή, εμφανίζονται όροι όπως «νευρωσικότητα», «ουσιοκρατία», «μεθοριακότητα» και «υβριδικότητα» προκειμένου να περιγράψουν τα υπό μελέτη πολιτισμικά φαινόμενα. Όπως επεξηγείται πιο κάτω, οι όροι είναι μεταξύ τους σχετικοί: Από τα νευρωσικά πολιτισμικά υποκείμενα προκύπτουν ουσιοκρατικές θεωρήσεις και περιγραφές για τον κόσμο, όπως για παράδειγμα είναι ο Οριενταλισμός, ο εθνικισμός και ο Πριμιτιβισμός, ενώ από τα μεθοριακά προκύπτουν υβριδικές θεωρήσεις όπως για παράδειγμα είναι το έργο του Paul Klee, του Γιάννη Κουνέλη, έργα τα οποία αναφέρονται ως παραδείγματα στο τέλος της εργασίας.

Ο όρος «υβριδικότητα», αν και κατά βάση μέρος του πεδίου της βιολογίας, μεταφέρθηκε στις πολιτισμικές θεωρίες για να περιγράψει μια κατάσταση διαρκούς ώσμωσης

χωρίς ένα «κέντρο» ή μια «καταγωγή» (Haraway, 2010). Τις πλείστες φορές, στο πλαίσιο αυτό, ο όρος αντιπαραβάλλεται με τον όρο της «ουσιοκρατίας» ως της αντίθετης αντίληψης, η οποία υποστηρίζει ότι κάθε «ταυτότητα» προσδιορίζεται από ένα «κέντρο» το οποίο συχνά αντιμετωπίζεται ως η «αυθεντική» απαρχή. Οι ουσιοκρατικές θεωρήσεις, αντιλαμβάνονται τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά ως ξεχωριστά και σαφώς οριοθετημένα, αφού αναγνωρίζουν την ύπαρξη μιας «κεντρικής» ουσίας η οποία ορίζει στην ολότητά της τον χαρακτήρα της ύπαρξης. Στην ουσιοκρατική θεώρηση επί των πραγμάτων, δηλαδή, η κατάσταση τείνει, ή «πρέπει» να προσαρμοστεί σε μια «νόρμα», σε ένα κέντρο από το οποίο καθορίζονται τα πράγματα. Με όρους της παρούσας διατριβής, η ουσιοκρατική θεώρηση ανταποκρίνεται στο αποτέλεσμα αυτού που ονομάζουμε «νευρωσική τροπικότητα του φαντασιακού».

Αν θεωρήσουμε ότι ο όρος «υβριδικότητα» αντιπαραβάλλεται με τον όρο της «ουσιοκρατίας», τότε θα μπορούσαμε να ορίσουμε την υβριδικότητα ως το αποτέλεσμα μιας άλλης κατάστασης του φαντασιακού, αυτής της διαρκούς μεταβλητότητας, της διάβρωσης των ορίων, και της έλλειψης «κέντρου» ή «νόρμας» η οποία να επιβάλλεται στα πράγματα. Αυτό, ανταποκρίνεται σε αυτό που οι θεωρητικοί ονομάζουν «μεθοριακότητα» (Αγγ. liminality). Η έννοια της μεθοριακότητας (Ραμιώτη, 2019), δεν ορίζει την αναίρεση μιας σταθερής κατάστασης με σκοπό να επανακαθοριστεί, αλλά ορίζει μια ρευστή κατάσταση διαμόρφωσης. Τα όρια μεταξύ των διαφορετικών καταστάσεων καταργούνται, και ορίζουν τα ίδια μια ρευστή κατάσταση. Η κατάσταση αυτή, η οποία προκύπτει, δεν θα μπορούσε παρά να οριστεί ως «υβριδική», αφού στους μεθοριακούς χώρους δεν μπορούν να οριστούν «καθαρές» νόρμες, αλλά πολιτισμικές πραγματικότητες οι οποίες προκύπτουν ως εκ των πραγμάτων, ή ως εξ ανάγκης. Πολιτισμικές πραγματικότητες, δηλαδή, οι οποίες εμπεριέχουν στοιχεία που δεν εμπίπτουν σε μια συγκεκριμένη «νόρμα» η οποία επιβάλλεται σε αυτά, αλλά ορίζουν από μόνα τους μια εκ των πραγμάτων κατάσταση (Bhabha, 1994).

Αναλυτικότερα, ο όρος «Μεθοριακότητα» προέρχεται από την ελληνική μετάφραση της αγγλικής λέξης «liminality», η οποία με τη σειρά της προέρχεται από τη λατινική λέξη «limen» («κατώφλι» = «όριο») (Turner, 1995). Ανθρωπολόγοι όπως ο van Gennep (1960) χρησιμοποιούν τον όρο για να περιγράψουν μια κατάσταση ύπαρξης στη «μεθόριο» η οποία διακόπτει το συνεχές μιας προκαθορισμένης χρονικής ή χωρικής νόρμας. Η έννοια της μεθοριακότητας σε αυτή την περίπτωση δεν εμπίπτει στην ερμηνεία της ως απόλυτου «ορίου», αλλά ως ένας χώρος πιθανοτήτων, μετάλλαξης, αντιφάσεων και έλλειψης ιεραρχίας ή «κέντρου» αναφοράς (Bhabha, 1994, σελ. 37). Στους «χώρους» αυτούς, κατά συνέπεια, αμφισβητείται η νόρμα, καταργείται το δυαδικό σύστημα της γλώσσας και προκύπτει μια νέα συνθήκη η οποία υπερβαίνει την όποια προκαθορισμένη μορφή (Bhabha, 1994, σελ. 5). Ο όρος «μεθοριακότητα», επιλέγεται στην παρούσα διατριβή για να περιγράψει τα πολιτισμικά υποκείμενα τα οποία χαρακτηρίζονται από τα προαναφερθέντα δυναμικά. Δεδομένου ότι ο όρος χρησιμοποιείται τόσο στην ψυχολογία όσο και στις πολιτισμικές θεωρίες, θεωρείται δόκιμος.

1.4.2. «Πολιτισμικό υποκείμενο»

Η έννοια του πολιτισμικού υποκειμένου, αφορά μια εκδοχή του υποκειμένου, η οποία μπορεί να αναλυθεί υπό το πρίσμα των πολιτικών και ευρύτερων πολιτισμικών φαινομένων που το αφορούν. Η έννοια αυτή στηρίζεται σε θεωρήσεις που ξεκινούν από τις φιλοσοφικές αντιλήψεις του Friedrich Hegel και φτάνουν μέχρι τον Jacques Lacan, τον Michel Foucault, τον Ernesto Laclau τον Slavoj Zizek και τον Sadeq Rahimi. Το πολιτισμικό υποκείμενο αποτελεί την έκφραση του υποκειμένου η οποία, ουσιαστικά, ταυτίζεται με τον ρόλο του ως «συλλογικού παρατηρητή» ή «συλλογικού παράγοντα» δράσης επί της πραγματικότητας. Η πραγματικότητα, συνεπώς, υπό το πρίσμα του πολιτισμικού υποκειμένου λαμβάνει συγκεκριμένες μορφές οι οποίες οργανώνουν αφηγήματα τα οποία, με τη σειρά τους,

υλοποιούνται ως δομές στο πολιτισμικό, το πολιτικό, και το κοινωνικό πλαίσιο. Όπως μπορεί να νοηθεί, το πολιτισμικό υποκείμενο δεν αφορά ένα «άτομο» αλλά αφορά μια «οπτική» επί της πραγματικότητας η οποία μπορεί να γενικευτεί στο ευρύτερο κοινωνικό-πολιτισμικό πλαίσιο. Ακόμα και στην περίπτωση που η έννοια του πολιτισμικού υποκειμένου αφορά το «άτομο», το αφορά ως φορέα μιας συλλογικής – πολιτικής – «οπτικής» επί της πραγματικότητας. Ίσως μια πρώιμη αναφορά στην έννοια του πολιτισμικού υποκειμένου, που σχετίζεται και καλύτερα με την παρούσα διατριβή, να εμφανίζεται στο βιβλίο *The Political Unconscious: Narrative as a Socially symbolic act* του Fredric Jameson (1981). Συγκεκριμένα, ο Jameson αναφέρεται στο «πολιτικό υποκείμενο» για να περιγράψει μια κατάσταση όπου ένα «κείμενο» φέρει σε μια λανθάνουσα κατάσταση (ο ίδιος την ονομάζει «πολιτικό ασυνείδητο») τη συλλογική αντίληψη της πραγματικότητας ή της μνήμης της ιστορίας μέσα από μια πολιτική θέση. Είναι σε αυτό το πλαίσιο που ο Jameson, χρησιμοποιεί, επίσης, ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις για να περιγράψει μια συλλογική υποκειμενικότητα, αυτή που ο ίδιος ονομάζει «πολιτική υποκειμενικότητα» (Jameson, 1981). Πιο συγκεκριμένα, ο Jameson χρησιμοποιεί το ψυχαναλυτικό λεξιλόγιο για να περιγράψει μια ασυνείδητη κατάσταση η οποία ενυπάρχει στην πολιτική, και κατά συνέπεια πολιτισμική πραγματικότητα, η οποία δημιουργεί δυναμικά τα οποία μπορούμε να εντοπίσουμε. Η ασυνείδητη, αυτή, κατάσταση, μπορεί να γίνει κατανοητή με παρόμοιο τρόπο που γίνεται κατανοητό το «ψυχολογικό ασυνείδητο», αλλά σε συλλογικό επίπεδο. Οι συλλογικές πράξεις, οι δημόσιοι διάλογοι, οι δομές της κοινωνίας κ.ο.κ. στοιχεία τα οποία μπορούν να εκφράζονται είτε ατομικά, είτε συλλογικά, έχουν πολιτικές προεκτάσεις. Στην παρούσα διατριβή, ωστόσο, αντικαθίσταται ο όρος «πολιτικό υποκείμενο» με τον όρο «πολιτισμικό υποκείμενο» για να περιγράψει παρόμοια δυναμικά που αναπτύσσονται σε συλλογικές «φωνές» ή συλλογικές «προοπτικές» οι οποίες δημιουργούν συγκεκριμένες πολιτισμικές καταστάσεις. Στη μελέτη όμως, δεν μας αφορά τόσο το περιεχόμενο του «πολιτισμικού» ασυνείδητου όπως στην περίπτωση του Jameson, αλλά το μοτίβο πάνω στο

οποίο δομείται το συλλογικό αυτό ασυνείδητο, κάτι το οποίο ανταποκρίνεται στον ορισμό για το φαντασιακό.

1.5. Μεθοδολογία

1.5.1. Η ανάλυση της τέχνης

Όπως ήδη λέχθηκε εισαγωγικά, η διατριβή χρησιμοποιεί τα πολιτισμικά τεχνουργήματα (τέχνη, λογοτεχνία, αρχιτεκτονική) ως παραδείγματα, τα οποία αναλύει για να εξάγει συμπεράσματα σχετικά με τα ερωτήματα τα οποία θέτει. Η διατριβή, δεν ακολουθεί τη συμβατική δομή των ερευνητικών διατριβών, αλλά μια ιστορικό-τεχνική μεθοδολογία, η οποία συνδυάζει μεθόδους της ανάλυσης της τέχνης. Είναι για αυτό τον λόγο που αφιερώνεται ένα μεγάλο κεφάλαιο στη μελέτη των διαφόρων μεθοδολογιών ανάλυσης της τέχνης ανά ιστορικές περιόδους. Συγκεκριμένα, η διατριβή αναλύει τα τεχνουργήματα χρησιμοποιώντας την ανάλυση Λόγου για να κατανοήσει τα δυναμικά που αναπτύσσονται εντός θεματικού περιεχομένου των έργων και να εξάγει συμπεράσματα σε σχέση με τον τρόπο που το πολιτισμικό υποκείμενο δομεί την αντίληψη για την ετερότητα. Η ανάλυση Λόγου, συνδυάζεται με την ψυχανάλυση προκειμένου να εξαχθούν πιο ουσιαστικά συμπεράσματα σε σχέση με τον τρόπο που το υποκείμενο κατασκευάζει τόσο την ετερότητα όσο και την θέση του απέναντι στην ετερότητα. Παράλληλα, η διατριβή χρησιμοποιεί ανάλυση της φόρμας η οποία μας βοηθά στο να παρατηρήσουμε τον τρόπο της αποτύπωσης σε ένα άλλο επίπεδο, το οποίο μας βοηθά να κατανοήσουμε και να αναλύσουμε μοτίβα τα οποία έχουν να κάνουν με την ψυχαναλυτική ανάλυση η οποία γίνεται στην διατριβή. Για παράδειγμα, αυτό φαίνεται ιδιαίτερα εμφανές στην περίπτωση της ανάλυσης για τον Paul Klee, όπου η τεχνική της ακουαρέλας που χρησιμοποιεί στα υπό μελέτη έργα, και η φόρμα που προκύπτει ως αποτέλεσμα της τεχνικής αυτής φανερώνει τη «μεθοριακότητα» του φαντασιακού στα εν λόγω έργα. Επιπρόσθετα, η εκτενής αναφορά στον φορμαλισμό και την μεθοδολογία του Alois Riegl,

και σε πιο μεγάλο βαθμό του Heinrich Wölfflin, έχουν να κάνουν με τον τρόπο που η φόρμα ως σύνολο και ως δομή, ή ως έλλειψη δομής, δείχνουν, ακριβώς μια συνθήκη του φαντασιακού. Στην περίπτωση του παραδείγματος για το Επίπεδο / Βάθος (Fläche/Tiefe) που αναφέρει ο Wölfflin (Wölfflin & Blower, 2015), φανερώνεται μια – φαντασιακή – αποτύπωση της πραγματικότητας η οποία σχετίζεται αφενός με την απόδοση ενός επίπεδου, σαφώς οριοθετημένου χώρου (στην Αναγέννηση) και ενός ανοικτού, ασαφούς χώρου (στο Μπαρόκ) που εμπερικλείει τον θεατή τόσο σε επίπεδο φόρμας (ανοίγει προς τον θεατή) όσο και σε επίπεδο νοήματος (αφήνεται σε κάποιο βαθμό ανοικτό προς την ερμηνεία του θεατή για τον χώρο). Στο πρώτο μοτίβο, υπάρχει μια «πρόσωπο με πρόσωπο» αντιπαράθεση του – σαφούς, οριοθετημένου νοηματικά και μορφολογικά – έργου με τον θεατή (η οποία προσομοιάζει με το «ιδανικό», νευρωσικό φαντασιακό που περιγράφεται στην διατριβή), ενώ στη δεύτερη μια μεθοριακή σχέση κατά την οποία τόσο η φόρμα όσο και το νόημα του έργου αναδύεται στο ενδιάμεσο της σχέσης έργου-θεατή. Συμπερασματικά, η διατριβή, όσον αφορά τη μεθοδολογία της ανάλυσης των έργων, αναφέρεται σε φορμαλιστικές μεθόδους, και σε μεθόδους ανάλυσης του θέματος και του νοήματος, οι οποίες όμως έχουν ως βάση την ανάλυση του τρόπου που κατασκευάζεται και αναπαρίσταται η πραγματικότητα από το φαντασιακό του πολιτισμικού υποκειμένου.

1.5.2. Η χρήση του εθνικισμού ως παράδειγμα

Ο ερευνητικός ρόλος του εθνικισμού ως παράδειγμα στη διατριβή, έγκειται στην κοινωνικό-πολιτισμική προσέγγιση και κριτική του κειμένου. Η μελέτη, όπως λέχθηκε, εμπερικλείει και μια κοινωνικό-πολιτισμική κριτική πέραν της περιγραφικής της ανάλυσης. Η κοινωνικό-πολιτισμική κριτική της διατριβής, εκ των πραγμάτων, επικεντρώνεται σε φαινόμενα που αφορούν την παρούσα κοινωνικό-πολιτισμική κατάσταση. Η παρούσα κοινωνικό-πολιτισμική κατάσταση, μπορεί να περιγραφεί ως μέρος του φαινομένου της

Νεωτερικότητας. Η οργάνωση του έθνους-κράτους, η πολιτική, η κοινωνική και η οικονομική οργάνωση της Νεωτερικότητας, ακόμα και αν θεωρήσουμε ότι είναι παρωχημένες, εντούτοις επηρεάζουν ακόμα και σήμερα το φαντασιακό μας. Ως εκ τούτου, προκειμένου η διατριβή να μπορεί να ασκεί κριτική και να έχει κοινωνική και πολιτική σημασία, επικεντρώνεται στο φαινόμενο του εθνικισμού ως το καταλληλότερο παράδειγμα για την περιγραφή του αναλυτικού μοντέλου της διατριβής. Ο «εθνικισμός» στον οποίο αναφέρεται η διατριβή, δεν αφορά απαραίτητα στην ακραία του μορφή, αλλά στη διάχυτη αίσθηση του ανήκειν σε συγκεκριμένες εθνικές ομάδες που υποτίθεται ότι χαρακτηρίζονται από κάποια πολιτισμικά ή άλλα κοινωνικά «κοινά» τα οποία είναι φαντασιακά, αυθαίρετα, και στις πλείστες περιπτώσεις ουσιοκρατικά. Ο εθνικισμός, δηλαδή, για τον οποίο γίνεται λόγος αφορά περισσότερο στην ανάλυση του Michael Billig (1995), και στον τρόπο που οι συλλογικές αναμνήσεις ή οι συλλογικές εμπειρίες δομούνται στη βάση μιας αποξενωμένης, ουσιαστικά, κατάστασης – από την συλλογικότητα – αυτής του «έθνους». Συνοψίζοντας, η επικέντρωση της παρούσας διατριβής στον εθνικισμό, αφορά περισσότερο στον κριτικό της ρόλο, παρόλο που τα μοτίβα στα οποία αναφέρεται στο περιγραφικό της μέρος, μπορούν να αναφερθούν ευρύτερα στη δογματική σκέψη, στα πολιτισμικά «στεγανά», και στις αυθαίρετα διαμορφωμένες πολιτισμικές αντιλήψεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Φιλοσοφικές θεωρήσεις για το υποκείμενο

2.1. Η έννοια του υποκειμένου μέχρι τον 20ό αιώνα

Ο ορισμός του εαυτού και της ανθρώπινης υποκειμενικότητας, υπήρξαν σε μεγάλο βαθμό το αντικείμενο μελέτης της φιλοσοφίας, της επιστήμης, των ανθρωπιστικών και κοινωνικών επιστημών και - κατά τους δύο τελευταίους αιώνες - της ψυχολογίας. Η προσπάθεια όμως για επαρκή καθορισμό της οντολογίας εννοιών αυτών, όπως για παράδειγμα της υποκειμενικότητας και του εαυτού, υπήρξε πάντα δύσκολη αφού οι έννοιες αυτές δεν αντιπροσωπεύουν κάτι σταθερό και απτό αλλά αναφέρονται σε αφηρημένα σχήματα και υποκειμενικές καταστάσεις, οι οποίες είναι δύσκολο να αποδειχτούν και να μελετηθούν με καθαρά εμπειρικό και επιστημονικό τρόπο.

Η προσπάθεια για κατανόηση των εννοιών αυτών, μπορούμε να πούμε πως ξεκινά - τουλάχιστον στον λεγόμενο Δυτικό χώρο - με τις απόψεις του Πλάτωνα περί ψυχής (North Folwer, 2005, σελ. 200-403) και ιδεατού κόσμου, ο οποίος γενικά διαχωρίζει τον κόσμο της «ύλης» από τον κόσμο του «πνεύματος» και μαζί με αυτό την ανθρώπινη ύπαρξη.

Για τον Πλάτωνα, δηλαδή, ο κόσμος της ψυχής είναι ένας κόσμος ο οποίος διαχωρίζεται από τον κόσμο ο οποίος προσλαμβάνεται διαμέσου της αισθητηριακής εμπειρίας του σώματος, και κατά συνέπεια αποτελεί κομμάτι μιας προκαθορισμένης, ολοκληρωμένης οντότητας η οποία δεν μεταβάλλεται αλλά αποκαλύπτεται. Η μεταφυσική αυτή εξήγηση, όμως, για τον εαυτό, αποκλείει σε μεγάλο βαθμό την κοινωνική επιρροή και την εξέλιξη του ατόμου μέσα σε μια κοινωνία, αφού ο εαυτός υπάρχει ως προκαθορισμένο ον του οποίου τα χαρακτηριστικά είναι κατά βάση έμφυτα και ανεξάρτητα του εξωτερικού κόσμου.

Ο Αριστοτέλης, από την άλλη, τοποθετεί τον άνθρωπο ως μέρος της κοινωνικής του πραγματικότητας. Μέσα από την άποψή του για τον «υλομορφισμό», η «ουσία» (κατά μια άποψη, η «ψυχή» δηλαδή) λειτουργεί ως η δομή πάνω στην οποία δομείται η ύλη του σώματος, και κατ' επέκταση η αλληλεπίδραση του ανθρώπου με τον υλικό κόσμο (Sihlova, 2008). Κατά

μια έννοια δηλαδή, η «ουσία» («ψυχή») είναι η μορφή πάνω στην οποία δομείται η «άμορφη» «πρωταρχική ύλη» και παίρνει υλική μορφή ως «Ον».

Επομένως, ο Αριστοτέλης, περιγράφει – όχι μόνο τον άνθρωπο, αλλά και γενικά την πραγματικότητα – μέσα από μια μεταφυσική θεώρηση για τον κόσμο η οποία έχει ως αρχές την «ουσία», την «ύλη», τη «μορφή» και ένα τελεολογικό σκοπό ύπαρξης του Όντος.

Ωστόσο, ίσως μια από τις σημαντικότερες θεωρήσεις του Αριστοτέλη, είναι η αρχή της «μεταβολής», της κίνησης δηλαδή από την «δυνατότητα» (το τι δύναται να υπάρξει ως μορφή) προς την ίδια την υλοποίηση της μορφής μέσα από την ύλη («πραγματικότητα»). Αυτό επιτυγχάνεται, ακολουθώντας, μια τελεολογική τάση η οποία μεταβάλλει την ύλη μέχρι να «εκπληρωθεί» το «τέλος» (ως σκοπός).

Αυτή η άποψη, αντηχεί ιδέες όπως αυτές του Baruch Spinoza για το “*conatus*” (Allison, 1987), και Μεσαιωνικές θεολογικές απόψεις για την σχέση ύλης και πνεύματος, απόψεις οι οποίες αν και δεν βρίσκονται άμεσα εντός του πεδίου μελέτης για τον εαυτό και το υποκείμενο, ωστόσο δείχνουν τον τρόπο σκέψης για το πως γινόταν κατανοητή η ύπαρξη και η υποκειμενικότητα στο ιστορικό πλαίσιο αυτού που ονομάζεται Μεσαίωνας. Για παράδειγμα, στην οντολογία του Thomas Aquinas, γίνεται μια προσπάθεια κατανόησης της «ουσίας» με τρόπο που παραπέμπει ουσιαστικά σε μια Χριστιανική εκδοχή της οντολογίας του Αριστοτέλη, μια φιλοσοφική ιδέα που συνδέει τον υλισμό με τον μεταφυσικό ιδεαλισμό μέσα από μια ενδιαφέρουσα προσέγγιση, η οποία παρουσιάζει την «ψυχή» ως συνθετική δύναμη παρά ως κάτι αυθύπαρκτο.

2.1.1. Η υποκειμενικότητα ως «εν δυνάμει» ουσία

Η «ουσία», για τον Aquinas, είναι η ύπαρξη η οποία υπάρχει ως «καθαυτή» «υποκειμενικότητα», και η οποία φέρει δυνατότητες που υλοποιούνται και δομούνται διαμέσου της ύλης (Wipfel, 2000, σελ. 90-95). Η ουσία, δηλαδή, υπάρχει ως η υλοποίηση της δυνατότητας ύπαρξης της μορφής της ύλης. Κατά συνέπεια, η ουσία αποτελεί τη βάση της

δόμησης του κόσμου μέσα από την ύλη. Έτσι, η ουσία, δεν υφίσταται ως μορφή, αλλά υπάρχει μόνο ως εν δυνάμει «Ούσα» μέσα από την ύλη. Η σύνθεση, αυτή, της ύλης, στην βάση μιας «δυνατότητας ύπαρξης», παρέχεται και προέρχεται μέσα από την μορφή, η οποία αποτελεί ουσιαστικά και μια έκφραση της ιδανικής μορφής ύπαρξης, παρόμοια με τον κόσμο των ιδεών όπως τον περιγράφει ο Πλάτωνας.

Παρόλο που ο Aquinas αναφέρεται ξεχωριστά στην ψυχολογία του ατόμου, η φιλοσοφική προσέγγιση του στην οντολογία αποτελεί μια πιο χρήσιμη πηγή για την παρούσα εργασία, αφού εκλαμβάνει την υποκειμενικότητα ως τον παράγοντα εκείνο που τα νοήματα δομούνται υπό τη μορφή αφηγήματος σε μια υποκειμενικότητα, έτσι που να εξυπηρετούν ένα - «νευρωσικό» - με όρους της παρούσας διατριβής – σκοπό με πολύ παρόμοιο τρόπο που ο Aquinas – με θεολογικούς όμως όρους – προσεγγίζει την οντολογία.

Παρενθετικά, στο πιο πάνω πλαίσιο μπορούμε να δούμε και την φαινομενολογία του κατά πολύ μεταγενέστερου, Martin Heidegger. Η «γεγονότητα», για τον Heidegger, υφίσταται ως το αποτέλεσμα της κινητικότητας (Γερμ. *Bewegtheit*) η οποία οντολογικά ταυτίζεται από τον Heidegger με το «Είναι» (Γερμ. *Dasein*) και την «Φύση» (Γερμ. *die Natur*). Η άποψη δηλαδή του Heidegger είναι πως η «Φύση» - και κατά συνέπεια η υποκειμενικότητα - δεν υφίσταται ως μια «Ουσία» (Γερμ. *Wesen*) η οποία παραμένει ολοκληρωμένη και σταθερή, αλλά ως κάτι το οποίο χαρακτηρίζεται από την μεταβολή και την κίνηση. Η «Φύση» ερμηνεύεται ως η διαδικασία της «ουσίωσης» και γίνεται κατανοητή έτσι μέσα από το ρήμα «φύομαι» το οποίο εμπεριέχει μια ατελή (χωρίς προκαθορισμένο σκοπό δηλαδή) κίνηση. Μάλιστα, φαίνεται να αντιπαραβάλλει τις απόψεις αυτές, με τις έννοιες περί «φύσης» ως ουσίας («κατά φύσιν»), έννοιες οι οποίες υποδηλώνουν μια σταθερότητα. Κατά συνέπεια, η κατανόηση της έννοιας της Αριστοτελικής «αιτίας» ως συντελεστής της υποκειμενικότητας υπό αυτούς τους όρους δεν ταυτίζεται με την έννοια της αιτιότητας η οποία χαρακτηρίζεται

από την γραμμικότητα, την τελεολογία και την ολοκλήρωση, αλλά τουναντίον με την «διαδικασία» και την μεταβολή (Κόντος, 2015).

Επεκτείνοντας την άποψη αυτή στην θεωρία περί υποκειμένων, μπορούμε να πούμε πως η υποκειμενικότητα ως «Είναι» φαίνεται να αποκτά δύο διαφορετικές σημασίες οι οποίες ανταποκρίνονται σε δύο διαφορετικούς και αντίθετους τρόπους κατανόησης της «Φύσης» και της «Ουσίας». Η μια αφορά την ερμηνεία της Ουσίας ως «κατά φύσιν», δηλαδή ως μια ιδεαλιστική μορφή μιας «κατ' ουσία» αμετάβλητης οντότητας, και η άλλη αφορά την ερμηνεία της Ουσίας ως «Φύση» (φύειν), η οποία υποδηλώνει μια κίνηση η οποία παραμένει ανολοκλήρωτη. Όπως γίνεται κατανοητό, η έννοια της «αυθεντικότητας» ως «ουσία» είναι κάτι το οποίο ορίζεται μέσα από το δίπολο αυτό: Η «αυθεντικότητα» ως «κατά φύσιν» και η «αυθεντικότητα» ως «φύειν», που προκύπτει σαν αποτέλεσμα κάποιας διαλογικής σχέσης μεταξύ της «ουσίας» και του περιβάλλοντος. Αυτό το δίπολο μέσα από το οποίο γίνεται κατανοητή η «αυθεντικότητα» και η «ουσία» αποτελεί την βάση πάνω στην οποία παίρνουν μορφή τα νευρωσικά και τα μεθοριακά φαινόμενα όπως περιγράφονται στην διατριβή.

Οι δύο αυτές αντιλήψεις παραμένουν μέχρι και σήμερα βασικές μορφές, πάνω στις οποίες αναπτύσσονται πολλές από τις νεότερες αντιλήψεις για τον εαυτό και την υποκειμενικότητα. Για παράδειγμα, ο δυϊσμός μεταξύ «ύλης» και «πνεύματος», «έμφυτου» και «επίκτητου» (κοινωνικού) εαυτού, είναι ερωτήματα και απόψεις οι οποίες εν πολλοίς υπάρχουν και συζητούνται και σήμερα.

Η σύγχρονη όμως μελέτη για τον «εαυτό» και την υποκειμενικότητα, ξεκινά από την περίοδο της Αναγέννησης, και φτάνει στην κορύφωσή της στο πρώτο μισό του 20ου αιώνα. Η έμφαση του Αναγεννησιακού ανθρωπισμού στον άνθρωπο ως ενεργό υποκείμενο το οποίο καθορίζει ενεργά τον εαυτό του, είχε ως συνέπεια ερωτήματα που είχαν να κάνουν με τον εαυτό ως «άτομο» πλέον στην φυσική και κοινωνική πραγματικότητα.

Φιλοσοφικές αναζητήσεις όπως αυτές του Καρτέσιου («σκέφτομαι άρα υπάρχω») δεν θα μπορούσαν να ιδωθούν έξω από το ιστορικό, κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο της Αναγέννησης. Η αυτόνομη σκέψη για τον Rene Descartes, γίνεται ο βασικός πυρήνας για τον διαχωρισμό του εαυτού από το περιβάλλον του. Κατά συνέπεια ο εαυτός είναι αυτό-αναφορικός αφού η όποια αναφορά προς τα έξω είναι εν δυνάμει κάτι μη-πραγματικό. Η υποκειμενική σκέψη η οποία παίρνει την μορφή σκεπτικισμού δηλαδή για τον Descartes, είναι η μόνη «σίγουρη» πραγματικότητα. Έτσι, η αυτόνομη ύπαρξή του ατόμου ως υποκειμενικό Όν, έγκειται στην ικανότητά του για σκεπτικισμό.

Μια διαφορετική αντίληψη για τον εαυτό και την υποκειμενικότητα, έρχεται μέσα από τον εμπειρισμό του John Locke ο οποίος ουσιαστικά βλέπει τον εαυτό ως μια «σύνθεση» εμπειριών πάνω σε ένα «λευκό καμβά» (Λατιν. *tabula rasa*) (Murray, σελ. 32-33, 2010). Η εμπειρία και η επαφή με το έξω, αποτελούν για τον Locke, την βάση πάνω στην οποία δομείται ο εαυτός και η υποκειμενικότητα ως ένα συνεχές μέσα στον χρόνο (Murray, σελ. 32-33, 2010). Αυτή η θεωρία, είναι παρόμοια με το πως προσεγγίζει το ζήτημα και ο μεταγενέστερος David Hume. Ο Hume, αντιλαμβάνεται τον εαυτό ως μια συνεχώς εξελισσόμενη κατάσταση μέσα στον χρόνο, η οποία συντίθεται μέσα από τις εμπειρίες και τις αναμνήσεις, όχι όμως στην βάση αντικειμενικών φαινομένων, αλλά τουναντίον στην βάση υποκειμενικά διαμορφωμένων μοτίβων και «συνηθειών σκέψης» (Bamikole, 2014). Έτσι ο Hume, αναιρεί την οντολογική βάση της υποκειμενικότητας, και εισάγει την άποψη πως η υποκειμενικότητα αφορά την σύνθεση των αντικειμενικών εμπειριών και της μνήμης στην βάση εσωτερικών μοτίβων τα οποία καθορίζουν ουσιαστικά και τον τρόπο της σύνθεσης της υποκειμενικότητας, ως ένα είδος «εντύπωσης» το οποίο δεν υφίσταται οντολογικά (Bamikole, 2014).

Σε μια διαφορετική ερμηνεία για τον εαυτό, ο – προγενέστερος - Thomas Hobbes (1588 – 1679), θεμελιώνει την φιλοσοφία του για την ηθική στους φυσικούς νόμους τους οποίους και θεωρεί ως τα θεμελιώδη αξιώματα για κατανόηση του ανθρώπου. Για τον Hobbes, ο άνθρωπος

είναι μια «μηχανή» η οποία λειτουργεί στη βάση εγωιστικών κινήτρων, και αποσκοπεί κατά βάση στην επιβίωση, υπακούοντας σε φυσικούς νόμους οι οποίοι επιτρέπουν την επιβίωση. Ο πυρήνας πάνω στον οποίο δομείται η σκέψη του Hobbes, είναι το ότι ο άνθρωπος χαρακτηρίζεται από εγωιστικά κίνητρα τα οποία επιτρέπουν ουσιαστικά την επιβίωση, ενίοτε εις βάρος της κοινωνίας. Επομένως, ο Hobbes, ισχυρίζεται ότι η κοινωνία, ουσιαστικά, δομείται, ή πρέπει να δομείται, στην βάση της παραχώρησης των φυσικών δικαιωμάτων των ατόμων υπό την κυριαρχία μιας απόλυτης κυριαρχικής εξουσίας. Με απλά λόγια, εφόσον ο άνθρωπος χαρακτηρίζεται από εγωιστικά κίνητρα, τα οποία υπακούν σε φυσικούς νόμους, η κοινωνική συνοχή δεν μπορεί να συντηρείται παρά μόνο μέσα από την επιβολή μιας κυρίαρχης κοινωνικής εξουσίας, και της υπακοής του ατόμου σε αυτή. Αυτή η άποψη, φαίνεται παρεμπιπτόντως, να αντηχεί παρόμοιες απόψεις, όπως αυτές του Sigmund Freud στο βιβλίο του «Ο πολιτισμός ως πηγή δυστυχίας». Μετά τον Hobbes, ο Francis Hutcheson (1694 – 1746), απορρίπτει τις ιδέες του πρώτου και ιδιαίτερα αυτή του εγωιστικού κινήτρου, χαρακτηρίζοντάς τις ως επικίνδυνες και λανθασμένες. Η εξήγηση στην οποία καταλήγει ο Hutcheson προκειμένου να απορρίψει τις ιδέες του Thomas Hobbes, είναι η καλοπροαίρετη φυσική συγκινησιακή ροπή του ανθρώπου προς την συμπόνια. Σε αυτή την βάση αναπτύσσει μια θεωρία η οποία αναφέρεται στις «εσωτερικές» αισθήσεις της «ηθικής αίσθησης», της «αίσθησης της τιμής» και της «κοινονοημοσύνης», ως έμφυτες «αισθήσεις» του ανθρώπου.

Όχι πολύ αργότερα από τον Hutcheson, ο Immanuel Kant, στα πλαίσια της υπερβατολογικής του φιλοσοφίας (Γερμ. Transzendentalphilosophie), αναπτύσσει την ιδέα της «υπερβατικής αντίληψης» η οποία ουσιαστικά αναφέρεται στον τρόπο που η εξωτερική εμπειρία συντίθεται και ενοποιείται μέσα από μια ενιαία μορφή υποκειμενικής αντίληψης. Με αυτό τον τρόπο η εμπειρία του εαυτού ως υποκειμενικής οντότητας και του αντικειμενικού κόσμου ενοποιείται μέσα από την συνειδητότητα η οποία εν συντομία παραπέμπει στην

«υπερβατική αντίληψη» στην οποία αναφέρεται. Στην Κριτική του καθαρού λόγου (Γερμ. “Kritik der reinen Vernunft”), αναφέρει για παράδειγμα:

Ονομάζω επίσης την ενότητά του [εαυτού], ως Υπερβατική Ενότητα (Αγγλ. transcendental unity of self-consciousness), προκειμένου να υποδηλωθεί η ύπαρξη μιας προκαθορισμένης γνώσης [η οποία «δένει» μαζί τις εμπειρίες]. Οι πολλαπλές αναπαραστάσεις που μου δίνονται για μια συγκεκριμένη έννοια (intuition) δεν θα ήταν δικές μου αναπαραστάσεις αν δεν ανήκαν όλες σε μια ενιαία, [προκαθορισμένη] αυτό-αντίληψη. Για παράδειγμα, όλες οι αναπαραστάσεις μου πρέπει να είναι σε συμφωνία με μια συνθήκη κάτω από την οποία μπορούν να οριστούν ως μέρος μιας καθολικής αυτοσυνειδησίας, διότι διαφορετικά δεν θα ανήκουν σε εμένα (Guyer & Wood, 1998, σ. 247).

Χαρακτηριστικά, ο Kant αναφέρεται στον λόγο ως να είναι «συνεκτική» δύναμη η οποία οργανώνει την πραγματικότητα υπό μια «αρχή». Ο Kant, κατά μια έννοια, αναφέρεται στην υποκειμενικότητα ως να είναι ο «καθαρός λόγος». Για τον Kant, δηλαδή, η έννοια του «Καθαρού λόγου» εκφράζει την ικανότητα ενός παράγοντα (υποκειμένου) να σκέφτεται με όρους απόλυτα «λογικούς» και ηθικούς. Αυτό προϋποθέτει όμως, σύμφωνα με τον Kant την ανεξαρτητοποίηση του λόγου από εξωγενή κίνητρα και σκοπιμότητες.

«Ο καθαρός λόγος δεν ασχολείται στην πραγματικότητα με τίποτε άλλο παρά με τον εαυτό του και δεν μπορεί επίσης να έχει κανένα άλλο έργο, γιατί σ’ αυτόν δεν δίνονται τα αντικείμενα για την ενότητα της έννοιας της εμπειρίας, αλλά οι γνώσεις της διάνοιας [νοήσεως] για την ενότητα της έννοιας του λόγου, δηλ. της συνεκτικής ενότητος σε [υπό] μίαν αρχή. Η ενότης του λόγου, είναι η ενότητα του συστήματος, και η συστηματική αυτή ενότητα χρησιμεύει στον λόγο όχι αντικειμενικά ως μια θεμελιώδης αρχή, για να τον επεκτείνει πάνω στα αντικείμενα, αλλά υποκειμενικά, ως αξίωμα, για να τον επεκτείνει πάνω σε κάθε δυνατή εμπειρική γνώση των αντικειμένων» (Kant & Δημητρακόπουλου, 2006, σελ. 334-335).

Η αναφορά όμως του Καντ, στο υποκείμενο ως κάτι το οποίο υπάρχει ως συνθετική δύναμη η οποία ενοποιεί την εμπειρία του κόσμου, ως «υποκειμενικότητα» δηλαδή, αλλά και ως αντικείμενο το οποίο παρατηρεί τον κόσμο, παραπέμπει σε μια πρώιμη αντίληψη του δυϊσμού μεταξύ του «Εγώ» και «Εμένα» (“I”, “Me”) τα οποία ανέπτυξαν μεταγενέστεροι διανοητές, όπως για παράδειγμα ο William James (Ochsner, 2007, σελ. 55).

Η θεωρία του James, αναφέρεται στην ύπαρξη του «Εγώ» («I») ως την ιδιότητα του εαυτού να αντιλαμβάνεται τον αντικειμενικό κόσμο και να δρα μέσα από μια υποκειμενικότητα

(«εμπειρικός εαυτός», ο εαυτός δηλαδή ως «καθαρή εμπειρία»). Η ύπαρξη του «Εμένα» (“Me”) αναφέρεται στην ιδιότητα του εαυτού να παρατηρεί την υποκειμενικότητα ως «αντικείμενο» («από έξω») με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά ή ιδιότητες οι οποίες έχουν αντικειμενικές συνισταμένες. Οι ιδιότητες αυτές, σύμφωνα με τον James, μπορεί να περιγραφούν είτε μέσα από φυσικά χαρακτηριστικά (για παράδειγμα σωματικά χαρακτηριστικά), είτε μέσα από «πνευματικά χαρακτηριστικά» (απόψεις, πιστεύω, κλπ.) είτε μέσα από κοινωνικά χαρακτηριστικά (κοινωνική ομάδα) (Cooper, 1990).

Αν και σε μεγάλο βαθμό η περαιτέρω κατηγοριοποίηση του «Αντικειμενικού εαυτού» σε υποκατηγορίες όπως ο «πνευματικός, ο υλικός και ο κοινωνικός εαυτός» από τον James είναι σχεδόν αυθαίρετος, ο ίδιος μέσα από την θεωρία του αυτή θέτει την βάση για την κοινωνική κατασκευή του εαυτού.

Μεταγενέστεροι, όπως για παράδειγμα ο Charles Horton Cooley (1902, 2009) παρατηρούν πως ο εαυτός ως «αντικείμενο», αποκτά τις ιδιότητές του υποκειμενικά, αλλά παράλληλα, μέσα από την εσωτερίκευση των πολλαπλών απόψεων μέσα από τις οποίες γίνεται αντικείμενο παρατήρησης από τους κοινωνικούς άλλους. Στο έργο του “Human Nature and the Social Order” (Cooley, 2009, σελ. 229), εφευρίσκει τον όρο «κατοπτρικός εαυτός» (“looking glass self”) για να περιγράψει την τάση του ατόμου να φαντάζεται τον εαυτό του μέσα από τους άλλους, την συμπεριφορά του ατόμου στην βάση αυτής της παρατήρησης μέσα από τον άλλο και ακολούθως την ανάπτυξη του εαυτού (υποκειμενικού και αντικειμενικού) με βάση την γενική εικόνα των εσωτερικευμένων αντιλήψεων των κοινωνικών άλλων.

Αν δεχτούμε όμως την άποψη αυτή του Cooley, μπορούμε να πούμε πως η δόμηση του εαυτού αποτελεί μια δια-υποκειμενική κατάσταση η οποία αναπτύσσεται μέσα από την ανταλλαγή και συνδιαλλαγή κοινωνικών σημείων (Αγγλ. signs). Για παράδειγμα, η κοινωνική θέαση του «Άλλου» δεν θα μπορούσε παρά να «μεταδοθεί» από τον άλλο μέσα από γλωσσικά σημεία (Αγγλ. signs) τα οποία αποτελούν μια «συμβολική» ή γλωσσική διαμεσολάβηση της

εντύπωσης προς ένα δέκτη (τον εαυτό). Μια έκφραση του προσώπου, ή μια στάση του σώματος, ή μια λεκτική ή γραπτή επικοινωνία μεταφέρουν την εντύπωση του «Άλλου» προς τον εαυτό, έτσι που ο κατοπτρικός εαυτός του Cooley ουσιαστικά αναπτύσσεται πάντα μέσα στην «γλώσσα» (με την ευρύτερη σημασία του όρου, «γλώσσα» που συμπεριλαμβάνει για παράδειγμα και την «γλώσσα του σώματος»). Αυτή η διαμεσολάβηση των σημείων -μάλιστα- σε μια δια-υποκειμενική διαδικασία, αφορά κάτι το «ψυχολογικό», αφού διαμεσολαβεί μια υποκειμενική φαντασία της υποκειμενικότητας σε μια άλλη υποκειμενικότητα (Zittoun & Gillespie, σελ. 41, 2016), σαν -τα σημεία της γλώσσας- να πρόκειται για ένα ενδιάμεσο χώρο διασύνδεσης των υποκειμενικών καταστάσεων.

Κατά συνέπεια, τόσο ο αντικειμενικός εαυτός – ο οποίος αφορά την σημασιολογική περιγραφή των κοινωνικών αντιλήψεων μέσα σε ένα αφήγημα – όσο και ο υποκειμενικός εαυτός (η αντίληψη και η δράση μέσα στον κόσμο στην βάση της διαμόρφωσης του κεντρικού αυτού αφηγήματος για τον εαυτό), δομούνται ως σημεία μέσα στην γλώσσα. Έχοντας μια σημειολογική, στρουκτουραλιστική θέση, μπορούμε να πούμε πως ο εαυτός ως κοινωνική περιγραφή, χαρακτηρίζεται πάντα από τους δυϊσμούς που εμπεριέχονται σε ένα γλωσσικό σύστημα. Για παράδειγμα, ο χαρακτηρισμός κάποιου με ένα συγκεκριμένο τρόπο προϋποθέτει την πιθανότητα ύπαρξης του ως αντίθετου προκειμένου να αποκτήσει κάποιο νόημα μέσα στο γλωσσικό πλαίσιο. Κατ' επέκταση ο θετικός προσδιορισμός προϋποθέτει, κάτω από αυτή την λογική, την ύπαρξη κάποιου αρνητικού προσδιορισμού ο οποίος προβάλλεται συνήθως σε κάποιον «Άλλο» (αυτό που ο εαυτός «δεν είναι»), ο οποίος λειτουργεί ως «περιφερειακή» υποκειμενικότητα η οποία αποκτά υπόσταση πάντα σε σχέση με τον κεντρικό, θετικό προσδιορισμό της κυρίαρχης υποκειμενικότητας στον λόγο.

Με το τελευταίο, μπορούμε να πούμε πως ο εαυτός δομείται ως υποκειμενικότητα μέσα σε ένα αφήγημα, ή ένα «Λόγο» (discourse) με τρόπο που να συντηρεί το αφήγημα του Λόγου αυτού. Έτσι, ο τρόπος που ένας Λόγος (discourse) «φιλτράρει» την πραγματικότητα, έχει ως

βάση μια κεντρική «κυρίαρχη» υποκειμενικότητα η οποία διατηρεί την κυριαρχία της μέσα στον Λόγο, εγκλωβίζοντας την «αρνητική» της σημασία (και κατ' επέκταση την υποκειμενικότητα του «Άλλου»), σε ένα γλωσσικό πλαίσιο το οποίο αναπαράγει τις υφιστάμενες δυναμικές που την κρατούν κυρίαρχη και κεντρική, χρησιμοποιώντας ως πόρους τα εξωτερικά, «αντικειμενικά» και εμπειρικά δεδομένα, φιλτράροντας τα όμως με τέτοιο τρόπο που να συντηρείται ο κεντρικός, κυρίαρχος Λόγος. Κατά αυτό τον τρόπο, διαμορφώνεται μια κοινωνικό-κεντρική αντίληψη για τον εαυτό, στην οποία αναφερόμαστε στο Κεφάλαιο 3.

Όσον αφορά την παρούσα εργασία, στο σημείο αυτό θα μπορούσε κάποιος να ισχυριστεί ότι το υποκείμενο (ως άτομο) δομεί πάντα την αφήγηση της πραγματικότητας και του εαυτού του μέσα σε αυτή, μέσα από την υποκειμενικότητα του άλλου. Εδώ όμως θα πρέπει να τεθεί η υπόθεση του ότι ο «άλλος» δεν υφίσταται ως αντιτιθέμενη «ετερότητα», με τον όρο που αποδίδεται στον δομισμό, αλλά ως μια δυνατότητα ύπαρξης του υποκειμένου σε μια διαφορετική κατάσταση. Αυτή η θεώρηση των πραγμάτων, θέτει ως «κέντρο» τον δι-υποκειμενικό, «ενδιάμεσο χώρο» μεταξύ των αλληλοεπιδρώντων υποκειμενικοτήτων, παρά την αντίληψη μιας υποκειμενικότητας ως αναθέτουσας των κυρίαρχων γλωσσικών δομών οι οποίες ορίζουν τις δομές εξουσίας μεταξύ των υποκειμένων.

2.1.2. Το «ανορθόλογο» ως παράγοντας δόμησης της υποκειμενικότητας

Οι προαναφερθείσες πραγματιστικές θέσεις αφήνουν έξω θεωρήσεις που προϋποθέτουν την ύπαρξη κάποιου παράγοντα ο οποίος ωθεί το υποκείμενο προς την δράση μέσα στην πραγματικότητα. Έτσι περιγράφουν το υποκείμενο ως ένα παράγοντα ο οποίος είναι σχεδόν «έλλογος» και αυτάρκης, με την έννοια του ότι απουσιάζουν ανορθόλογες και υποσυνείδητες ενορμήσεις και επιθυμίες που παρεμβαίνουν στην διαδικασία της υποκειμενικής αντίληψης και δράσης. Οι πρώτες, ίσως, θεωρήσεις που αναπτύσσουν την θέση αυτή είναι αυτές του Arthur Schopenhauer και αργότερα του Friedrich Nietzsche. Για τον Schopenhauer, όπως και για τον

Kant, η νόηση διαχωρίζεται σε φαινόμενα και νοούμενα, αλλά για τον Schopenhauer η βούληση είναι η πρωταρχικότερη και βασικότερη κινητήρια δύναμη που διαμορφώνει την αντίληψη και τη δράση επί της πραγματικότητας. Επομένως, σε αντίθεση με τον Kant, ο Schopenhauer εντοπίζει τη βάση διαμόρφωσης της ουσιαστικά υποκειμενικής αντίληψης, στη βούληση, την οποία περιγράφει ως μια ανάγκη για ζωή, στην σεξουαλικότητα ή την επιθυμία. Αν ο Kant περιγράφει τα νοούμενα ως εσωτερικές δομές που ερμηνεύουν το «έξω», ο Schopenhauer εισαγάγει την επιθυμία ως την βάση πάνω στην οποία το «μέσα» διαμορφώνει το «έξω» ως μίαν υποκειμενική κατασκευή. Κατά συνέπεια, η όποια δράση ή κατανόηση της πραγματικότητας, «φιλτράρεται» και δομείται στη βάση της επιθυμίας.

Για τον Schopenhauer, όμως, η επιθυμία αυτή, παραμένει πάντα ασαφής, άρα και κατ' επέκταση ανολοκλήρωτη. Η διαδικασία της δημιουργικότητας, για τον Schopenhauer, αποτελεί μια πράξη μετουσίωσης αυτής της ανολοκλήρωτης επιθυμίας σε ένα υλικό αντικείμενο. Αυτή την άποψη, τη συναντούμε εν μέρει και στον Freud, ο οποίος εισαγάγει τον όρο της libido ως μια κατά βάση σεξουαλική επιθυμία η οποία δύναται να μετουσιωθεί και σε τέχνη. Παράλληλα, ψυχαναλυτικά, όπως θα δούμε στο τελευταίο μέρος της διατριβής, η επιθυμία για συνένωση με το περιβάλλον, προκειμένου το βρέφος να αποκαταστήσει το συναίσθημα της παντοδυναμίας που χάνει όταν συνειδητοποιήσει ότι αποτελεί μια ξεχωριστή οντότητα από το περιβάλλον (απομάγευση), είναι η βάση της δημιουργίας αυτού που ο Donald Winnicott ονομάζει Μεταβατικά Φαινόμενα, τα οποία χαρακτηρίζονται από το παιχνίδι, τη φαντασία, και την τέχνη. Επομένως, η τέχνη, κατά μια άποψη, αποτελεί μια φαντασίωση συνένωσης με την «ολότητα» του περιβάλλοντος με σκοπό την αίσθηση παντοδυναμίας επί του περιβάλλοντος και άρα την αποκατάσταση του αισθήματος ασφάλειας. Η φαντασίωση αυτή στην ενήλικη ζωή, όπως θα δούμε στο τελευταίο μέρος, παίρνει τη μορφή του τρόπου που το υποκείμενο αντιλαμβάνεται τον εαυτό του στο περιβάλλον, και κατά συνέπεια του τρόπου που δύναται να

περιγράψει αυτό το περιβάλλον, αυτό, εγωκεντρικά. Επομένως, τα αφηγήματα στην τέχνη αποτελούν ενδείξεις του τρόπου που το υποκείμενο φαντασιώνεται την πραγματικότητα, άρα και την ανακατασκευάζει, προκειμένου να επιτευχθεί αυτό που ο Winnicott ονομάζει παντοδυναμία, ή αυτό που ο Schopenhauer ονομάζει επιθυμία. Τα συγκεκριμένα, αναλύονται εκτενώς στο τρίτο μέρος της διατριβής.

Παρόμοια, ο Friedrich Nietzsche βλέπει ως αναπόσπαστο κομμάτι της δημιουργικότητας την ελεύθερη έκφραση των εννομήσεων, της ηδονής και του ανορθόλογου, και τη διοχέτευσή τους σε υλικές μορφές της τέχνης ή του δράματος. Ο Nietzsche περιγράφει, στη *Γέννηση της Τραγωδίας*, δύο διαστάσεις της ανθρώπινης φύσης οι οποίες αρχετυπικά ανταποκρίνονται στη μορφή του Διόνυσου και του Απόλλωνα. Η πρώτη, για τον Nietzsche, αποτελεί την βασικότερη πηγή απ' όπου πηγάζει η δημιουργικότητα, ενώ η δεύτερη λειτουργεί, κατά κάποιο τρόπο, ως ένα οργανωτικό πλέγμα όπου διοχετεύεται και παίρνει μορφή το χαοτικό και το παράλογο των εννομήσεων του Διονυσιακού.

Επομένως, στις πιο πάνω απόψεις, η επιθυμία ενυπάρχει ως μια κινητήρια δύναμη η οποία δίνει ουσιαστικά μορφή στην πραγματικότητα. Το υποκείμενο αποτελεί δηλαδή τον φορέα αυτής της επιθυμίας και τον παράγοντα διαμέσου του οποίου η επιθυμία μετουσιώνεται σε μορφές που περιγράφουν το «έξω». Αυτό τον τρόπο σκέψης τον συναντούμε και στην ψυχανάλυση, η οποία περιγράφεται πιο κάτω.

2.2. Η έννοια του υποκειμένου στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα: Η αναζήτηση του «αυθεντικού» υποκειμένου

2.2.1. Ψυχανάλυση

Κατά την διάρκεια του 19ου αιώνα και κυρίως με τις αρχές του 20ου, παρατηρούμε πως ο εαυτός και το υποκείμενο αρχίζουν να εκλαμβάνονται ως οντότητες οι οποίες χαρακτηρίζονται από εσωτερικές λειτουργίες και κανόνες, στοιχεία τα οποία μπορούν να

αναλυθούν. Η ψυχανάλυση, ως ένα κυρίαρχο μοντέλο ανάλυσης για τον εαυτό και το υποκείμενο, την περίοδο αυτή, χαρακτηρίζεται ακριβώς από την πρόσληψη του εαυτού ως ένα σύστημα οργάνωσης της πραγματικότητας παρά ως αποτέλεσμα αυτής. Δεν είναι καθόλου τυχαίο που το αντικείμενο ανάλυσης για τον Sigmund Freud είναι το «Εγώ» ως μια οντότητα η οποία δομεί και διαχειρίζεται τον ανθρώπινο ψυχισμό, και την οποία ουσιαστικά ταυτίζει με τον «εαυτό» (Freud & Strachey, 1962, σελ. 15). Το μοντέλο, δηλαδή, για την κατανόηση του εαυτού και του υποκειμένου, μεταβάλλεται από την αντίληψη για τον Εαυτό ως κάτι απλά «έμφυτο» ή «επίκτητο», προς μια αντίληψη η οποία χαρακτηρίζεται από την συστηματοποίηση του εαυτού σε σχέση με το φυσικό και το κοινωνικό περιβάλλον.

2.2.1.1. Sigmund Freud

Ο Sigmund Freud, θέτει ως βάση πάνω στην οποία εξελίσσεται το «Εγώ» (Ego), την ανάγκη του ψυχισμού για ικανοποίηση των αναγκών, των οποίων η «προέκταση» είναι βασικά η επιβίωση και η αναπαραγωγή. Ο Freud βλέπει το «Εγώ» ως μια ενδιάμεση οντότητα στον ψυχισμό, μεταξύ των βιολογικών αναγκών από τη μια, και των κοινωνικών περιορισμών από την άλλη (Freud & Strachey, 1962). Η παρόρμηση προς την ικανοποίηση των βιολογικών αναγκών, περιγράφεται από τον Freud ως προερχόμενη από το «Εκείνο» (Id), το μέρος δηλαδή του ψυχισμού το οποίο λειτουργεί στην βάση της «αρχής της ευχαρίστησης» (Γερμ. Lustprinzip). Αν και κατά την διάρκεια των πρώτων χρόνων ζωής, ο ψυχισμός του βρέφους, σύμφωνα με τον Freud, υποκινείται με βάση την «Αρχή της Ευχαρίστησης», μεγαλώνοντας, οι εξωτερικοί φυσικοί και κοινωνικοί περιορισμοί δημιουργούν την εντύπωση πως το άτομο πρέπει να προσαρμοστεί, ή να λειτουργήσει εντός ενός πλαισίου, το οποίο δεν αποτελεί μέρος του εγωκεντρικού του σύμπαντος. Με απλά λόγια, το άτομο συνειδητοποιεί ότι η ικανοποίηση των αναγκών του (προερχόμενων από το «Εκείνο» [Id]), δεν είναι κάτι το οποίο ικανοποιείται από μόνο του, αλλά προϋποθέτει ένα «κόπο». Η συνειδητοποίηση αυτή, επέρχεται ταυτόχρονα

με την αντίληψη του ότι το άτομο είναι ξεχωριστό από το περιβάλλον του. Στο σημείο αυτό είναι που το «Εγώ» δημιουργείται ως μια ενδιάμεση κατάσταση η οποία προσπαθεί να ικανοποιήσει αφενός το «Εκείνο», αφετέρου όμως, στο πλαίσιο των περιορισμών της πραγματικότητας. Είναι για αυτό που ο Freud περιγράφει την βάση λειτουργίας του Εγώ ως «Αρχή της Πραγματικότητας» (Γερμ. Realitätsprinzip). Όπως γίνεται κατανοητό, το «Εγώ» λειτουργεί ως ένας «ενδιάμεσος χώρος» μέσα στον οποίο το υποκείμενο επιλύει την σύγκρουση μεταξύ των εσωτερικών βιολογικών του αναγκών από τη μια και του πλαισίου των κοινωνικών και φυσικών περιορισμών. Αποτέλεσμα της σύγκρουσης μεταξύ των βιολογικών ενορμήσεων και επιθυμιών από τη μια, και των περιορισμών από την άλλη, είναι αυτό που ο Freud ονομάζει «Υπερεγώ» (Γερμ. Überich). Το Υπερεγώ, εμφανίζεται στον ψυχισμό του ατόμου ως μια μερικώς συνειδητή «φωνή», η οποία εκφράζει την ηθική βάση πάνω στην οποία το Εγώ καλείται να κινηθεί προκειμένου να ικανοποιήσει τις επιθυμίες που επιτάσσει το Id.

Μια άλλη βασική παράμετρος στην θεωρία του Freud, αποτελεί η έννοια της libido. Η libido για τον Freud, αποτελεί την κινητήρια δύναμη του οργανισμού, η οποία εκφράζεται ως «επιθυμία» κατά βάση σεξουαλικής φύσης. Σύμφωνα με τη θεωρία του Freud η καταπίεση και η διοχέτευση της λίμπιντο σε καταστάσεις ή σε αντικείμενα διαμορφώνει συγκεκριμένες παθολογικές ή μη παθολογικές καταστάσεις όπως είναι για παράδειγμα οι νευρώσεις, ο ναρκισσισμός κλπ.

Συνοψίζοντας, θα λέγαμε ότι για τον Freud, το «Εγώ» και ο ψυχισμός του υποκειμένου χαρακτηρίζεται από μια συγκρουσιακή κατάσταση μεταξύ των βιολογικών και ψυχοσεξουαλικών αναγκών του υποκειμένου, από τη μια, και του Υπερεγώ, από την άλλη, το οποίο εκφράζει την κοινωνική ηθική και την πολιτισμική πραγματικότητα. Επομένως, ο Freud, βλέπει την πολιτισμική και την κοινωνική πραγματικότητα ως μια μορφή επιβολής η οποία εξαναγκάζει το υποκείμενο να διοχετεύσει τη λίμπιντο σε συγκεκριμένες οδούς οι οποίες

επιβάλλονται από την κοινωνική πραγματικότητα. Στο πλαίσιο αυτό, ο ίδιος αναπτύσσει από τη μια την θεωρία της μετουσίωσης, της διοχέτευσης δηλαδή της λίμπιντο σε «κοινωνικά αποδεκτές» δραστηριότητες, και της νεύρωσης η οποία για τον Freud αποτελεί μια δυσλειτουργική κατάσταση στην οποία ο νευρωσικός ασθενής καταπιέζει και επενδύει δυσλειτουργικά τη λίμπιντο σε αμυντικές, ή δυσλειτουργικές συμπεριφορές, ή σκέψεις.

Τέλος, για τον Freud, το υποκείμενο μένει πάντα εξαρτημένο από την κοινωνική κατάσταση αλλά και τουλάχιστον εν μέρει καταπιεσμένο από αυτή. Κατά μια άποψη, αυτό που υποστηρίζει ο Freud, είναι ότι το υποκείμενο παραμένει πάντα σε κάποιο βαθμό τουλάχιστον «νευρωσικό». Αυτό εκφράζει έντονα στο βιβλίο του *Ο Πολιτισμός ως Πηγή Δυστυχίας* (Γερμ. *Das Unbehagen in der Kultur*) (Freud & Strachey, 1962). Η άποψη αυτή εμπεριέχεται και σε μετα-φροϋδικούς διανοητές, όπως ο Jacques Lacan, ο οποίος εισάγει στην άποψη αυτή του Freud, την έννοια του «σημείου» (Sign) της γλώσσας, ως φορέα αυτής της Κοινωνικής αρχής (Fink, 1995). Η άποψη του Freud, βεβαίως, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως αξιωματικά ορθή μόνο αν θεωρήσουμε ότι ο ανθρώπινος ψυχισμός φέρει ως έμφυτες ανάγκες, μόνο τα ένστικτα της επιβίωσης και της αναπαραγωγής. Η άποψη αυτή ενυπάρχει στη φιλοσοφία για τον εαυτό ήδη από την εποχή του John Locke και του «λευκού πίνακα» (“tabula rasa”), όμως έχει αμφισβητηθεί από θεωρητικούς της ψυχανάλυσης, όπως ο Carl Gustav Jung, και τους «μετα-γιουγκιανούς», οι οποίοι όμως κατηγορούνται πολλές φορές ότι διολισθαίνουν προς τον μυστικισμό. Παρόλα αυτά, η γιουγκιανή θεώρηση για το υποκείμενο δεν πρέπει να θεωρηθεί «παρατραβηγμένη», αφού σύγχρονα νευρο-επιστημονικά μοντέλα «εντοπίζουν» βασικές φυλογενετικές διαφορές μεταξύ της ανθρώπινης δομής του εγκεφάλου και αυτής άλλων ειδών. Οι διαφορές αυτές είναι δομικής φύσης, και ανταποκρίνονται σε διαφορετικά επίπεδα κατανόησης, επεξεργασίας και αντίδρασης ενός οργανισμού σε σχέση με την πραγματικότητα. Ο Paul D. MacLean (1990), για παράδειγμα, βλέπει τον ανθρώπινο εγκέφαλο ως ένα όργανο

«τριαδικά» οργανωμένο που περιλαμβάνει τρία βασικά είδη «εγκεφάλων» τα οποία οργανώνουν την πληροφορία θεμελιωδώς διαφορετικά, αλλά επικοινωνούν μεταξύ τους ως ένα σύνολο (κάτι που περιγράφεται εκτενέστερα πιο κάτω).

2.2.1.2. Carl Gustav Jung και μορφογένεση του υποκειμένου

Ο Jung, επηρεασμένος από τον Freud, αναπτύσσει μια δική του προσέγγιση για το υποκείμενο. Για τον Jung, ο ψυχισμός του υποκειμένου αναπτύσσεται στην βάση ενός Συλλογικού Ασυνείδητου (Γερμ. kollektives Unbewusstes), το οποίο αποτελείται από ένα σύνολο από μύθους, αρχέτυπα και ιστορίες που διαμορφώθηκαν κατά το πέρασμα των χιλιετιών της ύπαρξης του Ανθρώπου (Jung & Chodorow, 1997). Περιγράφει το συλλογικό ασυνείδητο ως μια περιοχή του ψυχισμού του υποκειμένου πάνω στην οποία το υποκείμενο κατασκευάζει και ερμηνεύει την πραγματικότητα μέσα από συγκεκριμένες «δομές» οι οποίες αποτελούν τα «αρχέτυπα» ή τις αρχετυπικές ιστορίες. Στο σημείο αυτό πρέπει να ξεκαθαρίσουμε πως ο Jung δεν αναφέρεται στα αρχέτυπα ως στερεοτυπικές συμπεριφορές που «υπακούν» σε αρχέγονες αφηγηματικές δομές, αλλά ως συμπεριφορές οι οποίες δύναται να αναδυθούν στο υποκείμενο και να καθορίσουν την σχέση του με το αντικείμενο. Τα αρχέτυπα δηλαδή, μπορούν να γίνουν κατανοητά ως μορφογενετικά μοτίβα οργάνωσης της πραγματικότητας από το υποκείμενο (Jung & Chodorow, 1997). Το υλικό όμως από το οποίο δομείται η πραγματικότητα από το υποκείμενο προέρχεται από την εμπειρία του υποκειμένου μέσα στην πραγματικότητα.

2.2.2. Γενετική Επιστημολογία και υποκείμενο

2.2.2.1. Η Πιαζετιανή θεώρηση και το ευρύτερο επιστημονικό πλαίσιο του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα

Υπάρχει η γενική αντίληψη από τους μελετητές, ότι η θεωρία του Jean Piaget για την ανάπτυξη της γνώσης είναι, κατά βάση, άτομο-κεντρική. Συχνά, η γνωστική θεωρία του Piaget,

ταυτίζεται με το πνεύμα της Δύσης και η θεωρία του αντιπαραβάλλεται με τη θεωρία του Lev Vygotsky, ως σχεδόν το κοινωνικό-κεντρικό αντίστοιχό της. Σε αυτή την παρερμηνεία για την θεωρία του Piaget, «βοήθησε» και το πολιτικό κλίμα του 20ου αιώνα, και τις ιδεολογικές αντιπαλότητες μεταξύ Δυτικής Ευρώπης και Σοβιετικού καθεστώτος (Kohler, 2008, σελ. 149). Η θεωρία του Piaget, και η Γενετική ψυχολογία που ανέπτυξε, ήταν μάλλον κατά βάση κοινωνική παρά ατομική. Σημαντικό είναι να αναφερθεί ότι το ευρύτερο πολιτισμικό περιβάλλον του Piaget χαρακτηρίζεται από το κοινωνικο-πολιτισμικό, και φιλοσοφικό φαινόμενο του Μοντερνισμού στην Ευρώπη. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την επαφή του Piaget με πολλά ρεύματα σκέψης στην Ευρώπη τα οποία καθόρισαν την θεωρητική του προσέγγιση για το γνωστικό υποκείμενο. Ως ιστορικό υποκείμενο, ο Jean Piaget, γεννήθηκε το 1896 στο Neuchatel της Ελβετίας. Από ιστορικής πλευράς, οι κυρίαρχες θεωρίες στην ψυχολογία την εποχή αυτή ήταν ο Μπιχέιβιορισμός (Αγγλ. Behaviorism) κυρίως του B.F. Skinner και του Ivan Pavlov, και η Ψυχανάλυση κυρίως των Sigmund Freud, Carl Jung και της Sabina Spielrein με την οποία ανέπτυξε σχέση θεραπευτή και θεραπευόμενου. Παρόλο που ο Piaget απορρίπτει την ψυχανάλυση, εντούτοις παίρνει από την ψυχαναλυτική μέθοδο, την μέθοδο της κλινικής συνέντευξης με σκοπό να φτάσει στην δομή (Αγγλ. structure) των απαντήσεων των υποκειμένων, και διαμέσου της δομής τους, να διερευνήσει την βασική δομή της γνώσης. Το βασικό ερώτημα δηλαδή του Piaget ήταν η γνωστική αντίληψη της πραγματικότητας από το υποκείμενο και των μοτίβων δόμησης της γνωστικής ανάπτυξης (Kohler, 2008).

Όσον αφορά το φιλοσοφικό πλαίσιο της εποχής, υπήρχε γενικά μια ανθρωπολογική αναζήτηση η οποία απέρρεε κυρίως από τις αποικιοκρατικές κτήσεις των Ευρωπαίων. Επιπρόσθετα, την ίδια εποχή, ο Δαρβινισμός ήταν μια καινούργια εξήγηση για την προέλευση του ανθρώπου, και ο θετικισμός ήταν το κυρίαρχο επιστημονικό ρεύμα της εποχής. Στο σημείο αυτό, ίσως να μπορούσαμε να σημειώσουμε, ότι οι ανθρωπολογικές παρατηρήσεις και μελέτες

για τους λεγόμενους «πρωτόγονους» πληθυσμούς των ευρωπαϊκών αποικιών, ίσως να επηρέασαν περισσότερο από οτιδήποτε άλλο την θεωρία όχι μόνο του Piaget αλλά και ψυχαναλυτών όπως ο Sigmund Freud, και ευρύτερα του πεδίου των κοινωνικών και ανθρωπιστικών επιστημών. Αξίζει να αναφέρουμε για παράδειγμα το βιβλίο του Freud, *Τοτέμ και Ταμπού: Ομοιότητες μεταξύ της ζωής των «άγριων» και των νευρωσικών* (Γερμ. *Totem und Tabu: Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*), στο οποίο ο Freud μελετά τα δυναμικά των σχέσεων μεταξύ των «πρωτόγονων» πληθυσμών και τις παραλληλίζει με παρόμοιες, «ανεξήγητες» συμπεριφορές που υπάρχουν στην ευρωπαϊκή κουλτούρα (Freud, 2001). Σε ότι αφορά στον Piaget, το ενδιαφέρον του για τον «πρωτόγονο» Άλλο, μετατοπίζεται στο γνωστικό πεδίο (Kohler, 2008, σελ. 81) παρά σε οτιδήποτε άλλο. Οι διαφορές που διέκρινε στον τρόπο εκδήλωσης των γνωστικών ικανοτήτων των ατόμων των λεγόμενων δυτικών κοινωνιών με αυτές των «πρωτόγονων», του προξένησαν το ενδιαφέρον να μελετήσει τη γένεση της «λογικής» και της «σκέψης» στα άτομα. Βασική επιρροή για την ανάπτυξη της γενετικής επιστημολογίας του Piaget ήταν οι ανθρωπολογικές παρατηρήσεις του Lucien Levy-Bruhl (1966, σελ. 77), οποίος υποστήριζε την διαφορετικότητα της δομής της σκέψης των υποκειμένων διαφορετικών φυλετικών ομάδων. Μια άλλη παρατήρηση η οποία υποδήλωνε τη συσχέτιση μεταξύ γνωστικής διαμόρφωσης και κοινωνικού περιβάλλοντος, ήταν αυτή του Ferdinand Tönnies ο οποίος εισηγείται τους δύο όρους: Gemeinschaft και Gesellschaft, για να περιγράψει δύο «τύπους» κοινωνικής οργάνωσης, οι οποίες διαμορφώνουν με διαφορετικό τρόπο τις γνωστικές αναπαραστάσεις. Για παράδειγμα, οι «κλειστές» κοινωνίες χαρακτηρίζονται από την «γεροντοκρατία», οι οποίες δίνουν κύρος στην «παράδοση», στην συντήρηση και στην ιεραρχική δομή. Αυτό, σύμφωνα με τις παρατηρήσεις του Tönnies, παρατηρείται σε κοινωνίες στις οποίες δεν παρατηρείται ουσιαστική μεταβολή στον τρόπο σκέψης, τις αξίες και τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά. Σε αντίθεση με τις κοινωνίες αυτές, οι «ανοικτές» κοινωνίες, χαρακτηρίζονται από την συνεχή αλλαγή, την έλλειψη ή την

αποδυνάμωση των ιεραρχικών δομών και την ισότητα. Αυτό το δίπολο φαίνεται να εμπεριέχεται σε μεγάλο βαθμό και στις θεωρίες του Piaget και των μετά-Πιαζετιανών θεωρητικών όπως για παράδειγμα της Σχολής της Γενεύης, οι οποίοι ερμηνεύουν την γνωστική ανάπτυξη του υποκειμένου ως αποτέλεσμα δύο διαφορετικών μοτίβων συσχέτισης του υποκειμένου με το περιβάλλον του. Τα δύο αυτά μοτίβα μπορούν να περιγραφούν ως «σχέσεις συμμετρίας» και «σχέσεις επιβολής» παράλληλα.

Ο τρόπος παρατήρησης του «πρωτόγονου» «άλλου» από τον Piaget, δεν ήταν κατ' ανάγκη «αποικιοκρατικός» ή ρατσιστικός, αφού αναγνώριζε ως βάση της διαφορετικής γνωστικής συμπεριφοράς του, όχι την φυλετική του καταγωγή αλλά τον τρόπο που τα διαφορετικά πολιτισμικά χαρακτηριστικά, τα οποία διαμορφώθηκαν στους άλλους πολιτισμούς, διαμόρφωσαν ένα διαφορετικό τρόπο γνωστικής αντίληψης. Ο Piaget δηλαδή, αναζητούσε το βαθύτερο μοτίβο που διαμορφώνει την σκέψη, και το εντοπίζει στον τρόπο που το υποκείμενο συσχετίζεται με το κοινωνικό και το φυσικό του περιβάλλον. Η αλληλεπίδραση δηλαδή του υποκειμένου με το περιβάλλον, και το μοτίβο συσχέτισης το οποίο διαμορφώνει το υποκείμενο με το περιβάλλον, επιδρούν στον τρόπο που γνωστικά το υποκείμενο προσλαμβάνει την πραγματικότητα.

Αρχικά, αυτό που φαίνεται να κάνει ο Piaget, είναι να παίρνει τις ανθρωπολογικές παρατηρήσεις και να τις εφαρμόζει σε παιδιά διαφόρων ηλικιών. Ένα παράδειγμα, είναι το μοτίβο της «μαγικής σκέψης», το οποίο παρατηρεί πρώτα ο Levy-Bruhl (1966) σε θρησκευτικές τελετές σε «συντηρητικές» κοινωνίες, και ο Piaget στα παιδιά μέχρι 5 ετών. Από την «μαγική σκέψη» εντοπίζει το φαινόμενο του «εγωκεντρισμού» ως ακόμα ενός στοιχείου των συντηρητικών κοινωνιών το οποίο χαρακτηρίζεται από την αδυναμία του υποκειμένου να ξεχωρίσει την θέση του από το αντικείμενο (Piaget, 1965, σελ. 260-261). Το υποκείμενο προσπαθεί να ελέγξει το περιβάλλον του διαμέσου μιας φαντασίωσής του την οποία

εκλαμβάνει ως μέρος, ουσιαστικά, της αντικειμενικής πραγματικότητας. Έτσι για παράδειγμα, η επιθυμία για «βροχή» μπορεί να ελεγχθεί από το υποκείμενο το οποίο «εύχεται» να βρέξει. Πάνω στο ίδιο μοτίβο, φαίνεται να διαμορφώνει μια θεωρία η οποία χαρακτηρίζεται από το δίπολο «εγωκεντρισμός» - «συλλογικότητα», παρόλο που ο ίδιος δεν αναφέρεται σε αυτούς τους όρους με τον τρόπο που παρουσιάζονται εδώ. Ο ίδιος επιλέγει να περιγράψει τα μοτίβα συσχέτισης που αναπτύσσονται στην κάθε περίπτωση, τα οποία ονομάζει «σχέσεις εξαναγκασμού» και «σχέσεις συνεργασίας» (Piaget, 1965).

Για παράδειγμα, στο βιβλίο του «Η γλώσσα και η σκέψη του παιδιού» (Piaget, 1959, σελ. 21), αναφέρεται στην έννοια του «συλλογικού μονόλογου», μια συμπεριφορά των μικρών παιδιών η οποία χαρακτηρίζεται από μια κατάσταση «συνομιλίας» μεταξύ τους, από την οποία όμως απουσιάζει η ανταλλαγή απόψεων και ιδεών. Μελετώντας το μοτίβο αυτό, διαπιστώνεται πως ο Συλλογικός Μονόλογος αποτελεί μέρος ενός ευρύτερου μοτίβου συμπεριφοράς από το οποίο εξαρτάται τόσο η γνωστική ανάπτυξη όσο και η ηθική κρίση. Στην παρατήρηση του για το πως τα παιδιά δημιουργούν κανόνες στα παιχνίδια, παρατήρησε πως στις νεαρές ηλικίες υπήρχε πάντα επίκληση στην αυθεντία (είτε σε κάποιο γονιό, είτε σε μια γενική παραδοχή των κανόνων ως «εξωτερικές» αλήθειες κ.λπ.). Αυτό είναι το μοτίβο που σύμφωνα με τον Piaget περιγράφει τις «σχέσεις εξαναγκασμού» (Piaget, 1965). Οι σχέσεις εξαναγκασμού, είναι μια εκ των δύο βασικών μοτίβων συσχέτισης οι οποίες θεωρεί ότι δομούν την κοινωνία. Το πρότυπο αυτής της σχέσης είναι η σχέση του παιδιού με τους ενήλικες και χαρακτηρίζεται από την υπακοή, την επιβολή και την ετερονομία. Είναι σε αυτό το πρότυπο που στηρίζεται και η «ετερόνομη ηθική» ως μια ηθική προερχόμενη από μια αυθεντία. Η γνωστική του ανάπτυξη του υποκειμένου σε αυτή την περίπτωση δεν είναι ουσιαστική αφού βασίζεται στην επιβολή και την ενδοτικότητα του υποκειμένου προς την «αλήθεια» της αυθεντίας (Piaget, 1965, σελ. 42). Αυτό φαίνεται να μπορεί να παραλληλιστεί με την παρατήρηση του Ferdinand Tönnies για

τις «κλειστές» κοινωνίες οι οποίες στηρίζονται στην αυθεντία, την ιεραρχία, τον συντηρητισμό και την επιβολή (Tönnies, Harris & Hollis, 2001). Το εσωτερικευμένο μοτίβο των Σχέσεων Επιβολής φαίνεται να δημιουργεί τον εγωκεντρισμό ο οποίος ουσιαστικά αφαιρεί την ικανότητα του υποκειμένου να δει μέσα από τον «Άλλο» έτσι που ουσιαστικά να απορρίπτει όποια θέση δεν εμπίπτει στον δικό του τρόπο αντίληψης.

Το άλλο μοτίβο σχέσης, αποτελεί το μοτίβο των «σχέσεων συνεργασίας» το οποίο χαρακτηρίζεται από τη συμμετρία, την ισότητα δηλαδή μεταξύ των αλληλεπιδρώντων υποκειμένων. Στις συμμετρικές σχέσεις το υποκείμενο φαίνεται να αναπτύσσεται γνωστικά μέσα από την ισότιμη, δια-υποκειμενική «σύγκρουση» των απόψεών του με τις απόψεις του Άλλου. Αυτό είναι που ονομάζει «αυτόνομη ηθική». Από αυτή, τη Χεγκελιανή θέση, παρατηρούμε ότι ο Piaget ταυτίζει τρόπον τινά την γνωστική ανάπτυξη με την ηθική κρίση, άρα και την πολιτισμική «πρόοδο».

Στο σημείο αυτό, μπορούνε να διακρίνουμε τον τρόπο που η διαμόρφωση της πρόσληψης της πραγματικότητας ως μια γνωστική ανάπτυξη, διαμορφώνει την ηθική στο υποκείμενο, η οποία, ηθική, αποτελεί ένα σύνολο πολιτισμικών συμπεριφορών, χαρακτηριστικών και αξιών του υποκειμένου, και του πως αυτό επηρεάζεται από τα εσωτερικά μοτίβα που διαμορφώνουν την υποκειμενικότητά του. Τα μοτίβα συσχέτισης δηλαδή τα οποία περιγράφει ο Piaget δεν αφορούν μόνο την σχέση του υποκειμένου με το περιβάλλον του, αλλά αφορούν επίσης και τον τρόπο που συσχετίζεται με τον εαυτό του. Για παράδειγμα, όπως έχουμε δει στις σχέσεις εξαναγκασμού, ο Άλλος δεν απορρίπτεται μόνο εξωτερικά, αλλά και «εσωτερικά» με την έννοια του ότι το υποκείμενο θα απωθήσει (χρησιμοποιώντας ψυχαναλυτική ορολογία), ό,τι εμπίπτει στο αξιακό σύστημα του «άλλου». Η «αυθεντία» στην οποία «υπακούει» το υποκείμενο στην περίπτωση αυτή, δεν αφορά μόνο την αλληλεπίδρασή του με το «εξωτερικό» περιβάλλον, αλλά εσωτερικεύεται ως ένα πρότυπο, ή όπως

περιγράφεται στα κεφάλαια που ακολουθούν, ως «νευρωσικό ιδανικό». Επομένως, παρατηρούμε ήδη από το κεφάλαιο αυτό, να διαμορφώνεται μια σχέση μεταξύ του τρόπου που διαμορφώνεται η πολιτισμική πραγματικότητα στο υποκείμενο και των δυναμικών των σχέσεων «εξωτερικά» αλλά και «εσωτερικά» του υποκειμένου.

Η θέση του Piaget, θα μπορούσε να περιγραφεί ως οντογενετική, αναζητά δηλαδή την μορφή της γνώσης και του πως η γνώση διαμορφώνεται συναρτήσει άλλων παραγόντων. Αυτό που παρατηρεί μέσα από συνεχείς πειραματικές διαδικασίες είναι πως το υποκείμενο, διαμορφώνεται γνωστικά μέσα από συγκεκριμένα μοτίβα. Δεν είναι τυχαία δηλαδή η γνωστική διαμόρφωση του υποκειμένου, αλλά ακολουθεί μια συγκεκριμένη αναπτυξιακή λογική. Μια άλλη επιστημολογική τάση της εποχής που επηρέασε τον Piaget, ήταν η τάση του θετικισμού, η οποία ερχόταν σε σύγκρουση με τη συντηρητική, θρησκευτική κοινωνία της εποχής. Το ερώτημα που ενυπήρχε στο υπόβαθρο τέτοιων συγκρούσεων ήταν το κατά πόσο η επιστήμη μπορεί να είναι συμβατή με τη θρησκεία. Σε φιλοσοφικό πλαίσιο, η σύγκρουση υφίσταται στις φιλοσοφικές ιδέες του Ιδεαλισμού και του Εμπειρισμού ως δύο εκ διαμέτρου αντίθετων απόψεων που αφορούν την «δομή» του υποκειμένου και την σχέση του με την πραγματικότητα. Η επιστημολογική θέση του Piaget, όπως και της παρούσας έρευνας, απορρίπτει τόσο τον Εμπειρισμό ο οποίος στηρίζεται κατ' ουσία στην εμπειρία του Αντικειμένου (Object) όσο και του Ιδεαλισμού ο οποίος στηρίζεται στην ύπαρξη έμφυτων δομών στο Υποκείμενο διαμέσου των οποίων ερμηνεύει το περιβάλλον. Αντιθέτως, θεωρεί ότι η γνώση, όχι μόνο ως μια γνωστική διαδικασία, αλλά και ως αξίες και ηθική, διαμορφώνονται κάπου στο μεταξύ του υποκειμένου και του αντικειμένου. Για παράδειγμα, η Δομή στην οποία αναφέρεται ο Piaget, αφορά στον υποκειμενικό τρόπο οργάνωσης της γνώσης ως συστήματος συσχέτισης του υποκειμένου με την πραγματικότητα. Η Δομή δεν είναι ούτε προϋπάρχουσα στο υποκείμενο, αλλά ούτε και στο αντικείμενο, αλλά διαμορφώνεται από μια διαδραστική σχέση μεταξύ του

υποκειμένου και του αντικειμένου (Piaget, 1987). Στην περίπτωση της παρούσας διατριβής, η έννοια του υποκειμένου, όπως έχει αναφερθεί, αφορά όχι μόνο στο άτομο αλλά και στα πολιτισμικά, συλλογικά εκφραζόμενα, υποκείμενα.

Αν δούμε βιογραφικά τη δουλειά του Piaget, ίσως να μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι οι πιο πάνω ιδέες αφορούσαν σε μια ευρύτερη σύγκρουση στο περιβάλλον του Piaget, η οποία ήταν μεταξύ της «αλλαγής», της εξέλιξης της γνώσης, από την μια, και του συντηρητισμού, των «παλιών αξιών» και της «ασφάλειας» του κατεστημένου από την άλλη. Χαρακτηριστικά, η μητέρα του ήταν πιστή χριστιανή, ενώ ο πατέρας του, άθεος επιστήμονας. Το Neuchâtel, ως μια μικρή συντηρητική κοινωνία, η οποία, όμως, διέθετε δικό της πανεπιστήμιο.

Είναι σε αυτό το πλαίσιο που αναπτύσσει και τη θεωρία του για την αναπροσαρμογή (Αγγλ. accommodation) και αφομοίωση (Αγγλ. accumulation). Στις έννοιες αυτές, περιγράφεται η σχέση των «γνωστικών σχημάτων», ως οι βασικές μορφές γνωστικών δομών διαμέσου των οποίων το υποκείμενο αλληλοεπιδρά με το περιβάλλον. Αναπτύσσεται μια διαδραστική σχέση μεταξύ του υποκειμένου και του περιβάλλοντος. Ο τρόπος δηλαδή που τα σχήματα ερμηνεύουν ή αναδιαμορφώνονται μέσα από την εμπειρία. Σε αυτή τη θεώρηση για τη νόηση, έπαιξε ρόλο και ένα άλλο προσωπικό ενδιαφέρον του Piaget, αυτό της βιολογίας και της φυλογένεσης των ειδών. Η εξέλιξη των φυλογενετικών μορφών συναρτήσει του περιβάλλοντος, φαίνεται να επηρεάζει και τον τρόπο που αντιλαμβάνεται τη γενετική επιστημολογική του θέση σε σχέση με τη γνωστική εξέλιξη του ατόμου. Για τον Piaget, η γνώση είναι κάτι το οποίο δομείται τόσο μέσα από την εμπειρία, όσο και μέσα από προϋπάρχοντα σχήματα που ερμηνεύουν την εμπειρία (Piaget, 1987). Μέσα από τις λειτουργίες της αφομοίωσης και της αναπροσαρμογής, η γνώση δομείται ως ένας ενδιάμεσος χώρος σχημάτων τα οποία αναδιαμορφώνονται με την ανατροφοδότηση από το φυσικό και το κοινωνικό περιβάλλον. Το υποκείμενο δηλαδή, δομεί ένα αρχικό σχήμα, διαμέσου του οποίου

αποπειράται να ερμηνεύσει την εμπειρία, το οποίο «συγκρούεται» με νέες πληροφορίες οι οποίες αναγκάζουν το υποκείμενο να το αναδιαμορφώσει σε ένα ανώτερο σχήμα που θα περιγράφει, και άρα θα ελέγχει, καλύτερα το περιβάλλον σε μια διαδικασία η οποία ονομάζεται «εξισορρόπηση» (Αγγλ. equilibration) (Piaget, 1950). Σύμφωνα δηλαδή με τον Piaget, το υποκείμενο οργανώνει την δομή της γνώσης για την εμπειρία του περιβάλλοντος διαμέσου των γνωστικών σχημάτων, τα οποία όταν έρθουν σε ασυμφωνία, αναδιοργανώνονται σε πιο περίπλοκα σχήματα προκειμένου να μπορούν να περιγράψουν με περισσότερη ακρίβεια την πραγματικότητα. Όπως έχουμε όμως δει προηγουμένως, και όπως επιβεβαιώνεται και πειραματικά από τους Willem Doise και Gabriel Mugny (1984), τα μοτίβα συσχέτισης του υποκειμένου με το κοινωνικό περιβάλλον (αν δηλαδή αναπτύσσονται σχέσεις επιβολής, ή σχέσεις συνεργασίας), επηρεάζουν ουσιαστικά τον τρόπο που αναπτύσσονται τα γνωστικά σχήματα. Σε περιβάλλοντα σχέσεων επιβολής, το υποκείμενο ενδίδει σε μια ετερόνομη αντίληψη για την πραγματικότητα, ενώ σε περιβάλλοντα σχέσεων συνεργασίας το υποκείμενο δύναται να αναπροσαρμόζει συνεχώς τα γνωστικά του σχήματα, και άρα να αναπτύσσεται γνωστικά. Όπως έχει ήδη λεχθεί, η ηθική και το πολιτισμικό στοιχείο για τον Piaget, αποτελεί μέρος της γνωστικής ανάπτυξης. Ο τρόπος με τον οποίο δηλαδή ένας πολιτισμός ή ένα υποκείμενο διαφέρει πολιτισμικά από ένα άλλο, εντοπίζεται πρωτίστως στα δύο μοτίβα σχέσεις που αναπτύσσει (Επιβολής ή Συμμετρίας) σε σχέση με το προϋπάρχον αξιακό σύστημα.

Αυτή η άποψη, μπορεί να χρησιμοποιηθεί στην παρούσα διατριβή για να περιγράψει τον τρόπο που το φαντασιακό, ως μια πιο βαθιά κατάσταση που διαμορφώνει την κοινωνία, εμπεριέχει το στοιχείο των δομών επιβολής ή συνεργασίας, από το οποίο δομείται ο Λόγος στα πολιτισμικά τεχνουργήματα. Για παράδειγμα, σε μια κατάσταση νευρωσικής τροπικότητας του φαντασιακού, όπως είναι ο εθνικισμός, οι πολιτισμικές αξίες, όπως θα δούμε πιο κάτω, αναπτύσσουν σχέσεις επιβολής με το «εθνικό ιδανικό» το οποίο τείνουν να διατηρούν μέσα

από τα πολιτισμικά φαινόμενα που αναπτύσσονται σε ένα περιβάλλον που δομείται από το Φαντασιακό του εθνικισμού.

2.3. Η έννοια του υποκειμένου στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα: Η διά του λόγου κατασκευή του υποκειμένου

2.3.1. Δομισμός και Μετά-δομισμός

2.3.1.1. Ο «Λόγος» και το υποκείμενο ως κοινωνικό-ψυχολογικές κατασκευές

Μια άλλη προσέγγιση για τον εαυτό και το υποκείμενο, προέρχεται από την φιλοσοφική προέκταση της μεθοδολογίας του Δομισμού, και αργότερα του Μεταδομισμού. Αρχικά, η γλωσσολογική μορφή του δομισμού, αφορούσε την άποψη γλωσσολόγων, όπως του Ferdinand de Saussure, για τη γλώσσα, ότι η γλώσσα, δηλαδή, αφορά ένα σχετικά κλειστό σύστημα αλληλοεπιδρώντων μονάδων, που αποκτούν νόημα μέσα από τις αντιθέσεις μεταξύ τους. Με την επίδραση του λειτουργισμού στις κοινωνικές επιστήμες, καθώς και αργότερα του Μαρξισμού και της ψυχανάλυσης, ο Δομισμός αρχίζει να επηρεάζει τον τρόπο αντίληψης των κοινωνικών φαινομένων ευρύτερα. Η γλωσσολογική θέση του Δομισμού, έτσι, γίνεται μέρος μιας νέας κατανόησης των κοινωνικών και πολιτισμικών φαινομένων. Η νέα αυτή αντίληψη, χρησιμοποιείται ως μεθοδολογία ανάλυσης κοινωνικών φαινομένων και πολιτισμικών τεχνουργημάτων και ιδιαίτερα της λογοτεχνίας και της διαφήμισης, αρχικά, από θεωρητικούς όπως ο Roland Barthes και ο Louis Althusser, ενώ αργότερα επεκτείνεται και στην ψυχανάλυση με θεωρητικούς όπως ο Jacques Lacan. Η γενικότερη αξιωματική παραδοχή του δομισμού, αφορά την αντίληψη του ότι τα κοινωνικά και πολιτισμικά φαινόμενα ρυθμίζονται και συνδέονται με ένα συστηματικό τρόπο, από δομές που προσομοιάζουν αυτές της γλώσσας. Έτσι, και το υποκείμενο, σε αυτές τις περιπτώσεις, αντιμετωπίζεται ως φορέας των ιδιοτήτων του γλωσσικού πεδίου, και ως τέτοιο μπαίνει στη θέση που του αντιστοιχεί στο γλωσσικό, και

κατ' επέκταση, στο πολιτισμικό και κοινωνικό πλαίσιο ευρύτερα. Σύμφωνα με αυτό τον τρόπο σκέψης, το υποκείμενο αντιλαμβάνεται πάντα τον εαυτό του σε σχέση με μια ετερότητα η οποία αποτελεί επίσης μέρος του ίδιου γλωσσικό-πολιτισμικού συστήματος. Παράλληλα, η συστημική φύση των δομών αυτών, προϋποθέτει ότι το υποκείμενο αποκτά πάντα την ιδιότητά του ως τέτοιο, εν αντιθέσει αυτής της ετερότητας. Το υποκείμενο, δηλαδή, προϋποθέτει την ύπαρξη ενός «Άλλου», ο οποίος να λειτουργεί ως αντίστροφο που επιβεβαιώνει την θέση του πρώτου μέσα στο γλωσσικό σύστημα.

Όλα τα παραπάνω φαίνεται να αντικατοπτρίζουν μια συλλογική μορφή του ίδιου φαινομένου της δημιουργίας της αυτό-αντίληψης για το άτομο όπως την περιγράφει ο Mikhail Bakhtin (1981). Η αντίληψη του Bakhtin για τον εαυτό, είναι ότι μια εικόνα του εαυτού δεν μπορεί να διατηρηθεί χωρίς την κατασκευή ενός «Άλλου» (Bakhtin, 1981, σελ. 34), ως ένα δυαδικό αντίθετο που αντανακλά όλες τις αντιθετικές θέσεις και ιδιότητες του «Εαυτού». Επομένως, η κατασκευή του «Άλλου», πραγματοποιείται μέσα από την προβολή στον Άλλο, ορισμένων ιδιοτήτων οι οποίες εξ' ορισμού, τον διαφοροποιούν από τις ιδιότητες οι οποίες προσδίδονται στον «Εαυτό».

Η εννοιολόγηση ενός «άλλου», δηλαδή, και των ιδιοτήτων του, είναι στην πραγματικότητα ένα υποπροϊόν μιας εννοιολογικής κατασκευής που ορίζει το υποκείμενο ως «εαυτό» μέσα από συγκεκριμένη, κεντρική, οριοθετημένη, και σαφή περιγραφή μιας θέσης στον Λόγο, η οποία πολλές φορές παίρνει την μορφή μιας ουσιοκρατικής «αυθεντικότητας» (essentialism). Πιο συγκεκριμένα, η ετερότητα, δημιουργείται πάντα ως μέρος του Λόγου από την πλευρά του πολιτισμού μέσα στον οποίο παράχθηκε ο Λόγος, και έχει ένα ουσιοκρατικό χαρακτήρα. Αυτό που είναι, εν τέλει, σημαντικό να κρατήσουμε σε σχέση με την ιδέα του δομισμού, είναι το γεγονός του ότι η υποκειμενικότητα αναπτύσσεται εν αντιθέσει με ένα αντιτιθέμενο «άλλο», παρόμοια με τη διαδικασία της σημασιοδότησης των λέξεων μέσα στη

γλώσσα (De Saussure, 1959, σελ. 121). Όπως συμβαίνει με μια διαδικασία σηματοδότησης της γλώσσας, η κατασκευή του υποκειμένου, κάτω από αυτή τη λογική, απαιτεί την επισήμανση συμβολικών ορίων που οριοθετούν το υποκείμενο σε μια συγκεκριμένη περιοχή της γλώσσας, απέναντι προς οτιδήποτε βρίσκεται εκτός αυτών των ορίων (Hall, 2000, σελ. 17).

Είναι ενδιαφέρον, ότι ουσιαστικά η σήμανση των διαφορών μεταξύ των υποκειμενικοτήτων μέσα στον Λόγο, δεν υφίσταται στο γεγονός του ότι είναι πράγματι διαφορετικές (αυτό εξαρτάται πως ορίζεις εκ των προτέρων ως διαφορά), αλλά στο ότι η διαφορά τους επικυρώνεται μέσα από συγκεκριμένες εννοιολογικές «κατηγορίες», οι οποίες είναι υπαγορευμένες από ένα κεντρικό σύστημα γλωσσικών παραστάσεων, και το οποίο όπως έχει ήδη διατυπωθεί, δομείται μέσα στην ως Λόγος (discourse). Το υποκείμενο και η υποκειμενικότητα μέσα στον Λόγο, είναι λοιπόν, περισσότερο προϊόντα σήμανσης της διαφοράς, παρά εννοιολογικά σημεία μιας ουσιαστικής, ή φυσικώς συσταθείσας ενότητας - μιας «ταυτότητας» δηλαδή - ή μιας ομοιογενούς οντότητας. Παρόλα αυτά, όμως, το υποκείμενο μέσα στον Λόγο φυσικοποιείται και ορίζεται ως μια «φυσική κατάσταση» (Hall, 2000, σελ. 17).

Ως εκ των προαναφερθέντων, η «διαφορά» μεταξύ δύο ξεχωριστών κοινωνικών ομάδων, υπάρχει μόνο ως μια νοητική κατασκευή μέσα στον – ηγεμονικό – Λόγο μιας πολιτισμικής «ενδο-ομάδας». Αποτελεί δηλαδή την διάκριση που γίνεται όταν μια κοινωνική αλληλεπίδραση διαμεσολαβηθεί από ένα κεντρικό ηγεμονικό Λόγο που δημιουργείται μέσα στην ίδια την κοινωνικό-πολιτισμική ενδο-ομάδα για να περιγράψει ή και να δικαιολογήσει την ίδια της την ταυτότητα την οποία εκλαμβάνει ως «φυσική» και οικουμενική. Έτσι, η έννοια της ετερότητας αποκτά νόημα για την ομάδα με τρόπο αντιθετικό, ως ένα δυαδικό αρνητικό το οποίο ταυτόχρονα συμπαραδηλώνει και επιβεβαιώνει αυτοαναφορικά την θέση του υποκειμένου που παρήγαγε τον Λόγο, μέσα στον Λόγο αυτό (Διάγραμμα 2.).

Η προαναφερθείσα, δηλαδή, κατανόηση των υποκειμένων ως γλωσσικά δυαδικά στοιχεία, θέτει σαφή όρια μεταξύ της υποκειμενικότητας μιας πολιτισμικής ενδο-ομάδας και μιας πολιτισμικής έξω-ομάδας. Υπάρχει δηλαδή ένας σαφής ορισμός ενός αντιτιθέμενου «άλλου» ο οποίος είναι ζωτικής σημασίας για τον σαφή ορισμό του υποκειμένου της ίδιας της ενδο-ομάδας (Laclau, 1990). Γενικεύοντας, μπορούμε να πούμε ότι η κατασκευή τόσο του υποκειμένου όσο και της ετερότητας, για την δομιστική αντίληψη, αποτελούν μέρος της ίδιας της κατασκευής του Λόγου (discourse) ως μιας σχεδόν ενυπάρχουσας οντότητας μέσα στον πολιτισμό.

2.3.1.1.1. Οι δυναμικές δομές εντός του Λόγου

Από τα προαναφερθέντα για την γλώσσα και τον τρόπο που η γλώσσα διαμορφώνει τις δομές αντίληψης για το υποκείμενο, γίνεται κατανοητό ότι η γλώσσα ως δομή και όχι ως λειτουργία, εμπεριέχει συγκεκριμένα δυναμικά τα οποία διαμορφώνουν, όχι μόνο το υποκείμενο, αλλά και την σχέση του υποκειμένου με την ετερότητα. Σε αυτό το πλαίσιο, βλέπουμε πως η «γλώσσα» διαμορφώνει αυτό που στις κοινωνικές και ανθρωπιστικές επιστήμες έγινε γνωστό ως «Λόγος». Αν και δεν υπάρχει ένας πλήρως σαφής και μοναδικός ορισμός για το τι είναι, τελικά, ο «Λόγος» (discourse) (van Dijk, 1997, σελ. 1), ο «Λόγος» μπορεί να γίνει κατανοητός ως η «λογική» πίσω από μια επικοινωνιακή διαδικασία η οποία φέρει τα χαρακτηριστικά της κατασκευής και της τοποθέτησης υποκειμένων μέσα σε μια «υποκειμενοποιημένη» κατάσταση, η οποία υπαγορεύει μια θέση μέσα σε μια γλωσσική δομή.

Ο Walter Koch (1965, σελ. 16), ορίζει τον Λόγο ως ένα πλαίσιο μέσα στο οποίο διαμορφώνεται το κείμενο (text). Ο λόγος, δηλαδή, για τον Koch, αποτελεί την συνεκτική δομή πάνω στην οποία δομούνται τα κείμενα μέσα από ένα κοινό θέμα. Αναφερόμενοι στον «κοινωνικό» και πολιτισμικό Λόγο, μπορούμε να περιγράψουμε τον Λόγο ως την εγκαθίδρυση

ενός ενοποιημένου συστήματος το οποίο χρησιμοποιούν τα υποκείμενα μέσα σε μια ομάδα προκειμένου να επικοινωνήσουν και να προσανατολιστούν.

Σε μια άλλη περίπτωση, ο Raphael Salkie (1995, σελ. ix) δεν διαφοροποιεί το κείμενο και τον Λόγο, καθώς αντιλαμβάνεται και τα δύο ως μέρος της επικοινωνιακής διαδικασίας. Στις εθνο-μεθοδολογικές προσεγγίσεις, και πιο συγκεκριμένα κριτική ανάλυση του Λόγου, ο Λόγος θεωρείται το μέσο με το οποίο διαμορφώνεται η γνώση, ή ο τρόπος που διαμορφώνεται και εσωτερικοποιείται μια κοινωνική πραγματικότητα και πρακτικές τόσο από άτομα όσο και από ομάδες, σχηματίζοντας ασυνείδητες προκαταλήψεις μεταξύ τους (Hünig, 1998, σελ. 4).

Γίνεται έτσι κατανοητό ότι, γενικά, μια ομάδα αντιλαμβάνεται τον εαυτό της μέσα από ένα γλωσσικό πλαίσιο το οποίο προϋποθέτει την ύπαρξη ενός θετικού και ενός αρνητικού προσδιορισμού μέσα στο σύστημα της γνώσης. Προκειμένου δηλαδή μια συλλογική υποκειμενικότητα να ορίσει το τι είναι, ταυτόχρονα ορίζει και το τι δεν είναι. Κατά συνέπεια, η βάση πάνω στην οποία θα δημιουργηθεί αυτή η διάκριση μεταξύ των συλλογικών υποκειμενικοτήτων δύο ομάδων, δεν βασίζεται σε μια φυσική διάκριση μεταξύ τους, αλλά στην διάκριση που δημιουργήθηκε μέσα στο πλαίσιο ενός γνωστικού συστήματος που διαχέεται μέσα στην ομάδα ως γνώση. Αυτό το σώμα γνώσης θα διαπεράσει όλες τις κοινωνικές και πολιτιστικές συμβάσεις μέσα σε μια ομάδα μέχρι το σημείο που θα αποκτήσει το καθεστώς του «φυσικού» και έτσι θα καθορίσει τον ορίζοντα της σκέψης (Carpentier & Spino, 2008, σελ. 30). Αυτή η «φυσική τάξη» των πραγμάτων που υπαγορεύεται από μια κοινωνική ομάδα, θα θέσει το έδαφος πάνω στο οποίο θα καθοριστούν και θα αιτιολογηθούν και οι «δράσεις» της ομάδας.

Μια άλλη αντίληψη για τον Λόγο, υποστηρίζει ότι ο Λόγος αποτελεί τον ορισμό των πραγμάτων σύμφωνα με μια ηγεμονική τάξη. Αποτελείται από ένα σύνολο κατασκευασμένων ταυτοτήτων, που καθορίζουν τις προσδοκίες συγκεκριμένων υποκειμένων μέσα σε ένα

ηγεμονικό σύστημα. Μερικές από αυτές εκπροσωπούνται ως «κανονικές», «ανώτερες», ή «δικαιολογημένες» (κατασκευασμένες από τον ηγεμονικό Λόγο), πάνω σε κάποιες άλλες ταυτότητες στον Λόγο, οι οποίες θεωρούνται «κατώτερες», λιγότερο «κανονικές» ή «ατελείς». Ο Λόγος, με αυτή την έννοια, θα μπορούσε να περιγραφεί ως η γλωσσική βάση, πάνω στην οποία μια ομάδα θέτει τον «ορισμό της κατάστασης» (Goffman, 1956). Παράλληλα, οι ταυτότητες αυτές, αποτελούν και ένα είδος εκμαγείων οι οποίες προκαθορίζουν στάσεις, αντιλήψεις, δυνατότητες και θέσεις των φορέων αυτών των ταυτοτήτων (Butler, 2004, σελ. 40-56).

Επίσης, όπως αναφέρεται στο *West and the rest* από τον Stuart Hall (1992, σελ. 203), ο «Λόγος», είναι αυτό που η μεταφυσική θα αποκαλούσε «καθολική άποψη», ένας καθολικός ορισμός της τάξης των πραγμάτων. Στο ίδιο βιβλίο γίνεται αναφορά στον τρόπο που οι ίδιες υποκειμενικότητες κατασκευάζονται διαφορετικά αναλόγως του Λόγου μέσα στον οποίο εντάσσονται. Έτσι, για παράδειγμα, οι Παλαιστίνιοι μαχητές, περιγράφονται από τους Παλαιστίνιους ως «μαχητές της ελευθερίας», ή «ήρωες» ενώ από τους Ισραηλινούς περιγράφονται ως «τρομοκράτες». Αυτοί οι πολύ διαφορετικοί ορισμοί για την ίδια ομάδα ανθρώπων, δημιουργούν εν τέλει μια καθολική «γνώση», ή μια «επιστήμη» (“episteme”) (Foucault, 1980, σελ. 197) που απαιτεί πραγματική, «υλική» δράση.

Κάθε Λόγος, επομένως, θα καθορίσει στη συνέχεια τη λογική πάνω στην οποία θα βασιστεί τόσο η γνώση όσο και η δράση. Υπό αυτή την θεώρηση των πραγμάτων, η ουσία της γνώσης και της ορθολογικότητας, καθίσταται μια εντελώς σχετική και χωρίς ενιαία, καθολική αξία. Η γνώση, δηλαδή, υπάρχει σε αυτή την περίπτωση ως κάτι που δικαιολογεί τον ίδιο της τον εαυτό αφού δομεί σημασιολογικά στοιχεία τα οποία επιβεβαιώνει μέσα από την ίδια λογική από την οποία παρήχθησαν.

Φυσικά, αυτή η έννοια υποδηλώνει μαζί και το γεγονός του ότι ο Λόγος θέτει το έδαφος για ασυμμετρίες και σχέσεις εξουσίας μεταξύ των υποκειμένων που εμπλέκονται θετικά στον καθορισμό της γνώσης, και αυτών που καθορίζονται μέσα από την γνώση για αυτές (Hall, 1992, σελ. 205). Έτσι, για παράδειγμα, φεμινιστικές θεωρίες αναφέρουν την δόμηση του υποκειμένου της γυναίκας ως «μη-άντρας», με τρόπο δηλαδή που η ταυτότητα του άντρα γίνεται σημείο αναφοράς, και η γυναίκα να προσδιορίζεται «αρνητικά» στον κοινωνικό λόγο. Οι επιθυμίες της και οι ενέργειές δηλαδή του υποκειμένου της γυναίκας, στην περίπτωση αυτή, δεν είναι αυτόνομες αλλά δημιουργούνται ως αποτέλεσμα της επιθυμίας της κυρίαρχης υποκειμενικότητας του άνδρα η οποία λειτουργεί ως το κεντρικό σημείο αναφοράς (Mulvey, 1989, σελ. 19).

Ο εθνικισμός, ως ένα άλλο παράδειγμα κοινωνικό-πολιτισμικού Λόγου, κατασκευάζει την γνώση περί ύπαρξης κατηγοριών ομάδων που έχουν μια ομοιογενή ταυτότητα παγωμένη σε χώρο και χρόνο, που βασίζεται σε μια υποτιθέμενη κοινή και ομοιογενή πολιτισμική, φυλετική, γλωσσική ή άλλη κληρονομιά, η οποία εκ των πραγμάτων δεν υφίσταται παρά μόνο ως μια κατασκευή στον Λόγο περί «έθνους», ο οποίος είναι κατά βάση αυθαίρετος. Τα χαρακτηριστικά των συλλογικών «εθνικών» υποκειμένων, υπαγορεύονται από μια κεντρική αρχή ή τάξη – τον Λόγο – που κατασκευάζει τη γνώση βασισμένη σε μια συγκεκριμένη θεώρηση των πραγμάτων (στην περίπτωση του εθνικισμού, της γραμμικότητας της ιστορίας όπως θα δούμε πιο κάτω). Οι συνέπειες ενός τέτοιου Λόγου, και της κατασκευής της γνώσης περί του Λόγου αυτού, δεν θα σταματήσουν εδώ, αλλά θα επεκταθούν για να καλύψουν όλες τις πτυχές της κοινωνικής, πολιτιστικής, πολιτικής και επιστημονικής κατανόησης για τον κόσμο.

Ο Λόγος, δηλαδή – ως ιδεολόγημα, πλέον- δομεί την πραγματικότητα με τρόπο που το υποκείμενο δεν μπορεί να νοηθεί ως τέτοιο πέραν από τον συγκεκριμένο κοινωνικό, ιδεολογικό

Λόγο. Το υποκείμενο δηλαδή, ως ενεργός παράγοντας, δεν υφίσταται παρά μόνο στην δυνατότητα επιλογής του, οι οποίες είναι ήδη όμως προκαθορισμένες από το κοινωνικό, πολιτισμικό, ιδεολογικό σύστημα (Žižek, 1989, σελ. 186-188), και οι οποίες ορίζουν την θέση του υποκειμένου μέσα στον Λόγο που παράγεται εντός της πολιτισμικής ενδο-ομάδας.

Επεκτείνοντας περισσότερο στο παραπάνω παράδειγμα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Λόγος του εθνικισμού, δίνοντας έμφαση στην ομοιογένεια και την καταγωγή (ως χρονική προέλευση [Αγγλ. “origin”]), δημιουργεί αναπόφευκτα μια διαφορετική εντύπωση ιστορικού χρόνου που θα θεωρούταν ως μια γραμμική, τελεολογική δομή που εκτείνεται προς ένα «αυθεντικό» παρελθόν, και προχωρά προς ένα απώτερο μέλλον. Αυτή η αντίληψη για τον ιστορικό χρόνο, θα επηρεάσει αναπόφευκτα τις κοινωνικές δομές, καθώς και τις σχέσεις μεταξύ των υποκειμένων. Για παράδειγμα, η έννοια της «καταγωγής» που έρχεται μέσα από την έννοια του χρόνου ως μια γραμμικότητα που χάνεται στο παρελθόν, θα καθορίσει διαφορετικά «επιστήματα» (Foucault, 1980, σελ. 197) που θα προσπαθούσαν να αποκαταστήσουν την αίσθηση της προέλευσης.

Για παράδειγμα, η εθνική ιστοριογραφία και η γλωσσολογία επιβάλλουν ορισμένους κανόνες που βασίζονται στην παραδοχή της εθνικής προέλευσης ως κάτι το «φυσικό». Αυτό θα είχε συνεπώς πραγματικές επιπτώσεις στον τρόπο αντίληψης της πολιτισμικής πραγματικότητας, και κατά συνέπεια της πολιτισμικής, κοινωνικής και πολιτικής οργάνωσης εντός του «έθνους-κράτους». Οι δομές της διακυβέρνησης ενός κράτους με βάση την γνώση ενός «αυθεντικού» γραμμικού, «εθνικού» παρελθόντος, επιβάλλει διαφορετικό τρόπο οργάνωσης παρά η γνώση που βασίζεται στην κατανόηση για ένα υβριδικό, μεθοριακό παρελθόν που χαρακτηρίζεται από τη μη γραμμική πρόσμιξη διαφόρων ανομοιογενών πληθυσμών.

Ακόμα μια συνέπεια, είναι η κατασκευή της ίδιας της ιστορίας του παρελθόντος στην βάση του Λόγου περί «έθνους» και τη συνεπακόλουθη υποβίβαση της σημασίας ή της πλήρους διαγραφής στοιχείων της ιστορίας που δεν εμπίπτουν ή δεν συντηρούν το γραμμικό αφήγημα περί εθνικής «προέλευσης». Με παρόμοιο τρόπο, η αναζήτηση μιας «κοινής εθνικής γλώσσας» που βασίζεται σε μια «αυθεντικότητα», δημιουργεί μια ιεράρχηση των διαφορετικών διαλέκτων, και μειώνει τον πλούτο και την υβριδικότητα της γλώσσας, υποβιβάζοντάς την σε μια μονολιθική ομοιογένεια που ορίζεται ως «κανονική», «αυθεντική» ή «σωστή». Αυτό θα ήταν για παράδειγμα η περίπτωση της καθαρεύουσας στην ελληνική γλώσσα (Skendi, 1975) ή ακόμα και της «κοινής νέο-ελληνικής» η οποία πολλές φορές θεωρείται και ως η «επίσημη», λειτουργώντας, έτσι, εις βάρος των λεγόμενων διαλέκτων.

Στην ιστοριογραφία επίσης, η αναζήτηση του «αυθεντικού παρελθόντος» θα έχει ως αποτέλεσμα την πρόσληψη οποιονδήποτε πολιτισμικών επιρροών έξω από τον Λόγο του εθνικισμού, ως στοιχεία «ξένα», αντί ως μια φυσική κατάσταση πολιτισμικής υβριδικότητας που εξελίσσεται μέσα στον ιστορικό χρόνο φυσιολογικά. Εν τω μεταξύ, η εφεύρεση του Λόγου περί «παράδοσης» και «παραδοσιακής κουλτούρας», χρησιμοποιείται για να περιγράψει ένα κοινό «πατροπαράδοτο» παρελθόν, μέσα από την αναπαράσταση του παρελθόντος ως μιας ομοιογενούς οντότητας παγωμένης και αμετάβλητης στον χώρο και στον χρόνο. Πάνω σε αυτή την εικόνα του παρελθόντος δομείται εν πολλοίς και η συλλογική μνήμη σε αυτό που ο Robert Hewison (1987) ονομάζει «βιομηχανία της παράδοσης» (Αγγλ. “heritage industry”), παρακινώντας με αυτό τον τρόπο τον πληθυσμό μιας περιοχής να ασπαστεί τον λόγο περί έθνους, καταγωγής και παράδοσης».

Μέσα από τον εθνικιστικό αυτό μετασχηματισμό του πολιτισμού, ορισμένα κρατικά-εθνικά ιδρύματα, όπως για παράδειγμα, τα σχολεία, η κυβέρνηση, ο στρατός, τα μουσεία κλπ., θα προωθήσουν περαιτέρω τον εθνικιστικό Λόγο ορίζοντάς τον πλέον ως το «επίσημο

καθεστώς» της σχέσης μεταξύ του έθνους-κράτους με τους πολίτες του, καθώς και της σχέσης του έθνους-κράτους με άλλα έθνη-κράτη.

Συνοψίζοντας δηλαδή, θα μπορούσαμε να γενικεύσουμε και να περιγράψουμε τον Λόγο ως «ένα συνεκτικό ή ορθολογικό σώμα ομιλίας ή γραφής», έναν «τρόπο να μιλάμε για κάτι» (Hall, 1992, σελ. 201), ή ως την τοποθέτηση επί συγκεκριμένου θέματος μέσα από ένα συγκεκριμένο σημείο αναφοράς το οποίο δομεί μια τάξη πραγμάτων. Είναι δηλαδή, η δομή ενός Λόγου για μια ιστορική, φυσική, πολιτισμική ή άλλη πραγματικότητα, η οποία αποτελείται από συγκεκριμένες μορφές αναπαραστάσεων, συνηθειών, και γλωσσικών μορφών, που καθορίζουν συγκεκριμένες πολιτισμικές και ιστορικές έννοιες και στοχεύουν σε μια κοινή πολιτική πραγματικότητα ή στρατηγική (Cousins & Hussain, 1984, σελ. 84-85) μέσα σε ένα πεδίο, αυτό που Foucault ονομάζει «σχηματισμούς λόγου» (“discursive formations”) (Foucault, 1970). Τα στοιχεία αυτά δεν σχετίζονται τυχαία, αλλά συστηματικά και τακτικά (Hall, 1992, σελ. 202), με τρόπο δηλαδή που διαμορφώνουν μια γνώση που απαιτεί «πρακτικές» αναγκαιότητες (Hall, 1992, σελ. 201 Cousins & Hussain, 1984, σ. 88-89).

Κάθε φορά που κάποιος μπορεί να περιγράψει με συστηματικό τρόπο ένα αριθμό δηλώσεων, κάθε φορά που μεταξύ αντικειμένων, τύπων δηλώσεων, εννοιών ή θεματικών επιλογών, μπορεί κανείς να ορίσει μια κανονικότητα (μια τάξη, συσχετισμούς, θέσεις, λειτουργίες και μετασχηματισμούς), θα πούμε, για λόγους ευκολίας, ότι έχουμε να κάνουμε με την εγκαθίδρυση ενός Λόγου (“Discursive Formation”). [Με αυτό τον τρόπο] αποφεύγουμε λέξεις οι οποίες [αποτυγχάνουν να περιγράψουν το φαινόμενο αυτό] όπως «επιστήμη», «ιδεολογία», «θεωρία» ή «πεδίο αντικειμενικότητας». Τις συνθήκες κάτω από τις οποίες τα στοιχεία της διάκρισης ενυπάρχουν (αντικείμενα, τρόπος δήλωσης, έννοιες, θεματικές επιλογές), μπορούμε να τις ονομάσουμε «κανόνες του σχηματισμού» (“rules of formation”). Οι κανόνες σχηματισμού είναι συνθήκες ύπαρξης (αλλά και συνύπαρξης, συντήρησης, τροποποίησης και απαλοιφής) σε μια δεδομένη εγκαθίδρυση του Λόγου (Foucault, 1972, σελ. 41-42).

Μέχρι αυτό το σημείο είναι κατανοητό ότι ο Λόγος αποτελεί ένα ευρύ και εξαπλωμένο σύστημα εκπροσώπησης των σχέσεων μεταξύ των υποκειμένων το οποίο υπαγορεύεται από το πολιτισμικό επίπεδο.

Σύμφωνα με τις μετα-αποικιοκρατικές θεωρίες, η σύγχρονη μορφή αποικιοκρατίας ασκεί τη δύναμή της ανατρέποντας τον εσωτερικό Λόγο της αποικειοκρατούμενης κουλτούρας, ή οικειοποιούμενη τις δυναμικές των σχέσεων εντός της αποικειοκρατούμενης κουλτούρας, διαμέσου της χρήσης αναπαραστάσεων, στερεοτύπων, της «επιστημονικής γνώσης» (για παράδειγμα, ανθρωπολογία, γεωγραφία), ή μέσω της λαϊκής γνώσης (π.χ. ταξιδιωτικά ή γεωγραφικά περιοδικά) (Loomba, 2005, σελ. 86-90). Σε αυτή την περίπτωση, ο «Λόγος» ως μοτίβο επικοινωνίας μεταξύ των πολιτισμών, παύει να βρίσκεται αποκλειστικά στη σχέση μεταξύ των ανθρώπων μέσω λεκτικών δηλώσεων, αφού αντικειμενοποιείται σε εικόνες, φωτογραφίες, επιστημονικές καταγραφές ή στερεότυπα που αντικατοπτρίζουν τον Λόγο αυτό σε ένα είδος φυσιοποιημένου «αποικιακού βλέμματος» προς τον άλλο (Loomba, 2005, σελ. 86).

Ο Michael Billig στο βιβλίο του “Freudian Repression: Conversation Creating the Unconscious” (2004) αντλώντας από τη δια-του-λόγου ψυχολογία (discursive psychology), προτείνει την ιδέα ότι όταν μαθαίνουμε να μιλάμε, ταυτόχρονα μαθαίνουμε όχι μόνο τι να πούμε αλλά μαζί και το τι «να μην πούμε». Συνοψίζοντάς, θα λέγαμε δηλαδή ότι η γλώσσα δεν είναι μόνο εκφραστική αλλά και κατασταλτική. Λέγοντας αυτό, απορρίπτει την έννοια του ασυνείδητου του Freud ως κάτι πρωτόγονο και «προ-γλωσσικό», και εισηγείται την άποψη ότι το ασυνείδητο διαμορφώνεται ως μέρος της γλωσσικής τάξης, και άρα ως εκ τούτου – η γλώσσα - υπόκειται στις ψυχαναλυτικές λειτουργίες καταστολής και έκφρασης (Billig, 2004, σελ. 54-55).

Αυτή η παρέμβαση της γλώσσας στις ψυχαναλυτικές έννοιες της καταστολής και της έκφρασης προτείνεται επίσης από τον Jacques Lacan. Σύμφωνα με τον Lacan, εισαγόμενο στο συμβολικό στάδιο ανάπτυξης, το παιδί, όχι μόνο αποκτά την ικανότητα να κατανοεί και να χρησιμοποιεί τη γλώσσα, αλλά και η ίδια του η υποκειμενικότητα εμπλέκεται στο περιβάλλον

γλωσσικό σύστημα. Έτσι, η γλώσσα και ο πολιτισμός δουλεύουν ως μέσο που κατασκευάζει το συνειδητό και το ασυνείδητο του υποκειμένου, μέσα από δυαδικές αντιθέσεις (Lacan, 1977, σελ. 1).

Με την απόκτηση της ικανότητας δηλαδή, να κατανοούμε τη γλώσσα, χάνουμε την ολιστική αίσθηση της υποκειμενικότητάς μας, η οποία γίνεται, «απλά», μια μαριονέτα της γλώσσας. Το άτομο δηλαδή γίνεται ένα «υποκείμενο» που αποκτά μια αίσθηση αυτοκατανόησης της ύπαρξής του διαμέσου της γλώσσας, και έτσι γίνεται δέσμιο της δυαδικής κατάστασης της γλώσσας.

Επομένως, για τον Lacan, το ασυνείδητο ως ένα σύνολο από σκέψεις, επιθυμίες και συναισθήματα είναι δομημένο ως γλώσσα, ως δυαδικό σημειωτικό σύστημα. Όπως αναφέρθηκε στα προηγούμενα κεφάλαια, ο εαυτός οροθετείται όχι μέσα από τη θετική υποκειμενική εμπειρία του ποιος είναι κάποιος, αλλά από την αντίθεση σε αυτό που θεωρεί ότι δεν είναι. Με αυτή την έννοια, ο «Άλλος» είναι μια οντότητα του Λόγου, μια «γλωσσική» οντότητα που κατασκευάζεται ως ένα σημειωτικό δυαδικό αρνητικό στο ασυνείδητο της υποκειμενικότητας που ορίζει την γλωσσική πραγματικότητα.

Στο ψυχολογικό επίπεδο, η Anna Freud (1992) παρατήρησε ότι, ο εαυτός (ως υποκείμενο) αντιστέκεται στην αλλαγή και αλλοίωση διαμέσου της χρήσης μορφών συμπεριφορών που θα αποθάρρυναν το άτομο από την πραγματική αποδοχή του καταπιεσμένου στο ασυνείδητο υλικού. Στη θεωρία της περιγράφει τους αμυντικούς μηχανισμούς του εαυτού που καταστέλλουν οτιδήποτε θυμίζει στο άτομο τις οδυνηρές εμπειρίες, σκέψεις, αντιλήψεις και συναισθήματα που βρίσκονται στο ασυνείδητο. Ένα μεγάλο μέρος του καταπιεσμένου υλικού που βρίσκεται στο ασυνείδητο, είναι αυτό που προκαλεί τις διάφορες νευρώσεις να εκδηλωθούν. Επομένως, πίστευε ότι θα ήταν χρήσιμο εάν μπορούσε

κάπως να απελευθερώσει το καταπιεσμένο υλικό ούτως ώστε να εμφανιστεί στη συνείδησή τους.

Είναι ενδιαφέρον ότι κατά τη διάρκεια των συνεδριών που είχε με τα παιδιά, παρατήρησε ότι όταν προσπαθούσε να «αγγίξει» το καταπιεσμένο υλικό, το ασυνείδητο των παιδιών θα το κρατούσε καταπιεσμένο προβάλλοντας εικόνες μίσους ή αηδίας στον αναλυτή, υποβιβάζοντας με αυτό τον τρόπο τη θέση εξουσίας του αναλυτή, και κατά συνέπεια την επιρροή του στο ασυνείδητό τους. Με τον τρόπο αυτό, τα υποκείμενα ήταν σε θέση να αντισταθούν σε οποιαδήποτε μεταβολή μέσα από την διαχείριση της εικόνας για τον «Άλλο», ως να πρόκειται για κάποιο επικίνδυνο ή «κατώτερο».

Με παρόμοιο τρόπο, η Julia Kristeva (1991) εισηγείται τους όρους: Heimlich / Unheimlich (απόκοσμο, παράξενο, «ξένο»), ένα δίπολο το οποίο ο Freud χρησιμοποιεί για να περιγράψει οτιδήποτε περικλείει στο νόημά του μια διαφοροποίηση που υποδηλώνει μια «δόλια», κακόβουλη ετερότητα. Όπως επισημαίνει η Julia Kristeva (1991), η αντίληψη του Freud για το ανοίκειο, είναι ότι πρόκειται για την προβολή προς τα έξω, των στοιχείων των υποκειμενικών καταστάσεων του ατόμου τα οποία βιώνονται ως «επικίνδυνα» ή «δυσάρεστα».

Μπορούμε να κατανοήσουμε γιατί η γλωσσική χρήση έχει επεκτείνει το οικείο (“Das Heimliche”) στο αντίθετό του, το Ανοίκειο (“Das Unheimliche). Γιατί αυτό το απόκοσμο (Αγγλ. uncanny) είναι στην πραγματικότητα τίποτα νέο ή «άλλο», αλλά κάτι που είναι οικείο και παλιό στο μυαλό και το οποίο έχει αποξενωθεί από αυτό μόνο μέσω τη διαδικασία καταστολής (Kristeva, 1991, σελ. 241).

Από τα παραπάνω γίνεται κατανοητό ότι ο η ετερότητα θα μπορούσε να ταυτιστεί με τις καταπιεσμένες αναπαραστάσεις για την υποκειμενικότητα, η οποία προσπαθώντας να «προστατευτεί» από την επιρροή του άλλου, αποδίδει αρνητικές έννοιες και συναισθήματα σε αυτό που απειλεί την καθιερωμένη οργάνωση της υποκειμενικότητας. Αυτό σημαίνει ότι για να διατηρηθεί η απόσταση από τον Άλλο, το υποκείμενο πρέπει να κατασκευάσει

συγκεκριμένες αφηγήσεις για τον Άλλο που θα δικαιολογούσαν και θα διατηρούσαν τη διχοτόμηση μεταξύ του Εαυτού και του Άλλου.

Γίνεται έτσι κατανοητό ότι ο Λόγος, ή οι «Λόγοι» (discourses) αποτελούν σύνθετες σημασιολογικές δομές πάνω στις οποίες υλοποιούνται οι υποκειμενικότητες. Προκειμένου ο Λόγος να κατασκευαστεί και να διατηρηθεί, δημιουργεί δίπολα ή αντιθέσεις, μέσα στις οποίες τοποθετούνται τα υποκείμενα ως ταυτότητες μέσα στο Λόγο, από τις οποίες συντηρείται η λογική, αφηγηματική δομή του «Λόγου». Με τον τρόπο αυτό ο Λόγος τείνει να εκδηλώνεται μέσα στην έκφραση του υποκειμένου και του τρόπου που το υποκείμενο τοποθετείται μέσα σε μια πραγματικότητα σε σχέση με τον «άλλο».

Η ανακατασκευή των υποκειμένων μέσα σε ένα συγκεκριμένο, μέσα από τους πόρους του συγκεκριμένου συγκεκριμένου δικαιολογεί τον ευρύτερο καθορισμένο Λόγο σε συγκεκριμένα περιστατικά. Αυτή η «περιστασιακή» εκδήλωση του Λόγου, ως «τρόπους με τους οποίους μιλούμε για αντικείμενα και γεγονότα» (Potter and Wetherell, 1987, σελ. 138) που συμβαίνουν μέσα σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο, περιγράφεται στη θεωρία των ερμηνευτικών ρεπερτορίων.

Γενικά, οι κοινωνικές θεωρίες για το υποκείμενο, οι οποίες έχουν ως βάση τον δομισμό, έρχονται σε ρήξη με τις προαναφερθείσες αντιλήψεις για τον εαυτό ως υποκείμενο που χαρακτηρίζεται από την ενιαία και αυτόνομη βούληση, του οποίου η σκέψη και η πράξη υπερβαίνουν τις κοινωνικές δομές. Κατά συνέπεια, το δρών υποκείμενο, για παράδειγμα, ένας δημιουργός, δεν εκλαμβάνεται ως αυθεντία και ως αυτόνομος δημιουργός, αλλά αντιμετωπίζεται ως έρμαιο των Λόγων που ενυπάρχουν στο πολιτισμικό συγκεκριμένο στο οποίο δημιουργεί. Το υποκείμενο δηλαδή, στην περίπτωση του δομισμού, δομείται λογοθετικά σε σημείο που κάθε αυτόνομη υπέρβαση των ορίων του Λόγου μέσα στο οποίο κατασκευάστηκε το υποκείμενο να είναι αδύνατη.

2.3.1.1.2. Υποκείμενο και θέση υποκειμένου στον Λόγο

Κεντρικής σημασίας για την ανάλυση του Λόγου, είναι η θεωρία των Θέσεων υποκειμένου. Η θεωρία των θέσεων υποκειμένου εξελίχθηκε στο πεδίο της διά του λόγου ψυχολογίας για να περιγράψει πώς οι άνθρωποι τοποθετούνται ως υποκείμενα μέσα σε ένα διαλεκτικό πλαίσιο μέσα από εκφράσεις, σκέψεις και πράξεις (Potter, 1997). Πρώτα, ο Foucault (Potter, 1972, σελ. 107), και αργότερα η Judith Butler (2004), αναγνώρισαν ότι ένας Λόγος κατασκευάζει διαφορετικές θέσεις που δύναται ένα υποκείμενο να πάρει μέσα στο Λόγο.

Ο Luis Althusser, επίσης παρατήρησε ότι η σύσταση ενός υποκειμένου μέσα στο κοινωνικό πλαίσιο εξαρτάται από τις δυναμικές που αναπτύσσονται μέσα στο ιδεολογικό πλαίσιο. Ο Althusser, έκπληκτος από τη συναινετική δύναμη ελέγχου που ασκούν οι ιδεολογίες πάνω στα άτομα, κατέληξε στο συμπέρασμα ότι η πραγματική δύναμη πίσω από την ιδεολογία βρίσκεται στον τρόπο που μια ιδεολογία κατασκευάζει το υποκείμενο «εσωτερικά» (Althusser, 1971).

Για παράδειγμα, απορρίπτει την έννοια της ιδεολογίας ως δύναμη που ασκείται μέσα από θεσμοθετημένους καταναγκασμούς και τουναντίον αντιλαμβάνεται την ιδεολογία ως δύναμη η οποία δομεί τα ίδια τα υποκείμενα, έτσι που τα υποκείμενα ενσωματώνονται σε μια συγκεκριμένη κοινωνική, ιδεολογική δομή. Σύμφωνα με αυτή την άποψη, η δύναμη μιας ιδεολογίας έγκειται στον τρόπο που κατασκευάζει την υποκειμενικότητα του ατόμου μέσα από την λειτουργία της «έγκλησης» (Althusser, 1971). Ως εκ τούτου, η ιδεολογία είναι κάτι που τοποθετεί τα υποκείμενα σε ένα πλαίσιο ερμηνείας της πραγματικότητας το οποίο στηρίζεται στα ίδια τα κίνητρα της ιδεολογίας. Οι ιδεολογικές δομές, ως εκ τούτου, φαίνονται μέσα την άποψη του υποκειμένου, ως κάτι το «φυσικό», αφού ουσιαστικά δομούν τον τρόπο σύνδεσης του υποκειμένου με τον κοινωνικό και τον φυσικό του κόσμο.

Σε ένα παρόμοιο συμπέρασμα καταλήγει και ο Stuart Hall (1988), ισχυριζόμενος ότι ο τρόπος που το υποκείμενο αντιλαμβάνεται τον εαυτό του, βασίζεται στο «πού βρίσκεται» τον εαυτό του μέσα στις αφηγήσεις και τα κείμενα που συντίθενται στον πολιτισμό και την ιστορία. Επομένως, η υποκειμενικότητα είναι κάτι που αποκτάται μέσα από τη συνάντησή μιας οντότητας με τον Λόγο (Holloway, 1984), και διαμορφώνεται σε σχέση με τις πολιτισμικές εκφράσεις του εκάστοτε περιβάλλοντος για να εκφράσει μια συγκεκριμένη θέση μέσα σε αυτό.

Οι Davies και Harre (1990) περιγράφουν την τοποθέτηση του υποκειμένου μέσα στον Λόγο, ως ενός «ρόλου» ο οποίος υπαγορεύεται από τον Λόγο διαμέσου ενός ρεπερτορίου. Με άλλα λόγια, ένα αφήγημα κατασκευάζει συγκεκριμένους ρόλους οι οποίοι εκφράζουν ουσιαστικά την υποκειμενικότητα που δομείται μέσα σε ένα λόγο. Σε αυτή την περίπτωση ο Λόγος δύναται να αναπαρίσταται διαμέσου αφηγημάτων που κατασκευάζουν τα υποκείμενα ως έχοντα ορισμένες ιδιότητες που υπαγορεύουν μια σχέση μεταξύ τους μέσα σε αυτή την ιστορία.

Σύμφωνα με τους Davies και Harre (1990, σελ. 46):

Μια Θέση Υποκειμένου ενσωματώνει τόσο ένα εννοιολογικό ρεπερτόριο όσο και ένα χώρο, μια δομή μέσα στην οποία λαμβάνει χώρα η αλληλεπίδραση και οι κανόνες της για τα άτομα που χρησιμοποιούν το εν λόγω ρεπερτόριο. Αφού λάβει μια συγκεκριμένη θέση το Υποκείμενο, τότε αναπόφευκτα βλέπει τον κόσμο μέσα από την θέση αυτής της θέσης και σε συνάρτηση με συγκεκριμένες εικόνες, μεταφορές, ιστορίες και έννοιες που γίνονται συναφείς μόνο μέσα στην συγκεκριμένη δομή του Λόγου στην οποία τοποθετούνται ως Υποκείμενα. Υπάρχει μια πιθανότητα [ελεύθερης] «επιλογής» [για το Υποκείμενο], και αυτή βρίσκεται στο ότι φέρει πολλές και αντιφατικές πρακτικές του Λόγου στις οποίες δύναται να συμμετέχει και να κινηθεί.

Επομένως, στην θεωρία των θέσεων υποκειμένου, η υποκειμενικότητα εκλαμβάνεται ως μια ρευστή κατασκευή μέσα στον διάλογο. Ο Λόγος επομένως εμφανίζεται ως μια δια-υποκειμενική κατάσταση η οποία διαμορφώνει τα υποκείμενα, όχι τόσο μέσα από μια σταθερή δομή όπως αυτή που περιγράφεται πιο πάνω στο υποκεφάλαιο για τον δομισμό, αλλά περισσότερο ως διαρκώς μεταβαλλόμενες οντότητες μέσα στον Λόγο οι οποίες

χαρακτηρίζονται από την διαδραστικότητα, την δικτύωση μεταξύ τους, την αλλαγή και την ρευστότητα.

Στο σημείο αυτό, η ανασκόπηση της βιβλιογραφίας μας οδηγεί στο συμπέρασμα του ότι υπάρχουν δύο διαφορετικές αντιλήψεις για το «υποκείμενο». Η μια περιγράφει το υποκείμενο ως ενεργό παράγοντα που διαμορφώνει τον «Λόγο», ενώ η άλλη περιγράφει το υποκείμενο – και τα υποκείμενα – ως αποτέλεσμα του «Λόγου». Στην παρούσα έρευνα, οι δύο αυτές ασύμφωνες αντιλήψεις για το υποκείμενο, δεν εκλαμβάνονται τόσο ως «διαφορετικές» απόψεις για το υποκείμενο, όσο προσπάθειες ερμηνείας δύο διαφορετικών συνθηκών υπό τις οποίες διαμορφώνονται τα υποκείμενα: Η μια αποτελεί πράγματι την κατασκευή των υποκειμένων ως αποτέλεσμα των διαφόρων «Λόγων» (discourses), των επιθυμιών που κατασκευάζουν οι Λόγοι, και των κατασταλτικών τους ιδιοτήτων – όπως αναφέρθηκε εκτενώς προηγουμένως και η οποία – συνθήκη - περιγράφεται στην διατριβή ως «νευρωσική συνθήκη».

Η άλλη αποτελεί την κατασκευή των υποκειμένων ως διαμορφωτές του Λόγου, μέσα από την διάδρασή τους με τον Λόγο καθώς και με τα διάφορα υποκείμενα που κατασκευάζονται περιστασιακά, των οποίων η μεταβολή σημαίνει την μεταβολή του Λόγου και όχι τόσο το αντίστροφο, μια συνθήκη κατασκευής της υποκειμενικότητας η οποία περιγράφεται ως «μεθοριακή».

Οι παράγοντες που επηρεάζουν την έκφραση είτε της νευρωσικής συνθήκης είτε της μεθοριακής μελετώνται εκτενέστερα πιο κάτω. Ως αντικείμενο μελέτης της έκφρασης αυτών των καταστάσεων, χρησιμοποιείται η τέχνη (και κυρίως η δισδιάστατη της μορφή) αφού, όπως εξηγείται λεπτομερώς στο πιο κάτω μέρος της έρευνας, αποτελεί ουσιαστικά τον χώρο εκείνο πάνω στον οποίο τα ψυχολογικά, τα κοινωνικά και τα πολιτισμικά φαινόμενα αποκτούν υλική υπόσταση.

2.4. Το «ψυχο-νευρολογικό» υποκείμενο

2.4.1. Ο τριαδικός εγκέφαλος

Κατά τον Paul D. MacLean (1990), ο ανθρώπινος εγκέφαλος λειτουργικά αποτελείται από ένα σύνολο «τριών» ξεχωριστών «εγκεφάλων» οι οποίοι διαφέρουν ως προς τον τρόπο που επεξεργάζονται τις πληροφορίες του περιβάλλοντος. Κατά συνέπεια, η υποκειμενικότητα ως μια λειτουργία του εγκεφάλου, μπορεί να θεωρηθεί ότι δομείται στη βάση των τριών αυτών φυλογενετικά διαφορετικών «εγκεφάλων». Η θεωρία του MacLean, αν και έχει αμφισβητηθεί ως προς την απόλυτη εγκυρότητά της, εντούτοις αντηχεί παρόμοιες απόψεις και θεωρίες οι οποίες δεν εμπίπτουν, άμεσα τουλάχιστον, στο πεδίο της νευροεπιστήμης, αλλά περιγράφουν παρόμοια και ανάλογα «τριπλά» μοτίβα, όπως για παράδειγμα, η τριαδική οργάνωση του Εαυτού όπως περιγράφεται μέσα από το Id, το Εγώ και το Υπερεγώ της θεωρίας του Freud. Έτσι, ο MacLean (1990), μπορεί να θεωρηθεί ως ένας από τους θεωρητικούς ο οποίος «φέρνει» κοντά την νευροεπιστήμη με τις ψυχολογικές θεωρίες παρέχοντας έτσι μια πιο «απτή» βάση για την ερμηνεία της βάσης της λειτουργίας της ανθρώπινης υποκειμενικότητας. Κατά τον MacLean, λοιπόν, ο ανθρώπινος εγκέφαλος αποτελείται από τον «ερπετοειδή εγκέφαλο» (Αγγλ. reptilian complex), ο οποίος βρίσκεται κυριολεκτικά στην βάση του κεντρικού νευρικού συστήματος και αποτελεί την αρχαιότερη φυλογενετικά μορφή εγκεφάλου την οποία μοιραζόμαστε σχεδόν με όλα τα έμβια όντα που έχουν εγκέφαλο. Ο ερπετοειδής εγκέφαλος, εξελίχθηκε αρχικά σε όντα όπως οι σαύρες και σε αυτόν εμπεριέχονται τα βασικά γάγγλια, ο υποθάλαμος και η παρεγκεφαλίδα. Τα αρχέγονα αυτά τμήματα του εγκεφάλου, είναι υπεύθυνα για την ρύθμιση των βασικότερων ενδοκρινικών και βιολογικών λειτουργιών που συντηρούν και αναπαράγουν το είδος. Ο ύπνος, η αυτοσυντήρηση, η διατροφή, οι αμυντικές συμπεριφορές, το ζευγάρωμα, η φυγή ή η πάλη είναι λειτουργίες που «εδράζονται» στον ερπετοειδή εγκέφαλο. Ένα άλλο χαρακτηριστικό του ερπετοειδούς εγκεφάλου είναι η άμεση,

αδιαμεσολάβητη ανταπόκρισή του στο παρόν, καθώς επίσης και η όσφρηση ως η αίσθηση που συνδέεται άμεσα με το σύστημα αυτό.

Το δεύτερο υπόστρωμα, για τον McLean, αποτελείται από τον «παλαιό-θηλαστικό εγκέφαλο», ο οποίος χαρακτηρίζεται από ένα πρώιμο μεταιχμιακό φλοιό (Αγγλ. paleomammalian complex), ο οποίος είναι υπεύθυνος για τα συναισθήματα και τις συγκινησιακές καταστάσεις. Το υπόστρωμα αυτό μοιραζόμαστε με τα περισσότερα θηλαστικά τα οποία ανέπτυξαν τον μηχανισμό αυτό προκειμένου να παρέχουν φροντίδα στα νεογνά, τα οποία σε αντίθεση με τα ερπετά χρειάζονται περισσότερο χρόνο ανάπτυξης προκειμένου να ανταπεξέλθουν στις απαιτήσεις του περιβάλλοντος. Έτσι, ο παλαιό-θηλαστικός εγκέφαλος εμπεριέχει τη λειτουργία της μακροπρόθεσμης μνήμης, της αναγνώρισης των σημαντικών «προσώπων», του «ενστίκτου» της γονικής φροντίδας, της προσκόλλησης κλπ. Είναι στο επίπεδο αυτό, που παρατηρούμε στα θηλαστικά το φαινόμενο της ομαδοποίησης η οποία βασίζεται στην παροχή φροντίδας.

Τέλος, ο «νέο-θηλαστικός εγκέφαλος» (Αγγλ. “neomammalian complex”) τον οποίο μοιραζόμαστε με τα ανώτερα θηλαστικά, αποτελεί μια φυλογενετική «καινοτομία», η οποία βασίζεται στην περίπλοκη και πολυδιάστατη γνωστική ανάλυση των πληροφοριών του περιβάλλοντος μέσα από ένα πεδίο γλωσσικό και συμβολικό. Χαρακτηρίζεται επομένως από την αφηρημένη σκέψη, τη μαθηματική «λογική», και τη διαμεσολάβηση ενός πεδίου φαντασίας το οποίο μεσολαβεί μεταξύ της πραγματικότητας και των υπολοίπων λειτουργιών του εγκεφάλου.

Όπως αναφέρεται στα επόμενα κεφάλαια, νεότερες εξελίξεις στο πεδίο της νευροεπιστήμης ταυτίζουν τη δημιουργικότητα με τον «τρίτο» ενδιάμεσο, αυτό, «χώρο» που ανοίγεται μεταξύ της πρόσληψης των πληροφοριών από το περιβάλλον και της «συμβολικής» επεξεργασίας τους από τον νεο-φλοιό (neo-cortex) (Eagleman, 2017) που αποτελεί τμήμα ουσιαστικά αυτού που ο MacLean (1990) περιγράφει ως «νεο-θηλαστικό εγκέφαλο».

2.4.2. Catherine Malabou

[...] Το υποκείμενο χαρακτηρίζεται από την πλαστικότητα (plasticity) – όχι από την ελαστικότητα (elasticity). Δεν επαναφέρεται ποτέ στην αρχική του μορφή – είναι εύπλαστο, αλλά μπορεί να εκραγεί και να δημιουργηθεί ξανά από την αρχή. Με αυτό τον τρόπο, δεν υπάρχει τίποτε έξω από το κείμενο, αλλά το κείμενο δεν είναι λιγότερο φυσικό από ότι είναι πολιτισμικό, δεν είναι λιγότερο βιολογικό από ότι είναι πνευματικό (ή διανοητικό), δεν είναι λιγότερο υλικό από ότι είναι ιστορικό [...] (Malabou & Vahanian, 2008).

Για την Catherine Malabou (2012), η οποία εντάσσει την επιστημονική προσέγγιση της νευρο-επιστήμης στις φιλοσοφικές αντιλήψεις για την οντολογική ερμηνεία του υποκειμένου, ο εγκέφαλος αποτελεί ένα όργανο το οποίο χαρακτηρίζεται από τη λειτουργία της «πλαστικότητας». Η νευρο-πλαστικότητα περιγράφεται από τους νευροεπιστήμονες ως μια λειτουργία του εγκεφάλου για επανασύνδεση των νευρώνων όταν μεταβάλλεται η εμπειρία. Διαμέσου αυτής της επανασύνδεσης, επανακαθορίζεται ουσιαστικά η λειτουργία του εγκεφάλου, και μαζί η πρόσληψη και η επεξεργασία της πληροφορίας. Για ένα μεγάλο διάστημα, ο εγκέφαλος θεωρούνταν ως ένα όργανο του οποίου οι λειτουργίες διαμορφώνονται μέχρι την ενηλικίωση. Κατά το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα, οι εξελίξεις στην νευροεπιστήμη απέδειξαν με εμπειρικό τρόπο, ότι ο εγκέφαλος χαρακτηρίζεται από μια συνεχή αναδιαμόρφωση, διαμέσου της συνεχούς μεταβολής των «συνδέσεων» μεταξύ των νευρώνων, ή διαμέσου της εξασθένησης κάποιων άλλων όταν δεν χρησιμοποιούνται. Αυτό δηλαδή, αποδεικνύει εμπειρικά ότι μεταβολές σε ερεθίσματα του περιβάλλοντος δημιουργούν δομικές αλλαγές στον εγκέφαλο, οι οποίες με τη σειρά τους μεταβάλλουν την πρόσληψη νέων εμπειριών. Αυτό όμως, έχει τεράστιες επιπτώσεις που αφορούν τον τρόπο που ένα υποκείμενο διαμορφώνεται. Η θέση της Malabou, είναι ότι ένα υποκείμενο δομείται ως το σύνολο του δικτύου των νευρώνων το οποίο – δίκτυο - διαμορφώνει την πρόσληψη της εμπειρίας του περιβάλλοντος, αλλά και διαμορφώνεται, πλάθεται, δηλαδή, από το ίδιο το εξωτερικό περιβάλλον (την πραγματικότητα). Η ίδια βλέπει τη νευρο-πλαστικότητα ως ένα νέο μοντέλο μέσα από το οποίο μπορεί να ιδωθεί το υποκείμενο, ως μια ρευστή κατασκευή η οποία,

εμφανίζεται στις ρωγμές ασάφειας που βρίσκονται στα «σταθερά» νοηματικά μοντέλα για την πραγματικότητα (Malabou & Shread, 2012, σελ. 80). Το υποκείμενο, δηλαδή, για τη Malabou, ξεκινά στα σημεία της ασυνέχειας μιας κατά τα άλλα «ολότητας», τα οποία εκλαμβάνονται ως «λάθη» ή ως «καταστροφή». Νευροεπιστημονικά, το status quo της πρόσληψης της πραγματικότητας αποτελεί μια «καλωδίωση» των νευρώνων του εγκεφάλου. Η δικτυακότητα, δηλαδή, των νευρώνων περιγράφει ένα ολοκληρωμένο σύστημα πρόσληψης της ίδιας της πραγματικότητας, το οποίο επιβάλλεται στην πραγματικότητα, και την καθορίζει ως την στιγμή που η πραγματικότητα θα μεταβληθεί. Αυτό που περιγράφεται, δηλαδή, είναι μια κατάσταση «καλωδίωσης» του εγκεφάλου με τρόπο που να προσαρμόζεται σε μια πραγματικότητα και διαμέσου αυτής της προσαρμογής να επιτυγχάνεται και η περιγραφή της πραγματικότητας. Η «καλωδίωση» όμως, καταρρέει μόνο μέσα από το «ατύχημα». Μια διακοπή δηλαδή της ροής της πραγματικότητας, η οποία περιγράφεται ως «τραύμα», «τραυματική εμπειρία» ή «ατύχημα». Μια ρωγμή δηλαδή – ένα χάσμα – μεταξύ του νοηματικού μοντέλου για την πραγματικότητα, και της ίδιας της πραγματικότητας.

Η κατάρρευση, αυτή, της συμβολικής τάξης, και η αιχμηρή παρέμβαση του «πραγματικού» ως «ρωγμή», ως «χάσμα» και ως «ασυνέχεια» στο συνεχές του ολοκληρωμένου νοήματος, αποτελεί το «τραύμα». Το τραύμα αποτελεί δηλαδή, μια αδυναμία του εγκεφάλου να περιγράψει την πραγματικότητα διαμέσου της υφιστάμενης δομής – νοηματικό μοντέλο – του που διαμορφώθηκε μέσα από προηγούμενες εμπειρίες του. Αυτό το «βραχυκύκλωμα» διαμορφώνει ταυτόχρονα την ανάγκη για επανακαθορισμό της δομής του, τόσο σε επίπεδο φυσιολογίας – νευρικών συνάψεων - όσο και σε επίπεδο πρόσληψης της πραγματικότητας. Η αλληλεπίδραση με τη νέα συνθήκη, δημιουργεί δηλαδή, μια νέα δομή η οποία περιγράφει καλύτερα τη νέα πραγματικότητα. Δημιουργεί δηλαδή, νέα «συστήματα» κατανόησης της πραγματικότητας. Ένα ατύχημα δηλαδή αποτελεί τη μοναδική ευκαιρία για «εσωτερική» μεταμόρφωση. Μέσα από τη νέα νευρολογική δομή, και τα «νέα» συστήματα κατανόησης της

πραγματικότητας, προκύπτει μια «νέα περσόνα». Πολύ εύστοχα όμως, η Malabou, παρατηρεί πως η «αλλαγή» μέσα από το τραύμα αφορά ένα σχεδόν αρχαίο αφήγημα μέσα στη λογοτεχνία, αλλά σπάνια στην δυτική λογοτεχνία η «μεταμόρφωση εκλαμβάνεται ως αληθινή και ως καθολική μεταβολή της ύπαρξης». Στο σημείο αυτό μπορούμε να διαχωρίσουμε την έννοια της «μεταμόρφωσης» από την έννοια της «αλλαγής». Στην περίπτωση που περιγράφει η Malabou, η υποκειμενικότητα, δεν «αλλάζει», αλλά «μεταμορφώνεται» εσωτερικά μέσα από τη διάνοιξη την κατάρρευση και την αναδιαμόρφωση του «κανόνα» μέσα από το «ατύχημα». Γίνεται έτσι κατανοητό ότι έτσι απουσιάζει η έννοια του «Άλλου». Η έννοια του «Άλλου», προϋποθέτει την έννοια του «ατυχήματος» ως διακοπής της συνέχειας κάποιου «αυθεντικού» εαυτού. Ο «άλλος» κάτω από αυτή τη λογική κατασκευάζεται ως το «ατύχημα», ως η διακοπή της συνέχειας κάποιου απροσδιόριστου συνεχούς κάποιου «αυθεντικού» εαυτού. Στην περίπτωση όμως της μεταμόρφωσης, το «ατύχημα» γίνεται η νέα συνθήκη μέσα από την οποία το υποκείμενο αναδιαμορφώνεται ως κάτι που δεν ορίζεται μέσα από τον «Εαυτό» και τον «Άλλο» (Malabou & Shread, 2012), αλλά ως κάτι πιο περίπλοκο.

Η Malabou, αφήνει εν τέλει να νοηθεί ότι η υποκειμενικότητα και οι φιλοσοφικές έννοιες που την περιβάλλουν, δεν μπορούν να νοηθούν έξω από την νευροεπιστήμη. Για την ακρίβεια, παίρνει μια κριτική στάση απέναντι στην λεγόμενη «ηπειρωτική φιλοσοφία», η οποία εν πολλοίς αποφεύγει να συνδέσει την υλική, βιολογική υπόσταση του οργανισμού, με τις ψυχολογικές, κοινωνικές, οικονομικές και πολιτισμικές εκφάνσεις του ως υποκείμενο. Αποδεχόμενοι αυτή την θέση – του ότι δηλαδή το υποκείμενο δεν μπορεί να νοηθεί έξω από τις βιολογική του υπόσταση – μας επιτρέπει να δούμε πέρα από το αδιέξοδο που θέτει η μεταδομικιστική θέση της έλλειψης του υποκειμένου.

2.4.3. Νευρικές συνάψεις και δημιουργική ιδιότητα του υποκειμένου

Στην υπερβατολογική θεωρία του Immanuel Kant, η «αλήθεια» προέρχεται μέσα από την ενότητα του αντικειμένου στο υποκείμενο υπό τη μορφή «Λόγου». Κατά συνέπεια, η

αντίληψη για το Αντικείμενο βασίζεται εκ των πραγμάτων σε μια αντίληψη η οποία προέρχεται από την προβολή του υποκειμένου προς τα έξω, έτσι που η «αλήθεια» οριοθετείται από τον Λόγο σε μια φαινομενικότητα η οποία εξυπηρετεί την υποκειμενική αντίληψη και ενότητα. Με αυτό τον τρόπο ο Kant απορρίπτει την αγγλική σχολή των εμπειριστών, του Locke και του Hume, οι οποίοι, όπως αναφέρεται στο προηγούμενο κεφάλαιο, πίστευαν πως το υποκείμενο κατασκευάζεται με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο ως η «σύνθεση» της εμπειρίας. Σε αυτό στηρίζει τον τρόπο που ο νους δομεί την πολλαπλότητα της εμπειρίας σε μια οργανωμένη, αλλά οριοθετημένη ενότητα η οποία ουσιαστικά είναι η σκέψη. Κατά συνέπεια, αφού η εμπειρία είναι δέσμια μιας a priori συγκεκριμένης οργάνωσης, τότε η εμπειρία του υποκειμένου για τον κόσμο θα στηρίζεται σε αυτή την προκαθορισμένη υποκειμενική σύνθεση για την εμπειρία, η οποία κατά τα άλλα θα ήταν χαοτική. Κατά παρόμοιο τρόπο, ο δομισμός και ο μετα-δομισμός που κυριάρχησε κατά το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα, μιλά για την απουσία του υποκειμένου και της εξάρτησής του από το «κείμενο» - «δεν υπάρχει τίποτε έξω από το κείμενο» (Derrida, 1988, σελ. 136). Αν και ο Derrida διατύπωνε αυτή την πρόταση με μια πρόθεση κριτικής απέναντι σε ένα λογοκεντρισμό ο οποίος ήταν γραμμικός και “σαφής”, εντούτοις αυτό που εννοεί είναι ότι ένα κείμενο δεν – μπορεί να – αναφέρεται στην πραγματικότητα, αλλά στην ουσία αναφέρεται σε άλλα κείμενα. Η διακειμενικότητα που προτείνει ο Derrida, επομένως, αποτελεί ένα μοντέλο σκέψης το οποίο περιγράφει μια αέναη κατάσταση αναφοράς σε σημεία του λόγου από τα οποία η εμπειρία πηγάζει ως ερμηνεία και όχι το ανάποδο.

Στο σημείο αυτό μπορούμε να πούμε πως η μελέτη του εγκεφάλου μας επιτρέπει να δούμε με ένα νέο τρόπο, τον τρόπο κατασκευής του υποκειμένου. Η θεωρία της πλαστικότητας μας επιτρέπει να δούμε το «έξω από το κείμενο» ως τον χώρο εκείνο της «νευρικής σύναψης». Η νευρική σύναψη αποτελούσε για ένα μεγάλο μέρος του 20^{ου} αιώνα μια περιγραφή του τρόπου που ο εγκέφαλος εηλικιώνεται. Εντούτοις, έρευνες που έγιναν κατά το δεύτερο μισό του αιώνα με τη βοήθεια νέων τεχνολογιών έδειξαν πως ο εγκέφαλος πραγματοποιεί συνάψεις και ως

ενήλικας, αναλόγως της εμπειρίας. Οι συνάψεις αυτές, χρησιμοποιούνται για να προσδιορίσουν και να «καταλάβουν» την εμπειρία, αλλά ταυτόχρονα για να τη μετασχηματίσουν στο υποκείμενο. Φαίνεται δηλαδή να υφίσταται μια αμφίδρομη διαδικασία διαμέσου της οποίας το υποκείμενο «κατασκευάζει» το αντικείμενο, αλλά η εμπειρία του αντικειμένου μεταβάλλει εκ θεμελίων τον τρόπο αντίληψης του υποκειμένου για το αντικείμενο. Αυτό φαίνεται να συμβαδίζει – και να τεκμηριώνει εμπειρικά - τον τρόπο αντίληψης για το υποκείμενο η οποία περιγράφεται από την Γενετική Ψυχολογία της Σχολής της Γενεύης. Ταυτόχρονα, φαίνεται να επιβεβαιώνει και τον τρόπο που ο Καστοριάδης αντιλαμβάνεται τη «θετική» έννοια ως μια νοηματική αξία, η οποία δεν προϋποθέτει πάντα την αναφορά της στο «αρνητικό» εντός ενός συμβολικού συστήματος.

Έτσι, για παράδειγμα, οι Giulio Tononi και Christof Koch εισαγάγουν την άποψη ότι η υποκειμενικότητα ως συνείδηση προκύπτει ως η συστηματοποίηση και η οργάνωση των εμπειριών ως πληροφορία στον εγκέφαλο (Tononi, et. al, 2016). Δηλαδή, η εμπειρία από μόνη της δεν αποκτά κανένα νόημα αν δεν συστηματοποιηθεί ως πληροφορία από ένα οργανωτικό παράγοντα, τον ανθρώπινο εγκέφαλο. Στο σημείο αυτό, πρέπει να αναφερθεί ότι ο Koch διευκρινίζει ότι με την έννοια «πληροφορία» δεν αναφέρεται στην γλώσσα, ούτε στην οργάνωση των πληροφοριών υπό μορφή γλωσσικών εννοιών. Επομένως, για τον Koch, η συνείδηση, και κατά συνέπεια η υποκειμενικότητα προηγείται της γλώσσας. Μπορούμε εν τέλει να πούμε ότι για τον Koch, η υποκειμενικότητα αποτελεί μια δεδομένη συστηματοποίηση και οργάνωση των πληροφοριών του «έξω» και, συνεπώς, μια συγκεκριμένη περιγραφή του, η οποία είναι μια προ-γλωσσική, αντίληψη της πραγματικότητας. Η θεώρηση αυτή, η οποία αναφέρεται ως Αρχή της Εγγενούς Πληροφορίας (Αγγλ. Intrinsic Information Principle), περιγράφει, ουσιαστικά μια ενεργή διαδικασία διαμόρφωσης της πραγματικότητας ως σύνθεση πληροφοριών που λαμβάνονται από αυτή, από ένα υποκείμενο. Αυτή η θεώρηση, φαίνεται να αποδεικνύεται μέσα από έρευνες που έχουν πραγματοποιηθεί στο πεδίο της νευροεπιστήμης,

οι οποίες δείχνουν ότι ο ανθρώπινος εγκέφαλος οργανώνει την πληροφορία σε δίκτυα νευρώνων τα οποία ανταποκρίνονται σε συγκεκριμένες έννοιες. Με αυτό τον τρόπο, η εμπειρία μετατρέπεται σε ένα περίπλοκο δίκτυο νευρώνων το οποίο ανταποκρίνεται σε ένα χάρτη εννοιών διαμέσου του οποίου η εμπειρία της πραγματικότητας συντίθεται ως νόημα (Huth et. al, 2016).

Παράλληλα, η νευροπλαστικότητα, ως η ικανότητα του εγκεφάλου για διαμόρφωση των δικτύων των νευρώνων του διαμέσου της νέας εμπειρίας, φαίνεται να επιβεβαιώνει και τις θέσεις του Jean Piaget, που αναφέρθηκαν προηγουμένως, για τα γνωστικά σχήματα ως εννοιολογικούς «υποδοχείς» που αφενός χρησιμοποιούνται για να ερμηνεύσουν την πραγματικότητα και αφετέρου δύναται να αναπροσαρμοστούν και να εξελιχθούν σε πιο περίπλοκα μοντέλα για να μπορέσουν να ερμηνεύσουν την πραγματικότητα με περισσότερη ακρίβεια.

Συνοπτικά, κατά τα προαναφερθέντα μοντέλα, η υποκειμενικότητα αποτελεί μια οργάνωση της πληροφορίας για την πραγματικότητα διαμέσου της δημιουργίας δικτύων νευρώνων, τα οποία αφενός χρησιμοποιούνται για την ερμηνεία της πραγματικότητας, αλλά ταυτόχρονα δύναται να εξελιχθούν για να μπορούν να περιγράψουν με πιο περίπλοκο τρόπο την πραγματικότητα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Τέχνη, υποκείμενο και κοινωνία

Στο κεφάλαιο αυτό γίνεται μια προσπάθεια μελέτης των πολιτισμικών τεχνουργημάτων, και ιδιαίτερα των εικαστικών τεχνών, ως ενός χώρου εντός του οποίου αποκτούν υλική μορφή τα ψυχολογικά, κοινωνικά και πολιτισμικά φαινόμενα γενικότερα. Απώτερος σκοπός είναι η κατανόηση των προαναφερθεισών συνθηκών κατασκευής της υποκειμενικότητας. Η τέχνη αποτελεί μια μορφή αποτύπωσης των δυναμικών αυτών, έτσι που η ανάλυσή της ουσιαστικά προδίδει και τα εν λόγω ψυχο-κοινωνικά και πολιτισμικά φαινόμενα. Η επιλογή δηλαδή της τέχνης ως το μέσο στο οποίο γίνεται η αναζήτηση των ψυχο-κοινωνικών και πολιτισμικών χαρακτηριστικών για την υποκειμενικότητα, δεν είναι τυχαία, αφού η τέχνη μέσα από την κατασκευή του «χώρου» της είναι σαν να αποτυπώνει με φωτογραφικό τρόπο, την ροή των εν λόγω φαινομένων. Κατά μια άποψη δηλαδή είναι σαν να εγκλωβίζει σε μια αποτύπωση όλα εκείνα τα δυναμικά της ανθρώπινης αλληλεπίδρασης που κατά τα άλλα είναι ρευστά και μεταβλητά συναρτήσει συνεχώς μεταβαλλόμενων παραγόντων που είναι δύσκολο να γίνουν αντιληπτά με διαφορετικό τρόπο. Η τέχνη, όπως και ο γραπτός λόγος, αποτελούν ενδείξεις επικοινωνιακών μοτίβων τα οποία προδίδουν «αντικειμενικές» (αποτυπωμένες κάπου δηλαδή) καταστάσεις της υποκειμενικότητας, η οποία τα παράγει και της υποκειμενικότητας στην οποία αναφέρονται. Είναι εύκολο δηλαδή διαμέσου της τέχνης, να παρατηρηθούν μοτίβα συσχετίσεων μεταξύ υποκειμένων και να εξαχθούν συμπεράσματα σε σχέση με την ροή που χαρακτηρίζει την σχέση μεταξύ ανθρώπων, πολιτισμών, πολιτικών αντιλήψεων κ.ο.κ.

Το κεφάλαιο 3 ξεκινά, με τον τρόπο που τα έργα τέχνης μελετώνται από τους θεωρητικούς και τους ιστορικούς τέχνης. Αυτό γίνεται προκειμένου να γίνει κατανοητό το τι «συνιστά» ένα έργο τέχνης και το τι δύναται να αποτυπώσει σε σχέση με το υποκείμενο. Το κεφάλαιο 1 καθόλου τυχαία ξεκινά με την μεταμοντέρνα κρίση της τέχνης στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα, ένα προβληματισμό για το τι τελικά είναι τέχνη. Ο ίδιος προβληματισμός αποδεικνύεται ως μια χρήσιμη αφορμή για έναρξη της ανασκόπησης της βιβλιογραφίας που θα

μας οδηγήσει στην κατανόηση του αντικειμένου της τέχνης ως χώρου έκφρασης και αποτύπωσης των δυναμικών που μελετά η παρούσα διατριβή.

3.1. Το έργο τέχνης

3.1.1. Η ερμηνεία ως πρόβλημα

Σε ένα από τα κείμενα του Hans Belting (Belting & Wood, 1987), εκφράζεται περίπου μια γενική υπαρξιακή κρίση όσον αφορά την τέχνη, και την ιστορία της τέχνης, τον σκοπό και το απώτερο νόημα τους ως ακαδημαϊκά, επιστημονικά, πολιτισμικά αλλά και ανθρώπινα εγχειρήματα.

Στο βιβλίο *The End of the History of Art?* (Belting & Wood, 1987), ο συγγραφέας προσπαθεί γενικά να δει την τέχνη (ως πράξη) και την ιστορία της τέχνης (ως μια θεωρητική προσπάθεια κατανόησης της τέχνης), μέσα από μια ευρεία οπτική που καλύπτει το πέρασμα των αιώνων, προσπαθώντας έτσι να εντοπίσει αν υπάρχουν κάποιες σταθερές που να μπορούν να περιγράψουν την τέχνη, την αξία του έργου τέχνης, και κατ' επέκταση την θεωρητική αναζήτηση στα πλαίσια της ιστορίας της τέχνης με ένα ενοποιημένο, αντικειμενικό συστηματοποιημένο τρόπο.

Το κείμενο, γενικά, φαίνεται να βλέπει τα κίνητρα γύρω από την μελέτη της τέχνης και να τα ορίζει γενικά ως φαινόμενα της εποχής τους. Είναι για αυτό τον λόγο που αδυνατεί να βρει τα “αντικειμενικά” κριτήρια ή εργαλεία που να μπορούν να στηρίξουν μια καθολική αξιολόγηση ή κατανόηση της τέχνης μέσα στην ιστορία της τέχνης, καθώς και τον ρόλο της τέχνης σε σχέση την ανθρώπινη ύπαρξη είτε αυτό αφορά το άτομο είτε μια κοινωνία είτε το σύνολο της ανθρωπότητας.

Είναι για αυτό τον λόγο που ξεκινά την αναζήτησή του μέσα από μια δήλωση του καλλιτέχνη Hervé Fischer ότι η Ιστορία της Τέχνης έχει τελειώσει. Η δήλωσή του αυτή, είναι κάτι που μπορεί να ερμηνευθεί με διαφορετικούς τρόπους αφού μπορεί να παραπέμπει σε μια Χεγκελιανή δήλωση για την εκπλήρωση της Ιστορίας (της Τέχνης), ή σε μια πεσιμιστική

δήλωση ότι η τέχνη και ο σκοπός της χάνονται μαζί με την κατάρρευση των Μεγάλων Αφηγήσεων στην μεταμοντέρνα κατάσταση (Lyotard, 1984). Μπορεί επίσης να ερμηνευτεί ως το τέλος της τέχνης, ή το τέλος απλά της θεωρητικής αναζήτησης γύρω από την τέχνη.

Το ομώνυμο κεφάλαιο του βιβλίου ξεκινά εξηγώντας την φράση “το τέλος της ιστορίας της τέχνης” (Γερμ. “*das Ende der Kunstgeschichte*”). Σύμφωνα με τον συγγραφέα, η πρόταση αυτή μπορεί να ερμηνευθεί με δύο διαφορετικούς τρόπους: Στην μια περίπτωση, η πρόταση μπορεί να αναφέρεται στο τέλος της ιστορικής συνέχειας της τέχνης, δηλαδή την εξελικτική πορεία της τέχνης ως μια κοινωνική ή ευρύτερα ανθρώπινη δραστηριότητα η οποία αναπτύσσεται εξελικτικά από ένα «λιγότερο ανεπτυγμένο» παρελθόν σε ένα πιο «εξελικτικό μέλλον», κάτι που ισχύει σε μεγάλο βαθμό μέσα στην λεγόμενη *avant-garde* του 20^{ου} αιώνα, αλλά και ευρύτερα στο πρόγραμμα του Μοντερνισμού (στις θετικές και τις ανθρωπιστικές επιστήμες, στην τεχνολογία, στα ιδεολογικά αφηγήματα κλπ., που αποσκοπούσε σε μια απώτερη μελλοντική ουτοπία.

Η άλλη ερμηνεία που μπορεί να ισχύει, είναι το αδιέξοδο της ίδιας της «Ιστορίας της Τέχνης» ως ερευνητικός κλάδος ο οποίος δεν μπορεί να ανταποκριθεί στην ολότητα του φαινομένου της τέχνης ως ιστορικό φαινόμενο, και κατά συνέπεια η αδυναμία της να ερμηνεύσει το έργο τέχνης και τα φαινόμενα γύρω από την τέχνη με τρόπο «αντικειμενικό» ή έστω συστηματικό.

Με παρόμοιο τρόπο ο ιστορικός τέχνης, Arthur Danto (1964) αναφέρει χαρακτηριστικά πως:

Αυτό που τελικά κάνει τη διαφορά ανάμεσα σε ένα κουτί Brillo και ένα έργο τέχνης που αποτελείται από ένα κιβώτιο Brillo είναι μια ορισμένη θεωρία της τέχνης. Είναι η θεωρία που παίρνει και ανυψώνει το αντικείμενο στον κόσμο της τέχνης και το κρατά από την κατάρρευση στο πραγματικό αντικείμενο που είναι [ένα κουτί Brillo]. Το κουτί του Brillo δεν θα μπορούσε να ήταν τέχνη πενήντα χρόνια πριν. Ο κόσμος πρέπει να είναι έτοιμος για ορισμένα πράγματα, το ίδιο και ο κόσμος της τέχνης. Είναι ο ρόλος των θεωριών περί τέχνης, αυτές τις μέρες, όπως και πάντα, να καταστήσουν δυνατή την ύπαρξη της τέχνης και του κόσμου γύρω από την τέχνη.

Ο καλλιτέχνης Hervé Fischer, όπως προαναφέρθηκε, θεωρεί πως η ιδέα της avant-garde πάνω στην οποία βασίστηκε εν πολλοίς η τέχνη, τουλάχιστον του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα, βασίζεται στην ευρύτερη (και σε μεγάλο βαθμό Χεγκελιανή) θεώρηση της ιστορίας στη Νεωτερικότητα, για την «εκπλήρωση» ενός απώτερου ιστορικού ιδανικού. Έτσι, η ιστορία της τέχνης, έχει μετατρέψει ως – αντικείμενό της – την αξιολόγηση της τέχνης μόνο υπό το πρίσμα της ιστορικής συνέχειας ως μιας εξελικτικής – προοδευτικής – γραμμικής πορείας προς το μέλλον. Η ερμηνεία ενός έργου κατά συνέπεια – στην ιστορική περίοδο της Νεωτερικότητας – είναι αναμενόμενο ότι θα βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στον ρόλο του έργου είτε ως φορέα ιστορικών αξιών του παρελθόντος είτε ως φορέα αφηγήσεων που έχουν να κάνουν με την ιστορική συνέχεια του προς το μέλλον.

Η avant-garde τέχνη, τόσο ως μέρος αυτού του ευρύτερου ιδεολογικού αφηγήματος της προόδου, καθώς επίσης και ως αποτέλεσμα του, εν τέλει φτάνει σε αδιέξοδο εφόσον πλέον δεν μπορεί να ανταποκριθεί στις «απαιτήσεις» της ιστορικής, αυτής, συνέχειας. Επομένως, κατά μια έννοια μπορούμε να μιλούμε για “Ιστορία της Τέχνης” μόνο όταν η Τέχνη αυτή εμπίπτει στα πλαίσια της ιστορικής συνέχειας που αφορά στην ιστορία. Έτσι η ιστορία της τέχνης ως επιστημονικός κλάδος περνά μια κρίση η οποία οφείλεται εν γένει στην «ανιστορική» φύση της τέχνης.

Όπως αναφέρεται στο κείμενο του Belting (Belting & Wood, 1987, σελ. 6) η ιστορικότητα της τέχνης και κατά συνέπεια η Ιστορία της Τέχνης δεν είναι παρά μια επινόηση η οποία εξυπηρετεί ουσιαστικά το μοντέρνο αφήγημα περί ιστορικής συνέχειας των πολιτισμών, όπως για παράδειγμα είναι το μουσείο ως θεσμός. Επομένως, η αξιολόγηση ενός έργου τέχνης μέσα από την ιστορία της τέχνης δεν γίνεται με πανανθρώπινους όρους (δεν αξιώνει δηλαδή μια οικουμενικότητα), αλλά γίνεται στα πλαίσια του πολιτισμικού αφηγήματος της Νεωτερικότητας που το εντάσσει σε ένα πλαίσιο αξιολόγησης που ορίζει η ίδια η Νεωτερικότητα ως «ιδεολογική» θέση. Θα μπορούσαμε να πούμε κατά μια έννοια, πως η

Ιστορία της Τέχνης δεν περιγράφει την τέχνη, αλλά την ορίζει και την αξιολογεί, έτσι που είναι περισσότερο πιθανό η τέχνη να περιγράφει την ιστορία της τέχνης, αφού ένα αξιόλογο - ιστορικά - έργο τέχνης (π.χ. του παρελθόντος), δεν είναι παρά το αποτέλεσμα της ιδεολογικής παρέμβασης της Ιστορίας της Τέχνης πάνω στο έργο.

Στα λόγια του Belting (Belting & Wood, 1987, σελ. 6):

Η φράση «ιστορία της τέχνης» εμπερικλείει δύο έννοιες που απέκτησαν τις σημερινές τους σημασίες από τον δέκατο ένατο αιώνα και έπειτα. Η τέχνη με τη στενότερη έννοια είναι μια ποιότητα αναγνωρισμένη σε έργα τέχνης. Η ιστορία, από την άλλη, βρίσκεται στα ιστορικά γεγονότα. Η «ιστορία της τέχνης» μετατοπίζει έτσι την έννοια της τέχνης που καλλιεργείται στα έργα τέχνης, προς στην θεματολογία ενός ιστορικού πλαισίου ανεξάρτητου από το ίδιο το έργο, αλλά αντανακλάμενο στην [αξία του έργου τέχνης]. Η «ιστορικοποίηση» της τέχνης έγινε με αυτό τον τρόπο το γενικό πρότυπο για τη μελέτη της τέχνης.

Αυτό που προκύπτει εν τέλει δηλαδή είναι μια παραδοξότητα στην ιστορία της τέχνης που προσπαθεί ως επιστημονικός κλάδος να βλέπει και να αξιολογεί “αντικειμενικά” ένα έργο τέχνης μέσα στα πλαίσια όμως της ιστορικής συνέχειας, κάτι το οποίο δεν υπήρξε ποτέ ως κίνητρο για τη δημιουργία του έργου τέχνης (τουλάχιστον του παρελθόντος, λ.χ. μια Μεσαιωνική απεικόνιση).

Έτσι η αισθητική (και όχι μόνο) αξία της τέχνης – στο πλαίσιο της ιστορίας της τέχνης – συνυφαίνεται αυθαίρετα με ένα ιστορικό σκοπό, και αποκόπτεται από τον αρχικό της νόημα, το οποίο ίσως θα πρέπει να μελετηθεί βάσει του συγκεκριμένου της εκάστοτε εποχής. Συμπερασματικά δηλαδή, ένα έργο τέχνης, είναι τέχνη επειδή η θεωρία το αναδεικνύει ως τέχνη και όχι το αντίστροφο (Danto, 1964).

3.2. Η ιστορία της ανάλυσης της τέχνης

Αν προσπαθήσουμε να κατανοήσουμε τον ορισμό της «μεθοδολογίας» θα μπορούσαμε να ορίσουμε την έννοια αυτή ως την εξεύρεση ή την διαδικασία εξεύρεσης τρόπων μέσα από τους οποίους μπορεί μια επιστήμη να δει και να ερμηνεύσει το περιεχόμενο ή το φαινόμενο του αντικειμένου το οποίο μελετά. Οι μέθοδοι αυτοί θα ήταν λάθος να εκληφθούν ως κάτι το

σταθερό ή στατικό, και θα ήταν πιο σωστό να αντιμετωπιστούν ως κάτι το οποίο μεταβάλλεται χρονικά – κατά το πέρασμα των «εποχών» – ή τοπικά – συναρτήσει πολιτισμικών, κοινωνικών, οικονομικών και άλλων συνθηκών. Η μεθοδολογία δηλαδή δεν αποτελεί μια σταθερή κατάσταση μέσα από τα οποία μια επιστήμη ερμηνεύει το αντικείμενό της. Όσον αφορά στην τέχνη, το εγχείρημα για εξεύρεση «αντικειμενικών» μεθόδων ερμηνείας του αντικειμένου της τέχνης, γίνεται ακόμα πιο δύσκολο αφού η μεθοδολογία υπόκειται παράλληλα και στις αλλαγές που υφίσταται το ίδιο το πεδίο του αντικειμένου, δηλαδή η τέχνη (Betling, 2001).

Η μεθοδολογία δηλαδή της ανάλυσης της τέχνης, αποτελεί μια συνεχώς μεταβαλλόμενη διαδικασία η οποία υπόκειται στις αλλαγές τόσο του μορφολογικού όσο και του οντολογικού καθεστώτος της τέχνης. Παραδοσιακά, η ερμηνεία της τέχνης περιγραφόταν με έννοιες όπως το «Κάλλος» ή διαμέσου της Καντιανής ανιδιοτέλειας για το έργο τέχνης ως «σκοπιμότητας χωρίς σκοπό», αξιολογήσεις οι οποίες σήμερα κάθε άλλο παρά αρκούν στο να περιγράψουν, να αξιολογήσουν ή να ερμηνεύσουν τα αντικείμενα αυτά. Πιο σύγχρονες θεωρίες οι οποίες αναφέρονται πιο κάτω στο παρόν κεφάλαιο, εμπλέκουν τον ρόλο της κοινωνίας ή της ψυχολογίας ως ικανούς παράγοντες οι οποίοι μπορούν να ερμηνεύσουν ένα τεχνούργημα. Κατά συνέπεια η ερμηνεία των τεχνουργημάτων (τόσο αυτών που θεωρούνται «καλές τέχνες» όσο και των «εφαρμοσμένων τεχνών») απαιτεί τον «διαδανεισμό» λεξικών της Κοινωνιολογίας, της Ψυχολογίας, της Επικοινωνίας και άλλων κοινωνικών και ανθρωπιστικών επιστημών. Προκειμένου να κατασκευαστεί μια επαρκής μεθοδολογική προσέγγιση μέσα από την οποία θα μπορούμε να προσεγγίσουμε τα ερωτήματα της παρούσας διατριβής, θεωρείται χρήσιμη η αναφορά στον τρόπο εξέλιξης της προσπάθειας ερμηνείας των διαφόρων πολιτισμικών τεχνουργημάτων, αφού μια τέτοια αναφορά θα μπορέσει να μας παρέχει μια χρήσιμη οπτική γύρω από τα εργαλεία που υπάρχουν στο πεδίο ευρύτερα.

3.2.1. Πρόσωπο-κεντρική ανάλυση της τέχνης: Giorgio Vasari (1511-1574)

Ο αναδύμενος ανθρωποκεντρισμός κατά την περίοδο που ακολούθησε τον λεγόμενο ιστορικό Ευρωπαϊκό Μεσαίωνα, είχε ως αποτέλεσμα την ταυτόχρονη έμφαση στο άτομο ως ξεχωριστής οντότητας μέσα σε μια κοινωνία.

Η Αναγέννηση, μέσα από τον ανθρωποκεντρισμό και την εξειδίκευση είχε ταυτόχρονα εφεύρει και κατά μια άποψη την ιστορία της τέχνης. Δεν είναι καθόλου τυχαίο το γεγονός πως μετά την Αρχαιότητα και μέχρι την πρώιμη Αναγέννηση δεν υπάρχουν ουσιαστικά πληροφορίες για ονόματα καλλιτεχνών. Στον Μεσαίωνα (όπως και στην Αρχαιότητα) ο καλλιτέχνης είχε τον ρόλο του τεχνίτη οποίος είχε απλά την ικανότητα για κατασκευή συγκεκριμένων τεχνουργημάτων είτε αρχιτεκτονικών είτε καλλιτεχνικών, κυρίως ως παραγγελίες ευγενών ή της Εκκλησίας. Η Αναγέννηση, έχοντας ως κεντρικό «αφήγημα» τη θεωρητική γνώση, αρχίζει να αποδίδει στον καλλιτέχνη το κύρος του «ειδικού» ο οποίος κατέχει τόσο την τεχνική εξειδίκευση για τη δημιουργία ενός έργου τέχνης αλλά ταυτόχρονα κατέχει και τη θεωρητική γνώση. Ως εκ τούτου, ο αναγεννησιακός καλλιτέχνης αντιμετωπίζεται ως ένα είδος αυθεντίας του οποίου η συνεισφορά θεωρείται σημαντική για τη θεωρητική εξέλιξη μεταγενέστερων καλλιτεχνών. Έτσι, η έμφαση και αξία αυτή που προσδίδεται στο άτομο ως αυθεντία, έχει ως αποτέλεσμα να υπάρχει η ανάγκη για καταγραφή της ιστορίας των καλλιτεχνών καθώς και των αντιλήψεών τους. Δεν είναι δηλαδή παρά στην Αναγέννηση, που η τέχνη ως δραστηριότητα ανυψώνεται ως κάτι σημαντικό αλλά ταυτόχρονα υποβιβάζεται ως υπηρέτρια της ιστορίας.

Ο Belting βλέπει το «ξεκίνημα» της σύγχρονης Ιστορίας (και της “ιστορικότητας”) της τέχνης, στον Giorgio Vasari και τους Βίους των Καλλιτεχνών. Στους Βίους των Καλλιτεχνών του Vasari, γίνεται η απόπειρα καταγραφής της ζωής καλλιτεχνών της Αναγέννησης μέχρι την εποχή του συγγραφέα. Καταγράφεται δηλαδή η ιστορία των καλλιτεχνών (ζωγράφων, γλυπτών και αρχιτεκτόνων) που έζησαν από τον 13^ο αιώνα μέχρι τον 16^ο. Η πρώτη έκδοση, η οποία

ονομάζεται *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (Οι βίοι των πλέον εξαίρετων ζωγράφων, γλυπτών και αρχιτεκτόνων, από τον Cimabue μέχρι σήμερα), δημοσιεύτηκε το 1550, αναφέρεται σε δημιουργούς της Ιταλίας που δεν βρίσκονταν εν ζωή, με εξαίρεση τον Μιχαήλ Άγγελο.

Στην έκδοση μπορεί κάποιος να διακρίνει την ιστορικότητα του κειμένου αφού αναφέρεται κατ' αρχή στη ζωή των ίδιων των καλλιτεχνών, αλλά και στον τρόπο ("maniera") ζωγραφικής που χρησιμοποιούσαν. Αν και μια παρόμοια προσέγγιση υπάρχει ήδη από την ρωμαϊκή εποχή με τον Πλίνιο, ο Πλίνιος εντούτοις καταχωρεί την έρευνά του για τους καλλιτέχνες μέσα στον λεγόμενο «35ο βιβλίο φυσικής ιστορίας» πράγμα που υποδηλώνει πως δεν προσδίδει ιδιαίτερο κύρος στους καλλιτέχνες. Ταυτόχρονα, μπορούμε να κατανοήσουμε πως η κοινωνική θέση των καλλιτεχνών την περίοδο αυτή, αν δεν έπαιρνε διαστάσεις λατρείας, ήταν πολύ υψηλή, αφού ο τίτλος «Βίοι» (Λατιν. Vitae) μέχρι τότε δεν χρησιμοποιούνταν παρά μόνο για να περιγράψουν τους «Βίους Αγίων» (Λατιν. Vitae Sanctorum).

Στο έργο γίνεται πρώτιστα μια αναφορά στο έργο προγενέστερων του καλλιτεχνών που έζησαν από τον 13^ο αιώνα, με πρώτιστο τον Cimabue. Η επιλογή του να εστιαστεί σ' αυτό που μπορούμε σήμερα να ονομάσουμε «πρώιμη Αναγέννηση» δεν είναι τυχαία, αφού στον τρόπο σκέψης του Vasari κυριαρχεί μια κυκλική λογική η οποία, κατά την άποψή του, ξεκινά με την ακμάζουσα (στην τέχνη), ιστορική περίοδο της κλασσικής αρχαιότητας, η οποία όσον αφορά την γλυπτική τουλάχιστον, φτάνει στο τέλος της κατά την περίοδο των «βαρβαρικών» επιδρομών των Γότθων και των Χριστιανών, αναφέροντας τη «Θριαμβική Αψίδα του Μεγάλου Κωνσταντίνου» ("Arcus Constantini") στην Ρώμη (315 μ.Χ.) ως κεντρικό παράδειγμα για την εκλαμβανόμενη από αυτόν ως παρακμή της τέχνης (ΕΙΚ. 2).



Εικόνα. 2. Αψίδα του Κωνσταντίνου (λατιν. *Arcus Constantini*), 315, Ρώμη, Ιταλία.

Παρατηρεί δηλαδή ότι τα μέρη της αψίδας τα οποία εξήχθησαν από παλαιότερα έργα και εφαρμόστηκαν στην Αψίδα, είναι πιο αληθοφανή και πιο κοντά στην ιδέα της μίμησης από μεταγενέστερα (της ζωής δηλαδή του Κωνσταντίνου) και συμπεραίνει πως η «νέα τέχνη» (αυτού που σήμερα αποκαλούμε συχνά «Μεσαίωνα») περιέπεσε σε μια «παρακμή». Ο Vasari μιλά για «αναγέννηση» της τέχνης από τον 13^ο αιώνα και την απόλυτη «ακμή» της κατά την δική του εποχή, τον 16^ο αιώνα μέσα από κάποια στάδια τα οποία ταξινομεί ιστορικά ανά αιώνα. Για παράδειγμα, στην πρώτη περίοδο (“trecento”) αναφέρεται στον Giotto και τον Arnolfo Di Cambio ως τους δύο ζωγράφους οι οποίοι ξεκινούν την προσπάθεια προς την εικαστική αναγέννηση των αρχαίων προτύπων, ενώ κατά την δεύτερη περίοδο (“quattrocento”), καλλιτέχνες όπως ο Masaccio αποδίδουν ορθότερα τη φύση. Στην τρίτη περίοδο, φτάνουν στην κορύφωση (Vasari, Bondanella & Bondanella, 1998). Στην τρίτη περίοδο ο Vasari μέσα από την ανάλυσή του καθορίζει πέντε ποιότητες για το ύφος, αυτές που εν πολλοίς καθόρισαν

γενικότερα και το κλασσικό πρότυπο: α. τον «κανόνα», ο οποίος χαρακτηρίζεται από την απόδοση των αρμονικών διαστάσεων, β. του σχεδίου, μέσα από το οποίο καθορίζεται η ορθότητα της μίμησης προς την φύση, γ. ο ρυθμός, δ. οι σωστές αναλογίες, και ε. ο συνδυασμός μεταξύ τους.

Ο Vasari φαίνεται να διαχωρίζει επίσης και γεωγραφικά τα καλλιτεχνικά φαινόμενα αφού διαχωρίζει την «αληθοφάνεια» της αρχαίας ελληνικής τέχνης και της “*maniera goffa greca ch'era tanto rozza*” (του αδέξιου και «χοντροκομμένου» Βυζαντινού στυλ).

Η ιστοριογραφική μέθοδος της τέχνης η οποία μελετά ο Vasari όπως γίνεται κατανοητό, βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στην κατανόηση της τέχνης μέσα από την ατομικοκεντρική αντίληψη (η καταγραφή του καλλιτέχνη ως αυθεντία), την ιστορική συνέχεια αλλά ταυτόχρονα και κυκλικότητα, και την ποιοτική ιεράρχηση των καλλιτεχνικών αντικειμένων και της μανιέρας τους με βάση του κατά πόσο ανταποκρίνονται στην μίμηση της φύσης.

Ο Vasari, φαίνεται να προσδίδει μια αίσθηση ιστορικότητας στον τρόπο που ερμηνεύει την τέχνη και προσπαθεί να κατανοήσει την τέχνη, σε σχέση με την ιστορία και τα ιστορικά γεγονότα, και το πως αυτά έπαιξαν ρόλο στην διαμόρφωση του στυλ. Ταυτόχρονα, όπως φαίνεται, θέτει και κάποια αντικειμενικά κριτήρια τα οποία ιεραρχούν την οποιαδήποτε επιρροή στο στυλ από κοινωνικά και ιστορικά φαινόμενα, έξω από τον ρόλο τους ως ικανοί παράγοντες για διαμόρφωση του ίδιου του έργου. Πάνω στο έργο του Vasari, δομήθηκαν και μεταγενέστερα κείμενα τα οποία ανταποκρινόμενα στην αναγεννησιακή και μετα-αναγεννησιακή αντίληψη για την τέχνη, ερμήνευσαν την τέχνη με αξιολογικούς όρους, όπως για παράδειγμα το «ιδανικό κάλος».

Ο Giovanni Pietro Bellori (1613-1696), κατά την διάλεξή του που εκφώνησε στην Ακαδημία του Αγίου Λουκά στην Ρώμη το 1664, κρίνει επιλεκτικά τα «σημαντικά έργα» με βάση την ιδέα του κατά πόσο ανταποκρίνονται στον κόσμο των ιδεών, έχοντας έτσι μια ιδεαλιστική προσέγγιση σε αντίθεση με τον «υλισμό» της μίμησης της φύσης που ήταν

σημαντική για τον Vasari. Για τον Bellori, η ερμηνεία του έργου τέχνης (με αξιολογικούς ακόμα όρους) πρέπει να αναζητηθεί στο κατά πόσο η απόδοση βρίσκεται κοντά στην απόδοση του ιδεατού «κάλους», το οποίο ουσιαστικά δεν βρίσκεται στην φύση αλλά στην αναπαράσταση την οποία προσφέρει το ίδιο το καλλιτεχνικό μέσο ως τρόπο αντίληψης και εξιδανίκευσης της φύσης. Είναι για τον ίδιο λόγο που για τον Bellori, η ύψιστη τέχνη ήταν η αρχιτεκτονική η οποία δεν προϋποθέτει την μίμηση της φύσης αλλά την άντληση ιδεών από την ίδια την ιστορία της. Κατά συνέπεια, στο θεωρητικό πλαίσιο το οποίο εδραιώνει ο Bellori στον τρόπο αντίληψης της τέχνης, έχει ως πρότυπα ερμηνείας το ιδεατό και το ιστορικό, όχι τόσο με τη σημασία της ιστορικής προόδου την οποία υπαινίσσεται ο Vasari, αλλά το ιστορικό ως παράδειγμα άντλησης των πιο σπουδαίων (άρα και ιδανικών) επιτευγμάτων του πολιτισμού. Κέντρο δηλαδή για τον Bellori δεν είναι η φύση αλλά ο πολιτισμός ο οποίος κατά μια άποψη υποδεικνύει το «ιδανικό κάλος» το οποίο καλείται ο καλλιτέχνης να φτάσει.

Με παρόμοιο τρόπο ο ιστορικός τέχνης Johann Joachim Winckelmann (1717 – 1768) τον 18^ο αιώνα αξιολογεί την τέχνη με βάση το κατά πόσο ανταποκρίνεται στα κλασικά πρότυπα (στοιχεία του ιστορικού παρελθόντος) (Belting & Wood, 1987, σελ. 8), στο σύγγραμμά του με τίτλο «Σκέψεις για τη μίμηση των ελληνικών έργων στη ζωγραφική και τη γλυπτική (γερμ. “Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst”) (1756). Ο Winckelmann εκφράζει την άποψη ότι η αρχαία ελληνική τέχνη αποτελεί μια κορύφωση στην ιστορία της τέχνης στα πρότυπα του «edle Einfalt und stille Größe» (της καλής απλότητας και του ήρεμου μεγαλείου). Στο ερευνητικό του έργο ο Winckelmann φαίνεται να διαφοροποιείται από τους προγενέστερους του, αφού εισάγει την έννοια του ύφους (στυλ), καθώς και ένα από τα πρώτα εξελικτικά σχήματα στον τρόπο που αναπτύσσεται η τέχνη, μέσα από την «γένεση, την ανάπτυξη, την ακμή και την παρακμή», μέσα από το οποίο αναλύει και ταξινομεί την τέχνη.

3.2.2. Φορμαλισμός, Εικονολογία και Κοινωνική ανάλυση της τέχνης

Πιο πάνω παρατηρούμε πως η μελέτη της τέχνης και του πολιτισμού γενικότερα ως μια τάση που – σύμφωνα με τον Panofksy – ακολούθησε την φιλοσοφία του Ανθρωπισμού που ξεκινά με την Αναγέννηση, είχε ως αποτέλεσμα την ανάγκη για παρατήρηση και την καταγραφή των ανθρώπινων τεχνουργημάτων σαν να πρόκειται για αντικείμενα αξιόλογα προς παρατήρηση, πέραν από την όποια χρηστική, λατρευτική ή άλλη αξία ενδεχομένως να εμπεριείχαν. Έτσι, όπως ήδη λέχθηκε, μια πρώιμη τακτική και απόπειρα μελέτης, ήταν για παράδειγμα η μελέτη της βιογραφίας των καλλιτεχνών και της καταγραφής της ζωής τους, με τρόπο που παρέπεμπε στην καταγραφή βίων Αγίων την εποχή του Μεσαίωνα.

Στους αιώνες όπως που ακολουθούν, η έμφαση αρχίζει να μεταβιβάζεται από τους καλλιτέχνες προς τα ίδια τα έργα, ή προς την ίδια την τέχνη ως μια ανθρώπινη έκφραση ανεξάρτητη από οποιεσδήποτε άλλες παραμέτρους, όπως λ.χ. η ζωή του καλλιτέχνη.

Οι φιλοσοφικές ιδέες του Immanuel Kant, για την κριτική της καλαισθητικής κρίσης, η οποία διερευνά τον τρόπο που ουσιαστικά η τέχνη προκαλεί την αισθητική εμπειρία και συγκίνηση του θεατή, χωρίς να λαμβάνει υπόψη τις οποιεσδήποτε άλλες συνθήκες (π.χ. κοινωνικές, βιογραφικές κλπ.), ή την φιλοσοφία του Edmund Burke για το “υψηλό”, είχαν ως αποτέλεσμα να επηρεάσουν καθοριστικά τον τρόπο θέασης και ανάλυσης της τέχνης. Μια από αυτές τις τάσεις, ήταν ο φορμαλισμός. Ο φορμαλισμός ως εγχείρημα ανάλυσης, αποτελεί την πεποίθηση ότι ένα έργο, είτε πρόκειται για εικαστικό είτε για οποιοδήποτε άλλο τεχνούργημα, πρέπει να κρίνεται «εσωτερικά». Με τον όρο εσωτερικά εδώ νοείται η κατανόηση της τέχνης, αναφερόμενοι στο έργο με όρους της ίδιας της τέχνης. Η αναφορά σε οποιαδήποτε άλλη ετερόνομη αρχή, όπως λ.χ. στην βιογραφία ή τις κοινωνικές συνθήκες, για τον φορμαλισμό, ενδεχομένως να μας απομάκρυνε από την «καθαρή» και «ουσιαστική» ανάλυση για την τέχνη. Για τον Roger Fry, για παράδειγμα, τα έργα τέχνης αποτελούν ανεξάρτητες, ανιστορικές οντότητες μέσα στον πολιτισμό, που δεν εξαρτώνται από τον καλλιτέχνη ή την ίδια την

κουλτούρα μέσα στην οποία δημιουργήθηκαν. Η τέχνη δηλαδή για τον Fry, αποτελεί μια ανεξάρτητη και αυτόνομη ανθρώπινη δραστηριότητα η οποία αναπτύσσεται, εξελίσσεται και αλλάζει μόνο μέσα από τους δικούς της όρους και κανόνες. Ως παράδειγμα, ο Fry αναφέρει τη μετάβαση από την Αναγέννηση στο Μπαρόκ, η οποία δεν χαρακτηρίστηκε από οποιεσδήποτε ρηξικέλευθες κοινωνικές, πολιτικές ή άλλες μεταβολές. Με λίγα λόγια, η τέχνη ήταν έξω από οποιαδήποτε χωροχρονική συνάφεια.

Η συγκινησιακή επίπτωση στον συναισθηματικό κόσμο του θεατή, για τους φορμαλιστές, επιτυγχάνεται μέσα από τη δύναμη της σύνθεσης της μορφής η οποία συγκροτείται μέσα από την ενοποίηση των επιμέρους φορμαλιστικών της στοιχείων. Αυτά τα στοιχεία, για τους φορμαλιστές, αποτελούν, η «γραμμή», το «σχήμα», ο «χώρος», το «χρώμα», η αντίθεση (φωτοσκίαση), η προοπτική, η «υφή» (είτε είναι πραγματική, είτε μεταφέρεται διαμέσου της οπτικής της αίσθησης), ή αν πρόκειται για τρισδιάστατα αντικείμενα όπως για παράδειγμα έργα της αρχιτεκτονικής ή της γλυπτικής, ο όγκος και η μάζα.

Έτσι για παράδειγμα, μπορούμε να πούμε πως η γραμμή, στο έργο τέχνης, μπορεί να μεταδίδει αίσθημα σταθερότητας όταν είναι ευθεία και ένταση αν είναι διαγώνια ή κίνηση αν είναι καμπύλη και «ρευστή». Παράλληλα, η γραμμή ως ένα καθαρά φορμαλιστικό στοιχείο μπορεί να μεταφέρει αίσθημα συναισθηματικής έντασης όταν είναι έντονη και ακατέργαστη, ή ηρεμία όταν είναι ήπια. Κατά την άποψη πολλών, ιδίως μεταγενέστερων μελετητών, η φορμαλιστική ανάλυση, παρόλο που είναι χρήσιμη, περιορίζει το έργο τέχνης σε μια αυτοπροσδιοριστία και το υποβιβάζει σε ένα αντικείμενο αποκομμένο από το περιβάλλον μέσα στο οποίο δημιουργήθηκε, κάτι το οποίο θεωρούν σχεδόν παράδοξο.

Σ' αυτό το πλαίσιο, η εικονολογία παρατηρεί εύστοχα πως η δύναμη του έργου τέχνης να μεν βρίσκεται στην απόδοση της φόρμας αφενός, αλλά αφετέρου και στο ίδιο το περιεχόμενο (θέμα) του έργου το οποίο εμφανίζεται ως κεντρικό νόημα. Η εικονολογική αναζήτηση δηλαδή στο έργο, αποτελεί την απόπειρα κατανόησης των εννοιολογικών μοτίβων

και χαρακτηριστικών του έργου, μέσα από το θέμα του, και την αναπαράσταση συμβολισμών οι οποίοι ενδεχομένως να συνέβαλαν στην κατασκευή του «νοήματος» του έργου. Κατά συνέπεια, για να επιτευχθεί μια εικονολογική προσέγγιση στο έργο, είναι αναπόφευκτη η αναφορά στον τρόπο σκέψης – τα κοινωνικά νοήματα, δηλαδή – μιας συγκεκριμένης κουλτούρας, ή στα βιογραφικά βιώματα του καλλιτέχνη, ή στις κοινωνικές ή πολιτισμικές συμβάσεις μιας εποχής. Εγχείρημα δηλαδή της εικονολογικής προσέγγισης, η οποία μεθοδολογικά καθορίζεται από τον Ervin Panofsky, στον οποίο αναφερόμαστε εκτενέστερα πιο κάτω, είναι η ανασύσταση του πρωταρχικού νοήματος του έργου, μέσα από την ερμηνεία πρώτα των εννοιολογικών μοτίβων που βρίσκονται κρυμμένα στο θέμα και μετά την ανασύσταση του νοήματος του έργου μέσα στο πολιτισμικό του περιβάλλον.

Η αντιμετώπιση του έργου μέσα από τους όρους της εικονολογίας, έχει – κατά τον Panofsky – ως βάση την ανθρωπιστική προσέγγιση προς ερμηνεία των ανθρώπινων φαινομένων. Για παράδειγμα, όπως ο φυσικός επιστήμονας αναζητά την προέλευση των φυσικών φαινομένων μέσα στον φυσικό κόσμο, ο ανθρωπιστικός επιστήμονας, οφείλει να αναζητήσει την ανθρώπινη πραγματικότητα ή κατάσταση διερευνώντας τον τρόπο που μεταβάλλονται ή εκφράζονται τα τεχνουργήματα του ανθρώπινου πολιτισμού. Η ερμηνεία όμως αυτή, δεν είναι αρκετή στο να επεξηγήσει τα έργα ως κοινωνικά διαμεσολαβούμενα φαινόμενα. Για παράδειγμα, είναι γνωστό πως η τέχνη διαχρονικά αποτελεί ένα είδος κοινωνικής και εμπορικής αξίας. Είναι για αυτό τον λόγο που κατά την περίοδο της Αναγέννησης, για παράδειγμα, κυριαρχεί η τέχνη η οποία έχει ως θέματα ως επί το πλείστον θρησκευτικά ή μυθολογικά, αφού οι συνήθεις αγοραστές, οι οποίοι έλεγχαν κατά συνέπεια τόσο την οικονομία όσο και τις πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες, ήταν η εκκλησία και η αριστοκρατία. Οι Μέδικοι για παράδειγμα στον ιταλικό βορρά (Φλωρεντία) και ο Πάπας στον ιταλικό νότο, ως παραγγελιοδότες είχαν επέμβει καθοριστικά στην αναγεννησιακή τέχνη.

Επομένως, θα ήταν αφελές να θεωρηθεί πως η τέχνη είναι ανεξάρτητη από τις υπόλοιπες κοινωνικές και οικονομικές δομές.

Είναι στο πλαίσιο αυτής της σκέψης που είχε αναπτυχθεί η θεωρία της κοινωνικής ιστορίας της τέχνης, η οποία θεωρεί τα έργα τέχνης ως μορφές αντανάκλασης των κοινωνικών πρακτικών και δομών μέσα από τις οποίες αναδύονται. Σαφώς, η κοινωνική ιστορία της τέχνης είναι επηρεασμένη έντονα από την μαρξιστική θεώρηση του κόσμου. Η προσέγγιση αυτή, λαμβάνει υπόψη την αιτιατή σχέση μεταξύ σχέσεων παραγωγής και θεσμών, ιδεών και νομοθετημάτων, παραγόντων οι οποίοι επεμβαίνουν τόσο στον σκοπό του ίδιου του αντικειμένου της τέχνης, όσο και στο θεματικό του περιεχόμενο. Οι θεσμοί και οι ιδέες κατά τους κοινωνικούς αναλυτές της τέχνης, αποτελούν το εποικοδόμημα διαμέσου του οποίου δομούνται οι σχέσεις παραγωγής και οικονομικής εξουσίας, πάνω σε μια αμφίδρομη συσχέτιση. Η τέχνη ως μια μορφή υλικής εργασίας η οποία εμφανίζεται εξαρτώμενη των παραγωγικών δυναμικών, αναπαράγει τα δυναμικά αυτά μέσα από τα οποία αναπτύσσεται. Η δουλειά κατά συνέπεια του κοινωνικού αναλυτή της τέχνης, είναι να αναγνωρίσει και να ερμηνεύσει την κοινωνική και οικονομική πραγματικότητα που υποφώσκει στη συνθετική δομή και το θέμα του έργου.

Έτσι, η υλιστική, κοινωνιολογική αυτή προσέγγιση στο έργο, αναγνωρίζει τις αισθητικές μορφές ως περιεχόμενα αποτυπωμένων κοσμοθεωριών, αντιλήψεων, κοινωνικών ηθικών και άλλων αξιών τα οποία αποκωδικοποιούνται. Το έργο δηλαδή σύμφωνα με την υλιστική αυτή θεώρηση αποτελεί μια κωδικοποιημένη αποτύπωση των κοινωνικών δυναμικών.

3.2.2.1. Νεωτερικότητα

Αυτό όμως που αλλάζει τη φορά του βλέμματος από το ιστορικό παρελθόν προς το ιστορικό γραμμικό μέλλον, είναι η θεωρία του Χέγκελ τον 19ο αιώνα. Η αισθητική θεωρία του Χέγκελ, δεν μπορεί να ιδωθεί ανεξάρτητα από την ευρύτερη φιλοσοφική του ιδεαλιστική του προσέγγιση, η οποία γενικά αναφέρεται στην ύπαρξη μιας μονιστικής ολότητας – του

«πνεύματος» (Geist) – η οποία τείνει να εκπληρώσει την «αυτοκατανόησή» του (το «Πνεύμα» δηλαδή) μέσα από την ανθρώπινη συνείδηση και κατ' επέκταση την ανθρώπινη ιστορία, η οποία κατά συνέπεια θα αναπτύσσεται γραμμικά και εξελικτικά μέχρι το «τέλος της Ιστορίας».

Έτσι, για παράδειγμα, ο Χέγκελ βλέπει την ανθρώπινη ιστορία ως μια γραμμική πορεία εξέλιξης η οποία προσπαθεί να κατανοήσει και να ερμηνεύσει τον κόσμο. Κάθε προσπάθεια ερμηνείας, είναι ουσιαστικά ελλιπής και προϋποθέτει πάντα την σύγκρουσή της με μια άλλη ερμηνεία για τον κόσμο, έτσι που τελικά η σύγκρουση αυτή να οδηγήσει στην γέννηση μιας τρίτης πιο ολοκληρωμένης και πιο κοντά στην ενότητα της ερμηνείας του κόσμου (Θέση - Αντίθεση - Σύνθεση). Το στοιχείο δηλαδή της συνεχούς εξέλιξης μέσω της σύγκρουσης και της σύνθεσης σε ανώτερα σχήματα αντίληψης προς μια «αλήθεια» στο απώτερο βάθος του χρόνου (κάτι το οποίο παρεμπιπτόντως υποστηρίζουν και ψυχολογικές θεωρίες όπως του Jean Piaget στον 20ο αιώνα), έχει εκ των πραγμάτων μια ιεραρχική δομή, αφού μαζί συμπαραδηλώνεται και η ύπαρξη μιας πιο «ολοκληρωμένης» πρόσβασης στην πραγματικότητα (ή Χεγκελιανά, στο «Πνεύμα»), και μιας λιγότερο «ολοκληρωμένης». Αυτή η ιεράρχηση της εξέλιξης με προοδευτικούς όρους, που τείνει προς μια «αλήθεια» στο ιστορικό μέλλον, αποτελεί ουσιαστικά και μια σημαντική αξιολογική βάση, όπως φαίνεται πάρα κάτω, πάνω στο οποίο κρίνεται και η τέχνη κατά μεγάλο βαθμό στον 19ο αιώνα και στο πρώτο μισό του 20ου.

Έτσι κατά μια άποψη ο Χέγκελ εφευρίσκει την Νεωτερικότητα - ή τουλάχιστον τον «ιδεαλισμό» της Νεωτερικότητας ο οποίος δεν προσβλέπει στον ιδεαλισμό των μορφών ενός ιδανικού παρελθόντος, αλλά προσβλέπει στην απόλυτη ερμηνεία ενός απώτερου μέλλοντος μέσα από το οποίο θα εκπληρωθεί η συνειδητότητα της ολότητας του «πνεύματος» μέσα από την ιστορική εξέλιξη κάπου στο μέλλον. Κατά κάποιο τρόπο ο ιδεαλισμός του Χέγκελ ανταποκρίνεται στην ύπαρξη ενός ιδανικού το οποίο μπορεί να γίνει προσβάσιμο μέσα από μια εξέλιξη κατά βάση υλιστική (της λογικής αντίληψης για την ύλη), παρά στην βάση μιας σχεδόν αυθαίρετα προσδιορισμένης πολιτισμικής αξίας όπως συμβαίνει με τον Winckelmann για

παράδειγμα. Επομένως, αν χρησιμοποιήσουμε αυτή την προσέγγιση για να αξιολογήσουμε ένα έργο τέχνης, δεν θα βασιστούμε πλέον σε αξίες που αναφέρονται σε κάποιον ηθικό - για παράδειγμα - ή «κλασσικό» κανόνα ή πρότυπο, αλλά θα βασιστούμε ουσιαστικά στο κατά πόσο η τέχνη ανταποκρίνεται στην αξία και το «ιδανικό» της «αυτοεκπλήρωσης» του Πνεύματος, που δεν είναι άλλη ουσιαστικά από την αξιολόγηση της τέχνης με όρους προόδου, εξέλιξης και καινοτομίας.

Επιπρόσθετα, αφού η τέχνη ήδη «υπάρχει» ως πιθανότητα ύπαρξης στην ολότητα του «Πνεύματος», δεν είναι κάτι που «ανακαλύπτεται» με την έννοια της «επινώησης» (αγγλ. invent) από τον άνθρωπο - όπως θα ισχυριζόταν κάποιος έχοντας μια απόλυτα υλιστική θέση, για παράδειγμα - αλλά είναι κάτι που «αποκαλύπτεται» (αγγλ. discover) μέσα από την ανθρώπινη αναζήτηση. Έτσι ένα άλλο μέτρο αξιολόγησης της τέχνης, βασίζεται στο κατά πόσο ένα έργο τέχνης μας μεταφέρει όσο το δυνατόν καλύτερα την πλήρη εικόνα ή πλήρη έννοια για το τι είναι τέχνη (έστω φιλοσοφικά).

Όσον αφορά στον ρόλο της ιστορίας της τέχνης ως θεωρητικό πεδίο, σ' αυτή την περίπτωση, είναι να καθορίσει όσο το δυνατόν καλύτερα τον ρόλο της Τέχνης - που με βάση την Χεγκελιανή προσέγγιση - ήδη υπάρχει σε πανανθρώπινο επίπεδο ως ένα αρχετυπικό μοτίβο ίσως, στο Πνεύμα. Σκοπός της Ιστορίας της Τέχνης δηλαδή, είναι να μελετήσει την πορεία της τέχνης με τρόπο που να μπορεί να εντοπίσει τον σκοπό και τον ρόλο της τέχνης προκειμένου να υποβοηθήσει την τέχνη (και τον καλλιτέχνη) στο να ακολουθήσει την «σωστή» πορεία προς την προαναφερθείσα «αποκάλυψη» της ολότητας της τέχνης. Με παρόμοιο τρόπο, μεταγενέστερα, ο Clement Greenberg (αν και ο ίδιος αναφέρεται στον Kant) ορίζει τη μοντέρνα τέχνη ως μια αυτόνομη διαδικασία η οποία προσπαθεί να ορίσει τον εαυτό της μέσα από το ίδιο το μέσο το οποίο χρησιμοποιεί (Greenberg, et., al 1987).

Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να προκύπτει αναπόφευκτα ο ελιτίστικος λόγος περί «υψηλής τέχνης» και «χαμηλής τέχνης» αναλόγως του κατά πόσο η τέχνη ανταποκρίνεται στους

προοδευτικούς αυτούς κανόνες, κάτι που κατά την άποψή μου είναι αντιφατικό, αφού βασικά η τέχνη με αυτό τον τρόπο δεν μπορεί να εκπροσωπήσει το σύνολο του πληθυσμού παρά μόνο ένα μέρος του, έτσι που η έννοια της προόδου στην τέχνη οικειοποιείται ουσιαστικά από μερικούς.

Σύμφωνα με τις παραπάνω απόψεις, μπορούμε να πούμε πως αν η τέχνη τείνει όντως προς μια Χεγκελιανή μονιστική «εκπλήρωση», αποκτά αξία όχι στην μορφή ή το περιεχόμενο του έργου - στοιχεία τα οποία μπορεί να επαναλαμβάνονται - αλλά μέσα από την καινοτομία και τον πειραματισμό. Σε αυτό το πλαίσιο όμως μπορούμε να ερμηνεύσουμε την τέχνη σαν να έχει αυτοαναφορικό σκοπό, κάτι το οποίο, σύμφωνα με τον Belting, δεν θα ήταν σωστό. Η τέχνη, προκειμένου να εξελιχθεί, χρησιμοποιεί τα υλικά που υπάρχουν στο πολιτισμικό περιβάλλον όπου παράχθηκε, ενώ ταυτόχρονα αποτελεί και αποτέλεσμα (με την έννοια ότι περιγράφει) του ιστορικού, πολιτισμικού και κοινωνικού περιβάλλοντος μέσα στο οποίο υλοποιήθηκε (Belting & Wood, 1987). Κατά την άποψη αυτή, η τέχνη δεν είναι αυτοαναφορική, αλλά αποτελεί την αισθητική περιγραφή του Πνεύματος μέσα στην εξέλιξη της ιστορίας, είναι δηλαδή συνυφασμένη με την ιστορία του πολιτισμού και όχι ανεξάρτητη. Αυτό σημαίνει ότι τα φορμαλιστικά και θεματικά μοτίβα στην τέχνη δεν μπορούν να επαναλαμβάνονται ή, αν επαναλαμβάνονται δεν έχουν κάποιο νόημα ή αξία παρά μόνο στην εποχή και στο περιβάλλον όπου πρωτο-παρήχθησαν.

Κατά τη διάρκεια του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα και ιδιαίτερα στο τέλος του αιώνα η ιστορία της τέχνης, αρχίζει να παίρνει τη μορφή όχι πλέον της καταγραφής των πολιτισμικών φαινομένων που αφορούν την τέχνη, ούτε την μορφή «οριοθέτησης» της τέχνης με την έννοια του «καθοδηγητή», αλλά την μορφή της «εξιστόρησης» της τέχνης. Η Ιστορία της Τέχνης, γίνεται το μέσο το οποίο καταγράφει την εξελικτική πορεία της Τέχνης και μέσω αυτής της καταγραφής προσπαθεί να το κατανοήσει. Αυτό είχε ως συνέπεια την αποξένωση της ιστορίας της τέχνης από την καλλιτεχνική πρωτοπορία που συνέβαινε ταυτόχρονα, αφού η

ιστορία της τέχνης προσπαθούσε να «κατανοήσει» και να της προσδώσει μια νέα ερμηνεία βασισμένη στους νέου αναδυόμενους ακαδημαϊκούς και επιστημονικούς κλάδους (ανάλυση του στυλ, κοινωνιολογία κλπ.), ενώ η τέχνη η ίδια προσέβλεπε στην ρήξη με το παρελθόν το οποίο θεωρούσε παρωχημένο και εκτός του προοδευτικού προγράμματος του μοντερνισμού, κάτι το οποίο μοιάζει τουλάχιστον παράδοξο αφού η νέα γλώσσα που χρησιμοποιούσε το πεδίο της ιστορίας της τέχνης θα μπορούσε να είχε πολλά κοινά με την καλλιτεχνική πρωτοπορία.

Σταδιακά, μέσα στον 20ο αιώνα, η ιστορία της τέχνης, μέσα από φορμαλιστικές θεωρίες όπως αυτές του Alois Riegl και του Heinrich Wölfflin, οι οποίες έδιναν έμφαση στην μορφή και κατά συνέπεια στην εξέλιξη του στυλ στην τέχνη μέσα στους αιώνες, παίρνει την μορφή της ανάλυσης της ιστορικότητας της τέχνης μέσα από τους όρους και το λεξικό της ίδιας της τέχνης. Μάλιστα σε πολλές περιπτώσεις αναφέρεται η επιρροή του Zeitgeist (του «πνεύματος της εποχής») στο Zeitstil (του στυλ της κάθε εποχής) στα μορφολογικά μοτίβα και χαρακτηριστικά που παρατηρούνται γενικά σε κάθε διαφορετική εποχή.

Παράλληλα με τα πιο πάνω, με την ιστορία της τέχνης πλέον να εδραιώνεται ως ανεξάρτητο πεδίο έρευνας, αρχίζει και η ανάγκη για εξεύρεση λεξιλογίου και εννοιών που να ανταποκρίνονται στις απαιτήσεις του ίδιου του ανεξάρτητου αυτού πεδίου. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα η ιστορική συνέχεια να μην αποδίδεται με όρους «περιγραφής» και καταγραφής από τους νέους ιστορικούς τέχνης αλλά με όρους «εξέλιξης» του στυλ. Ως εκ τούτου, η χρονολογία κατασκευής του έργου παύει πλέον να έχει κάποια ιδιαίτερη σημασία και αντικαθίσταται από την «εποχή», η οποία εκφράζει μια ευρύτερη και πολυδιάστατη κατάσταση μέσα από την οποία αναδύεται το στυλ του έργου.

Παρ' όλα αυτά, το έργο τέχνης παρέμεινε, για την ιστορία της τέχνης, ένα αντικείμενο το οποίο μπορούσε να ερμηνευθεί χωρίς καμιά ουσιαστικά «αντικειμενική» σταθερά. Μεταξύ αυτών, οι νέες «ανακαλύψεις» στη μεθοδολογία ανάλυσης της τέχνης δεν μπορούσαν να προσδιορίσουν επακριβώς την φύση της τέχνης ούτε αν το κέντρο εστίασης της μελέτης για

την τέχνη πρέπει να είναι η «υψηλή» ή η «λαϊκή» τέχνη καθώς επίσης εγείρονται και ζητήματα που έχουν να κάνουν με το υποκείμενο, δηλαδή του «ποιος είναι κατάλληλος», βασικά, για να ερμηνεύσει ένα έργο τέχνης.

Όπως γίνεται κατανοητό, τέτοιες συζητήσεις γύρω από ζητήματα ερμηνείας που έχουν ως κέντρο το ερμηνεύων υποκείμενο παρά το αντικείμενο (τέχνης), αναπόφευκτο είναι να οδηγήσουν σε ερωτήματα σε σχέση με τη «φύση» του υποκειμένου και αυτά με τη σειρά τους σε άλλα ερωτήματα σχετικά με την κοινωνική κατασκευή ή θέση του υποκειμένου που ερμηνεύει, και της ερμηνείας που προσδίδει, αφού εκ των πραγμάτων μια υποκειμενική ερμηνεία ενός αντικειμένου αποτελεί - εκ των πραγμάτων - μια εκ νέου δημιουργική διαδικασία που υπόκειται σε υποκειμενικές εντυπώσεις, καταστάσεις, ιδέες, απόψεις κλπ. του ίδιου του ερμηνευτή. Έτσι ουσιαστικά, το υποκείμενο που βλέπει και ερμηνεύει ένα έργο τέχνης γίνεται σημαντικότερο του καλλιτεχνικού αντικειμένου, απηχώντας ίσως από τότε, τις μεταγενέστερες μεταμοντέρνες αντιλήψεις για την τέχνη κυρίως Γάλλων διανοουμένων, όπως του Roland Barthes και του Jacques Derrida.

Κάπου εδώ ίσως να πρέπει να αναφερθεί και η ανάγκη της ιστορίας της τέχνης να αναφέρεται σε κλάδους των κοινωνικών επιστημών, όπως για παράδειγμα, η κοινωνιολογία και η ψυχολογία, προκειμένου να ερμηνεύσει την πρόσληψη του καλλιτεχνικού αντικειμένου από το ερμηνεύων υποκείμενο έτσι που να κατανοήσει τα συνειδητά ή ασυνειδητά κίνητρά και αντιλήψεις του εν λόγω υποκειμένου και να εξάγει πιο ουσιαστικά συμπεράσματα σε σχέση με την τέχνη ως πολιτισμικό-κοινωνικό φαινόμενο ευρύτερα. Τέτοια παραδείγματα θα μπορούσε να είναι η ψυχολογική ιστορία της τέχνης που αναπτύσσεται από τον ιστορικό τέχνης Ernst Gombrich, ή τις ψυχολογικές θεωρίες της Gestalt και του Rudolf Arnheim για την ψυχολογική επίδραση των μορφών στο υποκείμενο. Όπως επίσης, οι μαρξιστικές και φεμινιστικές θεωρίες για την τέχνη ως “υπεραξία” και τρόπος στρωματοποίησης της κοινωνίας σε ιεραρχίες εξουσίας

ιδιαίτερα μετά τα μέσα του 20ου αιώνα αλλά και πιο πριν με κείμενα όπως του Antonio Gramsci για την Ηγεμονία στην Κουλτούρα.

Φυσικά όμως, μέσα στο περιβάλλον του 19ου αιώνα (στο οποίο - περιβάλλον του 19ου αιώνα - δίνει ιδιαίτερη έμφαση ο Hans Belting) υπήρξαν και άλλες διάφορες μεθοδολογικές συζητήσεις για την κατανόηση της τέχνης, μεταξύ αυτών και η θετικιστική προσέγγιση (αντικειμενική παρατήρηση και καταγραφή συγκεκριμένων μεταβλητών για εξαγωγή συμπερασμάτων), μέθοδοι οι οποίοι ενώ είχαν νόημα στην κατανόηση του φυσικού κόσμου, έπεφταν σε αδιέξοδο σε ότι αφορά την κατανόηση της τέχνης. Αυτό που παρατηρείται, δηλαδή, είναι μια σχεδόν υπαρξιακή κρίση τόσο στην ιστορία της τέχνης ως τομέας καταγραφής και κατανόησης του φαινομένου της τέχνης, όσο και της ίδιας της τέχνης ως πράξη, που κατά μια έννοια έχει ουσιαστικά να κάνει με την έλλειψη ενός απώτερου αφηγήματος ή σκοπού. Κατά την περίοδο της Νεωτερικότητας, ο σκοπός αυτός υπήρξε εν πολλοίς το «χρέος» της προς την ιστορία, είτε αυτό το χρέος αφορούσε μια στροφή προς τις αξίες του ιστορικού παρελθόντος (ιστορικά στυλ στην αρχιτεκτονική ή ο νεοκλασικισμός στην τέχνη) είτε αυτό αφορούσε την δημιουργία μιας νέας ιστορικής πραγματικότητας που ερχόταν σε ρήξη με αυτό το παρελθόν (avant-garde, πρωτοπορία, μεγάλα αφηγήματα στην τέχνη).

Εξ' άλλου η ερμηνεία της αρχαίας τέχνης (όπως για παράδειγμα της κλασικής Ελλάδας) με όρους νεωτερικούς, αποτελεί απλά μια ιδεαλιστική αξιολόγηση που λίγο έως καθόλου έχει να κάνει με τα πραγματικά κίνητρα για τη δημιουργία της εν λόγω τέχνης στην εποχή της, άρα η οποιαδήποτε «αναγέννηση» του αρχαίου στυλ δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια αυθαίρετη επιβολή ενός πρότυπου το οποίο είναι αποξενωμένο από τις ανάγκες και τις εμπειρίες της νεωτερικής εποχής.

Θα μπορούσε να πει κάποιος πως η κρίση αυτή ήταν (και παραμένει να είναι) συνυφασμένη με ένα υπαρξιακό αδιέξοδο της ανθρώπινης φύσης. Μετά τον Νιτσεϊκό θάνατο του Θεού, η Νεωτερικότητα χαρακτηρίζεται από αλληπάλληλες προσπάθειες για εξεύρεση

σκοπού μέσα από την κατανόηση τόσο του φυσικού κόσμου όσο και του ψυχολογικού-ατομικού και ηθικού όσο και του κοινωνικού. Η κατάρρευση των αφηγήσεων του «Παλαιού Κόσμου» φέρνει την - Δυτική - κοινωνία αντιμέτωπη με την καταναγκαστική ευθύνη να ορίσει τον κόσμο από μόνη της. Σε ότι αφορά στην τέχνη, όπως και στις ανθρωπιστικές επιστήμες, όπως λ.χ. είναι η ιστορία της τέχνης, αυτό γίνεται ακόμα πιο δύσκολο αφού η προσπάθεια κατανόησής τους μέσα από θετικιστικές προσεγγίσεις όπως αυτές που χρησιμοποιεί η φυσική, φαίνεται να χάνει το νόημά της. Αυτό, επειδή, ακόμα και ο τρόπος που παρατηρείται ή κατασκευάζεται ένα έργο τέχνης επηρεάζει τους ίδιους τους κανόνες που θέτει ο καλλιτέχνης ή ο παρατηρητής για την ερμηνεία του και τον σκοπό του έργου, έτσι που οι οποιεσδήποτε «αντικειμενικές μεταβλητές» παρατήρησης δεν είναι παρά και αυτές προϊόν της υποκειμενικότητας του «επιστήμονα»- ιστορικού τέχνης.

Είναι ενδιαφέρον σε αυτό το σημείο να παρατηρήσουμε πως η τέχνη επιλύει το αδιέξοδο αυτό καταφεύγοντας σε «μηχανισμούς άμυνας» που στρέφονται είτε προς τον θετικισμό, είτε προς μια εσωστρεφή κατάσταση που εναγκαλίζεται το αδιέξοδο αυτό και το εξυψώνει ως ένα από τα κυριότερα χαρακτηριστικά της. Η φωτογραφία και ο Ιμπρεσιονισμός, γίνονται είδη τέχνης (παρόλο που η φωτογραφία δεν αναγνωρίστηκε από πολλούς ως τέχνη μέχρι τα μέσα του 20ου αιώνα), που έχουν «θετικιστικές» τάσεις. Η φωτογραφία ως μέσο παραγωγής αναπαραστάσεων αποτελεί η ίδια μέρος της επιστημονικών ανακαλύψεων του 19ου αιώνα, και ως μέσο απεικόνισης αποτελεί μια αναλογικά πιστή καταγραφή του κόσμου. Ο Ιμπρεσιονισμός από την άλλη, χρησιμοποιώντας τις νέες ανακαλύψεις στο πεδίο της οπτικής επιστήμης, προσπαθεί να κατανοήσει την εμπειρία του φωτός χρησιμοποιώντας τον καμβά ως ένα είδος «πειράματος» για να αποτυπώσει την οπτική εντύπωση. Από την άλλη, ο Συμβολισμός και μεταγενέστερα ο Σουρεαλισμός στρέφονται προς την καταγραφή της αλογης, μη-μετρήσιμης εμπειρίας των ψυχολογικών καταστάσεων, εντυπώσεων και συναισθημάτων χωρίς να «δίνουν λόγο» σε εξωτερικές αναφορές, στα πλαίσια αυτού που

ονομάζουμε «η τέχνη για την τέχνη», μια προσπάθεια ανεξάρτησης από οποιαδήποτε αναφορά η οποία στον 20ο αιώνα καταλήγει στην πλήρη αφαίρεση. Η προσπάθεια αυτή συχνά υποστηρίζεται μέσα από τον λόγο περί «άλλων πραγματικοτήτων» ή «εσωτερικών πραγματικοτήτων» οι οποίες δεν μπορούν να γίνουν προσβάσιμες με άλλους τρόπους, παρά μόνο με την βύθιση του καλλιτέχνη σε μια εσωτερική, ακατέργαστη, αυθεντική ρέουσα κατάσταση και την βιωματική εμπειρία του καλλιτέχνη η οποία να είναι «αμόλυντη» από οποιεσδήποτε αναφορές στον εξωτερικό κόσμο οι οποίες «μειώνουν» αυτές τις εμπειρίες.

Τέτοια παραδείγματα, μπορούμε να βρούμε σε πίνακες όπως για παράδειγμα του Καντίνσκι ή στον Σουπρεματισμό του Μάλεβιτς. Η τέχνη δηλαδή γίνεται η «επιστήμη» της εσωτερικής εμπειρίας με τους δικούς της ανεξάρτητους όρους, αποδέχεται τις δυνατότητές της και τους περιορισμούς της και ως μέσο προσφέρεται για την κατανόηση αυτού του κόσμου, όπως το τηλεσκόπιο προσφέρεται για την κατανόηση του φυσικού κόσμου από τον φυσικό ο οποίος μελετά την φύση με δικούς του όρους και όχι με όρους λ.χ. της τέχνης. Όσον αφορά την μελέτη της τέχνης από ιστορικούς και θεωρητικούς της τέχνης, αυτό το μοντέλο σκέψης ανταποκρίνεται στον τρόπο που ο Clement Greenberg στον 20ο αιώνα κατανοεί την τέχνη μέσα από όρους «καθαρότητας» και «δυνατότητας» του μέσου. Ο Greenberg δηλαδή προσπαθεί να κατανοήσει και να καθορίσει τις δυνατότητες και τους περιορισμούς του ίδιου του μέσου το οποίο γίνεται ο οδηγός για αναζήτηση στο μέσο με τους δικούς του κανόνες προκειμένου να βρει ξανά ένα σκοπό και ένα αυτόνομο νόημα το οποίο να ανταποκρίνεται στην ίδια της της φύση και ως εκ τούτου να αποκαταστήσει τον σκοπό ύπαρξης της ως ανθρώπινη δραστηριότητα (Greenberg, et. al, 1987). Μάλιστα ο Greenberg αναφέρει και ιστορικά παραδείγματα από τη ζωγραφική η οποία, σύμφωνα με τον ίδιο, αποκόπτεται σταδιακά από την ανάγκη να είναι υπηρέτρια της πραγματικότητας (όπως συνέβαινε λ.χ. στην Αναγέννηση) αφαιρώντας τη λεπτομέρεια από το βάθος σε πίνακες του ρεαλισμού όπως π.χ. του Μανέ και εν τέλει καταλήγοντας στην πλήρη επιπεδότητα με έργα όπως το “La Desserte rouge” (1908)

(ΕΙΚ. 3) του Henri Matisse, και καταλήγοντας στην πλήρη επιπεδότητα και αφαίρεση, αξιοποιώντας έτσι μόνο ότι αφορά την ίδια του την φύση - στην περίπτωση της ζωγραφικής - την επιπεδότητα του καμβά.



Εικόνα. 3. Henri Matisse, *La Desserte rouge*, 1908, λάδι σε καμβά, 180 × 220 εκ. St. Petersburg, Hermitage Museum.

3.2.2.2. Alois Riegl

Κατά τη διάρκεια του πρώιμου Μοντερνισμού στην τέχνη, παρατηρείται μια μετατόπιση του ενδιαφέροντος από την ιστορία του παρελθόντος ως απλής καταγραφής των γεγονότων, προς την ιστορία του παρελθόντος με όρους κοινωνικής, πολιτισμικής εξέλιξης και

αλλαγής. Θεωρίες όπως του Hegel οι οποίες προαναφέρθηκαν σίγουρα έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην μετατόπιση αυτή, αλλά και η γενικότερη μετάβαση από το προ-βιομηχανικό στο βιομηχανικό μοντέλο σκέψης και ανάπτυξης, καθώς και οι κοινωνικο-πολιτισμικές ανακατατάξεις που γίνονταν την περίοδο αυτή έπαιξαν ρόλο στη διαμόρφωση μιας νέας αντίληψης για τον πολιτισμό.

Σε ένα τέτοιο περιβάλλον, ο Alois Riegl, υπήρξε ένας από τους εκπροσώπους της θεωρίας της τέχνης στα πλαίσια του φορμαλισμού και ένας από τους κυριότερους εκπροσώπους της νέας Σχολής της Βιέννης (Wiener Schule der Kunstgeschichte), η οποία εστιάζει κυρίως το ενδιαφέρον στις εφαρμοσμένες και διακοσμητικές μορφές της τέχνης. Εδώ θα ήταν σημαντικό να αναφερθεί πως ο Riegl είχε σπουδάσει ιστορία και φιλοσοφία στο πανεπιστήμιο της Βιέννης καθώς επίσης εργάστηκε στο Μουσείο διακοσμητικών τεχνών και στο τμήμα υφασμάτων του Μουσείου τέχνης και βιομηχανίας της Αυστρίας (Österreichischen Museums für Kunst und Industrie) παράγοντες οι οποίοι έπαιξαν ρόλο στην έμφαση που δίνει τόσο στην μορφή όσο και στις εφαρμοσμένες μορφές τις τέχνης. Ο Riegl αναφέρει πως κάθε έργο το οποίο δημιουργείται σε μια συγκεκριμένη εποχή αποτελεί ένα μέρος ενός μεγαλύτερου ιστορικού μοτίβου που αναπτύσσεται ως μέρος της ευρύτερης Χεγκελιανής προόδου. Κατά συνέπεια, η έννοια της παρακμής, για τον Riegl, δεν υπάρχει αφού βλέπει την εικαστική εξέλιξη μέσα από το σχήμα της γραμμικής ιστορικής προόδου, και τις επιμέρους εξελίξεις ως αλλαγές που οδηγούν αναπόφευκτα σε ανώτερες μορφές εξέλιξης της τέχνης. Η μορφολογική διάταξη του έργου στην θεωρία του, παρόλο που μελετάται ως ένα ιστορικό φαινόμενο, δεν μελετάται συναρτήσει των ιστορικών κοινωνικών μεταβολών αλλά ως ένα αυτόνομο σύστημα το οποίο αντανακλά τα φορμαλιστικά χαρακτηριστικά του εικαστικού έργου αυτόνομα σε κάθε ιστορική εποχή, και όχι σε σχέση με το κοινωνικό-πολιτισμικό συγκείμενο του έργου. Η αλλαγή και η εξέλιξη στα φορμαλιστικά χαρακτηριστικά των έργων ανά ιστορική περίοδο δεν υπακούουν, για τον Riegl τόσο σε ιστορικές, κοινωνικές αλλαγές, όσο σε μια αυτόνομη λογική

στο έργο, η οποία μεταβάλλεται μεν ιστορικά αλλά αυτόνομα, και την οποία ονομάζει «Βούληση προς την Τέχνη» (Γερμ. “Kunstwollen”) (Riegl, Hopkins, & Witte, 2010).

Η Kunstwollen, περιγράφεται από τον Riegl ως μια τάση η οποία οργανώνει την καλλιτεχνική έκφραση κάθε ιστορικής εποχής και κάθε περιοχής (Riegl, Hopkins, & Witte, 2010). Το πρόβλημα με τον όρο της Kunstwollen είναι ότι, η ιδεαλιστική προσέγγιση του Riegl, δεν του επιτρέπει την αιτιολόγηση σχετικά με την διαφορετική έκφραση της Kunstwollen και την περαιτέρω περιγραφή των όρων με τους οποίους εκφράζεται διαφορετικά κάθε φορά αυτή η βούληση. Φυσικά, ο όρος αποτελεί μέρος μιας ευρύτερης τεχνοϊστορικής προσέγγισης ειδικά του 19^{ου} αιώνα που προσπαθούσε να περιγράψει το φαινόμενο και να αιτιολογήσει την διαφορετική καλλιτεχνική έκφραση που παρατηρούνταν σε διαφορετικές περιοχές ή περιόδους. Πέραν των μεθοδολογικών προβλημάτων που έχει η χρήση ενός τέτοιου όρου, ενυπάρχει και ο κίνδυνος στη χρήση τέτοιου είδους ορολογίας, να γίνει μια αυθαίρετη ομαδοποίηση ιστορικών περιόδων ή και κοινωνικών ομάδων, όπως για παράδειγμα ενός «έθνους» (όπως και έγινε) μέσα από αφηρημένες έννοιες («πνεύμα», «βούληση», κλπ.) που είναι αποκομμένες από οποιαδήποτε κοινωνική, οικονομική ή άλλη επιστημονική προσέγγιση και εξαρτώνται από μια υποτιθέμενη ιδιαιτερότητα ενός λαού κλπ. Αυτό όμως που πρέπει να ληφθεί υπ’ όψη είναι το γεγονός του ότι στον 19ο αιώνα δεν έχουν ακόμα αναπτυχθεί τα θεωρητικά εργαλεία που θα επιτρέψουν σε μια πιο «υλιστική» προσέγγιση στην ιστορικότητα με όρους κοινωνιολογικούς ή ψυχολογικούς για παράδειγμα.

Ταυτόχρονα, ο λόγος που ο Riegl δίνει πρώτη έμφαση στο μορφολογικό περιεχόμενο της τέχνης παρά σε οποιοδήποτε νοηματικό κοινωνικό-πολιτισμικό χαρακτηριστικό, αποτελεί μέρος μιας ευρύτερης αντιμετώπισης της τέχνης ως μια έμφυτη και καθολική ανάγκη για αναπαράσταση. Σαφώς επηρεασμένος από την εργασία του στο τμήμα υφασμάτων του Μουσείου Τέχνης και Βιομηχανίας της Αυστρίας, βρίσκει ως σκοπό της τέχνης μια έμφυτη - σχεδόν πνευματική- ανάγκη του ανθρώπου για αποτύπωση ρυθμικών αναπαραστατικών

μοτίβων, απορρίπτοντας ουσιαστικά τη «χρηστικότητα» της τέχνης, ή την αναγκαιότητα της τέχνης ως μια δραστηριότητα που εξυπηρετεί κάποιον άλλο σκοπό. Θεωρεί την τέχνη και τα αναπαραστατικά μοτίβα γενικότερα ως μια ανάγκη η οποία υπακούει στην αυτονομία της φόρμας.

Όπως γίνεται αντιληπτό, σύμφωνα με αυτή τη λογική, η τέχνη δεν μπορεί να κριθεί μέσα από υλιστικά κριτήρια έξω από αυτή, όπως για παράδειγμα ως αποτέλεσμα των ιστορικών γεγονότων, αλλά μπορεί να ιδωθεί μέσα από τους όρους τους οποίους θέτει η ίδια ως ανεξάρτητη έκφραση μιας ανθρώπινης κατάστασης. Μέσα από την έρευνά του, για παράδειγμα, αναφέρεται η έμφυτη ανθρώπινη ανάγκη για «διακόσμηση» η οποία προκύπτει ως ένα κεντρικής σημασίας αίτιο για την αισθητική αξία και αντίληψη, το οποίο όμως επηρεάζεται από εξωτερικά ερεθίσματα όπως για παράδειγμα τα φυτικά μοτίβα. Χαρακτηριστικά, αναφέρει το πως το άνθος του λωτού, χρησιμοποιείται ως διακοσμητικό μοτίβο από τους Αιγυπτίους, διαμέσου των οποίων μεταφέρεται στην κλασσική τέχνη και από εκεί στο Βυζάντιο, και στους Άραβες (Woodfield, 2001, σελ.124).

Μια ενδιαφέρουσα άποψη του Riegl σε σχέση με την ανάλυση της φόρμας, είναι η έννοια της «απτικής» και της «οπτικής» αίσθησης του έργου. Ο διαχωρισμός μεταξύ «απτικού» και «οπτικού» που κάνει ο Riegl οφείλεται στην παρατήρηση που κάνει για τον τρόπο που κατά περιόδους η «βούληση για τέχνη» (Kunstwollen) εκφράζεται με τρόπο «απτικό» ή «οπτικό». Οι μορφές δηλαδή σε ένα «απτικό» μοτίβο αναπαράστασης, αναπαρίστανται ως μεμονωμένες, αντικειμενικές (ως ανεξάρτητα αντικείμενα δηλαδή) και ξεχωριστές μεταξύ τους σε ένα «κενό» μη-ενοποιημένο χώρο (Riegl, Kain, & Britt, 1999). Για παράδειγμα, αναφέρεται στην τέχνη των αρχαίων πολιτισμών (αιγυπτιακό, ελληνικό και ρωμαϊκό) ως παραδείγματα «απτικής» τέχνης η οποία θέτει ως κέντρο της σημασίας της την «αφή» παρά την «όραση» αφού η αναπαράσταση του εξωτερικού κόσμου γίνεται προκειμένου να προσδώσει όσο το δυνατόν καλύτερα τις «αντικειμενικές» ιδιότητες των αντικειμένων που αναπαρίστανται (Woodfield,

2001, σελ. 117). Το κέντρο δηλαδή του ενδιαφέροντος για την κατασκευή της αναπαράστασης έγκειται στην όσο το δυνατόν καλύτερη απόδοση των αντικειμένων ως «αντικείμενα», στην αναπαράσταση, η οποία ουσιαστικά γίνεται μέσω της μεταφοράς τους ως αντικείμενα της αφής, παρά ως οπτικά αντικείμενα (Barasch, 1998, σελ. 150-155). Κέντρο δηλαδή της αναπαράστασης δεν είναι η κατασκευή της πραγματικότητας μέσα από ένα «παράθυρο στον κόσμο», αλλά η μεταφορά των αντικειμένων στην οπτική – μεν – αποτύπωση, αλλά με απτική – δε – πρόθεση. Ο Riegl, εντοπίζει ιστορικά την μετάβαση προς την «οπτική» αναπαράσταση, όταν το ενδιαφέρον μετατίθεται από τα ίδια τα μεμονωμένα αντικείμενα στην μορφολογική σχέση μεταξύ τους, στο ενιαίο πλαίσιο της οπτικής σύνθεσης η οποία κατασκευάζει ουσιαστικά τον οπτικό χώρο, μέρος του οποίου είναι και τα αντικείμενα. Τα αντικείμενα δηλαδή δεν μπορούν να ιδωθούν πλέον ως ανεξάρτητα τμήματα ενός αόριστου χώρου, αλλά ως μέρος ενός καθορισμένου χώρου μιας οπτικής σύνθεσης η οποία είναι πρώτιστης πλέον σημασίας. Δεν είναι καθόλου τυχαίο που ο χώρος της σύνθεσης (καμβάς) γίνεται συγκεκριμένος για παράδειγμα στην περίοδο της Αναγέννησης.

Για τον Riegl, είναι σε αυτό το πλαίσιο που η αναγεννησιακή τέχνη χαρακτηρίζεται από τους κανόνες της «σύνθεσης», της προοπτικής, της αρμονίας και της συμμετρίας, της κατασκευής δηλαδή του χώρου ως τέτοιου, και όχι μόνο των αντικειμένων, ως μιας ενιαίας σύνθεσης, της οποίας τα επιμέρους αντικείμενα αποτελούν κομμάτια της ευρύτερης εμπειρίας. Η κατασκευή δηλαδή του οπτικού χώρου ως βασικού στοιχείου της εικαστικής αναπαράστασης με την Αναγέννηση αποτελεί για τον Riegl μια νέα «λογική», διαφορετική από αυτή των αρχαίων, η οποία μεταβιβάζει την σημασία της αναπαράστασης από την οπτική αποτύπωση απτών αντικειμένων, στην κατασκευή της «εικόνας» ως τέτοιας (Riegl, Hopkins, & Witte, 2010). Αυτό όμως, σύμφωνα με τον Riegl, έχει επίπτωση όχι μόνο στον τρόπο που κατασκευάζεται μια σύνθεση, αλλά και στον τρόπο που ο θεατής κατασκευάζει ως υποκείμενο μπροστά από ένα αναπαραστατικό έργο. Για παράδειγμα, η μετάβαση από την «απτικότητα»

στην «οπτικότητα» μεταβιβάζει το ενδιαφέρον από το αντικείμενο ως έχει (που αναπαρίσταται) στην κατασκευή του «χώρου» ως προϊόν του βλέμματος κάποιου θεατή. Η οπτική δηλαδή αντίληψη προϋποθέτει το βλέμμα ως αναπόσπαστη λειτουργία κατασκευής του χώρου, σε αντίθεση με την «απτότητα» η οποία έχει την «αυτό-αναφορική» προδιάθεση του απλά «ενυπόστατου» αντικειμένου (Barasch, 1998, σελ. 150-155). Με απλά λόγια, η «οπτική» αναπαράσταση προϋποθέτει πάντα το υποκειμενικό βλέμμα του θεατή για να δημιουργηθεί, ενώ η «απτική» απλά περιγράφει το τι «υπάρχει εκεί έξω».

Κατά συνέπεια, το ενδιαφέρον ενός έργου μεταφέρεται από το αντικείμενο, στο βλέμμα του θεατή ως το υποκείμενο στο οποίο οφείλεται πλέον η ύπαρξη της σύνθεσης. Το ενδιαφέρον δηλαδή στρέφεται από το ίδιο το αναπαριστώμενο αντικείμενο στην περίπτωση της «απτικότητας», προς την υποκειμενικότητα του θεατή η οποία χαρακτηρίζεται από τον ενεργό του ρόλο ως «παρατηρητής». Αυτό μπορούμε να το παρατηρήσουμε ακόμα και στα τρισδιάστατα γλυπτά τα οποία προορίζονταν για κατ' ενώπιον θέαση. Η μετάβαση δηλαδή από την πρώτιστη σημασία του αντικειμένου, στην πρώτιστη σημασία του υποκειμένου είτε ως καλλιτέχνης είτε ως παρατηρητής. Αυτή όμως η μετάβαση, δεν θα μπορούσε παρά να οδηγήσει εν τέλει στην πλήρη σημασία του υποκειμένου ως του πλέον κεντρικού παράγοντα για την καλλιτεχνική απεικόνιση.

Η σημασία δηλαδή του υποκειμένου που παρατηρεί – του καλλιτέχνη – ως αυθεντίας, ως ιδιοφυίας ή τέλος πάντων ως κεντρικού παράγοντα ανώτερου του αντικειμένου το οποίο αναπαρίσταται. Ο «τεχνίτης» ζωγράφος ο οποίος καλείται να αποδώσει εικαστικά ένα αντικείμενό επειδή το ίδιο το αντικείμενο του το «επιβάλλει» γίνεται η καλλιτεχνική αυθεντία των Αναγεννησιακών και Μετα-Αναγεννησιακών αιώνων η οποία αναπαριστά μια σύνθεση επειδή την θεωρεί άξια προς αναπαράσταση. Για τον Riegl αυτή η τάση, κορυφώνεται κατά τον 16^ο και 17^ο αιώνα στην Ολλανδία όπου ουσιαστικά ο θεατής εμπλέκεται μέσα στο έργο ο ίδιος. Παρόμοια μπορούμε να βρούμε και παραδείγματα της τέχνης του Baroque τα οποία

έχοντας πολλά επίπεδα (κάτι που θα δούμε πάρα κάτω στον Heinrich Wollflin), εμπλέκουν τον θεατή μέσα στο έργο, ενισχύοντας ακόμα πιο πολύ τον ρόλο του ως μέρος της ψευδαισθητικής εμπειρίας που παράγεται με την εισαγωγή της έννοιας του ενοποιημένου χώρου στην τέχνη (Riegl, Hopkins, & Witte, 2010).

Παράλληλα, η ανάδυση της υποκειμενικότητας, είτε αυτή αφορά τον θεατή, είτε τον καλλιτέχνη είτε το αναπαριστών υποκείμενο μέσα στο έργο, σύμφωνα με τον Riegl παρατηρείται μια συνεχής εξέλιξη ιδιαίτερα στην Ολλανδική τέχνη του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα. Ο Riegl έτσι διακρίνει τρία διαφορετικά «στάδια» τα οποία όπως εισηγείται χαρακτηρίζουν την διαδικασία αυτή ανάδειξης, ουσιαστικά, του υποκειμένου στην τέχνη.

Στην πρώτη τεχνοϊστορική περίοδο (1529 – 1566) ο Riegl βλέπει τις μορφές στα έργα να συνδέονται διαμέσου αναπαραστατικών μέσων, όπως η χειρονομία ή τα αντικείμενα τα οποία κρατούν. Έτσι η συνοχή της εικόνας κατά την περίοδο αυτή χαρακτηρίζεται από την οπτική συνοχή των επιμέρους μορφών σε ένα ενιαίο ψευδαισθητικό πλαίσιο του χώρου.

Κατά τον Riegl, αυτό αλλάζει στην δεύτερη περίοδο (1580-1624), στην οποία οι επιμέρους μορφές στα έργα, συνδέονται διαμέσου μιας πιο «ψυχολογικής» διαδικασίας, δηλαδή της ανάδειξης των μορφών ως σχεδόν συνειδητές οντότητες οι οποίες ξέρουν ότι συνδέονται μεταξύ τους ως μια ενιαία συλλογική οντότητα, ενώ στην τρίτη περίοδο (1624 – 1662) ο Riegl εντοπίζει στην ζωγραφική μια σχέση μεταξύ των ατομικών μορφών οι οποία χαρακτηρίζεται από την ψυχολογική ασάφεια η οποία αφενός μοιάζει να συνδέει τις μορφές μεταξύ τους, αλλά ταυτόχρονα να διατηρεί την ατομικότητά τους. Στην τρίτη αυτή φάση της Ολλανδικής ζωγραφικής, όπως εξηγεί ο Riegl, οι μορφές είναι σαφές ότι συνδέονται μεταξύ τους, εντούτοις τα κίνητρά τους παραμένουν σε μεγάλο βαθμό ακαθόριστα (Riegl, Kain, & Britt, 1999). Με αυτό τον τρόπο, οι καλλιτέχνες αυτής της περιόδου, εμπλέκουν και την υποκειμενικότητα του ίδιου του θεατή στον διάλογο μεταξύ τους, την προσπάθεια δηλαδή του θεατή να κατανοήσει τα κίνητρα και τις προθέσεις των απεικονιζόμενων υποκειμένων στον

εικαστικό χώρο, διαμέσου όμως των δικών του υποκειμενικών προβολών και αντιλήψεων. Τα υποκείμενα έτσι, γίνονται «ενεργά» και επεκτείνουν τον ρόλο τους και τα κίνητρά τους στον κόσμο του θεατή διαμέσου μιας «ψυχολογικής» ασάφειας, μιας ασαφούς δηλαδή δήλωσης για τα κίνητρα των υποκειμένων.

Κατά παρόμοιο τρόπο, ο Heinrich Wölfflin αναπτύσσει την φορμαλιστική του θεωρία γύρω από παρόμοιες έννοιες, της «ατέλειας» και της «ολοκλήρωσης» δηλαδή, όσον αφορά όμως περισσότερο την ίδια την φόρμα ως κατασκευή (Wölfflin & Blower, 2015).

3.2.2.3. Heinrich Wölfflin

Ο Heinrich Wölfflin, αποτελεί μια από τις κεντρικές φιγούρες της φορμαλιστικής ανάλυσης. Ο Wölfflin υπήρξε ιστορικός τέχνης, της σχολής του φορμαλισμού, ο οποίος συνδύαζε σε μεγάλο βαθμό τα ψυχολογικά χαρακτηριστικά με την μορφή (ή φόρμα) στην ανάλυσή του. Χαρακτηριστικά, στο έργο του *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* το οποίο ολοκληρώνει το 1886 προς απόκτηση του διδακτορικού του τίτλου, ανατρέπει ουσιαστικά την άποψη ότι η αρχιτεκτονική εμπεριέχει εκφραστικές αξίες και αντικαθιστά την αντίληψη αυτή με την έννοια της ενσυναίσθησης. Ότι δηλαδή η αρχιτεκτονική οφείλει την όποια συναισθηματική συγκίνησή του θεατή στην πρόκληση του συναισθήματος μέσα από τον χώρο.

Γενικά, ο Wölfflin ανήκει στο ίδιο μοτίβο σκέψης με τους Alois Riegl και τον Wilhelm Worringer στους οποίους αναφερθήκαμε προηγουμένως και οι οποίοι εστιάζουν στο μορφολογικό περιεχόμενο των πολιτισμικών τεχνουργημάτων παρά στο όποιο σημασιολογικό, κοινωνικό. Στη δουλειά του, για παράδειγμα, ο Wölfflin διακρίνει τρεις ξεχωριστές τεχνοτροπικές περιόδους και φάσεις, την Πρώιμη, την Κλασική και του Μπαρόκ στις οποίες αποδίδει μεν διαφορετικά φορμαλιστικά χαρακτηριστικά, αλλά όχι αξιολογικά. Οι περίοδοι αυτές για τον Wölfflin είναι διαδοχικές και επαναλαμβανόμενες σε κυκλικό μοτίβο κατά τη διάρκεια της ιστορίας (Wölfflin & Blower, 2015). Κάθε μια από τις περιόδους αυτές

χαρακτηρίζεται από πέντε ζεύγη μορφικών χαρακτηριστικών, πάνω στα οποία δομεί μια συγκριτική ανάλυση των έργων τέχνης, μέσα από την οποία διακρίνει συγκεκριμένα μοτίβα στα φορμαλιστικά χαρακτηριστικά των έργων ζωγραφικής, γλυπτικής και αρχιτεκτονικής (Wölfflin & Blower, 2015).

Τα πέντε ζεύγη αποτελούν: 1. Το γραμμικό απέναντι στο ζωγραφικό (Lineare / Malerisch): όπως το περιγράφει ο Heinrich Wölfflin, περιγράφει τον τρόπο που μέσα από τον οποίο αποδίδονται οι μορφές σε ένα έργο, είτε με απτικό τρόπο είτε με οπτικό (αναφερόμενοι εδώ στις ιδέες του Riegl) (Wölfflin & Blower, 2015). Για παράδειγμα, στην περίπτωση του γραμμικού, τα αντικείμενα αποδίδονται με βάση μια «απτική» απόδοση η οποία διαχωρίζει τα αντικείμενα από τον εικαστικό χώρο με μια «σαφήνεια», «καθαρότητα» στα όρια της γραμμής και του περιγράμματος του αντικειμένου. Στην περίπτωση δηλαδή του γραμμικού, τα αντικείμενα διατηρούν μια σχετική «αυτονομία» σε σχέση με τον εικαστικό χώρο. Η αυτονομία αυτή έγκειται στον τρόπο που διαχωρίζονται από τον περιβάλλοντα εικαστικό χώρο με μια απολυτότητα, ή με την δημιουργία ενός «περιγράμματος», σε αντιδιαστολή με την περίπτωση του ζωγραφικού. Στο ζωγραφικό, τα αντικείμενα διαχωρίζονται από τον περιβάλλοντα χώρο σχεδόν σταδιακά, σαν να πρόκειται σχεδόν για ένα συνεχές. Δεν είναι η σαφήνεια των ορίων δηλαδή μεταξύ του αντικειμένου και του χώρου που διαχωρίζει τα αντικείμενα από το περιβάλλον, αλλά τουναντίον η «επικοινωνία» τους με τον χώρο. Αυτός ο «οπτικός» τρόπος αντίληψης που επικρατεί στην περίπτωση του «ζωγραφικού» όπως την περιγράφει ο Wölfflin, «προϋποθέτει» δηλαδή την ύπαρξη του εικαστικού χώρου (Wölfflin & Blower, 2015). Επομένως τα αντικείμενα δεν είναι αυτόνομα, αλλά περιγράφονται ως αποτέλεσμα τις αλληλεπίδρασης και της σχέσης μεταξύ τους, δημιουργώντας έτσι τον εικαστικό χώρο. Σύμφωνα με τον ίδιο τον Wölfflin, ο απτικός, γραμμικός τρόπος απόδοσης των μορφών, κυριαρχεί στον 16^ο αιώνα ενώ ο οπτικός, ζωγραφικός τρόπος επικρατεί τον 17^ο αιώνα (Wölfflin & Blower, 2015). Όσον αφορά τον τόπο, ο Ευρωπαϊκός νότος σύμφωνα με τον Wölfflin ευνοεί

τον γραμμικό τρόπο απόδοσης των μορφών ενώ ο Βορράς (π.χ. Ολλανδία) ευνοεί τον ζωγραφικό.

2. Επίπεδο / Βάθος (Fläche/Tiefe): Ο Wölfflin, μελετώντας την απόδοση του χώρου, αναφέρεται στις έννοιες του «επίπεδου» και του «βάθους» για να περιγράψει τον τρόπο που αναπτύσσεται ο τρισδιάστατος χώρος. Η έννοια «επίπεδο» και «βάθος» δηλαδή δεν αναφέρεται σε μια επιπεδότητα ή μια τρισδιάστατη ψευδαίσθηση του βάθους στο έργο, αλλά στον τρόπο που αναπτύσσεται το τρισδιάστατο βάθος (Wölfflin & Blower, 2015). Ως παράδειγμα, μπορούμε να δούμε τον τρόπο που αποδίδεται το βάθος στον *Μυστικό Δείπνο* (*Il Cenacolo* ή *L'Ultima Cena*) (1495-1498) (ΕΙΚ. 4) του Leonardo Da Vinci. Στο έργο, παρατηρούμε πως το βάθος αναπτύσσεται εντός της σύνθεσης. Στην περίπτωση αυτή, σύμφωνα με την θεωρία του Wölfflin, έχουμε το «Επίπεδο» (Wölfflin & Blower, 2015). Η ανάπτυξη του βάθους εντός του πλαισίου της σύνθεσης, υπαινίσσεται την ύπαρξη του χώρου ως «περίκλειστου». Ο ζωγράφος στην περίπτωση αυτή, δεν υπονοεί την ύπαρξη του χώρου πέρα από τα όρια του εικαστικού χώρου.



Εικόνα. 4. Leonardo da Vinci, *Il Cenacolo* (*L'Ultima Cena*), 1495 - 1498, τέμπερα σε γύψο, 460 x 880 εκ. Μιλάνο, Santa Maria delle Grazie.

Στην αντίθετη περίπτωση μπορούμε να δούμε το έργο του Μπαρόκ καλλιτέχνη, Jacopo Tintoretto με το ίδιο θέμα (ΕΙΚ. 5). Στο έργο αυτό, το βάθος αναπτύσσεται υπό γωνία και υπονοεί την ανάπτυξη του πέρα από τα όρια τη ζωγραφικής επιφάνειας. Ο χώρος δηλαδή, ολοκληρώνεται έξω από τα όρια της σύνθεσης. Αυτό λειτουργεί υπαινικτικά, ότι δηλαδή «υπάρχει χώρος» έξω από τα όρια του «παράθυρου» της σύνθεσης. Υπονοεί δηλαδή την σύνδεση του ζωγραφικού χώρου με τον έξω – «πραγματικό» - χώρο. Σύμφωνα με τον Wölfflin, οι «επίπεδες» συνθέσεις επικρατούσαν τον 16^ο αιώνα, ενώ τον 17^ο αιώνα επικρατούν οι «βαθείς» συνθέσεις (Wölfflin & Blower, 2015).



Εικόνα. 5. Jacopo Tintoretto, *Ultima Cena*, 1592 - 1594, λάδι σε καμβά, 365 × 568 εκ.
Βενετία, Basilica di San Giorgio Maggiore.

3. Κλειστό / Ανοικτό (Geschlossen/ Offen): Με παρόμοιο τρόπο, ο Wölfflin εστιάζει στο να δει τον τρόπο που αναπτύσσεται η σύνθεση ως μέρος ενός «σαφούς» και οριοθετημένου χώρου σε

αντιδιαστολή με τον «ανοικτό», σχεδόν απροσδιόριστο ως προς τα όρια χώρο. Στο δίπολο αυτό, ο Wölfflin παρατηρεί πως τον 16^ο αιώνα, οι συνθέσεις είναι κλειστές, ενώ κατά τον 17^ο αιώνα οι συνθέσεις είναι ανοικτές. Η ιδέα της «κλειστής» φόρμας για τον Wölfflin, αποτελεί την περιγραφή της περικλειστης σύνθεσης η οποία «οριοθετείται» και αποδίδεται ως «αυτόνομη» και αυτάρκης (Wölfflin & Blower, 2015). Ένα καλό παράδειγμα αποτελεί η νωπογραφία του Ραφαήλ, *Η Σχολή των Αθηνών (Scuola di Atene)* (1510-1511) (ΕΙΚ. 6), ένα έργο το οποίο μας περιγράφει ένα «περικλειστο» κόσμο μέσα στον οποίο τα υποκείμενα και τα αντικείμενα αναφέρονται απλά το ένα στο άλλο. Η όλη περικλειστη σύνθεση δηλαδή υποδηλώνει την



αυτονομία του εικαστικού χώρου, σαν να πρόκειται για ένα παράθυρο προς μια άλλη διάσταση.

Εικόνα. 6. Raffaello Sanzio, *Scuola di Atene*, 1509 - 1511, νωπογραφία, 500 × 770 εκ.
Βατικανό, Αποστολικό Παλάτι.

Στην περίπτωση, τώρα, της ανοικτής φόρμας, ένα παράδειγμα μπορεί να είναι η περίπτωση του έργου του Tintoretto (ΕΙΚ. 5), ο οποίος αφήνει αντικείμενα στον χώρο τα οποία δεν απεικονίζονται ολόκληρα, αλλά σχεδόν αποσπασματικά, υπονοώντας έτσι μια συνέχεια προς τα έξω από το κάδρο.

4. Πολλαπλότητα / Ενότητα (Vielheit/Einheit): Η πολλαπλότητα/ενότητα περιγράφει τον τρόπο που τα επιμέρους στοιχεία της φόρμας, διατηρούν ή χάνουν την αυτονομία τους για να χαθούν σε μια ενιαία οντότητα στη σύνθεση του πίνακα. Για παράδειγμα, η πολλαπλότητα χαρακτηρίζεται από πολλές «ανεξάρτητες» μονάδες αντικειμένων στην φόρμα οι οποίες λειτουργούν αυτόνομα μέσα στην σύνθεση. Από την άλλη, η ενότητα χαρακτηρίζεται από την καθυπόταξη των επιμέρους μονάδων της σύνθεσης σε μια ευρύτερη «ενοποιημένη» οντότητα. Όπως αναφέρεται στη θεωρία του Wölfflin, η ενότητα χαρακτηρίζεται από το σπάσιμο της γραμμής (άρα συνδέεται ουσιαστικά με το «ζωγραφικό») ούτως ώστε να επιτραπεί η αλληλοδιαπλοκή των μορφών με τρόπο που να σχηματίσουν μια ενιαία οντότητα. Η πολλαπλότητα κατά συνέπεια χαρακτηρίζει ως επί το πλείστον την κλασική Αναγέννηση (Wölfflin & Blower, 2015), ενώ η ενότητα χαρακτηρίζει το Μπαρόκ (για παράδειγμα Ρούμπενς, *Η αποκαθήλωση [Kruisafneming]* [ΕΙΚ. 7]) .

5. Απόλυτη Καθαρότητα (Klarheit) / Σχετική (Unklarheit und Bewegtheit): Μέσα από αυτό το ζεύγος, ο Wölfflin προσπαθεί να διακρίνει μεταξύ μιας τάσης στην τέχνη για «καθαρότητα» ή «ευκρίνεια» και μιας τάσης προς την ασάφεια και το «μη σαφές». Όπως γίνεται αναφορά, στην περίπτωση του Μπαρόκ υπάρχει μια σχετική ασάφεια, των μορφών ή των κινήτρων των μορφών, σε αντιδιαστολή με την Αναγέννηση του 16ου αιώνα η οποία χαρακτηρίζεται από την απόλυτη σαφήνεια. Για παράδειγμα, στον *Μυστικό Δείπνο* του Leonardo Da Vinci (ΕΙΚ. 4) μπορούμε να διακρίνουμε όλα τα χέρια των αναπαριστώντων μορφών, σε αντιδιαστολή για παράδειγμα με το έργο *Το συνδικάτο των υφασματοπωλών (De Staalmeesters)* (ΕΙΚ.8) του

Ρέμπραντ στους οποίους διακρίνουμε λιγότερα από τα μισά.



Εικόνα. 7. Peter Paul Rubens, *Kruisafneming*, 1612 - 1614, λάδι σε ξύλο, 320 × 420,5 εκ.
Αμβέρσα, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal.



Εικόνα. 8. Rembrandt van Rijn, *De Staalmeesters*, 1662, λάδι σε καμβά, 191,5 × 279 εκ. Αμστερνταμ, Rijksmuseum.

3.2.3. Ervin Panofksy

Όπως έχει ήδη αναφερθεί σε προηγούμενα κεφάλαια, η μεθοδολογική προσέγγιση που επικεντρώνεται στην ανάλυση της μορφής (ή φόρμας), αν και χρήσιμη δεν προσφέρει μια ολική κατανόηση για το μέσο και το έργο γενικότερα. Ο Ervin Panofksy, προτείνει μια προσέγγιση για κατανόηση του περιεχομένου. Η εικονογραφία – εικονολογία, εστιάζεται στην κατανόηση του περιεχομένου ενός έργου, μέσα από τρία στάδια ανάλυσης τα οποία θεωρεί ότι προσεγγίζουν την πραγματικότητα του έργου, μέσα από την κατανόηση των συμβολισμών, ή άλλων συλλογικών, κοινωνικών νοημάτων ή ατομικών (του καλλιτέχνη) ιδεών, τα οποία συνέβαλαν στην δημιουργία του έργου. Σε γενικές γραμμές, μπορούμε να πούμε πως η μέθοδος της εικονογραφίας – εικονολογίας στηρίζεται στην σχέση μεταξύ εικονογραφίας ως μεθόδου

παρατήρησης και διατύπωσης των παρατηρήσεων και της εικονολογίας ως ερμηνείας των παρατηρήσεων αυτών. Συχνά, η μέθοδος της εικονογραφίας-εικονολογίας αντιπαραβάλλεται με την φορμαλιστική προσέγγιση, αφού θέτει ως δευτερεύουσας σημασίας την φόρμα και δίνει έμφαση στο θέμα και στο νόημα του θέματος. Ο εικονολόγος, αναζητεί μοτίβα τα οποία βοηθούν στην κατανόηση του έργου καθώς και την προέλευση αυτών με σκοπό την συναρμολόγηση του «πραγματικού» νοήματος του έργου.

Ο Panofsky στην μεθόδό του καθορίζει τρία στάδια τα οποία βοηθούν στην εικονογραφική – εικονολογική κατανόηση του έργου:

α. Προ-εικονογραφικό: ως το στάδιο εκείνο όπου γίνεται μια πρώτη εικονογραφική περιγραφή και άμεση παρατήρηση του έργου. Το στάδιο αυτό, μπορεί να αφορά την αναγνώριση των φορμαλιστικών χαρακτηριστικών του έργου, καθώς και τον εντοπισμό των «πρωτοβάθμιων» θεμάτων που αποτυπώνονται στο έργο. Ο θεατής στο στάδιο αυτό βρίσκεται στην θέση του να αναγνωρίσει το θέμα σε ένα πρώτο επίπεδο κατανόησης (π.χ. ένας άνθρωπος πάνω σε ένα σταυρό), καθώς και τα αντικείμενα που αποδίδονται μέσα στην θεματική του έργου. Το στάδιο αυτό, βοηθά σε μια πρώτη αναγνώριση ενδεχόμενων συσχετίσεων μεταξύ αντικειμένων στην εικόνα, αναπαριστώμενων προσώπων και μορφολογικών χαρακτηριστικών. Για παράδειγμα, γίνεται μια πρώτη αναγνώριση του τρόπου που τα εικονιζόμενα πρόσωπα για παράδειγμα, ή γεγονότα συνδέονται μεταξύ τους μέσω χειρονομιών κλπ., δημιουργώντας μια πρώτη εντύπωση για τον θεματικό συσχετισμό μεταξύ τους.

β. Εικονογραφικό: το στάδιο στο οποίο γίνεται μια πρώτη εικονογραφική ανάλυση, η οποία στηρίζεται στην αναζήτηση των κοινωνικών νοημάτων και μοτίβων του έργου. Αποτελεί δηλαδή, μια δευτεροβάθμια κατανόηση του έργου, η οποία συνθέτει ένα “συμβατικό” νόημα το οποίο συσχετίζεται με μια κουλτούρα ή μια έννοια, συνήθως πολιτισμική. Η πρώτη αυτή ερμηνεία του θέματος, θα γίνει μέσα από την αναγνώριση των εικόνων ως συμβολικά,

νοηματικά μοτίβα τα οποία αναφέρονται σε «ιστορίες», γεγονότα ή αλληγορίες, προϊόντα ενός πολιτισμικού, κοινωνικού περιβάλλοντος.

γ. Εικονολογικό: ως το στάδιο στο οποίο συντίθεται η γενική κατανόηση και ερμηνεία για το έργο ως θεματική δομή και ως μέρος μιας ευρύτερης πολιτισμικής κατάστασης. Το στάδιο αυτό δηλαδή αποτελεί την ερμηνεία του έργου ως μέρος του “Weltanschauung”, ως φορέα δηλαδή πολιτισμικών αξιών και προθέσεων τα οποία δομούν μια ευρύτερη πολιτισμική κατάσταση η οποία ενυπάρχει ως το εγγενές νόημα του έργου. Ο θεωρητικός Ernst Cassirer, στο έργο του *Φιλοσοφία των Συμβολικών μορφών* (1923), αναφέρεται στον τρόπο που ο άνθρωπος προσλαμβάνει τον κόσμο μέσα από συμβολικές μορφές, όπως είναι για παράδειγμα ο πολιτισμός, οι μύθοι, η θρησκεία κλπ.

Αυτό που μέχρι τώρα γίνεται δηλαδή κατανοητό, είναι ότι υπάρχουν δύο προσεγγίσεις στην εικόνα, η μια εκ των οποίων βασίζεται στην συγκινησιακή εμπειρία της πρόσληψης της φόρμας και της σύνθεσης της στο έργο ως δομή, και η άλλη να βασίζεται στην κατανόηση του θέματος και της νοηματικής δομής του έργου. Τόσο το θεματικό όμως περιεχόμενο ενός έργου, όσο και η αισθητική δομή της εικόνας, δεν μπορεί παρά να επηρεάζονται από κοινωνιολογικούς, οικονομολογικούς και άλλους πολιτισμικούς παράγοντες μέσα στους οποίους δημιουργείται ένα έργο τέχνης. Για παράδειγμα, όπως ήδη αναφέρθηκε πιο πριν, ο παράγοντας του αγοραστή τείνει σε μεγάλο βαθμό να επηρεάζει το θέμα, αλλά και την απόδοση της φόρμας. Αυτό αποτελεί την βάση της κοινωνικής ιστορίας της τέχνης των Frederick Antal, Georg Lucaks, Arnold Hauser και Νίκου Χατζηνικολάου.

3.2.4. Κοινωνική ιστορία της τέχνης

Ήδη από την εποχή του Johann Joachim Winckleman τον 18ο αιώνα αρχίζει μια μεταστροφή προς την κοινωνική ερμηνεία της τέχνης, αλλά δεν υπάρχει το κατάλληλο θεωρητικό πλαίσιο που να επιτρέπει την σε βάθος κατανόηση της τέχνης ως κοινωνικού προϊόντος. Κατά την διάρκεια του πρώτου μισού του 20ου αιώνα με την ευρύτερη στροφή των

κοινωνικών και των ανθρωπιστικών επιστημών προς την μελέτη των κοινωνικών δομών, η τέχνη και η ιστορία της αρχίζει να ερμηνεύεται ως ένα φαινόμενο το οποίο αναδύεται μέσα από τις κοινωνικές, αυτές, δομές. Τροφοδοτούμενη από μαρξιστικές θεωρίες όπως για παράδειγμα του Antonio Gramsci για την Ηγεμονία και την ηγεμονική κουλτούρα, η κοινωνική ιστορία της τέχνης αναπτύσσει μια μεθοδολογία ανάλυσης της τέχνης η οποία προσπαθεί να εντοπίσει τις κοινωνικές δομές όπως φέρονται από το μέσο. Η Σχολή της Φρανκφούρτης μετέπειτα, καθώς και μαρξιστές θεωρητικοί όπως ο Ernest Gellner (1983) και ο Anthony Smith (1994), εφαρμόζουν στις θεωρίες τους την κοινωνική ανάλυση της τέχνης με σκοπό να παρατηρήσουν τις κοινωνικές δομές οι οποίες περιβάλλουν την πρακτική της τέχνης. Πιο συγκεκριμένα, η κοινωνική ιστορία της τέχνης, στρέφεται στο κοινωνικό σύνολο αναγνωρίζοντας στο έργο τέχνης δυναμικές εξουσίας που αναπτύσσονται μεταξύ κοινωνικών ομάδων, τάξεων και πρακτικών εξουσίας. Τόσο οι μορφές των έργων όσο και το θέμα, για τους κοινωνικούς ιστορικούς τέχνης, φέρουν αξίες που εκφράζουν σχέσεις και συμφέροντα μεταξύ ταξικών ομάδων και στρωμάτων της κοινωνίας. Η κοινωνική ιστορία της τέχνης, ιστορικά υποδιαιρείται σε διαφορετικές προσεγγίσεις αναλόγως του θεωρητικού πλαισίου που αναπτύσσει κάθε φορά. Έτσι έχουμε για παράδειγμα, τις ορθόδοξες μαρξιστικές προσεγγίσεις, τις νεομαρξιστικές προσεγγίσεις και τις μη-μαρξιστικές προσεγγίσεις. Η ορθόδοξη μαρξιστική προσέγγιση αφορά ένα μονοαιτιατό μοντέλο θεώρησης το οποίο βασίζεται στο μαρξιστικό σχήμα της κοινωνίας (Υποδομή, Δομή, Υπερδομή). Η μαρξιστική προσέγγιση αφορά κατά βάση τις οικονομικές σχέσεις που αναπτύσσονται γύρω από την πρακτική της τέχνης. Τα οικονομικά αίτια και συστήματα ως συστήματα που διαμορφώνουν τη διαστρωμάτωση της κοινωνίας και που αυτά με τη σειρά τους επηρεάζουν την καλλιτεχνική έκφραση που προέρχεται από συγκεκριμένες ταξικές ομάδες. Για τους ορθόδοξους μαρξιστές, η τέχνη αποτελεί ένα δευτερογενές φαινόμενο το οποίο εκφράζεται ως μέρος της Υπερδομής, και ως εκ τούτου αντανακλά την οικονομική δομή μιας κοινωνίας. Σημαντικοί μαρξιστές αναλυτές ήταν ο Frederick Antal (1887-1954) και

ο Arnold Hauser (1892-1978). Ο Frederick Antal, αντιτιθέμενος στον τρόπο σκέψης του Wolflin και την αισθητική του προσέγγιση, προσπαθεί να παρατηρήσει το έργο τέχνης ως μέρος της ευρύτερης κοινωνικής ιστορίας. Στο βιβλίο του, για παράδειγμα, με τίτλο *Florentine painting and its Social Background* (1948) μελετά την τις υφολογικές αλλαγές στην ζωγραφική της Φλωρεντίας του 14^{ου} και του 15^{ου} αιώνα συναρτίζει του κοινωνικό-οικονομικού πλαισίου της εποχής. Η ανάλυσή του βασίζεται στα αποδεδειγμένα στοιχεία που βρίσκει για την οικονομική, πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα της εποχής. Στο δοκίμιό του με τίτλο *Παρατηρήσεις για τη Μέθοδο της Ιστορίας της Τέχνης*, αναφέρει ότι η ιστορία της τέχνης ήταν πάντοτε ιστορική και κοινωνική, όμως η κοινωνική ιστορία της τέχνης αποτελεί ένα ολότελα διαφορετικό πεδίο αντίληψης της τέχνης αφού τοποθετεί στο κέντρο της μελέτης της, τις σχέσεις και τις δυναμικές μεταξύ του καλλιτεχνικού έργου και του κοινωνικού περιβάλλοντος.

Η νεο-μαρξιστική θεωρία της κοινωνικής ιστορίας της τέχνης απορρίπτει την μονοδιάστατη οπτική της μαρξιστικής προσέγγισης. Έτσι για παράδειγμα, η νεο-μαρξιστική θέση βλέπει τη σχέση του έργου με την κοινωνία ως μια αμφίδρομη σχέση παρά ως μια σχέση επιβολής του ταξικού συστήματος. Παράλληλα, η νέο-μαρξιστική αντίληψη κατηγορεί τη μαρξιστική προσέγγιση για «υπερβολή» και ντετερμινισμό, και αναγνωρίζει ότι το έργο τέχνης είναι ένα περίπλοκο και πολυαιτιακό φαινόμενο. Υποστηρίζει έτσι μια συγκεκριμενικότητα στην ανάλυση του έργου η οποία δεν πρέπει να περιορίζεται σε γενικευμένα μοντέλα κατανόησης του έργου σε σχέση μόνο με τις κοινωνικές δομές. Βλέπει, για παράδειγμα, την ιδιαιτερότητα του έργου και τα βιογραφικά στοιχεία του καλλιτέχνη ως παράγοντες μέσα από τους οποίους θα μπορούσε κάποιος να βρει στοιχεία που θα τον βοηθήσουν στην κοινωνική ανάλυση.

Ένας σημαντικός εκπρόσωπος της νεο-μαρξιστικής κοινωνικής ιστορίας της τέχνης αποτελεί ο Timothy James Clark, ο οποίος στην εισαγωγή του βιβλίου του, *On the Social History of Art* (1973), εισηγείται μια διαφορετική και πιο «εξελιγμένη» κοινωνική ιστορία της

τέχνης. Πιο συγκεκριμένα αναφέρεται στην μαρξιστική προσέγγιση του Arnold Hauser την οποία θέλει να εξελίξει χρησιμοποιώντας πιο νέα και πιο εξελιγμένα οικονομικά και κοινωνικά μοντέλα. Στην προσπάθειά του αυτή, ξεκινά να προσανατολίζει το ενδιαφέρον της ανάλυσης της κοινωνικής ιστορίας της τέχνης σε μια πιο αναλυτική προσέγγιση στον τρόπο που λειτουργεί η ιδεολογία στο επίπεδο της τέχνης. Κατά συνέπεια, ξεκινά να «ψάχνει» για στοιχεία στην φόρμα τα οποία μπορούν να αναφέρονται με σημειολογικό τρόπο σε ιδεολογικές αντιλήψεις. Το έργο τέχνης, θεματικά, υφολογικά, και μορφολογικά, μετατρέπεται σε ένα δυναμικό πεδίο με σημασιολογικές ιδιότητες που υποδηλώνουν την επαφή του με το κοινωνικό, πολιτικό και οικονομικό σύστημα το οποίο το περιβάλλει. Στην ανάλυση που κάνει για το έργο *Εργάτες της Πέτρας (Les Casseurs de pierres)* (1849) (EIK.9) του Goustav Courbet, ο Clark εντοπίζει κοινωνικά νοήματα μέσα από ένα συνδυασμό σημασιολογικής ερμηνείας και μορφολογικής προσέγγισης στο έργο. Για παράδειγμα, η εικόνα παρουσιάζει δύο άνδρες με φαινομενικά «δύσκαμπτα» σχεδόν «παγωμένα» σώματα οι οποίοι εργάζονται έχοντας γυρισμένη την πλάτη προς τον θεατή. Αυτή η στάση του σώματος, καθώς και η φόρμα μέσα από την οποία αναδύονται οι μορφές, σε συνδυασμό με την ευρύτερη θεματολογία του έργου παραπέμπουν, για τον Clark, σε μια ψυχολογική «δυσκαμψία» που προκαλεί η ρουτίνα του μόχθου της εργασίας (Clark, 1973, σελ. 80-81). Διευρύνοντας την ερμηνεία του, παρατηρεί ότι το έργο του Courbet ίσως αποσκοπεί σε ένα είδος κοινωνικής κριτικής, αφού ξέρει ότι ο Courbet έζησε στο Παρίσι του 19ου αιώνα, μια εποχή κοινωνικά ασταθή η οποία χαρακτηριζόταν από τις συχνές κοινωνικές εξεγέρσεις και τις ταξικές ανησυχίες. Επομένως, το μοτίβο της απεικόνισης ανθρώπων της εργατικής τάξης, σε συνδυασμό με την εποχή που έζησε και δημιούργησε ο Courbet, και σε συνδυασμό με τα σημασιολογικά χαρακτηριστικά του έργου, μπορούμε διαμέσου του Courbet να δούμε μια οπτική της κοινωνικής κατάστασης του Παρισιού του 19^{ου} αιώνα.



Εικόνα. 9. Gustave Courbet, *Les Casseurs de pierres*, 1849, λάδι σε καμβά, 170 × 240 εκ. Δρέσδη, Galerie Neue Meister [έχει καταστραφεί].

Κατά το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα, αναπτύχθηκαν παράλληλα νέες μέθοδοι ανάλυσης που αφορούν το πεδίο της κοινωνικής ιστορίας της τέχνης, όπως για παράδειγμα ο δομισμός και ο μεταδομισμός που αναλύουν την τέχνη ως ένα σύνολο σημείων διαμέσου των οποίων φέρονται οι κοινωνικές δομές και οι δυναμικές εξουσίας. Σε αυτό συνέβαλαν θεωρητικοί, σημαντικοί εκ των οποίων είναι ο Roland Barthes, ο Jacques Lacan, η Julia Kristeva, ο Jean Baudillard και ο Jacques Derrida, και των οποίων η δουλειά στηρίζεται στην ερμηνεία του «γλωσσικού», σημασιολογικού περιεχόμενου του πολιτισμικού αντικειμένου. Σκοπός τους δηλαδή είναι η «αποκωδικοποίηση» των κοινωνικών δομών και δυναμικών των σχέσεων οι οποίες εμπερικλείονται στο συμβολικό πεδίο της κοινωνικής πραγματικότητας και

διαμέσου του υποκειμένου του καλλιτέχνη καταγράφονται στο πολιτισμικό αντικείμενο, όπως για παράδειγμα στην τέχνη.

Η κοινωνική ιστορία της τέχνης, η οποία στηρίζεται στην διεπιστημονικότητα, ανέπτυξε επίσης θεωρητικές προσεγγίσεις που αφορούν την πολιτική στην τέχνη, μεταξύ των οποίων είναι η φεμινιστική προσέγγιση, ή οι μετα-αποικιοκρατικές θεωρίες. Για παράδειγμα, η φεμινιστική προσέγγιση της Griselda Pollock (2013). Στην θεωρία της γίνεται ανάλυση των κριτηρίων της τέχνης σε σχέση με την ιστορία της τέχνης ως κοινωνικό φαινόμενο. Η ίδια υποστηρίζει ότι η «απουσία» των γυναικών από την ιστορία της τέχνης είναι αποτέλεσμα των διαρθρωμένων σεξιστικών αντιλήψεων για την τέχνη στην ιστορία και τη θεωρία της τέχνης, οι οποίες διατηρούν ένα κατεστημένο σε σχέση με την αξία της τέχνης που καθορίζεται από τους άνδρες για τους άνδρες. Η ανάλυση της θεωρίας της τέχνης για την Pollock στηρίζεται σε μια μαρξιστική προσέγγιση η οποία εκλαμβάνει την «δημιουργία» ως «παραγωγή». Επομένως οι συνθήκες παραγωγής της τέχνης εκφράζουν τις δυναμικές εξουσίας μέσα στο κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο παράγονται. Η μαρξιστική και νεο-μαρξιστική θεώρηση για την τέχνη και γενικά τα πολιτισμικά φαινόμενα, μπορεί να περιγραφεί μέσα από το έργο της Σχολής της Φρανκφούρτης. Ο όρος «Σχολή της Φρανκφούρτης» δόθηκε για να περιγράψει ένα σύνολο από θεωρητικούς και μελετητές οι οποίοι υιοθέτησαν μια μαρξιστική θεώρηση της κοινωνίας και του πολιτισμού, διαμέσου της οποίας άσκησαν κριτική απέναντι στο καπιταλιστικό σύστημα παραγωγής. Επομένως η πιο βασική παράμετρος στην Κριτική Ανάλυση της Σχολής της Φρανκφούρτης ήταν το μαρξιστικό πρότυπο των σχέσεων παραγωγής. Υπερβαίνοντας όμως το πρότυπο αυτό, θεωρητικοί της Σχολής όπως ο Herbert Marcuse, ο Theodor Adorno και ο Erich Fromm, εισαγάγουν στη θεωρία τους την ψυχανάλυση (κυρίως την Φροϋδική) ως ένα τρόπο ερμηνείας των δυναμικών εξουσίας. Συνοψίζοντας, η βασική τοποθέτηση των θεωρητικών της Σχολής, και της Κριτικής Θεωρίας που ανέπτυξαν, είναι ότι η ιδεολογία ως ένα πολιτικό-πολιτισμικό πλέγμα εξουσίας, το οποίο λειτουργεί ως σύστημα, συνταυτίζεται με

το οικονομικό καπιταλιστικό σύστημα ασκώντας εξουσία η οποία είναι δύσκολα «ορατή» από τους εξουσιαζόμενους, επειδή ακριβώς αποτελεί μέρος μιας πολιτισμικής «νόρμας». Στην ιδέα αυτή ανέπτυξαν περισσότερο θεωρητικοί όπως ο Pierre Bourdieu, του οποίου η κριτική προσανατολίζεται στην ταξική διαστρωμάτωση της κοινωνίας και του τρόπου που η κουλτούρα αποτελεί μέρος αυτής της ταξικής διαστρωμάτωσης. Ο ίδιος αναφέρει ότι η «αγάπη για την τέχνη» δεν αποτελεί κάτι το «έμφυτο», αλλά είναι ένα πολιτισμικά εσωτερικευμένο χαρακτηριστικό, και ως εκ τούτου, δυνητικά ένα μέσο πολιτισμικά διαμεσολαβούμενης εξουσίας. Το ευρύτερο θεωρητικό πλαίσιο του Bourdieu (2020) καταπιάνεται με την εκπαίδευση και τις διάφορες πολιτισμικές «πρακτικές» στο κοινωνικό πλαίσιο. Στην θεωρία του αναπτύσσει την έννοια του “Habitus” και του «Πεδίου» (“field”) και του «Πολιτισμικού Κεφαλαίου» (“Cultural Capital”). Για τον Bourdieu (2020), οι κοινωνικές δομές κατασκευάζονται πρώτα ως πολιτισμικές δομές διαμέσου των τριών πιο πάνω παραγόντων. Οι πολιτισμικές αυτές δομές εσωτερικεύονται σε ψυχολογικό πλαίσιο από το υποκείμενο (η έννοια του Habitus) και διαμέσου αυτών ασκείται εξουσία στο υποκείμενο. Το έργο τέχνης για τον Bourdieu αποτελεί μέρος του «Πολιτισμικού Κεφαλαίου». Έτσι για παράδειγμα, η αξία ενός έργου καθορίζεται πρώτιστα μέσα από μια σχεδόν αυθαίρετη ή έστω μεροληπτική αξιολόγηση του έργου από την κυρίαρχη κοινωνική τάξη. Η «υψηλή τέχνη» αποτελεί για τον Bourdieu μια αυθαίρετη αξία η οποία παράχθηκε από μια μερίδα του πληθυσμού, αλλά όμως η οποία παρουσιάζεται ως «οικουμενική». Η θεωρία του σε αυτό το σημείο, παραπέμπει στην έννοια της πολιτισμικής ηγεμονίας όπως την περιγράφει ο Gramsci (1992). Αυτό έχει ως συνέπεια την αποξένωση μιας μεγάλης μερίδας του πληθυσμού από την πολιτισμική δημιουργία, αφού η «παραγωγή» τέχνης αξιολογείται με βάση κριτήρια τα οποία, ουσιαστικά, δεν αφορούν την πλειονότητα (Bourdieu & Darbel, 1969).

3.2.5. Roland Barthes και «κοινωνική σημειολογία»

Η δουλειά του Roland Barthes, που αφορά στη διατριβή, στηρίζεται ως επί το πλείστον στην ανάλυση, του Barthes για την φωτογραφία. Εντούτοις, η επιλογή του μέσου της φωτογραφίας ως του καταλληλότερου μέσου για να ασκήσει κριτική, έγκειται στην ικανότητα του μέσου να λειτουργεί ως ανάλογο της πραγματικότητας. Επομένως, κατά κάποιο τρόπο η επιλογή της φωτογραφίας από τον Barthes αποσκοπεί στο να δώσει έμφαση στην εικονικότητα του πολιτισμικού πεδίου, που ακόμα και στη περίπτωση της φωτογραφίας, ενός τέλειου ανάλογου της πραγματικότητας, έχουμε μια εικονικότητα και μια «τεχνητότητα». Ο Barthes, αρχικά, ξεκίνησε με την επίκριση της λεγόμενης “pop” κουλτούρας. Η θεωρία του αντηχεί κατά κάποιο τρόπο μαρξιστικές θεωρίες όπως του Walter Benjamin και της μαζικής αναπαραγωγής των αντικειμένων της κουλτούρας (Benjamin, 2003), και θεωρητικών όπως του Antonio Gramsci και της ιδέας του περί ηγεμονικότητας (Gramsci, Hoare & Smith, 1992). Η καινοτομία ωστόσο της θεωρίας του Barthes ήταν η εισαγωγή στην θεωρία του, θεωριών από την σημειολογία για να ερμηνεύσει τα κοινωνικά φαινόμενα ως «πολιτισμικά φαινόμενα» τα οποία εμπερικλείουν μια παράλληλη σημασιολογία η οποία είναι κατά βάση «ιδεολογική», ή «μυθολογική». Στο έργο του, *Μυθολογίες* (Barthes & Cape, 1972) καταπιάνεται με το ερώτημα του πως μια ιδεολογία παρουσιάζει τον εαυτό της ως «οικουμενική» και ως την «μόνη» εφαρμόσιμη τάξη πραγμάτων, ενώ παράλληλα αφαιρεί κάθε εναλλακτική πρόταση από τον πολιτισμικό διάλογο. Συνοπτικά, ο ίδιος αναφέρει ότι η ιδεολογία οικειοποιείται την λαϊκή κουλτούρα και την αναπροσαρμόζει με τρόπο που να εξυπηρετεί τα δικά της κίνητρα (Barthes & Cape, 1972). Η ανάλυσή του στηρίζεται σε αναλύσεις της λαϊκής κουλτούρας, όπως για παράδειγμα τις διαφημίσεις, τα περιοδικά, την φωτογραφία, τον τύπο και την τηλεόραση.

Η στροφή του Barthes προς την ανάλυση της λαϊκής κουλτούρας, αποσκοπεί δηλαδή, στο να διερευνήσει τον τρόπο που η ιδεολογία ενσωματώνεται ως λανθάνουσα νόρμα στα λαϊκά στρώματα και ασκεί εξουσία διαμέσου μιας σχεδόν ψυχολογικής επιρροής. Έτσι,

σύμφωνα με τον ίδιο, η σημασιολογία μιας κοινωνικής πρακτικής που αποτυπώνεται πολιτισμικά ως σημείο στο πολιτισμικό πεδίο, χάνει το αρχικό της νόημα και ανακατασκευάζεται ως ένδειξη που έμμεσα εξυπηρετεί μια ιδεολογική πρακτική. Έτσι για παράδειγμα, η εικόνα του σχισμένου τζιν από ένδειξη κοινωνικής αντι-καπιταλιστικής δράσης, μετατρέπεται σε καταναλωτικό προϊόν το οποίο παράγεται και καταναλώνεται μαζικά. Το σημαίνων παραμένει το ίδιο, αλλά το σημαινόμενο αλλάζει ριζικά. Πολλές φορές, το σημαινόμενο παραμένει το ίδιο σε πρώτο επίπεδο, αλλά σε δεύτερο επίπεδο μετατρέπεται σε υποχείριο της ιδεολογίας της μαζικής κουλτούρας. Έτσι για παράδειγμα ο «αντι-καπιταλισμός» και τα σχισμένα τζιν, μπορεί να λειτουργούν ως σημεία μέσα στο πλαίσιο του συστήματος, εκφράζοντας απλά μια «θέση» μέσα στο ίδιο το σύστημα. Με αυτό τον τρόπο δεν αποστερείται απλά το «αυθεντικό» νόημα η την πραγματική του έννοια, αλλά εγκλωβίζεται στο σύστημα ως μια «θέση» του ίδιου του συστήματος στο οποίο υποτίθεται εναντιώνεται. Η ταύτιση με τον «επαναστάτη», για παράδειγμα, μετατρέπεται σε εικονική αξία στο πλαίσιο του ίδιου του συστήματος, η οποία συντηρεί το ίδιο το σύστημα στο οποίο εναντιώνεται. Με αυτό τον τρόπο φέρνει σε αδιέξοδο κάθε συμβολική, και μετέπειτα πραγματική, απόπειρα ανατροπής του ιδεολογικού κατεστημένου. Μια ομάδα η οποία αντιτίθεται στις αξίες του συστήματος, προκειμένου να εκφραστεί με αυτό τον τρόπο, πρέπει πρώτα να «διαμεσολαβήσει» τη συμβολική της υπόσταση διαμέσου του υφιστάμενου συστήματος. Αυτό είναι η σημασία του Μύθου στη θεωρία του Barthes (Barthes & Cape, 1972). Ο μύθος δηλαδή αποτελεί ένα επίπεδο της κουλτούρας μέσα στο οποίο η πραγματική σημασιολογική αξία του σημείου ανατρέπεται και αντικαθίσταται από μια λανθάνουσα εικονική σημασιολογική αξία που εξυπηρετεί την υφιστάμενη ιδεολογική τάξη πραγμάτων.

Ένα άλλο ενδιαφέρον στοιχείο στην θεωρία του Barthes είναι ο τρόπος που αναλύει το σημασιολογικό περιεχόμενο στην εικόνα. Ο Barthes εκλαμβάνει την εικόνα ως:

ένα σύνολο κανόνων για την χαρτογράφηση της οπτικής εμπειρίας σε σημεία τα οποία αποτυπώνονται με ένα στυλό σε χαρτί. Οι κανόνες αυτοί υποδηλώνουν μια τμηματοποίηση του κόσμου, όπως δίνεται και στην αντίληψη, επιλέγοντας κάποια χαρακτηριστικά για [οπτική] αναπαραγωγή, και απορρίπτοντας κάποια άλλα, και ίσως δίνοντας έμφαση σε κάποια άλλα [...]. Και όλα αυτά συμβαίνουν υπό συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες, οι οποίες είναι υπεύθυνες για την διαφοροποίηση των εμφάσεων και των αποκλεισμών [των στοιχείων της πραγματικότητας] (Sonesson, 1989).

Ο Barthes (Barthes & Heath, 1977), σε μεταγενέστερο στάδιο δομεί ουσιαστικά μια «γραμματική» της εικόνας, μέσα από την οποία «αποκωδικοποιεί» σημασιολογικά τα διάφορα κοινωνικά φαινόμενα με βάση την πιο πάνω διατύπωση.

Από τα προηγούμενα, και ιδίως με τους νεο-μαρξιστές κοινωνικούς ιστορικούς της τέχνης, και με τον Roland Barthes, παρατηρούμε μια μετακίνηση του ενδιαφέροντος από την περιγραφή του έργου ως αποτέλεσμα της ευρύτερης κοινωνικής διαστρωμάτωσης, προς τον τρόπο που η κοινωνικές δομές εσωτερικεύονται και αναπαράγονται από το καλλιτεχνικό υποκείμενο διαμέσου του έργου. Αυτό συμπίπτει, όπως έχουμε δει στο προηγούμενο μέρος, με τον τρόπο θεώρησης του υποκειμένου, ιδίως μετά το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα, ως οντότητας κατασκευασμένης από τις κοινωνικές δομές που το περιβάλλουν. Υπάρχει δηλαδή κατά μια έννοια, ταύτιση του υποκειμένου που δημιουργεί (του καλλιτέχνη, για παράδειγμα), με τις κοινωνικές δομές. Κατ' επέκταση, το υποκείμενο που δημιουργεί, ως καλλιτεχνικό υποκείμενο μεταφέρει μέσα από το έργο του τις κοινωνικές δομές μέσα από τις οποίες αναδύεται ως υποκειμενικότητα.

Κατά μια άποψη, είναι σε αυτό το πλαίσιο που μπορούμε να το ταυτίσουμε και με το «πολιτισμικό υποκείμενο» στο οποίο στηρίζεται η παρούσα διατριβή. Η περιγραφή, για παράδειγμα, του Roland Barthes για την εικόνα ως ένα οργανωμένο σύνολο από σημασιολογικούς κώδικες που περιγράφουν ένα συγκεκριμένο «τμήμα» της πραγματικότητας, ταυτίζεται σχεδόν απόλυτα με τον τρόπο που περιγράφεται η «υποκειμενικότητα» στην παρούσα διατριβή ως «οργάνωση» της πραγματικότητας (Barthes & Heath, 1977).

Επιπρόσθετα ο τρόπος που ο Barthes αναφέρεται σε «συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες», οι οποίες ευθύνονται για τον τρόπο που θα οργανωθεί η πληροφορία σε μια εικόνα δίνοντας έμφαση σε κάποια στοιχεία και αποκλείοντας κάποια άλλα, μοιάζει σε πολύ μεγάλο βαθμό με έννοιες οι οποίες συζητούνται στην παρούσα διατριβή. Για παράδειγμα, η «νεύρωση» ως ένα «φίλτρο», ουσιαστικά, της πραγματικότητας περιγράφεται από την Karen Horney (1950) ως ένα στοιχείο καταστολής ορισμένων στοιχείων του υποκειμένου και έμφασης σε κάποια άλλα. Μια άλλη έννοια, η οποία παραπέμπει στον τρόπο περιγραφής της εικόνας από τον Barthes, είναι ο τρόπος που περιγράφουν πολλοί θεωρητικοί του εθνικισμού, την τάση του εθνικισμού να αποσιωπά συγκεκριμένα στοιχεία του ιστορικού παρελθόντος και να δίνει έμφαση σε κάποια άλλα που εξυπηρετούν την ιδεολογική του υπόσταση.

Εντούτοις, όπως ήδη αναφέρθηκε, τα θεωρητικά εργαλεία που περιγράφονται πιο πάνω, δίνουν υπέρμετρη έμφαση στις κοινωνικές δομές, τα ευρύτερα κοινωνικά συστήματα ως παράγοντες που καθορίζουν στην ολότητά τους το υποκείμενο. Αυτό φαίνεται χαρακτηριστικά, από τον τρόπο που ο Barthes τελειώνει την προαναφερθείσα περιγραφή για την εικόνα: «Και όλα αυτά συμβαίνουν υπό συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες, οι οποίες είναι υπεύθυνες για την διαφοροποίηση των εμφάσεων και των αποκλεισμών [των στοιχείων της πραγματικότητας]» (Sonesson, 1989).

Το «πολιτισμικό υποκείμενο» όπως περιγράφεται στην παρούσα διατριβή, αποτελεί μια πιο ρευστή κατασκευή η οποία επηρεάζεται από πιο περίπλοκους παράγοντες, ή από ψυχολογικά φαινόμενα τα οποία μεταφέρονται και εκφράζονται στο συλλογικό πεδίο μέσω του πολιτισμικού υποκειμένου. Τέτοια παραδείγματα, κατ' επέκταση, μπορούν να γίνουν κατανοητά χρησιμοποιώντας θεωρίες δανεισμένες από την ψυχανάλυση. Στο μέρος που ακολουθεί δομείται ένα θεωρητικό πλαίσιο το οποίο αποσκοπεί σε μια διαφορετική ερμηνεία για τον τρόπο που το πολιτισμικό υποκείμενο δομείται και φέρεται από τα πολιτισμικά τεχνουργήματα. Όπως ήδη αναφέρθηκε στην εισαγωγή, το θεωρητικό πλαίσιο βασίζεται στην

ψυχαναλυτική θεώρηση για το φαντασιακό, του πως αυτό δομεί το πολιτισμικό υποκείμενο, και του πώς το πολιτισμικό υποκείμενο φέρεται μέσα σε πολιτισμικά τεχνουργήματα. Από τη θεωρία προκύπτουν τρεις βασικές εκφράσεις του φαντασιακού οι οποίες περιγράφονται χρησιμοποιώντας έργα τέχνης.

3.2.6. Ερμηνευτική προσέγγιση και υποκειμενικό νόημα

3.2.6.1. Hans-Georg Gadamer και Martin Heidegger

Η ερμηνευτική προσέγγιση [Hermeneutics], μπορεί να γίνει κατανοητή ως η «τέχνη της ερμηνείας». Η Ερμηνευτική αποτελείται από αξιώματα και συστήματα ανάλυσης τα οποία έχουν ως σκοπό να εξάγουν ένα νόημα από ένα κείμενο ή μια εικόνα. Η «μοντέρνα» εκδοχή της ερμηνευτικής ανάλυσης, έχει τις ρίζες της κυρίως στην Ευρώπη της θρησκευτικής μεταρρύθμισης (Foster & Gjesdal, 2019, σελ. 2). Στην περίοδο αυτή, το «νόημα» ως «ερμηνεία» έγινε ιδιαίτερα σημαντικό εξαιτίας του σχίσματος της προτεσταντικής εκκλησίας από την καθολική, και επειδή ακριβώς το νόημα των γραφών έγινε μια ατομική «υπόθεση», ανεξάρτητη από την επίσημη εκδοχή για τις γραφές από τον Πάπα (Foster & Gjesdal, 2019, σελ. 2). Το πρόβλημα δηλαδή της «ερμηνείας» των γραφών πυροδότησε μια διαδικασία για «αποκωδικοποίηση» των νοημάτων που βρίσκονταν στα λεγόμενα ιερά κείμενα. Με τη Γαλλική Επανάσταση και τη διάδοση των κοινοβουλευτικών καθεστώτων, η ερμηνευτική ανάλυση επεκτάθηκε στην ερμηνεία του νόμου και την κατανόηση του νόμου ως νόημα. Σχεδόν κατά παράδοξο τρόπο, η ερμηνευτική προσέγγιση δεν εφαρμόστηκε στην ερμηνεία των λογοτεχνικών κειμένων. Στην πρώιμη νεωτερική εποχή του 18^{ου} αιώνα, η κριτική της λογοτεχνίας, όπως και της τέχνης, όπως έχουμε δει προηγουμένως, αφορούσε κυρίως την αξιολόγηση του έργου, στη δομή, και στη φόρμα. Αυτό διότι, για τους κριτικούς της λογοτεχνίας της εποχής, το «νόημα» αφορούσε συχνά το «ηθικό νόημα» του έργου το οποίο σε ένα καλό λογοτεχνικό έργο θα έπρεπε να ήταν ξεκάθαρο. Με το τέλος του 18^{ου} αιώνα το ρεύμα του Ρομαντισμού ξεκινά να εκλαμβάνει τη δημιουργία, όχι τόσο ως μια

συνειδητοποιημένη διαδικασία η οποία αφορά τους «κανόνες», αλλά ως μια ιδιοφυή και υποκειμενική «έμπνευση» η οποία εκφράζεται από τον δημιουργό ως λογοτεχνικό έργο. Το «νόημα» δηλαδή για τους Ρομαντικούς, βρίσκεται ως μια υποκειμενική κατάσταση η οποία δεν αφορά τους «κανόνες» αλλά την έννοια της υποκειμενικής «αυθεντικότητας». Αυτή η ά-λογη υποκειμενική αυθεντικότητα δεν μπορεί να υπόκειται στην ορθολογική ανάλυση της δομής του έργου, αλλά σε μια ερμηνευτική κατανόηση του «αθέατου» αυθεντικού υποκειμενικού του δημιουργού. Η σχεδόν μυστικιστική διάσταση που παίρνει η λογοτεχνική δημιουργία για τον Ρομαντισμό εκφράζεται μέσα από την περιγραφή του Northrop Frye για το λογοτεχνικό αντικείμενο ως «Κοσμικές Γραφές» (Frye, 1978). Επομένως η αξία του λογοτεχνικού έργου μεταβιβάζεται από την αξιολόγηση της δομής, στη γνησιότητα της έκφρασης της δημιουργικής διαδικασίας η οποία δεν μπορεί να υπόκειται σε ορθολογικούς περιορισμούς. Αυτή η διαφωνία πυροδοτεί μια ευρύτερη επιστημολογική «σύγκρουση», η οποία κατά μια άποψη διαχωρίζει τον τρόπο διερεύνησης των φυσικών επιστημών από τη λογοτεχνική κριτική. Κατά την άποψη αυτή, η οποία εκφράζεται από θεωρητικούς όπως ο Friedrich Schleiermacher, δίνει έμφαση στην ερμηνεία τόσο των συνειδητών όσο και των «ασυνείδητων» προθέσεων του δημιουργού, και της πρόσληψης από το κοινό, απορρίπτοντας έτσι την όποια αντικειμενική αξία του έργου. Έτσι, ο Schleiermacher αποπειράται να επεκτείνει την θεωρητική προσέγγιση της Ερμηνευτικής και σε αντικείμενα πέρα από την θεολογία (Foster & Gjesdal, 2019, σελ. 77).

Ο Friedrich Schleiermacher, επηρέασε μοντέρνους θεωρητικούς της ερμηνευτικής προσέγγισης, όπως τους Martin Heidegger και Hans-Georg Gadamer. Στην ερμηνευτική προσέγγιση, ουσιαστικά, γίνεται μια προσπάθεια ερμηνείας ενός αντικειμένου μέσα από ένα διάλογο μεταξύ του αναγνώστη, αν πρόκειται για λογοτεχνικό έργο, ή του «θεατή», αν πρόκειται για αντικείμενο τέχνης. Αυτός ο «διάλογος» διαμορφώνει συνεχώς μια άποψη, ή μια ερμηνεία για το έργο, η οποία βρίσκεται υπό συνεχή εξέλιξη μέσα από ένα «ερμηνευτικό

κύκλο». Ο «κύκλος» αυτός αποτελεί τη φιλοσοφική βάση της ερμηνευτικής μεθόδου αφού μπορούμε να εκλάβουμε το ερμηνεύων και το δημιουργών υποκείμενο ως χρονικά υποκείμενα («εγώ» πριν δύο χρόνια – «εγώ» σήμερα), ως ιστορικά υποκείμενα (ο «μοντέρνος» άνθρωπος, ο άνθρωπος στον «Μεσαίωνα»), ως πολιτισμικά υποκείμενα κλπ., των οποίων ο «διάλογος» αναπτύσσει νοήματα τα οποία τοποθετούνται στο «μεταξύ». Ο Heidegger, για παράδειγμα, περιγράφει την ερμηνευτική διαδικασία ως μια κυκλική διαδικασία κατά την οποία ο θεατής ερμηνεύει ένα έργο τέχνης με βάση κάποια μια δεδομένη «υποκειμενική» αντίληψη, την οποία αναθεωρεί συνεχώς χωρίς ουσιαστικά να καταλήγει κάπου. Από αυτό, προκύπτει το ότι η υποκειμενική πρόσληψη του έργου είναι εξίσου σημαντική με το ίδιο το έργο, αφού η προβολή των γνωστικών, μνημονικών, συναισθηματικών, ιδεολογικών, αισθητικών, πολιτισμικών και άλλων χαρακτηριστικών, επανακαθορίζει το έργο ως ένα «νέο νόημα» κάθε φορά (Arthos, 2013, σελ.86-96).

Σύμφωνα με τον Gadamer, ο αναγνώστης προβάλλει στο μερικό κείμενο μια (φαντασιακή) ολότητα. Αυτό που περιγράφει δηλαδή ο Gadamer είναι πως ο αναγνώστης μέσα από το «απόσπασμα» εξάγει ένα ολικό νόημα, μέσα από το οποίο το «μέρος» περιγράφει το όλο. Αυτό, υποδεικνύει, σύμφωνα με τον Gadamer, ότι ο αναγνώστης προβάλλει στο κείμενο μια σειρά από προσδοκίες οι οποίες προέρχονται από τον ίδιο. Ο κύκλος της ερμηνείας για τον Gadamer έγκειται σε μια προσπάθεια σύνθεσης και επανασύνθεσης του έργου ως «νόημα» από τον ερμηνευτή. Για τον Gadamer, όμως, όπως και τους υπόλοιπους θεωρητικούς της ερμηνευτικής μεθόδου, δεν υφίσταται νόημα πέρα από την «προκατάληψη», την υποκειμενική σύνθεση του νοήματος από υποκειμενικές δομές. Αφού δηλαδή το νόημα δομείται μέσα από τις υποκειμενικές προβολές, τις δομές δηλαδή, που φέρει το υποκείμενο, τότε δεν μπορεί να νοηθεί νόημα πέρα από το υποκείμενο. Επομένως η προσπάθεια να οριστεί ένα «αντικειμενικό» νόημα δεν μπορεί να υφίσταται ή αν υφίσταται, το νόημα το οποίο προκύπτει

είναι μέρος μιας συγκεκριμένης «υποκειμενικής» δομής. Επομένως, η όποια απόπειρα για «αντικειμενική» ερμηνεία δεν εκλαμβάνεται μόνο ως «ψευδής» αλλά και ως περιορισμός για την ερμηνευτική μέθοδο. Στην θεωρία του, ο Gadamer άσκησε έντονη κριτική σε φιλοσόφους κυρίως του Ιστορισμού, οι οποίοι έθεταν ως στόχο την απομόνωση της ερμηνείας του κάθε έργου, στο ιστορικό του πλαίσιο.

Μιλώντας με αυστηρά επιστημονικούς, θετικιστικούς όρους, η αδυναμία για «αντικειμενικότητα» θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένας σοβαρός περιορισμός ο οποίος ενδεχομένως να αφαιρούσε το επιστημονικό κύρος από την προσέγγιση αυτή. Κάποιος, για παράδειγμα, θα μπορούσε να ισχυριστεί ότι η αδυναμία για απόρριψη κάποιου νοήματος θα οδηγούσε σε «φαυλότητα» από την οποία δεν θα μπορούσε να υφίσταται η οποιαδήποτε απόδειξη της ευστάθειας του όποιου νοήματος, ή ότι κάθε «νόημα» θα ήταν «έγκυρο». Παράλληλα, η κάθε ερμηνεία, αφού υπόκειται πάντα στις υποκειμενικές προβολές, στις «προκαταλήψεις» δηλαδή του υποκειμένου, σημαίνει ότι πάντα το υποκείμενο θα κατέληγε σε ανούσιες κυκλικές ερμηνείες που βασίζονται πάντα στις προβολές του ίδιου του υποκειμένου.

Η φιλοσοφική προσέγγιση θεωρητικών όπως ο Gadamer και ο Heidegger δεν βλέπει ως αδιέξοδο την αδυναμία για «αντικειμενικότητα», αλλά βλέπουν την ιδιότητα αυτή του ερμηνευτικού νοήματος ως μια συνεχώς μεταβαλλόμενη κατάσταση. Το νόημα δηλαδή ανακαθορίζεται συναρτήσει του ερμηνευτικού κύκλου, έτσι που κάθε φορά το κάθε υποκείμενο να επανακαθορίζει και να μεταβάλλει το νόημα ως να είναι μια μεταβλητή ροή (Heidegger & Τζαβάρας, 1986). Ο ίδιος ο Heidegger, αναφέρει πως η ερμηνεία ως νόημα δύναται να προκύψει είτε ως μέρος του ερμηνευόμενου Αντικειμένου, είτε ως μέρος του ερμηνεύοντος υποκειμένου. Μέχρι στιγμής όμως, δεν γίνεται ξεκάθαρο το πως το νόημα επηρεάζεται από το αντικείμενο την στιγμή που, όπως υποστηρίζουν, η ερμηνεία αποτελεί αποτέλεσμα των υποκειμενικών δομών. Η απάντηση στο πρόβλημα δίνεται μέσα από τον ερμηνευτικό κύκλο.

Η «ερμηνεία» του αντικειμένου και η εξαγωγή του νόηματος, βρίσκεται σε μια διαρκή εξέλιξη όσο επαναλαμβάνεται ο ερμηνευτικός κύκλος (Heidegger & Τζαβάρας, 1986). Η πρώτη «ανάγνωση» θα περιοριστεί στις απλούστερες μορφές προκαταλήψεων. Όσο επαναλαμβάνεται ο κύκλος, και όσο εξελίσσεται το υποκείμενο, το νόημα θα εξελίσσεται συναρτήσει του ερμηνευόμενου Αντικειμένου. Στο σημείο αυτό παρατηρούμε, δηλαδή, ότι το νόημα που προκύπτει δεν περιορίζεται σε μια «στατικότητα» αλλά εξελίσσεται διαμέσου της «ανάπτυξης» των ερμηνευτικών στοιχείων του υποκειμένου, συναρτήσει του αντικειμένου. Τόσο η εμπειρία όσο και η γνωστική μεταμόρφωση του υποκειμένου συναρτήσει του αντικειμένου, εξελίσσουν το νόημα. Αν και δεν υπάρχει κάποια άμεση σχέση, η φιλοσοφία αυτή αντηχεί το μοντέλο της Γενετικής Επιστημολογίας για την γνωστική ανάπτυξη του υποκειμένου. Το νόημα, κατά συνέπεια, μετασχηματίζεται πάντα αναλόγως των διαφορετικών δομών που διαμορφώθηκαν εσωτερικά από το υποκείμενο. Είναι σε αυτό το σημείο που το υποκείμενο δύναται να ανακατασκευάσει ένα νέο νόημα κάθε φορά, αναλόγως των γνωστικών δομών των οποίων φέρει και οι οποίες εξελίσσονται διαρκώς. Σε αυτό το στάδιο μπορούμε να δούμε το υποκείμενο ως ένα «ζωντανό» παράγοντα ο οποίος διαμορφώνει το νόημα μέσα από μια περίπλοκη, διαδραστική κατάσταση, μια φιλοσοφική προσέγγιση που αφορά την παρούσα διατριβή.

3.2.6.2. Slavoj Žižek και ψυχαναλυτική ανάλυση των πολιτισμικών φαινομένων

Ο Slavoj Žižek, βλέπει ουσιαστικά τα πολιτισμικά αντικείμενα, ως ενδείξεις μιας ψυχοκοινωνικής πραγματικότητας. Με παρόμοιο τρόπο, όπως οι φιλόσοφοι της Ερμηνευτικής προσέγγισης, ο Žižek προσεγγίζει την ανάλυση πολιτισμικών τεχνουργημάτων χρησιμοποιώντας ψυχαναλυτική προσέγγιση. Ταυτόχρονα, τα συμπεράσματά του παρουσιάζονται ως παραδείγματα και «ενδείξεις» κοινωνικών και πολιτικών φαινομένων (Žižek, 1989).

Ο Žižek, επιχειρεί να ερμηνεύσει το πολιτισμικό πεδίο ως ένα συνονθύλευμα από ψυχοδυναμικά χαρακτηριστικά, επηρεασμένος σε μεγάλο βαθμό από το έργο του Jacques Lacan. Στην φιλοσοφία του, ο Žižek «βλέπει» τα πολιτισμικά τεχνουργήματα ως δείκτες (indices) ευρύτερων κοινωνικών, πολιτικών και πολιτισμικών δυναμικών τα οποία με την σειρά τους ανάγονται σε ψυχαναλυτικά χαρακτηριστικά συμπεριφοράς. Με απλά λόγια, αντιμετωπίζει την «πραγματικότητα», εκ των πραγμάτων ως μια ψυχο-πολιτισμική κατασκευή. Απορρίπτει δηλαδή τον δυισμό «πολιτισμικού» - «φυσικού» και ανάγει το «φυσικό» ως απλά μια έκφραση του πολιτισμικού η οποία εκδηλώνεται στο φαντασιακό. Η «φύση» δηλαδή ως μια εμπειρικά «καθαρή» πραγματικότητα δεν υφίσταται για τον Žižek, αλλά αποτελεί σύνθεση του φαντασιακού. Χρησιμοποιώντας την λακανική θεωρία, απορρίπτει την οποιανδήποτε πρόσβαση στο πραγματικό, αφού το «πραγματικό» υφίσταται στην ανθρώπινη συνείδηση πάντα ως μέρος του φαντασιακού και του συμβολικού. Δεν υπάρχει δηλαδή το οτιδήποτε πέρα από το «Σύστημα» (Žižek, 1989). Η ιδεολογία, ως η φαντασιακή οργάνωση της πραγματικότητας είναι, για τον Žižek, αναπόφευκτη αλλά ταυτόχρονα και μια περίπλοκη, «συγκεκαλυμμένη» ακόμα και κρυμμένη από τον ίδιο της τον εαυτό, κατάσταση, η οποία είναι σχεδόν απροσπέλαστη (Žižek, 1989).

Για να το υποστηρίξει αυτό αναφέρεται κατά βάση, στο «τριαδικό» σύστημα του Λακάν, το Πραγματικό, το Φαντασιακό και το Συμβολικό. Όπως εξηγεί, το κάθε ένα από αυτά ανταποκρίνεται και σε ένα μοτίβο κατασκευής της πραγματικότητας από το υποκείμενο της Ιδεολογίας. Σε αυτό προσθέτει και ένα επιπλέον επίπεδο ερμηνείας που παραπέμπει στον τρόπο κατανόησης της αλυσίδας των σημείων του Roland Barthes (Dobson & Dobson, 2017). Αυτές οι κατηγορίες είναι το εικονικό φαντασιακό, το εικονικό συμβολικό και το Εικονικό Πραγματικό, από την μια, και από την άλλη είναι το Πραγματικό Φαντασιακό, το Πραγματικό Συμβολικό και το Πραγματικό Πραγματικό (Žižek, 1989).

Το Φαντασιακό, με την ευρύτερη του έννοια, υποδηλώνει ότι και στον Καστοριάδη: ένα τρόπο θέασης της πραγματικότητας που ανταποκρίνεται σε μια συγκεκριμένη δομή διαμέσου της οποίας το υποκείμενο της ιδεολογίας αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα. Το Συμβολικό αναφέρεται σε μια συμβολική δομή η οποία βρίσκεται τρόπον τινά στην σφαίρα του πολιτισμού, για παράδειγμα η γλώσσα, τα μαθηματικά και τα συμβολικά σημεία. Το Πραγματικό, στην περίπτωση αυτή, ανταποκρίνεται στην απροσπέλαστη κατανόηση του «όλου», της απόλυτης, δηλαδή, αδιαμεσολάβητης κατάκτησης του Αντικειμένου από το υποκείμενο. Κατά μια έννοια, ανταποκρίνεται σε αυτό που ο Kant ονομάζει «απόλυτο από κάθε άποψη» (“in aller Beziehung”). Η επαφή με το Πραγματικό δεν μπορεί να υφίσταται αφού το υποκείμενο όπως έχουμε δει, διαμεσολαβεί πάντα την εμπειρία του αντικειμένου. Η απροσπέλαστη «φύση» του πραγματικού όμως, συμπαραδηλώνει την ιδέα του ότι η «φυσική» κατάσταση δεν είναι παρά μια «άποψη» η οποία δομείται πάντα φαντασιακά. Για τον Žižek δεν μπορεί να υπάρξει μια πραγματική «περιγραφή» της πραγματικότητας αφού η αξίωση της περιγραφής της φυσικής τάξης είναι πάντα μια «εκδοχή» της πραγματικότητας. Κατά μια έννοια, στην καλύτερη περίπτωση, η επιστημονική ερμηνεία της πραγματικότητας είναι για τον Žižek μια έκφραση του «Συμβολικού Πραγματικού» αυτού που αποπειράται με συμβολικά, σημασιολογικά μέσα να περιγράψει και να «μετρήσει» την πραγματικότητα. Μια τέτοια απόπειρα, είναι για τον Žižek πάντα αυθαίρετη, αφού τα συμβολικά μέσα, μέσα από τα οποία αποπειράται η καταγραφή της πραγματικότητας είναι και τα ίδια μέρος ενός συγκεκριμένου σημασιολογικού συστήματος (Žižek, 1989). Κατά μια έννοια, το Συμβολικό και το φαντασιακό αποτελούν στην θεωρία αυτή δύο επίπεδα του ενδιάμεσου χώρου που διαμεσολαβεί το υποκείμενο από το αντικείμενο.

Για τον Žižek, πολλά από τα πιο πάνω δυναμικά που αναπτύσσονται ως μέρος της κατασκευής της υποκειμενικότητας, εντοπίζονται μέσα στα πολιτισμικά τεχνουργήματα. Ο

Žižek, για παράδειγμα, εντοπίζει πολλά από τα χαρακτηριστικά αυτά σε δημοφιλείς ταινίες οι οποίες είναι ακριβώς δημοφιλείς επειδή αποτυπώνονται σε αυτές όλα αυτά τα ψυχοπολιτισμικά χαρακτηριστικά που βρίσκονται εντός της κουλτούρας που τα παράγει.

Με παρόμοιο τρόπο, η παρούσα διατριβή διερευνά τον τρόπο κατασκευής του υποκειμένου και της υποκειμενικότητας. Κατά συνέπεια, μια θετικιστικής προσέγγισης ανάλυση δεν ενδείκνυται για τη διεκπεραίωση των ερωτημάτων που προκύπτουν, αφού η έμφαση δίνεται στον τρόπο που το υποκείμενο προσλαμβάνει την πραγματικότητα, παρά στην πραγματικότητα καθαυτή. Έτσι κρίνεται αναγκαία μια ερμηνευτική ανάλυση σε πρώτο επίπεδο, η οποία να επιτρέπει την διείσδυση στην υποκειμενικότητα και την υποκειμενική πρόσληψη. Η ερμηνευτική ανάλυση ως στρατηγική βρίσκεται στον αντίποδα αναλύσεων που έχουν ως κεντρικό στόχο την ερμηνεία του αντικειμένου. Στην ερμηνευτική προσέγγιση, οι αυστηρά επιστημονικές, θετικιστικές έννοιες της «εξήγησης», της «ανάλυσης» της «επαλήθευσης / απόρριψης» και της πρόβλεψης, αντικαθίστανται από τις ερμηνευτικές έννοιες της «κατανόησης», της «ερμηνείας» και της «νοηματοδότησης» ως προβολής των νοημάτων με κέντρο το υποκείμενο. Στην ερμηνευτική προσέγγιση εμπλέκονται οι υποκειμενικές ερμηνείες του θεατή στο έργο τέχνης, οι οποίες αποτελούν ουσιαστικά προβολές του ίδιου. Κατά συνέπεια η ερμηνευτική ανάλυση δίνει έμφαση στην υποκειμενική πρόσληψη παρά στην «αντικειμενικότητα».

Ένας άλλος τρόπος που μπορεί να ιδωθεί η προσέγγιση που ακολουθεί η παρούσα διατριβή, είναι ως να είναι μια ανάλυση της ίδιας της ερμηνευτικής μεθόδου ως μηχανισμού νοηματοδότησης. Αφού η ερμηνευτική χρησιμοποιείται για να διερευνήσει το αποτέλεσμα της σύνθεσης του νοήματος από το υποκείμενο, η ανάλυση της παρούσας διατριβής διερευνά τον τρόπο μέσα από την οποία το υποκείμενο κατασκευάζει το νόημα. Κατά συνέπεια η ερμηνευτική μέθοδος δεν αποτελεί ουσιαστικά μια μεθοδολογία εξαγωγής συμπερασμάτων σε

σχέση με τα ίδια τα έργα τέχνης, αλλά αποτελεί ένα μέσο, διαμέσου του οποίου η Ερμηνευτική ανάλυση του έργου τέχνης θα μας βοηθήσει να εξάγουμε συμπεράσματα σε σχέση με τον μηχανισμό τον οποίο το υποκείμενο δομεί το νόημα. Το μοτίβο που προκύπτει, αποτελεί ένα γενικευμένο μοτίβο για το πώς το υποκείμενο (είτε ως άτομο, είτε ως συλλογική θέση – π.χ. πολιτισμικό υποκείμενο) συνθέτει το νόημα. Από τα προηγούμενα, διαφαίνεται στο σημείο αυτό πως ο στόχος της διατριβής δεν είναι η εξαγωγή συμπερασμάτων σε σχέση με τα έργα τέχνης που αναλύονται αλλά σε σχέση με τα μοτίβα οργάνωσης της υποκειμενικότητας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. Η «πραγματικότητα» ως εννοιολογική κατασκευή του υποκειμένου

Όπως έχουμε δει στην ανασκόπηση της μεθοδολογίας της ανάλυσης της τέχνης και της διερεύνησης της έννοιας του «Εαυτού», το κοινό σημείο της αναζήτησης ήταν το υποκείμενο ως παράγοντα ο οποίος δομεί, ερμηνεύει και αναπαριστά την πραγματικότητα. Ιστορικά, η αναζήτηση του υποκειμένου στην τέχνη αναζητείται στην «ιδιοφυία» του ατόμου του καλλιτέχνη (Georgio Vassari κλπ), ενώ στην νεωτερικότητα η αναζήτηση αυτή μετατοπίζεται στο υποκείμενο είτε ως φορέα μιας ιδεαλιστικής πραγματικότητας που βρίσκεται ως καθαρή ουσία στην «ψυχή» του δημιουργού καλλιτέχνη (Greenberg, 1987), είτε ως φορέα μιας κοινωνικής πραγματικότητας η οποία αναλύεται ως μέρος των κοινωνικών δομών που περιβάλλουν το υποκείμενο του καλλιτέχνη. Η πρώτη αναζήτηση ξεκινά από τον Ρομαντισμό για να κορυφωθεί στα πλαίσια του Μοντερνισμού και βλέπει την τέχνη ως μια υπερβατική εμπειρία διαμέσου της οποίας το υποκείμενο δύναται να αναθεωρήσει τον κόσμο. Δεν είναι τυχαίο που η avant-garde του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα είχε ένα αναθεωρητικό χαρακτήρα. Ίσως να μπορούσαμε να πούμε ότι η μοντέρνα τέχνη επιχείρησε μια εφαρμογή της υπερβατολογικής αναλυτικής του Kant, προσπαθώντας να φτάσει στον «καθαρό λόγο». Η αναφορά του Clement Greenberg (1987) στην «καθαρότητα του μέσου», τη δυσδιάστατη αφαίρεση και τον καθορισμό των ορίων του μέσου, παραπέμπει ακριβώς στην αναζήτηση του «Καθαρού Λόγου» και την υπέρβαση της νόησης. Αυτή η τάση στην τέχνη, δηλαδή, ψάχνει να βρει το «αυθεντικό» υποκείμενο, το οποίο ενυπάρχει ως «ουσία» και δύναται να εκφραστεί εξωτερικά ως αντικείμενο της τέχνης. Η τάση αυτή φτάνει στο αποκορύφωμά της με τον Αμερικανικό Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό του Mark Rothko και του Jackson Pollock.

Κατά την διάρκεια του 20^{ου} αιώνα και ιδιαίτερα με το δεύτερο μισό, αναπτύσσεται η έννοια της ιστορικής-κοινωνικής ανάλυσης της τέχνης (Antal, Žižek κλπ), όπως ήδη αναφέρθηκε στο προηγούμενο μέρος. Σε αυτή την περίπτωση, το δημιουργών υποκείμενο παρουσιάζεται ως φορέας συγκεκριμένων κοινωνικών ιδεών, αξιών. Κατά συνέπεια το

υποκείμενο σε αυτή την περίπτωση εκφράζει κοινωνιολογικά, ή πολιτισμικά νοήματα. Είναι για αυτό τον λόγο που η καλλιτεχνική έκφραση παίρνει συνειδητά μια διαφορετική τροπή προς τα μέσα του 20^{ου} αιώνα και πολιτικοποιείται, εκφράζει κοινωνικά θέματα και προσπαθεί να ανατρέψει πολιτικά κατεστημένα. Αυτό το «υποκείμενο» μπορεί να ιδωθεί μέσα από τα έργα καλλιτεχνών όπως η Judy Chicago ή η Marina Abramovic, για παράδειγμα.

Παρατηρούμε ότι η κεντρική αναζήτηση της ανάλυσης της τέχνης είναι το «δημιουργών» υποκείμενο, είτε ως «άτομο» (βιογραφική προσέγγιση του Vasari για παράδειγμα), είτε ως συλλογική έκφραση (η κοινωνική ιστορία της τέχνης) είτε ως υπερβατικό υποκείμενο, είτε ως πολιτικό υποκείμενο. Το κοινό αποδεκτό στοιχείο εν πάση περιπτώσει, είναι ότι το υποκείμενο το οποίο δημιουργεί, φέρει διαμέσου του δημιουργήματός του μια συγκεκριμένη «οπτική» επί της πραγματικότητας. Η δημιουργική πράξη, δηλαδή αποτυπώνει την υποκειμενικότητα, ως μια οργανωμένη δομή πάνω στο καλλιτεχνικό δημιούργημα. Η υποκειμενικότητα, μπορεί να ιδωθεί ως μια ιδιότητα διαμέσου της οποίας, όπως ήδη λέχθηκε πολλές φορές, οργανώνεται η εμπειρία με ένα συστηματοποιημένο τρόπο από κάποιο ορών υποκείμενο. Τα εμπειρικά στοιχεία, ως «κομμάτια» της εμπειρίας, με αυτό τον τρόπο, «συναρμολογούνται» σε αισθητικές, μορφολογικές ή σε αφηγηματικές δομές, οι οποίες λειτουργούν ως συστήματα αναπαραγωγής μιας συγκεκριμένης οπτικής για την πραγματικότητα. Η δομή αυτή στηρίζεται τόσο σε κοινωνικές συμβάσεις, οι οποίες φέρουν το σημασιολογικό πλαίσιο της δομής, τον λόγο (discourse) δηλαδή, όσο, όμως, και στην εμπειρία του ίδιου του υποκειμένου.

Η πιο κάτω ανάλυση, στηρίζεται σε ένα κράμα ψυχαναλυτικών θεωριών και Γενετικής Επιστημολογίας και παίρνει μια διαφορετική προσέγγιση σε σχέση με την συνήθη ανάλυση των κοινωνικών δομών που παίρνει η κοινωνική ανάλυση της τέχνης. Βασικά αξιώματα αποτελούν οι έννοιες του «ενδιάμεσου χώρου» και του «φαντασιακού». Η θεωρία έχει κατά βάση Χεγκελιανή λογική, αποδέχεται δηλαδή ως βάση την αρχή της θέσης-αντίθεσης-

σύνθεσης ως ένα βασικό μοντέλο για κατανόηση του πολιτισμικού υποκειμένου. Η έννοια του «ενδιάμεσου χώρου», η οποία περιγράφεται εκτενέστερα πιο κάτω, μπορεί να ερμηνευτεί ως μια ενδιάμεση απόσταση μεταξύ του υποκειμένου που «παρατηρεί» ένα αντικείμενο. Το φαντασιακό, μπορεί να κατανοηθεί ως το «μοτίβο» ή ο «τρόπος» οργάνωσης, η «λογική» μέσα από την οποία δομείται η εμπειρία από το υποκείμενο.

4.1. Ο τρόπος λειτουργίας του υποκειμένου

Στο κεφάλαιο αυτό γίνεται μια προσπάθεια να κατανοηθούν τα υπό μελέτη φαινόμενα, μέσα από μια ψυχαναλυτική προσέγγιση η οποία προσεγγίζει το υποκείμενο από την σκοπιά της θεωρίας των αντικειμενότροπων σχέσεων (αγγλ. object relations) και της ψυχανάλυσης. Αυτό κρίνεται αναγκαίο, αφού η κατασκευή της υποκειμενικότητας με τον τρόπο τουλάχιστον που ορίστηκε προηγουμένως, αφορά ένα μοντέλο σκέψης που βασίζεται, πρώτο, στο μοντέλο: υποκείμενο – αντικείμενο, και δεύτερο, στην υποκειμενικότητα ως ένα σύστημα οργάνωσης της εμπειρίας.

4.1.1. «Λόγος» και Γενετική Επιστημολογία

Στην περίπτωση αυτή, η Γενετική Επιστημολογία του Jean Piaget μπορεί να θεωρηθεί ως μια πιο ακριβής προσέγγιση για την κατανόηση του τρόπου που οργανώνεται και συστηματοποιείται η πραγματικότητα από ένα υποκείμενο, ως «λόγος». Ο Jean Piaget, αν και πολλές φορές είναι γνωστός ως καθαρά αναπτυξιακός ψυχολόγος, εντούτοις μέσα από τις γνωστικό-αναπτυξιακές θεωρίες της Γενετικής Επιστημολογίας προσεγγίζει την ανάπτυξη του ατόμου ως υποκειμενικότητας η οποία περιγράφεται μέσα από την διάδραση υποκειμένου (ατόμου) - κοινωνίας. Παράλληλα, παρόλο που η θεωρία του Piaget αξιοποιήθηκε ως επί το πλείστον από θεωρίες γνωστικής ανάπτυξης και μάθησης, η θεωρία του μπορεί να εκληφθεί και ευρύτερα ως μια μελέτη πάνω στην ανάπτυξη των γνωστικών, πολιτισμικών, ηθικών και άλλων φαινομένων που χαρακτηρίζουν την ανθρώπινη υποκειμενικότητα γενικότερα.

Ο Piaget περιγράφει την γνωστική ανάπτυξη του ατόμου ως μια προσπάθεια ελέγχου του υποκειμένου πάνω στο περιβάλλον. Όπως και στην περίπτωση που αναφέρεται στο επόμενο υποκεφάλαιο με αφορμή την θεωρία της Melanie Klein, το υποκείμενο εμφανίζεται και εδώ ως ένας παράγοντας ο οποίος τείνει να ελέγχει το αντικείμενο με τη χρήση γνωστικών σχημάτων. Ο Piaget, έχοντας μια πιο γνωστική προσέγγιση παρά ψυχαναλυτική δεν αναφέρεται εκτενώς στην σχέση υποκειμένου-αντικειμένου καθαυτή, αλλά αναφέρεται στα «γνωστικά σχήματα», ως τις στοιχειώδεις μονάδες νοητικής οργάνωσης του κόσμου από το υποκείμενο. Τα γνωστικά σχήματα, αποτελούν ευέλικτους «χάρτες» κατανόησης του κόσμου (Kagan, 1971) οι οποίοι αναθεωρούνται και τροποποιούνται συνεχώς, ταυτόχρονα με την πρόσληψη νέων εμπειριών και πληροφοριών από το άτομο σε μια διαδικασία που ο Piaget ονομάζει «αναμόρφωση» (Piaget, 1999). Γίνεται κατανοητό πως έτσι «ανοίγεται» ένας ενδιάμεσος χώρος μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, ο οποίος αποτελείται από την γνωστική αναπαράσταση του Αντικειμένου από το Υποκείμενο.

Το υποκείμενο δεν είναι απλά παθητικός δέκτης καταστάσεων και δυναμικών που αναπτύσσονται στο κοινωνικό του πλαίσιο, ούτε και απλά ένας οργανισμός που ανταποκρίνεται μόνο σε εξωτερικά ερεθίσματα. Το υποκείμενο για την κωνστρουκτιβιστική θεώρηση του Piaget, είναι ένας περίπλοκος οργανισμός που συμμετέχει διαδραστικά στον τρόπο που κατανοεί τον κόσμο προσαρμοσμένος αφενός στις φυσικές ή κοινωνικές δομές του πλαισίου όπου αναπτύσσεται, αλλά και δομώντας μια αποκλειστικά δική του αντίληψη για τον κόσμο με σκοπό την προσαρμογή (Salkind, 1985). Ενυπάρχει δηλαδή στην θεωρία του Piaget ένας «διάλογος» του υποκειμένου με το αντικείμενο, διαμέσου του οποίου αναπτύσσονται λειτουργίες και σχήματα που βοηθούν την προσαρμογή του οργανισμού στο περιβάλλον.

Σύμφωνα με τις πιο πάνω απόψεις, το υποκείμενο δεν δομείται ως μέρος κάποιου εξωτερικού λόγου, όπως υποστηρίζει η Κριτική Ανάλυση του Λόγου, για παράδειγμα, αλλά δομεί και οργανώνει το ίδιο τον λόγο για να περιγράψει και να ελέγξει την πραγματικότητα.

Ωστόσο, η θεωρία των Θέσεων Υποκειμένου περιγράφει μόνο τις ιδιότητες του υποκειμένου μέσα στον λόγο, την λειτουργία του και τον τρόπο που τοποθετείται μέσα στον λόγο, αλλά αδυνατεί να περιγράψει οντολογικά και «εσωτερικά», τη σύσταση και τη λειτουργία του ίδιου του υποκειμένου ως σύστημα.

4.2. Η «ανατομία» ενός υποκειμένου

Το υποκείμενο, ως σύστημα, χαρακτηρίζεται από συγκεκριμένες λειτουργίες οι οποίες συντελούνται «εσωτερικά» του συστήματος του υποκειμένου. Κατά κάποιο τρόπο το υποκείμενο μπορεί να νοηθεί ως ένας έμβιος οργανισμός ο οποίος να μην αλληλοεπιδρά με το περιβάλλον, αλλά ταυτόχρονα συντελούνται και εσωτερικά κάποιες λειτουργίες. Οι «εσωτερικές» αυτές λειτουργίες έχουν ως συνέπεια μια διαφορετική οργάνωση της πραγματικότητας σε αφηγήματα, όχι τόσο σε περιγραφικό επίπεδο, όσο σε επίπεδο μοτίβων δόμησης της πραγματικότητας.

4.2.1. Στρουκτουραλισμός (Δομισμός) και υποκείμενο

Όπως έχουμε δει στο κεφάλαιο 2 της εργασίας, το υποκείμενο στη σύγχρονη μορφή της κατανόησής του, νοείται ως μια οντότητα η οποία δομείται και καθορίζεται αντιθετικά μέσα από τον «άλλο». Η στρουκτουραλιστική θέση, στον 20ο αιώνα, ότι ο «Άλλος» αποτελεί μια μορφή προβολής όλων των αντιθετικών ποιοτήτων για το τι «δεν είναι» το υποκείμενο, κατασκευάζει αφηγήματα τα οποία συντηρούν τη συμβολική τάξη την οποία δομεί το υποκείμενο. Αυτή η θέση έχει ακόμα ένα εξέχον ρόλο στα πεδία των ανθρωπιστικών και κοινωνικών επιστημών και έχει υιοθετηθεί κυρίως από τις γαλλικές σχολές σκέψης του Στρουκτουραλισμού, όπως του Ferdinand De Saussure, του Roland Barthes, του Jacques Lacan και του Algirdas Julien Greimas, μεταξύ άλλων. Επεξηγώντας τη θέση αυτή, μπορούμε να πούμε πως το υποκείμενο αναπτύσσεται ως μέρος του πεδίου της γλώσσας, ως μια θέση δηλαδή η οποία ορίζεται αντιθετικά στην σχέση της με την δομή της γλώσσας (βλ. κεφάλαιο 2).

Παρόλο που η θέση αυτή αποτελεί μια μεγάλη καινοτομία σε σχέση με προηγούμενες γλωσσολογικές θέσεις οι οποίες ήταν ουσιολογικές, εντούτοις ο παράγοντας του υποκειμένου ως ενός ενεργού – «θετικά» - προσδιοριζόμενου στοιχείου απουσιάζει εν πολλοίς. Χαρακτηριστική είναι η αναφορά του Roland Barthes (1966) στον «θάνατο του δημιουργού» (“death of the author”) κατά την οποία περιγράφει τον «θάνατο» του δημιουργού ως φορέα όποιας αυθεντικότητας. Αυτή η απουσία του «αυθεντικού» υποκειμένου, δεν μπορεί να επεξηγήσει γνωστικές μεταβολές που συμβαίνουν είτε σε ατομικό είτε σε συλλογικό επίπεδο. Κατά μια άποψη, ο «θάνατος» του ενεργού υποκειμένου που υποστηρίζεται από τους Γάλλους στρουκτουραλιστές ευθύνεται σε μεγάλο βαθμό η ριζοσπαστική απόσχιση τους από ουσιολογικές και τις θετικιστικές θέσεις. Με αυτό τον τρόπο η όποια «θετική» αναφορά στο υποκείμενο ή, εν γένει, στις γλωσσικές σημασίες, εκλαμβάνεται ως παλινδρόμηση στην «ουσιολογία». Παρόλο που κατά μια έννοια αυτή η άποψη μπορεί να ισχύει, εντούτοις όπως βλέπουμε στην διατριβή, το υποκείμενο μπορεί ταυτόχρονα να είναι και «αυθεντικό» και χωρίς καθοριστική «ουσία».

Ένα άλλο χαρακτηριστικό των στρουκτουραλιστικών θεωριών όσον αφορά το υποκείμενο και την υποκειμενικότητα, είναι η έμφαση που δίνουν στη «γλώσσα» και τις δομές της γλώσσας ως «νοήματα» (περιγραφές του κόσμου). Αυτό, αποτελεί μια καινοτομία και ένα δυνατό χαρακτηριστικό των πιο πάνω θεωριών, αφού μπορεί να περιγράψει την θεώρηση της πραγματικότητας από το υποκείμενο ως μια δομή, ως μια «περιγραφή» για τον κόσμο. Αυτό ανοίγει ένα νέο πεδίο σκέψης, όπου παρουσιάζονται οι διάφορες «εκδοχές» της πραγματικότητας στον λόγο ως «δομές», κάτι που κατά το τελευταίο μισό του 20ου αιώνα, ορθά επεκτείνεται και στον τρόπο που περιγράφεται η εξουσία από τις μετα-στρουκτουραλιστικές θεωρίες, την αποδόμηση και την κριτική ανάλυση του λόγου.

Από την άλλη όμως, οι θεωρίες αυτές, λειτουργούν και ως ένα είδος αυτο-εκπληρωμένης προφητείας όσον αφορά στον τρόπο που αξιώνουν την «πρόσβαση» στην

«πραγματικότητα». Η έμφαση δηλαδή του στρουκτουραλισμού στην γλώσσα - ως ένα πεδίο, ουσιαστικά ανεξάρτητο της «θετικής» παρατήρησης, έχει ως συνέπεια η «πραγματικότητα» να περιγράφεται κατά βάση ως «νόημα» και όχι ως «αλήθεια» (Broughton, 1981). Αυτό έχει ως συνέπεια η πρόσβαση στην «αλήθεια» να αποκλείεται a priori από τις στρουκτουραλιστικές θέσεις, αφού η όποια «αλήθεια» δεν θεωρείται παρά μια γλωσσική κατασκευή.

Παρά το ότι η προσέγγιση του στρουκτουραλισμού προσφέρει μια χρήσιμη περιγραφή για το υποκειμενικό, αφού διαχωρίζει με σαφή τρόπο την σχέση αντικειμένου-υποκειμένου, το «εγώ» από το «μη-εγώ», και τη γλώσσα ως τη βασική μορφή έκφρασης και δράσης του υποκειμένου ως μέρος του πολιτισμικού πλαισίου, εντούτοις η διαφοροποίηση της παρούσας εργασίας από την στρουκτουραλιστική θέση έγκειται στον τρόπο που ο στρουκτουραλισμός αντιλαμβάνεται τη γλώσσα. Για τον στρουκτουραλισμό, το συμβολικό επίπεδο της γλώσσας αποτελεί μια κατάσταση μέσα στην οποία το υποκείμενο εγκλωβίζεται. Η γλώσσα δηλαδή για τον στρουκτουραλισμό προηγείται του υποκειμένου. Επομένως, σύμφωνα με αυτή την άποψη η γλώσσα δομεί το υποκείμενο, παρά το υποκείμενο τη γλώσσα. Η παντοδυναμία όμως της γλώσσας στη στρουκτουραλιστική θεωρία δεν λαμβάνει υπόψη τον τρόπο που η νοηματοδότηση (signification) είναι πάντα περιστασιακή και εξαρτημένη της εμπειρίας.

4.3. «Βιο-γλωσσικό» υποκείμενο και «συναρμολόγηση» της πραγματικότητας

Διάφορες άλλες προσεγγίσεις που έδιναν έμφαση σε ένα μαθηματικό μοντέλο, αντί στο γλωσσικό, απέτυχαν γιατί ακριβώς και το μαθηματικό μοντέλο αποτελεί ένα συμβολικό πεδίο έκφρασης της υποκειμενικότητας, όπως ακριβώς και η γλώσσα.

Σε μια άλλη αντίληψη των πραγμάτων όμως, η υποκειμενικότητα μπορεί να θεωρηθεί ως δυνατότητα (potentiality) μέσα στη γλώσσα παρά ως μέρος της γλώσσας. Ως μια ενδεχόμενη περιγραφή της πραγματικότητας που αναδύεται μεν μέσα στο συμβολικό επίπεδο, αλλά που είναι αυτόνομη και περιστασιακή. Το υποκείμενο δηλαδή μπορεί να νοηθεί ως η οντότητα η οποία αξιοποιεί τη γλώσσα για να δημιουργήσει ένα συγκεκριμένο αφήγημα για την

πραγματικότητα, το οποίο ενδέχεται να αλλάξει και να αντικατασταθεί ανά πάσα στιγμή από μια άλλη ενδεχόμενη ερμηνεία για την πραγματικότητα.

Η άποψη αυτή μπορεί να στηριχθεί στον τρόπο που ο Jean Piaget περιγράφει την γνωστική ανάπτυξη του ατόμου, ως μια διαδικασία αναδιαμόρφωσης των γνωστικών του σχημάτων για την πραγματικότητα και που περιγράφεται στα προηγούμενα κεφάλαια. Ο Piaget δεν αντιλαμβάνεται το γλωσσικό σημείο ως προέκταση του κοινωνικού, αλλά αντιθέτως ως μια ικανότητα του υποκειμένου για περιγραφή της δικής του θέσης μέσα στην γνωστική αλήθεια (Piaget, 1959). Είναι για αυτό τον λόγο που ο Piaget αντιμετωπίζεται από πολλούς ως καθαρά αναπτυξιακός ψυχολόγος και δεν υπάρχουν συχνές αναφορές στις κοινωνικές προεκτάσεις της θεωρίας του. Το μοντέλο σκέψης του Piaget βασίζεται στον τρόπο που το υποκείμενο αναπτύσσεται γνωστικά συναρτήσει του φυσικού και κοινωνικού του περιβάλλοντος. Ο πυρήνας δηλαδή της σκέψης του είναι γνωστικός παρά γλωσσικός (Broughton, 1981). Κατά συνέπεια, αυτό υποδηλώνει μια επικέντρωση στη «γνωστική αλήθεια» παρά στο «νόημα», αφού η «γνωστική ανάπτυξη» υποδηλώνει μια αναπτυξιακή διαδικασία η οποία έρχεται ως αποτέλεσμα της εμπειρίας. Αυτό έρχεται σε ρήξη με τις κλασικές στρουκτουραλιστικές θέσεις που δίνουν έμφαση στον τρόπο που το άτομο εσωτερικεύει τις κοινωνικές γλωσσικές δομές και μετά ερμηνεύει την εμπειρία.

Η αναζήτηση της «γνωστικής αλήθειας», σε αντίθεση με το «νόημα» προϋποθέτει την επαφή με την εμπειρία. Όπως έχουμε δει στο κεφάλαιο 2, η διαφωνία αυτή είναι παλιά και παραπέμπει στον τρόπο που ο Kant βλέπει την υποκειμενικότητα ως μια συγκεκριμένη σύνθεση της εμπειρίας, η οποία δεν μπορεί να κατανοηθεί ανεξάρτητα από το υποκείμενο. Έτσι, σύμφωνα με την άποψη αυτή, το «νόημα» προηγείται της «γνωστικής αλήθειας». Αυτό έρχεται σε ρήξη με τους Άγγλους Εμπειριστές οι οποίοι βλέπουν την εμπειρία ως την καθοριστική λειτουργία διαμόρφωσης του υποκειμένου.

Μέσα από τον πυρήνα σκέψης του Piaget, μπορούμε να πούμε πως η γλώσσα για τον Piaget αποτελεί απλά ένα μέσο γνωστικής διαχείρισης και έκφρασης (Broughton, 1981), και όχι ως καθοριστικό παράγοντα διαμόρφωσης της υποκειμενικότητας. Αναπτύσσοντας περαιτέρω στην προσέγγιση της Γενετικής Επιστημολογίας και των θεωριών του Piaget, μπορούμε να πούμε πως, η υποκειμενικότητα τείνει να αφομοιώνει και να δομεί την πραγματικότητα με βάση υφιστάμενα γνωστικά σχήματα, αλλά και να την αναδιαμορφώνει με βάση ερεθίσματα και συγκρούσεις που δέχεται από το περιβάλλον. Η υποκειμενικότητα, σε αυτή την προσέγγιση, είναι μια ενδεχόμενη θέση στην υλική πραγματικότητα η οποία – θέση – εκφράζεται και δομείται γλωσσικά στο πολιτισμικό συγκείμενο. Στην περίπτωση αυτή η «πραγματικότητα» εκλαμβάνεται ως αξίωση της «αλήθειας» και όχι ως «νόημα». Στην περίπτωση αυτή, επίσης, τα γλωσσικά αφηγήματα που προκύπτουν για να περιγράψουν την πραγματικότητα είναι ελλιπείς περιγραφές της πραγματικότητας η οποία – περιγραφή της πραγματικότητας – συγκλίνει όμως προς την γνωστική αλήθεια. Αυτό αποκτά μεγαλύτερη σημασία στις μετα-πιαζετιανές θεωρίες της Σχολής της Γενεύης με την Κοινωνικογνωστική Σύγκρουση, η οποία αφορά τη γνωστική ασυμφωνία μεταξύ των υποκειμένων, η επίλυση της οποίας επιφέρει γνωστική ανάπτυξη μέσα από τη δημιουργία ενός ανώτερου γνωστικού σχήματος. Στην αντίστοιχη στρουκτουραλιστική θέση, το γλωσσικό αφήγημα αποτελεί την βάση πάνω στην οποία δομείται η πραγματικότητα ως νόημα.

Η Γενετική Επιστημολογική θεώρηση για το υποκείμενο και την υποκειμενικότητα μπορεί να θεωρηθεί πιο έγκυρη από τις κλασσικές στρουκτουραλιστικές θέσεις αφού πειράματα έδειξαν πως το υποκείμενο δύναται να αναπτύσσεται συναρτήσει του φυσικού και του κοινωνικού περιβάλλοντος, διαμορφώνοντας θέσεις πιο κοντά στην «πραγματικότητα» (Piaget, 1971). Ένα ακόμα ενδιαφέρον στοιχείο στην Γενετική Επιστημολογία, έγκειται στον τρόπο που «διαχειρίζεται» το υποκείμενο ως μια οντότητα, η οποία «αναπτύσσεται» και δομείται διαδραστικά σε σχέση με το περιβάλλον. Το σημείο έμφασης δηλαδή στη

συγκεκριμένη θεωρία είναι η σχέση που αναπτύσσει το ψυχολογικό (στην δική του περίπτωση) υποκείμενο με το περιβάλλον, και όχι η κοινωνικο-κεντρική ή ατομικο-κεντρική αντιμετώπιση του υποκειμένου. Σε αυτό οφείλεται εν πολλοίς και το γεγονός του ότι ο Piaget έχει τις ακαδημαϊκές του «καταβολές» στο πεδίο της βιολογίας. Έτσι για παράδειγμα, η αλληλεπίδραση του βιολογικού είδους με το φυσικό περιβάλλον και η προσαρμογή του σ' αυτή μέσα από την μετάλλαξη των γονιδίων εμπεριέχεται σε μεγάλο βαθμό και στην ιδέα της εξέλιξης του ατόμου μέσα από την επαφή και σύγκρουση με το κοινωνικό του περιβάλλον. Έτσι, ο Piaget, αναφέρεται σε ένα βασικό τρόπο μέσα από τον οποίο το υποκείμενο αναπτύσσεται γνωστικά χρησιμοποιώντας τους όρους «αφομοίωση» (assimilation) και «αναμόρφωση» (accommodation). Η αφομοίωση αποτελεί την κατανόηση του εξωτερικού ερεθίσματος ή πληροφορίας στη βάση ενός υφιστάμενου, εσωτερικευμένου σχήματος, ενώ η αναμόρφωση αποτελεί την δημιουργία ενός νέου σχήματος το οποίο να είναι πιο ανεπτυγμένο έτσι που να μπορεί να αφομοιωθεί μια νέα εμπειρία η οποία δεν εμπίπτει και δεν μπορεί να προσαρμοστεί σε κάποιο υφιστάμενο σχήμα (Piaget, 1936). Η ιδέα του για την «εξισορρόπηση» ως η μόνη ικανή και αναγκαία συνθήκη για ανάπτυξη του υποκειμένου (ως ατόμου) περιγράφει τον τρόπο μέσα από τον οποίο ένα υφιστάμενο σχήμα παύει να έχει νόημα όταν προσπαθεί να ερμηνεύσει ένα νέο ερέθισμα. Έτσι η δυσάρεστη αυτή αίσθηση, την οποία ονομάζει ανισορροπία (disequilibrium) και η οποία προκύπτει μέσα από την αδυναμία του υποκειμένου να κατανοήσει μια εμπειρία με βάση ένα εσωτερικευμένο σχήμα, επιλύεται μέσα από την δημιουργία ενός νέου σχήματος ανώτερου το οποίο βοηθά στην όσο το δυνατόν καλύτερη κατανόηση της νέας πληροφορίας (Piaget, 1936).

Συνοπτικά, μέσα από την θεωρία της Γενετικής Επιστημολογίας, μπορούμε να περιγράψουμε την υποκειμενικότητα ως τον ενδιάμεσο χώρο μέσα στον οποίο διαμορφώνεται η γνωστική αναπαράσταση του αντικειμένου, με σκοπό την πιο «ακριβή» κατανόηση του φυσικού και κοινωνικού περιβάλλοντος από το υποκείμενο. Μια μεταβολή στο περιβάλλον,

δημιουργεί ασυμφωνία μεταξύ των υφιστάμενων γνωστικών σχημάτων και της νέας συνθήκης, η οποία επιλύεται μέσα από την μετάλλαξη του σχήματος που περιγράφει την πραγματικότητα.

Στο σημείο αυτό ίσως μπορούμε να σχολιάσουμε την παραδοξότητα που υπάρχει στον τρόπο που οι ουσιοκρατικές θέσεις δίνουν έμφαση στο «νόημα» και όχι στην «αλήθεια». Μέσα από την έμφασή τους στο «νόημα» δημιουργούν επιστημολογικές αντιφάσεις αφού προσκολλώνται σε κλειστά συστήματα περιγραφής της πραγματικότητας, τα οποία θέτουν a priori ως αξιώματα. Αφού δηλαδή η «αλήθεια» ενυπάρχει μόνο ως «νόημα» τότε δεν υπάρχει λόγος αλλαγής, ή αναζήτησης του «εναλλακτικού». Ιδεολογικά, αυτή η στάση φαίνεται μέσα από ουσιοκρατικές φιλοσοφικές θεωρήσεις οι οποίες αναιρούν την ιδιότητα του υποκειμένου να μεταβάλλεται και να βρίσκεται υπό μια ατελή διαμόρφωση.

Συνοψίζοντας, μπορούμε να πούμε ότι το αξίωμα της γνωστικής ανάπτυξης ως την αναζήτηση της επιστημονικής αλήθειας που θέτει ως βάση η Γενετική Επιστημολογία μπορεί να γίνει κατανοητό ως ένα «ανοικτό κέντρο» μέσα από το οποίο το υποκείμενο εξελίσσεται αυτόνομα αλλά ταυτόχρονα συναρτήσεται του περιβάλλοντος. Το υποκείμενο έτσι μπορεί να εκληφθεί ως ένα είδος συστήματος προσαρμογής στο περιβάλλον διαμέσου ενός χώρου γνωστικής διαμεσολάβησης του περιβάλλοντος, ο οποίος αναπροσαρμόζεται με μεταβάλλεται διαμέσου της εμπειρίας. Αυτό δεν μπορεί να εξηγήσει όμως, τον ρόλο της γλώσσας ως σκέψης πάνω στο αντικείμενο. Παρόλο που όπως έχουμε πει, αποδεχόμαστε την θέση της Γενετικής Επιστημολογικής προσέγγισης η οποία δεν προσεγγίζει την γλώσσα ως βάση πάνω στην οποία αναπτύσσεται το υποκείμενο, εντούτοις δεν μπορούμε να αγνοήσουμε τον ρόλο της γλώσσας ως σκέψης η οποία διαμορφώνει την αντίληψη για το αντικείμενο. Τα γνωστικά σχήματα τα οποία αναφέρει ο Piaget αποτελούν γνωστικά μοντέλα διαμέσου των οποίων γίνεται κατανοητό το περιβάλλον, όμως αυτά δεν εξηγούν επαρκώς τον ρόλο της σκέψης ως μιας γνωστικής κατασκευής. Η σκέψη όμως αποτελεί μια γλωσσική κατασκευή. Έτσι η γνωστική

διαμεσολάβηση του αντικειμένου από το υποκείμενο δομείται ως γλώσσα. Αυτό το πρόβλημα επιλύεται στο επόμενο υποκεφάλαιο.

4.4. Η υποκειμενικότητα ως παράγοντας γνωστικής διαχείρισης του περιβάλλοντος

4.4.1. Lev Vygotsky και η διαμεσολάβηση του σημείου (sign)

Ο Lev Vygotsky, στην ιδέα του περί διαμεσολάβησης αναφέρεται στον τρόπο που ένα παιδί το οποίο δεν έχει ακόμα την ικανότητα της γλώσσας, κατασκευάζει πρώιμα «Σημεία» τα οποία διαμεσολαβούν τις ανάγκες και τις επιθυμίες του με σκοπό την ικανοποίηση των αναγκών του. Ο Vygotsky ξεκινά την ανάλυσή του απορρίπτοντας τις ιδέες του Συμπεριφορισμού [(ερέθισμα → αντίδραση)] και υποστηρίζει πως στην ανθρώπινη – τουλάχιστον - επικοινωνία υπάρχει η διαμεσολάβηση από το Σημείο (Sign). Το Σημείο για τον Vygotsky αναπτύσσεται ως ένα είδος «δευτερογενούς» ερεθίσματος το οποίο διαμεσολαβεί το «πρωτογενές» ερέθισμα και την αντίδραση. Σκοπός είναι ουσιαστικά η διαχείριση του περιβάλλοντος με στόχο την ικανοποίηση των αναγκών του βρέφους. Αναπτύσσοντας την θεωρία του, ο Vygotsky φέρνει ως παράδειγμα το βρέφος το οποίο προσπαθώντας να πάρει με τα χέρια του κάτι, η κίνησή του γίνεται κατανοητή από τον ενήλικα ως «δείξιμο» (Vygotsky, et. al, 1978). Αυτή του η πράξη αποκτά έτσι συμβολική σημασία όταν ο ενήλικας «καταλάβει» τι εννοεί το παιδί με την κίνηση αυτή. Ο Vygotsky δηλαδή αναφέρεται στον τρόπο που το βρέφος διαμορφώνει ένα δευτερογενές (auxiliary) ερέθισμα με σκοπό να διαμορφώσει την υποκειμενικότητά του μέσα στο αντικειμενικό περιβάλλον με σκοπό να το ελέγξει (Vygotsky, et. al, 1978). Σύμφωνα με τον Vygotsky, το Σημείο και γενικότερα τα συμβολικά συστήματα, διαμεσολαβούν την σκέψη του ατόμου. Κατά συνέπεια, η εμπειρία και η μνήμη, στοιχεία τα οποία εμπεριέχονται στην γνωστική νόηση ενός υποκειμένου και αρχικά έχουν την «υφή» του Συμπεριφορισμού (ερέθισμα → αντίδραση), συντίθενται υπό μορφή περίπλοκης σκέψης όταν το υποκείμενο αποκτήσει την ικανότητα της γλώσσας (Vygotsky, et. al, 1978). Ο Vygotsky

έχοντας μια γενικότερη κοινωνιογενετική προσέγγιση εντοπίζει το κέντρο της «διαμεσολάβησης» στην κοινωνία, αφού όπως ο ίδιος περιγράφει, η θέση του Σημείου της γλώσσας βρίσκεται πρώτιστα στο κοινωνικό περιβάλλον και μετά εσωτερικεύεται ως μια υποκειμενική λειτουργία (Vygotsky, et. al, 1978).

4.4.2. Melanie Klein

Για την Melanie Klein (Klein, 1996; Bronstein & Roth, 2009), τα σχιζοειδή-παρανοειδή χαρακτηριστικά των υποκειμένων εντοπίζονται στη λεγόμενη «παρανοειδή-σχιζοειδή» θέση και σχετίζονται με τον τρόπο με τον οποίο τα νεογέννητα άτομα μαθαίνουν να συσχετίζονται με τη μητέρα. Στην περίπτωση αυτή, η «Σχιζοειδής» θέση αναφέρεται στον τρόπο που το «Εγώ» διαιρείται για να διαχωρίσει τα συναισθήματα απειλής και εκμηδένισης από τα συναισθήματα αποδοχής. Για παράδειγμα, όπως περιγράφει η Klein: τα αισθήματα αποδοχής από τη μητέρα, μετατρέπονται σχεδόν ταυτόχρονα σε αισθήματα επικείμενης απειλής μιας πιθανής απόρριψης από τη μητέρα, όταν το άτομο καταλάβει την εξάρτησή του από αυτή. Η επίλυση της απειλής αυτής, γίνεται διαιρώντας το αντικείμενο (μητέρα) σε ένα «καλό» αντικείμενο, το οποίο παρέχει φροντίδα και προστασία, και σε ένα «κακό» αντικείμενο που εκπροσωπεί την απειλή της εγκατάλειψης. Ο τρόπος που διαιρείται και γίνεται «κατανοητό» το αντικείμενο από το υποκείμενο, είναι διαμέσου μιας απόλυτης κατάστασης «άσπρο» - «μαύρο». Τα «καλά» συναισθήματα της αγάπης και της αποδοχής μεταβιβάζονται στο «καλό» αντικείμενο και όλα τα συναισθήματα φόβου και επιθετικότητας μεταβιβάζονται στο «κακό» αντικείμενο. Το συναίσθημα του φόβου επιστρέφει ως ένα συναίσθημα επικείμενης απειλής το οποίο το άτομο προσπαθεί να αποφύγει ή να αμυνθεί, εξ ου και ο όρος «παρανοϊκό» στο όνομα της θέσης αυτής. Ταυτόχρονα, η διαίρεση του αντικειμένου σε απόλυτες καταστάσεις «καλό» - «κακό», δημιουργεί μια ψυχαναγκαστική ανάγκη για διατήρηση του «καλού» αντικειμένου (Υποχονδρία) και ένα διαρκή φόβο πιθανής εγκατάλειψης (άρα απειλής) από το «κακό» αντικείμενο (Παράνοια).

Σύμφωνα με την Klein (Bronstein & Temperley, 2009), η επίλυση αυτού του άγχους και η μετάβαση του υποκειμένου από την Παρανοειδή – Σχιζοειδή θέση σε μια διαφορετική κατάσταση, συμβαίνει στην αποκαλούμενη ως «Καταθλιπτική Θέση». Η «Καταθλιπτική Θέση» αποτελεί ουσιαστικά την συνειδητοποίηση του ατόμου ότι το αντικείμενο αποτελείται από «καλές» και «κακές» ιδιότητες μαζί. Ως εκ τούτου, το άτομο συνειδητοποιεί ότι οι υποθέσεις του σχετικά με το αντικείμενο οφείλονται στο ίδιο το άτομο ως υποκείμενο και όχι τόσο σε εξωγενείς παράγοντες που περιγράφουν το αντικείμενο. Είναι εξαιτίας της συνειδητοποίησης αυτής που το άτομο βιώνει συναισθήματα ενοχής απέναντι στο αντικείμενο (μητέρα), επειδή ακριβώς συνειδητοποιεί ότι ως υποκείμενο μπορεί να καθορίσει το αντικείμενο όπως επιθυμεί. Με την συνειδητοποίηση της υποκειμενικότητάς του ατόμου απέναντι στο αντικείμενο επέρχεται ταυτόχρονα και μια ικανότητα εκμηδενισμού του αντικειμένου (Ogden, σελ. 17-21), ή αποδοχής του αντικειμένου.

[Όταν] οι φόβοι της απώλειας του αγαπημένου προσώπου γίνονται ενεργοί, τότε ένα σημαντικό βήμα επιτυγχάνεται στην ανάπτυξη του ατόμου. Όλα αυτά τα συναισθήματα ενοχής και αγωνίας μετασχηματίζονται ως μέρος του συναισθήματος της αγάπης. Γίνονται ένα έμφυτο μέρος της αγάπης, επηρεάζοντας το συναίσθημα [της αγάπης] με τρόπο βαθύ, τόσο ποιοτικά όσο και ποσοτικά (Klein, Riviere, 1964).

Είναι στο ίδιο σημείο που σύμφωνα με την Hanna Segal (1957), όπως αναφέρεται στο βιβλίο του Thomas Ogden (1989, σελ. 11), *The Primitive Edge of Experience*, το άτομο ξεκινά να κατανοεί την υποκειμενικότητα του ως μέρος μιας συμβολικής κατάστασης, κάτι που αναφέρεται ως: “Symbol Formation Proper”. Στην θέση αυτή, η απόλυτη κατάσταση που περιγράφεται στη Σχιζοειδή-Παρανοϊκή θέση, αντικαθίσταται από την αντιμετώπιση του αντικειμένου ως μιας ενιαίας οντότητας τόσο των «καλών» όσο και των «κακών» ποιότητων. Για να γίνει όμως αυτό, πρέπει η αμεσότητα της εμπειρίας του υποκειμένου για το αντικείμενο, να αντικατασταθεί από μια σημασιολογική έννοια. Η σημασιολογική έννοια δηλαδή η οποία αντικαθιστά την άμεση εμπειρία με το αντικείμενο λειτουργεί ως ένας « τρίτος χώρος » ο οποίος

δεν αφορά την άμεση επαφή με το αντικείμενο αλλά την διαμεσολάβηση της επαφής από ένα σημείο το οποίο περιγράφει την κατά προσέγγιση ολότητα των ποιοτήτων του αντικειμένου. Δεν είναι η μητέρα ως ολότητα που ενοποιεί το «καλό και κακό στήθος», όπως περιγράφει η Klein, αλλά η κατασκευή ενός σημασιολογικού υποκατάστατου. Όταν για παράδειγμα η μητέρα απουσιάζει, το παιδί σε αυτό το στάδιο παύει να βιώνει την απουσία ως απόρριψη, αλλά τουναντίον ως μια φυσιολογική κατάσταση η οποία δεν περιγράφεται από την αμεσότητα της εμπειρίας της απουσίας, αλλά από την σημασιολογική αντίληψη για το αντικείμενο. Συνοψίζοντας, στο στάδιο αυτό η υποκειμενικότητα εμφανίζεται ως η ικανότητα του ατόμου για διαχείριση – άρα και έλεγχο – του αντικειμένου, μέσα από την κατασκευή σημασιολογικών υποκατάστατων για το αντικείμενο.

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει στην αρχή της εργασίας, το υποκείμενο περιγράφεται ως ένας παράγοντας που οργανώνει και συστηματοποιεί τα «θραύσματα» της εμπειρίας σε αφηγήματα τα οποία περιγράφουν με ένα συγκεκριμένο τρόπο την πραγματικότητα. Παρόλο που τα πιο πάνω περιγράφουν τον τρόπο που η υποκειμενικότητα αναδύεται ως μια κατάσταση διαχείρισης της εμπειρίας των αντικειμένων διαμέσου της χρήσης σημασιολογικών υποκατάστατων, άρα της γλώσσας, εντούτοις δεν μπορούμε να απαντήσουμε ακόμα στο ερώτημα του πώς το υποκείμενο εμφανίζεται να διαχειρίζεται «εσωτερικά», λειτουργικά, τη γλώσσα ως ένα σύστημα οργάνωσης της εμπειρίας.

Ο Piaget (1959), παρατηρώντας τα παιδιά διαπίστωσε πως μέχρι την ηλικία των 4 ετών μονολογούν περιγράφοντας τη θέση τους και τις πράξεις τους στο περιβάλλον. Κατά τον Piaget ο «εσωτερικός μονόλογος» ή «εγωκεντρικός λόγος», αποτελεί μια λειτουργία του παιδιού, που εκφράζει μια εγωκεντρική θέση σε σχέση με το περιβάλλον. Όπως θα δούμε πιο κάτω, ο «Εσωτερικός Μονόλογος» όπως τουλάχιστον τον περιγράφει ο Piaget, ανταποκρίνεται στην γλωσσική ανακατασκευή του Ενδιάμεσου χώρου της γνωστικής διαμεσολάβησης του περιβάλλοντος από το παιδί.

Άρα, μέχρι στιγμής, μπορούμε να περιγράψουμε τη διαμεσολάβηση των υποκειμενικών λειτουργιών (αντιλήψεων, αναγκών, συναισθημάτων) διαμέσου σημείων συμβολικών συστημάτων όπως της γλώσσας, όπως περιγράφει ο Vygotsky, αλλά δεν μπορούμε να δεχτούμε την κοινωνικο-κεντρική θέση του Vygotsky αφού ο εσωτερικός μονόλογος συμπίπτει με το στοιχείο της γνωστικής διαμεσολάβησης του περιβάλλοντος από το παιδί η οποία αρχικά είναι εγωκεντρική. Επομένως, η γλώσσα εμφανίζεται υπό μορφή μονολόγου ως ένας συστηματοποιημένος τρόπος ανακατασκευής της γνωστικής αντίληψης του περιβάλλοντος από το παιδί. Η εξήγηση που μπορεί να δοθεί σε αυτή την περίπτωση είναι πως η γλωσσική αφηγηματική κατασκευή του υποκειμένου, δεν αποσκοπεί στην άμεση άσκηση ελέγχου στο περιβάλλον των αντικειμένων, όπως περιγράφει ο Vygotsky. Αντιθέτως, αποσκοπεί σε ένα «ιδεατό» έλεγχο της πραγματικότητας μέσα από την κατασκευή οργανωμένων αφηγημάτων τα οποία επιτρέπουν στο υποκείμενο να έχει την εντύπωση του ελέγχου στην πραγματικότητα, αφού δομεί τον εαυτό του ως τον «κεντρικό χαρακτήρα» του «αφηγήματος» του οποίου κατασκευάζει για να κατανοήσει το περιβάλλον. Αυτό υποστηρίζεται και από ψυχαναλυτικές θεωρίες όπως αυτές του Donald Winnicott και της Marion Milner. Όπως προκύπτει στην συνέχεια, ο Δυνητικός Χώρος ο οποίος περιγράφει ο Winnicott αποτελεί ένα ενδιάμεσο χώρο μεταξύ του υποκειμένου και του αντικειμένου, μέσα στον οποίο δομούνται φανταστικά αφηγήματα που δίνουν την ψευδαίσθηση ελέγχου του υποκειμένου πάνω στο αντικείμενο. Η «φαντασία» σε αυτό το πλαίσιο αποτελεί τον σύνδεσμο μεταξύ του υποκειμένου με το αντικείμενο. Η τέχνη, το παιχνίδι και ο πολιτισμός, αποτελούν εκφάνσεις αυτού του χώρου.

4.4.3. Δυνητικός («ενδιάμεσος») Χώρος

Ο Donald Winnicott εφευρίσκει τους όρους «Δυνητικός Χώρος» (Αγγλ. “Potential Space”) και «Μεταβατικά Φαινόμενα» (Αγγλ. “Transitional Phenomena”) για να περιγράψει την ανάγκη των παιδιών για αποκατάσταση της σύνδεσης με το αποχωρισμένο αντικείμενο (γονέα). Σύμφωνα με τον Winnicott, στην αρχή το νεογέννητο βιώνει τον «εξωτερικό»,

«αντικειμενικό» κόσμο ως να είναι συγχωνευμένος με τον υποκειμενικό. Η συνειδητοποίηση ότι το «εγώ» (υποκείμενο) αποτελεί κάτι ξεχωριστό από το «μη-εγώ» (αντικείμενο), δημιουργεί μια ρήξη στην υποκειμενική αίσθηση παντοδυναμίας και ελέγχου και κατ' επέκταση, ασφάλειας, πάνω στο περιβάλλον που το παιδί βιώνει αρχικά. Με τον διαχωρισμό του υποκειμένου από το αντικείμενο, το παιδί κατακλύζεται από άγχος και φόβο. Αυτή η διαίρεση του «εγώ» / «μη-εγώ» επεκτείνεται και στην σχέση του παιδιού με τον γονέα. Για την επίλυση της ρήξης αυτής, το παιδί προβάλλει συγκεκριμένες συμβολικές ιδιότητες πάνω σε συγκεκριμένα αντικείμενα (αρκουδάκια, κουβέρτες κλπ.), που συμβολικά αποκαθιστούν τη σύνδεση με το αντικείμενο, χαλαρώνοντας έτσι το άγχος και τον φόβο του αποχωρισμού. Συνεπώς αποκαθίσταται και η αίσθηση παντοδυναμίας, ελέγχου και ασφάλειας πάνω στο περιβάλλον (Winnicott, 2005).

Το επίπεδο στο οποίο συμβαίνουν τα μεταβατικά αυτά φαινόμενα, περιγράφεται από τον Winnicott ως «Δυνητικός Χώρος» (Potential Space). Ως εκ τούτου, ο Δυνητικός Χώρος μπορεί να παραλληλιστεί με ένα «παιχνιδότοπο» μέσα στον οποίο το παιδί χρησιμοποιεί τη φαντασία του για να επαναφέρει μια σύνδεση με τον γονέα και ως εκ τούτου να αποκαταστήσει την αίσθηση ελέγχου πάνω στο «αντικειμενικό» περιβάλλον, που χάνει με την «Απομάγευση». Όπως και στην περίπτωση της «Καταθλιπτικής Θέσης» που περιγράφει η Melanie Klein, όσο και στην περίπτωση της λειτουργίας της «διαμεσολάβησης» που περιγράφει ο Vygotsky, παρατηρούμε ότι το Αντικείμενο διαμεσολαβείται μέσω μιας σημασιολογικής, νοητικής κατασκευής (Sign). Επομένως, και στην θεωρία του Winnicott το υποκείμενο και η υποκειμενικότητα μπορούν να περιγραφούν ως ο τρόπος ενεργής διαχείρισης του περιβάλλοντος διαμέσου σημασιολογικών προβολών, και κατά συνέπεια εννοιολογικής κατασκευής της πραγματικότητας υπό μορφή ενός διαχειρίσιμου αφηγήματος. Η ελεύθερη «φαντασία» δηλαδή του παιδιού στον Δυνητικό Χώρο, κατασκευάζει αφηγήματα για τον κόσμο που του επιτρέπουν μια μορφή διαχείρισής του, και ελέγχου πάνω σε αυτόν. Κατά μια έννοια

δηλαδή, η υποκειμενικότητα είναι ο ενεργός παράγοντας, το σύστημα το οποίο δομεί αφηγήματα για τον κόσμο με σκοπό να τον ελέγξει νοητικά.

Σε μια παρόμοια ανάλυση, η Marion Milner (1952) παρουσιάζει το παιχνίδι ως ένα ενδιάμεσο χώρο μέσα στον οποίο το «μέσα» και το «έξω» συναντώνται. Η ίδια συγγραφέας συνδέει το παιχνίδι με την τέχνη, και παρομοιάζει την δημιουργική διαδικασία της τέχνης με το παιχνίδι, ως χώρους στους οποίους το υποκειμενικό συνδέεται με τον κόσμο των αντικειμένων. Στον ενδιάμεσο χώρο του παιχνιδιού και της τέχνης, το «εγώ» συναντά το «μη-εγώ» και μέσα από την σύνδεση αυτή παράγεται το «σύμβολο» ως μια ενδιάμεση κατάσταση μέσα από την οποία αποκαθίσταται η αίσθηση διαχείρισης του περιβάλλοντος (Bonaminio & Di Renzo, 2000, σελ. 99).

Κατά παρόμοιο τρόπο, όπως αναφέρει η Susan Wright (2012, p.131 · 2010), όταν δοθεί στο παιδί ένα παιχνίδι το παιδί ξέρει αφενός ότι δεν δημιούργησε το παιχνίδι το ίδιο, αλλά παράλληλα το παιχνίδι έχει και μια πολύ προσωπική ποιότητα για το παιδί η οποία επικαλύπτει την «αντικειμενική» του φύση με μια πιο «υποκειμενική» ποιότητα, έτσι που τελικά μοιάζει σαν το παιχνίδι να «δημιουργήθηκε» από το παιδί. Δηλαδή, μια εικόνα, δεν υπάρχει έμφυτη στο υποκείμενο αλλά η εκάστοτε ερμηνεία της εικόνας, ιδέας, ήχου αντίληψης κλπ., αποτελεί μια καινοτομία. Το υποκείμενο δηλαδή αναπαράγει μεν αυτό που εσωτερικεύει, αλλά ο τρόπος διαχείρισης αυτού αποτελεί το «καθαρά» υποκειμενικό του κομμάτι.

Το πιο πάνω εντούτοις, δεν προσδιορίζει το σημείο όπου δημιουργείται ο ενδιάμεσος αυτός χώρος, και για ποιο λόγο υπάρχει ως ένα στοιχείο το οποίο μπορεί να περιγράψει την υποκειμενικότητα ως ένα χώρο νοητό αλλά ταυτόχρονα εξαρτώμενο του αντικειμένου. Σε αυτό γίνεται μια προσπάθεια επεξήγησης στο υποκεφάλαιο που ακολουθεί.

Τέλος, η υποκειμενικότητα όπως θα δούμε πιο κάτω, λειτουργεί είτε νευρωσικά, είτε «μεθοριακά». Οι συνθήκες αυτές αποτελούν δύο διαφορετικούς τρόπους λειτουργίας του

υποκειμένου διαμέσου των οποίων το υποκείμενο δομεί δύο διαφορετικών «μοτίβων» αφηγήματα για την πραγματικότητα.

4.4.3.1. Ο Δυνητικός χώρος ως φαντασιακό ενδιαμέσο

Όπως έχουμε δει στο προηγούμενο υποκεφάλαιο, ο Donald Winnicott ανάγει τον σκοπό της φαντασίας σε μια προσπάθεια του ατόμου να ορίσει την θέση του μέσα σε μια φαντασίωση η οποία παίρνει την μορφή αφηγηματικού πλαισίου, και η οποία χρησιμοποιείται ως υποκατάστατο του ελέγχου πάνω στην πραγματικότητα. Το υποκείμενο προβάλλει φαντασιακά μια «ιδιότητα» στο Αντικείμενο με σκοπό να μπορεί να το «καταλάβει» άρα και να το ελέγξει. Ο τρόπος αυτός της διαχείρισης του περιβάλλοντος δεν διαφέρει από αυτό που ερευνητές του 20^{ου} αιώνα όπως ο Levi-Bruhl, ονομάζουν «Μαγική Σκέψη». Τα φαντασιακά σχήματα αυτά, αποτελούν αφενός νοητικές κατασκευές οι οποίες δομούν γλωσσικές έννοιες και περίπλοκες αφηγήσεις όπως έχουμε δει. Η διαμόρφωση της φαντασίας με αυτό τον τρόπο αναπτύσσεται πάντα μέσα στο χάσμα ασάφειας μεταξύ του υποκειμένου και του Αντικειμένου. Η ασάφεια δηλαδή, αποτελεί το πεδίο μέσα στο οποίο το υποκείμενο κατασκευάζει φαντασιακά σχήματα για το Αντικείμενο.

Επομένως η κινησιουργός αιτία η οποία κατασκευάζει την υποκειμενικότητα είναι η προσπάθεια για «κατανόηση» της ολότητας του αντικειμένου. Στην προσπάθειά δηλαδή του υποκειμένου να γίνει ένα με το αντικείμενο (να το καταλάβει στην ολότητά του), δραστηριοποιείται στο να δημιουργήσει ιστορίες, όπως το παιδί στην περίπτωση που περιγράφει ο Winnicott. Η φαντασία δηλαδή, εμφανίζεται ως αυτό που «κολλά» το υποκείμενο με το αντικείμενο. Στο σημείο αυτό είναι αξιοσημείωτο να αναφέρουμε την σύνδεση που κάνει ο Arthur Schopenhauer με τον Georg Hegel και το «Πνεύμα». Το «Πνεύμα» στο οποίο αναφέρεται ο Hegel, μια θέση η οποία περιγράφεται στο προηγούμενο μέρος, δεν είναι τίποτε άλλο από την θεωρητική αυτή ολοκλήρωση του χάσματος μεταξύ υποκειμένου-αντικειμένου. Ταυτόχρονα και καθόλου τυχαία, αυτή η άποψη συνδέεται και με τον τρόπο που αναφέρεται

στη διαλεκτική θέση ([θέση – αντίθεση – σύνθεση [Fichte]). Η «σύνθεση» προκύπτει ως η ακριβέστερη θέση της θέσης με την αντίθεση. Σε μια θεωρητική προέκταση στο απώτερο ιστορικό μέλλον, η σύνθεση που θα προκύπτει κατά τη διάρκεια της ροής της ιστορίας, θα ανταποκρίνεται πλήρως στην απόλυτη περιγραφή του αντικειμένου. Επομένως το υποκείμενο και το αντικείμενο στο φιλοσοφικό σχήμα του Hegel, θα γίνουν ένα και το αυτό. Είναι στο σημείο αυτό που ο Hegel προαναγγέλλει το «τέλος της τέχνης». Ουσιαστικά το «τέλος» της «φαντασίας» ως χώρου διαμεσολάβησης. Η κατάκτηση, δηλαδή, του «όλου».

4.4.3.2. «Ανιμιστικός Μηχανισμός»

Η Julia Kristeva προσθέτει στα πιο πάνω αναπτύσσοντας μια θεωρία που επεξηγεί το μυστικιστικό συναίσθημα. Στο βιβλίο της *Αυτή η απίστευτη ανάγκη για πίστη* (2012) επικρίνει τη νεωτερική θετικιστική στάση για την κατανόηση του ανθρώπινου πολιτισμού, όχι διαμέσου μιας αυθαίρετης «μυστικιστικής» αντίδρασης, αλλά διαμέσου μιας ψυχαναλυτικής προσέγγισης στο πεδίο του ανθρώπινου πολιτισμού. Ο λόγος για τον οποίο επικρίνει τη νεωτεριστική στάση των κοινωνικών επιστημών, έγκειται στο ότι θεωρεί ότι αποστερούν από το υποκείμενο μια «ποιητική» κατάσταση η οποία δεν μπορεί να γίνει προσβάσιμη διαμέσου του λόγου, αλλά διαμέσου της φαντασίας ή ακόμα και του μυστικισμού.

Όπως ο Donald Winnicott και ο Carl Jung που είδαμε προηγουμένως, η Julia Kristeva εντοπίζει αυτό που ο Sigmund Freud διστακτικά ονομάζει «ωκεάνιο συναίσθημα», στην έμφυτη ανάγκη του υποκειμένου για ενοποίηση με το αντικείμενο. Αυτή η έμφυτη ροπή προς μια κατάσταση «συνένωσης» με το αντικείμενο προέρχεται από μια αρχέγονη ανάγκη για αποκατάσταση της μητρικής ασφάλειας που χάνεται. Με λίγα λόγια η Kristeva αναφέρεται στην αποκατάσταση του ίδιου συναισθήματος «παντοδυναμίας» που χάνεται με την «απομάγευση» το οποίο περιγράφει ο Winnicott. Με τους όρους αυτούς λοιπόν, αναφέρεται στην ένωση του «Εγώ» με τον «περιβάλλοντα κόσμο η οποία βιώνεται ως απόλυτη βεβαιότητα ικανοποίησης, ασφάλειας [...]» (Kristeva, 2012, σελ. 30), «της αισθητηριακής πληρότητας και

έσχατης αλήθειας που το υποκείμενο βιώνει ως ένα παράλογο είδος υπερ-ζωής, ασαφώς αισθητηριακής και πνευματικής και, εκ-στατικής» (Kristeva, 2012, σελ. 31). Η ανάγκη η οποία ωθεί το υποκείμενο για συνένωση με το Αντικείμενο και στην οποία αναφέρεται η Kristeva περιγράφει ουσιαστικά την «φαντασία» ως το πεδίο που γεφυρώνει το χάσμα μεταξύ του υποκειμένου και του αντικειμένου, όπως περιγράφηκε στο προηγούμενο υποκεφάλαιο. Σύμφωνα όμως με ψυχαναλυτές όπως ο Michael Balint (1958), η λέξη «αντικείμενο» (αντί-κείμενο) στα Ελληνικά υποδηλώνει μια «αντίσταση» αφού μεταφράζεται ως «αυτό που βρίσκεται ως εμπόδιο». Η αδυναμία όμως του υποκειμένου να «καταλάβει» το αντικείμενο στην ολότητά του, έρχεται σαν ένα εμπόδιο στην συνένωση του υποκειμένου με το αντικείμενο.

Φροϋδικά, η «ενέργεια» ώθησης μπορεί να περιγραφεί μέσα από την έννοια της «λίμπιντο», αφού η ευχαρίστηση του «απόλυτου» και της αισθητηριακής εκ-στατικής εμπειρίας στην οποία αναφέρεται η Kristeva συμπίπτει με τον ορισμό της λίμπιντο από τον Freud. Ο «ανιμιστικός μηχανισμός» μετατρέπει δηλαδή την λίμπιντο σε απεικονίσεις και σκέψεις (Kristeva, 2012, σελ. 30). Η λίμπιντο, δηλαδή, σε αυτή την περίπτωση μετουσιώνεται σε ένα φαντασιακό ενδιάμεσο το οποίο παραπέμπει φαντασιακά στην πρωταρχική κατάσταση απόλυτης ασφάλειας που χάνεται με την απομάγευση. Η αποτυχία άντλησης ευχαρίστησης μέσα από την επένδυση της λίμπιντο στο φαντασιακό ενδιάμεσο, οδηγεί σε νευρωσικά φαινόμενα τα οποία έχουν να κάνουν με την «επανάληψη» και την παλινδρόμηση. Αυτό εξηγείται στα επόμενα κεφάλαια.

4.5. Το υποκείμενο ως ένα σύστημα οργάνωσης της εμπειρίας

Όπως έχει μέχρι τώρα αναφερθεί αρκετές φορές, το υποκείμενο αποτελεί ένα κεντρικό σύστημα μέσα στο οποίο τα θραύσματα της εμπειρίας της πραγματικότητας οργανώνονται και παίρνουν μορφή. Η οργάνωση της πραγματικότητας ως συγκεκριμένη οπτική επί των πραγμάτων, μπορεί να περιγραφεί μέσα από τον όρο «υποκειμενικότητα». Η υποκειμενικότητα, μπορεί να νοηθεί ως ένας ενδιάμεσος χώρος μέσα από τον οποίο η

πραγματικότητα παίρνει «μορφή» για το υποκείμενο. Ασπαζόμενοι την θέση του Winnicott μπορούμε να πούμε πως ο χώρος αυτός αποτελεί ένα χώρο ελεύθερης προβολής φαντασιώσεων από το υποκείμενο με «σκοπό» την αποκατάσταση της αίσθησης της διαχείρισης της πραγματικότητας μέσα από την δημιουργία ενός αφηγήματος για την πραγματικότητα. Για να γίνει πιο σαφές, μπορούμε να πούμε ότι ένας «τύπος» τέτοιων αφηγημάτων μπορεί να είναι μια συγκεκριμένη περιγραφή από κάποιο καλλιτέχνη ή συγγραφέα για τον πολιτισμικό «άλλο» διαμέσου μιας ταυτότητας η οποία – ταυτότητα – παίζει τον ρόλο της υποκειμενικότητας. Το «εθνικό υποκείμενο» κατασκευάζει την υποκειμενικότητά του με βάση την εθνική ταυτότητα (π.χ. «Έλληνας») διαμέσου της οποίας «βλέπει» τον πολιτισμικό «άλλο» μέσα από μια συγκεκριμένη θέση. Η «θέαση» του «άλλου» από την συγκεκριμένη θέση από την οποία το υποκείμενο «βλέπει», κατασκευάζει συγκεκριμένα αφηγήματα. Άρα, σε συλλογικό επίπεδο, η ιστορία και η εθνοκεντρική αφήγηση των ιστορικών γεγονότων, για παράδειγμα, μπορούν να είναι τέτοιου είδους αφηγήματα.

Σύμφωνα με θεωρητικούς όπως ο Dan P. McAdams η ταυτότητα ως τρόπος αντίληψης του υποκειμένου για τον εαυτό του και τη θέση του στην πραγματικότητα, μπορεί να περιγραφεί μέσα από αυτο-βιογραφικά αφηγήματα. Η ταυτότητα δηλαδή, παίρνει την μορφή «ιστορίας» η οποία «έχει πλοκή, σκηνές, χαρακτήρες και θέμα» (McAdams, 2001 · McAdams, et. al, 2006). Παράλληλα, οι Constantine Sedikides και John Skowronsky (1999) βλέπουν σε αυτό που ονομάζουν «Συμβολικό Εαυτό» την ανάγκη για «ομοιόσταση» του υφιστάμενου τρόπου περιγραφής της ταυτότητάς τους. Αυτό αποσκοπεί στην διατήρηση της συνοχής των αφηγημάτων του υποκειμένου για την θέση του εαυτού μέσα στην πραγματικότητα.

Προσπαθούν δηλαδή να διατηρήσουν μια συνοχή μεταξύ της πληροφορίας που λαμβάνουν και του υφιστάμενου αφηγήματος το οποίο έχουν ήδη δημιουργήσει. Η όποια ασυμφωνία με το περιβάλλον αρχικά βιώνεται ως μια δυσάρεστη «ανισορροπία» όπως την περιγράφει ο Piaget. Αυτό έχει ως συνέπεια μια αρχική αμυντική στάση απέναντι στη νέα

πληροφορία η οποία δεν είναι συμβατή με το υφιστάμενο υποκειμενικό αφήγημα. Παρενθετικά, μπορούμε να πούμε εδώ πως τα «υποκειμενικά αφηγήματα» τα οποία κατασκευάζουν οι υποκειμενικότητες για να διαμεσολαβήσουν το υποκείμενο από το αντικείμενο, αποτελούν ουσιαστικά και τις «ταυτότητες» (ατομικές, πολιτισμικές, κ.α.). Εμπειρικά μπορούμε να το δούμε αυτό στην δουλειά των Alex Gillespie, Irini Kadianaki και Ria O'Sullivan-Lago (2012), οι οποίοι μελετούν τον τρόπο που άτομα τα οποία προέρχονται από μια άλλη κουλτούρα προσπαθούν να διαχειριστούν την ταυτότητά τους μέσα στην συνθήκη μιας νέας κουλτούρας. Η ταυτότητα, ως μια «περιγραφή» της θέσης του εαυτού του υποκειμένου μέσα στην πραγματικότητα, αποτελεί ουσιαστικά ένα αφήγημα παρόμοιο με αυτό που δημιουργούν τα παιδιά στον Δυνητικό Χώρο που περιγράφει ο Winnicott. Αυτό περιγράφεται και από τον Erik Erikson, ιδιαίτερα στην αναφορά του για το Moratorium.

Στη νέα συνθήκη, τα άτομα διαπραγματεύονται την ταυτότητά τους αφού η παλιά τους ταυτότητα χάνει το νόημά της σε αυτό που οι ίδιοι ονομάζουν «Rupture» [ρήξη]. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να δημιουργούν νέα αφηγήματα για τον Εαυτό τους ως νέες «ταυτότητες» μέσα από τις οποίες επανακαθορίζουν τη σχέση τους με το περιβάλλον. Χρησιμοποιώντας όρους του Winnicott μπορούμε να πούμε πως το «Rupture» λειτουργεί ως μια κατάσταση «απομάγευσης» μέσα από την οποία το υποκείμενο βιώνει την απώλεια ελέγχου πάνω στο περιβάλλον. Αυτό έχει ως συνέπεια την κατασκευή μιας νέας ταυτότητας ως ενός νέου «Δυνητικού Χώρου» μέσα από την οποία το υποκείμενο αποκαθιστά την αίσθηση παντοδυναμίας.

4.5.1. Ψυχωσικό υποκείμενο

Όπως έχουμε δει προηγουμένως, η «φαντασία» για τον Carl Jung όπως και για τον Donald Winnicott και την Julia Kristeva αποτελεί ένα βασικό στοιχείο της υποκειμενικότητας όπου ρυθμίζεται η σχέση και το χάσμα υποκειμένου – αντικειμένου. Ο Jung, βλέπει τα όνειρα ως προερχόμενα από το ίδιο σημείο του υποκειμένου με την «φαντασία». Παράλληλα, εκλαμβάνει τα όνειρα ως στοιχεία της φαντασίας που εμφανίζονται ως ρυθμιστές του χάσματος

μεταξύ της εμπειρίας του υποκειμένου με το αντικείμενο από τη μια και των αρχετύπων του συλλογικού ασυνείδητου από την άλλη. Το στοιχείο της φαντασίας ως «ρυθμιστή» αποτελεί στο σημείο αυτό ένα ενδιαφέρον στοιχείο το οποίο περιγράφεται και από τον ιστορικό τέχνης Θανάση Μουτσόπουλο (2005, σελ. 45). Σύμφωνα με τις πιο πάνω απόψεις, τα φαντασιακά αντικείμενα έρχονται ως συνδεδετικά στοιχεία τα οποία «συγκολλούν» το αποσαθρωμένο ψυχωσικό υποκείμενο σε μια δομή, ή συνέχεια. Η παραίσθηση ως σύμπτωμα του ψυχωσικού υποκειμένου, αποτελεί με αυτό τον τρόπο, το στοιχείο εκείνο το οποίο κρατά τις ψυχωσικές «αντιφάσεις» και «ασυναρτισίες» σε μια δομή. Ο θεωρητικός της τέχνης Hal Foster, για παράδειγμα, (όπως αναφέρεται από τον Θανάση Μουτσόπουλο [2005, σελ. 45]) απορρίπτει τον «πρωτοποριακό» και ανατρεπτικό χαρακτήρα της “outsider” τέχνης των ψυχωσικών ασθενών, και αντιθέτως υποστηρίζει ότι οι εικόνες που παράγονται από τους ψυχωσικούς ασθενείς αποτελούν μια προσπάθεια του ψυχωσικού ασθενή για να αποκαταστήσει τη «συμβολική τάξη».

Η ψύχωση κατά την πιο πάνω άποψη δηλαδή, αποτελεί μια κατάσταση κατά την οποία το αποσαθρωμένο υποκείμενο «κλείνει» τα χάσματα που διαρρηγνύονται στον πυρήνα του, μέσω της κατασκευής φαντασιακών αντικειμένων, που σταδιακά οδηγούν στην πλήρη απομάκρυνση του υποκειμένου από το αντικείμενο. Η πλήρης αποξένωση του υποκειμένου από το αντικείμενο οδηγεί σταδιακά το υποκείμενο στην ταύτιση με το φαντασιακό αντικείμενο. Το υποκείμενο δηλαδή, γίνεται «ένα» με τον «δυναμικό χώρο». Οι παραισθήσεις δηλαδή που εκδηλώνονται στην υποκειμενικότητα του ψυχωσικού υποκειμένου δεν αποτελούν «τυχαίες» φαντασιακές αναπαραστάσεις, αλλά έχουν ένα νοηματικό περιεχόμενο το οποίο συνδέεται με την δομή του υποκειμένου. Αυτή είναι και η άποψη του Oliver Sacks (2012, σελ. 57), ο οποίος διαχωρίζει τις παραισθήσεις που προέρχονται από την χρήση ψυχοτρόπων ουσιών ή από την υπερ-λειτουργία τμημάτων του εγκεφάλου από τις παραισθήσεις ψυχωσικής μορφής, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση της σχιζοφρένειας. Στην πρώτη περίπτωση, σύμφωνα με

τον Sacks, οι παραισθήσεις αποτελούν τυχαίες αναπαραστάσεις φαντασιακών αντικειμένων κατά τις οποίες το υποκείμενο έχει επίγνωση του ότι αποτελούν «παρεμβολές» στις αισθήσεις. Στην δεύτερη περίπτωση, το φαντασιακό αντικείμενο έχει νοηματικό περιεχόμενο το οποίο, όπως είδαμε προηγουμένως, συνδέεται με το υποκείμενο. Με άλλα λόγια, η κατασκευή της «πραγματικότητας» του υποκειμένου εξαρτάται από το φαντασιακό αντικείμενο. Αφού το φαντασιακό αντικείμενο αποτελεί μέρος του συνεχούς της υποκειμενικότητας, το ψυχωσικό υποκείμενο δεν είναι σε θέση να ξεχωρίσει το «πραγματικό» αντικείμενο από το φαντασιακό (Μουτσόπουλος, 2005, σελ. 46).

Σε μια άλλη περιγραφή της ψύχωσης (Scharfetter, 2008), ο «ενδιάμεσος» χώρος μεταξύ του υποκειμένου και του αντικειμένου, το σύστημα δηλαδή που καθιστά την «υποκειμενικότητα» λειτουργήσιμη, καταρρέει ή δυσλειτουργεί με αποτέλεσμα το υποκείμενο να παραμένει αδιαφοροποίητο από το αντικείμενο. Για να επεξηγήσουμε την κατάσταση της υποκειμενικότητας στην περίπτωση της ψύχωσης, πρέπει να ψάξουμε ξανά τον τρόπο που ένα υποκείμενο δομεί μια υποκειμενικότητα, την ερμηνεία δηλαδή για τον κόσμο των αντικειμένων. Υπενθυμίζοντας τις θεωρίες του Winnicott και της Klein, στις οποίες έγινε αναφορά προηγουμένως, μπορούμε να πούμε πως η πρωταρχική ανάγκη του υποκειμένου είναι ουσιαστικά η διαχείριση της πραγματικότητας. Αυτό αποσκοπεί στην αποκατάσταση ενός αισθήματος ασφάλειας για το υποκείμενο, αφού δομώντας μια «ιστορία» για τον κόσμο, αισθάνεται ότι μπορεί να τον ελέγξει. Όπως γίνεται παράλληλα αντιληπτό, το υποκείμενο προϋποθέτει πάντα την δόμηση ενός ενδιάμεσου χώρου ο οποίος κρατά σε «απόσταση» το υποκείμενο από το αντικείμενο. Για να μιλήσουμε για «υποκείμενο», δηλαδή, νοείται ταυτόχρονα και μια απόσταση από κάποιο «αντικείμενο», αφού εξ' ορισμού για να μπορεί ένα υποκείμενο να κατασκευάσει μια περιγραφή για το «αντικείμενο» πρέπει να αποστασιοποιηθεί. Αυτή η απόσταση διαμορφώνεται ως ο ενδιάμεσος χώρος των αφηγημάτων, της τέχνης, της ταυτότητας, του παιχνιδιού κ.λπ. Την ίδια στιγμή, με τον όρο «υποκείμενο» αναφερόμαστε και

σε μια δυική κατάσταση όπου το αντικείμενο («έξω») παρατηρείται και γίνεται κατανοητό από το υποκείμενο («μέσα»). Έτσι για παράδειγμα ο δυισμός υποκείμενο-αντικείμενο, αναφέρεται ταυτόχρονα στον δυισμό αφήγημα (φαντασία)-πραγματικότητα. Για να το θέσουμε πιο απλά, όταν ένα υποκείμενο (για παράδειγμα ένα άτομο) δεν μπορεί να διαχωρίσει την «φαντασία» (αφήγημα) από την πραγματικότητα τότε σημαίνει πως δεν υφίσταται ο ενδιάμεσος χώρος μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου. Κατά συνέπεια, το «αφήγημα» (η «φαντασία») βιώνεται ως εμπειρία της πραγματικότητας, ως στοιχείο δηλαδή του «αντικειμένου» παρά ως στοιχείο του υποκειμένου. Σε αυτή την περίπτωση, το ψυχωσικό υποκείμενο χαρακτηρίζεται από την περιπλοκή των «εσωτερικών» υποκειμενικών θυμικών, ή άλλων ψυχολογικών καταστάσεων, με τις «εξωτερικές». Η υποκειμενικότητά του κατά συνέπεια βιώνεται ως μέρος του αντικειμενικού κόσμου και αντίστροφα (Scharfetter, 2008).

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφέρουμε πως η «αφηγηματική τέχνη» δεν μπορεί να δομηθεί «ψυχωσικά», αφού η αφηγηματική τέχνη, όπως αναφέρθηκε πιο πάνω, αποτελεί μια έκφανση του ενδιάμεσου χώρου που καταρρέει. Αφού το υποκείμενο δεν υφίσταται, η συστηματοποιημένη αντίληψη για τον κόσμο υπό μορφή αφηγημάτων δεν υπάρχει. Μπορούμε να πούμε ότι το ψυχωσικό υποκείμενο είναι μια «μη-ύπαρξη». Ένα «φάντασμα» ή ένα «κενό» υποκείμενο. Η λακανική έννοια του «απορριπτικού αποκλεισμού» (Αγγλ. foreclosure), περιγράφει στην ουσία μια κατάσταση όπου το «κέντρο» μέσα από το οποίο δομείται συνεκτικά η πραγματικότητα ως υποκειμενικότητα, απουσιάζει. Ο Lacan αναφέρεται εδώ στην απουσία του “nom du père” (Ελλ. «ονόματος του πατέρα») για να ξεχωρίσει τον τόπο που δομείται το υποκείμενο στο συμβολικό επίπεδο, έχοντας μια διαφορετική προσέγγιση από αυτή που παίρνει η παρούσα διατριβή. Ωστόσο, αυτό που είναι χρήσιμο να πάρουμε από τη λακανική ψυχανάλυση, είναι η έννοια της απουσίας μιας κεντρικής οργανωτικής οντότητας γύρω από την οποία συστηματοποιείται η πραγματικότητα. Κατά συνέπεια το ψυχωσικό υποκείμενο δεν έχει μια «αρχή», ή λακανικά, ένα «βασικό σημαίνων» μέσα από το οποία ξεκινά η δομή του

αφηγήματος για την πραγματικότητα. Έτσι, το υποκείμενο βρίσκεται εγκλωβισμένο σε μια κατάσταση απροσδιοριστίας από την οποία μένει αδιαφοροποίητο ουσιαστικά από το αντικείμενο. Με αυτή την έννοια η εμπειρία του αντικείμενου δεν εντάσσεται σε κάποια αφηγηματική δομή. Κατά συνέπεια η εμπειρία του υποκειμένου μένει πάντα ρευστή και χωρίς την όποια συνεκτική αφηγηματική δομή.

4.5.2. Gisela Pankow

Σε μια πολύ ενδιαφέρουσα μελέτη της, η ψυχαναλύτρια Gisela Pankow (Πανκόφ & Συνοδινού, 1989) περιγράφει μια περίπτωση ενός ψυχωσικού ασθενή της, ο οποίος τελικά θεραπεύτηκε μέσα από την ψυχοθεραπευτική παρέμβαση της ίδιας. Η ίδια περιγράφει την ψύχωση ως «έλλειψη σώματος» εννοώντας πως το ψυχωσικό υποκείμενο δεν μπορεί να αποκτήσει μια εικόνα του σώματος η οποία θα του επιτρέπει να οριοθετεί τον εαυτό, συνεπώς και να διαχωρίζει την «εσωτερική» υποκειμενική εμπειρία από την αντικειμενική. Η ίδια περιγράφει την περίπτωση της ψύχωσης ως μια κατάσταση κατά την οποία το ψυχωσικό άτομο «φεύγει από το σώμα του» (Πανκόφ & Συνοδινού, 1989). Αυτό στα περισσότερα άτομα λειτουργεί και ως μηχανισμός άμυνας, όπως για παράδειγμα, σε περιόδους έντονου στρες το άτομο μοιάζει να «αφαιρείται». Σε πιο ακραίες περιπτώσεις, άτομα τα οποία βασανίστηκαν περιγράφουν την εμπειρία τους σαν μια βίωσαν πως «έφευγαν από το σώμα τους». Το «σώμα» λοιπόν στην περίπτωση αυτή, νοείται συμβολικά ως το «υποκείμενο». Ως το όριο δηλαδή ενός σημείου που παρατηρεί το αντικείμενο (την πραγματικότητα) από μια συγκεκριμένη θέση (Πανκόφ & Συνοδινού, 1989).

Κατά την διάρκεια των συνεδριών, η ψυχαναλύτρια προσπάθησε να δομήσει στον ασθενή ξανά ένα χώρο παρόμοιο με αυτό που περιγράφει ο Winnicott. Ένα δυνητικό, ενδιάμεσο χώρο δηλαδή μέσα στον οποίο το υποκείμενο (στην περίπτωση αυτή, ο ψυχωσικός ασθενής) θα διαχειριζόταν τον κόσμο των αντικειμένων. Στην περίπτωση του Winnicott, όπως έχουμε παρατηρήσει, αυτή η διαδικασία συμβαίνει αυτόνομα, από το ίδιο το υποκείμενο, και συμπίπτει

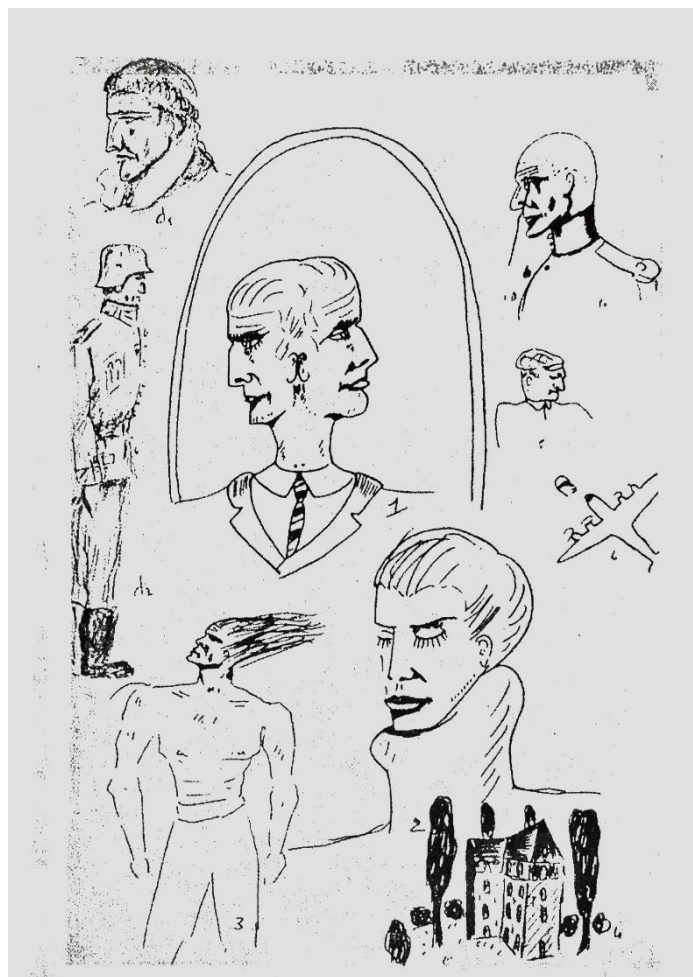
με αυτό που η Melanie Klein αναφέρει ως «Καταθλιπτική Θέση». Στην περίπτωση που περιγράφεται από την Rankow όμως, η ίδια παρέμβηκε και δημιούργησε η ίδια μέσα από την θεραπευτική διαδικασία τον κόσμο αυτό για τον ασθενή. Όπως η ίδια περιγράφει, χρησιμοποίησε την ζωγραφική ως ένα τέτοιο χώρο «επαφής» (η ίδια χρησιμοποιεί, χαρακτηριστικά τον όρο “Mit-Sein” που αναφέρει ο Martin Heidegger στο βιβλίο του *Being and Time* [Heidegger & Stambaugh, 2010]) μεταξύ του ασθενή και του θεραπευόμενου (Πανκόφ & Συνοδινού, 1989). Αυτό υποδηλώνει ότι όντως η ζωγραφική, και η τέχνη γενικότερα λειτουργούν πράγματι ως χώροι διαμεσολάβησης του υποκειμένου με το αντικείμενο, όπως περιγράφεται από θεωρητικούς τους οποίους έχουμε αναφέρει.

Η θεραπευτική διαδικασία περιλάμβανε μια σειρά από σχέδια σε χαρτί τα οποία θα δημιουργούσε ο ασθενής, και ακολουθούσε η ερμηνεία της θεραπεύτριας ως μια παρέμβαση. Όπως η ίδια αναφέρει, η ερμηνεία δεν αποσκοπούσε σε κάποια διάγνωση της αιτίας της ψύχωσης, αλλά αποτελούσε εργαλείο διαμέσου του οποίου θα «έκτιζε» το υποκείμενο του ασθενούς και θα το τοποθετούσε μέσα στον «φυσικό κόσμο» ξανά. Το χαρτί, ως χώρος συνάντησης, αποσκοπούσε στη δόμηση του χαμένου ενδιάμεσου χώρου του ασθενούς. Η παρέμβαση, δηλαδή, της αναλύτριας αποσκοπούσε στο να εντάξει τις εμπειρίες και τις αναμνήσεις του ψυχωσικού ασθενούς μέσα σε ένα αφήγημα το οποίο ουσιαστικά θα αποτελούσε και τον «ενδιάμεσο χώρο» (Πανκόφ & Συνοδινού, 1989). Η ίδια αναφέρει πως σε ένα διάστημα μηνών, ο ασθενής δημιούργησε τέσσερα σκίτσα σε χαρτί. Στο πρώτο, το υποκείμενο φαίνεται χαμένο μέσα σε μια ιστορία η οποία δεν έχει κάποια κεντρική αφηγηματική δομή. Αυτό που ξεχωρίζει είναι ένα «διπλό» πρόσωπο (ΕΙΚ. 10).

Μέσα από την συζήτηση με την θεραπεύτρια, ο ασθενής της εκμυστηρεύεται την επιθυμία του να ποζάρει μπροστά από ένα καθρέφτη ως άντρας και ως γυναίκα, και πως αυτό κάνει κάποτε. Αυτό αποτέλεσε και μια πρώτη ανάμνηση / υποκειμενική επιθυμία του ασθενούς, η οποία άρχισε να παίρνει την μορφή αφηγήματος για τον Εαυτό μέσα από το

σκίτσο του. Στο δεύτερο σκίτσο παρουσιάζεται μια μορφή σε ένα δωμάτιο, απέναντι από ένα άτομο διαμέσου του οποίου βλέπουμε τη μορφή. Βλέπουμε δηλαδή μια σκηνή μέσα από τα μάτια ενός υποκειμένου το οποίο βλέπει μια μορφή (ΕΙΚ. 11) (Πανκόφ & Συνοδινού, 1989).

Η ερμηνεία που αποδίδεται από την θεραπεύτρια, δίνει ένα «λόγο» ύπαρξης στο έργο το οποίο έχει ως βάση μια προσωπική εμπειρία του ασθενούς σε ένα μοναστήρι όπου έζησε και βίωσε μια τραυματική απαγόρευση που είχε να κάνει με τις σεξουαλικές του επιθυμίες.

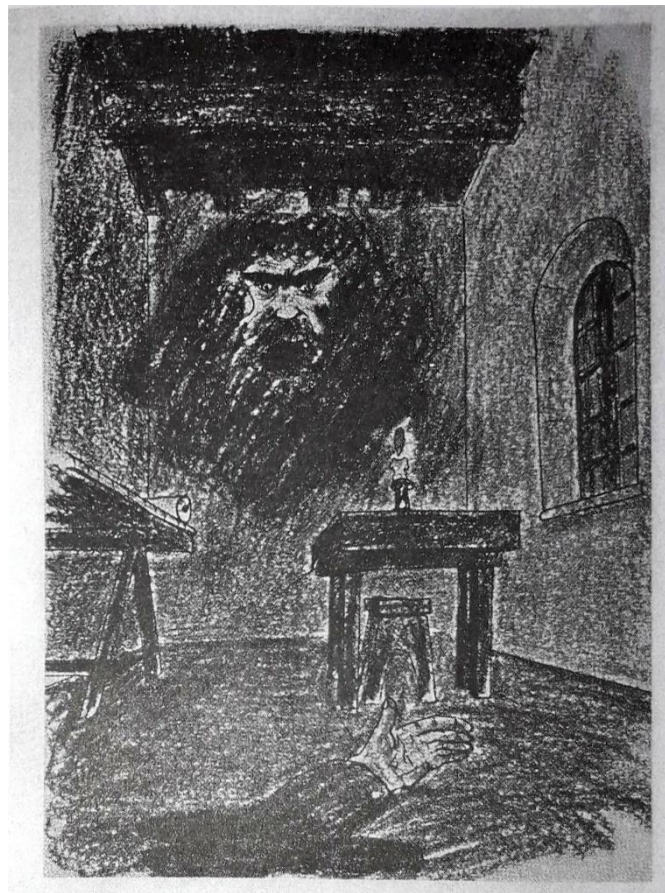


Εικόνα. 10. Gisela Pankow, Σκίτσο από Ψυχωτικό Ασθενή Ι, 1989, μολύβι σε χαρτί, *Ο άνθρωπος και η ψύχωσή του* (Αθήνα, Εκδόσεις Πύλη).

Η Pankow, στο σημείο αυτό δημιουργεί ένα «ιστορικό», ένα αφήγημα δηλαδή το οποίο τοποθετεί τον ασθενή ως υποκείμενο μέσα σε μια ερμηνεία των δικών του εμπειριών. Δίνει

δηλαδή, μια «λογική» εξήγηση για τις εμπειρίες και τα συναισθήματα του ασθενούς η οποία εντάσσεται σε ένα «ιστορικό» αφήγημα για τον Εαυτό του (Πανκόφ & Συνοδινού, 1989). Στην συνέχεια, σε ένα τρίτο σχέδιο, ο ασθενής δημιουργεί ένα πρόσωπο (ΕΙΚ. 12). Το πρόσωπο αυτό ερμηνεύεται σαν να είναι ένας βράχος διαμέσου του οποίου αναδύεται το πρόσωπο του ασθενή (Πανκόφ & Συνοδινού, 1989).

Αυτό ερμηνεύεται από την Pankow σαν μια ανάγκη του ασθενούς για απελευθέρωση από μια «φυλακή» από πέτρες.



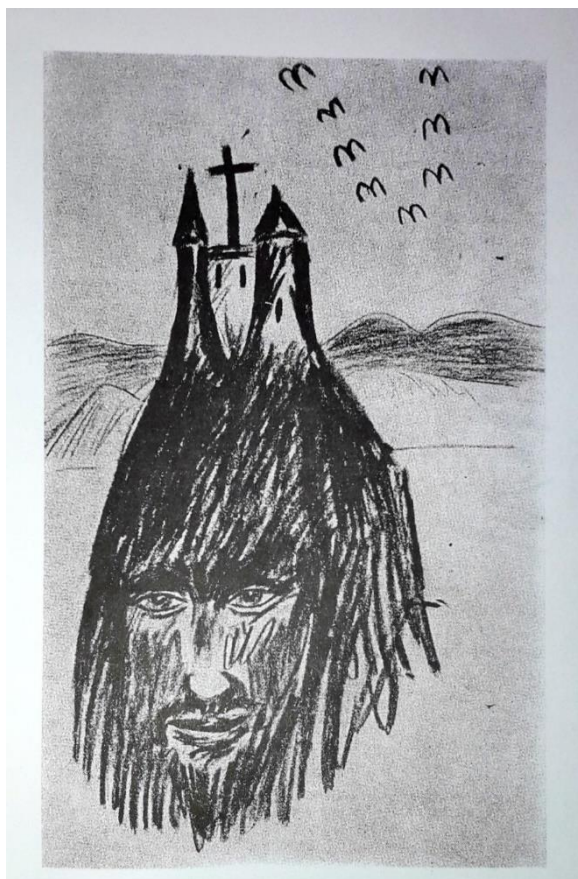
Εικόνα. 11. Gisela Pankow, Σκίτσο από Ψυχωσικό Ασθενή II, 1989, μολύβι σε χαρτί, *Ο άνθρωπος και η ψύχωση του* (Αθήνα, Εκδόσεις Πύλη).

Στο στάδιο αυτό η ερμηνεία παίζει ένα διπλό ρόλο: από την μια η «άμορφη» πέτρα μέσα από την οποία αναδύεται το πρόσωπο, ερμηνεύεται ως η μορφή που άρχισε να παίρνει η ταυτότητα του ασθενούς, και από την άλλη η «πέτρα» ως υλικό ερμηνεύεται ως η «φυλακή»

(το τραύμα) που ο ασθενής προσπαθεί να απελευθερωθεί. Στην κορυφή του προσώπου-βράχου ο ασθενής σχεδιάζει ένα κάστρο (Πανκόφ & Συνοδινού, 1989). Ο θεραπευτής συζητά με τον ασθενή για το κάστρο, και ο ασθενής του εκμυστηρεύεται για το σπίτι στο οποίο γεννήθηκε το οποίο ήταν αρχικά κάστρο, του οποίου άλλαξαν την όψη και το μετέτρεψαν σε αστική κατοικία. Στα τελευταία σχέδια του ασθενούς, η Pankow χρησιμοποιεί το σημαίνον «κάστρο» ως το μεταφορικό σημαινόμενο: σώμα του ασθενούς. Δημιουργεί δηλαδή μια φαντασίωση στον ασθενή μέσα στον ενδιάμεσο χώρο του σχεδίου, η οποία διαμεσολαβεί τις προσωπικές του εμπειρίες με ένα υποκειμενικό αφήγημα για αυτές, κατά τον ίδιο τρόπο που ένα παιδί προβάλλει αυτόνομα μια φαντασίωση προς τον αντικειμενικό κόσμο, όπως περιγράψαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Στο «κέντρο» τοποθετεί όπως λέχθηκε, το σώμα του ασθενούς ως «κάστρο-σπίτι» (Πανκόφ & Συνοδινού, 1989). Για να το εντάξει στο ευρύτερο αφήγημα του ασθενούς συνδέει τη «διπλή όψη» του κάστρου-σπιτιού (ως κάστρο [αρρενωπότητα] και ως αστικού σπιτιού [ως θηλυκότητα]) ως μέρος των δικών του επιθυμιών και φαντασιώσεων, συνδέοντάς το με την αρχική κρυφή επιθυμία του ασθενούς να ποζάρει μπροστά από ένα καθρέφτη ως άντρας από τη μια και ως γυναίκα από την άλλη. Στα λόγια της Pankow:

Η δυναμική εικόνα του 'σώμα – κάστρο' είναι λοιπόν μια δομική εικόνα, δηλαδή μια φαντασίωση, γιατί όχι μόνο μας οδηγεί στα όρια του σώματος του αρρώστου, αλλά μας επιτρέπει επίσης να τον τοποθετήσουμε σ' ένα βιωμένο χρόνο της ατομικής του ιστορίας [...] (Πανκόφ & Συνοδινού, 1989, σελ. 78)

Την ίδια στιγμή, το «κάστρο–σπίτι», λειτουργώντας ως σημαινόμενο για το σώμα του ψυχωσικού ασθενούς, επιτρέπει στην Pankow να το τοποθετήσει ως υποκείμενο μέσα σε ένα αφήγημα το οποίο δομείται μέσα από εμπειρίες του ίδιου του ασθενούς (Πανκόφ & Συνοδινού, 1989). Με αυτό τον τρόπο αποκαθιστά τη διαμεσολάβηση (ενδιάμεσου χώρου) του υποκειμενικού βλέμματος του ασθενούς (υποκειμένου) πάνω στην εμπειρία του (αντικείμενο).



Εικόνα. 12. Gisela Pankow, Σκίτσο από Ψυχωσικό Ασθενή ΙΙΙ, 1989, μολύβι σε χαρτί, *Ο άνθρωπος και η ψύχωσή του* (Αθήνα, Εκδόσεις Πύλη).

Σύμφωνα με τα προηγούμενα, μπορούμε να υποθέσουμε αξιωματικά την ύπαρξη μιας αρχής μέσα από την οποία αναδύεται η φαντασία ως ενοποιητικός παράγοντας της εμπειρίας. Η εμπειρία δηλαδή ενοποιείται ως δομή στη βάση ενός φαντασιακού πλαισίου. Ίσως το πιο καλό παράδειγμα για να περιγράψει τη συγκεκριμένη τοποθέτηση, να ήταν το παράδειγμα της θεραπευτικής μεθόδου της Gisela Pankow που αναφέρθηκε προηγουμένως. Η Pankow, ουσιαστικά, δομεί ένα ενδιάμεσο χώρο μεταξύ του υποκειμένου και των εμπειριών του, παρέχοντας φαντασιακές ερμηνείες οι οποίες δομούν την οπτική ενός υποκειμένου (του ασθενή στην περίπτωση της) για τις εμπειρίες του. Από αυτό γίνεται κατανοητό ότι το φαντασιακό

είναι μια πλαισίωση της εμπειρίας μέσα στο χάσμα που ανοίγεται μεταξύ του υποκειμένου και του αντικειμένου.

4.6. Μετωνυμικός και Μεταφορικός Δυνητικός χώρος

Από τα προηγούμενα παραδείγματα παρατηρούμε πως η «μεταφορά» λειτουργεί ως ένα είδος σημαίνοντος το οποίο βρίσκεται σε μια εξω-αφηγηματική κατάσταση. Αντιθέτως, η μετωνυμία προϋποθέτει ένα αφήγημα, ένα «συνεχές», μια δομή μέσα από την οποία περιγράφεται γραμμικά η σχέση του υποκειμένου με το αντικείμενο. Σε περίπτωση όμως που το αφήγημα αυτό καταρρεύσει (όπως στην περίπτωση της ψύχωσης), η μεταφορά λειτουργεί ως υποκατάστατο της σχέσης υποκειμένου-αντικειμένου. Ο «ενδιάμεσος» – Δυνητικός – χώρος μεταξύ του υποκειμένου και του αντικειμένου εξακολουθεί να υφίσταται, αλλά δεν ορίζεται μέσα από την εννοιολογική συνάφεια των στοιχείων της εμπειρίας που δομούν το αφήγημα για την πραγματικότητα, αλλά όπως θα δούμε πιο κάτω, μέσα από την αισθητική συνάφεια.

Στην περιγραφή της Rankow, η μεταφορά δομείται μέσα στο θεραπευτικό πλαίσιο, το οποίο θα μπορούσαμε να πούμε ότι υποκαθιστά τον Δυνητικό Χώρο, μέσα από κομμάτια εμπειρίας του ίδιου του υποκειμένου. Η εμπειρία δηλαδή του ίδιου του υποκειμένου δομείται μέσα από τη χρήση της μεταφοράς η οποία συνδέει Αντικείμενα τα οποία δεν μπορεί το υποκείμενο να διαχειριστεί μέσα από μια εννοιολογικό συνεχές.

Σύμφωνα με τον Jung, η μεταφορά, σε αντίθεση με τη μετωνυμία, αποτελεί ένα δομικό στοιχείο του ονείρου, το οποίο λειτουργεί για τον Jung ως ένας χώρος διαμεσολάβησης της υποκειμενικότητας με την αντικειμενική εμπειρία. Έτσι, σε αντίθεση με τον Freud, ο Jung εκλαμβάνει τα όνειρα ως ένα χώρο διαμεσολάβησης του αντικειμένου από το υποκείμενο ο οποίος δομείται μέσα από τη «μεταφορά» εν αντιθέσει με τη «μετωνυμία», η οποία χαρακτηρίζεται από τη συνειδητότητα της επαγρύπνησης. Ταυτόχρονα ο Jung, εκλαμβάνει την ψύχωση ως μια κατάσταση παρόμοιας με αυτής του ονείρου κατά την οποία το υποκείμενο καταστέλλοντας την «λογική» (ο Jung δανείζεται την γαλλική ορολογία “*abaissement du*

niveau mental” από τον Pierre Janet), η οποία χαρακτηρίζει την γραμμικότητα της μετωνυμίας, αφήνει ελεύθερη την φαντασία η οποία χαρακτηρίζεται από τη μη-γραμμικότητα της μεταφοράς (Jung & Chodorow, 1997, σελ. 49-63).

Αυτή είναι και η θέση του Paul Kugler (1982, σελ. 58-59), ο οποίος μελετώντας τις έρευνες του Jung και του Riklin στο νοσοκομείο του Burghölzli, διαχωρίζει σε δύο επίπεδα τον τρόπο όπου το υποκείμενο διαχειρίζεται τη σχέση του με το αντικείμενο. Ο ένας τρόπος αποτελεί τη διαμεσολάβηση του αντικειμένου από τη μεταφορά και ο άλλος αποτελεί την διαμεσολάβηση του αντικειμένου από τη μετωνυμία. Πράγματι, όπως περιγράφεται από τον Kugler, τα πειράματα των ελεύθερων συνειρμών των Jung και Riklin έδειξαν πως το υποκείμενο τείνει να συνδέει μετωνυμικά τους συνειρμούς σε κατάσταση εγρήγορσης και μεταφορικά σε κατάσταση εξουθένωσης. Αυτό σύμφωνα με τους ίδιους υποδηλώνει ότι το υποκείμενο προσπαθεί να κατασκευάσει μια «λογική συνέχεια», ένα γλωσσικό, εννοιοκρατούμενο, μετωνυμικό γραμμικό συνεχές για να καταλάβει το αντικείμενο σε περίπτωση υψηλής συγκέντρωσης, και μια χαλαρή, αισθητικά συσχετιζόμενη σύνθεση μεταφορών σε περίπτωση χαμηλής συγκέντρωσης (Kugler, 1982, σελ. 57-58). Έτσι, στο πείραμα των Jung και Riklin, το υποκείμενο προσπαθεί να συνδέσει τον συνειρμό εννοιολογικά (συνδέει λέξεις που παραπέμπουν σε άλλες λέξεις εννοιολογικά), σε κατάσταση επαγρύπνησης, ενώ σε κατάσταση κούρασης το υποκείμενο συνδέει συνειρμικά λέξεις που παραπέμπουν σε παρόμοιες ηχητικά και άρα αισθητικά.

Από τα πιο πάνω γίνεται κατανοητό πως η υποκειμενικότητα ως ένας χώρος διαμεσολάβησης του αντικειμένου από το υποκείμενο, δύναται να κατασκευαστεί μέσα από δύο διαφορετικούς τρόπους: μετωνυμικά ή μεταφορικά. Στην πρώτη περίπτωση το υποκείμενο δομεί την υποκειμενικότητα έχοντας ως «κέντρο» μια εννοιολογική δομή στην βάση της οποίας αναπτύσσεται μια αλυσίδα μετωνυμιών η οποία κατασκευάζει ένα «γραμμικό» αφήγημα. Η μετωνυμία «η Λευκωσία» αντί «η Κυπριακή Κυβέρνηση» για να περιγραφεί ένας πολιτικός

χειρισμός της Κυβέρνησης για παράδειγμα, αποτελεί τη δόμηση ενός αφηγήματος μέσα από την εννοιολογική αναφορά στην έδρα της Κυπριακής Κυβέρνησης. Η βάση πάνω στην οποία δομείται η μετωνυμία δηλαδή είναι η εννοιολογική εγγύτητα και όχι η αισθητική. Το αφήγημα που προκύπτει ως ενδιάμεσος χώρος, είναι σε αυτή την περίπτωση γλωσσο-κεντρικό και γραμμικό αφού προσπαθεί να συνδέσει εννοιολογικά την σχέση του υποκειμένου με το αντικείμενο (Kugler, 1982, σελ. 56-58).

Σε μια άλλη περίπτωση, πιο πάνω γίνεται κατανοητό πως η υποκειμενικότητα μπορεί να κατασκευαστεί από το υποκείμενο ως μια μεταφορική κατασκευή η οποία συνδέει τις αισθητικές ιδιότητες του αντικειμένου με μια υποκειμενική εμπειρία. Το «αφήγημα» κατασκευάζεται πρώτα ως αισθητική (αφορά τις αισθήσεις, εικόνα, ήχος, αφή, γεύση κλπ.) και η όποια γλωσσική κατασκευή που προκύπτει χαρακτηρίζεται από την εννοιολογική ασυνέχεια. Στην περίπτωση αυτή το «αφήγημα» είναι μη-γραμμικό και καθορίζεται πρώτιστα μέσα από την αισθητική «συνέχεια» παρά από τη γλωσσική. Έτσι για παράδειγμα μπορεί να περιγράψουμε τη «μοναξιά» ως ένα «κρύο συναίσθημα», ή τη «χαρά» ως ένα «γλυκό» συναίσθημα που προκαλείται από κάποια εμπειρία. Έτσι, το υποκείμενο σε αυτή την περίπτωση διαμεσολαβεί τη σχέση του με το Αντικείμενο, μέσα από την κατασκευή ενός «χώρου» ο οποίος χαρακτηρίζεται από την μεταφορά και άρα μέσα από την αισθητική εγγύτητα.

Η Julia Kristeva (2012, σελ. 31), παραπέμπει στον Marcel Proust για να αναφερθεί χαρακτηριστικά στον τρόπο που τα έργα του αισθητισμού ανταποκρίνονται σε μια κατασκευή της υποκειμενικότητας η οποία ορίζεται μεταφορικά και σε πλήρη «ταύτιση» με το αντικείμενο, έξω από την μετωνυμική αλυσίδα της γλώσσας. Χαρακτηριστικά αναφέρει:

Ο αφηγητής κάνει λόγο για όνειρα χωρίς εικόνες («το όνειρο του δεύτερου διαμερίσματος»), εξυφασμένα με ηδονές ή και λύπες που «θεωρούμε» (διευκρινίζει) ανείπωτες, όνειρα που επιστρατεύουν στο έπακρον τις πέντε αισθήσεις και που μόνο μια σειρά από μεταφορές μπορεί να επιχειρήσει να «ερμηνεύσει» [...] (Kristeva, 2012, σελ. 31).

Σε αυτή την ιδέα φαίνεται να παραπέμπουν και τα ημερολόγια του Paul Klee μέσα στα οποία κατασκευάζει τον χώρο της «Ανατολής» μέσα από την σύνθεση της αισθητικής του εμπειρίας (ΕΙΚ. 13). Αυτό θα μπορούσε να αντιταχθεί με έργα του Οριενταλισμού που κατασκεύαζαν εννοιολογικά τον χώρο της Ανατολής έχοντας ως κέντρο μια συγκεκριμένη εννοιολογική άποψη για την «Ανατολή». Η ιδέα της «μεταφοράς» σε αυτό το σημείο καταρρίπτει και την κεντρική ιδέα της Κριτικής Ανάλυσης Λόγου και της αποδόμησης, η οποία όπως προαναφέρθηκε εκλαμβάνει το υποκείμενο ως κατασκευή του κοινωνικού λόγου. Η «μεταφορά» με την ιδιότητά της δηλαδή να χρησιμοποιεί μια ποιότητα η οποία βρίσκεται εκτός της αλυσίδας μετωνυμιών της γλώσσας, δείχνει ακριβώς ότι η γλώσσα δεν αποτελεί δομικό στοιχείο της υποκειμενικότητας, αφού μπορεί να οριστεί και να «φανερωθεί» επικαλούμενη μια ποιότητα παρά μια σημασία της γλώσσας. Η χρήση δηλαδή της μεταφοράς δεν εμπίπτει στο συνεχές του γλωσσικού συστήματος. Άρα η χρήση της μεταφοράς από το υποκείμενο για να περιγράψει την σχέση του με το αντικείμενο δείχνει ακριβώς πως το υποκείμενο χρησιμοποιεί μεν τον λόγο, αλλά δεν κατασκευάζεται από τον λόγο.



Εικόνα. 13. Paul Klee, *Kairuan*, 1914, υδατογραφία και μολύβι σε χαρτόνι, 8,4 x 21,1 εκ. Wuppertal, von der Heyd Museum.

4.6.1. Paul Klee και η διπλή υπόσταση του φαντασιακού

Ο Paul Klee αποτελεί μια ενδιαφέρουσα περίπτωση καλλιτέχνη όπου αποτυπώνει εικαστικά τον χώρο ως μια αδιαμεσολάβητη γλωσσικά κατάσταση. Μάλιστα σε μια σειρά από έργα του χρησιμοποιεί ψηφία της γλώσσας ως στοιχεία τις φόρμας, αφαιρώντας με αυτό τον τρόπο τον γλωσσικό τους χαρακτήρα. Αυτό για παράδειγμα υποδηλώνει πως η αναπαραγωγή του χώρου σε εικαστική μορφή, γίνεται μέσα από ένα μορφοπλαστικό επίπεδο παρά αφηγηματικό.

Ο Klee καταγράφει, στα ημερολόγια των ταξιδιών του στην Ιταλία και την Τυνησία, εκτός από τις εμπειρίες του, και τις αρχές της αισθητικής φιλοσοφικής του προσέγγισης. Στα ημερολόγια του, ο καλλιτέχνης περιγράφει τον τρόπο που το περιβάλλον διαμόρφωσε την αισθητική του κρίση. Επομένως, τα ημερολόγια του Klee έχουν, εκτός από βιογραφική αξία, και φιλοσοφική. Το σημαντικό στοιχείο, το οποίο αφορά την παρούσα διατριβή, στο ημερολογιακό έργο του Klee αποτελεί η διαφορετική αναφορά του στην περιήγησή του στην Ιταλία από αυτή στην Τυνησία. Το ταξίδι του στην Ιταλία αποτελεί μια ιστορική περιήγηση η οποία αποστερείται οποιασδήποτε αισθητικής διαμόρφωσης του καλλιτεχνικού του έργου. Αντιθέτως, στην Ιταλία ο Klee γίνεται ένα «ιστορικό» υποκείμενο το οποίο προσπαθεί να ακολουθήσει την ιστορικότητα της ρωμαϊκής, ή της ιταλικής αναγεννησιακής παράδοσης. Έτσι για παράδειγμα, όπως αναφέρει και ο ίδιος, η Ρώμη είναι «ιστορική» και «επική», «η Ρώμη αιχμαλωτίζει την νόηση, αλλά όχι τις αισθήσεις» (Klee, τόμος Α, σελ. 112).

Όταν το 1914 ο Klee επισκέπτεται την Τυνησία, παρατηρείται μια έντονη αισθητική μεταβολή στα έργα του, δημιουργώντας αυτό που θα τον καθόριζε ως ένα από τους σπουδαίους καλλιτέχνες του 20ου αιώνα. Ο Klee, δημιουργεί ένα σύνολο από υδατογραφίες οι οποίες φέρουν έντονο το στοιχείο της σύνθεσης των οπτικών του εμπειριών από την Τυνησία, η αξία των οποίων δεν εμπίπτει στην όποια ιστορική ή πολιτισμική τους αναφορά, αλλά στην «καθαρή» αισθητική της φόρμας, των χρωμάτων και της σύνθεσης. Είναι φανερό ότι ο Klee

προσλαμβάνει την αισθητική του χώρου της Τυνησίας και επανασυνθέτει ελεύθερα την εμπειρία του στο χαρτί. Οι αισθητικές μορφές δηλαδή που παράγει μετά το ταξίδι του στην Τυνησία αποτελούν μορφές οι οποίες αποτυπώθηκαν στη μνήμη του και επανά-συνθέτονται στο χαρτί ως καθαρές αισθητικές εμπειρίες, δημιουργώντας έτσι μια «δική του» μορφοπλαστική, οπτική «γλώσσα». Χαρακτηριστικά, αναφέρει στο ημερολόγιό του «το χρώμα με κατέχει [και] δεν χρειάζεται να το κυνηγώ. Με κατέχει για πάντα, και το ξέρω [...]. Εγώ και το χρώμα είμαστε ένα» (Κλέε & Κεντρωτής, 1986, σελ. 256).

4.7. Μεθοριακό υποκείμενο

Επεκτείνοντας περισσότερο στη βάση της ψυχαναλυτικής θεωρίας του Donald Winnicott, ο ίδιος αναφέρεται σε δύο διαφορετικές καταστάσεις που απορρέουν από τον τρόπο που το παιδί κατασκευάζει τον εαυτό του ως υποκείμενο μέσα στον Δυνητικό Χώρο. Οι καταστάσεις αυτές περιγράφονται από τον Winnicott ως «Ψευδής» και ως «Αληθής» Εαυτός. Ο «Αληθής Εαυτός» αναπτύσσεται όταν η «αρκετά-καλή-μητέρα» όπως περιγράφει ο Winnicott, καθρεφτίζει στο παιδί τα δικά του συναισθήματα και ανάγκες. Λέγοντας αυτό, ο Winnicott περιγράφει μια κατάσταση όπου η μητέρα αποδέχεται τις αυθόρμητες συμπεριφορές και συναισθήματα του παιδιού χωρίς να τα αξιολογεί ή να τα απορρίπτει (Winnicott, 1990). Οι συμπεριφορές του παιδιού αρχικά μπορεί να είναι εκφράσεις συναισθημάτων ή αναγκών τα οποία ο γονιός δέχεται και τα «καθρεφτίζει» πίσω. Αυτή η αποδοχή, παρέχει στο παιδί μια αίσθηση ασφάλειας διαμέσου του γονέα. Για παράδειγμα, όταν υπάρχει ανταπόκριση σε μια φυσική ή συναισθηματική ανάγκη στο παιδί, το παιδί νιώθει ότι «συνδέεται» με τον γονιό. Η αυθόρμητη έκφραση μιας ανάγκης, ικανοποιείται σχεδόν αυτόματα και χωρίς να διαμεσολαβούνται (Winnicott, 1990, σελ. 146). Η «ψευδαίσθηση» της παντοδυναμίας του παιδιού πάνω στο περιβάλλον, όπως ήδη αναφέρθηκε από το προηγούμενο υποκεφάλαιο, του επιτρέπει να διαχειριστεί το περιβάλλον νιώθοντας ασφαλές. Αυτό του επιτρέπει να «συνδέει» την εμπειρία με τη «μαγική σκέψη» του ελέγχου πάνω στο περιβάλλον. Είναι σε αυτό το σημείο

που ο Winnicott εισάγει το στοιχείο του παιχνιδιού και της φαντασίας ως ένα είδος διαλόγου μεταξύ του υποκειμενικού στοιχείου και του αντικειμενικού περιβάλλοντος (Winnicott, 1990, σελ. 146). Ο ίδιος ο Winnicott αναφέρεται στον τρόπο που το υποκείμενο καθορίζει την σχέση του με το «αντικείμενο» διαμέσου της διαμόρφωσης συμβόλων. Το «σύμβολο» αποτελεί ταυτόχρονα την υποκειμενική φαντασία η οποία προβάλλεται αυθόρμητα, και του ίδιου του εξωτερικού αντικειμένου. Σκοπός του είναι η σύνδεση του υποκειμένου με το αντικείμενο (μητέρα, περιβάλλον κλπ.), μέσα από ένα «παιχνίδι» φαντασίας (Winnicott, 1990, σελ. 146). Ο John Fielding (2000, σελ. 55), συνδέει τον Δυνητικό Χώρο, μέσα στον οποίο αναπτύσσεται το «παιχνίδι» ως διάλογος του υποκειμένου με το αντικείμενο, με τον πολιτισμικό χώρο και τη δημιουργικότητα.

Συνοψίζοντας, μπορούμε να πούμε πως ο «Αληθής Εαυτός» αναπτύσσεται ως το αποτέλεσμα μιας ελεύθερης και αυθόρμητης προβολής της φαντασίας του υποκειμένου πάνω στον κόσμο των αντικειμένων. Το υποκείμενο, μέσα από το «σύμβολο» (symbol formation), δημιουργεί ένα αφήγημα για τον κόσμο διαμέσου του οποίου του παρέχεται μια αίσθηση ελέγχου και παντοδυναμίας. Το υποκείμενο δηλαδή ελέγχει το Αντικείμενο διαμέσου του σημείου (sign). Στην παιδική ηλικία, αυτό παίρνει την μορφή του παιχνιδιού και της ελεύθερης φαντασίας, ενώ στην ενήλικη ζωή το υποκείμενο δομεί τον κόσμο μέσα από άλλα – ίσως πιο περίπλοκα – αφηγήματα, τα οποία όμως λειτουργούν εξίσου ως ένας ενδιάμεσος χώρος διαλόγου του υποκειμενικού με το «αντικειμενικό».

4.8. Νευρωσικό υποκείμενο

Ένας γονιός όμως, ο οποίος είναι χαμένος στις δικές του φοβίες και νευρώσεις, αδυνατεί να αποδεχτεί τις συμπεριφορές του παιδιού χωρίς να τις αξιολογεί. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα τον «Ψευδή Εαυτό» στο παιδί. Όπως εξηγείται από τον Donald Winnicott, ο «Ψευδής Εαυτός» εξελίσσεται ως ένα προσωπίο, μια αντίδραση ενάντια σε μια απειλή απόρριψης ή εκμηδενισμού του Εαυτού (Winnicott, 1990). Είναι ο «επιτηδευμένος» εαυτός που παρεμβαίνει

στον αυθορμητισμό της διαχείρισης του αντικειμενικού κόσμου μέσα στον Δυνητικό Χώρο. Ο «Ψευδής Εαυτός» υποδηλώνει μια διαμεσολάβηση της ελεύθερης φαντασίας μέσα από κάποιους κανόνες οι οποίοι επιβάλλονται στο υποκείμενο. Αυτή η επιβολή παρεμβαίνει στην «αυθεντική», ή «αυθόρμητη» αλληλεπίδραση με τον Δυνητικό Χώρο, την ελεύθερη δηλαδή νοηματοδότηση της πραγματικότητας από το υποκείμενο. Μια ενδεχόμενη «ανυπακοή» στην γονική ερμηνεία της πραγματικότητας, έχει ως αποτέλεσμα τον εκμηδενισμό του υποκειμένου, αφού εκλαμβάνεται ως δευτερεύουσας σημασίας ή ως αιτία απόρριψης. Όπως περιγράφει ο Winnicott, αν ο γονέας διακατέχεται από φοβίες, άγχη και γενικά τις δικές του νευρωσικές καταστάσεις, προσπαθεί να επιβληθεί έμμεσα ή άμεσα στο παιδί με τρόπο που το παιδί ταυτίζει την συμμόρφωση με την γονική αποδοχή, και την μη-συμμόρφωση την ταυτίζει με την απόρριψη. Κατά συνέπεια η αίσθηση ασφάλειας στην περίπτωση αυτή επέρχεται με την μορφή της ενδοτικότητας στις γονικές αξίες, ενώ η ελεύθερη διαχείριση και εξερεύνηση του Δυνητικού Χώρου προκαλεί αισθήματα φόβου και απόρριψης. Αν μιλούμε για την υποκειμενικότητα και το υποκείμενο γενικά, οι γονικές αξίες αντικαθίστανται από την ανάγκη για υπακοή σε ένα «ιδανικό» η συμμόρφωση στο οποίο δημιουργεί αισθήματα ασφάλειας, και συνεπώς μιας ψευδούς «παντοδυναμίας» η οποία προϋποθέτει την υπακοή στο «ιδανικό αυτό». Το «ιδανικό» αυτό, όπως και αυταρχικός γονέας, χαρακτηρίζεται από την επιβολή συγκεκριμένων αξιών ως «καλές», και την δαιμονοποίηση κάποιων άλλων αξιών. Η αίσθηση μιας ενιαίας υποκειμενικότητας στην περίπτωση αυτή, παρέχεται μέσα από ένα «ιδανικό», παρά μέσα από την ελεύθερη και κατά το δυνατόν αυτόνομη διαχείριση του περιβάλλοντος. Με αυτό τον τρόπο, η υπακοή στο πρότυπο του «ιδανικού» δομεί ένα σύστημα μέσα στο οποίο το υποκείμενο αναπαράγει μια συγκεκριμένη οπτική για την εμπειρία χωρίς να μπορεί – ή να επιθυμεί – να την αλλάξει, αφού η επιθυμία δεν αποσκοπεί στην διαχείριση του περιβάλλοντος, αλλά στην συμμόρφωση προς το ιδανικό (Winnicott, 1960).

Το ιδανικό αυτό που προκύπτει από τον «Ψευδή Εαυτό» του Winnicott, είναι ταυτόσημο με την περιγραφή της Νεύρωσης όπως περιγράφεται από την ψυχαναλύτρια Karen Horney στο βιβλίο της “*Neurosis and Human Growth*” (1950). Στο βιβλίο αυτό η Horney προσπαθεί να κατανοήσει τις αιτίες και τα δυναμικά που αναπτύσσονται τόσο «εντός» του Νευρωσικού υποκειμένου, όσο και στην σχέση του υποκειμένου με τους άλλους. Στην θεωρία της για την Νεύρωση, η Horney περιγράφει την νεύρωση ως μια εξιδανικευμένη εικόνα του εαυτού η οποία αποσκοπεί στην επίλυση του «βασικού άγχους» (Αγγλ. “basic anxiety”) (Horney, 1950, σελ. 18). Το «βασικό άγχος» στην θεωρία της Horney, ουσιαστικά αναφέρεται στην απειλή της ακύρωσης ή της απόρριψης από τον κοινωνικό άλλο, και περισσότερο τον γονέα (Horney, 1950). Όπως και στην περίπτωση του Ψευδούς Εαυτού που αναφέρει ο Winnicott, έτσι και στην περίπτωση του «Ιδανικού Εαυτού» που περιγράφει η Horney, το άτομο επιλύει το άγχος διαμέσου της καταναγκαστικής προσπάθειας του να φτάσει το ιδανικό αυτό (Horney, 1950, σελ. 194 · Horney & Ευδόκας, 1969, σελ. 130-152). Ταυτόχρονα, σύμφωνα με την θεωρία της Horney, το υποκείμενο χρησιμοποιεί το νευρωσικό ιδανικό ως «μέτρο» σύγκρισης του εαυτού του με τους άλλους, σαν μια ναρκισσιστική ανάγκη, καθώς και ως ένα γενικευμένο μέτρο σύγκρισης των «άλλων» μεταξύ τους. Είναι σε αυτό το σημείο που ο «άλλος» δομείται να έχει όλες τις ιδιότητες που δεν έχει το ναρκισσιστικό ιδανικό.

Στο σημείο αυτό όμως, τίθεται το ερώτημα: αφού το μεθοριακό υποκείμενο οργανώνεται και οργανώνει την εμπειρία ως σύστημα, σε τι διαφέρει από το νευρωσικό υποκείμενο; Η απάντηση σε αυτό, είναι πως το μεθοριακό υποκείμενο ναι μεν οργανώνει την πραγματικότητα μέσα από ένα συστηματοποιημένο τρόπο (όπως και το νευρωσικό υποκείμενο), αλλά η διαχείριση του σημείου από το μεθοριακό υποκείμενο παραμένει «ανοικτό», «ατελές» και υπό συνεχή διαμόρφωση. Κατά συνέπεια αυτό που ορίζει την σημασία του Σημαινόντος πάνω στο οποίο δομείται η πραγματικότητα ως αφήγημα από το υποκείμενο, είναι η δια-υποκειμενικότητα, η δια-δράση και η «ροή» του παρόντος. Στην περίπτωση του

νευρωσικού υποκειμένου, αντίθετα, το σημείο διαμεσολαβείται από την επιβολή του νευρωσικού ιδανικού. Το νευρωσικό ιδανικό, αξιώνει ένα «τέλος», μια ολοκλήρωση δηλαδή, η οποία επιβάλλει στο σημείο μια συγκεκριμένη ερμηνεία για την πραγματικότητα. Αυτό δημιουργεί τις συνθήκες ανάπτυξης ενός αφηγήματος για την πραγματικότητα στην οποία το υποκείμενο δομεί τον εαυτό ως «καθ' εικόνα» του νευρωσικού ιδανικού και τον «άλλο» ως «έκφυλο», αφού «απειλεί» να αλλοιώσει την συμπαγή ολοκληρωμένη εικόνα του νευρωσικού ιδανικού. Είναι σε αυτό το επίπεδο που η Karen Horney, βλέπε τον νευρωσικό άνθρωπο ως κατά βάση απομονωμένο, δύσπιστο, προσκολλημένο και επιθετικό, σε αυτό που ονομάζει «Κίνηση εναντίον των ανθρώπων» (Horney & Ευδόκας, 1969, σελ. 87-99).

4.8.1. Καταπιεσμένη επιθυμία και νευρωσικό υποκείμενο

Όπως έχουμε δει στα κεφάλαια που προηγήθηκαν, η υποκειμενικότητα μπορεί να οριστεί ως ένας ενδιάμεσος φαντασιακός χώρος μεταξύ του υποκειμένου και του αντικειμένου. Αυτό όπως παρατηρήσαμε μπορεί να ερμηνευτεί γνωστικά ως η ανάγκη για γνωστική «κατανόηση» του Αντικειμένου η οποία παραμένει πάντα ελλιπής και «ασαφής». Η ασάφεια αυτή επικαλύπτεται δομώντας ένα πεδίο φαντασίας το οποίο επαναφέρει κατά κάποιο τρόπο την γνωστική ισορροπία του υποκειμένου. Ψυχαναλυτικά, είδαμε ότι το υποκείμενο διαμορφώνει τον φαντασιακό χώρο ως ένα ενδιάμεσο το οποίο λειτουργεί ως υποκατάστατο της συνένωσής του με το αντικείμενο, που θα οδηγούσε σε μια κατάσταση απόλυτης ασφάλειας και ισορροπίας. Αυτή η ροπή προς την συνένωση μπορεί να οριστεί και ως η λίμπιντο όπως την περιγράφει ο Freud και όπως επεξηγούμε πιο κάτω.

Ο Freud περιγράφει την λίμπιντο ως την πρωταρχική εκείνη ψυχική «ενέργεια» η οποία ωθεί το υποκείμενο προς την άντληση σεξουαλικής φύσεως ευχαρίστησης. Έτσι ο Freud εντοπίζει την λίμπιντο στα σημεία που περιγράφονται στα ψυχοσεξουαλικά στάδια της ανάπτυξης του ατόμου. Τα σημεία αυτά σύμφωνα με τον Freud περιγράφουν την άντληση ευχαρίστησης άρα την ικανοποίηση της λίμπιντο από ένα σημείο του σώματος του ατόμου. Το

ενδιαφέρον στην περίπτωση της θεωρίας του Freud για την λίμπιντο, βρίσκεται στο γεγονός του ότι προκειμένου το υποκείμενο να αντλήσει ευχαρίστηση προϋποθέτει πρώτα το ενδεχόμενο της «στέρησης» της ευχαρίστησης. Επομένως, η θέση αυτή περιγράφει μια κατάσταση αποξένωσης κάποιου «υποκειμένου» από κάποιο αντικείμενο της επιθυμίας, ως μια αποξένωση που ωθεί το υποκείμενο προς την επανασύνδεση του με το αντικείμενο προκειμένου να αντλήσει ευχαρίστηση (Freud & Καρβούνης, 2018, σελ. 25 · Freud & Καρβούνης, 2018, σελ. 96).

Όπως έχουμε παρατηρήσει, το χάσμα μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου «ικανοποιείται» μέσα από κατασκευή του «ενδιάμεσου», φαντασιακού «χώρου».

Κατά συνέπεια, ο ενδιάμεσος φαντασιακός χώρος μπορεί να οριστεί και ως η μετουσιωμένη λίμπιντο η οποία διαμορφώνεται ως φαντασία που καλύπτει το χάσμα μεταξύ του υποκειμένου και του αντικειμένου. Αυτή η μετουσίωση της λίμπιντο ως μιας σε μια κατάσταση η οποία συνδέει φαντασιακά το υποκείμενο με το αντικείμενο, αποτελεί την βάση της «φαντασίας», και όπως έχουμε δει στο προηγούμενο κεφάλαιο, το αφήγημα για την πραγματικότητα. Η ταυτότητα δηλαδή του υποκειμένου μέσα στο αφηγηματικό πεδίο που έχει κατασκευάσει φαντασιακά αναδεικνύεται ως η μετουσιωμένη λιβιδική «ενέργεια». Πράγματι μια από τις απόψεις του Jung για την λίμπιντο, είναι το ότι – σε αντίθεση με τις απόψεις του Freud – η λίμπιντο δεν εντοπίζεται μόνο στα ψυχοσεξουαλικά φαινόμενα, αλλά και στον τρόπο που δομείται και η φαντασία ως μια ροπή προς την πολιτισμική δημιουργία. Η λίμπιντο κατά συνέπεια, περιγράφει μια ανάγκη που ωθεί το υποκείμενο προς μια ικανοποίηση που θα έχει μέσα από το να επαναφέρει την πρωταρχική κατάσταση σύνδεσής του με το Αντικείμενο. Αυτό επιτυγχάνεται διαμέσου της φαντασίας. Αυτό περιγράφει και η Julia Kristeva μέσα από τον «Ανιμιστικό Μηχανισμό» που περιγράψαμε στο προηγούμενως:

Πρόκειται για την εσωτερική ένωση του Εγώ και του περιβάλλοντος κόσμου, η οποία βιώνεται ως απόλυτη βεβαιότητα ικανοποίησης [...], και η οποία παραπέμπει στην εμπειρία του βρέφους

που δεν έχει ακόμα καθορίσει τα όρια μεταξύ του Εγώ και του σώματος της μητέρας (Kristeva, σελ. 30-31).

Αυτό έρχεται σε συμφωνία και με την περιγραφή του Winnicott για τον «αληθή εαυτό», ως ένα αίσθημα «ολοκλήρωσης» του εαυτού που επιτυγχάνεται με την ελεύθερη, αυθόρμητη έκφραση όλων των στοιχείων του εαυτού που τον συνδέουν φαντασιακά με το περιβάλλον. Η σύνδεση δηλαδή μεταξύ της λιβιδικής μετουσίωσης σε ένα χώρο «ελεύθερης φαντασίας» ανταποκρίνεται στον «αληθή εαυτό» όπως αυτός περιγράφεται από τον Winnicott.

Η νεύρωση σύμφωνα με τον Freud επέρχεται ως η αποτυχία του υποκειμένου να ικανοποιήσει τη λίκνιτο εξαιτίας περιορισμών προερχόμενων από το Υπερεγώ (Freud & Καρβούνης, 2018, σελ. 60-65). Η σύγκρουση αυτή οδηγεί το Εγώ να ενεργοποιήσει αμυντικούς μηχανισμούς. Η ταύτιση του Εγώ με τους μηχανισμούς άμυνας είναι ουσιαστικά ο «ορισμός» της νεύρωσης από τον Freud (Freud & Καρβούνης, 2018). Με πιο απλά λόγια, η επιθυμία για κάτι αλλά η απαγόρευση αυτής της επιθυμίας από κοινωνικούς και πολιτισμικούς περιορισμούς οδηγεί για παράδειγμα – μεταξύ πολλών άλλων μηχανισμών άμυνας – στην «εκλογίκευση» του γιατί δεν πρέπει να ικανοποιηθεί η ανάγκη. Αυτό οδηγεί σε μια ταυτότητα του υποκειμένου, η οποία συντηρείται και συντηρεί αυτή την απαγόρευση με ένα «ιδεολογικό» επιχείρημα το οποίο αποτελεί και την «εκλογίκευση». Σκοπός του αναλυτή είναι, σύμφωνα με τον Freud, να «θεραπεύσει» τον νευρωτικό δείχνοντάς του τις ασυνείδητες επιθυμίες που συγκρούονται με το Υπερεγώ και τη διαχείριση αυτών των επιθυμιών μέσα από την Αρχή της Πραγματικότητας, ενισχύοντας έτσι την ικανότητα του Εγώ να διαχειρίζεται τόσο τις επιθυμίες όσο και το Υπερεγώ, παρά να προσκολλάται σε μηχανισμούς άμυνας.

Μέσα από τα πιο πάνω, ο Freud περιγράφει τη σύγκρουση μεταξύ της αυθόρμητης έκφρασης των αναγκών από το Id και των απαγορεύσεων του Υπερεγώ. Η σύγκρουση αυτή οδηγεί στη νεύρωση (Freud & Καρβούνης, 2018). Ο βιολογικός, ψυχοσεξουαλικός χαρακτήρας

του Id και της λήπινο, όπως γίνονται αντιληπτά από τον Freud, δεν αφήνουν τον ίδιο να εκλάβει την πολιτισμική πραγματικότητα ως κάτι δυνητικά «ελεύθερο» και «μη-νευρωτικό». Αφού δηλαδή το Υπερεγώ, ως μια κοινωνική απαγόρευση, περιορίζει την επιθυμία του Id από το να εκδηλωθεί ελεύθερα, τότε το υποκείμενο είναι καταδικασμένο να περιορίζεται πάντα από το πολιτισμικό Υπερεγώ. Η «νεύρωση» αποτελεί έτσι για τον Freud μια «φυσιολογική» κατάσταση του κοινωνικού, «πολιτισμένου» ανθρώπου δηλαδή. Συνεπώς, σκοπός του Freud δεν είναι να θεραπεύσει τη νέυρωση, αλλά να την «εξομαλύνει». Αυτό εξάλλου εκφράζει και στο βιβλίο του *Ο πολιτισμός ως πηγή δυστυχίας* (γερμ. *Das Unbehagen in der Kultur*) (1930). Αυτό που ο Freud δεν λαμβάνει υπόψη ωστόσο είναι τον παράγοντα της εκτόνωσης της λιβιδικής ενέργειας μέσα στο πεδίο της φαντασίας όπως περιγράφεται από τον Jung. Η άποψη του Jung για το Συλλογικό Ασυνείδητο, του επιτρέπει να εκλαμβάνει το υποκείμενο ως κάτι πιο περίπλοκο από απλά ένα φορέα αποκλειστικά ψυχοσεξουαλικών ενορμήσεων. Επομένως, ο Jung δεν βλέπει την «νεύρωση» ως τη σύγκρουση μεταξύ ψυχοσεξουαλικών ενορμήσεων προερχόμενων από το Id από την μια, και του Υπερεγώ από την άλλη, αλλά ως μια σύγκρουση μεταξύ μιας πηγαίας ανάγκης για έκφραση που περιγράφεται πολιτισμικά, και εξωτερικών παραγόντων και περιορισμών που παρεμποδίζουν την έκφραση αυτή.

Ο «ενστικτώδης» χαρακτήρας της φαντασίας τον οποίο περιγράφει ο Jung, μας επιτρέπει να δούμε την πολιτισμική έκφραση, τη δημιουργικότητα δηλαδή ως μια έμφυτη ανάγκη ανεξάρτητη αλλά και εξίσου ισχυρή με την ψυχοσεξουαλική, και η οποία υπόκειται στις νευρωτικές καταστάσεις όπως περιγράφονται από τον Freud. Πράγματι, νέες επιστημονικές παρατηρήσεις από το πεδίο της νευρο-επιστήμης, (Eagleman, 2017, σελ. 23-30; De Souza et., al, 2014), δείχνουν ότι η δημιουργικότητα και η φαντασία, αποτελούν έμφυτες ανθρώπινες λειτουργίες οι οποίες βασίζονται στη διαμεσολάβηση της πρόσληψης πληροφοριών από το περιβάλλον. Η διαμεσολάβηση αυτή, αποτελεί μια δομική ιδιαιτερότητα του ανθρώπινου εγκεφάλου σε σχέση με άλλα είδη, αφού ο προμετωπιαίος φλοιός

διαμεσολαβεί τα τμήματα του εγκεφάλου που σχετίζονται με την πρόσληψη πληροφοριών και των τμημάτων του εγκεφάλου που είναι υπεύθυνα για την βιολογική αντίδραση. Το τμήμα αυτό είναι ανύπαρκτο σε μερικά είδη όπως τα ερπετά, τα οποία αντιδρούν άμεσα σε ερεθίσματα του περιβάλλοντος, ενώ περιορισμένα ανεπτυγμένο στα θηλαστικά τα οποία αποτελούν πιο περίπλοκα όντα. Στον άνθρωπο, ο προμετωπιαίος φλοιός αποτελεί ένα καθοριστικό ενδιάμεσο μέρος του εγκεφάλου, όπου τα ερεθίσματα και οι πληροφορίες που δέχεται από το περιβάλλον ανασυντίθενται και μετασχηματίζονται συνειδητά και ασυνείδητα. Οι αντιδράσεις επηρεάζονται από ένα κράμα πληροφοριών οι οποίες παίρνουν τη μορφή «υποθέσεων», προβλέψεων (Eagleman, 2017, σ. 27) και φανταστικών εικόνων σε αυτό που οι νευροεπιστήμονες ονομάζουν «προμετωπιαία σύνθεση» (Vyshedkiy, 2019). Έτσι για παράδειγμα, η επιθυμία για φαγητό δεν αποτελεί μόνο μια βιολογική ανάγκη, αλλά μαζί αποτελεί και μια δημιουργική απόλαυση, έτσι που μπορεί να λειτουργεί και ως «τέχνη», «φαντασία» και δημιουργία. Αυτό καταδεικνύει ότι η δημιουργικότητα ως μια διαδικασία νοητικής επέμβασης πάνω στην πρόσληψη του Αντικειμένου είναι ένα δομικό χαρακτηριστικό του ανθρώπινου εγκεφάλου, το οποίο – χαρακτηριστικό – «επεξεργάζεται» τόσο τις ακατέργαστες ενορμήσεις όσο και το περιβάλλον με ένα τρόπο «δημιουργικό». Επομένως, η θεωρία του Freud για τις ανθρώπινες ενορμήσεις ως καθόλα ψυχοσεξουαλικής φύσης δεν είναι ορθές, όταν λάβουμε υπόψη τον παράγοντα της δημιουργικότητας ως μια καθολική ανθρώπινη «φύση» προερχόμενη από τη φυσιολογία του εγκεφάλου.

Συνοψίζοντας, απορρίπτουμε τη μονοδιάστατη έμφαση που δίνει ο Freud στην ψυχοσεξουαλική φύση της libido, αλλά μπορούμε να δεχτούμε την ιδέα του ως μια ροπή προς την ικανοποίηση της επιθυμίας, ή την επανασύνδεση με το «Αντικείμενο», η οποία όμως διαμεσολαβείται «δημιουργικά».

4.8.2. Το τραύμα ως το υποκατάστατο του «απολεσθέντος αντικειμένου»

Σύμφωνα με τον Freud η αποτυχία του υποκειμένου να επενδύσει λιβιδικά στο αντικείμενο έχει ως αποτέλεσμα την «καθήλωση» της λίμπιντο στο στάδιο αυτό. Στο σημείο αυτό πρέπει να πούμε ότι ο Freud καθώς και γενικότερα η ψυχαναλυτική θεωρία εκλαμβάνει το υποκείμενο σχεδόν ως «άχρονο» με την έννοια του ότι το παρελθόν του υποκειμένου μεταφέρεται συμβολικά ως μια άχρονη δομή διαμέσου της οποίας δομείται η εμπειρία του παρόντος. Είναι δηλαδή σε αυτή την θέση που η καθήλωση της λίμπιντο στο παρελθόν έρχεται για να διαμορφώσει την εμπειρία του παρόντος του υποκειμένου (Kennedy, 2001, σελ. 53-55). Ένα τραυματικό γεγονός στο παρελθόν, αποτελεί ουσιαστικά την αποτυχία του υποκειμένου να μετουσιώσει τη λιβιδική ενέργεια στο φαντασιακό πεδίο όπως έχουμε δει στο προηγούμενο υποκεφάλαιο. Με απλά λόγια, το υποκείμενο δεν αντλεί ευχαρίστηση (ως αίσθημα ολοκλήρωσης) από τη φαντασιακή του κατασκευή, κάτι που βιώνεται ως ένα είδος αποτυχίας «εκπλήρωσης» αυτού του «σταδίου». Αυτό ανταποκρίνεται στον τρόπο που ο Erik Erikson περιγράφει την «καθήλωση» του υποκειμένου στα στάδια που περιγράφει, όταν το άτομο δεν καταφέρει να εκπληρώσει τις ανάγκες των σταδίων αυτών (Erikson, 1968). Ο Erikson δηλαδή, βασισμένος στον τρόπο σκέψης του Freud, ολοκληρώνει την θεωρία των ψυχοσεξουαλικών σταδίων του Freud, εντάσσοντας το υποκείμενο στην κοινωνία (Stevens, 1983, σελ. 48-50). Με τον τρόπο αυτό, γίνεται κατανοητό ότι το υποκείμενο δεν επενδύει λίμπιντο μόνο σε ορισμένα ψυχοσεξουαλικά αντικείμενα που ανταποκρίνονται σε στάδια της νηπιακής και πρώιμης παιδικής ηλικίας, όπως περιγράφει ο Freud, αλλά επενδύει και σε καταστάσεις όπου αφορούν την σχέση του με το κοινωνικό συγκείμενο, όπως περιγράφει ο Erikson.

Παρόλο που η αναφορά του στα στάδια αυτά είναι αυθαίρετη και κοινωνικά προσδιορισμένη, και παρόλο που η «εκπλήρωση» των σταδίων είναι ένα αίσθημα καθαρά «υποκειμενικό», αυτό που πρέπει να πάρουμε από τον Erikson είναι η αίσθηση διαμόρφωσης του σταδίου ως φαντασιακού ενδιάμεσου. Τα στάδια τα οποία περιγράφει ο Erikson, δηλαδή,

αποτελούν πεδία μέσα στα οποία διαμορφώνεται κάθε φορά ο «ενδιάμεσος χώρος» ως ένα φαντασιακό πεδίο διαμεσολάβησης του υποκειμένου με το αντικείμενο. Ένα παιδί για παράδειγμα, θα διαμορφώσει ένα διαφορετικό ενδιάμεσο – φαντασιακό – χώρο από ότι ένας έφηβος, ή ένας μεσήλικας. Η όποια αίσθηση αποτυχίας της διαμόρφωσης του «σταδίου» ως «φαντασιακού ενδιάμεσου» προκαλεί αισθήματα ανεπάρκειας στο υποκείμενο και ένα αίσθημα «μη-ικανοποίησης». Αυτό επιλύεται μέσα από την επανάληψη των σταδίων αυτών μέχρι το υποκείμενο να «επιλύσει» το πρόβλημα και να μεταβεί στο επόμενο στάδιο.

Αν πάρουμε για παράδειγμα την περίπτωση του σταδίου της εφηβείας, στη θεωρία του Erikson, στο “moratorium”, σύμφωνα με τον Erikson, ο έφηβος εξερευνά την ταυτότητά του σε ένα «χώρο» πειραματισμού ρόλων. Με την επίλυση της κρίσης ταυτότητας επέρχεται ένα συναίσθημα ικανοποίησης με το οποίο το νεαρό άτομο μεταβαίνει στο επόμενο στάδιο. Η αποτυχία για επίλυση της κρίσης ταυτότητας δημιουργεί ένα αίσθημα μη-ικανοποίησης στο άτομο το οποίο θέλει να επαναλαμβάνει το moratorium εφόσον «ικανοποιηθεί» το αίσθημα του «ανήκειν».

Αυτό περιγράφει ουσιαστικά και την «καθήλωση της λίμπιντο» και τα φαινόμενα τόσο της παλινδρόμησης όσο και της ψυχαναγκαστικής επανάληψης τα οποία περιγράφει ο Freud όταν αναφέρεται στην νεύρωση. Εδώ θα πρέπει να πούμε ωστόσο, ότι ο Freud αποδίδει τον ψυχαναγκασμό της επανάληψης του τραύματος στην ροπή προς τον θάνατο και όχι στην καθήλωση της λίμπιντο (Freud, 1912). Η «ματαιώση» από ένα εξωτερικό ή εσωτερικό παράγοντα ο οποίος εμφανίζεται ως εμπόδιο στην διοχέτευση της λιβιδικής ενέργειας αποτελεί μια από τις κύριες αιτίες της νεύρωσης για τον Freud, και αυτό διότι καθλώνει την λίμπιντο σε ένα συγκεκριμένο σημείο. Η καθήλωση της λίμπιντο σε ένα σημείο του ψυχισμού του υποκειμένου προκαλεί μια ασυνέχεια στη δομή του ψυχισμού του υποκειμένου, την οποία δεν μπορεί να διαχειριστεί αφού η λίμπιντο του υποκειμένου παραμένει καθλωμένη στο στάδιο εκείνο που παρουσιάστηκε η «παρέκκλιση» της πορείας της λίμπιντο (Kennedy, σελ. 48-50).

Αυτό έχει δύο ενδεχόμενες εκβάσεις: η μια είναι το υποκείμενο να απελευθερώσει τη λίμπιντο από την καθήλωση με το να αντικαταστήσει το απολεσθέν αντικείμενο με ένα άλλο, και η άλλη είναι να τη μετουσιώσει σε μια διαφορετική «ευχαρίστηση», προς στόχους οι οποίοι «διαφεύγουν τη ματαίωση» (Freud, 1912, σελ. 232).

Σε αυτή την περίπτωση, το υποκείμενο δύναται να «υπεραντισταθμίζει» το τραύμα και να μετουσιώνει σε ιδανικό. Αυτό αποτελεί ένα είδος αντικατάστασης του απολεσθέντος αντικειμένου με ένα νευρωσικό ιδανικό. Ο μηχανισμός δηλαδή της εξιδανίκευσης του τραύματος ενυπάρχει στον τρόπο που το άγχος της ματαίωσης και το αίσθημα της «απώλειας» επιλύεται με την επένδυση της λίμπιντο σε ένα ιδανικό το οποίο λειτουργεί ως αντιστάθμισμα.

Ένα τραυματικό γεγονός στο παρελθόν δημιουργεί αγχώδη αισθήματα απώλειας τα οποία προκειμένου το υποκείμενο να τα διαχειριστεί τα εντάσσει σε ένα «αφήγημα» το οποίο αντισταθμίζει το άγχος της απώλειας και το ανάγει σε ένα ιδανικό κεντρικής σημασίας για το υποκείμενο. Αυτός ο μηχανισμός άμυνας ο οποίος αρχικά λειτουργεί ως αγχολυτικός μηχανισμός για μια «ματαίωση», γίνεται στην συνέχεια η ίδια η νευρωσική ταυτότητα του υποκειμένου. Συνεπώς, η απώλεια της ταυτότητας αυτής οδηγεί σε επάνοδο όλων των αγχωδών συναισθημάτων, αφού έτσι διαψεύδεται το «αντιστάθμισμα» το οποίο λειτουργούσε ως άμυνα. Αυτό είναι που προκαλεί την εξάρτηση του νευρωσικού υποκειμένου από το «τραύμα» του παρελθόντος. Το «τραύμα» γίνεται ο πυρήνας του νευρωσικού ιδανικού, αφού μετουσιώνεται σε υποκατάστατο του απολεσθέντος αντικειμένου. Ένα πολύ καλό παράδειγμα αυτού του φαινομένου σε συλλογικό επίπεδο το οποίο θα δούμε στα επόμενα κεφάλαια είναι το φαινόμενο των «εθνικών μνημείων» τα οποία αποτελούν «υπενθυμίσεις» του συλλογικού τραύματος και της απώλειας και διαμέσου αυτού γίνεται συντήρηση και διάδοση της «εθνικής ταυτότητας». Η απώλεια δηλαδή μετουσιώνεται σε «αγώνα» (struggle) για την διατήρηση ενός εθνικού ιδανικού.

4.9. Πολιτισμικές υποκειμενικότητες

Όπως και στην περίπτωση του ατόμου, όπως αναφέρθηκε στις προηγούμενες θεωρίες, μπορούμε να πούμε ότι το υποκείμενο εν γένει αποτελεί ένα μοτίβο οργάνωσης της πραγματικότητας και του Εαυτού μέσα στην πραγματικότητα. Τα μεταβατικά φαινόμενα όπως περιγράφονται από τον Winnicott χαρακτηρίζονται μεταξύ άλλων και από την διαδικασία της σηματοδότησης (signification). Η σηματοδότηση αυτή του αντικειμένου από το υποκείμενο αποτελεί ένα τρόπο οργάνωσης της πραγματικότητας με σκοπό την «κατανόηση» και διαμέσου αυτής, την διαχείριση του περιβάλλοντος (με όρους του Winnicott), ως αποκατάσταση του αισθήματος «παντοδυναμίας». Η αποκατάσταση της παντοδυναμίας, ουσιαστικά, επέρχεται μέσα από την σημασιοδότηση του περιβάλλοντος. Συνοψίζοντας, το υποκείμενο αποτελεί ένα σύστημα προβολής σημασιών στο περιβάλλον των αντικειμένων με τρόπο που να περιγράφει την πραγματικότητα αυτή με ένα συγκεκριμένο τρόπο που του παρέχει μια αίσθηση παντοδυναμίας. Το παιχνίδι, η τέχνη, και άλλα αφηγήματα που δομούνται μέσα από σημεία (signs) παίζουν τον ρόλο των μέσων διαχείρισης της σχέσης των Αντικειμένων από κάποιο υποκείμενο.

Μέσα από αυτή την διαδικασία, ο Λόγος (discourse), απορρέει ως ένας τέτοιος ενδιάμεσος χώρος μέσα στον οποίο η γλώσσα ως σύστημα σημείων διαμεσολαβεί την πραγματικότητα μεταξύ ενός κοινωνικού υποκειμένου και των αντικειμένων. Ένα παράδειγμα το οποίο περιγράφεται στη συνέχεια, είναι η εθνική ιστορία. Στην ιστορία, τα κομμάτια της συλλογικής μνήμης, συντίθενται και συναρμολογούνται με ένα συγκεκριμένο τρόπο δημιουργώντας διαφορετικά αφηγήματα. Τα αφηγήματα αυτά, μπορεί να είναι για παράδειγμα «εθνοκεντρικά» και να αποσιωπούν στοιχεία της συλλογικής μνήμης τα οποία «δεν ταιριάζουν» στο εθνικό πρότυπο, ενώ να υπερτονίζουν άλλα τα οποία ταιριάζουν στο «εθνικό πρότυπο». Η πραγματικότητα όμως παραμένει ως κάτι πιο περίπλοκο, ίσως ανέφικτο να καταγραφεί. Επομένως δεν τίθεται θέμα «πραγματικού» και «μη-πραγματικού», αλλά – όπως

καταγράφεται πιο κάτω – τίθεται θέμα «νευρωσικού» και «μεθοριακού» ως μοτίβα μέσα από τα οποία ένα πολιτισμικό υποκείμενο δομεί είτε την συλλογική εμπειρία, είτε την συλλογική μνήμη.

4.10. Νευρωσικές πολιτισμικές υποκειμενικότητες στον χώρο και τον χρόνο

4.10.1. Η περίπτωση του εθνικού υποκειμένου

Σύμφωνα με την Karen Horney, το νευρωσικό άτομο κτίζει τον ιδανικό του εαυτού βασιζόμενο σε υλικό το οποίο αντλεί από το περιβάλλον του, τις προγενέστερές του φαντασιώσεις, ή τους χαρακτηρισμούς που του αποδίδονται ή από διάφορα γεγονότα τα οποία πιστεύει ότι το καθόρισαν. Με τον τρόπο αυτό, χρησιμοποιεί «θραύσματα» εμπειριών τα οποία ενοποιεί μέσα σε ένα αφήγημα που συντηρεί το νευρωσικό ιδανικό (Horney, 1950 σελ. 22). Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, αυτό που προκύπτει σύμφωνα με την Horney, είναι μια ναρκισσιστική έκφραση του υποκειμένου (ο «ιδανικός εαυτός») η οποία λειτουργεί ως πρότυπο διαμέσου του οποίου το υποκείμενο διαφοροποιεί τον εαυτό του από τον «άλλο» ο οποίος βρίσκεται «εκτός» του προτύπου αυτού.

Κάθε άτομο, δομεί την δική του εξιδανικευμένη αυτό-εικόνα μέσα από τα υλικά των δικών του εμπειριών, των φαντασιώσεών του, των ιδιαίτερων αναγκών και δυνατοτήτων του. Εάν δεν υπήρχε ο προσωπικός, αυτός, χαρακτήρας της αυτό-εικόνας, το άτομο δεν θα αποκτούσε μια αίσθηση ενότητας και ταυτότητας. Έτσι ανάγει τις αντιφάσεις και τις συγκρούσεις σε στοιχεία της ταυτότητάς του: η συμμόρφωση γίνεται αγαθό, αγάπη, αγιοσύνη, η επιθετικότητα γίνεται δύναμη, ηγεσία, ηρωισμός, παντοδυναμία. η αλαζονεία γίνεται σοφία, αυτάρκεια, ανεξαρτησία. Όποια στοιχεία [...] εκλαμβάνονται ως αδυναμίες ή ελαττώματα, είτε αποσχίζονται από την αυτο-εικόνα είτε επανακαθορίζονται (Horney, 1950, σελ. 22).

Το ναρκισσιστικό ιδανικό, στηρίζει την ύπαρξή του στις υφιστάμενες προβληματικές δυναμικές που το δημιούργησαν, έτσι που η εκπλήρωσή του ισοδυναμεί ταυτόχρονα με την διατήρηση των υφιστάμενων προβληματικών δυναμικών.

Στην περίπτωση που εξετάζουμε το υποκείμενο ως άτομο, τότε το άτομο, για παράδειγμα, το οποίο είναι υποχωρητικό θεωρητικοποιεί την επιθετικότητα που νιώθει

απέναντι στον «άλλο», ο οποίος λειτουργεί ακυρωτικά, και δημιουργεί τον «ιδανικό εαυτό» ενός «καλού ανθρώπου» ο οποίος «αυτό-θυσιάζεται» για τον άλλο (Horney, 1950, σελ. 22). Η αυτο-εικόνα αυτή εξυπηρετεί αφενός την επίλυση της εσωτερικής σύγκρουσης του ατόμου αφού του προσφέρει ένα «νόημα» που υπερβαίνει την ακύρωσή του, ενώ ταυτόχρονα δομεί μια λογική γύρω από την οποία δομεί το υποκειμένου του σαν να έχει μια ποιότητα «καλοσύνης», η οποία το χαρακτηρίζει και το ξεχωρίζει – ναρκισσιστικά – απέναντι στον «άλλο».

Θα μπορούσε έτσι να ειπωθεί πως τα νευρωσικά αφηγήματα αποτελούν συστήματα συγκρότησης της νόησης του υποκειμένου, διαμέσου των οποίων διαμεσολαβείται και ορίζεται η σχέση του υποκειμένου ως ενεργού παράγοντα, με το αντικείμενο. Η διαφορά με τον τρόπο που ορίσαμε αρχικά τον τρόπο συγκρότησης του υποκειμένου στο προηγούμενο κεφάλαιο, έγκειται στο γεγονός του ότι η νευρωσική υποκειμενικότητα – και κατά συνέπεια τα νευρωσικά αφηγήματα που απορρέουν από τον τρόπο που οργανώνει την εμπειρία – βασίζεται σε ένα κεντρικό πρότυπο, το «νευρωσικό ιδανικό». Το «νευρωσικό ιδανικό» μπορεί να νοηθεί ως ένα σημείο φυγής από το οποίο ξετυλίγεται η αφηγηματική δομή η οποία περιγράφει την πραγματικότητα.

Η περιγραφή του Michel Foucault (1970, σελ. 143-144) για τον τρόπο που συστηματοποιείται η ιστορία, ως δηλαδή αποτέλεσμα της «αξιοποίησης» και οργάνωσης ιστορικών πληροφοριών με τρόπο που να δομούν μια εθνική ιστορική ταυτότητα και η οποία εντάσσεται σε ένα ευρύτερο τρόπο σκέψης που χαρακτηρίζει τη Νεωτερικότητα ως σύστημα, μοιάζει σε μεγάλο βαθμό με τον τρόπο που περιγράφεται η νεύρωση – ως «σύστημα» σκέψης – από την Karen Horney, που αναφέρεται πιο πριν. Τα ιστορικά αρχεία για παράδειγμα, ένας θεσμός ο οποίος εγκαθιδρύεται με τη Νεωτερικότητα, χρησιμοποιούν ιστορικά δεδομένα τα οποία ανασυντάσσουν κάτω από μια συγκεκριμένη «λογική» η οποία παρουσιάζεται ως οικουμενική.

Η διατήρηση όσο το δυνατόν περισσότερων γραπτών κειμένων [της αρχαιότητας], η εγκαθίδρυση αρχείων και συστημάτων αρχειοθέτησης, η αναδιοργάνωση των βιβλιοθηκών η σύνταξη καταλόγων, ευρετηρίων και καταγραφών, όλα αυτά, αντιπροσωπεύουν, στο τέλος της κλασσικής εποχής, όχι τόσο μια νέα ευαισθησία για τον χρόνο, το παρελθόν ή την ιστορία, όσο ένα [νέο] τρόπο με τον οποίο [γίνεται αντιληπτή] η γλώσσα η οποία χρησιμοποιείται για να περιγράψει τα ιστορικά αντικείμενα [...]. Και σε αυτή την ταξινομημένη εποχή, σε αυτή την τετραγωνισμένη και χωροταξική ανάπτυξη, οι ιστορικοί του 19ου αιώνα έπρεπε να αναλάβουν τη δημιουργία μιας ιστορίας που θα μπορούσε τελικά να είναι "αληθής" - με άλλα λόγια, απελευθερωμένη από την κλασική λογική, την τάξη της και τη θεοδικία: μια ιστορία που αποκαταστάθηκε στην εξωφρενική βία του χρόνου (Foucault 1970, σελ. 143-144).

Παράλληλα με το πιο πάνω, ο τρόπος που περιγράφει ο Ernest Renan το έθνος και την εθνική ταυτότητα στη διάλεξή του στα 1882, με θέμα "*Qu'est-ce qu'une nation?*" («Τι είναι το έθνος;»), ως δηλαδή μια συλλογική θέληση για προσδιορισμό μιας κοινής εθνικής ταυτότητας μέσα από την οργανωμένη ανακατασκευή του ιστορικού παρελθόντος (Billig, 1995, σελ. 37-38), μοιάζει ακριβώς με τον τρόπο που μια νεύρωση λειτουργεί φιλτράροντας την εμπειρία με τρόπο που να μπορεί να «βολεύει» το ίδιο το σύστημα της νεύρωσης όπως το περιγράφει η Karen Horney πιο πάνω.

Έτσι, όπως για παράδειγμα ο Ernest Renan μιλά για τον τρόπο που η συλλογική μνήμη του εθνικισμού απομονώνει κάποια συγκεκριμένα γεγονότα τα οποία θεωρεί σημαντικά, τα ανακατασκευάζει (Billig, 1995, σελ. 37-39) και τους προσδίδει μια συναισθηματική «βιωματικότητα» που αφορά το σύνολο (Hutchinson & Smith, 1994, σελ. 15-17), έτσι και μια νεύρωση, όπως έχουμε ήδη δει πιο πάνω χρησιμοποιεί τη μνήμη επιλεκτικά διαμέσου κάποιων μηχανισμών άμυνας όπως λ.χ. η απώθηση.

Αυτό, στην τέχνη, φαίνεται στα έργα Ελλήνων καλλιτεχνών της γενιάς του Μονάχου (μια γενιά καλλιτεχνών η οποία αποσκοπούσε συνειδητά στο να δημιουργήσει μια ταυτότητα για το νεοσύστατο ελληνικό κράτος) όπως για παράδειγμα ο πίνακας του Νικόλαου Γύζη «Το κρυφό Σχολειό» (ΕΙΚ. 14) ο οποίος αναφέρεται σε ένα ιστορικά αναπόδεικτο θέμα παρουσιάζοντάς το ως ιστορικό γεγονός (Danos, 2002). Η θεματική αναφορά του πίνακα του

Νικόλαου Γύζη για «διατήρηση» της γνώσης μέσα από υποτιθέμενους «δάσκαλους» της ορθόδοξης εκκλησίας (όπως για παράδειγμα η αναπαράσταση του μύθου του Κρυφού Σχολείου) παράλληλα φαίνεται να ενισχύει την αίσθηση ταύτισης με το εθνικό ιστορικό ιδανικό αφού έμμεσα αντιπαραβάλλεται με την οθωμανική ισλαμική «εξω-ομάδα» που ταυτίζεται παραδοσιακά η Οθωμανική κουλτούρα η οποία λειτουργεί ως «απειλή».



Εικόνα. 14. Νικόλαος Γύζης, *Το Κρυφό Σχολειό*, 1885-86, λάδι σε καμβά, Αθήνα, Συλλογή Εμφιετζόγλου.

Αυτό, ανακατασκευάζει την ιστορία χρησιμοποιώντας την απώθηση (διαμέσου δαιμονοποίησης) στοιχείων που την αναιρούν και που αποτελούν κομμάτια της Οθωμανικής «εξω-ομάδας» (Danos, 2002), της ομάδας δηλαδή που υποτίθεται δεν μοιάζει με το νευρωσικό

«ιδανικό» της ελληνικής εθνικής ταυτότητας. Παράλληλα, η υποτιθέμενη «ιστορικότητα» του θέματος (Το Κρυφό Σχολειό) γίνεται μια «αυταπόδεικτη» αλήθεια η οποία λειτουργεί και ως μηχανισμός «διατήρησης» του εθνικιστικού Λόγου.

Σε μια άλλη περίπτωση, με παρόμοιο τρόπο όπως μια νεύρωση λειτουργεί ψυχαναγκαστικά, προσπαθώντας διαρκώς να αυτο-επιβεβαιωθεί διαμέσου κάποιων «τελετουργιών» οι οποίες συμβολικά επιβεβαιώνουν τη νεύρωση, έτσι και ο εθνικισμός διαμέσου μπανάλ μέσων, όπως το προηγούμενο (την αναπαραγωγή, δηλαδή, μύθων όπως του Κρυφού Σχολείου, και άλλων), προσπαθεί να αμυνθεί απέναντι στην απειλή της λήθης (Billig, 1995, σελ. 37-39).

Το υποκείμενο του εθνικισμού, δηλαδή, είναι ο τρόπος θέασης της ιστορίας από την προοπτική της ιστορικής συνέχειας μιας ταυτότητας (της εθνικής ταυτότητας), η οποία λειτουργεί ως νευρωσικό ιδανικό. Αυτό έχει ως συνέπεια να δομεί ιστορικά αφηγήματα που βασίζονται μεν σε θραύσματα ιστορικής αλήθειας (στις πλείστες περιπτώσεις), αλλά που συναρμολογούνται με τέτοιο τρόπο που να διατηρούν το νευρωσικό ιδανικό από το οποίο προκύπτουν. Ταυτόχρονα, τα αφηγήματα αυτά, βασίζονται σε ένα σύστημα διαμεσολάβησης της πραγματικότητας, και λειτουργούν ως αξιακά συστήματα τα οποία αποσκοπούν στο να ιεραρχήσουν τη σχέση της ενδο-ομάδας (in-group) ως «έθνος» με την εξω-ομάδα (out-group) ως «αλλοεθνής», στην βάση μιας αυθαίρετης ταυτότητας, η οποία υποτίθεται πως χαρακτηρίζεται από μια συγκεκριμένη ποιότητα την οποία η «έξω-ομάδα» δεν κατέχει. Το υποκειμενικό «εμείς» που εκφράζει το εθνικό υποκείμενο, εδραιώνει την αυτό-αντίληψη του στην βάση μιας ομοιογενούς ταυτότητας η οποία στηρίζεται σε ένα «γνήσιο» ιδανικό πρότυπο. Το πρότυπο αυτό αντιπαραβάλλεται με τον «Άλλο» ο οποίος δεν εμπίπτει στο πρότυπο που περιγράφει το εθνικό «εμείς».

Όπως περιγράφεται συχνά από τον Slavoj Zizek (1989, σελ. 81), το νευρωσικό – ιδεολογικό - ιδανικό συχνά επενδύεται με μια ποιότητα «ηθικής» ανωτερότητας, ή ιερότητας.

Η «ηθική» ανωτερότητα, προκύπτει ως το αποτέλεσμα της εκπλήρωσης ενός «χρέους» ή μιας «θυσίας» προς τις εντολές του νευρωσικού ιδανικού, κάτι στο οποίο γίνεται αναφορά στην συνέχεια. Έτσι για παράδειγμα, στο έργο του Θεόδωρου Βρυζάκη, *Η έξοδος του Μεσολογγίου* (1853) (ΕΙΚ. 15) ο Θεός παρουσιάζεται ως προστάτης των Ελλήνων επαναστατών στη μάχη κατά των Οθωμανών, με τρόπο που έμμεσα νοείται ο «ιερός» άρα και «ηθικός» αγώνας των Ελλήνων. Με αυτό τον τρόπο εξιδανικεύεται η ταυτότητα της Ελληνικής εθνικής «ενδομάδας» και παρουσιάζεται ως «ηθικότερη» ή πιο «δίκαιη» ένα ναρκισσιστικό χαρακτηριστικό το οποίο συντηρεί το νευρωσικό ιδανικό.

Σε ένα άλλο πίνακα του Βρυζάκη, με τίτλο *Η υποδοχή του Λόρδου Βύρωνα στο Μεσολόγγι* (ΕΙΚ. 16), η επιλογή του θέματος γίνεται ίσως για να τονίσει την «Ευρωπαϊκή καταγωγή» του ελληνικού έθνους σε αντίθεση με την «Οθωμανική Ανατολή» - ή την «Βυζαντινή Ανατολή» – όπως περιγράφεται εξάλλου και μέσα από τα κείμενα του Στέφανου Κουμανούδη του 1845. Διαμέσου αυτού διατηρείται το νευρωσικό ιδανικό που να έχει ως βάση της τον Ευρωπαϊκό Διαφωτισμό και διαμέσου αυτού ίσως και μια αναφορά στο αρχαιοελληνικό παρελθόν.



Εικόνα. 15. Θεόδωρος Βρυζάκης, *Η έξοδος του Μεσολογγίου*, 1855, λάδι σε καμβά, 16,9 x 12,7 εκ. Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη της Ελλάδος.



Εικόνα. 16. Θεόδωρος Βρυζάκης, *Η υποδοχή του Λόρδου Βύρωνα στο Μεσολόγγι*, 1861 λάδι σε μουσαμά, 15,5 x 21,3 εκ. Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη της Ελλάδος.

Ιστορικά, ο εθνικισμός ως υποκειμενικότητα, ως τρόπος οργάνωσης της πραγματικότητας δηλαδή, αναπτύχθηκε στα πλαίσια της Νεωτερικότητας και κυρίως μετά τις οικονομικό-κοινωνικές μεταβολές που συνέβαιναν ραγδαία στην Ευρώπη ως αποτέλεσμα της Βιομηχανικής Επανάστασης (Gellner, 1983, σελ. 39-43). Κάποιοι θεωρητικοί εντοπίζουν επίσης το ξεκίνημα του εθνικισμού στον τρόπο που οργανώνεται η κοινωνία μετά την πτώση των παλαιών μορφών εξουσίας, μετά τη Γαλλική Επανάσταση (Keither, 2007, σελ. 71-72).

Επομένως μέσα στα κίνητρα του εθνικισμού, αρχικά ήταν να επανακαθοριστεί ένας νέος τρόπος κοινωνικής και πολιτισμικής αντίληψης των ομάδων, που ζούσαν στα υπό κατάρρευση παλαιά πολιτικά, πολιτισμικά και οικονομικά καθεστάτα, με ένα νέο τρόπο οργάνωσης που να ανταποκρίνεται στο νεωτερικό μοντέλο της Βιομηχανίας, του Διαφωτισμού

και την άνοδο της αστικής τάξης στην εξουσία μετά τη Γαλλική Επανάσταση (Keitner, 2007, σελ. 71-72). Έτσι η κατάρρευση των παλιών «υποκειμένων» έφερε σαν αποτέλεσμα την ανάγκη δημιουργίας νέων αφηγημάτων που να στηρίζονται στις νέες συνθήκες.

Δεν είναι τυχαίο που αρχικά η εθνική ταυτότητα είχε την έννοια του πατριωτισμού και εκλαμβάνεται ως ένα είδος «αρετής», στα πλαίσια του Διαφωτισμού, απέναντι σε οποιαδήποτε αξία δεν ανταποκρίνεται στις αξίες της Γαλλικής Επανάστασης (Hauser, 1999, σελ. 135). Αυτό φαίνεται για παράδειγμα μέσα από θεωρίες όπως η πολιτική φιλοσοφία του Jacques Rousseau και του «Κοινωνικού Συμβολαίου» (1760) που ενυπάρχει ως ένα είδος «αστικού πατριωτισμού» (σε αντίθεση με Εθνικού, [“Civic” / “Ethnic”]). Στο *Κοινωνικό Συμβόλαιο*, ο Rousseau, υποστηρίζει κυρίως την ιδέα του «έθνους» ως μιας δημοκρατικής εξουσίας για αυτοδιάθεση των λαών ως άμυνα απέναντι στην κατασταλτική ισχύ του παλαιού καθεστώτος τουλάχιστον στη Γαλλία (ancient regime). Ο επανακαθορισμός δηλαδή της εξουσίας με όρους που χαρακτηρίζουν την συλλογική ισχύ στα δημόσια δρώμενα μιας «πατρίδας» (Γαλλ. “la patrie”) (Canovan, 1996, σελ. 62) για να καλυφθεί το κενό εξουσίας που άφησε η Γαλλική Επανάσταση. Ο Benedict Anderson (2006), ασπάζεται την άποψη αυτή και εισηγείται ότι η «φαντασιακή κοινότητα» των εθνών-κρατών της Ευρώπης φαίνεται να λειτουργεί ως ένα είδος αποκατάστασης του κενού που δημιουργήθηκε στον τρόπο που οι λαοί όριζαν τον εαυτό τους και την πραγματικότητα, με την πτώση προηγούμενων ιδεολογικών κατεστημένων.

Αν θεωρήσουμε τη Γαλλική Επανάσταση ως ορόσημο για τη δημιουργία του αστικού έθνους-κράτους, όχι μόνο στη Γαλλία αλλά ευρύτερα σε ολόκληρη την Ευρώπη, μπορούμε να υποθέσουμε πως η βάση αυτή πάνω στην οποία δομείται το εθνικό υποκείμενο, είναι η συγκρότηση του υποκειμένου στη βάση του νεωτερικού μοντέλου πολιτικής οργάνωσης των πρώιμων κρατών όπως διαμορφώθηκαν μετά την κατάρρευση των παλαιών καθεστώτων. Αυτή η πολιτική ανασυγκρότηση, αποτελεί μια προσπάθεια αντικατάστασης παλαιότερων μοντέλων

υποκειμενικότητων με άλλες οι οποίες στηρίζονται στη λογική του κοσμικού κράτους της Νεωτερικότητας και της νέας αστικής πολιτικής οργάνωσης και διακυβέρνησης.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, σύμφωνα με τον Ernest Gellner (1983), ο οποίος δίνει ιδιαίτερη έμφαση στις κοινωνικό-οικονομικές δομές, ο εθνικισμός υπήρξε ως μια αναγκαία κατάσταση που επήλθε μετά τις τεράστιες κοινωνικο-οικονομικές αλλαγές που επέφερε στην Ευρώπη το βιομηχανικό μοντέλο και ο καπιταλισμός. Αν τα πολιτισμικά υποκείμενα αναδύονται ως αποτέλεσμα του κοινωνικού, οικονομικού και πολιτισμικού τους πλαισίου, τότε αναπόφευκτα η μετάβαση από το προ-βιομηχανικό, αγροτικό μοντέλο του φεουδαλισμού και των αυτοκρατοριών της Ευρώπης στο νεωτερικό βιομηχανικό μοντέλο των ανεπτυγμένων βιομηχανιών, συγκοινωνιών και της αστυφιλίας θα είχε ως αποτέλεσμα τον επανακαθορισμό των πολιτισμικών υποκειμένων μέσα από διαφορετικούς όρους βασισμένες στις νέες δομές (Gellner, 1983, σελ. 39-43).

Τα πολιτισμικά υποκείμενα δηλαδή, σύμφωνα με τη λογική, αυτή έχουν ένα «θεσμικό» και κοινωνικό χαρακτήρα ο οποίος βασίζεται στην πολιτική, κοινωνική και οικονομική οργάνωση της κοινωνίας και ως εκ τούτου μεταβάλλονται αναλόγως των χαρακτηριστικών των κοινωνικών δομών μέσα από τις οποίες αναδύονται.

Κατά συνέπεια η εθνική υποκειμενικότητα είναι συνυφασμένη με τις δομές της Νεωτερικότητας. Για παράδειγμα, οι νέες τεχνολογίες που αναπτύχθηκαν στην περίοδο της Νεωτερικότητας όπως η τυπογραφία, η βιομηχανία και οι διάφορες μορφές γρήγορων συγκοινωνιακών μέσων συνέβαλαν στη διαμόρφωση συγκεντρωτικών και γραφειοκρατικών τύπων κοινωνικής οργάνωσης με κέντρα εξουσίας τα οποία επιβάλλουν τη νέα «εθνική ταυτότητα» ως ένα νέο ιδανικό πρότυπο κοινωνικής οργάνωσης και συνεπώς, κατασκευής του πολιτικού και πολιτισμικού υποκειμένου. Για παράδειγμα, μια τοπική διάλεκτος παύει να έχει την ίδια εγκυρότητα με την «επίσημη» εθνική γλώσσα, η οποία πλέον διαδίδεται μέσα από τη δημόσια παιδεία, την τυπογραφία, τις τηλεπικοινωνίες κλπ.

Το «εθνικό» πολιτισμικό κέντρο, κατά συνέπεια, επιβάλλεται ως ένα επίσημο, ιδανικό πρότυπο κάτω από το οποίο το «εθνικό υποκείμενο» πρέπει να υπακούσει και να προσαρμοστεί. Αυτό, σύμφωνα με την Susan Crane (2007), φαίνεται μέσα από τον τρόπο λειτουργίας των «επίσημων» κρατικών ιδρυμάτων όπως για παράδειγμα είναι το σχολείο ή το μουσείο (Crane, 2007), τα οποία δομούν την ιστορία με τρόπο που παρακάμπτουν την τοπικότητα της περιφέρειας για χάρη του «επίσημου» εθνικού ιστορικού αφηγήματος.

Συνοψίζοντας, μπορούμε να πούμε πως η δημιουργία αυτού του νέου είδους ταυτότητας – της εθνικής – που διαμορφώνεται στην Ευρώπη από τα τέλη του 18ου αιώνα και μετά, βασίζεται ιδεολογικά σε αρχές που διέπουν το ευρύτερο πλαίσιο της φιλοσοφίας του Διαφωτισμού και της Νεωτερικότητας. Στο πλαίσιο αυτό, γεννάται ένας νέος τρόπος κατανόησης του κόσμου, όπως για παράδειγμα η επιστημονική οργάνωση της γνώσης, ο «ορθολογισμός» και η αντιμετώπιση του «πατριωτισμού» ως «αρετή» όπως την περιγράφει ο Rousseau, και λειτουργικά σε μια ευρύτερη αλλαγή των κοινωνικό-οικονομικών δομών της Ευρώπης που επέφερε η βιομηχανική επανάσταση και οι συνέπειες αυτής (Gellner, 1983, σελ. 39-43).

Έτσι, για παράδειγμα, η επιστημονική οργάνωση της γνώσης και η ταξινόμησή της διαμέσου διαφόρων «κλάδων» της επιστήμης στα πλαίσια του νεωτερικού παραδείγματος, όπως για παράδειγμα η ιστορία, η γεωγραφία και η βιολογία είχαν χρησιμοποιηθεί ως μέσα ταξινόμησης των υποκειμένων με όρους εθνικών ομοιογενών χαρακτηριστικών στον χώρο και στον χρόνο (Anderson, 2006, σελ. 204-205). Αυτό μοιάζει με τον τρόπο που το νευρωτικό υποκείμενο χρησιμοποιεί υπάρχοντες πόρους της μνήμης και των εμπειριών για να κατασκευαστεί, όπως το περιγράφει η Horney (1950). Επιπρόσθετα, σύμφωνα με τον Anderson (2006, σελ. 204-205) η εισαγωγή της γραμμικής εμπειρίας του χρόνου ως κυρίαρχου μοντέλου «χρονικότητας» στη Νεωτερικότητα, φαίνεται να λειτούργησε καθοριστικά στον τρόπο που το εθνικό υποκείμενο οργανώνει τον χρόνο ως μια ομοιογενή πορεία που εκτείνεται

προς το ιστορικό παρελθόν. Η συλλογική μνήμη κατά συνέπεια, δομείται υπό το βλέμμα του νευρωσικού εθνικού υποκειμένου. Η τέχνη της ηθογραφίας στην Ελλάδα, που συμπίπτει με την ανάδυση του πρώιμου Ελληνικού κράτους, εμπεριέχει το στοιχείο αφενός της τοπικής ομοιογένειας, καθώς και το στοιχείο της ιστορικής συνέχειας. Η «παράδοση», για παράδειγμα, εμπεριέχει ακριβώς την εντύπωση μιας ομοιογενούς ταυτότητας κατά τη διάρκεια του ιστορικού παρελθόντος.

4.10.2. Η νευρωσική κατασκευή της γεωγραφικής ετερότητας

4.10.2.1 Η «Δυτική» Νεωτερικότητα

Στη Σοβιετική Ένωση ο πολιτικός λόγος όπως εμφανίστηκε σε διάφορα πολιτισμικά τεχνουργήματα, όπως σε ταινίες και ηλεκτρονικά μέσα της εποχής, δαιμονοποίησε την κουλτούρα της Δυτικής Ευρώπης, ενώ «δόξασε» τη σοβιετική κοινωνία και τον τρόπο ζωής της. Με τη δαιμονοποίηση του «δυτικού» μοντέλου ζωής ως μια «δελεαστική αμαρτία», δημιούργησε ταυτόχρονα τις συνθήκες για την προβολή ενός εναλλακτικού χώρου φαντασίας ενός «δυτικού παραδείσου» (Hashamona, σελ. 27-29, 2007).

Το «Σιδηρούν Παραπέτασμα» δεν ήταν μόνο ένα πολιτικό σύνορο ανάμεσα στις καπιταλιστικές και τις κομμουνιστικές κοινωνίες, αλλά ήταν μια διχοτόμηση στην οποία η Δύση έγινε το αντικείμενο της φαντασίας για τον Σοβιετικό και πολλές φορές και αντίστροφα. Ο Franco Cassano (2012) για παράδειγμα, θεωρεί τα σύνορα ως τον χώρο συνάντησης μεταξύ των υποκειμένων. Αν και τα σύνορα διαχωρίζουν, ταυτόχρονα ενώνουν επειδή ακριβώς είναι ένας ενδιάμεσος χώρος μεταξύ των δύο υποκειμενικοτήτων.

Τα σύνορα ήταν και είναι κατά κύριο λόγο: χώροι διαίρεσης και αντίταξης, θέσεις όπου οι άνθρωποι αντιμετωπίζουν ο ένας τον άλλον, ο ένας "παρατηρεί" τον άλλο. Να αντιμετωπίζει ο ένας τον άλλον (Αγγλ. "Fronting") σημαίνει να κοιτάς, να βλέπεις, να μην γυρίζεις την πλάτη.

Μπορούμε μόνο να γυρίσουμε τις πλάτες μας σε εκείνους που εμπιστευόμαστε και τους οποίους δεν χρειάζεται να ελέγξουμε. Η αβεβαιότητα των συνόρων δεν αφορά μόνο τις παραμεθόριες περιοχές, αλλά φθάνει στην πρωτεύουσα. Οι πόρτες του ναού του Γιανού (που προέρχονται από την [λατινική λέξη] *ianua* [που σημαίνει], την πόρτα,

τα σύνορα ανάμεσα στο εσωτερικό και στο εξωτερικό του σπιτιού) άνοιγαν σε περιόδους πολέμου, όταν κάποιος έπρεπε να ελέγξει όλα τα σύνορα: Μόνο ένας δι-συνοριακός θεός μπορεί να κοιτά προς όλες τις κατευθύνσεις χωρίς να κινδυνεύει να "μαχαιρωθεί" από πίσω. [...].

Ωστόσο, τα σύνορα μας ενοποιούν όσο καθώς μας χωρίζουν. Πρώτον, ενώνουν όλους εκείνους που συγκεντρώνονται μέσα τους, σε μια ενιαία μονάδα. Κάθε περίμετρος έχει τεράστια δύναμη: διαιρώντας τον χώρο σε δύο, ορίζει τον θεμελιώδη κανόνα, συγκεντρώνει σημεία στον χώρο επειδή ακριβώς τα χωρίζει. Κάθε θεμελιώδης πράξη είναι, κατά την καταγωγή της, μια πράξη διαίρεσης: Μια πόλη που δημιουργείται διαχωρίζεται από όλους τους άλλους.

[Η εγκαθίδρυση συνόρων επομένως] είναι μια ανθρωποκτονική πράξη και ταυτόχρονα μια συμφωνία. Είναι δηλαδή μια θυσία. Ο Ρομήλος σκοτώνει τον Ρώμο επειδή ακύρωσε την οριοθέτηση της πόλης. Τα σύνορα είναι ιερά επειδή προστατεύουν τη σχέση ανάμεσα στην ταυτότητα και τη διαφορά. Οικοδομεί μια κοινότητα διαμέσου, μόνο, της αντίθεσής της προς όλους τους άλλους. Κάθε κοινότητα, ακόμη και η πιο ειρηνική, αν είναι μια αληθινή κοινότητα, είναι επίσης αληθινή εχθρότητα. Τίποτα δεν ενώνει μια ομάδα περισσότερο από τον εορτασμό των πεσόντων της και καμία κοινότητα δεν συνδέεται με κανένα πόνο όσο με τον πόνο που προκαλείται από έναν κοινό εχθρό. Είμαστε ενωμένοι μέσα από τους μάρτυρες και τους άγνωστους στρατιώτες» (Cassano, 2012, σελ. 41).

Έτσι, τα σύνορα γίνονται οι χώροι στους οποίους το υποκείμενο αποκτά μια αίσθηση εαυτού σε σχέση με τον άλλον μόνο μέσα από τον τρόπο με τον οποίο διαφέρει από εκείνο τον άλλο (Cassano, 2012, σελ. 41).

Αυτή η «αυτοσυνειδησία» ως μια ταυτόχρονη ανάγκη για άμυνα απέναντι στον άλλο (Cassano, 2012, σελ. 41) σημαίνει μια διαλεκτική συσχέτιση μεταξύ των υποκειμένων. Από τη μια, μόνο στη συνάρτηση στα σύνορα, τα όρια μεταξύ των αντιμαχόμενων μερών γίνονται ταυτότητες, ενώ την ίδια στιγμή μόνο στον διαχωρισμό αυτό ο άλλος αποκτά νόημα ως «άλλος», ως μια «εναλλακτική υποκειμενικότητα», ως μια «άλλη θέση». Ταυτόχρονα, είναι στα σύνορα που μπορεί να υπάρξει η επαφή με τον άλλο ή ο «διάλογος», όχι τόσο σε επίπεδο συνειδητό, όσο σε επίπεδο προβολών στον άλλο, μιας ενδιάμεσης «δυνητικής» θέσης η οποία δύναται να μεταβάλει το σύστημα, όπως θα δούμε πιο κάτω. Επομένως τα σύνορα, ως όρια μεταξύ των υποκειμενικοτήτων, γίνονται χώροι διαχωρισμού αλλά και ενδιάμεσοι χώροι επαφής. Είναι στα σύνορα δηλαδή που υπάρχει η δυνατότητα μεταβολής, ή ο χώρος όπου το υποκείμενο βλέπει μια εναλλακτική, δυνητική όψη του ίδιου του εαυτού.

Στα σύνορα, δηλαδή, υπάρχουν δύο καταστάσεις. Η μια είναι η διασταύρωση, ο διάλογος και η συσχέτιση και η άλλη είναι η άμυνα, η επίθεση και η ανάγκη για αυτοπροστασία. Στην δεύτερη περίπτωση τα σύνορα αποτελούν την πρώτη γραμμή υπεράσπισης του συστήματος μιας υποκειμενικότητας. Το υποκείμενο υποτάσσεται στο ίδιο του το νευρωτικό ιδανικό το οποίο αποτελεί και τη διαφοροποίησή του από τον αντιπαραβαλλόμενο «Άλλο». Αυτή η αίσθηση «διάκρισης» και αντιπαραβολής με τον «Άλλο», έρχεται με ένα κόστος. Εσωτερικά καταπιέζει όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που θυμίζουν την ετερότητα, ενώ στην μεθόριο ενεργοποιεί όλους εκείνους τους μηχανισμούς άμυνας που καταστέλλουν την επιρροή του «Άλλου». Είναι στο σημείο αυτό που ο Iside Gjergji (2015) παρατηρεί πως τα σύνορα αποτελούν ένα χώρο ο οποίος ενυπάρχει ως μια συνεχής «κρίση». Είναι ο χώρος στον οποίο ενεργοποιούνται όλοι οι μηχανισμοί άμυνας του υποκειμένου απέναντι στην «απειλή» ακύρωσής του μέσα στον «άλλο».

Σε αυτό το σενάριο, τα σύνορα και οι μεθόριοι ενυπάρχουν στο χώρο της κρίσης και της έκτακτης ανάγκης, της επιτήρησης και του ελέγχου. Οι «καταστάσεις εξαίρεσης» αποτελούν το κυρίαρχο παράδειγμα των κυβερνήσεων σε συνθήκες κρίσης ή έκτακτης ανάγκης. Μέσω της «κατάστασης εξαίρεσης», οι μετανάστες δεν θεωρούνται πλέον υποκείμενα με ανθρώπινα δικαιώματα, αλλά κάτι κατώτερο. Σύμφωνα με τους όρους του Agamben (2005), το να έχεις ζωή [στα σύνορα] απαγορεύεται μόνιμα [...] (Gjergji, 2015).

Είναι δηλαδή στα σύνορα που ενεργοποιούνται και παίρνουν υλική μορφή οι μηχανισμοί αυτοί άμυνας ενός υποκειμένου απέναντι στον «άλλο». Στα σύνορα, ο «άλλος» γίνεται απλά ένα αντικείμενο, το οποίο χρησιμοποιείται για να επιβεβαιώνει την ύπαρξη της οριοθέτησης του υποκειμένου (Gjergji, 2015). Αν μιλάμε για «εθνικά υποκείμενα», στα σύνορα βρίσκεται ο στρατός, τα συστήματα ελέγχου, περιπολιών φρουράς και ασφαλείας, η αστυνομία, τα τελωνεία, τα όπλα, τα συρματοπλέγματα και οτιδήποτε παρεμποδίζει με αμυντικό τρόπο την επιρροή του «αλλοεθνή».

Όπως όμως αναφέρθηκε ήδη στην αρχή του κεφαλαίου, η Yana Hashamona αναφέρει πως το βλέμμα προς τον «άλλο» εμπεριέχει εκτός από αισθήματα «φόβου» ταυτόχρονα και αισθήματα ανεκπλήρωτων «επιθυμιών» από την επικρατούσα τάξη πραγμάτων. Χρησιμοποιώντας ψυχαναλυτική προσέγγιση για την ερμηνεία του τρόπου που η σοβιετική κουλτούρα αντιμετώπιζε τον Δυτικό «Άλλο», η Hashamona (2007), αναφέρει πως η φαντασίωση για – ταύτιση με τον – «Άλλο», ενδυναμώνεται όσο ανοίγει το χάσμα μεταξύ του – ουτοπικού – τέλους, της «υπόσχεσης» του Λόγου μιας ιδεολογίας και της πραγματικότητας. Για παράδειγμα, όπως αναφέρει η ίδια:

Με απλά λόγια, ένας ιδεολογικό αφήγημα, πάντα δημιουργεί (και αφήνει) ένα συγκεκριμένο επίπεδο φαντασίας [στον Λόγο του] το οποίο υποστηρίζει και οργανώνει την ιδεολογική του οικονομία. Ένα ιδεολογικό αφήγημα, τροφοδοτεί τα άτομα με μια φαντασίωση η οποία τους προσφέρει μια ικανοποίηση με την ισχύουσα τάξη πραγμάτων. Στην Σοβιετική Ένωση, και ειδικότερα εν μέσω του Ψυχρού Πολέμου, το αυταρχικό αφήγημα [της Σοβιετικής ένωσης], δαιμονοποιούσε την δύση με τρόπο ευθύ και ανοικτό, ελπίζοντας έτσι να αποσπάσει την προσοχή από την ανεπαρκή κοινωνική πραγματικότητα. Δομούσε έτσι μια εικονική και αρνητική εικόνα για τον δυτικό άλλο, ενώ ταυτόχρονα τροφοδοτούσε με μια πλασματική θετική εικόνα για την «Σοβιετική ζωή». Τα άτομα που ζούσαν στα Σοβιετικά καθεστάτα, έβρισκαν ικανοποίηση στην φαντασίωση ενός συστήματος (ακόμα και όταν δυσπιστούσαν για την Σοβιετική ιδεολογία). Ταυτόχρονα, όμως, το χάσμα μεταξύ του πολιτικού ιδεολογήματος και της καθημερινής ζωής μεγάλωσε τόσο, που γέννησε μια αντίστροφη φαντασίωση – άμορφη αλλά ισχυρή – για ένα «Δυτικό» παράδεισο. Ενώ η κοινωνική πραγματικότητα είναι σκοτεινή και απελπιστική, η φαντασία προτείνει έναν πλούσιο και λαμπερό κόσμο (είτε το «λαμπρό μέλλον του κομμουνισμού» είτε του «Δυτικού παραδείσου»). Εξηγώντας την ασυνέπεια της φαντασίας σε σχέση με την ιδεολογία, ο Žižek γράφει: «Η ιδεολογία δεν είναι πρωτίστως η φανταστική λύση των πραγματικών ανταγωνισμών ... Αντιθέτως, συνίσταται στην συμβολική τους λύση: Η στοιχειώδης [και βασικότερη] ιδεολογική παρέμβαση, είναι η επιβολή [ενός αυθαίρετου] σημαίνοντος που αρχίζει να λειτουργεί ως ένα είδος κενού δοχείου για το πλήθος των αμοιβαία αποκλειστικών σημασιών, [και άρα ως ένα φαντασιακό υποκατάστατο για το χάσμα που έχει η καθημερινή ζωή με την υπόσχεση του ιδεολογήματος]» (Hashamona, 2007, σελ. 26).

Αυτή η «παρακμιακή» αντίληψη για τον Άλλο δηλαδή, ασκεί ταυτόχρονα και μια «διαβρωτική» γοητεία – ως μια απελευθέρωση από τις επιβολές και τα «πρέπει» του Λόγου. Δεν είναι λίγα τα παραδείγματα στην περίπτωση του Οριενταλισμού, που παρουσιάζουν τον «παρακμιακό» Ανατολίτη «Άλλο» ως επικίνδυνο, παρηκμασμένο, αλλά ταυτόχρονα με μια

«απόκοσμη», μυστηριακή, αισθησιακή γοητεία. Η «ετερότητα» σε αυτή την περίπτωση γίνεται μια «δυνατότητα», ή μια διαφυγή από το σύστημα του ηγεμονικού Λόγου.

Η προαναφερθείσα χρήση του «Άλλου» ως οντότητας πάνω στην οποία προβάλλεται το καταπιεσμένο υλικό, που λογοκρίνεται από την επικρατούσα λογική που δομεί το υποκείμενο μέσα στον ηγεμονικό Λόγο φαίνεται και στην περίπτωση του Οριενταλισμού. Για παράδειγμα, το χαρέμι είναι ένα συχνό μοτίβο αναπαράστασης για την «Ανατολή», το οποίο εμπεριέχει ένα «κίνδυνο» «διάβρωσης» των αρχών του «ορθολογιστή» Δυτικού, και ταυτόχρονα την έκφραση των επιθυμιών και της σεξουαλικότητας, κάτι το οποίο όμως στην πραγματικότητα ήταν κάτι το σπάνιο στη λεγόμενη «Ανατολή» (Said, 1985). Το στοιχείο αυτό αποτελεί ουσιαστικά και μια αφορμή για αναπαράσταση του γυμνού σώματος μέσα στο πουριτανιστικό Ευρωπαϊκό πλαίσιο, χρησιμοποιώντας τον «Άλλο» ως μέσο. Αυτό το μοτίβο υπάρχει για παράδειγμα και στην αναπαράσταση του γυμνού στην μυθολογία, όπου η μυθολογία γίνεται ουσιαστικά μια εκ του ασφαλούς «δικαιολογία» για αναπαράσταση του γυμνού. Επομένως, ο «Άλλος» πολλές φορές χρησιμοποιείται ως όχημα απελευθέρωσης των καταπιεσμένων στοιχείων της ταυτότητας του υποκειμένου.

Συνοψίζοντας, μπορούμε να πούμε ότι το σύνορο εμφανίζεται ως ένα είδος «ενδιάμεσου» χώρου, το οποίο χρησιμοποιείται είτε ως μια ευκαιρία «μετάλλαξης», μεταβολής και αυτοκαταστροφικής κατάρρευσης του – νευρωσικού – συστήματος της υποκειμενικότητας, είτε ως ένα είδος ενίσχυσης της, αντίδρασης απέναντι στον άλλο. Αν το χάσμα μεταξύ πραγματικότητας-φαντασίωσης του συστήματος του Λόγου είναι μικρό, τότε το σύστημα τείνει προς την αυτο-διατήρηση και την καταστολή του «Άλλου». Η καταστολή αυτή θα γίνεται διαμέσου της κατασκευής αφηγημάτων τα οποία εκλογικεύουν την καταστολή αυτή της ετερότητας. Τέτοια είναι η περίπτωση εκλογίκευσης στρατιωτικών επεμβάσεων από τους Δυτικούς στην Ανατολή σε αυτό που ο Rejeb (2012) αναφέρει ως “Barbary Discourse”.

Επιπρόσθετα, πέραν αυτής της προφανούς εκλογίκευσης της καταστολής της ετερότητας, χρησιμοποιούνται παράλληλα και μηχανισμοί οι οποίοι αφενός λειτουργούν κατασταλτικά προς τον άλλο, και αφετέρου θα απενοχοποιούν τις καταπιεσμένες επιθυμίες διαμέσου του «Άλλου», ως ένα είδος «εξαγνισμού» των καταπιεσμένων επιθυμιών μέσα από την ταυτόχρονη «έκφρασή» τους και δαιμονοποίησή τους. Για παράδειγμα, η χρήση του άλλου ως οχήματος για «εκ του ασφαλούς» έκφραση των καταπιεσμένων επιθυμιών, και παράλληλα ως ένδειξη «παρακμής», όπως αναφέρθηκε προηγουμένως με το παράδειγμα της αναπαράστασης των χαρεμιών της Ανατολής.

Αναλύοντας περισσότερο όμως τα πιο πάνω δυναμικά μέσα στα οποία δομούνται τα υποκείμενα, μπορούμε να παρατηρήσουμε μια σχέση μεταξύ του «νευρωσικού ιδανικού» - στο οποίο αναφερόμαστε εκτενώς στην παρούσα διατριβή- της επιθυμίας, και των επιθετικών χαρακτηριστικών που εμπεριέχονται στην περιγραφή για την «ετερότητα», όλα, προερχόμενα από την υποκειμενικότητα του εαυτού. Ο λόγος για τον οποίο δημιουργείται αυτή η υπόθεση, έγκειται στον τρόπο με τον οποίο η υποκειμενικότητα της ετερότητας συχνά ενώ εμπερικλείει στοιχεία επιθυμιών του εαυτού, εντούτοις η υποκειμενικότητα του εαυτού τα καταστέλλει επιτυχώς. Αυτό έρχεται σε σύγκρουση με μια από τις βασικές απόψεις του Sigmund Freud, την «Αρχή της Ηδονής» (Αγγλ. “Pleasure Principle”).

Το «ιδανικό» – το οποίο ταυτίζεται με το «νευρωσικό» – λειτουργεί ως ένα είδος ναρκισσιστικού βλέμματος προς τον «άλλο». Ο ναρκισσισμός όμως, σε αυτή την περίπτωση, προέρχεται μέσα από την «υπηρεσία» του υποκειμένου προς το ναρκισσιστικό «ιδανικό». Το «ναρκισσιστικό ιδανικό», μπορεί να περιγραφεί ως η ενιαία, συστηματοποιημένη μορφή όλων εκείνων των αναπαραστάσεων που δομούν την εικόνα του υποκειμένου και στην οποία έγινε αναφορά στην αρχή του κεφαλαίου. Κάποιος υπηρετεί το «ιδανικό» (εμπεριέχεται το στοιχείο της «θυσίας» ή του «χρέους» δηλαδή) και ως αντάλλαγμα προσδοκά την υπόσχεση της

εκπλήρωσης μιας ευχαρίστησης, αυτό που ο Zizek θα περιέγραφε ως “Surplus Enjoyment”. Η αρχή της ευχαρίστησης την οποία περιγράφει ο Freud, και η οποία με λίγα λόγια περιγράφει μια έμφυτη τάση του οργανισμού προς την ευχαρίστηση, γίνεται δευτερεύουσας σημασίας όταν το νευρωτικό ιδανικό, προβάλλει μια φαντασίωση, μια υπόσχεση εκπλήρωσης μιας ουτοπικής απόλαυσης κάτω από κάποιες προϋποθέσεις. Οι προϋποθέσεις αυτές καταστέλλουν ένα μέρος των δυνατοτήτων έκφρασης της υποκειμενικότητας, εκτοπίζοντάς τις προς την εικόνα για τον «Άλλο», στον οποίο αποδίδονται όλες εκείνες οι αιτίες ή ενδεχόμενα κινδύνου (φοβικό στοιχείο) μη-εκπλήρωσης του νευρωτικού ιδανικού. Επομένως ενεργοποιούνται αισθήματα επιθετικότητας προς τον «κίνδυνο» του «Άλλου». Ταυτόχρονα όμως, στην υποκειμενικότητα της ετερότητας, εμπεριέχονται και όλες αυτές οι επιθυμίες οι οποίες καταστάληκαν από το νευρωτικό ιδανικό, οι «θυσίες». Έτσι, μέσα στην υποκειμενικότητα της ετερότητας ενυπάρχουν και στοιχεία καταπιεσμένων επιθυμιών ή δυνατοτήτων έκφρασης του υποκειμένου.

Με αυτό τον τρόπο η επιθετικότητα προς τον «Άλλο» συχνά εκφράζεται μέσα από αναπαραστάσεις οι οποίες δείχνουν τον «Άλλο» να «απολαμβάνει» εις βάρος του υποκειμένου του εαυτού. Ως ένα παράδειγμα αυτού του φαινομένου, μπορούμε να αναφερθούμε στην παρατήρηση του Slavoj Zizek (1989) ο οποίος επισημαίνει πως ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του ρατσισμού, είναι η κατασκευή του υποκειμένου της ετερότητας ως μιας οντότητας η οποία έχει πρόσβαση στις επιθυμίες του υποκειμένου του εαυτού.

Το σύστημα καταρρέει αν το χάσμα μεταξύ της «υπόσχεσης» του νευρωτικού ιδανικού, το οποίο εκφράζεται διαμέσου του Λόγου, και της πραγματικότητας είναι πολύ μεγάλο (αν η «υπόσχεση» αποδειχθεί παντελώς «ψευδής»). Σε αυτή την περίπτωση, ο «άλλος» γίνεται το αντικείμενο διαμέσου του οποίου εκπληρώνονται και «θετικοποιούνται» όλες οι καταπιεσμένες επιθυμίες, οι οποίες καταστάληκαν κατά την προσπάθεια εκπλήρωσης της

«υπόσχεσης» του Λόγου του ιδεολογήματος. Το σύστημα σε αυτή την περίπτωση ανατρέπεται και η επιθετικότητα απέναντι στον καθιερωμένο Λόγο είναι ανάλογη των συναισθημάτων τα οποία καταπίεσαν τις επιθυμίες στην αρχή.

4.10.2.2. Η νευρωσική κατασκευή της «Ανατολής»

Αναφερόμενοι στον γεωπολιτικό χάρτη, χρησιμοποιούμε πολλές φορές τους (φαινομενικά) τοπικούς όρους, «Ανατολή» και «Δύση». Πέραν από τη γεωγραφική χρήση των όρων για σκοπούς προσανατολισμού, οι όροι είναι και ιδεολογικά φορτισμένοι, έτσι που συχνά υποδηλώνουν ένα «επίπεδο ανάπτυξης» ή απουσία ανάπτυξης, ένα «τύπο» κοινωνικής, πολιτικής και οικονομικής οργάνωσης, ή ένα βιοτικό επίπεδο (Hall, 1992, σελ. 185). Ένας τέτοιος ορισμός συμπαραδηλώνει ένα διαχωρισμό ο οποίος επεκτείνεται από την ιδεολογική πραγματικότητα προς τη γεωγραφική. Η Ευρώπη για παράδειγμα, συχνά αναφέρεται ως η «μητρόπολη» του Δυτικού πολιτισμού, και ορίζεται γεωγραφικά ως ο χώρος βόρεια της Μεσογείου, και Δυτικά των Ουράλιων ορών, όρια τα οποία είναι σε μεγάλο βαθμό αυθαίρετα. Ταυτόχρονα, η Αυστραλία, ή η Βόρεια Αμερική συχνά αντιμετωπίζονται ως κράτη με «Δυτικό» τρόπο ζωής, ενώ η Ιαπωνία αντιμετωπίζεται ως ένας χώρος με κουλτούρα της Άπω Ανατολής, αλλά με Δυτικό μοντέλο κοινωνικής και οικονομικής οργάνωσης.

Ιστορικά, τα όρια μεταξύ «Δύσης» και «Ανατολής» χρονολογούνται πίσω στο θεοκρατικό παρελθόν της Ευρώπης. Για παράδειγμα, ήδη από τον ύστερο Μεσαίωνα, η – «Χριστιανική» – Δυτική Ευρώπη διαχωρίζει την θέση της από την Ανατολική εκκλησία, και από το Ισλάμ το οποίο εκλαμβάνει ως μια σχεδόν «επικίνδυνη» εκδοχή του Χριστιανισμού (Hall, 1992, σελ. 196-197). Για την ακρίβεια, ο όρος «Ευρωπαίος» χρησιμοποιήθηκε από τον 8ο αιώνα για να περιγράψει την νίκη του Καρόλου Μαρτέλου επί των Μουσουλμάνων στη μάχη του Πουατιέ. Η κατασκευή της ευρωπαϊκής αυτής ταυτότητας στην βάση της θρησκευτικής διαφορετικότητας, έθεσε την βάση για αντιμετώπιση της «Ευρώπης» – και αργότερα της «Δύσης» - ως ένα «κέντρο» στον ευρωπαϊκό Λόγο, και της «Ανατολής» ως μιας

περιφέρειας (Hulme, 1986, σελ. 84), γεωγραφικοί χώροι οι οποίοι αντιμετωπίζονται ως ιδεολογικά «αντίθετες» περιοχές (Loomba, 2005, σελ. 93).

Όσο όμως, ο ευρωπαϊκός Λόγος απομακρυνόταν από τη θρησκοληψία του Μεσαίωνα, η ευρωπαϊκή ταυτότητα έπρεπε να επαναπροσδιορίσει την θέση της απέναντι στον «Ανατολίτη» Άλλο. Ο Λόγος περί θρησκείας, έτσι αντικαθίσταται με τον Λόγο περί «προόδου» κατά την διάρκεια του πολιτισμικού φαινομένου του Διαφωτισμού. Η ευρωπαϊκή ταυτότητα, στην περίοδο αυτή, κατασκευάζεται μέσα από ένα χρονικά προσδιορισμένο Λόγο (discourse) ο οποίος αναφέρεται στην ιστορική πρόοδο, και ταυτίζεται με τις αξίες του Διαφωτισμού (Hall, 1992, σελ. 197). Οι αξίες της εκκοσμίκευσης, της επιστημονικής και τεχνολογικής πρόόδου και του ορθολογισμού, αντιμετωπίζονται ως αξίες πάνω στις οποίες ο νέος ευρωπαϊκός Λόγος του Διαφωτισμού δομούσε και οργάνωνε την γεωγραφική – μεταξύ άλλων – γνώση (Sharp, 2009, σελ. 31). Οι αξίες όμως αυτές έρχονται σε ρήξη τόσο με το ίδιο το ευρωπαϊκό παρελθόν του Μεσαίωνα, όσο και με την Ανατολή (Boateă, 2015, σελ. 13-14). Η «Ανατολή» έτσι, ως ο «Άλλος» επαναπροσδιορίζεται σε σχέση με το «κέντρο» ως αυτός που δεν ασπάστηκε τις πολιτισμικές αρχές και αξίες του Διαφωτισμού. Είναι για αυτό τον λόγο που μετά τον 18ο αιώνα παρατηρούμε μια τάση στην τέχνη για κατασκευή του «Ανατολίτη» «Άλλου» ως έχοντα όλα τα χαρακτηριστικά που έρχονται σε αντίθεση με τις αξίες του Διαφωτισμού τις οποίες οικειοποιήθηκε ο Λόγος περί Ευρωπαϊκής ταυτότητας. Για πολλούς θεωρητικούς, είναι σε αυτό τον Λόγο που στηρίχθηκε σε μεγάλο βαθμό και η ευρωπαϊκή αποικιοκρατία η οποία αντιμετώπιζε τον Άλλο ως διανοητικά κατώτερο ή ως κάποιον του οποίου έπρεπε να επιβληθούν οι πολιτισμικές αξίες του Διαφωτισμού ως να είναι αξίες οικουμενικές (Loomba, 2005, σελ. 96). Παρόλο που τις πλείστες φορές η επιβολή αυτή έπαιρνε την μορφή πολεμικής βίας, η βία αυτή συχνά εκλογικευόταν – ή ακόμα, εκλογικεύεται – μέσα από την κατασκευή του «Άλλου» στον Ευρωπαϊκό Λόγο (Dirks, 1992 σ. 175 ; Boehmer, 2005, σελ. 15-16). Συχνά μάλιστα, ο μη-Ευρωπαίος «γείτονας» ταυτιζόταν με τον «Ανατολίτη» Άλλο όπως για παράδειγμα συνέβηκε

στην Βόρεια Αφρική. Ο Lotfi Ben Rejeb (2012), αναφέρεται στο φαινόμενο αυτό ως “*Barbary Discourse*” (ο Λόγος περί «Μπαρμπαριάς»). Ο Λόγος περί Μπαρμπαριάς αναφέρεται στην Ευρωπαϊκή «επανα-ανακάλυψη» του Μουσουλμάνου, μη-Ευρωπαίου Άλλου, κατά την διάρκεια του Ευρωπαϊκού Διαφωτισμού, στη Βόρεια Αφρική.

Έτσι παρόλο που η αναπαράσταση για τον Άλλο στα πλαίσια του Λόγου του Διαφωτισμού, γίνεται μέσα από την κατασκευή του Άλλου ως θρησκόληπτου ή τεχνολογικά και επιστημονικά οπισθοδρομικού (χαρακτηριστικά τα οποία ανταποκρίνονται σε όλα αυτά από τα οποία προσπαθούσε ο Διαφωτισμός να αποκοπεί), στην περίπτωση της «Ανατολής» όλο αυτό παρουσιάζεται επενδυμένο με ένα κίνδυνο. Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως στην περιγραφή της κατασκευής για την νευρωσική υποκειμενικότητα, μια νευρωσική υποκειμενικότητα δομεί ασύμμετρα ένα ιδανικό το οποίο προσπαθεί να «φτάσει». Σε οτιδήποτε δεν ανταποκρίνεται στο ιδανικό αυτό, προβάλλει όλα τα επιθετικά συναισθήματα τα οποία ουσιαστικά καταπιέζουν την αρχή της ηδονής όπως περιεγράφηκε σε προηγούμενα κεφάλαια. Έτσι ο «Ανατολίτης» Άλλος, συχνά αναπαρίσταται ως το υποκείμενο το οποίο, είναι παρηκμασμένο, ως το υποκείμενο το οποίο δεν υπηρετεί το «χρέος» το προς τον πολιτισμό («το χρέος του λευκού ανθρώπου» [Αγγλ. “White man’s burden”]), αλλά απλά απολαμβάνει με τρόπο παρακμιακό και ηδονιστικό. Είναι για αυτό τον λόγο που ο Ανατολίτης Άλλος παρουσιάζεται ως αυτός που αφήνεται ως έρμαιο στα «πάθη» του, ή στην ηδονή. Αυτό όμως χρησιμοποιείται αφενός ως όχημα προς εκτόνωση των επιθετικών συναισθημάτων του Ευρωπαίου του οποίου η – νευρωσική – συλλογική υποκειμενικότητα, απαιτεί «θυσία» προς το «χρέος» του πολιτισμού και του ορθολογικού, ενώ παράλληλα και ως διέξοδος για τα δικά του καταπιεσμένα ηδονικά στοιχεία (Loomba, 2005, σελ. 131). Το θέμα του χαρεμιού, η σεξουαλικότητα και ο αισθητισμός της Ανατολής, που συνδέονται παράλληλα και με ένα συναίσθημα επικίνδυνου μυστηρίου (Ma, 2012), μπορούμε να πούμε πως περιγράφουν ακριβώς αυτές τις ψυχοδυναμικές καταστάσεις στην κατασκευή του Λόγου του Οριενταλισμού,

ο οποίος αντιπαραβάλλει νευρωσικά, την «ιδανική» ευρωπαϊκή ταυτότητα του Διαφωτισμού, και την αντιπαραβάλλει με αυτή της «Ανατολής».

Ο – «Ανατολίτης» – Άλλος επομένως, αποτελεί ένα κίνδυνο «διαφθοράς» για την στεγανή «ιδανική», νευρωσική υποκειμενικότητα του υποκειμένου του Ευρωπαίου. Η ιδανική ταυτότητα η οποία κατασκευάζεται ως έχουσα όλες εκείνες τις ποιότητες που επιβάλλει ο Λόγος του Διαφωτισμού, απειλείται με «διαφθορά» από τον «Άλλο», το υποκείμενο δηλαδή στον Λόγο, το οποίο δεν ορίζεται θετικά από τον Λόγο αυτό. Είναι ακριβώς σε αυτό το σημείο που οι Peregrine Horden και Nicholas Purcell (2000), ασκούν κριτική – ουσιαστικά, στις (πολιτικές και πολιτισμικές) ουσιοκρατικές αντιλήψεις που διαμορφώνονται στο πλαίσιο της Βορειοδυτικής Ευρωπαϊκής «ηγεμονίας» – περιγράφοντας την Μεσόγειο ως ένα εναλλακτικό χώρο έλλειψης κέντρου, όπου οι ταυτότητες αλληλοδιαφθείρονται.

Αν σταθούμε όμως περισσότερο στο νευρωσικό φαινόμενο αντιμετώπισης του «Ανατολίτη» Άλλου, ως κίνδυνου διαφθοράς, μπορούμε να πούμε πως είναι για αυτό τον λόγο που παρατηρούμε σε πολλά έργα του Λόγου περί Οριενταλισμού, το μοτίβο μιας γοητευτικής διαφθοράς η οποία καταλαμβάνει το υποκείμενο, να επαναλαμβάνεται. Η «διαφθορά» δηλαδή, εμπεριέχει ταυτόχρονα και το στοιχείο της «ηδονής» ή της γοητείας, η οποία «καταλαμβάνει» κάποιον, κάτι στο οποίο αναφέρεται περιγράφοντας την τάση του Οριενταλισμού και ο Edward Said (1982). Το νευρωσικό «χρέος του Ευρωπαίου –«λευκού» ανθρώπου», απειλείται από την σαγήνη και την ηδονή της ανατολής, η οποία «απολαμβάνει» χωρίς να θυσιάζει σε κάποιο χρέος, χωρίς να «σκέφτεται». Αυτό φαίνεται έντονα στην αμερικανική ταινία *Not without my daughter* (1991), το οποίο παρουσιάζει το Ιράν ως ένα χώρο κατάρρευσης των ευρωπαϊκών αξιών και διαφθοράς του «Δυτικού» υποκειμένου και της ενδεχόμενης διολίσθησής του προς τη θρησκοληψία, τη βαρβαρότητα και την προκατάληψη. Η ταινία, η οποία υποτίθεται ότι βασίζεται σε πραγματικές εμπειρίες της Betty Mahmoody, περιγράφει την ζωή της ίδιας με τον άνδρα της (τον Ιρανό Moody Mahmoody) και την κόρη τους, κατά την επίσκεψή τους στο Ιράν,

η οποία συμπίπτει με τα γεγονότα της Ιρανικής επανάστασης κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1980. Επομένως, η ταινία αποτελεί και μια συμβολική σχεδόν πολιτική δήλωση της μετάβασης από τις φιλο-Δυτικές πολιτικές του Ιράν προς τις πιο «ισλαμικές». Συνοπτικά, η Betty Mahmoody μοιάζει να αποτελεί την μορφή του Δυτικού υποκειμένου μέσα στο αφήγημα της ταινίας, το οποίο δομείται μέσα στον πλαίσιο του Οριενταλιστικού Λόγου. Ο Moody Mahmoody, στην αρχή της ταινίας μοιάζει να έχει ασπαστεί τις «δυτικές» αξίες του ορθολογισμού και ταυτόχρονα χαρακτηρίζεται από ένα εξωτισμό (Murgele, 2013), ενώ όταν μεταβαίνει στο Ιράν μοιάζει να «διαφθείρεται» και σταδιακά να μετατρέπεται σε «βάρβαρο Ανατολίτη». Χαρακτηριστικά, η Betty Mahmoody στο βιβλίο της πάνω στο οποίο βασίστηκε η ταινία, γράφει:

Το μυαλό του ήταν ένα μείγμα λαμπρότητας και σκοτεινής σύγχυσης. Πολιτισμικά, ήταν ένα μίγμα Ανατολής και Δύσης. Ακόμη και δεν ήξερε ποια ήταν η κυρίαρχη επιρροή στη ζωή του (Mahmoody & Hoffer, 1987, σελ. 12)

Η «Ανατολή» σε αυτό το πλαίσιο παρομοιάζεται με μια επικίνδυνη «δύναμη» η οποία καταλαμβάνει κατά κάποιο τρόπο τον Moody για να τον μετατρέψει σε ένα παράλογο, βίαιο υποκείμενο (Murgele, 2013). Στην ταινία επίσης, είναι διάχυτο και ένα συναίσθημα μυστικισμού και μυστικοπάθειας όταν απεικονίζει τον χαρακτήρα του Moody στο Ιράν. Ενώ στην αρχή της ταινίας ο Moody μιλά μόνο στα Αγγλικά, σταδιακά όσο «διαφθείρεται» χάνοντας τις «δυτικές αξίες» τόσο περισσότερο μιλά στα Φαρσί, χωρίς να γίνεται μετάφραση. Μοιάζει δηλαδή, να καταλαμβάνεται ή να σαγηνεύεται από μια «μυστική δύναμη» η οποία μοιάζει να «μιλά» διαμέσου του. Αυτή η εντύπωση ενισχύεται όταν κατά την διάρκεια των διαλόγων στα Φαρσί, απεικονίζεται σχεδόν σαν «υπνοβάτης» όταν αφήνει την γυναίκα του και την κόρη του στο κρεβάτι μια φορά τα μεσάνυχτα και μια το πρωί, για να προσευχηθεί με την οικογένειά του στο Ιράν.

4.11. Ο Μεθοριακός χώρος της Μεσογείου

4.11.1. Paul Klee και Μεσόγειος

Στον αντίποδα αυτής της κοσμοαντίληψης, μπορούμε να βρούμε μια έμμεση κριτική που κάνει ο Thomas Mann στο έργο του «Θάνατος στην Βενετία» (*“Der Tod in Venedig”*) (1912), όπως περιγράφεται από τον Αντώνη Δανό (2018, σελ. 88). Στο έργο του Thomas Mann, ο Gustav von Aschenbach ο οποίος χάνει την έμπνευσή του, απελευθερώνεται όταν επισκέπτεται την Βενετία. Η επιρροή του «Άλλου» σε αυτή την περίπτωση, «διαφθείρει» το νευρωσικό σύστημα του υποκειμένου του Aschenbach και εμβυθίζεται στον «Άλλο», απελευθερώνοντάς τον από τα στενά όρια του δικού του υποκειμένου. Ο «θάνατος» του Aschenbach αποτελεί ουσιαστικά μια μεταφορά για την κατάρρευση του νευρωσικού ιδανικού. Είναι σε αυτό τον «χώρο» που συντελείται μια αντίστοιχη «μετατόπιση», αυτή την φορά στη ζωγραφική του Paul Klee. Ο Klee φαίνεται να μετατοπίζεται φορμαλιστικά μέσα από την απεικόνιση της Τυνησίας. Ο Paul Klee καλλιτέχνης γεννημένος στην Ελβετία περιγράφει, όπως έχουμε δει και στο κεφάλαιο 10.2.1., μέσα από τα ημερολόγια των ταξιδιών του, δύο καθοριστικά για αυτόν ταξίδια, το ένα στην Ιταλία και το άλλο στην Τυνησία. Μεγαλύτερο ενδιαφέρον όσον αφορά την παρούσα διατριβή, έχει το ταξίδι του στην Τυνησία. Στο ημερολόγιό του, καταγράφει ως «υποκείμενο» την εμπειρία του με τον χώρο, τον χρόνο και τις δικές του πολιτισμικές καταβολές ως υποκειμενικές αντιλήψεις οι οποίες υφίστανται μια «εποικοδομητική» αλλοίωση κατά την επαφή του με την «Ανατολή» της Βόρειας Αφρικής. Εδώ πρέπει να αναφερθεί πως το βλέμμα του Klee στη βόρεια Αφρική δεν έχει το βλέμμα του Ευρωπαίου «τουρίστα» ο οποίος διαχωρίζει την θέση του από τον «Άλλο» παρατηρώντας τον ως «Άλλο», αλλά ο Klee γίνεται ένα με τον τόπο ο οποίος τον αλλοιώνει όπως τον Aschenbach η Βενετία (Danos, 2008, σελ. 88). Αντιμετωπίζει δηλαδή την βόρεια Αφρική ως τον χώρο μεταβολής της υποκειμενικότητάς του μέσα από ένα διάλογο με το διαφορετικό, παρά ως ένα

«Άλλο» τόπο. Η «αλλοίωση» και η «διαφθορά» της νευρωσικής του υποκειμενικότητας διαφαίνεται στο έργο του.

Κατά την επίσκεψη του στην Ιταλία, η καλλιτεχνική του ιδιότητα σε συνδυασμό με την ευρωπαϊκή του καταγωγή, εξακολουθούσε να τον αφήνει δέσμιο ενός ιστορικού καθήκοντος το οποίο όριζε η «ανωτερότητα» της ιταλικής τέχνης ως μέρος της ευρωπαϊκής πολιτισμικής παιδείας στην οποία είχε εκτεθεί. Αυτό φαίνεται στα ημερολόγιά του στην Ιταλία, μέσα από την ταύτιση του υποκειμένου του με θέσεις οι οποίες αφορούν πολιτισμικές ή εθνικές ταυτότητες («Γερμανοί», «Ρώσοι» κλπ.). Η έμφαση δηλαδή που δίνεται στα ημερολόγιά του κατά την διάρκεια του ταξιδιού του στην Ιταλία, είναι σε ότι αφορά στην καλλιτεχνική και πολιτισμική υπεροχή, και όχι σε κάποιο «διάλογο» μεταξύ αυτού και του περιβάλλοντος πολιτισμού. Η Ιταλία δηλαδή αντιμετωπίζεται ακόμα ως «τόπος», ως ένας χώρος όπου δομούνται σταθερά πολιτισμικά, ιστορικά, εθνικά υποκείμενα.

Κατά την επίσκεψή του στην Τυνησία όμως, τα ημερολόγιά του παίρνουν μια διαφορετική τροπή κατά την οποία δεν «περιγράφονται» οι χώροι τους οποίους επισκέπτεται, αλλά μάλλον γίνεται αναφορά στη μεταμόρφωση του ίδιου ως υποκείμενο μέσα στον χώρο. Αυτό αποτελεί ουσιαστικά και τη ρήξη με μια παράδοση που ήθελε την ευρωπαϊκή ελίτ να επισκέπτεται τη Μεσόγειο έχοντας το βλέμμα του «βόρειου» ο οποίος έβλεπε τον ευρωπαϊκό χώρο της Μεσογείου είτε ως τον τόπο καταγωγής της ιστορίας και του δυτικού πολιτισμού (αρχαία Ρώμη, αρχαία Ελλάδα, Αναγέννηση), είτε ως τον τόπο συνάντησης με τον «Ανατολίτη» Άλλο («Οριενταλιστικά» αφηγήματα), κατά το λεγόμενο “Grand Tour”. Στην περίπτωση δηλαδή του Klee, η βόρεια Αφρική αντιμετωπίζεται ως ένας χώρος μεταμόρφωσης, εποικοδομητικής «διαφθοράς» και υβριδικού διαλόγου με το «διαφορετικό» παρά με τον «Άλλο». Παράλληλα, το ενδιαφέρον του Klee μεταφέρεται από την ανάγκη του για κατανόηση του πολιτισμού του τόπου, στην αμεσότητα της εμπειρίας του χρώματος και του φωτός της βορείου Αφρικής. Κατά συνέπεια, ο «εξωτισμός», ή ο «οριενταλισμός» που θα συναντούσε

κάποιος στην αντιμετώπιση της Βορείου Αφρικής ή της Μεσογείου μέσα από τον Λόγο περί Μεσογείου ή «Ανατολής», ο οποίος αναπαράγεται σε ταξιδιωτικά, λογοτεχνικά ή άλλα κείμενα, απουσιάζει από την τέχνη του Klee, ο οποίος μετατοπίζεται ο ίδιος ως υποκείμενο στον χώρο.

Έτσι, για παράδειγμα, δεν παράγεται κάποιο «αφήγημα» το οποίο κατασκευάζει τα υποκείμενα ως ταυτότητες που εξυπηρετούν κάποιο ευρύτερο Λόγο (discourse), αλλά τουναντίον υπάρχει μια συνδιαλλαγή του καλλιτέχνη με τον διαφορετικό χώρο. Είναι για αυτό που τα έργα του Klee, όπως το *Vor den Toren von Kairuan* (Στις πύλες του Καϊρουάν) (1914) (ΕΙΚ. 17) ουσιαστικά δεν απεικονίζουν υποκείμενα, αλλά χρωματικές εντυπώσεις για τον χώρο χωρίς οποιαδήποτε αφηγηματικότητα που να αφορά κατασκευές υποκειμένων σε κάποιο Λόγο.



Εικόνα. 17. Paul Klee, *Vor den Toren von Kairuan*, 1914, ακουαρέλα και μολύβι σε χαρτόνι, 20,7 x 31,5 εκ. Βέρνη, Paul-Klee-Stiftung.

Ένα χαρακτηριστικό δηλαδή της υβριδικής, «μεθοριακής» απεικόνισης του χώρου της βόρειου Αφρικής για τον Klee είναι η απουσία αφηγηματικότητας η οποία ενυπάρχει στην περίπτωση του Οριενταλισμού που μελετήθηκε προηγουμένως, η οποία κατασκευάζει υποκείμενα τα οποία υπακούουν σε κάποιο Λόγο. Η αφηγηματικότητα, δηλαδή, ως στοιχείο του Λόγου (discourse), δομεί υποκειμενικότητες οι οποίες εξαρτώνται από τον Λόγο, όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενα κεφάλαια. Αν η νευρωσική τάση της αφηγηματικότητας του Λόγου, όπως αποτυπώνεται εικαστικά, κορυφώνεται στην Αναγέννηση με την περικλειστή κατασκευή του χώρου και τη σαφήνεια των εικαστικών μορφών, όπως περιγράφεται από τον Heinrich Wölfflin, και φτάνει σε μια «χαλάρωση» με το Μπαρόκ, το οποίο αφήνει μια ασάφεια, αυτή αποδομείται εντελώς με αναπαραστάσεις όπως αυτή του Paul Klee. Βέβαια, η ανεξαρτητοποίηση της ζωγραφικής από τον Λόγο και την αφηγηματικότητα, είναι κάτι το οποίο αφορά ευρύτερα την έκφραση του Μοντερνισμού στην ζωγραφική, ο οποίος ψάχνει την «καθαρότητα» του μέσου (Greenberg, et. al, 1987). Ο Klee δηλαδή, μέσα από την τέχνη του δεν παράγει ιστορίες αλλά παράγει εικόνες. Ταυτόχρονα, η χρήση ακουαρέλας, ενός μέσου το οποίο δεν αφήνει πολλά περιθώρια για επεξεργασία (και άρα σκέψη), προδίδει ακριβώς την καταγραφή ενός αδιαμεσολάβητου διαλόγου του Klee με τον χώρο της Βόρειας Αφρικής.

4.12. Η σχέση του δημόσιου με τον ιδιωτικό χώρο στη νευρώση

Ο δημόσιος και ο ιδιωτικός χώρος αποτελούν μια κατεξοχήν ενδιαφέρουσα παράμετρο για την μελέτη των εν λόγω νευρωσικών και μεθοριακών συνθηκών στην πολιτισμική υποκειμενικότητα. Για παράδειγμα, ο τρόπος μέσα από τον οποίο το υποκείμενο αλληλοεπιδρά ως «άτομο» στον δημόσιο χώρο, στην περίπτωση της μιας ή της άλλης συνθήκης, είναι δυνατόν να εμφανίζεται ακριβώς στο σημείο όπου το ιδιωτικό, ατομικό συναντά το δημόσιο, συλλογικό. Μια τέτοια περίπτωση αποτελεί τόσο η πολεοδομική αρχιτεκτονική, όσο και η «ιδιωτική», όπως και η μεταξύ τους αλληλεπίδραση. Η Αρχιτεκτονική, ως τέχνη, αποτελεί το σημείο επαφής του ιδιωτικού με το δημόσιο, της καλλιτεχνικής, αισθητικής έκφρασης με την πρακτική

χρήση, του πολιτισμικού με το καθημερινό. Όπως φαίνεται στα υποκεφάλαια που ακολουθούν, η αρχιτεκτονική φαίνεται να καθορίζεται και να διαμορφώνεται μέσα από τις ίδιες συνθήκες οι οποίες προαναφέρθηκαν. Για παράδειγμα, η αισθητική της αρχιτεκτονικής στην περίπτωση της «νευρωσικής» συνθήκης, χαρακτηρίζεται από τις μορφές οι οποίες μιμούνται ιστορικά, εθνικά ή άλλα πρότυπα τα οποία επιβάλλει κάποιος «Λόγος». Τα κτήρια αυτά, τείνουν κατά συνέπεια να αποτελούν κτηριακές μονάδες οι οποίες δεν προσαρμόζονται, ούτε επικοινωνούν με το κοινωνικό ή το φυσικό τους περιβάλλον. Στην περίπτωση της «μεθοριακής» συνθήκης, τα κτήρια φαίνεται να αναδύονται οργανικά ως μορφές, μέσα από τον διάλογο των ατομικών αναγκών με τις συλλογικές ανάγκες, και ταυτόχρονα μέσα από τον διάλογο του ανθρώπινου, πολιτισμικού στοιχείου με το φυσικό. Τα παραδείγματα τα οποία αναφέρονται αφορούν κυρίως την «λαϊκή» (vernacular) αρχιτεκτονική της Μεσογείου, η οποία αποτέλεσε για αυτό τον λόγο πηγή έμπνευσης για την μοντέρνα ευρωπαϊκή αρχιτεκτονική.

4.12.1. «Νευρωσικό» ιστορικό αρχιτεκτονικό ύφος

Όπως και στην περίπτωση της ζωγραφικής στην οποία έγινε αναφορά προηγουμένως, έτσι και στην περίπτωση του οικοδομήματος, η εξάρτηση ή η «υποταγή» της μορφής στο αφήγημα του Λόγου προδίδει το στοιχείο της κατασκευής νευρωσικών υποκειμενικοτήτων.

Κατά την διάρκεια του τέλους του 19ου αιώνα και τις αρχές του 20ου, πολλοί αρχιτέκτονες είχαν επαναπροσδιορίσει την αρχιτεκτονική στα πλαίσια του ευρύτερου πολιτισμικού φαινομένου του Μοντερνισμού. Κατά την διάρκεια του 18ου και του 19ου αιώνα, κυριαρχούσε σε μεγάλο βαθμό το ιστορικό αρχιτεκτονικό στυλ, ένα στυλ το οποίο αποσκοπούσε στην αναβίωση ιστορικών στυλ, όπως το ελληνορωμαϊκό ή το γοτθικό. Το γοτθικό στυλ για παράδειγμα, είχε συνδεθεί με την εθνική ταυτότητα γερμανόφωνων πληθυσμών της Ευρώπης οι οποίοι το ταύτιζαν με την προβολής της ιστορικής συνέχειας του έθνους τους στο μεσαιωνικό παρελθόν της Ευρώπης. Το κλασικό ελληνορωμαϊκό αρχιτεκτονικό στυλ, κυριάρχησε σε χώρες οι οποίες είχαν στα εθνικά τους αφηγήματα

αναφορές στον αρχαίο ελληνορωμαϊκό πολιτισμό, όπως για παράδειγμα η Ελλάδα, η Ιταλία και η Γαλλία μέσω του Διαφωτισμού. Παράλληλα, στις Η.Π.Α., το νεοσυσταθέν κράτος, είχε ανάγκη να αναδείξει τα δημοκρατικά του χαρακτηριστικά, μέσα από αναφορές στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, σχεδιάζοντας κτήρια τα οποία αναφέρονταν έμμεσα ή άμεσα στο αρχαίο κλασσικό στυλ. Έτσι για παράδειγμα, το ιστορικό αρχιτεκτονικό ύφος παραπέμπει είτε σε εθνικούς, εθνικιστικούς Λόγους περί εθνικής «προέλευσης», «παράδοσης» και «καταγωγής», είτε σε Λόγους οι οποίοι αναφέρονται σε μια πολιτική ή άλλη πολιτισμική αξία (Διαφωτισμός). Γίνονται δηλαδή ένα «ιδανικό» το οποίο καθυποτάσσει τη μορφή.

4.12.2. «Μεθοριακό» αρχιτεκτονικό ύφος

4.12.2.1. Σχέση φυσικού-τεχνητού χώρου

Ο Frank Lloyd Wright, ένας από τους πρωτοπόρους της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, εξέφρασε τη σημασία που έχει η οργανικότητα του αρχιτεκτονικού ύφους, την οποία συνταυτίζει με τη δημοκρατικότητα και την αυθόρμητη σύμφυση του δημόσιου με το ιδιωτικό, και του τεχνητού με το φυσικό. Για τον Wright, το αρχιτεκτονικό ύφος της Ευρώπης μετά την Αναγέννηση αποτελούσε ένα «νεκρό» αρχιτεκτονικό στυλ, το οποίο εν ολίγοις βασιζόταν σε ιδεαλιστικές αντιλήψεις για το «ωραίο». Το ενδιαφέρον του Wright για τη λαϊκή αρχιτεκτονική της Ιταλίας (Alofsin, 1993, σελ. 51), έγκειται ακριβώς στον τρόπο που το ύφος προσαρμόζεται στις ανάγκες των κατοίκων σε σχέση με το περιβάλλον τους. Αυτή η σύμφυτη μορφή ενός ύφους το οποίο χαρακτηρίζεται από την αλληλεπίδραση του υποκειμενικού στοιχείου με το φυσικό στοιχείο του περιβάλλοντος δύναται να μεταβάλλεται και να εξελίσσεται χωρίς να υπακούει, κατά μια έννοια, σε εξωτερικές ιδεολογικές ή άλλες επιβολές.

Με παρόμοιο τρόπο η (παλιά) λαϊκή μεσογειακή αρχιτεκτονική χαρακτηρίζεται από ένα ύφος το οποίο δεν υπακούει σε κάποιο πολιτισμικό νευρωσικό Λόγο, αλλά αναπτύσσεται μέσα από τον διάλογο του ιδιωτικού με το δημόσιο και του πολιτισμικού με το φυσικό. Σύμφωνα με τους Nicola Cradiale, Gianluca Rospi και Pietro Stefanizzi (2013), η λαϊκή (vernacular)

αρχιτεκτονική της Μεσογείου επηρεάζεται από την ποικιλομορφία των μικρο-κλιμάτων που χαρακτηρίζουν το μεσογειακό κλίμα. Οι μεγάλες υψομετρικές διαφορές που υπάρχουν στους πρόποδες των οροσειρών βόρεια της Μεσογείου, το θαλάσσιο, «Ωκεάνιο» κλίμα των ακτών και το «ηπειρωτικό» κλίμα της ενδοχώρας, δημιουργεί στην Μεσόγειο μικρό-κλιματικές ζώνες οι οποίες απαιτούν διαφορετικές ανάγκες.

Η προσαρμογή σε αυτά τα περίπλοκα κλίματα απαιτεί ένα οργανικό διάλογο μεταξύ του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού και του φυσικού περιβάλλοντος. Οι «βιοκλιματικές» στρατηγικές αυτές βασίζονται σε αρχιτεκτονικές ιδέες οι οποίες αναπτύχθηκαν ούτως ώστε να προσαρμόζονται στις τοπικές κλιματολογικές συνθήκες. Για παράδειγμα, στην πόλη Matera της Ιταλίας, τα υπόγεια κτίσματα κτίζονται περιμετρικά (horseshoe) από ένα κεντρικό «αίθριο» (vicinato) και εκτείνονται προς τον νότο ούτως ώστε να λαμβάνουν φυσική ηλιακή ενέργεια για θέρμανση τον χειμώνα (ΕΙΚ. 18).

Η μοντέρνα αρχιτεκτονική, με την ιδέα του “form follows function” όπως την είχε εκφράσει ο Louis Sullivan, ακολουθεί ακριβώς την λογική του ότι η μορφή προσαρμόζεται στις λειτουργικές ανάγκες ενός κτηρίου. Φυσικά, για τον Sullivan οι ανάγκες αυτές δεν είχαν να κάνουν με την προσαρμογή στη φύση, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση της Matera, αλλά είχαν να κάνουν με την λειτουργικότητά τους μέσα στο αστικό πλαίσιο και τον αστικό τους ρόλο (ΕΙΚ. 20). Ουσιαστικά δηλαδή, η μοντέρνα αρχιτεκτονική οικειοποιείται την λογική της λαϊκής αρχιτεκτονικής της Μεσογείου, η οποία εμπεριέχει το στοιχείο του διαλόγου με το περιβάλλον, και το μεταφέρει στον σύγχρονο κόσμο, δημιουργώντας ένα νέο «υψηλό» στυλ το οποίο πλέον εμφανίζεται ανεξάρτητο οποιουδήποτε ιστορικού, εθνικού ή άλλου Λόγου ή ιδανικού.

Η κατοικία Falling Water (ΕΙΚ. 19), του αρχιτέκτονα Wright, η οποία βρίσκεται στο πάρκο Bear Run στις Ηνωμένες Πολιτείες, αποτελεί ένα καλό παράδειγμα του τρόπου που ο φυσικός χώρος εντάσσεται στον τεχνητό, ιδιωτικό χώρο ενός σπιτιού. Το κτήριο προσομοιάζει

αρχιτεκτονικά στο φυσικό περιβάλλον. Η αρχιτεκτονική του δομή, μοιάζει να εντάσσεται στους βράχους του περιβάλλοντος, ενώ η οριζόντια πρόσοψή του μοιάζει να προσομοιάζει στο νερό. Παράλληλα, το νερό του καταρράκτη ρέει στο εσωτερικό του σπιτιού κάτι το οποίο σε συνδυασμό με τα γυάλινες πλάκες και τους ανοικτούς χώρους «εντάσσουν» το εξωτερικό στο εσωτερικό της κατοικίας.



Εικόνα. 18. Λαϊκή (Vernacular) αρχιτεκτονική, Sassi di Matera, Ιταλία.

Παρόλο που ο Wright επιτυγχάνει να μετασχηματίσει τη μορφή του κτίσματος στο φυσικό περιβάλλον, εντούτοις, κάποιος θα μπορούσε να τον «κατηγορήσει» ότι το κάνει επιτηδευμένα. Ο λόγος για τον οποίο υπάρχει μια «επιτήδευση» στα αρχιτεκτονικά έργα του Wright έγκειται στο γεγονός του ότι η μορφή δεν προσαρμόζεται αυθόρμητα (μέσα από την ανάγκη δηλαδή) στο φυσικό περιβάλλον, αλλά μέσα από μια αισθητική άποψη. Προκειμένου να γίνει κατανοητό αυτό, ίσως να πρέπει να αναφέρουμε παραδείγματα Ευρωπαίων

αρχιτεκτόνων, οι οποίοι χρησιμοποίησαν τη λαϊκή αρχιτεκτονική ως ένα «φορέα της συνέχειας της ζωής» όπως περιγράφεται στα λόγια του Sybil Moholy-Nagy, ή ως μια συνέχεια της «ιστορίας του ανθρώπου ως αναζητών καταφυγίου [στην φύση]», ως κάτι που ορίζει και την σχέση της αρχιτεκτονικής, και του πολιτισμού, γενικότερα, με τη φύση (Theochaoroulou, 2009). Οι αρχιτεκτονικές μορφές, δηλαδή, πρέπει να προκύπτουν μέσα από την ανάγκη που προκαλεί το φυσικό περιβάλλον από την μια, και από την ικανότητα του ανθρώπου να βρίσκει λύσεις μέσα σε αυτές τις ανάγκες.



Εικόνα. 19. Frank Lloyd Wright, *Fallingwater*, 1936 - 1939, ενισχυμένο μπετόν, πέτρα και ατσάλι, Mill Run, Pennsylvania, Η.Π.Α.

Είναι βέβαια σε αυτό το σημείο που πολλοί θεωρητικοί του Μεταμοντερνισμού επικρίνουν τον Μοντερνισμό για μια μονοδιάστατη οπτική απέναντι στον πολιτισμό, αφού μοιάζει να εμφανίζεται ως μια οικουμενική λογική η οποία είναι υπεράνω πολιτισμικών, ιστορικών ή άλλων Λόγων (Dear, 1986). Η έμφαση στην «ανάγκη» ως τη μόνη «λογική» μέσα από την οποία αναπτύσσεται η μορφή είναι, για τους μεταμοντέρνους θεωρητικούς και αρχιτέκτονες μιας στενής και περιορισμένη αντίληψη για την αρχιτεκτονική, όπως και για κάθε άλλη πολιτισμική έκφραση (Dear, 1986).



Εικόνα. 20. Adler & Sullivan, *Wainwright State Office Building*, 1890-1891, ατσάλι, St. Louis, Missouri, Η.Π.Α.

Κατά μια άποψη, η κριτική αυτή ίσως να είναι πιο μονοδιάστατη, επειδή ακριβώς η μοντέρνα λογική, δεν αφορά ένα συγκεκριμένο ύφος ή μια συγκεκριμένη «σταθερή» λογική, αλλά αφορά μια διαρκώς μεταβαλλόμενη, μεθοριακή κατάσταση η οποία στηρίζεται στον διάλογο που αναπτύσσεται στο παρόν. Όταν δηλαδή ο Wright μιλά για «επιστροφή» στο γοτθικό ή το ιταλικό «λαϊκό» ύφος, δεν εννοεί τη μίμηση ενός ιστορικού ή «παραδοσιακού» στυλ, αλλά εννοεί την κατανόηση και την εφαρμογή της «λογικής» πίσω από την ανάπτυξη των συγκεκριμένων στυλ. Σε αυτό το επίπεδο σκέψης ανταποκρίνεται και η αντίληψη του Martin Heidegger (Heidegger & Stambaugh, 2010) για τη «φύση» ως στοιχείο που χαρακτηρίζεται από την κίνηση, την οργανικότητα και την μεταβολή. Η κατασκευή ενός ύφους ως πολιτισμικού στοιχείου, αναδύεται οργανικά ως «φύση» μέσα από το περιβάλλον του, σε αντίθεση με την επιβολή ενός – ιδεαλιστικού – ύφους ως «ουσιαστικού». Είναι σε αυτό το μοτίβο σκέψης που ο Μοντερνισμός ευρύτερα απορρίπτει τις κλασσικές και νεοκλασσικές αξίες της μετα-αναγεννησιακής Ευρώπης ως προσπάθεια αναβίωσης ενός απολιθωμένου πολιτισμού, ο οποίος ήταν αποξενωμένος από τον νεωτερικό κόσμο. Υπήρχε δηλαδή διάχυτη η άποψη πως το πολιτισμικό κέντρο της Ευρώπης είχε χάσει ουσιαστικά την επαφή του με την αυθεντικότητα της επαφής με το περιβάλλον, όχι σε επίπεδο επιφανειακό (όπως λ.χ. συνέβαινε στην περίπτωση του Πριμιτιβισμού, της «μίμησης» δηλαδή της φύσης), αλλά σε επίπεδο διαλόγου με την φύση.

Στο ίδιο μοτίβο σκέψης, ο Le Corbusier συστηματικά παρατηρεί τη λαϊκή αρχιτεκτονική του μεσογειακού χώρου. Η λαϊκή αρχιτεκτονική της Μεσογείου, σε αντίθεση με την κλασσική, εμπεριείχε ένα αυθεντικό διάλογο μεταξύ του φυσικού και κοινωνικού περιβάλλοντος και του ύφους. Παραδείγματα αυτού του είδους «μεσογειακής αρχιτεκτονικής» εντοπίζονται στην κοιλάδα M'zab στην Αλγερία και στα νησιά του Αιγαίου (ΕΙΚ. 21). Η αρχιτεκτονική της περιοχής της M'zab, είναι προστατευόμενη από την UNESCO ως παράδειγμα «προσαρμογής του ανθρώπινου στοιχείου με το φυσικό» (Unesco, 2008).

Στην Casbah του Αλγερίου κάθε σπίτι έχει τη βεράντα της στη κορυφή από όπου η θέα εκτείνεται στον μακρινό ορίζοντα. Εκεί λαμβάνει χώρα η οικογενειακή ζωή, στην ανοιχτή ατμόσφαιρα (το αίθριο και τις βεράντες του). Είναι εκεί που κάποιος ζει τα οφέλη της αρχιτεκτονικής - για να είμαστε ειλικρινείς, τα οφέλη του αραβικού πολιτισμού - που μας κάνει εμάς, τους αποικιστές αρχιτέκτονες, βαρβάρους (Corbusier, 1933).

Μεγάλη επιρροή στον τρόπο σκέψης του Le Corbusier είχε ο καθηγητής του, Charles L' Eplattenier, ο οποίος έψαχνε στην αρχιτεκτονική του τον «διάλογο» με το φυσικό περιβάλλον μέσα από ένα τρόπο οργανικό, δημιουργώντας ένα «τοπικιστικό» ύφος στην αρχιτεκτονική. Επομένως, το ενδιαφέρον του Le Corbusier δεν βρισκόταν τόσο στο αρχιτεκτονικό ύφος του κτηρίου, αλλά στον τρόπο που το κτήριο συνυπάρχει μέσα στο φυσικό του περιβάλλον. Στις περιοδείες του στην Μεσόγειο, παρατηρεί την αρχιτεκτονική των Κυκλάδων και της αξιοποίησης του ιδιωτικού και του δημόσιου χώρου μέσα από την μορφή των κτισμάτων στον χώρο. Για παράδειγμα, η επίπεδη οροφή των νησιωτικών κτισμάτων και η επικοινωνία μεταξύ των ιδιωτικών χώρων μέσα από τον δημόσιο, αποτελούν στοιχεία τα οποία θα καθορίσουν την σκέψη του Le Corbusier.

Συνοψίζοντας, η έμφαση που δίνεται από τους αρχιτέκτονες του ύφους του λεγόμενου Neues Bauen (μτφρ. «νέα κατασκευή») στην Μοντέρνα Ευρώπη, είναι στην έννοια της ειλικρίνειας ως αυθεντικού διαλόγου μεταξύ φύσης, κοινωνίας και υποκειμένου τα οποία διαμορφώνουν το ύφος. Η κατασκευή δηλαδή της μορφής και κατά συνέπεια του ύφους δεν επιβάλλεται από κάποιο «Λόγο» περί ύφους, αλλά αναπτύσσεται οργανικά μέσα από την αλληλεπίδραση.

Στο έργο του Le Corbusier, Villa Savoye (1931) (ΕΙΚ. 22), παρατηρούμε, ακριβώς, τις επιρροές του αρχιτεκτονικού στυλ των Κυκλάδων και του τρόπου που το περιβάλλον εντάσσεται οργανικά στην μορφή των κτισμάτων. Στο έργο, ο Le Cobusier εντάσσει τις πέντε συνθετικές αρχές που χαρακτηρίζουν την αρχιτεκτονική του και οι οποίες αντηχούν ανάλογες συνθετικές αρχές που χρησιμοποιούνται στη λαϊκή αρχιτεκτονική της Μεσογείου και ιδιαίτερα

στις Κυκλάδες. Οι πέντε συνθετικές αρχές του Le Corbusier δημοσιεύονται στο περιοδικό, *L'Esprit Nouveau* και στο βιβλίο του *Vers une architecture*, ως ένα «μανιφέστο» για μια νέα αρχιτεκτονική.



Εικόνα. 21. Λαϊκή (Vernacular) αρχιτεκτονική, Σαντορίνη, Ελλάδα.

Αυτές είναι:

1. Η ανύψωση του όγκου της κατασκευής από το έδαφος και η στήριξή του σε πιλοτές. Με τις πιλοτές δίνεται η εντύπωση ότι το κτήριο είναι ανάλαφρο, σαν να είναι σχεδόν «αιωρούμενο».
2. Η κατάργηση της οροφής ως «στέγη». Η οροφή, για τον Le Corbusier παίρνει ένα λειτουργικό ρόλο και μετατρέπεται σε κήπο, καθιστικό ή σε χώρο αναψυχής. Αυτό μοιάζει για παράδειγμα με τον τρόπο που χρησιμοποιούνταν η οροφή στα λαϊκά κτίσματα των Κυκλάδων.
3. Τα παράθυρα κτίζονται ως «οριζόντιες ζώνες». Ο λόγος που γίνεται αυτό είναι για να επιτρέπεται η θέα του περιβάλλοντος χώρου (ως ένταξη δηλαδή του φυσικού χώρου, στον

τεχνητό χώρο του κτηρίου, ένα στοιχείο το οποίο βρίσκουμε και στην αρχιτεκτονική του Frank Lloyd Wright). Παράλληλα όμως, η οριζόντια ζώνη παραθύρων έχει και λειτουργικό ρόλο, αφού επιτρέπει στο φως του ήλιου να εισέρχεται στο εσωτερικό του κτηρίου σε όλες τις ώρες της ημέρας.

4. Ελεύθερη όψη-πρόσοψη. Η πρόσοψη του κτηρίου διαχωρίζει απλά τον εξωτερικό χώρο από τον εσωτερικό-λειτουργικό χώρο του κτηρίου.

5. Ελεύθερη κάτοψη, ούτως ώστε να υπάρχει απεριόριστος εσωτερικός χώρος.

Αυτό που αντικατοπτρίζουν τα πέντε σημεία για την αρχιτεκτονική του Le Corbusier, είναι μια έμφαση στη λειτουργικότητα του κτηρίου, την καθαρότητα της αρχιτεκτονικής μορφής – η απουσία μη-λειτουργικών στοιχείων, και η κατάργηση των «συμβατικών» τοίχων στο εσωτερικό. Με τη φράση, “Une maison est une machine-à-habiter” («Ένα σπίτι είναι μια μηχανή κατοικίας»), εννοούσε την ανάγκη για «πρακτικότητα» του κτηρίου και τη λειτουργία του ως χώρου που ικανοποιεί την ανάγκη του ανθρώπου για επιβίωση συναρτήσει της φύσης.

Μια κατοικία είναι μια μηχανή μέσα στην οποία ζούμε. Μπάνια, ήλιος, ζεστό νερό, κρύο νερό, ζεστασιά όποτε χρειαστεί, διατήρηση της τροφής, υγιεινή, ομορφιά με την άποψη της καλής αναλογίας. Μια πολυθρόνα είναι μια μηχανή για να κάθεται κάποιος, κ.ο.κ.» (Le Corbusier, 1923 · Brenner, 2017, σ.198)

Όλα αυτά, ο Le Corbusier τα βρίσκει στην λαϊκή αρχιτεκτονική της Μεσογείου. Ο «άγνωστος» λαϊκός αρχιτέκτονας, δεν «σχεδίαζε» με βάση κάποιο προκαθορισμένο «ιδανικό», αλλά έκτιζε με τρόπο που να του επέτρεπε την όσο το δυνατόν καλύτερη επιβίωση στο συγκεκριμένο φυσικό περιβάλλον όπου θα ζούσε. Αυτό που παρατηρούμε δηλαδή, είναι πως ο Le Corbusier, όπως και ο Paul Klee στην ζωγραφική, κοίταξαν τη Μεσόγειο, περιλαμβανομένης και της βόρειας Αφρικής, χωρίς το βλέμμα του Ευρωπαίου προς το «πρωτόγονο», το «παραδοσιακό» ή το «οριενταλιστικό». Συνεπώς, μπορούμε να πούμε πως δεν υπάρχουν ιστορικά, εθνικά, ή άλλα «ιδανικά» πρότυπα κάποιου «Λόγου» μέσα από τα οποία φιλτράρεται ή ιεραρχείται η

μορφή και το ύφος ενός τεχνουργήματος, αλλά τουναντίον αναπτύσσεται οργανικά μέσα διάλογο με το περιβάλλον.

Η τέχνη του αγρότη είναι μια εντυπωσιακή δημιουργία αισθητικής ευαισθησίας. Εάν όντως η τέχνη ανυψώνεται πάνω από τις επιστήμες, είναι ακριβώς επειδή σε αντίθεση με [τις επιστήμες], διεγείρει τον αισθησιασμό και ξυπνά βαθιές ηχώ στο φυσικό ον. Δίνει στο σώμα - στο ζώο - το δίκαιό του μερίδιο και στη συνέχεια πάνω σε αυτή την υγιή βάση, η οποία είναι αγωγός της ευχαρίστησης, ξέρει πώς να ανεγείρει τους πιο ευγενείς πυλώνες (Le Corbusier, 2017, σελ. 15).



Εικόνα. 22. Le Corbusier, *Villa Savoye*, 1929 - 1931, ενισχυμένο μπετόν, Poissy, Yvelines, Γαλλία.

Σε ένα παρόμοιο τρόπο σκέψης, ο συγγραφέας και αρχιτέκτονας Bernard Rudofksy στο βιβλίο του *Architecture without Architect* (1964), βλέπει τη λαϊκή αρχιτεκτονική ως το αποτέλεσμα της σχέσης μεταξύ χώρων: εσωτερικού-εξωτερικού, ιδιωτικού-δημόσιου και

μεταξύ κτηρίων. Καταλαβαίνει δηλαδή το νόημα της αρχιτεκτονικής ως την «αυθόρμητη» έκφραση των πολιτισμικών και γεωγραφικών συνθηκών ενός χώρου. Ο «διάλογος» αυτός, μεταξύ φυσικού περιβάλλοντος, μέσα από τον οποίο καθορίζεται και το ύψος ενός κτηρίου, συμπίπτει ακριβώς με την οργανικότητα η οποία αφορά την μεθοριακή συνθήκη, όπως περιεγράφηκε στα προηγούμενα μέρη της διατριβής. Όπως περιεγράφηκε πολλές φορές, η υποκειμενικότητα ως μορφή, σε αυτή την συνθήκη, αναπτύσσεται μέσα από την δια-δικτύωση υποκειμενικοτήτων, των οποίων η αλληλεπίδραση διαμορφώνει τον πολιτισμικό Λόγο, και όχι το ανάποδο. Η συνθήκη αυτή, η οποία έρχεται σε αντίθεση με την νευρωσική συνθήκη των υφών του ιστορικισμού στην αρχιτεκτονική (νεοκλασικισμός, νεο-γοτθικά, κ.ά.), τα οποία υπακούουν ιεραρχικά σε ένα ιδανικό περί ιστορικής, εθνικής, ή άλλης προέλευσης, φαίνεται και στον τρόπο που δομείται ο οικιστικός χώρος ως το αποτέλεσμα-ενδιάμεσο μεταξύ ιδιωτικού και δημόσιου.

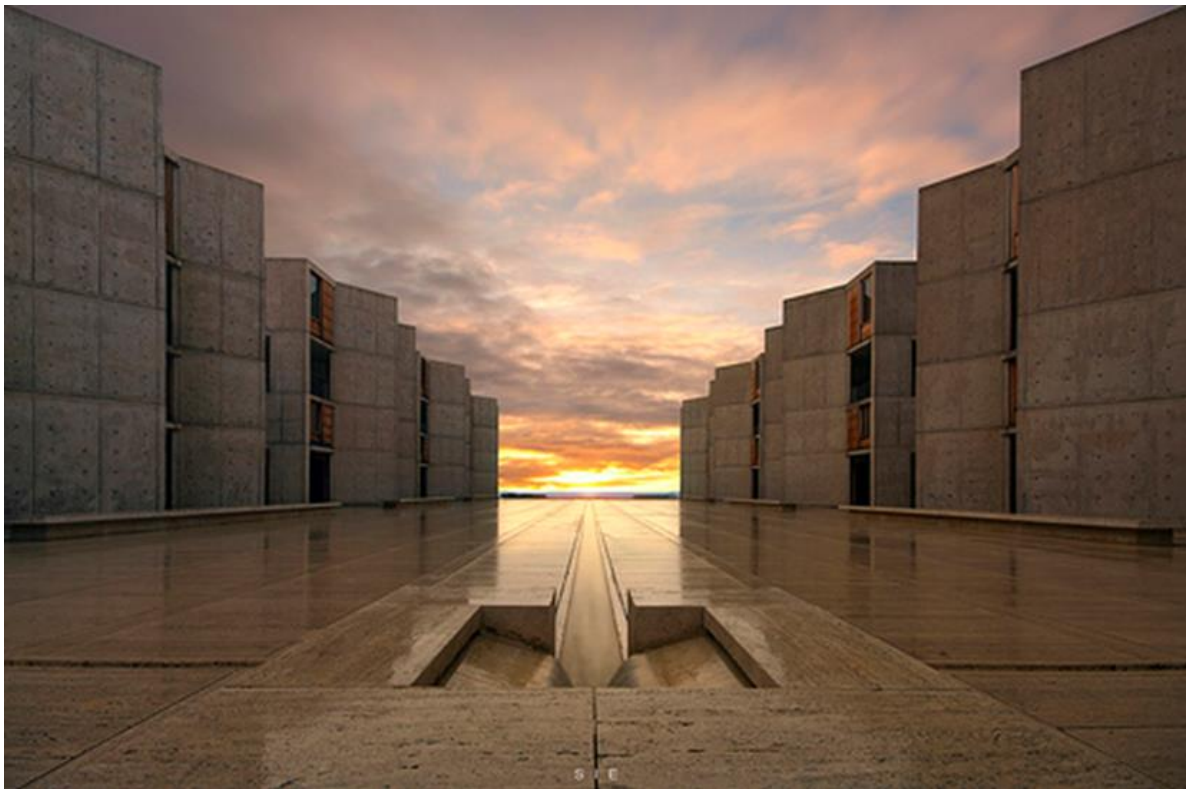
4.12.3. Σχέση ιδιωτικού-δημόσιου χώρου

Ο δημόσιος χώρος, για παράδειγμα, των (παλιών) λαϊκών κτηρίων της Ελλάδας και της Ιταλίας, των νησιών του Αιγαίου και της Ματέρα αντίστοιχα, δημιουργείται ως ένα αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης μεταξύ των «ανοικτών» ιδιωτικών χώρων των ιδιωτικών κτισμάτων (Como & Dowen, σελ. 409 – 417). Ο δημόσιος χώρος, δηλαδή, εισχωρεί στον ιδιωτικό και ο ιδιωτικός στον δημόσιο μέσα από σκαλοπάτια και ημι-δημόσιους δρόμους ή μονοπάτια, δείχνοντας έτσι μια πολεοδομική κατάσταση δια-συνδεσιμότητας, και δια-υποκειμενικότητας. Τα όρια μεταξύ ιδιωτικού και δημόσιου – ενδο-κοινοτικά – δεν υφίστανται ως απόλυτες νευρωσικές άμυνες των υποκειμένων που κατοικούν στον χώρο, αλλά ο δημόσιος χώρος εμφανίζεται ως ένα αλληλοεπιδρών δίκτυο μεταξύ των «ανοικτών» υποκειμένων στον χώρο, κάτι στο οποίο αναφέρεται ο Bernard Rudofksy. Σε ένα σκίτσο του, του 1929, που έκανε στη Σαντορίνη, φαίνεται να τον εντυπωσιάζει το γεγονός πως οι κάτοικοι καταλαμβάνουν εξωτερικούς χώρους των κτηρίων όπως τις οροφές, τους δρόμους και τα σκαλοπάτια μεταξύ

των κτηρίων, έτσι που ο εξωτερικός και ο εσωτερικός χώρος, το δημόσιο και το ιδιωτικό χαρακτηρίζονται από ένα συνεχές (Como & Downen, σελ. 409 – 417).

Ο Louis Khan με παρόμοιο τρόπο, φαίνεται να επηρεάζεται από την δια-ιδιωτική, ημι-δημόσια πολεοδομική διαμόρφωση του χώρου, και μεταφέρει αυτού του είδους τον σχεδιασμό σε μοντέρνα αμερικανικά κτήρια όπως το Salk Institute (Louis & Twombly, 2003) (ΕΙΚ. 23).

Στο κέντρο της πόλης, οι δρόμοι πρέπει να μετατραπούν σε κτήρια. Αυτό θα πρέπει να λειτουργεί ως ένα είδος αλληλόδρασης και αίσθησης κίνησης που δεν επιβαρύνει τους τοπικούς δρόμους με μη-τοπική κυκλοφορία. Πρέπει να υπάρχει ένα σύστημα οδογεφυρών που να περικλείει μια περιοχή η οποία μπορεί να ανακτήσει τους τοπικούς δρόμους για δική τους χρήση και πρέπει να γίνει έτσι ώστε αυτή η οδογέφυρα να έχει ένα ισόγειο των καταστημάτων και [γενικά] ένα χρήσιμο χώρο. Ένα μοντέλο που έκανα πρόσφατα για το Ίδρυμα Graham και το οποίο υπέβαλα στον κ. Entenza, δείχνει αυτό το σχέδιο (Louis, 1962).



Εικόνα. 23. Louis Kahn, *Salk Institute for Biological Studies*, 1962, μπετόν και ξύλο, La Jolla, San Diego, California, Η.Π.Α.

4.13. Η οργάνωση της συλλογικής μνήμης από το πολιτισμικό υποκείμενο

Για τον Maurice Halbwachs (1992), η «συλλογική μνήμη» αποτελεί μια συνεκτική δομή των γεγονότων η οποία δομείται στην βάση ενός πλαισίου (Halbwachs, 1992, σελ. 53). Σύμφωνα με τον ίδιο, η συλλογική μνήμη εμπεριέχει ως κεντρικό χαρακτηριστικό της το στοιχείο της δομής, της συνέχειας και της συνοχής των γεγονότων, όλα ως μέρος μιας ευρύτερης λογικής ενός κοινωνικού πλαισίου. Ο Halbwachs (1992) υποστηρίζει ταυτόχρονα ότι η μνήμη δεν μπορεί να υπάρξει ως ατομική λειτουργία υποστηρίζοντας πως η δομή και η οργάνωση των γεγονότων υπό τη μορφή «μνήμης» προϋποθέτει εκ των πραγμάτων μια συλλογικότητα, η οποία προσδίδει στα γεγονότα μια αντίληψη επί των πραγμάτων, που αναπόφευκτα είναι κοινωνική.

Όπως ο ίδιος αναφέρει, η μνήμη είναι άμεσα συνδεδεμένη με τον Λόγο. Η μνήμη δηλαδή, πάντα πλαισιώνεται ως ιστορία μέσα σε ένα αφήγημα. Προκειμένου λοιπόν να μιλήσουμε για μια θύμηση, την οργανώνουμε ως αφήγημα στη βάση ενός συγκεκριμένου πλαισίου. Επομένως το υποκείμενο οργανώνει τη μνήμη στη βάση ενός αφηγήματος το οποίο δομείται ως ένας τρόπος «θέασης» επί της θύμησης. Για να αποδείξει τη «συλλογικότητα» της δομής της μνήμης, αντιπαραβάλλει τα μνημονικά φαινόμενα, με τα όνειρα. Κατά τον ίδιο, ο χώρος του ονείρου αποτελεί τη μη-οργανωμένη έκφραση του ίδιου φαινομένου που χαρακτηρίζει και τη μνήμη. Δηλαδή, το όνειρο, αποτελείται μεν από στοιχεία της θύμησης, τα οποία όμως δεν οργανώνονται συνεκτικά μέσα σε μια «λογική» δομή.

Τα όνειρα, σύμφωνα με τον ίδιο, ως καθόλα ατομικά φαινόμενα χαρακτηρίζονται από την έλλειψη δομής, τον ασταθή κατακερματισμό του νοήματος, την α-συνέχεια, την αποσπασματικότητα και την αποδομημένη έκφραση νοημάτων. Ουσιαστικά, αποτελούν μια διαφορετική έκφραση της μνήμης η οποία «συντίθεται» αποσπασματικά, κατακερματισμένη και χωρίς συγκεκριμένη συνεχή ροή και δομή (Halbwachs, 1992, σελ. 22-23). Επομένως

μπορούμε να συμπεράνουμε πως η δομή αυτή η οποία διέπει κάθε συλλογική έκφραση της μνήμης, έχει την βάση της σε μια «αρχή», ένα κεντρικό πυρήνα δηλαδή ο οποίος καθορίζει και οργανώνει την συνεκτικότητα των αφηγημάτων της μνήμης. Η έμφαση που δίνει ο Halbwachs (1992) στον κοινωνικό χαρακτήρα της μνήμης είναι κάτι αμφιλεγόμενο και οφείλεται ίσως στις μαρξιστικές του «καταβολές». Εντούτοις όμως, η πλαισίωση της μνήμης ως «αφήγημα» με ένα συνεκτικό τρόπο, παραπέμπει στον τρόπο που ένα υποκείμενο οργανώνει την εμπειρία της πραγματικότητας όπως περιγράφηκε στα προηγούμενα κεφάλαια. Δεν έχει τόση σημασία δηλαδή αν η μνήμη μπορεί ή δεν μπορεί να υπάρξει ως ατομικό φαινόμενο, αλλά αυτό που φαίνεται να έχει σημασία είναι πως η μνήμη αποτελεί μια οργάνωση των στοιχείων της θύμησης σε ένα αφήγημα, με τον ίδιο τρόπο που το υποκείμενο οργανώνει την εμπειρία σε αφηγήματα. Η μνήμη δηλαδή δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς την οργάνωσή των στοιχείων της θύμησης από κάποιο υποκείμενο. Το υποκείμενο, όπως έχουμε παρατηρήσει προηγουμένως, μπορεί να οργανωθεί είτε «νευρωσικά» είτε «μεθοριακά». Επομένως η συλλογική μνήμη που κατασκευάζεται από το πολιτισμικό υποκείμενο θα χαρακτηρίζεται από τα ίδια μοτίβα οργάνωσης.

Ο χρόνος «παραδοσιακά» εκλαμβάνονταν είτε ως μια κυκλική κατάσταση, είτε ως μια θεολογική συνθήκη μέσα στην οποία δρούσε ο «επίγειος» κόσμος ο οποίος υποτίθεται προερχόταν από την «Γένεση» και κατέληγε στην «Αποκάλυψη». Η νεωτερική αντίληψη για τον χρόνο, εισάγει μια νέα εντύπωση η οποία εν γένει έχει να κάνει με τον τρόπο αντίληψης για τον κόσμο ο οποίος διαμορφώνεται μέσα από την επιστημονική σκέψη, τις νέες επιστημονικές ανακαλύψεις (π.χ. Θεωρία της Εξέλιξης). Αυτή η νέα αντίληψη για τον χρόνο κατά συνέπεια γίνεται η βάση για μια νέα μορφή κατασκευής και των πολιτισμικών αντιλήψεων, και κατά συνέπεια, μια νέα μορφή οργάνωσης της συλλογικής μνήμης. Στα υποκεφάλαια που ακολουθούν, αντιπαρατίθεται η Νεωτερική γραμμική κατασκευή της

Συλλογικής Μνήμης, με τη μη-γραμμική «μεσογειακή», όπως περιγράφεται από θεωρητικούς όπως ο Iain Chambers (2016).

4.13.1. Συλλογική μνήμη και νευρωσικό υποκείμενο

Εφόσον οι νευρωσικές υποκειμενικότητες υπακούουν σε «ιδανικά» όπως έχουμε παρατηρήσει προηγουμένως, εμπεριέχουν στον τρόπο οργάνωσής τους ένα ναρκισσιστικό στοιχείο το οποίο προέρχεται ακριβώς από τη συμμόρφωσή τους στο ιδανικό. Η νευρωσική υποκειμενικότητα εμπεριέχει πάντα το στοιχείο της «άμυνας» απέναντι στην επιρροή του «άλλου», αφού τα πάντα κρίνονται στη βάση του νευρωσικού ιδανικού. Επομένως, η «ετερότητα» (αυτός που είναι «έξω» από το νευρωσικό ιδανικό) εκλαμβάνεται πάντα ως το στοιχείο το οποίο απειλεί να «διαφθείρει» το νευρωσικό ιδανικό. Έτσι, στην περίπτωση αυτή, η ετερότητα τείνει να αναπαράγεται μέσα σε ένα πλαίσιο του Λόγου το οποίο διατηρεί με άμεσο ή έμμεσο τρόπο την θέση του «κατώτερου» και του «επικίνδυνου» (Rahman, 2014 · Mugerle, 2013).

Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να ενεργοποιεί αμυντικούς μηχανισμούς που να αποσκοπούν στην ενίσχυση της υφιστάμενης νευρωσικής υποκειμενικότητας, χωρίς να υπάρχει η οποιαδήποτε «οριζόντια» μεταβολή της και «διαφοροποίησή» της. Με πιο απλά λόγια, το νευρωσικό υποκείμενο χρησιμοποιεί μηχανισμούς άμυνας όποτε υπάρξει μεταβολή στον τρόπο που το υποκείμενο κατασκευάζει την πραγματικότητα υπό την μορφή αφηγήματος.

Για παράδειγμα, η θεωρητικός της μετα-αποικιοκρατικής θεωρίας, Ania Loomba (2005, σελ. 99-100), αναλύοντας ευρωπαϊκά κείμενα, παρατηρεί ότι, το ευρωπαϊκό «κέντρο» παρατηρώντας τον «Άλλο» (μη-Δυτικό), τον περιγράφει ως «κίνδυνο» μόλυνσης των «υψηλών» ευρωπαϊκών αξιών του, από «πρωτόγονες» ή «οπισθοδρομικές» αντιλήψεις. Αυτό είχε ως συνέπεια μια κοσμική εκδοχή θρησκευτικού πουριτανισμού, ο οποίος εγκαθιδρύεται στον ευρωπαϊκό πολιτισμό. Επιπρόσθετα, όπως αναφέρει η Manuela Boatcă (2015, σελ. 13-

14), και η Joanne Sharp (2009, σελ. 31), η νεωτερική Ευρώπη θέτοντας τον εαυτό της ως το προοδευτικό κέντρο και έχοντας μια τελεολογική αντίληψη για την πρόοδο, καθόρισε ταυτόχρονα και αξίες οι οποίες εφαρμόζονται ως «πρότυπα» και ως μέτρα σύγκρισης μιας «ανεπτυγμένης» κοινωνίας και μιας λιγότερο ανεπτυγμένης ή υποανάπτυκτης. Για παράδειγμα, σύμφωνα με τον Stuart Hall (1992, σελ. 186), ο αγγλικός όρος “Westernization” («Δυτικοποίηση») ή “Modernization” («Εκμοντερνίκευση» ή «Εκσυγχρονισμός»), χρησιμοποιούνται συχνά για να υποδηλώσουν ένα οικουμενικό πρότυπο πολιτισμικής και οικονομικής εξέλιξης στο οποίο ο «Άλλος» οφείλει, κατά μια έννοια, να προσαρμοστεί. Η βάση στην οποία δομείται ο Εαυτός και ο άλλος από το Νεωτερικό υποκείμενο, είναι η μια τελεολογική (και άρα «εξιδανικευμένη») εκδοχή για την πρόοδο στη βάση συγκριμένων αξιών που θέτει ως πρότυπα η «Δυτική» κουλτούρα. Επομένως, στον Λόγο αυτό του «εκσυγχρονισμού», υπονοείται και μια αίσθηση γραμμικής χρονικής συνέχειας η οποία ξεκινά από ένα «λιγότερο ανεπτυγμένο παρελθόν» και οδεύει προς ένα περισσότερο ανεπτυγμένο μέλλον (Gusfield, 1967). Παράλληλα, η αναζήτηση της «εθνικής ταυτότητας» από το εθνικό υποκείμενο στα βάθη του παρελθόντος, δημιουργεί την αίσθηση μιας ομοιογενούς γραμμικότητας της ιστορίας ενός έθνους που ξεκινά από το παρελθόν και φτάνει στο σήμερα. Η γραμμική ιστορική χρονικότητα αντιμετωπίζεται έτσι ως ένα φαινόμενο το οποίο αναπτύσσεται στα πλαίσια της Νεωτερικότητας. Για παράδειγμα, θα μπορούσαμε να αναφερθούμε και στην παρατήρηση του Benedict Anderson για την αναγεννησιακή τέχνη, ο οποίος αναφέρει πως ο λόγος που η ενδυμασία των θρησκευτικών προσώπων είναι σύγχρονη του παρόντος του καλλιτέχνη (ΕΙΚ. 24) παρά στην εποχή την οποία υποτίθεται ότι έζησαν τα εικονιζόμενα πρόσωπα, έχει ακριβώς να κάνει με την άχρονη αντίληψη της ιστορίας. Δηλαδή, σαν να μην έχει δηλαδή ιδιαίτερο νόημα η γραμμική χρονική συνέχεια όπως θα την αντιλαμβανόμασταν σήμερα (Anderson, 2006, σελ. 22-24). Έτσι, η γραμμική αντίληψη της ιστορικής συνέχειας, δεν μπορεί να νοηθεί εκτός του Λόγου που ορίζει το νεωτερικό

υποκείμενο. Η συλλογική μνήμη, ως η λειτουργία η οποία περιγράφει την ιστορική πορεία μιας ομάδας μέσα από ανάκληση και σύνθεση των ιστορικών δεδομένων που αφορούν την ομάδα, θα δομείται ως αφήγημα πάνω στο ίδιο «πλέγμα» της γραμμικής ιστορικής αντίληψης για τον χρόνο, την οποία θέτει το Νεωτερικό υποκείμενο. Ένα καλό παράδειγμα μιας τέτοιας υποκειμενικότητας, αποτελεί το «εθνικό υποκείμενο» το οποίο δομείται ως μέρος της γραμμικής ιστορικότητας του «έθνους» και ως τέτοιο φέρει όλα τα χαρακτηριστικά τα οποία περιγράφονται με όρους ιστορικής συνέχειας της συλλογικής μνήμης του «έθνους», όπως έχει αναφερθεί και σε προηγούμενα κεφάλαια.



Εικόνα. 24. Jan van Eyck, *De Maagd van kanselier Rolin*, 1435, λάδι σε ξύλο, 66 × 62 εκ.
Παρίσι, Musée du Louvre.

Όπως αναφέρει η Αικατερίνη Μπρέγιαννη (1998) για τα ιστορικά αρχεία των τραπεζών, το αρχείο ως μέσο καταγραφής της ιστορικής μνήμης και ως λέξη παραπέμπει ακριβώς στην οργανωμένη αυτή ταξινόμηση της ιστορικής μνήμης η οποία λειτουργεί στη βάση μιας «αρχής», μιας «λογικής», δηλαδή. Όπως αναφέρει η ίδια, το «αρχείο» ως λέξη παραπέμπει στο αρχαιοελληνικό «αρχείον» τον χώρο διαμονής δηλαδή των αρχόντων της πόλης-κράτους και ως εκ τούτου αρχετυπικά αναφέρεται στην καταγραφή των γεγονότων στη βάση μιας «λογικής» η οποία εξυπηρετεί μια κρατική αρχή (Μπρέγιαννη, 1998). Στην περίπτωση του «έθνους-κράτους» η καταγραφή αυτή γίνεται στη βάση του εθνικού υποκειμένου που αναδύεται στη νεωτερική Δύση η οποία δομεί την ιστορία με ένα γραμμικό τρόπο.

Σύμφωνα με ψυχαναλυτικές θεωρίες, η «αρχή» ως στοιχείο του υπερεγώ «λογοκρίνει» οποιαδήποτε στοιχεία δεν εμπίπτουν στην «ηθική» βάση την οποία θέτει εκ των προτέρων. Σύμφωνα με τον Michael Billig (1995), τα συλλογικά νοήματα τα οποία ενυπάρχουν στον Λόγο λ.χ. του εθνικισμού, μπορούν να «απωθηθούν» ή να «λογοκριθούν» με τον ίδιο τρόπο που το «υπερεγώ» λογοκρίνει και απωθεί αναμνήσεις στο ασυνείδητο. Το εθνικό υποκείμενο, ως εκ τούτου, έχει «επιλεκτική μνήμη» η οποία οργανώνεται σε ένα εθνικό ιστορικό αφήγημα. Εξάλλου, αυτή είναι και η θέση του Ernest Renan για τον εθνικισμό ο οποίος, όπως έχει λεχθεί πιο πριν και όπως αναφέρεται από τον Michael Billig (1995), ορίζει τον εθνικισμό ως μια συλλογική έκφραση των γεγονότων βασισμένη στην ανακατασκευή των ιστορικών δεδομένων, στη βάση της «κοινότητας» και του «έθνους», αποσιωπώντας ουσιαστικά οποιοδήποτε στοιχείο δεν εμπίπτει στα ομαδικά κίνητρα της «ενδοομάδας» του έθνους.

Ο Benedict Anderson (2006) αναφέρεται, παρόμοια, στην αίσθηση συνοχής που βιώνει μια «φαντασιακή κοινότητα» προβάλλοντας ουσιαστικά την επιλεκτική ιστορική μνήμη ως ένα είδος κοινής σύμβασης η οποία δομεί τα γεγονότα σε ένα συνεκτικό αφήγημα που μοιάζει με «βιογραφία» ενός έθνους (Anderson, 2006, σελ. 187-206, xiv). Μπορούμε επίσης να

αναφερθούμε στην έρευνα της Susan Crane (2007) η οποία ουσιαστικά συνδέει την έννοια της συλλογικής ταυτότητας (όπως είναι και η εθνική) με τη συλλογική μνήμη, αναφέροντας ως παράδειγμα τον τρόπο που η συλλογική μνήμη της μεταπολεμικής Ιαπωνίας ανακατασκευάστηκε από τον Λόγο του ιαπωνικού εθνικισμού, με τρόπο που να παρουσιάζει την Ιαπωνία ως θύμα των γεωπολιτικών καταστάσεων της εποχής. Με αυτό τον τρόπο, επιλέγει να αποσιωπήσει γεγονότα που έδειχναν τα εγκλήματα πολέμου που διαπράχθηκαν από Ιάπωνες στρατιώτες, και αναδεικνύει μια άλλη θεώρηση του ιστορικού παρελθόντος.

Έτσι, συνδυάζοντας τις προαναφερθείσες θεωρίες του Maurice Halbwachs με τις απόψεις του Michael Billig (1995), μπορούμε να συνοψίσουμε λέγοντας πως η συλλογική μνήμη η οποία δομείται στην λογική της ιστορικής συνέχειας - μια λογική του εθνικού υποκειμένου - αποτελεί ουσιαστικά το γραμμικό αφήγημα της οργάνωσης των ιστορικών γεγονότων στην βάση της «λογικής» της γραμμικότητας του χρόνου. Ο εαυτός σε αυτή την περίπτωση δομείται από το εθνικό υποκείμενο, ως ένα αντικείμενο «κατά φύσιν» αυθεντικότητας που ανταποκρίνεται στο νευρωσικό ιδανικό που περιγράφει η πίστη σε μια αυθεντική εθνική προέλευση στα βάθη του γραμμικού ιστορικού παρελθόντος που περιγράφεται από το συγκεκριμένο αφήγημα της συλλογικής μνήμης. Η ετερότητα, στην περίπτωση αυτή, κατασκευάζεται ως ένα αντικείμενο που παρεμβαίνει και «διακόπτει» τη γραμμική ιστορική «ομοιογένεια» του νευρωσικού ιδανικού του «έθνους». Όπως θα δούμε πιο κάτω η Ετερότητα έχει και αυτή ρόλο στην συντήρηση του συγκεκριμένου αφηγήματος της συλλογικής μνήμης, αφού διαμέσου της Ετερότητας συντηρείται το συλλογικό τραύμα, ως ένα είδος φετίχ το οποίο λειτουργεί ως κίνητρο ανατροφοδότησης του εθνικού υποκειμένου, και συντήρησης της ιστορικής μνήμης που δομεί το εθνικό υποκείμενο.

4.13.2. Συλλογική μνήμη και μεθοριακό υποκείμενο

Σύμφωνα με τους Horden και Purcell (2000), η Μεσόγειος αποτελεί ένα χώρο ο οποίος «διαφθείρει» τα ολοκληρωτικά αφηγήματα διαμέσου της αλληλόδρασης διαφόρων και διαφορετικών πολιτισμών μεταξύ τους. Όπως αναφέρεται στο βιβλίο τους *The Corrupting Sea* (Purcell & Horden, 2000), η ιδιομορφία της Μεσογείου ως ένας γεωγραφικός χώρος που χαρακτηρίζεται από πολλά μικροκλίματα, δημιουργούσε την ανάγκη στους πολιτισμούς του χώρου αυτού για εμπόριο μεταξύ τους. Τα μικροκλίματα που αποτελούν φαινόμενο της Μεσογείου δημιουργούσαν δηλαδή ελλείψεις σε υλικά αγαθά, και αυτό είχε ως αποτέλεσμα την ανάπτυξη εμπορικών συναλλαγών μεταξύ διαφόρων περιοχών. Οι διάφορες τοπικότητες που δημιουργούνταν γύρω από την Μεσόγειο, χαρακτηρίζονταν από έλλειψη και αναγκαστική επαφή με τον «Άλλο», διαμορφώνοντας έτσι τη Μεσόγειο σε ένα «οριζόντιο» δίκτυο αλληλεπίδρασης (Abulafia, 2011, σελ. 641-643).

Η αλληλόδραση αυτή που γινόταν κυρίως διαμέσου του εμπορίου αλλά και ενίοτε μέσα από πολεμικές συγκρούσεις, οδηγούσε στην επαφή με την πολιτισμική ετερότητα, με τρόπο που επέφερε όχι μόνο ανταλλαγή υλικών αγαθών αλλά και πολιτισμικών αντιλήψεων και ιδεών. Αυτή την οριζόντια επαφή μεταξύ των πολιτισμικών «κόμβων» της Μεσογείου, μπορούμε να την αντιπαραβάλουμε με τα σημερινά λεγόμενα παγκόσμια οικονομικά κέντρα τα οποία ιεραρχούν πολιτικές και πολιτισμικές αξίες (Cassano, 2001). Επομένως, μπορούμε να αντιληφθούμε την Μεσόγειο ως ένα χώρο αλληλεπιδράσεων μέσα στον οποίο δεν υπήρχε ένα κυρίαρχο ηγεμονικό κέντρο το οποίο λειτουργούσε ως «νόρμα» ή ως μέτρο σύγκρισης μεταξύ «ανεπτυγμένων» και «λιγότερο ανεπτυγμένων» πολιτισμών όπως ορίζει η βορειοδυτική Νεωτερικότητα σήμερα (Cassano, 2001), αλλά ως ένας χώρος με πολλά «κέντρα» τα οποία αλληλοεπιδρούσαν διαμέσου των «ελλείψεων» τους.

Σε αυτή την περίπτωση, μπορούμε να δούμε τις τοπικότητες και την «έλλειψη» τους στα οποία αναφέρονται οι Horden και Purcell (2000), ως το σημείο εκείνο το οποίο μια υποκειμενικότητα δεν δημιουργείται «νευρωσικά» - μέσα δηλαδή από το δικό της «στεγανό» σύστημα νοηματοδότησης το οποίο είναι αυτό-αναφορικό και κλειστό ως ένα νευρωσικό ιδανικό – αλλά ως η υποκειμενικότητα εκείνη, η οποία επιδέχεται την ερμηνεία του άλλου την οποία και ενσωματώνει στο δικό της αφήγημα, εφόσον παραμένει ατελής.

Η «ενσωμάτωση» της ερμηνείας του άλλου στο σύστημα μιας υποκειμενικότητας, σε αυτή την περίπτωση, προϋποθέτει την κατάρρευση κάθε «στεγανού» νευρωσικού ιδανικού που υπόσχεται μια «κατάληξη» ή ένα «τέλος» (Chambers, 2004). Με τον τρόπο αυτό αναπτύσσει αυτό που η ψυχολογική θεωρία της Σχολής της Γενεύης ονομάζει δια-υποκειμενικότητα (intersubjectivity) (Gillespie & Cornish, 2010). (Το πιο κάτω κείμενο του Iain Chambers, σκοπίμως παρατίθεται στα Αγγλικά).

History-writing conceived in this manner is not the linguistic mirror of empirical facts or an idealist teleology but rather an unfolding and incomplete composition where the fragment, the trace, are notes that register the interval between sound and silence, and where the pulsation of writing and the restrictive politics of interpretation slide into the unexpected opening of a poetics. It is here that the nature of art insists, unexpectedly yawning open to revisit and rework the languages that contain us. The narrative is a passage – the *passagenwerk* for Benjamin, the working through of an analytical journey for Freud – a passage that commences without the promise of a conclusion» (Chambers, 2004, σελ. 424).

Η δια-υποκειμενικότητα ουσιαστικά είναι το νόημα το οποίο αναδύεται όχι στα υποκείμενα αλλά στον «ενδιάμεσο χώρο» μεταξύ των υποκειμένων. Αυτό προϋποθέτει την κατάρρευση κάθε νευρωσικού ιδανικού και της ασυμμετρίας που δημιουργεί μεταξύ των υποκειμένων (ο «κακός», «υποανάπτυκτος», «επικίνδυνος», «οπισθοδρομικός» άλλος), και την ανάπτυξη μιας δια-υποκειμενικής κατάστασης η οποία να χαρακτηρίζεται από την συμμετρική σχέση μεταξύ των υποκειμένων. Μη έχοντας ένα κεντρικό νευρωσικό ιδανικό το οποίο να καθορίζει νόρμες, τα υποκείμενα παραμένουν συνεχώς μεταβαλλόμενοι φορείς ενός δια-

υποκειμενικού νοήματος, το οποίο νοείται μόνο μέσα από την αλληλόδραση των υποκειμένων ως κόμβοι. Τα υποκείμενα δηλαδή ως φορείς δια-υποκειμενικού νοήματος, λειτουργούν ταυτόχρονα ως παράγοντες επιρροής αλλά και ως αντικείμενα αλλαγής, και όχι ως «αυτοτελείς» στεγανές οντότητες που ιεραρχούν την αλληλεπίδραση με την ετερότητα ανταγωνιστικά:

Ορίζουμε την δια-υποκειμενικότητα ως την ποικιλία των σχέσεων μεταξύ προοπτικών. Αυτές οι προοπτικές μπορούν να ανήκουν σε άτομα, ομάδες, παραδόσεις ή Λόγους (discourses) [...] (Gillespie & Cornish, 2010).

Το αποτέλεσμα είναι ουσιαστικά μια συνεχώς μεταβαλλόμενη δια-υποκειμενική, μεθοριακή κατάσταση η οποία δεν αφορά ένα κεντρικό πυρήνα ο οποίος αναπτύσσεται «κάθετα» αλλά ένα αλληλοεπιδρών δίκτυο του οποίου οι «κόμβοι» (οι διάφοροι επιμέρους πολιτισμοί) μεταβάλλονται όχι μεμονωμένα αλλά ως φορείς του δικτύου αλληλόδρασης μεταξύ τους. Ο Franco Cassano (2001), για παράδειγμα, παρουσιάζει την Μεσόγειο ως μια εναλλακτική μορφή Νεωτερικότητας η οποία δεν χαρακτηρίζεται από τους γρήγορους ρυθμούς (οι οποίοι συχνά ταυτίζονται με την έννοια της «προόδου») της Βόρειας Ευρώπης, αλλά τουναντίον από την αργή διαδικασία του «γίνεσθαι» (becoming). Η διαφορετική αυτή αντίληψη συχνά παρουσιάζεται από την Βορειοδυτική ηγεμονία ως κάτι το λανθασμένο, έτσι που η Μεσόγειος τοποθετείται ως η περιφέρεια του Βορειοδυτικού «κέντρου». Επεκτείνοντας στη σκέψη του Cassano, μπορούμε να καταλάβουμε πως ο γραμμικός χρόνος ως αφήγημα του ηγεμονικού Βορειοδυτικού κέντρου το οποίο «ιεραρχεί» πολιτισμούς και θέτει «οικουμενικές» νόρμες και αξίες στην βάση της «προόδου», παύει να έχει οποιονδήποτε ουσιαστικό νόημα στον «μεσογειακό» χώρο, ο οποίος δίνει περισσότερη έμφαση στο «γίνεσθαι» παρά σε οποιαδήποτε τελεολογία που υπόσχεται ένα «ιδανικό» μέλλον όπως θα έλεγε και ο Iain Chambers (2004).

Επομένως, η Μεσόγειος αποτελεί όχι μόνο ένα χώρο όπου αναιρείται κάθε νευρωσικό «ιδανικό» αλλά είναι ταυτόχρονα και ένας χώρος στον οποίο ο «χρόνος» ως γραμμικό ιστορικό αφήγημα παύει να έχει κάποιο ιδιαίτερο νόημα. Σε μια άλλη περίπτωση, ο Chambers φαίνεται να αντιπαραβάλλει τη «δομή» της Δύσης, την *a priori* δηλαδή κατασκευή μιας αξίας ή ενός νοήματος με την ελεύθερη, «χωρίς προέλευση» κατασκευή των «ανοικτών νοημάτων» (Chambers, 2004). Η Donna Haraway (1985, σελ. 6, 81) εντοπίζει αυτό που ονομάζει «ανταγωνιστικούς δυισμούς», στον τρόπο που η Δυτική Νεωτερικότητα αξιώνει μια «γένεση» (ως αυθεντική προέλευση) και ένα «τέλος» (ως τελεολογικό σκοπό). Η γραμμική ιστορία ως ένας τρόπος οργάνωσης της συλλογικής μνήμης, δεν είναι παρά ένα αποτέλεσμα της Δυτικής ουσιοκρατίας, ή της «κατά φύσιν» προέλευσης - στα λόγια του Heidegger – από τη μια, και του «τέλους της ιστορίας» του Francis Fukuyama, από την άλλη.

Έτσι, σε μια εναλλακτική προσέγγιση οργάνωσης της Συλλογικής μνήμης στον χώρο της «Μεσογείου» (ως φιλοσοφία παρά ως χώρος), εμπεριέχεται το στοιχείο μιας μη-γραμμικής σύνθεσης των ιστορικών «αναμνήσεων». Θα μπορούσαμε να δούμε τη «Μεσόγειο» ως ένα μεθοριακό χώρο «ελεύθερης φαντασίωσης» όπως ορίζεται από τον Winnicott (2005), στον οποίο η συλλογική μνήμη δεν δομείται υπό το «βλέμμα» κάποιου νευρωσικού υποκειμένου, αλλά ως αυθόρμητες πολιτισμικές ανταλλαγές στοιχείων της συλλογικής μνήμης. Η «Μεσόγειος», δηλαδή, γίνεται το ο χώρος όπου η συλλογική μνήμη αποδεσμεύεται από την λογική αυτή και διαχέεται ως μια ακατέργαστη ύλη η οποία διαμορφώνεται ελεύθερα. Ένα τέτοιο παράδειγμα θα μπορούσε να είναι και η τέχνη του Giorgio De Chirico, η οποία χαρακτηρίζεται από τον κατακερματισμό ιστορικών «κεντρικών» πυρήνων και την επανασύνθεση των κομματιών τους σε μια νέα επιφάνεια (EIK. 25).

Η συλλογική μνήμη στα έργα του Giorgio De Chirico αποδεσμεύεται από τα στεγανά αφηγήματα όπως λ.χ. στην περίπτωση της Σχολής του Μονάχου (EIK. 26) και διαχέεται στον

καμβά του δημιουργώντας νέα ανεξάρτητα «νοήματα» που μοιάζουν να πηγάζουν από το όνειρο ή το ασυνείδητο. Ο De Chirico αποτελεί μια ιδιαίτερη έκφραση της μοντέρνας τέχνης, που ανταποκρίνεται ως ένα καλό παράδειγμα στην προαναφερθείσα αντίληψη για την μεθοριακή (και υβριδική) σύνθεση της συλλογικής μνήμης. Σε ένα πιο προφανές επίπεδο, θα μπορούσαμε να πούμε πως η «εναλλακτική» μοντέρνα τέχνη του De Chirico οφείλεται στον τρόπο που ο ίδιος ο καλλιτέχνης αναμιγνύει διάφορα στοιχεία της προσωπικής του επαφής με διάφορες αντιλήψεις της ευρωπαϊκής κουλτούρας της εποχής του, με τα προσωπικά του βιώματα.



Εικόνα. 25. Giorgio de Chirico, *Le Muse inquietanti*, 1916 - 1918, λάδι σε καμβά, 97,16 × 66 εκ. Μιλάνο, Συλλογή Gianni Mattioli.

4.13.2.1. Giorgio De Chirico και Σχολή του Μονάχου

Ο De Chirico, στις αρχές του 20ου αιώνα, πέρασε από το Μόναχο ακολουθώντας την τάση πολλών Ελλήνων καλλιτεχνών για σπουδή στη βαβαρική πόλη. Εδώ θα μπορούσαμε να αντιπαραβάλουμε το έργο του *Le Muse inquietanti (Οι ενοχλητικές Μούσες)* (1916-1918) (ΕΙΚ. 25) με το ηθογραφικό έργο για παράδειγμα του Νικηφόρου Λύτρα, *Κάλαντα* (1872) (ΕΙΚ. 26). Τα έργα είναι θεματικά και μορφολογικά πολύ διαφορετικά για να μπορούμε να κάνουμε πλήρη σύγκριση. Μπορούμε να δούμε όμως, τον τρόπο που ο Νικηφόρος Λύτρας στο έργο του αξιοποιεί με ένα πολύ διαφορετικό τρόπο τη συλλογική μνήμη, ως δομικό υλικό μιας «στεγανής», «αυθεντικής» ταυτότητας, αναφερόμενος σε μια «καθαρή» «Ελληνικότητα». Ο ηθογραφικός χαρακτήρας του έργου του Λύτρα παραπέμπει στον τρόπο που τόσο ο Ernest Gellner (1983) όσο και ο Eric Hobsbaum (2005) αναφέρουν πως γίνεται η χρήση της λαϊκής περιφέρειας για δόμηση της εθνικής ταυτότητας. Τα στοιχεία της συλλογικής μνήμης της λαϊκής περιφέρειας επαναπροσδιορίζονται και οργανώνονται από το εθνικό υποκείμενο το οποίο δομεί το αφήγημα της της εθνικής ιστορίας. Ο τρόπος που το Αφήγημα περί έθνους χρησιμοποιεί τα στοιχεία αυτά της λαϊκής μνήμης, είναι με το να δημιουργεί την εντύπωση πως η λαϊκή περιφέρεια αποτελεί το πιο «γνήσιο», ίσως, κομμάτι του «έθνους».

Είναι ακριβώς σε αυτό το σημείο που δομείται η έννοια της «παράδοσης» και του «παραδοσιακού» ως μιας παρελθούσας μεν κατάστασης του έθνους, αλλά ταυτόχρονα και ως πιο «αυθεντικής» η οποία εκφράζεται συνήθως από την «περιφέρεια» – έξω από τα «εκμοντερνισμένα» αστικά κέντρα. Είναι αυτό που αναφέρθηκε στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας, ως «Βιομηχανία της Παράδοσης» (Hewison 1987). Η «παράδοση» ως λέξη υποδηλώνει ένα γραμμικό συνεχές στο οποίο το προηγούμενο «παραδίδει» κάτι στο επόμενο. Επομένως η «παραδοσιακή κουλτούρα» δομείται ως ένα αφήγημα της μνήμης του εθνικού υποκειμένου.

Στην περίπτωση του De Chirico, και του έργου του *Le Muse inquietanti* (*Οι ενοχλητικές Μούσες*) (ΕΙΚ. 25), το οποίο ζωγραφίστηκε στην Ferrara, δεν επιδιώκει τη δόμηση οποιασδήποτε εθνικής ταυτότητας («ιταλικής» ή «ελληνικής» για παράδειγμα). Ακόμα και ο ίδιος ο καλλιτέχνης, ως υποκείμενο, δεν εκφράζεται μέσα από καμιά «εθνική» ταυτότητα, αφού γεννήθηκε από Ιταλούς γονείς στον Βόλο, και πέθανε στην Ρώμη αφού έζησε για πολλά χρόνια σε πολλές περιοχές της Ιταλίας.



Εικόνα. 26. Νικηφόρος Λύτρας, 1872, *Τα Κάλαντα*, λάδι σε καμβά, Ιδιωτική Συλλογή.

Ενώ αναφέρεται στο «ιταλικό» παρελθόν, μέσα από το Castello Estense στο βάθος, το στοιχείο αυτό της «ιταλικής» μνήμης, συνδέεται στο ίδιο αφήγημα του έργου με τις Μούσες οι οποίες είναι πολιτισμικά ταυτισμένες με το αρχαίο ελληνικό στοιχείο. Ταυτόχρονα, το αφήγημα του έργου δομείται μέσα από ένα χρονικό κατακερματισμό. Το αφήγημα χρησιμοποιεί στοιχεία

της συλλογικής μνήμης, με τρόπο άχρονο. Αυτό γίνεται ιδιαίτερα εμφανές όταν ο θεατής παρατηρήσει πως το Castello Estense και οι Μούσες βρίσκονται στο ίδιο κάδρο με τα φουγάρα του εργοστασίου στο βάθος. Ο De Chirico, δηλαδή, φαίνεται να αποδεσμεύει την συλλογική μνήμη (Μούσες, κάστρο ως αναφορές στο παρελθόν) από το γραμμικό τους συνεχές και να κατακερματίζει τον χρόνο μέσα από μια σύνθεση, και μαζί με αυτό να αποδεσμεύει το υποκείμενο από το «εθνικό ιδανικό», το οποίο επιβάλλει στο ιστορικό αφήγημα μια συγκεκριμένη, «ορθή» γραμμική πορεία στον χρόνο.

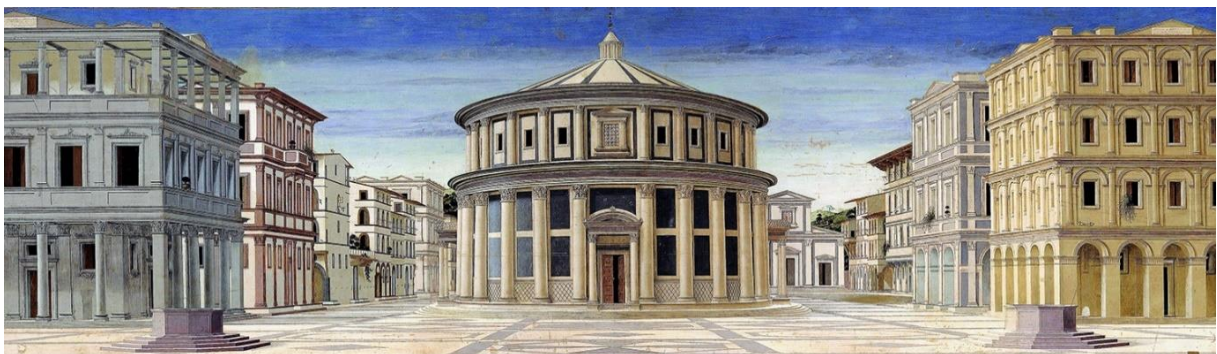
Αν, για παράδειγμα ο Pablo Picasso «δεν μπορούσε» να δει τον χώρο ως ένα ενιαίο συνεχές το οποίο μπορεί να θεαθεί από ένα σημείο, ο De Chirico «δεν μπορεί» να δει τον χρόνο και την Μνήμη ως κάτι που μπορεί να ιδωθεί γραμμικά. Σύμφωνα με τον Νίκο Δασκαλοθανάση, όπως αναφέρεται στο ντοκιμαντέρ, *Τζόρτζιο ντε Κίρικο – Αρχοναύτης της ψυχής* (Λάγδαρης & Ανέστης, 2008), τα αντικείμενα τοποθετούνται στα έργα του De Chirico με ένα ακανόνιστο τρόπο, χωρίς δηλαδή καμιά a priori «λογική», συνδέοντάς τον έτσι με τις προσπάθειες αποδόμησης του χώρου από τους Κυβιστές. Δεν είναι τυχαίο που οι πίνακές του μπορεί να θεωρηθούν από πολλούς θεωρητικούς τέχνης ως σουρεαλιστικοί, μοιάζοντας με εικόνες βγαλμένες από όνειρα. Το ονειρικό στοιχείο που συναντούμε στην αποδομημένη αυτή «συλλογική μνήμη» του De Chirico δεν θα μπορούσε παρά να μας παραπέμψει στα λεγόμενα του Halbwachs (1992, σελ. 22-23; σελ. 39) για το φαινόμενο των ονείρων και της αποδομημένης μνήμης, όπως αναφέρθηκε στα προηγούμενα κεφάλαια.

Σ' αυτό το πλαίσιο μπορούμε να εντάξουμε και την κριτική που κάνει ο Iain Chambers (2004, σελ. 3) στην ιδέα περί «γνησιότητας» και «προέλευσης» στην οποία αναφερθήκαμε επιγραμματικά στο προηγούμενο κεφάλαιο. Για τον Chambers, το νόημα δεν βρίσκεται σε ένα «κεντρικό», «αυθεντικό» αφήγημα, αλλά στη «μεταφορά», στην «ανακατασκευή» χωρίς όρους και όρια και χωρίς την αξίωση κάποιας μορφής «κανονικότητας», «αυθεντικότητας» ή «αλήθειας» που να επιβάλλει κάποια a priori «δομή» στο αφήγημα.

This retelling, reciting and resisting of what passes for historical and cultural knowledge depend upon the recalling and remembering of earlier fragments and traces that flare up and flash in our present 'moment of danger' as they come to live on in new constellations. These are fragments that remain as fragments: splinters of light that illuminate our journey while simultaneously casting questioning shadows along the path. The belief in the transparency of truth and the power of origins to define the finality of our passage is dispersed by this perpetual movement of transmutation and transformation. History is harvested and collected, to be assembled, made to speak, remembered, reread and rewritten, and language comes alive in transit, in interpretation [...] (Chambers, 1994, σελ. 3).

Επομένως, η ζωγραφική του De Chirico μπορεί να αποτελεί μια μορφή αποδομημένης έκφρασης της συλλογικής μνήμης, με όρους που να ανταποκρίνονται περισσότερο σε ένα «μεσογειακό» μοντερνισμό ο οποίος να χαρακτηρίζεται από την έλλειψη «κεντρικών» ή «επίσημων» αφηγημάτων, έξω από τα πρότυπα της ηγεμονικής Νεωτερικότητας.

Σε ένα άλλο επίπεδο ερμηνείας του έργου του De Chirico, μπορούμε να δούμε τα έργα του ως μια μορφή παρωδίας του αναγεννησιακού «ματιού του Θεού», το οποίο αντιστοιχεί στη «μονοδιάστατη» - κάτω από ένα «Θεϊκό» νευρωσικό υποκείμενο - «τάξη του κόσμου» (ΕΙΚ. 27).



Εικόνα. 27. Άγνωστος Καλλιτέχνης (Αποδίδεται στους: Piero della Francesca, Luciano Laurana, Francesco di Giorgio Martini και στον Melozzo da Forlì), *Ιδανική Πόλη – Urbino*, Δεκαετία 1470, Ουρμπίνο, Galleria Nazionale delle Marche.

Τα μορφολογικά χαρακτηριστικά των έργων του De Chirico, έχουν παρομοιαστεί με αυτά των αναγεννησιακών έργων. Η αξιοσημείωτη όμως διαφορά, έγκειται στον τρόπο που οι ευθείες στα έργα του De Chirico δεν καταλήγουν σε ένα κεντρικό σημείο φυγής, όπως συμβαίνει με την αναγεννησιακή προοπτική. Αντιθέτως, τα έργα του De Chirico χαρακτηρίζονται από τα πολλά σημεία φυγής αφού η προοπτική αναπτύσσεται μέσα από πολλές ευθείες (ΕΙΚ. 28). Με τον τρόπο αυτό, ανατρέπεται η «μονοδιάστατη» κατασκευή της «τάξης» ενός κόσμου που πηγάζει από ένα κεντρικό πυρήνα ο οποίος οργανώνει τα πάντα.

Είναι σ' αυτό το σημείο που φανερώνεται και μορφολογικά η «μεσογειακότητα» του De Chirico, ο οποίος αναδιαμορφώνει και αναδομεί τόσο τον χώρο αλλά και τη συλλογική μνήμη, όχι στην βάση ενός κεντρικού ιδεολογικού, ιδεαλιστικού πυρήνα στον οποίο καταλήγει, και προκύπτει ταυτόχρονα η οποιαδήποτε οργάνωση της συλλογικής μνήμης (όπως συμβαίνει στην περίπτωση του χώρου μέσα από το κεντρικό σημείο φυγής). Αντίθετα, η ενοποίηση των επιμέρους στοιχείων τόσο του χώρου όσο και της μνήμης προκύπτει και παράγεται ακριβώς μέσα από την τομή των προεκτάσεων πολλαπλών «κέντρων» ή «πυρήνων» (ή σημείων φυγής στην περίπτωση του χώρου).



Εικόνα. 28. Giorgio de Chirico, *Το αίνιγμα της επιστροφής και το απόγευμα*, 1912, λάδι σε καμβά, 70 × 86,5 εκ. Παρίσι, Ιδιωτική συλλογή.

Από το προηγούμενο κεφάλαιο γίνεται κατανοητό πως η συλλογική μνήμη ως στοιχείο το οποίο συνυπάρχει με την κουλτούρα, μπορεί να πάρει πολλές μορφές. Όπως αναφέρθηκε, το «μονοδιάστατο» μοντέλο αντίληψης του χρόνου ως κάτι το «γραμμικό», κάτω από την λογική της κουλτούρας της ευρωπαϊκής Νεωτερικότητας, δέσμευσε τα στοιχεία της συλλογικής μνήμης και τα συγκέντρωσε γύρω από μονοδιάστατους, «κεντρικούς» ή «επίσημους» πυρήνες οι οποίοι τις συνθέτουν μέσα στο μονοδιάστατο πλέγμα του αφηγήματος του εθνικισμού σαν ένα ιδεαλιστικό πρότυπο. Στην περίπτωση αυτή, η συλλογική μνήμη δομείται ως η αναζήτηση ή η «θύμηση» μιας συλλογικής – ομαδικής, εθνικής – προέλευσης ή καταγωγής, ενώ ο «άλλος» παρουσιάζεται ως το στοιχείο αυτό που διακόπτει την γραμμική πορεία της μνήμης του παρελθόντος.

Με αυτό τον τρόπο, η οργάνωση της Μνήμης γύρω από τον μονοδιάστατο πυρήνα των εθνικισμών δεν αφήνει χώρο για την επιρροή του «άλλου» η οποία θα εκληφθεί ως «επέμβαση» στην «καθαρότητα» της «προέλευσης» (Αγγλ. “origin” – “original”). Αυτό τον τρόπο διαχείρισης της συλλογικής μνήμης μπορούμε να τον διακρίνουμε στην τέχνη, μέσα από «λαογραφικές» απεικονίσεις οι οποίες όμως αποσκοπούν να δημιουργήσουν μια εθνική ταυτότητα εκμεταλλευόμενες τη συλλογική μνήμη («λαϊκές συνήθειες», «λαϊκή τέχνη» κλπ.).

Σε ένα διαφορετικό τρόπο σκέψης, η συλλογική μνήμη συντίθεται με ένα πολυδιάστατο τρόπο ως ένα δίκτυο μεταξύ αλληλοεπιδρώντων αλλά «ελλιπών» (σε αντίθεση με «ιδεαλιστικών») «πυρήνων», συνεχώς μεταβαλλόμενη ως ένα είδος χρονικού «μοντάζ», αντίστοιχου με τον κατακερματισμό και την επανασύνθεση του χώρου μέσα από πολλά «σημεία», όπως βλέπουμε στην τέχνη του Κυβισμού, για παράδειγμα. Φιλοσοφικά, αυτή η αντίληψη μοιάζει με τις ιδέες περί «Μεσογείου» και θα μπορούσαν να αποτελέσουν ένα εναλλακτικό τρόπο διαχείρισης της συλλογικής μνήμης έξω από τα κυρίαρχα «επίσημα», «εθνοκεντρικά» αφηγήματα. Αυτό μπορούμε να το διακρίνουμε στην τέχνη του De Chirico, ο οποίος αποδομεί τη χρονική πραγματικότητα και την επανασυνθέτει χωρίς χρονικό «κέντρο»

σε συνθέσεις που αποτελούνται από πολλούς χρονικούς «πυρήνες» γύρω από τους οποίους η μνήμη συντίθεται οργανικά ως πλέγμα παρά ως μια γραμμική, λογική αφήγηση ή αναζήτηση μιας γνησιότητας ή «τέλους».

4.13.2.2. Γιάννης Κουνέλλης

Ο Γιάννης Κουνέλλης, είναι ένας από τους κυριότερους εκπροσώπους του κινήματος της Arte Povera. Η Arte Povera χρησιμοποιεί φτηνά, ευτελή υλικά («φτωχή», Ιταλ. “povera”), τα οποία επαναχρησιμοποιεί και τα επανασυνθέτει ως έργα τέχνης. Η ονομασία της προήλθε από τον Ιταλό κριτικό τέχνης Germano Celant, όταν το 1967 προσπάθησε να περιγράψει την εν λόγω τέχνη, η οποία προερχόταν από μια νέα γενιά καλλιτεχνών στην Ιταλία (Celant, 1985).

Το ενδιαφέρον της Arte Povera έγκειται στη χρήση υλικών, τα οποία είναι αφενός καθημερινά και αφετέρου δεν προορίζονται – κανονικά – για τη δημιουργία τέχνης. Η διαδικασία γίνεται μέσα από την «συναρμολόγηση» ακατέργαστων θραυσμάτων υλικών και εννοιών, τα οποία μετατρέπονται σε αισθητικές εντυπώσεις μέσα στην ίδια την υποκειμενικότητα του θεατή. Είναι σημαντικό να αναφερθεί εδώ, πως η περίοδος μέσα στην οποία γεννήθηκε η Arte Povera, στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και τις αρχές της δεκαετίας του 1970, συνέπιπτε με την ευρύτερη αμφισβήτηση απέναντι στις αυθεντίες που εξέφραζε η περίοδος γύρω από τον Μάη του 1968. Είναι χαρακτηριστικό ότι στο βιβλίο του Germano Celant με τίτλο: *Art Povera: Storie e protagonisti (Arte Povera: Ιστορίες και Πρωταγωνιστές)*, γίνεται αναφορά στην αναγκαιότητα δημιουργίας μιας τέχνης η οποία να είναι απελευθερωμένη από κάθε κοινωνική και οικονομική δομή και αξία (Celant, 1985). Η κατάρρευση μιας κεντρικής δομής, η οποία επιβάλλει στο έργο ένα αφηγηματικό πλαίσιο και κατασκευή, έχει ως αποτέλεσμα την ταύτιση του θεατή με το έργο σε επίπεδο κατασκευής νοήματος. Έτσι, όπως για παράδειγμα, ένα έργο του Μπαρόκ αφήνει τον θεατή να «φανταστεί» το υποκείμενό του ως μέρος του χώρου του έργου, σε αντίθεση με τις απεικονίσεις της Αναγέννησης οι οποίες μέσα από την δημιουργία ενός «απροσπέλαστου» χώρου, έρχονται σε αντιπαράθεση με την

υποκειμενικότητα του θεατή, το έργο της Arte Povera «καταστρέφει» κάθε ετερόνομη νοηματοδότηση, αφήνοντας έτσι το υποκείμενο του θεατή να εμβυθιστεί μέσα στο ίδιο το έργο, και να το συναρμολογήσει αυτόνομα. Η χρήση δηλαδή των ευτελών υλικών, στερεί και από το ίδιο το μέσο την δυνατότητα προσδιορισμού του έργου ως αντικείμενο «τέχνης».

Για παράδειγμα, το έργο του Κουνέλλη, *Untitled Coffee (Ατιτλο Καφέ)* (1989-91) (ΕΙΚ. 29), χρησιμοποιεί μια οθόνη κατασκευασμένη από γυαλί και μέταλλο, γεμισμένη από κόκκους καφέ. Το έργο αυτό, θα μπορούσαμε να πούμε πως καταπιάνεται με την έννοια του χώρου, του χρόνου και της μνήμης. Χαρακτηριστικά, ο Κουνέλλης φαίνεται να απορρίπτει την ιδέα της ζωγραφικής ως το μέσο αναπαράστασης το οποίο δομεί χώρους και χρόνους μέσα από την κατασκευή της δισδιάστατης μορφής πάνω σε μια δισδιάστατη επιφάνεια, και επιλέγει να χρησιμοποιήσει τον ορισμό της λέξης «ζωγραφική» (στα ελληνικά), προκειμένου να κατανοήσει τον ρόλο της ζωγραφικής (van der Lint, 2017). Για τον Κουνέλλη, η λέξη «ζωγραφική» σημαίνει η «γραφή της ζωής», επομένως η ουσία της ζωγραφικής δεν ενυπάρχει στην αποτύπωση του χώρου με εικαστικό τρόπο, αλλά στον τρόπο που ο χώρος και ο χρόνος αποκτούν υπόσταση ως μνήμη στην υποκειμενικότητα του θεατή. Επομένως, η χρήση του καφέ, στο συγκεκριμένο έργο, δημιουργεί ένα «χώρο» από μνήμες οι οποίες ανταποκρίνονται στην υποκειμενική ανάμνηση για την μυρωδιά του καφέ. Είναι ενδιαφέρον να αναφερθεί πως η χρήση της όσφρησης για δημιουργία αναμνήσεων μπορεί να εξηγηθεί και επιστημονικά, αφού σύμφωνα με την νευρολογία το οσφρητικό σύστημα συνδέεται άμεσα με το λιμπικό σύστημα του εγκεφάλου, έτσι που μια μυρωδιά ανταποκρίνεται άμεσα και αδιαμεσολάβητα σε ακατέργαστες συναισθηματικές αναμνήσεις. Επομένως, με την χρήση του οσφρητικού στοιχείου παρακάμπτεται η «λογική ανάμνηση» και το υποκείμενο εμβυθίζεται σε ένα σύνολο από ακατέργαστες αναμνήσεις. Οι αναμνήσεις αυτές όμως δεν αφορούν μόνο το ατομικό υποκείμενο, αλλά και το υποκείμενο ως πολιτισμικό υποκείμενο. Για παράδειγμα, η μυρωδιά του καφέ ανταποκρίνεται μαζί με την μυρωδιά των καφέ σε μια πόλη, ή τις πολιτισμικές

συνήθειες γύρω από την πόση του καφέ. Ένα στοιχείο το οποίο ενισχύει αυτό το επιχείρημα, είναι η επιλογή της λέξης “Untitled” («Άτιτλο») στον τίτλο, πριν από την λέξη “Coffee” («Καφές»). Το «άτιτλο» ουσιαστικά, αναφέρεται στην έλλειψη μιας προκαθορισμένης οπτικής μέσα από την οποία πρέπει το έργο να γίνει αντιληπτό.

Οι συμβολικοί συνειρμοί [στο έργο], έχουν να κάνουν με την έννοια της συνάντησης, της ανταλλαγής εμπειριών γύρω από ένα τραπέζι με καφέ και γλυκά. [Δηλαδή], το μικρό καθημερινό έπος του δούνα και λαβείν, της χειρονομίας. [Μας μεταφέρει] στην συντροφική κουλτούρα του καφέ που πέρασε στην Ευρώπη από το Λεβάντε τον δέκατο έβδομο και τον δέκατο όγδοο αιώνα (Roelstraete, 2002, σελ. 15).

Έτσι, το έργο τέχνης στην περίπτωση αυτή δεν αποτελεί ένα χώρο μέσα στον οποίο κατασκευάζεται μια πραγματικότητα, αλλά αποτελεί την επιφάνεια πάνω στην οποία το υποκείμενο ως θεατής συναρμολογεί όχι μόνο το ατομικό του παρελθόν, αλλά και τις συλλογικές του αναμνήσεις.



Εικόνα. 29. Jannis Kounellis, *Untitled (Coffee)*, 1989-1991, μέταλλο, γυαλί, χαρτί, κόκκοι καφέ και μόλυβδος, 65,3 × 45,5 × 7,7 εκ. Λονδίνο, Tate.

Είναι σε αυτό το πλαίσιο που μπορούμε να αντιπαραβάλουμε το έργο του Κουνέλλη με τα έργα της Σχολής του Μονάχου, ως τα δύο άκρα που ανταποκρίνονται στις ιδέες περί νευρωσικών και μεθοριακών υποκειμενικοτήτων. Η συλλογική μνήμη, όπως κατασκευάζεται στην περίπτωση των έργων της Σχολής του Μονάχου, εμπεριέχει το στοιχείο της ιεραρχικής δομής που συναντούμε στις νευρώσεις. Όπως ήδη αναφέρθηκε, το νευρωσικό ιδανικό ως «εθνική ταυτότητα» δομεί μια συγκεκριμένη «ιδανική» υποκειμενικότητα πάνω στην οποία δομείται η συλλογική μνήμη ως «ιστορία». Στην περίπτωση όμως του συγκεκριμένου έργου, η συλλογική μνήμη κατασκευάζεται μέσα από ένα διάλογο των υποκειμενικών εντυπώσεων του θεατή με την εντύπωση του καφέ ως συλλογική ανάμνηση. Επομένως, για τον Κουνέλλη, δεν είναι τα μεγάλα εθνικά αφηγήματα τα οποία δομούν τη συλλογική μνήμη, αλλά τα καθημερινά, «αναξιόλογα» στοιχεία των συλλογικών αναμνήσεων τα οποία παραπέμπουν σε καθημερινές συνήθειες μιας κουλτούρας και ενός πολιτισμού.

4.14. Η νευρωσική φαντασίωση για το μέλλον

Το νευρωσικό πολιτισμικό υποκείμενο όπως είδαμε προηγουμένως, δομεί την υποκειμενικότητα στην βάση ενός νευρωσικού ιδανικού. Όμως αυτό δεν εξηγεί το τι παρακινεί το νευρωσικό υποκείμενο από το να διατηρεί την νευρωσική του κατάσταση. Μέχρι στιγμής δηλαδή γίνεται απόλυτα κατανοητό το πως το νευρωσικό ιδανικό δομεί το «νευρωσικό» αφήγημα για το παρελθόν και το παρόν, αλλά δεν εξηγεί το τι ωθεί το νευρωσικό υποκείμενο στο να διατηρεί την νευρωσική υποκειμενικότητα. Όπως λέχθηκε προηγουμένως, το υποκείμενο επειδή κατασκευάζεται ως «σύστημα», υπακούει στην Αρχή της Ομοιόστασης. Παράλληλα όμως, αυτό δεν εξηγεί τον μηχανισμό υπό τον οποίο επιτυγχάνεται η ομοιόσταση.

Ο τρόπος μέσα από τον οποίο γίνεται αυτό, μπορεί να γίνει κατανοητός μέσα από τις δύο βασικές «αρχές» του Freud όπως όμως χρησιμοποιούνται από τον Jacques Lacan: Την Αρχή της Ευχαρίστησης και την Αρχή της Πραγματικότητας. Η Αρχή της Ευχαρίστησης, όπως ήδη λέχθηκε πιο πάνω, περιγράφει για τον Freud την παρόρμηση προς το αντικείμενο μέσα

από το οποίο το υποκείμενο αντλεί ευχαρίστηση. Η «ευχαρίστηση» στη θεωρία αυτή, είναι ταυτόσημη με ό,τι διατηρεί την επιβίωση του υποκειμένου. Η Αρχή της Πραγματικότητας, έρχεται ως η αρχή η οποία ουσιαστικά ανταποκρίνεται σε παράγοντες που βρίσκονται πέρα από τον έλεγχο του υποκειμένου, και κατά συνέπεια δεν μπορεί να «ελέγξει». Κατά συνέπεια η Αρχή της Πραγματικότητας περιγράφει την ανάγκη για το υποκείμενο να αναβάλει την άμεση ικανοποίηση του για πιο μετά. Η «εγγύηση» όμως της ικανοποίησης της ανάγκης (άρα και της ευχαρίστησης) εμπεριέχεται για τον Lacan στην Αρχή της Πραγματικότητας ως «φαντασίωση». Η φαντασίωση αποτελεί ένα υποκατάστατο για την ίδια την ευχαρίστηση η οποία μέσα στην Αρχή της Πραγματικότητας δύναται να υπάρξει μόνο ως μια εικόνα που υποκαθιστά το Αντικείμενο και η οποία συντηρεί το «νόημα» για αναβολή της στο παρόν (Lacan, 1997, σελ. 197). Από την στιγμή όμως που αντικείμενο της επιθυμίας «κατακτηθεί» από το υποκείμενο, η φαντασίωση η οποία την υποκαθιστά καταρρέει. Επομένως η φαντασίωση ως «φανταστική εικόνα» ενυπάρχει μόνο στην απουσία του αντικειμένου. Η υποκειμενικότητα ως ο ενδιάμεσος αυτός χώρος που διαμεσολαβεί το υποκείμενο από το αντικείμενο αποτελεί κατά συνέπεια την «φαντασίωση» για το αντικείμενο.

Είναι σε αυτό το σημείο που όπως θα δούμε πιο κάτω, το νευρωσικό υποκείμενο ανάγει το φαντασιακό αντικείμενο σε ένα «κούφιο» «ιδανικό» με σκοπό ο ενδιάμεσος φαντασιακός χώρος ως υποκειμενικότητα να διατηρηθεί. Με τον τρόπο αυτό η νεύρωση περικλείει και οριοθετεί την υποκειμενικότητα ως ένα χώρο ο οποίος υπακούει σε ένα ιδανικό (το φαντασιακό αντικείμενο) το οποίο όμως είναι αποξενωμένο από την πραγματικότητα. Το υποκείμενο διατηρεί τη νευρωσική φαντασίωσή του μέσα από την ανέφικτη προσμονή του να «φτάσει» το ιδανικό. Η διαδικασία και μόνο κάνει την υποκειμενικότητα ως φαντασίωση, αυτοσκοπό. Είναι για αυτό τον λόγο, που συστήματα τα οποία περιγράφονται πιο κάτω ως «νευρωσικά» δεν έχουν ως βασικό τους κίνητρο την επαφή με τη ροή της πραγματικότητας, αλλά την αυθαίρετη «υπακοή» σε ένα συγκεκριμένο μοντέλο αντίληψης για τον κόσμο. Στην περίπτωση του

εθνικισμού, για παράδειγμα, το εθνικό υποκείμενο προσαρμόζει την πραγματικότητα σε ένα εθνοκεντρικό αφήγημα το οποίο γίνεται αυτοσκοπός. Η επιθυμία για διατήρηση των υποτιθέμενων εθνικών «αξιών» από ακροδεξιές παρατάξεις, οι επεκτατικές πολιτικές που στηρίζονται σε εθνοκεντρικά αφηγήματα είναι κάποια από τα παραδείγματα νευρωσικών συνθηκών των συλλογικών υποκειμένων που δομούν την υποκειμενικότητά τους στο φαντασιακό Αντικείμενο. Η «επιθυμία» για το φαντασιακό αντικείμενο εξηγεί την οργάνωση της πραγματικότητας με βλέμμα προς το μέλλον.

Κεφάλαιο 5. Συμπεράσματα διατριβής

5.1. Υποκείμενο, υποκειμενικότητα και πολιτισμικά τεχνουργήματα

Η παρούσα διατριβή, προσπάθησε να παρατηρήσει το πολιτισμικό υποκείμενο μέσα από την οπτική της ψυχανάλυσης. Αυτό, αποσκοπούσε στην ερμηνεία των διαφόρων πολιτισμικών φαινομένων μέσα από ένα ψυχαναλυτικό μοντέλο, το οποίο μας επιτρέπει να ερμηνεύσουμε τόσο τις δια-υποκειμενικές σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των διαφορετικών πολιτισμικών υποκειμένων, όσο και τις ενδο-υποκειμενικές δυναμικές που αναπτύσσονται εντός του πολιτισμικού υποκειμένου. Όπως και στην περίπτωση της «κλασικής» ψυχαναλυτικής προσέγγισης, η έννοια του φαντασιακού και του πώς αυτό διαμορφώνει την εμπειρία και τη μνήμη αποτελούν κάποια από τα κεντρικά σημεία αναφοράς. Η συλλογική μνήμη, όπως συντίθεται από το πολιτισμικό υποκείμενο σε ένα πολιτισμικό τεχνουργήμα όπως είναι η τέχνη, ή η αρχιτεκτονική, φανερώνει δυναμικά σχέσεων, συλλογικές συμπεριφορές και συλλογικές αντιλήψεις.

Μια από τις βασικότερες έννοιες στη διατριβή αποτέλεσε η έννοια του υποκειμένου, και πιο συγκεκριμένα η έννοια του πολιτισμικού υποκειμένου. Συνοψίζοντας, μπορούμε να περιγράψουμε το πολιτισμικό υποκείμενο ως τον ενεργό εκείνο παράγοντα που εμφανίζεται στο πολιτισμικό πλαίσιο και δομεί την συλλογική εμπειρία και μνήμη με ένα συγκεκριμένο τρόπο. Ο τρόπος κατασκευής της συλλογικής εμπειρίας και μνήμης από το πολιτισμικό υποκείμενο δομείται στη βάση ενός φαντασιακού πλαισίου το οποίο συνθέτει την εμπειρία και την μνήμη σε ένα αφήγημα, το οποίο με τη σειρά του καθορίζει σχέσεις μεταξύ συλλογικοτήτων, τόσο στο παρόν όσο και διαμέσου αναφορών στο ιστορικό «παρελθόν». Το πιο καλό παράδειγμα αυτής της περίπτωσης αποτελεί το «εθνικό» υποκείμενο, το οποίο αποτελεί ουσιαστικά ένα είδος πολιτισμικού υποκειμένου το οποίο καθορίζει τόσο τη σχέση μεταξύ συνόλων που ορίζονται με βάση την «εθνικότητα», όσο και πολιτικών, κοινωνικών δομών κλπ., όσο και το αφήγημα του ίδιου του ιστορικού παρελθόντος.

Η προαναφερθείσα απόπειρα κατανόησης των πολιτισμικών υποκειμενικοτήτων υπό το πρίσμα – κατά βάση - της ψυχανάλυσης, μας επιτρέπει να ερμηνεύσουμε τα φαινόμενα αυτά μέσα από συγκεκριμένα ψυχοκοινωνικά μοτίβα τα οποία εμφανίζονται εντός του τρόπου με τον οποίο δομείται η εμπειρία και η μνήμη «εντός» ενός πολιτισμού. Αν η ψυχανάλυση ως θεραπευτική ή ερμηνευτική μέθοδος ψάχνει για μοτίβα ατομικής συμπεριφοράς τα οποία εκτείνονται σε συμβολικές εκφάνσεις της συμπεριφοράς αυτής, στην περίπτωση της παρούσας διατριβής τα μοτίβα αυτά μας βοηθούν να αντιληφθούμε την πολιτισμική πραγματικότητα εν γένει. Στη διατριβή, αναπτύχθηκε μια θεωρία η οποία εντοπίζει τον τρόπο δόμησης της συλλογικής εμπειρίας και της συλλογικής μνήμης σε συγκεκριμένα μοτίβα τα οποία υποβόσκουν σε ένα επίπεδο κάτω από το γλωσσικό. Στο επίπεδο, αυτό, το οποίο ανταποκρίνεται σε αυτό που ο Jacques Lacan αναφέρεται ως Εικονικό (Imaginary), ή αυτό που ο Κορνήλιος Καστοριάδης ονομάζει Φαντασιακό [παρόλο που οι δύο προσεγγίσεις (του Lacan και του Καστοριάδη) ως προς την φύση του φαντασιακού διαφέρουν μεταξύ τους], συναρμολογούνται όλα τα θραύσματα της εμπειρίας και της μνήμης σε συνεκτικές οντότητες.

Στο πλαίσιο αυτό, όπως διαπιστώθηκε, υπάρχουν τρία μοτίβα, ή «τροπικότητες» μέσα από τα οποία συναρμολογείται η εμπειρία. Αυτές οι τροπικότητες είναι, η νευρωσική, η μεθοριακή και η ψυχωσική.

Προκειμένου όμως να γίνει κατανοητός ο μηχανισμός ο οποίος αναπτύσσει αυτές τις τροπικότητες του φαντασιακού, κατανοήσαμε την υπόσταση του φαντασιακού και τον λόγο ύπαρξής του. Έτσι βρήκαμε ότι το φαντασιακό προκύπτει ως ένα υποκατάστατο το οποίο «κλείνει» το χάσμα της απόστασης μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου. Κατά συνέπεια, μια άλλη έννοια η οποία είναι κεντρικής σημασίας είναι η έννοια του αντικειμένου. Το αντικείμενο αποτελεί ό,τι το υποκείμενο δεν είναι, αλλά ό,τι το υποκείμενο παρατηρεί. Ο διαχωρισμός υποκειμένου-αντικειμένου αποτελεί εξ ορισμού τον διαχωρισμό μεταξύ κάποιου παράγοντα ο οποίος «παρατηρεί» και κάποιας πραγματικότητας η οποία «παρατηρείται». Σε ατομικό

επίπεδο, ο διαχωρισμός αυτός περιγράφει την «απόσταση» του εαυτού από τον μη-εαυτό. Ως μη-εαυτό, μπορούμε να ορίσουμε ό,τι ο εαυτός δεν δύναται να ελέγξει ή να κατανοήσει ως μέρος μιας οντότητας συνυφασμένης με την αυτό-εικόνα του. Το υποκείμενο δηλαδή διαμορφώνει μια αντίληψη για το αντικείμενο διαμέσου μιας «απόστασης». Είναι αυτή η «απόσταση» η οποία στην θεωρία αναφέρεται ως ενδιάμεσος χώρος. Ο ενδιάμεσος χώρος δηλαδή προκύπτει ως η «απόσταση» που διαμορφώνεται από τον διαχωρισμό του υποκειμένου από το αντικείμενο, ως μια κατάσταση μέσα από την οποία το υποκείμενο «παρατηρεί» ως παρατηρητής το αντικείμενο ως το «μη-υποκειμενικό». Μέσα από τα πιο πάνω, προκύπτει ότι ο ενδιάμεσος χώρος αποτελεί την διαμόρφωση μιας αντίληψης του υποκειμένου επί του αντικειμένου. Αποτελεί δηλαδή την οπτική γωνία μέσα από την οποία το υποκείμενο παρατηρεί το αντικείμενο. Μέσα στον ενδιάμεσο χώρο διαμορφώνεται η υποκειμενικότητα ως η «περιγραφή», ως «γνώση» - οπτική δηλαδή - επί του αντικειμένου. Χωρίς τον «ενδιάμεσο χώρο» το υποκείμενο και το αντικείμενο παύουν να υφίστανται, αφού η απόσταση που επιτρέπει την παρατήρηση του υποκειμένου πάνω στο αντικείμενο δεν υπάρχει. Στο σημείο αυτό, ο διαχωρισμός υποκειμένου-αντικειμένου δεν πρέπει να κατανοηθεί ως ένας δυαδικός διαχωρισμός ο οποίος προϋφίσταται αλλά ως μια εκ των πραγμάτων κατάσταση κατά την οποία το υποκείμενο προκειμένου να αντιληφθεί τον εαυτό του ως ανεξάρτητο παράγοντα, διαχωρίζει την θέση του από ότι «δεν είναι». Όπως συνεπάγεται μέσα από την παρούσα διατριβή, ο ενδιάμεσος χώρος μέσα στον οποίο διαμορφώνεται η υποκειμενικότητα αποτελεί ουσιαστικά τον χώρο εκείνο μέσα στον οποίο διαμορφώνονται τα πολιτισμικά τεχνουργήματα, ως μια καταγραφή της «άποψης» του υποκειμένου επί της πραγματικότητας.

Το «φαντασιακό» αποτελεί τη βασικότερη δομή πάνω στην οποία οργανώνεται η εμπειρία της πραγματικότητας από το υποκείμενο.

5.2. Η έννοια του «φαντασιακού» όπως ορίστηκε στη διδακτορική διατριβή

Θα μπορούσαμε να ορίσουμε το φαντασιακό ως το βασικό δημιουργικό στοιχείο που χαρακτηρίζει το υποκείμενο. Το φαντασιακό όπως ορίζεται από τον Κορνήλιο Καστοριάδη (1999) αποτελεί την ρίζα κάθε δημιουργικής φαντασίας. Η δημιουργική φαντασία, η οποία ονομάζεται από τον Καστοριάδη ως «ριζική», αποτελεί τον πυρήνα κάθε δημιουργημένης αναπαράστασης (Καστοριάδης, 1999). Η δημιουργική φαντασία αποτελεί για τον Καστοριάδη το κοινό δημιουργικό στοιχείο μεταξύ της ριζικής φαντασίας (ατομικής) και της κοινωνικής φαντασίας (κοινωνικό φαντασιακό). Ο Καστοριάδης δηλαδή αναφέρεται στη δημιουργική ικανότητα του ατομικού υποκειμένου (ριζική φαντασία) ως μια σχεδόν έμφυτη διαδικασία αυτο-κατανόησης του εαυτού μέσα στον κόσμο. Αυτή η άποψη, επιβεβαιώνει και παρατηρήσεις της παρούσας διατριβής, οι οποίες βλέπουν τη «φαντασία» (όπως παρουσιάζεται μέσα από την θεωρία του Donald Winnicott), ως μια σχεδόν έμφυτη κατάσταση η οποία ορίζει την πραγματικότητα, και την θέση του υποκειμένου σε αυτή προκειμένου το υποκείμενο να την ελέγξει. Στην σκέψη του Καστοριάδη (1999) το ριζικό φαντασιακό φαίνεται να περιορίζεται από το κοινωνικό φαντασιακό. Το κοινωνικό φαντασιακό όμως, για τον Καστοριάδη, δεν αποτελεί μια ορθολογική κατάσταση στην οποία το υποκείμενο καλείται να προσαρμοστεί, αλλά μια εξίσου «φαντασιακή» κατάσταση η οποία έρχεται σε ρήξη με το ριζικό φαντασιακό. Μέσα από την ενηλικίωση και τις απαιτήσεις του «Άλλου», το ριζικό φαντασιακό, στο άτομο, φαίνεται να μορφοποιείται και να διαμορφώνεται με βάση το κοινωνικό φαντασιακό.

Στο σημείο αυτό, ο Καστοριάδης φαίνεται να έρχεται σε ρήξη με τις δομικές και τις μετα-δομικές θεωρήσεις για το φαντασιακό και να παίρνει μια σχεδόν φαινομενολογική προσέγγιση, πολύ παρόμοια με αυτή που λαμβάνεται από την παρούσα διατριβή. Η δημιουργία για τον Καστοριάδη παραπέμπει σε μια καθαρά αυτόνομη φαντασιακή κατασκευή νέων

μορφών οι οποίες είναι «ά-λογες». Η «α-λογικότητα» των μορφών αυτών έγκειται στο ότι οι λογικές δομές οι οποίες χρησιμοποιούνται για την «απόδειξη» τους ως «λογικές» προέρχονται από τις ίδιες τις μορφές αυτές. Κατά συνέπεια, η δημιουργική φαντασία, για τον Καστοριάδη, είναι εκ των πραγμάτων πάντα έξω από τη «συμβολική τάξη» της γλώσσας (όπως την περιγράφει ο Lacan) αφού προηγείται. Ο γαλλικός δομισμός απορρίπτεται από τον Καστοριάδη ως «ορθολογική» απόπειρα για ερμηνεία των κοινωνικών νοημάτων σαν να πρόκειται για «φυσικούς νόμους» (Adams, 2011, σελ. 35). Ο δομισμός για τον Καστοριάδη, θέτει a priori τα κριτήρια της ανάλυσης διαμέσου των οποίων αναλύει την κοινωνική πραγματικότητα σαν να είναι φυσική. Από αυτό φαίνεται ότι ο Καστοριάδης εκλαμβάνει το ριζικό φαντασιακό ως μια κατάσταση, αν όχι αντίθετη, αντιτιθέμενη προς τις κοινωνικές δομές και τον «ορθολογισμό». Οι κοινωνικές δομές κατά συνέπεια, έρχονται να «περιορίσουν» την «αυτονομία» του ριζικού φαντασιακού και να το μεταμορφώσουν σε «κοινωνικό φαντασιακό». Κοινωνικό-πολιτισμικά και κοινωνικό-πολιτικά, η όποια αλλαγή ενός συστήματος δεν μπορεί να γίνεται με τους όρους του ίδιου του συστήματος, αλλά πρέπει να γίνεται μέσα από αυτό που ανατρέπει την υφιστάμενη «λογική» δομή του συστήματος, αφού η όποια «λογική» θα σήμαινε εκ των πραγμάτων την συντήρηση της υφιστάμενης λογικής δομής από όπου προέρχεται η λογική. Η «λογική» ως «Λόγος» (discourse) καθορίζεται, δηλαδή, από το υποκείμενο, ως μια υποκειμενικότητα η οποία είναι αυθαίρετη αφού δεν μπορεί να τεκμηριωθεί καθολικά και ολοκληρωμένα. Η πιο ουσιώδης διαφορά του Καστοριάδη από θεωρητικούς της αποδόμησης, είναι ότι ο Καστοριάδης πιστεύει στην ύπαρξη μορφών οι οποίες αυτο-προσδιορίζονται και οι οποίες φέρουν μια νέα οπτική επί των πραγμάτων. Είναι αυτές οι μορφές οι οποίες παρόλο που δεν μπορούν να νοηθούν «λογικά», επειδή δεν εμπίπτουν σε κάποια υφιστάμενη λογική δομή, φέρουν όμως νοήματα τα οποία εν δυνάμει καθορίζουν ένα νέο κοινωνικό τοπίο και μια νέα «λογική» δομή. Είναι για αυτό τον λόγο που η φαντασία προηγείται του «Λόγου» στην θεωρία του Καστοριάδη, καθώς και στην παρούσα διατριβή. Ο Καστοριάδης παράλληλα όμως,

αναγνωρίζει και τη δύναμη της εξουσίας του Λόγου διαμέσου του οποίου θεσμοθετείται η εξουσία. Αναγνωρίζει επίσης, ότι οι κοινωνικές δομές οι οποίες ενυπάρχουν ως εξουσία δεν είναι αποτέλεσμα του Λόγου, αφού ο Λόγος μπορεί να λειτουργήσει και συγκαλύπτοντας τις κοινωνικές δομές, ή να ερμηνευτεί διαφορετικά από κάποιες άλλες κοινωνικές δομές (Καστοριάδης, 1999, σελ. 181 – 182). Φέρνει ως παράδειγμα τον τρόπο που νέα «ονόματα» φορέων της εξουσίας, ερμήνευαν παλιές κοινωνικό-πολιτικές δομές εξουσίας στην Σοβιετική Ένωση, διατηρώντας έτσι την υφιστάμενη δομή εξουσίας. Επομένως, σύμφωνα με τον ίδιο, η έννοια δεν μπορεί να είναι πάντα δέσμια κάποιου ευρύτερου γλωσσικού συστήματος, αλλά είναι από μόνη της μια αυτοπροσδιοριζόμενη αξία. Η ιδέα αυτή, αφήνει να νοηθεί ότι αφού η έννοια δεν είναι δέσμια του πλαισίου του Λόγου, τότε είναι σύμφυτη της υποκειμενικότητας, η οποία την εκφράζει. Η έννοια δηλαδή εκφράζεται ως μια νέα αξία μέσα στο φαντασιακό της κάθε υποκειμενικότητας ξεχωριστά.

Το σημείο αυτό έρχεται σε αντίθεση με την ιδέα του Paul Ricoeur ο οποίος μετατρέπει την φαινομενολογική προσέγγιση για το φαντασιακό σε ερμηνευτική, κοινωνική. Το επιχείρημα του Ricoeur είναι πως η έκφραση της φαντασίας του υποκειμένου, προϋποθέτει πάντα την αναφορά σε κοινωνικά νοήματα. Η αναφορά του υποκειμένου σε μια έννοια είναι ταυτόχρονα και μια αναφορά στο πλαίσιο που καθορίζει την κοινωνική αξία και ερμηνεία της έννοιας. Ωστόσο, ο Ricoeur, στο *La metaphore vive* (1997), δεν φαίνεται να απορρίπτει την δημιουργική ιδιότητα του φαντασιακού, αλλά αντιθέτως να το μεταθέτει στην ελεύθερη διαμόρφωση της γλώσσας που φαίνεται μέσα από την μεταφορά. Η μεταφορά δηλαδή για τον Ricoeur (1997) αποτελεί μια δημιουργική διαδικασία του υποκειμένου η οποία όμως συντελείται στο πεδίο της γλώσσας ως κοινωνικό φαινόμενο παρά υποκειμενικό.

Το «κοινό» στοιχείο στην άποψη του Ricoeur και του Καστοριάδη, είναι πως η έννοια του φαντασιακού αποτελεί μια σχεδόν μεταφυσική ιδιότητα του υποκειμένου για δημιουργία ή

μεταμόρφωση. Αυτή η «δημιουργικότητα», όμως, του υποκειμένου, δεν φαίνεται να επεξηγείται επαρκώς από που προκύπτει. Ο λόγος ίσως να είναι οι «μαρξιστικές» καταβολές τόσο του Καστοριάδη όσο και του Ricoeur, παρόλο που ο πρώτος απορρίπτει τον Μαρξισμό. Η κοινωνιοκεντρική θεώρηση του υποκειμένου, παραμένει σε μεγάλο βαθμό μια βασική επιρροή στη θεώρηση και των δύο σε ότι αφορά το «φαντασιακό».

5.2.1. Η προέλευση του φαντασιακού

Στην συγκεκριμένη διατριβή, μια άποψη για την προέλευση του «φαντασιακού» προέρχεται από την ψυχαναλυτικές θεωρίες της Melanie Klein (1996) και του Donald Winnicott (1971) και μπορεί να περιγραφεί ως η ανάγκη για «έλεγχο», διαμέσου της «πρόβλεψης» της περιπλοκότητας του περιβάλλοντος. Όπως έχουμε παρατηρήσει, το χάσμα που ανοίγεται μεταξύ του υποκειμένου και του αντικειμένου γίνεται ο χώρος μέσα στον οποίο το υποκείμενο δημιουργεί μια φαντασιακή τάξη η οποία υποκαθιστά τον έλεγχο του αντικειμένου μέσω της φαντασίας. Σε γενικές γραμμές, η φαντασία ως «λειτουργία» αποτελεί την έκφανση του ενδιάμεσου αυτού χώρου μεταξύ του υποκειμένου και του αντικειμένου. Η φαντασία δηλαδή αποτελεί ένα είδος χώρου διαμεσολάβησης της «πραγματικότητας» από το υποκείμενο με σκοπό να την κατανοήσει και να την ελέγξει. «Υποκείμενο» δηλαδή, μπορεί να υπάρξει μόνο σε απόσταση από το αντικείμενο.

Συνοπτικά, όπως περιεγράφηκε στην εργασία αυτή, η διαφοροποίηση του υποκειμένου από το αντικείμενο, κάτι που ατομικά εμφανίζεται κατά την βρεφική ηλικία, δημιουργεί μια ανάγκη για έλεγχο επί της πραγματικότητας. Ο «έλεγχος» επί της πραγματικότητας αποκαθίσταται από την «φαντασία» ως ένα «μεταβατικό φαινόμενο» όπως περιγράφεται από τον Winnicott. Σε αυτή την περίπτωση, η φαντασία και το φαντασιακό οργανώνουν την εμπειρία υπό μορφή «αφηγημάτων» τα οποία εξυπηρετούν την ψευδαίσθηση παντοδυναμίας

του υποκειμένου επί του περιβάλλοντός του. Αυτό, όπως λέχθηκε προηγουμένως, περιγράφεται και μέσα από τον εγωκεντρικό μονόλογο όπως τον περιγράφει ο Jean Piaget.

Ίσως κάποιος θα μπορούσε να σκεφτεί ότι η έννοια του ενδιάμεσου χώρου και των Μεταβατικών Φαινομένων όπως είναι η φαντασία, αποτελούν φαινόμενα τα οποία υπάρχουν μόνο κατά την βρεφική ηλικία. Στην περίπτωση αυτή, θα μπορούσαμε να απαντήσουμε ότι τα Μεταβατικά Φαινόμενα είναι αυτά που διαμορφώνουν μια συνεχή κατάσταση διαμεσολάβησης της εμπειρίας του αντικειμένου από το υποκείμενο και όχι μια παροδική κατάσταση η οποία εμφανίζεται μόνο στην βρεφική ηλικία και στην συνέχεια παύει να υπάρχει. Αυτό γίνεται κατανοητό όταν σκεφτούμε ότι το υποκείμενο και η υποκειμενικότητα αποτελούν πάντα την οντότητα που διαχωρίζει το υποκείμενο από το αντικείμενο. Ως εκ τούτου, η φαντασία ως ένας ενδιάμεσος χώρος παραμένει πάντα ένα φαινόμενο προσπάθειας αποκατάστασης του χάσματος μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου και υπάρχει γενικότερα ως μέρος της ανθρώπινης κατάστασης. Η συνεχής ροή και μεταβολή της πραγματικότητας, όμως, θα είχε ως αποτέλεσμα και τη συνεχή μεταβολή του φαντασιακού από το υποκείμενο προκειμένου να επανακαθορίσει τη φαντασιακή σχέση του με το αντικείμενο και κατά συνέπεια την αίσθηση ελέγχου πάνω στην πραγματικότητα. Όπως έχουμε δει με τον Jean Piaget, για παράδειγμα, τα γνωστικά σχήματα που αναπτύσσονται προκειμένου το υποκείμενο να κατανοήσει την θέση του στην πραγματικότητα, αναπροσαρμόζονται κατά την λειτουργία της αναμόρφωσης (accommodation) σε σχέση με την εμπειρία. Αυτό όμως φαίνεται να έρχεται σε αντίθεση με τον τρόπο που τα πολιτισμικά υποκείμενα λειτουργούν στην πραγματικότητα. Τα πολιτισμικά υποκείμενα δεν χαρακτηρίζονται μόνο από την συνεχή μεταβολή, αλλά και από μια ροπή προς την αυτο-διατήρηση. Η ροπή αυτή είτε προς την μεταβολή είτε προς την αυτο-διατήρηση φαίνεται να παίζει σημαντικό ρόλο στην πολιτισμική αλλά και την πολιτική θέσμιση της κοινωνικής τάξης πραγμάτων. Για παράδειγμα, ο συντηρητισμός, ο εθνικισμός ή άλλες

«ορθοδοξίες», αποτελούν συστήματα διανόησης τα οποία δεν ανταποκρίνονται στη σημερινή πραγματικότητα της δια-δικτύωσης, της δια-πολιτισμικότητας και της ανάγκης για διεθνείς αποφάσεις, όπως π.χ. για αντιμετώπιση της κλιματικής αλλαγής. Παραδόξως, όμως, παρατηρούμε τα τελευταία χρόνια μια στροφή στον συντηρητισμό και τον εθνικισμό. Επομένως, το φαντασιακό, σύμφωνα με την παρούσα διατριβή, φαίνεται να επηρεάζεται από άλλες καταστάσεις και δυναμικές οι οποίες συντελούνται «εσωτερικά» του υποκειμένου. Μέσα από την ψυχανάλυση και των προαναφερθέντων θεωριών, γίνεται μια προσπάθεια για να κατανοηθεί ο τρόπος που το φαντασιακό εκφέρεται από το πολιτισμικό υποκείμενο.

5.2.2. Οι τρεις τροπικότητες του φαντασιακού

5.2.2.1. Η επιλογή της λέξης «τροπικότητα»

Σύμφωνα με το λεξικό (Μπαμπινιώτης, 2002, σελ. 1799), η λέξη «τροπικότητα» χρησιμοποιείται στη γλώσσα για να περιγράψει τη «στάση του ομιλητή απέναντι σε αυτά που λέει». Προσδιορίζει δηλαδή ένα «προσωπικό σχολιασμό και [...] τρόπο παρουσίασης των λεγομένων, ώστε να απηχεί την κυμαινόμενη βεβαιότητα του ομιλητή (επιστημική τροπικότητα) ή τις διαθέσεις του, λ.χ. ανάγκη, επιθυμία, ευχή, προσταγή κ.α. (δεοντική τροπικότητα)» Η «τροπικότητα» δηλαδή ως έννοια περιγράφει μια λεκτική κατασκευή, η οποία βρίσκεται εκτός των τυπικών λεκτικών μηνυμάτων, ως μια σχεδόν «άρρητη» μορφή «Λόγου» που ανακατασκευάζει το νόημα σε μια συγκεκριμένη μορφή. Η λέξη, ίσως είναι δάνειο από την αγγλική λέξη «modality» (Μπαμπινιώτης, 2010, σελ. 1458), η οποία ανταποκρίνεται στην ελληνική σημασία, όμως επιπρόσθετα απαντάται και στην σημειολογία ως ο τρόπος με τον οποίο η πληροφορία «κωδικοποιείται» σε σχέση με το γλωσσικό σημείο.

Η λέξη “modality”, προέρχεται με την σειρά της από την Γαλλική, «modalité» που προέρχεται από την λατινική, “modus” η οποία περιγράφει τον τρόπο «έκφρασης» ή την μέθοδο επιβολής κάποιου κανόνα ή νόμου (βλ. modus operandi).

Συνοψίζοντας, μπορούμε να πούμε ότι η τροπικότητα ως έννοια στο πλαίσιο της διατριβής προσδιορίζει τον τρόπο μέσα από τον οποίο το φαντασιακό αποδίδει ή εκφράζει την πραγματικότητα. Αναφέρεται δηλαδή στον τρόπο με τον οποίο το φαντασιακό επεμβαίνει στην οντολογία της πραγματικότητας.

Επιπλέον, η επιλογή της λέξης «τροπικότητα» για να περιγράψει τον τρόπο έκφρασης του φαντασιακού αποσκοπεί ακριβώς, στο να καταδείξει τον χαρακτήρα του φαντασιακού ως ένας τρόπος οργάνωσης της πληροφορίας ο οποίος δεν μπορεί να προσδιοριστεί επακριβώς ως «δομή», ούτε ως το αποτέλεσμα μιας «δομής», αλλά ανταποκρίνεται περισσότερο σε μια δυναμική κατάσταση η οποία διαμορφώνει ένα τρόπο περιγραφής της πραγματικότητας.

Παρόλο που, όπως ήδη λέχθηκε, εδώ, οι έννοιες του υποκειμένου και της υποκειμενικότητας δεν αφορούν το «άτομο», η παρούσα διατριβή επιλέγει να καταπιαστεί βιβλιογραφικά με μια ως επί το πλείστον αναφορά σε ατομικο-κεντρικές θεωρίες, οι περισσότερες εκ των οποίων αφορούν τις αντικειμενότητες σχέσεις και την ψυχανάλυση. Ο λόγος για τον οποίο γίνεται αυτό, είναι γιατί οι εν λόγω θεωρίες περιγράφουν τα μοτίβα συσχέτισης του υποκειμένου (ως παράγοντα οργάνωσης της εμπειρίας) με τα αντικείμενα, την πραγματικότητα, δηλαδή. Επομένως, η αναφορά και η χρήση των συγκεκριμένων θεωριών αφορά στην αξιοποίηση του τρόπου που ένα υποκείμενο ως ενεργός παράγοντας, και όχι ως άτομο, οργανώνει την πραγματικότητα με ένα συγκεκριμένο τρόπο-μοτίβο. Λαμβάνοντας αυτό υπόψη, μπορούμε να εφαρμόσουμε τις θεωρίες περί αντικειμενότητων σχέσεων και ψυχανάλυσης στον τρόπο που το υποκείμενο ως ενεργός παράγοντας που εκφέρει ένα Λόγο (αλλά δεν είναι άτομο, αλλά συλλογικότητα), οργανώνει την αντικειμενική πραγματικότητα.

Σημείο αναφοράς για την παρούσα εργασία είναι η σχέση υποκειμένου – αντικειμένου. Οι αντικειμενότητες σχέσεις μπορούν να περιγράψουν τον τρόπο που ένα υποκείμενο «αντιλαμβάνεται» τη θέση του μέσα στον κόσμο των «αντικειμένων», δηλαδή την «πραγματικότητα». Ο παράγοντας της «σχέσης» ως μοτίβου αντιμετώπισης του αντικειμένου

από το υποκείμενο, αποτελεί τον πυρήνα της σκέψης πάνω στην οποία κινήθηκε η παρούσα διατριβή και ανταποκρίνεται στην έννοια του «φαντασιακού».

Απώτερο κίνητρο για την εκπόνηση της έρευνας, αποτέλεσε η κατανόηση του τρόπου που το υποκείμενο ως πολιτισμικός παράγοντας οργάνωσης της συλλογικής εμπειρίας και μνήμης, καθορίζει σχέσεις μεταξύ πολιτισμών, μεταξύ πολιτισμικών «ενδο-ομάδων» και «έξω-ομάδων» και του πως αυτά τα στοιχεία καταγράφονται στα πολιτισμικά τεχνουργήματα όπως είναι η τέχνη. Η επιλογή της τέχνης, δηλαδή, για την μελέτη των πολιτισμικών εκφάνσεων των εν λόγω ψυχαναλυτικών μοτίβων, δεν είναι τυχαία, αλλά αποσκοπεί στην κατανόηση των πιο πάνω μοτίβων σε ό,τι εκφράζεται πολιτισμικά από μια κοινωνία και πολιτισμό. Η τέχνη αποτελεί την καταγραφή, δηλαδή, όλων αυτών των πολιτισμικών δυναμικών που μπορούν να ερμηνευθούν ψυχαναλυτικά από ένα μελετητή ο οποίος μελετά τις δυναμικές εντός ενός πολιτισμού καθώς και τα δυναμικά των σχέσεων μεταξύ πολιτισμών, όπως ένας ψυχαναλυτής προσπαθεί να ερμηνεύσει μοτίβα συμπεριφοράς που συμβαίνουν «εντός» ενός ατόμου, ή στις σχέσεις του ατόμου με άλλα άτομα.

5.2.2.2. Νευρωσική, μεθοριακή, ψυχωσική

Όπως προέκυψε στην θεωρία, και όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, το φαντασιακό οργανώνει την σχέση του υποκειμένου με το αντικείμενο στην βάση τριών μοτίβων οργάνωσης που προέρχονται από το φαντασιακό: Το νευρωσικό, το μεθοριακό και το ψυχωσικό. Η πραγματικότητα δηλαδή διαμορφώνεται μέσα από το υποκείμενο ως μια συστηματοποιημένη οργάνωση της εμπειρίας. Το σύστημα αυτό μπορεί να περιγραφεί μέσα από τρεις τροπικότητες του φαντασιακού που διαμορφώνουν ανάλογα την υποκειμενικότητα

Η πρώτη (μεθοριακή), περιγράφεται:

α. Ως το αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης του υποκειμένου με την οργανική ροή του παρόντος και την συνεχή αναδιαμόρφωσή των αναπαραστάσεων του υποκειμένου σε σχέση με την συνεχή ροή του πραγματικού. Η πρώτη δηλαδή περίπτωση, περιγράφει την περίπτωση που

το φαντασιακό δομεί την υποκειμενικότητα ως ένα ατελές και συνεχώς αναδιαμορφωμένο σχήμα το οποίο εξαρτάται από την σχέση του με την ροή του παρόντος. Μοιάζει δηλαδή με μια «Δαρβινική» αναπροσαρμογή των φαντασιακών αναπαραστάσεων του υποκειμένου σε σχέση με την αλλαγή του παρόντος.

β. Επειδή το σύστημα είναι ατελές και συνεχώς διαμορφούμενο απουσιάζει η έννοια του «ιδανικού» από το φαντασιακό. Κατά συνέπεια απουσιάζει και η έννοια της ετερότητας η οποία προϋποθέτει μια κλειστή ιεραρχική δομή αξιών στο φαντασιακό. Ένα σύστημα, δηλαδή, το οποίο αναδιαμορφώνεται συνεχώς, εξ ορισμού δεν μπορεί να έχει ένα «κέντρο» το οποίο να προτάσσει ως «ιδανικό». Επειδή δεν υπάρχει το «ιδανικό», η έννοια του «άλλου» φαίνεται να παύει να υφίσταται, αφού δεν μπορεί να περιγραφεί ως «αντίθεση».

γ. Στην περίπτωση αυτή δηλαδή το σύστημα δεν οργανώνεται γραμμικά, ιεραρχικά. Το φαντασιακό δηλαδή δεν έχει κέντρο ένα ιδανικό με βάση το οποίο οργανώνει ιεραρχικά μια δομή αξιών. Κατά συνέπεια η έννοιες του «εαυτού» - «άλλου», «κέντρου» - «περιφέρειας» απουσιάζουν. Οι ετερότητες δεν αντιμετωπίζονται ως τέτοιες αλλά ως συμπληρωματικές κατασκευές πάνω σε ένα δι-υποκειμενικό δίκτυο αλληλοεπιδρώντων υποκειμενικοτήτων.

Η δεύτερη (νευρωσική) περιγράφεται:

α. Ως ένα σύστημα το οποίο προσδιορίζεται ψυχαναλυτικά μέσα από τον ορισμό για τη νεύρωση. Η υποκειμενικότητα σε αυτή την κατάσταση, εμφανίζεται ως ένα σύστημα οργάνωσής της πραγματικότητας το οποίο δύσκολα μεταβάλλεται αφού λειτουργεί στην βάση κάποιου ιδανικού το οποίο βρίσκεται αποξενωμένο από τη ροή του παρόντος. Έχει δηλαδή μια ιδεαλιστική μορφή. Το φαντασιακό οργανώνει ιεραρχικά κάποιες συγκεκριμένες αξίες οι οποίες έχουν σαν «σκοπό» την εκπλήρωση κάποιου κεντρικού «ιδανικού».

β. Ως ένα σύστημα το οποίο επιβάλλει και δομεί αντιτιθέμενες υποκειμενικότητες οι οποίες αντιμετωπίζονται ανταγωνιστικά μεταξύ τους. Η υποκειμενικότητα κάτω από αυτή την λογική, δομείται πάντα «εν αντιθέσει» με μια ετερότητα. Η αποξένωση από την ετερότητα

προκύπτει ως το αποτέλεσμα ενός προκαθορισμένου «ιδανικού» κάτω από το οποίο η φαντασιακή κατασκευή της πραγματικότητας «πρέπει» να «υπακούσει».

Συνεπώς, στην μεθοριακή περίπτωση το υποκείμενο συστηματοποιεί την εμπειρία μέσα από ένα σύστημα το οποίο βρίσκεται υπό συνεχή διαμόρφωση. Αφομοιώνει δηλαδή την εμπειρία του παρόντος και μεταβάλλει ανάλογα το φαντασιακό. Στη νευρωσική περίπτωση από την άλλη, το υποκείμενο συστηματοποιεί την εμπειρία μέσα από ένα σύστημα που λειτουργεί στην βάση κάποιου ιδανικού, και ως εκ τούτου τείνει στην αυτό-διατήρηση και την απόθεση όλων των στοιχείων της εμπειρίας που «απειλούν» την ομοιότητα του συστήματος. Η «απόθεση» όλων αυτών των στοιχείων που απειλούν την ομοιότητα του συστήματος στην βάση του ιδανικού, βρίσκουν υλική μορφή στον «άλλο» (ετερότητα).

5.3. Πολιτισμικές εκφάνσεις των εν λόγω φαινομένων

5.3.1. Συλλογική μνήμη

Από την παρούσα διατριβή διαφάνηκε πώς το πολιτισμικό υποκείμενο αποτελεί ένα μηχανισμό «οργάνωσης» της συλλογικής εμπειρίας και μνήμης. Το υποκείμενο, δηλαδή, αποτελεί το σημείο από όπου «ξεδιπλώνεται» μια συγκεκριμένη «οπτική» για την εμπειρία. Κεντρικής σημασίας όρος που μας βοηθά στο να κατανοήσουμε τα εν λόγω φαινόμενα που περιγράφονται στην παρούσα διατριβή, είναι, όπως έγινε κατανοητό, αυτός της «φαντασίας» όπως ορίζεται από τον Donald Winnicott και του «φαντασιακού» όπως ορίζεται από τον Κορνήλιο Καστοριάδη.

Όπως είδαμε, αναπτύσσονται τρία μοτίβα οργάνωσης του φαντασιακού από το υποκείμενο. Το πρώτο αποτελεί μια κατάσταση όπου το φαντασιακό δομεί την εμπειρία και τη μνήμη στη βάση ενός «ιδανικού» προτύπου για το πώς «πρέπει» να είναι η πραγματικότητα. Αυτό αποτελεί την περίπτωση του «νευρωσικού» όπως ονομάζεται στην παρούσα διατριβή. Η περίπτωση της νευρωσικής τροπικότητας, δηλαδή, του φαντασιακού αφορά μια a priori δομή πάνω στην οποία οργανώνεται η εμπειρία και η μνήμη στην βάση ενός συγκεκριμένου

ιδανικού. Στην περίπτωση των πολιτισμικών υποκειμενικοτήτων, τέτοια είναι η περίπτωση του εθνικισμού. Ο εθνικισμός δηλαδή, δομεί την ιστορική μνήμη στην βάση μιας *a priori* συνθήκης ενός «εθνικού ιδανικού». Όπως έχουμε παρατηρήσει δηλαδή και προηγουμένως, το ιστορικό αφήγημα το οποίο παράγεται στον εθνικισμό αφορά μια «φιλτραρισμένη» εκδοχή της συλλογικής μνήμης που ανταποκρίνεται στο «εθνικό ιδανικό». Το μοτίβο αυτό είναι εμφανές στην δουλειά των καλλιτεχνών της Σχολής του Μονάχου οι οποίοι προσπαθούν να δομήσουν ένα ιστορικό αφήγημα στη βάση του ελληνικού εθνικισμού, που τότε αποτελούσε την κινητήριου δύναμη στη σύσταση του πρώτου Ελληνικού έθνους-κράτους.

Το δεύτερο μοτίβο οργάνωσης του φαντασιακού, αφορά την μεθοριακότητα. Η «μεθοριακότητα» μπορεί να περιγραφεί σε γενικές γραμμές ως μια τροπικότητα του Φαντασιακού, κατά την οποία το «ιδανικό» απουσιάζει. Επομένως, το υποκείμενο οργανώνει την εμπειρία και την Μνήμη έξω από τα στεγανά ενός συγκεκριμένου «ιδανικού». Αυτό δεν σημαίνει ότι το μεθοριακό είναι πιο «ακριβές» ή «πραγματικό», απλά σημαίνει ότι είναι πιο περίπλοκο και ελεύθερο προς την διαρκή αναδιαμόρφωση και «ανασύνθεση». Παραδείγματα τέτοιου τύπου αποτελούν η δουλειά του Γιάννη Κουνέλλη όπως για παράδειγμα το *Untitled Coffee*, και ένα μεγάλο μέρος της δουλειάς του κύριου καλλιτέχνη Χριστόφορου Σάββα. Στην πρώτη περίπτωση, η μυρωδιά του καφέ αποτελεί ένα κοινό «κοινωνικό» βίωμα το οποίο βρίσκεται πέρα από την ταύτιση με την οποιαδήποτε ταυτότητα ή ιδανικό.

Τέλος, η τρίτη τροπικότητα αφορά το ψυχωσικό, ένα μοτίβο αποδιοργανωμένης σύνθεσης της μνήμης και της εμπειρίας.

5.3.2. Η θέση του «Λόγου» (Discourse)

Όπως υποστηρίζεται από τον Lotfi Ben Rejeb (2012), τα πολιτισμικά τεχνουργήματα όπως είναι η τέχνη ή η λογοτεχνία, αποτελούν την υλική έκφραση της κατασκευής του Λόγου, ο οποίος φέρει τις δομές μέσα από τις οποίες οργανώνεται συστηματικά η πραγματικότητα. Ο Λόγος του υποκειμένου, δηλαδή, μεταφέρεται και αποτυπώνεται ως υλική μορφή από τα

πολιτισμικά τεχνουργήματα ως μια «γνώση» της πραγματικότητας (Rejeb, 2012). Ως εκ τούτου, τα πολιτισμικά τεχνουργήματα αποτελούν δείγματα «κατασκευής» της πραγματικότητας μέσα από την συγκεκριμένη οπτική που ένα πολιτισμικό υποκείμενο «παρατηρεί» και οργανώνει την εμπειρία ως γνώση. Η ανάλυση ενός πολιτισμικού τεχνουργήματος αποκαλύπτει τον τρόπο που η συλλογική υποκειμενικότητα οργανώνει την πραγματικότητα. Επομένως, είναι δυνατόν να δούμε μέσα από τα πολιτισμικά τεχνουργήματα τον τρόπο που το φαντασιακό δομείται ως «Λόγος» και καθορίζει σχέσεις μεταξύ υποκειμενικοτήτων και πραγματικότητας.

Εδώ πρέπει να σταθούμε στο γεγονός του ότι ο Λόγος (discourse) αποτελεί μια γλωσσική έκφραση της τροπικότητας του φαντασιακού και όχι το αντίστροφο. Η «οριενταλιστική» άποψη για τον «άλλο», για παράδειγμα, αποτελεί μέρος μιας νευρωσικής τροπικότητας του Φαντασιακού η οποία δομεί την εμπειρία σε αφηγήματα για τον «Άλλο» τα οποία εμπίπτουν σε αυτό που ο Rejeb (2012) αναφέρει ως «Λόγος περί Μπαρμπαριάς» (Αγγλ. Barbary Discourse). Αυτό, όπως διαφάνηκε, δεν ισχύει στην περίπτωση της όψης για την «Ανατολή» από τον Paul Klee, ο οποίος αφήνεται στο να αποδώσει την «Ανατολή» με ένα τρόπο που απουσιάζει η όποια «αξιολογική» ή άλλη κρίση απέναντί της. Δεν τοποθετεί δηλαδή τον εαυτό του στην «στεγανή» ταυτότητα του «Ευρωπαίου» ο οποίος παρατηρεί τον «Ανατολίτη» άλλο, αλλά τουναντίον αφήνεται στην διάβρωση της ταυτότητάς του από τις επιρροές του Άλλου. Συνεπώς ο Λόγος (discourse) αποτελεί ένα δευτερεύον επίπεδο δόμησης της εμπειρίας και της μνήμης από το υποκείμενο.

5.4. Γενική σύνοψη

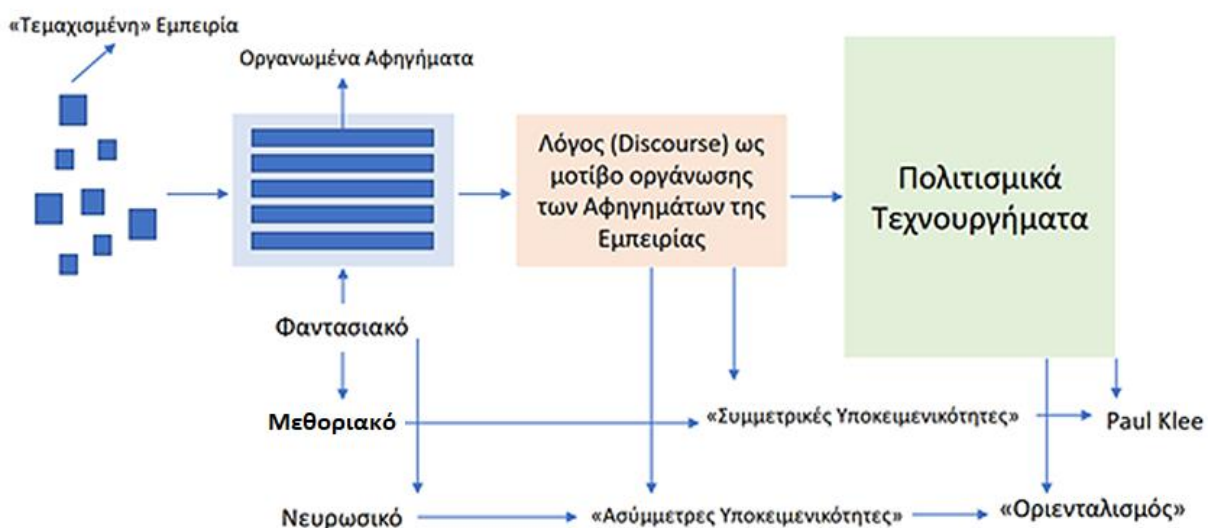
Στο σημείο αυτό θα ήταν χρήσιμο να παρατεθεί συνοπτικά το μοντέλο το οποίο έχει παρουσιαστεί στη διδακτορική διατριβή. Σε αυτό, μπορούμε να ξεκινήσουμε από την λογική που διατηρείται στην διατριβή, ότι τα πολιτισμικά τεχνουργήματα (εικαστικά, αρχιτεκτονικά, λογοτεχνικά κ.λπ.) αποτελούν ενδείξεις δυναμικών που υποβόσκουν σε ένα πολιτισμικό

πλαίσιο και έχουν να κάνουν με τον καθορισμό της σχέσης μιας κοινωνίας και ενός πολιτισμού, γενικότερα, με την εμπειρία και την μνήμη. Η θέση αυτή, καθορίζεται ως ένα πολιτισμικό υποκειμένο το οποίο οργανώνει τα θραύσματα της εμπειρίας του μέσα σε μια ενιαία «εικόνα» παρόμοια με την άποψη του Jacques Lacan και το Στάδιο του Καθρέφτη. Τα πολιτισμικά τεχνουργήματα αποτελούν ένα τρόπο καταγραφής της πολιτισμικής υποκειμενικότητας, πέραν του λεκτικού. Επομένως, σε συνθήκες που αφορούν κοινωνικές και πολιτισμικές καταστάσεις, δεν θα μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε κάτι άλλο από τα πολιτισμικά τεχνουργήματα.

Τα δυναμικά τα οποία καταγράφονται στα πολιτισμικά τεχνουργήματα, αντανακλούν εν γένει ψυχοδυναμικές καταστάσεις τις οποίες συναντούμε, δηλαδή, στην ψυχολογία του ατόμου. Η ψυχανάλυση κατά συνέπεια μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως το βασικό μοντέλο πάνω στο οποίο δομείται η θεωρία. Η επιλογή της ψυχαναλυτικής θεωρίας, δηλαδή, έχει να κάνει και με το ότι μπορεί να δώσει εργαλεία μέσα από τα οποία μπορούμε να «μετρήσουμε» και να «παίξουμε» θεωρητικά με την περίπλοκη κατάσταση της πολιτισμικής υποκειμενικότητας. Παράλληλα, η ψυχανάλυση προσφέρεται ως θεωρητικό εργαλείο, αφού χρησιμοποιεί την λογική της «γενίκευσης» των δυναμικών σε «μοτίβα» κάτι που αφορά και την ευρύτερη λογική πάνω στην οποία στηρίζεται και η διατριβή.

Επομένως, αρχικά έχουμε την τεμαχισμένη εμπειρία. Στο σημείο αυτό, διάφορα στοιχεία της μνήμης και της εμπειρίας του Αντικειμένου, υπάρχουν έξω από κάθε λογική οργάνωση. Στο συλλογικό πλαίσιο, αυτό μπορεί να είναι η εμπειρία ενός πολέμου, μιας πανδημίας, μιας τραυματικής συλλογικής εμπειρίας ή μιας θετικής. Στη συνέχεια, όλα αυτά τα «θραύσματα» της εμπειρίας, οργανώνονται από το φαντασιακό (ως μιας ανάγκης του υποκειμένου για έλεγχο επί του περιβάλλοντος, [βλ. Winnicott]) σε μια μορφή οργανωμένου αφηγήματος. Το φαντασιακό, αποτελεί ένα ενδιάμεσο κρίκο μεταξύ της ακατέργαστης εμπειρίας του αντικειμένου και του υποκειμένου. Είναι αυτό που κλείνει το χάσμα μεταξύ του υποκειμένου και της πραγματικότητας «αποζημιώνοντας» για τα αισθήματα της

«απομάγευσης» και της έλλειψης ελέγχου πάνω στην πραγματικότητα. Τα αφηγήματα που προκύπτουν μπορεί να είναι «μύθοι», «λαϊκοί θρύλοι», «προλήψεις», συλλογικές απόψεις κλπ., αφηγήματα που βοηθούν όμως στην αφομοίωση των στοιχείων της μνήμης σε ένα συνεκτικό αφήγημα. Το ευρύτερο γλωσσικό μοτίβο πάνω στο οποίο δομούνται αυτά τα αφηγήματα – η γλωσσική δομή, δηλαδή, πάνω στην οποία εμφανίζεται πολιτισμικά το Φαντασιακό – αποτελεί ο Λόγος (Discourse). Το πιο «καλό» παράδειγμα, είναι αυτό της διαδικασίας ίσως είναι τα αφηγήματα που δημιουργεί ο λόγος του Οριενταλισμού. Ο Λόγος του Οριενταλισμού φανερώνει μια ασύμμετρη αντιμετώπιση του «Άλλου», στοιχείο το οποίο καταδεικνύει μια «νευρωσική» τροπικότητα του Φαντασιακού. Η νευρωσική τροπικότητα μπορεί να γίνει κατανοητή ως μια «ιδανική» «προϋπόθεση» πάνω στην οποία δομούνται και οργανώνονται τα θραύσματα της εμπειρίας υπό τη μορφή αφηγημάτων. Επομένως στην περίπτωση του Οριενταλισμού, η ευρωπαϊκή κουλτούρα θέτει a priori κάποια «ιδανικά» μέσα από τα οποία θέτει να ορίζει τον εαυτό της, και μέσα από τα οποία κρίνει «οικουμενικά» και καθολικά την πραγματικότητα. Αυτά τα μοτίβα, αντανακλώνται στους πίνακες του Eugene Delacroix για παράδειγμα.



Διάγραμμα. 7. Διάγραμμα που συνοψίζει τον τρόπο λειτουργίας του φαντασιακού, μαζί με τις δύο βασικές τροπικότητές του, στο πολιτισμικό συγκείμενο.

Αντιθέτως, στην περίπτωση του Paul Klee, η επαφή με την «Ανατολή» έρχεται ως μια επαφή μέσα από την οποία ο καλλιτέχνης διαμορφώνει την υφιστάμενή του υποκειμενικότητα μέσα από τον Άλλο. Δεν υπάρχει δηλαδή κάποιο «ιδανικό» το οποίο θέτει a priori, αλλά μια διαρκής αναδιαμόρφωση της υποκειμενικότητάς του μέσα από τον Άλλο, ο οποίος δεν αντιμετωπίζεται ως τέτοιος, αλλά ως μια «πιθανότητα» ύπαρξης της δικής του υποκειμενικότητας. Αυτό το μοτίβο οργάνωσης και διαρκούς αναδιοργάνωσης των αφηγημάτων που χρησιμοποιεί το πολιτισμικό υποκείμενο για να περιγράψει την πραγματικότητα, ονομάζουμε «μεθοριακή τροπικότητα του φαντασιακού».

Επιπρόσθετα, στην εργασία, μπορούμε να αναφερθούμε σε δύο ακόμα, «κανονιστικού» τύπου συμπεράσματα, τα οποία προκύπτουν. Το πρώτο αφορά μια κριτική απέναντι στις ουσιοκρατικές θεωρήσεις για τα υποκείμενα, είτε αυτές προέρχονται από το πεδίο των πολιτισμικών σπουδών είτε της κοινωνικής ψυχολογίας, είτε άλλων συναφών κλάδων. Αυτό διότι, οι εν λόγω προσεγγίσεις, αντιμετωπίζουν τα υποκείμενα και τις υποκειμενικότητες ως στατικές οντότητες οι οποίες διαμορφώνονται σε ένα κοινωνικό-πολιτισμικό περιβάλλον χωρίς να μεταβάλλονται. Πέραν της πιθανής «ηθικής» διάστασης, υπάρχουν και επιστημολογικοί λόγοι που καθιστούν την προσέγγιση αυτή ως λανθασμένη. Για παράδειγμα, οι ουσιοκρατικές θεωρήσεις περιορίζουν την κατανόηση των πολιτισμικών και κοινωνικών φαινομένων ως φαινόμενα δυναμικά, τα οποία δύναται να κατανοηθούν μόνο μέσα από την ροή και την «σχεσιακή» τους διάσταση. Στην λανθασμένη – κατά την θεώρηση της παρούσας εργασίας – αυτή θέση, πιθανόν να πέφτουν και πολιτικές ταυτοτήτων (αγγλ. Identity Politics) οι οποίες περικλείουν υφιστάμενες πολιτισμικές ταυτότητες σε «στεγανά». Αυτή η προσέγγιση, βασίζεται σε a priori κοινωνικές δομές οι οποίες, διαμέσου των πολιτικών αυτών, διαιώνίζουν, το κατεστημένο. Παράλληλα, η «στεγανοποίηση» των υποκειμένων σε σταθερές ταυτότητες, δημιουργεί, εκ των πραγμάτων, ασύμμετρα δυναμικά μεταξύ τους, με αποτέλεσμα τον περαιτέρω εγκλεισμό στην δική τους «ξεχωριστή» πραγματικότητα και απομόνωση. Επίσης, η

έμφαση στις ταυτότητες όσον αφορά την κριτική των εν λόγω πολιτικών, καταλήγει σε αδιέξοδα εφόσον δεν μπορεί να προτείνει μια θετική εποικοδομητική δήλωση. Σε αντίθεση, αυτό που προτείνεται διαμέσου της παρούσας διατριβής, είναι η επαφή μεταξύ των υποκειμένων, ενίοτε ακόμα και η συγκρουσιακή επαφή στην βάση όμως συμμετρικών προϋποθέσεων, με σκοπό την αλλαγή. Στην εργασία αυτή, γίνεται αντιληπτό πως η προσέγγιση στον τρόπο που γίνεται κατανοητό το πολιτισμικό υποκείμενο, είναι στην βάση της μεταβλητότητας και της συνεχούς διαμόρφωσης. Θεωρίες όπως αυτές της Γενετικής Επιστημολογίας, ή της «Μεσογείου», χρησιμοποιούνται στη μελέτη για να εισηγηθούν την άποψη ότι το υποκείμενο δύναται να διαμορφώνεται μόνο μέσα από την επαφή με τον πολιτισμικό «Άλλο». Αυτή η αντίληψη μας επιτρέπει να δούμε το υποκείμενο ως κάτι που δύναται να «αλλάξει».

Η προσέγγιση αυτή δεν επιτρέπει τον δεσποτισμό, αφού το μοντέλο για το υποκείμενο που προτείνει η παρούσα διατριβή ως «ορθότερο» είναι αυτό που χαρακτηρίζεται από την μεθοριακότητα, το οποίο παραμένει πάντα «ανοικτό» προς την διαμόρφωση, ενώ αντιθέτως, περιγράφει ως νευρωσικό το υποκείμενο το οποίο προσκολλάται σε νόρμες και ιδανικά. Δεν αξιώνει δηλαδή την πρόσβαση στην «αλήθεια», αλλά χρησιμοποιεί την «αλήθεια» ως ένα «άπιαστο» στόχο, ο οποίος αν και παραμένει πάντα κάτι το άπιαστο, εντούτοις προσπαθεί να το φτάσει μέσα από την πιο συνεχώς πιο «ολοκληρωμένη» και περίπλοκη κατάσταση η οποία όμως δεν φτάνει ποτέ αυτή την ολοκλήρωση.

Είναι σε αυτό το πλαίσιο που αναφερόμαστε σε απόψεις όπως αυτές της Catherine Malabou η οποία αναφέρει ότι ο Εαυτός και ο Άλλος ως δομές ουσιαστικά δεν υφίστανται. Αυτό που υφίσταται είναι η μεταβολή του εαυτού μέσα από το «ατύχημα». Το «ατύχημα» δηλαδή, αποτελεί την μόνη ευκαιρία μεταβολής του υποκειμένου, αφού εξ ορισμού, το ατύχημα ορίζεται ως ο παράγοντας εκείνος που εμπίπτει πέραν του καθιερωμένου συστήματος λειτουργίας ενός υποκειμένου. Το «ατύχημα» δηλαδή, αποτελεί μια δυνητικά πιο περίπλοκη

κατάσταση για το υποκείμενο. Αυτή η θεώρηση για το υποκείμενο ως ένα μεταβαλλόμενο ον, μας επιτρέπει να δούμε το υποκείμενο ως ένα παράγοντα αλληλεπίδρασης με το περιβάλλον, το φυσικό ή το πολιτισμικό.

Αυτή η άποψη μας επιτρέπει να ορίσουμε την έννοια του «ορθού» ως μιας κατάστασης του υποκειμένου, η οποία παραμένει «ανοικτή» προς την αλληλεπίδραση και την μεταβολή σε σχέση με το περιβάλλον. Η «μεταβολή» του πολιτισμικού υποκειμένου ορίζεται δηλαδή, σε σχέση με το πόσο καλά το υποκείμενο «αναπτύσσεται» και γίνεται πιο περίπλοκο μέσα από την εμπειρία και την επαφή με το περιβάλλον. Αυτό ανταποκρίνεται στην θέση της Γενετικής Επιστημολογίας και του επαναπροσδιορισμού των σχημάτων αντίληψης για τον κόσμο κατά την επαφή του υποκειμένου με το περιβάλλον. Αντιθέτως, μπορούμε να περιγράψουμε ως λανθασμένη, την κατάσταση κατά την οποία το πολιτισμικό υποκείμενο, προσκολλάται προς κάποιο νευρωσικό «ιδανικό», το οποίο του παρεμποδίζει τη μεταβολή, την μεθοριακότητα, την περιπλοκότητα, την δια-δικτύωση και την επαφή του με την ροή της «πραγματικότητας».

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Abulafia, D. (2011). *The Great Sea*. New York: Oxford University Press.

Adams, S. (2011). *Castoriadis's Ontology: Being and Creation*. New York: Fordham University Press.

Alicke, D. M., Sedikides, C., & Zhang, Y. (2020). The motivation to maintain favorable identities. *Self and Identity*, 19(5), σσ. 572-589, DOI:10.1080/15298868.2019.1640786

Allen, A. (2010). Power, Subjectivity, and Agency: Between Arendt and Foucault. *International Journal of Philosophical Studies* 10:2, σσ. 131-149, DOI: 10.1080/09672550210121432

Alofsin, A. (1993). *Frank Lloyd Wright--the Lost Years, 1910-1922: A Study of Influence*. Chicago: University of Chicago Press.

Althusser, L. (1971). *Lenin and Philosophy and other Essays*. New York and London: Monthly Review Press.

Anderson, B. (2006). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London and New York: Verso.

Andreouli, Eleni. (2010). Identity, Positioning and Self-Other Relations. *Papers on Social Representations*, 19(1), σσ. 14.1-14.13.

Askenasy, J., & Lehmann, J. (2013). Consciousness, brain, neuroplasticity. *Frontiers in Psychology* 4, 412, σσ. 1-10. DOI: 10.3389/fpsyg.2013.00142

Assman, J., & Czaplicka, J. (1995). Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique* (Spring-Summer), σσ. 125 - 133.

Auerbach, E., & Willard, R. T. (2003). *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. New Jersey: Princeton University Press.

Bakhtin, M. M. (1981). *The dialogic imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press.

Bakker, W., Oudenhoven, P. v., & I. van der Zee, K. (2004). Attachment styles, personality, and Dutch emigrants' intercultural adjustment. *European Journal of Personality*, 18(5), σσ. 387-404.

Balint, M. (1958). The Concepts of Subject and Object in Psychoanalysis. *Psychology and Psychotherapy*, 31(2), σσ. 83-91. DOI: 10.1111/j.2044-8341.1958.tb01956.x

- Bamikole, L. (2014). David Hume's Notion of Personal Identity: Implications for Identity Construction and Affective Communal Living in *Africana Societies*. *Philosophy Study*, 4(4), σσ. 266-276.
- Barasch, M. (1998). *Theories of Art: From Impressionism to Kandinsky*, Volume 3. New York: New York University Press.
- Barnard, F. M. (2003). *Herder on Nationality, Humanity, and History*. Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press.
- Barthes, R., & Cape, J. (1972). *Mythologies*. New York: The Noonday Press.
- Barthes, R., & Heath, S. (1977). *Image Music Text*. London: Fontana Press.
- Belting, H., & Wood, S. C. (1987). *The End of the History of Art?* Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Benjamin, W. (2003). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bhabha, K. H. (1994). *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.
- Billig, M. (1988). *Ideological dilemmas: a social psychology of everyday thinking*. London : Sage Publications.
- Billig, M. (1995). *Banal Nationalism*. London: SAGE Publications Ltd
- Billig, M. (2004). *Freudian Repression. Conversation Creating the Unconscious*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Billig, S. M., & Tajfel, H. (1973). Social Categorization and Similarity in Intergroup Behavior. *European Journal of Social Psychology*, 3(1), σσ. 27-52. DOI: 10.1002/ejsp.2420030103
- Bleger, J., Rogers, S., John, C., & Bleger, L. (2013). *Symbiosis and Ambiguity: A Psychoanalytic Study*. London and New York: Routledge.
- Boatcă, M. (2015). *Global Inequalities Beyond Occidentalism*. Farnham: Ashgate Publishing.
- Boccioni, U., & Coen, E. (1988). *Umberto Boccioni*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Bourdieu. (2020). *Habitus and Field, General Sociology, Volume 2: Lectures at the College De France, 1982-83*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P., & Darbel, A. (1969). Cultural Works and Cultivated Disposition. Στο *In the Love of Art: European Art Museums and their public* (σσ. 36-50). Cambridge: Polity Press.
- Bowen, M. (1985). *Family Therapy in Clinical Practice*. Oxford: Jason Aronson, Inc.

- Breeze, R. (2011). Critical Discourse Analysis and its Critics. *International Pragmatics Association*, 21(4), σσ. 493-425. DOI: 10.1075/prag.21.4.01bre
- Brenner, S. (2017). Teaching cultural sensitivity at architecture schools for more sustainable buildings. Lessons from reconstruction. Στο A. Skjerven, & B. J. Reitan, *Design for sustainable culture. Perspectives, Practices and Education* (σσ. 197-213). London and New York: Routledge.
- Burnett, R., & Marshall, P. D. (2003). *Web theory: An introduction*. Hove: Psychology Press.
- Canovan, M. (1996). *Nationhood and Political Theory*. Northampton, Massachusetts: Edward Elgar Publishing, Inc.
- Cardinale, N., Rospi, G., & Stefanizzi, P. (2013). Energy and microclimatic performance of Mediterranean vernacular buildings: The Sassi district of Matera and the Trulli district of Alberobello. *Building and Environment*, 59 (January), σσ. 590-598. DOI: 10.1016/j.buildenv.2012.10.006
- Carpentier, N., & Spinoy, E. (2008). *Discourse theory and cultural analysis: media, arts and literature*. Cresskill, N.J.: Hampton Press.
- Cassano, F. (2001). Southern Thought. *Thesis Eleven*, 67(1), σσ. 1-10. DOI: 10.1177/0725513601067000002
- Cassano, F. (2012). *Southern Thought and Other Essays on the Mediterranean*. New York: Fordham University Press.
- Celant, G. (1985). *Arte povera. Storie e protagonisti*. Milano: Electa.
- Chambers, I. (2004). The Mediterranean, A Post Colonial Sea, *Third Text*, 18(5), σσ. 423- 433. DOI: 10.1080/0952882042000251769
- Clark, T. (1973). On the Social History of Art . Στο T. J. Clark, *Image of the people: Gustave Courbet and the 1848 Revolution* (σσ. 9-20). London: Thames and Hudson.
- Cooley, H. C. (2009). *Human Nature and the Social Order*. New Brunswick and London: Transaction Publishers.
- Cooper, P., Smith, J. C., & Upton, G. (2003). *Emotional and Behavioural Difficulties*. London & New York: Routledge, Falmer, Taylor & Francis Group.
- Cooper, W. E. (1990). William James's Theory of Mind. *Journal of the History of Philosophy*, 28(4), σσ. 571–593. DOI: 10.1353/hph.1990.0101
- Cousins, M. & Hussain, A. (1984). *Michel Foucault*. London: Macmillan Education Ltd.
- Crane, S. (2000). *Collecting and Historical Consciousness in Early Nineteenth-century Germany*. New York: Cornell University Press.

- Crane, S. (2007). The Conundrum of Ephemerality. Στο S. Macdonald, *Time, Memory, and Museums* (σσ. 98-109). New Jersey, Blackwell Publishing Ltd.
- Danos, A. (2002). Nikolaos Gyzis's The Secret School and an Ongoing National Discourse. *Nineteenth-Century Art Worldwide* (Autumn). <https://www.19thc-artworldwide.org/autumn02/258-nikolaos-gyziss-the-secret-school-and-an-ongoing-national-discourse>.
- Danos, A. (2018). Mediterranean Modernisms: The Case of Cypriot Artist Christoforos Savva. Στο Y. Elhariry, & T. E. Talbayev, *Critically Mediterranean* (σσ. 77-110). Cham: Palgrave Macmillan.
- Danto, A. (1964). The Artworld. *The Journal of Philosophy*, 61(19), σσ. 571-584. DOI: 10.2307/2022937
- Davies, B. & Harre, R. (1990). Positioning: The Discursive Production of Selves. *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 20(1), σσ. 43-63. DOI: 10.1111/j.1468-5914.1990.tb00174.x
- Dawkins, R., & Μαργαρίτης, Λ. (1988). *Το Εγωιστικό Γονίδιο*. Αθήνα: Τροχαλία.
- De Saussure, F. (1959). *Course in General Linguistics*. New York: Philosophical Library.
- Dear, M. J. (1986). Postmodernism and Planning. *Environment and Planning D: Society and Space*, 4(3), σσ. 367-384. DOI: 10.1068/d040367
- Debord, G. (1994). *Society of the Spectacle*. Zone Books.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. London and New York: Continuum.
- Derrida, J. (1988). *Limited Inc*. Evanston: Northwestern University Press.
- Dias, O. E. (2016). *Winnicott's Theory of the Maturation Processes*. London: Karnac Books Ltd
- Diffey, T. (1990). Schopenhauer's Account of Aesthetic Experience. *The British Journal of Aesthetics*, 30(2), σσ. 132-142. DOI: 10.1093/bjaesthetics/30.2.132
- Dobson, T., & Dobson, C. S. (2017). Tip of the Icon: Examining Socially Symbolic Indexical Signage. *Dialectic*, 1(1), DOI: 10.3998/dialectic.14932326.0001.106
- Doise, W., & Mugny, G. (1984). The Social Development of the Intellect. *International Series in Experimental Social Psychology*, 10, DOI: 10.1016/C2009-0-11024-3

- Duval, S. & Wicklund, R. A. (1972). *A theory of objective self awareness*. Oxford, England: Academic Press.
- Duveen, G. (1997). Psychological development as a social process. Στο Smith, L. Dockrell, J. and Tomlinson, P. (Eds). (1997). *Piaget, Vygotsky and beyond. Future issues for developmental psychology and education* (σσ. 67-90). London: Routledge
- Duveen, G. (2013). Construction, belief, doubt. Στο S. Moscovici, S. Jovchelovitch, & B. Wagoner, *Cultural Dynamics of Social Representation, Development as Social Process* (σσ. 112-123). London and New York: Routledge.
- Duveen, G., & Psaltis, C. (2013). The constructive role of asymmetry in social interaction. Στο S. Moscovici, S. Jovchelovitch, & B. Wagoner, *Cultural Dynamics of Social Representation, Development as a Social Process* (σσ. 133-153). London and New York: Routledge.
- Erikson, H. E. (1968). *Identity: Youth and Crisis*. New York: W.W. Norton & Company, Inc.
- Festinger, L. (1957). *A Theory of cognitive dissonance*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Fink, B. (1995). *Lacanian Subject, Between Language and Jouissance*. New Jersey: Princeton University Press.
- Finlayson, A. (1998). Ideology, discourse and nationalism. *Journal of Political Ideologies*, 3(1), σσ. 99-118. DOI: 10.1080/13569319808420771
- Forster, N. M., & Gjesdal, K. (2019). *The Cambridge Companion to Hermeneutics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Foucault, M. (1970). *The Order of Things: An archaeology of the human sciences*. New York: Tavistock/Routledge.
- Foucault, M. (1972). *Archaeology of Knowledge*. London: Routledge.
- Frankl, V. (1959). *Man's Search For Meaning: An Introduction to Logotherapy*. New York: Square Press.
- Freud, A. (1936). *Ego and the Mechanisms of Defense (The Writings of Anna Freud, Vol. 2)*. Madison: International Universities Press.
- Freud, A. (1993). *The Ego and the Mechanisms of Defense*. London: Karnac Books.
- Freud, S. (1921). *Jenseits des Lustprinzips*. Leipzig, Wien, Zurich: Internationaler Psychoanalytisch Verlag G.m.b.H.
- Freud, S. (1930). *Das Unbehagen in der Kultur*. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.

- Freud, S., & Βαμβαλής, Γ. (1994). *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας, το μέλλον μιας αυταπάτης: Η δυσφορία μέσα στον πολιτισμό*. Αθήνα: Επίκουρος.
- Freud, S. & Καρβούνης, Χ. (2018). *Αναστολή, σύμπτωμα και άγχος*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Freud, S. & Strachey, J. (1961). *Beyond the Pleasure Principle*. New York: Liveright.
- Frye, N. (1978). *Northrop Frye on Culture and Literature: A Collection of Review Essays*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gauntlett, D. (2008). Giddens, Modernity and Self-Identity. Στο D. Gauntlett, *Media, Gender and Identity* (σσ. 99-123). London and New York: Routledge .
- Gellner, E. (1983). *Nations and Nationalism*. Oxford: Basil Blackwell Publisher Limited.
- Giddens, A. (1991). *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Stanford University Press.
- Giddens, A. (2011). *Modernity and Self-Identity*. Cambridge: Blackwell Publishing.
- Gillespie, A. (2009). Intersubjectivity: Towards a Dialogical Analysis. *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 40(1), σσ. 19-46. DOI: 10.1111/j.1468-5914.2009.00419.x
- Gillespie, A., & Cornish, F. (2010). Intersubjectivity: towards a dialogical analysis. *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 40(1), σσ. 19-46. DOI: 10.1111/j.1468-5914.2009.00419.x
- Gillespie, A., Kadianaki, I., & O' Sullivan-Lago, R. (2012). Encountering alterity: geographic and semantic movements. In J. Valsiner (Ed.) *The Oxford Handbook of Culture and Psychology*. Oxford: Oxford University Press.
- Goffman, E. (1956). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: University of Edinburgh, Social Sciences Research Centre.
- Golomb, E. (1992). *Trapped in the Mirror: Adult Children of Narcissists in their Struggle for Self*. New York: William Morrow & Company, Inc.
- Gramsci, A., Hoare, Q., & Smith, N. G. (1992). *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. New York: International Publishers.
- Greenberg, C., Fascina, F., Harrison, C., & Paul, D. (1987). *Modernist Painting*. Toronto: Westview.
- Greenfeld, L. (1992). *Nationalism. Five Roads to Modernity*. Cambridge and London: Harvard University Press.
- Gjergji, I. (2015). Lost in the Mediterranean: Theories, Discourses, Borders and Migration Policies in the 'Mare Nostrum'. *Revista Crítica de Ciências Sociais (RCCS)*, (7), σσ. 151-162. DOI: /10.4000/rccsar.628.

- Gusfield, R. J. (1967). Tradition and Modernity: Misplaced Polarities in the Study of Social Change. *American Journal of Sociology*, 72(4), σσ. 351-362.
- Guyer, P., & Wood, W. A. (1998). *Critique of Pure Reason*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Hall, S. (1992). The West and the Rest: Discourse and Power. Στο S. Hall, & B. Gieben, *Formations of Modernity* (σσ. 275 - 331). Cambridge: The Open University.
- Hall, S. (2000). Who needs "identity"? Στο P. du Gay, J. Evans, & P. Redman, *Identity: A Reader* (σσ. 15-30). London: SAGE Publications Ltd.
- Haraway, D. J. (2010). *Simians, Cyborgs, and women: the reinvention of nature*. New York: Routledge.
- Hashamova, Y. (2007). *Pride and Panic. Russian Imagination of the West in Post-Soviet Film*. Bristol, UK: Intellect Books.
- Hauser, A. (1999). *The Social History of Art*. Volume III: *Rococo, Classicism and Romanticism*. London and New York: Routledge & Kegan Paul plc.
- Hegel, G., & Inwood, M. (2018). *The Phenomenology of Spirit*. Oxford: Oxford University Press.
- Heidegger, M., & Τζαβάρας, Γ. (1986). *Η προέλευση του έργου τέχνης*. Αθήνα: Δωδώνη.
- Heidegger, M., & Stambaugh, J. (2010). *Being and Time*. Albany: State University of New York Press.
- Herman, J. (2015). *Trauma and Recovery. The Aftermath of Violence From Domestic Abuse to Political Terror*. New York: Basic Books.
- Hewison, R. (1987). *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline*. London: Methuen Publishing Ltd.
- Hinchman, L., & Hinchman, S. (1997). *Memory, Identity, Community. The Idea of Narrative in the Human Sciences*. Albany: State University of New York Press.
- Hobsbawm, E., & Ranger, T. (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge: University Press.
- Hollway, W. (1984). Gender difference and the production of subjectivity. Στο J. Henriques, *Changing the subject: psychology, social regulation and subjectivity*. London: Methuen.
- Horney, K. (1950). *Neurosis and Human Growth*. New York: W.W. Norton & Company, Inc.

- Horney, K., & Ευδόκας, Χ. Τ. (1969). *Οι συγκρούσεις του εσωτερικού μας κόσμου: Μια επικοινωνιακή θεωρία για τις νευρώσεις*. Αθήνα: Εκδόσεις Α. Καραβία.
- Horden, P., & Purcell, N. (2000). *The Corrupting Sea A Study of Mediterranean History*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
- Horney, K. (1950). *Neurosis and Human Growth*. New York: W.W. Norton & Company, Inc.
- Hulme, P. (1986). *Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean, 1492-1797*. London and New York: Methuen.
- Hünig, W. K. (1998). *Discourse analysis: The state of the art -- Discourse understanding bridges the gap between what is said and what is meant*. Duisburg: Gerhard-Mercator-Universität.
- Hutchinson, J., & Smith, D. A. (1994). *Nationalism*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Huth, G. A., de Heer, W., Griffiths, L. T., Theunissen, E. F., & Gallant, J. L. (2016). Natural speech reveals the semantic maps that tile human cerebral cortex. *Nature*, 532(2016), σσ. 453-458. DOI: /10.1038/nature17637
- Jameson, F. (1981). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- JanMohamed, R. A. (1985). The Economy of Manichean Allegory: The Function of Racial Difference in Colonialist Literature. *Critical Inquiry*, 12(1), σσ. 59-85.
- Julien, P. (1995). *Jacques Lacan's Return to Freud: The Real, the Symbolic and the Imaginary*. New York and London: New York University Press.
- Jung, C. (1921). *Psychological Types (The Collected Works of C. G. Jung, Vol. 6) (Bollingen Series XX)*. Princeton: Princeton University Press.
- Jung, C. G., & Adler, G. (1970). *Mysterium Coniunctionis (Collected Works of C.G. Jung Vol.14)*. Princeton: Princeton University Press.
- Jung, G. C., & Chodorow, J. (1997). *Jung on Active Imagination*. London and New York: Routledge.
- Keith, I. C. (2007). *The Paradoxes of Nationalism*. New York: State University of New York Press.
- Klein, M. (1996). Notes on Some Schizoid Mechanisms. *The Journal of Psychotherapy Practice and Research*, 5(2) (Spring), σσ.160-179.
- Koch, W. A. (1965). Preliminary sketch of a semantic type of discourse analysis. *Linguistics*, 3(12), σσ. 5-30.

- Kohler, R. (2008). *Jean Piaget*. London: Bloomsbury Academic
- Kounellis, J. (2015). *Jannis Kounellis: Gray is the Color of Our Time*. Marc-Christoph Wagner (Producer). Louisiana: Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art.
- Kozulin, A., Gindis, B., Ageyev, V., & Miller, M. S. (2003). *Vygotsky's educational theory in cultural context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Krips, H. (2003). Extract from Fetisch. An Erotics of Culture. Στο S. Žižek, *Jacques Lacan. Critical Evaluations in Cultural Theory*. Volume III: *Society, Politics, Ideology* (σσ. 143-184). London and New York: Routledge.
- Kristeva, J. (1991). *Strangers to Ourselves*. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, J., & Κωνσταντίνου, Τ. (2012). *Αυτή η απίστευτη ανάγκη για πίστη*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Lacan, J. (1989). *Écrits*. London: Routledge.
- Laclau, E. (1990). *New reflections on the revolution of our time*. London: Verso.
- Lang, M. (2007). Cultural memory in the museum and its dialogue with collective and individual memory. *Nordisk Museologi*, (2), σσ. 62-75.
- Le Corbusier. (1933). Le Lotissement de l'Oued-Ouchaia à Alger. *L'Architecture d'aujourd'hui*, (no.177).
- Lévy-Bruhl, L. (1926). *How Natives Think*. Eastford: Martino Fine Books
- Loomba, A. (2005). *Colonialism/ Postcolonialism*. New York: Routledge.
- Lyotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Ma, L. (2012). The Real and Imaginary Harem: Assessing Delacroix's Women of Algiers as an Imperialist Apparatus. *Penn History Review*, 19(1), σσ. 9-19.
- MacLean, D. P. (1990). *The triune brain in evolution: role in paleocerebral functions*. New York: Plenum Press.
- Malabou, C., & Shread, C. (2012). *The Ontology of the Accident: An Essay on Destructive Plasticity*. Cambridge: Polity Press.
- McAdams, P. D. (2001, June 01). The Psychology of Life Stories. *Review of General Psychology*, 5(2), σσ. 100-122. DOI: 10.1037/1089-2680.5.2.100
- McAdams, P. D., Josselson, R., & Lieblich, A. (2006). *Identity And Story: Creating Self in Narrative (The Narrative Study of Lives)*. Washington DC: American Psychological Association.

- Mead, H. G. (1967). *Mind, Self & Society*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Moscovici, S. (1961). *La psychanalyse, son image et son public*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Mugerle, M. (2013). Orientalism in "Not Without my Daughter" by Betty Mahmoody. *Acta Neophilologica*, 46(1-2), σσ.39-52. DOI: 10.4312/an.46.1-2.39-52
- Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures (Language, Discourse, Society)*. New York: Palgrave Macmillan.
- Murray, A. L. (2010). *Politics and Popular Culture*. New Castle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Ochsner, N. K. (2007). Social Cognitive Neuroscience. Historical Development, Core Principles and Future Promimse. Στο W. A. Krugranski, & T. E. Higgins, *Social Psychology. Handbook of Basic Principles* (σσ. 39-66). New York and London: The Guildford Press.
- Ogden, H. T. (1985). *On Potential Space*. *The International Journal of Psycho-analysis*, σσ. 129-141.
- Parker, R., & Pollock, G. (2013). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London: Bloomsbury Academic.
- Perret-Clermont, A. N. (1980). *Social Interaction and Cognitive Development in Children*. Cambridge: Academic Press.
- Phaedo*. (2005). In H. North Fowler, *Plato: Euthyphro, Apology Crito, Phaedo, Phaedrus* (σσ. 200-403). Cambridge & London: Harvard University Press.
- Piaget, J. (1936). *Origins of intelligence in the child*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Piaget, J. (1959). *The Language and Through of the Child*. New York: Marjorie and Ruth Gabain.
- Piaget, J. (1965). *The Moral Judgement of the Child*. New York: Free Press.
- Piaget, J. (1987). *Σοφία και Ψευδαισθήσεις της Φιλοσοφίας*. Αθήνα: Γνώση.
- Potter, J. (1997). *Representing Reality: Discourse, Rhetoric and Social Construction*. London: SAGE Publications Ltd.
- Potter, J., & Wetherell, M. (1987). *Discourse and social psychology: beyond attitudes and behaviour*. London: Sage.
- Rahimi, S. (2015). *Meaning, Madness and Political Subjectivity*. New York: Routledge.

- Rejeb, B. L. (2012). "The general belief of the world": Barbary as genre and discourse in Mediterranean history. *European Review of History: Revue européenne d'histoire*, 19(1), σσ. 15-31.
- Ricoeur, P. (1997). *La métaphore vive*. Paris: Seuil.
- Riegl, A., Hopkins, A., & Witte, A. (2010). *The Origins of Baroque Art in Rome*. Los Angeles: Getty Research Institute.
- Riegl, A., Kain, M. E., & Britt, D. (1999). *The Group Portraiture of Holland*. Los Angeles: Getty Research Institute.
- Roelstraete, D. (2002). *Kounellis, exhibition catalogue*. Gent: Stedelijk Museum Voor Actuele Kunst.
- Rogers, C. (1980). *A Way of Being*. New York: Houghton Mifflin.
- Rosenfield, I. (2010). Memory and Identity. *New Literary History* (February), σσ. 197-203.
- Sacks, O. (2012). *Hallucinations*. New York & Toronto: Alfred A. Knopf.
- Said, W. E. (1985). Orientalism Reconsidered. *Cultural Critique*, 27(2) σσ. 1-15. DOI: /10.1177/030639688502700201
- Salkie, R. (1995). *Text and Discourse Analysis*. London: Routledge.
- Sartre, J.-P., Broder, D., & Selous, T. (2016). *What Is Subjectivity?* London: Verso Books.
- Scharfetter, C. (2008). Ego-Fragmentation in Schizophrenia: A Severe Dissociation of Self-Experience. Στο A. Moskowitz, I. Schäfer, & J. M. Dorahey, *Psychosis, Trauma and Dissociation: Emerging Perspectives on Severe Psychopathology* (σσ. 51-64). Hoboken: Wiley.
- Sedikides, C., & Skowronski, J. J. (1999). Evolution of the Symbolic Self: Issues and Prospects. Στο R. M. Leary, & J. P. Tangney, *Handbook of Self and Identity* (VI. Phylogenetic and Ontological Development) (σσ. 594-610). New York and London: The Guildford Press.
- Sedikides, C., & Skowronski, J. J. (2012). Evolution of the Symbolic Self: Issues and Prospects. Στο R. M. Leary, & J. P. Tangney, *Handbook of Self and Identity* (VI. Phylogenetic and Ontological Development) (σσ. 594-610). New York and London: The Guildford Press.
- Sharp, J. (2009). *Geographies of Postcolonialism*. London: Sage Publications Ltd.
- Skendi, S. (1975). Language as a Factor of National Identity in the Balkans of the Nineteenth Century. *Proceedings of the American Philosophical Society*, 119 (2) (Apr), σσ. 186-189.
- Spielrein, S. (2015). Destruction as the cause of coming into being. Στο C. Covington, & B. Wharton, *Sabina Spielrein: Forgotten Pioneer of Psychoanalysis* (σσ. 185-207). London and New York: Routledge.

- Stylianou-Lambert, T., & Bounia, A. (2016). *The Political Museum: Power, Conflict, and Identity in Cyprus*. New York: Routledge.
- Sonesson, G. (1989). *Semiotics of Photography - On tracing the index*. Lund: Lunds universitet.
- Temperley, J. (2009). Depressive Position. Στο C. Bronstein, *Kleinian Theory: A Contemporary Perspective*. Whurr Publishers/Wiley.
- Theocharopoulou, I. (2009). Nature and the People The Vernacular and the Search for a True Greek Architecture. Στο Lejeune J. & Sabatino, M., *Modern Architecture and the Mediterranean* (σσ. 147-166). London and New York: Routledge.
- Tomich. (2011). The Order of Historical Time: The Longue Duree and Micro-History. *Almanack. Guarulhos*, n.02, σσ. 52-65.
- Tönnies, F., Harris, J., & Hollis, M. (2001). *Tönnies: Community and Civil Society*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tononi, G., Boly, M., Massimini, M., & Koch, C. (2016). Integrated information theory: from consciousness to its physical substrate. *Nature Reviews Neuroscience*, 17(2016), σσ. 450-461. DOI: /10.1038/nrn.2016.44
- Turner, V. (1995). *The Ritual Process" Structure and Anti-Structure*. New York: Aldine De Gruyter.
- Unesco. (1982). World Heritage List, No. 188. *International Council on Monuments and Sites (ICOMOS)*, (May). Paris.
- Vahanian. (2008). "A Conversation with Catherine Malabou." *Journal for Cultural and Religious Theory*, 9(1), (Winter), σσ. 1-13.
- van der Lint, R. (2017). Jannis Kounellis 23 maart 1936 – 16 februari 2017 . *De Groene Amsterdammer*, Nr.8(2017).
- van Dijk, A. T. (1997). *Discourse as Structure and Process*. London: SAGE Publications Ltd.
- van Dijk, A. T. (2008). *Discourse and Context*. Cambridge University Press: New York.
- van Gennep, A., & Παραδέλλης, Θ. (2016). *Τελετουργίες Διάβασης: Συστηματική Μελέτη των Τελετών*. Αθήνα: Ηριδανός.
- Vygotsky, L., Cole, M., Jolm-Steiner, V., Scribner, S., & Souberman, E. (1978). *Mind in Society: Development of Higher Psychological Processes*. Cambridge: Harvard University Press.
- Vyshedskiy, A. (2019). Neuroscience of Imagination and Implications for Human Evolution. *Current Neurobiology*, 10(2), σσ. 89-109.
- Wertsch, V. J. (1985). *Vygotsky and the Social Formation of Mind*. Cambridge and London: Harvard University Press.

Winborn, M. (2014). *Shared Realities: Participation Mystique and Beyond*. Skiatook: Fisher King Press.

Winnicott, D. (1971). *Playing and Reality*. New York : Routledge.

Winnicot, D. (2005). *Playing and Reality*. London and New York: Routledge.

Winnicott, D. (1960). Ego Distortion in Terms of True and False Self. Στο D. Winnicott, *The Maturation Processes and the Facilitating Environment: Studies in the Theory of Emotional Development* (σσ. 140-152). London: Karnac Books.

Wittgenstein, L., & Ogden, C. (1999). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Mineola, New York: Dover Publications, Inc.

Wippel, F. J. (2000). *The Metaphysical Thought of Thomas Aquinas*. Washington, D.C.: The Catholic University of America Press.

Wölfflin, H., & Blower, J. (2015). *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Early Modern Art*. Los Angeles: Getty Research Institute.

Woodfield, R. (2001). *Framing Formalism: Riegl's Work*. London and New York: Routledge.

Wright, S. (2010). *Understanding Creativity in Early Childhood: Meaning-Making and Children's Drawings*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC: SAGE.

Wright, S. (2012). *Children, Meaning-Making and the Arts*. Frenchs Forest: Pearson Australia.

Yucel, D., & Psaltis, C. (2020). The effects of direct and indirect contact on prejudice: 2007 and 2017 results among Greek Cypriots and Turkish Cypriots, (July, 24), *European Societies*, DOI:10.1080/14616696.2020.1793211.

Zittoun, T. (2007). Dynamics of Interiority: Ruptures and Transitions in the Self Development. In M. L. Simão, & J. Valsiner, *Otherness in Question: Development of the Self* (σσ. 187-214). Charlotte, North Carolina: Information Age Publishing.

Zittoun, T., & Gillespie, A. (2016). *Imagination in Human and Cultural Development*. London and New York: Routledge.

Zittoun, T., Duveen, G., Gillespie, A., Ivinson, G., & Psaltis, C. (2003). The use of symbolic resources in developmental transitions. *Culture & Psychology*, 9(4), σσ. 415-448. DOI: 10.1177/1354067X0394006

Žižek, S. (1989). *The Sublime Object of Ideology*. London and New York: Verso.

Καστοριάδης, Κ. (1999). *Η Φαντασιακή θέσμιση της Κοινωνίας*. Αθήνα: Κέδρος.

Λάγδαρης, Γ., & Ανέστης, Κ. (Σκηνοθέτες). (2008). *Τζόρτζιο ντε Κίρικο - Αργοναύτης της ψυχής* [Ταινία].

Μουτσόπουλος, Θ. (2005). *Οράματα*. Αθήνα: Πλέθρον.

Μπαμπινιώτης, Γ. (2002). *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας - Με Σχόλια για τη σωστή χρήση των λέξεων: Ερμηνευτικό, Ετυμολογικό, Ορθογραφικό, Συνωνύμων-Αντιθέτων, Κύριων Ονομάτων, Επιστημονικών όρων, Ακρωνυμίων*. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας.

Μπρέγιαννη, Α. (1998). Ιστορική έρευνα και τεκμηρίωση. Ζητήματα προσέγγισης των τραπεζικών αρχείων. *Δελτίον ένωσης Ελληνικών Τραπεζών*, 14(β' τριμηνία), σσ. 111-114.

Πανκόφ, Γ., & Συνοδινού, Κ. (1989). *Ο άνθρωπος και η ψύχωση του*. Αθήνα: Πύλη.

Ποταμιάνου, Α. (2014). Αναφορά σε αμνημονικές διαδικασίες. Διάλεξη κας Άννας Ποταμιάνου. *Ελληνική Ψυχαναλυτική Εταιρεία*. Ανάκτηση από:
http://www.psychanalysis.gr/documents/deltia/D52/9_Potamianou.pdf

Ραμιώτη, Α. (2019). *Αφηγηματική προσέγγιση της προσφυγικής εμπειρίας*. Ιωάννινα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

Σκούλικα, Α. (2014). Η λειτουργία της μνήμης, το τραύμα και η επανάληψη με έναυσμα τις αμνημονικές διαδικασίες. *Ελληνική Ψυχαναλυτική Εταιρεία*. Ανάκτηση από:
http://www.psychanalysis.gr/documents/deltia/D52/16_Skoulika.pdf

Τζιαμπάζης, Κ. (2010). *Ο εθνικισμός στη Πολιτική Ψυχολογία*. Λευκωσία: Ίδρυμα Κοινωνικοπολιτικών Ερευνών.